

## IL “PALAZZO PER UN VINIZIANO”. VILLA LA LUNA A SAN DOMENICO DI FIESOLE E GLI INIZI DI GIULIANO DA SANGALLO

*“Fece il medesimo (Giuliano da Sangallo) per un viniziano fuor de la porta a Pinti in Camerata, un palazzo”. The building Vasari refers to is villa La Luna, later known as Guadagni, in San Domenico near Fiesole. The “viniziano” is Girolamo Guadagni, member of a rich merchant family residing in Florence since about 1450. The villa was already completed in 1475, when it was mentioned in Girolamo’s will and thus should be included among the early works of the professional career of Giuliano da Sangallo. The building develops several themes already present in modern villa architecture such as the U plan and the visible base level, which can be found at the Medici villa and the Badia Fiesolana and which offer a strict geometric interpretation enhanced with all’antica references such as the double divergent stairs leading underground. The formal asset that is reached here – although somehow mitigated by traditional elements – will find new and more radical developments at the villa of Poggio a Caiano.*

Fece il medesimo (Giuliano da Sangallo) per un viniziano fuor de la porta a Pinti in Camerata, un palazzo<sup>1</sup>.

Vasari lascia cadere questa succinta informazione in un inserto dal tono dimesso che, come accade in altri casi, segue o viene intercalato a un brano di maggiore sostanza critico affabulatoria. Qui ad essere interrotto è il racconto dei successi di Giuliano, scandito in crescendo dalle tappe di una intesa sempre più profonda con Lorenzo de’ Medici. Segue una veloce rassegna di opere corredate da sommari dati di riconoscimento ma prive di note di commento o di valutazione. Nel nostro caso ci si limita a fissare le coordinate essenziali dell’edificio, cioè la collocazione topografica di massima e l’identità del committente. In base alla porta urbana di riferimento – la porta Pinti – viene indicato il quadrante del contado in cui è ubicato il “palazzo” ma una ulteriore individuazione resta affidata al generico toponimo di Camerata che si estende a tutto il vasto sistema collinare tra Affrico e Mugnone. Anche l’identità del committente rimane nebulosa. Evidentemente erano ormai andati smarriti i contorni precisi del personaggio ed era rimasta solo la memoria della sua appartenenza alla nazione straniera.

Solo in anni recenti, grazie all’accurato studio di Eric Apfelstadt su Antonio Rossellino, il “veneziano” evocato da Vasari esce dall’anonimato per rivestire la personalità storica di Girolamo di

Piero Martini<sup>2</sup>. Il fratello di Girolamo, Giovanni affida la realizzazione della cappella funebre nella chiesa di San Giobbe a Venezia alla bottega di Rossellino<sup>3</sup>. Il contatto con Rossellino conduce Apfelstadt sulle tracce dei Martini. Lo studioso ricostruisce con cura la storia della famiglia e riconosce correttamente il vasariano “palazzo per un viniziano” nella villa de La Luna poi Guadagni<sup>4</sup>, liberandola definitivamente dal leggendario accostamento con una fantomatica villa fiesolana di Bartolomeo Scala<sup>5</sup> di cui non resta peraltro alcuna traccia nelle dichiarazioni catastali del cancelliere<sup>6</sup>.

I Martini sono documentati a Venezia fino dal secolo XIV e dai primi del ’400 sono registrati nella categoria dei “cittadini originari”, anche se questo non esclude una possibile derivazione lucchese o milanese<sup>7</sup>. Il loro giro di affari si dipana tra Venezia e Firenze con propaggini in oriente da Piskopi<sup>8</sup>, a Rodi, a Cipro<sup>9</sup> dove Piero Martini possiede una casa che lascerà al figlio Giovanni<sup>10</sup>. Nel 1456 Giovanni è attestato come residente a Firenze nella parrocchia di S. Maria in Campo ma già da tempo ha stretto solidi rapporti di collaborazione con i Salviati del ramo secondario di Marco di Forese<sup>11</sup>. Le relazioni tra i Salviati e i due figli di Piero, Giovanni e Girolamo sono diventate sempre più intense passando dalla sfera della collaborazione commerciale a quella personale di un legame di amicizia che culmina in un solido intreccio matrimoniale e

patrimoniale. A una data immediatamente precedente al 1448-1449 Girolamo e Giovanni sposano Tita e Cornelia, figlie di Ruberto Salviati. L’accordo dotale, non verrà rispettato che in parte e gli strascichi della vicenda finiranno per intrecciarsi con le controversie sulla eredità di Ruberto, a loro volta esasperate dal peggioramento delle condizioni economiche dei Salviati<sup>12</sup>. Di transazione in transazione, di rinvio in rinvio, a Giovanni e Cornelia infine verranno assegnati la villa e i poderi del Monte di Camerata e a Girolamo e Tita, con vivo disappunto degli altri figli di Ruberto, il palazzo di famiglia presso la chiesa di San Simone, anche se solo a titolo di usufrutto “per insino a tanto gli sieno renduti e suoi, del che del tutto si può dire suo”<sup>13</sup> (fig. 2). L’impossibilità da parte degli altri eredi di saldare il debito dotale, fa sì che il palazzo rimanga di fatto nelle mani di Girolamo anche se solo alla fine del secolo, in una dichiarazione testamentaria del 1487, egli potrà rivendicarne la piena proprietà<sup>14</sup>. La incertezza, protrattasi così a lungo, sulla disponibilità della dimora urbana può aver pesato sulla decisione di costruire *ex novo* una residenza di villa che assumerebbe un valore non integrativo ma sostitutivo di quel radicamento cittadino che sembra sfuggirgli. In ogni caso la creazione di una dimora nel contado è un passaggio obbligato per chi come Girolamo aspira ad acquisire *in toto* lo *status* di cittadino influente. La scelta cade sulla collina di Camerata, già







pagina 73

Fig. 1 A. Bronzino, *La sacra famiglia, Sant' Anna e San Giovannino* (Washington, National Gallery).

Fig. 2 Fiesole, villa La Luna (foto Saiko, CC-BY-SA-3.0).

Le considerazioni storico critiche presenti in questo contributo si basano sulla ricostruzione della *facies* quattrocentesca originaria della villa proposta da Beatrice Mazzanti e pubblicata in questo stesso volume e ad essa si rimanda indirettamente per tutti i passaggi più problematici. Ringrazio gli amici G. Belli, M. Frati, M. Di Salvo, con i quali ho discusso alcuni dei numerosi punti controversi di questa analisi, e L. Scoma per la consulenza archivistica.

<sup>1</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1879, IV, p. 275.

<sup>2</sup> E.C. APFELSTADT, *The later sculpture of Antonio Rossellino*, Ph. D. dissertation, Princeton University, 1987, I, pp. 240-313.

<sup>3</sup> M. CERIANA, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia*, in M. BULGARELLI, M. CERIANA, *All'ombra delle volte, Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 105-192: 119-122.

<sup>4</sup> APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., pp. 304-308.

<sup>5</sup> Quello della appartenenza di villa la Luna a Bartolomeo Scala è un equivoco di cui è difficile rintracciare il punto di innesco. Alison Brown (A. BROWN, *Bartolomeo Scala 1430-1497. Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton 1979, pp. 238-239 ricostruisce la storia dell'errore e ne ripercorre la lunga linea di trasmissione che attraversa una folta schiera di eruditi del secolo XVIII, da A.M. Salvini (in “Giornale dei Letterati d'Italia”, 22, Venezia 1715, XI, LXXXV, p. 413) ad A. Zeno (in *Dissertazioni Vossiane di Apostolo Zeno cioè giunte e osservazioni intorno agli storici italiani che hanno scritto latinamente, rammentati dal Vossio nel III libro De historicis Latinis*, Venezia 1752-1753, II, p. 259), da G. Richa (in *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri opera di Giuseppe Richa della Compagnia di Gesù accademico fiorentino, e socio Colombario*, Firenze 1754-1762, V, pp. 257-258) a D.M. Manni (*Bartholomaei Scalae Collensis equitis Florentini ac Romae senatoris vita auctore Dominico M. Mannio*, Florentiae 1768, p. 20) e ad A.M. Bandini (*Lettere XII ad un amico nelle quali si ricerca e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni*, Firenze 1776, p. 30). L'errore raggiunge poi anche D. Moreni (in *Notizie storiche dei contorni di Firenze, parte terza, dalla Porta S. Gallo fino alla città di Fiesole*, Firenze 1792, pp. 70-71) e G. Carocci. Singolare la posizione di Carocci che accenna brevemente alla committenza dello Scala nella prima edizione de *I dintorni di Firenze. Nuova guida-illustrazione storico-artistica* (Firenze 1881, p. 55) e nella seconda edizione (G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze, I (Sulla destra dell'Arno)*, Firenze 1906, pp. 93-94) sviluppa e approfondisce lo spunto senza poter fornire però nessuna giustificazione documentaria. È così che vengono clamorosamente alle mani metodo bibliografico e metodo storico ed è quest'ultimo ad avere la peggio. Carocci postula fideisticamente la presenza del documento che attesti la proprietà Scala ma lamenta di non averlo potuto rintracciare senza che questo scuota la fiducia nella necessità della sua esistenza e nella verità tramandata dalle fonti. Giuseppe Marchini, dopo essere rimasto immune dall'equivoco nella monografia su Giuliano da Sangallo, dove però la villa del “cittadino veneziano” è immaginata così prossima a porta Pinti da poter essere stata distrutta durante l'assedio del '29 (G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1943, p. 42), successivamente (Id., *Aggiunte a Giuliano da Sangallo*, “Commentari”, I, 1950, pp. 34-38: 34-36) torna sui suoi passi, riconosce il sangallescico “palazzo di un viniziano” in villa la Luna, ne traccia una breve diagnosi storica stilistica e pubblica la pianta dell'edificio tratta dal *Progetto di ampliamento* di Giuseppe Poggi (vedi nota 61); ma ripropone poi l'accostamento a Bartolomeo Scala riallacciandosi alla ingannevole tradizione erudita settecentesca e spiega la designazione di Vasari con il successivo passaggio di proprietà a Cornelia Salviati vedova Martini, già segnalata da Carocci. Su questa linea anche L. ZANGHERI, *Ville della provincia di Firenze: la città*, Milano 1989, pp. 319-320. La stessa Brown, a sua volta,

da tempo area di insediamento tradizionale dei Salviati, e si sviluppa tra le linee della proprietà della famiglia. Nel 1470 Girolamo acquista il podere detto “Musoleo” o “la Luna” dopo che Leonardo Salviati, uno dei sei figli di Ruberto, che lo teneva in affitto, lo ha riconsegnato ai proprietari, i Canonici Lateranensi di Badia, per consentirne l'alienazione definitiva al genero<sup>15</sup>.

Dalla fine del Trecento i Salviati di entrambi i rami si sono installati alle pendici del colle fiesolano con un folto schieramento di residenze e possedimenti agricoli che alla finalità pratica e produttiva sommano quella squisitamente simbolica di avvalorare e rendere omaggio alla presunta origine fiesolana della famiglia. Nel 1423 Ruberto Salviati cede all'Ospedale di San Gallo un ricco possedimento in cambio di un podere posto in Camerata, male in arnese ma dalle brillanti valenze panoramiche (“che disse volervi murare perché à una bella veduta”<sup>16</sup>). Nel 1445 Alemanno di Jacopo acquista un “palatium sive fortilitium” al ponte alla Badia e lo riconfigura secondo il modello della casa forte “michelozziana”<sup>17</sup>. Averardo di Alemanno nel 1531 fa sua una “domum seu palatium” a Maiano che poi amplia e ristruttura radicalmente<sup>18</sup>. Il legame territoriale affidato alla moltiplicazione delle residenze è ribadito da una significativa opera di *engagement* religioso. I Salviati sostengono attivamente la costruzione del convento di San Domenico e negli anni Novanta del Quattrocento i cospicui fondi destinati alla creazione di una cappella funebre in Santa Croce vengono dirottati sul cantiere della fabbrica fiesolana<sup>19</sup>.

Girolamo Martini si inserisce in questa linea di tendenza con una mossa destinata a modificare a fondo il paesaggio di villa pedecollinare. Acquistata, come si è detto, il podere detto “Musoleo” o “la Luna” già preso in affitto dal cognato Leonardo Salviati. Il podere occupa un terreno racchiuso in una rigida cornice viaria di forma triangola-

re avente per lati l'ultimo tratto delle vie provenienti da porta San Gallo (attuale via Boccaccio) e da porta alla Croce (attuale via di Camerata) e per base l'ultimo segmento della via da porta Pinti (attuale via della Piazzola) prima della confluenza in quella di porta alla Croce. È su questo terreno che nascerà la casa da signore che nel testamento del 1475 appare già completata.

Item lascio a la Tita mia consorte per la bona compagnia ho avuta da lei la casa co fata fare con il podere che comperai da i canonici di fiesole<sup>20</sup>.

La realizzazione della villa sta tutta dentro il breve arco di tempo di cinque anni, dal 1470 al 1475, e probabilmente, trattandosi di un edificio di grandi dimensioni e realizzato *ex novo*, l'inizio dei lavori dovrà essere arretrato di qualche anno, al '72 o '73, rispetto al *terminus ante* del '75. Sarebbe quindi questa l'opera prima di Giuliano. Certo la datazione è assai alta e tale da richiedere un ripensamento complessivo del problema del suo esordio in veste di architetto e un risoluto aggiustamento all'indietro dell'anno di nascita. Alla luce della cronologia della Luna, tra tutte le date che sono state proposte solo la più precoce, quella del 1443, appare ragionevole<sup>21</sup>. Il quinquennio '70-'75 è peraltro compatibile con la biografia professionale di Giuliano. Sono gli anni dei lavori per Bartolomeo Scala e Antonio Cocchi, che dovrebbero iniziare intorno al 1474. Nel '75 Giuliano e il fratello Antonio costituiscono con Francione una “societas in exercitio lignaroli” passando dalla condizione subalterna di assistenti di bottega a quella di titolari<sup>22</sup>. Il canale che mette in comunicazione Girolamo Martini e il giovane architetto rimane misterioso, avvolto nella medesima oscurità che circonda gli inizi di Giuliano. Si può solo avanzare un ventaglio di ipotesi. Assai incerta la pista medica. I Martini non sembrano gravitare nell'orbita della famiglia dominante, né a questa data Giuliano sembra occupare un posto significati-



vo nel campo di interesse di Lorenzo<sup>23</sup>. Contatti con l'*entourage* mediceo potrebbero però essersi prodotti tramite la mediazione dell'arcivescovo di Pisa Filippo dei Medici. Questi commissiona a Francione e alla sua bottega un ricco gruppo di opere di quadro e di intaglio su cui esercita una stretta opera di supervisione e di consulenza artistica Piero dei Medici (“[...] che così giudicò la magnificenza di piero di cosimo [...]”<sup>24</sup>): prima la impegnativa realizzazione del palco ligneo del coro della Primaziale (1461)<sup>25</sup> e successivamente (1467) i soffitti di due cappelle del transetto<sup>26</sup> e gli stalli dei Priori (1471)<sup>27</sup>. Francione sembra aver il monopolio dei cantieri che fanno capo alla curia; tanto più se si volessero aggiungere al catalogo pisano i lavori di ampliamento e ristrutturazione del palazzo vescovile<sup>28</sup>. È molto probabile che Giuliano sia già presente accanto al Francione fino dal tempo di alcuni di questi incarichi pisani. Sicuramente lo affianca nell'ultima committenza di Filippo de' Medici, la cap-

pella funebre dell'arcivescovo che dovrà realizzarsi, secondo precisa volontà testamentaria, “in orbe edificio Campi Sancti civitatis Pisanum”<sup>29</sup> e dovrà riuscire una struttura sontuosa, rivestita all'interno “per lo medezimo modo è il Camposanto dal lato di fuori, foderata di marmi”<sup>30</sup>. Nell'ottobre del 1476, Francione e il socio Baccio Pontelli sono incaricati della realizzazione della cappella. I lavori proseguono almeno per due anni, fino al 1478, sotto la guida del successore di Filippo de' Medici, il vescovo Francesco Salviati, tenacemente avversato da Lorenzo, che si assume l'onere della costruzione per il tramite finanziario del banco di famiglia<sup>31</sup>; e nel '77-78 è documentata la partecipazione di Giuliano ai lavori del cantiere<sup>32</sup>.

Fa capo a Pisa e all'*entourage* del vescovo Salviati un episodio inaugurale della carriera di Giuliano architetto, la committenza del palazzo Cocchi in piazza Santa Croce<sup>33</sup>. Uno dei fratelli Cocchi, Antonio, è dal '73 professore di diritto

non pronuncia una parola risolutiva e si attesta su una posizione prudentemente attendista. Liquidatorio e sprezzante nei confronti del rifacimento ottocentesco della villa ma corretto nell'attribuzione al Martini, G. LENSI ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Firenze 1954, p. 148.

<sup>6</sup> Tra i possedimenti rurali, solo un “pezzo di terra nella podesteria di charmignano” e un “podere chon chasa da signore e da lavoratore nel popolo di Santa Maria a S. Schanda”: ASFi, *Catasto*, 1015, cc. 260, 269.

<sup>7</sup> APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., pp. 249-250.

<sup>8</sup> A Piskopi Piero Martini instaura rapporti di affari con Giovanni Comer (CERIANA, *La cappella Comer...* cit., p. 190, n. 286).

<sup>9</sup> APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., p. 251.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Nel settembre 1456 Giovanni affida a Giannozzo di Ruberto Salviati la procura dei propri affari a Rodi. APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., p. 252.

<sup>12</sup> L'intreccio delle relazioni d'affari tra i Martini e i Salviati, intensificato e complicato dalle relazioni matrimoniali, è ricostruito con cura da Apfelstadt (APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., pp. 248-258), che però sposta in avanti di dieci anni la data del matrimonio tra Girolamo e Tita in base a una lettura errata (1459 invece di 1449) della data dell'accordo dotale (ASF, *Notarile Antecosimiano*, 4877, cc. 135r-v). La data del 1459 appare improbabile anche alla luce delle nozze della figlia Francesca con Renato de' Pazzi (1442-1478) nel '65 (M. CIPRIANI, *San Domenico di Fiesole. Storia e arte*, Firenze 2014, pp. 50 e sgg., che ripercorre tutta la vicenda dei rapporti Martini Salviati sulla scia delle ricerche di Apfelstadt).

<sup>13</sup> ASF, *Catasto*, 1007, c. 82v.

<sup>14</sup> ASF, *Notarile Antecosimiano*, 9639, c.16r (1487).



Fig. 3 Piero di Cosimo, *Doppio ritratto di Giuliano da Sangallo e di Francesco di Bartolo Giamberti* (Den Haag, Mauritshuis).

<sup>15</sup> ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 11655, c. 167v (1469/1472). Il toponimo Luna sarà da porre in rapporto con l’emblema araldico di Fiesole. Su questo si veda M. TURCHI, *Le lune di Fiesole, La Città e le sue insegne. Dalle origini leggendarie al comune moderno*, Firenze 2019. Quanto all’altro appellativo “musoleo” vi si potrebbe intravedere un riferimento a presunti resti del leggendario *martyrium* di San Romolo, che sarebbe stato eretto nell’area dove poi sarebbe sorta la Badia Fiesolana (F. CATTANI DA DIACCETO, *Vita dell’invittissimo martire S. Romolo e di più altri santi vescovi suoi successori*, Firenze 1578, pp. 58-59; V. VITI, *La Badia fiesolana: pagine di Storia e d’Arte*, Firenze 1926, pp. 2-3).

<sup>16</sup> G. PINTO, *Ordinamento culturale e proprietà fondiaria cittadina*, in *Contadini e proprietari nella Toscana moderna*, atti del convegno di studi (Siena, 11-13 marzo 1977), Firenze 1979, I, pp. 223-277: 229.

<sup>17</sup> E. KARWACKA CODINI, M. SBRILLI, *Villa del Ponte alla Badia*, in *Archivio Salviati: documenti sui beni immobiliari dei Salviati; palazzi, ville, feudi; piante del territorio*, catalogo e mostra (Pisa, maggio 1987), a cura di ead., Pisa 1987, pp. 48-54; G. MOROLLI, *Giovanfrancesco Rustici e la cappella di villa Salviati a Firenze. Esercizi d’architettura “modernamente antica”*, in *I grandi bronzi del Battistero*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 10 settembre 2010-10 gennaio 2011), a cura di T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, P. Sénéchal, Firenze 2010, pp. 164-183; *Villa Salviati alla Badia. L’acquisizione della villa, l’opera di restauro, le grotte*, a cura di F. Gurrieri, R. Renai, Firenze 2012; O. BRUNETTI, *A nymphaeum for the villa Salviati at Ponte alla Badia*, “The Burlington Magazine”, 159, 2017, pp. 893-899.

<sup>18</sup> E. KARWACKA CODINI, M. SBRILLI, *Villa di Maiano (il Salviatino)*, in *Archivio Salviati...* cit., pp. 55-59.

<sup>19</sup> CIPRIANI, *San Domenico di Fiesole...* cit., p. 55.

<sup>20</sup> ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 2874, ins. 1, n. 3, c. 4r (1472/1479); ivi, n. 4, c. 46v (15 settembre 1475).

<sup>21</sup> Questa ricostruzione della vicenda biografica e professionale di Giuliano prevede una data di nascita intorno al 1443-1445 o almeno esclude quella post 1451 che si appoggia alla portata al catasto di Francesco Giamberti per quell’anno, dove non compare ancora il nome di Giuliano. Una datazione precoce è avvalorata dal documento inedito pubblicato da D. Carl che anticipa al 1475 la formazione della *societas* con Francione (vedi nota seguente). Quella della nascita di Giuliano è questione controversa. Si veda per una ricapitolazione delle diverse ipotesi in campo, S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, p. 25 e sgg.

<sup>22</sup> Un documento inedito pubblicato da Carl (D. CARL, *Zu Francione und den Brüdern da Sangallo. Ihre Partnerschaft im Licht neuer Dokumente*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 169-185: 182) consente di anticipare a questa data la costituzione della compagnia tra Francione e i fratelli Sangallo, finora attestata solo a partire dal 1480.

<sup>23</sup> A meno di non immaginare un incontro precoce e folgorante in quella favorevole congiuntura dell’anno 1471 in cui Lorenzo visita le rovine di Roma insieme a Bernardo Rucellai, Alberti e Donato Acciaiuoli, una ipotesi immaginosa avanzata in F.W. KENT, *Lorenzo de’ Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore-London 2004, pp. 59-60.

<sup>24</sup> “[...] che così giudicò la magnificenza di piero di cosimo, a di 16 di novembre 1466, al quale si era rimissi”. I.B. SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa*, “Archivio Storico dell’Arte”, VI, 1893, 3, p. 161.

<sup>25</sup> G. MILANESI, *Nuovi Documenti per la storia dell’arte toscana dal XII al XV sec. raccolti e annotati da G. Milanese per servire d’aggiunta all’edizione del Vasari edita da Sansoni nel 1885*, Firenze 1901, p. 111; SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 160.

canonico presso lo studio pisano<sup>34</sup> e nel 1476, al tempo quindi della costruzione della cappella di Filippo dei Medici, è nominato vicario di Francesco Salviati, lo sfortunato successore alla cattedra vescovile di Pisa. Le fila degli esordi professionali di Giuliano – la Luna e palazzo Cocchi – potrebbero quindi essersi allacciate a Pisa nell’intreccio delle relazioni con la curia e con l’ambiente dei Salviati. Rimarrebbero sullo sfondo, nel ruolo di osservatori, i due Medici: Piero, consigliere del vescovo Filippo, e Lorenzo, che proprio nei primi anni ’70 è impegnato sul piano personale e finanziario in un tenace programma di rinascita dello Studio Pisano<sup>35</sup> e con il quale Antonio Cocchi, malgrado la vicinanza a Francesco Salviati, intrattiene rapporti assidui; si può addirittura pensare che siano proprio le prime prove di tono archeologico di Giuliano ad attirare l’attenzione di Lorenzo e a creare le condizioni del futuro sodalizio.

È però possibile delineare una genesi diversa, ma non contraddittoria, della carriera architettonica dell’allievo di Francione, anch’essa però vincolata a una altrettanto tenue trama di ipotesi. Il nome di Giuliano potrebbe essere stato avanzato nell’ambito della bottega dei Gamberelli a cui Giovanni Martini si rivolge in questi stessi anni per realizzare nel sacello funebre di San Giobbe la replica fedele della cappella del cardinale del Portogallo<sup>36</sup>. Il legame tra i Giamberti e i Gamberelli potrebbe trovare una conferma cifrata nelle architetture centrali del dittico di Piero di Cosimo con i ritratti dell’architetto e del padre Francesco (fig. 3). Nello scorcio del Santo Stefano Rotondo raffigurato alle spalle del padre di Giuliano si potrebbe intravedere la prova di una attività di Francesco Giamberti come architetto, non altrimenti nota ma attestata da Vasari<sup>37</sup>, che potrebbe essersi svolta proprio a Roma al seguito di Bernardo Rossellino. Il collegamento tra i due gruppi familiari, legandosi a una data di nascita alta, intorno al ’43

potrebbe contribuire a rimettere in gioco l’ipotesi di una stagione di studio e di lavoro del giovane Giuliano a Roma – forse sulla scia di alcuni eventuali incarichi di Francione<sup>38</sup> – e di un suo impiego nell’ambito dei cantieri rosselliniani. Al proposito verrebbero a cadere gli ostacoli anagrafici che avevano screditato tutti gli argomenti a favore; per prima cosa risulterebbe credibile la iscrizione scolpita a caratteri cubitali sul frontespizio del Codice Barberiniano, dove, chiunque ne sia l’autore, si dice che nel 1465 inizia a Roma il lavoro di Giuliano sull’antico. Riprenderebbe quota anche la sua controversa identificazione con quel “Giuliano di Francesco fiorentino” presente alla guida di un nutrito gruppo di muratori e manovali tra il ’67 e il ’69 nel palazzo di San Marco<sup>39</sup> e nel ’70 nella Loggia delle Benedizioni<sup>40</sup> e nella tribuna di San Pietro<sup>41</sup>. Colpisce favorevolmente il tempismo con cui l’attività del maestro fiorentino si inserisce nell’intervallo biografico compreso tra il 1465 del Barberiniano, e il 1471-1472 data probabile dei lavori a villa la Luna<sup>42</sup>. L’età di Giuliano, 24-25 anni, non sarebbe più in contrasto con un ruolo, quale emerge dai documenti, che sembra quello di incaricato del pagamento alla squadra di muratori<sup>43</sup>; un compito amministrativo e non operativo quindi, ma che comporta comunque il contatto con il cantiere, i suoi saperi, il suo funzionamento e potrebbe quindi porsi come preludio e tramite alla successiva responsabilità di architetto.

Alla luce di questa ipotesi il dittico di Piero di Cosimo potrebbe presentare ulteriori risvolti indiziari. All’immagine, di immediata riconoscibilità, del Santo Stefano al Celio<sup>44</sup> – al cui restauro è esclusa però, per ragioni anagrafiche, ogni possibilità di partecipazione di Giuliano – potrebbe essersi sovrapposto e intrecciato un indiretto riferimento all’abside di San Pietro e a uno scorcio di palazzo Venezia, due edifici che vedono entrambi all’opera l’enigmati-



co “Giuliano di Francesco fiorentino”. L’ambiguità attributiva è accresciuta dal travestimento delle architetture romane in umili sembianze rustiche e vernacolari in linea con il registro pittorresco di un’opera che programmaticamente si colloca sulla scia dei modelli fiamminghi per intensità analitica e apertura paesaggistica. I due edifici romani appartengono ufficialmente al settore occupato da Francesco e devono quindi *in primis* essergli riferiti<sup>45</sup>. Tuttavia, in virtù della loro ambivalenza, potrebbero essere stati inseriti in funzione di cerniera per sottolineare la continuità tra la storia professionale dei due Giamberti e riallacciare le due valve del dittico integrandole in quella che, dopo gli studi di D. Carl e G. Belli, sembra sempre più una galleria di stazioni biografiche – la villa dell’Antella, le opere romane, il convento di San Gallo – diluite nel *continuum* di un paesaggio che scorre alle spalle dei due, muovendosi nella dimensione del tempo come un fondale a flusso di memoria<sup>46</sup>. Comunque lo si voglia interpretare, l’episodio architettonico sullo sfondo dell’effigie del

padre di Giuliano resta come prova inoppugnabile del coinvolgimento dei due Giamberti nel ciclo delle opere romane di Rossellino<sup>47</sup>. Il precoce soggiorno romano di Giuliano favorirebbe lo scioglimento del dilemma, altrimenti insoluto, non tanto della maturazione professionale del giovane legnaiolo fiorentino e della rapida estensione dell’arco delle sue competenze tecniche dal settore della carpenteria a quello del murare<sup>48</sup>. Questo passaggio avrebbe potuto svolgersi pacificamente all’interno della bottega per via di slittamenti graduali. Quello che ci interroga è però la scelta radicale di un linguaggio all’antica che accompagna e suggella lo scatto professionale e fa sì che questo appaia non come il frutto di una pacifica evoluzione ma come il risultato di una programmatica svolta ideologica<sup>49</sup>. L’ipotesi di un apprendistato romano è in grado di soddisfare entrambe le richieste. La formazione di architetto sotto il profilo tecnico sarebbe avvenuta nel fervido clima del papato di Paolo II, a contatto con opere di impronta rosselliniana e nel cuore dei due cantieri guida del-

<sup>26</sup> SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 161. Su Francione si veda S. BORSI, *Francesco di Giovanni detto il Francione*, in *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 176-197; F. QUINTERIO, *Francesco di Giovanni detto Francione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, consultazione online.

<sup>27</sup> SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 161.

<sup>28</sup> M.A. GIUSTI, *Architetture a Pisa nella seconda metà del Quattrocento*, in *L’architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze Istituto degli Innocenti, 8 aprile-26 luglio 1992), a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Cinisello Balsamo 1992, pp. 199-210. Gabriele Morolli riconduce la impegnativa realizzazione del palazzo a un ambito di cultura albertiana veicolata da Francione e Baccio Pontelli e appoggiata da Piero de’ Medici (G. MOROLLI, *La “Domus Cardinalis” di Filippo de’ Medici, arcivescovo di Pisa. Una “prova generale” del nuovo palazzo umanistico all’antica di metà Quattrocento: tra Vitruvio e Alberti*, in *Le dimore di Pisa: l’arte di abitare i palazzi di una antica Repubblica Marinara dal Medioevo all’Unità d’Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze 2010, pp. 55-82).

<sup>29</sup> ASFI, *Mediceo Avanti il Principato*, LXXXI, 22, cc. 123-126v; Testamento di Filippo de’ Medici, 5-10-1474, pubblicato in CARL, *Zu Francione...* cit., p. 183.

<sup>30</sup> Pubblicato in SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 162-163 e, ora, in CARL, *Zu Francione...* cit., pp. 183-184.

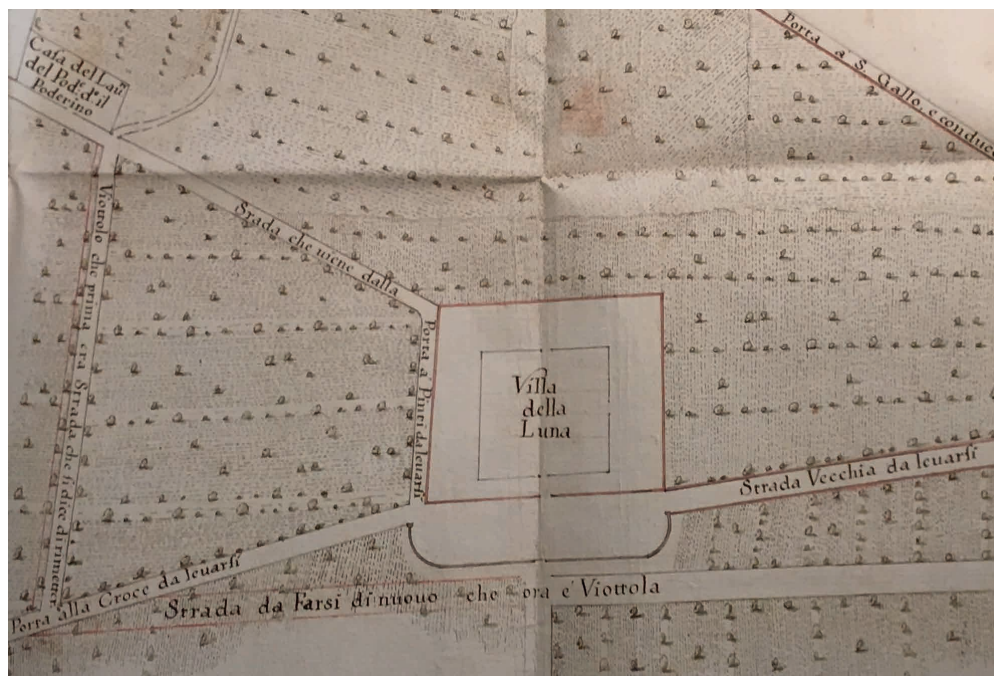
<sup>31</sup> SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., pp. 162-163; P. Hurtubise (*Une famille témoin: les Salviati*, Città del Vaticano 1985, p. 112) in base a documenti dell’Archivio Salviati data al 1477 il coinvolgimento di Francesco Salviati nella edificazione della cappella. Nel 1480 il contributo dei Salviati ammonta a una cifra complessiva di 2700 ducati (CARL, *Zu Francione...* cit., p. 173). I Salviati del ramo principale sono presenti in città fin dal 1438 con un importante banco e una residenza situata in via San Martino. Si veda *Archivio Salviati...* cit., pp. 43-47.

<sup>32</sup> CARL, *Zu Francione...* cit., p. 184.



Fig. 4 Viabilità originaria circostante a villa La Luna (ASF, Guadagni, 239, fasc. 11).

Fig. 5 Fiesole, villa La Luna, cantonale



<sup>33</sup> Sulla cronologia dell'edificazione si pronuncia per primo Iodoco del Badia (*Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze disegnate e descritte da Riccardo ed Enrico Mazzanti e Torquato Del Lungo*, Firenze 1876, p. 3) che, sulla base di documenti relativi alle vicende proprietarie del palazzo, colloca la ristrutturazione moderna tra il 1469 e il 1474. Trotta fa slittare la data della realizzazione all'ottavo decennio del secolo (G. TROTTA, *Palazzo Cocchi Serristori: una dimora quattrocentesca in lumine solis*, Anghiari 1995, p. 18 e sgg.), mentre Sabine Frommel si attiene a quella tradizionale intorno alla metà del settimo (FROMMEL, *Giuliano da Sangallo... cit.*, p. 42 e sgg.). L'attribuzione di palazzo Cocchi a Giuliano da Sangallo è avanzata per la prima volta da Sanpaollesi (P. SANPAOLESI, *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia e di Berlino*, "Bollettino d'Arte", 4 s., XXXIV, 1949, pp. 322-337: 329-330), ripresa in chiave dubitativa da Marchini (G. MARCHINI, *Sangallo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1964, XII, coll. 164-174), e poi più risolutamente da Morolli (G. MOROLLI, *Il concerto degli ordini*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico... cit.*, pp. 260-265: 263-264) e da Frommel (C.L. FROMMEL, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, p. 349). Sabine Frommel (FROMMEL, *Giuliano da Sangallo... cit.*, pp. 42-54) a sua volta inserisce ufficialmente palazzo Cocchi nel catalogo di Giuliano e propone il suo posizionamento *vis a vis* con palazzo Scala in un rapporto di stringente parallelismo concettuale e cronologico.

<sup>34</sup> Antonio Cocchi, che appartiene a una famiglia di giuristi di spiccata fedeltà alla causa medicea, mantiene peraltro ottimi rapporti con Lorenzo il Magnifico e gode dell'amicizia di Marsilio Ficino: L. MIGLIO, *Cocchi Donati Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, consultazione online.

<sup>35</sup> A. VERDE, *Lo studio fiorentino 1473-1503; ricerche e documenti*, II (*Docenti*), Firenze 1973, pp. 34-45.

<sup>36</sup> Nel testamento del 4 maggio 1475, Giovanni parla della cappella come di una struttura già iniziata e in via di completamento: "et complecta sepultura mea, quam facio fabricare [...]"; "volo ulterius quod capella quam incepti fabricare, complectur quam citius fieri potest, et fiat et perficietur [...]" in APPELSTADT, *The later sculpture... cit.*, p. 244. L'impazienza che traspare da questa ultima espressione fa pensare a un allungamento o a una *impasse* nei lavori dovuta probabilmente alla difficoltà di montaggio di pezzi preformati trasportati da Firenze, in particolare delle maioliche robbiane della volta autoportante (CERIANA, *La cappella Corner... cit.*, p. 119). La lentezza della realizzazione sposta la commissione e il progetto ad anni vicini a quello della Luna confermando la possibilità di scambi tra le due iniziative.

<sup>37</sup> VASARI, *Le vite... cit.*, p. 267.

<sup>38</sup> La stagione romana di Francione, di cui si è creduto di intravedere le tracce in alcuni pagamenti del 1458 a un non meglio definito "Francisco Johannis carpentario florentino", dovette essere, semmai, assai breve (BORSI, *Francesco di Giovanni detto Francione... cit.*, pp. 176-197: 177). Diverrebbe più lunga e composita assegnandola a un personaggio omonimo più volte documentato dal 1467 a Roma (E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV e le XVI siècle: recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Paris 1879, II, p. 17, n. 2; BORSI, *Francesco di Giovanni detto Francione... cit.*, p. 179) impegnato in attività legate alla lavorazione di materiali lapidei. Ma l'identificazione risulta problematica a causa della accertata presenza del Francione tra Firenze e Pisa proprio negli stessi anni. Meno insormontabile è la contraddizione legata alla inedita qualifica di marmoraio, un campo che non dovette essergli estraneo se si pensa alla commissione della cappella di Filippo de' Medici nel Camposanto di Pisa, tutta "foderata di marmi". Entro questo secondo ciclo di attività di Francione sulla piazza romana avrebbe potuto trovare posto il primo soggiorno nell'Urbe del giovane Giuliano.

<sup>39</sup> MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes... cit.*, p. 70.

la Roma di fine secolo<sup>50</sup>. Ed è ancora nella Roma fecondata dal messaggio albertiano, non certo nella bottega di Francione, che Giuliano avrà ricevuto gli stimoli e le opportunità per dedicarsi a quello studio dell'antico e a quell'approvvigionamento di forme e stili classici di cui nei primi impegni fiorentini darà già prova di sicuro e, direi quasi, ostentato possesso.

Come si vede, dal materiale documentario a nostra disposizione si solleva uno sciame di indizi assai fragili ma che si dimostrano compatibili e collaboranti tra di loro nel comporre il disegno di un tirocinio tecnico e ideologico di Giuliano a Roma tra il '65 e il '70, favorito dalla relazione familiare con i Gambarelli. La committenza della Luna potrebbe essere nata da un loro suggerimento che Girolamo Martini avrà accolto con il conforto del parere positivo dei parenti Salviati che ha Pisa hanno conosciuto e apprezzato il giovane collaboratore di Francione. Quel che è certo, è che tra il '70 e il '75, all'età di trenta anni, Giuliano realizza un edificio, come vedremo, colto e impegnativo che presuppone la sua piena maturità professionale ed espressiva.

La decisione di affidarsi al giovane e 'inesperto' Giuliano per la realizzazione della Luna presuppone che questi avesse già dato prova della propria competenza ma al tempo stesso testimonia la straordinaria lungimiranza dei committenti, la loro profetica capacità di intuire il valore ancora inespresso dell'allievo di Francione e di farsene promotori. Girolamo è un mercante e un uomo d'affari che sta consolidando faticosamente ma con successo la propria condizione patri-

moniale e familiare fiorentina e anche se il fratello con la cappella rosselliniana in San Giobbe ha dimostrato di possedere una piena consapevolezza del significato ideologico del linguaggio architettonico, da lui Giuliano non avrà certo ricevuto gli stessi stimoli e sollecitazioni che da parte di Bartolomeo Scala o di Antonio Cocchi: due intellettuali, uno il Cocchi, giurista di fama, docente presso la Sapienza di Pisa, sodale di Marsilio Ficino e l'altro, lo Scala, esponente di un certo professionale funzionario con aspirazioni filosofico letterarie. Questi avranno scelto Giuliano proprio per la sua preparazione antiquaria e lo avranno incoraggiato ad usare senza reticenze il linguaggio classico in suo possesso nelle ambiziose case-manifesto chiamate a dimostrare il loro status di intellettuali e la loro domestichezza con il mondo antico.

Il carattere programmatico e talvolta macchinoso di un lessico inedito che su una base albertiana, peraltro minoritaria a Firenze, innesta massicce dosi di riferimenti archeologici, sarà stato favorito dal carattere eccentrico oltre che dei committenti anche degli edifici: il primo, un palazzetto di modeste dimensioni ricavato da uno scampolo delle case dei Peruzzi ma implicato nei resti dell'anfiteatro romano di *Florentia* e quindi carico di valenze archeologiche riattivate dalla posizione strategica di affaccio sullo spazio teatrale del lato ovest della piazza Santa Croce destinato a giostre e tornei<sup>51</sup>; l'altro, una paradossale villa urbana, un ibrido per cui non esistevano precedenti ma solo la vaga suggestione, sprigionata da un passo del *De Architettura*, in cui

Vitruvio, affermando la reversibilità tra i caratteri della villa rustica e quelli del palazzo di città, autorizzava chi, come Giuliano e il suo committente, si prefiggesse lo scopo di ricostruire la casa degli antichi, a cercarne le sembianze in una mescolanza di caratteri urbani e rurali: “Earum autem rerum non solum erunt in urbe artificiorum rationes, sed etiam ruri”<sup>52</sup>.

La combinazione trovava la propria cifra nell’ambiguo termine “psudourbanis peristilia” che sembrava perfettamente appropriato a un edificio ingannevole come la casa del cancelliere in cui si intrecciavano, dissimulandosi a vicenda, aspetti propri sia di un palazzo di città come il cortile con portici sui quattro lati, sia di una villa come l’impianto estensivo a soli due piani<sup>53</sup>.

Alla Luna Giuliano ha invece a che fare con un committente qualsiasi e con un tema convenzionale. La villa è un genere che a Firenze alla metà del Quattrocento si è ormai stabilmente assestato su due filoni principali, quello della casa forte animosa e composita, movimentata da un assemblaggio di masse e volumi differenziati – torri, torrette, blocchi merlati – come villa Salviati alla Badia; e quello della residenza pura, sfrondata di ogni elemento difensivo, che si divide a sua volta in due rami<sup>54</sup>. Da una parte la versione chiusa in un volume nitido e compatto che aveva trovato in villa Medici la formulazione più rigorosa. E dall’altra la variante più articolata, dalla planimetria a forma di U, in cui due ali parallele si innestano su un blocco trasversale e delimitano una corte, chiusa per la più sul quarto lato da un muro a vela o aperta sul paesaggio, come il fronte ovest affacciato sulla valle del Mugnone della Badia Fiesolana<sup>55</sup>. Tre classi di edifici tutti presenti entro l’orizzonte ravvicinato de la Luna. Giuliano tiene conto specialmente dell’insegnamento dei due esemplari presenti in loco che rappresentano l’espressione più avanzata della architettura extraurbana, la Badia Fieso-

lana e villa Medici, sfidandoli in una sorta di permanente confronto a vista.

L’acquisto del podere della Luna rivela grande intelligenza strategica: l’appezzamento coincide con il punto di convergenza della rete viaria che collega il contado con l’emisfero nord-orientale della città. Al podere fanno capo le strade che escono dalla porta alla Croce, dalla porta Pinti e da porta san Gallo e che si uniscono in quel punto formando un unico nodo. È come se da lì si potesse tenere in pugno la città reggendo le redini della maglia viaria che la collega al contado. La posizione assegnata alla villa all’interno dell’appezzamento dimostra che si è voluto trarre il massimo profitto dal carattere cruciale del luogo. Prima del rimaneggiamento del sistema stradale circostante voluto da Donato Maria Guadagni<sup>56</sup>, la villa si incastrava perfettamente, come in una sorta di alloggiamento predisposto per l’occasione<sup>57</sup>, entro l’angolo disegnato dall’ultimo segmento, ruotato di 90 gradi, della via proveniente da porta Pinti (attuale via della Piazzola) e della via da porta alla Croce (moderna via di Camerata) (fig. 4). La posizione angolare non è frequente tra le residenze extraurbane che per ragioni di sicurezza tendono a ridurre la superficie di contatto con l’esterno o almeno a limitarla a un solo lato, quello corto per lo più, combinando così protezione e ostentazione in un rapporto equilibrato che verrebbe compromesso da un affaccio su due lati. Più frequente invece la posizione d’angolo nei palazzi cittadini, ancorché, con l’eccezione di palazzo Medici, di natura occasionale e inerziale piuttosto che programmatica e studiata. Al di fuori della città, è villa Medici a Belcanto ad adottare una strategia analoga inserendosi nel gomito formato da una brusca svolta a novanta gradi della via per Fiesole. La ubicazione de la Luna è aggiornata su questi esempi avanzati. La collocazione entro l’angolo formato dall’incrocio della via da porta San Gallo con quella da porta Pin-



<sup>40</sup> Ivi, p. 40.

<sup>41</sup> Ivi, p. 46.

<sup>42</sup> La staffetta cronologica tra “Giuliano di Francesco muratore” e Giuliano da Sangallo appare ancora più puntuale se si tiene conto dei pagamenti arretrati nel ’71, ’72, ’73 (MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes...* cit., p.46, n. 1) in anni quindi che coincidono con il presumibile inizio dei lavori a la Luna. Stefano Borsi (S. BORSI, *Giuliano di Francesco da Firenze (Sangallo?)*, marmoraro e muratore, in *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 156-163) avanza al proposito la ragionevole ipotesi che con la morte di Paolo II e il blocco definitivo dei cantieri aperti da Niccolò V si concluda la fase romana di Giuliano e si creino le condizioni per il suo ritorno a Firenze.

<sup>43</sup> Suscita peraltro qualche perplessità il titolo di “magister” con cui viene designato Giuliano di Francesco. Il termine sembra però più legato a una funzione di taglio prevalentemente organizzativo che a una precisa identità giuridica o sociale. Si veda G. PINTO, *L’organizzazione del lavoro nei cantieri edili (Italia centrale settentrionale)*, in *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro in Italia nei secoli XII-XV*, atti del convegno internazionale (Pistoia, 9-13 ottobre 1981), Pistoia 1984, pp. 69-101; I. AIT, *Aspetti dell’attività edilizia a Roma: la fabbrica di San Pietro nella seconda metà del Quattrocento*, in *Maestranze e cantieri edili a Roma e nel Lazio: lavoro, tecniche, materiali nei secoli XIII-XV*, a cura di A. Lanconelli, I. Ait, Manziana 2002, pp. 39-53.

<sup>44</sup> L’identificazione è proposta *en passant* da Stefano Borsi nella didascalia a un particolare del dipinto di Piero di Cosimo con i due edifici romani (BORSI, *Maestri fiorentini...* cit., p. 51) e ripresa con la stessa modalità da Quinterio (F. QUINTERIO, *Santo Stefano al Celio e la riconsiderazione del tempio d’idoli nella Roma di Niccolò V*, in *Roma centro ideale della cultura dell’Antico, nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, convegno internazionale di studi (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 269-279). Non risulta che l’identificazione dell’immagine abbia avuto sviluppi ulteriori né che sia stata utilizzata ai fini della storia dell’edificio o della carriera di Bernardo Rossellino.

<sup>45</sup> Tanto più che il ritratto di Francesco è stato realizzato successivamente a quello di Giuliano ed è quindi improbabile uno sconfinamento di elementi della biografia dell’uno nello spazio dell’altro. D. BULL, *Piero di Cosimo’s portrait of Giuliano da Sangallo e Francesco Giamberti*, in *L’architetto. Ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2009, pp. 67-77; 116-118.



Fig. 6 F. Botticini, *Assunzione della Vergine*, dettaglio (London, National Gallery).

Fig. 7 A. Bronzino, *La sacra famiglia, Sant' Anna e San Giovannino*, dettaglio (Washington, National Gallery)

<sup>46</sup> D. CARL, *New documents for Piero di Cosimo's portrait of Francesco di Bartolo Giamberti*, “Burlington Magazine”, 157, 2015, pp. 4-8. Ringrazio Gianluca Belli per avermi anticipato alcuni risultati del suo contributo G. BELLI, *Addenda alle biografie di Giuliano e Antonio da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo 1516-2016*, atti della giornata di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 17-18 novembre 2016), a cura di D. Donetti, S. Frommel, in corso di stampa, tra cui la convincente identificazione dell'edificio rustico sulla destra del ritratto di Giuliano con la “casa da signore” dei Sangallo presso l'Antella. Si veda anche BULL, *Piero di Cosimo's portrait...* cit., pp. 67-77; che si disinteressa però del contenuto degli sfondi.

<sup>47</sup> Tale relazione potrebbe trovare conferma nella presenza di elementi dell'entourage dei Rossellino, e anche di membri della famiglia, nel cantiere del palazzo “sangallescò” di Bartolomeo Scala: F. QUINTERIO, *La costruzione del palazzo*, in *La casa del Cancelliere. Documenti e studi sulla casa di Bartolomeo Scala a Firenze*, a cura di A. Bellinazzi, Firenze 1998, pp. 59-90; 64-67.

<sup>48</sup> I documenti relativi alla figura di Giuliano di Francesco fiorentino, vengono scoperti e pubblicati da Muntz (MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes...* cit., II, p. 16 e sgg.) che non ha dubbi nel riconoscerli la traccia di una attività romana di Giuliano da Sangallo. Dubbi e perplessità crescenti hanno finito per sconsigliare questa identificazione che ormai viene evocata solo per ribadire la insostenibilità (FROMMEL, *Giuliano da Sangallo...* cit., p. 27). La questione della identità di Giuliano di Francesco fiorentino nei cantieri romani è affrontata con grande equilibrio da Stefano Borsi (BORSI, *Giuliano di Francesco da Firenze...* cit., pp. 156-163) che stempera una posizione precedente (S. BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 43) più favorevole alla identificazione. Possibilista Bruschi (A. BRUSCHI, *Alberti a Roma, per Pio II e Paolo II*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore, Milano 2005, pp. 114-127: 119), decisamente scettico Frommel (FROMMEL, *Architettura e committenza...* cit., pp. 105; 231).

<sup>49</sup> C. ELAM, *Giuliano da Sangallo architetto legnaiuolo*, in *Giuliano da Sangallo...* cit., pp. 75-86.

<sup>50</sup> Non intendo addentrarmi nel problema insolubile della dimensione del contributo di Bernardo Rossellino ai cantieri di Niccolò V. Per una ricapitolazione della vicenda storiografica rimando a O. BRUNETTI, R. PAGLIARO, *Bernardo Rossellino tra Roma e Firenze*, “Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro”, 13-14, 1995, pp. 5-35.

<sup>51</sup> La giostra del 1475 potrebbe essere stata il catalizzatore dell'allestimento del fronte del palazzo in forma di *tribunal*. Si veda P. VENTRONE, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le temps revien. Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992), Milano 1992, pp. 21-53; C. ELAM, *Art and cultural identity in Lorenzo de' Medici's Florence*, in *Florence*, edited by F. Ames Lewis, Cambridge 2007, pp. 208-251: 226.

<sup>52</sup> VITRUVIO, *De architectura*, VI, 5, 3.

<sup>53</sup> Sulla casa di Bartolomeo Scala si è accumulata una bibliografia sostanziosa, dal pionieristico lavoro di P. SANPAOLESI, *La casa fiorentina di Bartolomeo Scala*, in *Studien zur toskanischen Kunst Festschrift für L.H. Heydenreich*, herausgegeben von W. Lotz, L.L. Möller, München 1964, pp. 275-288, ai contributi recenti di Francesca Bordoni (F. BORDONI, *La villa suburbana di Bartolomeo Scala a Firenze. Villamque dives publico peculio, insanus urbam struit*, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n.s., 52, 2009, pp. 17-38; Id., *La dimora di B. Scala nel palazzo della Gherardesca: progetti e realizzazioni dal Quattrocento a oggi*, “Annali di Architettura”, 23, 2011, pp. 9-36) passando per lo studio di L. PELLECCIA,



ti è in funzione innanzi tutto della visibilità della fabbrica intesa, come a villa Medici, nel senso quantitativo del risalto monumentale o del prolungato contatto con la strada e quindi della insistita azione di coinvolgimento visivo e fisico del viaggiatore entro la zona di influenza dell'edificio. Ma poi anche qui, come a palazzo Medici, il punto di vista angolare permette di cogliere la visione simultanea delle tre dimensioni e quindi di apprezzare la padronanza con cui la fabbrica si inserisce nello spazio circostante, piegandolo al modello di ordine che essa incarna e diventando così il *dominus* del paesaggio e il suo elemento regolatore.

I nodi angolari vengono materializzati da cantonali di pietre a vista disposte a pettine che svolgono un compito di rafforzamento sia strutturale che visivo<sup>58</sup> (fig. 5). È questa, credo, una delle prime volte in cui questa soluzione, di ascendenza fortificatoria e destinata a diventare canonica nell'architettura fiorentina di villa a co-

minciare da Poggio a Caiano, viene introdotta in una residenza extraurbana. E ciò avviene a una data – inizi anni '70 – che coincide con la prima, robusta, apparizione pittorica del tema nella *Annunciazione* di Leonardo agli Uffizi dove il cantonale svolge una funzione di cardine prospettico della composizione<sup>59</sup>. Il cantonale bugnato passa dall'originaria funzione rafforzativa svolta nelle fabbriche di carattere militare a una fase intermedia di valorizzazione dell'angolo in alcuni palazzi fortificati, dal palagio degli Acciaiuoli alla Certosa in val d'Ema, a palazzo Guinigi a Lucca, a palazzo Venezia; approda infine a edifici di carattere civile come palazzo Busini o la Luna, dove è associato a superfici intonacate e declinato in chiave prospettica come luogo di convergenza e irradiazione dei piani geometrici che definiscono il volume prismatico dell'edificio e si rendono visibili nella sequenza regolare dei conci disposti per testa e per taglio. Ma oltre a svolgere un compito di in-





serimento e di orientamento prospettico nello spazio, il cantonale a vista, soprattutto in area extraurbana, risponde anche a concrete motivazioni di ordine figurativo. Esso crea una sorta di cerniera attraverso cui le facce adiacenti ingranano l'una nell'altra così da assicurare la coesione e la definizione esatta del corpo di fabbrica che altrimenti, essendo formato da superfici nude prive di forti elementi di qualificazione plastica, rischierebbe di confondersi e dissolversi nello spazio circostante.

La Luna diventa il cardine di una completa riorganizzazione gerarchica della trama di relazioni visive che la moltiplicazione delle ville intreccia tra Firenze e Fiesole. Nell'*Assunzione della Vergine* di Botticini l'edificio, restituito in una immagine semplificata e probabilmente rovesciata *recto verso*, domina dall'alto il paesaggio che si sviluppa alla sinistra della figura del committente (fig. 6). Vi è rappresentato il sistema collinare di Camerata attraverso la triangolazione dei suoi

principali fulcri monumentali: la villa dei Tre Visi, la Badia e, appunto, la Luna<sup>60</sup>.

La personalità territoriale di quest'ultima risulterà più forte e perentoria di quella di villa Medici – che appare spalleggiata ma anche stemperata e schiacciata dalla collina retrostante – e dipenderà in larga misura dal suo isolamento sul vasto regolare podio sottostante.

La piattaforma su cui sorge villa La Luna è in larga parte sopravvissuta ed è ancora visibile almeno su due lati, anche se il suo stacco e la sua evidenza sono stati ridotti drasticamente da un forte rialzo del suolo che ha fasciato la base dei muri perimetrali e smorzato la durezza artificiale del manufatto allo scopo di integrarlo entro la cornice naturalistica del parco all'inglese allestito nel sec. XIX sul terreno dell'ex podere circostante<sup>61</sup>.

Le dimensioni originarie possono essere ricostruite con esattezza sulla base delle informazioni fornite dal *Libro di ricordi* di Francesco Gua-

*The patron's role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala palace*, "Renaissance Quarterly", XLII, 1989, 2, pp. 258-291, e la pubblicazione integrale del "libro di muraglia" in *La casa del Cancelliere...* cit., Firenze 1998. Ulteriori, decisive precisazioni in G. BELLI, *Aguti e bambole. Il palco ligneo della casa di Bartolomeo Scala a Firenze*, "Opus Incertum", n.s., 3, 2017, pp. 42-55.

<sup>54</sup> A. RINALDI, *Forme e modelli nell'architettura delle residenze medievali di villa nei dintorni di Firenze. L'habituum magnum dei Buonaccorsi al Querceto*, "Opus Incertum", n.s., 1, 2015, pp. 46-63.

<sup>55</sup> G. MOROLLI, *La Badia Fiesolana, lettura del monumento*, in F. BORSI, G. MOROLLI, G. LANDUCCI, E. BALDUCCI, *La Badia Fiesolana*, Firenze 1976, pp. 68-103; A. BELLUZZI, *La Badia Fiesolana*, in *Brunelleschi. La sua opera, il suo tempo*, convegno internazionale di studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze 1980, II, pp. 495-502; *The Badia Fiesolana. Augustinian and Academic locus amoenus in the Florentine Hills*, edited by A. Dressen, K. Pietschman, Wien 2016.

<sup>56</sup> La trasformazione è documentata, insieme allo stato precedente, nella pianta di progetto sottoposta nel 1709 al parere della magistratura dei Capitani di Parte (ASFi, *Capitani di Parte Guelfa*, numeri neri, 888, c. 66 e sgg.).

<sup>57</sup> È probabile che lo spicchio angolare in cui si inserisce il quadrilatero della villa sia il prodotto della modifica di un tracciato originario della via da porta Pinti, dall'andamento più continuo e obliquo.

<sup>58</sup> Le angolate quattrocentesche vengono ricordate in occasione della successiva sostituzione di alcuni conci deteriorati: "18 canti di pietra messi alle cantonate alla casa" (ASFi, *Guadagni*, 357, c. 53v, "Memoriale B. 54"). I cantonali originali in pietra, complanari alle superfici intonacate, sono riaffiorati laddove sono caduti quelli in stucco, dotati di maggior risalto, sovrapposti ai primi nel rifacimento moderno di G. Poggi.

<sup>59</sup> Gli stratagemmi e le calcolate aporie dell'impianto prospettico della *Annunciazione* sono state esaminate in D. ARASSE, *Leonardo da Vinci e la prospettiva dell'Annunciazione*, in *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 2000, pp. 15-35. Se si pensa alla citazione del cantiere di Poggio a Caiano nell'*Adorazione dei Magi*, sembra di poter immaginare un interesse del pittore per l'attività di Giuliano e le novità da lui introdotte sullo sfondo di una comune partecipazione al sontuoso, precoce giro di idee e di esperienze che si avviano tra gli anni '70 e '80 del Quattrocento. Sui parallelismi biografici cronologici di Giuliano da Sangallo e Leonardo e sui punti di tangenza tra i pensieri architettonici dell'uno e dell'altro, si veda S. FROMMEL, *Sangallo and Leonardo da Vinci. Cross-pollination or parallels?*, in *Illuminating Leonardo. A festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship (1944-2014)*, edited by C. Moffat, S. Tagliagamba, Leiden-Boston 2016, pp. 85-99. Tutto il ragionamento presuppone l'anticipazione della fase sperimentale della cultura architettonica fiorentina al decennio tra il '70 e l'80, a ridosso degli ultimi anni di Alberti, tra il governo di Piero e gli inizi di Lorenzo il Magnifico. La villa di Piero Del Tovaglia a Santa Margherita a Montici, è un campione assai rappresentativo di questa stagione e della sua intensità. Rimando al contributo di Kamela Guza in questo stesso volume.

<sup>60</sup> C. KING, *The dowry farms of Niccolosa Serragli and the altarpiece of the Assumption in the National Gallery London (1126) ascribed to Francesco Botticini*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 50, 1987, pp. 275-278; L. VENTURINI, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, p. 57 e sgg.; R. BAGEMIHL, *Francesco Botticini's Palmieri altarpiece*, "The Burlington Magazine", 138, 1996, pp. 308-314; J. SLIWKA, *Visions of paradise. Botticini's Palmieri Altarpiece*, exhibition catalogue (London, The National Gallery, 4 November 2015-14 February 2016), London 2015. Quest'ultimo contributo dedica una attenzione non occasionale ai brani di paesaggio ma per la villa al vertice dello sfondo di sinistra riesuma il tradizionale accostamento a Bartolomeo Scala e su questa base avanza una datazione intorno alla metà degli anni '80 che entra in conflitto con la cronologia '75-'77 del dipinto. Da qui la proposta alternativa di identificazione con la villa il Monte di Camerata degli Alessandri che Palmieri avrebbe voluta nel dipinto in nome della amicizia con Alessandro degli Alessandri a cui dedica il *Della vita civile*. La data del dipinto coincide invece perfettamente con quella della Luna che sappiamo già terminata proprio nel '75 e conferma quindi insieme alla identificazione e cronologia della villa dei Martini, anche la attendibilità documentaria della sua raffigurazione nel dipinto di Botticini.



<sup>61</sup> ASFi, *Guadagni*, 1004, G. POGGI, *Progetto di Riduzione e di Ampliazione della Villa Suburbana delle Lune posta nel Comune di Fiesole presso la Piazza di S. Domenico di proprietà del Nobile uomo il Sig. Marchese Neri Guadagni (...) – 1847*, Firenze 1847. Si veda a tal proposito la figura 3 pubblicata nel contributo di Beatrice Mazzanti in questo stesso volume.

<sup>62</sup> Rimando per la ricostruzione di questo come di altri episodi della versione originale della villa, al contributo di Beatrice Mazzanti in questo stesso volume.

<sup>63</sup> La loggia, raffigurata nel dipinto di Botticini, verrà poi tamponata e sostituita dalle “stanze che s’anno a far verso tramontana” (ASFi, *Guadagni*, 357, c. 9r). Altrove si fa riferimento alla “stanzaccia verso Fiesole”, o “stanzaccia dove resta murare alla Luna” (*ibidem*, c. 105r). È possibile che le colonne e il pilastro che corrono sul lato nord del cortile provengano appunto dalla incompiuta loggia esterna.

<sup>64</sup> Su Bibbione, R. FRANCOVICH, *I castelli del contado fiorentino nei secoli XII e XIII*, Firenze 1976, p. 148.

<sup>65</sup> *Archeologia medievale in val di Bisenzio. Indagini archeologiche a Rocca Cerbaia (2000-2008)*, a cura di G. Gattiglia, M. Milanese, “Archeologia Medievale”, XXXVI, 2009, pp. 57-80.

<sup>66</sup> Su Volognano, FRANCOVICH, *I castelli...* cit., p. 146.

<sup>67</sup> Dei baluardi/contrafforte angolari aggiunti probabilmente solo sul più scosceso lato occidentale, è ancora visibile quello sullo spigolo a nord ovest.

<sup>68</sup> Sulla figura *ad quadratum* e la rivisitazione compiuta da Alberti, G. MOROLLI, *Il cubo pitagorico sulla roccia evangelica. La villa fiesolana di Giovanni de’ Medici tra Rossellino e Alberti*, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, atti del convegno internazionale (Arezzo, 24-26 giugno 2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze 2007, II, pp. 869-923.

<sup>69</sup> Il dipinto è stato associato alla *Sacra Famiglia con San Giovannino* (Firenze, Uffizi) con cui ricomporrebbe il dittico per Bartolommeo Panciatichi ricordato da Vasari: “A Bartolommeo Panciatichi fece due quadri grandi di Nostre Donne con altre figure, belli a maraviglia e condotti con infinita diligenza” (VASARI, *Le vite...* cit., VII, p. 595). L’edificio sullo sfondo è stato identificato con la villa Panciatichi di Mezzomonte (G. SMITH, *Bronzino’s Holy Family in Vienna: A Note on the Identity of Its Patron*, “Source”, II, 1982, 1, pp. 21-25; C. FALCIANI, *Bronzino e i Panciatichi*, in *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2010, pp. 153-165; E. PILLIOD, *Bronzino. Sacra famiglia con sant’Anna e san Giovannino*, ivi, pp. 300-303). La villa poggia regalmente sulla levigata superficie erbosa di una nitida piattaforma parallelepipeda chiusa dentro il guscio di un muro di contenimento dal profilo scarpato. Al piano della villa si accede attraverso una scala piramidale posta sull’asse laterale. Due corpi di fabbrica, di aspetto moderno su cui è innestata una torre, l’altro configurato da un volume compatto coronato da merli e beccatelli, sono uniti da una moderna ala porticata intermedia. Non mancano i punti di contatto con Mezzomonte ma altrettanti sono i rimandi a villa Salviati alla Badia: il terrapieno, il corpo di fabbrica merlato e beccatellato, il cortile e soprattutto lo sfondo che riassume, con una sorta di crasi, il paesaggio dei dintorni di Firenze. Le cortine sghembe che risalgono il ripido pendio sulla destra evocano, in una formula sintetica usata anche nel *Noli me tangere* della Casa Buonarroti, le mura fiorentine tra porta San Niccolò e porta San Giorgio, mentre il colle sulla sinistra è quello di Fiesole visto dalla valle del Mugnone con

drato regolare dai lati uguali, di circa 91 braccia ciascuno, sia pur dislocato su due livelli, uno rialzato e uno inferiore, corrispondente alla quota del piano di campagna. La piattaforma viene così coinvolta in un raffinato gioco geometrico in cui pieno e vuoto si equivalgono dando luogo a un volume composito formato da una parte materiale e da una immateriale. Muta quindi radicalmente il significato del piano terrazzato. Finora esso era solo un dispositivo di adattamento o di mediazione tra la villa e il terreno circostante: un terrapieno di livellamento addossato ad un pendio alla scopo di regolarizzare ed estendere l’area di manovra per la movimentazione di prodotti e attrezzature agricole come a villa Medici oppure per sviluppare la superficie utile al prolungamento esterno delle attività ricreative e di rappresentanza come al Trebbio o in edifici dal passato castellano quali Bibbione<sup>64</sup>, Cerbaia<sup>65</sup>, Volognano<sup>66</sup> costruiti in posizioni di vertice, che al momento della riconversione in villa si circondano di spazi semiartificiali terrazzati. In tutti questi casi il terrapieno resta pur sempre tributario delle condizioni morfologiche del luogo e quindi privo di una forma autonoma. Se a la Luna si fosse cercato solo il livellamento del terreno, la regolarizzazione avrebbe potuto essere ottenuta intervenendo sul lato di Mugnone, quello più scosceso, con un semplice riempimento e qualche modesta rettifica verso Fiesole oppure, seguendo più da vicino l’esempio di villa Medici, attraverso l’inserimento di un limitato ricalzo basamentale. Invece tutto il piano di appoggio viene sollevato per una altezza di circa tre-quattro metri e la piattaforma assume una forma esatta e programmatica, ribadita dagli angoli rilevati nella forma scarpata di un baluardo-contrafforte<sup>67</sup>, che le permette di dialogare con quella dell’edificio, di preparare letteralmente il terreno da cui essa possa sorgere con coerenza o viceversa accoglierne il messaggio ordinatore e trasferirlo all’ambiente. A sua

drato regolare dai lati uguali, di circa 91 braccia ciascuno, sia pur dislocato su due livelli, uno rialzato e uno inferiore, corrispondente alla quota del piano di campagna. La piattaforma viene così coinvolta in un raffinato gioco geometrico in cui pieno e vuoto si equivalgono dando luogo a un volume composito formato da una parte materiale e da una immateriale. Muta quindi radicalmente il significato del piano terrazzato. Finora esso era solo un dispositivo di adattamento o di mediazione tra la villa e il terreno circostante: un terrapieno di livellamento addossato ad un pendio alla scopo di regolarizzare ed estendere l’area di manovra per la movimentazione di prodotti e attrezzature agricole come a villa Medici oppure per sviluppare la superficie utile al prolungamento esterno delle attività ricreative e di rappresentanza come al Trebbio o in edifici dal passato castellano quali Bibbione<sup>64</sup>, Cerbaia<sup>65</sup>, Volognano<sup>66</sup> costruiti in posizioni di vertice, che al momento della riconversione in villa si circondano di spazi semiartificiali terrazzati. In tutti questi casi il terrapieno resta pur sempre tributario delle condizioni morfologiche del luogo e quindi privo di una forma autonoma. Se a la Luna si fosse cercato solo il livellamento del terreno, la regolarizzazione avrebbe potuto essere ottenuta intervenendo sul lato di Mugnone, quello più scosceso, con un semplice riempimento e qualche modesta rettifica verso Fiesole oppure, seguendo più da vicino l’esempio di villa Medici, attraverso l’inserimento di un limitato ricalzo basamentale. Invece tutto il piano di appoggio viene sollevato per una altezza di circa tre-quattro metri e la piattaforma assume una forma esatta e programmatica, ribadita dagli angoli rilevati nella forma scarpata di un baluardo-contrafforte<sup>67</sup>, che le permette di dialogare con quella dell’edificio, di preparare letteralmente il terreno da cui essa possa sorgere con coerenza o viceversa accoglierne il messaggio ordinatore e trasferirlo all’ambiente. A sua



volta la fabbrica, come diremo meglio in seguito, malgrado le articolazioni interne, si cala tutta entro il volume di un cubo di circa 45 braccia di lato e stabilisce così con il terrapieno un legame di mutua proiezione e rispecchiamento sul filo del canonico rapporto di 1:2. Questa soluzione, credo inedita e comunque non scontata, si spiega solo con il fatto che la piattaforma, finora organismo strumentale e occasionale finalizzato a un aggiustamento tra edificio e terreno, viene riletta alla luce del nobile tema archeologico della *basis villae* e a quello ideologico dello schema *ad quadratum*<sup>68</sup> e quindi, pur essendo ancora frutto di un movimento ‘naturale’ di terra, assume una figura di stretta osservanza geometrica e di tono antiquario che la riscatta dalla condizione materiale e l’avvicina alla qualità e alla dignità dell’architettura. Il passaggio successivo, compiuto dallo stesso Giuliano a Poggio a Caiano, sarà la piena trasfigurazione artificiale e architettonica del podio e quindi la sua promozione a parte integrante della fabbrica.

Poiché molto probabilmente il piano basamentale de la Luna, completamente isolato e in rilievo su tutti i lati, è privo di precedenti analoghi, per la prima volta si pone qui il problema di formulare un dispositivo di risalita che superi il dislivello tra il piano di campagna e quello dell’edificio. In base alle soluzioni successivamente adottate in casi simili, da Poggio a Caiano, al cortile del Belvedere, a villa Madama, si può immaginare il ricorso ad una scala probabilmente cordonata, così da accedere al piano della villa con animali da soma. La scala esterna potrebbe aver assunto una forma a doppia rampa convergente analoga a quella che, come vedremo, raggiunge il piano interrato; e tra le due strutture, quella visibile e quella invisibile, si sarebbe venuto allora a instaurare un sottile legame di richiami e rispecchiamenti che avrebbe fatto dell’una l’eco soffocato dell’altra. Più probabile però un impianto piramidale analogo a quello addossato

alla platea dei palazzi della tavola di Baltimora oppure alla rampa che risale la terrazza dell’edificio, identificato nella villa Panciatichi a Mezzomonte, raffigurato nello sfondo della *Madonna tra Santi* di Bronzino (Vienna, Kunsthistorisches Museum)<sup>69</sup> (figg. 1, 7). Propenderei per questa soluzione perché una scala di questa forma è ancora documentata nella veduta di “villa della Luna dei ss.ri Marchesi Guadagni” eseguita da Giuseppe Zocchi e tutto fa pensare a una ripresa o a un rifacimento della struttura quattrocentesca originaria nell’ambito della oculata rfigurazione foggiana ai primi del Settecento<sup>70</sup>. Negli edifici costruiti in costa il dislivello viene sfruttato per ricavare un piano basamentale, in parte fuori terra e in parte addossato al pendio, destinato a spazi di servizio e comunicante con l’esterno attraverso uno o più valichi. Proprio nei paraggi era disponibile l’esempio di villa Medici, elogiato da Vasari, e quello della villa di Matteo Palmieri<sup>71</sup>. In edifici medievali privi di piano basamentale che poggiavano direttamente sul terreno come villa Buonaccorsi o il Palazzaccio dei Peruzzi<sup>72</sup>, l’accesso principale al sotterraneo, attraverso cui transitano i carichi ingombranti, è affidato invece a una rampa cordonata che si apre nel cortile, al di sotto o nei pressi di una loggia, mentre una scaletta interna a misura d’uomo (che a villa Medici assume la forma preziosa della chiocciola<sup>73</sup>) svolge la funzione complementare e integrativa di strumento di comunicazione tra i due livelli dell’edificio.

Ebbene a La Luna, come nel caso delle ville su piano basamentale, le operazioni più impegnative di carico e scarico avvengono dall’esterno. Una galleria perfora il breve settore anteriore della piattaforma e mette in comunicazione con la strada il vano angolare del sotterraneo destinato a tinaia<sup>74</sup>. Al tempo stesso una scala interna scende dal piano terra fino nel sottosuolo (fig. 8). La sua posizione sul margine del cortile è la stessa della tradizionale rampa di collegamento

il convento francescano al vertice e in secondo piano, a un livello inferiore, la torre del palazzo comunale. L’ambientazione fiesolana schiude una possibile relazione con la Luna che passa soprattutto attraverso la forma impeccabile e il perfetto isolamento della piattaforma, non così spiccata a Mezzomonte o nella villa Salviati alla Badia. Per i Guadagni, nuovi proprietari de la Luna dalla metà del ‘500, Bronzino esegue la pala con la *Resurrezione di Cristo* per la cappella di famiglia nella tribuna della SS. Annunziata. Il pittore sembra aver riunito in una sorta di *pastiche* i caratteri salienti della villa fiorentina che a questa data è, nella sua versione più diffusa, un organismo composito e stratificato, una sommatoria di pezzi medievali e quattro-cinquecenteschi, unificati da un piano di appoggio in tutto o in parte artificiale.

<sup>70</sup> “[...] rifare una scala aperta [...]”: ASFi, *Guadagni*, 641, c. 17v, “Debitori e creditori del Marchese Donato Maria. 1697-1718”.

<sup>71</sup> A. RINALDI, *Villa Palmieri a Firenze. Storia figurata di una trasformazione barocca*, “QUASAR”, 10, 1993, pp. 75-86.

<sup>72</sup> RINALDI, *Forme e modelli...* cit., pp. 52 e sgg.

<sup>73</sup> Molto diffusa oltralpe, fino dal medioevo, per lo più nella versione racchiusa nel contenitore di una torre esterna, e poi rilanciata in chiave monumentale nel Cinquecento (*L’Architecture de l’escalier a la Renaissance*, actes du colloque (Tours, 22-26 mai 1979), Paris 1985), presente sistematicamente nell’architettura federiciana (M.M. BARES, *La vis de Saint-Gilles del castello Maniace di Siracusa: un’audace sperimentazione di stereotomia*, “Lexicon”, 4, 2007, pp. 15-23), la scala a chiocciola mi sembra più rara nelle residenze italiane di carattere civile tra Tre-Quattrocento. Anche per questo la chiocciola di villa Medici appare come un episodio straordinario, circondato da un sinistro alone di segretezza. Per la sua capacità di insinuarsi nel cuore dell’edificio e di poter diventare, in virtù di questa struttura subdola e tortuosa, la via di accesso clandestina e il tramite di inganni e tradimenti, viene ricordata a proposito di un primo, mancato tentativo di congiura antimedicca: “era loro disegno che Lorenzo solo con Giuliano, perché stavano senza alcun sospetto d’una camera che v’è, donde per una chiocciola si scende in terreno, ben nota a Francesco e messer Jacopo, quando da tutti e dua quivi erano condotti e rinchiusi, da loro e da’ famigli loro chetamente fusingo morti” (MARCO DI PIERO PARENTI, *Storia Fiorentina*, cura di A. Matucci, Firenze 1994, I, p. 14).

<sup>74</sup> La veduta di Zocchi, dove la rampa di accesso al sotterraneo è presente nella elegante versione curvilinea del rifacimento foggiano (1709-1712), fissa il termine *ante quem* della struttura. Il termine potrebbe spostarsi a una data precedente agli interventi foggiani se, come sembra, nel disegnuccio dell’agrimensore Masini (1701: cfr. nota 83) la piccola, goffa, appendice laterale con una porta allude al piano basamentale e alla apertura della galleria. La possibilità della sua esistenza *ab origine* dipende, in via largamente congetturale, dalla espressione “la volta che entra nella tinaia”, in un documento relativo a lavori nei sotterranei della seconda metà del Cinquecento (ASFi, *Guadagni*, 357, c. 39r), dove la tinaia, una struttura che necessita di una accessibilità diretta dall’esterno, è identificabile nell’ambiente sotterraneo sull’angolo nord est. Gallerie analoghe si moltiplicheranno poi nella ristrutturazione di Poggi al seguito dello scavo completo del sotterraneo. Rimando per questi aspetti al contributo di B. Mazzanti in questo numero di *Opus Incertum*.





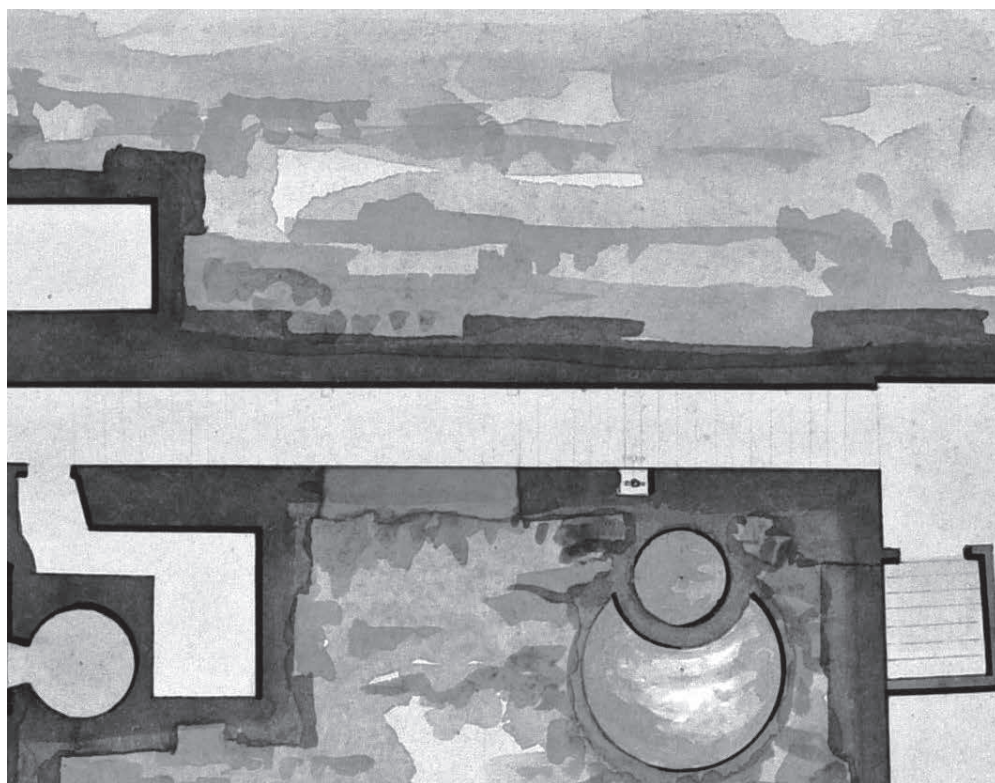


Fig. 8 Planimetria del piano interrato di villa La Luna (da POCGI, *Progetto di Riduzione... cit.*, in ASFi, Guadagni, 1004, tav. IV).

Fig. 9 Dettaglio della scala a doppia rampa di villa La Luna (da POCGI, *Progetto di Riduzione... cit.*, in ASFi, Guadagni, 1004, tav. IV, particolare).

quella è associata ad una piattaforma. Ma qui la piattaforma è un terrapieno e la scala non vi si addossa dall'esterno ma lo taglia, vi si immerge e sprofonda incassata tra due pareti come quelle del Settizonio. Gli elementi costitutivi del complesso – la scala alloggiata in un involucro murario e il podio – sono quindi tratti da prestigiosi modelli antichi ma qui compaiono in una traduzione criptica e reticente<sup>81</sup>. Da una parte una doppia rampa sotterranea, dall'altra un podio formato da un terrapieno sia pur di forma regolare. E tuttavia anche in questa dimensione latente e tumulata i due elementi cominciano a dialogare tra di loro, a tessere un nuovo patto compositivo guidato dall'*exemplum* classico, in attesa di venire alla luce e assumere l'uno, il podio, una forma architettonica e l'altro, la scala, uno svolgimento tridimensionale e la piena padronanza del movimento nello spazio: di diventare insomma la *basis villae* con doppia scala esterna di Poggio a Caiano.

Sia pur in maniera non appariscente la scala del sotterraneo è attivamente inserita nelle dinamiche dell'organismo planivolumetrico. Il raddoppiamento della rampa rispecchia la struttura bipolare del sotterraneo scavato in due zone opposte, a sud e a nord, e differenziate sul piano delle funzioni, rispettivamente cucina e cantina, che non comunicano tra di loro se non per il tramite indiretto della scala. Ma soprattutto la struttu-

ra speculare corrisponde al parallelismo dell'impianto a U e risolve una delle principali fonti di imbarazzo nei confronti dei collegamenti verticali: lo sbilanciamento che essi provocano in uno schema distributivo regolato da criteri di simmetria centrale. Per questo a Poggio a Caiano le scale interne avrebbero dovuto essere due, simmetriche, poste ai lati del vestibolo e la soluzione verrà replicata sistematicamente in tutte le possibili varianti negli schemi planimetrici di Francesco di Giorgio. A la Luna invece la scala del piano interrato si sdoppia intorno all'asse di penetrazione che perfora l'edificio dalla porta di ingresso a quella tergale passando per la campata mediana della loggia; e così non solo non contraddice la simmetria centrale ma la rafforza estendendone l'azione al sottosuolo e stabilendo una intensa relazione fisica tra la parte visibile di superficie e quella invisibile, tra la fabbrica e il podio. L'unità di carattere astratto e proporzionale ottenuta con la riduzione di podio e villa a due prismi della stessa forma di base, incolonnati uno sull'altro sul filo del rapporto uno a due, ora si sviluppa e si addentra in una dimensione di più intensa fisicità. È come se la struttura bipartita a U dell'alzato, penetrasse all'interno del terrapieno, creando un aggancio e una trasfusione tra le due parti che ribadisce la loro integrazione in un complesso unitario e coerente, ma ben più articolato e vitale del compatto, monolitico volume di villa Medici.

dell'enigmatico frammento e che si scioglierà solo nella prima metà del sec. XVI. La vicenda è ricostruita da E. FERRETTI, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settizonio nel trionfo di Carlo V a Roma (1536)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, 11, 2019, 1, pp. 179-197.

<sup>81</sup> Una scelta analoga di celare nel sottosuolo una struttura di possibile matrice antiquaria è individuata da Massimo Bulgarelli nel "criptoportico" che corre al di sotto del portico del cortile dell'Ospedale degli Innocenti (M. BULGARELLI, *Brunelleschi e gli Innocenti*, in M. MULAZZANI, *L'Ospedale degli Innocenti di Firenze; la fabbrica brunelleschiana, gli Innocenti dal quattrocento al novecento; il nuovo museo*, Milano 2016, pp. 21-27). Ancora più vicino a un criptoportico antico il corridoio sottostante al loggiato ovest del chiostro della Badia Fiesolana, coperto da una botte e illuminato da prese di luce oblique tagliate nella volta (MOROLLI, *La Badia Fiesolana... cit.*, pp.70 e sgg.).

<sup>82</sup> La scala ufficiale di accesso ai piani superiori si colloca dunque in posizione sbilanciata sul lato est adiacente al vestibolo mentre il settore opposto alla sinistra dell'andito è occupato integralmente dalla sala grande. Analoga la posizione delle scale "rosselliniane" di palazzo Venezia e di palazzo Piccolomini così come la localizzazione complementare della sala sul lato sinistro. L'analogia rafforza la dipendenza della villa dagli schemi distributivi del palazzo di città.



Fig. 10 *Ipotesi di ricostruzione del fronte principale di villa La Luna (elaborazione di D. Pardini)..*



Ai piani superiori Giuliano sembra voler prendere di petto il problema dei collegamenti verticali e, se non fornire la soluzione definitiva, almeno fissarne i termini. La scala principale ha per obiettivo la loggia del cortile e segue, per la collocazione sul lato destro dell’andito, gli esempi più aggiornati come quello di palazzo Piccolomini e di palazzo Venezia<sup>82</sup>. Ma, a differenza di quelli, il vano scala ha dimensioni ridotte e la salita è continua, priva di pianerottoli intermedi e un ventaglio di scalini allaccia una rampa all’altra. Con i suoi raccordi curvilinei la scala principale della Luna lascia filtrare un richiamo alla famigerata chiocciola di villa Medici, mutuandone la principale caratteristica di velocità di ascesa e morbidezza dei passaggi.

Giuliano prende posizione anche rispetto a quello che Alberti indica come il principale svantaggio della scala. A causa della loro piccola dimensione, commisurata alla minore ampiezza del vano, e della posizione sfalsata rispetto agli orizzontamenti dell’edificio, le finestre dei pianerottoli finiscono fatalmente per entrare in conflitto con gli equilibri compositivi del fronte (“[...] scalis nimirum impediri operum descriptione”<sup>83</sup>). Ancora una volta Giuliano sembra rivolgersi a villa Medici per sottolineare polemicamente quello che resta il suo elemento più debole e irrisolto, la scala, e confutarne punto per punto gli esiti più infelici. Innanzi tutto la brutale intrusione tra la sala e la loggia e la conseguente rottura della loro “naturale” continuità di comunicazione; e poi il goffo e faticoso sviluppo su due lunghissime rampe rettilinee mentre appare ingenuo il tentativo di dissimulare la finestrella dell’unico pianerottolo minimizzandone le dimensioni e nascondendola in una piega della volta del portico. Piuttosto che far ricorso a

trucchi e sotterfugi imbarazzati, Giuliano sfrutta lo scarto radicale di cui le finestrelle quadrate della scala sono portatrici e, invece di disperderle e marginalizzarle, le riunisce a coppie in un unico blocco omogeneo che inserisce al centro della facciata, nel settore al di sopra della porta principale<sup>84</sup> (fig. 10). Viene meno così la continuità orizzontale tra le finestre maggiori che vanno ora a raccogliersi in due gruppi laterali simmetrici, di quattro aperture ciascuno, divisi dalla cerniera delle finestre minori. È la prima volta che la struttura di una scala può trasparire liberamente all’esterno e partecipare attivamente, senza alcuna esitazione, con le sue aperture, alla impaginazione di una facciata assumendo un ruolo compositivo di primo piano.

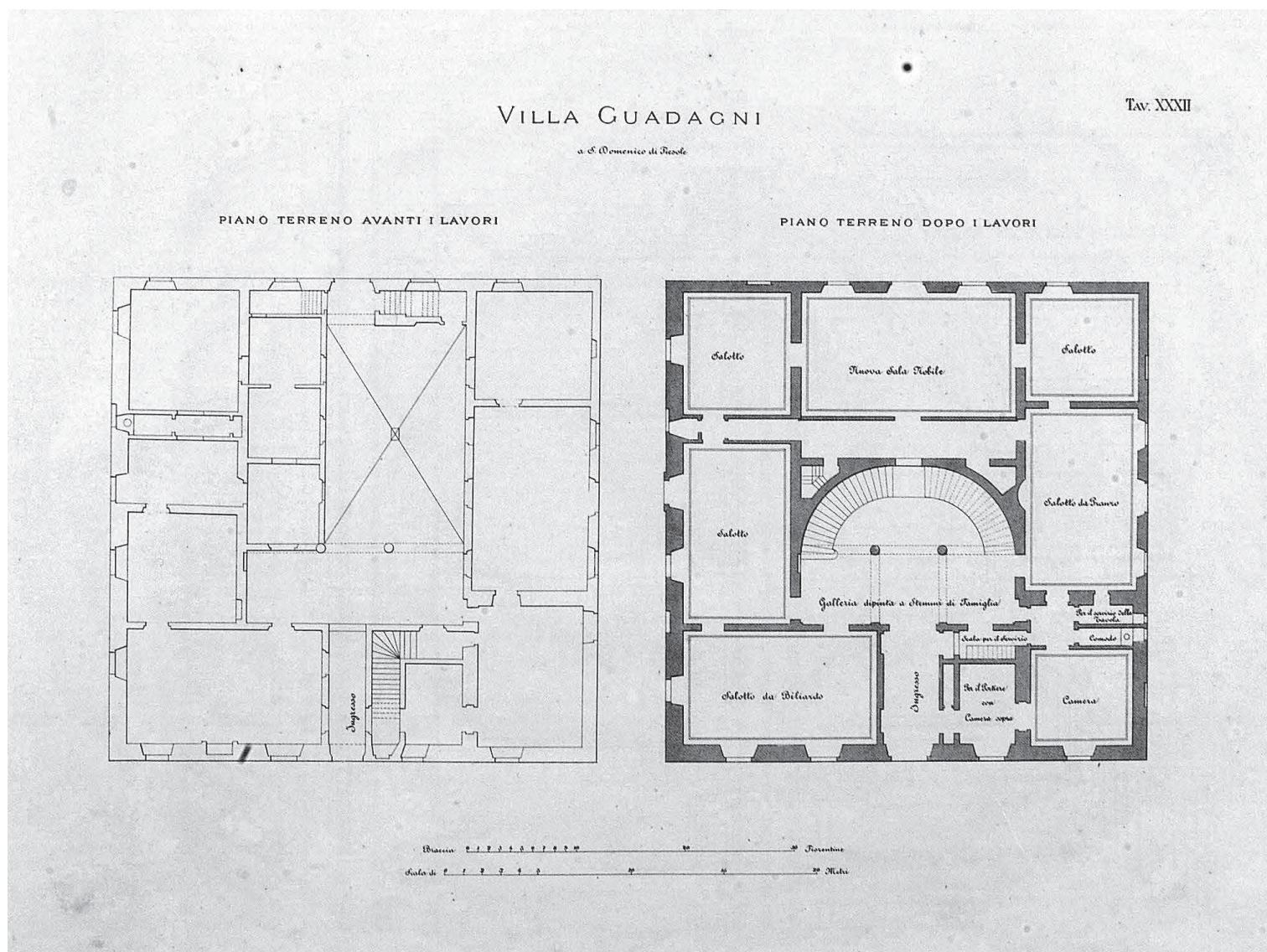
La villa in elevato assume un esemplare andamento ad U con cortile delimitato da due ali laterali, un portico e una sopraloggia a tre forniche addossati al corpo trasversale anteriore e un muro di chiusura sul quarto lato. Anche se non mancano esempi “spontanei” trecenteschi che sono frutto di ampliamenti e aggiunte successive di corpi di fabbrica perimetrali intorno a un corteo<sup>85</sup>, è nel Quattrocento che la planimetria a U conoscerà un successo crescente e un progressivo consolidamento formale come dispositivo di puntamento e di inquadramento prospettico del paesaggio; mentre l’enigmatico accenno di Vitruvio a una casa dei greci il cui peristilio “in tribus partibus habet porticus”<sup>86</sup>, promuoverà una sua ulteriore nobilitazione in chiave archeologica. Svariando tra le diverse accezioni, il modello a U conquisterà posizioni sempre più avanzate, sia nel campo dell’architettura civile – dal fronte ovest di Careggi, alla villa Rucellai a Quaracchi, al Belriguardo estense – che in quello dell’architettura monastica, dalla Badia “michelozziana”

<sup>83</sup> L.B. ALBERTI, *De Re aedificatoria*, libro I, cap. XIII.

<sup>84</sup> La mappa delle aperture in facciata si ricava da un maldestro disegno dell’agrimensore Francesco Maria Masini (1701) individuato da Beatrice Mazzanti (ASFi, *Guadagni*, 270, carta sciolta, 3 ottobre 1701). Si veda il contributo di B. Mazzanti in questo numero di *Opus Incertum*.

<sup>85</sup> Una ricca casistica è stata messa a punto in M. FRATI, *Alle soglie della villa fiorentina: l’architettura delle dimore rurali nel Trecento*, “Opus Incertum”, n.s., 1, 2015, pp. 16-43.

<sup>86</sup> VITRUVIO, *De Architectura*, VI, 7, 1. Il passo di Vitruvio è alla base di una rilettura in chiave antiquaria di alcuni edifici esemplari come la villa estense di Belriguardo (M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Nuove indagini su Belriguardo e la committenza di villa nel primo Rinascimento*, in *Delizie estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di F. Ceccarelli, M. Folin, Firenze 2009, pp. 145-180) e la villa Garzoni di Pontecasale di J. Sansovino (M. MORRESTI, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 240-251).



al convento di Santa Chiara di Urbino. Ma le ali laterali appariranno spesso come piccoli corpi accessori giustapposti e subalterni al blocco principale (Careggi, Badia Fiesolana) o risvolti atrofizzati (Santa Chiara a Urbino, Belvedere di Innocenzo IV) oppure come propaggini allungate, malamente innestate su un corpo trasversale di raccordo (Quaracchi, villa dei Mini a Careggi, villa le Volte). Qui invece la U viene distillata in una formulazione rigorosa ed equilibrata. Le ali non sono sottodimensionate come appendici, né il loro rapporto con il nucleo principale è debole e incerto. Hanno la stessa larghezza del corpo trasversale (b. 13) con cui formano un corpo cubico di 46 braccia di lato. Diversa è la loro consistenza a causa della loggia che spalanca il secondo piano dell'ala nord; ma il suo volume vuoto e lieve corrisponde esattamente a quello pieno dell'ala opposta così che la perfezione stereometrica di insieme non è compromessa ma resa più viva. Il risultato è quindi un organismo planivolumetri-

co a U formato da tre blocchi principali, inscritto entro un cubo che accoglie ed elabora la lezione del prisma di villa Medici, anche se nasconde al suo interno un impianto tradizionale con cortile. Il cortile è corredato da un portico con loggia sul lato principale mentre le pareti delle ali sono nude e il quarto lato presenta una configurazione originale che è conseguenza indiretta della anomala scala bifida che scende nel sotterraneo. Il suo accesso deve essere protetto, ma per questo non si ricorre alla copertura di un portico come nelle residenze medievali, ma all'inserimento della scala in una intercapedine tra due pareti continue che si innalzano fuori terra per l'altezza di due piani fino a includere il corridoio di collegamento tra le ali al livello del primo piano. Si genera così un vano stretto e alto, che a sua volta racchiude una rampa che unisce il piano terra a quello superiore. È una scala secondaria che prolunga idealmente quella del sotterraneo e che permette di accedere direttamente al-

Fig. 11 Planimetria del piano terreno di villa La Luna (da POGGI, *Disegni di fabbriche...* cit., tav. XXXII).



le parti tergalì senza dover passare per la scala ufficiale e attraversare le sale in facciata. È quanto si ricava dalla tavola XXXII del “Piano terreno avanti i lavori” inserita nella raccolta di opere di G. Poggi<sup>87</sup> (fig. 11). La zona di sinistra appare stravolta da un intervento successivo e l’assetto originale irrecuperabile. Al centro della parete che affaccia sul cortile si apre un grande arco allineato con il successivo valico di uscita tergalì. Dallo spazio compreso tra i due archi si dipartono le rampe gemelle che scendono al sotterraneo. Nel settore a destra dell’arco una porta immette su un pianerottolo da cui inizia una rampa diretta al piano superiore. A questo livello però nella planimetria relativa del *Progetto di riduzione* scompare ogni traccia della scala e quindi restano oscure le modalità dello sbarco che deve essere stato tale da non interferire con il corridoio perché altrimenti ne avrebbe pregiudicata la funzione costitutiva di collegamento (fig. 12). Si può immaginare allora che dopo aver tagliato diagonalmente tutto il vano, la scala, prolungata probabilmente da un pianerottolo e da una scaletta ruotata di 90 gradi realizzata sfruttando il vano di rinfianco della volta della sala sottostante, affiorasse in trincea nella camera angolare di sud ovest, in un punto tale da non compromettere la circolazione tra le due ali<sup>88</sup>. Analoga soluzione viene adottata a villa Medici dove sulla seconda rampa della scala principale si inseriscono un pianerottolo e una scaletta, inquadrata da un bel portale quattrocentesco, che conduce rapidamente al granaio del sottotetto.

Questo assetto del quarto lato innesca una serie di importanti conseguenze. Innanzi tutto scompare il tradizionale “passetto” su beccatelli (che verrà riproposto ancora a Gubbio da Francesco di Giorgio) così come il moderno transito attraverso una sopraloggia (Urbino). Al loro posto compare per la prima volta una profonda intercapedine chiusa tra due muri continui, dal piano interrato fino alla sommità dell’edificio, che

conferiscono spessore e consistenza al quarto lato e quindi accentuano la chiusura introversa del cortile. Se negli altri casi di pianta a U il quarto lato è un semplice muro di cinta a vela e può essere pensato come un diaframma, uno schermo sottile, teso tra il cortile e il paesaggio, che distingue ma non separa i due mondi, qui invece si trasforma da superficie in volume e diventa un corpo di fabbrica specializzato che ospita le strutture di collegamento verticali e orizzontali assumendo quindi uno specifico ruolo distributivo e con esso la dignità di parte integrante dell’edificio. Il cortile risulta quindi delimitato non da tre ma da quattro corpi di fabbrica, sia pur di diversa consistenza, e quindi più vicino alla *allure* di un palazzo di città che alla calcolata scioltezza compositiva della villa. Confermano questo carattere “pseudourbano” le due porte in sequenza del quarto lato che rafforzano l’asse centrale moltiplicando i traguardi e conferendogli la rigida linearità di un asse ottico strutturato da una sequenza di vuoti come in un moderno palazzo di città: prima uno stretto vestibolo voltato a botte, poi l’intercolumnio centrale della loggia e infine i due valichi conclusivi in successione. Si configura così un assetto che supera il garbuglio di spazi di villa Medici contrapponendogli il lucido svolgimento prospettico del palazzo di via Larga. Ma soprattutto l’idea di isolare la scala nel chiuso di una sorta di astuccio murario dimostra la volontà di venire a capo del problema del difficile innesto dei collegamenti verticali nella struttura di una residenza di dimensioni moderate; problema già enunciato da Alberti e confermato drammaticamente dalla infelice posizione della scala di villa Medici.

Una volta decisa la rinuncia alla rampa esterna medievale per la sua natura posticcia e quindi incompatibile con la moderna richiesta di integrazione di tutte le parti in un organismo unitario, la scala viene trasferita all’interno dell’edificio ma resta a lungo un corpo estraneo di ardua meta-

<sup>87</sup> G. POGGI, *Disegni di fabbriche eseguite per commissioni di particolari*, Firenze 1886-87. Più difficile la lettura della corrispondente tavola IV del *Progetto di Riduzione e ampliamento della villa suburbana della Luna* firmata dallo stesso Poggi (ASFi, *Guadagni*, 1004). Come nella tavola III con il “Piano dei sotterranei della villa”, anche qui i segni dei gradini, incisi con uno stilo, si sono affievoliti fin quasi a scomparire.

<sup>88</sup> Rimando all’ipotesi ricostruttiva di figura 12, dove risulta tuttavia problematico il punto di interferenza fra scala inferiore e corridoio superiore.

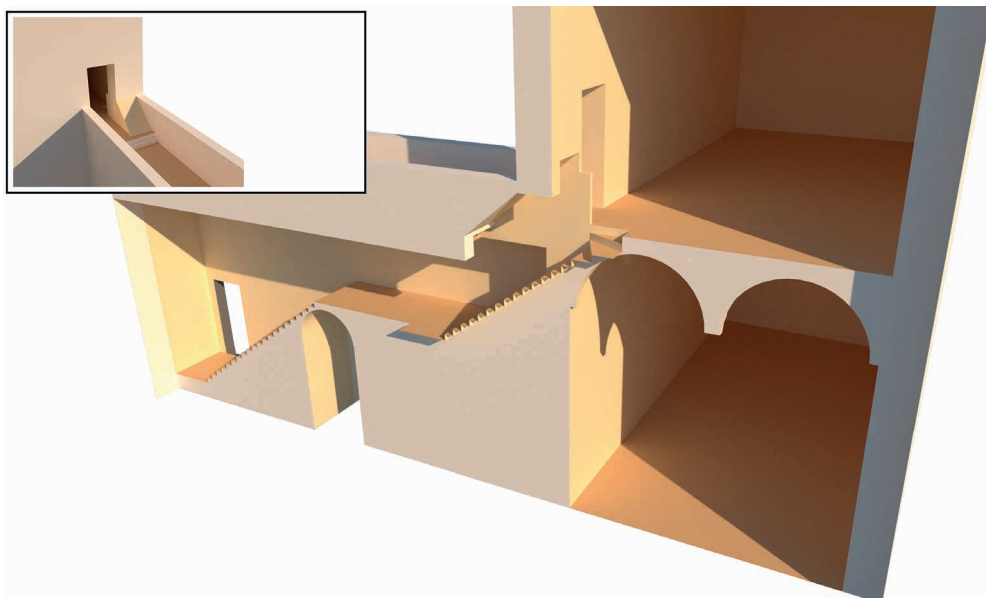


Fig. 12 Sezione prospettica del lato ovest: ipotesi di ricostruzione del corridoio e della scala secondaria con un dettaglio della loro intersezione (elaborazione D.Pardini).

bolizzazione. La soluzione generalmente adottata, in un arco che va da Francesco di Giorgio a Palladio, sarà quella della moltiplicazione dei piccoli vani ricavati entro spazi di risulta e spessori murari oppure, viceversa, della promozione a uno *status* monumentale e a una posizione strategica come in palazzo Medici, nella Badia Fiesolana o nel palazzo ducale di Urbino<sup>89</sup>. Qui Giuliano propone una soluzione intermedia, colta e originale ma sostanzialmente votata al fallimento. Corridoio e scale vengono immobilizzati entro una sorta di capsula muraria relativamente isolata, ispirata al vano tergo del Settizonio, così che possano svolgere la loro funzione di collegamento sia orizzontale che verticale senza interferire con il resto dell'edificio e partecipando anzi alla configurazione del volume cubico unitario: “Qui volent scalis non impedire scalas, ipsas non impediunt”<sup>90</sup>.

Ma la divaricazione in due rampe appare talmente legata alla struttura bipartita dell'impianto a U da non poter essere esportata altrove mentre al piano superiore scala e corridoio entrano fatalmente in conflitto e tradiscono la genesi intellettuale e programmatica della soluzione. Quello della “parete cava” resta un esperimento che non conoscerà né sviluppo né ripresa, nemmeno da parte dello stesso Giuliano. Anche qui come altrove, nel *sinus* di Poggio a Caiano ad esempio, su ogni altra considerazione prevale il desiderio di tornare a maneggiare le nobili forme antiche, infondere di nuovo in esse il soffio della vita, vederle muovere e reagire entro un edificio moderno. Attriti e contraddizioni distributive vengono considerate un prezzo necessario ma accettabile.

La composizione chimica de la Luna è analoga a quella di altre opere di Giuliano e rinvia a un medesimo orizzonte linguistico in cui il rispetto per i risultati più aggiornati della cultura architettonica fiorentina si mescola e si incrocia con elementi di provenienza archeologica, secondo proporzioni e accenti variabili. Nell'*opera omnia* di Giuliano la *convenientia* alla tradizione assume per lo più la forma del ricorso deferente al linguaggio brunelleschiano, in particolare al tema della bicromia membrature-parete entro cui vengono inserite e imbrigliate le desunzioni dall'antico. Solo nei palazzi Scala e Cocchi, nella cappella Gondi e a Poggio a Caiano le forme classiche dilagano e assumono il controllo completo dell'edificio. Qui a la Luna l'ancoraggio alla tradizione è ancora forte e si esprime in una sorta di mimetismo ambientale nei confronti delle opere più autorevoli presenti nelle vicinanze, soprattutto la Badia Fiesolana e la villa di Giovanni de' Medici. Da queste vengono ricavati e sottoposti a distillazione formalistica gli spunti maggiori – la pianta a U, il podio, la scala interna – mentre le suggestioni dell'antico – la *basis villae*, la scala a doppia rampa tra Palestrina e il Settizonio – si fanno strada con cautela tra le pieghe di un moderno impianto di ispirazione “mediceo-michelozziano”. Una volta di più la Luna dimostra che il carattere spiccatamente parziale e accessorio degli inserti di derivazione classica non è frutto di una condizione occasionale di incertezza e di immaturità ma la forma specifica con cui, nel corso del Quattrocento, l'antico fa la sua comparsa nel genere consolidato della villa.

<sup>89</sup> C.L. FROMMEL, *Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento*, in *L'Architecture de l'escalier...* cit., pp. 135-143.

<sup>90</sup> L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, libro I, cap. XIII.