

LA VILLA DI PIERO DEL TOVAGLIA A SANTA MARGHERITA A MONTICI PRESSO FIRENZE

Piero del Tovaglia — procurator and factotum of Ludovico Gonzaga in Florence — participated actively in the tormented affaire of the building of the Tribune in Santissima Annunziata, showing a complete loyalty towards the solution proposed by Leon Battista Alberti.

This successful task led him into the very core of the architectural debate in Florence and allowed him to get in touch with the most important architects and patrons of the time. In the last decades of the 15th century he decided to build a villa near the city, in Santa Margherita a Montici. The new building was inserted in a pre-existing organism and consists basically of a hall covered by a coffered barrel vault, with symbols related to the families of the Gonzaga and Este, and is representative of the updated architectural culture of its patron and of his social prestige. The monolithic compactness and the isolation from the medieval pre-existing structures emphasize the exceptional nature and modernity of the building, which seems to have caught the attention of Leonardo da Vinci at the beginning of the 16th century.

‘La Bugia’ è il nome con il quale la villa di Piero Del Tovaglia a Santa Margherita a Montici è nota a partire dall’inizio dell’Ottocento¹. L’utilizzo di un appellativo così insolito ma puntuale nell’indicazione semantica rimanda alla peculiare configurazione della facciata principale (a nord) e al suo carattere fittizio di maschera. Essa simula infatti un’altezza di tre piani, pari a quella del fronte adiacente a est, ma si sviluppa soltanto su due (figg. 1-2). La facciata ‘bugiarda’ ha lo scopo di occultare la volumetria disorganica e caotica retrostante, costituita da corpi eterogenei, assemblati senza una logica distributiva unitaria, testimoni di una storia costruttiva complessa, che ha caratterizzato l’edificio fino all’Ottocento, quando finalmente si stabilizza l’assetto attuale. Responsabile e depositario di questa irriducibile disorganicità è l’ambiente più clamoroso: il grande salone voltato a botte, pensato fin dall’inizio come un frammento monumentale isolato, solo indirettamente integrato entro un organismo più ampio.

La storia della villa ha però inizio altrove. Le sue premesse sono riconducibili a uno dei cantieri più importanti nella Firenze del Quattrocento, quello della Tribuna della SS. Annunziata, e al personaggio che ha saputo tenerne le fila magistralmente nei suoi anni più decisivi: Piero Del Tovaglia.

Come è noto la storia costruttiva della *chappella grande* dell’Annunziata procede faticosamente con il coinvolgimento crescente di Ludovico

Gonzaga, sostenuto dalla attiva mediazione di Piero Del Tovaglia, che all’attività di mercante di seta unisce il ruolo di agente commerciale del Gonzaga a Firenze². Si hanno notizie dei rapporti tra i due già a partire dal 1463³, ma è negli anni tra il 1469 e il 1471 — fondamentali per la costruzione della Tribuna — che Piero assume il ruolo di protagonista degli intricati rapporti tra Ludovico, i frati serviti e la Signoria di Firenze.

Nel 1469 la generosa somma di 2000 fiorini che già nel 1453 il marchese aveva elargito per la costruzione della Tribuna non aveva ancora dato i frutti sperati in termini di avanzamento dei lavori. Piero coglie l’opportunità di valorizzare ulteriormente il proprio ruolo di intermediario trasferendolo su un piano più elevato di quello strettamente pratico e commerciale e il 14 maggio in una lettera al marchese inizia a riferire sullo stato dell’opera e dichiara che il cantiere è fermo per mancanza di denaro. L’anno dopo, a seguito delle trattative con i frati, Piero riesce ad assicurare al marchese i diritti esclusivi sulla *chappella grande* e con essi il privilegio di porvi “l’armi e ogni divisa” rendendola così “perpetua della chassa da Ghonzaga”⁴.

Sarà questo il passo fondamentale che lo porterà ad ottenere qualche mese dopo, con il sostegno di Lorenzo il Magnifico, la nomina ufficiale di procuratore del Gonzaga a Firenze⁵. Sono gli anni in cui è accertata la presenza di Leon Battista Alberti a Firenze e la sua partecipazione nella vicenda della Tribuna⁶. Piero incontra perso-

nalmente Alberti nell’agosto del 1470⁷, è un fermo sostenitore del suo progetto e si impegna a fondo affinché quest’ultimo prevalga su quello di Michelozzo. Non ci soffermiamo qui sui contrasti suscitati dal progetto albertiano⁸. Davanti al rischio di un’*impasse* definitiva dovuta all’opposizione dei monaci a un progetto che sacrificava lo spazio riservato al coro e alle funzioni liturgiche, Piero avanza una sua personale proposta che da un lato mirava a spianare i conflitti insorti ma dall’altro tradiva l’aspirazione a porsi come protagonista attivo anche della fase progettuale promuovendo un ulteriore scatto in avanti del proprio ruolo sociale e professionale⁹.

L’interesse e la competenza per l’architettura dimostrata in questa occasione trova conferma in altri due episodi che hanno luogo tra Mantova e Firenze negli stessi anni della costruzione della Tribuna. Il primo si svolge durante il soggiorno a Mantova dell’estate del 1470. In questa occasione Piero si reca a Soave, dove incontra i marchesi nella loro “caseta” e dove effettua assieme a Jacopino (forse Giacomo de Coppino) un sopralluogo probabilmente in coincidenza dell’inizio del cantiere di un edificio rurale (“stechato e muri del campagnolo”)¹⁰. Il secondo risale all’inizio degli anni Sessanta, quando Del Tovaglia è incaricato da Francesco Sasseti di seguire, in sua assenza, i lavori di villa la Pietra¹¹. La presenza in cantiere avrà sicuramente rappresentato per Piero un’ottima occasione per affinare le competenze e conoscenze tec-





pagina 109

Fig. 1 Firenze, villa Del Tovaglia. Facciata principale del fronte nord.

Fig. 2 Firenze, villa Del Tovaglia. Facciata tergale del fronte sud.

¹ ASFi (d'ora in avanti Archivio di Stato di Firenze), *Notarie Moderno*, Luigi Meucci, 1816. Il primo volume a stampa in cui la villa viene identificata con questo appellativo è E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana. Contenevole la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca Garfagnana e Lunigiana*, III, Firenze 1839, pp. 568-569. Continuerà ad essere nota come villa 'La Bugia' anche nelle pubblicazioni successive fino ai moderni repertori. Vedi G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, II (*Sulla sinistra dell'Arno*), Firenze 1906, p. 248; G. LENSI ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze di là d'Arno*, Firenze 1954, pp. 71-72; L. ZANGHERI, *Ville della provincia di Firenze: la città*, Milano 1989, pp. 292-293.

² B.L. BROWN, *The patronage and building history of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A reappraisal in light of new documentation*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 25, 1981, I, pp. 59-146; C. VASIĆ VATOVEC, *Lorenzo il Magnifico e i Gonzaga: Due "viaggi" nell'architettura (con nuovi documenti su Luca Fancelli)*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, atti del convegno (Firenze, Pisa, Siena, 5-8 novembre 1992), I-III, Pisa 1996, I, pp. 73-101; A. CALZONA, *La Tribuna della Santissima Annunziata di Firenze*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Milano 2006, pp. 402-417; G. MOROLLI, *La Santissima Annunziata di Firenze: il tempo dell'Umanesimo. Dalla "sancta simplicitas" degli anni michelozziani agli splendori dell'età albertiana*, in *La basilica della Santissima Annunziata*, I (*Dal Duecento al Cinquecento*), a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 43-73.

³ *Luca Fancelli architetto: epistolario gonzaghese*, a cura di C. Vasić Vatovec, Firenze 1979, pp. 42-50. Episodi relativi al commercio delle "pietre antiche", che hanno come protagonista Piero Del Tovaglia sono ricordati in alcune lettere del 1463 e 1464. Vi si fa cenno ad alcuni pezzi di porfido e serpentino che Piero riesce a procurare a Lodovico, provocando la contrarietà dei fiorentini.

⁴ Ivi, Doc. 31, p. 122.

⁵ Ivi, p. 92.

⁶ Ivi, p. 93.

⁷ Ivi, Doc. 36, p. 122.

⁸ BROWN, *The patronage...* cit., pp. 98-108; R. TAVERNOR, *I Gonzaga committenti dei progetti albertiani per San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova e per la Tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, 10 settembre-11 dicembre 1994), a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, pp. 382-391: 383-386; CALZONA, *La Tribuna della Santissima Annunziata...* cit., pp. 402-417.

⁹ BROWN, *The patronage...* cit., pp. 102-103 e Doc. 24, p. 120.

¹⁰ VASIĆ VATOVEC, *Lorenzo il Magnifico...* cit., nota 7, pp. 75-76.

¹¹ A. LILLIE, *Florentine Villas in the Fifteenth-Century: An Architectural and Social History*, Cambridge 2005, pp. 322-323.

¹² Ivi, pp. 210 e 243. L'attività finanziaria ed edificatoria di Francesco Sassetti era in piena espansione negli anni Sessan-

niche che già possedeva e per avvicinarsi nello stesso tempo ai temi più squisitamente teorici intorno ai quali si aggirava il dibattito architettonico in quel momento¹².

Quella che abbiamo davanti è quindi una figura piena di sfaccettature, colto e preparato, abilissimo a intessere rapporti politici e professionali ed entrare nella sfera d'influenza di personaggi di primo piano della vita politica e culturale. Il tutto rafforzato da un personale interesse per l'architettura e, viste le frequentazioni, per le nuove idee in campo architettonico che a Firenze andavano maturando proprio intorno agli anni Settanta e che trovano nella Tribuna dell'Annunziata un forte catalizzatore.

I legami molteplici e intensi tra Piero e il cantiere della Annunziata finiscono per trasferirsi dal piano delle relazioni sociali e intellettuali a quello concretissimo degli scambi materiali. I lavori alla Tribuna hanno termine nel 1479 con la costruzione dell'arco trionfale¹³. Tre anni prima in una lettera del 31 gennaio 1476 indirizzata al marchese di Mantova, Del Tovaglia, dopo avere fatto il punto sull'andamento dei lavori oramai quasi conclusi, chiede di utilizzare una consistente quantità di legname già impiegato nel cantiere della Tribuna presumibilmente per opere provvisorie, allo scopo di "dare expeditione" ad alcuni suoi "tetti di villa"¹⁴. La risposta del Gonzaga è limpida:

Siamo contenti che non bisognando più quello legname per la fabrica dela annunciata come scrivete vui li togliati e operati in quello vostro lavoro al piacere vostro¹⁵.

L'ipotesi qui avanzata è che i "tetti di villa" di cui parla Piero siano da ricondurre all'intenzione di costruire la possente volta a botte cassettonata che copre il salone principale della villa a Santa Margherita; e che la villa e la Tribuna non abbiano in comune solo la gabbia esteriore di armature e ponteggi ma in parte anche i robusti contenuti di cultura architettonica e costruttiva che vi sono implicati. L'ipotesi può sembrare azzardata dal punto di vista cronologico dal momento che per incontrare una sala voltata a botte di dimensioni confrontabili bisognerà aspettare gli anni Novanta¹⁶. Tuttavia, il clima generale della cultura architettonica a Firenze negli anni Settanta è sufficiente a rendere plausibile una data così precoce, ponendo anzi la villa Del Tovaglia in una posizione attivamente sperimentale nei processi in atto di (ri)costruzione del linguaggio classico.

Nella portata al catasto del 1480 Piero si dichiara proprietario di "Un podere posto nel popolo di Santa Margherita a Montisci chon chasa da signore e lavoratore, chomprato da due persone"¹⁷. Il primo acquisto risale al 1470 e consiste di un fondo agricolo¹⁸, mentre il secondo, di circa 10 anni dopo, è relativo a un podere adiacente al primo e comprende anche la casa da signore destinata ad essere recuperata e inserita nel nuovo complesso¹⁹.

Se si pone come termine *post quem* per la costruzione del salone voltato a botte l'anno 1476 e come termine *ante quem* il 1487, anno della morte di Piero, si ottiene un arco di tempo ragionevole in cui inserire tutti i passaggi necessari allo svolgimento del processo che va dall'ideazione alla realizzazione materiale del salone. Per questa, infine, può essere indicata la data preferenziale *post quem* del 1480, all'indomani cioè dell'acquisto del podere con casa da signore. È opportuno richiamare l'attenzione sull'importanza di quella fase germinale di ideazione che trova nel 'disegno'²⁰ il suo veicolo più rappresen-

tativo e che può talvolta precedere la costruzione. Questa fase anteriore, per la sua natura immateriale meno afferrabile e riscontrabile a livello documentario, se non per via di indizi e accenni, costituisce però il terreno di coltura, fatto di scambi di idee, di relazioni personali, di stimoli da cui nasce il programma di un'opera. Gli aspetti puramente ideativi del costruire appaiono tanto più significativi e meritevoli di attenzione in un momento come gli anni Settanta del Quattrocento in cui la parola e l'esempio di Alberti cominciano a proporre una nozione intellettuale della architettura e della figura professionale dell'architetto²¹. Su questo la villa di Piero Del Tovaglia offre preziosi spunti di riflessione. Intorno al 1476 Piero doveva avere già ben presente l'idea di costruire il salone tanto da richiedere al Gonzaga il permesso di utilizzare una consistente quantità di legname proveniente dal cantiere dell'Annunziata. Una parte del terreno era già di sua proprietà e probabilmente erano in corso le trattative per acquistare quella adiacente. Alla fine degli anni Settanta sono presenti tutte le condizioni per iniziare a concretizzare il progetto. Resta da capire la natura e l'entità dell'intervento.

La differenza degli spessori murari e l'irregolarità del perimetro permettono di riconoscere con buona approssimazione il nucleo appartenente alla preesistente 'casa da signore' nella porzione trapezoidale a est. Poiché la serie di ambienti a sud e il massiccio portico a ovest sono riferibili a interventi successivi²², e lo spazio intermedio (dove oggi sono collocate le scale) tra il salone e il blocco preesistente era probabilmente occupato dal vuoto di un cortile, non si può non dedurre, sia pur con un certo stupore, che l'intervento di Piero Del Tovaglia si concentra e si esaurisce nella costruzione del grande salone coperto da una volta a botte cassettonata: monumentale frammento isolato di matrice archeologica che conferma il carattere episodico e disorganico

co con cui alcuni elementi del linguaggio classico penetrano nell'ambito tematico della villa²³. L'aspetto che emerge con più forza è sicuramente l'utilizzo della volta a botte cassettonata. A Firenze alla metà degli anni Settanta il fenomeno di graduale affermazione della volta a botte era già in atto e poteva contare su alcune significative realizzazioni: il tabernacolo del Crocifisso a San Miniato al Monte (1448 ca.), la cappella della famiglia Cardini nella chiesa di San Francesco a Pescia (1457), la cappella Rucellai (1461-67) nella chiesa di San Pancrazio e la cappella dei Pazzi a Santa Croce (1461): episodi diversi tra di loro per dimensione e per funzione ma che presentano tutti quanti il carattere dell'*excerptum* di gusto archeologico all'interno di un organismo più ampio. Si tratta per l'appunto di opere di dimensione ridotta, che si danno nella forma dell'inserito impreziosito dai materiali e dalla conseguente resa cromatica come nel tabernacolo di San Miniato e nel portico della cappella Pazzi, oppure, negli altri casi, nella versione più sobria, tipicamente bicromatica, che segue la tradizione fiorentina.

Un respiro più ampio invece caratterizza la grande volta a botte nella chiesa della Badia Fiesolana (1456-1464): la chiesa si sviluppa su una navata principale ricoperta a botte con cappelle laterali voltate a vela. La volta — che qui assume dimensioni monumentali — si imposta su una trabeazione di pietra serena che corre lungo tutta la navata scandita dalla successione di cappelle inquadrata da archi a tutto sesto.

Negli esempi appena elencati la presenza del cassettoni è riscontrabile soltanto nel tabernacolo del Crocifisso (cassettoni ottagonali di terracotta invetriata della bottega Della Robbia)²⁴ e nella cappella Pazzi (con riquadro e rosone centrale in pietra serena per le piccole volte all'interno e interamente di pietra serena nella volta del portico²⁵). La scelta del cassettoni risponde sicuramente all'eco della tradizione classica romana

ta, dentro e fuori dall'Italia: oltre villa La Pietra si può ricordare il contributo alla ricostruzione della cappella di Notre Dame du Pont du Rhone a Ginevra (600 fiorini), la somma di 200 fiorini spesi per la "capella della badia", registrato nel suo Libro Segreto (probabilmente si riferisce alla Badia Fiesolana, dove tutt'ora si trova la cappella della famiglia Sassetti) e l'acquisto della proprietà a Confienti. Possedeva inoltre una copia del *De Architectura* di Vitruvio, dando prova dei suoi personali interessi antiquari.

¹³ BROWN, *The patronage...* cit., p. 109.

¹⁴ Ivi, Doc. 86, p. 132.

¹⁵ Ivi, Doc. 87, p. 132.

¹⁶ G. BELLI, *La casa di Giuliano e Antonio dal Sangallo in via di Pinti a Firenze*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 408-420.

¹⁷ ASFi, *Catasto*, 1004, c. 276v, "Uno podere posto nel popolo di Santa Margherita a Montisci chon chasa da signore e da lavoratore, chomprato da due persone. La prima chompra fu da Giovanni Amidei per fiorini 175 di suggello roghato Ser Antonio di Ser Battista a di 4 di settembre 1470. Per l'altra parte da Lionardo di Francesco di Lionardo ghalighaio, gonfalone Lion Nero per fiorini 300 di suggello, roghato Ser Domenico Boghanni a di 19 di novembre 1479 la quale parte prese detto Lionardo per dote dalla madre per li ordini del podestà di Firenze. Era detto podere nel catasto del 1469 in Francesco di Lionardo di Simone ghalighaio, gonfalone Lion Nero, chonfinato da prima via, 2 Bernardo di Monna Caterina, 3 via, 4 Frati di Settimo, 5 Piero detto".

¹⁸ ASFi, *Catasto*, 929, c. 426r, "Uno poderuzo chon chasa, chapanna, parte di fatio, cho suoi chonfini: a prima via, a 2 Francesco di Lionardo...".

¹⁹ ASFi, *Catasto*, 914, c. 345r, "Uno podere posto nel popolo di Santa Margherita a Montisci cho chasa da signore e lavoratore cho sua vocaboli, chonfini: primo via, sechondo i frati di Settimo, terzo Giovanni di Francesco Amidei...".

²⁰ Si intende qui con 'disegno' la fase ideativa di un edificio, il termine compare nel *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti. Alberti sceglie di utilizzare la parola *lineamenta* che nella prima versione in volgare del trattato — curata da Cosimo Bartoli e pubblicata a Firenze nel 1550 — viene tradotta con "disegno", dando il via a una tradizione esegetica che arriva fino ai giorni nostri con la nota edizione Orlandi-Portoghesi (C. BARTOLI, *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentiluomo e Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni*, Firenze 1550, p. 9 (libro I, cap. I); L.B. ALBERTI, *L'Architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, pp. 18, 20 (libro I, cap. I)). Nel linguaggio odierno *lineamenta* sembrerebbe più affine al termine 'progetto', in sé però poco preciso in quanto riferibile a un prodotto compiuto, in linea con la pratica architettonica contemporanea, e per certi versi fuorviante rispetto al 'disegno' come 'immagine intellettuale', prodotto della mente dell'architetto non necessariamente compiuto, secondo l'accezione attuale (il tema è stato affrontato in K. GUZA, *Lappeggi: rilettura di una sfortunata villa buontalentina*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2017, ciclo XXIX, pp. 69-78). Per una puntuale discussione del termine *lineamenta* vedi S. LANG, *De lineamentis*: L. B. Alberti's use of a technical term, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVIII, 1965, pp. 331-335. Sull'importanza del 'disegno' a partire dalla fondamentale opera di F. ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, I-II, Torino 1607, si veda in particolare E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: "idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971; S. ROSSI, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro: I: disegno interno ed esterno*, "Storia dell'Arte", 20, 1974, pp. 37-56; S. TROTTEIN, *Harmonie et disegno de Varchi à Zuccaro*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s., 59, 2010, pp. 333-342.

²¹ J.S. ACKERMAN, *Architectural practice in the Italian Renaissance*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 13, 1954, 3, pp. 3-11; M.S. BRIGGS, *The architect in history*, New York 1974; L.D. ETTLINGER, *The emergence of the Italian Architect during the XV century*, in *The architect: chapters in the history of the profession*, edited by S. Kostof, New York 1977, pp. 96-123; C. WILKINSON, *The new professionalism in the Renaissance*, ivi, pp. 124-160; R.A. GOLDTHWAITE, *The building of Renaissance Florence: an economic and social history*, Baltimore 1980; A.C. HUPPERT, *Material matters: training the Renaissance architect*, in *Artistic practices and cultural transfer in Early Modern Italy. Essays in honour of Deborah Howard*, edited by N. Avcioglu, A. Sherman, Farnham 2015, pp. 89-106.

²² I lavori risalgono alla proprietà Guicciardini (sec. XVI-XVII) e poi Nerli (sec. XVIII) come si dirà meglio più avanti.

²³ Si veda l'introduzione a questo numero di Alessandro Rinaldi.

²⁴ G. MOROLLI, "Sacella". *I tempietti marmorei di Piero de' Medici: Michelozzo o Alberti?* in *Michelozzo: scultore e architetto (1396-1472)*, atti del convegno (Firenze, San Piero a Sieve, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze 1998, pp. 131-170.

²⁵ S. CABASSI, R. TANI, *Il portico della Cappella Pazzi: nuove ricerche ed ipotesi*, Firenze 1982.

²⁶ ALBERTI, *L'architettura...* cit., pp. 614-616 (libro VII, Cap. XI).

²⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1879, IV, p. 275.

²⁸ 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; L.A. PELLECCIA, *Observations on the Scala Palace: Giuliano da Sangallo and the antiquity*, Ph.D. Thesis, Harvard University, 1983, pp. 6-56; EAD., *The patron's role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, "Renaissance Quarterly", XLII, 1989, 2, pp. 258-291; F. QUINTERO, *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. 59-86; S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 31-42; di diverso avviso è Francesca Bordoni (*La villa suburbana di Bartolomeo Scala a Firenze. Villamque dives publico peculio, insanus urbanus struit*, "Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 52, 2009, pp. 17-38; *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento a oggi*, "Annali di Architettura", 23, 2011, pp. 9-36) che sposta la costruzione del cortile a dopo la metà degli anni Ottanta, in una seconda fase del cantiere. Sembra tuttavia più verosimile collocare la realizzazione del cortile negli anni Settanta come elemento di ricucitura delle preesistenze.

²⁹ In G. TROTTA, *Palazzo Cocchi Serristori a Firenze. Una dimora quattrocentesca in lumine Solis*, Anghiari 1995, p. 28, l'intervento sangallescò è collocato tra il 1485 e il 1490, una posizione in parte condizionata dalla tesi che vedeva nella fortificazione di Colle Val d'Elsa (1479) la prima architettura documentata di Giuliano, mentre più convincente risulta l'ipotesi proposta di recente in FROMMEL, *Giuliano da Sangallo...* cit., pp. 46-47, che anticipa i lavori di ristrutturazione agli anni 1474-80, recuperando in questo modo una più tradizionale datazione.

³⁰ Per le più recenti considerazioni intorno alla datazione di villa La Luna si veda il contributo di Alessandro Rinaldi in questo stesso volume.

³¹ VASARI, *Le vite...* cit., IV, p. 287.

³² ASF, *Corporazioni Religiose Soppresses dal Governo Francese*, 119 (SS. Annunziata), 689, c. 222r (citato in G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 106, S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 9). Per una recente ricapitolazione della vicenda in-

rinvigorita dal contributo teorico e pratico di Alberti²⁶ e registra così anche a Firenze la volontà di un diretto allineamento alla lezione dell'antico. Mentre nella cappella Rucellai, in quella dei Cardini a Pescia e nella volta della Badia Fiesolana viene mantenuta la sobrietà della superficie liscia semplicemente intonacata più in linea con la tradizione brunelleschiana.

Il panorama si arricchisce ulteriormente e raggiunge un livello di maturazione nuovo con le opere di Giuliano da Sangallo che sanciscono definitivamente l'adesione di Firenze alla tendenza antiquariale ma che presentano non pochi problemi di datazione, accentuati dall'incertezza che continua a gravare sulla cronologia della nascita di Giuliano e sui percorsi della sua formazione.

Sfuggente e diluita nel tempo sembra la realizzazione della casa di Bartolomeo Scala in Borgo Pinti. Lo stesso Vasari nella vita di Giuliano non elenca l'edificio tra le opere dell'architetto, affidandosi alla generica espressione "et a' privati cittadini [fece] molte case, delle quali non accade far menzione"²⁷. Se ammettiamo una datazione dell'edificio intorno al 1474-80²⁸ le volte a botte qui presenti risulterebbero essere le prime in assoluto realizzate da Giuliano a Firenze. Tale ipotesi cronologica richiede un'età sufficientemente matura dell'architetto alla metà degli anni Settanta, considerando anche il ricco catalogo di opere, certe o attribuite, che si concentrano proprio in quel periodo: alla già menzionata casa di Bartolomeo Scala si aggregano palazzo Cocchi²⁹, villa la Luna³⁰ e probabilmente anche le prime idee di progetto per Poggio a Caiano.

Diventa necessaria quindi una collocazione della sua data di nascita almeno intorno alla metà degli anni Quaranta, un'ipotesi compatibile con la testimonianza di Vasari (1443)³¹ e con l'incarico di ritirare un pagamento per conto del padre nel 1454³². La villa di Poggio a Caiano è stata oggetto di recentissime riconsiderazioni che col-

locano l'inizio dei lavori negli anni Novanta³³, scavalcando l'ormai tradizionale datazione alla metà degli anni Ottanta. Anche qui realizzazione e ideazione sembrano però separate e dislocate in tempi successivi. La lettera che Bernardo Rucellai indirizza a Lorenzo il Magnifico nel maggio del 1474 prova che a questa data entrambi, il vecchio e il nuovo proprietario della possessione di Poggio, erano coinvolti in uno scambio di idee e fantasie a proposito della nuova residenza di villa che sembra si fossero già materializzate in un "disegno" buttato giù in "tempo di farnetico"³⁴. È appena il caso di ricordare che Bernardo è figlio di Giovanni Rucellai, grande mecenate di Alberti, ed è legato a quest'ultimo da un sodalizio intellettuale che culmina nel viaggio attraverso le antichità di Roma compiuto nel 1471 insieme a Lorenzo e Donato Acciaiuoli³⁵. Indipendentemente quindi dal fatto che la villa sia stata realizzata a partire dalla metà degli anni Ottanta oppure degli anni Novanta, la probabile presenza di una idea progettuale già in parte abbozzata nelle sue linee più innovative intorno alla metà degli anni Settanta, costituisce un punto di riferimento fondamentale all'interno del clima culturale e artistico nel quale nasce anche il progetto per la villa di Santa Margherita.

Non possiamo però rivolgere lo sguardo solo verso gli sviluppi fiorentini: il ruolo bifronte di Piero tra Firenze e Mantova obbliga a prendere in considerazione anche le imprese architettoniche più significative promosse dalla corte gonzaghesca. In prima linea si colloca la costruzione della chiesa di Sant'Andrea. Alberti presenta il progetto nel 1470 e l'inizio dei lavori risale a giugno del 1472, poco dopo la sua morte³⁶. Il responsabile del cantiere è Luca Fancelli, un personaggio molto vicino al Gonzaga, il cui destino interseca quello di Piero Del Tovaglia già a partire dal 1463, durante un suo lungo soggiorno obbligato a Firenze a causa di un'epidemia di peste³⁷. Fancelli frequenta la città assiduamente

anche negli anni Settanta e non mancano le occasioni di incontro con Piero il quale cercherà di favorirlo nei rapporti con la Signoria fiorentina a proposito di un debito personale, su raccomandazione dello stesso Gonzaga³⁸. Gli scambi tra i due avranno rappresentato per Piero una preziosa opportunità per aggiornarsi sugli sviluppi mantovani e avranno orientato senza dubbio la sua attenzione sul tema più clamoroso del progetto per Sant'Andrea: la volta a botte cassettonata, in particolare quella triplice del vestibolo, la parte dell'edificio realizzata per prima³⁹.

Del Tovaglia si trova quindi inserito in un ambiente fertilissimo, attraversato dalle idee più avanzate in campo architettonico, catalizzate da personaggi come Leon Battista Alberti, Giuliano da Sangallo, Luca Fancelli e Lorenzo il Magnifico — colto e attentissimo committente, egli stesso celebrato per le sue conoscenze e competenze architettoniche⁴⁰. Si sa con certezza di contatti personali con il Magnifico, con Alberti e Fancelli mentre mancano notizie relative a una possibile conoscenza o incontro diretto con Giuliano, ma l'ipotesi non può essere esclusa alla luce delle suddette frequentazioni. All'interno di questa fortunata costellazione può avere trovato un terreno fertile anche l'idea di costruire una grande sala voltata a botte nella proprietà di Santa Margherita a Montici, ad una data come il 1476 che a questo punto non risulta più così precoce come poteva sembrare inizialmente⁴¹.

Come si è visto la costruzione doveva consistere sostanzialmente nella realizzazione del salone annesso allo spazio occupato dalla 'casa da signore' e il tema della 'sala' è al centro del dibattito architettonico intorno all'antico a cui partecipano in prima linea proprio Alberti, il Magnifico e Giuliano da Sangallo. Ma mentre i frequentatori della 'cerchia' albertiana si concentrano principalmente sull'idea di *sinus*, come 'centro di gravità' della casa attorno a cui sono organizzati e distribuiti tutti gli altri ambienti⁴² — idea derivan-

te dalla riflessione sull'*atrium* vitruviano⁴³ — nel caso della villa Del Tovaglia la via più praticabile sembra quella che porta verso il genere degli *oeci*. Vitruvio parla degli *oeci* nel capitolo III del VI libro al seguito della descrizione dei triclini⁴⁴. Distingue alcune varianti, tetrastilo, corinzio ed egizio, in base ai diversi rapporti proporzionali che regolano le misure principali, e successivamente intavola un confronto tra l'*oecus* corinzio e quello egizio che si svolge invece sul piano delle differenze morfologiche. Il primo è costituito da un solo ordine di colonne sormontato da una sorta di trabeazione (architravi e cornici) di legno o di stucco, sopra la quale si innalzano "*curva lacunaria ad circinum delumbata*"⁴⁵, con chiaro riferimento quindi a un tipo di copertura a botte. Quello egizio, invece, ha due ordini di colonne, con finestre e una sorta di deambulatorio perimetrale nell'ordine superiore, che lo avvicina al 'modello' della basilica⁴⁶.

Il merito di essere riusciti a distinguere correttamente i diversi tipi di *oecus* riportati da Vitruvio, giungendo inoltre ad una corretta restituzione grafica⁴⁷, spetta a Daniele Barbaro e Andrea Palladio, i quali riescono a superare anche l'errore in cui erano caduti i Sangallo di considerare sinonimi gli *oeci* tetrastili e quelli corinzi. I primi, infatti, vengono finalmente rappresentati come sale quadrate, con le quattro colonne poste in modo da lasciare un grande spazio nel mezzo riservato al lacunare centrale del soffitto (piano), mentre le pareti sono ritmate da nicchie rettangolari absidate che ospitano statue.

Ma anche se negli anni di costruzione del salone di villa Del Tovaglia queste ricostruzioni grafiche non erano ancora disponibili, il testo di Vitruvio in gran parte illuminato dalla parola di Alberti, circolava liberamente negli ambienti artistici più colti e potrebbe avere ispirato Piero nelle scelte architettoniche intorno al salone⁴⁸. La decisione finale ricadrà proprio sulla copertura a botte che abbiamo visto diventare sempre

torno alla data di nascita di Giuliano da Sangallo e agli anni della formazione si veda FROMMELT, *Giuliano da Sangallo...* cit., p. 25; e G. BELLI, *Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo*, "Archivio Storico Italiano", 176, 656, 2018, 2, pp. 347-368. Per una rivisitazione critica del problema si veda il contributo di Alessandro Rinaldi in questo volume.

³³ A. BELLUZZI, *La villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, pp. 374-386.

³⁴ F.W. KENT, *Lorenzo de' Medici's acquisition of Poggio a Caiano in 1474 and an early reference to his architectural expertise*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42, 1979, pp. 250-257; G. MOROLLI, *Giardini pensili e orti suburbani*, in *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo-23 luglio 2006), a cura di G. Morolli, C. Acidini, Firenze 2006, pp. 217-220.

³⁵ M. BULGARELLI, *1450-1471. Roma e Firenze*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno -16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore, Milano 2005, pp. 151-163; S. BORSI, *Leon Battista Alberti e Roma*, Firenze 2003, pp. 279-410; S. BORSI, *La cavalcata archeologica di Leon Battista Alberti e Lorenzo il Magnifico*, in *L'uomo del Rinascimento...* cit., pp. 237-238.

³⁶ E.J. JOHNSON, *S. Andrea in Mantua. The building history*, Pennsylvania 1975, pp. 8-10.

³⁷ Luca Fancelli architetto... cit., p. 44.

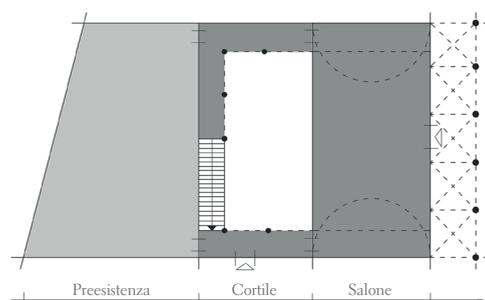
³⁸ Ivi, p. 52.

³⁹ L. VOLPI GHIRARDINI, *Ipotesi per una lettura globale della facciata della basilica di S. Andrea a Mantova*, "Civiltà Mantovana", 3 s., 28, 1993, 7, pp. 11-25.

⁴⁰ B.L. BROWN, *An enthusiastic amateur: Lorenzo de' Medici as architect*, "Renaissance Quarterly", XLVI, 1993, 1, pp. 1-22; R. PACCIANI, *Lorenzo il Magnifico: promotore, fautore, "architetto"*, in *Il principe architetto*, atti del convegno internazionale (Mantova, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, Firenze 2002, pp. 377-411.

⁴¹ Si prendono qui le distanze dalla ipotesi di B.L. BROWN, *Leonardo and the tale of three villas: Poggio a Caiano, the villa Tovaglia in Florence and Poggio Reale in Mantua*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III (Relazioni artistiche; Il linguaggio architettonico), atti del convegno (Firenze, 9-14 giugno 1980), Firenze 1983, pp. 1053-1062, che sposta la datazione agli anni Novanta. Il ragionamento di Brown punta su Agnolo Del Tovaglia, il figlio di Piero, come committente della villa (ricordiamo che Piero muore nel 1487) e rientra nel tema della 'copia' che l'autrice vuol mettere in luce. L'ipotesi sostiene sui presunti interessi antiquari di Agnolo il quale il 24 ottobre 1476 scrive a Lodovico Gonzaga chiedendo un libro contenente dei disegni di sculture antiche, raffiguranti alcune scene "le quale la più parte sono battaglie di centauri, di fauni et di satiri, così ancora d'uomini et di femine accavallo et appiè, et altre cose simili", vedi C.M. BROWN, A.M. LORENZONI, *Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua. Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 17, 1973, 1, pp. 153-159. La risposta del Gonzaga arriva un mese dopo con la precisazione che un certo Luca (forse Fancelli) aveva dato il libro ad Andrea Mantegna, il quale a sua volta lo aveva consegnato nelle mani di un pittore locale, e da quel momento se n'erano perse le tracce. Secondo Brown negli anni Novanta, Agnolo avrebbe approfittato dell'esilio dei Medici, chiamando Lorenzo da Montecatini per costruire il salone (un personaggio misterioso coinvolto nei cantieri laurenziani che ha tutta l'aria di essere nulla più di un semplice esecutore) per farsi 'rimodellare' all'antica la sua villa, seguendo il modello di Poggio a Caiano (all'epoca in fase di costruzione, vedi anche BROWN, *An enthusiastic amateur...* cit., p. 18). L'ipotesi sembra debole alla luce della vicenda di Piero

Fig. 3 Schema ricostruttivo della villa dopo la realizzazione del salone voltato a botte.



Del Tovaglia e delle sue capacità e conoscenze architettoniche più volte ribadite, per cui Piero risulta sicuramente il candidato più plausibile come committente e ideatore della villa. Inoltre la lettera di Agnolo risale al 1476, e potrebbe benissimo rientrare nell'ambito degli interessi antiquari del padre oltre che indicare l'intenzione di una decorazione dei 'nuovi' ambienti della villa con figure che rappresentano chiare citazioni all'antica, anche se ad oggi non restano tracce di un simile intervento.

⁴² ALBERTI, *L'architettura...* cit., pp. 416-417 (libro V, cap. XVII).

⁴³ P.N. PAGLIARA, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana. Influenze sangallescche sulla manualistica di Sebastiano Serlio*, "Controspazio", 1972, 2, pp. 19-55; L.A. PELLECCIA, *Architects read Vitruvius: Renaissance interpretations of the atrium of the ancient house*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992, pp. 377-416.

⁴⁴ VITRUVIO, *De Architectura*, pp. 8-11 (libro VI, cap. III).

⁴⁵ VITRUVIO, *De Architectura*, p. 9 (libro VI, cap. III).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A. MAIURI, *Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanese*, "Palladio", n.s., 2, 1952, 1-2, pp. 1-8. La restituzione grafica proposta da Palladio verrà confermata dalla conformazione degli oeci ritrovati negli scavi successivi di Pompei e di Ercolano.

⁴⁸ Una via possibile di accesso alle teorie vitruviane poteva essere la già menzionata frequentazione con Francesco Sasseti il quale possedeva una copia manoscritta del trattato, si veda LILLIE, *Florentine Villas...* cit., p. 210.

⁴⁹ R. BUDINI GATTAI, F. CARRARA SCRETI, *Il Trebbio in Mugello: terre, storia, architettura; tremila anni di un trivium*, Firenze 2011; M. TRABOSCHI, *Cafaggiolo. La villa de' Medici nel Mugello*, Firenze 1992; F. GURRIERI, R. RENAI, *Villa Sabiati alla Badia. L'acquisizione della villa, l'opera di restauro, le grotte*, Firenze 2012.

⁵⁰ Nella rappresentazione della villa nei Capitani di Parte, al di sopra del settore est della preesistenza, si innalza una torre merlata (*Piante di popoli e strade: Capitani di Parte Gueffa. 1580-1595*, a cura di G. Pansini, I-II, Firenze 1989, I, c. 24).

⁵¹ Attualmente i ballatoi hanno larghezze leggermente diverse. Le balaustre e le mensole che li sorreggono risalgono ad interventi successivi a quello quattrocentesco.

⁵² VITRUVIO, *De Architectura*, p. 10 (libro VI, cap. III).

più diffusa e ambita negli edifici di respiro monumentale, e che con la villa di Santa Margherita a Montici entra a far parte anche del repertorio dell'architettura residenziale.

Tomando alla configurazione generale dell'edificio, questo presentava quindi un blocco preesistente trapezoidale a est, il vuoto centrale del cortile e, a ovest, il volume puro, cristallino del nuovo salone voltato. Tre pezzi riconducibili a un modello di ampliamento e modernizzazione largamente condiviso, riscontrabile in numerosi edifici tre-quattrocenteschi, a Trebbio, Cafaggiolo, a villa Salviati alla Badia⁴⁹, in cui a un nucleo preesistente si aggiunge un 'palazzo nuovo', autonomo, congiunto alla preesistenza tramite un cortile intermedio. Anche in questo caso, l'episodio moderno, il salone, è unito a quello preesistente della medievale casa da signore dal connettivo di un cortile. L'operazione di villa Del Tovaglia si distingue però innanzitutto per la assoluta totalizzante egemonia del salone che risolve in sé stesso tutta la parte moderna.

Al tempo stesso questo suo orgoglioso isolamento viene mitigato, almeno sul piano teorico, ricorrendo al rigoroso rapporto proporzionale che coordina i tre episodi principali della villa e traduce il semplice contatto fisico in una superiore unità programmatica. La casa da signore, il cortile e il salone sono infatti uniti dal comune denominatore della misura della larghezza e dal suo rapporto 1 a 2 con la lunghezza. La canonica relazione proporzionale di 1 a 2 applicata alle dimensioni del salone sarà estesa a quella del cortile e poi, attraverso tagli e aggiustamenti, all'irregolare corpo di fabbrica preesistente diventando il modulo di tutta la composizione. Si ottiene così un trittico di episodi che alla rigorosa ma astratta coerenza delle misure unisce la totale disorganicità dei volumi: il nucleo medievale composito e articolato in parti più elevate e altre depresse⁵⁰, il vuoto del cortile e poi la massa compatta del salone sigillato dalla volta a botte (fig. 3).

L'ingegnoso schema proporzionale attenua ma non cancella, quindi, il carattere frammentario del complesso che riemerge in tutta la sua problematicità nella organizzazione dei collegamenti orizzontali e verticali dando luogo a complesse strategie distributive. Il nodo chiave è rappresentato dai ballatoi che corrono sui lati corti del salone (fig. 4).

All'altezza dell'imposta della botte, nelle testate, due stretti ballatoi (con larghezza pari all'ultimo cassettoni) sorretti da mensole perforano la volta riprendendo la quota di calpestio del corridoio di collegamento con la casa da signore⁵¹. I varchi presentano un taglio di tale precisione e così privo di sbavature da poter solo essere stati ottenuti in corso d'opera e non ricavati successivamente per rottura. Come si sa, il doppio volume in altezza necessario a far girare l'arco a tutto sesto della botte comporta degli evidenti problemi di collegamento tra le parti dell'edificio. I ballatoi in quota si presentano quindi nella funzione di 'ponte' tra due parti dell'edificio che, essendo state radicalmente modificate in seguito, trovano proprio nei ballatoi la prova della loro realtà e il punto di partenza per la loro ricostruzione. A ovest si dovrà postulare l'esistenza di una terrazza sostenuta in basso da un portico addossato al salone con la funzione di pausa, di 'mediazione' verso un giardino interno (tutt'ora esistente) che si sarà esteso verso ovest come richiede la vocazione ricreativa dell'*oecus*⁵². Ad est si rende indispensabile pensare all'allestimento di due passaggi 'gemelli' in quota, continui rispetto ai ballatoi e addossati ai muri a vela del cortile, soluzione piuttosto diffusa nell'architettura civile toscana a partire dal Medioevo, a cui sarebbero corrisposti a terra dei passaggi chiusi o aperti che collegavano il salone al nucleo preesistente. Un corridoio collocato nella parte sud dell'edificio, attualmente coperto da un soffitto ligneo, potrebbe essere il residuo di uno di questi camminamenti.

L'ostacolo distributivo dovuto al doppio volume è stato affrontato in maniera diversa a Poggio a Caiano, tramite l'inserimento di due corridoi esterni che lasciano intatto il volume della volta. Nella villa Del Tovaglia ci troviamo di fronte a una scelta più brutale per certi versi, che intacca la integrità e la purezza della botte ma interpreta fedelmente la funzione dei ballatoi in qualità di 'osservatorio' che permette di trasformare in spettacolo lo spazio del salone, come suggerirebbe ancora una volta il riferimento archeologico all'*oecus*⁵³.

I collegamenti verticali sono ancora più misteriosi di quelli orizzontali, e in assenza di apprezzabili testimonianze documentarie si possono solo formulare ipotesi su base esclusivamente probabilistica.

Lo spazio corrispondente al vuoto del cortile quattrocentesco attualmente è occupato dallo scalone principale (probabilmente settecentesco), da una sala e da uno stretto corridoio con soffitto rivestito di formelle di terracotta che ripropongono i simboli presenti all'interno del salone (il Sole, l'Anello con diamante e lo Steccato). La posizione del corridoio corrisponderebbe a un passaggio coperto di collegamento tra i due corpi 'gemelli' che dovevano mettere in comunicazione il salone con il volume della preesistenza. L'utilizzo delle formelle di terracotta rappresenta una soluzione inusuale nell'architettura residenziale non solo in Toscana, ma anche nell'area lombarda o emiliana da cui dipendono i principali rapporti diplomatici e commerciali di Piero, ma la presenza dei simboli menzionati è la prova che questo episodio risale ad una fase in cui l'edificio è ancora di proprietà dei Del Tovaglia⁵⁴. Al passaggio coperto poteva seguire una scala esterna addossata al muro della casa da signore, con approdo sulla loggia nord che da una parte garantiva la continuità con uno dei ballatoi in quota del salone e dall'altra permetteva l'accesso diretto al primo piano, a destinazione abi-



Fig. 4 Firenze, villa Del Tovaglia. Volta a botte del salone, particolare del passetto sud.

tativa, della parte preesistente (fig. 3). Da un lato la soluzione presenta chiare reminiscenze di architettura residenziale medievale caratterizzata da una spiccata preferenza per le scale esterne, e tradisce quindi l'imbarazzo che ancora aleggiava intorno al tema della scala nella seconda metà del Quattrocento; d'altro canto, invece, definisce e potenzia il carattere del cortile come spazio di mediazione tra la preesistenza e la nuova costruzione rappresentata dal salone voltato. Infatti questo assume la forma di un 'vuoto funzionale', predisposto a ospitare i collegamenti orizzontali e verticali e vanta la presenza di almeno tre passaggi coperti al suo interno⁵⁵.

L'argomento principale a favore dell'ipotesi di un cortile posto tra il salone e il nucleo medievale è offerto dall'esame dei sotterranei (fig. 5). Lo spazio sottostante al salone è coperto da una volta a botte coeva, ribassata e realizzata su terra in conglomerato cementizio, affiancata da una volta di mattoni le cui misure (29x4 cm circa)⁵⁶ suggeriscono una datazione più recente. In essa si può riconoscere la "volta cavata" da Agnolo Guicciardini alla fine del Cinquecento⁵⁷ svuotando un terrapieno a cui in superficie non poteva corrispondere che a un cortile. Ma il terrapieno costituiva l'appoggio della volta in calcestruzzo sottostante al salone e la sua eliminazione avrebbe determinato uno squilibrio che la volta in mattoni poteva compensare soltanto a parità di curvatura⁵⁸. Allo scopo di prevenire o correggere i danni strutturali che si sono o si sarebbero potuti verificare, due rozzi puntelli in muratura sono stati inseriti sotto l'intradosso della volta

⁵³ Ivi, p. 9 (libro VI, cap. III).

⁵⁴ Cesserà di esserlo nel 1527 quando i Guicciardini acquisteranno la villa assieme ai poderi annessi. ASF, *Notarile Antecosimiano*, Pier Francesco Maccari, 1527, c. 306; Archivio Guicciardini, Firenze (d'ora in avanti AG), Filza XXVII, ins. 47, cc. 9-11.

⁵⁵ È possibile che anche gli altri due passaggi avessero un soffitto di terracotta, vista la presenza di una cospicua quantità di formelle conservate e ammassate all'interno di uno degli ambienti dei sotterranei.

⁵⁶ La misura dei mattoni sembrerebbe quella in uso nel Cinquecento. G.C. ROMBY, *Misura e proporzioni dell'architettura nel tardo Quattrocento: materiali da costruzione e misure nell'edilizia fiorentina*, Firenze 1996, p. 34.

⁵⁷ AG, filza XXVII, ins. 47, c. 11.



Fig. 5 Planimetrie di villa Del Tovaglia (da PEDRETTI, Leonardo... cit., 1978).

di conglomerato. Intervento ingenuo — sarebbe stato infatti più ragionevole costruire una parete continua a sostenere la volta in chiave d'arco — ma sintomatico di un problema strutturale provocato dallo svuotamento del terrapieno di appoggio e prova *ex negativo* dell'esistenza precedente di un'area non scavata e quindi di un cortile sovrastante.

L'intradosso della volta a botte è decorato da cassettoni quadrati con cornice visibilmente in rilievo di ghirlande ricche di foglie, pigne e frutti. Il centro dei cassettoni è occupato dai simboli del *Sole* e dell'*Anello con diamante*, entrambi ricavati dalle imprese riferibili rispettivamente a Ludovico Gonzaga ed Ercole I d'Este (fig. 6).

Si ritiene che Ludovico sia stato il primo dei Gonzaga a fregiarsi dell'impresa del *Sole*, accompagnata dal motto PER UN DIXIR (o DISIR)⁵⁹ e che l'abbia adottata dopo la sconfitta nella battaglia di Caravaggio (1448). Da quel momento il *Sole* diventa parte anche dell'arma di famiglia ed è usato successivamente anche da Ferdinando Gonzaga, Vincenzo II, Carlo II, anche se con un motto diverso, e quindi con un'intenzione diversa da quella di Ludovico.

L'*Anello con diamante* è invece associato solitamente ai nomi di Ercole I d'Este e del fratello Sigismondo e rappresenta una delle imprese estensi più importanti. Lo si trova in alcuni dei bassorilievi dei pilastri interni della chiesa di San Cristoforo alla Certosa, nei numerosi scudetti situati sul cordolo esterno del Castello Estense⁶⁰ e soprattutto nel palazzo fatto erigere da Sigismondo detto dei Diamanti⁶¹. Inoltre, per la sua importanza veniva spesso impressa sul verso delle monete che prendevano per questo il nome di *Diamante* o *Diamantino*⁶². L'emblema è comune anche ad altre famiglie aristocratiche, in virtù della simbologia legata direttamente all'idea del potere, ma nella variante con un fiore al centro dell'anello e foglie attorcigliate intorno (quella che Piero colloca all'interno dei

cassettoni della volta) compare soltanto presso la corte estense.

La volta si imposta su un fascio di modanature assimilabili a una trabeazione tripartita, completa di architrave, fregio e cornice. Il settore mediano corrispondente al fregio è punteggiato da inserti decorativi raffiguranti l'*Anello con diamante* assieme ad un altro simbolo che farebbe pensare all'impresa estense dello *Steccato* (o *Paraduro*). Quest'impresa viene adottata da Lionello d'Este e successivamente dal duca Borso. È presente nella sua *Bibbia*⁶³ e compare anche sugli apparati marmorei del campanile del duomo di Ferrara e sulle basi dei capitelli della chiesa di San Cristoforo⁶⁴.

Sono sopravvissuti soltanto alcuni elementi sparsi sui lati lunghi, gli altri sono stati probabilmente rimossi oppure si sono spontaneamente staccati in tempi successivi.

Piero Del Tovaglia ottiene il diritto di inserire il *Sole* gonzaghese entro l'emblema di famiglia nel 1471, nel vivo degli intensi scambi con il marchese di Mantova per la costruzione della Tribuna dell'Annunziata⁶⁵. L'emblema dei Tovaglia unito con il *Sole* segna il centro del grande festone che evidenzia l'arco della testata nord. Non c'è traccia di documenti legali che dimostrino in che modo Del Tovaglia abbia ottenuto il diritto di usare l'*Anello con diamante* e l'emblema dello *Steccato*, ma si presume sia accaduto nell'ambito di rapporti commerciali con la corte ferrarese. L'esibizionismo araldico della volta celebra l' 'ascesa sociale' di Piero e il suo successo nell'*affaire* dell'Annunziata, ma più in generale dimostra l'apertura a una dimensione cortigiana 'internazionale' del committente, la sua abilità a muoversi con estrema agilità nei rapporti con la Signoria di Firenze, la corte mantovana e quella ferrarese. La natura di frammento archeologico isolato prende in questo modo ancora più forza, grazie a un sostrato simbolico che sembra riassumere tutta la vicenda costruttiva del salone e l'e-

⁵⁸ A parità di luce e carichi agenti (come in questo caso) la distribuzione delle sollecitazioni sarebbe rimasta inalterata se la nuova volta avesse avuto la stessa curvatura di quella adiacente. Nel nostro caso così non è stato: la volta di mattoni presenta una curvatura diversa. Ciò ha causato la nascita di una forza eccentrica all'imposta delle volte (nel caso di pari curvatura le componenti orizzontali si annullerebbero a vicenda e quelle verticali semplicemente si sommerebbero) che, di conseguenza, ha probabilmente creato un abbassamento in chiave di una delle due volte, quella con arco più ribassato: in questo caso quella sotto il salone principale. Si ringrazia Giacomo Tempesta per i preziosi suggerimenti sugli aspetti strutturali.

⁵⁹ A. PORTIOLI, *La Zecca di Mantova, I (La zecca imperiale (1256), la zecca podestarile (1256-1328), proemio alla zecca dei Gonzaga)*, Mantova 1879, p. 84

⁶⁰ V. FERRARI, *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, a cura di C. Forlani, Ferrara 1989, pp. 109-113.

⁶¹ P. DI PIETRO LOMBARDI, *Le imprese estensi come ritratto emblematico del Principe*, in *Gli Estensi, I (La corte di Ferrara)*, catalogo della mostra (Modena, 12 dicembre 1997-31 marzo 1998), a cura di R. Iotti, Modena 1997, pp. 183-231: 211.

⁶² A. SPAGGIARI, G. TRENTI, *Stemmi ed imprese nelle monete marchionali e ducali estensi*, "Bollettino di Numismatica", 16, 1998, 30-31, pp. 125-130: 127.

⁶³ DI PIETRO LOMBARDI, *Le imprese estensi...* cit., pp. 201-203.

⁶⁴ G.A. FACCHINI, *Imprese estensi*, "La Rivista di Ferrara", III, 1935, 7, p. 318.

⁶⁵ BROWN, *Leonardo and the tale...* cit., p. 1057.



Fig. 6 Firenze, villa Del Tovaglia. Volta a botte del salone.

popea personale di Piero Del Tovaglia: questi da Firenze prende in prestito il legname per le centine, da Mantova il simbolo del *Sole* e da Ferrara l'*Anello con diamante* e lo *Steccato*. Il suo nome e la sua invidiabile carriera vengono così 'scolpiti' una volta per tutte e l'architettura diventa una sorta di documento di 'pietra' in cui è custodita la memoria del prestigio personale del committente.

La trama si complica notevolmente sul fronte delle tecniche costruttive e dei materiali, tema spinoso della storia dell'architettura tra Quattro e Cinquecento a Firenze, e allo stato attuale degli studi ancora in gran parte da decifrare⁶⁶. Al centro del problema è sicuramente la 'nuova' tecnica del 'getto' inaugurata a Roma a palazzo Venezia negli anni Sessanta⁶⁷. Alberti ne parla nel libro VII del suo trattato mettendo subito in evidenza l'ispirazione archeologica che la contraddistingue:

Qui torna a proposito parlare di quegli ornamenti davvero splendidi visibili, tra gli altri luoghi nel Pantheon, fatti a formelle incavate: in che modo si eseguissero, non ci è stato lasciato scritto⁶⁸.

La sua ipotesi ricostruttiva prevede la realizzazione di una serie di "tumuli" con mattoni crudi da

fissare con argilla sulle centine di legno, sui quali gettare successivamente "la volta con terra cotta e calcina"⁶⁹.

In maniera simile ne parlerà Vasari circa un secolo dopo: si copre tutta l'armatura di legno di "intagli di terra formati in cavo [...] si debbe poi pigliare la calce con pozzolana o rena vagliata sottile, stemperata liquida et alquanto grassa, e di quella fare egualmente una incrostatura per tutte, finché tutte le forme sian piene"⁷⁰. Dopo il disarmo della volta "tutta l'opra resta intagliata e lavorata come se di stucco fosse condotta, e quelle parti che non son venute, si vanno con lo stucco ristaurando, tanto che si riducano a fine"⁷¹.

A Firenze le uniche due volte a botte che Vasari associa a questa tecnica sono quelle presenti in una "camera" della casa di Giuliano in Borgo Pinti e nel salone centrale di Poggio a Caiano⁷². La costruzione della casa di Borgo Pinti si estende per un tempo lungo che va dai primi anni Novanta fino agli anni Venti del Cinquecento⁷³ e la volta di Poggio risale sicuramente agli inizi del XVI secolo⁷⁴. Ma un documento del 1493 relativo al cantiere della Sagrestia di Santo Spirito dimostra che già a questa data le maestranze fiorentine disponevano di consolidate competenze

⁶⁶ Rimane un fondamentale riferimento R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Bari 2003. Un approfondimento su un caso specifico è offerto in M.L. MEDRI, *Osservazioni sulla volta a botte del portico ionico nella villa medicea di Poggio a Caiano*, "Notizie di Cantiere", 1992, 4, pp. 105-110.

⁶⁷ P.N. PAGLIARA, *Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, "Annali di Architettura", 11, 2000, pp. 233-260.

⁶⁸ ALBERTI, *L'architettura...* cit., pp. 614-617 (libro VII, cap. XI).

⁶⁹ Ivi, pp. 614-615.

⁷⁰ VASARI, *Le vite...* cit., I, pp. 139-140.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, IV, p. 291: "Porto Giuliano da Roma il gettare le volte di materie che venissero intagliate, come in casa sua ne fa fede una camera, ed al Poggio a Caiano nella sala grande la volta che vi si vede ora".

⁷³ BELLI, *La casa di Giuliano...* cit., pp. 411-412.

⁷⁴ P.E. FOSTER, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Poggio a Caiano 1992, p. 110; l'esame dei sotterranei conferma la realizzazione della volta del salone come elemento conclusivo di cucitura tra il corpo anteriore e quello posteriore dell'edificio. Vedi P. MATRACCHI, G. NANNETTI, E. CASSANINI, V. DI MARE, *La villa medicea di Poggio a Caiano. Genesi, materiali e tecniche costruttive degli ambienti interrati*, in *Giuliano da Sangallo...* cit., 2017, pp. 387-397: 392-393.

per la realizzazione delle volte di calcestruzzo: “ch’ella (la volta del vestibolo) si facessi di ghiaia o di mattoni o di pietra lavorata”⁷⁵.

In questo quadro la volta realizzata da Piero assume un ruolo cruciale e centrale nell’applicazione di una tecnica sperimentale e non è improbabile che Giuliano avesse in mente proprio l’episodio della villa Del Tovaglia quando per convincere il Magnifico che la volta del salone di Poggio a Caiano “si potesse girare”⁷⁶, realizzò quella della sala all’interno della sua casa⁷⁷.

Purtroppo dall’ispezione in loco del sottotetto non è stato possibile ricavare informazioni determinanti. Attualmente l’estradosso presenta qualche lieve irregolarità superficiale che sembrerebbe però associabile a interventi recenti. L’analisi dei sotterranei invece riconferma la fondamentale importanza della volta a botte ribassata in corrispondenza del vano del salone al piano terra: qui la presenza di malta e inserti di ciottoli di fiume non lascia dubbi che si tratti di una volta di calcestruzzo. L’ipotesi che sia stata impiegata la stessa tecnica del getto anche per la volta del salone risulta quindi rafforzata.

Molti dubbi permangono per quanto riguarda l’intradosso cassettonato. Il forte rilievo delle ghirlande rende improbabile la loro realizzazione in contemporanea al getto di calcestruzzo, secondo la tecnica descritta da Alberti e Vasari⁷⁸. I cassettoni appaiono diversi da tutti gli altri esempi fiorentini fino ad ora esaminati: non sono di pietra e nemmeno si avvicinano all’astrazione geometrica delle volte di Giuliano da Sangallo. Sembra improbabile anche l’ipotesi dello stucco applicato all’intradosso successivamente al disarmo della volta⁷⁹: il materiale di colore rosso che emerge in alcuni punti in cui è venuto meno lo strato di pittura chiara che attualmente copre tutta la superficie della volta, fa pensare a formelle di terracotta immorsate nell’intradosso⁸⁰.

La scelta della ghirlanda con foglie, pigne e frutti sembra confermare questa ipotesi evocando

una manifattura di influenza robbiana tradizionalmente legata a tali elementi decorativi, con tipici tratti di ‘carnosità’ e ricchezza⁸¹. È possibile che invece del cassettoni intero siano state applicate sull’intradosso intonacato della volta soltanto le cornici quadrate con ghirlande; e non si può nemmeno escludere che si sia optato per delle cornici di terracotta cave nella parte tergale come spesso avveniva per i pezzi modulari di carattere ornamentale nella produzione robbiana, con evidenti vantaggi in termini di leggerezza, facilità di posa ed economia⁸².

Una scelta ornamentale di ispirazione robbiana inserisce la villa Del Tovaglia in un filone di ricerca architettonica più vicino agli esperimenti della metà del secolo (ricordiamo ad esempio i cassettoni di terracotta invetriata del Tabernacolo del Crocifisso a San Miniato) che ai geometrismi astratti tipicamente sangallesi in rapida diffusione a partire dalla fine degli anni Settanta. Si delinea così una peculiare posizione di ‘forza’ della villa di Santa Margherita: non solo clamoroso episodio all’antica in anticipo sui tempi, ma anche modello di ‘transizione’ all’interno dello sviluppo non-lineare che caratterizza la ricostruzione del linguaggio classico a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Infatti, l’interno del salone, se da un lato appartiene ancora alla tradizione decorativa della metà del secolo, dall’altro serve come esempio di innovazione e di ‘annuncio’ dei futuri sviluppi di un’architettura di villa che si avvierà verso la sua fase di maturazione negli ultimi decenni del secolo.

Ludovico Gonzaga non fa in tempo ad avere notizia del completamento del salone⁸³, ma le relazioni con i Del Tovaglia proseguiranno sotto il figlio Francesco che dimostrerà un forte interesse personale nei confronti dell’edificio. Nel 1500 scriverà ad Agnolo, figlio di Piero, per chiedere le piante della villa allo scopo di costruirne una replica a Mantova⁸⁴. Non è emerso dai documenti quando e se il marchese avesse personal-

⁷⁵ Il documento emerge dall’assemblea convocata per decidere come realizzare la volta a botte del vestibolo: “Ragunaronsi gli spettabili Operai in camera dal Gonfaloniere e con loro commissione ardinarono vi venissi alla loro presenza alquanti maestri intendenti fra i quali vi fu Simone del Pollaiuolo, Giuliano da Sangallo, Giovanni di Betto, Salvi d’Andrea, e Pagno d’Antonio e da loro vollero sapere come si dovesse fare la volta che s’a a fare innanzi s’entra in sacristia ove sono messe le 12 colonne; *ch’ella si facessi di ghiaia* (il corsivo è di chi scrive) o di mattoni o di pietra lavorata; dove d’accordo tutti dissono che sendo cominciata ricca e con tante colonne, che la si facessi di pietra di macigno riquadrata e tavolata o altro che stessibene” citato in C. BOTTO, *L’edificazione della chiesa di Santo Spirito in Firenze*, “Rivista d’Arte”, 14, 1932, pp. 23-53: 49.

⁷⁶ VASARI, *Le vite...* cit., IV, p. 271.

⁷⁷ Si ricorda che le dimensioni del salone della villa Del Tovaglia (7,10 x 13,20 m) sono quasi identiche a quelle della sala centrale della casa di Giuliano in Borgo Pinti (6,90 x 13,50 m). BELLI, *La casa di Giuliano...* cit., pp. 414 e 419, n. 31.

⁷⁸ Gli esempi riferibili alla produzione sangallescica — le volte di palazzo Scala, Poggio a Caiano, palazzo della Rovere e della casa in Borgo Pinti — presentano tutte superfici con elementi leggermente in rilievo, e la tecnica descritta da Alberti riguarda soltanto cassettoni cavi con geometrie precise, quadrate o poligonali, esemplati su quelli del Pantheon.

⁷⁹ Per uno studio approfondito sull’utilizzo dello stucco nel Quattrocento vedi PELLECCIA, *Observations...* cit., pp. 132-245.

⁸⁰ L’ipotesi dei cassettoni in laterizio è sostenuta anche in PELLECCIA, *Observations...* cit., p. 225, mentre Gargiani parteggia per una volta di getto di ghiaia e calcina come a Poggio a Caiano (GARGIANI, *Principi e costruzione...* cit., pp. 463 e 675, n. 17).

⁸¹ Si veda in particolare F. QUINTERIO, *Natura e architettura nella bottega robbiana*, in *I Della Robbia e l’arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, 29 maggio-1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 57-85; M. BULGARELLI, M. CERIANA, *L’architettura e i Della Robbia*, in *I Della Robbia. Il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo, 21 febbraio-7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini, L. Fornasari, Milano 2009, pp. 137-143; G. GENTILINI, T. MOZZATI, *Naturalia e mirabilia nell’ornato architettonico e nell’arredo domestico*, ivi, pp. 145-151.

⁸² M.G. VACCARI, *Tecniche e metodi di lavorazione*, ivi, pp. 97-116; Id., *Le robbiane. Appunti sulla tecnica e sugli aspetti commerciali*, ivi, pp. 77-85.

⁸³ Il marchese muore nel 1478.

⁸⁴ BROWN, *Leonardo and the tale...* cit., p. 1054; A. LUZIO, *La galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913, p. 199.

mente visitato la villa fiorentina, ma non ci sono dubbi che fosse a conoscenza dell'esistenza della clamorosa volta a botte del salone⁸⁵.

I disegni arrivano a destinazione il 16 agosto accompagnati da una lettera di Francesco Malatesta — agente commerciale del Gonzaga a Firenze — dalla quale si ha notizia che “el disegno de la chasa de Agnolo Tovaglia” è stato “facto per man propria”⁸⁶ da Leonardo Vinci. Emerge dalla lettera una nota importante: Leonardo non solo aveva eseguito i disegni richiesti dal marchese ma si era spinto in ulteriori riflessioni intorno alla villa e al suo contesto portando in primo piano l'importanza dell'ambiente naturale — in posizione dominante sulla valle dell'Emma — che sarebbe stato necessario “trasportare” a Mantova per “fare una chosa” veramente “perfecta”. Si era inoltre offerto di tradurre in “pictura” o di realizzare persino un modello della villa, dimostrando in questo modo un suo personale interesse per l'edificio e la sua collocazione territoriale.

Le trattative tra Mantova e Firenze continuano anche l'anno successivo: il 2 aprile 1501 Malatesta scrive un'altra lettera al Gonzaga per confermare non solo la disponibilità di Agnolo Del Tovaglia a fornirgli un modello della villa ma anche quella di mettere a disposizione di ‘sua signoria’ il “M.ro che fece la propria chasa sua”, tale Lorenzo di Monteaguto⁸⁷, così da avere “el modello et el m.ro insieme”⁸⁸.

Del materiale grafico destinato al marchese non resta traccia, ma sembra verosimile che i disegni presenti nel f. 592 *recto* e *verso* (già fogli 220 r-c e v-a)⁸⁹ del Codice Atlantico si riferiscano alla villa Del Tovaglia (fig. 7): i disegni sono datati al 1503-1504 e la corrispondenza appena esaminata induce a pensare che Leonardo — presente a Firenze nella primavera del 1500⁹⁰ — si fosse trattenuto a lungo presso la villa, attratto dal luogo e dall'assoluta innovazione del salone. Sono gli anni in cui è chiamato come consulente pres-

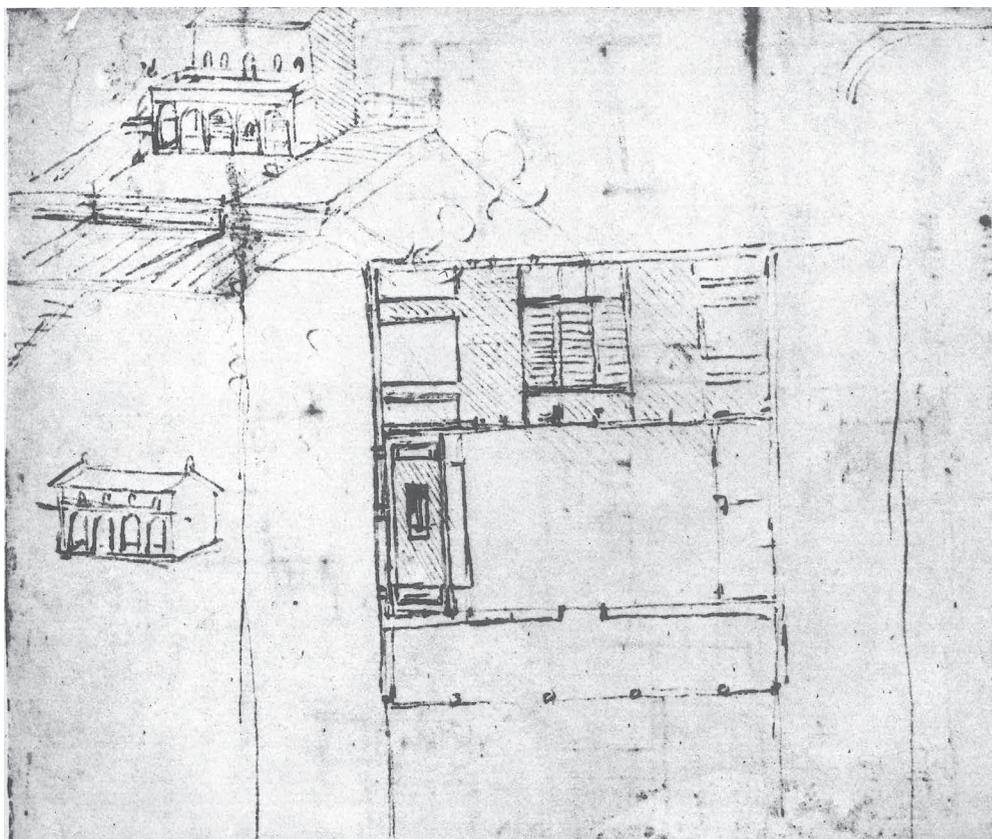


Fig. 7 Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 592. Disegni riferibili a villa Del Tovaglia (da PEDRETTI, *Leonardo... cit.*, 1978).

so San Miniato in occasione della costruzione del campanile e nella vicina chiesa di San Salvatore al Monte a causa di alcuni problemi di stabilità del terreno⁹¹. Leonardo aveva così l'opportunità di frequentare assiduamente la villa che si trovava non molto distante, proprio sul confine tra il popolo di Santa Margherita a Montici e quello di San Miniato al Monte⁹², e di realizzare non solo i disegni richiesti dal marchese ma anche di dedicarsi a elaborazioni personali che potrebbero avere preso la forma degli schizzi e degli appunti grafici contenuti nel f. 592. Sul *recto* sono rappresentate la pianta e due versioni in alzato di una residenza con caratteristiche accostabili a quella Del Tovaglia: la versione più elaborata rappresenta un edificio collocato su una sorta di piattaforma che garantisce una posizione dominante sul paesaggio, mentre la pianta è costituita da una serie di ambienti che sembrano riprendere puntualmente la successione portico-salone-cortile presenti nella villa di Piero. Ma nel disegno di Leonardo il vuoto del cortile è occupato da uno scalone a tre rampe e risulta ampliato ed arricchito ai lati da una serie di ambienti attraversati da valichi di comunicazione con l'esterno; inoltre, è stato volutamente estromesso ogni riferimento al nucleo della preesistenza. Leonardo ritiene evidentemente superato e inaccettabile il carattere composito dell'edificio quattrocentesco. Elimina quindi la parte medievale e concentra la sua attenzio-

⁸⁵ L'elemento di straordinarietà meritevole di essere preso a modello e riprodotto altrove doveva trovarsi sicuramente all'interno, e il marchese ne doveva essere indubbiamente a conoscenza. Anche perché esternamente a quella data l'edificio doveva essere piuttosto anonimo come appare dalla rappresentazione dei Capitani di Parte: un compatto volume parallelepipedo con una torre che sporge in altezza (probabilmente appartenente alla preesistenza medievale) e una cappella annessa (*Piante di popoli e strade... cit.*, I, c. 24).

⁸⁶ LUZIO, *La galleria dei Gonzaga... cit.*, pp. 199-200: “Mando a ill.ma S. V. el disegno de la chasa de Agnolo Tovaglia facto per man propria de Leonardo Vinci el qual se rachomanda come servitore suo e a quella et similmente a la S.ria Madona. Domno Agnolo dice che l'vorà poi venire a Mantua per poter dar judicio qual serà stato migliore architetto o la S. V. o lui; benché l' sia certo de dover essere superato da quella, si che facile est inventis addere, si perché la prudentia de la S. V. non è da equiparare a lui. El p.to Leonardo dice che a fare una chosa perfecta bisognaria poter trasportare questo sito che è qui là dove nel fabricare la S. V. che poi quella haria la contentezza sua. Non ho facto far colorito el disegno né fatali methe li ornamenti de verdura, di hedera, di busso, di cipressi né di lauro come sono qui per non parerme molto de bisogno; pur se la S. V. vorà il p.to Leonardo se offerisse a farlo cusi del pictura che di modello come vorà la p.ta S. V.” (11 agosto 1500).

⁸⁷ C. VON FABRICZY, *Lorenzo da Monte Aguto*, “Repertorium für Kunstwissenschaft”, 26, 1903, p. 93.

⁸⁸ LUZIO, *La galleria dei Gonzaga... cit.*, pp. 199 (2 aprile 1501).

⁸⁹ C. PEDRETTI, *Leonardo Architetto*, Milano 1978, pp. 137-144.

⁹⁰ LUZIO, *La galleria dei Gonzaga... cit.*, pp. 199-200.

⁹¹ Ivi, p. 137.

⁹² *Piante di popoli e strade... cit.*, I, c. 24.

ne su quella moderna preoccupandosi di inserirla in una cornice architettonica che ne valorizzi e interpreti il respiro monumentale. La serie di elementi puntiformi collocati in corrispondenza della linea divisoria tra salone e cortile sembrano volere addirittura alludere a un'eliminazione del muro tramite l'utilizzo di un diaframma di colonne libere, un programma sicuramente azzardato dal punto di vista strutturale ma coerente con il carattere visionario dell'insieme. In questo modo scala, cortile e salone comunicerebbero visivamente in maniera diretta tra di loro dando vita a uno spazio continuo che inonda e collega i due ambienti in maniera fluida e uniforme. Protagonista della composizione è lo scalone nelle sue molteplici versioni: con due o tre rampe, in posizione centrale oppure spostato sull'angolo. A conferma dell'interesse per i collegamenti verticali si pongono alcune brevi istruzioni scritte⁹³ che contengono spiegazioni schematiche sull'aspetto funzionale delle rampe e fanno pensare all'idea di collocare un'altra sala equivalente per estensione sopra la volta a botte. La presenza dello scalone implica di per sé la sopraelevazione di un piano ulteriore. Nel disegno in alzato su piattaforma presente sul *recto* del foglio, sopra il salone al piano terra si sviluppa infatti un altro ambiente con finestre sul lato lungo e porta di accesso alla terrazza ricavata sul portico di ingresso. Inoltre, nell'angolo superiore a destra del foglio, in un dettaglio fino ad ora trascurato, Leonardo accenna a una sezione dove si riconosce il profilo di una volta a botte con un solaio tangente al cervello della volta, che sembra una chiosa grafica al progetto di sopraelevazione di villa Del Tovaglia.

La parte più problematica e di difficile decifrazione è costituita dagli spazi minori addossati ai lati corti del salone, raffigurati sia sul *recto* che sul *verso* del foglio. Gli spazi rientrano nella proporzione 1:2 del salone ed è quindi da escludere l'ipotesi di ampliamento dell'edificio verso i

lati corti. Lo spazio a sinistra risulta particolarmente articolato al suo interno, a tal punto da avere indotto Pedretti a pensare alla complessità di un meccanismo idraulico, che risulterebbe però decisamente sovradimensionato per un'abitazione privata di dimensioni relativamente modeste⁹⁴.

Il 6 agosto 1527 messer Francesco Guicciardini⁹⁵ acquista dagli eredi di Piero Del Tovaglia la proprietà di Santa Margherita. La decisione è apparentemente incomprensibile se consideriamo le tumultuose vicende in cui l'uomo politico è coinvolto all'indomani del sacco di Roma e della conseguente cacciata dei Medici da Firenze. Il drammatico scenario generale in cui alla disfatta personale, a una carriera politica distrutta, al rancore e alle accuse di corruzione dei concittadini si somma un'incombente epidemia di peste, spinge Francesco a ritirarsi nella sua villa di Finocchietto (un podere nel Mugello). Ci rimarrà fino al mese di novembre quando dopo che "ha fatto nettare e profumare quanto meglio ha potuto la casa sua Del Tovaglia, e per maggiore sicurezza tre turni di persone ha mandato ad abitare proprio quella camera dove era morto di peste quel povero famiglio Marco"⁹⁶, decide finalmente di trasferirsi proprio a Santa Margherita, un luogo isolato nella campagna ma comunque abbastanza vicino alla città, diversamente dal più 'scomodo' podere di Finocchietto. Non molto distante dall'ex-proprietà Del Tovaglia si trovava un'altra residenza dei Guicciardini⁹⁷ (attualmente villa Ravà), ma evidentemente Francesco cercava un rifugio più appartato ed esclusivo, che rispondesse adeguatamente al profilo di uomo "ocioso ma con dignità"⁹⁸ che aveva così abilmente costruito nel sapiente tentativo di riabilitare la propria immagine. Durante il soggiorno a Finocchietto Guicciardini scrive tre 'orazioni'⁹⁹, dal taglio introspettivo che si traducono in una formidabile 'opera di autoriscatto' rivolta a sé stesso prima che al pubblico.

⁹³ A. MARINONI, *Leonardo da Vinci: il Codice Atlantico. Trascrizione diplomatica e critica*, Firenze 1978, VII, p. 183. Foglio 592v: "Planimetria colle lettere c b — o a: a è l'entrata e volta in o e riesce in c e volta in b e viene di b in a direttamente e capita in sulla sala (qui il corsivo è di chi scrive) per la porta a. Ovvero in a b c o a. Planimetria con p r q — m n — a: Per a si saglie in r e si volta i q e si riesce in n a; ovvero si volta in p e si riesce in m a. Ancora si po fare in contrario, cioè entrare in a e voltare in n o in m e andare di a m p r a ovvero in a n q r a. Mai le teste delle sale devono essere rotte."

⁹⁴ PEDRETTI, *Leonardo Architetto...* cit., p. 144.

⁹⁵ ASF, *Notarile Antecosimiano*, Pier Francesco Maccari, anno 1527, c. 306; AG, Filza XXVII, ins. 47, cc. 9-11.

⁹⁶ P. GUICCIARDINI, *Ricordanze inedite di Francesco Guicciardini*, Firenze 1930, p. 14.

⁹⁷ ZANGHERI, *Ville della provincia...* cit., p. 427; LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze...* cit., p. 93; CAROCCI, *I dintorni...* cit., II, pp. 237-238.

⁹⁸ F. GUICCIARDINI, *Consolatoria. Accusatoria. Defensoria. Autodifesa di un politico*, a cura di U. Dotti, Bari 1993, pp. 16-17.

⁹⁹ La prima orazione è la *Consolatoria*, iniziata a "settembre 1527 a Finocchietto "tempore pestis". Seguono la *Oratio accusatoria* e la *Defensoria*, che rimane incompiuta.

La personalità distaccata dell'intellettuale prende il sopravvento su quella impegnata dell'uomo politico. Il soggiorno in villa favorisce il distacco 'contemplativo' dalla sfera operativa del *negotium* e rende possibile una rivisitazione di tutto il passato, fin nei suoi risvolti più controversi, sorretta dalla lucida consapevolezza dell'insanabile complessità di ogni esistenza e di ogni agire umano:

Sarai adunque ocioso ma con dignità: la quale ti recherà la memoria delle cose passate, la reputazione che hai acquistata col lungo e pericoloso viaggiare, la opinione che sarà di te, ed in ultimo el consumare el tempo ora alla città, ora alla villa, ora in solitudine, ora in conversazione di uomini, e sempre con pensieri, opere e memoria degne di te e della passata tua vita¹⁰⁰.

Così, a novembre, a epidemia scongiurata e dopo avere abilmente acquietato la propria coscienza, Guicciardini prende possesso della villa di Santa Margherita. Dovrà diventare luogo prediletto di "grandissimo ozio"¹⁰¹, ed espressione e strumento della sua nuova posizione di appartato, riflessivo osservatore. Ma di lì a poco le truppe imperiali circonderanno Firenze. La villa verrà a trovarsi sulla linea dello schieramento degli assediati e Guicciardini sarà di nuovo proiettato suo malgrado sulla scena della Storia.

Ancora al tempo di Francesco e poi dopo la sua morte avvenuta nel 1540 alla villa si aggiunge un ricco corredo di possedimenti agricoli che vanno a costituire quel nucleo di "sei poderi liberi" che poi continuerà a essere registrato nei successivi passaggi di proprietà, fino all'Ottocento: il Palaggio e il Vivavio (1527), il Prato e le Macie (1569), il Pozzo (1571), il Giardino (o la Torre, 1574).

La storia del possedimento è ripercorsa nei ricordi di Agnolo Guicciardini¹⁰², nipote di Francesco e proprietario della villa dopo la morte di Maria Salviati, principale usufruttuaria¹⁰³. Nel 1559 Agnolo diventa proprietario della "Casa grande" di Santa Margherita a Montici, e vi esegue una

serie consistente di interventi di manutenzione ed ampliamento¹⁰⁴. Dalle pur sommarie voci del documento si ricava che oltre a quello relativo alla già menzionata "volta" ricavata dal terrapieno del cortile, vengono fatti ulteriori scavi nel piano interrato ("l'Infrantoio da fondamenti"¹⁰⁵), e vengono aggiunte delle stanze nel piano terreno ("fatta la Tinaia con le stanze di sopra")¹⁰⁶; inoltre si registrano una serie di completamenti ed ampliamenti ai piani superiori, "una soffitta alla Camera di verso il Prato, fatta la Camera sul Salotto di verso la Strada con la soffitta", sommati a qualche lavoro di manutenzione, "rimesso tutte le colonne dell'orto"¹⁰⁷ e conclusi alla fine dalla generica locuzione: "e fatte molte altre spese"¹⁰⁸. L'intervento voluto da Agnolo sembra possa essere circoscritto a una serie di ambienti che si estendono lungo il lato sud della villa verso il giardino (fig. 5). Lo dimostrerebbe il mancato allineamento dei muri interni con quelli presumibilmente appartenenti al nucleo quattrocentesco. Potrebbe inoltre risalire a questa fase dei lavori la cappella raffigurata in appendice alla villa in una tavola dei Capitani di Parte¹⁰⁹.

La villa rimane proprietà della famiglia fino al 1634, anno in cui il "Granduca Ferdinando II per far cosa grata alla signora Settimia ad alla casa Guicciardini ordinò procedessi alla vendita della possessione di S. Margherita a Montici, ordinando ancora al Sig. Cosimo Sassetti Ministro principale dello Scrittoio delle Possessioni, di comprarla a nome dello Scrittoio suddetto, come seguì"¹¹⁰.

Pochi anni dopo, nel 1641, la villa compare come proprietà dello "Illustrissimo Sig. Marchese Francesco di Illustrissimo Cammillo di Francesco Coppola [...] Guardaroba generale di S. A. Illustrissima"¹¹¹, per poi passare successivamente alla famiglia dei Nerli (1669)¹¹², responsabile dell'ultima stagione di trasformazioni nel 1719 e proprietaria dell'edificio per circa un secolo e mezzo¹¹³.

¹⁰⁰ GUICCIARDINI, *Consolatoria...* cit., pp. 16-17.

¹⁰¹ R. RIDOLFI, *Vita di Francesco Guicciardini*, Milano 1982, pp. 236-252.

¹⁰² AG, filza XXVII.

¹⁰³ AG, filza XXVII, ins. 47, cc. 9-11. Dopo la morte di Francesco, a causa della mancanza di figli maschi, le proprietà passarono in eredità ai fratelli Luigi, Jacopo, Buongiovanni e Girolamo; la moglie, Maria Salviati venne dichiarata usufruttuaria a vita della villa di Santa Margherita e poderi annessi.

¹⁰⁴ AG, filza XXVII, ins. 47, c. 11.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Piante di popoli e strade...* cit., I, c. 24. La villa è identificata con il nome "Guiccardino".

¹¹⁰ AG, *Libro dei Ricordi*, c. 16.

¹¹¹ ASFi, *Decima granducale*, filza 2025, anno 1641, c. 48.

¹¹² ASFi, *Decima granducale*, filza 2055, anno 1669, c. 49.

¹¹³ La villa viene acquistata da Piero di Federigo nel 1669 e passerà successivamente a un altro ramo della famiglia. Sarà Iacopo di Ferdinando il promotore della trasformazione e ampliamento dell'edificio nel 1719. L'iscrizione collocata sopra l'attuale porta di ingresso al salone ne è la conferma: "... Jacobum Nerlium Ferdinandi F. patricium florent./collis amoenitate suadente/una cum adhaerentibus fundis/proprio aere acquisivisse/et in amplioformam redegit/scito/a.s. MDC-CXVIII". Purtroppo la ricerca nell'archivio della famiglia non ha dato alcun esito: attualmente l'archivio Nerli si trova diviso tra i fondi Naldini del Riccio e Torrigiani Malaspina, ma non è noto dove siano confluiti i documenti riguardanti Iacopo di Ferdinando (ringrazio Rita Romanelli per la segnalazione). Rimane quindi impossibile indagare sul piano documentario la fase di ampliamento settecentesca. Nel 1810 la villa diventerà proprietà della famiglia Morrocchi e successivamente degli eredi che attualmente vi abitano.