

OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

LA "VILLA UMANISTICA" IN ITALIA

2019



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2019



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2239-5660 (print) ISSN 2035-9217 (online)

Direttore responsabile

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico

Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze

Consiglio scientifico

Amedeo Belluzzi | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Cammy Brothers | Northeastern University, Boston (MA)
Joseph Connors | Harvard University
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze
Sara Galletti | Duke University, Durham (NC)
Roberto Gargiani | Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
Alessandro Nova | Kunsthistorisches Institut in Florenz
Riccardo Pacciani | Università degli Studi di Firenze
Susanna Pasquali | Università di Roma "La Sapienza"
Brenda Preyer | The University of Texas at Austin
Alessandro Rinaldi | Università degli Studi di Firenze
Georg Satzinger | Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Coordinamento redazionale e segreteria scientifica

Daniela Smalzi

Coordinamento editoriale e progetto grafico

Susanna Cerri, Federica Giulivo

Caratteri albertiani della testata

Chiara Vignudini

Logo "Opus"

Grazia Sgrilli da Donatello

Nuova Serie, anno V | 2019

La "villa umanistica" in Italia

a cura di ALESSANDRO RINALDI

In copertina

Palazzo-castello di Branduzzo, Castelletto di Branduzzo (PV).

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari esterni al comitato scientifico, con il sistema del 'doppio cieco'.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 50121 Firenze



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Copyright: © The Author(s) 2019

This is an open access journal distributed under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

- 8 | **La villa umanistica nella cultura architettonica del primo Rinascimento**
Alessandro Rinaldi
- 10 | **Ville e palazzi suburbani tra tardo Quattrocento e Cinquecento nel nord ovest dell'Italia tra innovazione e continuità**
Silvia Beltramo
- 26 | **Il palazzo di villa nella cultura architettonica genovese tra XIV e XVI secolo**
Clara Altavista
- 40 | **Ancora sulle ville lombarde del primo Rinascimento**
Luisa Giordano
- 50 | **Mirabello: la villa di Pigello e Acerrito Portinari a Milano**
Jessica Gritti
- 62 | **La domus di Francesco Eustachi a Caselle Lomellina (1475-1487)**
Caterina Zorzoli
- 72 | **Il “palazzo per un viniziano”. Villa la Luna a San Domenico di Fiesole e gli inizi di Giuliano da Sangallo**
Alessandro Rinaldi
- 90 | **Il “palazzo per un viniziano”. Villa La Luna a San Domenico di Fiesole: una biografia architettonica**
Beatrice Mazzanti
- 108 | **La villa di Piero Del Tovaglia a Santa Margherita a Montici presso Firenze**
Kamela Guza
- 122 | **La Casina dei vescovi di Tuscolo sulla via Appia. Modelli e committenti di una “residenza umanistica” suburbana a Roma nel Quattrocento**
Sara Bova
- DELIZIE DEGLI ERUDITI
- 138 | **Ritorno a Quaracchi: villa Rucellai**
Alessandro Rinaldi



OPVS INCERTVM

LA VILLA UMANISTICA NELLA CULTURA ARCHITETTONICA DEL PRIMO RINASCIMENTO

Recent historiography tends to see in the return to antiquity undertaken by humanistic culture, instead of the safe retreat into a universe of established certainties, the gamble of an adventure to an uncertain destination. Antiquity is in fact to be wholly reconstructed and reinvented starting from a fragmentary and problematic documentation. The reconstruction work is particularly difficult in the context of residential architecture and becomes impossible in the case of the villa. The almost total absence of direct archaeological evidence is combined with the strong personality of an architectural genre that in the late Medieval age found a very persuasive definition. This is why antiquity can manifest itself only in the form of an episode inserted in the frame of a Medieval building.

La civiltà del Rinascimento, considerata a lungo un traguardo obbligato nella storia dell'umanità, appare ormai piuttosto come una avventura temeraria sulle tracce dei favolosi ma incerti giacimenti di un sapere perduto. I protagonisti di questa ricerca dall'esito tutt'altro che garantito si lasciano alle spalle il mondo opulento e strutturato della città medievale per inoltrarsi in un territorio malfermo, un "diserto" popolato di testi mutili e corrotti, di spezzoni di edifici sepolti sotto cumuli di detriti prodotti dalla loro stessa dissoluzione, di parole enigmatiche prive delle cose corrispondenti. La materia prima di cui è composta la cultura umanistica consiste nelle "avulsa membra" del corpo straziato della classicità che una setta di irrequieti cercatori di tesori (G. Vasari, *Vita di Filippo Brunelleschi*) si ostina a voler disseppellire e ricomporre come Esculapio il cadavere di Ippolito, "*distractus equis*", nella favola evocata da Poliziano (*Centuria Secunda*, I, 1) a sostegno dell'azione riparatrice del lavoro filologico. L'opera di restauro o di reintegrazione consegue frutti eccellenti, oltre che nel settore del ripristino testuale, soprattutto nel campo dell'architettura ecclesiastica dove la lezione permanente delle basiliche cristiane e il tema archeologico della pianta centrale creano un forte campo magnetico in grado di attrarre e integrare gli apporti più eterogenei. Più controverso il campo dell'architettura civile urbana dove tuttavia il tema dell'*atrium*, pur con le sue ambiguità, diventa il nucleo generatore di nuovi organismi edilizi imperniati su un grande cortile centrale. L'operazione si rivela invece particolarmente difficile nell'ambito dell'architettura di villa. La stagione

medievale ha prodotto un numero imponente di esemplari riconducibili a due grandi e autorevoli modelli principali, quello della residenza fortificata e quello della residenza pura, diversamente declinati a seconda della costellazione regionale a cui appartengono. Sul versante archeologico non c'è niente che possieda la forza d'urto capace di sovvertire una tradizione tanto consolidata e diffusa. La casa degli antichi, priva com'è di riscontri materiali certi, resta avvolta in un mistero che i relativi passi di Vitruvio, con i loro oscuri neologismi, non fanno che rendere più fitto. Non stupisce quindi che le novità "modernamente antiche" si presentino nella forma discontinua di episodi, schegge, inserti che si infiltrano negli impianti tradizionali di villa dando luogo ad organismi compositi, eterogenei. Al loro interno i frammenti di matrice classica agiscono come latinismi e preziosismi che senza modificare il discorso di base lo aggiornano e lo arricchiscono, riformulandone i temi in un linguaggio più ricco e colto a cui le categorie retoriche di *varietas* e di *oratio soluta* offrono la necessaria copertura teorica. Ecco quindi che nella Morra di Castellar e nel Belvedere dei Saluzzo o nei palazzi genovesi dei Fieschi, dei Fregoso, dei Lomellini, logge e portici si moltiplicano, come nelle ville delle fonti classiche, in una misura sconosciuta agli edifici medievali; vengono recuperati principi compositivi generali desunti dall'antico ma già applicati nei moderni palazzi di città quali la *consecutio* visiva e fisica lungo un asse centrale di penetrazione che può proiettarsi nel giardino e nel paesaggio come nella villa Rucellai a Quarracchi; i presunti impianti sostruttivi delle ville

romane inducono a valorizzare e ristrutturare in chiave geometrico architettonica i piani terrazzati di matrice castellana come a villa Medici a Fiesole o a la Luna; gli apparati ornamentali non esitano ad accogliere prontamente temi e motivi classici come i busti all'antica o la decorazione fittile di Mirabello; ai nuclei medievali possono aggregarsi pezzi erratici monumentali come il salone di villa Tovaglia dentro cui rivive la suggestione dei grandi spazi di rappresentanza — gli atri, gli *oeci* — della *domus* senatoria. Siamo comunque sempre di fronte a spunti e suggerimenti sporadici che non si compongono in un insieme organico con le preesistenze e le persistenze medievali e forse nemmeno lo desiderano perché è nell'isolamento della propria eccezionalità e diversità che l'inserto classico può risplendere con più forza.

Uno dei contributi si sofferma sulla cosiddetta casa del cardinale Bessarione sulla via Appia. Ritengo che le case dei letterati abbiano avuto un ruolo decisivo nel porre, sia pur in modo desiderativo e velleitario, il problema di una restituzione piena e unitaria della villa degli antichi. Gli intellettuali committenti/dilettanti mi sembra abbiano avuto il merito di fornire, oltre i materiali tratti dalla conoscenza di prima mano delle fonti letterarie, anche gli ingredienti non convenzionali — visionarietà, dilettantismo, personalismo — riconducibili alla dimensione eccentrica del "farnetico", che hanno reso possibile il superamento della fase disorganica e composita e il balzo verso sintesi più avanzate, da Poggio a Caiano a villa Trissino a Cricoli.



Fig. 1 Castello di Malpaga, Cavemago (BG). Veduta tergale (da C. FUMAGALLI, *Il Castello di Malpaga e le sue pitture*, Milano 1894, tav. IV).

VILLE E PALAZZI SUBURBANI TRA TARDO QUATTROCENTO E CINQUECENTO NEL NORD OVEST DELL'ITALIA TRA INNOVAZIONE E CONTINUITÀ

The renewal policies concerning Medieval castles and noble houses transformed into in palaces and villas, also involve the sub-Alpine territories. In particular, at the end of the 15th century and the beginning of the 16th, the main noble dynastic families became carriers of new construction practices aimed at the renovation of existing structures and the opening of new construction sites for palaces and villas outside urban centres and in the countryside. The marquises of Saluzzo encouraged the practice of building new residences in a suburban landscape of great relevance: the palace of Revello, La Morra di Castellar and villa Belvedere constitute an overall project of residences, green areas, both gardens and orchards, which reflect humanist concepts and reinterpret some of the architectural themes of the 'vivere in villa' widespread in central and northern Italy. Other noble families of the territory such as the Tapparelli di Lagnasco and the Saluzzo della Manta built new country houses in which they introduced some of the themes of 'all'antica' building such as loggias, galleries and grotesque decorative systems

Domus, palacia e ville tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento

Il processo che si delinea nel corso della seconda metà del Quattrocento nel nord ovest dell'Italia è la progressiva trasformazione del paesaggio medievale: i castelli e le *domus* mutano in palazzi e ville che costituiscono la proiezione estetica e di prestigio del principe e dei signori locali¹. Queste politiche di rinnovamento coinvolgono anche i territori piemontesi, in particolare sul finire del secolo e all'inizio del seguente, dove i principali casati dinastici signorili, i Saluzzo e i Monferrato, si fanno portatori di nuove istanze costruttive volte al riammodernamento delle strutture esistenti e all'apertura di nuovi cantieri di palazzi suburbani e ville².

In questo contesto i marchesi di Saluzzo sembrano essere coloro che maggiormente rivolgono attenzione alla prassi, consolidata in altri contesti, di costruire nuove residenze suburbane, tra città e campagna, in un ambito paesaggistico di grande rilevanza, tra colture e luoghi ameni. È proprio nel marchesato, ormai al termine della sua storia di principato autonomo, nei primi decenni del XVI secolo³, che viene portato a compimento un progetto complessivo di edifici e di aree a giardino e produttive, che rispecchiano le indicazioni dei teorici rinascimentali, riprendendo alcuni dei temi architettonici diffusi del 'vivere in villa' nel centro e nord Italia⁴.

Intorno ai centri di Saluzzo e di Revello la committenza marchionale opera scelte che si riflettono, nei primi anni del XVI secolo, nella presenza, accanto all'antico castello, di un palazzo e di una villa definiti da nuovi cantieri che ripensano strutture preesistenti. L'ambizioso programma architettonico e paesaggistico viene portato a compimento negli anni Venti del secolo grazie alla marchesa Margherita di Foix. A lei si devono le scelte aggiornate al gusto del linguaggio *all'antica* mediato dalle corti lombarde e liguri⁵. Nel caso dell'antica capitale marchionale, il castello posto nella parte alta della collina e dell'abitato consolidatosi tra XII e XIII secolo con la costruzione del primo perimetro urbano, è oggetto, nella seconda metà del XV secolo, di cantieri di prestigio architettonico e artistico volti a riplasmare gli spazi interni e aggiornare l'apparato decorativo. Con la morte di Ludovico II (1504; 1475-1504) la moglie, Margherita di Foix continua a mantenere in uso la residenza principale di corte, incaricando nel 1513 il *magister* Giovanni Pietro Sardi di alcuni interventi di ristrutturazione e ampliamento⁶ (fig. 2).

Alla residenza principale si affianca presto un'altra proprietà posta ai piedi del borgo, nei pressi della parte della città che si stava interamente riplasmando in concomitanza con il nuovo cantiere per la cattedrale, quel palazzo *marchionalis* che più tardi le fonti ricorderanno come palazzo

del Pergamo⁷. La prima attestazione documentaria risale al 1527 in un atto rogato in "palatio marchionalis excellentiae sito per viam Liagnaschi"⁸. La denominazione di *palatium*, non utilizzata nel marchesato in questa data con l'unica eccezione del palazzo comunale, ne sottolinea l'importanza, in quanto proprietà marchionale, e per gli innovativi caratteri architettonici che sembrano avvicinarlo al tipo del palazzo suburbano con rustici annessi⁹. Una prima descrizione della tenuta e delle sue coerenze deriva da un consegnamento del 1549 che lo ricorda come "une maison avec la cassine ruinée, cour et jardin ensemble joignants et tenants, appellées le palais, le tout contenant environ six sesteres"¹⁰. Il palazzo, in un'area periurbana prossima alla porta Santa Maria, era contornato da giardini, orto, peschiera e mulini che sfruttavano l'acqua della *bealera* di Saluzzo, proveniente dalla valle Varaita e che ancora scorre a fianco dell'edificio. Dalla visita della tenuta che si svolge in occasione della vendita della proprietà da parte di Enrico II re di Francia, ai fratelli Benedetto e Claudio Tapparelli, signori di Lagnasco, nel febbraio 1555, è possibile ricostruire la consistenza architettonica, oggi in gran parte alterata¹¹ (fig. 3).

Il palazzo di planimetria quadrangolare ha il prospetto principale rivolto verso mezzanotte, lungo la via per Lagnasco¹²; si sviluppa su più piani intorno alla corte centrale con una serie di gal-



pagina 11

Fig. 1 Castelli Tapparelli di Lagnasco, Lagnasco, castello di Levante, prospetto est con loggia.

Fig. 2 Veduta della città alla fine del XVII secolo con indicazione dei principali possedimenti marchionali (1. Villa Belvedere, 2. Palazzo marchionalis-palatum regium, 3. Castello, da *Theatrum statuum... cit.*, I, tav. 66).

Fig. 3 Fotografia dell'attuale palazzo del Pergamo, Saluzzo.



¹ Un quadro storiografico aggiornato sui temi legati alle trasformazioni delle residenze di corte è fornito da M. FOLIN, *Princes, Towns, Palaces: A Renaissance "Architecture of Power"*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in Italian Quattrocento*, edited by S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folin, Leiden 2016, pp. 3-27; *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010, pp. 7-31. Sulle ville J.S. ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992; *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli, M. Folin, Firenze 2009; H. BURNS, *Castelli travestiti? Ville e residenze di campagna nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, a cura di G.L. Fontana, L. Molà, VI (Luoghi, Spazi, Architetture), a cura di D. Calabi, E. Svalduz, Treviso-Costabissara 2010, pp. 465-545: 480; ID., *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*, Vicenza 2012; C.L. FROMMEL, *La villa italiana del Rinascimento*, Vicenza 2012; ID., *La nuova villa a Firenze e a Roma*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005, pp. 12-29.

² Per una visione complessiva sulle dinamiche che interessano l'ambito subalpino A. LONGHI, *Tra civiltà cavalleresca e imprenditorialità rurale: appunti sui castelli subalpini nell'autunno del Medioevo*, "Opus Incertum", n.s., I, 2015, pp. 64-79; E. LUSSO, *Cantieri, materiali e maestranze nel tardo medioevo. L'altro Piemonte: i marchesati di Monferrato e Saluzzo, le aree di influenza francese e viscontea*, in *Il cantiere storico: organizzazione, mestieri, tecniche costruttive*, a cura di M. Volpiano, Torino-Savigliano 2012, pp. 125-143; F.P. DI TEODORO, *L'Antico nel rinascimento casalese. Arte, architettura, ornato, in Monferrato identità di un territorio*, a cura di V. Comoli, E. Lusso, Alessandria 2005, pp. 64-73; S. BELTRAMO, "Combining the old and the new": *The Princely Residences of the Marquises of Saluzzo in the 15th century*, in *A Renaissance Architecture of Power... cit.*, pp. 107-132.

³ Il marchesato di Saluzzo fu acquisito dalla Corona di Francia nel 1548 e passò definitivamente allo stato sabauda nel 1601 a seguito del trattato di Lione. *Il marchesato di Saluzzo. Da Stato di confine a confine di Stato, a Europa*, atti del convegno (Saluzzo, 30 novembre-1 dicembre 2001), a cura di A.A. Mola, Foggia 2003. Sui primi marchesi L. PROVERO, *Dai marchesi del Vasto ai primi marchesi di Saluzzo. Sviluppi signorili entro quadri pubblici (secoli XI-XII)*, Torino 1992, e ID., *L'invenzione di una città: Saluzzo da castello a capoluogo del Marchesato (secoli XI-XII)*, "Nuova Rivista Storica", 80, 1995, pp. 1-26. Su Ludovico I e II i saggi raccolti in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, atti del convegno (Saluzzo, 6-8 dicembre 2003), a cura di R. Comba, Cuneo 2003, e *Ludovico II marchese di Saluzzo: condottiero, uomo di Stato e mecenate (1475-1504)*, atti del convegno (Saluzzo, 10-12 dicembre 2004), a cura di ID., III, Cuneo 2006.

⁴ S. BELTRAMO, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura città e committenti*, Roma 2015.

⁵ Sul ruolo attivo svolto da Margherita di Foix come committente di nuove opere architettoniche di indubbio pregio ivi, pp. 34-40; M. CALDERA, *Ad radicem Vesulli, terra Salutiarum, vicis et castellis satis frequens: percorsi figurativi nel marchesato fra Quattro e Cinquecento*, in *Arte nel territorio della diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemanno, S. Damiano, G. Galante Garrone, Savigliano 2008, pp. 195-249; E. LUSSO, *La committenza architettonica dei marchesi di Saluzzo e di Monferrato nel tardo Quattrocento. Modelli mentali e orientamenti culturali*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 423-438.

lerie ancora visibili, nonostante il pessimo stato di conservazione. Gli ambienti a piano terra, sia quelli a lato della *porta magna* sia quelli lungo le altre maniche, sono destinati a funzioni di servizio; magazzini, stalle, dispense e cucina sono disposti in successione, mentre sugli spigoli scale a chiocciola (*vireti*) conducono ai piani superiori. A lato del palazzo, verso le mura della città, una grande corte rustica è circondata su di un lato da edifici utilizzati dai massari.

Oltre al palazzo costruito nel piano della città, i marchesi si dotarono ben presto anche di una

villa sulla collina di Saluzzo, più lontana dal centro dell'abitato, nei pressi del convento di San Bernardino, a metà strada tra i castelli di Saluzzo e di Manta: la villa Belvedere, detta poi Radicati. Di proprietà marchionale dal 1475, viene concessa a Carlo Birago, governatore del re di Francia a Saluzzo, che la ristruttura tra il 1573 e il 1578, mentre nel 1604 è definita il "palazzo di vigna dei Biraghi"¹³ (figg. 4, 5).

Il complesso è caratterizzato al centro da una torre, probabile preesistenza risalente al XV secolo, ristrutturata nel secolo successivo, epoca al-



Fig. 4 Villa il Belvedere, Saluzzo. Prospetto principale.

Fig. 5 Villa il Belvedere, Saluzzo. Prospetto verso la città.



la quale risale anche il pozzo con copertura a scandole di terracotta invetriate, posto all'ingresso della villa.

Sul nucleo centrale definito da un blocco parallelepipedo si innestano due logge porticate sui due prospetti principali, una verso l'accesso alla tenuta, e l'altra verso il terrazzo in affaccio sulla pianura saluzzese. Gli angoli della struttura sono rinforzati da contrafforti, terminanti con caditoie e beccatelli in laterizi, reminiscenza di un linguaggio difensivo medievale. Sui prospetti est e ovest si conservano una serie di mensole disposte

con scansione regolare che indicano la presenza del portico continuo su tutti e due i lati.

A Ludovico II di Saluzzo si deve la costruzione del corpo quadrangolare centrale che ingloba le preesistenze. Il passaggio di proprietà della metà del XVI secolo, conduce all'apertura di un nuovo cantiere che ristrutturava l'intero complesso, definendo il sistema porticato intorno all'edificio, il pozzo, parte del rustico e un complesso e aggiornato sistema decorativo interno¹⁴.

La disposizione degli ambienti del primo piano evidenzia la centralità del salone: una sorta

⁶ I Sardi erano una famiglia di impresari attivi presso la corte saluzzese. A loro si devono lavori nel castello e nella chiesa di San Giovanni di Saluzzo e alla Morra, S. BELTRAMO, *Maestranze specializzate nelle città della fine del Quattrocento: multiculturalità nei cantieri subalpini*, in *Porti, cantieri, minoranze la città multietnica nel mondo mediterraneo*, a cura di A. Naser Eslami, M. Folin, Milano 2019, pp. 7-21.

⁷ BELTRAMO, *Il marchesato di Saluzzo...* cit., pp. 231-233, e in precedenza Id., *Architettura e insediamenti nel Marchesato di Saluzzo tra XV e XVI secolo*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 2004.

⁸ D. MULETTI, *Descrizione dello stato presente della città di Saluzzo*, Saluzzo 1973, p. 48.

⁹ Enrico II re di Francia, in occasione della sua presa di possesso del marchesato, pare che vi abbia soggiornato e di qui l'appellativo di *palatium regium*. Archivio di Stato di Torino (d'ora in avanti ASTo), Corte, Paesi, *Saluzzo, Provincia di Saluzzo*, marzo 1, Saluzzo, 16, 21 febbraio 1555 e ASTo, Corte, Paesi, *Saluzzo, Marchesato di Saluzzo, Conti*, 7, 21 febbraio 1555.

¹⁰ ASTo, Corte, Paesi, *Saluzzo, Marchesato di Saluzzo, Protocolli di segretari marchionali*, 8, Ferrand, ff. 7-9, 9 novembre 1549.

¹¹ In quella occasione è redatto un inventario del *palazzo regio* nei pressi della porta Santa Maria. Archivio Opera Pia Tapparelli, *Savigliano*, serie 8, 67, fasc. 6, trascritto in L. LOSTO, *Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, Cuneo 1988, pp. 163-167. Stupisce l'affermazione "il palazzo è misconosciuto dalla storiografia" (LUSSO, *La committenza architettonica dei marchesi di Saluzzo...* cit., p. 436) in quanto è stato studiato in maniera approfondita già diversi anni fa e presentato in occasioni pubbliche da chi scrive (si veda nota 6).

¹² *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cyprae regis. Pars altera, illustrans Sabaudiam, et caeteras ditones Cis & Transalpinas, priore parte derelictas*, I-II, Amstelodami 1682, I, tav. 66 e nel *Libro delle Valbe* del 1772 è documentata la disposizione planimetrica del contesto. Archivio Storico Città di Saluzzo (d'ora in avanti ASACS), cat. 59, 31, tomo 1, 30 marzo 1772.

¹³ C. LOVERA DI CASTIGLIONE, *Il padiglione di caccia detto il Belvedere*, "Cuneo Provincia Granda", 1955, 2, pp. 43-49; A. PEDRINI, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965, pp. 12-16; A. CRISERL, *Itinerario di una provincia*, Borgo San Dalmazzo s.d., pp. 83-90; la segnalazione in N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974, p. 89; MULETTI, *Descrizione dello stato presente...* cit., p. 23; BELTRAMO, *Architettura e insediamenti...* cit.

¹⁴ Dal rinvenimento del ricco apparato pittorico riscontrato nelle sale del primo piano, attribuibile alla seconda metà del Cinquecento, si rendono manifeste le vicinanza all'iconografia umanista nelle grottesche e negli ornamenti policromi del soffitto ligneo del salone, così come risultanti dai recenti e complessi restauri diretti dall'arch. Paolo Bovo che ringrazio per avermi fornito testi e immagini utili a questo studio.

Fig. 6 Villa il Belvedere, Saluzzo. Volta ad ombrello al piano terra.

Fig. 7 Villa il Belvedere, Saluzzo. Soffitto ligneo con cassettoni dipinto al piano superiore.

Figg. 8, 9 Villa il Belvedere, Saluzzo. Salone con grottesche (foto P. Bovo).



di atrium antico sul quale si aprono tutti gli ambienti residenziali distribuiti intorno ad esso. I soffitti lignei dipinti e le fasce ad affresco che concludono gli ambienti dei piani superiori, in particolar modo nel salone centrale, prospettano una decorazione pittorica con motivi a candelabre e grottesche, mentre volte a ombrello su peducci a goccia caratterizzano il piano terra (figg. 6, 7).

Al cantiere degli anni Settanta del Cinquecento si devono ascrivere anche i monumentali camini presenti nella sala a lato dell'ingresso e nel salone al primo piano (figg. 8, 9).

Il rapporto con il paesaggio nelle residenze del primo Cinquecento

Il tema del rapporto con la natura trova nella villa del Belvedere la sua maturazione: se la scelta della posizione del palazzo marchionale di Revello è rivolta ad instaurare una relazione con il paesaggio caratteristica della cultura umanistica, attraverso l'acqua e i giardini e poi le colture della pianura, a Saluzzo, con la villa Belvedere, quanto ancora in *nuce* sino a pochi anni prima, acquisisce una maggiore consapevolezza e compiutezza. In particolare la riscoperta della natura, anche produttiva, e del paesaggio diventano i parametri che connotano questo intervento, affiancati da una nuova ricerca architettonica e residenziale che differenzia il vivere nello spazio urbano da quello in ambienti rurali. In questo contesto la villa di Saluzzo che appare così diversa nella sua fisionomia dai complessi di egual periodo storico costruiti sia in pianura sia in campagna, diventa forse il migliore esempio locale di questa rinnovata espressione insediativa della nuova aristocrazia¹⁵.

Una nuova entità che si configura, come a Saluzzo, secondo “la forma costruita di un grande quadrilatero con simulacri di apparati fortificati”¹⁶, data dalle torrette angolari, nel cui ambito spa-

ziale, che coinvolge più attività aggregate, si svolgono solo parzialmente le funzioni di “residenza dominicale” e dove trovano spazio ed esercizio le attività annesse al lavoro agricolo, che hanno un riflesso ben preciso sull'intera struttura e sull'organizzazione della campagna circostante¹⁷.

La caratterizzazione di scambio con il paesaggio della villa, posta a poca distanza dalla città con la possibilità di fruire di uno spazio suburbano e di essere facilmente raggiungibile, ma nel contempo isolata e protetta, salubre e soleggiata, viene accentuata ancor più dalla insistente presenza di spazi che generano un rapporto con la natura. In questo quadro rientrano le aree esterne che costituiscono parte della villa del Belvedere, destinate alla creazione della terrazza affacciata sulla pianura: la struttura della pergola primitiva della quale oggi si possono soltanto riconoscere parte degli appoggi perimetrali (i pilastri quadrangolari sormontati da cornice aggettante posti in parte a perimetro dell'edificio) e gli alloggiamenti della struttura nella muratura; l'adozione del portico isolato posto al piano terreno e costruito su ambedue i fronti principali della villa; l'altana superiore dalla quale si scorge la città poco distante.

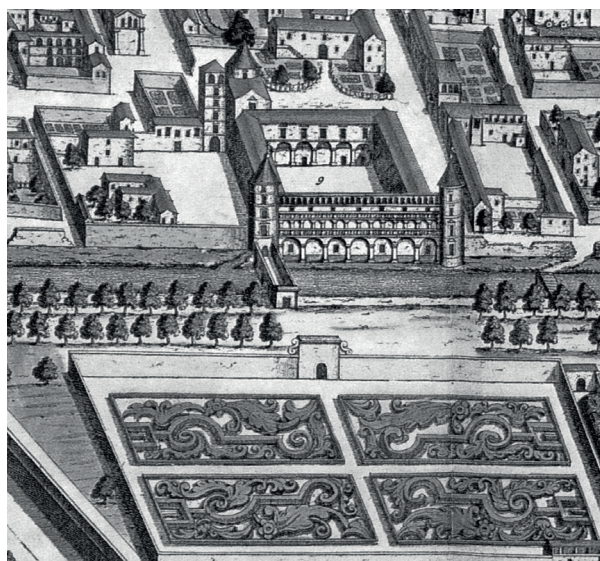
Durante l'assedio di Saluzzo del 1487 la marchesa Margherita di Foix, rimasta a reggere le sorti dello stato dopo la partenza di Ludovico II al seguito dell'esercito di Carlo VIII re di Francia, si ritira nel castello di Revello e qui inizia a impostare la trasformazione del borgo con l'ampliamento della *domus marchionalis* in un palazzo di chiara impronta rinascimentale. Gli interventi architettonici, attuati nella seconda metà del XV secolo, manifestano la volontà di fare di Revello un centro alternativo alla residenza ufficiale della corte in Saluzzo, e si percepiscono in modo eloquente nell'aspetto complessivo del borgo ai piedi del Montebacco, nel suo sistema difensivo e nei suoi palazzi (fig. 11).

¹⁵ ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia...* cit.; ID., *Premessa: ville italiane del Rinascimento*, in *Delizie estensi...* cit., pp. 3-16; M. AZZI VISENTINI, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995. Riferimenti al tema del rapporto delle ville rinascimentali con la natura sono contenuti anche in *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, edited by M. Beneš, D. Harris, Cambridge Mass. 2001; *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di G. Venturi, F. Ceccarelli, Firenze 2008; C. TOSCO, *Storia dei giardini. Dalla Bibbia al giardino all'italiana*, Bologna 2018.

¹⁶ P.F. BAGATTI VALSECCHI, S. LANGÈ, *La Villa. Cultura umanistica e nascita della villa come tipo codificato*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, XI (*Forme e modelli*), Torino 1982, pp. 361-456.

¹⁷ P. BOVO, *The park of Villa del Belvedere-Radicati*, in *Jardin des Alpes. I giardini delle Alpi*, a cura di D. Vassallo, Milano 2006, pp. 54-59.





¹⁸ ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, Marchesato di Saluzzo, *Protocolli di segretari marchionali*, Stanga, secondo; ASTo, Riunite, *Archivio Della Chiesa-Roddi*, art. 178, Protocollo Stanga, *Atti di visita, con Testimoniali di Stato delle Casa. Molini, Forni, Ingegneri* [...]; ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, *Provincia di Saluzzo*, mazzo 10, Revello, 22, 12 aprile 1555; Archivio Storico Comune di Revello (d'ora in avanti ASCR), *Storia*, 262, n. 26, 9-12 aprile 1555, *Inventario dei beni appartenenti al Re di Francia*. BELTRAMO, *Architettura e insediamenti*... cit., pp. 243-251.

¹⁹ Nella tavola del *Theatrum Sabaudiae*, la manica sud è rappresentata con minuzia di particolari, lasciando intravedere le colonne marmoree e le balaustre; il disegno di Francesco Orologi degli anni Cinquanta del XVI secolo (Francesco Orologi, *Revello*, in *Brevi ragioni di fortificare di Francesco Orologi*, vicentino, 1559 ca., ms. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, *Magliabechiano XIX*, f. 74), mostra la facciata a gallerie sovrapposte verso il giardino. La tavola di Revello è stata disegnata da Paolo Morosino nel 1666. *Theatrum statuum*... cit., I, tav. 67.

²⁰ ASCR, *Storia*, 262, n. 23, 8 aprile 1546; ASTo, Riunite, *Archivio Della Chiesa-Roddi*, art. 178, Protocollo Stanga, f. 140r, novembre 1511; ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, *Marchesato di Saluzzo, Protocolli di segretari marchionali*, Stanga, secondo, f. 33, aprile 1509.

²¹ L'interno conserva un ciclo di affreschi databili al 1515-1519 e ascrivibili a un artista d'area lombarda, vicino al pittore di corte Hans Clemer. E. PIANEA, *Revello. La cappella dei Marchesi di Saluzzo*, Savigliano 2003 e CALDERA, *Ad radicem Vesulli, terra Salutiarum*... cit., pp. 195-211.

²² I documenti la ricordano come "galleria versus iardinum, galleria superiore porrigena versus viridarium". ASTo, Riunite, *Archivio Della Chiesa-Roddi*, art. 178, Protocollo Stanga, ff. 151r, 187, 196, 197, maggio 1512.

²³ ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, *Provincia di Saluzzo*, mazzo 10, Revello, 22, 12 aprile 1555.

²⁴ P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991; M. FOLIN, La dimora del principe negli Stati italiani, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*... cit., pp. 345-365; D. HOWARD, *Seasonal Apartments in Renaissance Italy*, "Artibus et Historiae", 22, 2001, 43, pp. 127-135.

²⁵ Il luogo di Castellar dal 1357 è del ramo Saluzzo-Castellar; ad Azzone figlio di Tommaso II si attribuiscono i primi lavori di ristrutturazione del complesso per renderlo adatto a divenire la propria residenza. Le prime fasi della Morra come possedimento dei cistercensi di Staffarda sono state delineate da R. COMBA, *Metamorfosi di un paesaggio rurale. Uomini e luoghi del Piemonte sud-occidentale dal X al XVI secolo*, Torino 1983, e da F. PANERO, *Formazione, struttura gestione del patrimonio fondiario dell'abbazia di Staffarda (secoli XII-XIV)*, in *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale*, atti del convegno (Abbazia di Staffarda, Revello, 17-18 ottobre 1998), a cura di R. Comba, G.G. Merlo, Cuneo 1999, pp. 170-173, 255-258.

A questo si aggiungono anche i lavori di ristrutturazione attuati nell'antica tenuta della Morra di Castellar, sulle pendici collinari della valle Bron-da, villa rustica non lontano dall'abitato, replicando quanto si stava definendo per la capitale del marchesato.

Il palazzo marchionale di Revello diventa residenza di corte dagli anni Novanta del XV secolo e in maniera più assidua nei primi due decenni del XVI secolo. Si evidenzia immediatamente la differenza d'uso e di tipologia tra il castello, arroccato sul monte, che assunse sempre di più il ruolo di fortezza di punta per la difesa dello stato, e il palazzo ai confini del borgo, luogo di residenza raffinata, aggiornato alle nuove tendenze architettoniche degli edifici suburbani dell'Italia centrale. La presenza del castello non esclude un luogo di residenza differente e più consono alla corte marchionale. La trasformazione definitiva della *domus* trecentesca in *palatium* è da ascrivere proprio agli anni Novanta del XV secolo, gli ultimi del governo di Ludovico II, anche se il cantiere arriva a piena maturazione con Margherita di Foix nei primi decenni del XVI secolo¹⁸ (fig. 10). Il palazzo, di pianta quadrangolare intorno a un'ampia corte, è l'esito dell'unione di due corpi, risalenti a fasi differenti; il più antico era il blocco a 'C' caratterizzato da un lato libero verso le mura del borgo e i giardini. La *domus* antica viene conclusa dall'innesto di un corpo verso il giardino realizzato tra la fine del XV e l'inizio del secolo seguente¹⁹. La corte si apriva su quattro maniche porticate a piano terra con colonnati in laterizio ornati da capitelli cubici²⁰. Il giardino era disegnato intorno a un orto, un *viridario* e una peschiera.

Gli ambienti principali di rappresentanza erano disposti al primo piano del corpo nord, tra la corte interna del palazzo e il borgo; il complesso accoglie ancora la cappella all'interno della torre angolare nord-est della *domus* medievale²¹. La manica a sud, oggi non più conservata, si caratterizzava per la presenza di un loggiato con galleria sovrapposta su tre ordini di altezza, delimitato da due alte e snelle torri scalari cilindriche²²: la loggia era aperta verso i giardini ed era completata da un parapetto con balaustini (*fuzeti*) su cui poggiavano colonne con i capitelli, tutto realizzato in marmo²³.

Gli appartamenti privati dei marchesi erano ospitati nella nuova ala verso i giardini che chiudeva a sud la corte del palazzo, aggiunta al preesistente edificio. Uno studiolo per la marchesa era presente nei pressi della scala verso il giardino con affaccio dalla loggia marmorea, così come un ambiente analogo viene predisposto anche all'interno del castello di Saluzzo negli ultimi anni del XV secolo, rivolto verso la collina di San Bernardino e il paesaggio circostante (figg. 12, 13). I marchesi di Saluzzo seguirono le prassi più innovative nella disposizione degli spazi interni, in particolare nella suddivisione tra le aree destinate ad un uso pubblico e privato, come riscontrabile in molte residenze signorili dell'epoca, tra cui i noti casi degli appartamenti di Enea Silvio Piccolomini a Pienza, di Federico da Montefeltro a Urbino e di Paolo II Barbo a Roma²⁴. Negli ultimi decenni del XV secolo i marchesi di Saluzzo, con la ristrutturazione del complesso de La Morra di Castellar²⁵, aderiscono alla prassi comune nelle altre corti signorili, di costruire una residenza suburbana in un contesto paesag-



gistico di grande rilevanza. In maniera analoga a quanto attuato dallo stesso Ludovico II a Saluzzo con il Belvedere, anche a La Morra, località posta su un'altura a ridosso della valle Bronda, prossima a Revello, il tema della residenza in villa rustica trova il proprio compimento (fig. 14).

L'edificio, un blocco chiuso e compatto trasformato nel corso dei secoli, mantiene la caratterizzazione architettonica di un palazzetto urbano costruito in dialogo con il paesaggio e in rapporto diretto con i centri di Saluzzo e Revello.

La valenza produttiva del complesso, in origine grangia cistercense, è l'elemento più caratteristico che si manifesta anche nelle scelte progettuali dell'architettura: non ebbe mai forti connotazioni difensive, ma piuttosto di controllo territoriale e di centro per attività agricole, come testimoniano gli spazi rustici e le cascine ancora presenti attorno al blocco principale.

Tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, l'edificio più antico è trasformato in una *maison de plaisance* così come descritto nelle carte francesi del 1549²⁶. Il cortile quadrangolare e gli ambienti del piano terra e del seminterrato delle opere realizzate alla fine del XV secolo. Il marchese Ludovico II ristruttura la proprietà a seguito del suo matrimonio con Margherita di Foix, come testimoniano le tracce degli scudi scolpiti sui capitelli del portico e in seguito scalpellati. La stessa marchesa, nel 1513, incarica il *magister* Giovanni Pietro Sardi, attivo negli stessi anni

nel castello di Saluzzo, di eseguire alcuni interventi di ristrutturazione all'interno e all'esterno del complesso²⁷: vengono costruite nuove volte a copertura degli ambienti interni rinforzando le fondazioni per sostenerne il peso e rivista l'articolazione degli spazi abitativi.

Nel 1555 Baldassare di Saluzzo, signore di Castellar e scudiero di Enrico II, acquista da Giovanni Grangier, tesoriere e ricevitore generale del re nel Marchesato, la casa e la grangia della Morra per 1260 scudi d'oro²⁸. Nell'occasione viene redatto un inventario dei beni che, pur sottolineando lo stato precario della *maison*, ne descrive l'articolazione degli spazi. Oltre all'edificio principale, la proprietà si compone di annessi rurali, diverse case per i massai, *cassine* e stalle nonché 400 giornate di ariali inclusi boschi, 24 giornate di terra a vigneto e 200 giornate di arativi.

La corte interna si apre su un porticato a gallerie disposte su due livelli, uno inferiore e uno superiore; su una di queste si affaccia la cappella. Il lato di mezzogiorno è caratterizzato da un portico voltato e sostenuto da quattro colonne in marmo con capitelli. Una scala a chiocciola (*viret*) permette di salire ai piani superiori dove vi è, verso mezzogiorno, la camera della *Marchisa*; sullo stesso lato si trovano in successione una serie di ambienti voltati e un camerone, di cui non è specificato l'uso. Una cucina, un pozzo, un *tinaggio* e una serie di cantine fanno parte delle strutture del palazzo²⁹.

Fig. 10, 11 Il palazzo marchionale nella parte bassa del borgo e il castello di Revello nelle vedute di Francesco Orologi, Revello...cit., 1559 ca (ms. Biblioteca Nazionale di Firenze, Magliabechiano XIX, 74) e nel *Theatrum...* cit., I, tav. 67.

Fig. 12 Palazzo marchionale, Revello. Abside esterna della cappella.

Fig. 13 Palazzo marchionale, Revello. Corte interna.

²⁶ Secondo Delfino Muletti, Ludovico II aveva fatto restaurare nel 1500 il castello come dimora di campagna, dopo averlo acquistato nel 1482. *Memorie storiche-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo raccolte dall'avvocato Delfino Muletti*, a cura di C. Muletti, I-VI, Saluzzo 1829-1833, V, p. 371.

²⁷ ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, Marchesato di Saluzzo, *Protocolli di segretari marchionali*, 3 da inv., Stanga, f. 91, 19 maggio 1513; l'atto è stato trascritto in LOSTRO, Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento... cit., pp. 160-162.

²⁸ La complessa e lunga vicenda prende avvio nel 1554, quando Enrico II decide di mettere in vendita parti significative del patrimonio marchionale per finanziare le piazzeforti militari ed è documentata fino al 1577. ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, *Provincia di Saluzzo*, marzo 7, la Morra, 3, 1554-1557 [ma 1577]; 3 marzo 1555, *Vendita fatta da' cui sopra al tesoriere generale Giovanni Grangier della casa e grangia della Morra* [...], ASTo, Corte, Paesi, Saluzzo, Marchesato di Saluzzo, Conti, 7, f. 31, e 16 dicembre 1555, *Cessione e remissione fatta dal detto tesoriere Grangier a favore di Baldassare di Saluzzo dei signori del Castellar e Paesana* [...], ivi, f. 15v.

²⁹ Una prima lettura delle trasformazioni architettoniche del complesso si trova in S. BELTRAMO, *Palazzo di La Morra. Castellar*, in *Atlante castellano, strutture fortificate della provincia di Cuneo*, a cura di M. Viglino et al., Torino 2010, p. 68.

³⁰ I tre disegni relativi alla Morra (planimetria del piano terreno, prospetto, pianta di una cascina annessa) redatti nella seconda metà del XVIII secolo da Carlo Antonio Castelli sono conservati in ASTo, Riunite, *Carte topografiche e disegni*, Camerale Piemonte, Tipi articolo 663, Morra [La], 73/1, 2, 3.

³¹ I segni araldici della marchesa, lo scudo e la margherita, sono state scalpellati presumibilmente durante il breve governo del figlio Giovanni Ludovico (1528-1529) che, uscito dalla prigionia cui lo aveva costretto la madre, si rivalse sui propri nemici cancellando le insegne materne. In alcuni capitelli, tuttavia, sopravvive ancora la corona sopra lo scudo, costituita da un cerchio gemmato, sormontato dalla margherita.



Fig. 14 La Morra di Castellar, Revello.

gli ospiti del palazzo in una progressione di spazi, chiusi quelli del palazzo, e poi aperti verso il paesaggio mediato dal giardino costruito. Un confronto esplicito tra le diverse forme di esistenza della natura: dal loggiato lo sguardo scorge il profilo lontano delle montagne a chiusura della quinta scenica, il paesaggio agricolo coltivato che nutre, e il giardino artificiale cinto da mura in primo piano. L'appagamento dello spirito attraverso la veduta diventa carattere distintivo del vivere in villa (fig. 10).

La loggia costituisce il tratto essenziale delle residenze suburbane o di campagna per la sua sistematica diffusione in molti edifici costruiti tra la seconda metà del XVI e del XVII secolo. Usata per ammirare il panorama, ma anche per pranzare all'aria aperta e godere dell'ombra e dell'aria, la loggia è introdotta dalla committenza Medici nella villa a Fiesole e Cosimo la prospetta alla Badia fiesolana³⁴. Federico da Montefeltro la inserisce nel suo palazzo di Urbino con una soluzione particolare, ridotta ad una sola arcata sovrapposta su più livelli e ordini, conclusa dai due torrioni³⁵. Esempi analoghi sono impiegati dagli Este e da Alfonso d'Aragona a Poggioreale³⁶. Più vicino alle soluzioni adottate in seguito nei territori pedemontani è il palazzo Piccolomini di Pienza dove, anche in questo caso, il rapporto con il paesaggio è una delle linee guida del progetto voluto dal Papa Pio II Piccolomini³⁷. Bernardo Rossellino inventa un prospetto a logge sovrapposte che si aprono ariose verso la veduta sul monte Amiata. Il pontefice nei *Commentarii* descrive i tre ordini di porticati del palazzo che si affacciano sul giardino:

Nel lato che guarda a mezzogiorno e il monte Amiata, hanno costruito tre portici (o logge) [...]. Il primo portico, sotto un'alta e austera volta, offre un piacevolissimo passeggio nell'attiguo giardino, il secondo, con un soffitto di travi adorno di dipinti a vivaci colori, offre un soggiorno piacevolissimo nell'inverno, con una balaustra elevata fino ad ar-

L'impianto descritto in una planimetria del XVIII secolo³⁰ è ancora oggi perfettamente riconoscibile e ha conservato i caratteri dell'edilizia tardo quattrocentesca, in modo particolare nelle gallerie di ponente e nella manica nord, dove il portico su colonne e capitelli marmorei, decorati con volute fitomorfe e scudi parzialmente cancellati³¹, è coperto da volte a botte lunettata risalenti all'inizio del XVI secolo (figg. 15, 16).

Logge e giardini pensili

La compenetrazione tra paesaggio, giardino e architettura costituisce carattere di novità per le residenze in villa o nei palazzi suburbani del territorio in esame. L'elemento architettonico della loggia aperta verso il paesaggio, e non solo verso una corte interna, si riscontra in molti degli esempi indagati a partire dai primi decenni del XVI secolo³².

Il caso maggiormente emblematico è il palazzo suburbano di Revello dove la nuova manica dell'edificio articolata in loggiati sovrapposti, è rivolta verso il giardino pensile ricavato nello spazio antistante le mura, e verso il paesaggio coltivato a frutteto. La configurazione tripartita — galleria verso la corte, stanze intermedie, loggia verso valle —, mostra caratteri di forte originalità³³. La raffinatezza dell'architettura e dei materiali usati nella costruzione si rapporta con l'unicità del panorama godibile dalla loggia per

³² Un quadro complessivo è fornito da FROMMEL, *La villa italiana...* cit., pp. 49-54.

³³ BELTRAMO, *Architettura e insediamenti...* cit., pp. 243-251.

³⁴ A. LILLIE, *Florentine Villas in the Fifteenth-Century: An Architectural and Social History*, Cambridge 2005; D. KENT, *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano 2005, pp. 364-369; F.W. KENT, *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore-London 2004; M. VITIELLO, *La committenza medicea nel Rinascimento. Opere, architetti, orientamenti linguistici*, Roma 2004; *Ville e giardini medicei in Toscana e la loro influenza nell'arte dei giardini*, atti del convegno internazionale (Firenze, 8 novembre 2014), a cura di L. Zangheri, Firenze 2017; R. FABIANI GIANNETTO, *Medici Gardens. From Making to Design*, Philadelphia 2008; *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento*, a cura di C. Acidini Luchinat, Milano 1996; I. ROMITTI, *I segni nuovi: il giardino, la villa, il paesaggio*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Rinascimento*, a cura di A. Restucci, Milano 1997, pp. 465-522.

³⁵ J. HÖFLER, *Il palazzo ducale di Urbino sotto i Montefeltro (1376-1508). Nuove ricerche sulla storia dell'edificio e delle sue decorazioni interne*, Urbino 2006; *Il palazzo di Federico da Montefeltro: restauri e ricerche*, a cura di M.L. Polichetti, I-II, Urbino 1985; F.P. FIORE, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di Id., M. Tafuri, Milano 1993, pp. 74-125; Id., *Urbino: i Montefeltro e i Della Rovere*, in *Corti italiane del Rinascimento...* cit., pp. 285-308; B. ROECK, A. TÖNNESMANN, *Die Nase Italianes: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlino 2005; P. CARPEGGIANI, *La città sotto il segno del principe: Mantova e Urbino nella seconda metà del '400*, in *Federico da Montefeltro: Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, I-III, Roma 1986, II, pp. 31-46; E. SVALDUZ, "Small Mice, Large Palaces": *From Urbino to Carpi*, in *A Renaissance Architecture of Power...* cit., pp. 235-264. Sulla diffusione del classicismo nelle residenze marchigiane *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, a cura di F. Quinterio, F. Canali, Roma 2009.

³⁶ M. FOLIN, *The Renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este (1471-1505)*, in *A Renaissance Architecture of Power...* cit., pp. 187-215; *Delizie estensi...* cit.; M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Gli Este, l'Alberti, il Biondo e la nuova villa rinascimentale*, in *Gli Este e l'Alberti: tempo e misura*, atti del congresso internazionale (Ferrara, 29 novembre-3 dicembre 2004), a cura di F. Furlan, G. Venturi, Pisa-Roma 2010, pp. 247-264; *The Court Cities of Northern Italy*, Milano, Par-

Fig. 15 La Morra di Castellar, Revello. Corte interna.

Fig. 16 La Morra di Castellar, Revello. Capitello con le insegne scalpellate

rivare con il suo orlo all'ombelico di una persona. Simile è la proporzione del terzo portico, sebbene più semplici siano i pregi del soffitto a cassettoni³⁸.

Il giardino pensile circondato da un basso parapetto viene predisposto per aprirsi verso il panorama: l'area verde diviene lo spazio di mediazione tra il palazzo, le logge e l'infinito dell'orizzonte in una scansione ben studiata di progressive aperture che pone enfasi sul paesaggio toscano godibile dalla terrazza³⁹.

La sovrapposizione di corpi a loggiati nei diversi palazzi dei principati italiani è senza dubbio elemento ricorrente; la profonda innovazione del palazzo di Revello è nel suo essere aperto verso il giardino, nell'articolarsi in un affaccio sul cortile interno, e in uno verso il paesaggio, proiettandosi senza alcun diaframma verso la natura⁴⁰. La nuova galleria collega la corte con il giardino e le stanze nuove con la prospettiva agreste; nella loggetta di Urbino il rapporto interno-esterno prende forma nello studiolo di Federico da Montefeltro posto tra i due snelli torrioni. In questo senso lo studio della marchesa Margherita nel palazzo di Revello, riparato dalla loggia marmorea racchiusa tra le due torri rotonde, sembra riprenderne l'eco.

L'architettura romana riporta esempi di portici e di loggiati sovrapposti, quali il cortile di San Damaso e la Loggia delle Benedizioni di San Pietro di Pio II, che risultano, però, chiusi entro le pareti dei cortili⁴¹. Alcuni esiti rivolti a collegare lo spazio architettonico e il giardino, sono rintracciabili a Roma nella loggia doppia del palazzetto Venezia aperta alle pendici del Campidoglio, e nella palazzina papale del Belvedere, dominante dall'alto Borgo, con il suo sontuoso affaccio esterno sul paesaggio definito da una fronte a logge racchiuse tra due avancorpi a torri (a partire dal 1505)⁴².

In termini teorici Leon Battista Alberti disquisisce del piacere in villa dove la loggia, *porticus specularia*, permette di godere del giardino e del

sole e dell'ombra⁴³; nello scegliere la posizione migliore per erigere una villa, l'architetto-teorico consiglia d'individuare un luogo da dove si

godrà della vista di una città, di forti, del mare, o di una vasta pianura; o permetterà di volgere lo sguardo sulle note cime di colli e di montagne, su splendidi giardini [*ortorum delicias*], su piacevoli scene di pesca e di caccia⁴⁴.

Il valore della veduta verso un panorama che diventa parte intrinseca dell'architettura dell'edificio e del piacere del committente si coglie anche nelle pagine dello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai che descrivendo la sua villa suburbana di Quaracchi, ricorda che mentre sedeva a pranzo, il suo sguardo poteva spaziare oltre ai confini della sua proprietà e vedere il panorama lungo l'Arno⁴⁵.

La contemplazione del paesaggio assume un ruolo sempre più importante nelle costruzioni della fine del XV secolo protraendosi ancora per il secolo seguente con una articolazione delle soluzioni architettoniche proposte; la presenza di giardini pensili delimitati da logge o da facciate a vento aperte in arcate o finestre, è caratteristica ricorrente.

In un contesto stratificato come quello dei castelli di Lagnasco nella pianura saluzzese verso Savigliano, nell'ambito dei cantieri della metà del XVI secolo, il conte Claudio Tapparelli promuove una fase di rinnovo intervenendo nel castello di levante, nelle due torri e nella manica centrale per "far fabricar una galleria" e definire la Loggia delle Grottesche che si addossa alla fabbrica più antica. La galleria occupa l'intero prospetto al secondo piano e si imposta su una serie di arcate, alcune tamponate, su colonne doriche affusolate, mentre al piano superiore diventano loggiati con architravi lignei (fig. 1).

La loggia è collocata quasi al centro della manica cinquecentesca rivolta a est al primo piano del palazzo; risulta conclusa entro il 1562 data apposta all'interno di un cartiglio al centro di una



ma, Piacenza, Mantua, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini, edited by C.M. Rosenberg, Cambridge 2010; P. MODESTI, *Le Delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze 2014; B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007.

³⁷ F.P. FIORE, *Pio II committente d'architettura a Pienza e a Siena*, in *Pio II Piccolomini: il papa del Rinascimento a Siena*, atti del convegno internazionale (Siena, 5-7 maggio 2005), a cura di F. Nevola, Siena 2009, pp. 283-300; Id., *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di Id., Milano 1998, pp. 272-313; N. ADAMS, *Pienza*, in *Storia dell'architettura italiana... cit.*, pp. 314-329; *La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio*, catalogo della mostra (Pienza, 28 maggio-Sottobre 2006), a cura di G. Giorgianni, Siena 2006.

³⁸ E.S. PICCOLOMINI, *I commentari*, a cura di L. Totaro, I-II, Milano 1984, II, p. 1755 (lib. IX, 23).

³⁹ *Giardini pensili del primo Rinascimento*, atti del convegno (Vigevano, 7 novembre 2014), "Vigevanum", XXV, 2015.

⁴⁰ BELTRAMO, "Combining the old and the new"... cit., pp. 117-122.

⁴¹ C.L. FROMMEL, *Roma*, in *Storia dell'architettura italiana... cit.*, pp. 405-407; M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Roma 1992, pp. 61-108; R. NICOLÒ, *Architettura e costruzione del Belvedere di Innocenzo VIII (1484-1492)* in Vaticano, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 60-62, 2013-2014, pp. 33-50; M. MORRESI, *Baccio Pontelli tra romano e romano: la chiesa di Santa Maria Nuova a Oreiano di Pesaro; il Belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria*, "Architettura", 1991-1996, pp. 99-151.

⁴² C.L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 89-156.

⁴³ S. FROMMEL, *La villa di Leon Battista Alberti: un modello architettonico?*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, atti dei convegni internazionali (Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2007, pp. 815-848; I. NUOVA, *Il tema della "villa" in Leon Battista Alberti e nella riflessione umanistica: dall'"otium" letterario allo svago cortigiano*, "La Parola del Testo", IV, 2000, pp. 131-149, 341-380.

⁴⁴ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di C. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I (libro V, cap. XVII).

⁴⁵ G. RUCELLAII, *Zibaldone*, a cura di G. Battista, Firenze 2013, pp. 142-144; A. RINALDI, *La villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi*, in *Leon Battista Alberti: architetture e committenze*, atti dei convegni internazionali (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004), a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, I-II, Mantova 2009, I, pp. 179-215.



Figg. 17, 18 Castelli Tapparelli di Lagnasco, Lagnasco. Facciate nord e est del castello di ponente detto "palazzo bianco".



conducibili al soggiorno in castello dei duchi sabaudi Carlo Emanuele I e di Caterina d'Austria nel 1585. Nel ciclo decorativo delle pareti, attribuito all'atelier dei saviglianesi Pietro e Giovanni Angelo Dolce sono inseriti, tra l'armonica partitura pittorica a monocromo rappresentante in un puntuale illusionismo prospettico, satiri, telamoni e cariatidi, due paesaggi policromi giocati sui toni verdi e bruni che occupano quasi interamente le due pareti di testa. I due soggetti, la veduta del castello di levante con il suo giardino e un paesaggio di fantasia con rovine classiche e una città sulle rive di un golfo, sono inquadrati da finte architetture a simulare due aperture che si affacciano verso l'esterno e che idealmente ampliano le visuali della loggia (fig. 19). I paesaggi dipinti dilatano lo spazio dell'architettura per fondersi con quello reale che si coglie dalle tre finestre. La loggia diventa una sorta di altana nella quale il contrappunto tra il paesaggio reale, quello dipinto ma realistico e quello di fantasia innescano un meccanismo giocato sull'intangibilità tra spazio reale e spazio virtuale, tra l'età del momento — la veduta del castello — e l'età perduta: la veduta con le rovine classiche. I tre momenti del paesaggio, le tre età della vita, si possono cogliere quasi simultaneamente sostando al centro della loggia rivolti a est. Il dipinto rappresentante i giardini è anche una testimonianza di grande importanza documentaria in quanto così come il pittore raffigura fedelmente l'architettura del prospetto del castello, indugia anche nei particolari del vasto insieme di aree a verde, suddiviso in due parti distinte allineate lungo l'asse longitudinale nord-sud, il giardino *piccolo* e quello *grande*, secondo la dizione dei documenti di età moderna⁴⁶ (fig. 20). Anche per Lagnasco il giardino è concepito come zona di filtro, di contorno dell'edificio che in tal modo è posta in relazione con il paesaggio, utilizzando tutti gli elementi del paesaggio stesso: fiume, rio, strada e boschetti.

delle lunette affrescate. Illuminata da tre finestre architravate, costituisce l'ambiente centrale di una sequenza di locali costituenti, su più livelli, la manica edilizia addossata al retrostante corpo di fabbrica più antico, rivolto verso il cortile e rimaneggiato tra il 1456 e il 1477 circa, su preesistenze trecentesche. La superficie delle pareti tra le diverse aperture, verso l'esterno e verso il salone degli Scudi, è interamente affrescata, mentre le volte a crociera presentano solo due stemmi con le armi partite di Savoia e di Francia, ri-

⁴⁶ M.G. BOSCO, *I giardini negli affreschi dei castelli di Lagnasco*, in *Orti e giardini nel Piemonte medievale e moderno*, "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo", 138, 2008, pp. 53-58; C. CRITTELLA, *Il rosso e l'argento. I castelli di Lagnasco: tracce di architettura e di storia dell'arte per il restauro*, Torino 2008, pp. 109-120.



Fig. 19 Castelli Tapparelli di Lagnasco, Lagnasco. Loggia delle Grottesche (da GRITELLA, *Il rosso e l'argento... cit.*).

Dinamiche e aperture della seconda metà del Cinquecento

La trasformazione architettonica delle ville e dei palazzi suburbani progredisce in parallelo all'aggiornamento dei caratteri decorativi che in alcuni casi precedono l'evoluzione degli aspetti costruttivi. Sembra essere il caso di alcune residenze, collocate fuori dai principali centri urbani, riferibili alla committenza dei Tapparelli, come il castello di Lagnasco⁴⁷. A partire dagli anni Quaranta del Quattrocento, si avvia una lunga fase di interventi finalizzati a modificarne l'assetto residenziale, che si concretizza nella riplasmazione e nell'ampliamento del nucleo trecentesco, con l'aggiunta di nuovi corpi scala e maniche edilizie e aggiornando l'apparato decorativo (figg. 17, 18).

Tra gli interventi più significativi è l'ampliamento del castello di ponente verso nord con l'inserimento di un nuovo volume, il cosiddetto "palazzo bianco", con scalone monumentale, tra il 1560 e il 1570, voluto da Benedetto I Tapparelli, nominato da Enrico II re di Francia podestà di Saluzzo e consigliere del re.

Il grande ciclo delle grottesche e paesaggi di Pietro e Giovanni Angelo Dolce che negli anni Sessanta decorano i nuovi spazi abitativi, insieme a quelli di Cesare Arbasia, introduce nel territorio subalpino il gusto per la cultura archeologica romana⁴⁸. Il motivo della grottesca, fortemente voluto da una committenza colta e attenta ai can-

tieri più aggiornati, a Lagnasco è presente nelle due componenti che caratterizzano la cultura manierista: da un lato, nel castello di levante, i temi del mostruoso, declinati attraverso lo stupore e il ridicolo, e l'audacia dell'invenzione propri del *milieu* nordico; dall'altro, nel palazzo di ponente, l'interpretazione raffinata ed elegante dei motivi del classicismo archeologico, derivanti dalla riscoperta della Domus Aurea, con superfici dipinte comprese in un apparato scultoreo a stucchi⁴⁹ (fig. 19).

La decorazione a grottesca, di primaria importanza perché esprime bene il modo di sentire, l'*umor fantastico* che pervade la vita e le opere degli artisti del Cinquecento, contagia presto anche altri committenti nel sud del Piemonte. Valerio Saluzzo Manta, letterato colto e raffinato autore di alcuni testi, come il *Libro delle formali caccie* e la *Sphinge*, donato nel 1559 a Margherita di Valois in occasione delle nozze con Emanuele Filiberto di Savoia, promuove un aggiornamento del castello di Manta, residenza di famiglia.

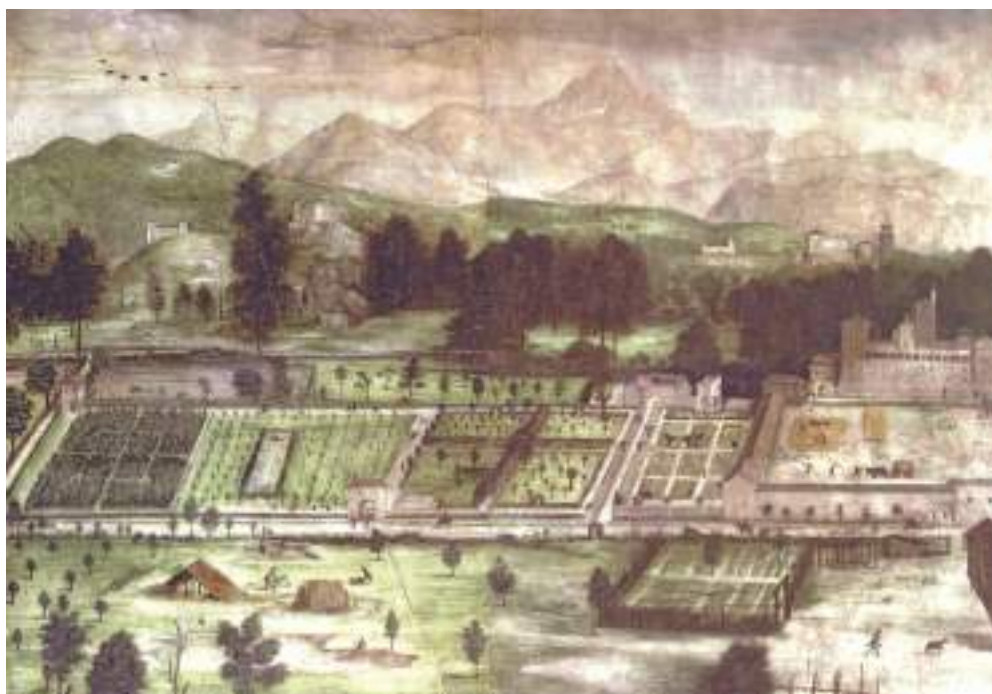
Nella seconda metà del Cinquecento, Valerio e Michele Antonio, suo cugino, aprono così una fase di rinnovato linguaggio architettonico che ancora oggi denota il corpo esistente a occidente del castello medievale (fig. 21). Il palazzo di Valerio è situato a settentrione del castello quattrocentesco. Un corpo con planimetria a 'C' con due seminterrati e due piani superiori, costitui-

⁴⁷ M.G. BOSCO, *Il castello di Lagnasco. Storia e committenza al centro della cultura manierista*, Cuneo 1999, pp. 24-27; GRITELLA, *Il rosso e l'argento... cit.*, pp. 61-70; 179-197. I Tapparelli sono stati anche i committenti del Maresco, castello trasformato in villa a partire dal 1575 alle porte della città di Savigliano. Emanuele Tapparelli d'Azeglio: collezionista, mecenate e filantropo, a cura di S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità, Torino 1995.

⁴⁸ G. GALANTE GARRONE, *Manierismi: dalla dominazione francese al controllo sabauda del territorio (1548-1620)*, in *Arte nel territorio... cit.*, pp. 251-275; E. PIANEA, *Cesare Arbasia: le pitture celebrative*, in *A tous presens & à venir*, a cura di A. Faloppa, Saluzzo 2001, pp. 31-36; M. BRESSY, *Cesare Arbasia pittore saluzzese del Cinquecento*, Milano 1961.

⁴⁹ E. BATTISTI, *Fontainebleau in Italia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Torino 1967, pp. 30-32; A. BERTINI, *Fontainebleau e la maniera italiana*, "Emporium", 10, 1952, pp. 147-149; E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978; C. ACIDINI LUCHINAT, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, XI (*Forme e modelli*), Torino 1982, pp. 159-163; N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, IX/1 (*Scrittura, Miniatura, Disegno*), Torino 1980, pp. 187-190; A. GRISERI, *La grottesca e il fantastico*, in *Gli universi del fantastico*, a cura di V. Branca, C. Ossola, Firenze 1988, pp. 273-296; P. MOREL, *Les grottesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997, pp. 97-99. Sulla riscoperta della Domus Aurea, N. DACOS, *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, Londra 1969.

Fig. 20 Castelli Tapparelli di Lagnasco, Lagnasco, Loggia delle Grottesche. Affresco del giardino con il castello, parete nord, 1570 ca. (da GRITTELLA, *Il rosso e l'argento... cit.*).



se la corte nord orientale descritta nel *Libro delle formali caccie* con:

onde di chiare logge, con alquante camere ben proporzionate, sala, corte, cantina et comode scale⁵⁰.

Sul lato ovest si innesta il corpo di fabbrica voluto da Michele Antonio, edificio autonomo con corte interna, articolato su diversi livelli. I corpi di fabbrica sono a manica semplice a est, nord e ovest, mentre quella a sud ha sviluppo doppio ed è caratterizzata dal salone e dalla loggia. L'irregolarità della corte è il frutto dell'adattamento necessario per ottenere spazi interni maggiormente uniformi, vista la difficoltà di seguire le preesistenze. Il cortile interno è segnato da una loggia su tre livelli, in origine aperta e trasformata successivamente nell'attuale scalone di accesso al castello; viene decorata negli anni Settanta del Cinquecento, così come il salone adiacente, con vedute fantastiche, grottesche e partiture architettoniche dipinte⁵¹ (figg. 22, 23).

Il mondo fantastico delle figure mostruose, delle scene ambientate in preziose architetture classiche e dei dettagliati paesaggi naturali di invenzione costituisce la componente decorativa di un'architettura che, pur nel carattere innovativo, si adatta alla morfologia e agli edifici preesistenti. Al nuovo taglio più ampio delle finestre, alle logge, al rinnovato disegno dei comignoli e alle decorazioni di facciata che segnano i prospetti esterni degli edifici fa da contraltare una planimetria che, nella sua irregolarità, denuncia un impianto più antico che non fu del tutto abban-

donato nel corso degli aggiornamenti cinquecenteschi sia a Lagnasco, a Manta e al Belvedere di Saluzzo. All'interno, le decorazioni pittoriche interessarono in molti casi ambienti e strutture preesistenti, come nella nuova Sala della Giustizia del castello di ponente di Lagnasco, dove l'orizzontamento ligneo del soffitto cassettonato appare riferirsi a una tradizione consolidata quattrocentesca, mentre invece le soluzioni più innovative, come nei palazzi romani e fiorentini⁵², mimetizzano la tessitura strutturale in modo tale da ridurla a cornice di comparti figurati.

A Lagnasco, in tutte le sale con soffitti lignei dei corpi settentrionale e orientale dei due castelli, e nel Belvedere di Saluzzo la decorazione plastica e pittorica con motivi a candelabre e grottesche si sovrappone alla trama del soffitto ligneo, ricercando forme di adattamenti e recuperi delle antiche strutture⁵³ (fig. 9). Nel castello ovest e nella Loggia delle Grottesche esili coperture a volta a crociera completano le superfici pittoriche.

Il volume del vano scala del "palazzo bianco" di Benedetto Tapparelli di Lagnasco, analogo a quello inserito nel castello di Manta, offre elementi di alta qualità nelle due rampe su volte a botte poggianti su un'anima in muratura e con voltine a crociera sui pianerottoli. Si tratta di una forma moderna, ideale e complementare al genere di decorazioni a grottesche sulle volte e su alcune pareti.

Il territorio del sud del Piemonte compreso tra i possedimenti francesi e quelli sabaudi si configura quindi, negli anni Sessanta del XVI seco-

⁵⁰ V. SALUZZO DELLA MANTA, *Libro delle formali caccie*, Biblioteca Reale, Torino, *Miscellanea Saluzzo* 657, pp. 343-359, trascritto in C. ROBOTTI, *Il Libro delle Formali Caccie e la Sala delle grottesche del palazzo di Michele Antonio*, in *Le Arti alla Manta: il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 227-244, 343.

⁵¹ BELTRAMO, *Il marchesato di Saluzzo... cit.*, pp. 265-272; G. CARITÀ, *Il castello quattrocentesco di Valerano*, in *La sala baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano 1992, pp. 27-36; ID., P. SELLA, "Si sale al castello o... al palazzo". *Le architetture del castello della Manta*, in *Le Arti alla Manta... cit.*, pp. 35-78; R. SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo 2011; L. PROVERO, *Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato*, in *La sala baronale... cit.*, pp. 9-25.

⁵² Gli appartamenti di Paolo III in Castel Sant'Angelo, palazzo Farnese di Caprarola, gli appartamenti di Leone X e di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio in Firenze, ma anche la casa del Vasari ad Arezzo. *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, E. Gaudioso, IHI, Roma 1981; I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981; F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 210-234; R. CANTONE, *I giardini della Villa Farnese di Caprarola: loro evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero*, in *Vignola e i Farnese*, atti del convegno internazionale (Piacenza, 18-20 aprile 2002), a cura di C.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle, Milano 2003, pp. 118-143; E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 222-227; E. FERRETTI, *Palazzo Pitti 1550-1560. Precisioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, "Opus Incertum", I, 2006, pp. 45-55; C. ACIDINI LUCHINAT, *Grottesche. Le volte dipinte nella Galleria degli Uffizi*, Firenze 1999.

⁵³ G. CARITÀ, *Le grottesche nella decorazione delle dimore rinascimentali del Piemonte occidentale*, "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo", 133, 2005, 2, pp. 127-144.



Fig. 21 Castello di La Manta, Manta. Prospetto principale.

lo, come nodo fondamentale di un *milieu* artistico e architettonico che intreccia non solo preesistenze figurative locali, episodi legati alla cultura del tardo Rinascimento e a una riscoperta matura del Classicismo, ma anche la presenza di ricche decorazioni interne a grottesche, sviluppate con molteplici varianti e raffinate interpretazioni. Se ne fanno interpreti i nuovi committenti legati alla corte francese e a quella sabauda, alcuni di nuovo arrivo come il marchese Carlo Birago di Borgaro, altri già fortemente radicati sul territorio come Benedetto I dei Tapparelli di Lagnasco e Valerio Saluzzo della Manta e di Verzuolo.

Considerazioni conclusive

Le dinamiche riscontrate nella committenza architettonica dei Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento ricalcano quanto intrapreso dalle principali corti della penisola. Le diverse tipologie di residenza, castello, palazzo e villa rustica, sono presenti e ricercate nei due centri più importanti del marchesato: Saluzzo e Revello. Il castello medievale segno e simbolo della casata viene continuamente aggiornato tra XIV e XV secolo seguendo le esigenze difensive e quelle residenziali, mentre negli ultimi anni del Quattrocento la ricerca di svago e del piacere della natura, e una rinnovata attenzione verso la produzione agricola sembrano caratterizzare i gusti e la volontà dei marchesi Ludovico II e di Margherita di Foix. Anche in questo territorio è riscontrabile una persistenza d'uso delle architetture medievali

nelle ville e nei palazzi suburbani, uso ancora riconoscibile in singoli elementi e parti di architetture sopravvissute alle trasformazioni dei secoli successivi⁵⁴. Questa continuità d'impiego delle proprietà non ha solo una valenza economica, ma manifesta anche un consolidamento dell'immagine della committenza evidente nell'ostinata volontà di recupero e ristrutturazione dei castelli medievali, adattati alle nuove esigenze di *comfort* abitativo avanzate nel Quattrocento. Seguendo queste linee anche le *domus* rurali vengono ampliate, aggiornando il linguaggio architettonico e decorativo del Medioevo alle istanze del costruire *all'antica* verso la piena maturazione della villa del XVI secolo.

Anche gli importanti cantieri analizzati che connotano lo spazio subalpino si innestano su edifici più antichi: le ville nascono da *domus* rurali antiche, relegando "i contributi successivi quattro-cinque-seicenteschi a un ruolo sovrastrutturale di ampliamento, cosmesi, aggiornamento linguistico a cui la preesistenza medievale continua però a fornire la *conditio sine qua non*"⁵⁵. Certo il linguaggio architettonico è maturato e non si tratta solo più di interventi puntuali, ma si assiste a un *restyling* complessivo che porta a mantenere e integrare gli elementi preesistenti. La *domus* di Revello si converte in un palazzo con una imponente nuova manica a loggiati marmorei; il Belvedere di Saluzzo e la proprietà della Morra si trasformano in ville rurali che non cancellano il proprio passato, ma lo accolgono nella ristrutturazione dell'età moderna.

⁵⁴ Sulla persistenza di modelli e architetture medievali nel Quattrocento, G. SIMONCINI, *La memoria del medioevo nell'architettura dei secoli XV-XVIII*, Roma 2016; *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di Id., Milano 1997; *Architettura e identità locali...* cit.; F.P. FIORE, *Introduzione*, in *Storia dell'Architettura italiana...* cit., pp. 9-35; P.N. PAGLIARA, *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità e tradizione*, in *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive*, a cura di M. Ricci, Venezia 2007, pp. 25-74; R. SCHOFIELD, *Antico e Nuovo in architettura*, in *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di Id., Milano 2004, pp. 7-16; S. BELTRAMO, *Medieval Vestiges in the Princely Architecture of the 15th Century*, in *A Renaissance Architecture of Power...* cit., pp. 28-52.

⁵⁵ A. RINALDI, *Il problema storiografico della villa tra Medioevo e Umanesimo*, "Opus Incertum", n.s., I, 2015, p. 7.



Figg. 22, 23 Castello di La Manta, Mantua. Sala delle Grottesche.

Anche nel proseguo dei cantieri cinquecenteschi la prassi sarà costituita dal mantenimento della preesistenza con l'annessione di nuovi corpi o parti di edifici, elementi architettonici e nuovi sistemi decorativi, come a Lagnasco e a Mantua, dove il castello, simbolo della dinastia, è mantenuto come elemento di consolidamento della storia e della memoria della famiglia.

Anche la terminologia richiamata dai documenti analizzati è significativa della mutazione in atto: solo alla fine del XV secolo si introduce il termine palazzo (sia per l'edificio di Saluzzo sia per Revello); nel secolo seguente, la presenza francese utilizza la definizione di *maison de plaisance* per la Morra.

La cornice materiale delle dimore medievali accoglie tra la fine del XV e i primi decenni del secolo successivo cantieri sempre più impegnativi, permeati da una nuova cultura figurativa e da un'aggiornata disposizione degli spazi che connota l'aspetto funzionale dell'architettura. I materiali costruttivi segnano il passo del cambiamento: il marmo in precedenza usato per lo più per interventi puntuali come nei monumenti funebri, già in un'ottica classicista, conquista l'architettura non solo attraverso i portali, ma con intere parti di facciata, articolate in loggiati a più

ordini sovrapposti, come nel palazzo marchionale di Revello, ma trova scarso impiego nelle ville rustiche.

I palazzi marchionali si connotano per una precisa scelta localizzativa: le proprietà disposte fuori o a ridosso delle mura costituiscono lo spazio ideale per accogliere i nuovi poli della corte. La presenza dell'acqua, la disponibilità di terreno da coltivare, l'apertura delle visuali verso il paesaggio sono tutti elementi che guidano le scelte per le nuove residenze suburbane.

Le ville fuori porta si allontanano dal centro urbano, ne prendono le distanze per garantire una maggiore quiete nel *genius loci* del paesaggio, inserendosi in un contesto agricolo coltivato principalmente a frutteti così come documentano le iconografie della prima età moderna.

I casi analizzati rientrano quindi a pieno titolo nelle descrizioni delle ville ideali, luoghi di quiete circondati da giardini ameni, nei quali dedicarsi alle lettere, alla caccia, alle conversazioni e al riposo, attendendo nel contempo alla gestione dei fondi agricoli. Così sembrano essere i complessi narrati da Bartolomeo Taegio nel 1559⁵⁶, dove il vivere in villa per il nobiluomo si lega al piacere di uno stretto rapporto con la natura che si esplicita nella particolare cura e magnificen-

⁵⁶ B. TAEGIO, *La villa dialogo di m. Bartolomeo Taegio, all'invittissimo, & gloriosissimo imperatore Ferdinando Primo*, Milano 1559.



za dei giardini, raccontati con grande dovizia di particolari.

Le ville, la cui funzione prioritaria consiste, oltre che nell'essere luogo di svago, nella necessità di sovrintendere le attività agricole, si strutturano anche nei casi presi in analisi, tendenzialmente come 'case da nobile' di carattere più sobrio, in stretta contiguità con gli annessi rurali, al contrario di quanto accade in altri contesti, dove esse si configurano come organismi architettonici in forme monumentali. Anche le descrizioni di Anton Francesco Doni e di Alvise Cornaro delineano scelte e modelli presenti nell'ambito subalpino:

da un canto hanno da essere gli appartamenti di camere onorate, sale magnifiche, anticamere e comodi scrittoi, tutto con vedute allegre [...]. Sopra di loro, fatto con degno modello et addorno di balaustris, ci voglio un terrazzo scoperto, che la campagna allegra con una occhiata signoreggi: tutto cinto intorno intorno d'orticini⁵⁷.

Suggerzioni che trovano immediato riscontro nelle pagine manoscritte, di pochi anni più tarde, di Valerio Saluzzo della Manta, committente del palazzo decorato con grottesche a Manta. Il panorama delineato tra fine Quattrocento e Cinquecento mostra caratteri di grande interes-

se e puntuale ricezione nel confronto simbiotico tra arte e architettura.

Il tema della 'villa rinascimentale' e dei palazzi suburbani vede nei primi anni del secolo sintonia nella scelta dei luoghi, dove il paesaggio agrario e coltivato entra a far parte dell'architettura e costituisce motivo di *loisir* per gli abitanti; i casi de La Morra e poi del Belvedere di Saluzzo, che arrivano a piena maturazione nei decenni centrali del secolo, ne sono un esempio connotante per il territorio. La residenza rustica nella campagna vede una diffusione maggiore solo nella seconda metà del Cinquecento, quando antichi e nuovi committenti si fanno promotori della ristrutturazione di architetture che si aprono, anche fisicamente, agli spazi esterni o li accolgono al loro interno con cicli decorativi di complesso linguaggio figurativo e simbolico come quelli voluti dai Tapparelli di Lagnasco e dai Saluzzo Manta. Gli ultimi decenni del Cinquecento vedono emergere scenari legati alla corte sabauda, dove i centri urbani di Mondovì e di Savigliano, per esempio, si fanno catalizzatori di maestranze e temi che si diramano sul territorio con un proliferare di ville e palazzi rustici nelle produttive campagne del Piemonte meridionale.

⁵⁷A.F. DONI, *Ville*, Biblioteca Municipale, Reggio Emilia, ms. Reggiano, 536, pubblicato in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1977, III, pp. 3327 e 3330.

IL PALAZZO DI VILLA NELLA CULTURA ARCHITETTONICA GENOVESE TRA XIV E XVI SECOLO

During the 15th century there was a gradual reorganization of the formal and distributional structure of the Genoese villa; its main components — the residential block, the tower and the loggia — so far relatively independent from each other and distinguished by differentiated roofs, go through a process of increasing integration. This is what happens at Thomatis Palace where the loggia is coordinated with the main volume and assumes a key role as a distribution core. Around the end of the century, transformations were increasingly accompanied by the use of Florentine classic elements mixed with traditional forms. Just as the palace visible in the background of St. George and the dragon of Francesco Sacchi in which a loggia with a pediment and Tuscan columns introduces a tower-like palace with battlements and corbels. Even more advanced solutions can be found in the houses of the Cattaneo family in Albaro, the Fieschi in Carignano. Especially in the palace of Niccolò Lomellini an L shaped monumental loggia with capitals from the Sangallo workshop can be found, which will constitute the focal issue in the further renovation wanted by Andrea Doria.

È nell'*Italia illustrata* di Flavio Biondo che si ha un ritratto fedele del Genovesato intorno alla metà del Quattrocento¹. In un passo dell'opera, l'umanista non mancava di registrare esplicitamente la quantità degli insediamenti e le qualità architettoniche delle costruzioni, descrivendo la

contrada tutta, non solo quello che è nel piano presso al mare, ma quanto le sue valli, et i suoi colli si stendono [...], piena di bellissimo palazzi, e d'altri vaghi e sontuosi edificii².

Ciò che Biondo sottolinea è l'eccezionale continuità residenziale tra la città murata e i suoi dintorni, apprezzati nella loro densità abitativa e nella qualità architettonica degli edifici tali da eguagliare la stessa città. Quelle medesime "marmoreæ atque auratae domus, quocunque [...] sparse"³ tra litorale e valli già ampiamente celebrate da Francesco Petrarca, sembrano in Biondo prendere persino più vita.

Anche nel diario di viaggio di Luigi XII di Francia, scritto dal cronista francese Jean d'Auton nel 1502, le residenze genovesi di villa assumono grande rilevanza e vengono persino censite nel numero.

À tissue de la ville [de Gennes ...] est ung bourg nommé Besaigne, et au dehors de celu y bourg, et dedans la fermeure, au long et au coustau de la montaigne, sont quatre ou cinq mille maisons fortes, et chasteaulx impreables, tou encloz de lad ite montaigne et de la mer. Et dans les seigneur chans de Gennes tiennent leurs trésors et che

vances. Et tout autour desdites maisons sont les beaux jardins⁴.

La consistenza rilevata da d'Auton, sebbene esagerata, individua con chiarezza un fenomeno peculiare della cultura residenziale genovese già dalla fine del XIII secolo.

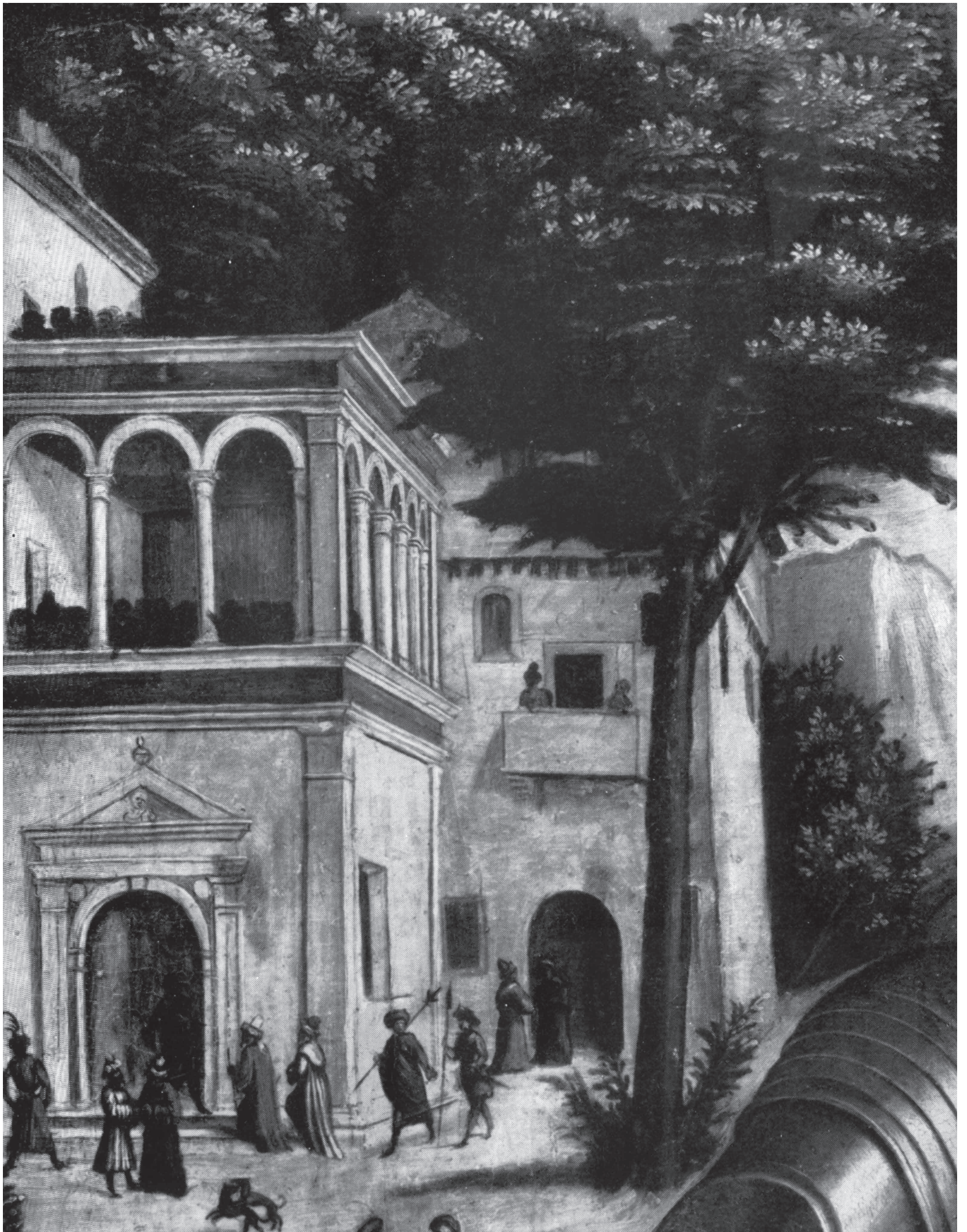
Arrivando dal mare, la continuità visiva del costruito tra la città e i borghi costieri di Levante (Albaro, Sturla, Quarto, San Fruttuoso) e di Ponente (Fassolo, Granarolo, San Pier d'Arena, Cornigliano, Pegli, Multedo), sin lungo le valli interne dei fiumi Polcevera e Bisagno⁵, doveva certamente sorprendere i viaggiatori dell'epoca e costituire un elemento caratteristico del *genius loci*. Non a caso il vedutista genovese Cristoforo de Grassi aveva rappresentato tale estensione con dovizia di particolari nella sua *Veduta di Genova* la quale, seppur realizzata nel 1597, illustrava il panorama dei primi anni Ottanta del Quattrocento (fig. 2)⁶.

D'altro canto, anche le esigue fonti fiscali genovesi, come i registri della *Gabella Possessionum*, rilevavano un elevato numero di edifici di villa che, nel 1414, risultavano essere più di 500, con 85 *palatia* e 370 *domus*, mentre nel 1464 il numero dei *palatia* era giunto a più di 135⁷. Prima di allora, con i termini *palacium* o *palatium* erano state designate le sedi pubbliche cittadine, ma nel tempo il vocabolo aveva finito per indicare dapprima gli edifici privati di città caratterizzati da notevoli peculiarità architettoniche e suc-

cessivamente le residenze di villa particolarmente importanti⁸. In ragione delle loro qualità e ricercatezza compositiva i palazzi di villa avrebbero finito per divenire, al pari delle residenze urbane, il manifesto pubblicitario delle fortune economiche e politiche dei loro committenti⁹.

Erette in ambiti geografici sui quali alcuni tra i più autorevoli casati cittadini, come quelli degli Adorno, Spinola, Giustiniani, Fregoso (o Campofregoso)¹⁰ e Lomellini potevano vantare ancora antichi diritti feudali¹¹, queste residenze extraurbane erano sorte seguendo quei principi di contiguità insediativa tra famiglie alleate che rappresentavano il portato su scala territoriale di quanto era avvenuto all'interno della città fortificata nell'organizzazione demo-topografica delle *consorterie* medievali prima e degli *alberghi* poi¹². Fondato intorno a un ricco e potente casato che accoglieva una folta schiera di parenti e sodali, sotto l'egida di un medesimo cognome e vessillo, l'istituto dell'*albergo* — cancellato nel 1576 con la riforma delle *Leges Novae* — imponeva la condivisione delle strategie politiche e, soprattutto, dell'ambito urbano di residenza¹³.

Per la disponibilità delle aree destinate all'edificazione, gli insediamenti *extra moenia* avrebbero in un certo senso accelerato la tendenza all'aggregazione topografica e al raggruppamento sociale già sperimentato in città, manifestando la consuetudine a erigere il palazzo di villa "in quella parte della campagna che meglio si con-





Voglio ringraziare Mauro Mussolin e Leonardo Pili per l'aiuto fondamentale. Il primo repertorio sui palazzi di villa genovesi con analisi critiche e storiografiche è il *Catalogo delle ville genovesi*, a cura di E. De Negri, C. Fera, L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, Borgo San Dalmazzo 1967. Nel saggio di Emma De Negri è introdotta la definizione di “palazzo di villa pre-alessiano”, per indicare gli edifici residenziali suburbani eretti sino all'arrivo in Genova di Galeazzo Alessi nel 1548. In questo scritto, al contrario, si vuole affermare come il ‘palazzo di villa genovese’ sia stato in realtà un fenomeno di lunga durata, anche se non abbastanza indagato perché oscurato dalla fortuna e dalla risonanza del modello alessiano che ne rappresentava di fatto una critica, cfr. E. DE NEGRI, *Introduzione all'Architettura della Villa Genovese*, in *Catalogo delle ville...* cit., pp. 33-46. Studi successivi sono stati *Le ville del Genovesato*, a cura di P. Marchi, I-IV, Genova 1984-1987, che aggiorna il catalogo precedente con rilievi architettonici, e i saggi di Lauro Magnani (ai quali si rimanda), che indagano il rapporto tra architettura di villa e paesaggio, spingendosi sino al XVII secolo, dei quali L. MAGNANI, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 2005³ costituisce il caposaldo.

¹ Per Genovesato si intende quell'area che, oltre gli attuali limiti comunali, va da Bogliasco nel Levante sino a Voltri nel Ponente e si estende nel relativo entroterra vallivo sino al massimo crinale appenninico.

² F. BIONDO, *Roma restaurata et Italia illustrata di Biondo da Forlì. Tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, Venezia 1543, ff. 70, 72.

³ F. PETRARCA, *Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Jesu Christi ad Johannem de Mandello*, herausgeben von J. Reusteck, Stuttgart 1999. “Quis non ex alto turres ac palatia mirabatur atque arte perdomitam naturam, rigidos colles cedro Bromioque atque olea vestitos et sub altis rupibus edes marmoreas, nulli secundas regie, nullis urbibus non optandas”, sempre secondo le parole di Petrarca, cfr. F. PETRARCA, *Le familiari*, a cura di V. Rossi, Firenze 1933, lib. XIV, 5, 23-27, p. 123, *Descrizione di Genova del novembre 1352*.

⁴ J. D'AUTON, *Chroniques de Louis XII*, I-IV, Paris 1889, III, pp. 60-61 (agosto 1502).

⁵ L. GROSSI BIANCHI, *Introduzione storico-urbanistica alle ville genovesi*, in *Catalogo delle ville...* cit., pp. 13-31.

⁶ Cristoforo De Grassi, *Veduta di Genova*, 1597 (1481 ca.), olio su tela (222 x 400 cm), Genova, Museo del Mare, inv. n. 3486. In realtà la veduta in questione risulta essere di anonimo e, nonostante l'iscrizione del cartiglio riporti la data del 1410, è stata fatta risalire all'anno 1481. Nel 1597 Cristoforo De Grassi ne dipingeva una riproduzione — quella sopravvissuta — perché se ne conservasse memoria, vedi E. POLEGGI, *Paesaggio e immagine di Genova*, Genova 1982, pp. 99-103.

faccia alla posizione dell'abitazione urbana dello stesso padrone”, in modo quasi sincronico a quanto andava teorizzando in quegli stessi anni Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*¹⁴.

Da un punto di vista compositivo, la pratica costruttiva genovese del XV secolo, fondata su esperienze e tradizioni culturali autoctone maturate prevalentemente dalla metà del secolo precedente¹⁵, sembrava avere orientato la costruzione dei palazzi di villa verso una progressiva integrazione del corpo rettangolare dell'edificio (eccezionalmente a ‘L’) con gli elementi caratteristici del portico inferiore e della loggia superiore sovrapposta. Questa combinazione originava, con le sue numerosissime variazioni, un repertorio interessante e variegato di forme e caratteri architettonici, oltre che di tecniche costruttive, che nel tempo si sarebbero mostrati sempre più aggiornati rispetto ai contemporanei modelli toscani e, pertanto, inevitabilmente legati al repertorio classico.

Negli edifici più antichi — e così sarebbe restato per lungo tempo — la loggia superiore sovrapposta al portico del pianterreno andava a costituire un corpo esterno all'edificio, dotato di una copertura indipendente e prevalentemente collocato nell'angolo sud-est¹⁶.

Per tutto il Quattrocento e buona parte del secolo successivo, la progressiva apertura dell'edificio verso l'ambiente circostante costituiva il *leitmo-*

tiv che avrebbe condotto alla progressiva valorizzazione della loggia terminale. Diventata un elemento irrinunciabile e qualificante di questa tipologia architettonica, la loggia finiva per costituire parte integrante e cardine dell'intera organizzazione planivolumetrica, tanto da subordinare la disposizione degli ambienti circostanti e, soprattutto, della scala, generalmente costituita da una rampa unica allineata all'asse longitudinale dell'edificio¹⁷.

Rappresentazioni di logge armoniose, che potevano aver dato ispirazione formale, figurano nelle opere di alcuni pittori attivi nel Genovesato e in Liguria a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Se la loggia dipinta nella *Natività* di Luca Baudo (fig. 3), espressione di un classicismo di matrice padana, non trova riscontro diretto nel costruito contemporaneo¹⁸, la loggia presente nell'*Annunciazione* di Carlo Braccresco¹⁹ (fig. 4), rappresentata ancora attraverso un linguaggio arcaico retaggio del gotico internazionale, sembra fungere da modello per la costruzione dei vestiboli di alcuni coevi palazzi di città e, tra i palazzi di villa, per esempio, per la realizzazione delle slanciate colonne marmoree anellate del portico di villa Spinola Dufour di ponente (parzialmente demolito e tamponato, forse nel XVIII secolo, fig. 6)²⁰.

In un dettaglio del medesimo dipinto (fig. 5), che raffigura un ambiente desolatamente agre-



pagina 27

Fig. 1 P.F. Sacchi, *San Giorgio che sconfigge il drago*, fine sec. XV-inizio sec. XVI (Levanto, chiesa dei Cappuccini). Dettaglio che mostra una residenza di villa.

Fig. 2 C. de Grassi, *Veduta di Genova*, 1481 (1597) (Genova, Galata Museo del Mare).

Fig. 3 L. Baudo, *Presepe*, 1493 (Genova, Museo di Sant'Agostino). A sinistra si nota lo scorcio di una loggia "all'antica".

ste difficilmente riconducibile a quello ligure, compare un elemento irrinunciabile nella maggior parte dei palazzi di villa del Genovesato: la torre. Questa struttura edilizia, già fondamentale corredo difensivo a partire dal XII secolo, come ben espresso dall'annalista Caffaro nel 1158, secondo cui grazie alla protezione fornita dal corpo turrito "ciascuno [...] si potea dormir sicuro presso il suo fico e la sua vite"²¹, veniva riproposta soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento a causa delle scorrerie barbaresche che devastavano la costa. A pianta generalmente quadrata e caratterizzata da uno sbalzo all'ultimo piano, la torre poteva divenire parte integrante della planimetria della residenza, essergli semplicemente addossata o, più comunemente, co-

stituire un corpo autonomo, distaccato solo pochi metri dall'edificio principale al quale era collegato attraverso un camminamento aereo all'altezza del primo piano nobile (villa Spinola poi Canepa e villa Spinola Dufour di ponente a Cornigliano, figg. 7, 8).

Nella disposizione combinatoria tra preesistenze ed elementi tipici dell'architettura residenziale di villa, quali portici, logge, scale e torri, anche e soprattutto in relazione alle particolari caratteristiche paesaggistiche del luogo, va innanzitutto indagato il fenomeno del palazzo genovese tra Quattrocento e prima metà del Cinquecento. In questa complessa fase, che per il Genovesato potrebbe considerarsi conclusa solo alle soglie del XVIII secolo, le prime architetture di villa si sa-

⁷ La *Gabella Possessionum* era una delle poche imposte dirette vigenti a Genova nel XV secolo, applicata alle proprietà immobiliari il cui introito era devoluto interamente al Banco di San Giorgio, si veda V. POLONIO, *L'amministrazione della res publica genovese tra Tre e Quattrocento*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., XVII, 1977, 1, p. 71. Come rileva uno studio sulle ville estensi del primo Quattrocento, anche nella documentazione contabile di ambito ferrarese le abitazioni signorili di campagna erano indicate con il termine 'palazzo', vedi M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Il cortigiano architetto. Edilizia, politica, umanesimo nel Quattrocento ferrarese*, Venezia 2012, p. 20, nota 18.

⁸ E. POLEGGI, *Palazzo, bottega e città una storia di usi e valori*, in *La città e le sue storie*, a cura di C. Olmo, B. Lepetit, Torino 1995, pp. 143-186: 156.

⁹ Analogamente a quanto sarebbe avvenuto, nella seconda metà del Cinquecento, con l'edificazione dei palazzi lungo Strada Nuova, si veda G. DORIA, *Investimenti della nobiltà genovese nell'edilizia di prestigio (1530-1630)*, in Id., *Nobiltà e investimenti a Genova in Età moderna*, Genova 1995, pp. 235-285.

¹⁰ Si è deciso di adottare l'alternativa di 'Fregoso' conformemente al *Dizionario Biografico degli Italiani*.

¹¹ M. BOFFITO, *Linee di sviluppo urbano e l'insediamento di villa*, in *Le ville del Genovesato... cit.*, I, pp. 5-39: 6.

¹² E. POLEGGI, *Le contrade delle consorterie nobiliari a Genova tra il XII e il XIII secolo*, "Urbanistica", 42-43, 1965, pp. 15-20 e J. HEERS, *Il clan familiare nel Medioevo*, Napoli 1976, pp. 193-194.

¹³ E. GRENDI, *Il profilo storico degli Alberghi genovesi*, in Id., *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna 1987, pp. 49-102.

¹⁴ "La villa, a mio giudizio dev'essere situata in quella parte della campagna che meglio si confaccia alla posizione dell'abitazione urbana dello stesso padrone. Secondo Senofonte è bene recarsi in villa a piedi, per esercitarsi al moto, e tornare a cavallo. A questo fine essa non dovrà essere troppo lontana dalla città", vedi L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, p. 402 (libro V, cap. XIV). Questo era stato il principio che, a eccezione di casi particolari, aveva guidato l'organizzazione territoriale delle residenze di villa quattrocentesche e del primo Cinquecento nell'area intorno a Firenze, nel suburbio milanese e nel Genovesato, vedi P.F. BAGATTI VALSECCHI, S. LANGÈ, *La villa. Cultura umanistica e nascita della villa come tipo codificato*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, XI (*Forme e modelli*), Torino 1982, pp. 361-456: 366.

¹⁵ P. QUATTRINI, *Caratteri dell'architettura di villa. La villa genovese di tradizione locale*, in *Le ville del Genovesato... cit.*, I, pp. 29-38: 31.

¹⁶ F. MAZZINO, *Giardini nel paesaggio genovese tra XV e XVII secolo. Tipi ed elementi della composizione paesistica*, in *Giardini storici della Liguria. Conoscenza, riqualificazione, restauro*, a cura di F. Mazzino, Genova 2006, pp. 91-107: 95-96, ma anche G.L. GORSE, *Genoese Renaissance Villas: A Typological Introduction*, "Journal of Garden History", 3, 1983, 4, pp. 255-280.

¹⁷ QUATTRINI, *Caratteri dell'architettura di villa... cit.*, p. 32.

¹⁸ Luca Baudo (1460/65-1509/10), menzionato per la prima volta in Liguria in documenti del 1481, quando veniva registrato nella *Matricola artis pictoriae et scutarie*; si hanno notizie di lui sino al 1510. Non si possiede alcuna testimonianza relativamente alla sua formazione e all'attività artistica precedente il soggiorno ligure. Console dell'arte per tre anni consecutivi, dal 1498 al 1500, Baudo aveva incontrato il favore di diversi committenti come testimoniano i numerosi incarichi ricevuti, cfr. G.V. CASTELNUOVI, *Baudo, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1965, p. 290 e il più recente *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, I-II, Milano 1986-1994, II, pp. 575-576.

Fig. 4 Braccesco, *Trittico dell'Annunciazione*, 1490-1500 ca. (Parigi, Museo del Louvre). Scomparto centrale.

Fig. 5 C. Braccesco, *Trittico dell'Annunciazione*, 1490-1500 ca. (Parigi, Museo del Louvre). Dettaglio che mostra una residenza di villa.

Fig. 6 *Villa Spinola Dufour di ponente*, Genova-Cornigliano, sec. XV. Portico tamponato (foto di A. Decri).



¹⁹ Carlo Braccesco, pittore lombardo documentato in Liguria dal 1478 al 1501, ha realizzato gli affreschi raffiguranti *Santo Vescovo* e *San Pantaleo*, nella chiesa di Sant'Andrea a Levanto (La Spezia) e il dipinto dell'*Annunciazione e Santi*, proveniente da una cappella gentilizia della famiglia Fregoso, oggi conservato al Museo del Louvre di Parigi, vedi M. NATALE, *Maestro dell'Annunciazione del Louvre*, in Nicolò Corso un pittore per gli Olivetani. *Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Genova, Convento di Santa Maria di Castello, 17 dicembre 1986-1 febbraio 1987), a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1986, pp. 128-136.

²⁰ Tra i palazzi cittadini i più interessanti sono quello di Branca Doria presso la chiesa di San Matteo e di Brancaloneo Grillo presso la chiesa di Nostra Signora delle Vigne. Nel palazzo Doria il cortile loggiato rivela una maggiore maturità compositiva rispetto ai cantieri coevi: la scala è disposta entro due lati del quadrilatero loggiato, realizzando un "organismo più completo" in cui una esilissima colonna anellata "tenta l'accordo con una nuova dimensione del porticato aulicamente definito", vedi E. POLEGGI, *Il rinnovamento edilizio genovese e i Magistri Antelami nel secolo XV*, "Arte Lombarda", XI, 1966, 2, pp. 53-68: 60. Il palazzo Grillo era stato costruito a partire dal 1450, rivelando nel complesso impianto — esito dell'accorpamento di più unità immobiliari preesistenti — l'inserimento di un cortile il cui loggiato terreno collega due volumi di altezza differente con archi spezzati sorretti da alte colonne anellate: indizio evidente di modernità e aderenza a sistemi distributivi nuovi. Una ricostruzione del prospetto del palazzo offerta da Luciano Grossi Bianchi rileva la presenza di una loggia rettilinea angolare al piano nobile, vedi L. GROSSI BIANCHI, *Abitare "alla moderna". Il rinnovo architettonico a Genova tra XVI e XVII secolo*, Firenze 2005, p. 11, fig. 3.

²¹ *Annali genovesi di Caffaro e dei suoi continuatori*, a cura di C. Roccatagliata Ceccardi, G. Monleone, Genova 1923, p. 63.

²² E. POLEGGI, F. CARACENI POLEGGI, *Genova e Strada Nuova*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, XII (*Momenti di architettura*), Torino 1982-1983, pp. 299-361: 305.

²³ L'edificio non è databile con precisione né attribuibile a maestranze conosciute, vedi G. ROBBIA, *Villa Tomati-Cicala*, in *Le ville del Genovesato...* cit., I, pp. 151-154.

²⁴ E. POLEGGI, *Genova e l'architettura di villa nel secolo XVI*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI, 1969, pp. 231-241: 234.

²⁵ GORSE, *Genoese Renaissance Villas...* cit., p. 256, forse per la presenza di aperture con archi a sesto spezzato, risalenti senza ombra di dubbio a un edificio preesistente successivamente incluso nel palazzo.

rebbero offerte come occasione di esercitazione costruttiva, dove lasciati di chiara derivazione lombarda si sarebbero sommati con forme architettoniche nuove, attraverso le quali, forse per la prima volta rispetto al passato, la committenza avrebbe potuto testare la scoperta dell'antico e sperimentare il nuovo gusto rinascimentale²².

Il secondo Quattrocento

Esempi sopravvissuti di palazzi di villa quattrocenteschi genovesi ancora esistenti sono il palazzo di villa Thomatis (Tomati), edificato sulla collina degli Angeli a ovest della città intorno alla prima metà del XV secolo²³, e la coeva villa Pallavicini in San Francesco di Albaro, nel levante extraurbano²⁴. Benché abbiano subito nel tempo

evidenti interventi di restauro strutturale e conservativo, queste residenze mantengono ancora inalterata la loro originaria articolazione.

Palazzo Thomatis si trova lungo l'antico percorso che dalla città risale il crinale di Promontorio per scendere nella valle del torrente Polcevera. In questo palazzo di villa, definito "tarda villa lombardo-gotica"²⁵, la collocazione di una loggia esterna è particolarmente interessante, perché letteralmente incuneata in una rientranza del perimetro meridionale e scollegata rispetto all'intero impianto planivolumetrico e alle coperture (figg. 10, 11). Il corpo indipendente della loggia, composto da un portico a pianterreno e dalla loggia vera e propria al piano nobile superiore, rappresenta la parte più antica della resi-



denza insieme a un'altra costruzione a essa perpendicolare, nella quale le due grandi sale che la compongono sono chiuse da coperture lignee simili a quella della stessa loggia (fig. 12)²⁶. Da quest'ultima si sviluppa l'intera distribuzione interna delle camere e del salone del primo piano nobile, che sono disposti linearmente lungo un unico asse di affaccio, scandito dalle aperture polifore con archi a sesto spezzato²⁷. Le volte a padiglione che coprono alcune di queste stanze potrebbero appartenere a un ampliamento successivo della residenza. Al contrario, il piano terreno è caratterizzato dalla successione apparentemente disarticolata di stanze diverse, tra le quali emergono per valore spaziale l'atrio di collegamento tra ingresso e giardino — quasi un corridoio mosso da pochi gradini — e il vano della scala²⁸. Il portico angolare è articolato nella sequenza di tre fornici archiacuti impostati su pilastri con angoli tagliati a 45°, mentre al piano superiore la loggia è segnata da arcate a tutto sesto su pilastri alternati a colonne dicrome sormontate da tozzi capitelli cubici²⁹. Nonostante l'evidente carattere arcaicizzante, palazzo Thomatìs è considerato unanimemente come uno degli esempi più interessanti di integrazione compositiva tra la scala e la loggia superiore, elemento quest'ultimo che sembra modellarsi attraverso le forme di un acerbo recupero dell'antico³⁰. Anche palazzo Pallavicini in San Francesco di Albaro si connota per la contaminazione tra forme appartenenti a un repertorio costruttivo medievale ed elementi classici e per la presenza della loggia terminale (fig. 9). Collocata al primo piano nobile, la loggia è caratterizzata da tre pos-

senti pilastri ottagonali dicromi e da un'unica colonna centrale di ordine tuscanico, ponendosi in netto contrasto con il blocco chiuso della costruzione. Questa, infatti, è segnata dalla breve sequenza di tre finestre bifore, scompartite da un'esile colonna centrale, corrispondenti al grande salone rettangolare disposto parallelamente al fronte verso il mare e ad alcuni ambienti a esso collegati, coperti con imponenti soffitti voltati a creste e vele su peducci in pietra nera di Promontorio³¹. Delimitata tra due muri e addossata al lato più corto dell'edificio, la scala a doppia rampa (uno dei rari casi sopravvissuti) conduce direttamente alla loggia.

Volte a ombrello analoghe a quelle di palazzo Pallavicini, e riferibili approssimativamente allo stesso arco cronologico, si ritrovano anche in due palazzi di villa eretti a Cornigliano, nell'estremo ponente genovese, appartenenti entrambi alla famiglia Spinola: villa Spinola poi Canepa e villa Spinola Dufour di levante³². Introdotta dalla seconda metà del Quattrocento per coprire alcune stanze del piano terreno o di quelle seminterrate, queste volte avevano finito presto per essere impiegate in stanze rappresentative di grandi dimensioni, come camere e salotti, ma soprattutto in atri, vestiboli e vani scala. Se in palazzo Spinola Canepa una grande volta a ombrello copre il vano d'ingresso (di cui oggi non sopravvivono che la volta e l'imponente scala a rampa unica) (fig. 15), in villa Spinola Dufour di levante le volte vanno a coprire i locali di quella che adesso è una cucina ma che un tempo doveva essere stata una sala di rappresentanza. In entrambi i casi, l'abilità delle maestranze si rivela nel-



²⁶ Il portico a pianterreno presenta volte a crociera e medaglioni centrali in ardesia, vedi QUATTRINI, *Caratteri dell'architettura di villa...* cit., p. 31.

²⁷ DE NEGRI, *Introduzione all'Architettura...* cit., pp. 59-61, ma anche POLEGGI, *Genova e l'architettura di villa...* cit., p. 233.

²⁸ F. FAEDDA, *Villa Tomati*, in *Le ville del Genovesato...* cit., IV, p. 295.

²⁹ Capitelli cubici semplici, con volute, con foglie lisce o nlla combinazione di volute e foglie lisce, mutuati dall'architettura religiosa dell'XI secolo, compaiono in numerosi edifici cittadini ancora nel XV secolo, vedi E. POLEGGI, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1982 e L. GROSSI BIANCHI, E. POLEGGI, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova 1987², pp. 244-251.

³⁰ J.S. ACKERMAN, *Origini della villa rinascimentale*, in ID., *Punti di distanza. Saggi sull'architettura e l'arte d'Occidente*, a cura di P.G. Tordella, Milano 2001, pp. 205-219: 213-214.

³¹ La tradizione costruttiva genovese vedeva ampiamente impiegata, ben più della nota ardesia (o pietra di Lavagna), la pietra nera di Promontorio. Questo per evidenti ragioni di ordine pratico derivanti dalla vicinanza delle cave a Genova. Il nome di pietra di Promontorio deriva, infatti, dalla località di provenienza, situata alle falde del monte Peralto lungo la costa che correva da Granarolo a Capo Faro, o della Lanterna, vedi P. BOCCARDO, I.M. BOTTO, *La scultura decorativa in ardesia*, in *Del dipingere e scolpire in pietra*, catalogo della mostra (Genova, piazza della Meridiana, 5 dicembre 1984-12 gennaio 1985), a cura di P. Boccardo, Genova 1984, pp. 13-43: 13.

³² Di estrema utilità è il volumetto *Cornigliano città di ville*, a cura di E. De Negri, F. Tassara, M.T. Facco, M. Antola, Genova 2016. Colgo l'occasione per ringraziare l'ing. Filippo Tassara, presidente dell'ASCOVIL, Associazione per la Tutela e la Valorizzazione dei Palazzi di Villa di Cornigliano, per la disponibilità e la collaborazione.

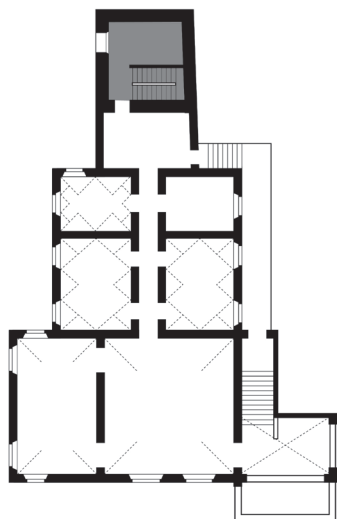


Fig. 7 Pianta del piano terreno di villa Spinola Canepa, Genova. Cornigliano, sec. XV (elaborazione grafica di L. Pili).

Fig. 8 Villa Spinola Dufour di ponente, Genova-Cornigliano, sec. XV (foto di A. Decri).



³³ Molte di queste volte sarebbero sparite nel fervore del rinnovamento che avrebbe caratterizzato gli inizi del XVII secolo, cfr. A. BOATO, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, Firenze 2005, pp. 65-69: 67, dove viene citato il contratto per la ristrutturazione del palazzo di villa in Albaro del nobile Matteo Senarega risalente al 1603 nel quale si prevede di "batere a basso lo partamento che divide il portico de la camera dela stella e il medesimo la volta".

³⁴ DE NEGRI, *Introduzione all'Architettura...* cit., p. 39.

³⁵ Pier Francesco Sacchi (1485 ca.-1528), di origine pavese, attivo a Genova dal 1501. Dal catalogo delle sue opere vale la pena ricordare il dipinto conservato alla National Gallery di Londra raffigurante *San Paolo che scrive* (olio su tavola, 106 × 81,9 cm), datato 1520, in cui nello sfondo è rappresentata una città 'ideale' caratterizzata da numerose architetture classiche e tardogotiche (Londra, National Gallery, inv. NG 3944), cfr. G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991 e ampia bibliografia citata.

³⁶ Questo olio su tavola (228 × 252 cm), conservato nella chiesa dei Cappuccini di Levanto nello Spezzino, considerato la migliore opera di Sacchi, era stato sottratto dai funzionari napoleonici per essere esposto al museo del Louvre. Nel 1817 veniva restituito alla comunità di Levanto. Una puntuale analisi del dipinto si trova in M. BARTOLETTI, *Pietro Francesco Sacchi, San Giorgio e il drago*, in *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993, pp. 72-76.

la realizzazione di strutture dal disegno elegante e nella profilatura tesa e leggera delle vele che si staccano lungo le pareti da minuscoli peducci puntiformi a spigolo in pietra nera di Promontorio o con la tipica appendice a goccia³³.

Il primo Cinquecento

Già nei primi anni del Cinquecento si assiste a una definitiva rinuncia alle coperture differenziate tra i diversi corpi di fabbrica, ancora evidenti nei palazzi di villa Thomatis e Pallavicini, a favore di una volumetria più fluida, concepita come una successione dinamica di spazi aperti sul paesaggio che si doveva concludere agli estremi in due logge paritetiche: non più casuali aperture

nel blocco della costruzione, ma elementi essenziali all'equilibrio generale della composizione³⁴. È ancora una volta un'opera pittorica a dare forma a quella rappresentazione di residenza suburbana universalmente riconoscibile come palazzo di villa genovese e, come tale, in grado di varcare i confini del Genovesato³⁵. Nello sfondo della pala d'altare raffigurante *San Giorgio che sconfigge il drago* dipinta dal lombardo Pier Francesco Sacchi (fig. 1) (fine XV secolo — primi XVI secolo)³⁶ è dipinto con dovizia di particolari lo scorcio di una residenza di villa nel quale i motivi all'antica (il delicato disegno dell'arco di ingresso sormontato dal timpano e delle lesene di ordine tuscanico che serrano e decorano



Fig. 9 Palazzo Pallavicini, Genova-Albaro, prima metà sec. XV.

il corpo dell'imponente loggia angolare) dialogano con sopravvivenze tipicamente medioevali (beccatelli, merlature, la stessa torre) che richiamano direttamente alla memoria le cosiddette ville-castello toscane³⁷. Una immagine dipinta che trova significative analogie sia con il palazzo di villa Tagliacarne costruito sul poggio di Ridorolo presso Levanto, per restare a un esempio del territorio spezzino³⁸, sia con il palazzo di villa di Lorenzo Cattaneo in San Fruttuoso di Terralba nel borgo genovese di Albaro (oggi noto come villa Imperiale). Ancora in fase di ultimazione, nel 1502 questo palazzo aveva accolto Luigi XII di Francia con il suo corteggio. È la cronaca di Benedetto da Porto, cancelliere della Repubblica di Genova, a riportare, forse un po' troppo enfaticamente, le impressioni del monarca, secondo il quale dimore simili potevano essere edificate solo da sovrani e i genovesi avevano residenze di villa addirittura più sontuose della propria,

deinde per rectam eius ruris viam, quae ducit ad villam, perductus in patentem et speciosam porticum, alias plures mulieres obvias habuit. A quibus pari exceptus reverentia, domum tandem ingreditur, ipso aspectu superbam magnificeque paratam³⁹.

Nonostante le imponenti trasformazioni subite negli anni, palazzo Cattaneo mostra ancora il suo nucleo originale tardo quattrocentesco. Caratterizzato dal marcato sviluppo orizzontale dei prospetti orientati secondo le curve di livello e segnati da cinque assi di finestre, l'edificio presenta al piano nobile due interessantissime logge a tre fornici⁴⁰. Nel linguaggio architettonico impiegato per la realizzazione delle slanciate colonne anellate che caratterizzano queste

logge (fig. 14), nelle quali sono evidenti i motivi dell'Annunciazione di Braccresco, è stato riconosciuto il linguaggio di Giovanni Gagini⁴¹.

L'atrio del piano terreno, costituito da un portico articolato in due ampie campate su tozzi pilastri ottagonali, è collocato ancora in posizione decentrata lungo il lato sinistro della costruzione e conserva intatti alcuni elementi architettonici originari, come l'imponente portale con architrave decorato a bassorilievi retto da mensole e il portico angolare, dal quale partono le scale di accesso al piano superiore. Due mezze volte a ombrello poggianti su peducci figurati a goccia in pietra nera di Promontorio recanti lo scudo con i gigli di Francia coprono l'intero spazio⁴². Tra i palazzi di villa sopravvissuti, questo di Lorenzo Cattaneo costituisce indubbiamente uno degli esempi più felici di composizione ragionata delle parti, con logge perfettamente integrate nel corpo dell'edificio e ben armonizzate rispetto al paesaggio circostante⁴³.

Palazzi di villa scomparsi e ritrovati

Nel novero dei palazzi di villa ristrutturati o realizzati *ex novo* che meglio testimoniano una qualche apertura verso il linguaggio all'antica si trovano quello dei Fieschi in Carignano nel borgo di Santo Stefano, quello dei Fregoso poi di Giuliano della Rovere presso la porta occidentale di San Tomaso e, infine, quello di Niccolò Lomellini poco distante dal precedente. Se i primi due sono scomparsi e la loro ricostruzione affidata alle scarse fonti iconografiche e letterarie, l'ultimo sopravvive ancora nel nucleo centrale della cinquecentesca residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il casato guelfo dei Fieschi — titolari di feudi e

³⁷ Come villa Medici a Cafaggiolo (1443-1456) o la quasi contemporanea villa Passerini di Cortona, solo per riportare alla memoria un esempio noto e fissarne un altro forse meno conosciuto, cfr. H. BURNS, *La villa italiana nel Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*, Vicenza 2012, p. 30, ma anche M. AZZI VISENTINI, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995, pp. 46-49 con riferimenti alla bibliografia precedente.

³⁸ G. ROSSINI, *Caratteri dell'architettura del Rinascimento a Levanto*, in *Le arti a Levanto...* cit., pp. 165-173: 166.

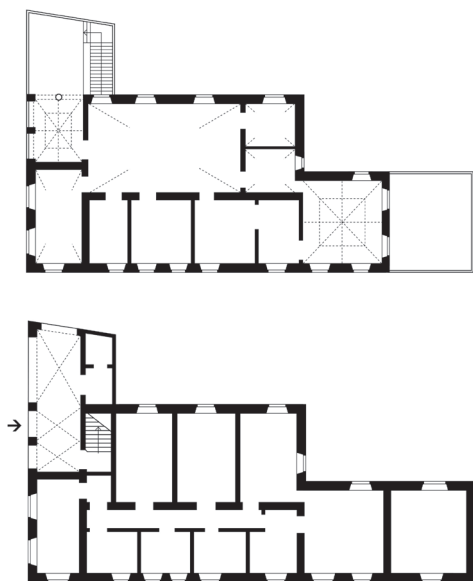
³⁹ B. DA PORTO, *La venuta di Luigi XII a Genova nel MDII*, a cura di A. Neri, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XIII, 1884, 5, pp. 907-929: 925-926.

⁴⁰ Con tutta evidenza, le ristrutturazioni di metà Cinquecento (*ante* 1565) avevano interessato l'intero edificio, operando in particolare sul corpo centrale: a piano terra, in corrispondenza con un ingresso al centro della facciata, veniva creato un nuovo atrio dal quale partivano le scale e una galleria verso il giardino posteriore, mentre al piano nobile lo spazio era qualificato dal vasto salone centrale. Contemporaneo risulta essere stato il tamponamento di una parte del porticato a grandi pilastri, forse quella stessa "speciosam porticum" citata nella descrizione di Da Porto. A una più diretta osservazione delle volte del piano terreno si rileva come il portico non dovesse essere limitato alle due campate attuali, bensì si estendesse sotto la loggia di sinistra con un andamento a 'L'. La grande campata aperta all'estremità dell'edificio non presenta peraltro caratteri analoghi a quella sul lato opposto, così come alcune divergenti caratteristiche di colonne, capitelli e balaustri rendono problematica la datazione della loggia di destra al piano nobile e pongono dubbi sull'effettiva contemporaneità con quella simmetrica. Si ravvisano inoltre sostanziali differenze nel trattamento del marmo, apparentemente più raffinato nella loggia di ponente e nella loggia opposta reso meno sensibile, accentuate nei capitelli, ma in special modo divergono notevolmente le misure dei balaustri: quelle della loggia a levante coincidono con le dimensioni della loggia posteriore dell'edificio, databile certamente alla metà del Cinquecento (che però potrebbero riprendere le proporzioni della loggia più arcaica); differenze sembrano emergere infine anche tra i porticati dei pilastri al piano terreno, vedi MAGNANI, *Il tempio di Venere...* cit., pp. 27-28 e 43-44, note 8-9.

⁴¹ E. DE NEGRI, *Villa Imperiale*, in *Catalogo delle ville...* cit., pp. 336-346. Che la realizzazione del palazzo di villa di Terralba rappresentasse l'esempio più alto di una politica architettonica finalizzata alla celebrazione della propria affermazione sociale lo testimonia l'edificazione, quasi contemporanea, della residenza di città: un edificio a blocco considerato anticipatore dei più raffinati modelli cinquecenteschi. Analogamente al palazzo di villa di Lorenzo Cattaneo, il prospetto del palazzo di città, segnato dal celeberrimo portale di Andrea Della Porta il Tamagnino (1504), era caratterizzato al primo piano nobile da due logge laterali prospicienti il prestigioso mercato di San Giorgio (oggi scomparse). L'attribuzione a Giovanni Gagini è stata proposta da DE NEGRI, *Introduzione all'Architettura...* cit., p. 39.

⁴² R. ROBINSON, *Villa Cattaneo Imperiale a Terralba*, in *Le ville del Genovesato...* cit., III, pp. 94-98.

⁴³ MAGNANI, *Il tempio di Venere...* cit., pp. 27-28, ma anche C.V. GALLIANI, *Tecnologia del costruire storico genovese*, Genova 1990, pp. 17-19.



⁴⁴ *I Fieschi tra papato e impero*, atti del convegno (Lavagna, 18 dicembre 1994), a cura di D. Calcagno, Lavagna 1997 e C. COSTANTINI, *La Repubblica di Genova*, Torino 1986, p. 39.

⁴⁵ Appartenente a una delle quattro famiglie di nobiltà feudale tra le più importanti della Repubblica di Genova (con Grimaldi, Doria e Spinola) il casato dei Fieschi avrebbe visto due dei suoi esponenti salire al soglio pontificio: Sinibaldo (Innocenzo IV, 1243-1254) ed Ottobono (Adriano V, †1276).

⁴⁶ Una denominazione caratteristica anche di altri giardini rinascimentali, per esempio il *Giardino delle Viole* dei Bentivoglio a Bologna, cfr. MAGNANI, *Il tempio di Venere...* cit., pp. 32 e 44, nota 23.

⁴⁷ Figlio di Gian Luigi *seniore* e di Caterina del Carretto dei marchesi di Finale, Sinibaldo era nato a Genova nel 1485. La committenza architettonica di Sinibaldo si sarebbe concentrata essenzialmente sul castello di Montoggio nell'Oltregiogo (territorio della Repubblica di Genova oltre Appennino, coincidente all'incirca con la bassa provincia di Alessandria) e sul palazzo di Vialata, che avrebbe provveduto a difendere, ingrandire e arricchire ulteriormente nonché a dotare di una splendida biblioteca la cui cura era stata affidata all'umanista Paolo Pansa. Ricordato da Ludovico Ariosto nell'*Orlando furioso* (canto 26), Sinibaldo moriva improvvisamente, tra la fine del 1531 e gli inizi del 1532, nel suo palazzo di villa e da lì veniva trasportato solennemente nella cattedrale di San Lorenzo per ricevere le esequie regali, vedi M. CAVANNA CIAPPINA, *Fieschi, Sinibaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 487-492.

⁴⁸ G.L. GORSE, *The villa Doria in Fassolo-Genoa*, Ph.D. diss., Brown University, Providence (RI USA), 1980, p. 120. Nel 1538 il palazzo di villa ospitava papa Paolo III Farnese e la sua corte durante il soggiorno a Genova.

⁴⁹ D'AUTON, *Chroniques...* cit., III, pp. 60-61 (agosto 1502).

⁵⁰ G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, I-V, Genova 1824-1858, IV, pp. 147-149. Nativo di Arquata Scrivia, Pansa (1485-1558) sarebbe stato il precettore dei figli di Sinibaldo Fieschi, attraverso la cui intercessione, nel 1520 sarebbe stato nominato da papa Leone X de' Medici arciprete di Rapallo. Nel 1541 Paolo III Farnese gli avrebbe assegnato la carica di perpetuo beneficiario della parrocchia di Santa Margherita di Lusignano di Albenga. Poeta e latinista — aveva consuetudini letterarie con Pietro Bembo —, è autore di alcune interessanti opere tra le quali *Vita del gran pontefice Innocenzo Quarto scritta già da Paolo Pansa genovese e da Tommaso Costo corretta... ove s'ha notizia di molte cose notabili accadute un tempo del suo pontificato, compresavi anche la vita di papa Adriano V suo nipote* pubblicato a Napoli nel 1598, vedi L. TACCHELLA, *Paolo Pansa umanista arquatense del Cinquecento*, Genova 1994.

⁵¹ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze di monsignor Giovio vescovo di Nocera con un ragionamento di messere Ludovico Domenichi nel medesimo soggetto*, Venezia MDLVI, f. 50.

⁵² L. MAGNANI, *Le Carignane del Pansa: una testimonianza in assenza di prove*, in *Umanisti in Oltregiogo. Lettere e Arti fra XVI e XIX secolo*, atti della giornata di studi (Arquata Scrivia, 30 settembre 2012), a cura di G. Ameri, Novi Ligure 2013, pp. 33-49.



di giurisdizioni, spesso arbitri dei destini della Chiesa genovese e con cospicue entrate alla corte pontificia⁴⁴ — sin dalla fine del XIV secolo possedeva sulla collina di Carignano una serie di proprietà fondiari e immobiliari tra cui sette palazzi di villa⁴⁵. Di questi, quello chiamato il *Violaro* — per la presenza di estesi terrazzamenti seminati a viole di tutte le varietà sino ad allora conosciute⁴⁶ — e costruito nel 1391 da Ugolino, conte di Lavagna, presso la chiesa di Santa Maria in Vialata si sarebbe distinto per la qualità architettonica e le peculiarità decorative.

Riordinato già attorno al 1394 dallo stesso Ugolino e ampliato alla fine del Quattrocento, questo palazzo di villa veniva ristrutturato nel 1512 da Sinibaldo⁴⁷, che lo arricchiva con affreschi, un *antiquarium* e un *giardino dei semplici*⁴⁸. Analogamente alla villa di Lorenzo Cattaneo prima considerata, questo palazzo appartiene al novoro delle residenze suburbane descritte da Jean d'Auton, il quale anche in questo caso non aveva lesinato elogi:

a l'entrée d'une large place, devant celuy logys, estoit ung portal fait de toille, bien hault et sumptueusement ouvré a rontz pilliers bien arcellez, et tout fait a fueillages, selon la mode lombarde,

tant magistrallement composé, que reellement sembloit estre de pierre de taille⁴⁹.

La descrizione può essere arricchita, e resa ancora più viva, dalle parole dell'umanista 'genovese' Paolo Pansa⁵⁰, ricordato da Ludovico Ariosto nell'*Orlando furioso* e da Paolo Giovio nel suo *Dialogo*⁵¹. Pansa era stato familiare dei Fieschi e come tale assiduo frequentatore del palazzo del *Violaro* il quale, per l'importanza dei suoi ospiti, era diventata la sede di una vera e propria corte umanistica di rango internazionale, seppure di brevissima durata. Nel componimento letterario non a caso intitolato *Le Carignane* (1524), Pansa descriveva con nitore primaverile l'edificio dei Fieschi,

maestrevolmente fabricato, pomposamente come più degno [...], di sale, di camere, di loggie, d'archi, di colonne, di cortili [...], le stanze, già per calamitosi tempi di guerre ruinoso et incolte, nuovamente con maestrevole ornatura [...] raddificate. [E salite le scale] Hor quivi mentre che questa di stupor piena mira i dorati tetti, e i pavimenti di colori diversi, e l'altra attonita per gli ricchi apparati si' fa meraviglia, et delle istraniere pietre gli lavori per man di Fidia o di Lisippo intagliati considero [...] et di una in altra camera va trapassando, tre di loro [...] da una loggetta di bianchissimi marmi ornata⁵².



Fig. 10 Pianta del piano terreno e del piano nobile di palazzo Thomatis, Genova-Granarolo, 1450 ca. (elaborazione grafica di L. Pili).

Fig. 11 Palazzo Thomatis, Genova-Granarolo, 1450 ca. Copertura lignea della loggia.

Fig. 12 Palazzo Thomatis, Genova-Granarolo, 1450 ca.

Aperto verso il paesaggio circostante attraverso due ariose logge simmetriche, il nucleo principale più antico è ricordato anche dalla storiografia ottocentesca, che lo descrive

listato di zone di marmo candido e nero, con due grossi torrioni alle spalle e ai fianchi e fregi e statue sulla fronte e sui lati⁵³.

A seguito della congiura ordita nel 1547 da Gian Luigi Fieschi contro Andrea Doria⁵⁴, la residenza veniva data alle fiamme, la famiglia esiliata e i preziosi marmi che diffusamente decoravano l'edificio messi all'asta⁵⁵. L'immagine del palazzo del *Violaro* presente nel dipinto di De Grassi (cfr. fig. 2) si costituisce dunque come fondamentale per la ricostruzione di questo edificio perché lo mostra com'era prima della devastazione, immerso in una vasta proprietà fondiaria destinata allo sfruttamento agricolo del suolo, delimitata da un'alta recinzione segnata agli angoli da torrette di avvistamento, caso raro, se non eccezionale, negli insediamenti residenziali di villa genovesi tra XV e XVI secolo⁵⁶. L'impianto architettonico del palazzo vero e proprio appare articolato ma compatto, segnato da una profonda loggia disposta lungo il prospetto principale al livello del piano nobile e dotato di una peculiare loggetta aerea indipendente sovrappassante uno dei viali di accesso⁵⁷.

Analogo per ampiezza, decorazione e dominio sul territorio circostante, era stato indubbiamente

il palazzo di villa che la famiglia Fregoso aveva fatto costruire in un luogo scarsamente edificato all'interno della cerchia muraria duecentesca, presso la porta di San Tomaso. Nulla si conosce in merito alla sua originaria articolazione planivolumetrica, la quale — ancora per una volta — può essere ricostruita grazie alla nota *Veduta* di De Grassi (fig. 16). Realizzato secondo un impianto di chiara matrice medioevale e segnato da un grandioso fronte scandito da finestre polifore con slanciate colonne, il palazzo era caratterizzato da un piano nobile sovrapposto a due ammezzati più bassi. Il corpo principale appariva separato da quello del portico terraneo sviluppato linearmente in due campate con archi a tutto sesto. Sul retro della costruzione, verso nord, si estendeva un ampio giardino organizzato su due terrazzamenti con rispettive peschiere, comunicanti attraverso una scala a due rampe affrontate⁵⁸. Appartenente ai Fregoso sin dal 1375⁵⁹, il palazzo era stato completamente affrescato — forse anche lungo la facciata principale — tra 1415 e 1421 nel corso di una vera e propria campagna di autocelebrazione familiare avviata da Tommaso Fregoso, interessante figura di uomo politico in contatto con umanisti e letterati come Francesco Barbaro, Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini⁶⁰. A conclusione di questa complessiva opera di ristrutturazione architettonica, l'intervento pittorico — per il quale sono stati suggeriti i nomi di Pisanello e Bartolomeo da Pia-

⁵³ E. CELESIA, *La congiura dei Fieschi*, Genova 1864, p. 81.

⁵⁴ Gian Luigi Fieschi (1522-1547), figlio di Sinibaldo e Maria Grosso della Rovere. Aveva avuto come tutori Paolo Pansa e Andrea Doria. Ereditati con la maggiore età i titoli e le proprietà di famiglia si trasferiva stabilmente nel palazzo del *Violaro* dove, nel 1543 sposava Eleonora Cybo di Carrara, nipote di Innocenzo VIII. Ordita, tra l'estate e l'autunno del 1546, con il presunto appoggio di papa Paolo III Farnese e di suo figlio Pier Luigi, la congiura aveva come obiettivo quello di uccidere Andrea Doria, il suo erede designato Giannettino Doria ed Adam Centurione braccio destro dell'ammiraglio, portare al seggio ducale un membro della famiglia Adorno e mettere Genova sotto la protezione della Francia. Il complotto però sarebbe fallito e Gian Luigi avrebbe trovato la morte in Darsena, precipitando in mare con l'intera armatura. Si vedano A. MASCARDI, *La congiura del conte Gio. Luigi de' Fieschi descritta da Agostino Mascardi*, Milano 1629 e O. RAGGIO, *Fieschi, Gian Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 462-464.

⁵⁵ E. POLEGGI, *Una committenza urbana fra Comune e Repubblica: le «muraglie vecchie» di Genova (1461-1551)*, in *Il principe architetto*, atti del convegno internazionale (Mantova, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 55-98: 60.

⁵⁶ Non esistono studi specifici sul tema, anche a causa del silenzio assordante delle fonti, per cui in ambito genovese è parere comune ritenere che tra Quattro e Cinquecento gli insediamenti residenziali di villa non coesistessero con aziende agricole. Il fenomeno si sarebbe manifestato a partire del XVII secolo e avrebbe caratterizzato soprattutto il secolo successivo, si veda a esempio A. LEONARDI, *Le «ville» del contado di Albenga: note su palazzi e giardini*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari*, I (Italia settentrionale), a cura di M. Fagiolo, Roma 2009, pp. 122-127.

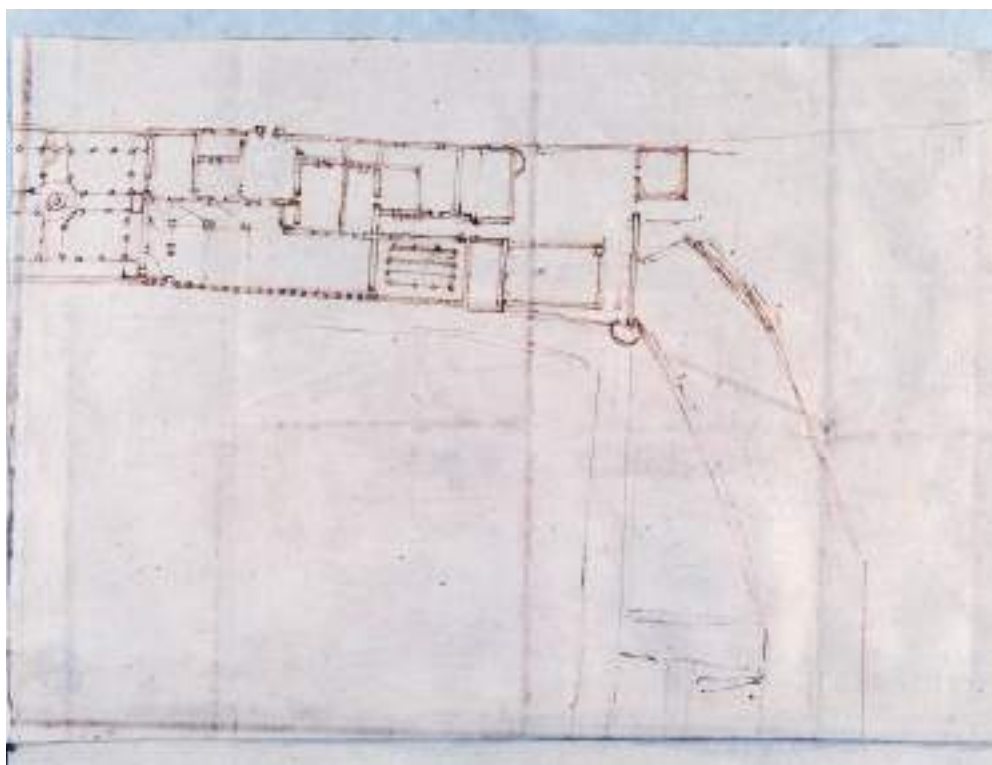
⁵⁷ E. POLEGGI, I. CROCE, *Ritratto di Genova nel Quattrocento. Veduta d'invenzione*, Genova 2008. Più che la realizzazione di una "veduta di invenzione" si tratta della rielaborazione della *Veduta di Genova* di De Grassi alla luce delle nuove risultanze archivistiche e storiografiche: un interessante tentativo di ricostruzione grafica, definita *Ipergrassi*, realizzata dal grafico Guido Zibordi Marchesi.

⁵⁸ F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, I-VI, Genova 1870-1880, I, pp. 195-196.

⁵⁹ Anno in cui veniva donato dalla Repubblica di Genova a Pietro Campofregoso per i suoi "alti servigi", cfr. A. BORLANDI, *Pittura, politica e committenza nel primo Quattrocento genovese*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, edited by A. Morogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, F. Borsook, I-II, Firenze 1985, II, pp. 65-77: 66-67.

Fig. 13 *Pianta del palazzo di villa di Fassolo, prima metà sec. XVI (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Estampas y Bellas Artes).*

Fig. 14 *Villa Cattaneo Imperiale, Genova-Terralba, fine sec. XV. Dettaglio della loggia (foto di P. Monti).*



⁶⁰ G. PETTI BALBI, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Firenze 2007, pp. 349-374. Come ricorda Giannozzo Manetti reduce, nell'estate del 1437, dell'ambasceria nel capoluogo ligure, era stato durante i cruenti scontri in città tra genovesi e *satellites* del duca di Milano Filippo Maria Visconti del 1435, che il palazzo di villa aveva subito pesanti guasti e la completa distruzione dell'affresco della facciata, cfr. G. MANETTI, *Elogio dei Genovesi al Doge Tommaso Campofregoso*, in Id., *Elogio dei Genovesi*, a cura di G. Petti Balbi, Milano 1974, pp. 89-182: 121-122 e 177-178, nota 59.

⁶¹ BORLANDI, *Pittura, politica e committenza...* cit., pp. 71-72. La presenza di Pisanello a Genova è documentata per l'anno 1415, mentre l'intervento nella decorazione interna della residenza di Bartolomeo da Piacenza risale al 1420.

⁶² BORLANDI, *Pittura, politica e committenza...* cit., pp. 67-68.

⁶³ L. AMELOTI, *Fregoso, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 434-436.

⁶⁴ BORLANDI, *Pittura, politica e committenza...* cit. ed E. PARMA, *Appunti sulla committenza dei Della Rovere a Genova fra Quattro e Cinquecento*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Savona, 3-6 novembre 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 313-325. Per la ricostruzione grafica si rinvia a POLEGGI, CROCE, *Ritratto di Genova nel Quattrocento...* cit., pp. 103-107.

⁶⁵ Nel 1480 i lavori al complesso dei Santi Apostoli erano ancora in corso, ma un lato del portico era già stato completato dal cardinale Della Rovere, che donava ai frati francescani parte degli ambienti trattenendosi le tre stanze principali, che nel 1497 avrebbe affittato ufficialmente a Paolo Fregoso, vedi M.G. AURIGEMMA, *Dimore roveresche a Roma, a Savona e in Francia*, in *Giulio II e Savona*, atti della sessione inaugurale del convegno *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)* (Savona, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano, A. Modigliani, Roma 2009, pp. 93-107: 94 e S. SPERINDEI, *Repertorio delle residenze cardinalizie*, in *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, a cura di G. Simoncini, II (*Funzioni urbane e tipologie edilizie*), Firenze 2004, pp. 137-158: 148.

⁶⁶ M. SANUTO, *I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di R. Fulin, F. Stefani et alii, Venezia 1879-1902, I, p. 925.

⁶⁷ Il palazzo di villa era giunto a Paolo grazie a un donativo del cugino Gian Galeazzo Fregoso — proprietario dell'intero complesso architettonico — prematuramente scomparso, vedi G. OLGIATI, *Fregoso, Gian Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 404-406.

⁶⁸ ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno...* cit., I, pp. 194-200: 195-196, nelle quali l'autore riporta uno stralcio dell'atto di vendita.

⁶⁹ PARMA, *Appunti sulla committenza dei Della Rovere...* cit., p. 316, in cui si legge che l'intervento genovese di Giuliano da Sangallo nel palazzo di villa di San Tomaso sarebbe stato riportato da autorevoli fonti liguri ottocentesche che però non vengono dichiarate (forse Federigo Alizeri?).

⁷⁰ C. ALTAVISTA, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*, Milano 2015, pp. 72-73.

⁷¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Estampas y Bellas Artes*, DBI/16/49/102/1v, si veda O. LANZARINI, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, "Annali di Architettura", 10-11, 1998-1999, pp. 183-202, che per prima associa il disegno al palazzo genovese di Andrea Doria. Studi successivi hanno precisato meglio questa affermazione, attribuendo l'immagine a quella dell'originario palazzo quattrocentesco di Niccolò Lomellini, vedi C. ALTAVISTA, *Intorno a un foglio dell'album di disegni di Giovanni Vincenzo Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo-Genova: così è se vi pare*, "Annali di Architettura", 24, (2012) 2013, pp. 93-108 e EAD., *La residenza di Andrea Doria a Fassolo...* cit., pp. 39-55.

cenza⁶¹ — aveva il fine di celebrare le diverse fasi della conquista di Cipro intrapresa dal padre Pietro⁶². Dal 1461 il palazzo di villa diventava la residenza abituale dell'arcivescovo di Genova, il cardinale Paolo Fregoso⁶³. La familiarità con illustri esponenti del casato fiorentino degli Strozzi — Palla di Nofri era stato il padrino di battesimo di sua madre Ilaria Guinigi *minor* — e di alcuni membri della corte di Ludovico III Gonzaga marchese di Mantova, nonché la benevolenza accordatagli dai papi Della Rovere, avevano favorito al cardinale l'ingresso nei più esclusivi circoli umanistici di Roma⁶⁴, dove questi aveva a lungo soggiornato come ospite di Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II, nel palazzetto presso la chiesa dei Santissimi Apostoli⁶⁵, nel quale, tuttavia, sarebbe morto "povero cardinale et [con] poca entrata", come laconicamente annotato da Marin Sanudo⁶⁶.

Nel 1494, la villa di San Tomaso⁶⁷ veniva acquistata dallo stesso cardinale Della Rovere⁶⁸, che vi aveva risieduto durante i suoi soggiorni genovesi e che, una volta divenutone proprietario, vi avrebbe promosso, nei primissimi anni del Cinquecento, un sostanziale rinnovamento architettonico ispirato, forse, dai suggerimenti di Giuliano da Sangallo⁶⁹.

Non molto lontano da palazzo Fregoso Della Rovere sarebbe stata eretta intorno alla fine degli anni Novanta del Quattrocento la residenza di villa di Niccolò Lomellini, ricco e colto uomo

di affari, sodale di alcuni membri della fiorentina famiglia Strozzi⁷⁰. L'edificio si trovava appena fuori la porta di San Tomaso, a ridosso delle ultime propaggini del piccolo insediamento di Fassolo, un borgo sorto spontaneamente presso la cinta muraria difensiva e caratterizzato da un elevato numero di palazzi di villa oggi quasi completamente scomparsi o profondamente modificati. L'articolazione planimetrica della residenza di Lomellini è perfettamente riconoscibile in un disegno realizzato intorno agli anni Trenta del Cinquecento poi inserito nell'album di disegni di architettura appartenuto a Giovanni Vincenzo Casale, oggi conservato nella Biblioteca Nacional de España a Madrid (fig. 13)⁷¹.

Il disegno sembra mostrare simultaneamente piano terreno e primo piano dell'intero complesso architettonico prima delle trasformazioni cinquecentesche, permettendo di ricostruire l'impianto originario della villa di Niccolò Lomellini. Il piano terreno presentava un grande atrio di ingresso centrale intorno al quale erano organizzati le altre stanze. L'atrio si affacciava su un portico a 'L', costituito da quattro campate disposte lungo l'edificio e due campate libere rivolte verso il mare. La scala, non segnata nel disegno (ne viene indicato genericamente il vano) ma ancor oggi nella collocazione originaria, si articolava in due rampe disposte ad angolo retto, arrivando direttamente alla loggia superiore. Quest'ultima può essere ipotizzata sia estesa unicamente

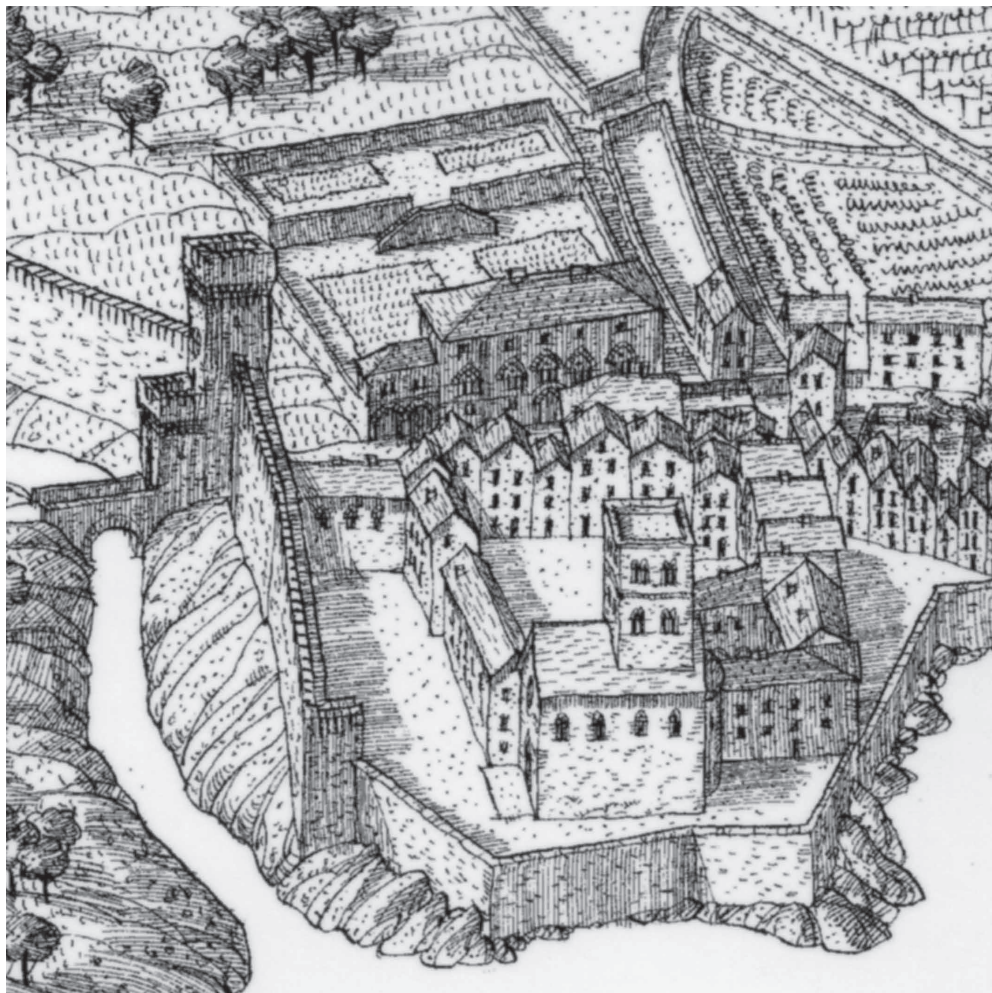
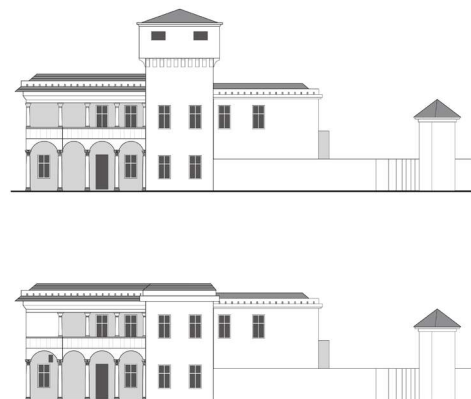




Fig. 15 Villa Spinola Canepa, Genova-Cornigliano, sec. XV. Atrio (foto di F. Tassara).

Fig. 16 C. de Grassi, Veduta di Genova, prima metà sec. XVI. Particolare di palazzo Fregoso Della Rovere presso porta San Tomaso (rielaborazione grafica di G. Zibordi Marchesi, in POLEGGI, CROCE, Genova nel Quattrocento... cit., p. 104).

Fig. 17 Fig. 18 Ipotesi di ricostruzione dell'alzato di palazzo Lomellini, Genova-Fassolo, fine XV secolo (elaborazione grafica di L. Pili).



lungo la facciata, sia con in lato allungato verso il mare, analogamente al portico inferiore (fig. 17). Intorno al grande salone centrale del piano nobile (sovrapposto e perfettamente coincidente con le dimensioni dell'atrio) si trovavano le stanze dell'appartamento principale⁷². Il disegno non permette di localizzare la torre, la cui presenza è tuttavia testimoniata dai documenti⁷³.

È stato dimostrato come gli elementi dell'ordine architettonico del portico inferiore siano stati ampiamente riutilizzati nella ristrutturazione cinquecentesca⁷⁴. Si tratta di un ordine composito caratterizzato da cinque capitelli a voluta introversa, la cui eleganza e magistrale esecuzione, così prossime alla analoga coppia di capitelli realizzati su modello di Giuliano da Sangallo nel palazzo Della Rovere di Savona (oggi visibili in corrispondenza del portale di accesso), porta a ipotizzare l'implicazione delle stesse maestranze esecutive del coevo cantiere savonese⁷⁵.

Per il linguaggio architettonico tra i più aggiornati nel panorama genovese del tempo e per essere fondato in una delle più strategiche postazioni nei dintorni della città, non stupisce che il palazzo di villa di Niccolò Lomellini a Fassolo venisse

acquistato dall'ammiraglio Andrea Doria nei primi anni Venti del Cinquecento. Il principesco edificio dorianico, realizzato tra 1521 e 1547, con semplici ma sapienti interventi, da Perin del Vaga prima e da Giovann' Angelo Montorsoli dopo, si sarebbe ispirato alle ville classiche di pliniana memoria⁷⁶, presentando una caratteristica loggia a tre bracci protendenti verso il mare nei quali sarebbero stati riutilizzati gli elementi dell'originario portico sangallescò realizzati per palazzo Lomellini (fig. 19)⁷⁷. Coerentemente con quanto osservato nei palazzi di villa cinquecenteschi, ai lati brevi del piano superiore si collocano due logge simmetriche di ordine ionico aperte sul panorama circostante (quella di ponente, pur prevista nel progetto originario sarebbe stata costruita solo nella seconda metà del Cinquecento)⁷⁸. In corrispondenza delle sale monumentali, e della galleria decorata da Perin del Vaga, in posizione leggermente asimmetrica rispetto alla facciata sul mare, è presente una ulteriore loggia qualificata da un comune ordine tuscanico. Il palazzo di villa di Andrea Doria a Fassolo rimaneva tuttavia un episodio isolato del rinnovamento architettonico cinquecentesco a Geno-

⁷² Una prima ricostruzione del palazzo di villa di Niccolò Lomellini è stata fatta da G.L. GORSE, *The Villa of Andrea Doria in Genoa: Architecture, Gardens and Urban Setting*, "The Journal of the Society of Architectural Historians", 44, 1985, 1, pp. 18-34: 22, fig. 5.

⁷³ GORSE, *The Villa Doria...* cit., appendice documentaria, *passim*.

⁷⁴ C. ALTAVISTA, *Nuove considerazioni sul palazzo di Andrea Doria nel sobborgo di Fassolo a Genova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Il tema del capitello composito a voluta introversa*, "Bollettino d'Arte", n.s., VII, XCVI, 2011, 12, pp. 133-148.

⁷⁵ ALTAVISTA, *Nuove considerazioni sul palazzo di Andrea Doria...* cit. e EAD., *La residenza di Andrea Doria a Fassolo...* cit., pp. 39-55.

⁷⁶ *Ivi*, p. 117.

⁷⁷ ALTAVISTA, *Nuove considerazioni sul palazzo di Andrea Doria...* cit.

⁷⁸ ALTAVISTA, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo...* cit., pp. 204-215.



va, mentre avrebbe avuto grandissima fortuna la straordinaria facciata affrescata verso monte, opera dello stesso Perin del Vaga — della quale restano i magnifici cartoni preparatori⁷⁹ —, tanto da far diventare il tema della facciata dipinta centrale per la cultura architettonica genovese degli anni a seguire⁸⁰.

I grandi cantieri di Strada Nuova (1550-1583), seguiti alla costruzione della villa Doria di Fassolo, avrebbero assorbito per alcuni lustri le iniziativie edilizie e le risorse economiche della committenza architettonica del tempo⁸¹.

Una vigorosa ripresa dell'attività costruttiva nel suburbio di Genova si sarebbe registrata con la realizzazione del palazzo di villa eretto dai Lomellini (in seguito Rostan e Poggi), tra il 1564 e il 1568, sulla collina di Multedo presso Pegli nel ponente cittadino (fig. 18). Sebbene completamente trasformato nella sua funzione (attualmente ospita un centro sportivo), palazzo Lomellini mostra ancora il suo originario impianto lineare, dove ogni singolo elemento compositivo è bilanciato e dove le due logge simmetriche laterali al piano nobile (quella di sinistra og-

gi è chiusa da vetri, quella di destra è tamponata) alleggeriscono la compattezza del volume, guardandolo con forti valenze chiaroscurali. Per la sua posizione geografica, l'edificio veniva reso adatto alla difesa attraverso l'inserimento ai quattro angoli della costruzione di un'alta torre e di tre caratteristiche guardiole aggettanti.

Fuori dalla 'maniera romana' introdotta da Galeazzo Alessi a partire dalla metà del secolo, con i suoi dirimpenti progetti che "facevano rivivere sulle colline genovesi una architettura nata in altro ambiente"⁸², villa Lomellini può essere considerata come la testimonianza più rappresentativa di una tradizione architettonica di lunga durata⁸³. L'arrivo a Genova di Alessi, con le sue volumetrie compatte, simmetriche, estremamente proporzionate e unificate sotto il medesimo tetto piramidale⁸⁴, non sarebbe riuscito, infatti, a distogliere dalla pratica costruttiva più tradizionale del palazzo di villa genovese — basata sulla diversa combinazione di volumi creati in organica disposizione con scale, portici, logge proiettate sul paesaggio — riproposto con sempre nuove soluzioni sino alle soglie del Secolo dei Lumi.

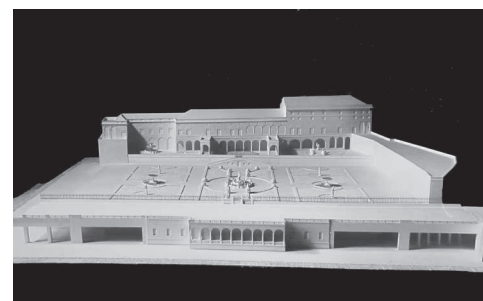


Fig. 18 Villa Lomellini Rostan, Genova-Multedo, 1564-1568 (foto di P. Monti).

Fig. 19 Palazzo di Andrea Doria, Genova-Fassolo, 1529-1533. Modello tridimensionale del complesso.

⁷⁹ Ivi, pp. 132-150.

⁸⁰ Genua picta. *Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, catalogo della mostra (Genova, Commenda di S. Giovanni di Prè, 15 aprile-15 giugno 1982), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Genova 1982.

⁸¹ POLEGGI, CARACENI POLEGGI, *Genova...* cit., ma soprattutto l'insuperato E. POLEGGI, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1968.

⁸² DE NEGRI, *Introduzione all'Architettura...* cit., p. 41.

⁸³ Ivi, p. 40.

⁸⁴ Si veda a riguardo la più recente sintesi di G.L. GORSE, *Genova: repubblica dell'impero*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R. Tuttle, Milano 2001, pp. 240-263: 253-260 che cita tutti gli studi progressi, tra i quali resta ancora attualissimo Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Genova, 16-20 aprile 1974), a cura di C. Maltese, Genova 1975.

ANCORA SULLE VILLE LOMBARDE DEL PRIMO RINASCIMENTO

Throughout the 15th century, among the suburban villas in Lombardy considerations and solutions of a productive and functional nature prevail upon the research of modern forms of building and dwelling. Even Ludovico Sforza's official meeting with Giuliano da Sangallo and his wooden model of the villa of Poggio a Caiano remains without consequences. The case of the castle of Branduzzo appears particularly advanced and ambitious but still isolated: no defensive elements apart from the traditional angular towers, two axially aligned courtyards, large windows with pediments, and a fresco decoration that recalls the classical theme of the overlapping orders. Towards the end of the century, thanks to the imposing of new criteria such as comfort and pleasure, the traditional court structure of the farmhouse is flanked by a new kind of compact building, with rooms arranged in two rows and separated by a wall (the Bicocca of the Arcimboldi, the ancient nucleus of the Gallarana of Carugate and the Bascapè Gualtera). A new type of "Venetian-style palace" in which a "passing" hall connects the front courtyard to the rear garden began to establish itself (Buccinasco, Fagnano, Tranzanesio) during the 15th and 16th centuries due to its elegance and distributive rationality.

L'invito a partecipare al dibattito sulla villa umanistica promosso dalla rivista è occasione per riprendere alcuni temi che furono alla base di un contributo vecchio ormai di trent'anni¹. Quello studio lontano ebbe lo scopo di individuare le istanze che presiedettero alle costruzioni signorili extraurbane e alle scelte formali operate nell'area del ducato di Milano alla fine del Medioevo, collocandone gli esiti nell'ampio e variegato contesto delle similari iniziative italiane del periodo.

La varietà delle soluzioni adottate, l'intrecciarsi nella progettazione di riferimenti alla tradizione medievale e all'antico, così come la capacità di sperimentare nuove soluzioni hanno permesso al tema della villa di diventare uno dei campi più fecondi di risultati per l'analisi storico artistica, tanto che l'argomento non ha mai registrato flessioni d'interesse presso gli storici dell'architettura. A partire dal 1990, quando uscì il saggio di James Ackerman², che trattava in modo sistematico dell'insediamento signorile extraurbano, si sono susseguiti con ritmo incalzante saggi su singole fondazioni, su aree territoriali specifiche, su committenze singole e dinastiche; a dar conto dell'enorme consistenza della bibliografia degli ultimi decenni è sufficiente del resto la consultazione di una qualsiasi banca dati. Nel 2015, la stessa rivista che ospita le attuali ricerche ha autorevolmente contribuito al dibattito con il numero di esordio della nuova serie. Per quanto at-

tiene l'Italia settentrionale, non stupisce che, nell'ampio dibattito, il Veneto di Andrea Palladio abbia polarizzato l'attenzione, divenendo ancora una volta oggetto di eventi e studi di riferimento; basti pensare alla mostra allestita nel 2005 a Vicenza a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio³, che, sull'ampio arco cronologico che va dal XIV secolo alla contemporaneità, ha analizzato il fenomeno della villa veneta, contestualizzandolo all'interno della cultura umanistica e delle varie esperienze italiane. Di raggio non minore nell'apertura verso le esperienze italiane ed europee è stato il convegno di Ferrara del 2006⁴.

Nel panorama degli studi, soprattutto nelle più ampie ed esaustive ricognizioni, la Lombardia ha stentato a trovare spazio e questo non per omissione voluta o pretestuosa da parte degli storici, ma perché, per il periodo che individuiamo come primo Rinascimento, la storia regionale registra lo sviluppo di soluzioni di esclusiva funzionalità produttiva e modelli residenziali non particolarmente originali ed evoluti, eludendo in buona sostanza il tema della villa in accezione umanistica e rinascimentale. Se infatti si valuta che l'introduzione di loggiati, l'apertura di ampie finestre su tutti i livelli dell'edificio e così via sia condizione sufficiente a definire un progetto come rinascimentale, si può dire che la Lombardia abbia attivamente partecipato alla definizione della dimora signorile extraurbana, ma se

si vuole mettere in evidenza che la definizione della villa rinascimentale trovò la sua più profonda ragione nella riflessione sul modo di abitare in campagna, sulle implicazioni culturali e ideologiche che questo comportava, e che la riflessione concettuale portò all'elaborazione di nuovi assemblaggi nella composizione architettonica, come avviene a Poggio a Caiano, o al recupero di antiche tipologie, come quella della *Porticus-Villa mit Eckrisaliten*, nobilitata nella forma e nei materiali, se si propongono i requisiti che si sono indicati come *conditio sine qua non* per determinare l'appartenenza al Rinascimento, allora la Lombardia appare immediatamente come estranea alle esperienze di punta della progettazione architettonica del periodo. Sol tanto a partire dalla seconda metà del XVI secolo la regione presenta iniziative ed esiti che trovano agevolmente posto nella storia dell'architettura e dell'arte italiana, con la villa Simonetta, un edificio che nella formulazione cinquecentesca ebbe a committente il governatore Ferrante Gonzaga e ad architetto il toscano Domenico Giunti⁵, o con i giardini ed il ninfeo di Lainate, esito dell'intelligenza di un committente come Pirro Visconti Borromeo⁶; è stato del resto rilevato come, anche in epoca tanto avanzata, tra gli architetti lombardi sia il solo Martino Bassi a dimostrare fattivo interesse per il tema della villa e a essere documentato in questo settore come architetto progettista⁷.



pagina 41

Fig. 1 Bicocca degli Arcimboldi, Milano
(foto Dega180, CC-0).

Si capisce bene quindi come studi sistematici sulla nascita e l'evoluzione della villa quattrocentesca possano poco considerare o del tutto ignorare l'esperienza lombarda; viceversa quest'ultima, una volta valutata nelle caratteristiche specifiche che si verranno ricordando, si rivela di fondamentale importanza per comprendere tanta parte della storia della regione e del suo sviluppo in età moderna e contemporanea. In sede di aggiornamento bibliografico, corre l'obbligo di ricordare in prima istanza l'edizione di due fonti molto importanti per il Milanese, anche se i testi in questione non sono di immediato riferimento per il periodo che si vuole analizzare: si tratta dell'edizione moderna del testo di Bartolomeo Taegio dedicato alla villa⁸ e della pubblicazione del *Libro de li prati* di Chiaravalle⁹. Il trattato del Taegio, che uscì a stampa nel 1559, è importante sotto il profilo contenutistico perché, nella classica forma del dialogo, elenca le più importanti ville che all'epoca il territorio annoverava, senza omettere consigli per la buona conduzione del terreno e dei giardini; la sua valenza più rilevante, come ha messo in luce Cesare Mozzezzelli nell'introduzione all'edizione del 2004, è quella di segnare il momento in cui il patriziato lombardo passa dalla presenza in campagna per motivi di contingenze economiche e di diporto, alla pratica consapevole dell'*otium* come contrapposizione e complemento al *negotium*, nel quadro di una cultura esemplata sui classici che aveva lo scopo di promuovere la piena legittimazione aristocratica nel contesto politico e culturale del dominio spagnolo. In altre parole, il momento in cui l'esperienza che salda l'età degli Sforza e i primi decenni del Cinquecento può considerarsi conclusa e consegnata alla storia.

A sua volta l'edizione integrale del *Libro de li prati* consente la facile consultazione di un cabreo che dà conto del patrimonio fondiario di una delle grandi proprietà ecclesiastiche, foto-

grafato alla data del 1578; il testo è quindi di massimo interesse per gli storici, anche se le illustrazioni che indicano la consistenza e la forma dei casamenti cinquecenteschi di destinazione utilitaristica sono tutte già note.

Per la storia della cultura e dell'architettura, gli anni che sono intercorsi tra il 1988 e il presente hanno visto la pubblicazione di studi su singoli edifici, come nel caso della Simonetta, già ricordata, e l'aggiornamento di ricerche precedenti dopo importanti campagne di restauro, come nel caso della Bicocca degli Arcimboldi¹⁰. Risultati importanti sono venuti infine dalla ricognizione archivistica: ci si riferisce qui alla scoperta e alla pubblicazione degli inventari dell'eredità di Bergonzo Botta, proprietario di Branduzzo¹¹, e a quello del 1499, sempre *post mortem*, dei beni di Gaspare Ambrogio Visconti, di cui faceva parte la *cassina bianca*¹². Gli esiti delle nuove ricerche si sono innestati sulla solida base degli studi storici e storico artistici dei decenni immediatamente precedenti e ne hanno rappresentato il conseguente e lineare sviluppo.

Nel tardo Medioevo come in buona parte dell'età moderna, la dimora signorile extraurbana sorse in connessione con il possesso della terra e il suo sfruttamento; nella Lombardia del Tre e del Quattrocento il rapporto tra insediamento extraurbano e sviluppo agricolo fu particolarmente stretto; anche in questo settore, la prosecuzione degli studi degli anni Settanta e Ottanta del Novecento è stata proficua: Luisa Chiappa Mauri ha efficacemente sintetizzato nell'introduzione ai due volumi che raccolgono i suoi contributi sulla storia dell'evoluzione delle campagne dal XII al XV secolo¹³, la caratteristica tutta lombarda dell'imprenditoria rappresentata da enti religiosi, esponenti di nobili famiglie o dei ceti emergenti, consistente nello sviluppare e consolidare una "mentalità che vedeva città e campagna come un unico spazio indifferenziato" di azione, e nel mettere a punto strategie di

¹ L. GIORDANO, "Ditissima tellus". *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXXVIII, 1988, pp. 145-295.

² J.S. ACKERMAN, *The villa: form and ideology in country houses*, London 1990; tradotto in italiano e pubblicato come *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992.

³ *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005.

⁴ *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli, M. Folini, Firenze 2009.

⁵ N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007.

⁶ A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.

⁷ G. ANGELINI, *I Litta e il ninfeo di Trenzanesio: testimonianze architettoniche della villa lombarda nel secondo Cinquecento*, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma 2012, pp. 137-147, in particolare p. 143.

⁸ B. TAEGIO, *La villa*, in *L'antico regime in villa*, a cura di C. Mozzezzelli, Roma 2004, pp. 49-162.

⁹ *Libro de li prati del Monasterio di Chiaravalle*, a cura di L. Chiappa Mauri, G. Fantoni, Milano 2001.

¹⁰ *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000. Il testo risulta complementare al primo volume dedicato al monumento: L. GRASSI, L. COGLIATI ARANO, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977.

¹¹ R. GORINI, *L'inventario dei beni di Bergonzo Botta*, "Artes", 1, 1993, pp. 88-116 e ivi, 2, 1994, pp. 186-214.

¹² E. ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di id., Milano 2012, pp. 71-100.

¹³ L. CHIAPPA MAURI, *Paesaggi rurali di Lombardia. Secoli XII-XV*, Roma-Bari 1990 e EAD., *Terra e uomini nella Lombardia medievale: alle origini di uno sviluppo*, Roma-Bari 1997. Con l'eccezione di due saggi inediti compresi nel primo, i due volumi raccolgono contributi già comparsi tra il 1974 e il 1997.



Fig. 2 Castello di Villanova, Cassolnovo (PV).
Veduta del lato est.



Fig. 3 Castello di Villanova, Cassolnovo (PV).
Veduta del lato ovest.

intervento sul territorio, impegnando capitali soprattutto nella bassa pianura, in modo da creare un'interazione tra agricoltura e sviluppo zootecnico che sarebbe stata per secoli cespite di ricchezza e che avrebbe rappresentato paradigmi di sviluppo originali sino all'età contemporanea. È possibile verificare che nell'attivazione dei meccanismi economici che si sono indicati sulle aree di loro competenza, i massimi esponenti del potere politico e istituzionale furono interessati più a potenziare le strutture di produzione che a fondare sontuose residenze. Anche se le personalità dei duchi Sforza si differenziarono profondamente nelle scelte culturali, nei cerimoniali e nelle forme di esternazione del potere, Galeaz-

zo Maria e Ludovico il Moro trovarono un denominatore comune nell'interesse verso lo sviluppo agricolo-zootecnico del territorio, fondando aziende destinate alla produzione.

Galeazzo Maria, che regnò dal 1466 al 1476, tenne corte itinerante e durante i frequenti soggiorni di caccia fuori Milano risiedette nei castelli¹⁴, spesso presenti in città o agglomerati di qualche consistenza, come per esempio Vigevano, che erano in grado di accogliere la sua numerosa corte. Fondò Villanova¹⁵ in forme che replicavano l'architettura castellana nella sua edizione tre e quattrocentesca (figg. 2-3) e ne fece una residenza temporanea in relazione all'esercizio della caccia, oltre che al controllo del territorio.

¹⁴ Per Galeazzo Maria e le modalità con cui esercitò il potere si rimanda a G. LUBKIN, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London 1994.

¹⁵ M. COMINCINI, *Gli Sforza e il castello-palazzo di Villanova di Cassolnovo: un inedito di Benedetto Ferrini*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 149-169.

Fig. 4 La Sforzesca, Vigevano. Veduta dell'interno del quadrilatero.



La possessione di Villanova fu infatti la sede dove vennero sperimentate nuove colture, come il riso, il gelso e dove il duca aveva intenzione di sviluppare la produzione zootecnica; rimane infatti il preventivo per la costruzione di una grande stalla destinata ad accogliere gli animali e il personale addetto.

Ludovico, arbitro dello Stato dal 1480 all'invasione francese del 1499, a sua volta volle fare di Vigevano, centro privilegiato per i suoi soggiorni, una sede di valenza dinastica lontana dalle contraddizioni e dalle contestazioni della capitale; pose mano ad un complesso piano di incremento e di ammodernamento del borgo¹⁶, allo scopo di ottenergli la promozione a città, condizione che avrebbe reso il luogo pienamente adeguato in termini istituzionali al rango degli illustri ospiti e al loro corteggio. Poco distante da Vigevano, il Moro completò la possessione di cui suo padre Francesco, primo duca della casata, aveva avviato l'accorpamento e fece costruire la Sforzesca (fig. 4), un'architettura monumentale senza strutture difensive ma che riprendeva il tipo del recinto a quadrilatero con torri angolari ed era finalizzata alla produzione zootecnica e all'ammasso delle derrate agricole. La residenza signorile rimase sempre nella vicina Vigevano.

Ludovico fu curioso di quanto si veniva facendo nel settore dell'architettura di villa ma non ebbe interesse a farsi partecipe di un tema che si stava imponendo come nuovo e specifico del secolo. È episodio paradigmatico del suo atteggiamento l'esito del viaggio in Lombardia di Giuliano da Sangallo. Per corrispondere alle richieste del signore milanese, nel 1492 Piero de' Medici inviò in Lombardia Giuliano, scortato da un modello ligneo di Poggio a Caiano che era stato ap-

positamente realizzato per l'occasione¹⁷. Il viaggio ebbe luogo nell'ottobre del 1492 e l'incontro tra il duca e l'architetto avvenne a Vigevano, dove lo Sforza in quegli anni prediligeva risiedere. Stando alla relazione che Angelo Niccolini inviò a Firenze, a Ludovico il progetto piacque e non esitò a lodarlo come degno del Magnifico, ma da quelle lodi non scaturì alcun ripensamento sulle committenze ducali; l'unico esito positivo del viaggio alla volta dell'Italia settentrionale sembra essere stata per Giuliano la possibilità di rilevare un monumento, antico e di caratteristiche strutturali eccezionali, come il San Lorenzo di Milano.

In conclusione: fautore di progetti che volevano imporlo all'attenzione di tutta la penisola, Ludovico optò per l'incremento e l'abbellimento delle realtà urbane, mentre mantenne con la campagna un rapporto di intelligente e razionale potenziamento nello sfruttamento delle risorse, dandone massima prova con la realizzazione della Sforzesca¹⁸; viceversa, la possibilità di pensare alla residenza signorile extraurbana in forme moderne fu da lui accantonata prima ancora di essere sperimentata.

Per quanto sappiamo oggi, anche i personaggi che gravitarono intorno al Moro e assusero a suoi fiduciari nel governo del ducato, non si discostarono da una linea d'azione che privilegiava lo sfruttamento economico del territorio e marcava la residenza signorile con caratteri derivati dalla tradizione medievale del potere, alla quale vennero integrate forme prettamente rinascimentali.

In realtà, nell'ambito della stretta cerchia dei favoriti, l'unico di cui si conosca in dettaglio l'azione è Bergonzo Botta, all'epoca potente mini-

¹⁶ L. GIORDANO, *Costruire la città. La dinastia visconteo-sforzesca e Vigevano*, I/II (*L'età di Ludovico il Moro*), Vigevano 2012.

¹⁷ La documentazione è pubblicata in L.H. HEYDENREICH, *Giuliano da Sangallo in Vigevano, ein neues Dokument*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, I-II, Milano 1977, II, pp. 321-323.

¹⁸ L'epigramma di Ermolao Barbaro che venne scolpito sulla lapide apposta alla Sforzesca loda l'operato di Ludovico, positivo uomo di potere e nuovo *agricola*; a sua volta il Macaneo interpreta la Sforzesca alla luce delle categorie fissate dagli antichi autori della *res rustica*.



Fig. 5 Palazzo-castello di Branduzzo, Castelletto di Branduzzo (PV). Veduta della prima corte.

stro delle entrate. La fondazione cui diede origine nell'area oltrepadana di Branduzzo rimane emblematica delle scelte e dei progetti dei potenti lombardi di fine Quattrocento (fig. 5). Del castello, che ha continuato a catalizzare l'attenzione anche dopo le segnalazioni degli anni Settanta e Ottanta¹⁹, sappiamo che venne ad insediarsi in un luogo dove la famiglia possedeva già terre e alcuni edifici; la nuova costruzione venne realizzata a partire dall'inizio dell'ultimo decennio del secolo e con ogni probabilità il progetto iniziale doveva configurarsi come un'infilata di due cortili monumentali di impianto rettangolare ai cui angoli insistevano delle torri; i lavori furono interrotti all'epoca dell'invasione francese del 1499 lasciando incompiuto il secondo cortile, ovvero quello nobile.

Il primo cortile doveva avere funzioni miste, poiché ospitava luoghi per il soggiorno signorile, come almeno una delle torri angolari, accanto all'ammasso delle derrate e ad abitazioni per i responsabili dell'azienda agricola; il secondo era lo spazio a cielo aperto contornato dai corpi di fabbrica porticati della residenza vera e propria. Al complesso si aggregava una terza corte rettan-

golare, sviluppata in direzione perpendicolare alle prime, che aveva funzione esclusivamente agricola.

Branduzzo s'inserì in un ampio progetto territoriale. Nel 1492 era stato rettificato il corso del Po²⁰, che con i suoi meandri, i quali rallentavano lo scorrere delle acque, costituiva un fattore di rischio per la vicina Pavia e per i territori agricoli circostanti; l'operazione mise in sicurezza città e territorio per i secoli successivi, garantendo ai Botta, che sulla vicina Calcababbio appoggiavano titolo feudale, un insediamento al riparo dai disastri delle piene del fiume; il palazzo-castello poteva esibire la posizione di potere raggiunta dalla famiglia e rappresentare un insediamento strategico sulle vie commerciali che portavano verso Genova, Pavia e il Milanese.

Non è quindi senza significato che la possente architettura presenti alcune caratteristiche dell'edificio castellano, come l'impianto a quadrilatero chiuso e le torri angolari, emblematici sin dal XIV secolo dei castelli viscontei. Vennero tuttavia esclusi i segni più individuanti della tradizione medievale, come merli e caditoie; le torri della residenza, enucleate dall'edificio pa-

¹⁹ Oltre all'edizione dell'inventario dei beni da parte di Raffaella Gorini, già citata, si vedano: G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Terrecotte figurate nel palazzo di Branduzzo*, "Arte Lombarda", 90-91, 1989, pp. 47-60; R. GORINI, *Documenti per la costituzione del patrimonio fondiario dei Botta*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni...* cit., pp. 171-216; P. MERZAGORA, *La residenza extra-urbana della famiglia Botta a Branduzzo*, ivi, pp. 217-226; per le addizioni barocche alla villa-castello: D. TOLOMELLI, *I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna*, Voghera 2007, pp. 122-140.

²⁰ L. GIORDANO, *Ludovico Sforza, Bramante e il nuovo corso del Po (1492-1493)*, "Artes", 5, 1997, pp. 198-205.



Fig. 6 Cascina Belvedere presso Pavia. Veduta della corte interna.

dronale, furono rese quasi a giorno dalle grandi aperture; la composizione architettonica fu articolata secondo un asse di simmetria che passava per il centro delle facciate della prima come della seconda corte; le masse furono aggregate in modo da far risaltare la maggiore volumetria assegnata alla residenza dominicale; le pareti della residenza signorile, anche quelle perimetrali verso la campagna, furono aperte sui due piani dell'edificio da registri di ariose, monumentali finestre rettangolari coronate da timpano.

All'impianto castellano di Branduzzo si abbinano forme che rimandano ai più evoluti palazzi di città, ma la misura dell'architettura che si estrinseca nello spazio libero della campagna e che deve far risaltare il ruolo dei committenti è più monumentale di quella dei coevi palazzi urbani di sigla rinascimentale, inaugurando una tradizione che avrà il suo esito finale nella fioritura delle ville del primo Settecento, quando le residenze dell'aristocrazia assumeranno dimensioni sconosciute e anche impossibili all'architettura urbana che deve misurarsi con la stratificazione storica e spazi più limitati.

La disposizione in alzato della residenza è anch'essa simile alla distribuzione delle costruzio-

ni urbane, dei palazzi come dell'architettura a fini mercantili e funzionali: nei palazzi e nelle case milanesi o nella piazza di Vigevano, l'alzato si distribuisce in due piani fuori terra e un solaio illuminato da oculi.

L'ultimo ma non meno importante elemento che è presente a Branduzzo e nell'architettura rinnovata delle città è la decorazione a fresco delle facciate. Nel palazzo-castello essa assume valenza di particolare rilievo poiché integra l'architettura reale e configura nel suo insieme due ordini sovrapposti di colonne (dipinte) e di paraste (reali).

Branduzzo rimane un *unicum* nel panorama lombardo del primo Rinascimento; nobili, patrizi e ceti affluenti perseguirono progetti più limitati per le loro dimore extraurbane; le soluzioni furono diverse e spesso gli edifici sono stati nel tempo oggetto di significativi interventi di ristrutturazione o di addizioni; quello che però si può affermare è che proprio in quelle costruzioni dominicali che non si proponevano di riprendere la simbologia del potere feudale ma semplicemente perseguivano lo scopo di consentire piacevoli soggiorni in campagna agevolando ai proprietari il controllo sulle loro terre, si espri-



Fig. 7 Pianta della parte dominicale della cascina Pozzobonella, Milano.

me l'idea di villa che maturò nel primo Rinascimento lombardo.

Le formule adottate furono varie.

Corpi rettilinei che presentano facciata ad ali piene e porticato centrale sono comuni in edifici che oggi appaiono degradati e frammentari; si tratta di casamenti che riprendono, utilizzando il mattone e colonne in pietra, una formula di ascendenza antica, che dalla villa rustica arriva ai teorici del Cinquecento come Serlio; la documentazione relativa al ricetto di San Colombano al Lambro testimonia che nel 1439 la casa del fattore apparteneva a questa tipologia edilizia²¹. Nel corso del secolo molte case da nobile strettamente congiunte alle architetture di produzione presero questa forma; quando lo sviluppo dell'azienda lo richiese, subirono addizioni di bracci di fabbrica venendo ad acquisire impianto a L e così via. La cascina Belvedere presso Pavia²² è un buon esempio di tali impianti (fig. 6): nella corte un blocco edilizio quattrocentesco, vera e propria casa da nobile extraurbana, è unito a 90° a un braccio di porticato aggiunto nel 1503. Altri analoghi esempi sono segnalati nel Milanese²³. Altre tipologie, non documentate in precedenza, furono però adottate nel primo Rinascimento lombardo e sono riconoscibili come tali per la coerenza e la ripetitività dell'impianto; esprimono al meglio la committenza signorile del tardo Quattrocento, la nuova misura e il nuovo piacere di soggiornare in campagna e di dominare il territorio circostante.

Si tratta sostanzialmente di due tipi, non particolarmente originali e innovativi nella loro conformazione, che hanno in comune un elemento importante, ossia il presentarsi dell'edificio padronale come blocco edilizio compatto, non gravitante su una corte interna, bensì proiettato verso lo spazio esterno. Si tratta di una caratteristica che stabilisce un discrimine di fondamentale

importanza con l'architettura urbana medievale e rinascimentale, tutta finalizzata ad implodere sullo spazio monumentale del cortile o, nei casi più poveri, a riconoscerlo come area di servizio integrata alla casa. Rappresentano una novità anche rispetto alla casa con portico in facciata, che presuppone sempre in quest'epoca l'affaccio sullo spazio protetto di una corte chiusa e l'integrazione con altri casamenti.

Il problema della scala che doveva collegare i due livelli su cui generalmente si articolava la casa a monoblocco fu talora risolto con l'introduzione di un corpo di fabbrica esterno appoggiato a quello principale; si tratta di una soluzione che si inserisce nella tradizione medievale e che fu spesso praticata oltralpe anche nel primo Rinascimento: si pensi alla spettacolare *cage* che nel castello di Blois ospita con magnifica soluzione geometrica e profusione di decorazioni il *grand escalier* della residenza reale. Alla metà del Quattrocento, l'uso di scale esterne non era stato contemplato da Leon Battista Alberti²⁴, che nel suo trattato aveva sostenuto che le scale, integrate all'edificio, dovevano essere poche e occupare il minore spazio possibile. Nel caso della villa lombarda, la soluzione moderna non sempre venne adottata; è pressoché impossibile stabilire una successione cronologica precisa tra l'adozione della scala esterna e quella della scala integrata utilizzando una piccola porzione del parallelepipedo, ritagliata per inserirvi le rampe rettilinee.

Deve essere precisato a scanso di equivoci che 'edificio a corpo compatto' non significa che i volumi architettonici destinati a residenza non siano stati inseriti dall'origine o nel corso del tempo entro recinti o non affacciassero su terreni protetti sui quali sorgevano anche altre costruzioni secondarie, come ancora si vede a Fagnano: il rapporto tra il paesaggio rurale e l'architettura di de-

²¹ L. CHIAPPA MAURI, *Per una tipologia dell'edilizia rurale*, "Archeologia Medievale", VII, 1980, pp. 95-132 (ora in EAD., *Paesaggi rurali...* cit., pp. 255-288); GIORDANO, "Ditissima tellus" ... cit., pp. 174-176.

²² L. GIORDANO, *Le ville*, in Pavia. *Architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni, M.G. Albertini Ottolenghi, D. Vicini, L. Giordano, Torino 1978, pp. 225-232.

²³ S. LANGÈ, *Ville della provincia di Milano*, Milano 1972, *passim*.

²⁴ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966 (libro I, cap. XIII).

Fig. 8 *Bicocca degli Arcimboldi, Milano.*
Veduta del fronte sud dopo i restauri del 1910.



stinazione signorile è andato sostanzialmente perduto per la valutazione odierna, sia perché, nella macro come nella micro misura territoriale, le incessanti modifiche hanno nel tempo più volte riplasmato il paesaggio per obbedire a esigenze produttive o soddisfare sensibilità diverse, sia perché sostanziali migliorie sono state introdotte nell'architettura destinata alle classi lavoratrici e ai servizi, sia perché, infine, la valorizzazione monumentale ha investito anche l'architettura di villa, con il risultato di fornire all'analisi formale esiti fortemente condizionati e fuorvianti se apprezzati per le loro valenze di splendido isolamento e di esaltazione volumetrica. Neppure i catasti fotografano sempre una situazione che si può considerare con sicurezza originaria perché intercorrono secoli tra le ville che si vogliono indagare e il primo rilevamento grafico, che risale al XVIII secolo.

Del primo tipo si è già detto a suo tempo²⁵ ma è opportuno ricordarne le caratteristiche distintive. Si tratta della casa a muro di spina, che compare nella sua formula quattrocentesca più semplice come una pianta rettangolare suddivisa in tre ambienti, ovvero la grande sala le cui testate brevi coincidono con i muri d'ambito dell'edificio e le due sale minori opposte alla prima lungo uno dei lati lunghi (fig. 7). Presentano o presentavano questa disposizione molte costruzioni del

secondo Quattrocento: il nucleo originario della Bicocca degli Arcimboldi, la Pozzobonella, il nucleo antico della Gallerana di Carugate, la villa di Comazzo. Per la Gualtera²⁶, la casa di Gualtiero Bascapè inglobata nel Cinquecento nella costruzione della villa di Ferrante Gonzaga, non è possibile pervenire ad una credibile restituzione; il dato che appare certo è che l'edificio, di dimensioni maggiori di quelle di una villa a tre ambienti, fu strutturato come un parallelepipedo con muro di spina.

La tipologia fu adottata nella seconda metà del Quattrocento ed ebbe fortuna sino alla fine del secolo e oltre. Alcuni insediamenti signorili che rispondevano al tipo con muro di spina e tre vani al piano terra vennero ampliati già nel Quattrocento o entro i primi anni del Cinquecento: la Bicocca vide più che raddoppiato l'impianto originario, l'introduzione di una grande loggia al piano terreno e di un ulteriore loggiato all'ultimo piano, ampio come l'intero edificio (figg. 1-8); la Gallerana assunse una disposizione più complessa e destinata ad ampia fortuna con l'introduzione di una piccola loggia al centro della facciata.

La seconda tipologia, già segnalata dalla letteratura per quanto attiene la Lombardia, nel saggio del 1988 era stata richiamata per la presenza in area mantovana, veneta e adriatica; proprio dal

²⁵ GIORDANO, "Ditissima tellus"... cit., pp. 248-250.

²⁶ SOLDINI, *Nec spe nec metu...* cit., pp. 11-18.

Veneto si deve pensare che si sia diffusa nel Mantovano e, appunto, in Lombardia²⁷. Su di essa ha portato l'attenzione di recente Gianpaolo Angelini nello studio dedicato a Trenzanesio.

È caratterizzata da una più ricca e organica planimetria, che vede una grande sala passante centrale ai lati della quale sono distribuite le altre stanze, due per parte, più raramente tre (fig. 9). Agli esempi delle ville di Buccinasco e di Fagnano, già descritti dal Langé²⁸; si aggiungono ora la villa di Trenzanesio e la *cassina bianca* di Vignate, quest'ultima oggi scomparsa, ma documentata dall'inventario dei beni di Gaspare Ambrogio Visconti redatto nel 1499 e da annotazioni sull'edificio risalenti al primo Novecento, tutti recuperati dall'instancabile impegno di Edoardo Rossetti.

Gli esempi noti di questo tipo si collocano tra l'estremo Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo. Come le addizioni al primitivo edificio cubico della Bicocca introdussero già prima del 1488 la grande loggia del piano terra di cui si è detto, una vera e propria sala porticata per la sua profondità, così il portico, compreso entro brevi pieni laterali fu aggregato alle ville con sala passante: lo si ritrova infatti a Buccinasco e nel XVI secolo fu aggiunto con le due sale laterali al blocco quattrocentesco di Trenzanesio. Nella perizia di quest'ultima proprietà, stilata dall'ingegner Giovan Francesco Sitoni nel 1586, la dimora signorile, che, come si è detto, nella sua struttura risaliva al secolo precedente, viene definita "pallazzo alla Venetiana"; la dicitura ritorna anche in un successivo documento del 1609. Gianpaolo Angelini, che ha segnalato i documenti, ha sottolineato la consapevolezza della committenza e dei tecnici nei confronti dell'adozione di un preciso modello architettonico. La stessa consapevolezza dovevano avere i committenti che tra Quattro e Cinquecento nella Lombardia ducale vollero conformare secondo quello schema le loro residenze campestri.

Il modello della casa veneziana dovette apparire ottimale a committenti e architetti e se ne possono capire facilmente le ragioni. Nella casa veneziana la grande sala passante del piano terra, il "portego", era funzionale a mettere in comunicazione diretta gli accessi da terra e dalla via d'acqua, mentre lo spazio corrispondente al piano alto diventava salone di rappresentanza.

Nella villa rinascimentale a blocco parallelepipedo, la grande sala passante a piano terra mette la casa in comunicazione diretta con la corte antistante l'edificio e con il giardino retrostante, risultando in tal modo la soluzione più razionale per la dinamica dei percorsi; al piano superiore diventa anche spazio di rappresentanza, di scorrimento e di accesso e disimpegno alle singole stanze.

Emerge dall'analisi dei tipi edilizi adottati con maggiore frequenza nella prima fase del Rinascimento che aristocrazia e ricchi mercanti non rinunciarono ad allestire solide e comode residenze extraurbane, ma che la villa, almeno per tutto il Quattrocento e il primo Cinquecento, non fu occasione di grande impegno progettuale anche da parte dei ceti patrizi e mercantili, come dimostra la planimetria essenziale della casa da nobile nella sua formula più semplice e la fortuna del tipo importato dall'area veneta. Bisogna però precisare che a lenire l'impressione di severa monumentalità che suscitano oggi le costruzioni quattrocentesche e protocinquecentesche interveniva in antico la decorazione dipinta profusa sulle pareti esterne, oggi purtroppo quasi del tutto scomparsa: delle nobili soluzioni adottate a Branduzzo si è detto, ma è opportuno ricordare anche la decorazione dipinta di Villanova, di significato araldico, l'alto fregio sottogronda della Sforzesca, i graffiti di Belvedere e così via, tutti ornati che nelle case padronali completavano i ricchi apparati interni, questi sì oggi meglio conservati e apprezzabili.

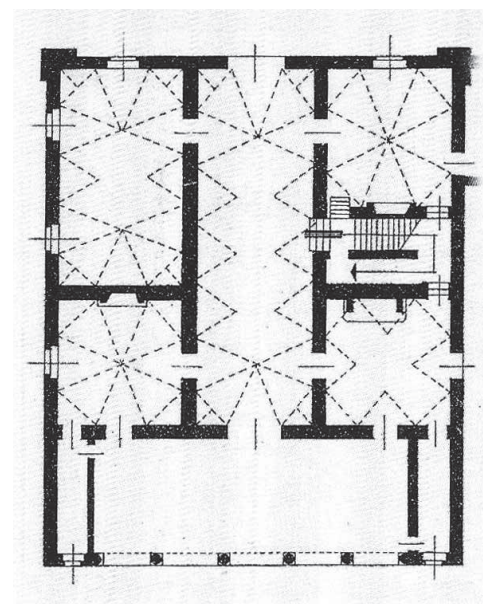


Fig. 9 Pianta della villa di Buccinasco, Milano (da LANGÈ, *Ville della provincia di Milano... cit.*).

²⁷ GIORDANO, "Ditissima tellus" ... cit., p. 206 (con la bibliografia di riferimento).

²⁸ LANGÈ, *Ville della provincia di Milano... cit.*, p. 283 (Buccinasco) e pp. 360-361 (Fagnano di Gaggiano).

MIRABELLO: LA VILLA DI PIGELLO E ACERRITO PORTINARI A MILANO

Mirabello is one of the best known suburban villas of the Milanese Quattrocento, yet in spite of the importance of the family that commissioned it and of some fundamental documentary discoveries, the chronology of the remaining structures, its building phases and many aspects of its links with economical and political functions remain uncertain. The essay proposes a deep analysis of published and new documentation concerning the villa and contributes to clarify the building phases and the history of the property after the Portinari family, in particular when it was owned by the powerful treasurer of the duchy of Milan Antonio Landriani and later by the banker Giovanni Marino.

I Portinari ai Corpi Santi di porta Nuova

Sono ancora poco note le vicende che portano, in pochi anni, alla trasformazione della proprietà rurale detta del Mirabello (fig. 2), sita a circa un miglio dalle mura medievali della città di Milano, in una villa suburbana, e che si esplicano specialmente nell’inserimento di apparati decorativi, in terracotta e a fresco, all’interno di un fabbricato che mantiene impianto e caratteri tradizionali, riscontrabili in altre residenze di campagna del tempo, come la più nota Bicocca degli Arcimboldi¹.

È del 1467 la prima attestazione della proprietà da parte di Pigello Portinari², amministratore della filiale milanese del Banco Mediceo, dei sedimi con edifici siti “intra Corpora Sanctorum in porte Nove parochie Sancti Bartolomei foris Mediolani, ubi dicitur ad Mirabellum”³. Come illustrato da Maria Paola Zanoboni, si era trattato di un acquisto per speculazione, che Pigello non riesce però a finalizzare, dal momento che, non appena egli mette all’asta l’intera proprietà, gli è intentata una causa dagli eredi di Dionigi Negroni da Ello, che vantavano diritti sui beni in base a un’ipoteca e a un livello perpetuo concesso loro dal precedente proprietario⁴.

Sebbene inizialmente i Portinari considerassero Mirabello come uno dei tanti investimenti fondiari che caratterizzavano i loro affari, la proprietà resta della famiglia, ed è anzi incrementata con l’acquisto, il 5 maggio 1468, di un prato

confinante in località PratoCentenaro⁵, limitofo al torrente Seveso e con i diritti di irrigazione dal fontanile di Niguarda, inoltre, di una parte del letto del fontanile e di un altro campo “ubi dicitur ad campellum”⁶.

Gli edifici e i terreni, aggregati secondo una logica fondiaria, si situavano a nord della città, in una località posta ai limiti esterni dei Corpi Santi di porta Nuova, che nel corso dei secoli passa più volte dalla giurisdizione dei Corpi Santi a quella della pieve di Bruzzano, entro la quale figura nell’estimo di Carlo V, ma non più in quello del 1590⁷. Si deve proprio a una richiesta di Pigello a Galeazzo Maria Sforza, accolta il 20 febbraio 1468⁸, il primo distacco della proprietà dai Corpi Santi, presumibilmente una volta presa la decisione di mantenere il bene e di ampliarne i circondari agricoli. Storicamente la proprietà insiste su un lembo di territorio incuneato tra i Corpi Santi di porta Comasina a ovest, la pieve di Bruzzano a nord e a est il territorio di Greco, come figura ancora nel *Catasto teresiano*⁹ (fig. 3). Non è semplice individuare sulla base dell’edificio attuale — come vedremo estremamente rimaneggiato non solo dagli interventi successivi, ma anche da corposi restauri moderni —, l’entità dei fabbricati acquisiti da Pigello Portinari. Oggi il complesso si compone di un blocco a ‘L’ su due livelli affacciato su un cortile: il corpo di fabbrica sud, che costituiva l’area padronale, è caratterizzato dalla presenza al piano terra

di una sala maggiore con camino affiancata da un ambiente più piccolo e affacciata su un portico con soprastante loggia verso nord, inoltre, un altro portico è addossato verso est¹⁰. Altri edifici, adiacenti al nucleo principale verso nord, sono ricavati in parte da strutture preesistenti già presenti nel *Catasto teresiano* (figg. 3, 5).

Nel contratto di acquisto da parte di Pigello Portinari il bene è descritto “cum hedifitiis, cameris, solaris, curiis, areis, cassinis, sallis seu porticibus, putheo, locis curialibus, orto seu brolio”¹¹: appare quindi evidente che già esistesse più di un corpo di fabbrica e che almeno uno di essi fosse dotato non solo di camere e solai, ma anche di “sallis seu porticibus”, espressione che acquisirebbe senso considerando la sala grande del piano terreno del corpo di fabbrica sud, tuttora esistente, come già dotata di portico antistante. Un certo interesse riveste anche la menzione di diverse corti, che possono essere immaginate come corti rustiche e non necessariamente adiacenti al corpo padronale, e la presenza di un “orto seu brolio”, che troviamo nei secoli a venire intorno alla casa, verso sud e verso est¹².

Gli interventi di Acerrito Portinari alla villa Mirabello

Appare ormai chiaro che si debba non a Pigello, morto l’11 ottobre 1468¹³, ma casomai alla di lui vedova, e ancor meglio al fratello Acerrito, la prima trasformazione dell’edificio nel 1472. Per



pagina 51

Fig. 1 Villa Mirabello, Milano. Stemmi di Giovanni Marino sulla porta dell'edificio annesso a nord della villa (da FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze di Storia... cit.*, I, tav. IV).

Fig. 2 Villa Mirabello, Milano. Veduta della villa dopo i restauri di Ambrogio Annoni del 1920 (CAFMI, A 15811).

Fig. 3 La proprietà Mirabello nel Catasto teresiano (ASMi, *Catasto teresiano, Mappe attivazione, Corpi santi di porta Nova al di sopra del naviglio, foglio 3*).



Un sentito ringraziamento a Sara Bova, Alessandro Brivio Sforza, Stefania Buganza, Lorenzo Mascheretti, Mauro Pavese, Gabriele Reina, Francesco Repishti, Caterina Zorzoli. Un ringraziamento alla Fondazione Villa Mirabello per l'accesso alla proprietà, la concessione delle immagini e l'interesse mostrato verso gli studiosi.

¹ La villa o cascina Mirabello ha una fortuna critica esigua, che si riduce nella sostanza agli studi di Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio e Luca Beltrami, che la inseriscono nelle loro *Reminiscenze* (C. FUMAGALLI, D. SANT'AMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di Storia e d'Arte nel Suburbio e nella Città di Milano, I (Il suburbio)*, Milano 1891, pp. 13-21, tavv. I-VIII), Angelo Paredi (A. PAREDI, *La villa Mirabello, in L'antica villa Mirabello sede della casa di lavoro e patronato dei ciechi di guerra di Lombardia*, Varese 1985, pp. 7-31) e Luisa Giordano (L. GIORDANO, "Ditissima tellus". *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXXVIII, 1988, pp. 145-295, in particolare 237-242, 276-290). Esistono, inoltre, alcuni appunti manoscritti di Luca Beltrami, oggi conservati nella *Raccolta Beltrami* al Castello Sforzesco (*La cascina Mirabello*, Civica Biblioteca d'Arte di Milano (d'ora in avanti CBAMi), *Raccolta Beltrami*, B.III.39): le notizie qui contenute sono solo in parte congruenti con il testo edito nelle *Reminiscenze* e ne rappresentano una versione estesa che sollecita alcuni ulteriori spunti di ricerca. L'edificio è poi inserito in alcune pubblicazioni di sintesi, tra queste si segnalano specialmente S. LANGÉ, *Ville della provincia di Milano*, Milano 1972, pp. 417-419; L. GRASSI, *L'architettura*, in EAD., L. COGLIATI ARANO, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977, pp. 27, 35-37, 41-47, figg. 18-19, 27.

² Talora ricorre nella storiografia l'indicazione che nel 1455 Pigello Portinari fosse già proprietario della villa in località Mirabello, derivata forse dagli appunti di Luca Beltrami (cfr. nota 1). Gli studi di Maria Paola Zanoboni hanno dimostrato invece che solo il 5 maggio 1467 Pigello Portinari acquistò la villa e i terreni contigui dal mercante Pietro Vismara (M.P. ZANOBONI, «Et che... el dicto Pigello sia più prompto ad servire»: *Pigello Portinari nella vita economica (e politica) milanese quattrocentesca*, "Storia Economica", XII, 2009, 1-2, pp. 27-107: 86-87, 102-104).

³ 1467, 5 maggio, Archivio di Stato, Milano (d'ora in avanti ASMi), *Notarile*, Candido Porri, 1351, doc. 1108; ZANOBONI, «Et che... cit.», p. 102.

⁴ Per l'intera vicenda si veda ZANOBONI, «Et che... cit.», pp. 86-87, 102-103.

⁵ Pratocentenario è ancora oggi una località nei pressi di Niguarda. Dal momento che il luogo non è immediatamente adiacente a Mirabello, dobbiamo immaginare che la proprietà dei Portinari si estendesse con la vigna, altri terreni coltivati e prati (menzionati nel primo acquisto per un totale di 86 pertiche e 19 tavole, cfr. nota 3), lungo il corso del Seveso fino a Niguarda.

⁶ 1468, 5 maggio, ASMi, *Notarile*, Candido Porri, 1351, doc. 1153; ZANOBONI, «Et che... cit.», p. 103. L'acquisto è effettuato congiuntamente da Pigello e Acerrito, mentre il 25 gennaio 1469 il solo Acerrito acquista, a nome della vedova di Pigello, Costanza Serristori, altri due campi nella località "ad campellum" (1469, 25 gennaio, ASMi, *Notarile*, Candido Porri, 1352, doc. 1182; ZANOBONI, «Et che... cit.», pp. 103-104).

⁷ Archivio Storico Civico di Milano e Biblioteca Trivulziana (d'ora in avanti ASCMiBT), *Località foresi*, 10.



prendere coscienza dell'entità dei lavori promossi dai Portinari, il documento più rilevante è senza dubbio una lista di spese, già menzionata da Francesco Malaguzzi Valeri¹⁴ e Gino Barbieri¹⁵, conservata nel fondo *Mediceo Avanti il Principato*¹⁶ e trascritta integralmente da Luisa Giordano¹⁷. I lavori "facti ad Mirabello in la casa li de domino Azerito Portinari" si consumano tra il giugno e l'ottobre del 1472 e concernono la realizzazione di migliorie (alla casa del massaro) e nuovi annessi al complesso ("uno columbaro, una cassina, un pezo de fontanile"), funzionali alle attività agricole e all'apporto idrico alla vigna, mentre il corpo principale già esistente riceve pochi accorgimenti edilizi e una campagna di decorazione pittorica.

I maestri impegnati nella costruzione dei nuovi edifici sono Giovanni Oliva e Andrea Biringhelli¹⁸, oltre al tagliapietre Pietro da Molteno¹⁹. Sebbene non esplicitato, appare ragionevole che le ordinazioni di materiali e la loro posa in opera per tutto il mese di giugno siano relative alle nuove costruzioni, e in particolare alla colombaia: si tratta perlopiù di calce, di centocinquanta "mezzanelle"²⁰ e di pietra viva per porte e finestre. A parziale conferma che queste registrazioni si riferiscano a nuovi edifici, oggi non più apprezzabili, si noti che tutte le porte e le finestre del brano quattrocentesco sopravvissuto hanno stipiti e profilature in terracotta, che dovrebbero rispecchiare quelle originarie, pur considerando le notevoli integrazioni di restauro. I materiali sono in

Fig. 4 Villa Mirabello, Milano. La scala esterna nella corte prima dei restauri del 1920 (CAFMi, RI 13905).

prevalenza acquistati e trasportati dalla sostra del castello di porta Giovia o dalla riva del naviglio della Martesana, inoltre, le ingenti ordinazioni di mattoni dei mesi successivi parrebbero scoraggiare la presenza di una fornace in loco²¹.

La lista di spese²² consente di valutare il prosieguo dei lavori in particolare alla colombaia, dal momento che verso la fine del mese di giugno iniziano a comparire acquisti di corde, chiodi e assi di legno per fare i ponteggi, segno che si era raggiunta una parte elevata della costruzione; inoltre, il 22 giugno sono acquistate pianelle (pavimenti o tetto?) e il 26 giugno “mattoni piccoli” per realizzare la cornice sommitale (“el corradore”) e il “solo” della colombaia. A questo edificio si lavora anche per tutta la prima metà del mese di luglio, con ordinazioni specialmente di coppi, assi di rovere e mattoni piccoli per i pavimenti, oltre a pietre richieste al solito Pietro da Molteno per fare porte e finestre. Inoltre, il 10 luglio si ordinano

quattro bande fine tole de ferro stagnate [...] per mettere alle cantonate de fora via del dicto columbare per fare che li ratti non possano intrare in esso columbaro per la via d'esse cantonate

e ulteriori lavori di finitura si registrano a fine mese.

Dal 26 giugno si susseguono i lavori più costosi fino a questo momento, con l'acquisto di una grande quantità di mattoni, in particolare “miliara III de pietre forte”²³ (18 lire e 16 soldi imperiali), ordinate nuovamente il 4 luglio nel numero di 3032 (altre 14 lire 5 soldi e 1 denaro) e trasportate a Mirabello dalla sostra del castello a più riprese. Dato che il primo luglio si accenna ai lavori al fontanile, ossia che si paghi un lavorante per “cogliere pietre vive nel dicto fontanile per murare”, sembra ragionevole che i mattoni fossero impiegati per la realizzazione del letto di quest'ultimo, derivando l'acqua dal fontanile di Niguarda di cui, come abbiamo visto, Acerrito

Portinari aveva acquistato nel 1468 i diritti di irrigazione e una parte del letto stesso.

La seconda metà di luglio è dedicata invece alla sistemazione della “cassina” del massaro, specialmente con ordinazioni di calce e assi di rovere, di mattoni il 17 luglio (mille “albase” e due mila “forte”), chiodi il 20 luglio, coppi, assi di larice e pianelle il 23 luglio, inoltre, lo stesso giorno si menziona la realizzazione della cappa del camino, il 27 e 28 luglio la sistemazione del soffitto della camera del forno e lavori a porte e finestre. Quando il 30 luglio è pagato il maestro ferro Giacomo da Castiglione per le chiavi delle porte della colombaia, del pollaio e della casa del massaro, i lavori si avviano evidentemente al termine.

I pur consistenti interventi alla casa del massaro sembrano comunque aver beneficiato di preesistenze e configurarsi come una riqualificazione degli spazi, piuttosto che una nuova costruzione: si parla espressamente di alcuni locali riadattati, come una piccola sala convertita in stalla, secondo una registrazione del 7 agosto. È proprio tra i pagamenti di questa giornata che si riscontra il primo indizio per riconoscere alcune parti ancora esistenti: infatti, è ordinato un palo di rovere lungo tre braccia

per fare una colonna accanto la scala de pietre facta novamente che va suso la camera sive solaro de la biada del massaro.

Sebbene oggi non valutabile perché molto restaurata, la scala esterna che conduce al solaio della biada, locale che poteva ragionevolmente situarsi al di sopra del luogo trasformato in stalla, dovrebbe corrispondere a quella a ridosso del muro nord del nucleo quattrocentesco sopravvissuto, apprezzabile chiaramente in alcune fotografie precedenti ai restauri²⁴ (fig. 3). Di quest'area si tratta anche il 9 agosto, quando il falegname Giacomino Viscontino (a costui sono sempre ordinati tutti i lavori in legno) è pagato nuo-



⁸ 1468, 20 febbraio, ASCMiBT, *Registri delle lettere ducali 1462-1472*, f. 149; notizia riportata anche in ASCMiBT, *Località milanesi*, 106/6; cfr. CBAMi, *Raccolta Beltrami*, B.III.39, f. 2; cfr. anche *I registri delle lettere ducali del periodo sforzesco*, a cura di C. Santoro, Milano 1961, p. 118 doc. 146; da ultimo ZANOBONI, «Et che... cit.», p. 87. Nel documento la proprietà è individuata come sita tra i Corpi Santi di porta Comasina e quelli di porta Nuova verso Bruzzano: questo passaggio consentiva ai Portinari di godere dell'esenzione completa da ogni tassa ordinaria o straordinaria.

⁹ ASMi, *Catasto teresiano, Mappe attivazione, Corpi santi di porta Nova al di sopra del naviglio*, foglio 3.

¹⁰ L'ipotesi formulata dai primi studi sulla villa (cfr. nota 1) vorrebbe identificare l'edificio precedente all'intervento dei Portinari con tutto il blocco a L, fatta eccezione per il portico e le sovrastanti strutture addossate sulla testata est del braccio sud. La proposta si basa sul fatto che sulla presunta testata originaria è stato rinvenuto un affresco con l'iscrizione «Mirabello» in grandi caratteri gotici, quasi a guisa di insegna, accompagnata da una figura maschile che suona una piva e da una femminile che suona il tamburello. Questi affreschi sono stati datati finora alla prima metà del XV secolo (FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze... cit.*, p. 15, e riproduzione dell'affresco alla tavola VIII; PAREDI, *La villa... cit.*, p. 9). Per una cronologia parzialmente differente si veda oltre. Per una fotografia dell'intera parete si veda C. SALSI, *La Cascina Boscaiola Prima. Illusionismo decorativo e simbologia inedita nella Milano della prima metà del Quattrocento*, “Rassegna di Studi e Notizie”, XL, 2018-2019, pp. 199-239: 212, fig. 13.

¹¹ Cfr. nota 3.

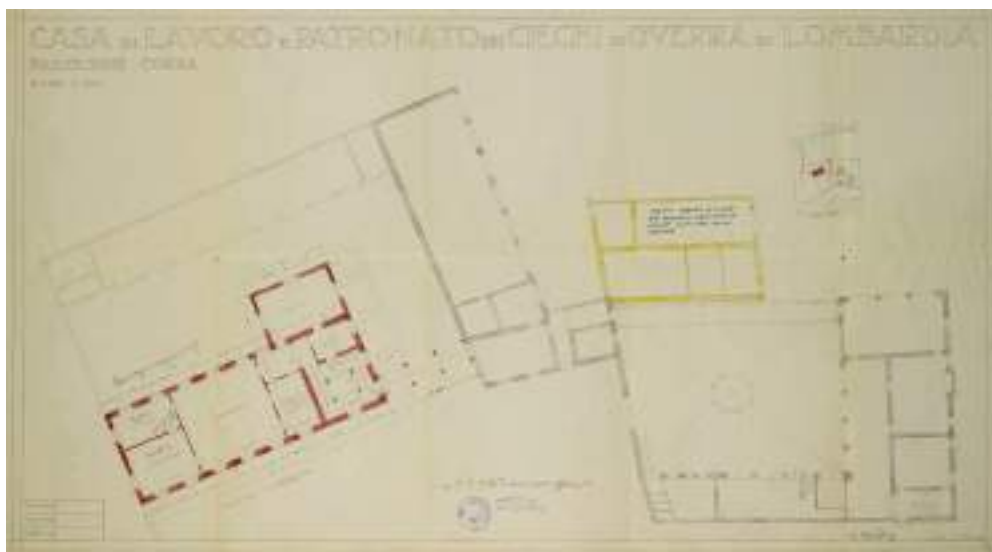
¹² Ancora nelle mappe originali di primo rilievo del *Catasto teresiano* sono indicate due particelle adiacenti al fabbricato antico, quella a sud (poi corrispondente alla n. 129 delle mappe di attivazione) indicata come “orto”, e quella più grande a est (corrispondente alla n. 130 delle mappe di attivazione), indicata come “giardino”; cfr. ASMi, *Catasto teresiano, Mappe originali di primo rilievo, Corpi santi di porta Vercellina, porta Comasina, porta Nuova (porzione)*, foglio 1.

¹³ Per la biografia di Pigello Portinari cfr. M.P. ZANOBONI, *Portinari, Pigello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma 2016, pp. 122-125.

¹⁴ F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902, p. 155.

¹⁵ G. BARBIERI, *Alcune celebri famiglie mercantili e loro residenze nella Milano quattrocentesca*, “Economia e Storia”,

Fig. 5 Piero Palumbo, Piano terreno della villa Mirabello, 1925 circa (ASCMiBT, Ornato fabbriche, Il serie, 1193 © Comune di Milano).



XIX, 1972, 4, pp. 619-620.

¹⁶ 1472, 28 settembre: Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Mediceo Avanti il Principato*, 83, doc. 22.

¹⁷ GIORDANO, "Ditissima tellus"... cit., pp. 276-290.

¹⁸ Si potrebbe valutare in via ipotetica che, a causa della frequente oscillazione di alcuni cognomi, il maestro sia in realtà Andrea Ghiringhelli, probabilmente figlio di Gabriele, attivo a Milano come ingegnere ducale negli anni Novanta del XV secolo. Si tratterebbe di una precoce attestazione del suo operato: egli succede il 15 maggio 1490 ad Antonio Sartorio nella carica di ingegnere del Comune di Milano e compare elencato come ingegnere ducale tra il 1492 e il 1496 (*Ghiringhelli, Andrea*, in P. BOSSI, S. LANGÉ, F. REPISHTI, *Ingegneri ducali e camerati nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706)*. *Dizionario biobibliografico*, Firenze 2007, p. 76. Si noti tuttavia che Biringhella è tuttora una località nei pressi di Rho, pertanto anche una radice toponomastica del cognome è plausibile.

¹⁹ Pietro da Molteno, figlio di Beltramo, abitante in porta Orientale nella parrocchia di San Babila, compare tra i lapicidi della Scuola dei Santi Quattro Coronati nel Duomo di Milano, nel 1460, nel 1489 e nel 1498, ed era quindi attivo presso la fabbrica della cattedrale. Cfr. F. REPISHTI, *La Scuola dei Santi Quattro Coronati. Architetti, scultori e lapicidi del Duomo di Milano (1451-1786)*, Pioltello 2017, p. 147.

²⁰ Si tratta dei mattoni migliori, con un grado di cottura adatto alle murature in elevato (a differenza dei ferrioli e degli albasì).

²¹ Le uniche indicazioni ambigue parrebbero i riferimenti del 18 giugno ad alcuni lavoranti per "desfare il forno" e "cernere le pietre fora del calcinazzo", dove il termine "desfare" potrebbe significare eliminare o distruggere, ma anche rimandare all'azione di togliere i mattoni cotti dalla fornace dopo la cottura, che prenderebbe senso rispetto a "cernere le pietre", cioè operare una cernita dei mattoni cotti per selezionare quelli utilizzabili per le diverse necessità. Tuttavia la presenza chiara di un forno all'interno della proprietà, menzionato più avanti nelle liste di spese, rende debole l'ipotesi.

²² Per tutte le citazioni da questa lista che seguono, fino alla fine del paragrafo, cfr. note 16-17.

²³ Data la precisione con cui sono definite le pietre cotte all'interno del documento, nel quale compaiono sia le mezzanelle, sia gli albasì (si veda più avanti), è possibile che con "pietre forte" si intendano i ferrioli, che per le loro caratteristiche di resistenza all'acqua potevano essere impiegati nella realizzazione di canali, ma potrebbe essere anche un sinonimo per le mezzanelle. Con questa seconda accezione in M.P. ZANOBONI, *Il commercio del legname e dei laterizi lungo il Naviglio Grande nella seconda metà del '400*, "Nuova Rivista Storica", LXXX, 1996, pp. 75-118: 104. Si veda anche M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Colori, mattoni, formaci a Pavia nei secoli XIV e XV: documenti inediti*, "Annali di Storia Pavese", 14-15, 1987, pp. 65-72: 67-68.

²⁴ In particolare si tratta di due immagini che mostrano la medesima situazione: la prima pubblicata in FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze...* cit., tav. III, la seconda conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano (d'ora in avanti CAFMi, 13905: certamente precedente al 1917-1920, anni in cui l'edificio fu completamente restaurato da Ambrogio Annoni).

²⁵ Cfr. nota 3.

²⁶ Il 12 agosto si paga a maestro Pietro da Molteno una pietra di serizzo lavorata con un buco al centro, da porre sotto le ante della stessa "porta maystra de la casa bella", dove si sarebbe poi dovuto porre il catenaccio per tenere più tenacemente serrate le ante.

vamente sia per il soffitto della stalla sia, secondo il mandato già registrato in precedenza,

per fare uno colonello che vegnarà a pessere suso el murello che fa spaldo alla scaleta de pietra che va a certi lochi de sopra de la casa del massaro et che haverà anco a sustenire la gronda del tetto ch'è sopra dicta scala.

Questo particolare non solo consente di datare una parte delle strutture esistenti, ma permette di identificare la casa del massaro con il corpo di fabbrica che si protende verso nord (fig. 5) a partire da quello padronale e che compone ancora oggi una delle due ali della singolare struttura a L della villa Mirabello (fig. 6). In effetti, questo braccio di fabbrica, pur mantenendo lo stesso impianto su due livelli dell'altro, è da considerarsi meno raffinato da diversi punti di vista. Anzitutto la distribuzione degli ambienti è meno regolare e il corpo di fabbrica appare frammentato in camere più piccole e funzionali rispetto a quello a sud, inoltre non esistono in questa parte portici o logge, ma solo finestre, in gran numero e su più livelli, sebbene sia assai difficile valutare l'entità delle luci originarie dopo secoli di trasformazioni e dopo gli ingenti restauri. L'identificazione parrebbe confermata anche dal fatto che l'8 agosto è pagato il solito lapicida Pietro da Molteno per alcune pietre "per mettere ad uscio grande de la casa del dicto massaro che guarda verso la vigna", che penso si estendesse ragionevolmente verso Pratocentenaro (nord), e che compare già nel primo acquisto di Pigello del 1468²⁵. È quindi verosimile che si possa limitare al blocco sud dell'edificio, forse senza il portico sulla testata est, la residenza dei Portinari e considerare la seconda ala come di servizio. Il corpo padronale è menzionato sempre il 9 ago-

sto quando si provvede per la serratura per "le ante de la porta maystra de la casa bella che guardo verso il prato de Thomase Grasso"²⁶.

Della colombaia, costruita interamente nell'estate del 1472, e degli altri annessi, come il pollaio e il porcile, non sembrano esservi sopravvivenze, poiché l'altro nucleo del complesso²⁷, visibile in alcune fotografie di primo Novecento (fig. 7) e oggi fortemente trasfigurato, non sembra corrispondere alle caratteristiche delle strutture sopra citate. Come aveva già notato Luisa Giordano i colombi sono acquistati nel numero di sessanta coppie il 28 agosto e ancora il 14 settembre insieme alle galline. Significativa è la menzione di Andrea Petrini come colui che segnala al contabile il valore dei colombi: si tratta del revisore dei conti della filiale milanese dei Medici, che compare tra le carte del Banco già nel 1464²⁸. Appare a questo punto chiaro che i lavori si concentrano nella sistemazione della casa del massaro, indicata addirittura come "facta novamente", anziché dell'ala padronale, forse già funzionalmente rispondente alle necessità dei nuovi proprietari, che intendono invece sfruttare il territorio dal punto di vista agricolo.

Negli stessi mesi del 1472 si svolgono, infatti, i lavori per il cavo di una nuova roggia — per servire ai prati aggregati alla proprietà, in particolare a uno appena acquistato confinante con il giardino della casa — e per il fontanile, modificando forse l'andamento di un canale preesistente, che viene in parte interrato. Le opere di derivazione delle acque sono affidate all'ingegnere Antonio Sant'Ambrogio, già altrimenti noto negli anni Settanta del XV secolo a Milano per il rifacimento del torchio del naviglio di Berreguardo e per essere stato inviato nel 1475 a sti-



Fig. 6 Villa Mirabello, Milano. Il corpo a 'L' verso la corte prima dei restauri del 1920 (CAFMi, RI 13917).

Fig. 7 Villa Mirabello, Milano. L'edificio annesso a nord della villa prima dei restauri del 1920 (CAFMi, RI 13921).



mare i danni a una peschiera sul lago di Lugano²⁹. Per la casa di Mirabello egli si occupa anche della realizzazione della porcilaia e di spianare un nuovo prato annesso alla proprietà, oltre a gestire e tenere i conti dei lavoranti deputati alle opere idrauliche.

Escludendo dunque tutti i pagamenti per opere murarie di una certa entità, facilmente identificabili con altre parti del complesso, gli interventi alla casa padronale desumibili da questa lista di spese si riducono in sostanza alla campagna decorativa a fresco. Questa considerazione rende assai problematica la lettura delle strutture esistenti. Come abbiamo accennato³⁰, pressoché tutta la storiografia a partire da Beltrami³¹ ha finora ipotizzato che il blocco principale a

due piani, con la sala grande con camino al piano terreno e il portico e la loggia antistanti (figg. 5, 6), potesse derivare da una struttura preesistente all'acquisto da parte di Pigello Portinari e che si debba assegnare all'intervento dell'estate del 1472 la porzione di edificio con il portico al piano terreno (fig. 8), caratterizzato da tre arcate a sesto acuto, decorate con busti in terracotta all'antica entro clipei, visibilmente addossata alla suddetta testata (figg. 9, 10).

Occorre precisare che nessuna delle spese nella lista dell'estate 1472 sembra in relazione con la testata del corpo padronale: il portico in particolare è dotato di pilastri a sezione ottagonale e capitelli in pietra³², che sarebbero stati certamente ordinati per loro conto, e specialmente non com-

²⁷ Si veda oltre.

²⁸ Cfr. J. GRITTI, «al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'antica». *Il palazzo di Cosimo Medici a Milano*, "Annali di Architettura", 30, 2018, pp. 21-44.

²⁹ Santambrogio, Antonio, in BOSSI, LANGÉ, REPISHTI, *Ingegneri...* cit., p. 127.

³⁰ Cfr. nota 10.

³¹ Cfr. nota 1.

³² I pezzi attuali sono visibilmente sostituiti in fase di restauro, ma dovrebbero rispecchiare la forma originaria, come attestano anche alcune fotografie precedenti ai restauri (per esempio CAFMi, RI 13916).

³³ Edoardo Rossetti propone che la serie di otto busti in terracotta entro clipei conservati oggi presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco sia da collocare nella fase in cui il palazzo del Banco Mediceo appartenne ad Aloisio da Terzago (E. ROSSETTI, *L'incompiuto palazzo di Filippo Eustachi a Porta Vercellina*, "Archivio Storico Lombardo", CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 431-461: 444). Come è noto la datazione di questi pezzi divide tuttora la critica tra coloro che la riportano alla fase originaria del palazzo e coloro che accolgono una datazione agli anni Ottanta. Si vedano in particolare E. CALDARA, scheda in, *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia, 3 marzo-2 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 144-145, cat. 28; EAD., scheda in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di L. Basso, M. Natale, Milano 2005, pp. 56-59, catt. 24-27; per le ultime proposte M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Qualche riflessione sul convegno e alcune nuove proposte*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 23-24; M. ANZANI, A. RABOLINI, *Il restauro dei medaglioni in terracotta del Banco Mediceo di Milano*, ivi, pp. 241-251; V. ZANI, scheda in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Nata-



Fig. 8 Villa Mirabello, Milano. Il corpo di fabbrica est del corpo padronale prima dei restauri del 1920 (CAFMi RI 13916).



Fig. 9 Villa Mirabello, Milano. Le fronti ovest e sud della villa prima dei restauri del 1920 (CAFMi, RI 13920).

Fig. 10 Villa Mirabello, Milano. Veduta del corpo padronale della villa (2018).



le, Milano 2014, pp. 96-99, cat. 5; V. ZANI, *Tre inediti medaglioni in terracotta e gli spolia del Banco mediceo di Milano*, "Antiqua.mi", 1 maggio 2014 (http://antiqua.mi.it/Zani_Terracotte_Mag2014.htm).

³⁴ In linea con altri esempi già esistenti a Milano come il palazzo Borromeo (piazza Borromeo 12), il portico al pianterreno della casa dei Missaglia (già via Spadari), oppure gli esemplari di pilastri ottagonali erratici oggi murati lungo la cortina del Carmine della Piazza d'Armi del Castello Sforzesco e di provenienza ignota (accanto ai resti della casa Landriani), ma certamente frammenti di un complesso monumentale milanese del XV secolo, di cui restano alcuni rilievi di Gaetano Moretti del 1903 (cfr. L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 260-263, con bibliografia). Per i pezzi erratici del castello si veda G.A. VERGANI, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea. Tomo terzo*, a cura di M.T. Fiorio, G.A. Vergani, Milano 2014, pp. 297-299, catt. 1229-1230.

³⁵ Si possono citare naturalmente i numerosi esempi nei chiostri della Certosa di Pavia, la cui decorazione fittile si colloca tra il 1464 e il 1467 (cfr. per una sintesi da ultimo ALBERTINI OTTOLENGHI, *Qualche riflessione...* cit., pp. 13-15).

³⁶ Cfr. A. GROSSI, *Santa Tecla nel tardo Medioevo. La grande basilica milanese, il paradiso, i mercati*, Milano 1997, pp. 116-130.

³⁷ Per la demolizione e i resti oggi al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco cfr. J. GRITTI, 1535-1538. *Capitelli del coperto dei Figini*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco...* cit., pp. 87-89.

³⁸ Quivi sono ben visibili i busti entro clipei collocati tra gli archi a sesto acuto, che invece non compaiono nelle immagini assai note del coperto dei Figini, restituite da fotografie precedenti alla demolizione o in alcuni dipinti di Angelo Inganni, evidentemente successivi a modifiche della facciata esterna del portico.

³⁹ Ringrazio Stefania Buganza, alla cui cortesia devo l'analisi stilistica e che mi suggerisce la vicinanza di abito e acconciatura con quelli delle figure femminili presenti negli affreschi della cappella Portinari in Sant'Eustorgio.

pare alcun pagamento per i clipei con busti in terracotta, l'elemento più velocemente assimilato al palazzo del Banco Mediceo dal punto di vista formale e tipologico, grazie alla nutrita fortuna storiografica dei medaglioni oggi ai Musei Civici del Castello Sforzesco. È pur vero che il fatto che questi interventi non compaiano nella lista non impedisce che siano stati effettuati in precedenza, ma parrebbe almeno singolare che in un quaderno di spese che registra un riassetto diffuso di tutta la proprietà, non compaia una così evidente addizione al corpo di fabbrica principale. Inoltre, i dubbi sull'effettiva datazione delle teste del Banco Mediceo, recentemente sollevati dagli studiosi³³, rendono rischioso affidarsi esclusivamente a questo elemento per valutare la cronologia del portico di Mirabello.

Dal punto di vista formale, le arcate appaiono genericamente compatibili con gli anni Settanta del XV secolo a Milano, sebbene l'uso di pilastri a sezione ottagonale, per nulla estraneo al contesto milanese di metà Quattrocento³⁴, sembri attardato, considerando il più comune impiego in città, almeno dagli anni Sessanta, di colonne (si vedano per esempio l'Ospedale Maggiore, ma anche le fabbriche solariane di Santa Maria delle Grazie e di San Pietro in Gessate). Pensando alla committenza, questo elemento potrebbe in effetti porsi in relazione con il modello del Banco Mediceo, ove i Portinari si trovavano a risiedere. Difficilmente valutabili sono invece i busti in terracotta entro clipei, che

hanno gravemente risentito dell'usura del tempo: si noti soltanto che si trattava di busti abbigliati all'antica, con le teste non troppo sporgenti e con l'interno cavo, come accade per gli altri manufatti del genere, mentre il fondo reca decorazione a valva e il clipeo è attorniato da torciglione (fig. 11), presente in effetti nei busti del Banco Mediceo e non così frequente negli altri esemplari del tipo noti³⁵. Per nulla sorprendente, né antinomica, appare la presenza degli archi a sesto acuto associata alla collocazione di busti clipeati all'antica, come mostra a Milano l'esempio del coperto dei Figini, edificato da Guiniforte Solari a più riprese tra il 1467 e il 1480³⁶, demolito tra il 1862 e il 1864³⁷, ma chiaramente visibile in un dipinto di Filippo Abbiati con *L'ingresso di san Carlo a Milano*, parte della serie dei Quadroni di san Carlo Borromeo della cattedrale milanese³⁸.

Per dirimere la questione occorre valutare anche uno dei lacerti a fresco rinvenuti nel solaio sulla presunta testata originaria est (fig. 12), raffigurante una figura femminile i cui caratteri formali e specialmente l'abbigliamento sono più compatibili proprio con gli anni Sessanta o Settanta del Quattrocento³⁹, anziché con la prima metà del secolo, come era stato ipotizzato dalla storiografia⁴⁰. Se così fosse, questa potrebbe essere oggi l'unica traccia della campagna pittorica promossa nell'edificio da Acerrito Portinari, e legare il portico addossato a una fase successiva dell'edificio, ipotesi ragionevole anche rispetto alla deco-



Fig. 11 Villa Mirabello, Milano. Le arcate del portico alla testata est con resti dei busti in terracotta all'antica (2018).

razione pittorica ivi sopravvissuta, che rimanda a una committenza differente da quella degli amministratori medicei.

La prima nota di pagamento generico per i lavori che “Bartolomeo Brexano pinctore”⁴¹ deve fare alla casa di Mirabello è del 27 luglio 1472, seguito da un secondo dell’8 luglio, dall’ordinazione della calce necessaria il 18 agosto e da un terzo pagamento al pittore il 28 agosto. Per questi lavori compaiono solo acconti e mai il saldo, ma il 28 settembre si menziona l’*Annunziata* che il pittore deve “conzare” sopra la porta della casa. Bartolomeo Bresciano o da Brescia era stato identificato da Charles John Ffoulkes con Bartolomeo Caylina, cognato di Vincenzo Foppa⁴², e successivamente da Francesco Malaguzzi Valeri con il pittore detto Bartolomeo da Prata, al quale lo studioso dedica un medaglione biografico⁴³, già altrimenti noto per legami con i Medici e i Portinari. Si potrebbe, infatti, trattare del maestro Bartolomeo da Prata che compare nel *Rivedimento del chonto de la cassa* tenuto da Andrea

Petrini dal 15 gennaio al 28 marzo del 1463 (ma 1464)⁴⁴, insieme a Giacomino Vismara e Pietro Marchesi⁴⁵, per la decorazione pittorica del palazzo del Banco Mediceo⁴⁶. L’identificazione di Malaguzzi parrebbe confermata da una lettera senza data inserita negli *Autografi* dell’Archivio di Stato di Milano, che indica il pittore come “Bartolomeo de Prata dicto Bressano depinctore”⁴⁷. Malaguzzi riporta anche i legami con i Portinari successivi al Banco, testimoniati da una missiva al duca (senza data, ma posteriore al 1468, poiché cita Pigello Portinari come *quondam*), che tratta di un prestito di seicento ducati d’oro dati da Bartolomeo da Prata a Bernardo del Maino e che recita:

Il vostro fidelissimo servidore Bartholomeo da Prata dipintore in questa vostra cittade di Milano adsuasione [sic] del quondam domino Pigello Portinano il quale era curioso di farli del bene⁴⁸.

Sembra assai plausibile che Acerrito Portinari si fosse potuto avvalere dello stesso pittore attivo

⁴⁰ Cfr. nota 10.

⁴¹ Cfr. note 16-17.

⁴² F. MAZZINI, *Caylina, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 162-163.

⁴³ Chiamandolo da Prato in MALAGUZZI VALERI, *Pittori...* cit., pp. 153-162.

⁴⁴ ASFi, *Mediceo Avanti in Principato*, 83, doc. 15, f. 62r: “Bartolomeo da Prata e Jacomino Vismala e Piero de Marchesi – L. 266 s. 20 / Bartolomeo da Prata depintore – L. 47 s. 6 d. 6 / [...]”. La lista dei creditori completa è segnalata in L. GIORDANO, *La cappella Portinari*, in *La basilica di Sant’Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell’Acqua, Milano 1984, pp. 71-92: 72-76, che nota anche come i conti dovrebbero riferirsi al 1464, secondo l’uso fiorentino.

⁴⁵ Due dei maestri che furono coinvolti negli affreschi della cappella ducale nel Castello di Porta Giovia, vicini per cronologia alla villa Mirabello (per l’*équipe* di pittori nella corte ducale del Castello cfr. M. ALBERTARIO, “*Ad nostro modo*”. *La decorazione del castello nell’età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 99-134: 99-117).

⁴⁶ Cfr. da ultimo GRITTI, «*al modo che s’usa oggi di in Firenze, all’antica*»... cit., pp. 22-23.

⁴⁷ ASMi, *Autografi*, 101/34; MALAGUZZI VALERI, *Pittori...* cit., p. 154.

⁴⁸ Si tratta per l’epoca di una cifra davvero ingente; ASMi, *Autografi*, 101, fascicolo 34; MALAGUZZI VALERI, *Pittori...* cit., p. 154.

Fig. 12 Villa Mirabello, Milano. Figura femminile con tamburello, affresco, 1472(?) (da FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze di Storia...* cit., I, tav. VIII).



quasi un decennio prima presso i Medici e del resto apparentato con una delle botteghe più alla moda all'epoca, quella di Vincenzo Foppa, all'opera nella cappella in Sant'Eustorgio.

Antonio Landriani e Giovanni Marino

Già dagli studi di Luca Beltrami era chiaro che ai Portinari si fossero sostituiti nella proprietà della villa Mirabello i Landriani, sia per la presenza degli stemmi di famiglia ancora esistenti, sia per una lettera che Ludovico Maria Sforza scrive a Isabella d'Este il 5 febbraio 1500 specificando

Heri venemo ad alogiare a Mirabello loco de li Landriani apresso Milano uno milio [...]. Questa matina levati da Mirabello intrasemo nel borgo de porta Nova al spontare del sole [...].

Si tratta della nota missiva in cui il Moro racconta il viaggio da Como a Milano, durante il suo breve rientro nel ducato⁴⁹. Si deve però ad Angelo Paredi⁵⁰, pur in assenza di documenti, l'intuizione che la villa appartenesse in particolare ad Antonio Landriani, già banchiere, cambiatore e prestatore, e soprattutto tesoriere generale del ducato dal 1474, ancora in carica alla caduta degli Sforza⁵¹. La proposta di Paredi trova oggi finalmente conferma documentaria, sebbene non sia possibile rintracciare l'esatta cronologia del passaggio da Acerrito Portinari ad Antonio Landriani e neppure esser certi che non vi siano stati altri passaggi intermedi⁵². La proprietà di Mirabello figura, infatti, in un documento del 3 settembre 1504⁵³, ossia la risoluzione di

⁴⁹ Per la lettera cfr. CBAMi, *Raccolta Beltrami*, B.III.39, f. 5; PAREDI, *La villa...* cit., pp. 22-23.

⁵⁰ PAREDI, *La villa...* cit., pp. 14, 27.

⁵¹ Per la biografia di Antonio Landriani cfr. M.N. COVINI, *Landriani (da Landriano), Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, pp. 512-516.

⁵² Si dovrebbe valutare se il passaggio di proprietà possa collocarsi intorno al 1481, quando Lorenzo il Magnifico, stretto da bisogno di liquidi, affitta il palazzo di Milano ad Acerrito Portinari personalmente per cinque anni, in cambio di un prestito di 2000 ducati (non è chiaro se totali o all'anno), oppure nel 1486, quando il palazzo del Banco è ceduto definitivamente e i Portinari perdono quindi anche la propria residenza cittadina (cfr. da ultimo GRITTI, «al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'antica»... cit., pp. 23-24).

⁵³ 1504, 3 settembre: Fondazione Brivio Sforza, Milano (d'ora in avanti FBS), *Archivio Brivio Sforza*, LXIX, fasc. 15. Ringrazio sempre, per la consueta disponibilità, Alessandro Brivio Sforza. L'atto si trova in copia anche in ASMi, *Notarile*, Gabriele Sovico, 2023.



Fig. 13 Villa Mirabello, Milano. Stemma di Antonio Landriani nella sala principale al piano terreno del corpo padronale (2018).

Fig. 14 Villa Mirabello, Milano. Stemma di Maddalena Stampa nella sala principale al piano terreno del corpo padronale (2018).



una controversia sorta tra Battista Landriani, fratello di Antonio, da una parte e Giovanni Antonio Gavazzi della Somaglia e Giovan Francesco Brivio dall'altra, come mariti rispettivamente di Bianca e Margherita, figlie del fu Antonio Landriani. Questi, come assai noto, era morto il 31 agosto 1499, dopo essere stato assalito nei pressi del palazzo Carmagnola ed essere stato ricoverato dal Moro in castello⁵⁴. La controversia per l'eredità sembra dovuta anche alla morte di Agostino Landriani, uno dei due figli di Antonio, e

alla rivendicazione da parte di Battista, che aveva collaborato con il fratello nella tesoreria ducale⁵⁵. Arbitro è Ludovico Landriani, secondo figlio maschio di Antonio e allora preposito degli Umiliati di Viboldone⁵⁶: si stabilisce che l'eredità sia divisa in nove parti, delle quali sette spettino a Battista, tra cui anche Mirabello, e due a Bianca e Margherita.

Una volta esclusa la pertinenza alla fase Portinari e confermata la successiva proprietà della villa, sembra ragionevole ipotizzare che si debba

⁵⁴ Dopo la sconfitta definitiva del Moro, sembra che nel giugno del 1500 la proprietà di Mirabello, presumibilmente confiscata, sia stata donata a Georges d'Amboise (1500, 3 giugno, ASMi, *Notarile*, Andrea Carbonari, 4056; cfr. E. ROSSETTI, *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani (XV e XVI secolo)*, in *Palazzo Litta a Milano*, a cura di E. Bianchi, Cinisello Balsamo 2017, pp. 25-36: 35, nota 65).

⁵⁵ COVINI, *Landriani...* cit., p. 513.

⁵⁶ Assai nota è la fama di questo personaggio, tra gli esperti vitruviani milanesi menzionati da Cesare Cesariano (C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare, affigurati, Commentati*, Como 1521, cc. CXr-v).

Fig. 15 Villa Mirabello, Milano. Finestra sulla parete interna del portico nord (2018).



⁵⁷ A questo proposito è probabile che la morte di Maddalena Stampa, avvenuta nel 1495, possa costituire un *terminus ante quem* per le decorazioni, specialmente se fosse vera la notizia di un secondo matrimonio di Antonio con Caterina Rusconi nel 1496 (COVINI, *Landriani...* cit., p. 513). Anche il motto GOT VEIS (Gott Weiss), presente in alcuni stemmi sia nella sala principale sia nel portico est, è da ricondurre ai Landriani. Per il conforto sulle questioni araldiche ringrazio sentitamente Gabriele Reina.

⁵⁸ Diversi esempi in GRASSI, *L'architettura...* cit., pp. 41-46, tra cui la Bicocca degli Arcimboldi. L'incorniciatura della finestra è frutto di quasi totale rifacimento in occasione dei restauri di Ambrogio Annoni, ma per completamento sulle tracce originarie (si veda in proposito la relazione di Gianni Mezzanotte in occasione dei restauri del 1995 in Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, A/1, 99).

⁵⁹ CBAMi, *Raccolta Beltrami*, B.III.39; FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze...* cit., p. 20; PAREDI, *La villa...* cit., pp. 27-30.

⁶⁰ 1533, 1 agosto: ASMi, *Registri ducali*, 81 (già XXI alias GGG), ff. 176-177 (numerazione moderna 361-364). Non sappiamo come i Landriani abbiano perso la proprietà, ma si noti che tra il 1527 e il 1531 un Battista Landriani è accusato di omicidio e subisce la confisca integrale dei beni (poi però apparentemente reintegrati), mentre ai fratelli Francesco e Battista Landriani la regia camera confisca tutte le proprietà il 25 giugno 1530 (ASMi, *Finanza, confische*, 1602).

proprio ad Antonio Landriani la costruzione del portico sulla testata est del corpo padronale, sebbene ci troveremmo di fronte a un'architettura tutt'altro che moderna e che, infatti, non appariva formalmente incompatibile neppure con la fase precedente. Certamente, ai Landriani si deve la maggior parte delle decorazioni pittoriche ancora visibili al piano terreno. Si tratta di affreschi assai semplici e molto ripresi in sede di restauro, volti alla celebrazione araldica della famiglia, con l'apposizione di stemmi entro una fascia lungo l'orlo superiore delle pareti, della sala principale e anche dei portici, nella quale si possono riconoscere sia lo stemma della famiglia Landriani, che quello di Maddalena Stampa, moglie di Antonio Landriani⁵⁷ (figg. 13, 14). An-

che le pareti interne dei portici sono interamente decorate, sebbene vi si trovino anche stemmi cronologicamente non contestuali e forse sostituiti successivamente: sull'intera parete si dispiega una decorazione a intrecci di racemi floreali su fondo bianco, intervallati dal motto ripetuto "SEMPRE EL DOVERE" e specialmente, in corrispondenza della finestra che si apre dalla sala principale sul portico nord, compare una riquadratura dipinta con un addentellato di mattoni, con ombra portata che completa i mattoni reali, secondo un motivo diffuso nell'ultimo quarto del Quattrocento⁵⁸ (fig. 15).

I successivi passaggi di proprietà della villa e dei terreni, che erano stati sommariamente tracciati da Beltrami⁵⁹, si possono oggi puntualmente in-

tegrare. Nel 1533 la villa e i terreni sono già di proprietà di Giovanni Marino, che domanda di poter sfruttare i medesimi privilegi ed esenzioni goduti al tempo di Pigello Portinari, ossia che la proprietà cadesse nella pieve di Bruzzano e non nei Corpi Santi di porta Nuova⁶⁰. Mirabello figura come proprietà Marino nell'estimo di Carlo V del 1558 con circa cento pertiche di vigna e, dopo la morte di Giovanni nel 1546, passata a Tommaso⁶¹.

Non sembra che i Marino considerassero Mirabello più di un investimento fondiario, come del resto avevano fatto in parte i precedenti proprietari; si impegnano, infatti, tutt'al più a inserire il proprio stemma con le onde montanti d'argento e di nero sulla cappa del camino della sala principale terrena (ma fortemente ripreso), entro la fascia sommitale del portico antistante verso la corte e sopra la porta della casina limitrofa che, qualora non già esistente, potrebbe essere stata edificata in questa fase quale ulteriore annesso a funzione agricola⁶² (figg. 7, 1).

I beni restano dei Marino almeno fino alla metà del Seicento: alla morte di Giovanni Girolamo Marino nel 1628, ne sono eredi le figlie Luigia e Livia⁶³, che dividono i beni nel 1636, ma attendono poi la morte della madre Cecilia Grimaldi, avvenuta nel 1645⁶⁴. Poiché Livia muore senza eredi⁶⁵, per suo volere i beni spettano alla sorella Luigia, moglie di Giovanni Serbelloni, e poi al di lei figlio Gabrio, in primogenitura maschile⁶⁶. Nell'inventario generale dei beni di Livia Marino d'Este compare, in "Mirabello Corpi Santi fuori di porta Nova San Bartolomeo", la "casa da nobile con quattro lochi in terra con soi superiori sino al tetto"⁶⁷. La proprietà, con il giardino, la casa del massaro, la stalla e gli altri annessi (in particolare un'altra "cassina") sembrano ancora corrispondere a quanto esisteva nel primo Cinquecento e conservare una vocazione completamente agricola.

Da questo momento Mirabello diviene quindi dei Serbelloni, come figura anche nel *Catasto teresiano*, ed è così censita nella stima dell'ingegnere Cesare Quarantini del 19 agosto 1784⁶⁸. Per i beni di Mirabello e gli altri nei Corpi Santi di porta Nuova, Quarantini deve effettuare solo una stima del perticato e valutare le miglorie o deterioramenti effettuati da Gabrio Serbelloni Iuniore tra il 1734 e il 1774, anno della sua morte. Si registra che

Alla cassina del Mirabello (Gabrio Serbelloni) ha parimenti fatta demolire la cinta del giardino, essendosi servito del materiale per la fabbrica di Milano.

Beltrami ci segnala poi che dai Serbelloni la proprietà giunge ai Busca e poi a Gianforte Suardi⁶⁹, per essere infine acquistata dalla Società Anonima Quartiere Industriale Nord Milano, che avvia un primo restauro diretto da Evaristo Stefini. L'intervento più significativo si deve però ad Ambrogio Annoni, tra il 1917 e il 1920, per riadattare gli spazi a uso della Casa di lavoro e patronato dei ciechi di guerra di Lombardia⁷⁰. Dopo il restauro dei corpi di fabbrica antichi la casa di lavoro si impegna tra il 1924 e il 1925⁷¹ nella costruzione dei nuovi edifici, che costituiscono oggi gran parte del complesso, su progetto di Piero Palumbo⁷².

Ciò che resta nel tempo invariato per la villa suburbana di Mirabello è la vocazione essenzialmente terriera propria delle ville lombarde, anche qualora i proprietari provengano da altri contesti geografici, come i Portinari, o siano personalità politiche d'eccezione, come il tesoriere generale del ducato di Milano Antonio Landriani, ma intendano comunque far collimare le necessità di svago con gli ampi investimenti economici possibili nella Milano ducale.

⁶¹ Entro la pieve di Bruzzano: "Mirabello. Illustrissimo Signor Thomaso Marino / n° 2093D / Avidato pertiche 100 lire 10 / Prati pertiche 75 lire 11.5"; ASCMiBT, *Località foresi*, 10.

⁶² Questo edificio è oggi completamente trasfigurato e gli stemmi, pubblicati in FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze...*, cit., tav. IV, non sono più visibili.

⁶³ Testamento di Giovanni Girolamo Marino, figlio di Giovanni Battista, del 4 maggio 1627: ASMi, *Notarile*, Orazio Perego, 25764. Il testatore aveva in realtà anche una terza figlia, di nome Delia, della quale si perdono le notizie.

⁶⁴ 1645, 6 settembre: ASMi, *Notarile*, Orazio Perego, 25769. La divisione dei beni allegata è datata 1 aprile 1636 e firmata dagli ingegneri Giuseppe Barca e Giulio Mangone: accanto alla vigna, all'orto e a un torchio, compaiono ancora la "casa da nobile col giardino", la casa del massaro e due case rustiche.

⁶⁵ 1668, 16 giugno: ASMi, *Notarile*, Giovanni Perego *quondam* Orazio, 31266.

⁶⁶ 1671, 19 marzo: ASMi, *Notarile*, Giovanni Perego *quondam* Orazio, 31267.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ 1779, 22 settembre: "Liquidazione della sostanza libera lasciata dal signor duca Gabrio Serbelloni Iuniore"; ASMi, *Fondo Serbelloni* serie II, 2. Coadiuvano le operazioni di stima anche gli ingegneri collegiati Giovanni Carlo Besana Cinquievie, Antonio Maria Pecchio Chiringhelli, Giuseppe Antonio Pessina e Paolo Ripamonti Carpano. Nella tavola dei crediti e redditi, compilata da Quarantini e datata 15 ottobre 1784, la cascina Mirabello compare tra i beni nei Corpi Santi di porta Nuova, insieme alla Cascina Cerasa e accanto a Torrette e Cascina de Pomm, che sono invece inserite in pieve di Bruzzano. Nella tavola Mirabello consta di 676 pertiche e 21 tavole. I beni sono indicati, insieme a quelli della Torretta (pieve di Bruzzano), come "compendio delle primogeniture Marini".

⁶⁹ Cfr. nota 1. Gianforte Suardi aveva sposato Eugenia di Ludovico Busca (ASCMiBT, *Archivio Sola Busca, fondo Busca*, 17).

⁷⁰ A. ANNONI, *Cenni storici sulla villa Mirabello*, in *La casa di lavoro e patronato per i ciechi di guerra di Lombardia e la sua opera assistenziale*, Milano 1930, pp. 7-12. Annoni stesso definisce il suo restauro "di conservazione e razionale sistemazione", segnalando le parti che sono state arbitrariamente inserite sulla base dell'interpretazione delle tracce dell'edificio originario. In particolare Annoni introduce sulla facciata ovest una scala con balcone ligneo, inserimento che egli giudica corretto perché costituisce l'unico modo per raggiungere i locali superiori (parapetto e tetto sono ispirati alla scala originaria esterna presente nella corte dell'edificio). Le decorazioni a fresco interne sono riprese rispetto a quelle esistenti, mentre inserimenti completamente arbitrari sono la fascia decorativa a fresco sulla facciata del portico verso la corte, ispirata a quella esistente in un cascinale ad Affori e la cui data è dichiarata nell'iscrizione, e la fontana al centro della corte. Si realizzano inoltre i serramenti lignei per il portico e la loggia superiore in considerazione dell'uso da parte dei ciechi (A. ANNONI, *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1976, pp. 52-53).

⁷¹ La posa della prima pietra è celebrata il 27 ottobre 1925 alla presenza di Benito Mussolini. Cfr. F. DENTI, *La casa di lavoro e l'opera di patronato*, in *La casa di lavoro...* cit., pp. 13-23.

⁷² Le pratiche edilizie si conservano in ASCMiBT, *Ornato fabbriche, II serie*, 1154 e 1193. Ulteriori restauri agli affreschi sono documentati nel 1937, nel 1948 e nel 1995 (Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, A/1, 99).

LA DOMUS DI FRANCESCO EUSTACHI A CASELLE LOMELLINA (1475-1487)

The architectural complex of Cascina Caselle, now in the province of Pavia, stands in a territory for which the duke Galeazzo Maria Sforza always showed a certain predilection. The suburban villa built in the eighties of the 15th century at the behest of Francesco Eustachi (1415-1487), a clergyman hailing from Pavia who used his influence in the ducal court to obtain the title of apostolic protonotary, is small and annexed to the court of a farm.

The analysis of archival sources has allowed to bring forth the phases of the building's architectural path and to hypothesize that, at the death of the protonotary, the domus was equipped with updated architectural elements, such as the Roman-style cornices and the coffered rosettes, but also of elements characterized by a more lingering language, such as the gable of the entrance portal.

The antiquarian taste of the client is also reflected in the fresco and graffiti decoration of the two ground floor rooms, most likely aimed at the celebration of illustrious men; regarding these works, the names of two masters involved in the construction of Pavia's cathedral and charterhouse have also emerged: Ambrogio da Fossano, known as Bergognone, and Gabriele da Cassano.

A partire dal nono decennio del XV secolo, nelle campagne delle più importanti città del ducato sforzesco la tipologia abitativa della villa si mostra con caratteri architettonici nuovi rispetto a quelli delle precedenti residenze. I membri dei ceti emergenti mercantili e finanziari, i *militēs* e gli ecclesiastici iniziano a costruire delle dimore per i propri soggiorni in campagna: queste dimore, che non sono mai disgiunte dalla realtà della conduzione agraria, differiscono dagli edifici medievali soprattutto per la qualità edilizia e per il grado di rappresentatività dello stato sociale del proprietario, espresso attraverso l'architettura e la decorazione dei prospetti esterni così come degli ambienti interni.

Nelle campagne della bassa lombarda, in particolare, si sviluppano due varianti per questa forma elitaria di insediamento, come suggerisce Luisa Giordano: una tipologia più arcaica "caratterizzata dal mantenimento di caratteri di stile tardo gotici, come le finestre acute e i davanzali su decorazione fittile ad archetti", in cui "il piano residenziale importante è il primo e lo si distingue per l'ampiezza e la forma delle finestre"; un'altra più evoluta che "presenta sviluppo omogeneo dei due piani fuori terra" e in cui "le finestre non differiscono alle varie quote. [...] Tutte dispongono le stanze per la residenza della famiglia al piano terra favorendo così il contatto con l'ambiente esterno"¹.

In questa seconda categoria rientra la villa suburbana di Caselle Lomellina che, a partire dal Quattrocento, diventa una proprietà degli Eustachi, famiglia che si distingue in area pavese per la grande fortuna e la competenza in ambito imprenditoriale e politico-militare². Tra la seconda metà del XIV e l'inizio del XV secolo questa dinastia accumula un'ingente sostanza, poi investita nell'accrescimento del patrimonio fondiario: una scelta forse influenzata dalla predilezione che Galeazzo Maria Sforza sempre ha mostrato per i territori della Lomellina, in particolare per le località di Vigevano, Villanova e Galliate, nelle quali costruisce delle residenze in cui soggiornare durante la stagione della caccia³.

La storiografia contemporanea sta progressivamente chiarendo l'importanza della famiglia Eustachi, sia nell'ambito cittadino di Pavia che nel governo del ducato di Milano. In risposta a questo interesse, il presente studio è volto alla riscoperta dell'edificio voluto dal protonotario apostolico Francesco Eustachi, uomo di legge e raffinato committente: una struttura dall'impianto tradizionale, ma impreziosito dalla decorazione a fresco e graffiti e dalle cornici architettoniche fittili di gusto più aggiornato.

Francesco Eustachi (1415-1487)

Grazie alla divisione dei beni del 30 settembre 1475 sappiamo quando Francesco Eustachi en-

tra in possesso di Caselle e che all'epoca si tratta di una proprietà agricola già avviata, ma costituita esclusivamente da rustici e attrezzature per la coltivazione⁴.

La storiografia ha sempre indicato il 1481 come termine *post quem* per l'inizio della costruzione dell'abitazione di Caselle⁵. Durante la propria carriera ecclesiastica, Francesco Eustachi si serve dell'ascendente che la propria famiglia può esercitare presso la corte ducale al fine di ottenere numerosi benefici: nel 1473 è eletto cappellano della cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano del duomo di Pavia, nel 1481 entra in possesso della chiesa di Santa Maria a Carbonara, con rendita annuale di 80 mila lire, e nel 1483 si assicura la commenda dell'abbazia di San Pietro all'Erbamara di Cernago⁶. Il 1481 sarebbe però l'anno decisivo in quanto, assommando la remunerativa carica di protonotario apostolico alle altre commende, a partire da questa data Francesco ha a propria disposizione sufficienti risorse economiche per avviare un progetto edilizio. La presenza sulle volte affrescate delle due stanze a pianterreno dello stemma degli Eustachi, sormontato dalle insegne del protonotariato apostolico, sarebbe un'ulteriore conferma di tale ipotesi. Nel testamento redatto il 12 luglio 1486⁷ Francesco Eustachi ordina però ai propri eredi di restituire alla chiesa dei Santi Gratiniano e Felino di Arona duemila lire imperiali, una cifra che lo

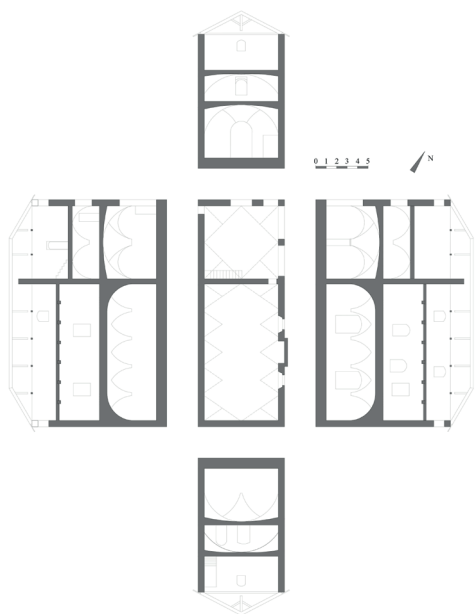


pagina 63

Fig. 1 Caselle Lomellina, Pavia. Finestra con partito alla romana nel prospetto nord-ovest.

Fig. 2 Pianta e alzato della Domus di Francesco Eustachi a Caselle Lomellina, Pavia.

Fig. 3 Caselle Lomellina, Pavia. Veduta da nord-ovest della Domus di Francesco Eustachi.



Questo contributo trae spunto dalle ricerche da me condotte sul tema *La domus di Francesco Eustachi (1415-1487) a Caselle Lomellina*, nell'ambito della tesi di laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. F. Repishti, a.a. 2015-2016. Un sentito ringraziamento va a Francesco Repishti, Alessandro Rovetta e Jessica Critti per il prezioso aiuto.

¹ L. GIORDANO, "Ditissima tellus". *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXXVIII, 1988, pp. 145-295: 238.

² L. ROSSI, *La flotta sforzesca nel 1448-49*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XII, 1912, pp. 3-66; L. ROSSI, *Gli Eustachi di Pavia e la flotta viscontea e sforzesca nel secolo XV*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XIV, 1914, pp. 30-70; 147-193; 362-400; ivi, XV, 1915, pp. 155-227; ivi, XXIV, 1924, pp. 27-100; ivi, XXV, 1925, pp. 33-84; ivi, XXVII, 1927, pp. 17-72; ivi, XXVIII, 1928, pp. 253-287. Un'altra preziosa fonte di notizie sulla famiglia Eustachi è il regesto documentario manoscritto di Carlo Marozzi, arricchito dall'albero genealogico corredato dallo stemma degli Eustachi, oggi conservato a Pavia presso la Civica Biblioteca Bonetta: Archivio Storico Civico, Pavia (d'ora in avanti ASCPv), *Legato Marozzi*, Schedario nobiliare, 434.

³ G. LUBKIN, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, pp. 92-93.

⁴ 1475, 30 settembre; Archivio di Stato, Pavia (d'ora in avanti ASPv), *Ospedale San Matteo di Pavia*, 191. Il documento fornisce una descrizione del possedimento di Caselle: costeggiato su un lato dalla strada che collega le località di Limido, Villanova e Soratorium, il complesso era composto da una casa in mattoni coperta da un tetto di coppi, da una colombaia, da una cascina con dei portici contenente un torchio, da una cascina in paglia, dalle case in paglia per i massari con un forno, una fornace e un giardino, accanto ai quali si trovavano dei vigneti e un *campo magno*. Di questo documento esiste un'altra versione, che mostra una differenza nel numero di edifici che componevano l'originario complesso abitativo. Oltre ai corpi di fabbrica precedentemente citati, in questo atto è menzionata un'ulteriore cascina in mattoni coperta da un tetto di paglia. 1475, 30 settembre; ASCPv, *Archivio Bellisomi*, 19. Pubblicato in GIORDANO, "Ditissima tellus"... cit., p. 245.

⁵ L. ROSSI, *Francesco degli Eustachi: Protonotario Apostolico, Consigliere Ducale, Senatore (1415-1488)*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XXXIII, 1933, pp. 187-264: 262; M. MERLO, *Castelli, rocche, case-forti, torri della provincia di Pavia, I (Pavese e Lomellina)*, Pavia 1971, p. 7; L. GIORDANO, *Caselle*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni, M.G. Albertini Ottolenghi, D. Vicini, L. Giordano, Torino 1978, pp. 215-216; GIORDANO, "Ditissima tellus"... cit., p. 248; F. FAGNANI, *Il protonotario apostolico Francesco degli Eustachi e la villa di Caselle Lomellina. Inventario dell'arredo e della biblioteca (1487)*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XLIII, 1991, pp. 23-52: 25; A. DEL GIUDICE, *Intonaci dipinti e graffiti a Pavia tra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", XLVI, 1994, pp. 97-136.

⁶ Pubblicato in ROSSI, *Francesco degli Eustachi*... cit. (1933), pp. 194, 218, 226.

stesso testatore "expendit de redivibus dicte abbatis in domibus Caxellarum Lomelline". Data l'importanza della somma prelevata dal protonotario, sorge spontaneo domandarsi se questa è stata investita nella costruzione del nuovo edificio, posticipando così l'inizio dei lavori almeno al 1484, anno in cui egli era sicuramente commendatario della chiesa di Arona⁸. Tale ipotesi giustificherebbe, inoltre, il fatto che nel 1486, a due anni dall'ipotetico inizio del cantiere, la casa non fosse ancora finita.

Nelle ultime volontà del protonotario apostolico si legge, inoltre, che il fratello Filippo eredita la residenza di Caselle ma che è obbligato "ad dictam domum finire faciendam". Poiché nel documento non è specificato il tipo di lavori da concludersi, non possiamo avere l'assoluta certezza che quanto vediamo oggi corrisponde effettivamente ad un ipotetico progetto originario. Quando Filippo Eustachi eredita l'edificio di Caselle, egli è già impegnato economicamente nella costruzione del palazzo milanese in porta Vercellina⁹ ed è quindi plausibile supporre che non ha investito somme ingenti nella conclusione della casa del fratello defunto.

Dal momento che la nuova residenza non era ancora terminata, l'edificio all'interno del quale Francesco Eustachi detta il proprio testamento e in cui risiede durante i propri soggiorni a Caselle, è verosimilmente identificabile con la casa in mattoni e tetto di tegole, già citata nel documento del 1475¹⁰. Tale edificio, la cui costruzione precede quella della *domus nova* di Francesco, può allora essere il corpo di fabbrica, il cui fronte nord orientale in passato era decorato da un'interessante finestra: la cornice archiacuta, oggi conservata nei Musei Civici di Pavia, composta dalle formelle con putti, la cui ideazione e rapida diffusione è da collocarsi intorno agli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento¹¹.

L'analisi delle fonti archivistiche ha permesso quindi di fare luce sull'edificio realmente abi-

tato dal protonotario durante i suoi soggiorni a Caselle Lomellina, ma ha altresì fatto emergere un grande vuoto documentario: nei documenti analizzati non è mai descritto o menzionato l'edificio fatto erigere da Francesco Eustachi.

Quando Filippo Eustachi muore senza eredi, i suoi beni sono spartiti tra i fratelli. Al fratello minore Cesare spetta la proprietà di Caselle e nel 1511, con la divisione dei beni tra i figli, il secondogenito Giovanni Angelo diventa il nuovo proprietario¹². Nella descrizione del complesso architettonico da lui ereditato emerge, infatti, la mancanza di un accenno all'edificio voluto dal protonotario e ciò risulta singolare in quanto, a questa altezza cronologica, la costruzione e la decorazione della casa dovevano essere già terminate.

La *possessione* Caselle e la *domus nova* di Francesco Eustachi

Nel confronto con altre residenze quattrocentesche è importante notare che l'aggregato di Caselle sembra non aver mai perso la propria connotazione agricola, a differenza di altri edifici nel suburbio milanese che sono invece caduti in disuso, hanno subito pesanti restauri e hanno infine cambiato destinazione d'uso¹³.

A partire dalla seconda metà del XV fino all'inizio del XVI secolo la cascina Caselle si presenta come un complesso che affaccia sulla strada di collegamento tra le località di Zerbolò e di Villanova d'Ardenghi, costeggiato dalla roggia Cavallera e da terrazzamenti vinicoli¹⁴. Non è possibile sapere fino a quando è persistito questo tipo di coltivazione, ma sicuramente durante il Settecento la cascina Caselle è interamente circondata da terreni coltivati¹⁵.

Il complesso abitativo ha in seguito subito numerose trasformazioni¹⁶ fino a raggiungere l'attuale conformazione. La cascina Caselle presenta oggi uno schema a 'L', con il lato sud occidentale interamente aperto, tagliato perpendicolarmente da una strada campestre.



Il corpo di fabbrica identificabile con la costruzione voluta dal protonotario, attualmente adibito a magazzino, ha un orientamento nord-ovest/sud-est e si sviluppa su tre livelli, ognuno dei quali si divide in un più piccolo spazio di forma quadrata e uno più ampio di forma rettangolare (fig. 2). Esso si trova nell'angolo sud-orientale dell'odierno aggregato, composto da varie abitazioni e dalle strutture pertinenti all'azienda agricola; la tessitura muraria esterna è ordinata, ma sono evidenti numerose riprese di muro sui prospetti nord occidentale e nord orientale in corrispondenza delle rimozioni delle decorazioni in terracotta, che costituivano il portale d'ingresso, le finestre del pianoterra e del primo piano (fig. 3). Attraverso un'ampia apertura si accede alla prima sala del pianterreno, la quale è coperta da una volta a botte unghiata su base quadrata, decorata a fresco (figg. 4, 5). In questa stanza è possibile notare alcuni rimaneggiamenti delle originarie aperture: la porta di modeste dimensioni a

destra dell'ingresso, davanti alla quale è visibile il piano di pedata di un gradino, è stata tamponata; le due arcate su pilastro della parete opposta hanno subito la stessa sorte, ma lungo il profilo esterno degli archi, visibile in un ambiente dell'edificio parzialmente addossato, si trovano ancora delle formelle in terracotta. Una piccola porta, collocata sulla sinistra della parete che fronteggia l'entrata, è l'unico varco di accesso alla successiva sala rettangolare, caratterizzata anch'essa da una volta a botte unghiata interamente dipinta (fig. 6).

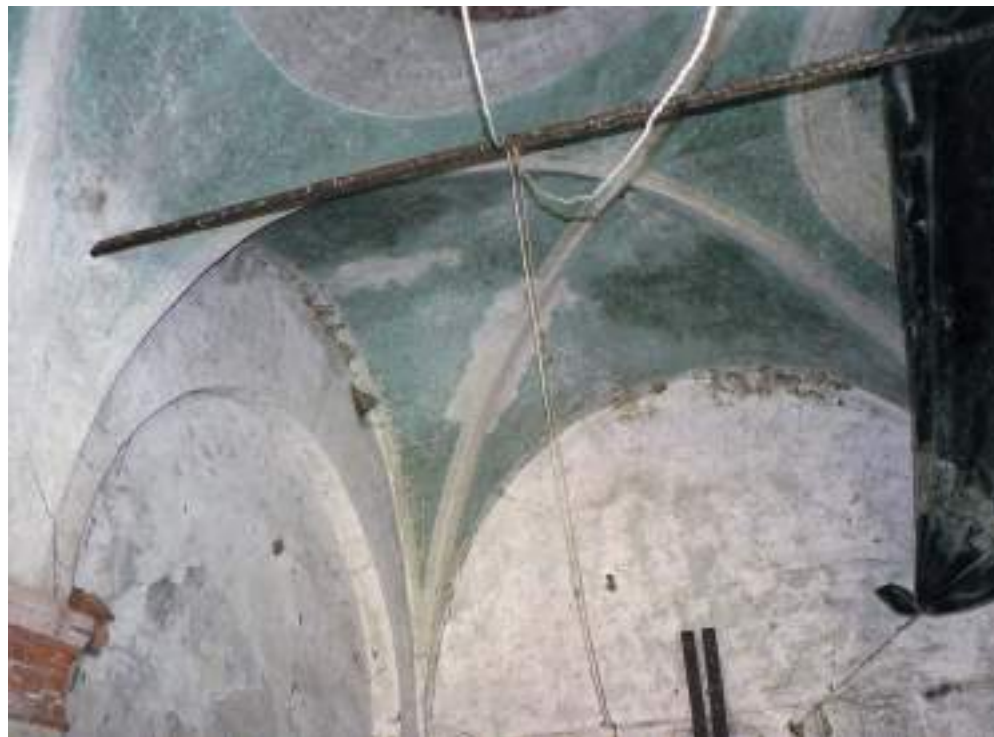
L'accesso ai piani superiori è possibile grazie alla scala contenuta in un fabbricato realizzato successivamente, il quale è addossato a destra dell'ingresso principale ed è immerso sul retro per la vicinanza di un vecchio forno; l'ingresso al primo piano avviene attraverso una porta aperta nella parete ovest.

La sala di forma quadrata, la quale mostra una volta rimaneggiata ed eccessivamente ribassata,

⁷ 1486, 12 luglio, Caselle Lomellina; ASPV, *Archivio notarile*, Rogito Giovanni Battista Vailate, 290. Pubblicato in ROSSI, *Francesco degli Eustachi...* cit. (1933), pp. 247-257; R. MAIocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550: opera postuma*, I-II, Pavia 1937-1949, I, n. 1297; FAGNANI, *Il protonotario apostolico...* cit., pp. 34-45. Copia del testamento: 1486, 12 luglio; ASPV, *Archivio notarile*, Rogito Damiano Landolfi, 543. Pubblicato in MAIocchi, *Codice diplomatico artistico...* cit., n. 1297; GIORDANO, *Caselle...* cit., p. 223.

⁸ Pubblicato in ROSSI, *Francesco degli Eustachi...* cit. (1933), p. 243. In questo documento Francesco Eustachi riceve il pagamento di un affitto, in qualità di perpetuo commendatario di detta abbazia.

⁹ Negli ultimi anni è stata inaugurata una nuova pista di indagine che ha condotto la moderna critica a proporre un'attribuzione a Donato Bramante per l'incompiuta residenza milanese di Filippo (1409-1495), castellano di porta Giovia e protettore del giovane duca Gian Galeazzo Sforza. Il palazzo di Filippo non fu mai terminato poiché nel 1489 ebbe fine la sua grande fortuna politica: per la seconda volta fu riconosciuto partecipe di una congiura contro il ducato di Milano e, dopo esser stato allontanato dalla corte ducale, terminò i propri giorni incarcerato in diverse residenze ducali. Nel settembre dello stesso anno il duca Galeazzo Maria Sforza donò le proprietà di Filippo Eustachi alle agostiniane di Sant'Agnese, allora poverissime. Per la recente proposta attributiva si rimanda a E. ROSSETTI, *L'incompiuto palazzo del castellano Filippo Eustachi in porta Vercellina (1485-89)*, "Archivio Storico Lombardo", CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 431-461; R. SCHOFIELD, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, "Arte Lombarda", 167, 1, 2013, pp. 5-51; R. MARTINIS, *Repression and a Paper Trail in Milan: The Palazzo of Filippo Eustachi at Porta Vercellina*, "San Rocco", 11, 2015, pp. 71-82; R. SCHOFIELD, *Bramante and the Palazzo Eustachi*, in *Courts and Court-*



ly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages, conference proceedings (Université de Lausanne, 6-8 November 2013), edited by S. Albonico, S. Romano, Roma 2016, pp. 261-287; R. SCHOFIELD, *Bramante milanese: collisioni di culture architettoniche?*, atti del convegno (Milano, 28-29 ottobre 2014), "Arte Lombarda", n.s., 1-2, 2016, pp. 7-15.

¹⁰ 1475, 30 settembre; ASPv, *Ospedale San Matteo di Pavia*, 191.

¹¹ M.T. MAZZILLI SAVINI, *Angeli, putti, cherubini e delfini nelle terrecotte architettoniche rinascimentali tra Pavia e Certosa, in Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, L. Baso, Milano 2013, pp. 303-322.

¹² 1511; Archivio di Stato, Milano (d'ora in avanti ASMi), *Finanza e confische*, 1216.

¹³ Altre residenze rurali lombarde hanno invece perso la propria originaria connotazione agricola, come ad esempio la villa Pusterla di Zibido San Giacomo o la villa Mirabello, la Bicocca degli Arcimboldi e la Cascina Pozzobonelli a Milano.

¹⁴ 1475, 30 settembre; ASPv, *Ospedale San Matteo di Pavia*, 191. 1475, 30 settembre; ASPv, *Archivio Bellisomi*, 19. Pubblicato in GIORDANO, "Ditissima tellus" ... cit., p. 245. 1486, 12 luglio, Caselle Lomellina; ASPv, *Archivio notarile*, Rogito Giovanni Battista Vailate, 290. Pubblicato in ROSSI, *Francesco degli Eustachi* ... cit. (1933), pp. 247-257; MAIocchi, *Codice diplomatico artistico* ... cit., n. 1297; FAGNANI, *Il protonotario apostolico* ... cit., pp. 34-45. Copia del testamento: 1486, 12 luglio; ASPv, *Archivio notarile*, Rogito Damiano Landolfi, 543. Pubblicato in MAIocchi, *Codice diplomatico artistico* ... cit., n. 1297; GIORDANO, *Caselle* ... cit., p. 223. 1511; ASMi, *Finanza e confische*, 1216.

¹⁵ Archivio di Stato, Torino (d'ora in avanti ASTo), *Carte topografiche e disegni*, Carte topografiche per A e per B, Lumellina, Mazzo 2; la carta è stata ridotta dalle Mappe della Lumellina senza data e senza sottoscrizione, ma sotto il titolo si trova una nota scritta a matita: "dopo il 1751 / (Po - alveo abbandonato / nel 1751)". Giovanni Calba (?), 20 giugno 1760. ASTo, *Catasto sabaudo*, Allegato C. Mappe del catasto antico, Circondario di Lumellina, Mandamento di Cava, Limide, Mazzo 64. Giovanni Calba, 29 luglio 1761. Ivi. ASTo, *Carte topografiche e disegni*, Carte topografiche per A e B, Ticino Mazzo 1.

¹⁶ 1889, Gropello Cairoli: Istituto Geografico Militare, F. 59 IV SO. 1980, Lombardia: Carte tecnica regionale, foglio B7A4. 1994, Lombardia: Carta tecnica regionale, foglio B7A4.

¹⁷ MAIocchi, *Codice diplomatico artistico* ... cit., nn. 774, 807, 1192, 1314, 1352, 1372, 1436.

è illuminata da un'unica finestra in cotto che si trova sopra l'ingresso principale. Oggi si accede alla successiva stanza rettangolare grazie a una porta aperta in un secondo momento e spostata sulla destra rispetto al centro della parete sud, dove è ancora visibile l'originario varco d'ingresso. Questa seconda stanza è coperta da un soffitto a cassettoni ed è illuminata da quattro aperture di diverse dimensioni; in mezzo alle due finestre della parete nord, rientranti rispetto al filo della superficie muraria, si trovano un vano per il camino e una finestra murata. Su questo livello si trovano altresì tracce di un'ormai perduta dipintura: la porta murata nella prima stanza e la finestra tamponata nella stanza rettangolare mostrano residui di pittura rossa.

Attraverso una scala a pioli si accede infine al solaio, composto da un ambiente rettangolare, illuminato da tre aperture di piccole dimensioni, attraverso il quale si accede a una scala che mette in comunicazione con un ambiente quadrato posto ad una quota più bassa, dotato di una sola finestra e nella quale si trova una porta murata (verosimilmente l'originaria via d'accesso a quest'ultimo piano).

Il corpo di fabbrica è inoltre dotato di una cantina con volta a botte, collegata con la struttura sovrastante attraverso un varco nella sala quadrata del pianterreno (oggi bloccato) e un altro posto all'esterno del muro orientale.

Per quanto riguarda le maestranze attive nel cantiere architettonico della domus di France-

sco Eustachi, è sempre stato indicato Iacopo de Candia come autore del nuovo edificio. Noto attraverso i documenti come "magister a muro et lignaminis"¹⁷, il testamento del protonotario lega a questa figura la cifra di venti libbre imperiali "pro operibus factis in presenti domo Caxellarum". Sebbene il pagamento risulti di modesta entità, questo documento testimonia il coinvolgimento nel cantiere di Caselle di un personaggio che nel 1487 è coinvolto nei restauri della basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, mentre l'anno seguente è citato con Donato Bramante, Giovanni Antonio Amadeo, Cristoforo de Rocchi, Bartolomeo da Castronovo e Martino Fugazza nell'atto per la realizzazione di un nuovo progetto per il duomo di Pavia.

La decorazione degli ambienti interni

Entrambe le sale a pianterreno presentano pareti, sguancio delle finestre e spalle delle porte decorate con un vario repertorio di forme graffite: il ricorrente rombo con 'S' inscritta che si trova sulle pareti si trasforma, negli attacchi delle volte e intorno a porte e finestre, in forme a scaglie di pesce, quadrati con fiori inscritti e curve zigzaganti; sul pilastro che sorregge le due arcate nella prima sala si trova invece un'incisione rappresentante una figura maschile stante¹⁸ (figg. 7, 8). L'ampia decorazione a fresco delle stanze al pianterreno sarebbe da collocarsi tra il 1481 e il 1487: l'anno in cui Francesco Eustachi ottiene la carica di protonotario apostolico, le cui inse-



Fig. 4 Caselle Lomellina, Pavia. Volta affrescata dell'ambiente a pianta quadrata al piano terreno.

Fig. 5 Caselle Lomellina, Pavia. Dettaglio dell'imposta della volta unghiata.

Fig. 6 Caselle Lomellina, Pavia. Volta affrescata dell'ambiente a pianta rettangolare al piano terreno.

gne distintive si trovano in entrambi gli ambienti, e l'anno in cui è sicuramente deceduto, come si deduce dall'inventario redatto postumo.

Le modanature architettoniche dipinte dividono la volta della prima sala in quattro spicchi e ogni sezione contiene un oculo prospetticamente coordinato al tondo centrale. Nonostante l'assenza delle architetture dipinte, la seconda sala presenta il medesimo impianto decorativo in cui due oculi sono prospetticamente scorciati all'oculo posto al centro della volta.

I brani di architettura *picta* della prima stanza seguono gli spigoli reali creati dalle penetrazioni angolari della volta e la dividono in quattro spicchi: queste modanature dipinte hanno origine nei piani d'imposta e si ricongiungono al centro della volta, dove formano un oculo più piccolo dei quattro che si trovano negli spicchi circostanti.

L'oculo prospetticamente scorciato che si trova al centro della volta mostra al suo interno lo stemma della famiglia Eustachi sormontato dalle insegne distintive del protonotariato apostolico: uno scudo a testa di cavallo diviso in tre fasce e, al di sopra di esso, un galero nero a trentadue nappe. Gli altri quattro tondi, prospetticamente coordinati a quello posto al centro della volta, sono caratterizzati da iscrizioni che corrono all'interno delle cornici e contengono le figure di draghi cavalcate da putti musicanti¹⁹.

Il senso di queste iscrizioni, per buona parte illeggibili, è ancora oggi oscuro sebbene il tema

dominante sembrerebbe essere un inno alla *virtus*. Francesco Eustachi era un uomo erudito, con una biblioteca ricca di classici della letteratura latina e cristiana²⁰, per cui non sarebbe da escludere che sia stato proprio lui a suggerire il programma iconografico per la decorazione della propria dimora.

Sulla volta del vano adiacente, in corrispondenza delle tre unghie centrali della volta, compaiono due oculi prospetticamente coordinati a uno centrale. La decorazione a fresco di questo ambiente risulta diversa da quella della stanza contigua sia per la mancanza di modanature architettoniche sia per le cornici che, sebbene prive di iscrizioni, sono impreziosite da una fascia di perline. Il tondo posto al centro della volta anche in questa stanza è occupato dalle insegne del protonotariato apostolico e dallo stemma degli Eustachi; gli oculi posti accanto ad esso ospitano invece delle creature non più in pacifica coesistenza: il pargolo serenamente seduto sul dorso del drago è scomparso e al suo posto troviamo un giovane uomo, con occhi e bocca spalancati in un urlo disperato, saldamente aggrappato al collo della figura mostruosa²¹.

In merito all'impianto decorativo adottato nella stanza quadrata a pianterreno, esso è stato certamente ispirato dalla stampa Prevedari (1481), l'incisione realizzata da Bernardo Prevedari su disegno di Donato Bramante: l'edificio rappresentato, a pianta centrale con cappelle angolari, mostra nel braccio della crociera una volta aper-

¹⁸ Non conosciuta alla storiografia, la figura umana è inserita nella superficie intonacata che copre il pilastro reggente le due arcate al piano terra: all'interno di una semplice cornice a due fasce, l'incisione mostra un uomo stante, vestito con un farsetto e un gonnellino legato in vita da una cintura, la cui mano destra poggia su quella che parrebbe l'elsa di una spada, mentre con la sinistra regge un'asta da cui sembrerebbe partire un lembo di tessuto. La graffiatura della superficie intonacata, impiegata sia sui prospetti esterni che su quelli interni degli edifici, ebbe una grande diffusione nei territori milanesi e pavesi, grazie ai costi più contenuti rispetto alla decorazione a fresco. In particolare, apparati decorativi raffiguranti personaggi noti per la propria virtù guerresca avevano avuto una grande fortuna in ambito ducale: a partire dalla perduta decorazione dell'Arengo voluta da Azzeno Visconti, realizzata nel 1335 da Giotto (C. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan, "Arte Lombarda"*, 47-48, 1977, pp. 31-72; M. ROSSI, *Milano 1335-1336. I luoghi di Giotto*, in Giotto, *l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Petrarola, Milano 2015, pp. 184-193; 185), fino al ciclo affrescato in celebrazione delle nozze tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti (G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, della scoltura e architettura*, Milano 1584, p. 405; L. GIORDANO, *L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine*, "Artes", 1, 1993, pp. 7-33; F. CAGLIOTI, *Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e 'compagni'. Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella Corte Ducale dell'Arengo a Milano (1456-61 circa)*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38, 1994, pp. 183-217) e a quello che, tradizionalmente attribuito a Donato Bramante, si svolgeva sulle pareti dell'abitazione milanese di Gaspare Ambrogio Visconti (LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura...* cit., p. 384; E. ROSSETTI, scheda *Uomo d'arme con barba ed elmo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, p. 365; M. CERIANA, E. ROSSETTI, scheda *Uomini d'arme*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Ginevra-Milano, 2015, pp. 193-195).

¹⁹ Entrando nella stanza, il primo oculo che si incontra è occupato da un putto che suona l'arpa e nella sua cornice è possibile distinguere la scritta QVI ... NOCENS T ... TV ... S ... EST; il secondo tondo, la cui modanatura architettonica contiene l'iscrizione DIFICILLIMA ... VIRTV ... VERSATUR ... C ... R ... CHA, mostra invece l'insolito destriero cavalcato dal florido bambinetto che suona la fidula; il terzo putto posa delicatamente in groppa al suo drago mentre suona il liuto e il tondo riporta l'iscrizione DOMA ... NTA VIRT ...; l'ultimo drago invece trasporta un bambino che suona bene due strumenti, un flauto e un piccolo tamburo, e nella cornice si può leggere MERITO SECVRA EST MENS PVRA.

²⁰ 1487, 10 luglio, Caselle Lomellina; ASPV, *Archivio notarile*, Rogito di Giovan Pietro Magenta, 854. Pubblicato in FAGNANI, *Il protonotario apostolico...* cit., pp. 45-51. Guido Eustachi, fratello del protonotario, fa redigere l'inventario di tutti i beni mobili presenti nell'edificio in cui abitava l'ormai defunto Francesco. Da questo documento si evince che il protonotario era in possesso di una notevole collezione di classici della letteratura latina (come le commedie di Terenzio e di Plauto, le opere di Virgilio e di Ovidio e la *Naturalis historia* di Plinio) e cristiana (come il *De officiis* di Sant'Ambrogio, il *De vitis et virtutibus* e la *Summa contra Gentiles* di San Tommaso d'Aquino o il *De peccatis et vitis* e il *De virtutibus spiritualibus* attribuiti a Isidoro di Siviglia). La biblioteca di Caselle era altresì composta, in quantità assai inferiori, da trattati grammaticali e lessicali e da opere di carattere giuridico.

²¹ In merito alle figure a cavallo dei draghi vi è da fare una distinzione tra quelli della prima stanza e quelli della seconda:

Fig. 7 Caselle Lomellina, Pavia. Figura umana graffita sul pilastro nell'ambiente a pianta quadrata al piano terreno.

Fig. 8 Caselle Lomellina, Pavia. Rilievo del graffito sul pilastro nell'ambiente a pianta quadrata al piano terreno.

l'incarnato diafano e morbido dei primi putti contrasta con l'incarnato di differente sensibilità cromatica dei giovani uomini presenti nella seconda stanza, ragione per cui la critica ha sempre parlato di un maestro al lavoro nella prima stanza che non sarebbe da identificare con quello attivo nella seconda. Sorge però un dubbio sull'ordine cronologico con cui sono state affrescate le due stanze e sull'identificazione dei due maestri all'opera in questi ambienti. Sull'identificazione di questi due artisti, Nadia Righi afferma che il pittore citato nel testamento e che compare in altri documenti di fine XV secolo (MAYOCCHI, *Codice diplomatico artistico...* cit., nn. 1426, 1516, 1773, 1803, 1914), Gabriele da Cassano, può essere l'autore dei tondi presenti nella seconda stanza ma non delle pitture del primo ambiente che sarebbero invece da attribuire al più noto Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone (N. RIGHI, *Una nuova attribuzione al Bergognone giovane, "Arte Cristiana"*, n.s., LXXXIV, 1996, pp. 477-479; EAD., *Proposte per una cronologia, in Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 123-137). Tale attribuzione è stata in seguito ribadita anche da Luigia Torti (L. TORTI, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, s.l. 2001) e da Mauro Natale (*El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catálogo de la exposición (Madrid, 31 enero-6 mayo 2001; Valencia, 18 marzo-2 septiembre), coordinado por M. Natale, Madrid-Valencia 2001, pp. 432-437), mentre Pietro Cesare Marani ha preferito sospendere il proprio giudizio, in attesa di ulteriori indagini (M. CERIANA, *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520, in Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 111-146). Su Francesco Eustachi, possibile committente di Bergognone, si veda inoltre il contributo di M. ALBERTARIO, *Francesco Eustachi e la pala di Sant'Epifanio. Ipotesi per un committente pavese di Bergognone*, in *Laboratorio. Attualità delle ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, atti della giornata di studio (Pavia, 30 giugno 2017), a cura di P.L. Mulas, Milano 2019, pp. 219-229.

²² Le sculture che ornano il prospetto principale della basilica di San Michele Maggiore, realizzate in fragilissima pietra arenaria, appaiono oggi irrimediabilmente erose dagli agenti atmosferici e pesantemente rimaneggiate (A. PERONI, *San Michele di Pavia: guida breve*, Milano 1967, pp. 5-21). Cfr. la rilevazione compiuta da Fernand De Dartein (F. DE DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, I-II, Dunod 1865) e la descrizione di Defendente e Giuseppe Sacchi (D. SACCHI, G. SACCHI, *Antichità romantiche d'Italia epoca prima, I (Della condizione economica, morale e politica degli italiani nei bassi tempi. Saggio primo intorno all'architettura simbolica, civile e militare, usata in Italia nei secoli VI, VII e VIII e intorno all'origine de' Longobardi, alla loro dominazione in Italia, alla divisione dei due popoli ed ai loro usi, culto e costumi)*, Milano 1828).

²³ Se l'uomo d'arme sul pilastro di Caselle sia stato concepito coerentemente con la restante decorazione graffita e a fresco, oggi è impossibile affermarlo con certezza. Accettando che lo schema iconografico della prima stanza sia volto a un'esaltazione della virtù, allora questo uomo d'arme potrebbe rappresentare un personaggio celebrato per le sue qualità morali. Se invece si considera questo barone armato come una raffigurazione senza rapporti con la decorazione a fresco soprastante, allora esso potrebbe semplicemente essere un ritratto di un personaggio noto per i propri successi bellici.

²⁴ 1861, 28 giugno; ASPV, *Ospedale San Matteo di Pavia*, Registro degli istrumenti, 674. Il Policlinico San Matteo di Pavia acquista la proprietà di Caselle. Grazie alle ricerche svolte da Ambrogio Corona nell'archivio dell'Amministrazione ospedaliera, i cui risultati sono stati pubblicati in un articolo (A. CORONA, *Il Castello di Caselle*, "Il Giornale di Pavia", 250, 25 ottobre 1968), sappiamo che il Pio Istituto procede con la rimozione delle cornici in terracotta che poi sono state donate al Comune di Pavia nel 1892.



ta con quattro oculi prospetticamente scorcianti. Risulta importante sottolineare la prossimità cronologica tra la realizzazione dell'incisione e la presunta data di inizio dei lavori di decorazione della volta di Caselle: Francesco Eustachi era una personalità ben inserita nella società ducale di fine XV secolo ed è quindi più che ragionevole che sia venuto ben presto a conoscenza dell'incisione su disegno di Bramante.

L'iconografia dei putti musicanti a cavallo di draghi risulta insolita nel repertorio figurativo finora noto dell'arte del XV secolo. Sulla facciata della basilica di San Michele Maggiore a Pavia, una chiesa non molto distante dalla residenza pavese della famiglia Eustachi, è stata rintracciata la rappresentazione di draghi cavalcati da putti, ma privi di strumenti musicali²².

Sicuramente tale iconografia, riproposta nelle due sale del pianoterra, doveva avere un preciso significato per Francesco Eustachi. Allo stato attuale degli studi, la decorazione pittorica della casa del protonotario appare come un inno alla *virtus* e tale ipotesi risulta rafforzata dalla presenza, nella stessa stanza, della figura maschile graffita sul pilastro tra i due archi tamponati²³.

La decorazione fittile sui prospetti esterni

L'incerta contemporaneità tra la realizzazione delle pitture a fresco e delle cornici in terra-

cotta, in parte rimosse dalla Cascina Caselle nel 1892²⁴, rende difficile affermare che tali opere facciano parte del medesimo programma decorativo. Particolarmente problematica risulta la corretta datazione del materiale fittile giunto nelle collezioni del castello visconteo di Pavia.

Per quanto riguarda la produzione di terrecotte decorative in ambito pavese, le ricerche hanno accertato che già a inizio XIV secolo si attesta la diffusione della produzione a stampo²⁵. Sebbene non ci siano pervenuti gli antichi stampi, l'analisi di elementi fittili apparentemente identici, presenti nei Musei Civici o sulle facciate di dimore del territorio pavese, ha portato a domandarsi sulla reale portata del mercato di terrecotte a stampo prodotte da una stessa fornace per cantieri diversi e quindi sulla circolazione degli stampi stessi.

Tra il materiale fittile proveniente da Caselle si annovera una cornice archiacuta che si imposta su un davanzale danneggiato, sotto al quale si trova una decorazione ad archetti: la finestra è composta da formelle rettangolari con putti tra motivi vegetali, incorniciate all'esterno da una fascia di foglie di quercia e all'interno da una fascia decorata a encarpo²⁶ (fig. 9). I concetti raffiguranti putti rampanti si trovano nell'ornamento di fine Quattrocento di numerosi edifici dell'area pavese: essi decorano l'arco delle porte laterali della

Fig. 9 Finestra archiacuta (foto C. Zorzoli © Pavia, Musei Civici).

Fig. 10 Bifora con cornice trabeata (foto C. Zorzoli © Pavia, Musei Civici).

facciata di Santa Maria del Carmine, gli archi-volti del chiostro di San Lanfranco e del chiostro del seminario (ex monastero di Santa Maria Teodote). La diffusione della formella con putto vendemmianta, raffigurato con veste all'antica e tra motivi vegetali, attesta la diffusione di uno stampo originariamente proveniente dal cantiere di San Lanfranco e che è stato poi declinato in relazione alla funzione architettonica²⁷. Nei Musei Civici di Pavia si trovano anche due bifore che originariamente decoravano il pianoterra del prospetto nord-est della residenza del protonotario. L'ordine maggiore di ciascuna cornice risulta così composto: una mensola costituita da una fascia a dentelli, una ad ovuli e lancette, una kyma a foglie e un piano di imposta liscio; le due lesene a candelabra culminano in capitelli ornati da foglie d'acanto, volute ed echino a ovuli e lancette; la trabeazione è formata da una fascia a dentelli, una a ovuli e lancette, una sezione liscia e l'ultima decorata da kyma a foglie. L'ordine minore è costituito da semicolonne scanalate con capitelli decorati da foglie d'acanto, volute ed echino con fiore; queste semicolonne reggono degli archi a profilo complesso entro luce archiacuta, sormontati da un occhio aperto, che probabilmente in origine erano sorretti da una colonnina di cui oggi sopravvive solo il capitello²⁸ (fig. 10).

Il tipo di bifora presente sulla facciata nord orientale della casa di Francesco Eustachi risulta particolarmente insolito: nel centro urbano pavese si trovano esempi di cornici architravate, così come a Milano esiste un precedente per le finestre archiacute con bifore complesse, come quelle che decorano il fronte su via Festa del Perdono dell'Ospedale Maggiore, ma non esistono confronti per aperture ornate dall'unione di questi due tipi di incorniciatura.

Anche per l'arco e fastigio di portale che originariamente decorava il fronte principale non è stato possibile individuare, in area pavese e mila-

nese, residenze quattrocentesche con questo tipo di portale d'ingresso; la decorazione della facciata con arco cuspidato è una soluzione rintracciabile generalmente nella decorazione degli ingressi delle cattedrali gotiche e risulta curiosa la presenza di questo ornamento sul prospetto di una residenza suburbana. Queste terracotte sono composte da una mensola a doppia fascia liscia, sulla quale si imposta un arco composito: a partire dall'interno si trova una prima sezione costituita da piccole guglie trilobate intrecciate tra di loro, seguita da una fascia più stretta a torciglione e da un'altra costituita da formelle quadrate con rosa centrale avvolta in girali; l'arco termina con una fascia decorata da motivi vegetali e uno spesso torciglione arricchito da una fila di perline, il quale definisce il fastigio cuspidato. L'elemento a cuspidato è impreziosito al suo interno dallo stemma degli Eustachi, lo scudo a testa di cavallo diviso in tre fasce, accompagnato dalle insegne distintive del protonotariato apostolico, un galero nero a trentadue nappe. L'estradosso dell'arco e dell'elemento cuspidato sono ornati da gattoni a morbide fogliacee, ognuno dei quali è impreziosito da una fila di perline²⁹ (fig. 12). Nonostante le rimozioni effettuate nel 1892, la casa di Francesco Eustachi presenta ancora in opera alcuni ornamenti in terracotta.

All'interno dell'edificio parzialmente addossato alla *domus*, in corrispondenza della parete nord orientale della camera quadrata, si trovano oggi porzioni dell'originaria decorazione dell'archivolto: nel vano a piano terra si trovano ancora le imposte e alcune parti degli archi mentre al piano superiore, oggi inaccessibile, si trova un altro brano di archivolto. Tali segmenti sono costituiti da formelle trapezoidali, ognuna delle quali è impreziosita da un fiore a sedici petali incorniciato da un elemento sottile e liscio e da due più larghi, uno costituito da una fila di perline e l'altro da foglie d'acanto. Queste terracotte sono per lo più coperte da intonaco bianco, al di sotto del



²⁵ G. DONATO, *Note sullo studio della terracotta architettonica padana: Carignano e le terracotte del Museo "C. Rodolfo"*, in *Temi liberi*, atti del XVII convegno internazionale della ceramica, Albissola Marina 1984, pp. 47-83; G. DONATO, *Ceramiche e arti fittili*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, 2 (*Del costruire. Tecniche, artisti, artigiani, committenti*), Torino 2003, pp. 485-491.

²⁶ A. PERONI, *Pavia: Musei Civici del Castello Visconteo*, Bologna 1975, p. 108; D. VICINI, *Il castello visconteo di Pavia e i suoi musei: guida*, Pavia 1984, p. 65.

²⁷ MAZZILLI SAVINI, *Angeli, putti, cherubini...* cit., pp. 305-310.

²⁸ PERONI, *Pavia...* cit., p. 108; VICINI, *Il castello visconteo...* cit., p. 65.

²⁹ PERONI, *Pavia...* cit., p. 107; VICINI, *Il castello visconteo...* cit., p. 65.



Fig. 11 Caselle Lomellina, Pavia. Parte di archivolto del fronte nord-est, nel piano terreno dell'edificio addossato.

Fig. 12 Arco e fastigio di portale (foto C. Zorzoli © Pavia, Musei Civici).



³⁰ La formella con rosetta è un motivo decorativo solitamente utilizzato nella decorazione dei sottarchi, come per esempio nei pavesi chiostri di San Salvatore, di San Lanfranco e del Monastero della Pusterla a Pavia. Questo elemento decorativo ha certamente un'origine classica, in quanto esso appare già in diversi esempi antichi come l'arco di Settimio Severo o quello di Tito, ma "se i lacunari quadrati con i rosoni non possono certamente essere considerati un'invenzione bramantesca, bisogna tuttavia valutare la possibilità che sia proprio il tramite di Bramante e forse proprio la fortuna della chiesa di Santa Maria presso San Satiro a favorirne la diffusione in Lombardia nell'architettura costruita". J. GRITTI, "Piere cocte et intaliate". Tramiti bramanteschi nella diffusione dei lacunari in terracotta in area cremonese, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma 2012, pp. 23-37.

³¹ C. DELL'ACQUA, *Visita alla Certosa presso Pavia ed al Palazzo ducale Visconti in Pavia. Con notizie relative ai principali monumenti della stessa città*, Pavia 1900, pp. 62-64; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro, II (Bramante e Leonardo da Vinci)*, Milano 1915, pp. 321-325; G. CALVI, *Il Palazzetto Cavagna in Pavia*, Pavia s.d.; D. VICINI, *Testimonianze "minori"*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca...* cit., pp. 199-209.

quale si intuiscono i profili di due pilastri, ma sopravvive una porzione che mostra il caratteristico colore rossiccio³⁰ (fig. 11).

Su due prospetti della *domus* sono visibili ulteriori rimanenze dell'originaria decorazione fittile. In corrispondenza del primo piano del fronte nord occidentale, sopra l'attuale ingresso, si trova una finestra in buono stato di conservazione. Essa è formata da una mensola sulla quale poggiano due lesene i cui capitelli, pseudo dorici e sormontati da un echino, sorreggono una trabeazione tripartita: la prima fascia è costituita da una gola rovescia, al di sopra della quale si trovano una corona liscia e un ovolo. Questa struttura incornicia due semipilastri, con i medesimi capitelli, i quali sorreggono un arco a tutto sesto (fig. 1); nello spazio esistente tra l'arco e la trabeazione si trovano ancora tracce di intonaco decorato a graffito.

La stessa cornice decora il primo piano della facciata nord-est (fig. 13). A sinistra del camino aggettante si trova una finestra composta da una trabeazione su lesene che incornicia un arco su semipilastri, ma in questo caso appare ben conservata la mensola tripartita: essa è composta da

una gola rovescia, un listello e un ovolo. Invece l'apertura collocata a destra del camino, pesantemente danneggiata, attualmente è incorniciata solo da due semipilastri con capitello che reggono l'arco a tutto sesto (fig. 14).

Questo stesso tipo di incorniciatura architettonica, con ordine maggiore reggente una trabeazione e quello minore composto da un arco su semipilastri, è rintracciabile nella città di Pavia. L'edificio noto come palazzetto Cavagna sorge probabilmente intorno alla seconda metà del Quattrocento³¹ e, ancora oggi, il primo piano del prospetto nord è decorato da cornici composte da un arco su semipilastri, incorniciati da lesene reggenti una trabeazione. In questo caso, però, gli elementi in cotto risultano più elaborati rispetto a quelli della cascina Caselle: le lesene sono decorate con motivi a candelabra, i capitelli sono di ordine corinzio, mentre la trabeazione mostra una tripartizione particolarmente ricca.

Le finestre trabeate di Caselle possono essere accostate anche a una scultura in marmo custodita nei Musei Civici di Pavia: il *Cristo in Pietà con Maria e san Giovanni Evangelista* che è oggi esposto abbinato a un'incorniciatura architetto-



nica in cotto, composta da una mensola semplice sulla quale si impostano due semipilastrini, reggenti una ricca trabeazione tripartita³². Come nelle finestre della residenza suburbana, i capitelli delle lesene sono di un ordine pseudo dorico e sono sormontati da un echino mentre alla base di Caselle è stato aggiunto un listello. Questo accostamento risulta però problematico. La *Pietà* attribuita alla cerchia di Giovanni Antonio Amadeo presenta una datazione tra il 1480 e il 1485 ma, non essendo ancora certa la genuinità di tale assemblaggio, attualmente non si può affermare che anche tale cornice sia riferibile agli ultimi decenni del Quattrocento³³. L'analisi delle fonti archivistiche e dell'insieme eterogeneo della decorazione fittile ha portato, quindi, alla conclusione che alla morte di Francesco Eustachi, da collocarsi tra la stesura del testamento (12 luglio 1486) e dell'inventario dei beni del defunto (10 luglio 1487), la *domus* è già dotata delle finestre con partito alla romana e delle rosette cassettonate, ovvero di quegli elementi più aggiornati e in linea con il gusto di fine Quattrocento. L'intervento di Filippo sembra essersi poi limitato unicamente all'aggiunta

degli ornamenti per le due bifore, ultimando la decorazione dell'edificio con materiale di riempiego o comunque non realizzato appositamente per l'edificio.

La presenza sul versante nord-est della cascina Caselle delle svariate cornici in terracotta e del porticato con archivolti qualificati da rosette cassettonate ha indotto, inoltre, a immaginare che sul lato orientale del complesso si trovasse una vista amena, probabilmente i giardini nominati già nel 1475 e poi ancora nel 1486, come pertinenti all'eredità di Filippo Eustachi.

La *domus* del protonotario apostolico appare quindi come un fabbricato ibrido, in parte legato ancora alla tradizione costruttiva e decorativa tardomedievale ma caratterizzato da elementi aggiornati, in linea con il gusto antiquario della raffinata committenza di Francesco Eustachi.

Fig. 13 Caselle Lomellina, Pavia. Prospetto nord-est della Domus di Francesco Eustachi.

Fig. 14 Caselle Lomellina, Pavia. Finestra con partito alla romana nel fronte nord-est.

³² PERONI, *Pavia... cit.*, p. 110; A. PERONI, *Tipologia architettonica e ricordi leonardeschi. Il salone dei giochi ducali*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca... cit.*, pp. 66-67.

³³ V. ZANI, scheda *Cristo in Pietà con Maria e san Giovanni evangelista*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza... cit.*, pp. 361-362.

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 palazzo¹.

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 Martini². Il fratello di Girolamo, Giovanni affida la realizzazione della cappella funebre nella chiesa di San Giobbe a Venezia alla bottega di Rossellino³. 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 Guadagni⁴, liberandola definitivamente dal leggendario accostamento con una fantomatica villa fiesolana di Bartolomeo Scala⁵ di cui non resta peraltro alcuna traccia nelle dichiarazioni catastali del cancelliere⁶.

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 milanese⁷. Il loro giro di affari si dipana tra Venezia e Firenze con propaggini in oriente da Piskopi⁸, a Rodi, a Cipro⁹ dove Piero Martini possiede una casa che lascerà al figlio Giovanni¹⁰. 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 Forese¹¹. 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 Salviati¹². 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 ttanto gli sieno renduti e suoi, del che del tutto si può dire suo”¹³ (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 proprietà¹⁴. 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.

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

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

³ 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.

⁴ APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., pp. 304-308.

⁵ 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 veneziano” in villa la Luna, ne traccia una breve diagnosi storico 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 genero¹⁵.

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 a una bella veduta”¹⁶). Nel 1445 Alemanno di Jacopo acquista un “palatium sive fortilitium” al ponte alla Badia e lo riconfigura secondo il modello della casa forte “michelozziana”¹⁷. Averardo di Alemanno nel 1531 fa sua una “domum seu palatium” a Maiano che poi amplia e ristruttura radicalmente¹⁸. 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 fiesolana¹⁹.

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 fiesole²⁰.

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 ragionevole²¹. 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 titolari²². 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 Lorenzo²³. Contatti con l'*entourage* medico 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 [...]”²⁴): prima la impegnativa realizzazione del palco ligneo del coro della Primaziale (1461)²⁵ e successivamente (1467) i soffitti di due cappelle del transetto²⁶ e gli stalli dei Priori (1471)²⁷. 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 vescovile²⁸. 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”²⁹ e dovrà riuscire una struttura sontuosa, rivestita all'interno “per lo medezimo modo è il Camposanto dal lato di fuori, foderata di marmi”³⁰. 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 famiglia³¹; e nel '77-78 è documentata la partecipazione di Giuliano ai lavori del cantiere³².

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 Croce³³. 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.

⁶ 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”: ASF, *Catasto*, 1015, cc. 260, 269.

⁷ APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., pp. 249-250.

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

⁹ APFELSTADT, *The later sculpture...* cit., p. 251.

¹⁰ *Ibidem*.

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

¹² 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).

¹³ ASF, *Catasto*, 1007, c. 82v.

¹⁴ 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).

¹⁵ 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).

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

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

¹⁹ CIPRIANI, *San Domenico di Fiesole...* cit., p. 55.

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

²¹ 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.

²² 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.

²³ 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.

²⁴ “[...] che così giudicò la magnificenza di piero di cosimo, a di 16 di novembre 1466, al quale si era rimessi”. 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.

²⁵ 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 pisano³⁴ 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 Pisano³⁵ 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 delinearne 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 Portogallo³⁶. 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 Vasari³⁷, 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 Francione³⁸ – 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 Marco³⁹ e nel ’70 nella Loggia delle Benedizioni⁴⁰ e nella tribuna di San Pietro⁴¹. 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 Luna⁴². 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 muratori⁴³; 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 Celio⁴⁴ – 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 riferiti⁴⁵. 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 memoria⁴⁶. 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 Rossellino⁴⁷.

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 murare⁴⁸. 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 ideologica⁴⁹. 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-

²⁶ 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.

²⁷ SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 161.

²⁸ 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).

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

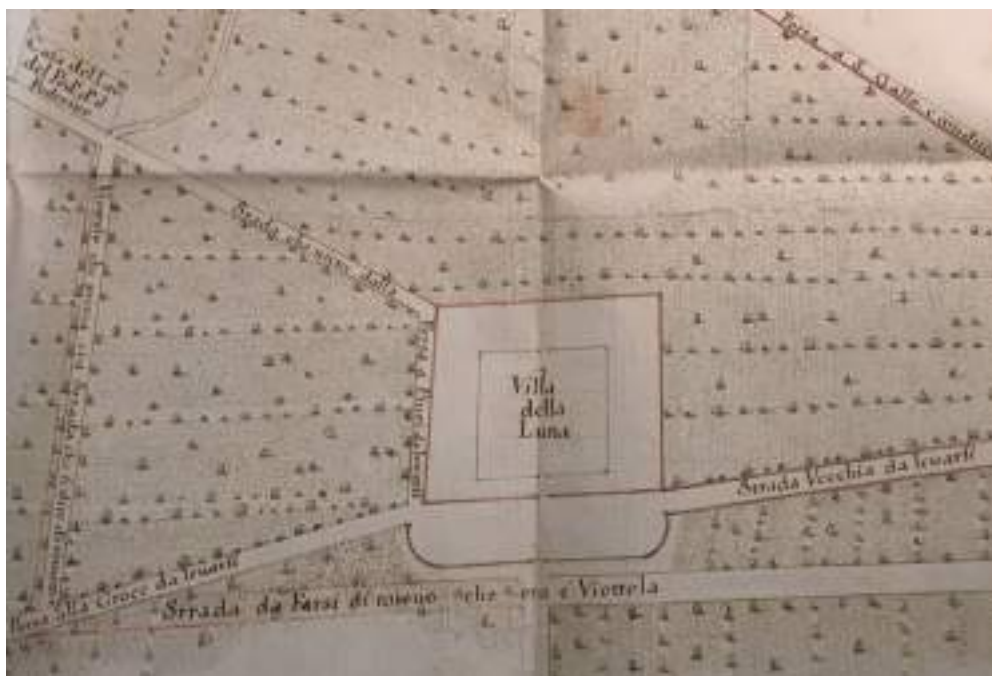
³⁰ Pubblicato in SUPINO, *I maestri di intaglio e di tarsia...* cit., p. 162-163 e, ora, in CARL, *Zu Francione...* cit., pp. 183-184.

³¹ 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.

³² CARL, *Zu Francione...* cit., p. 184.

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

Fig. 5 Fiesole, villa La Luna, cantonale



³³ 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.

³⁴ 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.

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

³⁶ 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.

³⁷ VASARI, *Le vite...* cit., p. 267.

³⁸ 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 marmoraro, 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.

³⁹ MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes...* cit., p. 70.

la Roma di fine secolo⁵⁰. 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 tornei⁵¹; 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”⁵².

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 piani⁵³.

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 rami⁵⁴. 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 Fiesolana⁵⁵. Tre classi di edifici tutti presenti entro l’orizzonte ravvicinato della 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 Guadagni⁵⁶, la villa si incastrava perfettamente, come in una sorta di alloggiamento predisposto per l’occasione⁵⁷, 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 della 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-



⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴¹ Ivi, p. 46.

⁴² 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.

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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. Beltramini, 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)

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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).

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

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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.

⁵² VITRUVIO, *De architectura*, VI, 5, 3.

⁵³ 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 visivo⁵⁸ (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 composizione⁵⁹. 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 Luna⁶⁰.

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 circostante⁶¹.

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.

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

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.).

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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 biografico 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.

⁶⁰ 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 de la 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.

⁶¹ 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.

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

⁶³ 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.

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

⁶⁵ *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.

⁶⁶ Su Volognano, FRANCOVICH, *I castelli...* cit., p. 146.

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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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 allo 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 Bibbione⁶⁴, Cerbaia⁶⁵, Volognano⁶⁶ 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-contrafforte⁶⁷, 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 allo 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 Bibbione⁶⁴, Cerbaia⁶⁵, Volognano⁶⁶ 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-contrafforte⁶⁷, 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*⁶⁸ 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)⁶⁹ (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 Settecento⁷⁰. 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 Palmieri⁷¹. In edifici medievali privi di piano basamentale che poggiano direttamente sul terreno come villa Buonaccorsi o il Palazzaccio dei Peruzzi⁷², 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 chiocciola⁷³) 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 tinaia⁷⁴. 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.

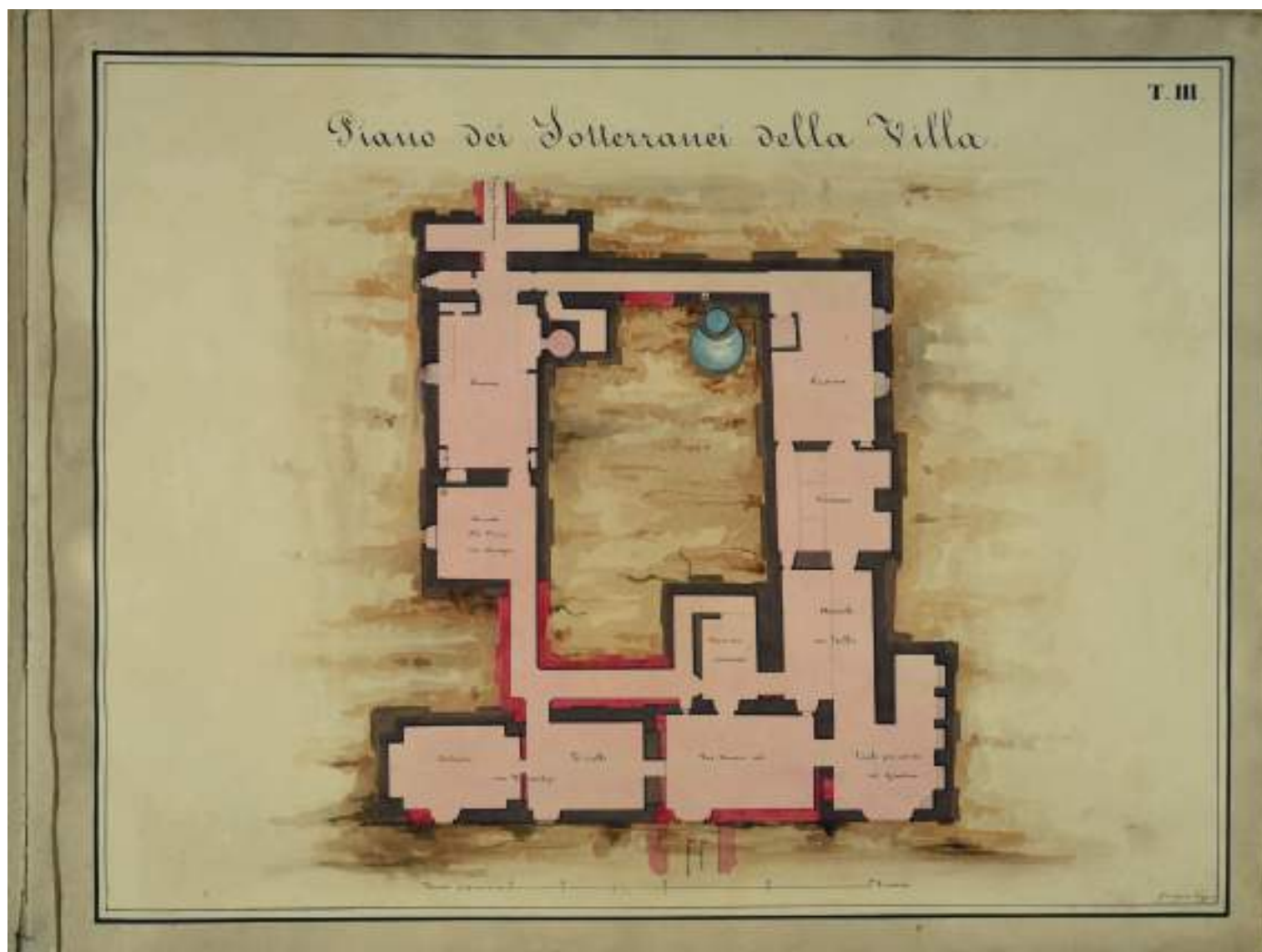
⁷⁰ “[...] rifare una scala aperta [...]”: ASFi, *Guadagni*, 641, c. 17v, “Debitori e creditori del Marchese Donato Maria. 1697-1718”.

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

⁷² RINALDI, *Forme e modelli...* cit., pp. 52 e sgg.

⁷³ Molto diffusa oltalpe, 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).

⁷⁴ 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 disegno 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*.



⁷⁵ B. ORLANDONI, D. PROLA, *Il castello di Fenis*, Aosta 1982, pp. 41-47.

⁷⁶ Guillaume attribuisce l'invenzione della doppia scala a Leonardo in base al disegno Ms. B, f. 15v (Paris, Institut de France) che sembra piuttosto un appunto preso sulla scala del cortile del Belvedere di Bramante. M. GUILLAUME, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts, 22 mai-8 novembre 1987), édité par P. Galluzzi, Montreal-Torino 1987, pp. 207-286: 261.

⁷⁷ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Barb. Lat.*, 4424, f. 43.

⁷⁸ *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, a cura di C. Huelsen, Modena 1984, I, p. 58.

⁷⁹ In BAV, *Barb. Lat.*, 4424, f. 9r e Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S.IV.8, f. 17r, *Taccuino senese*. La conoscenza del tempio della Fortuna e del Settizonio da parte di Giuliano a questa data precoce non è dimostrata se non, a posteriori, dai disegni del Barberiniano (uno di altra mano, tutti di cronologia incerta ma sicuramente più tarda, *Il libro di Giuliano da Sangallo...* cit., p. 45) e dal riflesso della loro lezione sulle scale de la Luna. È insomma la densità dell'architettura della villa fiesolana e la sua intonazione antiquaria a postulare retrospettivamente il soggiorno romano di Giuliano e la conoscenza di certi edifici antichi così come la sua maturità anagrafica e professionale.

⁸⁰ M. TATA, *Il Settizonio*, in *La Roma di Leon Battista Alberti...* cit., pp. 210-213. Una rassegna della fortuna iconografica del tema in C. HÜLSEN, *Septizonium*, "Zeitschrift für Geschichte der Architektur", V, 1911-1912, pp. 1-24 e, recentemente, in G. CLARKE, *Roman House, Renaissance Palaces. Inventing the Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003, pp. 146-148. La profusione di referti grafici è proporzionale all'incertezza che grava sulla funzione e sul significato

tra cortile e scantinati. Ma la forma è inedita. Stimolato forse dallo spunto non convenzionale offerto dalla chiocciola di villa Medici, Giuliano introduce qui la formula archeologica della doppia rampa convergente divergente (fig. 9). Soluzioni confrontabili con questa sono già presenti nell'architettura medievale, ad esempio nel cortile del castello di Fenis⁷⁵, ma solo a fatica possono aspirare al ruolo di fonte o di modello a causa della loro collocazione periferica e fuori mano entro gli spazi di una "geografia dello spirito" sempre più distante dal mondo medievale⁷⁶. Mi sembra più probabile che all'indomani del soggiorno romano Giuliano cominci a mettere a frutto alcuni suggerimenti ricavati dalle proprie frequentazioni archeologiche, quale quello della doppia scala del "Tempio della dea fortuna a pinestrina"⁷⁷, inserito dal figlio Francesco nel *Libro* barberiniano⁷⁸ e poi riecheggiato nel vasto campionario di scale convergenti/divergenti presente nell'opera grafica, dal progetto per il re

di Napoli ai disegni siglati ML⁷⁹. Ma soprattutto sembra di poter cogliere nella scala inedita e seminasosta de la Luna, un riflesso del suo interesse per il Settizonio⁸⁰. Oltre che misurarsi con il problema della funzione, del significato e della forma originaria di questo enigmatico spezzone rudereale, in alcuni disegni (*Barb.*, f. 29v; f. 30; *Sen.*, f. 10), Giuliano si interroga sul misterioso corpo retrostante al fronte colonnare e lo immagina come una intercapedine tra due muri dalle estremità piegate ad U, occupata integralmente da scale speculari a due rampe che collegano i diversi livelli della struttura. La doppia scala de la Luna sembra dunque tenere insieme riferimenti colti e criteri tradizionali. La posizione di partenza non entra nel vivo dell'impianto distributivo interno, ma si situa ai margini del cortile come la rampa di una villa medievale anche se la struttura a gradini la assimila ad una scaletta di servizio interna. La forma, a sua volta, ripete quella della rampa triangolare di Palestrina e come

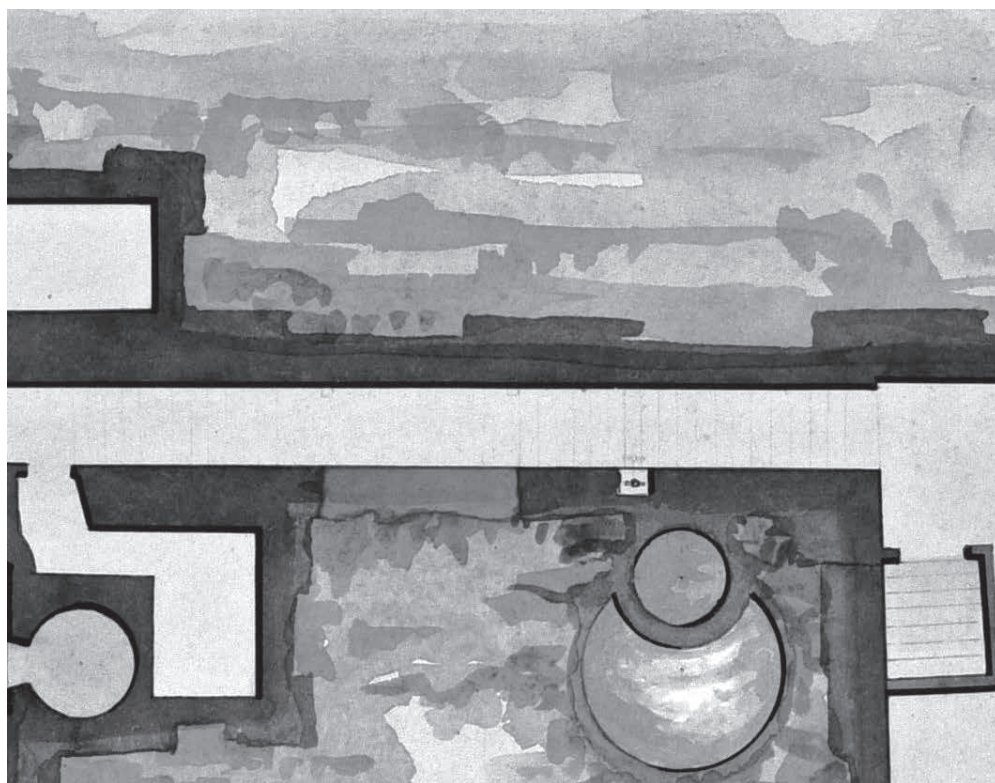


Fig. 8 Planimetria del piano interrato di villa La Luna (da POCGI, *Progetto di Riduzione... cit.*, in ASFi, Guadagni, 1004, tav. IV).

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 reticente⁸¹. 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.

⁸¹ 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.).

⁸² 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 Venezia⁸². 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”⁸³). 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 principale⁸⁴ (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.

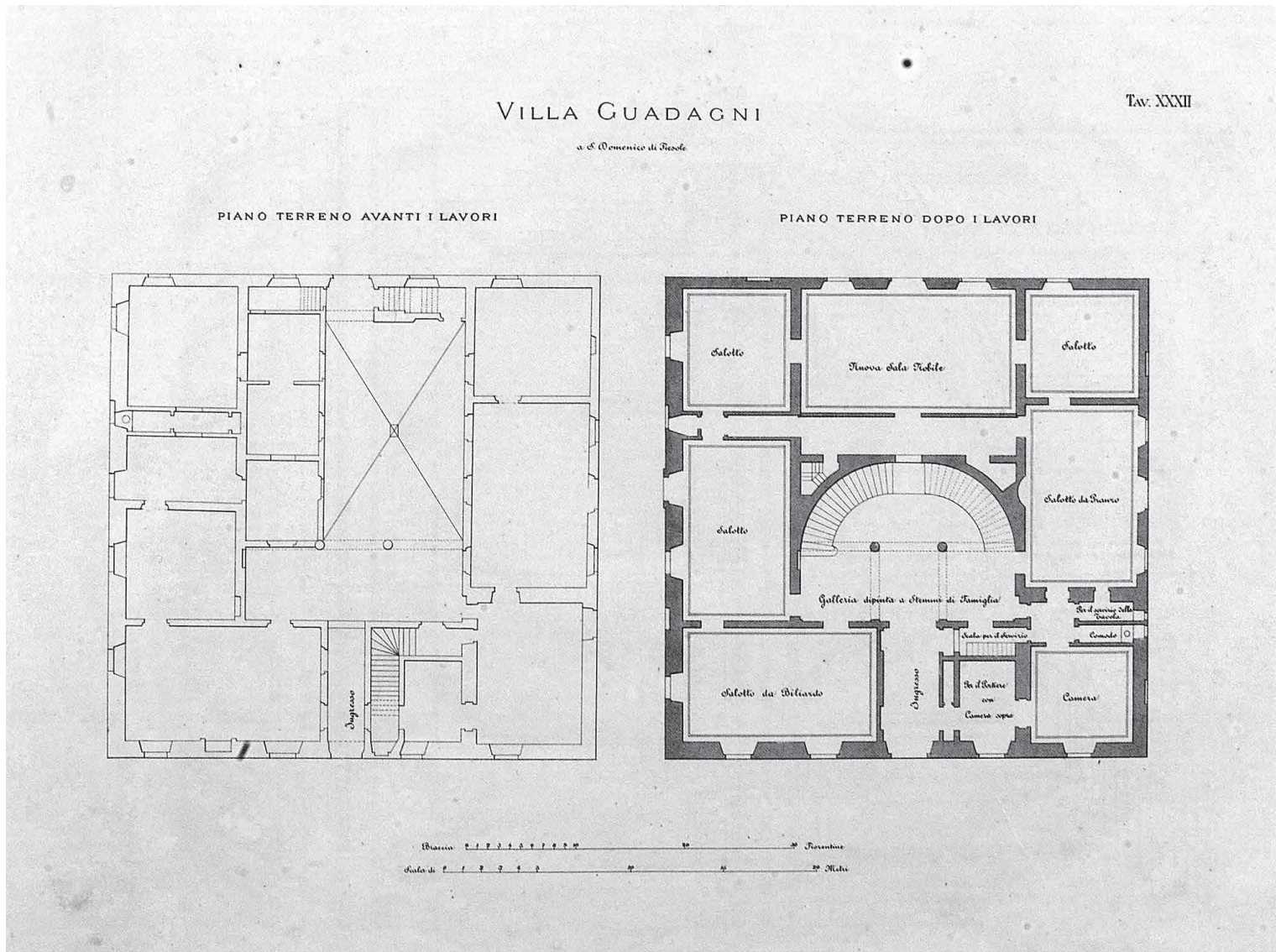
La villa in elevato assume un esemplare andamento ad U con cortile delimitato da due ali laterali, un portico e una sopraloggia a tre forniche addossati al corpo trasversale anteriore e un muro di chiusura sul quarto lato. Anche se non mancano esempi “spontanei” trecenteschi che sono frutto di ampliamenti e aggiunte successive di corpi di fabbrica perimetrali intorno a un corteo⁸⁵, 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”⁸⁶, 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”

⁸³ L.B. ALBERTI, *De Re aedificatoria*, libro I, cap. XIII.

⁸⁴ 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*.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ 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. Poggi⁸⁷ (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 ali⁸⁸. 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-

⁸⁷ 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.

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

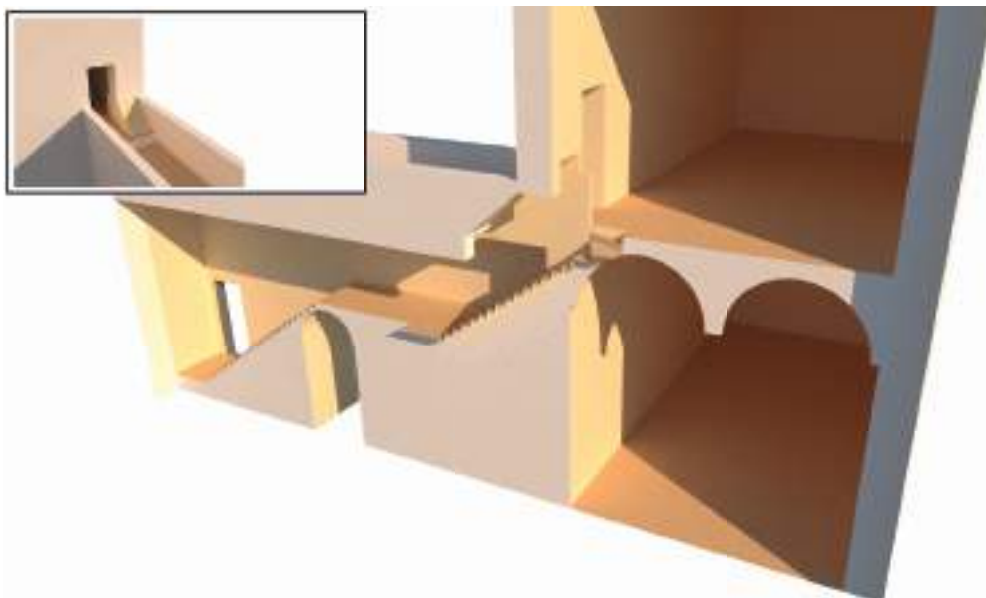


Fig. 12 Sezione prospettica del lato ovest: ipotesi di ricostruzione del corridoio e della scala secondaria con un dettaglio della loro intersezione (elaborazione D.Pardini).

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 Urbino⁸⁹. 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 tergaie 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”⁹⁰.

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.

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

⁹⁰ L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, libro I, cap. XIII.

IL “PALAZZO PER UN VINIZIANO”. VILLA LA LUNA A SAN DOMENICO DI FIESOLE: UNA BIOGRAFIA ARCHITETTONICA

A systematic study of the archival documentation of villa La Luna in San Domenico in Fiesole has been carried out for the first time. The villa was built in the 1470s in the territory outside the city of Florence for the Venetian citizen Girolamo Martini, and recorded by Giorgio Vasari as a work by Giuliano da Sangallo. This research reconstructs the form and substance of the residence in the 15th century by analysing archive documents and historiographical and iconographical material beginning from the second half of the 19th century back through to the mid-16th century. In this four-century journey through life at the villa, the patrons and those they employed have been brought to light, as well as some important phases in the transformation of the building, effectively represented with technical drawings showing the hypothetical original structure and the subsequent alterations.

Introduzione

Villa La Luna a San Domenico di Fiesole è un edificio costruito negli anni Settanta del Quattrocento su commissione del cittadino veneziano Girolamo Martini e della consorte Tita Salviati; a lungo il suo destino è stato erroneamente associato alla committenza di Bartolomeo Scalla¹. La ricerca qui presentata scaturisce dal tentativo di ricostruirne la consistenza materiale nei secoli a partire dalle origini e sino alla seconda metà del XIX secolo, utilizzando fonti archivistiche diverse e con un percorso a ritroso nella lettura dei documenti, grafici e testuali. Purtroppo la villa è sfuggita a un'iconografia puntuale: mentre scarsissime sono le fonti che la ritraggono, numerosi sono i riferimenti nei libri di contabilità o memorie della famiglia Guadagni, a cui a lungo è appartenuta². Per secoli i Guadagni hanno utilizzato, riordinato e trasformato la residenza, garantendone la conservazione e apportandone ingenti trasformazioni. Villa La Luna di oggi è il risultato di numerose revisioni che hanno sostanzialmente eclissato la versione originaria, sino a raggiungere l'odierna magniloquente veste neorinascimentale. Il percorso di ricerca condotto attraverso la lettura dei progetti, dei libri contabili, dei memoriali e altro, datati dalla metà del XVI secolo alla seconda metà del XIX secolo, ha permesso una ricognizione sistematica sulla proprietà, sugli usi e gli assetti di villa e podere nel corso di tre seco-

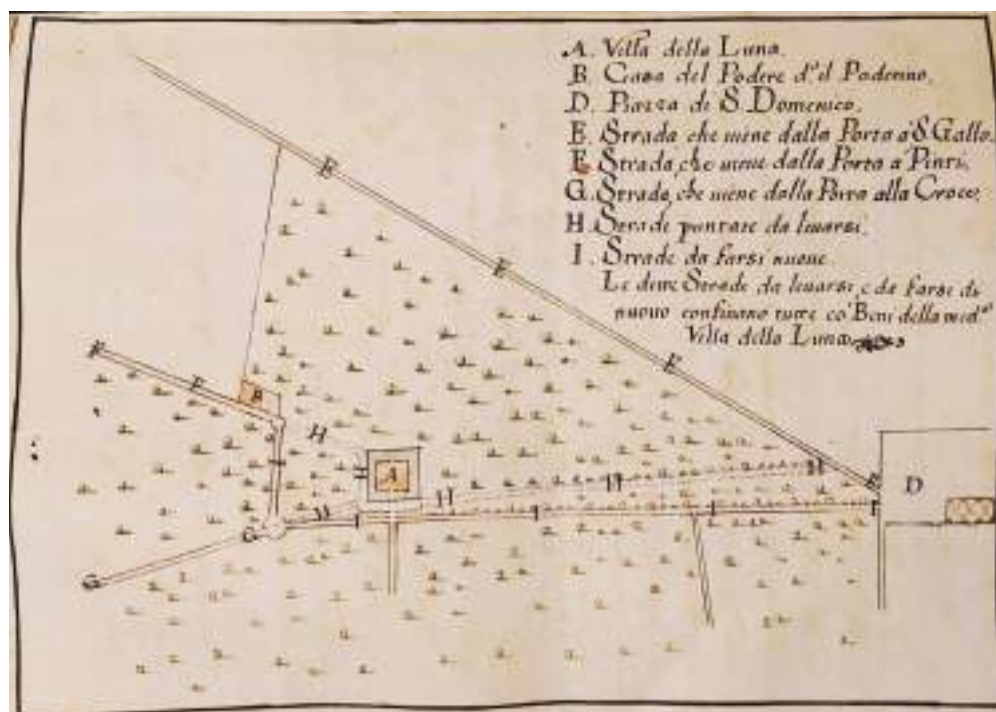
li; l'incrocio dei dati d'archivio è stato accompagnato da restituzioni grafiche allo scopo di giungere alla ricostruzione ipotetica dello stato originario dei luoghi nell'ultimo quarto del XV secolo. Tale assetto ha trovato ragionevole conferma nella scarsissima probabilità che altre opere siano intervenute a modificare l'organismo architettonico originario nel corso dei circa quarant'anni che intercorrono fra l'ultima volontà della moglie di Girolamo, Tita Salviati (29 ottobre 1523 o 1532)³, e la consistenza materiale documentata quasi interamente nel “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico a Fiesole” datato al novembre del 1566, in seguito confermata dal racconto delle opere realizzate da Francesco Guadagni (1534-1611) a partire dall'anno 1569⁴. La fase sopradetta viene inoltre frammentata da due passaggi di proprietà: quello con cui Leonardo Salviati, fratello maggiore di Tita, vende il possedimento de La Luna alla famiglia fiorentina dei Petri, il 29 ottobre 1523 o 1532, e il successivo, che ne vede il trasferimento in proprietà ad Ulivieri di Simone Guadagni (1542-1541) il 17 febbraio 1535⁵. Prima dell'avvio del consistente progetto di restauro e riordino delle principali parti del possedimento da parte di Francesco Guadagni, esso viene espressamente descritto in cattive condizioni di conservazione, sia nel “Palazzo” che nel podere⁶.

Villa La Luna e i Martini

Nel maggio del 1470 Leonardo Salviati, in nome proprio e per conto dei fratelli, rinuncia all'affitto di un podere posto nei pressi del complesso di San Domenico di Fiesole per lasciarne la disponibilità a Girolamo Martini da Venezia, coniuge della sorella Tita Salviati⁷. Sul podere Girolamo costruisce per sé e la moglie una “casa da signore” e dopo qualche anno, nel 1474, acquista un altro appezzamento di terreno già dotato di casa colonica, o da lavoratore, confinante con lo stesso podere di *Musoleo* o *La Luna*, posto anch'esso nel popolo della Badia e denominato *la Pergolina*⁸.

Un evento doloroso come la scomparsa del fratello Giovanni nella prima parte del 1475 muove Girolamo a redigere il suo primo testamento; l'elenco delle volontà contiene un passaggio nel quale egli afferma di aver fatto costruire “in la villa di camarata chiamata muzelle”⁹. Mentre soltanto da qualche mese ha ottenuto dalla famiglia della moglie la definitiva proprietà del palazzo di piazza San Simone, la villa suburbana ha già raggiunto una consistenza tale da poter far parte dell'elenco testamentario dei beni. Girolamo possiede adesso una dimora cittadina, antica e signorile, dove vive, esercita e sviluppa relazioni inerenti la mercatura, e una nuovissima residenza con poderi nel contado fiorentino, ben disposta e in breve tempo raggiungibile dalla città: necessarie, irrinunciabili ed entrambe presti-



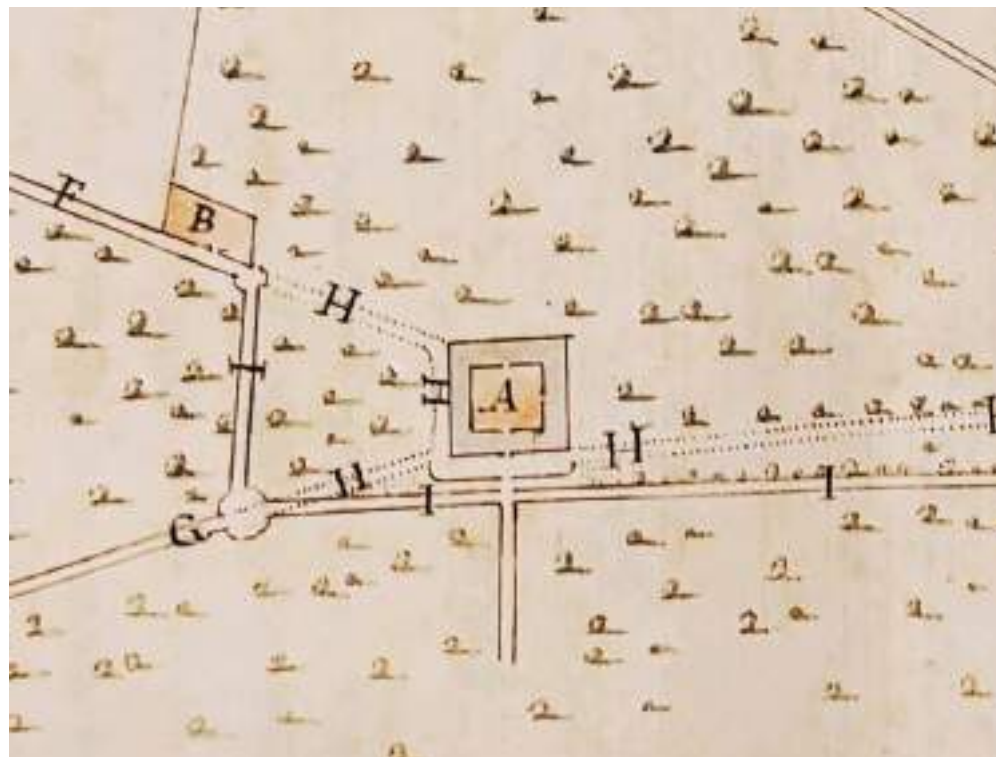


pagina 91

Fig. 1 Villa La Luna, San Domenico, Fiesole. Veduta da sud-ovest, 1872 ca. (foto Alinari).

Fig. 2 Schema planimetrico del complesso di villa e giardino de La Luna, 1709 (da ASFi, Capitani di Parte Guelfa, numeri neri, 888, c. 66 e sgg.).

Fig. 3 Schema planimetrico del complesso di villa e giardino de La Luna, 1709, particolare (da ASFi, Capitani di Parte Guelfa, numeri neri, 888, c. 66 e sgg.).



L'artista rappresenta uno scorcio con la valle del Mugnone: l'inquadratura coglie la risalita collinare dove si assesta il complesso della Badia Fiesolana, e in alto, svettante sulla sommità del colle di Camerata, la residenza di Girolamo, ruotata di 90° per concedere una visione della facciata principale¹⁰ (fig. 6 pubblicata nel contributo di Alessandro Rinaldi).

Il podere su cui Girolamo costruisce la villa sorge su un'area variamente conformata che occupa il limite superiore della collina di Camerata ed è delimitato dalle strade che salgono dalla città per raggiungere l'altipiano di S. Domenico: le strade provengono rispettivamente dalla porta de' Pinti, detta anche via Fiesolana, oggi denominata per l'intero tratto via della Piazzola, e dalla porta alla Croce, quella ancor oggi denominata via di Camerata. Ma la disposizione viaria attorno alla proprietà di Girolamo nel XV secolo era significativamente diversa rispetto all'assetto odierno: la sua conformazione originaria è ricostruibile seguendo la documentazione fornita da Donato Maria Guadagni, che nel primo XVIII secolo richiede alla Magistratura cittadina la possibilità di rielaborare parte dei percorsi stradali d'intorno alla villa¹¹. In tale occasione alcuni brevi tratti vengono cancellati e collegati altrimenti fra di loro; la modifica più sostanziosa concerne l'addrizzamento del tratto dell'antica via Fiesolana che accompagna il podere lungo la sua estensione nord-sud, e punta in direzione dello slargo di San Domenico (figg. 2, 3).

La delimitazione viaria originaria del podere acquistato da Girolamo presenta un andamento nel quale i rilievi collinari più impervi vengono superati o aggirati tramite l'adozione di percorsi irregolari, che rivelano la loro caratteristica schiettamente funzionale. L'antica via di Camerata raggiungeva rapidamente da est la parte più elevata della collina per congiungersi all'antica via fiesolana, proveniente da ovest: ambedue confluivano su un breve tratto ortogonale ad en-

¹ Sulla biografia di Girolamo e del fratello Giovanni Martini, di Tita e Cornelia Salviati, e sull'erronea attribuzione della committenza a Bartolomeo Scala si veda il contributo di Alessandro Rinaldi in questo stesso volume. Su villa La Luna, G. DEL ROSSO, *Una giornata d'istruzione a Fiesole, ossia itinerario per osservare gli antichi e moderni monumenti di quella etrusca città e suoi dintorni*, Firenze 1826, tav. XIX (facente parte della serie di tavole disegnate da Telemaco Bonaiuti con il titolo *Tavole di Fiesole*); G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. Nuova guida-illustrazione storico-artistica*, Firenze 1881, p. 55; Id., *I dintorni di Firenze, I (Sulla destra dell'Arno)*, Firenze 1906, pp. 93-94; G. LENSI ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Firenze 1954, p. 75; L. ZANGHERI, *Ville della provincia di Firenze: la città*, Milano 1989, pp. 319-320. Sul territorio e la città di Fiesole si vedano, G. LAMI, *Lezioni di Antichità Toscane e specialmente della città di Firenze recitate nell'Accademia della Crusca da Giovanni Lami pubblico professore*, Firenze 1766, Lezione VIII; A.M. BANDINI, *Lettere*

giose, il palazzo e la villa di Camerata rappresentano pubblicamente la sua prospera condizione di mercante. Appena realizzata la dimora di Girolamo viene notata e riprodotta — solo come dettaglio facente parte del paesaggio di Camerata — dal pittore Francesco Botticini (1446-1497), nella pala d'altare dedicata all'*Assunzione della Vergine*, commissionata prima dell'aprile del 1475 da Matteo Palmieri (1406-1475) e destinata alla cappella di famiglia in San Pier Maggiore. Sulla porzione sinistra dell'opera, in basso,

trambe, lungo circa 50 metri. Alla conclusione est di questo tratto la via proseguiva in forma unitaria con un'unica denominazione, via Fiesolana, per raggiungere drittissima l'antica strada risalente dalla valle del Mugnone, proveniente da porta a San Gallo, e giungere dopo pochi metri alla piazza di San Domenico. L'estremità sud-est del podere di Girolamo risulta quindi delimitata su due lati dai tracciati prima dritto e poi curvato della via Fiesolana, e una tale disposizione stradale consente di superare il vertice altimetrico della proprietà (150 m. s.l.m.), coincidente con il punto più alto della collina di Camerata: questo è il luogo esatto su cui sorge la residenza fatta costruire da Girolamo.

Una differenza di quota di tre metri circa segna il piano basamentale su cui si alza la casa padronale rispetto alle vie che corrono lungo le sue sponde est e sud, che puntano direttamente su esso (fig. 4); tale piano presenta una forma quasi quadrata che doveva essere definita esternamente da un massiccio profilo murato di pietra a retta, riempito in gran parte di terra¹². La sua immagine poderosa era ciò che doveva apparire all'orizzonte del viandante una volta superata la risalita delle vie di Camerata e Fiesolana.

La ricerca di un'altezza aggiuntiva, oltre quella naturale offerta dal sito, spinge la volumetria del costruito ad una relazione di dominio visivo con il paesaggio: verso levante lo sguardo scende sulla valle dell'Affrico per risalire la costa di Maiano e il versante meridionale di Monte Ceceri; si fonde con l'immagine del declivio ripido del pendio che sale alla sella di Fiesole dalla parte di tramontana; risale alla vetta dell'eremo di S. Francesco, prima di ridiscendere e allargarsi all'estensione del vasto spazio pianeggiante ad ovest, dov'è l'alveo del Mugnone, fino a cercare la città fra gli andirivieni collinari della vista dalla parte di mezzogiorno. Senza incontrare altro manufatto alla stessa quota che sia ugualmente dominante.

Villa La Luna e i Guadagni

Ulivieri di Simone Guadagni acquista villa La Luna il 17 febbraio 1535 dalle figlie di Andrea di Giovanni Petri. Ulivieri è cresciuto a Lione con il padre Simone (1411-1480), fuoriuscito dallo stato fiorentino dal 1434, ed esercita con successo la mercatura a Firenze; si distingue anche fra “i migliori cittadini [...] in amando retamente la libertà, per cagione di lei, e non per altro”, secondo le parole di Giovan Battista Busini, che, come Ulivieri, non sostenne mai la compagine medicea¹³. Ulivieri istituisce suoi eredi i figli Tommaso, Jacopo, Filippo e Paolantonio nel testamento del 4 settembre 1536, con cui tuttavia non rende esplicito il destino del possedimento della Luna: poco più avanti, fra le righe di un codicillo aggiunto nel novembre del 1538, la Luna viene nominata soltanto per ricordare un piccolo lascito per la figlia di un lavoratore del podere¹⁴. Il fratello di Ulivieri, Tommaso Guadagni (1454-1533), che consegue una cospicua ricchezza nella città di Lione, nell'assenza di eredi diretti provvederà a lasciare al figlio maggiore di Ulivieri, anch'egli di nome Tommaso (1495-1550), il suo intero patrimonio¹⁵. La villa fiorentina di Ulivieri trascorre in proprietà al figlio maggiore Tommaso, che a sua volta istituirà eredi i figli Guglielmo (1534-1598) e Tommaso (metà del XVI secolo), cittadini di Lione. Dopo un lungo carteggio fra i cugini francesi Guglielmo e Tommaso, eredi del possedimento de La Luna, e i cugini fiorentini Francesco e Gino (1536-1593), figli del fratello di Ulivieri, il senatore Jacopo Guadagni (1497-1569), la villa viene venduta ai cugini fiorentini per la somma di 3200 lire in data 7 novembre 1573, con rogito sottoscritto a Lione dal notaio Benedetto di Nonsi¹⁶. Dalla documentazione relativa a questo passaggio si rileva che la possessione de La Luna era stata affidata in gestione al senatore Jacopo Guadagni, che nell'arco della sua esistenza aveva compiuto scelte deci-

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; G. CAMBIAGI, *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze 1790; D. MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze, parte terza, dalla Porta S. Gallo fino alla città di Fiesole*, Firenze 1792; F. INGHIRAMI, *Memorie storiche per servire di guida all'osservatore di Fiesole*, Fiesole 1839; F. FANTOZZI, *Nuova Guida, ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e dei contorni di Firenze*, Firenze 1842; D. MACCIÒ, *Nuova guida della città di Fiesole corredata di cenni storici e note desunte da documenti e dai più accreditati scrittori*, Volterra 1869; A. GARNERI, *Fiesole e dintorni*, in *Firenze e dintorni*, Firenze 1916.

² La ricerca venne avviata da chi scrive nel 1998 e i risultati confluirono nella tesi di laurea (relatore prof. Alessandro Rinaldi): B. MAZZANTI, *Villa La Luna a San Domenico di Fiesole: origine e trasformazioni dal XV al XIX secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1999-2000, 2 voll.

³ L'incertezza fra le due date è da ritenersi uno dei dati in attesa di conferma di una ricerca in divenire. La volontà di Tita in CAROCCI, *I dintorni*... cit., p. 93.

⁴ Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte; ASFi, *Guadagni*, 357, “Memoriale B. 54”, passim. Su Francesco Guadagni si veda più avanti.

⁵ CAROCCI, *I dintorni*... cit., p. 93.

⁶ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 1.

⁷ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 11655, c. 167v, datato 20 maggio 1470, notaio Leonardo di Giovanni di Taddeo da Colle.

⁸ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 5050, cc. 29r-30r datato 25 settembre 1474 e cc. 43 r-v, datato 29 novembre 1474.

⁹ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 2874, ins. 1, n. 3, c. 4r, datato 15 settembre 1475; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 2.

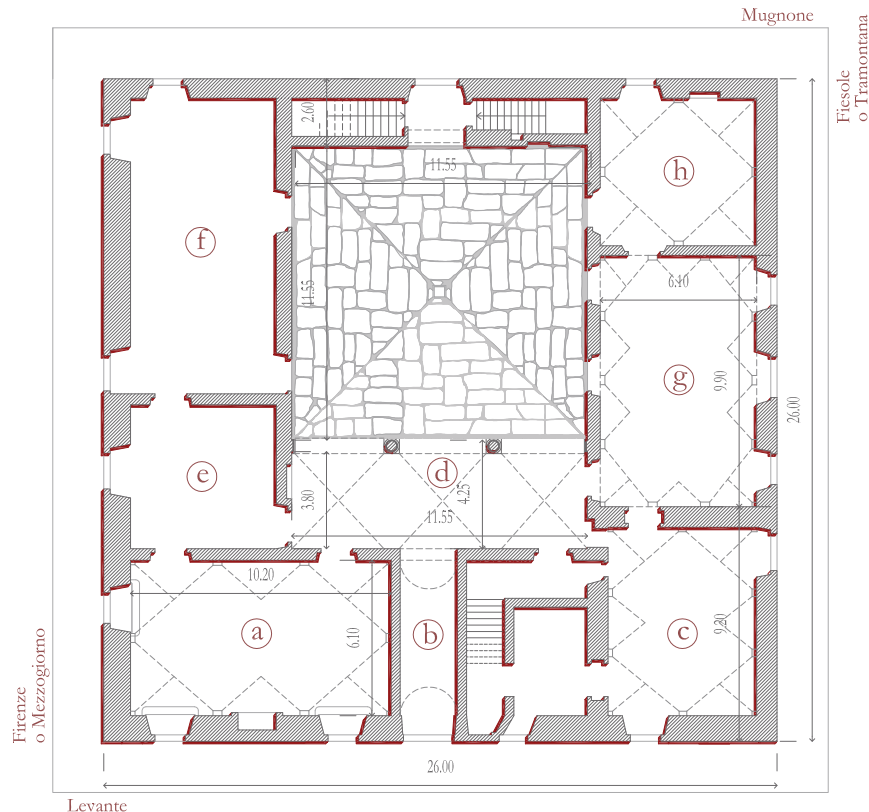
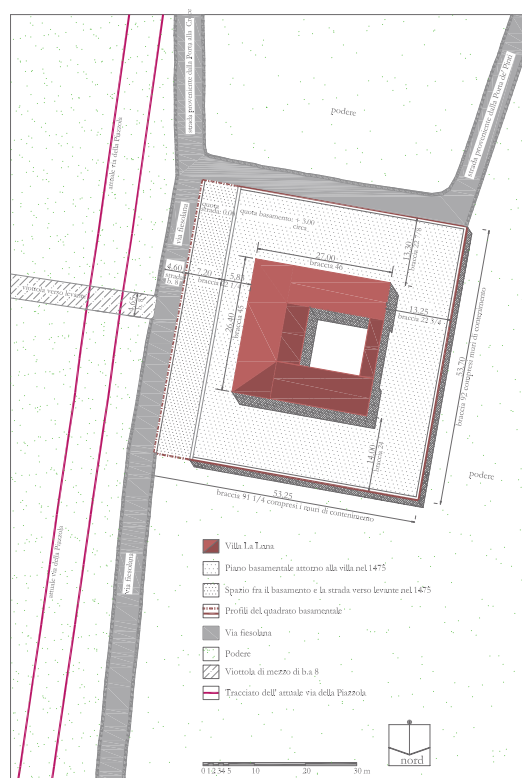
¹⁰ M. STOKES, *Six Months in the Apeninnes*, London 1892, pp. 262-263, figg. 87-88, fra i primi contributi in cui si riconosce sulla pala d'altare villa La Luna, ancora ascrivendola alla commissione di Bartolomeo Scala; C. KING, *The dowry farms of Niccolosa Serragli and the altarpiece of the Assumption 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. BAGEMHIL, *Francesco Botticini's Palmieri altarpiece*, “The Burlington magazine”, 138, 1996, pp. 308-314; *Visions of paradise. Botticini's Palmieri Altarpiece*, exhibition catalogue (The National Gallery, London, 4 November 2015-14 February 2016), edited by J. Sliwka, London 2015, ancora con l'errata attribuzione di villa La Luna a Bartolomeo Scala.

¹¹ La documentazione si trova in ASFi, *Capitani di Parte Guelfa*, numeri neri, 888, c. 66 e sgg., ed è datata 1709; due piante dell'intervento in altre dimensioni ma prive di legenda in ASFi, *Guadagni*, 239, fasc. 11, carte sciolte, “Decreto di permesso di poter raccomandare le strade attorno alla villa La Luna”.

¹² Il profilo del piano basamentale ha subito profonde trasformazioni nell'arco dei secoli, sino al quasi completo riassorbimento ai piani inclinati circostanti eseguito con le opere della seconda metà dell'Ottocento. Può essere compreso nell'immagine ricostruttiva, figura 5, oppure nelle porzioni superstiti visibili nello scatto fotografico Alinari corrispondente alla figura 19.

¹³ *Lettere di Giovan Battista Busini a Messer Benedetto Varchi sugli avvenimenti dell'Assedio di Firenze*, in *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Giovan Batista Busini*, II, Milano 1834, p. 46, lettera decimasettima. Su Busini, C. PINCIN, *Busini, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, consultazione online; L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Guadagni*, Firenze 1873, pp. 76-77.

¹⁴ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, copia del testamento di Ulivieri Guadagni.



¹⁵ Sui Guadagni a Lione, COMTE DE CHARPIN FEUGEROLLES, *Les Florentines à Lyon et les Florentines en Pologne*, Lyon 1893, pp. 85-111; E. PICOT, *Les Italiens en France au XVIe siècle*, Roma 1995, *ad vocem*; le biografie dei componenti della famiglia qui trattati in PASSERINI, *Genealogia e storia...* cit., pp. 73-87; 99-104.

¹⁶ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Contratto, e altri documenti, riguardanti la compra che fecero Francesco e Gino di Jacopo Guadagni da Guglielmo e Tommaso figli del fu Tommaso di Olivieri dimoranti in Francia, della villa, e podere della Luna posta in Camerata”. Sul senatore Jacopo, PASSERINI, *Genealogia e storia...* cit., pp. 99-100.

¹⁷ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”; ivi, “Scritture contenenti l’affitto della Luna per più anni dal suddetto Jacopo d’Olivieri Guadagni, e sino al tempo della compra, qual fitto si pagava al Fisco, e Camera Ducale”.

¹⁸ Ivi, “Memoriale a Sua Altezza Serenissima che fa il Sig. Guglielmo e il Sig. Tomaso Guadagni di poter vendere detto stabile del 31 luglio 1573”; “Supplica al Serenissimo Principe di Toscana Reggente da parte di Guglielmo e Tommaso di Tommaso d’Olivieri Guadagni”, con rescritto, redatti dal segretario Jacopo Dani e datata 31 luglio 1573; “Lettere dei Sig. ri Guadagni di Lione ai Sig. ri Guadagni di Firenze, sopra la vendita della Luna”; rispose del Principe Francesco de’ Medici alla supplica del Re di Francia e del Re di Polonia inerenti la vendita di villa La Luna da parte dei proprietari Guadagni residenti in Francia, datate 16 luglio 1573; “Supplica al Serenissimo Principe di Toscana Reggente da parte di Francesco e Gino Guadagni”, con rescritto, redatti dal segretario Jacopo Dani e datata 31 luglio 1573; “Un ricordo del sottocancelliere alla Gabella de’ Contratti [Alessandro Mainardi] per conto de’ debiti che avevano li Sig. ri Guadagni di Francia per dote, ove appare liberati i Beni della Luna da detti debiti”; “Copia di Legge di quelli che abitano fuori dallo Stato di Sua Altezza Serenissima che è proibito loro il vendere beni”; “Copia di Legge di chi è tenuto alle Gabelle delle Doti, e come le si devono pagare”.

¹⁹ Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 1.

samente opposte a quelle del padre, operando assiduamente in cariche pubbliche cittadine e presso la corte di Cosimo I. Nel 1566 il senatore risulta intestatario di un elenco sistematico di “masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”, che attesta il suo legame diretto con la villa, sebbene essa fosse in proprietà al fratello: il documento permette la comprensione parziale della consistenza dell’edificio e conferma il ruolo di Jacopo quale mediatore per conto di Tommaso, residente a Lione, alla concessione della villa ad affittuari. I proventi derivanti da detta locazione vengono versati al Fisco e Camera Ducale, per ottemperare ai debiti che l’immobile contrae verso lo Stato, seppur in assenza di una proprietà residente¹⁷. Il senatore Jacopo scompare nel 1569, e con l’evento vengono avviate, da parte dei suoi figli, le pratiche per l’acquisto de La Luna; tuttavia la vendita non può legalmente concludersi, perché una legge fiscale del Ducato non consente l’alienazione di beni a cittadini proprietari residenti all’estero, e inoltre, sul possesso pendono carichi fiscali non ancora risolti. Alla morte del senatore sembra scattare una sorta di requisizione fiscale dell’immobile da cui lo Stato continua a trarre i denari necessari al pagamento dei contributi dovuti, tale da impedire il godimento ai figli di Jacopo, che per questo motivo avviano un lungo carteggio buro-

cratico-familiare per risolvere la questione. Nonostante la legge sia tale, la pratica viene gestita benevolmente nel corso del 1573 dal granduca Cosimo I — ormai in cattive condizioni di salute — e dal figlio Francesco, in qualità di principe reggente, che, dopo aver consultato i suoi esperti acconsente con procedimento eccezionale al passaggio del possesso de La Luna dai cugini francesi a quelli fiorentini. A tutela dello Stato viene imposto ai fratelli fiorentini Francesco e Gino il deposito di “fiorini mille di moneta” presso il Monte di Pietà di Firenze, una consistente gabella di carattere in parte preventivo, destinata a sopperire i debiti presenti e quelli che dovessero riconoscersi in futuro¹⁸. Nello svolgersi di un caso così complesso, la famiglia fiorentina dei Guadagni cerca di dimostrare quanto degradate siano le condizioni del manufatto e dei poderi circostanti, nel tentativo di portare elementi positivi a favore dell’alienazione verso il ramo residente a Firenze; per l’occasione vengono raccolte testimonianze fra la popolazione di Camerata dirette a confermare uno stato ormai fatiscente dell’intero complesso¹⁹. Le condizioni fortemente usurate ma non irrecuperabili de La Luna testimoniano il declino del manufatto nel corso dei decenni centrali del Cinquecento, dagli anni Quaranta agli anni Settanta, un presupposto che motiva l’avvio dell’ampio e generale restauro condotto su

Fig. 4 Schema ricostruttivo dell'assetto di villa La Luna con il piano basamentale e le vie circostanti nello stato originario, 1470-1475 (elaborazione B. Mazzanti).

Fig. 5 Schema planimetrico ricostruttivo del piano terreno di villa La Luna con le principali funzioni nello stato originario, 1470-1475: a. sala di levante; b. volta d'ingresso; c. anticamera verso Fiesole e verso levante; d. loggia; e. anticamera verso Firenze; f. camera verso Firenze; g. camera verso Fiesole; h. scrittoio (elaborazione B. Mazzanti).

La Luna da Francesco Guadagni a partire dalla data d'acquisto, come nuovo proprietario²⁰. Da questo momento la famiglia Guadagni eserciterà un ruolo attivo sulla gestione, trasformazione e abitazione della villa sino alla seconda metà del XIX secolo, sempre riferendosi ad essa con il nome de La Luna, mentre si eclissa definitivamente l'antico toponimo “Musoleo”.

Forma e funzioni di villa La Luna nel tardo Quattrocento

La ricostruzione della planimetria di villa La Luna nel tardo Quattrocento si basa sull'incrocio dei dati offerti dai libri Guadagni con i rilievi planimetrici elaborati da Giuseppe Poggi (1811-1901) nel 1847 su commissione della famiglia. Alla metà del XIX secolo i Guadagni consultano il celebre architetto per un progetto di restauro, trasformazione e aggiornamento della villa e del giardino²¹. Nonostante il lungo intervallo che separa il progetto Poggi dalla documentazione cinquecentesca, e dalla nascita dell'edificio, è possibile recuperare agevolmente l'assetto formale dell'impianto grazie al rigore e alle sue peculiarità: le trasformazioni condotte nei secoli non hanno mai intaccato la semplicità compositiva originaria.

Villa La Luna nel tardo Quattrocento è un edificio di limitate dimensioni: un semplice volume a due piani con pianta quadrata, che si alza su un basamento di forma quasi quadrata (fig. 3). Misura 45 per 46 braccia di lato (26,40 m i lati facciata su strada-retro per 27,00 m i lati di fianco) per un'altezza al di sopra della piattaforma d'appoggio che raggiunge sotto il profilo di gronda 21 braccia (12,50 m circa). Il piano basamentale si allarga oltre le pareti perimetrali della villa di una misura che varia fra le $22 \frac{3}{4}$, $22 \frac{7}{8}$ e 24 braccia (fra 13,25 m e 14,00 m), sui versanti nord, ovest e sud. Dalla parte est il piano basamentale avanza soltanto di 10 braccia (5,80 m circa), lasciando, oltre il massiccio muro a retta, un tratto di ter-

reno posto ad una quota inferiore largo 12 braccia e un/quarto ($7,20$ m circa), prima del battuto stradale. Una minore profondità rispetto agli altri avanzamenti, che ricompono nella somma totale delle misure dello spazio rialzato a basamento e di quello a livello strada-terreno ($10+12 \frac{1}{4}$) le $22 \frac{3}{4}$ braccia analoghe agli altri tre lati.

Tali dimensioni sono ricavabili dai brevi appunti-memorie che Francesco Guadagni redige dopo l'inverno del 1575; gli appunti informano circa la suddetta consistenza dimensionale e rendono nota la consistenza superficiale — il tradizionale “pratello” che circonda la villa fiorentina — del piano artificiale su cui s'imposta la residenza²². Lo spazio di fronte alla “facciata della Casa” fino a raggiungere il muro di contenimento è, come detto, di soltanto 10 braccia, rispetto allo spazio di circa 22-24 braccia dei prati collocati sul basamento intorno alla villa da tre parti. Francesco trova incongruo un tale accorciamento del settore anteriore, quindi ne calcola un allargamento sulla base della misura degli altri “pratelli”, fino a raggiungere la via Fiesolana nel tratto lungo di levante²³; il quadrato basamentale quasi perfetto su cui si appoggia l'edificio, suggerito nella versione impostata e costruita da Girolamo Martini, diventerebbe così esplicito. Francesco progetta questa possibilità ma non la realizza: le planimetrie primo settecentesche documentano ancora il basamento dotato di una ridotta parte anteriore della misura di 10 braccia²⁴ (fig. 6 nel contributo di Alessandro Rinaldi).

Il disegno planimetrico della villa si compone di un corpo principale, affacciato sul tratto lungo della via Fiesolana, due corpi laterali paralleli fra loro e perpendicolari al primo, e uno minore, o ‘di servizio’, che collega alla loro conclusione i corpi laterali (figg. 4-5, con relative legende). I volumi costituenti i tre corpi sono caratterizzati da un'identica profondità ed altezza, e una distinzione è sostenibile soltanto per motivi gerarchici e funzionali: la posizione che fronteggia il

²⁰ PASSERINI, *Genealogia e storia...* cit., p. 101.

²¹ 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 Nobiluomo il Sig. Marchese Neri Guadagni (...)* – 1847, Firenze 1847, tavv. I-X; le tavole I e IV sono pubblicate in *Una Capitale e il suo Architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi. Mostra per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a capitale del Regno d'Italia*, catalogo della mostra (Firenze, 3 febbraio-6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze 2015, pp. 185-186. Il progetto venne pubblicato dallo stesso architetto nel grande album intitolato *Disegni di fabbriche eseguite per commissioni di particolari*, Firenze 1887, II, par. VI, tavv. XXXI-XXXV, e discusso in G. POGGI, *Ricordi della vita e Documenti d'Arte*, Firenze 1909, pp. 70-72.

²² Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 3.

²³ Ivi.

²⁴ ASFi, *Guadagni*, 239, fasc. 11, carte sciolte, “Decreto di permesso di poter raccomandare le strade attorno alla villa La Luna”.



Fig. 6 Villa La Luna, San Domenico, Fiesole.

Peduccio della sala a piano terreno, lato lungo.



Fig. 7 Villa La Luna a San Domenico di Fiesole.

Peduccio della sala a piano terreno, lato breve.

più lungo tratto stradale istituisce un valore di preminenza rispetto agli altri, e contiene il vano di maggior rilievo, la sala. I parametri dimensionali utilizzati per la ricostruzione qui presentata derivano, come sopra detto, dal progetto redatto dall'architetto Poggi, mentre il documento redatto per il senatore Jacopo nel 1566 contribuisce alla ricomposizione di un quadro che, nonostante l'incompletezza, rende chiara la disposizione e la funzione di alcuni vani nei tre corpi principali²⁵. Francesco Guadagni fornisce sinteticamente la consistenza dei due piani di cui si compone la villa in una delle numerose note di spesa fatte per i miglioramenti alla possessione della Luna²⁶; la sequenza “camere-sala-loggia” si riferisce ai vani che compongono parte del piano terra; i conici, con le colonne, che sono nella loggia al piano terra e nel terrazzo al primo piano, sono parte strutturale architettonica della villa; il collegamento verticale è ricordato in senso funzionale come il dispositivo per “salire al terrazzo”: con terrazzo s'intende quello coperto al di sopra del portico del piano terra. Insieme, portico e terrazzo formano un loggiato a due ordini posto in adiacenza al corpo principale e stretto fra i corpi paralleli. Ma, come visibile dalla restituzione pittorica di Botticini, un altro ampio terrazzo coperto, utilizzato probabilmente come stenditoio, un verone ricco di valenze panoramiche, si trova al primo piano del corpo nord verso Fiesole, secondo l'uso tradizionale residenziale fiorentino urbano ed extraurbano²⁷ (fig. 6 pubblicata nel contributo di Alessandro Rinaldi). La corte è ricordata per ultima, dopo aver parlato dei volumi contenenti i vani residenziali.

Le masse architettoniche costituenti la villa sono fra loro collegate dal sottile corpo di chiusura e delimitano lo spazio destinato alla corte: un quadrato, il terzo in ordine di apparizione dopo i due del piano di sostruzione e del complesso planimetrico inscritto in esso. In posizione asimmetrica rispetto ai due quadrati che generano l'insie-

me, il cortile misura 12 m per lato: 20 braccia è la misura del vuoto del cortile contro le 10 braccia dei pieni costruiti adiacenti. Ad ovest, sul lato del Mugnone, è delimitato dal sottile collegamento-passaggio; a levante, verso la strada principale, dalla loggia disposta su due ordini.

Un asse centrale, con orientamento est-ovest, corre dal fronte principale al retro, dividendo in due volumi di identica consistenza la villa. Il percorso ha inizio dalla porta d'ingresso, prosegue lungo la volta d'accesso, attraversa la loggia ed esce nella corte quadrata; raggiunge infine la porta tergale. L'asse misura l'equidistanza delle masse architettoniche a destra e sinistra rispetto al vuoto della corte, e sottolinea la totale simmetria delle parti. Elemento fondamentale della parte di sinistra è la sala, esposta a mezzogiorno e levante; Francesco Guadagni ne scrive insieme agli altri ambienti che formano il piano terra. Altrove ricorda lavori di ferramenta per le finestre inginocchiate, che possono essere con molta probabilità proprio le due della sala collocate sulla facciata principale. Per l'accesso alle alte finestre della sala, Francesco fa aggiungere alcuni gradini²⁸. Sul decoro di questo ambiente il Guadagni fornisce qualche brevissimo tratto, descrivendo un quadro appena arrivato in dono e al quale necessita una adeguata cornice²⁹.

La sala è orientata a sud-est, misura 6 m circa nel suo lato breve, affacciato sul tratto corto della via Fiesolana, e 10 m sul lato lungo, corrispondente al fronte principale della villa. Armonicamente proporzionata secondo la relazione 2:3, presenta in altezza la stessa la misura del lato breve, fissando i rapporti di un volume parallelepipedo di decorose dimensioni domestiche ed equilibrata dignità. La sala è coperta da una volta lunettata appoggiata su peducci di fattura quattrocentesca³⁰ (figg. 6-7), che ci perviene intatta; sulle due pareti perimetrali esterne si collocano le aperture, che dalla parte di levante sono simmetriche rispetto al camino centrale, mentre sul lato breve

²⁵ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”.

²⁶ Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 4.

²⁷ Molti sono i rimandi ad elementi quali imposte per finestre, bandelle, paletti e altro, segni chiari della necessità di sostituire materiali usurati, o attrezzare ambienti in via di definizione come le “stanze che s'hanno a far verso tramontana”, destinate a rendere abitabile il bellissimo loggiato panoramico, o stenditoio che fosse. Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 5.

²⁸ Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 6.

²⁹ Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 7.

³⁰ I capitelli superstiti della sala mostrano alcune similitudini formali con quelli della loggia meridionale e del refettorio della vicina Badia Fiesolana; F. BORSI, G. MOROLLI, G.

Fig. 8 Villa La Luna, San Domenico, Fiesole. Veduta della corte con loggia.

l'unica finestra è spostata a cercare di catturare un prolungato irraggiamento. La posizione della sala è angolare rispetto alla planimetria del complesso, ed è angolare e strategica rispetto all'immediato intorno stradale.

Due vani proseguono adiacenti alla sala e configurano l'ala di mezzogiorno: definiti nel 1566 come “camera in verso Firenze e anticamera in verso Firenze”³¹, consistono in un primo spazio perfettamente cubico, affiancato da un esteso vano che ha il valore geometrico di un doppio cubo. Francesco s'intrattiene spesso su di esse, definite “camere terrene verso Firenze”, perché interviene dividendo in due parti il vasto spazio doppio cubico per motivi funzionali³². Due nuovi tramezzi permettono la creazione di un piccolissimo stanzino destinato ad ospitare una piccola scala, costruita per salire alle camere di sopra dalla stessa parte, senza dover tornare alla scala principale³³.

Alla destra dell'asse di simmetria della residenza si presentano soluzioni altrettanto geometricamente determinate. L'area d'ingresso in aderenza alla facciata ospita la scala principale che serve tutti i piani, e un piccolo vano definito nel 1566 come “scrittoio de l'anticamera”³⁴. L'estensione dell'ala di tramontana è occupata da tre vani consecutivi: il vano d'angolo, rettangolare dalle dimensioni di 5,80 x 7,40 m., esposto sia sulla facciata principale che verso Fiesole; l'ambiente seguente, collocato in posizione mediana fra il suddetto e quello che conclude l'ala, in cui vengono riproposte quasi esattamente le grandezze della sala di levante (6x10 m, per 6 m di altezza), e infine l'ultimo, che presenta di nuovo dimensioni cubiche. Il vano d'angolo e il grande vano seguente vengono definiti nel 1566 “anticamera e camera in verso Fiesole”, mentre il vano cubico posto a conclusione dell'ala, “scrittoio”³⁵. Tutte le coperture dell'ala di tramontana presentano forme voltate lunettate su peducci, su cui gli interventi successivi sono stati molteplici; tutta-



via ancora oggi esse conservano l'assetto originario, definitivamente scomparso nelle due camere del corpo di mezzogiorno.

Il corridoio-passaggio che congiunge le ali nord-sud permette l'accesso, tramite una doppia e simmetrica rampa di scale dirette in senso opposto, al piano degli scantinati posti sotto i blocchi di destra e di sinistra (fig. 9). Dai riferimenti sul libro di spese del Guadagni si ricava che la sua funzione di “andito” è inoltre utile al livello superiore, dove ospita un passaggio che connette le due ali della villa³⁶, rendendo circolare la fruizio-

LANDUCCI, E. BALDUCCI, *La Badia Fiesolana*, Firenze 1976, pp. 84-85, tavv. 91-96. Le loro qualità formali ed esecutive affermano l'appartenenza al campionario di peducci e capitelli quattrocenteschi; sul tema, C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti: Das Bauornament*, Münster 1996. Le immagini qui riprodotte sono state scattate nel 1999.

³¹ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”.

³² Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 8.
³³ MAZZANTI, *Villa La Luna*...cit., II, figg. 13, 14 e 15, “Pianta del piano terra - Ricostruzione alla data del riordino da parte di Francesco Guadagni (1569-'84).”

³⁴ ASFi, *Guadagni*, 357, c. 8v, datata 1574; ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”.

³⁵ ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, “Ricordo di tutte le masserizie che sono rimaste nel Palazzo di Jacopo Guadagni a Santo Domenico di Fiesole”.

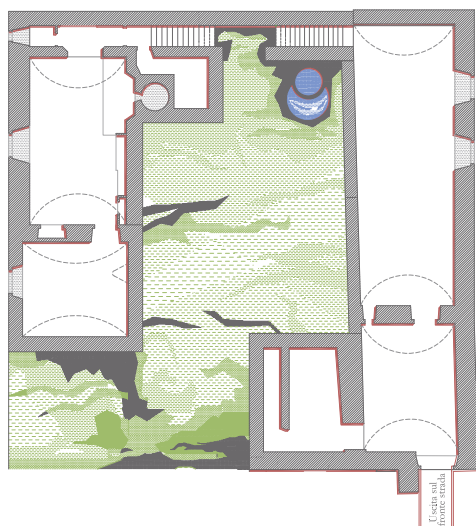
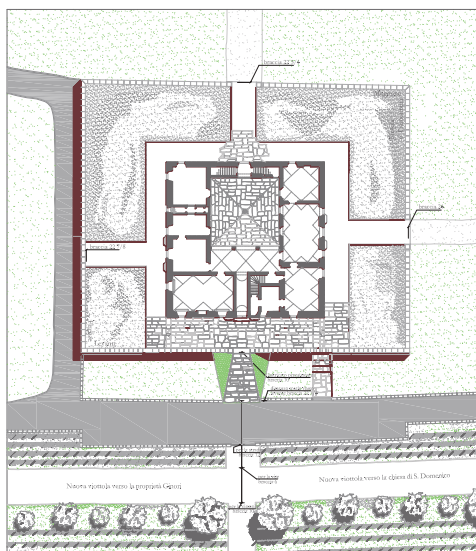
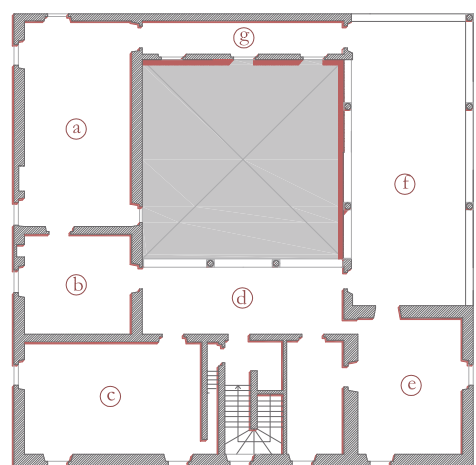


Fig. 9 Schema planimetrico ricostruttivo del piano interrato di villa La Luna nello stato originario, 1470-1475 (elaborazione B. Mazzanti).

Fig. 10 Schema planimetrico ricostruttivo del piano primo di villa La Luna con le principali funzioni nello stato originario, 1470-1475: a. scrittoio; b. anticamera; c. camera; d. terrazzo; e camera; f. loggiato/stenditoio; g. passetto (elaborazione B. Mazzanti).

Fig. 11 Schema planimetrico ricostruttivo del piano terreno di villa La Luna con la creazione della nuova viottola e l'accesso al podere realizzati su commissione di Francesco Guadagni, 1569-1584 (elaborazione B. Mazzanti).



ne della residenza (fig. 10)³⁷.

La doppia loggia collocata sul lato est della corte collega i tre blocchi della villa. Al piano terra le tre arcate a pieno sesto sono impostate sugli snodi strutturali delle due colonne e sulla massa muraria delle ali laterali, in corrispondenza di due lesene. Esse introducono tre campate voltate a crociera di pianta quadrata di 4 m per lato, risultanti dalla suddivisione in tre parti del lato del quadrato di 12 m. Il costruito che compone la colonna somma in altezza 3,55 m; un'identica misura si ritrova nelle luci fra le colonne e fra le lesene, in modo tale da sottintendere la presenza di tre quadrati fra gli intercolumni. L'attuale ordine corinzio della loggia è proporzionato classicamente dal diametro del fusto all'imoscapo che viene moltiplicato per 8 volte e mezzo a raggiungere l'altezza predetta. La base è attica, e il capitello è stato reso anonimo da una profonda rimodellazione³⁸. L'attacco fra il capitello e l'imposta dell'arco è diretto, e l'ultimo tratto della curvatura semicircolare si allinea al profilo del piano sottostante con qualche centimetro di anticipo sull'orlo dell'echino del capitello, dando un effetto di maggior slancio alla già esile e rastremata colonna. Ghiere di pietra rendono visibili i profili degli archi e fasciano gli intradossi (fig. 8).

Dalla loggia si accede alla scala principale, che si snoda in un andamento vario: una prima breve rampa gira a 90 gradi per dare inizio alla seconda, collocata perpendicolarmente alla facciata; dopo alcuni gradini a ventaglio inizia la terza ed ultima rampa, con cui si raggiunge il piano superiore. La terza rampa coincide con l'asse di simmetria della composizione e sbarca esattamente al centro del terrazzo sovrastante la loggia, in una posizione cruciale, che permette di raggiungere qualsiasi zona del primo piano della villa percorrendo identiche distanze.

L'articolazione planimetrica del primo piano si configura in gran parte calcando la sottostante, con l'unica sostanziale variazione riguardan-

te l'ampio terrazzo stenditoio coperto (fig. 10). Il loggiato superiore, definito “terrazzo” da Francesco, funziona come disimpegno: verso tramontana consente di raggiungere la “camera di sopra verso Fiesole”³⁹ e il terrazzo-verone, che Francesco definisce “stanzaccia dove resta murare”, e alla quale provvede con lavori di trasformazione in un vano con affaccio sulla corte interna⁴⁰. Al piano interrato si arriva dalle rampe di scale speculari contenute nel passaggio-collegamento, rilevate nella planimetria di Poggi come uno degli elementi destinati ad essere demoliti⁴¹ (fig. 9). Francesco Guadagni interviene soltanto sotto l'ala di tramontana, quella “verso Fiesole”. I lavori servono alla divisione dei grandi vani esistenti, “le volte”, per la creazione di ambienti da utilizzare come “tinaia” (il vano che continuerà ad avere un accesso diretto dall'esterno), “volta sotto la camera verso Fiesole e verso levante” (il vano rettangolare d'angolo), e infine “volticina verso levante”. Queste, insieme a molte altre informazioni relative ai rifacimenti nella volta nord, possono essere ricavate da voci di spesa per elementi lapidei o ferramenti⁴².

L'accesso principale e il prospetto delle origini: elementi per una ricostruzione

All'esterno La Luna viene circondata dai suoi patelli su ogni lato del quadrato basamentale quattrocentesco. Come visto, Francesco si propone di allargare il lato del basamento dalla parte della facciata principale per raccordare la sua misura alle altre, ma il progetto non deve essere apparso semplice: la sua realizzazione avrebbe comportato lo sterro e il trasferimento di ingenti quantità di terreno destinate a sollevare una cubatura parallelepipedica da porre in aderenza alla via, per dare forma ad un terrapieno che raggiungesse la quota d'imposta dell'edificio (il riempimento di un volume di circa 3 metri in altezza, 53 metri in lunghezza, 7,20 metri in profondità; che, peraltro, alla metà del XIX secolo verrà real-

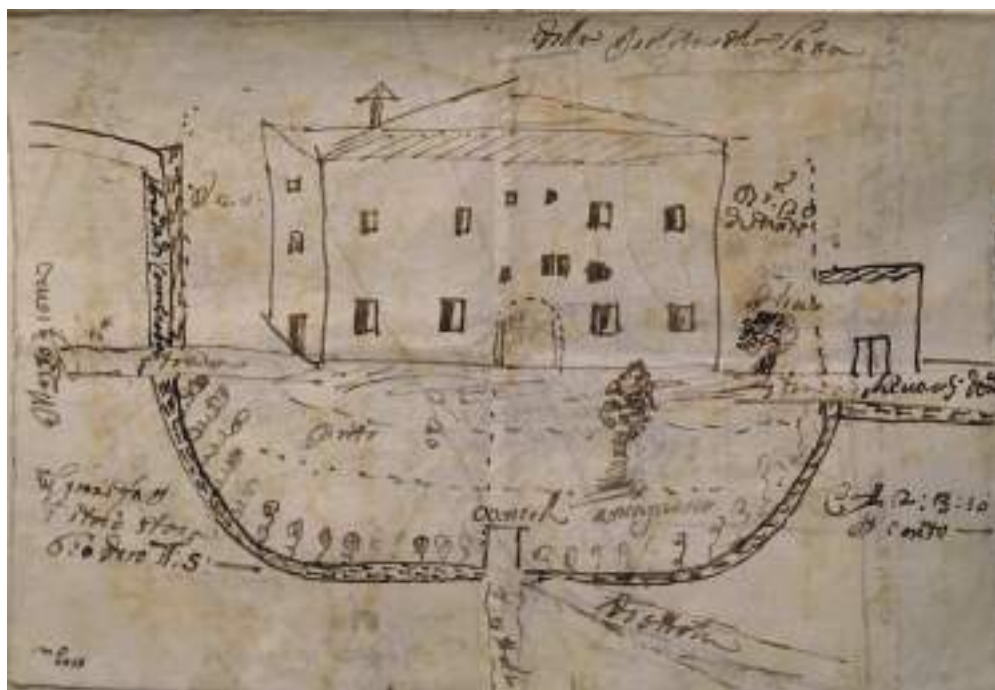


Fig. 12 F.M. Masini, Schizzo del fronte principale di villa La Luna, 3 ottobre 1701 (da ASFì, Guadagni, 270).

mente eseguito) (fig. 11). Il cardine di tutta l'operazione è l'asse di simmetria della residenza: sarà proprio a partire dal detto asse che egli traccerà una linea retta che gli consente di misurare — e fissare in un documento dettagliato — i segmenti di distanza dalla porta al muro di confine sulla strada, la larghezza di questa, lo spazio per le prime viti, e infine la “nuova” viottola, pressoché parallela alla via Fiesolana, che conduce alla conclusione del podere, vicino al monastero di S. Domenico⁴³. Quindi Francesco rende esplicita una forma preesistente che viene trasformata in quest'occasione; è grazie a queste descrizioni che possiamo ipotizzare la disposizione delle vie d'accesso alla residenza nel loro stato originario, e l'organizzazione in nuce per le future trasformazioni (figg. 3, 14).

La “viottola di mezzo”, che inizia a partire dalla strada e si conclude alla “fine del podere dove è oggi la macchia per ragnare”, secondo le parole di Francesco, è preesistente e viene soltanto regolarizzata geometricamente seguendo l'asse di simmetria della villa, “la quale s'è addirittura secondo la porta di detto palazzo verso levante”⁴⁴. Dove comincia la viottola di mezzo si trova l'ingresso al podere, e Francesco fa costruire un cancello e un nuovo muro di delimitazione della proprietà di spessore 1 braccio; al di là di esso, su un terreno scosceso definito “pendio”, vengono piantati quattro filari di viti, alternati ad alberi da frutto solo nell'ultimo filare. Le pietre che vengono utilizzate per la realizzazione del manufatto, così come per quasi tutte le operazioni di ri-

sistemazione della villa, sono cavate per la gran parte nel podere: il territorio fiesolano è storicamente una fonte generosa di materiale lapideo, utile sia come ossatura portante che come finitura⁴⁵. Le pietre ricordate nel libro di spese sono impiegate per lastricare alcune porzioni dei prati attorno alla villa verso levante, mezzogiorno e ponente⁴⁶; numerose occorrono per la sostituzione di soglie alle aperture, insieme a gradini che sono posizionati in prossimità della porta d'ingresso verso levante e di quella sul lato di Mugnone⁴⁷; in certi casi sono plasmate per assumere la forma funzionale di canali e canalette per lo scorrimento delle acque piovane nella corte e sul terrazzo⁴⁸. Un'occasione maggiormente visibile è la loro messa in opera in forma di cantonali, nel restauro dei quattro spigoli dell'edificio⁴⁹. In quest'ultimi, la “subbiatura” che è sottolineata dal Guadagni per distinguere questi pezzi dagli altri ordinari, indica l'uso di una tecnica che dona al materiale quella ruvidità artificiale che decora, irrobustisce e rivela nodi strutturali della massa muraria⁵⁰.

Sebbene l'impegno di Francesco nel vergare su carta i suoi progetti per La Luna sia essenziale per la ricostruzione della forma originaria e delle sue trasformazioni, non è stato possibile ad oggi rintracciare alcuna testimonianza coeva sull'aspetto del fronte principale della villa. Essa appare descritta per la prima volta, con tratti assai veloci e come schizzo di lavoro, fra gli appunti di “Francesco Maria Masini agrimensore da San Quirico a Legnaia”, incaricato dalla fa-

³⁶ Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 9.

³⁷ Le fondazioni originarie del passaggio-collegamento sono testimoniate nel rilievo eseguito da Giuseppe Poggi prima del 1847. Esse sono identiche, per dimensioni e consistenza massiva, a quelle realizzate per i corpi principali della villa, con un sovradimensionamento evidente, in relazione alla loro funzione statica. ASFì, Guadagni, 1004, POGGI, *Progetto di Riduzione...* cit.

³⁸ Documenti inerenti i restauri ottocenteschi dei capitelli si trovano in ASFì, Guadagni, 1004, carta sciolta; non è possibile confrontare lo stato attuale dei capitelli con la loro versione originale, perché, come per tutto il resto, non è disponibile un'iconografia dello stato originario.

³⁹ ASFì, Guadagni, 357, c. 40r, datata 1576.

⁴⁰ Ivi, c. 105r-v, datata 1584; in “Ancho 8 arpioni alle due finestre nella stanzaccia dove resta murare alla Luna verso Fiesole [...]”; ed in “per 8 bandelle messe a 2 finestre verso Fiesole nella stanzaccia et pesasi [...]”, che indicano la sistemazione delle nuove finestre nei due vani risultanti dalla chiusura per tamponamento dell'antica loggia-verone quattrocentesca.

⁴¹ ASFì, Guadagni, 1004, POGGI, *Progetto di Riduzione...* cit., tav. III, pianta del piano interrato.

⁴² Si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 9.

⁴³ ASFì, Guadagni, 357, c. 177r, datata 1575; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 10. Inoltre il volume contiene una carta sciolta, non datata, su cui Francesco riporta la dimensione totale misurata in linea retta fra la facciata principale della villa ed il primo filare delle viti nel podere verso levante: “Lo spazio dalla facciata della casa al primo filare delle viti di sotto alla viottola verso S.to Dom.co è, b.a 51 ¼”, per poi specificare con distinte voci le singole distanze: “Per la viottola braccia 10-Per la vite braccia 6-Per il muro braccia 1-Per la strada braccia 12-E per il lastrico compreso il muro che lo regge bracci a 22 ¼ - (totale) braccia 51 ¼”. Rispetto ai propositi espressi da Francesco alla carta sopra citata (c. 177r), si possono rilevare alcune differenze dimensionali che convincono ad interpretare questa carta come successiva alla sopradetta; quindi l'una come idea delineata sulla carta prima dell'intervento, l'altra come rilievo misurabile di ciò che è stato effettivamente realizzato. La ricostruzione qui presentata alla figura 11 dipende da questa soluzione.

⁴⁴ ASFì, Guadagni, 357, c. 177r, datata 1575; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 10.

⁴⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986, pp. 28-29; F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953, p. 236.

⁴⁶ ASFì, Guadagni, 357, cc. 53v, 62r, datate 1577.

⁴⁷ Ivi, c. 39r, datata 1576; ivi, cc. 53v, 62r, datate 1577; ivi, c. 107r, datata 1584.

⁴⁸ Ivi, c. 39r, datata 1576.

⁴⁹ Ivi, cc. 53v, 62r, datate 1577; ivi, c. 92v, datata 1581; ivi, cc. 104v, 107r, datata 1584.

⁵⁰ I cantonali visibili ancora oggi sui quattro spigoli esterni della struttura, sono probabilmente quelli posizionati da Francesco Guadagni. Sono stati completamente coperti durante il restauro del primo XVIII secolo con uno strato di intonaco, e di nuovo nella seconda metà del XIX secolo con finta pietra modellata a bugnato. Vedi il contributo di Alessandro Rinaldi in questo stesso volume.

Fig. 13 G. Zocchi, *Villa della Luna delli SS.ri Marchesi Guadagni* (da ZOCCHI, *Vedute delle ville... cit.*, tav. 42).

Fig. 14 Schema ricostruttivo dell'assetto di villa La Luna con il piano basamentale e le vie circostanti dopo l'intervento commissionato da Donato Maria Guadagni, 1709-1712 (elaborazione B. Mazzanti).



miglia Guadagni della redazione d'una relazione che espliciti il valore della possessione, commissionatagli su diverse proprietà Guadagni oltre a quella de La Luna⁵¹ (fig. 12). Nonostante la data sia cronologicamente avanzata, ottobre del 1701, e lo schizzo non sia redatto da mano esperta, né intenzionata a lasciare traccia di qualche utilità per altri che non per sé stesso, il disegno appare dotato di elementi di credibilità che possono essere collegati al basamento, alle strade circostanti, e alla consistenza volumetrica a due piani dell'edificio, rimasto tale sino agli anni Dieci del Settecento. Il disegno rende nota una forma assai semplice: sotto una scritta che ne esplicita il soggetto, “Villa detta della Luna”, l'agrimensore delinea una facciata sul cui asse di simmetria sono disposti un tozzo portale principale e le minute finestre che illuminano la scala ai piani superiori, mentre ai lati si dispongono due assi di finestre per lato. Sopra le finestre del primo piano la campitura muraria prosegue, così come le finestre della scala, a suggerire la presenza di un sottotetto. La villa è circondata dai pratelli, che Masini misura e restituisce quasi esattamente, e la porzione basamentale affiancata al tratto corto della via Fiesolana viene delineata come muro ben visibile, insieme alle pubbliche vie verso Pinti e verso San Domenico, al cancello d'ingresso al podere, allo slargo di forma quasi ovale punteggiato di arbusti. Sulla parte inferiore del fronte l'agrimensore non disegna una scala, essenziale per risalire il dislivello fra la strada e il basamento, ma solo tratti irregolari che nella sua personale convenzione grafica

rappresentano il nudo terreno⁵². Probabilmente una scala in pietra non era mai stata costruita: al posto di essa l'accesso alla villa deve essere stato garantito con una cordonata in pietra e battuto di terra, destinata alla risalita a piedi, con mezzi su ruote e a cavallo: la sua forma piramidale appoggiata direttamente sul basamento, teragna come la muraglia d'appoggio, consumata dall'uso e dal tempo, deve aver reso così difficoltosa la sua lettura da non essere passibile di tratti specifici. Quando, negli anni immediatamente seguenti — dal 1709 —, Donato Maria Guadagni farà rielaborare completamente la facciata de La Luna, i suoi registri di spesa annoteranno la costruzione di una vera scala in pietra (“rifare una scala aperta”⁵³) rendendo implicita, nell'idea di rifacimento in forme e dimensioni diverse, l'esistenza di una preesistente rampa o gradonata d'accesso. Neanche nel futuro immediato la forma gradonata assunta dalla risalita al basamento sarà dimenticata: le opere commissionate da Donato Maria Guadagni verranno affidate allo scultore e architetto Giovan Battista Foggini (1652-1725), che nel rinnovato disegno del parterre riproporrà — seppur rielaborata — una cordonata che si stacca dalla pubblica via e raggiunge la nuova “scala aperta”⁵⁴, liberando per la prima volta completamente dal terreno il prospetto del piano basamentale nella sua porzione anteriore (fig. 13).

La reticenza a proposito della gradonata non è l'unico problema della rapida rappresentazione schizzata dall'agrimensore: sulla destra del disegno, egli accenna ad una piccola parete con una

⁵¹ ASFi, *Guadagni*, 270, carta sciolta, datata 3 ottobre 1701.

⁵² La lettura del documento si basa sulla comparazione dello stesso con un altro piccolo schizzo che l'agrimensore Masini elabora per villa Le Fonti, a Pagnolle, Pontassieve, anch'essa oggetto d'esame per stima nella stessa tornata di tempo; tale schizzo, assai più dettagliato di quello de La Luna, si trova in ASFi, *Guadagni*, 270, carta sciolta.

⁵³ ASFi, *Guadagni*, 641, c. 17v.

⁵⁴ Ivi.

porta, che rappresenta lo storico accesso esterno al piano interrato del basamento della villa. Avendo eliminato del tutto la veduta del basamento nella parte frontale della villa, anche questo dettaglio diventa difficile da collocare, al punto da farlo scivolare grossolanamente al di là del pratello.

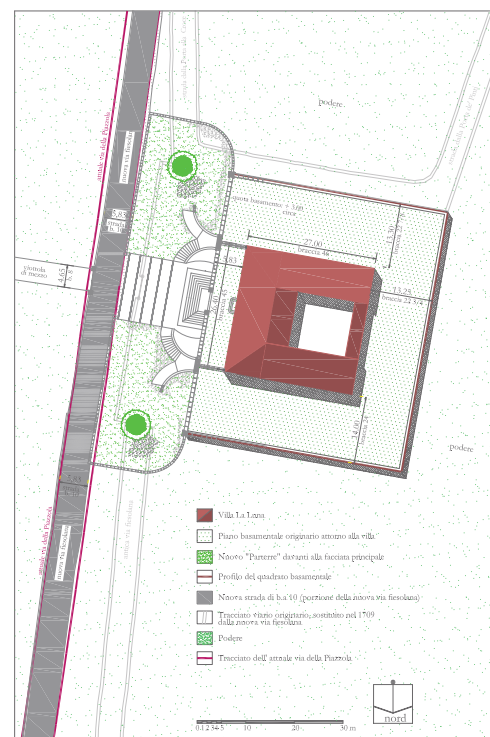
Forma e rappresentatività: villa La Luna dal primo Settecento al tardo Ottocento

Alcuni momenti della biografia architettonica de La Luna si connotano per le cospicue trasformazioni, interne, esterne o d’ambito territoriale. Significative, ai fini dell’eloquenza esteriore della sua immagine, appaiono quelle attuate nel primo Settecento su commissione dal marchese Donato Maria Guadagni dall’architetto Foggini, e alla metà dell’Ottocento per conto del marchese Neri Guadagni (1790-1862) dall’architetto Poggi.

Donato Maria Guadagni “era garzoncello quando fu accettato fra i paggi di Ferdinando II”⁵⁵, ed il costante, fedele, servizio presso la corte dei “Granduchi-Padroni”⁵⁶ dura l’intero arco della sua vita sociale e pubblica, svoltasi fra la seconda metà del XVII secolo ed i primi decenni del successivo. Donato Maria è un cortigiano ambizioso, e la sua brama di incarichi prestigiosi alla corte medicea è appagata a partire dal 1671 con l’assunzione della carica di “Invitatore di Palazzo”, cui segue la nomina di “Scalco della granduchessa Vittoria” nel 1673, ed infine quella di “Maggiordomo” nel 1683. L’architettura, e la sua rappresentatività, costituiscono per lui motivo d’interesse non occasionale: fra gli anni Ottanta del XVII secolo e gli anni Dieci del Settecento si occuperà fattivamente del recupero e restauro della sua nuova villa in Mugello, La Torre, dell’antico Palazzo Dei in Piazza S. Spirito, di parte delle opere condotte alla villa medicea del Poggio Imperiale, del “Casino” Guadagni di via de’ Pilastri e infine del riordino di villa La Luna a Came-

rata⁵⁷, nuovamente immessa tra le sue proprietà poiché sciolta dagli interminabili cavilli legali delle divise familiari⁵⁸. L’aspetto cinquecentesco di villa La Luna, affinato con le opere del nonno paterno Francesco, è travolto dal suo *esprit nouveau* e dal suo gusto aggiornato alla novità. Il progetto di ristrutturazione proposto dal Foggini, o dallo stesso Donato Maria, vista la sua esperienza sul campo, è avviato nel marzo 1709 e sostanzialmente eseguito al 1712, con strascichi fino al 1718, l’anno della scomparsa del committente⁵⁹. Il programma d’intervento è ampio, considerate le modeste dimensioni della villa, e mira alla realizzazione di una nuova e completa definizione del rapporto fra la residenza e gli spazi aperti circostanti, pubblici e privati. Il recupero di parte della documentazione relativa a queste opere, con l’incisione di Giuseppe Zocchi, forniscono i dati essenziali per la ricostruzione della vicenda.

Donato Maria presenta nell’agosto del 1709 una richiesta alla Magistratura dei Capitani di Parte sotto la forma ordinaria della “Supplica”, con cui sottopone all’esame della burocrazia granducale la sua intenzione di trasformare i dintorni ravvicinati della proprietà. Brevemente egli riassume la sistemazione viaria esistente attorno alla villa, ed espone la possibilità di modificarne in parte l’assetto, incaricandosi completamente della spesa e del ripristino dei percorsi; provvede inoltre ad allegare alla documentazione presentata un “beneplacito” sottoscritto dai proprietari confinanti con i suoi beni, a sostegno della bontà delle sue idee urbanistiche⁶⁰. Alla “Supplica” è allegata una piccola planimetria dell’intervento, che rileva contemporaneamente la situazione esistente e disegna il futuro assetto rettificato (fig. 1). Il rialzo artificiale su cui poggia il blocco residenziale è, come detto sopra, in rapporto diretto con tutti i percorsi circostanti: le due vie che giungono dal piano della città si uniscono sul basamento della villa accompagnandone l’estensione del



⁵⁵ PASSERINI, *Genealogia e storia...* cit., pp. 121-122.

⁵⁶ Donato Maria Guadagni lascia un fascicolo di memorie scritto di suo pugno in cui delinea sistematicamente gli eventi pubblici e privati della sua vita a partire dalla nascita e fino al 1709. Il filo degli eventi è consequenziale e la forma scorrevole, perché risultato di un’operazione condotta in gran parte in un tempo ravvicinato, con la precisa intenzione di ricomporre alla memoria avvenimenti del passato, da egli così motivata: “Correva l’Anno 1687, nel qual tempo stavo a servir il Ser. mo Sig. Cardinale Francesco Maria de’ Medici [1660-1711, fratello di Cosimo III] nella città di Roma, ove’ era andato a pigliare il Cappello, trovandomi in qualche parte disoccupato, andavo leggendo diverse cose, fra le quali mi venne alle mani una scrittura di memoria, tenuta a propria mano da Lorenzo de’ Medici; delle cose occorse le più memorabili nella di Lui vita; mi messe in animo a sua imitazione ed esempio di ridurlo in questi pochi fogli, quello che ancora a me era intervenuto fino a quel dì, siccome mi venne fatto in un sol giorno di tempo (o nell’ore oziose). In considerazione che questo mi sarebbe servito a ritornare indietro la vita, con la memoria delle cose passate, e per servirmi di norma a meglio finire il termine, che mi avesse concesso il Sig. Iddio di stare in questo mondo, e così diedi principio in questa forma ‘a presenti ricordi’, in Archivio Guadagni di Masseto (d’ora in avanti AGM), Filza 2, n. 22, pagine non numerate. Non è stato ancora possibile identificare detto fascicolo nella collocazione odierna del Fondo Guadagni presso l’Archivio di Stato di Firenze.

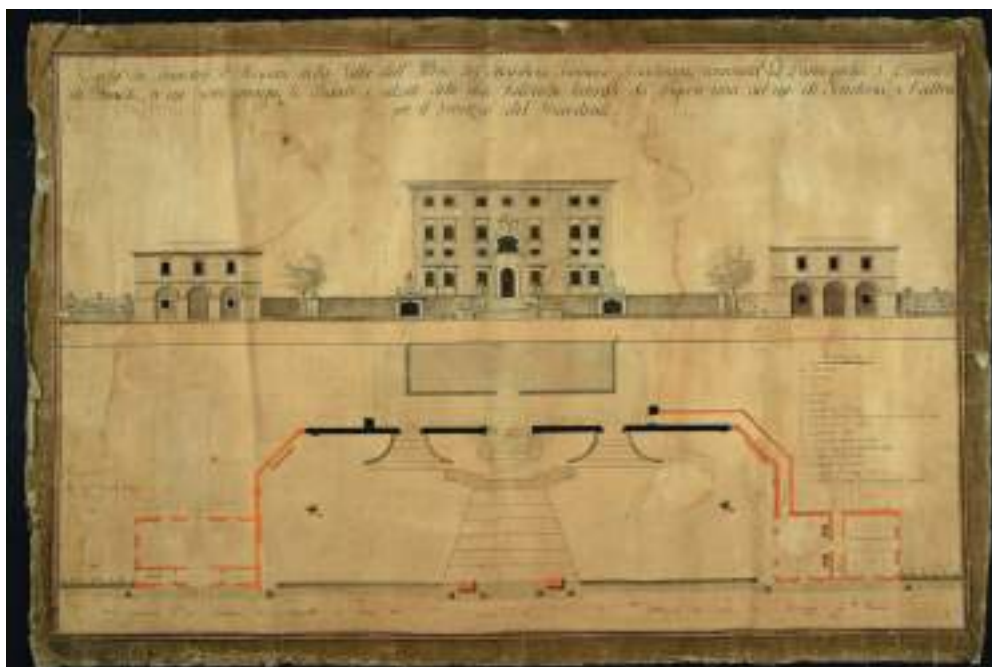
⁵⁷ MAZZANTI, *Villa La Luna...* cit., I, par. II, par. 2.3; su Donato Maria, Giovan Battista Foggini e alcune delle architetture sopra ricordate, R. SPINELLI, *Giovan Battista Foggini, “architetto primario della Casa Serenissima” dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003, pp. 91-92, 329-331, 348; sulla committenza artistica di Donato Maria, Id., *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641-1718) nella Firenze di fine Settecento. Il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, “Bollettino dell’Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 92, 2014, 81, pp. 203-254.

⁵⁸ Il 1682 è l’anno in cui viene redatta la soluzione di suddivisione del patrimonio fra i figli del Senatore Tommaso Guadagni (1582-1652): al figlio maggiore Francesco è destinata la villa de Le Fonti, i poderi ad essa relativi ed altro; a Pierantonio il palazzo di Firenze dietro l’Annunziata, la villa e poderi di Montecchi, e altro; a Donato Maria la villa e le appartenenze di Masseto e altro; infine a Vieri la villa della Luna con i poderi e le case pertinenti; in ASFi, *Guadagni*, 21, n. 6. Vieri però scomparirà precocemente.

⁵⁹ ASFi, *Guadagni*, 641, c. 17v e sgg.; PASSERINI, *Genealogia e storia...* cit., pp. 121-122.

⁶⁰ Sopra, nota 11.

Fig. 15 Progetto d’ampliamento di villa La Luna, inizio XIX secolo (ASFi, Guadagni, 1003).



lato sud: Donato Maria richiede di poter sostituire detto tratto stradale con un nuovo ampio tracciato posto ad una certa distanza del precedente, in modo da allontanare la via dal contatto diretto con la residenza. Chiede inoltre l’inglobamento nei terreni circostanti de La Luna dell’antico tratto della via Fiesolana e l’utilizzazione, quale principale asse viario, della viottola che correva diretta allo slargo di San Domenico fatta realizzare da Francesco Guadagni con le opere tardo cinquecentesche.

L’autorizzazione all’esecuzione dei lavori arriva nel settembre dello stesso anno: il nuovo assetto stradale vede il fronte principale della villa affacciarsi sulla rinnovata via Fiesolana, definita “stradone”⁶¹, con un recupero di superficie che estende l’area d’accesso alla residenza. Con le opere fogginiane⁶² lo spazio antistante la villa viene completamente trasformato in un’allargata platea verde profonda oltre 18 metri: un ampio parterre che inizia dal muro di contenimento frontale del basamento e si conclude in aderenza al nuovo “stradone” pubblico⁶³. L’immagine della villa viene adeguatamente celebrata dall’interpretazione di Giuseppe Zocchi, che ne restituirà una veduta d’insieme intitolata *Villa della Luna delli SS.ri Mar.si Guadagni*, edita nel 1744⁶⁴ (figg. 13-14).

La differenza di quota fra il piano basamentale, su cui si alza il volume della villa, e il nuovo parterre viene superata con la rielaborazione della “scala aperta”: l’operazione si configura come rifacimento della precedente salita, e il passaggio viene ora superato da una scala di tipo piramida-

le che alla sua conclusione lascia posto ad una cordonata, allungata sino al bordo stradale. La scala fuoriesce dal profilo del piano basamentale appoggiandosi al muro a retta quattrocentesco, che nell’occasione viene decorato con specchiature geometriche in leggero rilievo. All’estremità nord e sud del basamento appaiono due porte d’accesso al piano interrato: quella posta a nord deve la sua posizione al preesistente accesso alla “volta verso Fiesole”, documentato nel XVI secolo, mentre il suo pendant meridionale viene aperto adesso configurando una chiara ricerca di simmetria. Foggini trae quindi spunto da una preesistenza per assorbitne organicamente il disegno nel nuovo impaginato della facciata. Il loro disegno appare chiaro nel rilievo-progetto della facciata de La Luna databile al primo Ottocento e conservato anch’esso nelle carte Guadagni⁶⁵ (fig. 15).

L’insieme dei manufatti che decorano il parterre inferiore tenuto a prato, e quello superiore lastricato, appare profusamente ornato e destinato alla ricerca degli effetti scenografici tipici dell’immagine della villa barocca: l’attacco al suolo del volume è mediato dal moltiplicarsi della presenza di manufatti dal disegno sofisticato, che presentano grande ricchezza e varietà di forme, mentre accompagnano il dispiegarsi dello svettante prospetto. L’idea viene rafforzata dal rialzo di un piano del corpo prospiciente la strada: l’incremento sul fronte riequilibra il rapporto fra la massa in elevazione e l’intorno, entro il raggio di distanza definito dallo “stradone” per San Domenico. La popolazione di viandanti su quest’ul-

⁶¹ La nuova strada diritta che raggiunge lo slargo di San Domenico è definita nei documenti come lo “stradone”, in ASFi, *Guadagni*, 641, c. 43v.

⁶² ASFi, *Guadagni*, 641, cc. 17r, 17v, 43r, 43v, 58r; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 11.

⁶³ Lo *Stradone* corrispondente oggi per dimensione, posizione e andamento a via della Piazzola.

⁶⁴ G. ZOCCHI, *Vedute di Firenze e della Toscana*, a cura di R.M. Mason, Firenze 1981, n. 71, p. 166; G. ZOCCHI, *Vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, tav. 42.

⁶⁵ ASFi, *Guadagni*, 1003.



Fig. 16 T. Bonajuti, *Veduta della villa dei Marchesi Guadagni detta La Luna* (da DEL ROSSO, *Una giornata d'istruzione... cit.*, tav. XIX).

timo, così come delineata nell'incisione Zocchi — venditori pigri, religiosi distratti, passanti in conversazione —, accentua e valorizza la profondità visiva del parterre e della nuova direttrice viaria.

Sul portale d'accesso viene dispiegato un elaborato disegno eseguito a stucco che rilega il portone con cartiglio⁶⁶, l'apertura superiore e lo stemma di famiglia, in un unico accurato elemento decorativo che sottolinea il nucleo centrale plastico del prospetto. La soluzione propone un'alternativa al modello tardo-cinquecentesco fiorentino costituito dai portali bugnati inquadrati da un ordine di lesene e sorreggenti un terrazzino, diffusi anche nella progettazione di ville suburbane ed esemplificati nelle residenze di Castel Pulci a Lastra a Signa, nella villa medicea di Castello e del Poggio Imperiale, nelle ville Corsini a Castello, Tempi a Montemurlo e Gerini a Ronta⁶⁷. Il progetto del prospetto riguarda anche il numero degli assi delle aperture che aumenta dai quattro originari a sei, intercalati dalla presenza di due fasce passanti decorate a specchiature in leggero rilievo. Sui prospetti laterali gli assi di aperture passano da cinque a otto; è molto probabile che alcuni di essi siano fittizi⁶⁸. La villa e il territorio circostante così plasmato vengono ancora celebrati nella veduta della Luna delineata nel 1826 da Telemaco Bonajuti⁶⁹ (fig. 16), che, scegliendo un punto di vista opposto a quello di Giuseppe Zocchi, mostra la residenza dalla distanza allargando l'inquadratura a comprendere sia lo “stradone Guadagni”, sia la via proveniente dalla sottostante val-

le del Mugnone. L'immagine Bonajuti descrive lo “stradone” nella parte terminale d'approdo allo slargo di San Domenico, che, con due pilastri coronati da cornici e sfere di pietra, attestano la conclusione degli alti muri di delimitazione del podere dei Guadagni. Immediatamente dietro i massicci pilastri due cipressi sottili enfatizzano lo stacco in altezza dei due piedritti e segnano senza equivoco l'inizio del percorso che i Guadagni hanno riservato all'apprezzamento pubblico della loro villa. Qualche anno più avanti, negli anni Quaranta dell'Ottocento, La Luna viene documentata come disabitata dalla famiglia ed in avanzato stato di degrado⁷⁰. Il proprietario Neri Guadagni consulta il giovane ingegnere di famiglia, Giuseppe Poggi⁷¹, a cui richiede una perizia sulle condizioni dell'immobile ed un computo di previsione dei costi, durata e tempi di svolgimento dei lavori occorrenti per contenere una decadenza che appare ormai grave.

La richiesta da parte del proprietario è documentata al 7 Gennaio 1847, e la redazione del documento da parte di Giuseppe Poggi è svolta nell'arco dei tre mesi seguenti. Il resoconto sullo stato dell'edificio è presentato alla famiglia Guadagni il 7 Aprile 1847; il titolo con cui la relazione viene repertoriata è breve quanto efficace nel rendere l'opportunità di intervenire in tempi stretti: *Progetto di restauro per urgenza della Villa della Luna approvato con Deliberazione del Consiglio di Famiglia del dì 5 Febbraio 1848*⁷². Le parole introduttive di Giuseppe Poggi sostengono e confermano l'immagine di scortecciato abban-

⁶⁶ Nel 1716 lo scalpellino Franco Bocconi viene pagato per “una cartella di pietra”, in ASFi, *Guadagni*, 641, c. 58r. Sul contenuto di detta cartella di pietra, fatta apporre sulla porta d'ingresso da Donato Maria a celebrazione e memoria delle opere di restauro da lui condotte, ci informa Angelo Bandini: “[...] Giunti sulla piazza di S. Domenico si lascia a mano dritta l'ampio e magnifico stradone, che conduce alla villa de' Signori Marchesi Guadagni, che fu già del celebre Bartolomeo Scala segretario della Repubblica Fiorentina. Nella facciata di essa villa si legge: DONATUS MARIA GUADAGNIUS LOCI OPPORTUNITATEM SECTUS VILLAM HANC INSTAURAVIT AUXIT ORNAVIT - ANNO DOM. MDC-CX”, in BANDINI, *Lettere XII...* cit., lettera IV, col. 29; la stessa epigrafe è ricordata e trascritta dal Moreni, in MORENI, *Notizie storiche...* cit., pp. 70, 86.

⁶⁷ Le immagini delle ville citate nella loro versione settecentesca sono riprodotte in ZOCCHI, *Vedute di Firenze...* cit., tavv. 30, 37, 53, 59, 61, 67; ZOCCHI, *Vedute delle ville...* cit., tavv. 1, 8, 24, 30, 32, 38.

⁶⁸ Nel rilievo della villa condotto da Giuseppe Poggi prima del 1847 il numero degli assi è decisamente inferiore.

⁶⁹ Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (d'ora in avanti BNCF), *Cappugi*, 498, tav. XIX, “Album di vedute di Fiesole”. La stampa è intitolata *Veduta della villa dei Marchesi Guadagni detta La Luna*.

⁷⁰ AGM, Filza 29, n. 26; non è stato ancora possibile identificare detto fascicolo nella collocazione odierna del Fondo Guadagni presso l'Archivio di Stato di Firenze.

⁷¹ Giuseppe Poggi si dichiara “Ingegnere della famiglia Guadagni” nella documentazione riguardante villa La Luna redatta per conto del marchese Neri. Il documento è datato 7 aprile 1847.

⁷² AGM, Filza 29, n. 26.

Fig. 17 G. Poggi, *Villa Guadagni* (S. Domenico di Fiesole), planimetria della villa e del giardino (da POGGI, *Disegni di fabbriche... cit.*, tav. XXXI).



dono che Telemaco Bonajuti aveva in parte delineato nell’incisione di vent’anni prima:

L’interesse ed il decoro della nobilissima Casa Guadagni esigeva, che si provvedesse ai gravi deperimenti da lungo tempo sofferti dalla rinomata Villa delle Lune, e voleva che nelle riparazioni si pensasse al riordinamento il più confacente alle attuali esigenze [...]. L’Ingegnere della famiglia Guadagni sottoscritto, mentre fu penetrato dell’importanza dell’onorevole commissione fu anco penetrato dai deterioramenti sofferti da questa Villa fin da tempo remoto⁷³.

Lo sguardo professionale di Giuseppe Poggi si concentra sull’aspetto fisico-strutturale dell’immobile. La villa mostra i segni dell’età e dell’incuria: i terrapieni che concorrono alla formazione del piano basamentale sono in movimento e provocano tali sollecitazioni alle strutture murarie da essere definite dall’architetto “soverchie”. Le intenzioni di Poggi appaiono già esplicitate nel titolo del suo progetto: “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 e progetto di riduzione ed ampliazione degli annessi necessari alla medesima e della casa di Amministrazione dei Beni che la circondano — 1847 —”⁷⁴. Il volume si compone di 10 tavole, di cui solo le prime sei riguardano la villa, ed obbedisce a precise richieste da parte dei Guadagni:

[i Guadagni] vagheggiavano il Restauro e l’ingrandimento della Villa delle Lune, [...] io feci il progetto con larghezza, come si desiderava, profittan-

do del poderetto circostante alla villa per avere un giardino all’uso inglese, con viali, prati, e boschetti, e con ingressi ed egressi sulle vie che per più lati lo recingevano⁷⁵.

La tavola I del volume presenta il *Progetto del giardino che circondar deve la Villa e i suoi annessi* (fig. 17). L’area del podere situato in prossimità della residenza padronale e distesa sul declivio collinare a nord-ovest viene destinata a “giardino all’uso inglese”⁷⁶. Il legame radicato fra il volume che stacca dal terreno mediante l’allargamento del piano geometrico costruttivo, e il suo intorno sistemato in balzi variamente orientati a seconda dell’andamento naturale dei pendii, viene quasi definitivamente annullato con la creazione di varianti altimetriche irregolari. Le differenze di quota delle parti a sud, a ovest e a nord vengono riassorbite e celate tramite riporti di terreno per la creazione di aree verdi che accompagnano la discesa verso quote più basse. Questo nuovo intorno ravvicinato alla residenza diluisce la nettezza del piano basamentale originario fino a cancellarlo, favorendo con la sua estensione il raggiungimento di un accordo diretto con le pendenze naturali circostanti. I terreni vengono sistemati ad aiuole cespugliose e fiorite dalle parti sud, ovest e nord.

In maniera opposta viene rielaborato il versante verso levante. Lo spazio originario, profondo circa sei metri, posto alla stessa quota d’imposta della villa sul fronte principale che prospetta la pubblica via, insieme al parterre settecentesco organizzato con manufatti d’ingresso e prati

⁷³ Ivi; si vedano le trascrizioni in apparato documentario, sez. 12.

⁷⁴ ASFi, *Guadagni*, 1004.

⁷⁵ POGGI, *Disegni di fabbriche... cit.*, II, par. VI; anche in POGGI, *Ricordi della vita... cit.*, pp. 70-72.

⁷⁶ Sulla teoria e pratica, influenze storiche e diffusione del giardino paesistico in Inghilterra a partire dal terzo decennio del Settecento, si vedano J.S. ACKERMANN, *Il giardino paesaggistico*, in *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992, pp. 212-247, e l’ampia bibliografia contenuta in nota; F. MUZZILLO, *Paesaggi informali. Capability Brown e il giardino paesaggistico inglese del XVIII secolo*, Napoli 1995. Sulla diffusione nel territorio fiorentino ed in città a partire dal primo XIX secolo del modello inglese del parco romantico in ambiti sia pubblici che privati, si veda M. BENCIVENNI, M. DE VICO FALLANI, *Giardini pubblici a Firenze dall’Ottocento a oggi*, Firenze 1998, pp. 17-34. Su Giuseppe Poggi viaggiatore in Inghilterra e in Francia, e sulla conoscenza dei modelli di parchi urbani contemporanei di Londra e Parigi, R. MANETTI, *Le città del Poggi*, in *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, catalogo della mostra (Firenze, dicembre 1989-gennaio 1990), a cura di G. Morolli, R. Manetti, Firenze 1989, pp. 33-56; Id., *Giuseppe Poggi Architetto. L’immagine di una capitale*, in *Una Capitale e il suo Architetto... cit.*, pp. 169-176.

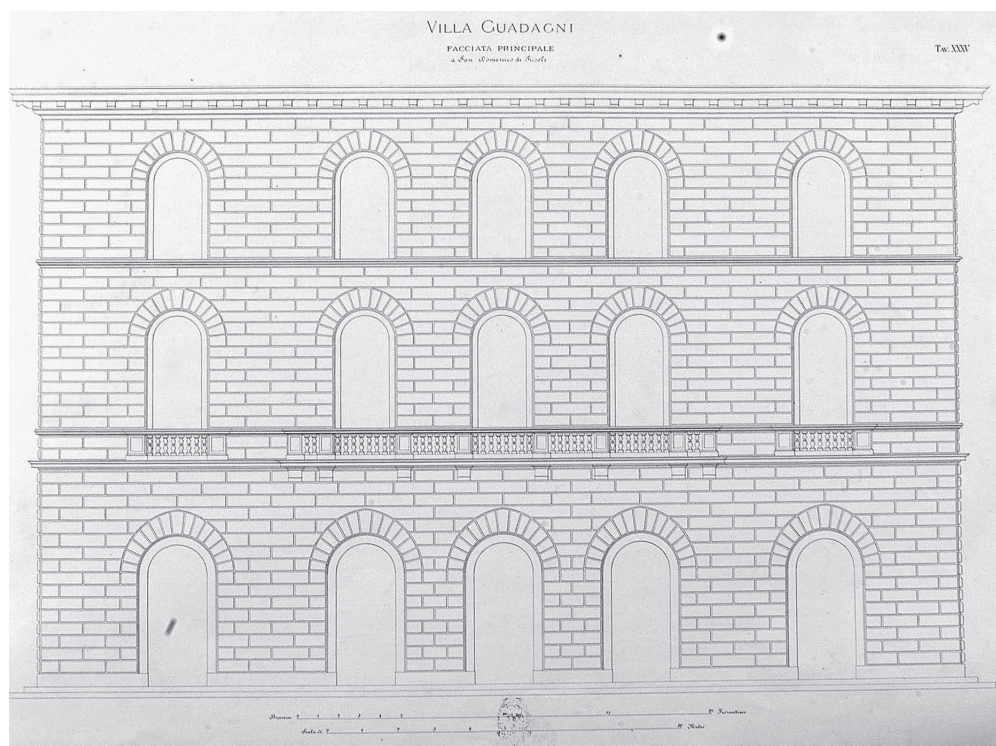


Fig. 18 G. Poggi, *Villa Guadagni – facciata principale*, progetto della nuova facciata principale della villa (da Poggi, *Disegni di fabbriche... cit.*, tav. XXXV).

declinanti a raggiungere la quota stradale, vengono rivisti allo scopo di sfruttare le potenzialità delle vedute e degli scorci. Un espresso desiderio di intimità contemplativa, e di signorile distacco dalla strada, induce l'architetto ad una risoluzione che prevede l'interramento di tutta l'estensione del parterre e la sopraelevazione dello stesso al piano d'imposta della villa: l'imponente riporto di terra costruisce un ampio terrazzamento dalla parte di levante ed esalta la separazione definitiva dal percorso sottostante, sottolineando l'intrinseco valore panoramico di questo versante. L'operazione ribalta la gerarchia storica dei fronti: il fronte principale si trasforma in postazione dal quale contemplare il paesaggio, e per conseguenza la porta principale diviene passaggio verso il nuovo esteso terrazzo; il compito di facciata d'ingresso alla villa è assolto dal prospetto tergale rivolto a ponente, adeguatamente riordinato (fig. 18).

Le tavole III, IV, V e VI del volume sono dedicate al progetto del completo riordino interno alla villa, che viene rivista a partire dal piano interrato sino al completamento del secondo piano, già realizzato in parte con i lavori primoseptecenteschi di Donato Maria Guadagni. La corte interna scompare per lasciare spazio ad una nuova sontuosa scala ed una “nuova sala nobile” a doppia altezza; il piano delle volte interrate viene ampliato e collegato nelle due porzioni storicamente non collegate; i volumi degli ambienti del piano terreno, primo e secondo ven-

gono riorganizzati adottando principi di rigorosa simmetria e seguendo le necessità di vita di una ‘moderna’ famiglia aristocratica della metà del XIX secolo. I fronti della villa vengono completamente rivestiti di finte bugne, un nuovo mantoininterrotto, ritmato unicamente da un marcapiano fra terra e primo piano e da una coppia di fasce orizzontali che sottolineano i davanzali. La Luna sfoggia un'incrostazione bugnata messa in atto con bozze moderatamente modellate, depurate dell'esuberanza plastica dei modelli rinascimentali di palazzo Medici, o Pitti o del basamento di palazzo Pazzi. La soluzione a fronti neoquattrocenteschi appartiene al repertorio coevo di Giuseppe Poggi⁷⁷, che interpreta la villa suburbana alla stregua del palazzo urbano fiorentino rivestito di pietra: ma il nuovo strato aderisce a La Luna come una pelle effimera, non destinata a durare.

Commissionata da Girolamo Martini fra il 1470 ed il 1475 e presto abbandonata, restaurata e rivitalizzata da Francesco Guadagni nella seconda metà del Cinquecento, aggiornata a rendere manifesta la splendida posizione sociale di Donato Maria Guadagni nel primo Settecento; incustodita, nuovamente rielaborata alla metà del XIX secolo assecondando un'idea di vita aristocratico-borghese sempre più aggredita da un'inarrestabile modernità, La Luna ha accumulato nei secoli una densa biografia storico-architettonica e continuato a dominare compostamente la sommità del colle di Camerata (fig. 1).

⁷⁷ In POGGI, *Ricordi della vita...* cit., pp. 73-75, 83-84; F. BORSI, *La capitale a Firenze e l'opera di G. Poggi*, Firenze 1970, p. 38; C. CRESTI, L. ZANGHERI, *Architetti e Ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978, p. 192; Giuseppe Poggi e Firenze. *Disegni di architetture...* cit., pp. 130, 132; POGGI, *Disegni di fabbriche...* cit., II, par. VII, tavv. 41-46.

APPENDICE DOCUMENTARIA

SEZIONE 1

ASFi, *Guadagni*, 232, fasc. 4, carte sciolte, data: 11 Luglio 1571.

“Andrea di Giovanni da Mosciano notaio fiorentino fa fede a qualunque leggerà la presente che la verità è che il palazzo e il podere appellato La Luna posto nel popolo della Badia di Fiesole da anni venti in qua [quindi dal 1551] è andato in gran declinatione et peggiorato di frutto assai et massimo rispetto alle vigne mal tenute da lavoratorj et al fine tagliatene poi una gran parte et così rispetto a frutti del podere che non vi sene essendo posti di nuovo i vecchi sono per la maggiore parte mancati e così quanto alle terre per essere luogo maghero per natura avrebbero bisogno di concimi e maggiore cura che non hanno avuto et non hanno le quali cose sono causate per non aver avuto il vero padrone et essersi tenuti detti beni per varj affittuarj come è notissimo a tutti quelli del paese [...] che detta possessione vadia gagliardamente declinando se altri padroni non si provvede e quali vogliono spendere in rassettare e ridurre detto podere”.

“[...] di sopra quanto si dice per Ser Andrea da Mosciano et di più che il Palazzo ha patito et continuamente patisce si nella coperta come nella muraglia et che ha di bisogno di restaurarlo et che altrimenti patirà più assai nello avvenire che non sia fatto fino adesso et questo dico per essere vicini a detto luogo detto La Luna et havere visto et sapere tutto”.

SEZIONE 2

ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 2874, ins. 1, n. 3, c. 4r (1472/99), data: 15 settembre 1475.

“Item lascio a la Tita mia consorte per la bona compagnia ho avuta da lei la casa co fata fare con il podere insieme che comperaj da i Canonici di Fiesole che ne fo rogare a Lionardo da Colle notaro fiorentino in la vila di camarata chiamata muzelle [sic] contado di Firenze e con tutte casetta di lavoratore et per lo simile e lascio el podere con la casa da lavoradore che ho comperato da li frati di Santo Domenigo da Fiesole nominata la pergolina che confina con lo sopradetto podere di muzelle che ne fo rogare a (?) di Zanobino notaro fiorentino con tutte sue sostanze”.

SEZIONE 3

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 177r, data 1575.

“Lasciati lo spazio di braccia 24 da la facciata della Casa che hoggi è braccia 10 da detta facciata sin'al di fuora del muro che regge lastricato e pratello; Et si lascia detto spazio di braccia 24 perché si possa tirar avanti detto muro perché venga lo spazio p.le come hanno li altri prati in detto intorno a detto palazzo; che quel-

lo verso Fiesole è di braccia 24 dalla facciata sin'al di fuori del muro, et quello dalla banda verso Mugnone è braccia $22 \frac{3}{4}$ et quello verso Firenze braccia $22 \frac{7}{8}$ ”

“Et si lascia detto spazio di braccia 24 perché si possa tirar avanti detto muro perché venga lo spazio p.le come hanno li altri prati in detto intorno a detto palazzo [...] Et da dette 24 braccia al cancello, che si havrebbe a far per entrar nel podere, si ha' lasciare lo spazio di braccia 16, come è hoggi in luscir per la strada corrente”.

SEZIONE 4

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 8v, data: 1574.

“adi 20 d'aprile – S 54 – per pagati a Giovanni d'Antonio imbiancatori per lo costo per haver imbiancato a la luna, le camere sala loggia volte, et lavato tutti e concii e colonne, al primo piano a basso et corte, imbiancato su per la scala a salire al terrazzo.

adi detto – S 33.15 – per pagati a Gio. Sandrini scarpellino per 3 base a le 3 colonne a la loggia della luna, et per due panchine et 1 lastrone per la finestra dell'anticamera verso levante.

adi 15 detto – S 112.5 – pagati a Maestro Giulio di Giovanni Mazzeranghi muratori, per opere di maestri e manovale messe alle tre basi et a restaurare al primo piano tutte le volte et stanze, et per rena, calcina, concii, gesso, aguti, et altra ferramenta, tutto al detto luogo mandatommi per lo costo [...]”.

SEZIONE 5

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 9r, data: 1574.

“Da dare adi 24 di Febbraio 1574 – S 82.4 – gli fo buoni a Baccio e Antonio Desiderini [...] legnaioli et sono per 1 finestra di 2 pezzi cioè l'imposte d'abeto di braccia $3 \frac{1}{3}$ per 1 finestra verso Firenze - S 32 - et per 4 finestre di 2 pezzi l'una dette d'abeto cioè l'imposte per le finestre verso levante 2, et la corte 2, s'hanno a mettere et andranno nella camera verso levante, e nelle stanze che s'hanno a far verso tramontana.

adi 25 detto – S 31.10 – et S 33.20 – per opere messe impiallacciare le sopradette finestre di noce, et usci pure di noce coll'imposte vecchie nelle due stanze verso levante – S 12.4 – per 1 paio di palle d'ottone per bandelle, paletti, saliscende, et aguti bullette et colla.

adi 17 detto – S 25 – per pagati a Gio. di Matteo da Losi fabbro a' Ricci per lo costo predetto – S 25 – d'aguti e stanghe per finestre a quelle inginocchiate per alla Luna”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 62r, data: 1577.

“Per 1 chiusino alla volta che è sotto la camera verso Fiesole e verso levante” (con volta s'intende il vano interrato).

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 40r, data: 1576.

“Per 1 saliscende co sua ferramenti a l'uscio di camera di sopra verso Fiesole co sopra chiave”.

SEZIONE 6

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 92v, data: 1581.

“Per 4 scaglioni messi alle 2 finestre di sala verso levante et per 4 aggiunti a detti scaglioni che riuscivano bassi”.

SEZIONE 7

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 29r, data: 1575.

“Adi 8 di maggio – S 8 – pagati per acconto a Angelo de' Ventura legnaiuolo per lo costo di quadro d'una dona con tornimento di noce messo nell'anticamera terrena verso Firenze.

Adi 24 detto – S 61.6.8 per pagato a Ruberto Castiglioni per lo costo spesi in 1 adornamento di noce laccato doro messo a 1 quadro d'una dona e Magi di figure piccole, quale quadro mi ha donato detto Ruberto, et è appiccicato hoggi nella sala verso levante”.

SEZIONE 8

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 40r, data: 1576.

“I serratura alla saracinesca co 1 paletto et per 1 sale-scende co sua ferramenti a gl'usci dello scrittoio, et del necessario da basso verso Firenze”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 35r, data: 1576.

“Miglioramenti et acconciamenti alla Luna per il costo – S 345.11.8 – pagato per lo costo di segatura di noce per a 2 usci di camere e stanze della luna verso Firenze”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 39r, data: 1576

“Francesco di Giovanni Sandrini scarpellino da dare – Alla casa della luna che abitiamo:

[...] 1 uscio intonacato colla vernice per l'anticamera terrena verso Firenze”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 91v, data: 1581

“Adi detto – S 11.6 – pagati a (?) sborsati per braccia $25 \frac{4}{5}$ di panconcelli d'abeto per usci alle scale fatte per salire alle stanze di sopra verso Firenze et per uscio all'anticamera di sopra et per armadi”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 92r, data: 1581

“Adi 20 di marzo – S 21 – per pagato al Lasca legnaiuolo a Fiesole per lo costo e resto de' lavori alla luna cioè per la fattura di 3 usci andati nella anticamera di sopra verso Firenze 2, et uno alla salita fatta per uscire a detta anticamera alla scala et più 1 predella da necessario et per la fattura di tavolino d'albero fasciato d'abeto per detta anticamera co' fermi et per 1 panchetto messo al pianerottolo a detta anticamera”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 92v, data: 1581

“Per li scaglioni andati alla salita fatta per ire nella camera et anticamera di sopra verso Firenze”.

SEZIONE 9

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 39r, data: 1576

“– per braccia 3 $\frac{1}{2}$ di lastroni in 3 pezzi messi sopra l'andito che va in scrittoio verso Firenze;

– pietre di braccia 13 $\frac{3}{4}$ per opere al dett'andito di servizio a 3 armadi;

– 1 lastroncello per 1 scaglione per scendere sopra l'dett'andito”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 89r, data: 1581

“Per opere 8 – messe a far fare il muro et levar terra nella volta della luna et dividere la volta piccola dalla grande per rifare nuovo muro per la divisione delle volte opere 8 – sin'al di 25 di novembre”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 91r, data: 1581

“Adi 20 detto – S 173.8 – per pagati a Matteo detto Punteruolo fornaciario per lo costo [...] di calcina et [...] condotto alla luna tutto servito in fondamento cioè in rifondare muro verso la parte di Fiesole nella cantina di mezzo che si è accomodata senza detto fondamento, l'armadio, et a far fare il tramezzo a dette cantine, intonacar volte et a fare l'altro tramezzo di lavoro nella cantina di mezzo et a rifare et rifondare il muro di testa allo stanzino in detto tramezzo, et a far parti della volta in detta volta di mezzo et a metter le scale per la salita che tirano su alle stanze di sopra verso Fiesole et rifar fare et risarcire parti dello stanzone verso Fiesole et muramenti detti”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 39r, data: 1576

“– Per 1 soglia di pietra all'uscio della volta che entra nella tinaia”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 62r, data: 1577

“– per 1 chiusino alla volta che è sotto la camera verso Fiesole e verso levante”.

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 98r, data: 1583

“Adi 30 di settembre – S 16.10 – per pagati a Antonio magnano per lo costo [...] et sono per toppe et chiave et paletti 4 agl'usci della cantina verso Fiesole a l'uscio grande che entra in cantina di mezzo et a 2 uscioli allo stanzino del l'oljo et gl'armadi di pietra, et a 1 uscio di camera di sopra verso Firenze, et per 7 telai [...] fattone fare le reti da altri et 2 andati alla volticina verso levante et 1 alla finestra dello stanzino del l'oljo, et 3 agl'usci sopradetti in cantina, che si sono messi all'arme de' Bandini co' Guadagni et 1 alle finestre in detta volta verso Fiesole – S 16.10 -;

Adi 5 d'agosto – [...] come le 2 reti alli altri 2 telai alla volticina verso levante si pagonno come tutto”.

SEZIONE 10

ASFi, *Guadagni*, 357, c. 177r, data: 1575

“Ricordo come questa vernata, 1575, ho dato principio a cultivar la poss.ne della Luna cominciando dalla viottola che è avanti al Palazzo. La quale s'è addiritta secondo la porta di detto palazzo verso levante, et si lascia larga 8 braccia co' 4 filari di vite et li frutti al mezzo dell'ultimo filare chiude dette vite che verranno braccia, [...], lontani l'un dell'altro, come verranno ancho le fosse per li ulivi che s'hanno a fare da detta viottola sin' alla strada che è, lunga al muro del prato, detta Corso di S.to Dom.co.

[...] Et da dette 24 braccia al cancello, che si havrebbe a far per entrar nel podere, s'ha' lasciare lo spazio di braccia 16, come è hoggi in l'uscir per la strada corrente; et il sinicato si fa conto che habbi di salita cioè, di pendio braccia 6, me.e che hoggi s'ha' braccia 5; et al cancello per l'entrata nel podere, s'ha' far muro di braccia 1, e braccia 10 da primi frutti a detto cancello verrà spazio per viottole che tireranno verso S.to Dom.co et verso la Casa et podere de Ginori co quali si confina, et da detto cancello tirasi la viottola di mezzo come di sopra è detto sin'alla fine del podere dove è hoggi la macchia per ragnare”.

SEZIONE 11

ASFi, *Guadagni*, 641, c. 17r, 17v, 43r, 43v, 58r.

“Adi 31 Maggio (1711)-910. 4. 1. 8. – Spesi in fare rialzare la facciata d'avanti della villa della Luna, la nuova rimessa, et altre cose a detta villa.

Adi 18 Luglio – S. 2247. 1. 12. – Spesi in più muramenti fatti alla suddetta villa in riserrare, e terrazzi e logge, con cornicione attorno al cortile, rifare riscontri, dipingere, rifare una scala aperta, rifare tutte le porte, invetrate, usciali, rifare il moriccio attorno al prato da 4 parte, la ringhiera d'avanti, addirizzato tutte le strade attorno, e fatto 4 cancelli di nuovo con i muri alle strade coperti di lastre, fare tre viali in croce di nuovo, una tromba per l'acqua come per un libretto di spese distintamente appare dal dì 10 Marzo 1708 a tutto questo di 18 Luglio 1711.

Adi detto (28 febbraio 1713) – S. 15. 5. 5. – Spesi per haver fatto rifondare, e fatto un barbacane al muro del prato.

Adi detto (28 febbraio 1713) – S. 72. 6. 5. 8. – Spesi in far fare il tabernacolo dello stradone compreso opere e materiali.

Adi 9 Agosto (1718) – S. 20. 1. 3. 4. – Spesi in fattura, segatura di legname et aguti dei cancelli del prato di sopra.

Adi 11 detto (28 febbraio 1713) – S. 4. 6. – Pagati al Sig. Giovan Battista Foggini per più disegni fatti per La Luna.

Adi detto – (14 novembre 1713) – S. 4. – pagati a Giovan Battista Foggini per il disegno della scalinata.

Adi 20 Novembre (1712) – S. 12 – pagati al Sig. Domenico Borri stuccatore per la fattura delli stucchi della facciata verso Mugnone”.

SEZIONE 12

ACGM, Filza 29, n. 26.

“Ciò stabilito il sottoscritto espone brevemente; che ha veduto nell' interno di questa fabbrica due soffitti in volta assai crettati, diversi muri scollegati, le gronde guaste, ed i legnami di alcune tettoje bisognosi di riparo; che ha veduto pessime ed in molti locali affatto mancanti le vetrate e porte della Villa per cui le acque s'introducono nell' interno con grave danno dello Stabile; che ha trovato la scala conducente al primo piano mal situata, brutta, ed anco pericolosa per la disposizione riprovevole dei suoi scalini; che ha verificato alcuni muraglioni del Prato soverchiamente spostati per la pressione dei terrapieni, i quali hanno pure alterato le fogne, e indotte delle filtrazioni nei locali sotterranei.

Perciò dunque quanto è necessario il sollecito restauro, altrettanto è decoroso il riordinamento di cui sarà parlato in altro rapporto. E quanto al primo, il protrarre più oltre i lavori potrebbe apportare grave danno allo stabile ed al patrimonio amministrato. Ed in questa categoria intendo comprendere i lavori necessari a ricostruire la scala considerando la comodità e la sicurezza di questo mezzo di comunicazione fra i due bei piani, uno dei lavori indispensabili e necessari”.

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 cassettonato 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 cassettonato 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 dì 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 dì 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 Montici 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. PELLECCCHIA, *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 urbam 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; 254-257; 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.

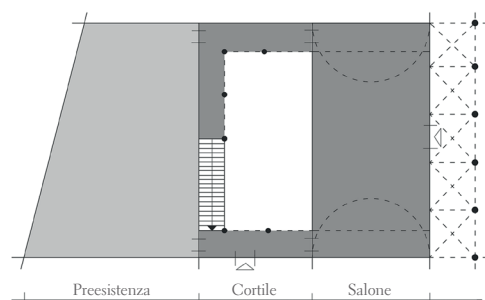
³⁸ Ivi, p. 52.

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 Salvati 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 Salvati 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.

poepa 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 'sculpti' 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 tergo 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 sangallescchi 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 arinarono 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 stesssi bene” 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 sangallescchi — 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.

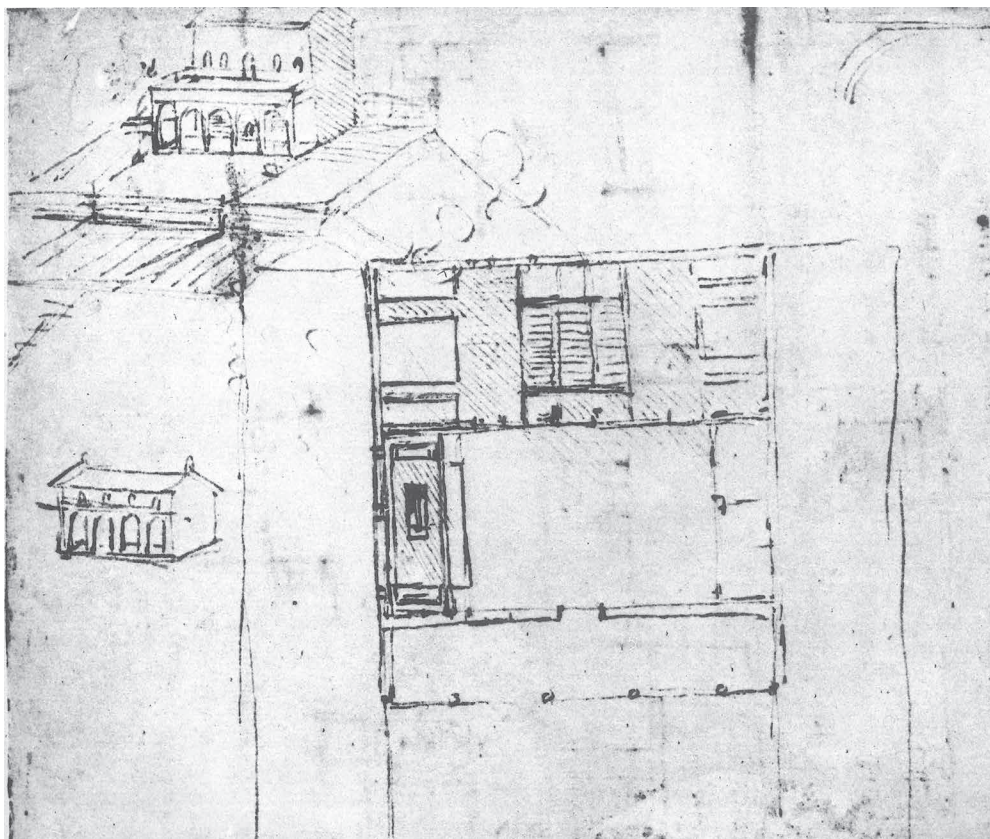
⁸⁴ BROWN, *Leonardo and the tale...* cit., p. 1054; A. LUZIO, *La galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913, p. 199.

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-



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-

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

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 fabbricare 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; LENSİ 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 Palag gio 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, Buongianni 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 amplio rem formam 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.

LA CASINA DEI VESCOVI DI TUSCOLO SULLA VIA APPIA. MODELLI E COMMITTENTI DI UNA “RESIDENZA UMANISTICA” SUBURBANA A ROMA NEL QUATTROCENTO

Traditionally ascribed to Bessarion's patronage as bishop of Tusculum from 1448 to 1468, the Casina on the Via Appia is one of the earliest suburban residences in Rome which is an expression of humanistic culture. As the outcome of the restoration of the Medieval hospital of the church of San Cesareo de Appia, which had been built on Roman ruins, this villa is characterized by the coexistence of elements related to late-Medieval legacy with architectural details and parts made 'in the manner of the Ancients'. Some distributional aspects are, indeed, strictly related to the Roman way of life, as it is described in Roman writers' literary works. Whether the latest studies confirm Bessarion's role in the construction of the building, it is still controversial to identify the renovation works accomplished by him. In fact, they could also be attributed to his successors as bishop of Tusculum, above all the Venetian cardinal Giovanni Battista Zeno from 1479 to 1501. The purpose of this article is to outline the architectural interventions made during the 15th century, integrating the latest results of documentary and archaeological research on the Casina with an analysis of literary references, antique monuments and contemporary buildings taken into account by its patrons.

Posto al principio della via Appia Antica in prossimità della chiesa di San Cesareo, l'edificio che una tradizione di lungo corso indica come 'casina del cardinal Bessarione' (fig. 2) rappresenta, nel contesto della Roma quattrocentesca, una delle prime opere di architettura ad attestare il profondo rinnovamento determinato dalla diffusione della cultura umanistica. Le nuove istanze non avevano condotto soltanto a un crescente interesse per gli autori e le testimonianze artistiche e architettoniche della classicità, ma anche all'affermazione di consuetudini maggiormente affini al modello offerto dagli antichi. L'importanza della sua realizzazione nella fase iniziale del rinnovamento edilizio della città è accresciuta dalla natura stessa dell'intervento, volto non al restauro di un palazzo cittadino, ma alla trasformazione materiale e funzionale di preesistenze, collocate in un'area suburbana, per la costruzione di una villa. La residenza di villa, come chiarito da Ackerman¹, non costituisce soltanto un "paradigma architettonico"², ma la concretizzazione di un "mito ideologico"³, fondato sul rapporto tra città e campagna ed istituito dai rappresentanti di un ceto privilegiato. In ambito romano, dopo il ritorno della Curia pontificia, le figure più influenti, oltre a quella del pontefice, risultavano, senza dubbio, gli alti prelati, tra le cui fila è possibile annoverare anche i committenti della casina. L'opera fu, infatti, promossa su iniziativa dei porporati che, tra la metà e la fine

del Quattrocento, furono assegnatari del titolo di episcopi di *Tusculum*, della cui diocesi San Cesareo e le proprietà contermini erano parte.

Al di là delle menzioni nelle fonti storiche⁴ e in quelle cronachistiche⁵, delle considerazioni contenute negli studi diacronici sulla tipologia della villa⁶, di alcune descrizioni nelle guide regionali⁷ e delle analisi di Piero Tomei⁸, Torgil Magnuson⁹ e Giuseppe Zander¹⁰ nelle proprie ricerche sull'architettura romana del Quattrocento¹¹, l'edificio è stato prevalentemente oggetto di brevi indagini monografiche, alcune delle quali ne hanno approfondito il contesto archeologico¹² e l'articolazione materiale e formale¹³, o ne hanno proposto il rilievo metrico¹⁴. Tuttavia, pur enunciando le similitudini con alcune fabbriche coeve — anche non appartenenti al contesto romano — ne hanno raramente messo in luce le relazioni specifiche attraverso una analisi del dettaglio architettonico. Dal punto di vista storico, malgrado le carenze documentarie non permettono di chiarire la data di avvio del cantiere, né di individuarne con certezza gli artefici coinvolti, è opportuno valutare il tema della paternità dell'intervento considerando non soltanto il problema della costruzione dell'edificio, ma, anzitutto, quello dell'istituzione di una funzione, ovvero quella di residenza per l'*otium*. Sul piano architettonico, nonostante la distruzione dell'ala meridionale dell'edificio, avvenuta probabilmente tra la prima e la seconda metà dell'Otto-

cento, la conservazione di buona parte di esso permette alcune considerazioni, finora solo in parte formulate, sulla distribuzione interna, valutandone la relazione con gli *exempla* descritti nei testi di alcuni autori della classicità, molti dei quali annoverati nella biblioteca di Bessarione e probabilmente presenti anche in quelle dei suoi successori. In merito alla questione dell'ornamento, è, infine, opportuno considerare la relazione, tuttora scarsamente indagata, tra l'ordine architettonico costruito e quello dipinto nella loggia dell'edificio.

La storia dell'edificio e il problema della committenza

Pur nelle sue dimensioni contenute, la casina costituisce un edificio di notevole complessità, determinata dal suo porsi quale risultante di una articolata stratificazione di fasi e interventi. Il processo che ha condotto alla sua realizzazione è stato, senza dubbio, fortemente vincolato dalle preesistenze di età romana tardo-repubblicana, di età imperiale e di età medievale. Alla prima sono da ascrivere i due sepolcri¹⁵, posti al di sotto della villa in corrispondenza del tinello, a una profondità di circa 4,5 m rispetto al piano di campagna¹⁶. Realizzati in opera cementizia e con rivestimento in lastre di peperino, sono divenuti parte integrante della struttura dell'edificio. Sia il fronte della villa lungo la via Appia, che il muro divisorio tra la sala grande e la loggia poggiano,



pagina 123

Fig. 1 Casina di Bessarione, Roma. Fronte lungo la via Appia. Dettaglio della facciata graffita e dipinta con una delle finestre crociate.

Fig. 2 Casina di Bessarione, Roma. Fronte lungo la via Appia

Fig. 3 Casina di Bessarione, Roma. Sepolcro di età tardo-repubblicana e muratura di imposta della parete divisoria tra la loggia e la sala regia.

Fig. 4 Casina di Bessarione, Roma. Veduta esterna dei fronti settentrionale e occidentale.



¹ J.S. ACKERMAN, *The Villa: form and ideology of country houses*, London 1990, trad. it. *La villa. Forma e ideologia*, Torino 2013.

² ACKERMAN, *La villa. Forma e ideologia...* cit., p. 5.

³ Ivi, p. 6.

⁴ G. TOMASSETTI, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, II (Via Appia, Ardeatina e Aurelia), a cura di L. Chiumenti, F. Bilancia, Firenze 1979 (prima ed. Roma 1910), pp. 41-42; A.M. CORBO, *Fonti per la storia sociale romana al tempo di Nicolò V e Callisto III*, Roma 1990, pp. 111-121.

⁵ In particolare, H. BARTH, *Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, Venezia 1872, pp. 211, 283.

⁶ D.R. COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 64-65; I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1983² (prima ed. Milano 1970), p. 361.

⁷ Si vedano, in particolare, *Inventario dei monumenti di Roma*, I (Ciò che si vede percorrendo le vie e le piazze dei XV rioni), Roma 1908-1912, pp. 258, 374, 429, 434; *Guide rionali di Roma*, XXI (Rione XXI. San Saba), a cura di D. Gallavotti Cavallero, Roma 1989, pp. 72-76.

⁸ P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 37, 92-93, 111-115.

⁹ T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, Stockholm 1958, p. 348.

¹⁰ G. ZANDER, *L'architettura a Roma e nel Lazio*, in *L'arte in Roma nel secolo XV*, a cura di V. Golzio, Id., Bologna 1968, pp. 25, 94, 98, 104.

¹¹ Sul tema si vedano anche G. GIOVANNONI, *L'architettura del Rinascimento. Saggi*, Milano 1935, p. 32; L. CALLARI, *I palazzi di Roma*, Roma 1944, p. 481.

¹² A. PERNIER, *La storia e il ripristino di una villa del primo Rinascimento sull'Appia*, “Capitolium”, 10, 1934, pp. 3-17; L. MONTALTO TENTORI, *Scoperte archeologiche del sec. XVIII nella Vigna di San Cesareo*, “Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte”, IV, 1938, 3, pp. 289-308; 289; C. PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma 1958, pp. 17-19; A. MUCCI, *Casina del cardinal Bessarione. Scavi 1983-84*, “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, 91, 1986, pp. 313-317; M. DI DEA, M. PETRUCCI, S. STEFALANI, *Roma: il Casina del cardinal Bessarione*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, 31, 1987, pp. 102-104; *La casina del cardinale Bessarione*, a cura di T. Carunchio, Città di Castello 1991, pp. 2-3; R. DEL SIGNORE, *Il restauro della Casina del Cardinal Bessarione*, in *Gli Anni del Governatorato (1926-1944). Interventi urbanistici. Scoperte Archeologiche. Arredo Urbano. Restauri*, a cura di L. Cardilli, Roma 1995, pp. 121-125; F.A. ANGELI, E. BERTI, *La casina del cardinal Bessarione: l'area archeologica, gli interventi medioevali, la trasformazione rinascimentale*, Roma 2007, pp. 6-7.

¹³ PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., pp. 3-17; L. ZAMBARELLI, *Il Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma*, Roma 1936, pp. 33-36; D. BIOLCHI, *La Casina del cardinale Bessarione*, Roma 1960 (prima ed. in “Roma”, 8, 1954); DI DEA, PETRUCCI, STEFALANI, *Roma: il Casina del cardinal Bessarione...* cit., pp. 102-104; *La casina del cardinale Bessarione...* cit., pp. 1-2, 4-5; R. MARTA, *L'Architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503). Tecniche e tipologie*, Roma 1995, pp. 14, 18, 36, 40; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione: l'area archeologica...* cit., pp. 5-12.

¹⁴ *La casina del cardinale Bessarione...* cit., tavv. I-XXXVI.

¹⁵ I due sepolcri erano parte della più ampia necropoli sorta nell'area quando questa risultava ancora esterna al perimetro della città, allora corrispondente a quello delle mura Serviane. Si trovavano, infatti, poco al di fuori della Porta Capena. Già nel corso del Settecento i Padri Somaschi del Collegio Clementino, che disponevano della villa e delle sue proprietà, avevano condotto degli scavi, che avevano portato al ritrovamento di numerose camere sepolcrali (ZAMBARELLI, *Il*

difatti, su queste strutture¹⁷ (fig. 3), evidenziando la notevole compenetrazione tra il nucleo più antico del complesso architettonico e l'intervento medioevale e quattrocentesco.

L'ala occidentale della casina poggia, invece, su murature in cortina laterizia, risalenti alla prima età imperiale e riconducibili, secondo le ipotesi¹⁸, a una serie di *tabernae*, il cui collegamento esterno, rivestito in basoli, si trova al di sotto dell'ingresso al livello seminterrato, ad una quota di poco superiore a quella dei sepolcri. In epoca traianeo-adrianea, quando l'area aveva iniziato ad assumere una diversa destinazione¹⁹, su queste murature fu impostata la costruzione di una *domus*²⁰, costituita da due ali simmetriche rispetto alla parete occidentale della casina.

Il piano di calpestio della *domus*, caratterizzato da un pavimento in mosaico, si attesta a meno di un metro rispetto a quello del piano seminterrato delle strutture medioevali, realizzate in tufelli e conci di peperino²¹, che tuttora compongono la muratura dei fronti occidentale e meridionale e sono, probabilmente, risalenti al XII secolo (fig. 4). A questa fase è forse possibile ascrivere anche il coevo restauro della chiesa di *San Cesareo in Turri, o de Appia*²², al cui monastero le strutture esistenti nel sito dell'attuale casina furono annesse con funzione assistenziale e ospitaliera²³. Ciò sembrerebbe dimostrato dalle analogie riscontrate nell'apparecchiatura muraria, nei materiali utilizzati, ma anche dal profilo a sesto acuto che caratterizzava sia le monofore della chie-



sa medievale nella sua fase più tarda²⁴, sia gli archi presenti lungo la parte orientale della parete nord dell'ospizio, ancora visibili prima dei restauri degli anni Trenta²⁵. Tale ipotesi è sostanziata dal testo della bolla emanata da Bonifacio VIII nel 1302²⁶, nell'ambito della quale il pontefice disponeva che il complesso monastico, già dotato di uno xenodochio, ma abbandonato, fosse assegnato ai *fratres Cruciferi* di San Matteo in Merulana²⁷, cui subentrò, probabilmente nel corso dello stesso secolo, un ordine di benedettine²⁸. Un altro elemento rilevante per l'argomento in esame, contenuto nel documento appena menzionato, risulta il fatto che, già a questa data, il monastero fosse appartenente ai vescovi di *Tusculum*, la cui committenza, nel secolo successivo, sarebbe stata determinante per la realizzazione della villa.

Un ostacolo all'amministrazione dei beni di San Cesareo da parte degli episcopi tuscolani sarebbe stata, però, la bolla con cui Eugenio IV stabilì, il 31 luglio 1439²⁹, l'annessione di questo

cenobio al vicino monastero di San Sisto; atto al quale seguì, probabilmente in mancanza della sua applicazione, l'emanazione di un provvedimento analogo nel 1443³⁰. Se un tentativo di rivendicazione da parte del Capitolo di San Sisto fu posto in essere, le prerogative episcopali su San Cesareo e le sue proprietà non ne furono lese, almeno in una prima fase. A partire dalla sua nomina a vescovo di Tuscolo³¹, il 23 aprile 1449, sino al suo trasferimento all'episcopato di Sabina — avvenuto l'8 ottobre 1468 — Bessarione³² avrebbe continuato a esercitare la propria autorità per la gestione dei beni del monastero.

Le indagini archivistiche, condotte da Anna Maria Corbo, hanno reso noti alcuni documenti contenuti nei protocolli del notaio *Petrus de Caputgallis*, già brevemente considerati negli studi di Tancredi Carunchio³³, che illustrano i confini della vigna appartenente al cardinale e i provvedimenti da lui assunti per la sua amministrazione. Il primo rogito³⁴, un atto di locazione di una vigna da parte delle monache di San Sisto

Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma... cit., p. 35, n. 4; PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità...* cit., pp. 17-19). Gli scavi avvenuti in occasione del primo restauro avevano permesso di appurare l'esistenza di una delle due sepolture (PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 5). Il loro rilievo è avvenuto durante gli scavi condotti tra il 1983 e il 1984 dalla X Ripartizione del Comune di Roma. Gli esiti di questa campagna archeologica sono illustrati in MUCCI, *Casina del cardinal Bessarione. Scavi 1983-84...* cit., pp. 313-315; e ripresi in *La casina del cardinal Bessarione...* cit., pp. 2-3; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione: l'area archeologica...* cit., pp. 6-7.

¹⁶ Come è possibile verificare in *La casina del cardinal Bessarione...* cit., tavv. XVI-XVII, Sezione D-D.

¹⁷ MUCCI, *Casina del cardinal Bessarione. Scavi 1983-84...* cit., pp. 313-315; *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 3.

¹⁸ MUCCI, *Casina del cardinal Bessarione. Scavi 1983-84...* cit., pp. 313-315.

¹⁹ Ciò è attestato dal coevo edificio termale al di sotto dell'odierna chiesa di San Cesareo. Si veda in merito A. INSALACO, *S. Cesario de Appia e le terme Commodiane*, "Bollettino dell'Unione Storia e Arte", 27, 1984, pp. 11-16.

²⁰ La *domus* fu realizzata in opera cementizia con paramento in laterizio scandito con filari di *bipedales*. Si vedano MUCCI, *Casina del cardinal Bessarione. Scavi 1983-84...* cit., pp. 313-315; *La casina del cardinal Bessarione...*, p. 4.

²¹ Fanno riferimento ai materiali della struttura medievale anche PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 4; *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 4; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 6.

²² Le fonti più antiche relative alla chiesa medievale di San Cesareo *de Corsas*, che assunse in seguito le denominazioni di San Cesareo *de Appia*, di San Cesareo *in Turri* e, nel Cinquecento, San Cesareo *de Palatio* risultano il *Liber Pontificalis* (si veda L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, II, Paris 1892, pp. 24, 45, n. 98; 112, 120; il *Liber Censuum* di Cencio Camerario (si veda Co-

Fig. 5 E. Roesler Franz, *Portico e loggia della casa del cardinale Bessarione sulla via Latina* (1450), 1890, acquerello su carta (Roma, Museo di Roma in Trastevere).

Fig. 6 Colonne. Scorcio della loggia rinascimentale della Casina con colonne di spoglio e lacerti di affresco lungo la parete interna, Roma 19 giugno 1928 (Roma, Istituto Luce).



dice topografico della città di Roma, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, III, Roma 1946, pp. 223-270: 260, 265; il *Catalogo di Parigi* (ivi, pp. 271-290: 284); il *Catalogo di Torino* (ivi, pp. 291-318: 308, 312). Sulla storia della chiesa, si vedano C. BARONIO, *Annales ecclesiastici*, I, Lucca 1738, pp. 38-39; C. HÜLSEN, *Die Kirchen des heiligen Caesarius in Rom*, in *Miscellanea Francesco Ehrle: scritti di storia e paleografia*, II, Roma 1924, pp. 377-403: 395; Id., *Le chiese di Roma nel Medio evo: cataloghi e appunti*, Firenze 1927, pp. 229-230; M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma da IV al XIX secolo*, Roma 1942, pp. 595-596; E. AMADEI, *La chiesa di S. Cesareo “de Appia”*, “*Capitolium*”, 30, 1955, pp. 345-349; G. MATTHIAE, *S. Cesareo “de Appia”*, Roma 1955. INSALACO, *S. Cesario de Appia e le terme Commodiane...* cit.; A. HERZ, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesario de' Appia*, “*The Art Bulletin*”, 70, 4, 1988, pp. 590-620.

²³ Non è tuttavia da escludere che l'annessione della struttura al monastero sia precedente.

²⁴ R. KRAUTHHEIMER, S. CORBETT, W. FRANKL, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma*, IV, Città del Vaticano 1976, pp. 154, 167-168.

²⁵ Così risulta nel rilievo fotografico, eseguito dopo che la casina, prima appartenuta al Convitto Nazionale fino al 1926, divenne bene demaniale. L'edificio fu assegnato, infatti, al Governatorato di Roma, che ne promosse il restauro tra il 1933 ed il 1934. Si vedano in merito C. BELLANCA, Antonio Muñoz, *La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2002, pp. 160-161, 364-366; DEL SIGNORE, *Il restauro della Casina del Cardinal Bessarione...* cit., pp. 121-124.

²⁶ *Les registres de Boniface VIII. Recueil des Bulles de ce Pape d'après les manuscrits originaux des Archives du Vatican*, par G. Digard, M. Faucon, A. Thomas, R. Fawtier, III, Paris 1921 (prima ed. 1839), pp. 650-651, n. 5014. Fanno riferimento alla bolla anche PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 5; BIOLCHI, *La Casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 4.

²⁷ Così risulta anche dal *Catalogo di Torino*. Si veda *Codice topografico della città di Roma...* cit., p. 312.

²⁸ È possibile desumerlo dal testo delle bolle emanate da Eugenio IV. Si veda R. SPIAZZI, *La Chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia: raccolta di studi storici*, Bologna 1992, pp. 538-539.

²⁹ *L'archivio del Convento dei SS. Domenico e Sisto di Roma: cenni storici e inventario*, a cura di S. Pagano, Città del Vaticano 1994, p. 68, n. 75. La bolla rispose alle istanze delle monache di San Sisto. Si veda SPIAZZI, *La Chiesa e il monastero...* cit., pp. 538-539.

³⁰ SPIAZZI, *La Chiesa e il monastero...* cit., pp. 539-540.

³¹ L. LABOWSKY, *Bessarione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma 1967.

³² Sulla figura di Bessarione (1403-1472), teologo e umanista, importante protagonista del rinnovamento culturale e architettonico romano del Quattrocento, si vedano, in particolare, *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, 27 aprile-31 maggio 1994), a cura di G. Fiaccadori, Napoli 1994; LABOWSKY, *Bessarione...* cit.; C. BIANCA, *Da Bisanzio a Roma: studi sul cardinale Bessarione*, Roma 1999; G.L. COLUCCIA, *Basilio Bessarione. Lo spirito greco e l'Occidente*, Firenze 2009; *Bessarione e la sua accademia*, a cura di A. Gutkowski, E. Prinziavalli, Roma 2012; R.L. GUIDI, *Frati e umanisti nel Quattrocento*, Alessandria 2013.

³³ *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 1; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 7.

³⁴ Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483, c. 108r-v, menzionato e parzialmente trascritto in CORBO, *Fonti per la storia sociale...* cit., p. 117.

³⁵ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483, c. 108r; CORBO, *Fonti per la storia sociale...* cit., p. 117.

alla Società dei Fraticelli di Monte Magna Napoli, datato 25 giugno 1455, permette di individuare le proprietà contermini al terreno in cui si trova la casina e, al contempo, evidenzia la concreta distinzione tra la “vinea cardinalis Niceni” e la “proprietas monasterii Sancti Cesarii”³⁵. Ciò dimostra come le prerogative di Bessarione nell'area non si limitassero a quelle determinate dal suo ruolo di commendatario del monastero³⁶, ma che comprendessero anche quelle di proprietario di un fondo, che si era probabilmente riservato, in quanto vescovo di *Tusculum*, tra quelli originariamente appartenenti a San Cesareo.

Nell'atto di locazione del successivo 16 novembre³⁷ — sostanzialmente un contratto di mezzadria — il cardinale affidava, per il tramite del proprio segretario, l'umanista Niccolò Perotti³⁸, la coltivazione dell'orto del monastero e della propria vigna a Pietro di Domenico da Fossombrone, concedendogli di tenere per sé una parte dei prodotti della terra e di abitare le “domos S. Caesarii”³⁹. Queste ultime non sono da identificare con gli edifici presenti nella vigna del Niceno, ma con quelli ubicati nei terreni confinanti del monastero. Ciò è ulteriormente comprovato dal successivo riferimento alla “domus dicti domini cardinalis”⁴⁰, per la quale la moglie di Pietro di Domenico avrebbe dovuto provvedere al lavaggio dei panni del Niceno e della sua famiglia⁴¹. Senza dubbio, la dimora menzionata non corrisponde al palazzo cardinalizio presso San-

ti Apostoli, ma alla casina, per la quale era stata evidentemente già instaurata da parte del cardinale una consuetudine d'uso come residenza suburbana.

Se l'istituzione della funzione di dimora per l'*otium* risale agli anni Cinquanta del Quattrocento, è possibile, dunque, ricondurre alla medesima fase l'avvio dei lavori per l'adeguamento delle preesistenze medievali alle necessità abitative⁴² e ascriverne la committenza a Bessarione. Questi edifici consistevano nell'ospizio, corrispondente alla parte nord-occidentale della casina, e in una struttura di non chiara articolazione⁴³, di orientamento nord-sud, contigua, o comunque prossima, al nucleo ospitaliero e collocata in prossimità della via Appia⁴⁴. Di questo secondo complesso rimane soltanto una parete della cappella⁴⁵, che ne costituiva la parte più a nord, inglobata nel muro sud-orientale della sala regia; mentre il volume retrostante, inizialmente annesso alla fabbrica, non risulta più esistente, forse distrutto o, più verosimilmente, crollato per lo stato di degrado in cui la residenza versava intorno alla metà dell'Ottocento⁴⁶.

Analizzando l'acquerello tardo ottocentesco di Ettore Roesler Franz (fig. 5), i disegni eseguiti negli anni Venti del Novecento su iniziativa dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁴⁷ e il rilievo fotografico promosso, dieci anni più tardi, dall'architetto Adolfo Pernier prima del restauro dell'edificio⁴⁸, è, inoltre, possi-



bile individuare, nella muratura, il profilo di un arco a sesto acuto sia sul fronte lungo la via Appia, a destra della prima finestra crociata, che sul prospetto settentrionale, immediatamente a destra della loggia. Se il primo, per la sua posizione, non sembra avere una relazione con le arcate del *Iovium*, diverso è il caso dell'arco della facciata a nord, che presenta la stessa luce ed il medesimo piano di imposta di quelli a sesto lievemente ribassato, con archivolto laterizio privo di risalto, che scandiscono l'attuale prospetto (fig. 6). Quanto detto permette di ipotizzare, in mancanza di ulteriori indagini, come, già in epoca medievale, potesse esistere una continuità⁴⁹ tra l'ospedale e l'edificio di cui faceva parte la cappella, concretata dalla presenza di una loggia, definendo una soluzione che ben si conciliava con la vocazione assistenziale del complesso. In questo caso, con la trasformazione dell'ospizio in villa, le arcate sarebbero state in parte murate, in parte modificate nel sesto. L'uso di colonne di riempimento, ipoteticamente riconducibile già all'edi-

ficio tardomedievale, si articola, però, secondo una disposizione chiaramente legata al progetto quattrocentesco⁵⁰. Il carattere della residenza risulta affine a quello della dimora suburbana di Cecchignola⁵¹, di cui Bessarione aveva forse promosso il restauro negli stessi anni.

L'impianto a “L” dell'edificio, verosimilmente definito in quella fase, sarebbe rimasto a lungo inalterato, mantenendo, probabilmente, la sua funzione di residenza suburbana anche quando, nel 1517, il titolo di San Cesareo fu elevato alla dignità presbiteriale da parte di Leone X⁵²; o quando, nel 1604, papa Aldobrandini dispose il suo utilizzo da parte del Collegio Clementino dei Padri Somaschi, da lui appena fondato⁵³. Documentato per la prima volta nella pianta di Giovan Battista Nolli (fig. 7), del 1748, l'assetto della dimora appare, difatti, ancora immutato nella pianta di Giovanni Montiroli, edita da parte di Luigi Piale nel 1837⁵⁴. Nell'incisione di Giuseppe Vasi che raffigura la chiesa di San Cesareo e i suoi dintorni⁵⁵ (fig. 8), il fronte della ca-

³⁶ Il fatto che Bessarione provvedesse all'amministrazione dei beni del monastero risulta dall'atto di locazione “in perpetuum et in emphiteosim” da lui stipulato con Tommaso “de Coscariis” di “quandam turrim discopertam et terineam tantum positam iuxta muros dicti monasterii Sancti Cesarii et iuxta vineam ipsius Thomaxii” (ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483, cc. 113r-114v, menzionato e trascritto in CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, pp. 117, 120). Nella diocesi di Tusculum ricadevano, probabilmente, oltre alla chiesa e al monastero di San Cesareo, altre proprietà confinate, come attestato dall'atto del 9 luglio 1455, in cui il Niceno dava il proprio consenso all'acquisto, da parte di Tommaso de Coscariis di una vigna confinate con il monastero di San Cesareo (ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483, cc. 111v-112v, menzionato e parzialmente trascritto in CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, p. 117).

³⁷ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483, cc. 185v-186v; CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, pp. 118, 121.

³⁸ Su Niccolò Perotti (1429-1480), umanista e familiare di Bessarione, si vedano J.L. CHARLET, *Niccolò Perotti, humaniste du Quattrocento: Bibliographie critique*, “*Renæssanceforum*”, VII, 2011, pp. 1-72; F. STOK, *Perotti e l'Accademia romana*, “*Analecta Romana Instituti Danici*”, 42, 2011, pp. 77-90; P. D'ALESSANDRO, *Perotti, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015.

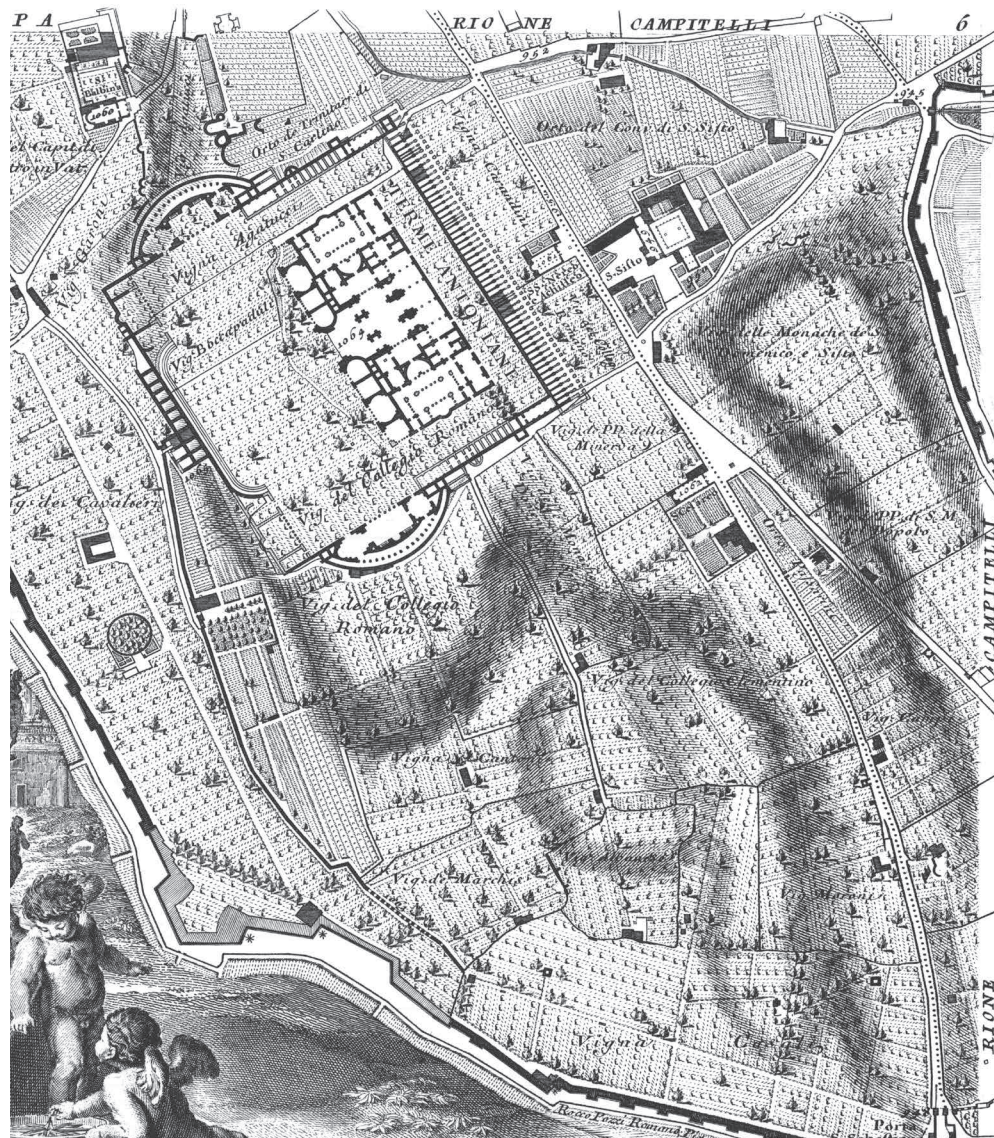
³⁹ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483 (notaio Petrus de Caputgallis), c. 185v; CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, p. 121.

⁴⁰ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483 (notaio Petrus de Caputgallis), c. 185v; CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, p. 121.

⁴¹ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483 (notaio Petrus de Caputgallis), c. 186r; CORBO, *Fonti per la storia sociale... cit.*, p. 121.

⁴² Per questa ipotesi propende TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento... cit.*, pp. 111-112.

Fig. 7 G.B. Nolli, *Nuova pianta di Roma* [S.l.] 1748. Stralcio di una parte del rione Campitelli.



⁴³ Sinora si è teso a fare coincidere questa seconda struttura con il vano della cappella (si vedano in proposito, PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 16; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 9). Tuttavia, a causa del probabile crollo dell'ala meridionale e in mancanza di ulteriori indagini, si ritiene plausibile che il perimetro di questo secondo nucleo di età medievale potesse risultare maggiore di quello della cappella e che, nel corso degli interventi quattrocenteschi, sia stato inglobato nella parte non più esistente della villa.

⁴⁴ In ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 9, si fa menzione di una cappella annessa all'ospedale.

⁴⁵ Oltre che dall'ammorsamento dell'edificio quattrocentesco alla muratura medievale — evidente osservando la parte orientale del prospetto meridionale — l'inclusione della parete della cappella nel perimetro della sala regia è dimostrato dalla presenza di una nicchia, in cui erano raffigurati San Giacomo e alcuni santi ausiliatori. Si vedano ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., pp. 8-9; PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 16; *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 5.

⁴⁶ Prima menzione di questa ipotesi relativa alla datazione della scomparsa della parte sud-orientale dell'edificio si trova in COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome...* cit., pp. 64-65. In *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 4, l'ipotesi è confermata attraverso il confronto tra alcune piante di Roma della prima e della seconda metà dell'Ottocento. Si veda anche ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione...* cit., p. 5.

⁴⁷ Si veda *Inventario dei monumenti di Roma...* cit., pp. 429, fig. 86; 434, fig. 91.

⁴⁸ Si tratta della documentazione conservata presso il Gabinetto Fotografico Comunale, Roma; in particolare del rilievo fotografico compiuto prima del restauro, ma dopo la raschiatura degli intonaci.

⁴⁹ La medesima ipotesi è formulata in *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 4.

⁵⁰ Si veda il terzo paragrafo.

⁵¹ Si veda in merito il disegno di Giovanni Battista Busiri, intitolato *Veduta del Castello della Cecchignola con il lago* (1720-1730 ca.), in Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, *Collezione Lanciani*, Roma XI, 26, XII, 18, 29442.

⁵² Revocando i diritti della comunità benedettina di San Sisto, il pontefice attribuì alla chiesa l'appellativo di San Cesareo in Palatio, probabilmente per via delle vicine terme di Caracalla, cui si era soliti riferirsi con la locuzione di *palatium antoninianum*. Si veda BIOLCHI, *La Casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 6.

⁵³ Clemente VIII concesse al Collegio la chiesa di San Cesareo e la villa. Si vedano PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 9; ZAMBARELLI, *Il nobile pontificio Collegio Clementino di Roma...* cit., p. 33.

⁵⁴ Si rinvia, per l'illustrazione, alla pianta del Nolli, rispetto alla quale l'impianto dell'edificio risulta immutato.

⁵⁵ L'incisione figura nel volume G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, III, Roma 1747.

sina lungo la via Appia è scandito, in corrispondenza del piano nobile, da tre aperture, in luogo delle due tuttora esistenti, risultando così effettivamente molto più ampio di quello attuale. Come già chiaramente rappresentato nella pianta del Nolli, anche nella veduta del Vasi la dimora presentava, lungo l'antica via consolare, in direzione di porta San Sebastiano, una torretta che, anziché allinearsi al prospetto finestrato, lo sopravanzava come un avancorpo. Sia la torretta, che la parte contigua dell'edificio sino al margine meridionale della sala regia non sono presenti nella pianta di Roma redatta su iniziativa della Direzione Generale del Censo nel 1866, nella quale la casina presenta, ormai, un impianto rettangolare, corrispondente a quello attuale.

Come rilevato attraverso l'analisi documentaria, Bessarione fu il primo committente della fabbrica della villa. Pur se l'assenza di suoi stemmi nella residenza rende difficile individuare la consistenza dell'intervento da lui compiuto, il suo

contributo alla trasformazione dell'edificio risultò, probabilmente, significativo. Ciò è, del resto, in linea con il suo ruolo di promotore del rinnovamento architettonico degli edifici connessi ai suoi titoli e ai suoi benefici. Il Niceno aveva, difatti, avviato l'ampliamento della propria residenza cardinalizia presso la basilica dei Santi Apostoli⁵⁶, il restauro di un'altra dimora suburbana di cui disponeva, ubicata in contrada 'Cecchignola'⁵⁷ e dell'abbazia di Grottaferrata⁵⁸, di cui era divenuto commendatario nel 1462.

Aspetto di indubbio interesse, anche se non in diretta relazione con la realizzazione della casina, risulta la presenza tra i familiari del cardinale, attestata al 1455⁵⁹, dello scalpellino Bernardo di Lorenzo da Firenze, noto per aver avuto, dieci anni più tardi⁶⁰, un ruolo importante nella fase iniziale della fabbrica di palazzo Venezia. Come messo in rilievo da Georg Schelbert⁶¹, malgrado non vi siano documenti relativi ai cantieri sopra menzionati, è comunque possibile ipo-



Fig. 8 S. Cesareo in Palazio, Roma, 1747, incisione (da Vasi, *Delle Magnificenze di Roma...* cit.).

tizzare un suo coinvolgimento nelle imprese architettoniche promosse dal cardinale. Funzionale a un tentativo di attribuzione dell'intervento può forse risultare l'analisi delle opere in pietra⁶² realizzate *ex novo*, che nell'edificio risultano esigue e corrispondono alle finestre crociate (fig. 1), ai camini e ai profili delle porte interne. La loro articolazione presenta notevoli analogie con i medesimi elementi in alcune architetture romane coeve, o appena successive. Poco si può ricavare valutando il telaio delle finestre, che nella soluzione adottata consiste in una cimasa con due gole diritte alternate a listelli, sovrapposta a riquadri scanditi dalla successione di un listello, una gola rovescia e una fascia interna. Se questo disegno ricorre con varianti minime in altri edifici, come la casa Mattei in Piscinula, il palazzo Capranica, la casa dei Cavalieri di Rodi, rendendo così difficile una attribuzione, un aspetto permette forse di stabilirne la datazione. Tale elemento consiste nell'assenza della fascia del fregio, spesso decorato con iscrizioni in lettere capitali, che, a partire dalla fabbrica pontificia di San Marco, iniziò a caratterizzare, a Roma, questo tipo di apertura in tutte le residenze cardinalizie. Se ne ha un chiaro riscontro osservando le facciate del palazzo di Giuliano della Rovere a SS. Apostoli, o del palazzo di Domenico della Rovere in Borgo. Quanto detto rende più plausibile una datazione delle finestre anteriore agli anni Settanta, dato che porta a propendere nuovamente per la committenza di Bessarione. La specifica caratterizzazione del telaio delle porte⁶³ permette di formulare qualche ulte-

riore ipotesi sulle questioni inerenti all'attribuzione dell'intervento. Esse sono, difatti, realizzate in modo corrispondente alla soluzione adottata nella casa dei Cavalieri di Rodi. L'articolazione delle fasce a contorno dell'apertura è molto simile. La cimasa risulta, inoltre, pressoché sovrapponibile per proporzione e articolazione delle modanature (fig. 9). Queste ultime, nell'ambito della villa, corrispondono alla sequenza 'listello-gola diritta-fascia-ovolo-listello'; mentre, nell'edificio restaurato da Marco Barbo alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento, sono disposte secondo la successione di listello, gola diritta, astragalo, fascia, astragalo, ovolo, astragalo, listello. La presenza dell'astragalo è, probabilmente, espressione di un dettaglio ricercato, forse dovuto a una elaborazione più matura, ma per il quale si può supporre la medesima paternità artistica. Tali elementi conducono a prediligere una datazione dei profili delle porte della casina corrispondente agli anni Cinquanta del secolo e per una attribuzione allo scalpellino Bernardo di Lorenzo⁶⁴, di cui si può ipotizzare la presenza anche nella fabbrica della casa dei Cavalieri⁶⁵. Se l'intervento architettonico pare complessivamente riconducibile all'iniziativa del cardinale Bessarione, la realizzazione delle decorazioni pittoriche che caratterizzano le pareti delle stanze e della loggia appartengono ad una fase successiva. Nessun elemento sembra rinviare alla committenza di Latino Orsini⁶⁶, o di Iacopo Ammannati⁶⁷, che detennero il titolo di vescovo suburbicario di Tuscolo rispettivamente dal

⁶² Sugli interventi promossi da Bessarione a Santi Apostoli TOMEL, *L'architettura a Roma nel Quattrocento...* cit., pp. 259-261; MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture...* cit., pp. 312-313; ZANDER, *L'architettura a Roma...* cit., pp. 124, 263-264, 277, 281-282; G. SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, p. 152.

⁶³ Sul restauro della residenza di Bessarione a Cecchignola si veda D. DEL BUFALO, *L'Università dei Marmorari di Roma*, Roma 2007, pp. 49-54, cui si rinvia per la raffigurazione del casino.

⁶⁴ Sull'amministrazione del monastero di Santa Maria Grottaferrata da parte di Bessarione si vedano C. BIANCA, *L'abbazia di Grottaferrata e il cardinale Bessarione*, "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", 41, 1984, pp. 135-152; L. PERA, *La platea del Bessarione: un patrimonio ricomposto*, in *Santa Marta di Grottaferrata e il cardinale Bessarione. Fonti e studi sulla prima commenda*, a cura di M.T. Caciorgna, Roma 2003, pp. 35-105.

⁶⁵ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, reg. 483 (notaio Petrus de Caputgallis), c. 41v; CORBO, *Fonti per la storia sociale...* cit., p. 116.

⁶⁶ Su Bernardo di Lorenzo e sulla sua partecipazione al cantiere di palazzo Venezia si vedano *Les Arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits tirés de archives et des bibliothèques romaines*, II (Paul II: 1464-1471), par E. Müntz, Paris 1879, pp. 50-51, 289-291; A. CORBO, *Bernardo di Lorenzo da Firenze e Palazzo Venezia*, "Commentari", 22, 1971, pp. 92-96; S. BORSI, *Bernardo di Lorenzo*, in *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 138-151; G. MOSCA, *Paolo II e il viridarium del palazzo di San Marco a Roma: nuove acquisizioni*, "RR. Roma nel Rinascimento", 2015, pp. 379-400.

⁶⁷ SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli...* cit., p. 152.

⁶⁸ Nel caso della villa sull'Appia, le cornici lapidee sono realizzate in travertino, o in peperino.

⁶⁹ Sulle tipologie dei portali e delle ornamentazioni lapidee nei palazzi romani quattro-cinquecenteschi si veda F. BELLINI, *Il portale nel palazzo romano* e N. MARCONI, *L'ornamento lapideo*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, "Bollettino d'Arte", 2016, pp. 231-254 e 255-270.

⁷⁰ Ciò risulta verosimile anche secondo Stefano Borsi (ID.), *Bernardo di Lorenzo...* cit., p. 149.

⁷¹ Le analogie tra la casa dei Cavalieri ed il nucleo iniziale della fabbrica di San Marco sono numerose, sebbene la residenza pontificia presenti una articolazione più ricca dei dettagli e degli ornamenti. Si vedano in merito M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Roma 1992, pp. 44, 114, 154, 197; C.L. FROMMEL, *Francesco del Borgo*, in *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Città di Castello 2006, pp. 79-313: 301-308.

⁷² Su Latino Orsini, cardinale camerlengo dal 1471 al 1477, si veda *Mandati della Reverenda Camera Apostolica (1418-1802)*, a cura di P. Cherubini, Roma 1988, p. 81, cui si rinvia per una più ampia bibliografia.



⁶⁷ Su Iacopo Ammannati (1423-1479), vescovo di Pavia (1460-1479), cardinale prete di San Crisogono (1461-1477), poi vescovo di Tuscolo (1477-1479), si veda E. PÁSZTOR, *Ammannati, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960.

⁶⁸ SPIAZZI, *La Chiesa e il monastero...* cit., p. 341.

⁶⁹ Giovanni Battista Zeno (1442-1501), nipote di Paolo II, fu nominato, nel concistoro di 21 novembre 1468, cardinale di Santa Maria in Porticu. Divenne, in seguito, vescovo di Vicenza (1471-1501) e di Tuscolo (1479-1501). Sulla sua figura, si vedano G. DA VERONA, *De gestis Pauli II*, in *Rerum Italicarum scriptores: raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, III, 16 (*Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*), a cura di G. Zippel, Città di Castello 1904, pp. 3-64: 54-55, n. 6; M. CANENSI, *De vita et pontificatu Pauli II*, in *Rerum Italicarum scriptores...* cit., pp. 69-176: p. 174; P. CORTESI, *De Cardinalatu*, III (*De Beatitudine*), Castro Cortesio 1510, p. 231; G. SORANZO, *Giovanni Battista Zen, nipote di Paolo II, cardinale di Santa Maria in Porticu*, “*Rivista di Storia della Chiesa d'Italia*”, 16, 1962, pp. 249-274; B. JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano: le committenze di Battista Zen a Roma e nel Veneto*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, atti del convegno internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Esch, C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 331-352.

⁷⁰ JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano...* cit., pp. 337-338.

⁷¹ L'edificio era stato, difatti, restaurato dal suo predecessore. *Ivi*, p. 334.

⁷² È, dunque da escludere, che le decorazioni possano essere state realizzate successivamente, benché il cardinale Zeno rimanesse in vita sino al 1501.

⁷³ JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano...* cit., p. 339.

1468 al 1477 e dal 1477 al 1479. Rimangono, invece, attestazioni relative alla contesa che i due cardinali instaurarono con le monache di San Sisto per l'amministrazione dei beni di San Cesareo, risolta grazie all'intervento pontificio con l'estinzione, alla morte dell'Ammannati, delle prerogative degli episcopi tuscolani sulla chiesa e sulle sue proprietà⁶⁸. Come già indicato in precedenza, la vigna in cui sorgeva la villa non doveva rientrare tra di esse, se Giovanni Battista Zeno⁶⁹, cardinale di Santa Maria in Portico, continuò a disporne come residenza suburbana nella fase in cui ricoprì il ruolo di vescovo della diocesi tuscolana. Non è possibile stabilire se il cardinale veneziano avesse avviato ampliamenti, o modifiche all'edificio dal punto di vista architettonico, anche perché l'articolazione interna dell'ala meridionale non è nota. Pur non avendo una vasta cultura umanistica o una particolare sensibilità artistica, la sua personalità, incline alla promozione di imprese architettoniche fastose, ha, talvolta, condotto ad attribuirgli in parte, o interamente⁷⁰, il restauro del complesso.

Non è da escludere, però, che egli si fosse limitato a mantenere l'assetto determinato dall'intervento di Bessarione, come del resto avvenuto anche per il palazzo di cui disponeva vicino San Pietro, per aver ottenuto, nel 1470, il titolo di arciprete della basilica⁷¹. È, al contrario, indubbio che nella casina — così come nella dimora urbana — egli avesse promosso la realizzazione di affreschi, ancora in parte conservati, che legasse l'edificio alla sua figura e ne attestassero l'appartenenza (fig. 10). L'intervento è riconducibile al periodo che va dall'anno di nomina, 1479, alla fine del 1492⁷², quando, dopo l'ascesa al soglio pontificio di Alessandro VI, lo Zeno preferì lasciare Roma a causa del rapporto controverso con il pontefice Borgia, che sembrava avere delle mire sulla sua fortuna⁷³. Non tutte le decorazioni delle stanze della dimora sono chiaramente legate alla sua committenza. Solo quelle della sala regia e della camera posta in corrispondenza dell'angolo nord-ovest del piano nobile recano il suo emblema araldico nei tondi posti all'interno delle fasce del fregio. Ciò nonostante,



le analogie nella scelta e nella rappresentazione del tema pittorico portano a propendere per una piena attribuzione alla sua iniziativa. La finitura degli elementi è, infatti, comparabile a quella di alcuni affreschi coevi in edifici della Terraferma veneta. A Noale, alcuni palazzi del tardo Quattrocento presentano decorazioni affini per tema ed esecuzione⁷⁴. È ugualmente riconducibile al suo intervento il fregio dipinto — molto simile a quello della sala regia — posto a ornamento della fascia terminale del fronte a finto bugnato⁷⁵ lungo la via Appia; e così anche la decorazione, oggi scomparsa, del fronte esterno della loggia, documentata nell'acquerello di Rosler Franz, in cui sono visibili tondi con teste di imperatore al di sopra delle colonne e riquadrate con variazioni cromatiche in corrispondenza dell'intradosso degli archi.

L'affresco interno alla loggia, del quale si discuterà più ampiamente in seguito, è stato riferito da Pernier⁷⁶ alla committenza dello Zeno per via degli stemmi che l'architetto individua nelle candelabre delle paraste dipinte. Quattro clipei

del fregio⁷⁷, recano, invece, lo stemma familiare dei Crescenzi. Come attestato dalla pianta di Roma di Leonardo Bufalini⁷⁸, fu, infatti, Marcello Crescenzi⁷⁹, cardinale di San Marcello, a disporne intorno alla metà del Cinquecento. Tuttavia, è improbabile che l'affresco della loggia sia attribuibile alla sua iniziativa. L'articolazione complessiva e il tema della rappresentazione sembrano rinviare alla temperie culturale della seconda metà del Quattrocento, non soltanto per quanto attiene alla raffigurazione del paesaggio e degli ornamenti⁸⁰, ma anche per la ricercata indipendenza modulare e formale dell'architettura dipinta da quella costruita.

Il progetto della villa, le fonti letterarie e i modelli coevi

Un implicito rimando alla villa di Bessarione risulta, anche secondo Stefano Borsi⁸¹, quello formulato da Andrea Contrario nella dedica al re Ferrante di Napoli della propria opera *Reprehensio et Obiurgatio in Platonis calumniatorum*⁸². Nell'accingersi a esporre le proprie criti-

⁷⁴ Si veda in proposito A. FATTORI, *Noale, città fortificata dei Tempesta. Guida turistica: itinerari di storia, arte e cultura*, Noale 2006, pp. 25-26.

⁷⁵ È plausibile che la facciata graffita e dipinta, in modo da simulare l'*opus isodomum*, fosse stata realizzata già da Bessarione.

⁷⁶ Propendono per una attribuzione dell'affresco della loggia al cardinale Zeno PERNIER, *La storia e il ripristino...* cit., p. 16; ANGELI, BERTI, *La casina del cardinal Bessarione: l'area archeologica...* cit., p. 16. Jestaz, per via dello stemma dei Crescenzi e per lo stile della decorazione, lo ritiene successivo all'intervento di Zeno (JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano...* cit., p. 350, n. 33).

⁷⁷ Due di essi si trovano in corrispondenza della mezzeria dei lati corti della loggia; i restanti si trovano al centro degli sfondati prospettici della parete maggiore, ai lati dello spazio originariamente riservato alla porta.

⁷⁸ Nella pianta l'area in cui si trova la villa è indicata come “vinea card. Crescentii”.

⁷⁹ Su Marcello Crescenzi si veda I. POLVERINI FOSI, *Crescenzi, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984.

⁸⁰ Per quanto attiene, in particolare, a questi ultimi, basta confrontare il fregio con putti della loggia a quello della villa la Crescenza, che la famiglia possedeva tra la via Flaminia e la via Salaria per comprendere come l'analogia tra le due decorazioni si limitasse al tema rappresentato. Sugli affreschi di quest'ultima, si veda M. RÖTHLISBERGER, *Les fresques de Claude Lorrain, "Paragone"*, X, 109, 1959, pp. 41-50.

⁸¹ S. BORSI, *Leon Battista Alberti e l'antichità romana*, Firenze 2004, p. 119.

⁸² Bibliothèque nationale de France, Parigi (d'ora in avanti BNF), *Département des manuscrits*, Latin 12947.

⁸³ Su Giorgio Trapezunzio (1395-1472 o 1473), umanista greco, si veda P. VITI, *Giorgio da Trebisonda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2001.

pagina 22, 23

Fig. 9 Casina di Bessarione, Roma. Sala regia, porte interne.

Fig. 10 Casina di Bessarione, Roma. Sala regia, affreschi.

⁸⁴ Si tratta del *Comparatio philosophorum Aristotelis et Platonis*, con cui, nel 1455 il Trapezunzio aveva mostrato di privilegiare la filosofia aristotelica in luogo di quella platonica, ricevendo, per questo, numerose critiche, fra cui quella di Bessarione nell'opera *In calumniatorem Platonis*.

⁸⁵ BNF, *Département des manuscrits*, Latin 12947, f. 9r. L'espressione, “in Tusculani otio ac requie” costituisce, forse, di una inversione del costruito ciceroniano “[...] philosophorum autem libros reservet sibi ad huiusce modi Tusculani requiem atque otium [...]” (CICERONE, *De oratore*, I, 224). Sul riferimento di Andrea Contrario alla villa di Bessarione, si vedano anche G. PUGLIESE CARRATELLI, *L'immagine della 'Bessarionis Academia' in un inedito scritto da Andrea Contrario*, “Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche dell'Accademia dei Lincei”, s. IX, 7, 1966, pp. 799-815; J. MONFASANI, *Humanist Academies and the 'Platonic Academy of Florence'*, in *On Renaissance Academies. Proceedings of the international conference "From the Roman Academy to the Danish Academy in Rome. Dall'Accademia Romana all'Accademia di Danimarca a Roma"* (Rome, 11-13 October 2006), edited by M. Pade, Roma 2011, pp. 61-76: 62, n. 12.

⁸⁶ Contrario cita anche i nomi dei *clientes* (BNF, *Département des manuscrits*, Latin 12947, ff. 9r, 135r-136r).

⁸⁷ Ivi, ff. 9r, 135v.

⁸⁸ Alberti si occupa della villa sia nel quinto, che nell'ottavo libro del *De re aedificatoria*.

⁸⁹ Sulla biblioteca di Bessarione si vedano E. MIONI, *La formazione della biblioteca greca di Bessarione*, in *Bessarione e l'Umanesimo...* cit., pp. 229-240; C. BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento: aspetti e problemi*, atti del seminario (Roma, 1-2 giugno 1979), a cura di ead., P. Farenaga, G. Lombardi, A.G. Luciani, M. Miglio, Città del Vaticano 1980, pp. 103-165.

⁹⁰ Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia (d'ora in avanti BNM), *Marc. Lat. Z. 463* (coll. 1709). Si veda BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 135, n. 130.

⁹¹ BNM, *Marc. Lat. Z. 428* (coll. 1810). Si veda BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., *ibidem*, n. 131.

⁹² BNM, *Marc. Lat. Z. 440* (coll. 1942). Si tratta di un codice pergameneo contenente le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*. Nell'atto di donazione della biblioteca di Bessarione alla basilica di San Marco a Venezia, erano annoverati due manoscritti contenenti le opere di Virgilio, uno dei quali è andato disperso. Si veda BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., pp. 113-114, n. 46.

⁹³ BNM, *Marc. Lat. Z. 269* (coll. 1757). Si veda BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 136, n. 132.

⁹⁴ BNM, *Marc. Lat. Z. 266*. Si tratta di una copia manoscritta in scrittura umanistica della *Naturalis Historia*, con testo disposto su due colonne. Si vedano BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 121, n. 70; M.D. REEVE, *The editing of Pliny's Natural History*, “Revue d'Histoire des Textes”, n.s. 2, 2007, pp. 107-179: 175.

⁹⁵ BNM, *Marc. Lat. Z. 382* (coll. 2020). Si veda BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 137.

⁹⁶ Il rimando, seppur generico, ad Alberti in relazione alla casina di Bessarione è presente anche in MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture...* cit., p. 348.

⁹⁷ L.B. ALBERTI, *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Torino 2010, p. 191. Testo latino: *Villam ea parte agri habendam puto, que urbanis cum domini aedibus bellissime condatat* (Id., *De re aedificatoria*, Florentiae 1485, f. 84r).

che alle posizioni assunte da Giorgio da Trebisonda⁸⁵ sul pensiero platonico⁸⁴, l'umanista di origini ferraresi aveva dichiarato di essere giunto a queste valutazioni “in Tusculani otio ac requie”⁸⁵, alludendo probabilmente alla dimora del cardinal Niceno lungo la via Appia, nel corso degli incontri del cenacolo di umanisti vicini a Bessarione, cui lo stesso Andrea Contrario aveva partecipato⁸⁶ e durante i quali aveva riferito la presenza di Leon Battista Alberti⁸⁷. Nel *De re aedificatoria*⁸⁸, portato a compimento nel 1452, ma già in precedenza nelle opere in volgare *Della famiglia* (1433-1441) e *Villa* (1439), l'umanista aveva affrontato il tema della costruzione della residenza suburbana, del suo uso, della sua organizzazione e del suo ornamento. Esso costituisce, del resto, un *topos* ricorrente nelle opere degli autori della classicità, alcune delle quali facevano parte della vasta biblioteca del cardinal Niceno⁸⁹. Tra le copie manoscritte di cui Bessarione disponeva, è possibile, infatti, annoverare il *De architectura*⁹⁰ di Vitruvio, le *Orationes*⁹¹ di Cicerone, le *Bucoliche* e le *Georgiche*⁹² di Virgilio, le *Epistulae morales ad Lucilium*⁹³ di Seneca, la *Naturalis Historia*⁹⁴ di Plinio il Vecchio, il *De vita Caesarum*⁹⁵ di Svetonio; scritti accomunati dalla presenza di riferimenti, più o meno numerosi, diretti o indiretti, all'architettura della villa e al suo rapporto col paesaggio circostante e con la città.

La posizione della residenza suburbana del Niceno è espressione della ricerca, da parte del committente, di una esplicita continuità culturale con la tradizione della Roma tardo-repubblicana e imperiale, evinta dalla lettura diretta delle antiche fonti letterarie, ma certamente reinterpretata dagli umanisti quattrocenteschi. Fra di essi, Alberti⁹⁶ aveva riproposto la prossimità della villa alla città mettendone in rilievo il fondamento pratico, in base al quale la dimora suburbana doveva essere collocata “in quella parte della campagna che meglio si rapporta al palazzo di

città del padrone”⁹⁷, lungo una strada agevole e non distante dalla porta urbana⁹⁸.

Formalmente all'interno del perimetro delle mura Aureliane, ma collocata in un'area scarsamente edificata e destinata ad orti e vigne⁹⁹, la casina non fu fondata soltanto lungo la via Appia, favorendo così gli spostamenti tra l'edificio ed il palazzo cardinalizio di Santi Apostoli, ma anche al bivio con la via Latina, che, congiungendosi a sud-est con la via Tuscolana, permetteva di raggiungere rapidamente anche la diocesi di Frascati¹⁰⁰. Il nesso infrastrutturale e amministrativo tra l'area circostante a San Cesareo e il territorio dell'antica Tuscolo acquisisce, in questo caso, una connotazione simbolica. La scelta di realizzare, nella vigna prossima alla chiesa, la propria residenza suburbana costituì, da parte di Bessarione, un chiaro tentativo di emulazione di quegli antichi uomini illustri¹⁰¹, che disponevano di una villa proprio nel territorio tuscolano. Il riferimento a Cicerone¹⁰² è, in tal senso, incontrovertibile, anche per via della funzione che il filosofo aveva assegnato alla propria dimora¹⁰³, rendendola, oltre che luogo di *otium*, anche sede degli incontri della propria accademia di ispirazione platonica. Questa tradizione può aver rappresentato molto più che un vago principio ispiratore per il Niceno. Non è, difatti, da escludere che egli abbia potuto tenerne conto per definire l'assetto della casina.

Nelle *Tusculanae disputationes*¹⁰⁴, ma anche nel *De divinatione*¹⁰⁵, i riferimenti ciceroniani alla propria accademia non si limitano alla menzione degli esiti filosofici degli incontri avvenuti nella sua villa, ma definiscono indirettamente la posizione delle sale nelle quali essi avevano luogo. Dal testo è possibile evincere come nella villa di Tuscolo vi fossero due ambienti deputati ad accogliere il cenacolo di intellettuali vicini all'Arpinate, un *Gymnasium* e, al livello superiore, in posizione corrispondente, un *Lyceum*. È, forse, possibile individuare in questa disposizio-

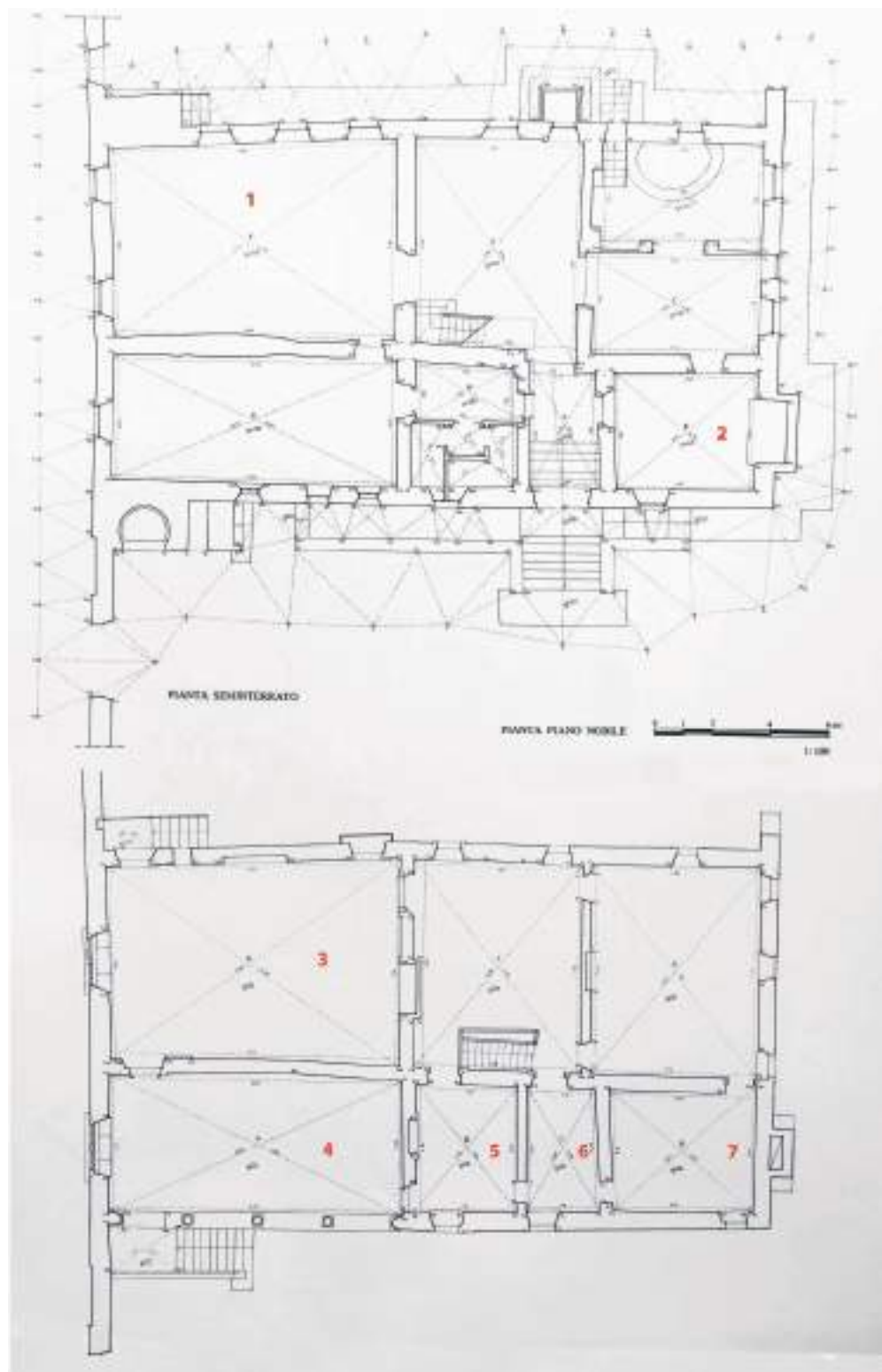


Fig. 11 Pianta del piano seminterrato e del piano nobile della Casina di Bessarione (da Carunchio, *La casina del cardinale Bessarione...*, tav. I), in cui sono indicate le destinazioni ipotizzate: 1. tinello (accademia di Bessarione); 2. cucina; 3. sala regia (accademia di Bessarione); 4. loggia; 5. studiolo; 6. cappella; 7. camera da letto.

ne il modello tenuto in considerazione dal cardinale per definire le sale riservate alle attività della propria accademia, probabilmente corrispondenti alla sala regia, ubicata al piano nobile, e al tinello, posto nel piano seminterrato, le cui decorazioni parietali attestano come entrambi gli ambienti facessero parte dell'appartamento del vescovo, ovvero fossero da lui direttamente utilizzati. Se gli affreschi sono riconducibili alla committenza del cardinale Zeno, è possibile ipotiz-

zare che questa consuetudine d'uso fosse stata instaurata già ai tempi di Bessarione.

Poche considerazioni possono essere formulate per quanto riguarda la destinazione degli altri ambienti (fig. 11). La residenza si caratterizza per una scarna semplicità, che riflette la descrizione svetoniana della *domus* di Augusto sul Palatino¹⁰⁶, senza dubbio nota al Niceno, il quale disponeva di una copia manoscritta del *De vita Caesarum* sin dal periodo trascorso a Bologna¹⁰⁷.

⁹⁸ ALBERTI, *L'arte di costruire...* cit., p. 191. Testo latino: *peropportuna [...] non aliena a porta urbis* (ALBERTI, *De re aedificatoria...* cit., f. 84r-v).

⁹⁹ Si vedano, in proposito, D. ESPOSITO, *Vigneti e orti entro le mura*, in *Roma: le trasformazioni urbane nel Quattrocento, II (Funzioni urbane e tipologie edilizie)*, a cura di G. Simoncini, Firenze 2004, pp. 205-228: 224, 226.

¹⁰⁰ Tale aspetto è stato messo in evidenza anche da *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 1.

¹⁰¹ Tra i numerosissimi rimandi alle ville tuscolane nella letteratura classica, si vedano, in particolare, CICERONE, *Orationes*, I, *In Verrem*, II, IV, 126: “[...] det operam ut admittatur in alicuius istorum Tusculanum [...]”; VARRONE, *De re rustica*, III, 5: “[...] in Tuscolano magna aedificia Luculli”; TACITO, *Annales*, IV, 3: “Igitur Nero [...] abscedentem in hortos aut Tusculanum vel Antiatem in agrum laudare, quod otium capesseret”.

¹⁰² Molte risultano le fonti letterarie antiche ad attestare l'esistenza della villa di Cicerone a Tuscolo (si vedano, ad esempio, ORAZIO, *Epodi*, I, 29: “hoc est: non militabo tecum ut dilatentur termini agrorum meorum, usque ad Circaeum oppidum Tusculi supremi, hoc est in monte siti ad cuius latera superiora Cicero suam villam habebat Tusculanam”; PLUTARCO, *Bioi Παράλληλοι (Vite parallele)*, V, 39, 47). A farvi riferimento, lo stesso filosofo di Arpino in molti dei suoi scritti, come CICERONE, *Orationes*, II, *De lege agraria contra Rullum*, 3, 9: “ego Tusculanis pro aqua Crabra vectigal pendam”; ivi, *Post reditum in Senatu*, 18: “[...] uno eodemque tempore domus mea diripiebatur, ardebat, bona ad vicinum consulem de Palatio, de Tuscolano ad item vicinum alterum consulem deferebantur”.

¹⁰³ Alcuni umanisti quattrocenteschi, come Poggio Bracciolini e Flavio Biondo, ritenevano che l'area in cui era situata la villa di Cicerone corrispondesse a quella dell'abbazia di Grottaferrata, di cui Bessarione sarebbe divenuto commendatario nel 1462. Si vedano P. BRACCIOLINI, *Lettere*, I (*Lettere a Niccolò Niccoli*), a cura di H. Harth, Firenze 1984, pp. 39-40 (lettera del 27 settembre 1430): “Grottaferrata invece fu la villa di Cicerone o di qualcun altro. Di certo si trattò di un edificio privato”; F. BLONDUS, *Italia illustrata*, II, 3 (*Latium*), 43: “Queae autem de Tusculanae olim urbis collibus dicit, vera esse ostendunt etiam nunc monasterium Sanctae Mariae de Cripta Ferrata in villa Ciceronis Tusculana aedificatum [...]”.

¹⁰⁴ CICERONE, *De divinatione*, I, 8: “Ut enim in Academiam nostram descendimus inclinatum iam in postmeridianum tempus die, poposci eorum aliquem, qui aderant, causam disserendi”; Id., *Tusculanae disputationes*, II, 9: “Itaque cum ante meridiem dictioni operam dedissemus, sicut pridie feceramus, post meridiem in Academiam descendimus”; III, 7: “Ut enim in Academiam nostram descendimus inclinatum iam in postmeridianum tempus die, poposci eorum aliquem, qui aderant, causam disserendi”.

¹⁰⁵ Si tratta di opere che non risultano tra quelle nelle edizioni manoscritte che componevano la biblioteca del Niceno, probabilmente anche a causa della parziale dispersione dei codici, verificatasi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Si veda in merito *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 113.

¹⁰⁶ SVETONIO, *De vitis Caesarum*, II (*Divus Augustus*), 72.

¹⁰⁷ BIANCA, *La formazione della biblioteca latina di Bessarione...* cit., p. 137.

Fig. 12 Casina di Bessarione, Roma. Fotopiano della parete meridionale della loggia.



Analogamente alla dimora augustana, la casina ha dimensioni e decorazioni modeste¹⁰⁸ e le colonne della loggia sono piuttosto corte, riprendendo probabilmente i *porticus breves*¹⁰⁹ menzionati dallo storico romano. Pare, inoltre, plausibile l'interpretazione del ridotto *cubiculum* a destra della loggia alla stregua di uno studiolo¹¹⁰, già proposta da Silvia Danesi Squarzina per la camera a lato della loggia nella casa dei Cavalieri di Rodi¹¹¹. Nella villa sull'Appia, la stanza alla destra dello studiolo — forse utilizzata come cappella date le dimensioni esigue — risulta in diretta continuità con il più ampio vano angolare, che verosimilmente corrispondeva alla camera da letto¹¹², le cui pareti recano ancora in sommità un fregio decorato con vasi ed elementi fitomorfi e con lo stemma del cardinale di Santa Maria in Portico.

L'uso delle parti restanti dell'edificio è di più complessa interpretazione, al di là di alcune vaghe considerazioni sulle funzioni cui una residenza suburbana¹¹³ era chiamata ad assolvere. Anche per quanto riguarda l'atrio, non è chiaro se questo fosse concepito tenendo presente i modelli antichi, di cui Bessarione era certamente a conoscenza. Nel sesto libro del *De Architectura*¹¹⁴, Vitruvio ne aveva distinto i diversi tipi e individuato la terminazione, più frequentemente con un *impluvium*, o anche, nel caso dell'atrio testudinato, con un solaio piano. Al contrario, nel *De re Aedificatoria*, Alberti non aveva delineato un modello specifico a cui attenersi, dichiarando anzi come questa parte dell'edificio, da lui denominata “sinus”¹¹⁵, potesse essere coperta, o scoperta. Ne aveva, inoltre, messo in rilievo la funzione di “comodo ingresso” alle altre par-

¹⁰⁸ SVETONIO, *De vitis Caesarum*, II (*Divus Augustus*), 72: “Habitavit [...] postea in Palatio, sed nihilo minus aedibus modicis Hortensianis, et neque laxitate neque cultu conspicuis”.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, in cui lo storico descrive lo studiolo di Augusto come “locus in edito singularis”.

¹¹¹ S. DANESI SQUARZINA, *La casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di Ead., Milano 1989, pp. 102-142: 113.

¹¹² Secondo Di Dea, Petrucci e Stefanani è questa camera a corrispondere, più verosimilmente, allo studiolo. Si veda *La casina del cardinale Bessarione...* cit., p. 5.

¹¹³ Il piano seminterrato doveva accogliere, oltre agli alloggi della servitù, una cantina per la conservazione del vino, prodotto nel terreno circostante, una dispensa e una cucina. Il livello superiore necessitava di una biblioteca, di una seconda sala da pranzo, di stanze per gli ospiti. Si veda in proposito, ALBERTI, *De re aedificatoria...* cit., ff. 88r-90v; ID., *L'arte di costruire...* cit., pp. 199-205.

¹¹⁴ VITRUVIO, *De Architectura*, VI, III.

¹¹⁵ ALBERTI, *De re aedificatoria...* cit., f. 87r; ID., *L'arte di costruire...* cit., p. 198, n. 25.



ti della villa, definendolo come “uno spazio ampio, libero, dignitoso”¹¹⁶. Quanto detto permette di non escludere l’identificazione dell’atrio della casina con quello attuale, anche perché risulta improbabile che, nel contesto romano della metà del Quattrocento, fosse stata realizzata una configurazione più aggiornata, esemplata dalla corte porticata della villa di Careggi. Tuttavia, questa non costituisce l’unica eventualità. Osservando la pianta eseguita prima delle modifiche tardo-ottocentesche, il nucleo compreso tra la torretta meridionale e la parte restante della residenza, lievemente arretrato rispetto al fronte occidentale, sembra adatto, benché coperto, ad ospitare un atrio.

Anche il sistema di accesso alla casina doveva corrispondere solo in parte a quello presente. È, anzitutto, improbabile che si potesse rag-

giungere il piano seminterrato attraverso una scala esterna, come avviene oggi, in base a una soluzione risalente a una fase molto successiva a quella quattrocentesca. È, altresì, verosimile che il piano di campagna si trovasse a una quota di poco inferiore rispetto a quella odierna, il che permetteva di raggiungere il livello del seminterrato solo attraverso la scala interna. Ciò sarebbe confermato dal fatto che, nella pianta del Nolli, la rampa che collega il giardino alla loggia risulta più lunga di quella attuale, ma anche dalla distanza maggiore che, nell’incisione del Vasi, intercorre tra l’imposta delle finestre ed il piano stradale.

La posizione della scala interna di collegamento tra i due livelli dell’edificio non era certamente corrispondente a quella corrente, esito dell’intervento di ripristino del 1951¹¹⁷. Se si ammette l’e-

¹¹⁶ *Ibidem*; ALBERTI, *L’arte di costruire...* cit., pp. 198-199.

¹¹⁷ Medesima considerazione in JESTAZ, *Il caso di un cardinale veneziano...* cit., p. 336. Si veda anche *La casina del cardinale Bessarione...* cit., pp. 3, 6.



Fig. 13 Stralcio del prospetto settentrionale della Casina di Bessarione (da Carunchio, *La casina del cardinale Bessarione... cit.*, tav. XXII), sovrapposto al fotopiano della parete meridionale della loggia.

ventualità che l'estensione della villa nel Quattrocento corrispondesse a quella documentata nella pianta di Roma del 1748, è probabile che questa fosse collocata nell'ala meridionale, forse a ridosso del tinello e della sala regia, in corrispondenza dell'angolo sud-occidentale; oppure in continuità con il nucleo arretrato sopra menzionato. Il profilo delle aperture lungo il fronte meridionale della sala dimostra, infatti, come queste fossero, originariamente delle porte, poste a collegamento degli ambienti ancora presenti con la parte non più esistente. Non è, inoltre, da escludere che un secondo snodo distributivo si trovasse nella torretta meridionale, prospettando, in tal senso una soluzione formalmente legata al retaggio medievale romano, ma adeguata, dal punto di vista funzionale, all'articolazione di una dimora all'antica. Un esempio, in tal senso, può essere rappresentato da un analogo uso della torre medievale nella casa dei Cavalieri di Rodi. La scala al suo interno, probabilmente riconducibile nel suo assetto all'intervento di Marco Barbo, collegava, difatti, il livello a cui si attestava, nel Quattrocento, l'area corrispondente al Foro di Augusto con i diversi piani della residenza, ovvero quello della sala capitolare e quello della terrazza domiziana.

La loggia come ‘distico architettonico’

Già nel Trecento, la raffigurazione del giardino era elemento ricorrente per la decorazione di ambienti profani. Essa risultava, però, soltanto lo sfondo sul quale disporre le figure uma-

ne, seguendo il modello dell'Eden della Genesi, dell'*hortus conclusus* descritto nel Cantico dei Cantici, ma traendo anche spunto dalle fonti letterarie coeve, come nel caso delle ambientazioni agresti caratteristiche del *Decameron* di Boccaccio. Nel corso del Quattrocento, per via della diffusione dei trattati e delle altre opere letterarie degli autori classici, esso avrebbe iniziato a costituire un *topos* pittorico a sé stante. È possibile, tuttavia, ritrovare un elemento di continuità con la tradizione tardo-medievale considerando la cornice architettonica del giardino come decorazione parietale. Nella casina di Bessarione — e così ugualmente nella casa dei Cavalieri di Rodi — la soluzione di un giardino inquadrato da una loggia dipinta trova, infatti, un precedente ancora esistente nell'anonimo affresco trecentesco dedicato alla storia della Castellana di Vergi, posto a ornamento della camera nuziale al secondo piano di palazzo Davanzati a Firenze. La rappresentazione del tema pittorico entro una partitura architettonica costituita da una teoria di arcate si poneva, dunque, nel solco di una tradizione consolidata, dalla quale, tuttavia, la specifica articolazione della loggia dipinta nella casina si distanzia, mostrando, invece, un chiaro rimando ai modelli all'antica. Ciò, in primo luogo per la soluzione adottata, ovvero una trabeazione sorretta da pilastri (fig. 12), che la rende affine, dal punto di vista architettonico, all'esempio del *lovium* dipinto, tra il 1448 ed il 1452, nella villa Carducci a Legnaia a opera di Andrea del Castagno. Anche in questo caso, la trabeazione poggia su *columnae*



Fig. 14 Casina di Bessarione, Roma. Foto della parete occidentale.

quadrangulae e la porta è inquadrata da un pieno pittorico, ovvero da una raffigurazione che simula la tettonica della massa muraria.

Il riferimento al *mos antiquorum* è, altresì, attestato dalla compresenza di una loggia edificata con una rappresentata. Tali caratteristiche rendono il caso della villa sull'Appia comparabile a quello della casa dei Cavalieri, rispetto al quale la relazione modulare tra gli elementi architettonici del *loviium* dipinto risulta maggiormente corrispondente, sul piano proporzionale, agli esempi di età romana, pur non presentando la medesima cura nella rappresentazione dei dettagli dell'ornamento. Nella Roma di fine Quattrocento, la loggia come sintesi di costruzione e raffigurazione trovò la sua più alta espressione nel Belvedere di Innocenzo VIII¹¹⁸, la cui realizzazione è, senza dubbio, successiva a quella adottata negli edifici romani sopra menzionati e caratterizzata da una soluzione più aggiornata in cui elementi reali e fittizi danno luogo ad un unico sistema architettonico. Al contrario, nella casa dei Cavalieri e nella villa dei vescovi di Tuscolo, vi è la mancanza di una corrispondenza tra i due *lovia* nella forma, o nella disposizione delle membrature architettoniche (fig. 13). In parti-

colare, per quanto concerne la casina, una teoria di quattro arcate si contrappone a una parete dipinta tripartita. Rispetto alla loggia della casa dei Cavalieri, è, tuttavia, presente un allineamento di massima, che si concretizza nella continuità della quota del parapetto e nella ricerca di una corrispondenza tra la terminazione della trabeazione a fresco ed il vertice della ghiera dell'arco, anch'essa dipinta, ma impostata sulla reale apertura. Se lungo i lati corti della loggia la struttura raffigurata inquadra il paesaggio senza interromperlo, il fronte meridionale risulta scandito, oltre che dai pilastri laterali, anche da una fascia centrale, delimitata dalle medesime paraste. Queste sono poste a contorno di una pseudo-nichia rettangolare e coronata da un arco con una conchiglia al suo interno, nella quale era posta la porta attualmente collocata sul lato sinistro della parete. Una soluzione analoga è quella adottata per la porta della parete occidentale (fig. 14). L'equivalenza e la sovrapponibilità tra il sistema architettonico costruito e quello rappresentato è esemplata dal fatto che la cornice della porta orientale sia dipinta, assurgendo alla medesima dignità di quella marmorea che invece caratterizza l'ingresso meridionale.

¹¹⁸ Sul Belvedere di Innocenzo VIII, si vedano J. S. ACKERMAN, *The Belvedere as a classical villa*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 14, 1951, pp. 70-91; D. REDIG DE CAMPOS, *Il Belvedere d'Innocenzo VIII in Vaticano*, Città del Vaticano 1958; S. OLIVETTI, *La Historia naturalis (XXXV, 116-117) di Plinio il Vecchio, fonte per la decorazione della loggia del Belvedere di Innocenzo VIII*, "Storia dell'Arte", 59, 1987, pp. 5-10; R. NICOLÒ, *Architettura e costruzione del Belvedere di Innocenzo VIII (1484-1492) in Vaticano*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 60-62, 2013-2014, pp. 33-50. Esempio di notevole importanza e caso esemplare delle ville suburbane quattrocentesche a Roma, seppure notevolmente modificato nel Cinquecento, risulta inoltre la villa pontificia alla Magliana, su cui si veda A. CAVALLARO, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma 2005.

Alessandro Rinaldi

Ritorno a Quaracchi: villa Rucellai

A drawing and some documents kept at the OFM archive in Rome, relating to the purchase of villa Rucellai in Quaracchi by the Franciscan Order, helps to identify the interventions by the new ownership at the end of the 19th century and to reconstruct with reasonable certainty the 15th century appearance of the villa.

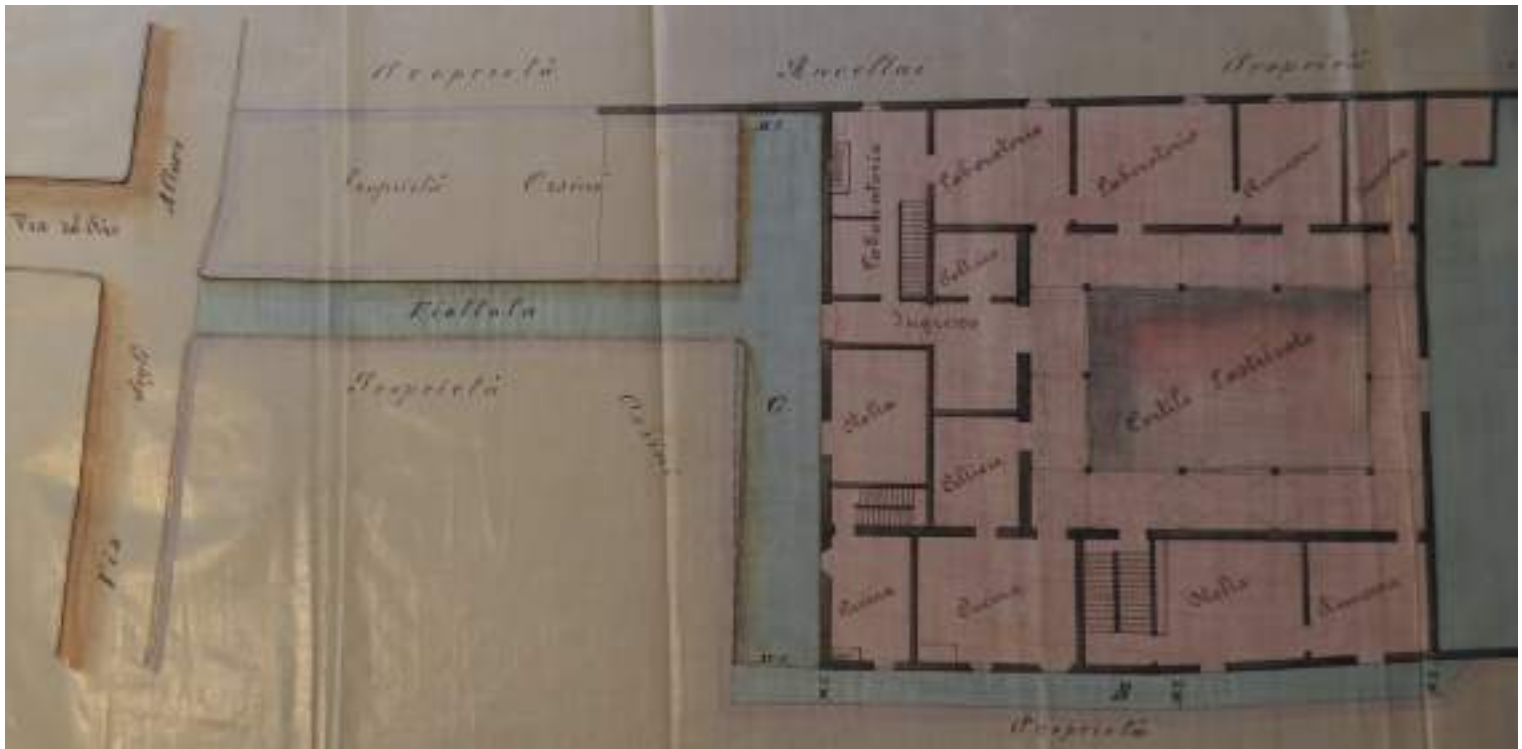
There are several similarities between the stone elements of the Commenda Gerosolimitana of St. Jacopo in Campo Corbolini and those of the villa, such as the shielded capitals on octagon pillars which are present in both. They support the hypothesis that the villa was probably built by Andrea di Nofri following Leon Battista Alberti's programme,, to which the interventions in St. Jacopo around the middle of the 15th century are related.

Una planimetria della villa di Quaracchi redatta in occasione dell'acquisto dell'immobile da parte dei Frati Minori francescani¹ (fig. 1) e conservata, insieme a un allegato di documenti contabili², nell'archivio generale dell'Ordine³, non disponibile al momento di un precedente studio sull'edificio in questione⁴, permette ora di ricostruire con maggiore sicurezza l'assetto immediatamente anteriore alle operazioni di adeguamento funzionale (1881)⁵ e poi di ampliamento (1928)⁶ intraprese dalla nuova proprietà (fig. 2). Con l'aiuto della sintetica relazione allegata alla planimetria⁷ e della più dettagliata *Descrizione* redatta nel 1803⁸ in occasione di uno dei tanti passaggi di proprietà, diventa ora più facile il recupero della *facies* quattrocentesca e la identificazione delle successive trasformazioni; partendo dal presupposto, accertabile per via documentaria, che la villa, completamente riconfigurata da Giovanni Rucellai facendo leva su un nucleo trecentesco, rimane immutata nel volume e nelle principali linee distributive fino alle trasformazioni moderne⁹.

La planimetria fissa innanzi tutto con chiarezza la posizione arretrata dell'edificio rispetto alla antistante via degli Allori, e quindi la dimensione esatta del "prato", area di rispetto e tradizionale fascia di transizione, libera da ostacoli, tra la dimensione pubblica della strada e quel-

la esclusiva della villa. È probabile che il grande convito allestito in occasione del matrimonio di Pandolfo Rucellai e riversatosi nelle strade vicine ("e il dì della ritornata si mangiò nella via; era la strada [...]")¹⁰ coinvolgendo la popolazione locale, abbia avuto come palcoscenico principale il prato, addobbato in questa occasione con una "festa cum multe arme della chasa"¹¹, un apparato analogo a quello raffigurato nelle *Nozze di Nastagio degli Onesti* di Botticelli e adottato poi come elemento di arredo permanente. In questo caso però la trasparenza e la controllata accessibilità, condizione indispensabile perché il prato possa adempiere il proprio compito di mediazione, viene meno o è fortemente limitata da un muro di cinta che si intravede anche nella immagine della villa delineata in una mappa della magistratura dei Capitani di Parte Guelfa¹². La recinzione del "prato", e il conseguente isolamento della fabbrica, è, che io sappia, un caso eccezionale in un panorama di ville tre-quattrocentesche aperte, disponibili a una relazione di continuità con lo spazio esterno; e credo che non possa essere messo in relazione con un riflesso difensivo e separatista che sarebbe del tutto estraneo alla politica "demagogica" di amicizia e di familiarità adottata da Giovanni nei confronti degli abitanti del luogo¹³. Si direbbe che il muro di cinta, probabilmente di modesta altez-

za, sia stato innalzato solo per potervi inserire il grande valico centinato che conosciamo grazie alla immagine della villa nella mappa dei Capitani di Parte. La vignetta al foglio 401 riproduce il portale, forse merlato alla sommità, e lo enfatizza fino ad oscurare il volume della fabbrica retrostante sottolineando il collegamento e l'equivalenza con il grande portale di uscita sulla via per Pistoia, a cui viene concesso addirittura un 'a solo' nel foglio successivo¹⁴. Il portone andrebbe quindi a completare sul versante lungostrada la sequenza telescopica di porte che, sul retro, conducono l'occhio del compiaciuto proprietario dall'interno della villa fino alla scena fluviale dell'Arno, affollato di imbarcazioni. Alle quattro porte tergalì si unirebbero così tre aperture anteriori: il portone sulla strada, la porta di ingresso alla villa – un ampio valico centinato, probabilmente non molto diverso da quanto si intravede in una immagine fotografica primi Novecento¹⁵ – e poi quella di accesso alla sala. Tra il portone introduttivo del "prato" e il suo equivalente conclusivo sulla via Pistoiese si verrebbe a creare un lungo cannocchiale prospettico che attraversa prato, fabbrica, giardino e li unisce nel ciclo unitario di un solo lungo colpo d'occhio, "uno prospectu", come dirà più tardi Pio II dell'analogo congegno che perfora il palazzo Piccolomini di Pienza¹⁶. La coerenza e la lunga gittata del di-



spositivo prospettico ne conferma la natura programmatica e rafforza l'ipotesi della presenza di un soggetto qualificato che abbia meditato la pagina di Plinio in cui si sottolinea l'effetto spettacolare della concatenazione assiale di spazi nella villa *in Tuscis*¹⁷. Ancora una volta il pensiero va fatalmente ad Alberti giovane nel momento in cui, intorno alla metà del secolo, sta lavorando al trattato e intreccia la riflessione teorica con i primi esperimenti architettonici dal vivo¹⁸.

La planimetria dimostra che la doppia fila di stanze sul fronte preesiste ai lavori di fine Ottocento e appartiene quindi anch'essa alla *facies* quattrocentesca così come l'andito voltato a botte che attraversa la prima fila e immette nella sala grande che in origine, nella preesistente casa da signore medievale, era probabilmente accessibile dal cortile. L'asse formato dal portale lungo strada, dall'andito e dalla porta della sala, assume una posizione che, sia pur eccentrica rispetto al fronte quattrocentesco, è l'unica che riesca a combinare la penetrazione centrale nella sala grande con il tendenziale anche se imperfetto allineamento con la perpendicolare via del Rio e il conseguente collegamento con la chiesa parrocchiale di San Pietro. La sala ai primi dell'Ottocento era ancora qualificata dal corre-

do pregiato di un camino e di un lavabo in pietra serena ("un acquaio antico di pietra ornato da foglie e frutta"¹⁹) che sopravvivono comeuntuosi e incongrui relitti nella versione degradata successiva quando l'ambiente viene spezzato: un vano maggiore servito dalle due porte in asse e uno minore a sinistra dell'ingresso, libero dalla servitù dell'attraversamento, che viene isolato e destinato a pollaio. Nella planimetria storica non è presente nessuno dei corridoi che attualmente disimpegnano per tutta la loro lunghezza il braccio settentrionale e orientale e parzialmente quello occidentale. La loro realizzazione andrà quindi attribuita all'intervento dei padri francescani che avranno così voluto sciogliere la compagine distributiva originaria e ottenere l'isolamento e la specializzazione funzionale dei singoli ambienti. Tra i lavori eseguiti sotto la direzione dell'ingegnere Casimiro Dini nel 1881²⁰ compare la realizzazione dei fondamenti e poi dei muri in elevato di "gallerie in giro" che mi sembra possano essere identificate proprio nei corridoi di disimpegno richiesti dalla nuova destinazione dell'edificio²¹.

Il registro di spesa del 1881 contiene anche informazioni preziose sul rimaneggiamento radicale delle aperture. Nel settore occidentale la

nuova disposizione delle finestre dipende dalla trasformazione funzionale degli ambienti²². La stalla e la rimessa danno luogo a un grande vano destinato a cappella e la scala è arretrata per far posto a un ambiente di sacrestia. Tre finestre vengono aperte in funzione della nuova cappella, probabilmente le due alla testata meridionale e quella sul fianco esterno, adiacente alla bifora trabeata²³. Una finestra al di sotto delle due in testata viene chiusa²⁴. Di essa resta traccia nel parziale arco in mattoni rinvenuto durante i recenti restauri. La sua curvatura è quella di una finestra a lunetta, del tipo previsto per i locali di servizio in edifici di carattere rurale. Viene murata anche l'apertura posta al di sotto della bifora trabeata – resta visibile la cornice in pietra – che illuminava un ambiente sottoscala di passaggio tra due settori dell'ala ovest, eliminato in seguito alla dislocazione della scala²⁵. Viene tamponata "la porta che va nella rimessa" probabilmente la ricca porta quattrocentesca trabeata con cimasa ornata da ovoli e dentelli che immetteva nella originaria sala dell'ala ovest²⁶. Sul lato est vengono chiuse sei finestre ritenute evidentemente insoddisfacenti per disposizione o per dimensione e ne vengono aperte sette di nuove, le cinque lungo il fianco e le due in testata sud²⁷. Sarà in-



vece da assegnare a un intervento successivo la finestra quadrata unita a una delle due in testata allo scopo di incrementare la illuminazione del lungo corridoio privo del tutto di fonti di luce sul lato verso il portico. Le nuove aperture sono ampie, rettangolari, in pietra serena, con architrave “beccatellata”, sostenuta da mensole concave, e sono composte di tre pezzi, una architrave e due stipiti con imposte. Potrebbero essere esemplate sulla finestra della stessa forma ma diversa per dimensione, per materiale (la pietra forte) e per struttura (tre pezzi anch’essa, ma diversamente combinati: una architrave con imposte e due stipiti) appartenente forse alla casa da signore trecentesca e collocata attualmente in asse con la bifora trabeata²⁸ (fig. 4). Si può pensare che lo stesso portico su pilastri ottagonali con capitelli scudati prenda spunto da una preesistente loggia trecentesca, attestata in un inventario del 1406²⁹. Va da sé che lo sviluppo di un tema così anacronistico su quattro lati chiamerebbe poi in causa scelte ben altrimenti motivate.

Un recente lavoro sulla chiesa di San Iacopo in Campo a Firenze, sede commendatizia dei Ca-

valieri di Rodi, ha riportato alla luce la figura di Andrea di Nofri, un maestro di pietra e legname legato alla bottega di Michelozzo e Donatello, che sembra il punto di riferimento dei lavori di ristrutturazione del complesso intrapresi dal commendatore Giuliano Benini tra il 1432 e il 1453³⁰. Andrea di Nofri cura la sistemazione del tabernacolo brunelleschiano³¹ e realizza la sacrestia, l’arco trionfale e il rosone in facciata ma potrebbero essergli attribuiti ragionevolmente anche il portico con pilastri ottagonali e capitelli cubici e la loggia ionica tergoale con capitelli ionici inanellati da un giro di fune e archi ribassati. Come si vede i tratti distintivi e più singolari dell’architettura di Quaracchi – il capitello ionico con *torques*, il pilastro ottagonale con capitello cubico, l’arco ribassato – sembrano già presenti in San Iacopo. Ma alle puntuali consonanze stilistiche si aggiungono i rapporti incrociati che coinvolgono tutti gli attori della vicenda. Giovanni Rucellai vanta una discendenza da un cavaliere templare e può essere interessato a riproporre nella sua villa i capitelli cubici di San Iacopo, a sua volta evocativi dell’architettura della casa madre di Rodi che li esibisce nell’Ospedale e

nel Palazzo del Gran Maestro; mentre Leon Battista Alberti può vantare una preferenza di carattere personalistico per il capitello arcaicizzante che ricorre come una sorta di sigla nelle residenze degli Alberti, dal cortile del palazzo di città alla cappella della villa del Paradiso dove, peraltro, è documentata la presenza di Andrea di Nofri³². Coincidenze e indizi si moltiplicano e si intrecciano dunque tessendo una trama di relazioni da cui emerge il disegno di una possibile collaborazione a due, favorita dal patrocinio di un committente non sprovveduto come Giovanni Rucellai: da una parte Alberti nella veste dell’ideologo-progettista e dall’altra Andrea di Nofri in quella del tecnico-esecutore, un ruolo quest’ultimo che avrebbe conosciuto successivamente molti altri, ben più qualificati, interpreti; fermo restando il canovaccio di una divisione dei lavori tra progetto ed esecuzione che non esclude contaminazioni e scambi. La disinvolta attribuzione ad Alberti avanzata in un compendio storico biografico della famiglia Rucellai allegata al manoscritto dello *Zibaldone*³³, ripresa da Marcotti³⁴, e poi avallata dall’autorità di Patzak³⁵ è stata via via lasciata cadere non senza qualche sporadica



reviviscenza. Mi sembra che per le ragioni espresse altrove possa avere ancora qualche margine di manovra³⁶.

Il leggendario alone albertiano che circonda la villa viene intercettato e fissato nella facciata del Nuovo Collegio, la cui realizzazione viene decisa nel 1927 e messa in opera l'anno successivo, su progetto di Raffaele Franci OFM³⁷ e Severino Crott³⁸ (fig. 3). Opera raffinatissima: la suggestione albertiana si concretizza nel portico murario di archi su pilastri³⁹; ai suoi lati, due gruppi di tre finestre con davanzale e cimasa sostenuti da mensole ripropongono un modello caratteristico delle ville toscane del Quattro-Cinquecento e dichiarano la appartenenza ideale del Nuovo Collegio a quella categoria; mentre le aperture centinate del primo piano lasciano trasparire la nuova destinazione conventuale. La fac-

ciata riassume e mette in scena la complessa vicenda dell'edificio. Tutti i filoni tematici che ne hanno segnato la vita e la fortuna – la villa, il collegio, il mito albertiano – vengono rappresentati e ricongiunti in una unica composizione riassuntiva. Questo stesso schema verrà ripetuto in maniera letterale dallo stesso Franci nella parte terga dell'immediatamente successivo (1928) progetto del collegio dei Servi di Maria a La Pogerina⁴⁰, mentre il tema degli archi su pilastri ricomparirà preferibilmente in edifici di carattere collettivo, conventi e asili d'infanzia, in contrappunto al formulario neoromanico delle chiese. Il modello compositivo messo a punto a Quaracchi entrerà così, con variazioni e declinazioni ulteriori, a far parte del selezionato repertorio di un'opera architettonica che si chiude su sé stessa in un sapiente ciclo di forme ricorrenti.

pagina 139

Fig. 1 Planimetria del 1876 di villa Rucellai a Quaracchi, Firenze (AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, cc. 5-6, "Descrizione del Palazzaccio ed annessi, posto in Comunità di Brozzi").

Fig. 2 R. Franci, Planimetria generale del Collegio Internazionale di San Bonaventura dei RR. PP. Francescani (AGOFM, SM 1364).

Fig. 3 Fronte principale del Collegio di San Bonaventura a Quaracchi, Firenze (da *Il Collegio di San Bonaventura di Quaracchi... cit.*).

Questo piccolo contributo ha avuto bisogno della generosità di numerosi sostenitori. Ringrazio innanzitutto il personale dell'Archivio Generale OFM di Roma, e in particolare padre Priamo Etzi. Poi i colleghi della Scuola di Agraria di Firenze Gherardo Chirici, Patrizia Rossi, Marco Togni; ringrazio Chiara Razzolini della biblioteca provinciale OFM di Firenze e infine gli amici Dritan Kapo e Dimitri Pardini.

¹ L'acquisto avviene per il tramite dell'avv. Luigi Sterbini su mandato del Governo Generale dell'Ordine. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Notarile Postunitario*, Atti Originali, 5820-5853, anno 1877, ins. 171, notaio Cesare Smorti.

² Roma, Archivio Storico Generale dell'Ordine dei Frati Minori (d'ora in avanti AGOFM), *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, cc. 5-6, "Pianta geometrica del fabbricato detto il Palazzaccio ed annessi situato nel Borgo di Quaracchi presso Firenze". La planimetria è firmata da Jacopo Birga e datata 20 settembre 1876.

³ Ivi, cc. 113-115; 116-166, "Spese fatte per la riduzione dello stabile di Quaracchi a Collegio per gli editori delle opere di San Bonaventura".

⁴ A. RINALDI, *La villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei convegni internazionali (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004), a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, Firenze 2009, I, pp. 179-215. Questo contributo vuole essere solo una appendice integrativa del suddetto studio e ne presuppone i risultati.

⁵ La vicenda dell'acquisto e dei primi interventi sull'edificio è ricostruita dettagliatamente in S. MENCHERINI, *Il Collegio di Quaracchi*, "Studi Francescani", 24, 1927, pp. 432-450; ivi, 25, 1928, 2, pp. 161-212; ivi, 25, 1928, 4, pp. 470-505; poi raccolti in Id., *Il Collegio di Quaracchi. Memorie e documenti*, Firenze 1929.

⁶ Notizie sull'ampliamento e sul funzionamento del nuovo collegio in *Il Collegio di San Bonaventura di Quaracchi. Volume commemorativo del centenario della fondazione (1877-1977)*, Grottaferrata 1977.

⁷ AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, cc. 1-7, "Descrizione, confinazione e corrispondenza catastale del fabbricato ed annessi, che l'ill.mo Sign. Avv. Luigi del fu Ferdinando Orsini Baroni cede in vendita all'ill.mo. Sign. Avv. Giulio Sterbini". Anche la Descrizione, come la planimetria allegata, è firmata da Jacopo Birga e ricalca, con poche varianti, quella unita all'atto di vendita dell'immobile in ASFi, *Notarile postunitario*, Atti originali, 5820-5853, anno 1877, ins. 171, notaio Cesare Smorti.

⁸ ASFi, *Notarile Moderno*, Protocolli 33256-33316, anno 1803, n. 71, cc. 125-137, notaio Luigi Meucci.

⁹ RINALDI, *La villa di Giovanni Rucellai*... cit., pp. 186-188.

¹⁰ A. PEROSA, *Lo Zibaldone di Giovanni Rucellai*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (*A florentine patrician and his palace*), London 1981, pp. 99-152: 109, nota 2.

¹¹ *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, I ("Il Zibaldone Quaralesimale"), edited by A. Perosa, London 1960, p. 21.

¹² Appartengono probabilmente al recinto originario i "diversi tratti di muro sotto terra incontrati lungo le fosse di scavo" durante i lavori di "sterro occorso per la regolarizzazione della fossa di scolo lungo la via degli Allori", AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, c. 226v, "Spese fatte per la costruzione del muro di cinta ed il condotto delle acque intorno al Collegio di Quaracchi, 1881". Questo, come tutti gli altri lavori all'esterno dell'edificio, sono diretti dall'ingegnere Paride Tirinnanzi (ivi, cc. 206r-243r). Paride Tirinnanzi è registrato come socio del collegio degli Architetti e Ingegneri di Firenze dal 1876 ai primi anni del '900 e come ingegnere del Genio Civile a Firenze dal 1891: C. CRESTI, L. ZANGHERI, *Architetti e Ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978, p. 225.

¹³ F.W. KENT, *The making of a Renaissance patron of the arts*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (*A florentine patrician and his palace*), London 1981, pp. 9-95: 74-75.

¹⁴ *Piante di popoli e strade. Capitani di Parte Guelfa. 1580-1595*, a cura di G. Pansini, Firenze 1989, II, cc. 401-402.

¹⁵ La porta viene modificata per realizzare la rampa visibile in una immagine fotografica dei primi del Novecento pubblicata in *Il Collegio di San Bonaventura di Quaracchi*... cit. L'intervento riguarda l'altezza della porta ("Smontatura di pietra a cardinale della porta d'ingresso; demolizione per rialzamento della medesima": AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, c. 133v, "Spese fatte per la riduzione dello stabile di Quaracchi a Collegio per gli editori delle opere di San Bonaventura"), mentre l'ampiezza apprezzabile nella foto dovrebbe corrispondere a quella originale.

¹⁶ E.S. PICCOLOMINI, *I commentari*, a cura di L. Totaro, Milano 1984, p. 1756. L'invenzione di palazzo Medici conoscerebbe a Quaracchi una applicazione precoce e pressoché contemporanea se, come credo possibile, la realizzazione della villa trova il suo *terminus ante* nelle nozze di Pandolfo (1456), evento a cui viene conferita una visibilità e una dimensione pubblica tale che può solo essere pensato sullo sfondo di uno scenario architettonico adeguato. La festa nuziale presuppone una completa opera di amplificazione e riorganizzazione della povera fabbrica trecentesca, se non ne costituisce la causa principale. Si tenga presente che il finanziamento di Pandolfo risale a tre anni prima dalle nozze (KENT, *The making of a Renaissance patron*... cit., pp. 74-75) e quindi l'intervento sulla villa potrebbe ragionevolmente essere collocato tra il 1453 e il 1456. La data appare lievemente anticipata, ma non incompatibile, rispetto a quella degli inizi dell'attività architettonica di Alberti indicata persuasivamente da Calzona nei primi anni della seconda metà del secolo (A. CALZONA, *Leon Battista Alberti e l'architettura. Un rapporto complesso*, in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, atti dei convegni internazionali (Genova, 19-21 febbraio 2004), Firenze 2008, II, pp. 471-515). Le nozze di Pandolfo coincidono con la fine del "tempo d'avversità" e l'inizio della normalizzazione dei rapporti con l'élite cittadina. L'intervento sulla villa potrebbe segnare, in concomitanza con un evento privato ma politicamente decisivo, l'inizio in sordina,

nella dimensione decentrata della 'possessione', di un ciclo edificatorio destinato a svolgersi da lì in poi in forme sempre più ostentate e clamorose.

¹⁷ GAIO PLINIO SECONDO, *Lettere Familiari*, V, 6, 35.

¹⁸ M. BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1402-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 97-102.

¹⁹ ASFi, *Notarile Moderno*, Protocolli 33256-33316, anno 1803, n. 71, c. 133, notaio Luigi Meucci. Anche la prima delle stanze dell'ala est era corredata di un "antico camino di pietra ornato sull'istesso gusto dell'acquario" (*ibidem*).

²⁰ AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, cc. 116r-205r, "Spese fatte per la riduzione dello stabile di Quaracchi a Collegio per gli editori delle opere di San Bonaventura".

²¹ Ivi, cc. 113-115; 116-166: "Galleria di tramontana; galleria di ponente; muri di elevazione da fondamenti fino al palco dalla parte di levante (c. 113v); "Sezione lungo la galleria; sezione stanza dei trogoli e stanza della rimessa a parte di tramontana"; "demolizione in breccia di un muro per fare il taglio alla galleria del piano terreno fino a tutto il primo piano (c. 115v); "Sterro per le fondazioni dei muri in giro della galleria dalla parte di levante; sezione del fondamento di mezzo della scala; sezione della galleria di tramontana; sezione galleria di ponente; sterro per fondamenti della scala principale"; "muro di fondamento fino all'altezza dell'impiantito vecchio" (c. 116v); parte di tramontana, demolizione delle volte sopra l'ingresso" (c. 116v). Quest'ultima voce si riferisce al profondo rimaneggiamento del blocco trasversale dove l'apertura della galleria-corridoio comporta lo sfondamento dell'andito di ingresso e la sostituzione della volta a botte con un soffitto piano: "mezzoni per il nuovo palco nella stanza d'ingresso messi al posto" (c. 119v). Allo scopo di stabilizzare i muri portanti dopo la rimozione della copertura a botte, viene realizzato un arco trasversale tuttora esistente ("demolizione del muro dove si è fatto l'arco a rottura di fronte alla stanza di ingresso"; "arco in giro"; "muro per formare i sodi al medesimo", c. 133v).

²² Nella descrizione del 1803 i due grandi vani dell'ala occidentale sono ancora "destinati per l'abitazione del colono del podere della villa". Nella descrizione del 1877 e nella pianta di J. Birga sono già diventati stalla e rimessa. Saranno poi trasformati nell'unico grande ambiente della "nuova cappella" mentre al piano superiore lo spazio corrispondente ospiterà la biblioteca: "Anche la libreria, atterrata una muraglia, venne raccolta in un solo vano sopra la cappella" (MENCHERINI, *Il Collegio di Quaracchi*... cit., 25, 1928, 2, p. 162).

²³ "Parte di ponente. Sala della Cappella, piano terreno. Demolizione di muro per fare n. 3 finestre in cappella" (AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, c. 120v, "Spese fatte per la riduzione dello stabile di Quaracchi a Collegio per gli editori delle opere di San Bonaventura").

²⁴ "Muro per chiudere una finestra sotto le due finestre della cappella" (ivi, c. 121v).

²⁵ Di questo passaggio sottoscala e della sua finestra resta traccia nell'elenco delle opere di adeguamento: "muro per chiu-

dere) altra porta nell'andito della scala; idem per chiudere una finestra sotto la scala medesima" (ivi, c. 122v).

²⁶ *Ibidem*. Nella versione quattrocentesca l'ala ovest era probabilmente occupata da due grandi sale, una al piano terra e una al piano superiore, che insieme alla nuova scala a due rampe colmavano le carenze di spazi e strutture dell'impianto medievale. Nel sottotetto dell'ala ovest sono sopravvissute due capriate in legno originali, dipinte con un motivo a foglie e dentelli, che sono state recentemente oggetto di una impeccabile indagine tecnico scientifica (identificazione e datazione del materiale ligneo, studio della decorazione e identificazione dei pigmenti, valutazione strutturale, ecc.): G. FABIANI, M. FEDI, G. DI GIULIO, M. TOGNI, *Villa Rucellai. Indagine per lo studio e la conservazione di antiche strutture lignee*, "Recupero e conservazione magazine", 152, 2019, pp. 10-17; G. FABIANI, M. FEDI, M.R. GIULIANI, M. TOGNI, *Incammottatura su strutture lignee. La scoperta nel sottotetto di Villa Rucellai*, "Recupero e conservazione magazine", 153, 2019, pp. 11-17.

²⁷ "Facciata di Levante. Smontatura di pietrame a n. 6 finestre; muri per chiudere le medesime finestre vecchie; demolizione per aprire n. 7 finestre nuove" (AGOFM, *Collegium Quaracchi 1876-1907*, 3, SK 489, c. 118v, "Spese fatte per la riduzione dello stabile di Quaracchi a Collegio per gli editori delle opere di San Bonaventura").

²⁸ La finestra attualmente collocata al di sopra della bifora trabeata, potrebbe essere stata trasferita qui da una precedente posizione a piano terreno. Reca ancora su di sé i segni di una inferriata, misura protettiva riservata alle finestre dei piani inferiori. Sappiamo che alcune finestre ferrate vengono demolite nei lavori del 1881: "Smontatura di ferrate grandi vecchie" (ivi, c. 130v); "Smontatura di due ferrate grandi" (ivi, c. 131v); Potrebbe riferirsi alla finestra in questione la voce: "Smontatura di pietrame di una finestra ferrata" (ivi, c. 120v), dove il "pietrame" sembrerebbe oggetto di una particolare attenzione in vista forse di un suo successivo riassetto.

²⁹ ASFi, *Magistrato dei Pupilli avanti il Principato*, 17, cc. 54-55v.

³⁰ L. SEBREGONDI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005, pp. 53-71. Ma la forbice tra i due termini estremi può essere ragionevolmente ridotta al decennio '40-'50 (ivi, pp. 61-62).

³¹ A. PARRONCHI, *Un tabernacolo brunelleschiano*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, I, pp. 239-256.

³² A. RENSI, *L'ospedale di San Matteo a Firenze: un cantiere della fine del Trecento*, "Rivista d'Arte", XXXIX, 1987, pp. 83-145.

³³ G. RUCELLAI, *Zibaldone*, a cura di G. Battista, Firenze 2013, pp. 575-576.

³⁴ G. MARCOTTI, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV*, Firenze 1881, p. 13.

³⁵ B. PATZAK, *Die Renaissance und Barockvilla in Italien*, II (*Palast und Villa in Toscana: versuch einer Entwicklungsge-*

schichte. 2, *Die Zeit des Werdens*), Leipzig 1913, pp. 105-106.

³⁶ RINALDI, *La villa di Giovanni Rucellai...* cit., pp. 179-215: 208-215.

³⁷ La direzione di tutti i lavori sarà assunta dall'architetto progettista Padre Raffaello Franci OFM, coadiuvato dall'architetto Prof. Severino Crott. (AGOFM, *Collegium Quaracchi*, SM 1359, "Ampliamento del collegio internazionale di S. Bonaventura a Quaracchi (Firenze). Verbale di collaudo delle opere". La decisione di realizzare l'ampliamento viene presa nel maggio del 1927 (*Il Collegio di San Bonaventura di Quaracchi...* cit., p. 86) e quindi risale probabilmente a quella data anche il progetto di padre Franci. Il progetto viene approvato dal *Discretorium* francescano il 18 maggio 1928. Il 17 giugno alla presenza di padre Franci vengono aperte le buste dei preventivi e la commissione è assegnata alla ditta di Giorgio Somigli sulla base di una previsione di spesa di 375000 lire. Il 30 giugno, "consulente P. Franci", viene stabilito che forza lavoro e materiali provengano obbligatoriamente "ex vicinibus pagis ne querele erga collegium diantur" (AGOFM, *Collegium Quaracchi*, Q.200, "Liber discretorii collegii Sancti Bonaventurae ad Claras Aquas", 1917-1958). Su Raffaele Franci OFM (1887-1963), si veda la monografia di P. CAGGIANO, F. GORGERI, *Raffaello Franci architetto francescano*, Firenze 2018, ricchissima di materiale iconografico corredato da diligenti schede descrittive.

³⁸ Severino Crott (1886-1972), studia presso l'Accademia di Belle Arti a Firenze e si diploma in architettura a Bologna nel 1912. Collabora con lo studio Coppede. Numerose le opere realizzate nel corso di una lunga e fortunata carriera, dalla chiesa della Beata Vergine Maria Immacolata a Sesto Fiorentino, a quella di S. Iacopino a Firenze, dalla ricostruzione del santuario di Pancole presso San Gimignano al progetto per il castello dei Tafuri a Portopalo (Siracusa) in uno dei suoi rari sconfinamenti al di fuori del territorio toscano.

³⁹ Sono frutto di un ripensamento successivo le ghiera che delimitano gli archi del portico e che si fondono prima di raggiungere il pilastro, con un comportamento mutuato dalle arcate brunelleschiane degli Innocenti: "Alle armille degli archi del portico di facciata risultate affatto spoglie di decorazione ho sentito il bisogno di aggiungere una ghiera in pietra artificiale [...] per modo da creare una macchia di colore che si staccasse dal fondo dell'intonaco a calce" AGOFM, *Collegium Quaracchi*, SM 1359, c. 9, "Lavori fuori preventivo ordinati dal Franci", 25 gennaio 1929.

⁴⁰ CAGGIANO, GORGERI, *Raffaele Franci...* cit., pp. 50-51.

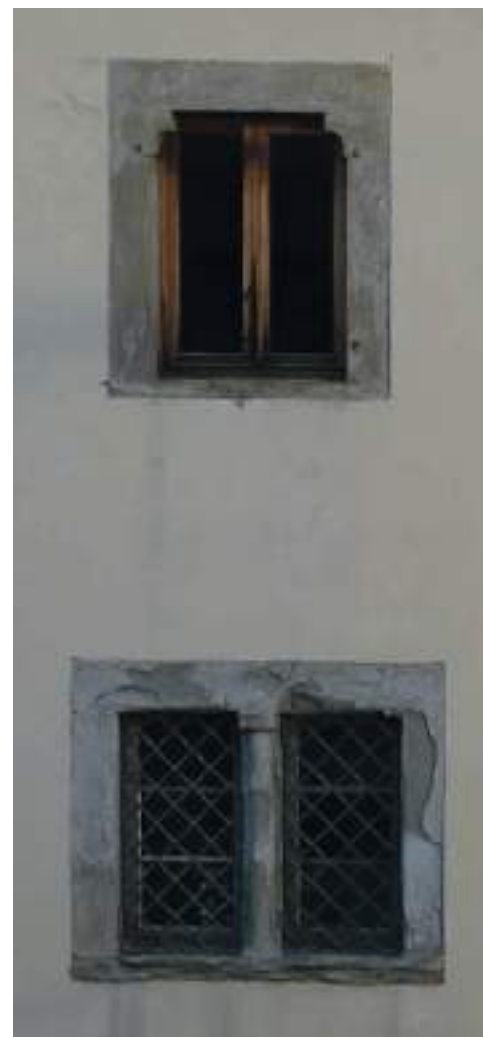


Fig. 4 Finestre sul fronte laterale di villa Rucellai a Quaracchi, Firenze.



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI1/VF del 31.03.2005

ISSN 2239-5660

ISBN 978-88-6453-692-7

