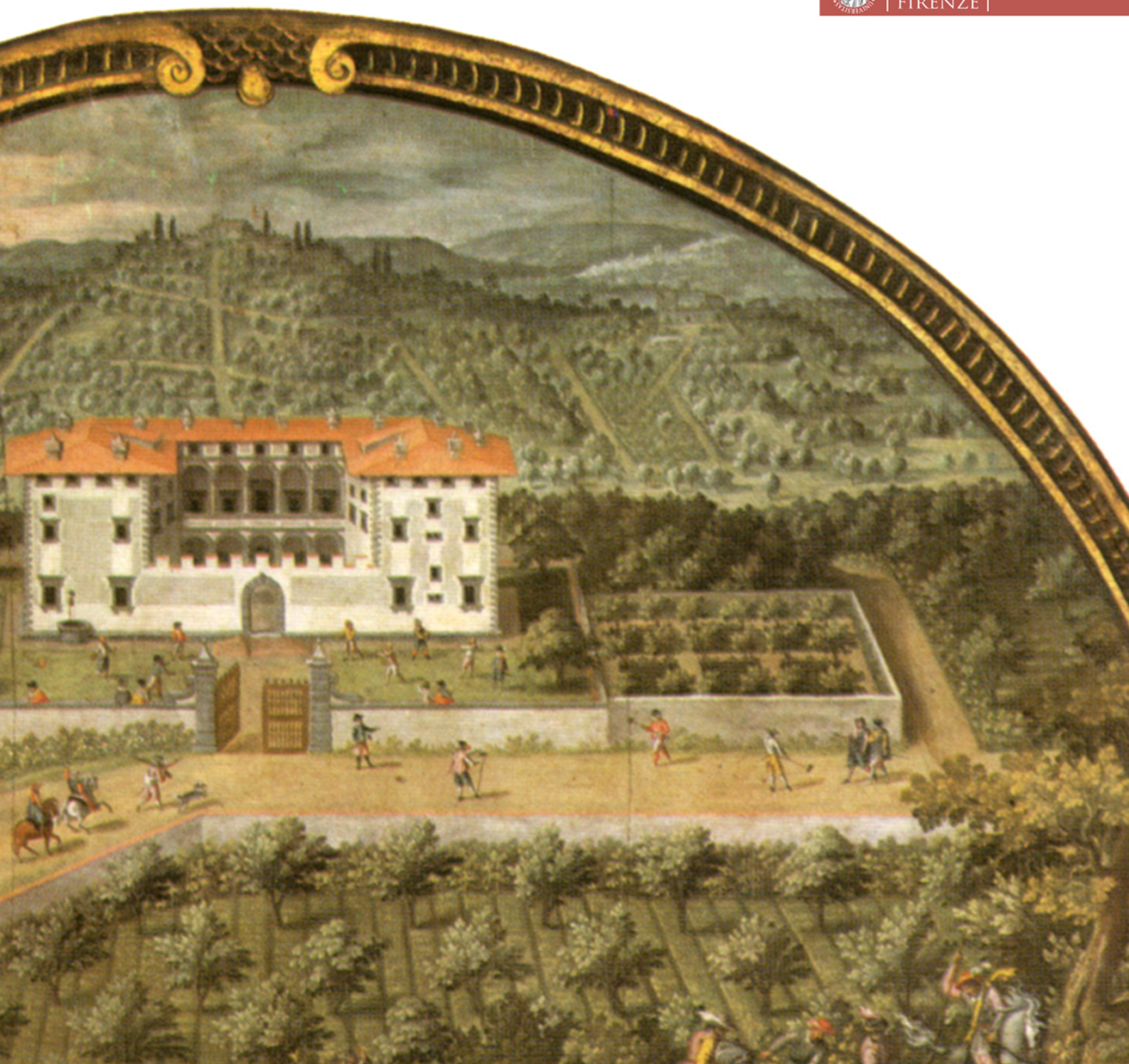




Dottorato di Ricerca in Architettura
Indirizzo in Storia dell'Architettura e della Città

Ciclo XXIX - Anni 2013/2016

LAPPEGGI: RILETTURA DI UNA SFORTUNATA VILLA BUONTALENTIANA

Dottoranda
Kamela Guza

Tutor
Prof. Alessandro Rinaldi

DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA
Indirizzo: STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTA'

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Mario Bevilacqua

"LAPPEGGI: RILETTURA DI UNA SFORTUNATA VILLA BUONTALENTIANA"

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/18

Dottoranda
Dott.ssa Kamela Guza



Tutore
Prof. Alessandro Rinaldi



Coordinatore
Prof. Mario Bevilacqua



Prof.ssa Maria Teresa Bartoli

Anni 2013/2016

Ringrazio

Il Collegio dei Docenti per averci affiancato e sostenuto con intelligenza e rispetto durante il percorso;

Emanuela Ferretti per il suo fondamentale e risolutivo intervento in uno di quei momenti in cui la ruota della ricerca si inceppa e fatica a rimettersi in moto;

Marco Frati e Gabriele Nannetti per la loro cordiale disponibilità e umanità di relazione;

Alessio Caporali per avere condiviso percorsi, competenze e momenti di fatica in questo ciclo di Dottorato in cui la passione per la ricerca assieme agli imprevisti e alle incertezze si sono intrecciati continuamente;

Cristina Marcato del B&B di Lappeggi per avermi concesso di visitare la parte dell'edificio di sua pertinenza, una forma di ospitalità purtroppo non condivisa dagli altri proprietari;

Andrea Longhi e Oronzo Brunetti per l'attenta revisione di questo lavoro e per la generosità dei loro numerosi e puntuali suggerimenti;

E, ovviamente, ringrazio Alessandro Rinaldi per la sua capacità di essere preziosa guida e stimolante interlocutore.

INDICE

PREMESSA	3
I. LA FORTUNA STORIOGRAFICA	
1. Bernardo Buontalenti e l'architettura di villa.....	7
2. Contributi monografici al catalogo delle ville buontalentiane.....	40
II. ARCHITETTURA E ARCHITETTI NELLA FIRENZE DEL CINQUECENTO	
1. La posizione dell'architettura e l'importanza del disegno nel dibattito sulle arti	69
2. Bernardo Buontalenti: architetto e "ingegnere dei fiumi".....	79
III. LA VILLA MEDICEA DI LAPPEGGI	
1. Una (s)fortuna storiografica.....	94
2. La storia dell'edificio dal XIV secolo alle soglie dell'intervento buontalentiano.....	104
3. La fabbrica di Francesco I tra strategie territoriali e gestione del cantiere....	114
4. Lappeggi 1580-1585: un dialogo 'dissimulato' con l' <i>exemplum</i> di Poggio a Caiano	121
5. Il dibattito storiografico intorno alle ville con pianta ad 'U'.....	132
IV. DA PRATOLINO AD ARTIMINO: APPUNTI PER UNA RILETTURA CRITICA	151
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.....	165
ILLUSTRAZIONI.....	171
BIBLIOGRAFIA	243

PREMESSA

La villa di Lappeggi ha rappresentato fino ad oggi un caso storiografico di scarsa fortuna nel panorama delle ville medicee. Sicuramente più nota per il fasto e gli splendori della stagione Sei-Settecentesca – anni in cui avviene una ristrutturazione profonda dell'edificio e la contemporanea realizzazione dell'antistante giardino barocco – rimane, invece, completamente sprovvista di un'adeguata indagine critica nella fase cinquecentesca, corrispondente alla nascita vera e propria della villa medicea su progetto di Bernardo Buontalenti.

Uno degli obiettivi principali di questa ricerca è quello di rimediare al 'vuoto' storiografico creatosi intorno alla villa buontalentiana partendo proprio dal dato archivistico attributivo, che da un lato sicuramente certifica la paternità dell'opera, mentre dall'altro pone il problema di una non trascurabile ambiguità relativamente al ruolo svolto dall'architetto e alla sua effettiva partecipazione nella realizzazione dell'opera. Si tratta di una tematica ricorrente nella carriera architettonica di Buontalenti, più volte caratterizzata da una insistente reticenza delle fonti documentarie a proposito dell'attribuzione delle opere e del rapporto con le dinamiche di cantiere.

Da questa ambiguità di fondo prende il via l'altro filone della ricerca che si sposta dal caso specifico di Lappeggi verso il più ampio problema storiografico di Buontalenti come architetto di ville, attraverso un tracciato che parte da una riconfigurazione del tradizionale catalogo alla luce degli studi più recenti, fino ad arrivare a una conclusiva rilettura critica del 'fenomeno' delle ville buontalentiane. Lo scopo è quello di riportare l'attenzione sull'aspetto autoriale delle opere, da una parte viziato dall'eccesso di 'buontalentismo' dei primi decenni del secolo scorso basato principalmente sulle fonti dirette di Silvani e Baldinucci; dall'altra, invece, troppo contratto e indebolito in tempi più recenti dagli studi di taglio sociologico più inclini a rivalutare la figura del committente, e quelle dei capomaestri ed esecutori presenti in cantiere.

Qui si è cercato di ripensare il problema del ruolo e del peso dell'autore sulla base di criteri più allargati che si sottraessero alle notizie offerte dal genere biografico (incline a concentrare le opere intorno ai grandi nomi), e nello stesso tempo superassero l' 'ostacolo' dei registri contabili a cui spesso sfugge la figura

del progettista a causa del carattere non sempre quantificabile della sua prestazione.

Ci si è rivolti quindi all'orizzonte culturale del Cinquecento e alla posizione nuova conquistata dall'architetto (e dall'artista più in generale) al seguito di una collocazione delle arti sui piani 'elevati' dell'intelletto e di una conseguente rivalutazione dell'Idea nella produzione artistica, la quale attraverso lo strumento del disegno porta in primo piano l'importanza della dimensione soggettiva.

Buontalenti risponde bene a questo nuovo profilo dell'architetto: sono note le sue abilità di disegnatore e il carattere ingegnoso che attraversa le invenzioni architettoniche, i progetti per gli apparati effimeri e le visionarie scenografie degli spettacoli teatrali; vive però nello stesso tempo l'oscillazione continua verso l'altro polo della sua carriera rappresentata dal ruolo di 'ingegnere dei fiumi'. Ma proprio in questa polarità prende vita una nuova figura di 'architetto di corte', da un lato inserito a pieno titolo nella dinamica funzionarile dell'apparato statale, dall'altro perfettamente capace di conquistarsi una sua autonomia operativa, finalmente sganciata dalla dimensione pratica del cantiere ma non per questo incapace di provvedere a problematiche di tipo esecutivo.

Infatti su questo ultimo aspetto si innesta l'indagine sulle responsabilità e partecipazione di Buontalenti nel ciclo completo della realizzazione di un'opera, dalla progettazione alla chiusura del cantiere. Emerge una figura complessa, non lineare, attenta alle numerose variabili che circondano ogni vicenda costruttiva e condizionano il livello di coinvolgimento personale del progettista.

In questa chiave si sono ripensate anche le notizie documentarie, in base alla qualità degli enunciati piuttosto che alla loro frequenza e ricchezza di informazioni. Così, là dove vengono richiesti dettagli decorativi o risoluzione di problemi strutturali durante lo svolgimento di un cantiere, sarà indiscutibile la partecipazione dell'architetto all'intero ciclo di realizzazione dell'opera; come pure là dove viene segnalata la presenza di un modello ligneo (come nel caso di Lappeggi) sostenuta da un forte impegno economico del committente, non ci

saranno dubbi sulla progettazione dettagliata e supervisione continua dell'opera da parte di Bernardo.

A conclusione di tutte queste indagini la villa di Lappeggi abbandona finalmente la sua posizione di secondo piano e acquista uno spessore più appropriato che la vede configurarsi come 'punto di svolta' nella produzione buontalentiana di ville a cavallo tra l'esempio paradigmatico di Pratolino e la sintesi finale raggiunta con Artimino, e come testimone di tematiche compositive cariche dell'eco di Poggio a Caiano, modello indiscusso e matrice inesauribile di sempre nuove soluzioni architettoniche.

I. LA FORTUNA STORIOGRAFICA

1. Bernardo Buontalenti e l'architettura di villa

“Serenissimo Gran Duca, Michele Banchi scrivano di questo officio per havere tenuto il giornale e libro et disteso le polize e conti et altre scritture della fabbrica del Appoggio, ha avuto per tal conto, a ragione di scudi uno il mese di paghamento, in tutto scudi 47; e Cosimo Bossi, ministro di questo officio [...] il medesimo che ha avuto detto Banchi, cioè scudi 47 per suo paghamento. Restaci maestro Bernardo Buontalenti architetto il quale, per tale conto, non ha havuto cosa alcuna...”¹.

Buontalenti deve la sua apparizione sulla scena documentaria di Lappeggi allo scrupolo di Benedetto Uguccioni, preoccupato che all’“architetto” non venga assegnato il compenso dovuto. Una apparizione come si vede tutt’altro che fragorosa, sulla scia di due figure di secondo piano da cui rischia di essere scavalcato nelle dinamiche retributive del cantiere. È questa evocata dalla sollecitudine del provveditore la cifra che caratterizza la presenza di Buontalenti anche sugli altri cantieri medicei. Presenza tanto più ubiqua e diffusa quanto più debole, sfuggente, inafferrabile, sostenuta da un profilo professionale dalle linee incerte che si confonde continuamente con quello di altri operatori e che ora si delinea con forza, ora sembra svanire nell’anonimato secondo il moto alterno di una oscillazione che si sviluppa tra i due poli che formano la sua personalità, quello dell’artista e quello del funzionario. Anche la storiografia su Buontalenti resta impigliata in questa oscillazione e si divide tra entusiasti e scettici, tra chi celebra la genialità inventiva dell’architetto e dello scenografo e chi apprezza la laboriosità professionale del tecnico, tra chi pone la sua opera al vertice della produzione artistica del granducato e chi tende a riassorbirla nella dimensione collettiva di un ceto di architetti funzionari.

¹ ASF, Capitani della Parte, numeri neri, 1468, c.495. Il documento è stato citato da Amelio Fara, per la prima volta, in *Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano*, in “Storia dell’Arte”, 29/31, 1977, pp. 25-38. Prima di questa data Webster Smith aveva già trascritto e pubblicato il documento nella sua tesi dottorato, dedicata proprio alle ville di *Buontalenti: Studies on Buontalenti’s villas*, (tesi di dottorato, New York University), New York 1958. La mancata conoscenza di questo contributo da parte degli studiosi costituisce un “caso” piuttosto singolare che verrà esposto nei prossimi paragrafi.

La lettera di Uguccioni pone più problemi di quanti ne risolva.

Da una parte documenti di questo tipo, in cui si accerta la presenza di Buontalenti in cantiere in quanto architetto, sono purtroppo rari nell'ambito della vicenda costruttiva delle ville medicee e rappresentano, quindi, dei ritrovamenti particolarmente fortuiti e preziosi. Dall'altra, l'episodio in questione, per quanto limitato alla specifica vicenda di Lappoggi, apre la strada a una serie di riflessioni e domande che riguardano anche le altre ville medicee del secondo Cinquecento e vertono proprio intorno alla persistente ambiguità che avvolge la presenza di Bernardo Buontalenti nella storia costruttiva delle fabbriche.

Dobbiamo chiederci innanzitutto, nel presente stato degli studi, quali siano gli edifici che su base documentaria possono essere attribuite con certezza a Buontalenti.

L'articolazione della risposta richiede un movimento ad ampio raggio e raccoglie alcuni impulsi offerti dai contributi monografici degli ultimi vent'anni che hanno rimesso in discussione il tradizionale catalogo buontalentiano e, in parte, riconfigurato l'effettiva partecipazione dell'architetto in cantiere.

Diventa, quindi, inevitabile cercare di capire come il tradizionale catalogo buontalentiano sia giunto all'attuale grado di cristallizzazione.

La questione è importante non solo perché permette di delineare la fortuna storiografica di Buontalenti come architetto di ville, ma anche in quanto apre la prospettiva a uno sguardo critico sul più ampio fenomeno della "civiltà delle ville medicee" che al nome di Bernardo ha legato una cospicua parte della sua storia. La "parte" di storia che andremo a considerare è quella che si svolge nella seconda metà del Cinquecento e nella quale si concentra la più fertile produzione architettonica di residenze extraurbane. L'episodio che segna un culmine dal punto di vista politico-ideologico si può individuare nella realizzazione delle quattordici lunette delle ville medicee da parte di Giusto Utens alla fine del secolo². Il pittore fiammingo mette in scena, attraverso l'accorgimento tecnico della prospettiva a volo d'uccello, la totalità di ville

² D. MIGNANI, *Le ville medicee di Giusto Utens*, Firenze 1980.

appartenenti ai Medici di entrambi i rami della famiglia: quello principale (che faceva capo a Giovanni di Bicci) e quello granducale di cui era erede Ferdinando I. L'operazione non si esaurisce quindi nell'importanza documentaria di queste testimonianze iconografiche ma esprime la volontà del Granduca di trasmettere un senso di unità del patrimonio mediceo nel contado, che trova una corrispondenza anche nell'unitarietà del linguaggio che Utens utilizza per rappresentare ogni singolo edificio. Può essere questo uno dei motivi, tra gli altri che indagheremo, della facilità con cui le ville medicee del secondo Cinquecento siano state ad un certo punto attribuite a un unico autore: Bernardo Buontalenti. Come vedremo, invece, la costruzione delle ville medicee è una vicenda che ha richiesto la partecipazione di una pluralità di attori e operatori. Ed è proprio in mezzo a questa pluralità che trovava uno spazio specifico di azione anche la figura dell'architetto, con modalità non sempre di facile comprensione.

La tendenza degli studi, nella prima parte del secolo, ha seguito due filoni principali: il primo si è dedicato alla figura di Bernardo Buontalenti nel suo complesso, passando in rassegna la sua carriera di pittore, architetto, scenografo e ingegnere militare. Il secondo invece affronta il tema delle ville toscane dove trova un posto d'onore la serie di ville medicee e quindi anche il contributo di Buontalenti. Si tratta di due strade diverse che si sono mosse parallelamente e hanno trovato un punto di collisione e di svolta solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta, quando le ville buontalentiane sono diventate un tema specifico di ricerca. La strategia è quindi quella di prendere in esame entrambi questi filoni facendo emergere dai contributi più validi tutte le notizie che servono a chiarire, articolare e definire quel capitolo della carriera di Buontalenti che lo vede nel ruolo di architetto di ville.

Volutamente è stata tralasciata la produzione di studi storici del Sette-Ottocento³, concentrandoci sul secolo scorso, visti gli sviluppi di studi

³ G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze 1755; R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781; F. MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano 1785; M. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822-1825.

specialistici dotati degli adeguati strumenti storico-critici che in esso hanno avuto luogo.

Nel primo filone storico l'analisi si svolge in stretta relazione con le notizie fornite dalle fonti dirette, rappresentate dalle voci di Vasari⁴, Borghini⁵, Silvani⁶ e dalla fondamentale testimonianza di Filippo Baldinucci⁷. Quest'ultima costituisce il contributo biografico più completo dal punto di vista dei contenuti e della organicità della narrazione. L'impresa di Baldinucci si può interpretare come un tentativo di ordinare e rielaborare le notizie fornite dal Silvani, allievo di Buontalenti e quindi testimone prezioso per la ricostruzione dei fatti realmente avvenuti. Ma mentre la biografia di quest'ultimo si presenta come un *corpus* di dati confusi cronologicamente che sembrano raggruppati con una certa fretta, forse proprio per fissare i ricordi ancora vivi sulla vita e sull'opera dell'architetto, quella di Baldinucci offre uno scenario biografico più organico caratterizzato da un linguaggio critico molto più ricco e articolato. Vi troviamo, inoltre, delle notizie inedite, di cui non conosciamo la fonte, ma che ampliano il catalogo delle opere già tratteggiato da Silvani.

I primi contributi che si occupano in specifico di definire la portata storica di Buontalenti sono quelli di Vera Daddi Giovannozzi, nei primi anni Trenta⁸. Si tratta di pubblicazioni importanti che cercano di integrare le notizie biografiche con quelle documentarie, anche se i documenti archivistici citati risultano ancora scarsi, ma comunque fondamentali per la conferma di alcune ipotesi

⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Degli Accademici del disegno*, G. Milanesi (a cura di), VII, Firenze 1906, pp.614-617. La vita di Buontalenti compare nella seconda edizione ampliata del 1568.

⁵ R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze 1584, pp. 609-613.

⁶ Il testo di Gherardo Silvani è stato pubblicato, con un ricco apparato di note critiche, da Vera Giovannozzi in *La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani*, in "Rivista d'Arte", 14, 1932, pp. 505-524.

⁷ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1688)*, F. Ranalli (a cura di), Firenze 1846, pp. 490-532.

⁸ V. D. GIOVANNOZZI, *La vita di Bernardo...* op. cit.; *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, "Rivista d'Arte", 15, 1933, pp. 299-327; *I modelli dei secc. XVI e XVII per la facciata di S. Maria del Fiore*, in "L'Arte", 39, 1936, pp. 33-44.

attributive. Il quadro delle ville che possono vantare la paternità buontalentiana a questa data include Pratolino, Castello, la Petraia, Artimino (le troviamo tutte sia in Silvani che in Baldinucci), Marignolle e Magia (soltanto in Baldinucci).

Fondamentale è il contributo che apre la strada alla ricerca sui numerosi disegni attribuiti a Buontalenti (1933), conservati al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi⁹. Vengono pubblicati per la prima volta i disegni dei portali di Pratolino, i progetti per la sistemazione di piazza Pitti, vari schizzi di studio di facciate e altri dettagli architettonici. Inizia a circolare il materiale grafico che testimonia “l'autografia dell'inchiostro” buontalentiano, una cifra distintiva del suo modo di pensare e organizzare il corpo dell'architettura, caratterizzato da una incessante e a tratti tormentosa ricerca del dettaglio plastico.

Qualche anno dopo (1939), Adolfo Venturi, riserverà a Buontalenti pagine importanti nella sua fondamentale opera dedicata alla storia dell'arte italiana¹⁰.

Si tratta di un corposo capitolo corredato da un ricco repertorio fotografico in cui l'autore non si limita ad elencare le opere (che in ampia misura confermano le attribuzioni precedenti) ma si inoltra in seducenti analisi di carattere stilistico che hanno lo scopo di delineare il carattere specifico dell'architettura di Buontalenti nel panorama fiorentino del secondo Cinquecento. Emerge con forza il problema degli apparati decorativi – tratteggiato in maniera al quanto debole dagli storici dell'Ottocento¹¹ – che costituirà un tema portante dei successivi studi critici soprattutto nell'ambito delle architetture civili.

⁹ Nell'Ottocento i disegni di Buontalenti collocati agli Uffizi vengono segnalati nelle due raccolte curate da P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885 e *Catalogo riassuntivo della raccolta dei disegni antichi e moderni, posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890. Sono realizzate entrambe con fini di inventariazione quindi prive di materiale grafico e di contributi critici.

¹⁰ A. VENTURI, *L'architettura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, Milano 1939, pp. 455-547.

¹¹ Q. DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, I, Parigi 1832; F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842;

Il linguaggio coinvolgente e multifaccettato che mescola le parole dell'architettura con quelle della partecipazione emotiva allo spettacolo delle forme, riesce a far vibrare pareti e membrature in un incessante gioco di rimandi dal piccolo al grande, in cui "la grazia lieve e festosa delle incorniciature" e "il delicato capriccio dei motivi ornamentali"¹² spiccano sulla vasta superficie intonacata delle facciate.

Uno dei maggiori pregi del contributo di Venturi si riscontra nel fatto che le forme dell'architettura buontalentiana finalmente parlano, attraverso la voce dello studioso. Gli edifici, per la prima volta, sono guardati da vicino, alla ricerca dello specifico carattere di ciascuno. In alcuni casi gli esiti formali sono sostenuti dalla presenza del disegno: i portali e le grotte di Pratolino, la scala del coro di Santa Trinita. In altri casi sono gli esiti "immaginari", come ad esempio gli straordinari disegni dei progetti per piazza Pitti, ad essere narrati con grande forza suggestiva. Si irrobustisce in questo modo il sodalizio tra disegno e architetture realizzate, facendo emergere sempre di più il fondamentale ruolo che questo strumento espressivo ha svolto nella carriera artistica e architettonica di Buontalenti, una questione che resta aperta ancora oggi.

Il primo ciclo di studi sui disegni culminerà con la mostra curata da Ida Maria Botto nel 1968, il cui catalogo rappresenta un inedito tentativo di raccogliere e pubblicare in maniera organica gran parte del sostanzioso *corpus* di disegni custodito al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, arricchito da dettagliate schede descrittive e affiancato da una aggiornata bibliografia¹³.

Non mancano in Venturi i riferimenti e i confronti con i contemporanei. Innanzitutto con Michelangelo¹⁴, nel ruolo del "maestro" dal quale deriva il gusto per la plasticità e la "bizzarria" degli ornamenti, che troveranno un posto

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basilea 1855; C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1877.

¹² A. VENTURI, *L'architettura...* op. cit., p. 542.

¹³ I. M. BOTTO (a cura di), *Mostra di disegni di Bernardo Buontalenti (1531-1608)*, Firenze 1968.

¹⁴ A. VENTURI, *L'architettura...* op. cit., pp. 542, 546.

nelle finestre inginocchiate e nei portali di palazzi e ville. In secondo luogo con Ammannati, nel ruolo del principale interlocutore, pur se appartenente a una dimensione espressiva differente da quella buontalentiana¹⁵.

Oltre alle ormai già ‘affermate’ Pratolino, Petraia, Artimino e Magia, nelle pagine del Venturi si aggiunge al catalogo delle ville la palazzina di Belvedere, “agile costruzione” che conferma ancora una volta la predilezione da parte dell’architetto per la semplicità e l’eleganza delle forme.

La ricerca di una più spassionata storicizzazione della personalità di Buontalenti e di inserimento nell’orizzonte artistico della seconda metà del Cinquecento è compiuta da Ida Maria Botto¹⁶. Il periodo in cui Bernardo è attivo come architetto si estende fino ai primi anni del Seicento, e chiama in causa quindi l’inizio della stagione artistica che conosciamo come Barocco. Si tratta di una estensione cronologica a cavallo tra due secoli, problematica per la sua stessa natura duplice: da un lato ha radici nel ricchissimo bagaglio di trasformazioni culturali (in generale) e artistiche (in particolare) avvenute durante il Cinquecento, e dall’altro spalanca le porte alle novità che stanno per arrivare dal secolo futuro. Inoltre, la stessa singolarità della produzione artistica buontalentiana, sicuramente poliedrica ma a volte inafferrabile oppure eccessivamente visionaria, rende ancora più difficile l’inquadramento del personaggio.

In particolare Ida Maria Botto (1958) prende le distanze dal giudizio di Venturi che collocava Buontalenti in una posizione pre-barocca¹⁷, una sorta di

¹⁵ Ivi, pp. 469- 472.

¹⁶ I. M. BOTTO, *Buontalenti, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 280-284.

¹⁷ Per contributi più recenti a proposito della relazione di Buontalenti con il Barocco vedi: C. VASIC, *Buontalenti e Bernini. Due temi per un’ipotesi di ricerca*, in G. Spagnesi, M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento*, Roma 1983, pp. 145-166; A. RINALDI, *Firenze e Roma alle soglie del Barocco: paradossi e aberrazioni dell’architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, pp. 3-20 e M. FAGIOLO, *Introduzione alla “toscanità” di Bernini e alla “romanità” di Michelangelo e di Buontalenti*, pp. ix-lix in O. Brunetti, S. C. Cusmano, V. Tesi (a cura di), *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al Barocco toscano e al neocinquecentismo*, Roma 2002.

improbabile precursore delle invenzioni architettoniche borrominiane¹⁸. Uno dei primi passi di questo distacco è quello di tessere un parallelo tra ciò che Buontalenti era in architettura con quello che Giambologna era in scultura (entrambi 'allievi' di Michelangelo), piuttosto che intrecciare un confronto con il classicista e vasariano Ammannati. L'operazione che viene fatta si traduce in uno spostamento dalla proiezione in avanti verso il Barocco a una piena adesione a quel tipo di espressione artistica che nella storiografia dell'epoca rispondeva alla categoria del Manierismo¹⁹. Attraverso una rassegna dei principali studi su Buontalenti la studiosa traccia un profilo dell'architetto che parte dai dati biografici per arrivare alle opere più significative (non compare nessuna villa), intercettando lungo il percorso le orbite di Ammannati, Dosio e Santi di Tito.

Lo spazio di relazioni con gli altri protagonisti del tempo si amplia, ma le notizie riportate continuano a basarsi sulle fonti dirette e sui pochi documenti pubblicati già più di vent'anni prima. Un importante passo in avanti verrà fatto, come già accennato, grazie ai contributi conoscitivi derivanti dallo studio dei disegni pubblicati in occasione della mostra curata da Ida Maria Botto (1968)²⁰.

Vediamo ora ciò che avviene nell'altro filone di studi: quello che segue l'esteso ambito delle ville toscane per vedere con che ordine di relazione si inseriscono nel discorso quelle buontalentiane.

Le prime relative pubblicazioni sono costruite nella forma dell'itinerario di viaggio nel territorio toscano e in particolare quello fiorentino, e dei suoi immediati dintorni²¹. Le ville, tra cui anche quelle di Buontalenti, sono le tappe privilegiate di questo itinerario reale e immaginario che attira autori italiani e

¹⁸ A. VENTURI, *L'architettura...* op. cit., pp. 472, 493, 495.

¹⁹ I. M. BOTTO, *Alcuni aspetti dell'architettura fiorentina della seconda metà del Cinquecento*, in "Proporzioni", 4, 1958, pp. 25-45.

²⁰ I. M. BOTTO, *Mostra di disegni Bernardo Buontalenti: 1531-1608*, Firenze 1968.

²¹ J. ROSS, *Florentine villas*, New York 1901; G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, 1906, Firenze; H. D. EBERLAIN, *Villas of Florence and Tuscany*, Philadelphia 1922; M. RICCI, G. G. RAVASINI, *Ville storiche toscane del Medio-Evo*, Firenze 1931; J. A. RUSCONI, *Le ville medicee: Boboli, Castello, Petraia e Poggio a Caiano*, Roma 1938; G.C. LENSİ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze*, Firenze 1954-55; H. ACTON, *The villas of Tuscany*, 1973.

stranieri, i quali offrono un ricco materiale informativo (spesso accompagnato da pregevoli testimonianze iconografiche), organizzato per lo più in una struttura discorsiva simile a quella di una guida turistica. È assente in questa operazione lo sguardo storico-critico appartenente allo studioso dell'architettura, mentre è da sottolineare il valore illustrativo in essa contenuto.

In questo eterogeneo scenario una voce fuori dal coro è rappresentata dal fondamentale studio di Bernhard Patzak (1913)²², un testo di cui ancora oggi si sente l'eco quando si parla di ville e palazzi toscani. Si tratta di un imprescindibile riferimento storiografico che ha gettato i fondamenti della riflessione critica sulla genesi della villa rinascimentale, vista dal Patzak non solo nell'ottica dell'assoluta novità di un Rinascimento che riscopre le fonti antiche, ma anche e soprattutto come conseguenza 'naturale' dello sviluppo di modelli medievali locali, mantenendo in questo modo il legame di continuità con la tradizione di poco precedente. L'unica villa di discendenza buontalentiana che viene presa in considerazione è la Petraia; rimangono nell'ombra tutte le altre, persino Pratolino che godeva di una maggiore aura di magnificenza.

Spendiamo qui qualche parola a proposito di un curioso contributo monografico dedicato alla villa di Poggiofrancoli²³ (1938) in cui l'autore avanza un'attribuzione a Buontalenti su base stilistica. La villa trova un legame con l'ambiente mediceo attraverso l'opera dello Spedale di Santa Maria Nuova: il committente è Don Filippo Guilliccioni, spedalingo a partire dal 1577. Lensi fa uso dei documenti che si trovano nei registri di Santa Maria Nuova, dei veri e propri quaderni di muraglia, che narrano le vicende costruttive della villa dal 1577 fino al completamento dei lavori nel 1585. Il nome di Buontalenti non è mai menzionato nei documenti e l'attribuzione viene sostenuta dal riferimento ad alcuni elementi ritenuti caratteristici del suo linguaggio: la modulazione dell'ordine toscano simile a quello rintracciabile nella loggia di Artimino e nell'atrio di Belvedere, il salone centrale come a Pratolino e la novità rappresentata dall'uso dell'arco ellittico nella loggia a pian terreno. Le

²² B. PATZAK, *Die Renaissance- und Barockvilla in Italien*, Leipzig 1908-1913. I volumi più significativi sono quelli pubblicati tra il 1912 e il 1913 intitolati *Palast und Villa in Toscana*.

²³ A. LENSI, *Poggiofrancoli, storia di una villa fiorentina*, Firenze 1938.

argomentazioni sono evidentemente discutibili, ma l'edificio, anche se secondario rispetto alle ville di committenza medicea, rappresenta un assoluto 'nuovo ingresso' nel catalogo buontalentiano allestito fino a quel momento. Il fatto sorprendente (come vedremo nella scheda specifica) è che l'attribuzione di Lensi verrà confermata anche dagli studi successivi, nonostante la mancanza di riscontri documentari e la debolezza dell'analisi stilistica.

Il primo studio critico dedicato specificatamente alle ville medicee buontalentiane è la tesi di dottorato di Webster Smith (1958), che non ha incontrato però la fortuna storiografica che avrebbe meritato²⁴. La struttura della tesi comprende cinque capitoli: i primi due sono dedicati alla villa di Pratolino²⁵. L'autore ripercorre la storia costruttiva dell'edificio e del giardino facendo capo a documenti d'archivio inediti da lui trascritti²⁶ e a descrizioni che illustri contemporanei hanno dedicato alla villa²⁷ (nel I capitolo), per passare successivamente a un'operazione di carattere critico in cui vengono proposti paralleli e confronti con altri edifici rinascimentali di ambito mediceo precedenti a Pratolino, in particolar modo Poggio a Caiano, Castello, la Petraia, villa

²⁴ W. SMITH, *Studies on Buontalenti's villas*, (tesi di dottorato, New York University), New York 1958. La tesi non è mai stata pubblicata ed è attualmente consultabile presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Viene citata in bibliografia per la prima volta da A. FARA, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1996. L'assenza negli apparati bibliografici di circa cinquant'anni è giustificata dal fatto che la tesi viene stampata su formato cartaceo dal supporto microfilmato solo nel 1990. Invece è noto e citato dagli studiosi l'estratto della tesi che riguarda in specifico la villa di Pratolino: W. SMITH, *Pratolino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 20, 1961, pp. 155-168.

²⁵ W. SMITH, *Studies on...* op. cit., pp. 25-93.

²⁶ Le fonti archivistiche in questione sono contenute per lo più nelle filze dei Negozi nei Capitani di Parte, mentre il quaderno di muraglia appartiene al fondo del Magistrato dei Nove Conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina. Entrambe le fonti sono consultabili presso l'Archivio di Stato di Firenze.

²⁷ R. GUALTEROTTI, *Vaghezze sopra Pratolino*, Firenze 1579; F. DE' VIERI, *Discorsi di M. Francesco de' Vieri cittadino fiorentino Delle meravigliose opere di Pratolino d'amore*, Firenze 1586; BNCF, C. AGOLANTI, *La descrizione di Pratolino del Ser.mo Gran Duca di Toscana poeticamente descritto da M. Cesare Agolanti fiorentino*, Firenze 1596 ca., Magliabechiano, VII, 8.

Giulia, palazzo Pitti e il giardino di Boboli. Nonostante una certa forzatura che traspare in alcuni passaggi (soprattutto per via della analisi impostata sulla rigida dicotomia tra similitudini e differenze) è pregevole l'intento che sta dietro all'operazione: quello di pensare l'opera architettonica di Buontalenti in termini di 'modelli' a cui fare riferimento e quindi di inserire la villa di Pratolino (e le altre ville dei capitoli successivi) in una linea di sviluppo storico del linguaggio architettonico radicata nell'orizzonte culturale dell'epoca, gettando le basi di un discorso in cui è possibile parlare dell'architettura delle ville buontalentiane come continuità o presa di distanza dai trascorsi architettonici che lo hanno preceduto²⁸.

Un percorso di riflessione di tipo storico-filologico simile a quello riservato a Pratolino lo troviamo anche nel terzo capitolo in cui è protagonista la villa di Artimino²⁹.

Il passo compiuto è enorme rispetto alla storiografia precedente, dove nonostante i tentativi di inquadrare l'architettura di Buontalenti nell'ambiente fiorentino del secondo Cinquecento, l'attenzione degli studiosi non era ancora scesa all'analisi così dettagliata di ogni singola opera. Il contributo di Smith è però rimasto sconosciuto per circa mezzo secolo e quindi non ha prodotto quegli effetti che avrebbero impresso una direzione diversa al corso della ricerca su Buontalenti architetto, in ambito nazionale e internazionale. Le conseguenze si vedono soprattutto sul piano documentario: l'autore fornisce una ricchissima appendice a conclusione della tesi, gremita di documenti che verranno 'scoperti' dalla storiografia successiva soltanto circa vent'anni dopo. Il confronto con i documenti d'archivio è ovviamente legato al delicato problema dell'attribuzione. Smith è il primo che rompe con la storiografia precedente la quale basava le attribuzioni principalmente sulle notizie biografiche dei contemporanei e sul

²⁸ Il discorso sui modelli architettonici e culturali si spinge oltre nel V (ed ultimo) capitolo pp. 147-176, dove vengono sfiorati temi come l'idea della villa rinascimentale prima di Buontalenti, l'arte contro la natura, la licenza artistica ecc. Qui il discorso si sposta su interpretazioni del linguaggio architettonico con esiti discutibili che affronteremo meglio nelle schede dedicate a ogni singola villa.

²⁹ W. SMITH, *Studies on...* op. cit., pp. 94-120.

confronto con i disegni, per spostare l'accento sulla ricerca di conferme o smentite desunte dalla lettura diretta dei documenti.

Il catalogo delle opere viene in questo modo messo in discussione in maniera drastica perché le uniche due ville che confermano con certezza la paternità buontalentiana su base documentaria sono Pratolino e Artimino.

Nonostante la comparsa del nome di Buontalenti in documenti che riguardano anche altre ville (ad esempio Magia, Ambrogiana) la sua presenza è ancora avvolta nell'ambiguità e nell'incertezza tanto più che spesso si fa il suo nome in rapporto non a interventi nell'edificio principale ma in strutture di servizio annesse³⁰. Inoltre dalla lettura dei registri di cantiere emergono i nomi di Raffaello di Pagno e Gherardo Mechini³¹ (oltre al già noto David Fortini) che di seguito si scopriranno essere capomaestri della Magistratura dei Capitani di Parte e collaboratori di Buontalenti in quasi tutti gli incarichi che gli verranno assegnati, come ingegnere del fiume Arno e come architetto granducale³².

Il quadro a questo punto si complica e la questione attributiva assume dei contorni sempre più evanescenti e sfumati. Rimane aperta la strada dei confronti stilistici, alla ricerca di una definizione sempre più attendibile di un linguaggio riconoscibile come buontalentiano, basato principalmente sul disegno degli ornamenti, la semplicità delle forme e l'organizzazione di masse e volumi.

Sulla linea della ricerca stilistica si inserirà la riflessione di Lorenzo Gori Montanelli³³ (1961), primo contributo italiano in cui l'identificazione dei problemi che ruotano intorno alla figura di Buontalenti e alle sue architetture raggiunge un approfondimento critico tale da costituire una pietra miliare per la storiografia successiva.

Il saggio parte con una riflessione sul motivo del 'silenzio' che aveva gravitato intorno all'architetto da Venturi in poi, e sulla relativa mancanza di studi

³⁰ Ad esempio per la Magia e l'Ambrogiana vedi rispettivamente W. SMITH, *Studies on...*, op. cit., p. 126 e pp. 134-137.

³¹ Ivi, p. 96 e p. 136.

³² Vedi pp. 75-88

³³ L. G. MONTANELLI, *Giudizio sul Buontalenti architetto*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 31-48, 1961, pp. 207-224.

sufficientemente approfonditi sull'argomento e capaci di offrire un catalogo più definito delle opere oltre a un giudizio critico su di esse. Gli elementi che vengono individuati e su cui si imposta il problema critico intorno a Buontalenti sono la poliedricità del personaggio e un certo provincialismo in cui è immersa Firenze alla fine del Cinquecento, fuori dalla linea che avrebbe successivamente portato al Barocco. L'idea di provincialismo viene affrontata nel suo significato "positivo", ossia come "attaccamento vivo e fattivo alla propria città o regione, considerata nei suoi caratteri, nella sua mentalità e nella sua civiltà, cioè nel modo di stabilire i rapporti con l'uomo e le cose"³⁴. Quindi "provincialismo" come l'insieme di tratti che definiscono una certa "fiorentinità" nel modo di pensare e fare architettura. A questa 'atmosfera' vengono ricondotti rapidamente i personaggi più significativi della rinascita architettonica che aveva avuto luogo dal Quattrocento fino alla comparsa del fenomeno buontalentiano: Brunelleschi e Michelozzo, Alberti e le sue opere concrete e teoriche, fino a Giuliano da Sangallo che segna il passaggio dal Quattro al Cinquecento, e quindi ai primi segni di rottura con la tradizione precedente che prenderanno la forma di una vera e propria frattura con l'architettura di Michelangelo. Una frattura che, forse per via della incontrollabile portata del suo avvento e dell'enorme impatto suscitato, non verrà approfondita dai successori: Vasari, Ammannati, Santi di Tito, i quali continueranno la loro ricerca senza troppo clamore, con toni più contenuti.

Questo lo scenario in cui si innesta Bernardo Buontalenti e la sua attività architettonica.

Le ville che gli vengono attribuite sono Pratolino, la Petraia, Castello, Poggiofrancoli, Marignolle, l'Ambrogiana, la palazzina del Belvedere, Cerreto Guidi e Artimino, quindi tutte le ville medicee fiorentine della seconda metà del Cinquecento (ad eccezione di Lappoggi che entrerà in scena successivamente). L'idea che sta alla base di questo ragionamento è quella di stabilire un autore unico, identificando - attraverso l'analisi stilistica di ogni edificio - gli elementi di un linguaggio che abbraccia tutte queste architetture e le situa entro l'orizzonte della 'civiltà architettonica' dell'epoca. Gori Montanelli si fa tramite

³⁴ L. G. MONTANELLI, *Giudizio sul...* op. cit., p. 207.

di tutte le voci precedenti che avevano legato le ville medicee in questione al nome di Bernardo Buontalenti, risalendo agli echi più lontani dei contemporanei e via via raccogliendo le più significative testimonianze storico-letterarie attraverso i secoli successivi fino alla metà del Novecento. Un insieme di voci eterogenee e spesso infondate, ma comunque responsabili della fama che Buontalenti aveva accumulato come architetto di ville. Operazione coraggiosa che ha il merito di avere fondato una piattaforma di ricerca iniziale, una sorta di ‘fascia basamentale’ di massima densità su cui costruire le future ricerche, le quali dovranno fare leva su ulteriori verifiche ed eventuali alleggerimenti dell’insieme di partenza. Il confronto con i documenti assume ovviamente un’importanza secondaria nell’impostazione del problema e l’obiettivo primario rimane quello di giungere a un giudizio critico sull’opera dell’architetto.

Dall’analisi degli edifici emergono alcune caratteristiche del linguaggio buontalentiano: la “sodezza delle masse” e la prevalenza dei pieni sui vuoti; il contrasto tra gli apparati ornamentali e la superficie intonacata delle facciate; la particolare attenzione riservata alla finestra inginocchiata e alle sue diverse articolazioni plastiche attraverso motivi naturalistici e zoomorfi.

La configurazione architettonica delle ville viene fatta risalire a una discendenza michelozziana evidenziata dalla presenza costante di semplici masse di muro intonacato che trova i suoi punti di distanza nella cristallizzazione dei volumi in forme ben definite (già evidente con Poggio a Caiano), nell’utilizzo ricorrente del basamento, nell’estensione dello sviluppo dell’edificio ad altri corpi minori circostanti (e per loro tramite al paesaggio), nella articolazione delle superfici di facciata attraverso un ritmo spezzato delle aperture – una novità per l’ambiente fiorentino del tempo³⁵.

Viene confermato il pensiero critico della Botto: Buontalenti non è un “pre-barocco” ma segna la conclusione della “parabola dell’architettura fiorentina dandole un’ultima impennata”. Anzi, l’esempio delle sue opere viene considerato il responsabile del rifiuto del Barocco da parte dell’ambiente fiorentino come prodotto di una “scelta consapevole” e non di semplice “resistenza passiva”³⁶.

³⁵ L. G. MONTANELLI, Giudizio su... op. cit., p. 221.

³⁶ Ivi, p. 222.

È d'obbligo, a questo punto, una digressione sugli apparati ornamentali e la rilevazione del valore plastico che trasmettono. Il tema era stato messo in luce già dagli studi ottocenteschi³⁷ e ha continuato a riproporsi costantemente fino a raggiungere un carattere fortemente identificativo grazie anche alla 'stabilizzazione' del fenomeno buontalentiano che abbiamo appena individuato nelle parole di Gori Montanelli. In particolare, la finestra inginocchiata si presenta come un 'manifesto di poetica', con una sua storia compositiva ricca di riflessioni e trasformazioni che ne hanno segnato il tragitto dai primissimi passi nella facciata della casa di Bianca Cappello fino al traguardo ultimo raggiunto con il palazzo Non-finito in via del Proconsolo.

L'episodio che segna la 'genesì' dell'inginocchiata a Firenze³⁸, la prima apparizione in assoluto nella scena cittadina, è la costruzione delle finestre michelangiolesche a palazzo Medici intorno al 1517³⁹. Il quadro storico che ha permesso la nascita di questo nuovo costrutto si configura all'interno della crescente stabilità e serenità politica che si andava conquistando. Cessavano i tumulti popolari, le strade diventavano più sicure e cambiava conseguentemente la relazione tra il palazzo e l'esterno con l'estensione anche al piano terreno della funzione abitativa, accompagnata dalla crescente esigenza di

³⁷ G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze 1755; R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781; F. MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano 1785; M. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822-1825.

³⁸ A. BELLUZZI, *Il tema delle finestre inginocchiate nell'architettura di Bartolomeo Ammannati*, in D. Lenzi (a cura di), *Arti a confronto: studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 137-144. Le volute che sorreggono il davanzale fanno la loro comparsa già nel Quattrocento (palazzo Ducale di Urbino, villa di Poggio a Caiano) ma hanno uno sviluppo piuttosto limitato. Mentre a Roma, vere e proprie finestre inginocchiate si trovano a palazzo Farnese (1515). Significativo nell'ambito della committenza medicea è l'esempio di palazzo Medici-Lante in cui a sorreggere le aperture inferiori ci sono delle ampie volute (concepite probabilmente prima di quelle michelangiolesche a Firenze).

³⁹ Concordano su questa datazione J. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, pp. 144-145 e G. C. ARGAN, B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, p. 172. Mentre è spostata al 1519 per C. ELAM, *Firenze 1500-1555*, in A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, p. 236, nota 52.

avere delle ampie aperture a fare da testimoni del nuovo legame sancito con la strada⁴⁰.

Risulta interessante, ai fini della comprensione della ‘poetica’ buontalentiana, la lettura offerta da Giovanni Klaus Koenig nel contributo dedicato alle finestre fiorentine della seconda metà del Cinquecento (1964)⁴¹. Qui è l’occhio dell’architetto a indagare non quello dello storico e l’intento esplicitamente dichiarato è quello di leggere la “lingua architettonica” attraverso una pura analisi formale⁴², senza pretese di carattere storico-critico. Un programma in cui si riconosce qualche riflesso delle teorie semiologiche applicate all’architettura, in voga in quel momento.

Attraverso il supporto di accuratissimi rilievi l’autore prende in esame una serie di esempi di finestre inginocchiate fiorentine (da Michelangelo fino a Silvani, passando attraverso Ammannati, Buontalenti, Dosio) indagando la specifica organizzazione delle ‘parole dell’architettura’ che ciascun architetto sceglie di impiegare.

Il presupposto teorico della ricerca è la considerazione della finestra inginocchiata come un “elemento plastico autonomo”⁴³, con una sua specifica spazialità e una sua ben articolata struttura compositiva, un organismo perfettamente definito in sé stesso che solo successivamente si può vedere in relazione al contesto architettonico in cui è inserito⁴⁴.

⁴⁰ Ampie aperture con edicole al pian terreno si trovano anche a palazzo Pandolfini, ma non compaiono mensole. Le finestre sono appoggiate al basamento dell’edicola e quindi sono aderenti al piano stradale e non sollavate e distanziate come le finestre inginocchiate. A. BELLUZZI, *Il tema delle...* op. cit., p. 143, nota 10.

⁴¹ G. K. KOENIG, *Finestre fiorentine della seconda metà del Cinquecento*, in “Quaderni dell’istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti”, 3, 1964, pp. 17-71.

⁴² Ivi, p. 68.

⁴³ Ivi, p. 23.

⁴⁴ Ibidem. Nel riferimento alle prime inginocchiate fiorentine a palazzo Medici, Koenig mette in evidenza la necessità con cui si era dovuto confrontare Michelangelo di staccarsi a livello visivo dal contesto architettonico del palazzo (e della sua pregnanza espressiva) proponendo quindi l’utilizzo di un “oggetto autonomo” definito plasticamente in ogni sua parte e successivamente inserito all’interno di un disegno ad arco.

Questa soluzione avrà un grande successo a Firenze e troverà un degno rappresentante in Bernardo Buontalenti. Koenig osserva una caratteristica 'linguistica' specifica che distingue le inginocchiate buontalentiane da quelle dei predecessori e si risolve nell'utilizzo di un davanzale tripartito. Bernardo sceglie di articolare diversamente il 'tronco' di davanzale corrispondente ai mensoloni incurvati rispetto alla porzione centrale che si appoggia sulla specchiatura inferiore. Un passo in questa direzione era già stato compiuto dall'Ammannati nella facciata di palazzo Pitti, in cui la parte centrale del davanzale (quella corrispondente alla inferriata nella quale sono state incorporate anche le mensole) sporge in avanti rispetto alla porzione conclusiva che rientra per ritrovare la continuità con le lesene che sorreggono il timpano⁴⁵.

Bernardo non si accontenta dell'aggetto e osa qualcosa di ulteriore, sconcertante e dissonante per certi versi rispetto alla 'grammatica' ordinaria: disegna una sagoma diversa della parte centrale del davanzale. Mentre Ammannati oscillava tra "l'ovolo a becco di civetta" e "la gola sormontata da un listello" (quest'ultima ereditata da Michelangelo)⁴⁶, Buontalenti non rinuncia a nessuna delle due soluzioni e le integra all'interno di un unico congegno architettonico nella casa di Bianca Cappello in via Maggio: l'ovolo per le parti laterali, meno aggettanti, e la gola per la parte centrale, con sorprendenti effetti chiaroscurali. L'ultimo tocco di eleganza è annunciato dall'elemento di raccordo ad arco di cerchio tra le due mensole, un contrappeso formale del timpano nella parte superiore (anch'esso curvo) che diventa anche la sede ideale in cui collocare un pipistrello con le ali spiegate.

La tripartizione del davanzale apre la strada a un filone di esperimenti e variazioni sul tema che troverà spazio nelle architetture successive: la maggiore autonomia tra le parti porterà nel Casino Mediceo a una incurvatura verso l'interno della porzione centrale causando un ulteriore movimento delle linee compositive che ben si sposa con la forma della conchiglia nella specchiatura; mentre nel palazzo Non-finito, ultimo episodio di trasformazione

⁴⁵ Ivi, p. 26. La stessa soluzione è ripresa anche a palazzo Budini-Gattai.

⁴⁶ Ivi, pp. 35-36.

dell'inginocchiata, è il timpano ad essere 'tormentato' dall'inquietante pipistrello.

È chiaro quindi l'interesse di Buontalenti nei confronti di questo costrutto architettonico di derivazione michelangiolesca. È chiara anche la presa di distanza avvenuta nei confronti del 'maestro' riconoscibile nell'articolazione sempre più ardita delle forme e nella relazione con il tipo di fondale su cui si innesta l'inginocchiata.

Mentre a palazzo Medici è la pietra a costituire il fondale, nella maggior parte delle architetture buontalentiane sarà il piano intonacato a concedere alle efflorescenze lapidee di germogliare, a eccezione di palazzo Non-finito che costituisce un *unicum* a sé stante. Infatti, la predominanza di edifici in cui si ribadisce la collaborazione tra il piano liscio della facciata e le finestre e i portali di pietra – perfettamente aderente alla tradizione fiorentina - ha portato gli studiosi a considerare questo contrasto materico un motivo caratterizzante della poetica buontalentiana, una sorta di 'modello espressivo' a cui ricorrere indiscriminatamente in palazzi e ville. L'inclusione del palazzo Non-finito in questa riflessione può rivelare delle sfaccettature inedite del problema che riconfigurano l'interpretazione condivisa fino a questo momento.

È indubbio che uno sfondo neutrale permette di apprezzare più facilmente il netto distacco dell'oggetto ornamentale e Buontalenti è stato un 'maestro' a cristallizzare nel disegno di portali e finestre – vere e proprie architetture in miniatura – il suo genio inventivo e la sua destrezza a maneggiare le forme, dimostrando di aderire pienamente al tema del 'capriccio' e del 'bizzarro' che si andava consolidando dalla metà del secolo in poi. Questa modalità espressiva, non deve però venire assorbita da una riflessione 'deterministica' che elegge il binomio 'superficie intonacata-ornamento di pietra' a 'modello' fisso da applicare in ogni occasione.

Innanzitutto vanno considerate le differenti 'condizioni ambientali' di partenza: le ville sono residenze di campagna con un valore rappresentativo inferiore rispetto al palazzo di città che esclude l'impiego della pietra nel rivestimento delle facciate e obbliga a mantenere un tono contenuto nell'articolazione di portali e finestre; il Casino di San Marco rappresenta un

caso di ‘confine’: la sua collocazione suburbana invita a una soluzione ‘ibrida’, in cui il materiale ‘nobile’ (la pietra) e l’articolazione delle forme si concentrano nell’apparato ornamentale lasciando spazio alla sobrietà e ‘povertà’ dei materiali di esprimersi nel resto della facciata; persino la casa di Bianca Cappello, anche se inserita a pieno titolo nello spazio cittadino, si limita a un arricchimento della facciata tramite l’impiego dell’affresco.

Il primo e unico caso in cui Buontalenti si confronta con una residenza di rappresentanza è il palazzo Non-finito. Nel 1593 la famiglia Strozzi decide di far costruire un nuovo palazzo nell’attuale via del Proconsolo. La vicenda costruttiva durerà alcuni decenni e vedrà in scena più di un progettista; la porzione che porta la firma di Buontalenti è limitata al disegno del piano terra del lato su via del Proconsolo e la sua presenza in cantiere è documentata dal 1593 al 1607⁴⁷.

Per la prima volta nella carriera dell’architetto, l’occasione richiede di confrontarsi con il linguaggio tradizionale del palazzo di città, ossia con un paramento di bugnato, e di conseguenza si pone il problema della ‘gestione’ del contrasto con la finestra inginocchiata. L’atteggiamento degli studiosi è stato quello di interpretare l’exasperazione formale della finestra “da cui sbucano mostri alati e s’incurvano conchiglie”⁴⁸ come uno sforzo per reggere il confronto con l’imponenza connaturata del bugnato di pietra, un tentativo di mantenere lo stesso “rapporto di valori”⁴⁹ tra la superficie della facciata e l’ornamento di pietra stabilito nelle architetture precedenti; un rafforzamento, quindi, dell’espressione plastica e dei giochi chiaroscurali per evitare che la finestra venga annullata dal ‘peso’ del bugnato. Questo tipo di ragionamento, riproponendo il consueto schema dialettico parete-finestra, sottovaluta il valore di unicità che questo incarico riveste nella carriera di Buontalenti. Si può proporre una lettura che va oltre e stabilisce una nuova ‘gerarchia di valori’ tra bugnato e finestra: invece di vedere un contrasto tra i due da cui emerge la potenza espressiva della finestra, si può ipotizzare un rapporto di integrazione e

⁴⁷ I. BIGAZZI, *Il palazzo Nonfinito*, Bologna 1977.

⁴⁸ A. VENTURI, *L’architettura del...* op. cit., pp. 508-511.

⁴⁹ I. BIGAZZI, *Il palazzo...* op. cit., p. 36.

collaborazione che vede lo stesso materiale – la pietra – articolarsi in forme e modalità diverse che si esaltano a vicenda. Da un lato il bugnato della tradizione cittadina, una scelta rafforzata anche dalla presenza di fronte di palazzo Pazzi (oltre che dall'eco dell'altro palazzo di famiglia collocato a pochi passi di distanza) con cui instaurare un dialogo 'materico'. Dall'altro lato la finestra inginocchiata, un elemento irrinunciabile della 'tradizione espressiva' propria dell'architetto. La bravura di Buontalenti risiede proprio nella capacità di far dialogare queste 'condizioni di partenza' dando vita a una relazione inedita in cui bugnato e ornamento si rafforzano a vicenda e si percepiscono come un insieme compatto invece di due 'istanze' separate definite da rapporti gerarchici.

La digressione sulle finestre inginocchiate ha condotto l'*excursus* storiografico alla fine degli Sessanta.

Da questo momento in poi la produzione di studi su Buontalenti e le sue architetture si addensa con crescenti contributi monografici sulle ville accompagnati da dettagliate ricerche documentarie e approfondimenti sulle problematiche specifiche legate alla committenza medicea. Assistiamo anche alla inaugurazione di una lunga stagione che vedrà emergere sempre con più forza il tema della villa rinascimentale e della 'ideologia' – o meglio delle 'ideologie' – che ne hanno attraversato lo sviluppo. Sarà quindi impossibile esaminare separatamente i due filoni di studio che abbiamo individuato in precedenza. Tale è la quantità e complessità dei contributi da richiedere spesso una sovrapposizione tematica e cronologica e un intreccio di significati e contenuti, in modo da rendere un'immagine più vicina possibile al quadro storiografico complessivo.

Riprendiamo con *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino* di Luciano Berti (1967), un testo che ha cambiato e condizionato in modo indelebile il nostro modo di percepire la corte medicea del secondo Cinquecento attraverso uno dei suoi personaggi più complessi e ambigui: Francesco I de' Medici. Il libro vuole offrire una immagine del Principe più complessa e storicamente articolata di quella convenzionale e popolare legata alla vicenda 'scandalosa' con Bianca Cappello, illuminando le parti

dimenticate e lasciando in ombra quelle che all'ombra appartengono: il raffinato mecenate e l'uomo politico di discreto successo nazionale e internazionale; il principe malinconico costantemente preda dei suoi 'umori' e soprattutto l'appassionato di scienza e alchimia, di congegni meccanici di varia natura, automi, oggetti rari e preziosi. Il ritratto del Principe è accompagnato da una presenza insistente, che a volte si rende visibile e collabora con lui direttamente e altre volte si aggira a un livello quasi sotterraneo, invisibile, una sorta di alter-ego e riflesso continuo: si tratta di Bernardo Buontalenti, amico e architetto di fiducia, suo 'precettore' sin dall'età di nove anni⁵⁰ e quindi inevitabile complice e compagno di (s)venture. Viene costruito con Berti il fondamentale asse Francesco-Buontalenti, un legame forgiato da misteriose forze e 'affinità elettive'.

L'apporto di Berti non fornisce novità significative sul piano dell'indagine storiografica degli edifici, si tratta del resto di un contributo che si inserisce "nella zona di collegamento tra storia generale e storia dell'arte", come afferma lo stesso autore⁵¹, ma è proprio questa apertura "grandangolare" nel metodo della ricerca, a scapito spesso di quella specifica filologica⁵², che permette di guardare i personaggi e gli argomenti in un'ottica ampia e diffusa orizzontalmente nello spazio-tempo. Uno degli effetti di questo modo di procedere (che include anche stralci di psicologismo ed episodi di carattere aneddotico) è quello di avvicinare il lettore ai personaggi e renderlo a tratti partecipe delle vicende narrate. Così possiamo immaginare Buontalenti che passa il suo tempo nella Fonderia a manipolare cristalli e pietre dure⁵³, oppure mentre assieme a Francesco cerca di inventare la macchina dal "moto perpetuo"⁵⁴, o ancora a Pratolino⁵⁵ nell'incessante tentativo di far collaborare natura, arte e tecnica.

⁵⁰ L. BERTI, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967 p. 52

⁵¹ Ivi, p. 6.

⁵² Ivi, p. 5.

⁵³ Ivi, p. 53.

⁵⁴ Ivi, p. 56.

Il contenuto è però tutt'altro che 'romanzesco', non mancano i riferimenti alla storiografia precedente, ai documenti e ricchissimo è il colloquio con i testi letterari. Ne risulta in conclusione una riconfigurazione dell'immaginario intorno a Francesco I, al suo ruolo nelle vicende culturali del tempo, e intorno a Bernardo Buontalenti, alla sua 'persona umana' oltre che alla sua carriera artistica presso la corte granducale.

Un ulteriore passo avanti nell'individuazione di un linguaggio specifico buontalentiano viene compiuto da Franco Borsi (1974) nei capitoli dedicati a Buontalenti all'interno di *Firenze del Cinquecento*⁵⁶. La scelta di distinguere tra due 'età', quella di Francesco e quella di Ferdinando, che corrispondono a due fasi diverse dell'attività dell'architetto, denota uno sforzo di distinguere stagioni artistiche diverse che prendono forma attraverso la relazione con i committenti. È sicuramente più rappresentativo l'asse che lo lega a Francesco I, già evidenziato nelle notizie biografiche del Cinque-Seicento⁵⁷ e magistralmente narrato nelle pagine appassionate del Berti (1967).

Dalle parole di Borsi riemerge il tema della parete "tutta pensata in superficie", nella totale assenza di una ricerca della profondità e virtualità dello spazio⁵⁸. Gli elementi lapidei che animano le superfici intonacate non sono pensate in relazione all'ordine architettonico come elemento "naturale" dell'architettura, ma come sovrapposizioni 'naturalistiche' che si contrappongono alla nudità della parete, che confermano ancora una volta la refrattarietà di Firenze al problema tipicamente romano (quindi classico) dell'ordine e inseriscono Buontalenti nella scia di un ritorno michelozziano e quindi di un conservatorismo nei confronti della tradizione. Questo è solo uno degli aspetti. Al profilo del "maestro" è restituito un ampio respiro nei paragrafi dedicati alle opere (un atteggiamento che si pone in continuità con quello di Berti): spiccano l'ingegno, le fantasie e lo sperimentalismo nelle architetture

⁵⁵ Ivi, pp. 85-108. A Pratolino è dedicato un capitolo intero.

⁵⁶ F. BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974, pp. 209-262 e pp. 267-313.

⁵⁷ G. VASARI, *Le vite...* op. cit., pp. 614-617; R. BORGHINI, *Il riposo...* op. cit., pp. 609-613; V. GIOVANNONZI, *La vita...* op. cit., pp. 505-524; F. BALDINUCCI, *Notizie...* op. cit., pp. 490-532.

⁵⁸ F. BORSI, *Firenze del...* op. cit., p. 213

civili e militari e viene posto un particolare accento sugli allestimenti teatrali e sugli apparati effimeri. Si parla di ville attraverso Pratolino, Poggiofrancoli, Artimino e la palazzina del Belvedere⁵⁹ di cui viene confermata l'attribuzione.

Il paragrafo conclusivo, dedicato alla fortuna critica del personaggio, riesce a dare una spinta in avanti alle interpretazioni maturate fino a quel momento, svincolando Buontalenti dalle categorie critiche nelle quali era stato inserito: “pre-barocco”, “manierista” o “neo-michelozziano” vengono considerate delle forzature stilistiche, mentre si dà respiro a una visione di carattere sperimentalistico, in cui i richiami della tradizione e lo studio dei maestri che lo hanno preceduto (Michelangelo in primis) vengono letti come disponibilità ad accogliere ogni forma di espressione architettonica; quindi un tipo di relazione dinamica con quello che lo aveva preceduto, orientata verso una ricerca individuale al di fuori di “ogni dottrinarismo morfologico e di ogni dogmatismo stilistico”⁶⁰.

Nel frattempo nell'ambiente internazionale si moltiplicano con grande velocità le voci che affrontano il tema della villa rinascimentale: a inaugurare questa fertile stagione è James Ackerman con il suo saggio *The Belvedere as a classical villa* (1951)⁶¹ ma soprattutto con *Sources of the Renaissance villa* (1963)⁶². In quest'ultimo contributo lo studioso americano cerca di ricostruire le tappe dello sviluppo storico che avevano portato alla comparsa della ‘nuova’ villa del Rinascimento italiano, sulla scia di alcune intuizioni di Karl Swoboda a proposito dell'origine antica e tardoantica delle ville e palazzi “moderni” che si

⁵⁹ Nel 1957 viene pubblicato un contributo monografico sul Belvedere: N. BEMPORAD, *Il Forte Belvedere e il suo restauro*, in “Bollettino d'arte”, 1957, pp. 122-134, in cui viene citata una lettera di Alessandro Pieroni (collaboratore di Buontalenti) a don Giovanni de' Medici, dove si fa riferimento ai lavori al fronte: “La volta sotto il Palazzo si finisce e si fa la scala secondo il modello di M. B. (mastro Bernardo)”. L'autore usa questa testimonianza per confermare un rimaneggiamento da parte di Buontalenti di preesistenze sul sito.

⁶⁰ F. BORSI, *Firenze nel...* op. cit., p. 288.

⁶¹ J. ACKERMAN, *The Belvedere as a classical villa*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 14, 1951, pp. 70-91.

⁶² J. ACKERMAN, *Sources of the Renaissance villa*, in I. E. Rubin (a cura di), *The Renaissance and Mannerism*, atti del convegno (New York City, 7-12 settembre 1961), 1963, pp. 6-18.

cristallizzano nella tipologia del *Portikusvilla mit Eckrisaliten* (villa con portico e massicci blocchi angolari)⁶³. La ricerca di un modello tipologico servirà ad Ackerman per sostenere la concezione di una “ideologia” della villa come mito, una sorta di archetipo latente nell’inconscio della storia⁶⁴, che ha permesso una continuità di forme e significati dall’antichità fino al Rinascimento, passando attraverso l’architettura tardo-antica e medievale. Si compie, in questo modo, un passo che sposta il focus dall’idea di un “revival” dell’antichità a quella di un “survival” dell’eredità delle forme, consegnate da una generazione all’altra senza conoscere la fonte di provenienza⁶⁵. Seguiranno contributi di Heydenreich (1969)⁶⁶ e Biermann (1969)⁶⁷ e successivamente Carunchio (1974)⁶⁸. L’interesse è ancora rivolto verso l’individuazione di una o più tipologie in cui inserire la ricca produzione architettonica della villa rinascimentale, e nonostante l’importanza innegabile che l’ambiente toscano ha avuto in merito, tutti questi studi si fermano a Poggio a Caiano (nell’esame della ‘serie’ medicea) e si concludono con qualche saltuario riferimento alle ville senesi o lucchesi. Le ville medicee del Cinquecento vengono totalmente ignorate e quindi di Buontalenti si perde ogni traccia. Prendono il sopravvento l’ambiente romano con la sua monumentalità e soprattutto quello veneto, inesauribile fonte di stimoli vista la sterminata produzione di Andrea Palladio.

⁶³ K. M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Wien 1919; *Palazzi antichi e medioevali*, in “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura”, 11, 1957, pp. 3-19; *The problem of the iconography of late antique and early medieval palaces*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 20, 1961, pp. 78-89.

⁶⁴ J. ACKERMAN, *The villa. Form and ideology of country houses*, 1990, trad.it., *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1992, p. 5.

⁶⁵ J. ACKERMAN, *Sources of...* op. cit., p. 17.

⁶⁶ L. HEYDENREICH, *La villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 11, 1969, pp. 11-22.

⁶⁷ H. BIERMANN, *Lo sviluppo della villa toscana sotto l’influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 11, 1969, pp. 36-46.

⁶⁸ T. CARUNCHIO, *Origini della villa rinascimentale: la ricerca di una tipologia*, Roma 1974.

Le idee di Ackerman, ulteriormente articolate ed arricchite, confluiranno nel fondamentale *The villa: form and ideology of country houses* (1990)⁶⁹, un testo che ha condizionato in maniera significativa gli studi storici creando un vero e proprio ‘mito moderno’ intorno all’argomento. Anche in questo testo la riflessione si arresta con Poggio a Caiano, confermando il suo ruolo di villa antiquaria per eccellenza, un modello di riferimento per i posteri e punto di arrivo di una lunga stagione di sperimentazione formale che trova la sua conclusione proprio con la fine del Quattrocento. Si passerà poi direttamente alle ville palladiane e ai loro precedenti, tralasciando ancora una volta il Cinquecento fiorentino⁷⁰. È una scelta che appare singolare alla luce della fama che le ville buontalentine e i giardini avevano avuto sin dall’inizio del secolo a livello internazionale⁷¹. L’atteggiamento può dipendere da una valutazione della ‘qualità dell’architettura’ che viene ritenuta di minore impatto e importanza rispetto alle ville romane e quelle venete; in alternativa, questa ‘rimozione’, potrebbe essere il risultato di un ripiegamento su di sé della storiografia fiorentina (e toscana), che chiude i canali di comunicazione con ‘l’esterno’ provocando una ‘calcificazione’ dell’argomento dentro la dimensione locale.

Il problema rimane tutt’ora aperto.

L’ultimo episodio di respiro internazionale a chiamare in causa l’attività di Buontalenti è quello delle mostre medicee del 1980⁷², una grande

⁶⁹ J. ACKERMAN, *The villa...* op. cit.

⁷⁰ Lo stesso tipo di atteggiamento discriminatorio lo troviamo anche in M. AZZI VISENTINI, *La villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995, pur trattandosi di un contributo significativo e di carattere sistematico. L’*excursus* sulle ville fiorentine si conclude con la vicenda di Poggio a Caiano, e l’unica villa medicea del XVI secolo a venire considerata è Castello, all’interno del paragrafo dedicato a “La diffusione del modello romano”; l’attenzione viene indirizzata verso il giardino, sulla scia del Belvedere bramantesco (p. 158).

⁷¹ J. ROSS, *Florentine villas*, New York 1901; G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, 1906, Firenze; H. D. EBERLAIN, *Villas of Florence and Tuscany*, Philadelphia 1922; H. ACTON, *The villas of Tuscany*, 1973.

⁷² C. BELTRAMO CEPPI, N. CONFUORTO (a cura di), *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), Firenze 1980; P. BAROCCHI (a cura di), *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Firenze 1980; F. BORSI (a cura di), *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo

manifestazione organizzata dal Consiglio d'Europa che vide in campo diverse forze in diverse direzioni legate all'arte e la cultura; ma malgrado il successo mondiale dell'evento è seguita una involuzione che non ha permesso di affrontare ulteriormente il problema delle ville nel suo complesso e nemmeno il tema dell'utilizzo degli edifici, sempre più inclini a un processo di degrado⁷³.

Parallelamente continuavano a svilupparsi gli studi specialistici su Buontalenti.

Tra questi emerge il contributo di Amelio Fara, l'autore della prima monografia sull'opera di Bernardo Buontalenti (1988)⁷⁴.

Le prime indagini di Fara su Buontalenti (1977) riguardano proprio le ville⁷⁵. Dopo un breve *excursus* intorno agli sviluppi dell'idea di villa in Toscana da Michelozzo a Buontalenti, l'analisi si concentra sulle strategie patrimoniali dei Medici e sull'utilizzo della villa all'interno del binomio città–campagna.

Le residenze buontalentiane sono inizialmente inserite all'interno della dimensione più ampia del 'complesso villa' e delle molteplici aree tematiche che lo articolano. Innanzitutto l'idea della villa come investimento economico e come centro di produzione agricola costituito da poderi e terreni coltivabili; segue una riflessione sugli investimenti territoriali dei Medici che miravano a costruire un 'sistema di proprietà' intorno a Firenze a scopo di dominio fisico del territorio ma anche e soprattutto visivo: da Artimino una serie di visuali aprono i collegamenti con Castello, la Petraia, l'Ambrogiana, Poggio a Caiano fino a raggiungere Firenze; Belvedere entra in relazione diretta con la città e con la

della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1980), Firenze 1980; C. CIANO (a cura di), *I Medici e l'Europa (1532-1609). La corte, il mare, i mercanti*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 1980), Firenze 1980;

⁷³ F. BORSI nella *Prefazione* di C. VASIC, *L'Ambrogiana. Una villa dai Medici ai Lorena*, Firenze 1984, p. 4.

⁷⁴ A. FARA, *Bernardo Buontalenti: l'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988.

⁷⁵ A. FARA, *Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano*, in "Storia dell'arte", 19/31, 1977, pp. 25-38; *Notizie documentarie su ville buontalentiane*, in "Bollettino ingegneri", 26, 1978, pp. 3-18.

Petraia⁷⁶. Una attenzione specifica è rivolta a Pratolino come un esempio “di applicazione della tecnica in un contesto europeo” oppure come “manifestazione dell’amore per la botanica di Francesco I”⁷⁷, sulla scia di alcuni spunti già offerti da Berti⁷⁸. Questa concezione ‘a sistema’ viene ulteriormente sviluppata legandosi direttamente all’espressione architettonica di ogni villa nella sua relazione con il terreno e le preesistenze e introducendo quindi una prima discriminante di analisi che suddivide l’insieme in due gruppi: quello delle ville costruite ex-novo e l’altro che include gli edifici costruiti su preesistenze, inglobandole o sottoponendole a un’opera di ammodernamento e ristrutturazione.

Il seguito appare insidiato da un tono ‘sconnesso’ e frammentato che passa dall’individuazione dei modelli (principalmente Poggio a Caiano), all’analisi stilistica di alcuni elementi architettonici, nell’intento di mettere in chiaro alcune caratteristiche fondanti del linguaggio buontalentiano con spunti anche innovativi rispetto ai contributi precedenti - ad esempio l’accento sull’ampiezza della visione prospettica apprezzabile nella predominanza dello sviluppo orizzontale degli edifici rispetto a quello in altezza, oppure l’importanza del basamento - e nonostante ciò il discorso non riesce a decollare, ma si arresta alla enunciazione di alcuni problemi che vengono però affrontati con una certa “fragilità” storico-critica.

È utilissimo, invece, il corredo di materiali iconografici e soprattutto documentari raccolto in questa occasione, che verranno ampliati e approfonditi nel contributo successivo dedicato proprio alle “notizie documentarie” (1978)⁷⁹. Esso rappresenta un punto fermo importante della storiografia su Buontalenti perché chiarisce in maniera inequivocabile alcune problematiche relative alle attribuzioni che fino a quel momento continuavano ad essere sostanzialmente

⁷⁶ A. FARA, *Le ville...* op. cit., pp. 26-27.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ L. BERTI, *Il principe dello studiolo...* op. cit., pp. 100-107.

⁷⁹ A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit.

basate sulle testimonianze delle fonti dirette⁸⁰. Unica eccezione è rappresentata da Pratolino di cui erano già stati pubblicati i documenti da Webster Smith (1961)⁸¹. Riemergono i nomi dei capomaestri, collaboratori di Buontalenti presso la Magistratura dei Capitani di Parte: Davitte Fortini, Gherardo Mechini e Raffaello di Pagno e si infoltisce sempre di più il ‘mistero’ intorno alla presenza e al grado di partecipazione di Buontalenti ai cantieri delle ville. Nella maggior parte dei casi, le fonti archivistiche registrano questioni di carattere pratico-amministrativo legate agli innumerevoli problemi di gestione, che vanno dalla richiesta del materiale alla ricerca della mano d’opera, dal conteggio delle ore di lavoro alla risoluzione degli imprevisti e dei rallentamenti. Quanto ai pagamenti, i dati in genere forniti, riguardano più spesso gli operatori con presenza assidua in cantiere e quindi con ore di lavoro quantificabili regolarmente. A questa rete di riferimenti contabili sfugge per la sua complessità la figura dell’architetto, la quale nel secondo Cinquecento assume caratteri specifici che esamineremo più avanti.

Dalle prime testimonianze raccolte da Fara risultano sicuramente attribuibili a Buontalenti Pratolino, Lappeggi⁸² e Artimino⁸³. Rimangono invece nell’ordine delle ipotesi basate su frammentarie informazioni archivistiche oppure su opinabili confronti stilistici, la palazzina del Belvedere, l’Ambrogiana⁸⁴, Cerreto Guidi, Castello, la Petraia, la Magia, Marignolle, Poggiofrancoli e fa il suo ingresso nella costellazione di ville anche il palazzo di Seravezza, sulla base di

⁸⁰ È con Fara che iniziano ad emergere alcuni documenti fondamentali sulle ville che erano già stati individuati da W. SMITH, *Studies on...* op. cit., ma che erano all’epoca ancora sconosciuti, come abbiamo già spiegato in precedenza.

⁸¹ W. SMITH, *Pratolino...* op. cit.

⁸² A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit., p. 7. Il documento a cui si fa riferimento si trova in ASF, *Capitani della Parte*, numeri neri, 1468, c.495 ed è lo stesso con cui abbiamo aperto il capitolo.

⁸³ A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit., pp. 11-13. I documenti citati si trovano in ASF, *Mediceo del Principato*, 1255, c. senza numero; 1265, c.582; 1281, c. senza numero; 1259, c. senza numero; 1266, c. senza numero.

⁸⁴ Fara rimanda a M. FOSSI, *Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell’Ammannati e sulla villa dell’Ambrogiana*, in G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, pp. 467-179, il quale riporta delle notizie inedite sull’Ambrogiana.

documenti e riflessioni fornite da alcuni contributi monografici pubblicati in quegli anni⁸⁵.

Una novità di rilievo è rappresentata dai documenti relativi alla villa di Artimino. Fino ad allora l'attribuzione veniva basata sulle affermazioni di Baldinucci⁸⁶ e su un disegno conservato al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 2307 A) in cui era rappresentata una scala a tre rampe che raggiungeva la loggia incastonata nella facciata della villa (le prime due rampe simmetriche partivano da terra e si incontravano su un pianerottolo centrale da cui dipartiva una terza rampa che saliva alla loggia con grande slancio)⁸⁷.

Le testimonianze documentarie⁸⁸ che confermano definitivamente la paternità buontalentiana si possono rintracciare in una serie di lettere rivolte al segretario del Granduca, Lorenzo Usimbardi: quelle più significative sono le due autografe dello stesso Buontalenti (1597) contenenti notizie su alcuni lavori da portare a termine, richiesti dal Granduca in persona dopo un sopralluogo alla villa, in cui l'architetto manifesta l'intenzione a occuparsene quanto prima; e altre due, scritte per mano di Gherardo Mechini, in cui troviamo la descrizione dei lavori in corso negli ambienti della villa (1598) e successivamente la notizia della imminente chiusura del cantiere (1601)⁸⁹.

⁸⁵ I. B. BARSALI, *Il palazzo mediceo di Seravezza*, in "Palladio", 13, 1963, pp. 71-78; F. BUSELLI, *Palazzo mediceo a Seravezza*, Empoli 1965.

⁸⁶ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori...* op. cit., Firenze 1846, pp. 505-506.

⁸⁷ W. SMITH, *Studies on...* op. cit., p. 96 e fig. 82; I. M. BOTTO, *Mostra di disegni...* op. cit., p. 76 e fig. 45.

⁸⁸ Le lettere trascritte da Fara erano già state segnalate nella tesi di Master Post-Lauream di S. BROWN (BUTTERS), *La villa medicea "La Ferdinanda" di Artimino*, Firenze 1969. La tesi è stata discussa presso il Rosary College (non più attivo dagli anni Ottanta) e non è reperibile nelle biblioteche della città.

⁸⁹ A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit., pp. 11-13; ASF, *Mediceo del Principato*, 1255, c. senza numero; 1265, c. 582; 1281, c. senza numero; 1259, c. senza numero; 1266, c. senza numero.

Queste prime ricerche di Fara confluiranno nell'opera monografica dedicata a Bernardo Buontalenti (1988)⁹⁰, la prima (e ancora unica) di questo genere a cui fare riferimento nel panorama degli studi dedicati all'architetto fiorentino.

L'opera ha il merito di raccogliere per la prima volta in maniera organica le notizie disponibili fino a quel momento, dalla formazione, alle prime realizzazioni di architettura fortificata, per concludersi con la rassegna degli edifici e progetti concepiti e realizzati dal 1567 al 1608. Di fondamentale importanza risultano le numerose testimonianze documentarie, molte delle quali inedite.

Nessuna delle ville manca all'appello: Cerreto Guidi, Pratolino, Lappoggi, Marignolle, la Magia, la palazzina di Belvedere, l'Ambrogiana e Poggiofrancoli, Castello, la Petraia e Artimino, vengono tutte affidate alla paternità buontalentiana. Spesso sono i disegni a rafforzare le attribuzioni. Avviene questo per Castello⁹¹ e Poggiofrancoli⁹² in particolare.

Viene inclusa in questa occasione nel tradizionale catalogo la villa di Coltano a Pisa, già 'buontalentiana' all'inizio del secolo ma inspiegabilmente dimenticata dalla storiografia fino agli anni Ottanta⁹³.

Risulta però ancora insufficiente l'apporto storico-critico, un problema che affliggerà anche le successive pubblicazioni di Fara su Buontalenti⁹⁴. Uno dei limiti è l'interpretazione forzata che fa derivare dall'architettura militare le caratteristiche espressive del linguaggio buontalentiano, nell'ambito delle

⁹⁰ A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op cit.

⁹¹ Ivi, pp. 222-223.

⁹² Ivi, p. 156.

⁹³ D. SIMONI, *Coltano*, Pisa 1911, pp. 168-170; M. GIACCHETTI, M. T. LAZZARINI, R. LORENZI, *La villa pisana: contributo alla individuazione di tipi formali e ideologici*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, pp. 97-99.

⁹⁴ A. FARA, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1996; *Bernardo Buontalenti a Firenze: architettura e disegno dal 1576 al 1607*, Firenze 1998; *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento: Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in G. Capecchi (a cura di), *Palazzo Pitti*, Firenze 2003, pp. 340-363; *Il disegno espropriato: Buontalenti (e Michelangelo) al palazzo Nonfinito e il progetto di Scamozzi*, in "Medicea", 1, 2008, pp. 6-11; *L'arte vinse la natura: Buontalenti e il disegno di architettura da Michelangelo a Guarini*, Firenze 2010.

architetture civili come anche in quello degli apparati effimeri e teatrali. L'impianto prospettico delle opere diventa il cardine di ogni ragionamento e si cristallizza in quella che Fara chiama "strutturazione a doppia articolazione prospettica": un modo di concepire prospetticamente gli edifici attraverso una molteplicità di punti di fuga e di stazione che creano "tensioni di rimando" tra l'osservatore e l'oggetto osservato e che giustificherebbe l'alternarsi di superfici concave e convesse, presenti soprattutto nei disegni per il battesimo del principe Filippo e in quelli per feste e allestimenti⁹⁵.

L'architettura rimane ancora sostanzialmente muta, mentre consolidano il loro eloquio i documenti, che non solo chiariscono ulteriormente alcune incertezze attributive ma offrono anche scorci su aspetti specifici del carattere di Buontalenti e sul suo modo di interagire con lo 'spirito del tempo'.

A conclusione di questo *excursus* sulla fortuna critica si inserisce il contributo di Claudia Conforti (1978)⁹⁶ che segna il traguardo critico più significativo dopo il saggio di Gori Montanelli (1961) e resiste qualitativamente ancora oggi nonostante la pressione temporale di circa quarant'anni.

Qui lo sguardo supera il più ristretto ambito delle ville buontalentiane e cerca di delineare un quadro complessivo del fenomeno 'villa medicea', a partire dalle prime sperimentazioni michelozziane, attraversando la fondamentale tappa di Poggio a Caiano, le imprese di Buontalenti, fino ad arrivare alle vicende seicentesche di Poggio Imperiale e alle ultime trasformazioni settecentesche.

La traccia principale su cui si costruisce l'intera riflessione si può riconoscere nella relazione dialettica tra il consolidamento del potere mediceo (territoriale e personale) e il processo formativo delle ville medicee dal XV al XVIII secolo. In questa dinamica le ville emergono come 'soggetti' principali rappresentativi del prevalere del dominio mediceo, in un'ottica di affermazione e potenziamento della leadership politica, economica, culturale e artistica della famiglia.

Un culmine di questo processo – concepito dalla studiosa "operando una lecita astrazione" come "genesì, sviluppo e codificazione tipologica della villa

⁹⁵ A. FARA, op. cit., 1988, pp. 144, 178, 180.

⁹⁶ C. CONFORTI, *Le residenze di campagna dei granduchi*, in C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri (a cura di), *Le ville, le fortezze e le città nella Toscana del XVIII secolo*, Firenze 1978, pp. 13-25.

cinquecentesca toscana”⁹⁷ – è raggiunto sicuramente con Poggio a Caiano, innovativa sintesi formale, che mette in crisi l’idea del “centro” e della prospettiva lineare più tipicamente michelozziana, a favore di una visione “stereometrica” dell’edificio che restituisce una completa autonomia spaziale all’oggetto costruito, articolando in maniera mirata ogni prospetto, sotto la guida della “ragione geometrica”: tutte premesse che permettono “all’inserito classico” di affermarsi come “orgogliosa riappropriazione culturale della lezione archeologica”, ben lontano quindi da una “pedissequa citazione antiquariale” o una “archeologica mimesi figurativa”⁹⁸.

Con Poggio a Caiano viene messa inevitabilmente in relazione Pratolino, “una replica genialmente aggiornata” della prima, realizzata a un secolo di distanza da un architetto votato al razionalismo pratico, ancorato a un linguaggio che cerca l’ordine e la chiarezza distributiva e raggiunge una sintesi formale nell’architettura di villa privata di ogni “significato trascendente”⁹⁹.

È in questo modo che viene introdotto Bernardo Buontalenti: da un lato vediamo agire lo sperimentalismo spregiudicato a contatto con l’alchimia, gli automi, le macchine e anche le fortificazioni, e dall’altro l’atteggiamento pragmatico accompagnato da un utilizzo razionale dello spazio, dove la geometria diventa principale strumento di controllo e assicura un risultato finale privato di ogni riferimento al linguaggio classico.

Vengono messi in evidenza con chiarezza i punti di contatto tra Pratolino e Poggio a Caiano, già sfiorati da altri studiosi, ma forse mai affrontati con la stessa lucidità e imparzialità indispensabile per trasmettere in modo distaccato e convincente le caratteristiche del linguaggio architettonico buontalentiano che va affermandosi negli ultimi decenni del secolo.

La parabola delle ville medicee è considerata conclusa con Buontalenti: Pratolino, Petraia e Marignolle rappresentano i momenti della “verifica tipologica”, mentre Artimino si annuncia come la “sintesi più depurata e felice”. Viene trascurata in questo contributo l’importanza della villa di Lappoggi, già

⁹⁷ Ivi, p. 14.

⁹⁸ Ivi, p. 15.

⁹⁹ Ivi, p. 16.

dichiarata buontalentiana da Fara grazie a un ritrovamento documentario pubblicato un anno prima (1977)¹⁰⁰. La disposizione ad U viene associata esclusivamente all'intervento settecentesco di Ferri (impostato su una imprecisata preesistenza cinquecentesca¹⁰¹), sotto l'influenza diretta della villa di Cetinale vicino a Siena (1676-1680). Lappeggi, completamente priva di qualsiasi riferimento a un intervento di Buontalenti ma al contrario apprezzata per la qualità scenica dell'impianto tipicamente barocco, viene vista come una "concreta documentazione" della spinta che fa uscire l'architettura di villa fiorentina dal post-provincialismo che aveva l'aveva afferrata proprio dopo la conclusione della stagione buontalentiana¹⁰². Vedremo nei capitoli successivi quanto Lappeggi sia invece significativa proprio nell'ambito delle ville medicee del Cinquecento, grazie all'analisi di alcuni aspetti fino ad ora inesplorati oppure non considerati adeguatamente.

¹⁰⁰ A. FARA, *Le ville di Bernardo...* op. cit.

¹⁰¹ C. CONFORTI, *Le residenze di campagna...* op. cit., p. 17.

¹⁰² Nella seconda parte del saggio seguono le schede dedicate alle ville (Careggi Nuovo e Vecchio, Poggio a Caiano, Castello, Pratolino, Petraia, Topaia, Ambrogiana, Artimino, Poggio Imperiale e Imperialino). Per quanto riguarda le ville buontalentiane, le notizie riportate contengono informazioni incomplete o già superate, che verranno in dettaglio esaminate in termini di fortuna critica nel paragrafo dedicato proprio ai contributi monografici.

2. Contributi monografici al catalogo delle ville buontalentine

Una ‘fascia’ importante degli studi sulle ville medicee del Cinquecento è rappresentata dai contributi monografici.

Tra di loro emergono, per qualità e quantità, quelli dedicati alla villa di Pratolino. Rimane un punto di riferimento imprescindibile la pubblicazione nel 1979, a cura di Luigi Zangheri, di *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*¹⁰³.

Il primo volume è suddiviso in tre sezioni: “Pratolino. Il giardino delle meraviglie”, “Gli edifici, le grotte e le fontane di Pratolino”, “Documenti, relazioni e inventari di Pratolino”.

La prima parte si svolge nella forma dell'*excursus* storico sulle vicende della villa, dal concepimento e realizzazione del progetto buontalentino, al giudizio dei contemporanei, alla descrizione della vita in villa come riflesso intimo del carattere di Francesco I, fino agli interventi seicenteschi di aggiornamento e successivamente alla definitiva demolizione intorno al 1821-1824.

Questa prima parte affronta l'intero arco di tempo in cui si estende la storia dell'edificio, dalla nascita alla distruzione, ma il tutto è concentrato in poche pagine, forse troppo poche per contenere una narrazione così ampia che inevitabilmente finisce per rimanere a un livello superficiale.

La seconda parte è strutturata sotto forma di schede dedicate a ogni specifico edificio del ‘complesso’ di Pratolino: la villa, le grotte, la paggeria, i vari quartieri di servizio e infine il giardino con la sua abbondanza di prati, “monti”, fontane, grotte, statue e magnifici giochi d'acqua.

La scheda dedicata alla villa non aggiunge però niente di nuovo sul fronte della comprensione del linguaggio architettonico, e i ‘giudizi’ sull'opera fanno riferimento ai due fondamentali contributi di Lorenzo Gori Montanelli¹⁰⁴ e Claudia Conforti¹⁰⁵, soprattutto in merito al legame con la tradizione fiorentina

¹⁰³ L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze 1979.

¹⁰⁴ L. G. MONTANELLI, *Giudizio sul Buontalenti...* op. cit.

¹⁰⁵ C. CONFORTI, *Le residenze di campagna...* op. cit.

dello sperimentalismo michelozziano e intorno alle analogie tra la villa di Poggio a Caiano e Pratolino¹⁰⁶.

Si rivelano invece fondamentali gli apparati documentari e bibliografici che accompagnano ogni scheda, a partire dal Cinquecento e aggiornati fino alla data della pubblicazione. In particolar modo sono da evidenziare i documenti relativi al giardino e alle 'strutture' in esso presenti, una novità questa nel panorama della storia dell'architettura che coincide con una fase di rilancio in chiave scientifica degli studi sul giardino che trova nel convegno di San Quirico d'Orcia (1978) il suo momento di proiezione esterna¹⁰⁷. Con la monografia su Pratolino, anche il giardino assume la piena dignità di un oggetto di studio paragonabile ad altri, e quindi sostenuto dalla ricerca archivistica alla pari delle architetture costruite.

Inoltre sarà proprio il giardino di Pratolino l'argomento favorito dagli studiosi nei decenni successivi. Il delicato connubio e il contrasto dialettico tra *naturalia* e *artificialia* saranno la fonte di ispirazione di numerosi studi che metteranno sempre più in primo piano il giardino lasciando in penombra la villa, la quale verrà quasi del tutto dimenticata, a ribadire il destino che volle la sua distruzione 'fisica'. I giochi d'acqua e gli automi, il gigante di Appennino e soprattutto la trama segreta di un preciso programma iconologico sottostante al disegno del parco, saturo di significati magico-alchemici, sarebbero diventati i temi principali dei contributi più significativi fino al giorno d'oggi¹⁰⁸.

¹⁰⁶ L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino...* op. cit., pp. 103-110.

¹⁰⁷ D. R. COFFIN (a cura di), *The Italian garden*, atti del convegno (Harvard University, aprile 1971), Washington 1972; G. RAGIONIERI (a cura di), *Il giardino italiano. Problemi di indagine fonti letterarie e storiche*, atti del convegno (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), Firenze 1981.

¹⁰⁸ Seguono alcuni dei contributi più significativi degli ultimi decenni: M. D. BARDESCHI, *Il gran teatro arcano di Pratolino*, in M. D. Bardeschi, A. Vezzosi (a cura di), *Il ritorno di Pan*, Firenze 1985, pp. 13-30; A. VEZZOSI, *Concerto di statue a 5 dimensioni*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, Firenze 1986, pp. 89-92; C. ACIDINI, *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in S. Merendoni, L. Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia 2008, pp. 137-153; L. ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie*, in Ivi, pp. 125-135; M. VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della Pneumatica di Erone*

Per rafforzare l'importanza della ricerca archivistica viene inserita un'ampia appendice documentaria nell'ultima parte del volume, che riguarda l'intera storia dell'edificio, dall'originaria costruzione fino alla demolizione. Fondamentali i documenti relativi alla realizzazione del progetto buontalentiano, alcuni già noti e altri inediti, ricchi di notizie che contribuiscono a restituire un'immagine più chiara di come era organizzato un cantiere medico nel Cinquecento, quali erano i tempi e i personaggi coinvolti, con quale assiduità Buontalenti seguiva i lavori e come interagiva con gli altri operatori e con le maestranze presenti in loco.

Sulla scia del volume di testo trova posto l'atlante, una preziosissima raccolta di disegni, schizzi, planimetrie e fotografie eseguite in occasione della pubblicazione¹⁰⁹, che illustrano in maniera esaustiva la storia progettuale e costruttiva della villa e del giardino da Buontalenti alla trasformazione della paggeria nella nuova villa Demidoff nell'Ottocento.

Tra i primi contributi monografici sulle ville assieme a quello su Pratolino, sono inoltre da segnalare le pubblicazioni su Castello e Petraia.

Cirano Fei (1968)¹¹⁰, David Roy Wright (1976)¹¹¹ e Cristina Acidini, Giorgio Galletti (1992)¹¹² rappresentano la linea storiografica entro cui si sviluppano gli studi più significativi su Castello.

La pubblicazione di Fei viene alla luce in una circostanza specifica determinata dal progetto di restauro che avrebbe avuto luogo in quegli anni, in

Alessandrino nel parco di Pratolino, in Ivi, pp. 155-181; *The garden of Pratolino: ancient technology breaks through the barriers of modern iconology*, in N. Adamowsky, H. Böhme, R. Felfe (a cura di), *Ludi naturae: Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2011, pp. 120-141; S. B. BUTTERS, *Natural magic, artificial music and birds at Francesco de' Medici's Pratolino*, in A. E. Sanger, S. T. K. Walker (a cura di), *Sense and the senses in early modern art and cultural practice*, Farnham 2010, pp. 31-62. La pubblicazione più recente sull'argomento è S. MERENDONI, L. ULIVIERI (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia 2008.

¹⁰⁹ Le fotografie sono di Paolo Brandinelli.

¹¹⁰ C. FEI, *La villa di Castello*, Firenze 1968.

¹¹¹ D. R. WRIGHT, *The Medici villa at Olmo a Castello: its history and iconography* (tesi di dottorato, Princeton University), Princeton 1976. La tesi di dottorato non è stata mai pubblicata.

¹¹² C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Pisa 1992.

occasione del trasferimento a Castello della sede dell'Accademia della Crusca. L'operazione riveste una notevole importanza non solo perché rappresenta il primo studio monografico sulla villa – accompagnato dall'indispensabile confronto approfondito coi materiali d'archivio – ma anche perché in vista del restauro si interviene direttamente sull'edificio, riportando allo scoperto le strutture medievali e quelle successive, in un tentativo di ricostruire la storia della villa stratificata nel tempo (anche attraverso l'uso di piante e disegni). Cirano Fei era l'ingegnere incaricato dei lavori di restauro, e malgrado alcune carenze storico critiche vengono fissate in maniera ordinata le diverse fasi della storia costruttiva dell'edificio: il palazzo merlato medievale, la ristrutturazione intrapresa dai Medici, le addizioni seicentesche, arrivando fino all'Ottocento.

Viene confermato l'intervento di Tribolo, in merito al “raddoppio” dell'edificio esistente come documentato da Vasari, e alla costruzione del “giardino nuovo”¹¹³. Per quando riguarda l'intervento di Bernardo Buontalenti, invece, le notizie si limitano all'ipotesi di attribuzione dei portali di pietra incastonati nelle facciate principali del palazzo “i cui effetti fortemente plastici ed il loro colore creano uno stridente contrasto con le superfici “disegnate” dal Tribolo”¹¹⁴, oltre al riferimento ad alcuni lavori imprecisati nel giardino.

Un enorme salto sul piano dello scavo archivistico viene compiuto grazie alle ricerche di David Roy Wright per la sua tesi di dottorato, discussa nel 1976 alla Princeton University. La tesi non è mai stata pubblicata e attualmente, nelle biblioteche fiorentine, è possibile consultarne soltanto la stampa da microfilm.

La struttura del testo è divisa in due grandi unità principali: una prima parte dedicata alla storia costruttiva della villa e del giardino, e una seconda parte impegnata ad analizzare – sulla base di ricchissime fonti storiche e letterarie – l'intero programma iconografico che anima affreschi, statue e grotte, a partire dalla loggia d'ingresso, passando dalla fontana di Ercole e Anteo e dal vivaio dell'Appennino, fino a proporre una lettura del giardino come immagine dei valori di virtù, prosperità e pace incarnati dalla famiglia Medici.

¹¹³ G. VASARI, *Le vite...* op. cit., *Niccolò detto il Tribolo*, VI, p. 71-85.

¹¹⁴ C. FEI, *La villa...* op. cit., p 40.

Fondamentale, come si è detto, il contributo a livello documentario. Prezioso non soltanto per via del sostanzioso numero di documenti inediti segnalati, ma anche per il rigoroso e attento lavoro di rilettura di quelli già noti e citati anche da Fei, dal confronto col quale sono emerse diverse incongruenze ed errori che avevano portato precedentemente a delle interpretazioni forzate e scorrette, rivedute e nuovamente calibrate da parte di Wright¹¹⁵.

La versione stampata da microfilm è priva dell'apparato illustrativo di cui era corredata l'edizione originaria e a cui l'autore fa riferimento. Questa mancanza si rivela particolarmente grave, non tanto per il contenuto di materiale fotografico, quanto per i disegni di piante e prospetti dimostrativi degli 'strati' dell'edificio nel tempo, che andavano a rettificare quelli proposti precedentemente da Fei.

Alla luce dei nuovi documenti emergono con più chiarezza le vicende costruttive della villa dall'acquisizione medicea nel 1477 con Giovanni e Lorenzo di Pierfrancesco, al passaggio a Cosimo I nel 1537 – a cui si deve il fondamentale intervento trasformativo di Tribolo – fino all'ingresso in scena di Ferdinando I dopo il 1588.

Innanzitutto viene chiarito che il progetto di "raddoppio" del palazzo non verrà completato con Cosimo ma con Ferdinando¹¹⁶. Questo fatto va a toccare il problema della partecipazione buontalentiana al progetto di Castello. Dopo la 'parabola' vasariana dal 1554 fino alla morte avvenuta nel 1574, i lavori rallentano fino ad arrestarsi, per poi riprendere quando Ferdinando I diventerà granduca (1587). Questi anni di 'sospensione' coincidono con il regno di Francesco I e sottolineano quindi la sua assenza nella vicenda di Castello – vivo monumento rappresentativo dei programmi ideologici del padre Cosimo – e rendono anche più comprensibile il mancato coinvolgimento di Buontalenti nel cantiere della villa in anni di così intensa attività nella sua carriera di architetto granducale. La sua presenza ritornerà ad aleggiare con Ferdinando,

¹¹⁵ Gli errori di lettura di Fei riguardavano principalmente gli inventari del 1499 e del 1638, con conseguente ricostruzione falsata di piante e prospetti relativi a queste date.

¹¹⁶ D. R. WRIGHT, *The Medici villa...* op. cit., pp. 140-146.

in posizione già indebolita però, come vedremo anche nel capitolo successivo¹¹⁷, e verrà sostenuta ancora a questa data soltanto dalle parole di Silvani riprese poi da Baldinucci¹¹⁸. Dopo il 1587 nei documenti che registrano la storia costruttiva dell'edificio si parlerà di “palazzo vecchio” (per indicare le preesistenze) e “palazzo nuovo” (per riferirsi alla nuova ala gemella in costruzione, a est di quella preesistente). Baldinucci attribuisce a Buontalenti il progetto del “palazzo nuovo” e Wright si limita a riportare la notizia, sottolineando nello stesso tempo la mancanza di documenti a sostegno dell'ipotesi.

Purtroppo a questa data non erano ancora stati segnalati i due disegni di Buontalenti riferibili alla pianta e al prospetto “raddoppiato” di Castello, che avrebbero successivamente fatto propendere Amelio Fara¹¹⁹ per un'attribuzione del progetto proprio a Bernardo, scavalcando completamente la fondamentale testimonianza fornita dalla vita vasariana di Tribolo a proposito del “nuovo palazzo” grande “quanto il vecchio, e con la medesima proporzione di stanze, loggie, giardin secreto e altro: il quale accrescimento arebbe fatto quello essere un grandissimo palazzo ed una bellissima facciata”¹²⁰.

La questione sarebbe stata ridimensionata con il più recente contributo monografico su Castello di Cristina Acidini e Giorgio Galletti¹²¹, pubblicato nel 1992. Il libro costituisce un ‘dittico’ tra Castello e Petraia, due complessi architettonici ‘accomunabili’ per via della vicinanza geografica delle ubicazioni, anche se molto diversi in termini di linguaggio architettonico e tempi di ristrutturazione.

Si tratta del primo importante ‘traguardo’ storico critico relativo alle due ville, in cui viene attribuito un ruolo significativo anche all'analisi stilistica della villa e del giardino, e non soltanto agli aspetti documentari a sostegno della ricostruzione della storia costruttiva del complesso. È qui che ritorna in

¹¹⁷ Vedi pp. 75-88.

¹¹⁸ V. GIOVANNONZI, *La vita di Bernardo...* op. cit., p. 520.

¹¹⁹ A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988, pp. 222-224, figg. 185 e 186.

¹²⁰ G. VASARI, *Le vite...* op. cit., *Niccolò detto il Tribolo*, VI, p. 74.

¹²¹ C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Pisa 1992.

parte l'attenzione su Buontalenti e vengono riproposti i disegni già individuati da Fara in una chiave di lettura diversa, che ridimensiona la posizione del nostro Bernardo rispetto a Tribolo, ma che non esclude la sua effettiva partecipazione nel cantiere del “nuovo palazzo” di Ferdinando I, nonostante la nota tendenza del granduca di affidarsi a molteplici collaboratori ‘minori’ come Raffaello Pagno e Gherardo Mechini. I disegni vengono visti “o come una revisione del progetto del Tribolo o come un ricordo di un progetto perduto o come una traccia di discussione tra i tecnici della Magistratura della parte”¹²², di cui all'epoca Buontalenti faceva ancora parte.

La tensione tra le ipotesi ricostruttive del progetto di Tribolo e la *facies* effettiva della villa raggiunta dopo i lavori degli anni Novanta, si esprime in maniera significativa nella questione relativa alla presenza di logge trabeate oltre a quelle arcuate nel cortile di Castello, di recente risollevata da Gianluca Belli¹²³. I resti di una prima loggia trabeata (di ordine tuscanico, su tre campate) che collegava il “palazzo vecchio” con gli ambienti di servizio dove sarebbe sorto il “palazzo nuovo”, erano già emersi durante i lavori di restauro degli anni Sessanta e Settanta. L'ipotesi di Fei, che faceva coincidere la costruzione della loggia con i lavori promossi da Giovanni di Pierfrancesco dei Medici¹²⁴, viene confutata da Galletti il quale – basandosi su un pagamento allo scalpellino Giovanni della Bella del luglio 1550 per due colonne e due pilastri per una loggia¹²⁵ – riferisce la presenza di questo elemento ai lavori diretti da Tribolo¹²⁶. Sulla base di questa notizia si imposta l'ipotesi di Belli che prevede l'esistenza di una ulteriore loggia trabeata nel progetto di Tribolo, speculare rispetto a quella rinvenuta durante i restauri, e aperta in facciata in corrispondenza del portale attuale di ingresso¹²⁷. Si andava così a configurare,

¹²² C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville...* op. cit., p. 28.

¹²³ G. BELLI, *Alcune osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo*, in E. Pieri, L. Zangheri (a cura di), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), Firenze 2001, pp. 57-71.

¹²⁴ C. FEI, *La villa...* op. cit., pp. 32-33 e figg. 49-51.

¹²⁵ D. R. WRIGHT, *The Medici villa...* op. cit., p. 128

¹²⁶ C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville...* op. cit., p. 25.

¹²⁷ G. BELLI, *Alcune osservazioni...* op. cit., pp. 63-66.

la compresenza di due assi di penetrazione scanditi da logge: trabeate verso il giardino e il “prato” e arcuate nel collegamento tra il “palazzo vecchio” e quello “nuovo”¹²⁸. Della loggia trabeata aperta in facciata non c’è traccia nella versione della villa ‘documentata’ da Utens e Giorgio Vasari il Giovane.

In mancanza di fonti documentarie risulta difficile stabilire l’esatta entità dei lavori svolti sotto la direzione di Tribolo e quanto abbia effettivamente partecipato Buontalenti nella fase di completamento del “palazzo nuovo”, lasciando ancora una volta in sospeso il problema attributivo.

Nella seconda parte del libro, dedicato alla villa della Petraia¹²⁹, si cerca di delineare meglio la posizione di Bernardo alla corte di Ferdinando e all’interno dei cantieri di Castello e Petraia.

Petraia compare per la prima volta in maniera certa tra le proprietà dei Medici nel 1544¹³⁰. Dal 1566 Cosimo I decide di ristrutturare la villa, ne affida il progetto a David Fortini e nel 1568 dona ufficialmente la proprietà al figlio Ferdinando il quale dedicherà attenzione ai lavori (soprattutto quelli nel giardino) fino al 1574 (anno della morte di Cosimo), per poi riprenderli nel 1588, convocando da Roma il suo architetto di fiducia Raffaello di Pagno¹³¹. Il progetto evidenzia il tentativo di regolarizzare e razionalizzare una struttura medievale stratificata nel tempo riconfigurando la torre e i collegamenti verticali, e raggiunge il culmine nella costruzione del cortile interno con due logge contrapposte.

L’autografia dell’intervento rimane tutt’oggi problematica. Le testimonianze di Silvani e Baldinucci inseriscono anche Petraia nel tradizionale catalogo buontalentiano. La candidatura risulta indebolita a causa della presenza

¹²⁸ Un modello di riferimento per questa soluzione viene individuato nella villa Bartolini a Rovezzano, attribuita a Baccio d’Agnolo, dove Tribolo avrebbe lavorato come legnaiolo.

¹²⁹ Evitiamo di considerare qui la monografia sulla Petraia di F. CHIOSTRI, *La Petraja. Villa e giardino, settecento anni di storia*, Olschki, Firenze 1972, che nonostante il valore di carattere storico non contiene notizie relative a Bernardo Buontalenti. Mentre la parte dedicata alla Petraia nella monografia del 1992 di Acidini e Galletti, verrà successivamente ripubblicata nel 1995 da Edifir, Firenze.

¹³⁰ C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini...* op. cit., p. 141.

¹³¹ Ivi, p. 144.

iniziale di Fortini in cantiere per volontà di Cosimo e successivamente di Raffaello di Pagno convocato appositamente da Roma nel 1588 da Ferdinando I. È anche l'anno in cui Buontalenti viene di fatto sostituito da Pagno nell'incarico presso i Capitani di Parte innescando un periodo di 'parabola discendente' della sua figura professionale all'interno dell'istituzione. È chiaro quindi che il cantiere di Petraia va avanti sotto la direzione di Raffaello di Pagno il quale firma anche le misurazioni a conclusione dei lavori e abbandona la scena soltanto alla morte avvenuta nel 1598 (subentrerà successivamente Gherardo Mechini)¹³². Tutto questo però non esclude la possibilità di una riflessione che abbraccia aspetti i quali prescindono dagli incarichi e dai documenti ufficiali¹³³ e si estendono alla dimensione più ampia del clima architettonico dominante nel periodo. È precisamente su questa lunghezza d'onda che trova spazio ciò che Giorgio Galletti mette in evidenza a proposito della posizione di Buontalenti alla corte di Ferdinando.

È evidente la fragilità della sua posizione rispetto al tempo di Francesco e la sua estraneità alla direzione dei lavori a Castello e Petraia, ma andrebbe comunque considerato che "le idee di Bernardo, espresse sempre dal disegno, continuano ad influenzare l'architettura fiorentina del periodo"¹³⁴, il caso delle Cappelle Medicee di qualche anno più tardi lo avrebbe confermato. Ferdinando aveva l'abitudine di circondarsi di numerosi collaboratori, e data per certa la fiducia che riponeva in Raffaello di Pagno (soprattutto dopo le vicende romane che lo vedono partecipe nel cantiere di villa Medici nel 1577), non si può escludere che Buontalenti continuasse a restare nell'orbita del Granduca se non altro per le note qualità di disegnatore. A questo proposito, l'aneddoto riportato da Silvani che vede protagonista un Buontalenti 'trionfante' con la sua bravura proprio alla corte di Ferdinando, davanti agli occhi di chi aveva criticato i suoi

¹³² Ivi, p. 165; S. SALVAGNINI, Gherardo Mechini... op. cit., p. 41.

¹³³ Vedremo nel capitolo successivo più in dettaglio questo problema relativo alla relazione tra Buontalenti e i capomaestri della Magistratura.

¹³⁴ C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini*... op. cit., p. 165.

disegni, può essere considerato una testimonianza rilevante del clima di questi anni di fine secolo¹³⁵.

Sono ancora gli anni Novanta a continuare ad arricchire la serie delle pubblicazioni monografiche: è la volta di Cerreto Guidi (1998)¹³⁶ e di villa la Magia (1999)¹³⁷.

Chetti Barni esordisce con un capitolo sulla fortuna critica della Magia e da subito porta in primo piano la partecipazione di Buontalenti nella ristrutturazione cinquecentesca della villa. La riflessione apre il confronto con altri autori che avevano precedentemente affrontato il problema¹³⁸ e che condividevano l'ipotesi di attribuzione a Buontalenti sulla base della fonte diretta rappresentata da Baldinucci¹³⁹ e di alcuni documenti emersi dalle ricerche degli anni Settanta. Tra questi, quelli più significativi, fanno riferimento ad alcuni lavori a "palazzo"¹⁴⁰ oltre ai sopralluoghi registrati in merito alla costruzione del lago artificiale accanto alla villa¹⁴¹.

Una più chiara ricostruzione dell'intervento di Buontalenti – ulteriormente sostenuto dai numerosi documenti inediti riportati in una ricca appendice a

¹³⁵ V. GIOVANNOZZI, *La vita di Bernardo...* op. cit., p. 515: "Seguì una bella risposta alla presenza di Ferdinando il grande, che avendo mostrato alcuni disegni, modelli, una mano di cortigiani ardirno volere censurare e proporre nuovi disegni e pareri, il granduca li dava orecchio dicendo, "che ne di Bernardo", "Ser.mo io ò poca memoria, però arò caro che raccontino e sopra questo foglio bianco segnino, acciò anche io possa dire, il mio parere, chom'ano fatto sopra i miei disegni." e chosì, svergogniati, si tirorno adreto, e sua alteza, ridendo, "inparate a biasimare i valentuomini, e' vi à fatto il dovere".

¹³⁶ E. FERRETTI, G. MICHELI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. La villa medicea dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella*, Firenze 1998.

¹³⁷ CH. BARNI, *Villa la Magia. Una dimora signorile nel contado pistoiese (secc. XIV-XIX)*, Firenze 1999.

¹³⁸ A. VENTURI, *L'architettura...* op. cit., pp. 525-531; I. M. BOTTO, *Alcuni aspetti...* op. cit., pp. 38-39; F. BORSI, *Firenze nel Cinquecento...* op. cit., p. 232; A. FARA, *Le ville di Bernardo...* op. cit., pp. 31 e 36; Bernardo Buontalenti... op. cit., 1988, p. 200.

¹³⁹ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori...* op. cit., p. 501.

¹⁴⁰ ASF, Capitani di Parte, numeri neri, 1469, c. 122.

¹⁴¹ ASF, Capitani di Parte, numeri neri, 1469, c. 63.

conclusione del volume¹⁴² – viene a galla dopo la puntuale analisi delle vicende precedenti al 1584, anno in cui inizia la ristrutturazione per conto di Francesco I. L’acquisto era avvenuto soltanto qualche mese prima, il 26 novembre 1583¹⁴³, e nel giro di soltanto tre anni i lavori sarebbero già stati completati. La velocità di esecuzione potrebbe far pensare a una entità contenuta dell’intervento che andrebbe ad avvalorare l’ipotesi della studiosa di una struttura già compatta e definita a partire dal 1465¹⁴⁴, con caratteristiche di tipo difensivo paragonabili ad un “castrum” di cui il cortile quadrato rappresentava il fulcro principale compositivo. La particolarità del cortile risiedeva nella presenza di un portico a L, attualmente tamponato, ma facilmente identificabile per via dell’attuale soluzione ‘a vista’ di colonne e arcate in entrambe le facciate sul cortile. Le fonti iconografiche su cui è basta la ricostruzione comprendono il rilievo cinquecentesco di Giorgio Vasari il Giovane¹⁴⁵, una planimetria inedita realizzata intorno al 1617-1622¹⁴⁶ e un rilievo del 1775¹⁴⁷. Dai confronti dei primi due disegni emerge una pressoché assoluta identità, e in tutti e tre il fatto più sorprendente risulta il tamponamento di uno dei lati del cortile (quello a ovest).

L’ipotesi è quindi quella di un portico a L preesistente all’intervento buontalientiano, riconducibile a una sistemazione quattrocentesca della villa (avvenuta poco dopo la metà del secolo) che trova una sua plausibilità anche a seguito dell’analisi dei capitelli delle colonne nel cortile. Tutti i capitelli sono di ordine ionico, con volute articolate da motivi vegetali sulla superficie esterna, secondo uno stampo di ‘tipo michelozziano’, diffuso a Firenze a partire dagli anni Trenta¹⁴⁸. Presentano inoltre la particolarità di non rivolgere il fronte verso l’interno del cortile proprio come avviene alla villa Bartolina, nella loggetta nell’avancorpo sud della villa di Careggi, nel chiostro dell’ex-convento

¹⁴² Vedi in particolare in Appendice i docc. 29 e 83.

¹⁴³ CH. BARNI, *Villa la Magia...* op. cit., p. 43.

¹⁴⁴ Ivi, p. 26. Al 1465 risale un atto notarile che descrive l’edificio in questi termini: “castrum sive cassarum in modum fortilitii redactum qui vulgaritier dicitur et vocatur La Magia”.

¹⁴⁵ Ivi, p. 23.

¹⁴⁶ Ivi, p. 36.

¹⁴⁷ Ivi, p. 22.

¹⁴⁸ Ivi, p. 31 e nota 53, p. 40.

di San Mercuriale a Pistoia e più tardi (1561-1580) nel chiostro di Ognissanti a Firenze¹⁴⁹.

La pianta fornita da Vasari il Giovane fa supporre che dal tamponamento dell'ala del portico siano stati ricavati gli ambienti in serie nella parte ovest: una cappella, una scala, tre stanze e un piccolo corridoio in linea con il nuovo ingresso alla villa. L'interpretazione più evidente è quella di un ampliamento necessario ad ospitare il granduca e il suo seguito di considerevole consistenza e proporzionato a una corte, che alla metà del Cinquecento, era stata censita in cinquecentotrenta "bocche"¹⁵⁰.

Nemmeno per l'esterno ci sono tracce di descrizioni dettagliate sull'entità dell'intervento. L'unica voce documentaria a tal riguardo riporta la notizia della conclusione dei lavori, "Il palazzo della Magia è, si può dir, finito di murarvi quello fu ordinato ultimamente da V.A.S. eccietto che il cortile a lastricare et alzare la colombaia, che non s'è messo mano rispetto al tempo", e palesa il riferimento a una torre-colombaia, che corrisponde alla torre medievale (precedente al 1427) integrata nell'angolo nord-ovest dell'edificio. Il suo volume risulta rialzato rispetto al resto degli ambienti e spicca soprattutto nel prospetto ovest, nel contrasto con il 'torrino' aggettante proprio sull'angolo e contrapposto al 'gemello' collocato all'altro estremo della diagonale del quadrilatero di base. I due 'torrini' mostrano qualche similitudine con quelli presenti alla villa di Coltano, progettata e realizzata da Buontalenti a partire dal 1587¹⁵¹. Alla Magia ce ne sono soltanto due, a Coltano invece si trovano ai quattro angoli così come ad Artimino, che rappresenta l'apice della sperimentazione buontalentiana sul tema della 'villa fortificata'.

Dopo la morte di Francesco I (1587) la Magia andrà in eredità al figlio Don Antonio, assieme a Lappeggi, Marignolle e Casino Mediceo. Il suo diritto di proprietà durerà soltanto sei anni, dopo i quali Ferdinando I riuscirà a

¹⁴⁹ Ivi, pp. 33-34.

¹⁵⁰ Ivi, p. 50.

¹⁵¹ D. SIMONI, *Coltano*, Pisa 1911, pp. 168-170; M. GIACCHETTI, M. T. LAZZARINI, R. LORENZI, *La villa pisana: contributo alla individuazione di tipi formali e ideologici*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, pp. 97-99.

riappropriarsi di tutto permettendo al nipote di ottenere soltanto la concessione in uso di vitalizio della maggior parte dei beni – compresa la Magia. La villa rimarrà di proprietà dei Medici fino al 1645, l'anno dell'acquisto da parte di Ottaviano Attavanti. Come emerge dalla pianta seicentesca (e come risulta anche dagli inventari dello stesso periodo), non ci saranno interventi rilevanti con Ferdinando e Don Antonio, e bisognerà attendere il XVIII secolo per averli¹⁵².

La monografia sulla villa di Cerreto invece, riesce a conferire a un edificio fino a quel momento relegato a un posto di seconda fila nella scena delle ville medicee, tutto lo slancio necessario a trasferirsi non soltanto in primo piano ma gli permette nello stesso tempo di diventare uno stimolo e punto di riferimento per approfondire le conoscenze sulle altre ville.

Grande importanza riveste la 'storia materiale' dell'edificio, quel 'sistema' che comprende l'organizzazione del lavoro, il reperimento dei materiali e della mano d'opera, le complesse relazioni tra le figure del committente, dell'architetto e dei tecnici coinvolti nella costruzione dell'opera, spostando in questo modo i pesi dalla "sindrome del demiurgo" – che vuole protagonista assoluta la genialità di una grande personalità artistica – alla realtà più concreta del lavoro che comprende anche "la fatica quotidiana e le condizioni di vita di muratori, manovali e carpentieri"¹⁵³.

La prima parte è opera di Giovanni Micheli, il quale si dedica alla storia generale del luogo a partire dal Medioevo fino all'arrivo dei Medici, al legame col territorio circostante e con la caccia, alla tradizione delle comandate e conclude il volume con un appassionante capitolo sulla vita di Isabella Orsini, figlia di Cosimo I, e sulla sua tragica fine proprio nella villa di Cerreto nel 1576.

La seconda parte invece, che porta la firma di Emanuela Ferretti, riguarda più direttamente l'edificio e la sua storia costruttiva, fino ad avanzare una nuova ipotesi attributiva che vede la sottrazione di Cerreto al tradizionale

¹⁵² CH. BARNI, *Villa la Magia...* op. cit, p. 55.

¹⁵³ A. PROSPERI, *La sindrome del demiurgo*, in E. FERRETTI, G. MICHELI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. La villa medicea dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella*, Firenze 1998, pp. 7-9.

catalogo di Bernardo Buontalenti a favore di Davitte Fortini, capomaestro dei Capitani di Parte, architetto al servizio di Cosimo, e stretto collaboratore dello stesso Bernardo.

Emerge con forza l'importanza riservata alla storia costruttiva dell'edificio e all'organizzazione del cantiere. Un intero capitolo¹⁵⁴ ricostruisce passo per passo le fasi del cantiere attraverso l'analisi delle comandate (mancano i libri della fabbrica) e ne individua due: la prima che va da dicembre 1564 a dicembre 1565, e la seconda da novembre 1566 ad agosto 1567. Oltre alla dettagliata descrizione del lavoro delle "comandate", una particolare attenzione viene dedicata anche alle figure responsabili degli aspetti organizzativi tra cui spicca quella del provveditore, mediatore tra committente e maestranze, una chiave importantissima per la gestione del "settore degli affari", come era stato definito da Goldthwaite¹⁵⁵.

Alla maggiore chiarezza sulle dinamiche del cantiere e sugli 'attori' che si interscambiano al suo interno, consegue una rivalutazione della partecipazione dell'architetto in esso, che nel caso del palazzo di Cerreto è accompagnata anche da una approfondita analisi dei documenti e testimonianze che tendono a ridimensionare la paternità buontalentiana dell'opera (fino a quel momento mai messa in discussione) spostando il focus su un'altra figura meno nota: quella di Davitte Fortini¹⁵⁶.

La sua carriera al servizio dei Medici è lunghissima. La parentela con Tribolo rappresenta sicuramente una spinta importante e un terreno in cui iniziare ad esprimere le qualità che lo porteranno a diventare un esperto di ingegneria idraulica e militare, capomaestro dei Capitani di Parte e architetto. Oltre che collaboratore di Tribolo, sarà anche il continuatore di alcune sue opere fondamentali come il giardino di Castello, Boboli e le scuderie di Poggio a

¹⁵⁴ E. FERRETTI, *Un grande cantiere nella Toscana del '500*, in Ivi, pp. 57-72.

¹⁵⁵ R. A. GOLDTHWAITE, *The building of Renaissance Florence: an economic and social history*, Baltimore, 1980.

¹⁵⁶ A. LA TOSA, *Fortini, Davide*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 1997, pp. 192-194; E. FERRETTI, *Maestro David Fortini: dal Tribolo al Buontalenti, una carriera all'ombra dei grandi*, in E. Pieri, L. Zangheri (a cura di), *Niccolò...op. cit.*, pp. 73-85; *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016, pp. 199-201.

Caiano. A Pitti collabora con Ammannati a partire dal 1561 con il titolo di “ingegnere di Sua Eccellenza Illustrissima”. Segue con costanza i cantieri pisani e sviluppa sempre di più le capacità inerenti al tema dell’acqua, che attraverserà ininterrottamente la sua carriera: dai giardini fino ai sopralluoghi e lavori svolti per la Magistratura dei Capitani di Parte nella veste di ‘capomaestro’. Dal 1570 inizierà la collaborazione stretta con Bernardo Buontalenti che andrà avanti fino al 1590, vent’anni in cui rientrano i cantieri di Pratolino (1569-1585), la Magia (1584-1587) e Coltano (dal 1587). In un documento trascritto da Frey e riconsiderato da parte della studiosa, Fortini viene chiamato “architetto della fabbrica di Cerreto Guidi”. La definizione è ambigua e può riferirsi sia al direttore dei lavori che al progettista.

Emerge così sotto una luce diversa un personaggio considerato minore fino a quel momento, destino comune a tutti i capomaestri della Parte attivi nella seconda metà del XVI secolo¹⁵⁷, spesso dotati di capacità autonome di tipo tecnico e progettuale. Si tratta di figure rimaste all’ombra dei maestri, per ragioni anche di tipo gerarchico, e che grazie a contributi come questo di Emanuela Ferretti, possono acquisire una dimensione più appropriata al ruolo da loro effettivamente svolto nella costruzione dell’architettura dell’epoca.

Questa rivalutazione di Fortini mette sicuramente in crisi la tradizionale attribuzione a Buontalenti (soprattutto in riferimento alla costruzione delle rampe esterne), fino a quel momento sostenuta da una ‘memoria’ contenuta nel *Taccuino* dei Parigi che segnala la presenza a Cerreto (nel 1575) dell’architetto e successivamente di Alfonso Parigi, oltre che da considerazioni di tipo stilistico¹⁵⁸, rafforzando così la tendenza a rimettere in discussione il catalogo buontalentiano già iniziata con i contributi su Castello e Petraia, che verrà ribadita anche due anni dopo da Pietro Ruschi nella monografia dedicata a Marignolle¹⁵⁹.

¹⁵⁷ L’unico contributo monografico al giorno d’oggi è quello di S. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini...* op. cit.

¹⁵⁸ E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit., p. 14.

¹⁵⁹ M. SEIDEL (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000.

Sarà questa una pubblicazione a più voci, non soltanto per la presenza di contributi di autori diversi ma anche per la stessa struttura dell'opera, organizzata in maniera tale da far emergere un aspetto 'corale'. La prima parte è costituita dai saggi¹⁶⁰ che narrano le vicende dell'edificio dal Trecento al Novecento, affrontando i passaggi di proprietà e le varie fasi di costruzione più uno speciale capitolo dedicato al soggiorno in villa di Galileo Galilei nel 1611 immortalato da un disegno del celebre scienziato inciso sul pavimento della grande sala al piano terreno¹⁶¹. La seconda parte è invece costituita da un'importante sezione contenente una serie di schede descrittive delle opere d'arte presenti all'interno e all'esterno dell'edificio, alla quale seguono le tavole illustrative e l'appendice documentaria.

Già nelle prime battute della premessa compare come obbiettivo chiave della pubblicazione la ridefinizione dello "stile e del metodo di lavoro di Bernardo Buontalenti in quanto architetto della villa"¹⁶², partendo dalla ricostruzione delle parti dell'edificio preesistenti al suo intervento.

Fondamentale a questo scopo è il contributo di Pietro Ruschi sulle vicende costruttive della villa dal Quattrocento fino alla ristrutturazione buontalentiana¹⁶³.

Nel Catasto del 1427 Marignolle risulta proprietà di Niccol di Franco Sacchetti, "uno podere chon chasa da signiori et da lavoratore cho chorte, loggia, volta, cholonbaia et orto"¹⁶⁴. La descrizione è particolarmente eloquente rispetto ad altre portate al catasto di questo stesso anno in genere limitate a segnalare la presenza della "chasa da signore" e poco più. Qui, invece, compaiono la "chorte", una "loggia" e una "volta", qualificando in questo modo in maniera dettagliata lo stato dell'edificio all'inizio del Quattrocento, provvisto come vediamo di una serie di elementi tipici del corredo delle abitazioni trecentesche.

¹⁶⁰ G. CIAPPELLI, *Una villa e i suoi proprietari fra Trecento e Novecento. Marignolle da Franco Sacchetti a Roberto Ridolfi*, in Ivi, pp. 13-66.

¹⁶¹ M. MINIATI, *Galileo a Marignolle*, in Ivi, pp. 107-113.

¹⁶² M. SEIDEL, *Premessa*, in Ivi, pp. 10-11.

¹⁶³ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive di Marignolle. Da "Casa da Signore" a Villa Medicea*, in Ivi, pp. 67-113.

¹⁶⁴ ASF, Catasto, 69, cc. 179v-180v, in Ivi, p. 67 e nota 1.

Nel 1527 la villa passa ai Girolami e da quest'anno inizierà un periodo di frequenti passaggi di proprietà fino all'acquisto nel 1550 da parte di Lorenzo Ridolfi (figlio di Piero e Contessina de' Medici, la quintogenita di Lorenzo il Magnifico), il quale manterrà la proprietà fino al 1576 quando gli verrà confiscata da Francesco I, a causa della partecipazione del figlio Piero Ridolfi a una congiura contro i Medici assieme ad Orazio Pucci.

Saranno anni decisivi durante i quali la villa subirà importanti modifiche e raggiungerà la forma con cui si dovrà confrontare Buontalenti.

Un documento a cui fare riferimento per valutare quale fosse effettivamente questa forma è rappresentato dal disegno dei Capitane di Parte realizzato tra il 1582 e il 1584¹⁶⁵, come tutti i disegni relativi alla Potesteria di Galluzzo dove si trova anche Marignolle. I disegni di questi anni risultano tra i più accurati della raccolta, come dimostra anche il confronto con edifici tutt'ora esistenti¹⁶⁶, per cui è da ritenersi affidabile la versione di Marignolle che viene presentata.

L'edificio nei primi anni Ottanta mostra una forma compatta aperta ad U verso la strada, senza logge, addossato a una torre merlata nella parte tergale. Un importante termine di riferimento cronologico per la ricostruzine della storia della villa è offerto dal ritrovamento recente di alcuni disegni tracciati (dalla mano di un dilettante) con la brace sulle pareti opposte del grande salone al pianterreno, rappresentativi di scene castellane e navali accompagnati da scritte in lingua spagnola. L'unico momento a cui sarebbe possibile far risalire questo episodio è l'assedio di Firenze: intorno al 1530 le truppe spagnole si trovavano in quella località e avrebbero soggiornato anche alla villa di Marignolle¹⁶⁷.

L'ipotesi è quindi di una fase di lavori che comprendono la costruzione del salone tra il 1527 e 1529, rimasti però interrotti come dimostrato dall'atto di vendita a Lorenzo Ridolfi nel 1550, in cui vengono menzionati materiali da costruzione abbandonati sul posto oltre a uno stato della proprietà contenente

¹⁶⁵ G. PANSINI (a cura di), *Piante di popoli e strade. Capitani di Parte Guelfa 1580-1595*, Firenze 1989, c. 12r.

¹⁶⁶ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., p. 68.

¹⁶⁷ Ibidem

“un poderetto con casa per Signore et lavoratore parte imperfecte et non finite et parte rovinate”¹⁶⁸.

La villa avrebbe subito le trasformazioni nell'impianto a U rappresentate dal menzionato disegno dei Capitani di Parte, confermate anche dagli inventari del 1569 e 1576 oltre ai numerosi documenti relativi a lavori eseguiti intorno al 1560¹⁶⁹.

È dall'impianto ad U degli anni Ottanta che parte la riflessione sull'intervento di Buontalenti. La paternità dell'opera era stata dichiarata per la prima volta da Baldinucci¹⁷⁰ e non era mai stata confutata dagli studiosi che se ne sono occupati successivamente¹⁷¹.

Grazie ai Libri Maestri e ai Giornali di Don Antonio de' Medici (unico usufruttuario della villa dal 1587 al 1621) si hanno notizie sui lavori svolti a partire dal 1589, quando peraltro una prima fase del cantiere sembra conclusa.

Questa prima fase si sarebbe svolta tra il 1584 (anno di inizio della redazione delle piante dei Capitani di Parte) e il 1589. Questi sono gli anni più fertili per la carriera di Buontalenti al servizio di Francesco, quando i cantieri di Lappeggi, la Magia e Pratolino sono contemporaneamente attivi. Ruschi ritiene quindi plausibile un'attribuzione a Bernardo anche della riconfigurazione di Marignolle.

Il nome dell'architetto compare però soltanto in rarissime occasioni: nel 1593 in occasione di una donazione di “staia 24 di grano” da parte di Don Antonio a “maestro Bernardo Buontalenti”¹⁷², e l'anno successivo per altri “pagamenti” di natura identica.

La sua presenza a Marignolle è quindi confermata, anche se in mancanza di riferimenti precisi sui lavori svolti, perpetuando tra l'altro una caratteristica di

¹⁶⁸ Ivi, p. 69: ASF, *Notarile antecosimiano*, 11430: Bastiano Lapini, 16 aprile 1550, in.

¹⁶⁹ ASF, *Libri di commercio e di famiglia*, 71; ASF, *Capitani di Parte Guelfa*, numeri bianchi, 278.

¹⁷⁰ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori...* op. cit., p. 501.

¹⁷¹ W. SMITH, *Studies on...* op. cit., p. 149; L. G. MONTANELLI, *Giudizio su Buontalenti...* op. cit., p. 211; A. FARA, *Le ville di Bernardo...* op. cit., p. 31.

¹⁷² ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4148, cc. 96, in Ivi, p. 77.

gran parte degli incarichi di Bernardo: l'assenza di documenti specifici che ne attestino le modalità di partecipazione.

Dal confronto con il disegno dei Capitani di Parti, l'entità dell'intervento a Marignolle si riconosce nella chiusura e integrazione all'interno dell'edificio del cortile tra le ali della U e nell'addizione di due corpi laterali simmetrici, uno dei quali corrispondente alla "nuova" loggia che svolge il ruolo di connessione e mediazione con il cortile preesistente nella proprietà precedente, recintato da muri merlati.

La villa raggiunge in questo modo la forma compatta di un parallelepipedo allungato, frequente nell'architettura di villa buontalentiana, con superfici bianche intonacate sulle quali si stagliano le cornici lapidee di porte e finestre.

La riflessione di Ruschi continua con una approfondita analisi stilistica dell'edificio che arricchisce ulteriormente l'assetto critico sull'architettura di Buontalenti aprendo degli inediti canali di dialogo con il linguaggio di Ammannati¹⁷³ - un tema scarsamente affrontato da parte della storiografia¹⁷⁴ - e raggiunge il suo culmine quando affronta il problema della figura dell'architetto in rapporto ai capomaestri che collaborano con lui dentro e fuori dalla Magistratura. La linea principale dell'indagine segue la dinamica tra la progettazione e la realizzazione di un'opera, e viene messo in evidenza per la prima volta il "vuoto storiografico" che avvolge la figura di Buontalenti a proposito di questo tema. Bernardo è una figura particolare che si divide tra l'incarico ufficiale di Ingegnere dei Fiumi e quello più mutevole di architetto granducale. È allora in questa oscillazione che viene a galla l'incertezza sulla sua modalità di partecipazione in cantiere e nelle parole di Ruschi troviamo una propensione per una figura "manageriale" piuttosto che "operativa", che agisce nella misura di "un illuminante disegno, di una geniale invenzione, di un prezioso suggerimento, della definizione di un significativo dettaglio, piuttosto

¹⁷³ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., pp. 78-80.

¹⁷⁴ Uno dei pochi contributi sul tema è quello di R. GALLEN, *Buontalenti e Ammannati. Tracce per un sodalizio architettonico*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca 17-19 marzo 1994), Firenze 1995, pp. 227-235.

che su quello di un progetto compiuto o, addirittura, della direzione del cantiere”¹⁷⁵.

La più recente pubblicazione monografica sulle ville medicee del Cinquecento è quella dedicata al palazzo di Seravezza¹⁷⁶, costruito per volontà di Cosimo I nei primi anni Sessanta. Il libro nasce come un’opera ‘tributo’ al territorio e al complesso mediceo, in occasione del restauro dell’edificio svolto tra il 2002 e il 2010. Il saggio di Andrea Tenerini ripercorre la fortuna critica della villa e rafforza, sul piano dell’attribuzione, la spinta a riconoscere in David Fortini il progettista e direttore dei lavori, sulla scia di una tendenza storiografica consolidata a partire dai primi anni Duemila (ma già abbozzata nella monografia di Franco Buselli)¹⁷⁷.

Nell’arco di tempo che va dagli studi ottocenteschi fino agli anni Sessanta del secolo scorso la paternità di Seravezza ha continuamente oscillato tra Bartolomeo Ammannati e Bernardo Buontalenti¹⁷⁸, con scarsi apporti di tipo storico-critico. Un primo punto fermo importante arriva con un saggio di Isa Belli Barsali nel quale la studiosa cerca di fare rientrare l’attribuzione ad Ammannati in una cornice critica basata sul confronto con il cortile di Pitti (per la presenza di tre corpi ad U intorno a un cortile chiuso sul quarto lato) e la Castellina di Norcia di Vignola (per la presenza dei bastioni angolari obliqui)¹⁷⁹.

Soltanto due anni dopo viene pubblicata la monografia di Franco Buselli che ribalta letteralmente il discorso, spostando l’attribuzione su Bernardo Buontalenti¹⁸⁰.

¹⁷⁵ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., pp. 83-84.

¹⁷⁶ A. TENERINI (a cura di), *La villa medicea di Seravezza. La storia, il contesto, il restauro*, Pisa 2012.

¹⁷⁷ F. BUSELLI, *Palazzo mediceo...* op. cit., veniva messo in evidenza il ruolo di Fortini nella storia costruttiva dell’edificio ma veniva comunque mantenuta l’attribuzione del progetto a Bernardo Buontalenti.

¹⁷⁸ Per l’elenco completo dei contributi dall’Ottocento fino agli anni Sessanta del Novecento rimandiamo al saggio di A. TENERINI, *La villa medicea di Seravezza e le sue pertinenze*, in A. Tenerini (a cura di), *La villa medicea...* op. cit., pp. 35-54.

¹⁷⁹ I. B. BARSALI, *Il palazzo mediceo...* op. cit.

¹⁸⁰ F. BUSELLI, *Palazzo mediceo...* op. cit.

Qui per la prima volta viene chiarita su base documentaria la datazione dell'opera, grazie a un registro ritrovato nel fondo del Magistrato dei Nove (oggi Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina) riportato in Appendice al volume¹⁸¹. Dalle spese registrate si può stabilire una datazione che va dal 1561 al 1563, e si prolunga con spese secondarie fino al 1565¹⁸².

Rimane spinosa la questione attributiva. L'ipotesi buontalentiana viene sostenuta oltre che da una serie di confronti stilistici con altri edifici (Artimino, Petraia, palazzina Belvedere) anche da un disegno attribuito a Bernardo in cui viene rappresentata in pianta una costruzione bastionata con all'interno un'altra pianta più piccola che mostra delle analogie con la villa a Seravezza, sia per la presenza degli avancorpi angolari che per la distribuzione degli ambienti intorno a un cortile racchiuso dai tre lati dell'edificio e da un muro sul quarto lato¹⁸³.

I confronti stilistici risultano a tratti artificiosi per la tendenza costante a riferirsi a dettagli del linguaggio architettonico (tipologia di bugne angolari, presenza di feritoie nella parte interna dei baluardi, disposizione e ritmo di porte e finestre, modo di lavorare la pietra) come caratteristiche distintive dell'architettura buontalentiana¹⁸⁴, mentre potrebbero benissimo essere considerate semplicemente come 'vocaboli' diffusi e mescolati all'interno della cultura architettonica del periodo, senza un così preciso riferimento autoriale.

Inoltre, come avrebbe scritto più tardi Amelio Fara¹⁸⁵, tra il 1563 e 1564 (anni cruciali per la storia costruttiva di Seravezza) Buontalenti si trovava in Spagna assieme a Francesco I. Sono comunque anni in cui Cosimo I domina ancora la scena delle imprese architettoniche medicee, circondandosi dalle sue figure di fiducia tra le quali non rientra sicuramente Bernardo. Sarà necessario aspettare l'inizio degli anni Settanta per vedere esprimersi pienamente il sodalizio

¹⁸¹ ASF, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina, 3898, "Registro delle spese occorse per costruire una muraglia a Seravezza in luogo detto Capuana".

¹⁸² F. BUSELLI, *Palazzo mediceo...* op. cit., pp. 25-28.

¹⁸³ GDSU, 3245 A.

¹⁸⁴ F. BUSELLI, *Palazzo mediceo...* op. cit., p. 51.

¹⁸⁵ A. FARA, *Bernardo Buontalenti* op. cit., 1988, p. 30.

architettonico tra Francesco I e Buontalenti¹⁸⁶, e fino ad allora prestare più attenzione alle altre personalità attive tra cui spiccano Bartolomeo Ammannati e David Fortini. Mentre il primo negli stessi anni della costruzione di Seravezza è impegnato a Firenze al cantiere di Pitti, aperto proprio nel 1561, Fortini è sicuramente più mobile e la sua presenza a Seravezza è confermata in diverse occasioni dalle lettere presenti nel già menzionato *Registro* e da altri documenti pubblicati da Buselli¹⁸⁷. Fortini segue con costanza l'andamento dei lavori e rende conto direttamente a Cosimo degli sviluppi in cantiere. È chiaro quindi il suo ruolo nella direzione dei lavori ma ciò non è sufficiente per confermare anche il ruolo di progettista.

Un ulteriore documento a favore di Fortini – un disegno del 1568 ca. presente all'Archivio di Stato di Firenze - è quello portato alla luce da Sabine Eiche¹⁸⁸, che rappresenta il palazzo nel suo contesto territoriale e riporta la dicitura “Castagno del casino di Seravezza”. La studiosa lo attribuisce a Fortini sulla base del confronto della grafia presente sul *verso* del foglio con altre sue lettere autografe presenti all'Archivio di Stato di Firenze¹⁸⁹. Niente vieta di pensare che si trattasse di un elaborato necessario per una definizione del conteso paesaggistico: infatti compare abbozzato il giardino dei frutti, la peschiera, il corso del Vezza, l'inizio della collina e la posizione del castagneto a cui si riferisce anche l'iscrizione sul foglio. Inoltre tutti i vani del palazzo riportano delle misure che fanno pensare a un rilievo dell'edificio già costruito.

Gli unici vani a non riportare misure sono quelli a est (verso il giardino dei frutti) i quali hanno una dimensione diversa rispetto a quelli effettivamente costruiti. Questo fatto ha portato Andrea Tenerini, nel suo recente saggio sulla

¹⁸⁶ Bisogna considerare che nell'anno della pubblicazione della monografia di Buselli (1965) i dati documentati sull'attività di Buontalenti erano ancora scarsi. Ad esempio nel testo vengono ricordati come anni di costruzione di Pratolino quelli che vanno dal 1562 al 1571, confutati dalle pubblicazioni successive che spostano la datazione al 1569-1575 ca.

¹⁸⁷ Vedi ad esempio i documenti in F. BUSELLI, *Palazzo mediceo...* op. cit., pp. 175, 176, 182, 183, 188, 189.

¹⁸⁸ S. EICHE, *An unknown drawing for Seravezza*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 44, 2001, pp. 353-355.

¹⁸⁹ S. EICHE, *An unknown drawing...* op. cit., nota 5.

storia di Seravezza¹⁹⁰, a interpretare il disegno non come un rilievo ma come un progetto vero e proprio di David Fortini e a spostare la datazione dal 1568 a qualche anno prima (dal momento che la costruzione del palazzo è già conclusa nel 1565).

Un'altra possibile interpretazione potrebbe essere quella di considerare il disegno rappresentativo di uno stato di avanzamento della costruzione con lavori ancora in corso, in cui è già stata completata la maggior parte dell'edificio (quella con le misure riportate) e rimangono soltanto i baluardi a est, che verranno ridimensionati nella fase definitiva del cantiere.

Nonostante il crescente interesse degli studi nei confronti delle ville medicee tre di loro rimangono sprovviste di una 'rappresentazione' monografica: si tratta della palazzina Belvedere, dell'Ambrogiana e di Artimino. Edifici chiaramente tutt'altro che secondari, che ancora attendono di venire esplorati nella maniera adeguata.

Il più recente contributo sulla palazzina del Belvedere risale al 2008¹⁹¹. Il ricco corredo di documenti inediti risulta di fondamentale importanza per l'inquadramento storico di questo edificio, caratterizzato fino a quella data da un sorprendente silenzio sul piano della ricerca archivistica, interrotto soltanto da qualche sporadica notizia.

Gli anni della costruzione della palazzina (1569-1574)¹⁹² coincidono con l'arco temporale che vede la realizzazione dei nuovi baluardi sulle cortine medievali

¹⁹⁰ A. TENERINI, *La villa medicea...* op. cit., p. 47.

¹⁹¹ B. MAZZANTI, *Belvedere prima del Forte Belvedere. Cosimo I de' Medici e la costruzione della Palazzina del Belvedere sull'orlo delle mura d'Oltrarno*, in A. RINALDI, *Sul limitare della città. Storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze 2008, pp. 241-258.

¹⁹² La durata dei lavori dal 1569 al 1574 era già stata confermata dai documenti pubblicati in E. FERRETTI, *La palazzina di Belvedere a Firenze: documenti inediti*, in "Erba d'Arno", 68-69, 1997, pp. 67-69. Si trattava di un aggiornamento importante rispetto alla datazione che fino a quel momento si basava sostanzialmente sulle testimonianze riguardo la fondazione della palazzina presenti in A. LAPINI, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, G. O. Corazzini (a cura di), Firenze 1900, p. 162: "si cominciò a fondare e murare quel muro alto che regge il pratello di

della città e nello stesso tempo segna la definitiva decadenza fisica di Cosimo I che si spegnerà proprio nel 1574.

I documenti riportati da Beatrice Mazzanti ricostruiscono in dettaglio le varie fasi del cantiere, prestando attenzione alla cronologia esecutiva e alla gestione amministrativa e finanziaria. Ancora una volta emerge l'importanza della figura del provveditore¹⁹³, in questo caso impersonata da Vieri de' Medici, presente (a partire dagli anni Sessanta) con lo stesso ruolo anche nei cantieri della Petraia, Poggio a Caiano e palazzo Pitti, dimostrando grandi capacità di coordinazione che lo porteranno a guadagnarsi la piena fiducia di Cosimo I e successivamente ad assumere la carica di "Provveditore Generale delle Fabbriche"¹⁹⁴.

L'andamento dei lavori è documentato abbondantemente sottolineando rallentamenti e successive riprese, fornimento di materiali e coinvolgimento di maestranze e lavoro "comandato", mentre nessun tentativo viene fatto verso una lettura critica dell'architettura della fabbrica, la quale attende tutt'ora una voce competente che vada oltre la semplice segnalazione dell'ormai accreditata attribuzione ad Ammannati¹⁹⁵.

La presenza di Buontalenti a Belvedere è documentata a partire dal 1589¹⁹⁶, anno in cui inizia la costruzione del Forte, e si limita a un riadattamento della

Belvedere, fuori dalla porta San Giorgio, et in questi giorni si cominciò a fondare detto Belvedere che fu di maggio", 21 febbraio 1569.

¹⁹³ R. A. GOLDTHWAITE, *The building of...* op. cit., pp. 115-170.

¹⁹⁴ Per approfondimenti vedi F. MARTELLI, *Dai "Provveditori" allo "Scrittoio". Note sulle origini dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche nel Cinquecento*, in "Opus Incertum", 1, 2006, pp. 76-82; D. LAMBERINI, *Strategie difensive e politica territoriale di Cosimo I dei Medici nell'operato di un suo provveditore*, in A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti (a cura di), *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999), Firenze 2002, pp. 140-141.

¹⁹⁵ R. GALLEN, *Ammannati e Buontalenti...* op. cit., p. 228 e D. LAMBERINI, *Tecniche ingegneristiche e macchine di cantiere*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca 17-19 marzo 1994), Firenze 1995, nota 30, p. 353. Ulteriormente sostenuta dai documenti in B. MAZZANTI, *Belvedere prima del...* op. cit., nota 34, p. 256.

¹⁹⁶ A. LAPINI, *Diario fiorentino...* op. cit., p. 304; N. BEMPORAD, *Il Forte Belvedere...* op. cit., p. 130;

palazzina alla nuova strutture con massicci baluardi e larghi piazzali; un adattamento che comprendeva la trasformazione dell'edificio in un luogo per accogliere il tesoro mediceo, custodito in una apposita "cella" sotterranea, protetta da una serratura speciale inventata proprio per l'occasione da Buontalenti la quale era "con mirabil modo accomodata ad uccidere qualunque, che, senza saperne l'occultissimo artificio e segreto, tentasse d'aprirla"¹⁹⁷. Uno dei corpi più significativi è sicuramente quello "terrazzato" addossato alla palazzina, contenente una scala interna che metteva in collegamento il piazzale principale con la loggia d'ingresso. A questa parte della nuova costruzione si suppone faccia riferimento la lettera di Alessandro Pieroni a Don Giovanni de' Medici (entrambi collaboratori di Buontalenti al Belvedere) in cui si annuncia che "La volta sotto il Palazzo si finisce e si fa il muro della scala secondo il modello di Messer Bernardo"¹⁹⁸.

Riguardo l'Ambrogiana, invece, rimane indiscutibile sul piano documentario il contributo di Mazzino Fossi¹⁹⁹ dove si mette a frutto un "libro di muraglia"²⁰⁰ che descrive gli interventi alla villa dal 1587 al 1590. Tra le voci dei pagamenti registrati non compare mai il nome di un progettista, mentre più volte risulta un certo "maestro Raffaello"²⁰¹ che risponde chiaramente al profilo di Raffaello di Pagno, capomaestro dei Capitani di Parti e collaboratore di Buontalenti che abbiamo già visto attivo nel cantiere della Petraia. In particolare nelle carte 39 e 86 viene specificata la visita di "mastro Raffaello" alla fabbrica per "pigliare misure e fare pianta della nuova fabbrica" (che avrebbe incorporato quella esistente) e ancora "venne a misurare la muraglia dell'Ambrogiana".

Per Fossi rimane comunque improbabile l'ipotesi di un'attribuzione a Pagno del progetto della villa. Considera infatti le sue visite sporadiche all'Ambrogiana

¹⁹⁷ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori...* op. cit., p. 500.

¹⁹⁸ N. BEMPORAD, *Il Forte Belvedere...* op. cit., p. 130.

¹⁹⁹ M. FOSSI, *Note documentarie sul gruppo di Ettore e Anteo di Ammannati e sull'Ambrogiana*, in G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, pp. 461-479.

²⁰⁰ ASF, Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina, 3706.

²⁰¹ Ivi, cc. 39v, 40v, 41v, 47v, 86.

come episodi di “carattere ispettivo”²⁰², mentre non si sbilancia sulla discussione dell’attribuzione a Buontalenti.

Le notizie di Fossi vengono utilizzate e integrate con altri documenti nell’unico saggio critico sulla villa, che ricostruisce la storia dell’edificio dai Medici ai Lorena, nato e pubblicato nel clima delle mostre medicee degli anni Ottanta²⁰³.

La riflessione parte da un documento del 1617 relativo al passaggio di proprietà dell’Ambrogiana da Ferdinando I a Cosimo II, dove si conferma l’inizio dei lavori dopo la nomina a Granduca del fratello di Francesco e si offre un indizio importante sul tipo di intervento: “fatto Granduca fece altri acquisti [all’Ambrogiana] e vi fabbricò di pianta il Palazzo e sue pertinenze”. Il documento suggerisce quindi l’esistenza di un progetto *ex-novo* dell’impianto planimetrico che incorpora le preesistenze, andando oltre all’idea di un semplice ampliamento²⁰⁴.

Ma la storia della villa medicea inizia prima dei lavori voluti da Ferdinando I. Il 1574 risulta essere un anno cruciale per le sue vicende costruttive poiché attesta la presenza all’Ambrogiana di Giovan Antonio Dosio. Di questa presenza è testimone una lettera del 14 giugno rivolta a Niccolò Gaddi²⁰⁵, in cui Dosio dà notizia anche della collaborazione con Ammannati intenta a “correggere la ripidezza della scala”, una scala di cui però resta dubbia la collocazione precisa (forse si allude alla scala d’accesso alla villa sul fronte verso l’Arno). Sembra però che l’incontro non sia mai avvenuto. Ammannati si trova impegnato nei cantieri fiorentini e sembra seguire a “distanza” i lavori alla villa, mentre Dosio è presente sul posto e coinvolto a tal punto da doversi occupare anche di questioni burocratiche: “e perché tutto ieri mi bisognò combattere co’ pagamenti”²⁰⁶. Scarseggiano le fonti documentarie su questi primi lavori,

²⁰² M. FOSSI, *Note documentarie...* op. cit., p. 470.

²⁰³ C. VASIC, *L’Ambrogiana. Una villa dai Medici ai Lorena*, Firenze 1984.

²⁰⁴ Ivi, p. 7.

²⁰⁵ La lettera è pubblicata per la prima volta in G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Milano, III, 1882. Vedi anche C. VASIC, op. cit., 1984, p. 9.

²⁰⁶ Ibidem.

mentre sono noti dei disegni di Dosio, con ogni probabilità riferibili all'intervento di Ammannati²⁰⁷.

La fase successiva dei lavori, fondamentale per la configurazione cinquecentesca della villa (quella testimoniata anche nella lunetta dell'Utens), è documentata nel già accennato "libro di muraglia", dal quale però non emergono notizie certe sulla paternità dell'opera, nonostante la presenza occasionale in cantiere di "maestro Raffaello architetto", identificato come Raffaello Pagni, uomo di fiducia di Ferdinando I (attivo, come abbiamo visto, anche alla Petraia)²⁰⁸. Le sue mansioni sono però limitate ad alcune operazioni tecniche all'inizio e alla conclusione del cantiere, confermando in questo modo le modalità del ruolo di funzionario che riveste all'interno della Magistratura dei Capitani di Parte.

In conclusione, il saggio riprende e riconferma l'attribuzione dell'opera a Buontalenti²⁰⁹, all'insegna di un "binomio" operativo con Raffaello Pagni, la cui presenza alla villa viene interpretata come sostitutiva del "maestro" durante la sua assenza²¹⁰.

L'ultimo edificio che completa l'*excursus* sulla fortuna critica delle ville buontalentiane è Artimino. Punto d'arrivo di una riflessione durato circa mezzo secolo, in cui Bernardo cristallizza definitivamente una precisa 'idea' di villa, arrivando a concepire un edificio che, nella gerarchia di importanza si colloca sullo stesso gradino della villa di Pratolino, come fossero due poli che segnano l'inizio e la conclusione della sua carriera. Nonostante ciò, Artimino rimane l'opera più problematica e meno affrontata dal punto di vista storiografico.

²⁰⁷ GDSU, 3998 A, 1765 A, 1766 A, 1767 A.

²⁰⁸ M. FOSSI, *Note documentarie...* op. cit., pp. 469-470.

²⁰⁹ L'attribuzione a Buontalenti viene avanzata per la prima volta da F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze 1801-1803 ed è successivamente ripresa anche da M. FOSSI, *Note documentarie...* op. cit.

²¹⁰ C. VASIC, *L'Ambrogiana...* op. cit., p. 13.

A parte qualche pubblicazione di carattere divulgativo, l'unico documento monografico a cui fare riferimento rimane una tesi di specializzazione di Suzanne Brown (Butters) (1969), che non è stato possibile consultare²¹¹.

²¹¹ S. BROWN (BUTTERS), *La villa medicea "La Ferdinanda" di Artimino* (tesi di master, Rosary College), Firenze 1969. Il Rosary College aveva sede a villa Schifanoia, nei pressi di Firenze, la quale attualmente ospita lo European University Institute che non conserva traccia di questo volume. Inoltre, risulta perduta anche la copia presente nel catalogo della Biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

II. ARCHITETTURA E ARCHITETTI NELLA FIRENZE DEL CINQUECENTO

1. La posizione dell'architettura e l'importanza del disegno nel dibattito sulle arti

Abbiamo visto come nella lettera del provveditore Benedetto Uguccioni, il ruolo di Buontalenti nella realizzazione della villa di Lappeggi appaia nebuloso. Questa stessa incertezza, si ripete per tutte le altre ville che gli vengono tradizionalmente attribuite.

È evidente che il problema attributivo è mal posto e forse è necessario fare un passo in dietro e liberarsi per un tratto della ricerca 'ossessiva' del nome nella 'caccia' all'attribuzione: un tipo di indagine questa che spesso sceglie di seguire una via (troppo) lineare, in genere costruita sulla ricerca diretta di un documento d'archivio che registri la presenza dell'architetto in cantiere (la notizia di un pagamento o anche una semplice 'comparsa' in loco); altrimenti, in mancanza di un documento, la possibilità di procedere devia verso il sentiero più tortuoso dei confronti stilistici che termina però soltanto con delle ipotesi attributive e quindi con un livello di incertezza maggiore.

A tutto ciò si può opporre la costruzione di un quadro complessivo in cui la ricerca del singolo *auctor* di un'opera si interseca inevitabilmente con i movimenti di una pluralità di figure e condizioni contemporaneamente attive che concorrono assieme alla sua realizzazione, in uno scambio continuo tra le fonti archivistiche e letterarie dell'epoca unite a quelle della storiografia contemporanea.

La prima questione che incontriamo è sicuramente quella dello status professionale dell'architetto che nella seconda metà del Cinquecento presenta delle caratteristiche molto diverse rispetto a quello dei 'colleghi' del secolo precedente, ancora alle prese con le drastiche conseguenze subite dopo l'emancipazione dalle corporazioni medievali e il successivo ingresso nella 'feroce' prospettiva del 'libero mercato'²¹². In Toscana, con il governo di Cosimo,

²¹² J. ACKERMAN, *Architectural practice in the Italian Renaissance*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 13, 1954, 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 S. Kostof (a cura di), *The architect: chapters in the history of the profession*, New York, 1977,

assistiamo a una stabilizzazione della figura professionale dell'architetto che oltre a rispondere alle richieste della committenza privata – potremmo dire nel ruolo del 'libero professionista' – si ritrova inserito nella burocrazia statale a svolgere le mansioni di un funzionario a tutti gli effetti. Bernardo Buontalenti costituisce un esempio rappresentativo di questa trasformazione, se non addirittura il primo caso nell'ambiente fiorentino²¹³ in cui l'operato 'dell'architetto funzionario' è così profondamente condizionato dalle dinamiche delle istituzioni statali, le quali hanno raggiunto, dopo la metà del secolo, una struttura rigorosa ed esigente nei confronti degli addetti ai lavori attivi ai diversi livelli.

Le prime trasformazioni dell'apparato burocratico si verificano con il passaggio dalla repubblica al principato, a seguito della riforma del 1532, la quale prevedeva numerose novità nella configurazione delle alte cariche dello stato e della organizzazione di magistrature e organi di governo²¹⁴. Dal 1549 la responsabilità di seguire i lavori pubblici competeva alla magistratura dei Capitani di Parte Guelfa²¹⁵ e proprio all'interno di questo organo troviamo attivo Bernardo Buontalenti nel ruolo di 'Ingegnere dei fiumi'²¹⁶. Vi entra ufficialmente a far parte nel 1568, data in cui Francesco I è già di fatto detentore del potere granducale. Ma nonostante la presenza a corte sin dall'infanzia e il suo rapporto privilegiato con il Principe, Buontalenti dovrà inviare alla Magistratura una regolare domanda di impiego allegando una sorta

pp. 96-123; C. WILKINSON, *The new professionalism in the Renaissance*, in Ivi, pp. 124-160; R. A. GOLDTHWAITE, *The building of...* op. cit.; A. C. HUPPERT, *Material matters: training the Renaissance architect*, in N. Avcioglu, A. Sherman (a cura di), *Artistic practices and cultural transfer in Early Modern Italy*, Farnham 2015, pp. 89-106.

²¹³ G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...*, p. 34. Il Tribolo, attivo come 'ingegnere dei fiumi' negli anni Quaranta-Cinquanta, si trovava ad operare in una situazione ancora instabile e informale dell'apparato statale. È quindi Buontalenti il primo architetto al servizio del Granducato ad avere vissuto all'interno di una versione più rigorosa degli organi della Magistratura.

²¹⁴ F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana – I Medici*, Torino, 1976, pp. 50-51; G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit.

²¹⁵ F. DIAZ, *Il Granducato...* op. cit., pp. 163-164.

²¹⁶ G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., p. 9.

di 'curriculum' in cui venivano enumerate le sue esperienze di servizio del principe²¹⁷. L'episodio è indicativo della rigidità organizzativa che si andava strutturando sempre di più all'interno degli organi di governo.

A livello operativo le mansioni da svolgere riguardavano sopralluoghi, controllo dei lavori, compilazione di rapporti e pratiche complesse oltre alla vera e propria progettazione e gestione delle problematiche legate alla regimentazione delle acque.

Dai rapporti scritti per mano di Buontalenti emerge una questione importante, quella relativa al 'titolo', e quindi alla percezione della figura dell'architetto a livello istituzionale. Dalla qualifica di 'ingegnere' con cui si firma nel primo rapporto²¹⁸, si passerà a quella di 'pittore e architetto'²¹⁹ o 'pittore' soltanto²²⁰; più tardi compare come 'architetto di S.A.S' e infine solo come Bernardo Buontalenti²²¹. Questo fatto è dimostrativo del legame dell'architetto con la sua formazione iniziale, che nel caso di Buontalenti deriva dalla pittura (studia con Bronzino e Giorgio Vasari) e dalla miniatura all'interno della bottega di Giulio Clovio²²². È questo un destino comune tra gli architetti rinascimentali i quali muovevano i primi passi grazie all'apprendistato presso una delle 'altre' arti: la pittura, la scultura o in casi più rari la carpenteria²²³.

A livello di pratica professionale era certamente a buon punto il processo di conquista 'dell'indipendenza' del ruolo, mentre a livello di formazione l'addestramento doveva partire dall'acquisizione dell'arte del disegno (e quindi

²¹⁷ G. CASALI, E. DIANA, Bernardo Buontalenti... op. cit., p. 10. Il documento si trova in ASF, Capitani di Parte, numeri neri, 721, c. 199. I documenti che seguono sono citati sempre nello stesso volume.

²¹⁸ ASF, Capitani di Parte, numeri neri, 968, n. 26bis.

²¹⁹ Ivi, n. 28.

²²⁰ Ivi, n. 93, 102, 123, 148, 204.

²²¹ Ivi, 970, n. 165.

²²² Le prime notizie sulla sua formazione, confermate anche successivamente da Silvani e Baldinucci, le fornisce R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze 1584, pp. 609-613.

²²³ J. ACKERMAN, *Architectural practice...* op. cit., p. 3. La carpenteria era ritenuta meno prestigiosa della pittura e della scultura, come sottolinea anche Benvenuto Cellini, quando colloca Antonio da Sangallo su un gradino più basso rispetto a Michelangelo con la motivazione che non era né un pittore né uno scultore.

di una familiarità con le forme) assieme alla conoscenza della materia e delle sue potenzialità espressive. Non bisogna però vedere in questo legame una ‘inferiorità’ o subordinazione dell’architettura alla pittura e scultura, tutt’altro: il rapporto è decisamente diverso. È sufficiente vedere nel ‘disegno’ uno strumento principale operativo, comune a tutte e tre le arti, che inevitabilmente andava acquisito partendo dalla pittura e dalla scultura²²⁴ (oltre che dallo studio delle rovine classiche²²⁵) prima di arrivare alla pratica presso un architetto già avviato e all’esercizio della progettazione vera e propria. Anche perché l’idea del disegno come origine comune delle arti costituisce un punto chiave del dibattito culturale cinquecentesco che vede coinvolti letterati e artisti impegnati nell’impresa di una loro ‘nobilitazione’²²⁶.

La storiografia, per lo più, si è dedicata a ‘mettere in scena’ il confronto diretto tra pittura e scultura²²⁷, tralasciando l’indagine della posizione dell’architettura rispetto alle altre due arti ‘dominanti’. Eppure le parole che giungono direttamente dal XVI secolo sono assai chiare al riguardo. Si vedano, ad esempio, quelle di Benedetto Varchi pronunciate in occasione delle due

²²⁴ La formazione che partiva dalla pittura o dalla scultura comprendeva anche nozioni di prospettiva e matematica.

²²⁵ Un particolare “esercizio” di disegno era costituito proprio dallo studio delle rovine classiche, una tappa fondamentale della formazione dell’architetto rinascimentale. Vedi J. ACKERMAN, *Architectural Practice...* op. cit., p. 4; M. S. BRIGGS, *The architect in...* op. cit., New York 1974, p. 143.

²²⁶ P. BAROCCHI, *Trattati d’arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, Bari 1960-1962; A. PINELLI, *Vivere alla “filosofica” o vestire di velluto?: storia di Jacone fiorentino e della sua “masnada” antivasariana*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 34, 1988, pp. 5-34; P. BAROCCHI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.

²²⁷ P. BAROCCHI, *Trattati d’arte...* op. cit.; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Firenze 1971; P. BAROCCHI, *Pittura e scultura...* op. cit.; C. PIZZORUSSO, *Il “Ratto” del secolo: da Bandinelli a Giambologna*, in R. P. Ciardi, A. Natali (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, IV, Firenze 2000, pp. 211-230; O. SCHIAVONE, *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze 2013, pp. 31 e sgg.

celebri lezioni²²⁸ sulla nobiltà delle arti tenute all'Accademia Fiorentina e date alla stampa nel 1549 da Lorenzo Torrentini, perché giudicate degne di venire alla luce “per beneficio comune”²²⁹:

“Dopo la Medicina séguita (per quanto a me ne paia) l'Architettura, la quale è per la nobiltà del suo fine, e per la dignità del suo subbietto, e per le molte cose che in lei si ricercano di sapere, precede l'altre tutte quante. [...] diremo solamente che l'Architettura è nobilissima di tutte l'altre arti dopo la medicina, non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per la grande utilità e moltissime cognizioni che d'essa si cavano et in essa si ricercano; [...] non dimostra il nome stesso lei essere principalissima di tutte l'altre, poscia che Architetoniche (nome derivativo dall'Architettura) si chiamano tutte quelle arti, le quali danno principio all'altre, o le comandano? [...] il fine è più nobile, oltre che è infinitamente, non solo più necessaria, ma più utile l'Architettura, e ha bisogno di maggiore cognizione di molto più cose, che non hanno l'altre. [...] le Sculture e Pitture, si fanno per adornare gli edificii, e non all'incontro.”²³⁰

Varchi nella sua ‘disputa prima’²³¹ si chiede su che base si potesse fondare la ricerca dell'arte più nobile, e individua nelle categorie aristoteliche del ‘fine’ e del ‘soggetto’ le linee guida su cui costruire il suo discorso. Dopo avere posto la medicina al massimo grado di nobiltà e dignità, per via del suo fine (“conservare la sanità, dove ella è, o indurla dove manca”²³²) e soggetto (“essendo l'huomo infinitamente più perfetto di tutte le cose mortali”²³³), si sofferma sull'architettura, considerandone i pregi addirittura oltre il fine e il soggetto

²²⁸ M. PLAISANCE, *Les leçons publiques et privées de l'académie florentine (1541-1552)*, in M. Plaisance (a cura di), *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma 2004, pp. 271-280.

²²⁹ B. VARCHI, *Due lezioni, Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, Firenze 1549, p. 4.

²³⁰ B. VARCHI, *Due lezioni...* op. cit., pp. 74-76. P. BAROCHI (a cura di), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998, pp. 23-24.

²³¹ VARCHI, *Della maggioranza, e della nobiltà dell'arti. Disputa prima*, in *Due lezioni...* op. cit., pp. 61-89.

²³² Ivi, p. 72

²³³ Ibidem

(entrambi indiscutibili) e giungendo ad elevarla a ‘principio’ da cui derivano le altre arti, le quali si fanno per “adornare gli edifici, e non all’incontro”. L’architettura è considerata l’arte più “utile” – confermando ancora una volta la categoria vitruviana di *utilitas* – e la ‘cornice primaria’ in cui si inseriscono le altre due: la pittura e la scultura.

Lo seguirà Vasari che nel *Proemio* delle Vite (pubblicata solo un anno dopo, nel 1550) continuerà a riflettere sopra l’ormai celebre ‘disputa’ seguendo esattamente le tracce lasciate del Varchi. Dopo avere esaminato la ‘posizione’ della scultura e della pittura stabilirà una tregua in cui entrambe queste arti verranno considerate “sorelle”, ribadendo la loro origine comune: sono figlie dello stesso “padre”, cioè il “disegno” (come Varchi)²³⁴ e “non precedono l’una all’altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso, fa passare l’uno artefice innanzi all’altro, e non per differenze o grado di nobiltà che veramente si trovi infra di loro.”²³⁵

Alla pittura e scultura verrà sovrapposta la “scienza dell’architettura” – “la più universale e più necessaria ed utile agli uomini” – la quale non ha bisogno delle altre due, ma “al servizio e ornamento della quale sono l’altre due.”²³⁶

Entrambi quindi, Varchi e Vasari, offrono la stessa immagine: l’architettura è l’arte più utile e ‘universale’ e richiede l’acquisizione di conoscenze più ampie rispetto alla pittura e scultura, ma a queste è ‘fisiologicamente’ legata tramite l’arte del disegno.

L’idea del disegno come origine comune delle arti serpeggia già nel Trecento: per Petrarca la pittura e la scultura si devono considerare derivanti da un’unica fonte che chiama ‘disegno’ (*graphidem*)²³⁷; per Ghiberti nei suoi *Commentari* il disegno rappresenta il “fondamento e teoria di queste due arti”²³⁸ così come per

²³⁴ B. VARCHI, *Due lezioni*... op. cit., p. 103: “... perché il disegno è l’origine, la fonte e la madre di amendue loro [pittura e scultura]”.

²³⁵ G. VASARI, *Le vite*...op. cit., I, p. 103

²³⁶ Ivi, p. 104.

²³⁷ “...pene ars una, vel si plures, unus ut diximus fons artium graphidem dico...”, F. PETRARCA, *De remedis utrisque fortunae*, cit. in K. BARZMAN, *The Florentine Academy and the early modern state: the discipline of disegno*, Cambridge 2000, p. 148 e p. 330.

²³⁸ P. BAROCCHI, *Trattati d’arte del Cinquecento*... op. cit., 1971, p. 1899.

Cennino Cennini²³⁹. Ma tutti questi precedenti sembrano rivolgersi al disegno come abilità pratica che consiste nel padroneggiare degli specifici strumenti tecnici; con Alberti avviene una importante emancipazione del disegno verso la sfera intellettuale, che comprende quindi non solo la realizzazione di un prodotto grafico ma anche la capacità inventiva che deriva da una personale elaborazione mentale.

Si tratta di una questione sicuramente non nuova, con radici piuttosto lontane che affondano nella pratica architettonica medievale²⁴⁰ e trovano un traguardo teorico nel *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti. Nella prima traduzione del trattato in volgare - curata da Cosimo Bartoli e pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1550²⁴¹ - la parola 'disegno', carica di tutta la pregnanza che le deriva dal trovarsi in questo momento al centro del dibattito culturale, viene scelta per tradurre *lineamenta*²⁴².

La stessa scelta verrà confermata anche dalle versioni successive che contribuiranno a consolidare una tradizione esegetica che arriva ai giorni nostri con la nota edizione curata da Orlandi e Portoghesi²⁴³. L'utilizzo della parola 'disegno' - come fanno notare i due autori - causa un ampliamento della sfera semantica della parola latina *lineamenta* e una riduzione della specificità che essa poteva garantire. Si tratta di una scelta che viene fatta per evitare di utilizzare il termine 'progetto', troppo attuale e connotante rispetto alla parola originale, che avrebbe alterato in alcuni punti il significato del testo²⁴⁴. Al

²³⁹ C. CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, G. Milanese (a cura di), Firenze 1859, p. 4.

²⁴⁰ F. TOKER, *Gothic architecture by remote control: an illustrated building contract of 1340*, in "The art bulletin", 67, 1985, pp.67-95; R. A. GOLDTHWAITE, *The building of Renaissance...* op. cit., pp. 369-371.

²⁴¹ C. BARTOLI, *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentil'huomo e Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni*, Firenze 1550.

²⁴² Ivi, libro I, cap. I, p. 9. "De disegni e della possanza, e regola loro" o ancora "Lo edificare consiste tutto in disegni e in muramenti."

²⁴³ L. B. ALBERTI, *L'Architettura*, G. Orlandi, P. Portoghesi (a cura di), Milano 1966.

²⁴⁴ Ivi, libro I, cap. I, p. 18.

disegno è dedicato il primo Libro del trattato e già nelle primissime righe si dà una definizione dei ‘contenuti’ dell’architettura la quale:

“...è composta nel suo complesso dal disegno e dalla costruzione. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l’aspetto dell’edificio. [...] Né il disegno contiene in sé nulla che dipenda dal materiale; è bensì tale da potersi riconoscere come invariato in più edifici, nei quali si riscontri immutata un’unica forma, nei quali cioè le parti che li costituiscono, la collocazione e l’ordinamento di ciascuna di esse corrispondano esattamente tra loro nella totalità degli angoli e delle linee. Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali: basterà disegnare angoli e linee definendoli con esattezza di orientamento e di connessioni. Ciò premesso, il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli, e condotto a compimento da persona dotata d’ingegno e di cultura.”²⁴⁵

La definizione di Alberti contempla non solo la capacità di realizzare un elaborato grafico di qualità ma anche la possibilità di concepire mentalmente “un tracciato preciso e uniforme”, costituito da “linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l’aspetto dell’edificio” ed è evidentemente attinente alla sfera semantica della parola ‘progetto’.

Questa precisazione filologica intorno al termine ‘disegno’ garantisce una maggiore fedeltà nei confronti della visione albertiana sull’architettura (“composta nel suo complesso dal disegno e dalla costruzione”) e l’architetto (“persona dotata d’ingegno e di cultura” e capace di produrre un disegno-progetto) ed è utile anche per ridimensionare il pregiudizio che da Vasari in poi ha voluto vedere in lui un architetto poco interessato agli aspetti tecnici e materiali dell’architettura; ci permette quindi di rilevare un significato ‘autonomo’ del disegno-progetto come celebrazione del carattere intellettuale della creazione architettonica, ma senza perciò ridurre il ‘fare architettura’ a questa unica componente. Infatti l’intero trattato è attraversato da numerosi

²⁴⁵ Ivi, pp. 18, 20.

episodi che dimostrano l'interesse dell'Alberti per gli aspetti tecnici ed esecutivi²⁴⁶. L'architetto possiede gli strumenti intellettuali necessari per controllare le varie componenti di un progetto, e in fase di realizzazione dell'opera si avvalerà sicuramente della collaborazione di tecnici e maestranze specializzate.

Ma è il pensiero di Varchi a introdurre una novità assoluta: per la prima volta la riflessione sulle arti e sul disegno viene inserita all'interno di una cornice teorica strutturata che si fonda su un sistema filosofico classico e permette di affrontare la questione sullo stesso piano in cui si affronta un qualsiasi altro problema di carattere conoscitivo.

Varchi segue la visione aristotelica sull'intelletto e l'anima umana teorizzata nel libro VI dell'*Etica Nicomachea* e colloca tutte le arti nella "regione inferiore" della "ragione universale" (la quale rappresenta tutte "le intenzioni universali" e prescinde dalle "passioni dell'individui" e dagli "accidenti materiali")²⁴⁷. In questo modo le arti vengono 'elevate' a un piano intellettuale "universale" senza però dover rinunciare all'aspetto pratico del lavoro manuale visto che costituiscono "l'habito fattivo" dell'intelletto.

Vasari continuerà su questa strada e attraverso le *Vite* verrà sancita, una volta per tutte, la superiorità dell'architettura (perseguendo il nobile fine dell'*utilitas*) e la 'disputa' tra pittura e scultura verrà in larga misura superata dall'importanza del ruolo specifico dell'artista, la cui "virtù" e "forza" individuale fa passare "l'uno artefice innanzi all'altro", indipendentemente dalle differenze che corrono tra le arti: l'ideale di 'unità' – reso possibile a livello teorico tramite lo strumento del disegno – trova un 'testimone reale' nella figura di Michelangelo, "uno spirito" abile "universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione"²⁴⁸ oltre che "guida padre e maestro" dell'Accademia del Disegno

²⁴⁶ Ivi, nota 1, p. 20. Vedi in particolare *Libro II: I materiali* e *Libro III: L'esecuzione dell'opera*.

²⁴⁷ B. VARCHI, *Due lezioni...* op. cit., pp. 58-59.

²⁴⁸ G. VASARI, *Le vite...* op. cit., *Michelangelo Buonarroti*, VII, p. 135.

(fondata a Firenze nel 1563), nella quale confluiranno i numerosi contributi teorici e pratici di circa due secoli²⁴⁹.

L'elevazione progressiva dell'architettura (e delle arti in generale) al piano intellettuale e l'estraneamento "dai suoi scopi inizialmente pratici e dalle sue premesse scevre di problemi speculativi"²⁵⁰, trova il suo punto di arrivo nella 'dottrina dell'Idea'²⁵¹ come "disegno interno" che è "formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa, ed operar di fuori conforme alla cosa intesa"²⁵².

La posizione che garantisce all'artista e all'architetto la possibilità di esprimere un'immagine interna (che è l'interpretazione soggettiva di un'idea astratta appartenente alla sfera intellettuale) attraverso lo strumento del disegno, rappresenta una conquista importante nella definizione dell'invidividualità di ogni singolo *auctor*. Assistiamo a un progressivo distacco dalla concezione dell'arte come imitazione della natura verso una visione dell'opera artistica come accrescimento e ulteriore arricchimento della 'realtà naturale', in cui la componente espressiva soggettiva acquista un ruolo di primissimo piano.

²⁴⁹ S. ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980; Z. WAZBINSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, Firenze 1987; K. BARZMAN, *The Florentine Academy...* op. cit.; M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma 2004.

²⁵⁰ E. PANOFISKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952, p. 41.

²⁵¹ Per un approfondimento sul concetto di 'Idea' si veda E. PANOFISKY, *Idea...* op. cit. Lo spazio semantico intorno all'Idea nel Cinquecento si configura secondo un'impostazione aristotelica che potenzia in maniera significativa la soggettività dell'artista, perché avvicina l'Idea al concetto di visione o immagine interna, diversamente dalla prospettiva platonica che la colloca nella sfera dell'iperuranio, immutabile e assoluta, indipendente da qualunque 'interpretazione' soggettiva.

²⁵² F. ZUCCARO, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Torino 1607, Libro I, p. 4.

2. Bernardo Buontalenti: architetto e “ingegnere dei fiumi”

In questo quadro intorno all'architettura e all'architetto che va delineandosi dopo la metà del Cinquecento, possiamo meglio comprendere anche l'attività di Buontalenti. È stata già sottolineata l'importanza che il disegno ha rivestito nella sua carriera e quanto esso sia stato in più occasioni un indizio fondamentale per accertare la paternità delle opere, oltre che un segno di riconoscibilità del suo specifico linguaggio architettonico. Su questo piano l'esperienza buontalentiana si allinea perfettamente a quella dei più importanti architetti e artisti del suo tempo, e anzi si rinforza ulteriormente per via della poliedricità che lo ha sempre contraddistinto, di cui è principale testimone la già accennata collezione del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi²⁵³.

La figura dell'architetto ha ormai una propria autonomia e un suo prestigio che dovevano concedere un ampio margine di libertà di manovra ai diretti interessati nella relazione con la committenza (privata o istituzionale) e le maestranze. Eppure l'ambiente burocratico in cui operava il nostro Bernardo mostra una certa rigidità e sembra avere in parte già 'piegato' lo slancio demiurgico dell'architetto includendolo nell'inerzia dell'apparato statale. Mentre all'inizio del secolo Antonio da Sangallo poteva permettersi di rispondere ai Dieci di Balìa (i quali gli avevano richiesto un sopralluogo al lago di Fucecchio visto che si trovava a lavorare nelle vicinanze) che non sarebbe potuto recarsi sul posto prima di qualche giorno a causa di impegni più urgenti²⁵⁴, Buontalenti questo non avrebbe potuto farlo e come un qualsiasi incaricato della Magistratura avrebbe dovuto mandare un sostituto in grado di compiere i sopralluoghi nel caso non potesse andarci lui stesso.

²⁵³ Sono ricchissimi i disegni di costumi per le rappresentazioni teatrali, quelli per gli apparati effimeri da allestire in occasione di particolari ricorrenze e i disegni di strutture difensive, oltre al corpus più noto dedicato all'architettura civile. I. M. BOTTO, *Mostra di disegni...* op. cit.; A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1998; *L'Arte vinse...* op. cit.

²⁵⁴ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XV, XVI, XVII*, tomo II, Firenze 1839, p. 99. La lettera datata al 1508 è citata in G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., p. 35.

Ci troviamo di fronte a un personaggio diviso in due a livello operativo: da una parte vediamo un Buontalenti impegnato nel ruolo di architetto granduca (oltre che di uomo di fiducia e confidente del principe) e quindi in diretto contatto con i cantieri più importanti di architettura civile, religiosa e militare nel territorio mediceo; dall'altra agisce invece l'ingegnere dei fiumi, alle prese con le pratiche d'ufficio e la naturale disobbedienza delle acque. Due diversi ruoli che però formalmente avevano eguale peso e a cui bisognava rispondere con eguale apporto di responsabilità e presenza. È chiaro come questa distribuzione degli impegni richiedesse una grande capacità organizzativa e continue necessità di spostamento da un luogo all'altro e da un cantiere ad un altro, e ciò riconduce alla complessità che riveste il problema attributivo intersecato con quello della modalità di partecipazione dell'architetto nel processo che va dalla ideazione alla realizzazione di un'opera.

Per esaminare lo specifico contesto fiorentino in cui agisce Buontalenti ricorriamo - in maniera dichiaratamente 'strumentale' - a un'ulteriore sfumatura di significato che il passo di Alberti appena citato sembra suggerire e che risiede in una temporanea 'separazione' e 'distinzione' tra la parola 'architettura' (come disciplina a sé e attività del costruire) e 'architetto', automaticamente considerato come colui che esercita l'architettura. Questo perché, mentre appare sufficientemente chiaro in che cosa consista la disciplina (disegno e costruzione dell'opera) risulta piuttosto ambiguo quali siano in pratica le attività che *deve* svolgere un architetto (al di là del compito primario e costitutivo di concepire un progetto). Il motivo di questa ambiguità - ormai ampiamente evidenziata nel contesto delle architetture buontalentiane - si può rintracciare nella incontrollabile quantità di variabili che affollano l'andamento dei cantieri fiorentini del Rinascimento, in cui non è sempre possibile stabilire secondo precise formule il tipo di interfaccia che si crea tra l'architetto responsabile di un'opera e le altre figure che concorrono alla sua realizzazione.

Richard Goldthwaite ha esaminato per primo sistematicamente l'organizzazione del lavoro nel cantiere rinascimentale individuando in essa una

gerarchia di massima²⁵⁵. In cima alla ‘piramide’ troviamo il provveditore il quale godeva della totale fiducia del committente, con responsabilità simili a “un dirigente nel settore degli affari”, complementari alle operazioni tecniche svolte dal capomaestro. Si occupava principalmente di gestire la fornitura dei materiali, controllare le consegne e monitorare la sicurezza in cantiere. Era inoltre responsabile di tutte le questioni finanziarie: effettuare pagamenti e tenere la contabilità. Una mansione, quest’ultima, che veniva svolta in collaborazione con il capomaestro, il quale doveva provvedere ai pagamenti giornalieri degli operai²⁵⁶.

Un primo nodo avvolto dall’ambiguità è rappresentato proprio dal capomaestro, incaricato di seguire personalmente il procedere dei lavori e di interloquire nello stesso tempo con i ‘superiori’; figura ‘ambivalente’ per eccellenza che oscilla in continuazione tra il progetto e la realizzazione dell’opera e si ‘mescola’ inevitabilmente con l’operare dell’architetto.

Concludono la distribuzione gerarchica le maestranze: scalpellini, carpentieri, muratori, affiancati da figure ausiliari a seconda delle necessità riscontrabili sul cantiere.

Ma qual è il posto dell’architetto all’interno di questa struttura e come si articola la sua relazione con il resto degli ‘attori’ presenti?

Mentre in altre realtà italiane già nel Quattrocento si era consolidata la figura dell’“architetto di corte”, a Firenze questo avverrà molto dopo, a causa del carattere ambiguo e non istituzionale della signoria medicea. Gli esempi di Urbino e Ferrara costituiscono un termine di paragone significativo a proposito²⁵⁷: la lettera che ufficializza l’incarico a Luciano Laurana come architetto del palazzo ducale di Urbino, gli assegna nello stesso tempo il ruolo di capomaestro, riservandogli piena autorità sull’organizzazione del lavoro, il reclutamento della mano d’opera e la determinazione dei salari; la posizione ufficiale di Biagio Rossetti a Ferrara era quella di ‘ingegnere’ nella Magistratura dei Lavori Pubblici e si occupava di strade, ponti, fortificazioni

²⁵⁵ R. A. GOLDTHWAITE, *The building of...* op. cit., pp. 115-170.

²⁵⁶ Ivi, pp. 159-160.

²⁵⁷ Ivi, cit. p. 385-386.

come anche di architettura monumentale civile e religiosa commissionata dal duca.

Entrambi erano sostanzialmente degli ‘ufficiali di corte’, responsabili di questioni amministrative e costruttive nello stesso tempo²⁵⁸.

La figura dell’architetto legato stabilmente ad una committenza di corte, a Firenze si manifesta pienamente solo intorno alla metà del Cinquecento con il consolidamento del potere autocratico di Cosimo e la riorganizzazione in chiave cortigiana dell’apparato amministrativo (una situazione già embrionale con Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico).

È proprio questo il periodo in cui Bernardo Buontalenti si trova ad operare, diviso tra cantieri granducali da seguire, incarichi istituzionali a cui adempiere, innumerevoli componenti da tenere sotto controllo²⁵⁹.

Sembra improbabile quindi la tesi di una regia unitaria²⁶⁰, una mente sola che manovra i numerosi fili che compongono le trame costruttive delle varie opere. Entrano in gioco piuttosto individualità molteplici attive su differenti livelli operativi. Fondamentale a questo scopo si rivela il rapporto che Bernardo intrattiene con i capomaestri, suoi collaboratori costanti sia all’interno della Magistratura, sia nei cantieri di ville e palazzi.

Le figure principali che emergono sono David Fortini²⁶¹, Gherardo Mechini²⁶² e Raffaello di Pagnio²⁶³.

Ai primi due gli studiosi hanno dedicato maggiore attenzione.

²⁵⁸ Per il caso specifico di Biagio Rossetti, vedi anche M. FOLIN, *Un ampliamento urbano della prima età moderna: l’addizione erculea di Ferrara*, in M. Folin (a cura di), *Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell’Italia delle città*, Venezia 2006, pp. 51-174.

²⁵⁹ Approfondimenti sui cantieri fiorentini del Cinquecento si trovano in D. LAMBERINI, *Il Principe difeso: vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990; E. FERRETTI, G. MICHELI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. La villa Medice dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella*, Firenze 1998; E. FERRETTI, *Appunti per la conoscenza del cantiere storico: Bernardo Buontalenti e la fabbrica del palazzo di Bianca Cappello a Firenze (1573-1578)*, in “Ricerche storiche”, 32, 2003, pp. 47-79.

²⁶⁰ M. FOLIN, *Un ampliamento urbano...* op. cit., p. 144.

²⁶¹ Vedi nota 156.

²⁶² S. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini...* op. cit., Firenze, 1983.

²⁶³ M. FOSSI, *Note documentarie...* op. cit., pp. 461-479.

Di Fortini, come abbiamo visto, è registrata una lunga permanenza nei cantieri medicei che va dai tempi di Cosimo I fino agli anni Novanta. La parentela con Tribolo si può sicuramente considerare un ‘acceleratore’ dell’ingresso e avanzamento al servizio di Cosimo, sostenuta però dalle innegabili capacità tecniche che Fortini ha dimostrato in più occasioni. Entra nei ranghi dei Capitani di Parte nel 1551 con il titolo di ‘muratore’ ma già qualche anno dopo a Boboli sarà noto come ‘ingegnere’ e infine come ‘ingegnere e architetto di Sua Eccellenza Illustrissima’²⁶⁴. Sarà in grado di seguire cantieri importanti dopo la morte di Tribolo (Castello, Boboli, Ponte a Cappiano, Poggio a Caiano) e diventerà il collaboratore favorito di Buontalenti sia all’interno della Magistratura che nei cantieri granducali tra Firenze e Pisa: a Pratolino compare come capomaestro, e il suo nome è registrato assieme a quello di Buontalenti durante la realizzazione del lago accanto alla Magia e al palazzo di Coltano a Pisa. La notizia più significativa è sicuramente quella che lo vede come architetto del palazzo di Cerreto Guidi, sottraendo in questo modo il primato attribuito a Bernardo Buontalenti²⁶⁵. La questione in realtà non è così semplice perché, come sottolineato da Emanuela Ferretti, il termine ‘architetto’ non fa chiarezza sul ruolo di Fortini come progettista o solo come direttore dei lavori; e inoltre l’architettura di Cerreto è troppo poco eloquente per permettere di individuare delle “personalità emergenti”, visto l’utilizzo di un linguaggio che si può riscontrare in “varie opere in ogni parte della Toscana”²⁶⁶.

Nonostante le perplessità l’ipotesi attributiva a Fortini viene in ogni modo rafforzata grazie a un episodio che rimanda agli anni trascorsi al fianco di Tribolo. Tra il 1548 e il 1550 Davitte lavora a una serie di opere tra cui viene incluso, presumibilmente, anche il palazzo di Stabbia nel quale si ipotizza un

²⁶⁴ E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit., p. 73.

²⁶⁵ La notizia è stata pubblicata per la prima volta da C. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari (dal 1563 al 1565)*, II, München 1940, p. 235 ed è stata riscoperta ai fini storiografici da E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit.

²⁶⁶ E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit., p. 79.

coinvolgimento di Tribolo²⁶⁷. L'organizzazione planimetrica e l'articolazione della facciata fanno del palazzo di Stabbia un diretto antecedente di Cerreto. Un'altra similitudine sorprendente si riscontra con un edificio presente nel trattato di architettura di Pietro Cataneo, un "palazzo per particolar persona senza cortile con le sue particolari misure"²⁶⁸. Vista la lunga attività come capomaestro o comunque 'curatore' della realizzazione di edifici progettati da altri, sotto le direttive di Cosimo – la cui "egemonia intellettuale" appare indiscutibile nel cantiere di Cerreto – Fortini potrebbe avere scelto di realizzare un "progetto già pronto" offerto dal trattato di Cataneo, apportando le necessarie modifiche imposte dallo specifico contesto del palazzo di Cerreto²⁶⁹.

Un ulteriore contributo è rappresentato dallo studio di Salvagnini su Gherardo Mechini, il quale è basato sostanzialmente sui riferimenti documentari che scandiscono l'attività e l'ascesa nei ranghi dell'apparato statale dalla carica di capomaestro dei Capitani di Parte (1580-1597) a quella di "architetto con provvisione di scudi 10 al mese"; una nomina che non vede mutare in pratica le sue competenze ma che gli garantisce un maggiore prestigio e una minore intensità di servizio presso la Magistratura²⁷⁰. Lo troviamo di fianco a Buontalenti nelle sue ultime opere: a Castello²⁷¹ e alla Petraia²⁷² sottoscrive il conto finale a conclusione dei lavori; mentre ad Artimino, oltre a decretare la chiusura del cantiere (1601)²⁷³, svolge ripetute visite tra il 1598 e il 1599 in cui viene chiamato "capomastro"²⁷⁴ e una volta

²⁶⁷ Ibidem; S. BERTOCCI, *La fattoria di Stabbia*, in G. C. Romby (a cura di), *Monsummano e la Valdinievole nel XVII secolo: terre, paduli, ville, borghi*, Monsummano Terme 1993, p. 129.

²⁶⁸ P. CATANEO, *L'architettura*, Venezia 1554, Libro IV, Cap. VII.

²⁶⁹ E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit., p. 80.

²⁷⁰ G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini...* op. cit., p. 8. Il documento che attesta la nomina ad 'architetto' si trova in ASF, Miscellanea Medicea, 40, ins. 43.

²⁷¹ A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988, p. 285; ASF, Sindaci, 29, n. 45, c. 15v.

²⁷² Ivi: 3 dicembre 1591.

²⁷³ A. FARA, *Notizie su ville...* op. cit., pp. 11-13.

²⁷⁴ A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988, p. 256. Il documento citato è il Libro B di azzienda per la fabbrica della villa di Artimino, ASF, Possessioni, 4437, cc. 5v, 52v, 69v.

“architetto”²⁷⁵. Ci sono notizie sulla presenza di Mechini anche all’Ambrogiana a partire dal 1602²⁷⁶, anno in cui sostituirà ufficialmente Buontalenti come Ingegnere dei Fiumi presso i Capitani di Parte²⁷⁷, segnando l’inizio del definitivo ritiro di Bernardo dalla scena cittadina.

È chiaro, però a questo punto, quanto fossero sfumati i contorni della figura professionale associata al titolo di “architetto” e quanto fosse versatile la sua modalità di intervento a livello operativo.

La questione della collaborazione tra Buontalenti e i capomaestri alle sue dipendenze è stata affrontata in maniera specifica nello studio Casali-Diana²⁷⁸, ed è stata più recentemente risollevato in chiave critica da Pietro Ruschi²⁷⁹. Quest’ultimo contributo ha il merito di avere riportato l’attenzione sul problema del ruolo effettivo di Buontalenti nella costruzione delle ville a lui tradizionalmente attribuite, e quindi di avere fatto emergere la necessità di una nuova considerazione critica del problema alla luce anche delle novità documentarie emerse negli ultimi decenni. L’intento di Ruschi, è però ancora quello di tracciare una linea retta che va dal progetto alla costruzione dell’opera, e di verificare fino a dove su questa linea si spinge l’operato dell’architetto-progettista, misurato sulla presenza effettiva nella fase esecutiva del cantiere. Da questo approccio emerge un Buontalenti che indossa le vesti di un “manager” oppure quelle saltuarie dell’artista così che la paternità delle opere è ricondotta al livello episodico di “un illuminante disegno, di una geniale invenzione, di un prezioso suggerimento, della definizione di un significativo dettaglio, piuttosto che su quello di un progetto compiuto, o addirittura, della direzione di un cantiere”²⁸⁰; il passo successivo è quello di trovare diretta conferma nei documenti d’archivio (principalmente i ‘libri di muraglia’) che però, molto spesso non contengono il nome dell’architetto, e a volte persino i pagamenti a lui dovuti

²⁷⁵ Ibidem, c. 25 v.

²⁷⁶ G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini...* op. cit., p. 62.

²⁷⁷ Ivi, p. 10.

²⁷⁸ G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit.

²⁷⁹ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., pp. 67-113.

²⁸⁰ Ivi, pp. 84-86.

rimangono un vero e proprio mistero²⁸¹. A conclusione del saggio l'immagine di Buontalenti sembra relegata a una dimensione piuttosto frammentata e astratta, 'geniale' se vogliamo, ma debole sul piano professionale e soprattutto su quello tecnico. Un giudizio questo smentito peraltro dalle sue imprese nel campo dell'idraulica, dell'architettura militare²⁸² e della progettazione fluviale.

Sembra più opportuno invece considerare l'effettiva partecipazione di Buontalenti nella costruzione delle opere a lui attribuite come frutto di precise 'strategie di lavoro' che prendevano corpo via-via, a seconda della variabile – o delle variabili – che entravano in gioco per ogni cantiere.

Innanzitutto, il tipo di incarico in cui veniva coinvolto e il prestigio professionale che da esso poteva derivare, anche in relazione al tipo di investimento che la committenza riservava allo specifico edificio. I cantieri di Pratolino e Artimino – di cui è confermata con certezza la paternità buontalentiana – risultano a questo proposito come i più significativi.

È innegabile la magnificenza dell'opera concepita e realizzata per Pratolino, fondata sull'imponenza dell'edificio, la densità del giardino e la geniale soluzione del sistema delle grotte come 'luoghi di passaggio' sotterranei dal giardino al primo piano abitabile. Tanto è già stato detto su Pratolino, sia dai letterati del Cinquecento che dagli studiosi contemporanei, e non ci dilunghiamo qui nel tesserne gli elogi; ci è sufficiente ricordare che i documenti²⁸³ e i disegni ritrovati²⁸⁴ non lasciano dubbio sulla paternità buontalentiana e sulla sua assidua presenza in cantiere. Questo vale anche per Artimino: siamo negli anni Novanta e il rapporto con Ferdinando I è sicuramente di altra natura rispetto a quello con Francesco. In questi anni Buontalenti si avvicina a quella che viene considerata una fase di indebolimento del suo ruolo e di progressivo ritiro dalle

²⁸¹ J. ACKERMAN, *Architectural practice...* op. cit.; C. WILKINSON, *The new professionalism...* op. cit.

²⁸² A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988.

²⁸³ W. SMITH, *Pratolino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 20. 1961; L. ZAGNHERI, *Pratolino. Il giardino...*, pp. 181-220.

²⁸⁴ GDSU, 2322 A, 2323 A, 2325 A, 2375 A.

scene. Ma anche in questo caso i documenti e i disegni²⁸⁵ confermano il suo ruolo fondamentale nell'impresa costruttiva della villa.

A supporto di questa riflessione riportiamo un passo da una lettera che Bernardo stesso scrive al segretario granducale Usimbardi la quale porta in primo piano alcuni aspetti che meritano di essere considerati:

“...ho sentito come Sua Altezza Serenissima he stata a’ vedere la fabrica del palazzo di Artimino del quale ne ha trovato parte condotto sino al primo piano; e che ne’ muri è restato alchuni stracci per farvi sfiatatoi condotti per aqua et altre cose necessarie; e di più chammini e porte e finestre che di questo Sua Altezza Serenissima ne aspetta da me *risolutione* e *disegno*²⁸⁶; in però sopra di ciò li dicho che se io non ho di tutto le misure non posso fare niente; e se a Sua Altezza Serenissima piacerà farmele mandare, e che da me venga il Maiano con lo scharpelinno, subito io a’ tutto darò spedizione e sopra di ciò ne starò aspetando risposta di quando devo fare”²⁸⁷.

L’architetto chiede che gli vengano recapitate le misure degli elementi in questione, senza le quali ogni intervento diventa impossibile. Solo di seguito potrà fornire una soluzione ai problemi rilevati dal Granduca, assieme ai disegni di progetto necessari per l’esecuzione degli interventi richiesti. Il primo aspetto che si coglie è la distanza fisica dalla quale Buontalenti segue i lavori di costruzione della villa e successivamente l’importanza del disegno come strumento di intermediazione tra la progettazione e l’esecuzione dell’opera. Si conferma ancora una volta la frequentazione soltanto occasionale del cantiere da parte dell’architetto e quindi la dimensione intellettuale del suo ruolo. E questo presuppone l’esistenza di un capomaestro incaricato di seguire e dirigere i lavori. Tuttavia, il granduca si rivolge a Bernardo in persona per risolvere gli imprevisti sorti in corso d’opera e per avere i disegni di dettaglio di porte, finestre e dei numerosi comignoli caratteristici della villa. Si rompe così il filo che vuole legare la posizione dell’architetto o al ruolo di progettista o a quello di direttore dei lavori, e si ridimensiona anche il ‘fattore temporale’ che rischia di

²⁸⁵ A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit.; GDSU, 2307 A.

²⁸⁶ Il corsivo è di chi scrive.

²⁸⁷ ASF, *Mediceo del Principato*, 1255, c. senza numero.

irrigidire l'idea del progetto architettonico a una forma conclusa in tutte le sue parti prima dell'inizio di un cantiere: una parte significativa di dettagli costruttivi venivano chiaramente rivisti e definiti in corso d'opera. Il fatto che i dettagli da definire siano proprio porte, finestre e comignoli è sicuramente significativo nel caso di Buontalenti, considerata l'importanza che gli elementi accessori rivestono nelle sue architetture. Lo abbiamo visto in particolar modo esaminando il tema della finestra inginocchiata e la riflessione potrebbe andare oltre includendo i portali e i comignoli come vere e proprie 'cifre stilistiche', rappresentative dell'adesione di Buontalenti ai linguaggi espressivi del suo tempo, carichi di riferimenti naturalistici e zoomorfi e costantemente attraversati dall'idea del 'capriccio' e del 'bizzarro' come testimoni della nuova libertà espressiva appena conquistata da parte dell'artista-architetto.

È anche quindi in questi aspetti più qualificati della fase esecutiva che l'architetto ribadisce quel suo primato, fondato sulla singolarità inventiva che lo distingue da qualsiasi altro operatore presente in cantiere.

Pratolino e Artimino sono sicuramente le ville più importanti nel panorama mediceo del secondo Cinquecento, due edifici che possono essere rispettivamente elevati a 'simboli' del granducato di Francesco I e di Ferdinando I. Non sorprende la maggiore abbondanza di documenti e disegni che ci sono a disposizione, così come non sorprende una più precisa testimonianza del ruolo di Buontalenti nella loro vicenda costruttiva, considerando il prestigio che potevano rappresentare per la sua carriera professionale.

L'investimento (sia in termini economici che ideologici) da parte della committenza era sicuramente massimo. La risposta di partecipazione da parte dell'architetto si rivela essere anch'essa massima. Si trattava oltretutto delle uniche costruzioni *ex-novo* nel panorama delle ville medicee, fattore da non sottovalutare e motivo più che sufficiente per stimolare Buontalenti a dare il meglio di sé, mettendo a servizio dell'architettura – nel passaggio dalla progettazione alla esecuzione – tutto il suo estro creativo e la maggior parte del proprio tempo.

Un'altra variabile che possiamo considerare è di carattere cronologico e riguarda gli anni in cui Francesco I governa il granducato, prima *de facto* e poi

de jure. Nonostante diventi ufficialmente granduca soltanto nel 1574, dopo la morte di Cosimo I, già alla fine degli Sessanta intraprende una massiccia campagna di acquisti²⁸⁸ in cui rientrano: Pratolino (1568, la cui proprietà verrà estesa con ulteriori acquisti fino al 1586)²⁸⁹, Lappeggi (1569)²⁹⁰, Marignolle (1576)²⁹¹, la Magia (1583)²⁹² e i terreni intorno a Barco Reale compresi quelli presso Artimino dove sorgerà l'omonima villa.

L'arco di tempo che va dall'inizio degli anni Settanta alla morte di Francesco nel 1587 è quello notoriamente più fertile per Buontalenti. Il rapporto privilegiato personale e professionale con il Granduca fa sicuramente da sottofondo alle imprese costruttive che Bernardo e Francesco, alla stregua di due 'compagni di gioco', hanno portato avanti assieme in questi anni.

Mentre i lavori a Pratolino (1569), Marignolle (intorno al 1579), Lappeggi (1580) e Magia (1584) iniziano tutti con Francesco, quelli della Petraia (1588), Castello (1588), Ambrogiana (1587), Forte Belvedere (1590) e Artimino (1594) ricadono sotto il governo di Ferdinando I.

Si possono quindi distinguere tre fasi differenti dell'attività buontalentiana presso la corte medicea: quella sotto Cosimo I che riguarda le ville di Castello e Cerreto Guidi, dove il ruolo di Buontalenti è tutt'ora avvolto da un margine di incertezza molto ampio, comprensibile considerando la posizione dominante di Tribolo e l'ormai consolidata tendenza a rivalutare la partecipazione di David Fortini nei cantieri medicei (in particolare a Cerreto Guidi, come abbiamo visto)²⁹³; poi quella sotto Francesco I che abbiamo appena evidenziato; infine l'ultima con Ferdinando I che presenta l'estensione cronologica più lunga, dal 1588 fino alla morte avvenuta nel 1608. Saranno gli anni più difficili, non solo

²⁸⁸ G. V. PARIGINO, *Il tesoro del principe: funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1998, pp.115-132.

²⁸⁹ Ivi, p. 121.

²⁹⁰ ASF, *Notarile antecosimiano*, 416: Andrea da Mosciano, 9 dicembre 1569.

²⁹¹ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., p. 69.

²⁹² ASF, Possessioni, f. 4117, c. 37r in W. SMITH, *Studies on...* op. cit., p. 125; ASF, *Notarile moderno*, Protocolli 1384, Ser Cosimo Cappelli, 1583-1584, atto n. 126, cc. 106-106v e atto n. 127, cc. 106v-113 in CH. BARNI, *Villa La Magia...* op. cit., p. 209.

²⁹³ E. FERRETTI, *Architetti e architettura...* op. cit.

per la debolezza della posizione di Bernardo nei confronti del nuovo regnante – notoriamente ‘nemico’ e antagonista del fratello da poco deceduto – ma anche per il sopravvento della gotta che lo agguanterà nel 1589 e non lo abbandonerà fino alla fine con conseguenza pesanti sulla sua capacità di lavorare²⁹⁴.

La fase mediana è indubbiamente quella più densa di attività e anche quella meglio documentata, in fondo quella corrispondente alla ‘età matura’. Francesco I seguiva personalmente il procedere dei vari cantieri grazie alla ricchissima corrispondenza con il provveditore Uguccioni che lo teneva aggiornato su innumerevoli questioni legate ai pagamenti, ai lavori svolti o da svolgere, alle visite in cantiere di Buontalenti e dei suoi collaboratori. Utilissimo a tal riguardo è lo specchio offerto dalle trascrizioni dei documenti dei Capitani di Parte pubblicati da Luigi Zangheri (1979)²⁹⁵. Nelle varie lettere rivolte al granduca a proposito di Pratolino troviamo indirettamente notizie anche sulle altre ville: alla Magia vengono menzionati dei lavori svolti per ordine di Buontalenti²⁹⁶ e a Lappeggi “si è dato il cottimo” per la costruzione della “muraglia”²⁹⁷. Bernardo è presente in entrambe le lettere con una partecipazione assimilabile a quella dell’architetto che saltuariamente fa delle incursioni in cantiere per dare istruzioni alle maestranze.

Si può isolare quindi un nucleo di tre ville composto da Pratolino-Magia-Lappeggi cronologicamente legate, dove il binomio Buontalenti-Francesco è particolarmente robusto. A queste possiamo aggiungere Marignolle, della quale non si hanno notizie documentarie per il periodo che va dal 1580 (in cui si ipotizza l’inizio dei lavori) al 1589 circa²⁹⁸ ma che niente ci vieta di considerare

²⁹⁴ M. FOSSI, *Note documentarie...* op. cit., p. 477: ASF, Capitani di Parte, n.n., 1471, cc. 20-21.

²⁹⁵ L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino...* op. cit., pp. 181-220.

²⁹⁶ Ivi, p. 208: ASF, Capitani di Parte Guelfa, numeri neri, 1471, c. 282, lettera datata 2 luglio 1580; per la presenza documentata di Buontalenti alla Magia vedi anche CH. BARNI, *Villa la Magia...* op. cit., pp. 45-47 e pp. 219-220.

²⁹⁷ L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino...* op. cit., p. 204: ASF, Capitani di Parte Guelfa, numeri neri, f. 1466, c. 58, lettera datata 12 marzo 1579.

²⁹⁸ P. RUSCHI, *Le vicende costruttive...* op. cit., p. 73.

parte del programma architettonico di Francesco e Buontalenti²⁹⁹ portato poi avanti dal figlio di Francesco e Bianca Cappello, Don Antonio de' Medici.

Nella terza fase che ricade sotto Ferdinando troviamo invece il Forte Belvedere, Castello, la Petraia, l'Ambrogiana e la 'voce' dominante di Artimino di cui abbiamo appena messo in evidenza le problematiche principali.

Si va a delineare in conclusione un quadro in cui la presenza di Buontalenti nella ideazione e nella realizzazione della quasi totalità di ville è indiscutibile. Ci troviamo davanti a una figura complessa e difficile da afferrare nell'interezza, per via della sua costante abilità di muoversi agilmente in territori eterogenei del fare artistico e architettonico. Una figura che si trova inoltre ad operare in uno scenario storico altrettanto mobile in cui le idee intorno all'architetto e all'architettura si vedono contaminare dai nuovi meccanismi dell'apparato statale che obbligano inevitabilmente a rinunciare in parte all'indipendenza del ruolo, tanto faticosamente conquistata nel giro di circa un secolo.

Abbiamo visto con Varchi e Vasari l'affermarsi dell'individualità di artisti e architetti: al di là di ogni 'disputa' sulle arti, ciò che conta è la "virtù" e la "forza" di ogni singolo artefice, ormai ufficialmente 'assunto' nella dimensione intellettuale che permette alle opere di venire concepite. Il crescente richiamo al ruolo della 'virtù' nella vita dell'architetto, dimostra che le relazioni con il committente sono oramai impostate lucidamente in termini di rapporti di forza e che l'architetto, ormai non più protetto dalla corporazione, può solo fare affidamento sulle proprie capacità personali, intraprendenza, solidità morale e, naturalmente, abilità professionali.

L'eco di questa posizione si farà sentire nella seconda metà del secolo, anni in cui prende il volo la carriera di Buontalenti che, nonostante l'ancora esiguo

²⁹⁹ Ibidem. Anche Ruschi nel suo saggio propende per un'attribuzione a Buontalenti su base stilistica e documentaria. I documenti su cui si basa, che registrano dei pagamenti a Buontalenti, sono contenuti nei Libri Mestri e Giornali di Don Antonio de' Medici e permettono di seguire i lavori fino ai primi del Seicento.

bagaglio di realizzazioni, Vasari riesce a raccogliere e inserire nella seconda edizione delle *Vite* (1568)³⁰⁰.

I documenti d'archivio esaminati fino ad oggi costituiscono delle testimonianze a volte più complete e altre volte più frammentarie sulla presenza di Buontalenti nei cantieri delle ville e sul ruolo effettivo da lui svolto; ma nonostante la constatata frammentarietà non c'è una villa medicea del secondo Cinquecento in cui il suo nome non compaia per vie dirette o tangenti. L'eventuale mancanza, quindi, di documenti e pagamenti in cui venga nominato specificatamente Buontalenti come 'architetto' – considerando anche quanto fossero sfumati i contorni intorno a questo titolo – non potrà in ogni caso escludere l'influenza di Bernardo e delle sue idee nella concezione intellettuale e figurativa delle architetture in questione³⁰¹.

I documenti segnalati non lasciano dubbi sulla sua capacità di partecipare nella fase esecutiva dei lavori direttamente o a distanza, con osservazioni e disegni esecutivi; è stato inoltre dimostrato come il suo ruolo in cantiere dipendesse da un insieme di congiunture interne ed esterne che mutavano ad ogni incarico e condizionavano il maggiore o minore spazio di azione dei vari capomaestri e collaboratori che hanno lavorato al suo fianco per circa cinquant'anni. La loro abilità di operare in molti casi in maniera autonoma è stata altresì confermata, ma si trattava pur sempre di un'autonomia limitata e operativa entro l'orizzonte della 'civiltà architettonica' (quella della villa toscana-medicea) a cui Bernardo e gli altri appartenevano, un orizzonte provvisto di un repertorio formale e tecnico riconoscibile e condiviso su cui fare affidamento a seconda dell'occasione; ma mentre i capomaestri e i numerosi collaboratori potevano solo attingere a questo repertorio senza significativi slanci in avanti di carattere individuale, Buontalenti aveva la preparazione necessaria per inventare e innovare, diventando così principale artefice e voce emergente nella porzione di storia in cui è vissuto.

³⁰⁰ G. VASARI, *Le vite...* op. cit., VII, pp. 614-617.

³⁰¹ Ricordiamo inoltre che Buontalenti veniva pagato direttamente dalla Depositeria Generale, un fatto che potrebbe giustificare l'assenza più volte riscontrata del suo nome nei documenti di cantiere. Vedi CH. BARNI, *La Magia...* op. cit., p. 46.

III. LA VILLA MEDICEA DI LAPPEGGI

1. Una (s)fortuna storiografica

Le prime notizie storiche su Lappeggi menzionano una “contrada sparsa di bei palazzi di campagna, tra i quali una villa magnifica della casa granducale Medicea”, collocata nel popolo di Santa Maria all’Antella, a circa “5 miglia” da Firenze³⁰².

L’etimologia della parola – presente anche nelle versioni di Lappeggi, Appeggi o l’Appeggi – rimane tutt’ora avvolta nel mistero. L’unico improbabile tentativo che cerca di spiegarne il significato si trova in un manoscritto del 1894 e fa riferimento alle “api”, mettendo l’accento sulla “ricca coltivazione” dei terreni di Lappeggi come frutto di una impareggiabile “industriosa operosità”, simile a quella delle api³⁰³.

Repetti collega il nome “Lappeggi” all’esistenza di una “casa torrita” appartenente all’abbazia di Montescalari (presente nei documenti a partire dal XIV secolo) che si presume costituisca il nucleo più antico della villa medicea, la quale viene considerata “opera” del cardinale Francesco Maria de’ Medici assieme ai giardini e agli altri edifici annessi, scavalcando la fase cinquecentesca legata al nome di Francesco I.

Francesco Maria rimane certamente il proprietario con cui la villa sarà più di ogni altro ‘identificata’, colui che ha concesso all’edificio di raggiungere lo splendore barocco per cui verrà entusiasticamente celebrata nel Settecento, grazie anche alla testimonianza diretta del poeta Giovan Battista Fagiuoli – amico fedele del cardinale e presenza costante in villa – il quale renderà omaggio all’edificio e ai suoi dintorni nella raccolta di *Rime piacevoli*³⁰⁴.

Saranno proprio le *Rime* a servire da spunto per una pubblicazione che costituisce ancora oggi – a distanza di circa un secolo e mezzo – una fonte

³⁰² E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, II, Firenze 1835, p. 641-643.

³⁰³ BM, Acquisti diversi 158: *Il comune del Bagno a Ripoli descritto dal suo segretario notaro Luigi Torrigiani nei tre aspetti civile, religioso, topografico*, VII, 1894.

³⁰⁴ G. B. FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, Firenze 1729, Parte prima, Cap. V.

fondamentale per la ricostruzione della storia dell'edificio dal XV al XIX secolo³⁰⁵.

L'autore è un sacerdote colto che – nell'ottica di un “passatempo autunnale” – dà alle stampe un volumetto su Lappeggi dedicandolo alla memoria di Fagioli. Nonostante la ‘fragilità’ delle premesse questo contributo di Palagi si rivelerà importantissimo per diverse ragioni: si tratta di un lavoro sostenuto da sostanziosi scavi archivistici che hanno portato alla luce dei documenti chiave per la ricostruzione della storia dell'edificio; tra questi documenti compare il *Libro d'Entrata e Uscita, e Creditori della fabbrica della villa d'Appeggi di S. A., Rev. Segnato A, dal 1700 al 1708, tenuto dal sig. Antonio Ferri architetto della villa*³⁰⁶, consultabile presso l'Archivio di Stato di Firenze di cui però Palagi non lasciava nessun riferimento relativo alla collocazione. Il documento è rimasto in ‘ombra’ fino all'inizio di questo secolo, e tutti gli studiosi che si sono avvicinati a Lappeggi nel corso del Novecento hanno basato le loro riflessioni sugli stralci trascritti e pubblicati da Palagi. Si tratta di un documento che permette di individuare la mole dei lavori eseguiti e i nomi degli artisti attivi a Lappeggi in questi primi anni del Settecento, che rappresentano il periodo della ristrutturazione della villa in chiave barocca con conseguente alienazione della sua *facies* cinquecentesca; la ricerca archivistica di Palagi ha permesso di identificare per la prima volta l'ingresso di Lappeggi nel patrimonio mediceo (1569) per volontà di Francesco I³⁰⁷, aprendo la strada agli studi che avrebbero successivamente portato ad individuare in Buontalenti l'architetto della villa³⁰⁸.

La modalità impiegata da Palagi è quella della ricostruzione dei passaggi di proprietà dal Quattrocento fino all'Ottocento, confermati dalla verifica dei documenti presso l'Archivio di Stato di Firenze.

³⁰⁵ G. PALAGI, *La villa di Lappeggi e il poeta Giov. Bat. Fagioli*, Firenze 1876.

³⁰⁶ ASF, *Congregazione di carità di San Giovanni Battista*, Serie IV, nn. 434-435.

³⁰⁷ G. PALAGI, *La villa di Lappeggi...* op. cit., p. 6. Viene segnalato il contratto d'acquisto avvenuto il 9 dicembre 1569, rogato da Andrea Mosciano.

³⁰⁸ La certezza documentaria della paternità arriverà con A. FARA, *Le ville di...* op. cit., pp. 32 e 37.

Sarà successivamente Guido Carocci a prendere in considerazione Lappeggi nella sua ‘guida’ ai dintorni di Firenze, nella prima edizione del 1881³⁰⁹ e nella seconda completamente rinnovata ed ampliata del 1907³¹⁰. Carocci riporta un’imprecisione (in entrambe le edizioni) per quanto riguarda il fondamentale acquisto della villa dai Ricasoli nel 1569, che attribuisce alla volontà di Ferdinando I de’ Medici invece che di Francesco I. Si tratta però di una ‘svista’ che non verrà trascinata negli studi successivi i quali riprenderanno invece alla lettera la testimonianza di Palagi.

Così accade nella scheda dedicata a Lappeggi da Janet Ross³¹¹, la quale nel 1901 pubblica a Londra una ‘guida illustrata’ delle ville fiorentine rappresentate nelle incisioni settecentesche di Giuseppe Zocchi. Vengono presentate soltanto ventitre delle trentatre ville della raccolta di Zocchi³¹², tra cui figurano tutte quelle appartenenti alla dinastia medicea.

È quindi di nuovo la *facies* settecentesca a venire celebrata, anche nel contenuto della scheda, che non riporta nulla di significativo oltre a quanto già noto in precedenza.

Per mezzo secolo non si vedrà più nominare la villa. Si tratta di decenni in cui la produzione storiografica sulle ville medicee risulta carente e frammentaria, mentre gli studi su Buontalenti ancora ignorano la sua presenza a Lappeggi.

Lappeggi ricompare nel 1955 nel secondo volume della rassegna di ville fiorentine curata da Lensi Orlandi³¹³.

Nella scheda relativa viene ripercorsa la solita formula dei passaggi di proprietà ereditata da Palagi e vengono integrate due importanti fonti iconografiche che testimoniano lo stato dell’edificio alla fine del Cinquecento: il rilievo eseguito da Giorgio Vasari il Giovane per la raccolta nota come *La città ideale* e la rappresentazione della villa in una delle quattordici lunette

³⁰⁹ G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1881, p. 276.

³¹⁰ G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. Sulla sinistra dell’Arno*, Firenze 1907, II, pp. 154-156.

³¹¹ J. ROSS, *Florentine villas*, London 1901, pp. 48-52.

³¹² G. ZOCCHI, *Vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana*, M. Bevilacqua (a cura di), Roma 2010.

³¹³ G. LENSİ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze. Di là d’Arno*, Firenze 1954-1955, pp. 42-44.

realizzate da Giusto Utens su committenza di Ferdinando I de' Medici, imprese entrambe databili alla fine degli anni Novanta³¹⁴. Sono documenti fondamentali per la comprensione dello stato dell'edificio nel momento storico in cui risulta ufficialmente essere parte ormai consolidata del patrimonio di ville medicee, ma la natura stessa della scheda descrittiva ha escluso ulteriori riflessioni critiche che andassero oltre la semplice segnalazione dei documenti. Emerge qualche frammentario riferimento al modello della villa U che però non trova ulteriori sbocchi.

Lo stesso tipo di atteggiamento acritico è comune anche agli studi successivi.

Sarà Webster Smith ad individuare per la prima volta la presenza di Buontalenti a Lappeggi, nella già citata tesi di dottorato. Qui è menzionata sia la lettera del provveditore Uguccioni relativa ai pagamenti³¹⁵, sia il *Quadernucio di Entrata e Uscita della Fabrica di Lappeggi*³¹⁶ dove è confermata la presenza di Buontalenti in cantiere. Smith si limita a osservare in Lappeggi delle scelte linguistiche incompatibili a suo avviso con la produzione architettonica buontalentiana, avanzando anche l'ipotesi di una partecipazione esclusivamente legata alla fase esecutiva dell'opera, per via del termine "ingegnere" con cui ci si rivolge a Buontalenti all'interno del *Quadernucio*. Dimosteremo più avanti che questo è inesatto e che il titolo di "ingegnere" è privo di risvolti svalutativi ma rispecchia fedelmente l'incarico ufficiale che all'epoca Bernardo rivestiva presso la Magistratura dei Capitani di Parte.

Purtroppo, come abbiamo visto, lo studio di Smith rimane sconosciuto fino agli anni Novanta e nel 1971, con Zangheri³¹⁷, ancora una volta l'edificio cinquecentesco viene considerato minore rispetto alla ristrutturazione settecentesca di Ferri che invece domina il contenuto del saggio.

³¹⁴ V. STEFANELLI (a cura di), *Giorgio Vasari. La città ideale: piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, Roma 1970, p. 245: "Appeggia, luogo del Ser.mo Gran' Duca nell'Antella, intorno al quale rigira il prato ed ha medesima lunghezza, et fuori del palazzo non molto lontano sono stalle e tinaie grandissime".

³¹⁵ ASF, *Capitani della Parte*, numeri neri, 1468, c.495.

³¹⁶ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: *Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggi*.

³¹⁷ L. ZANGHERI, *La villa di Lappeggi e i suoi giardini*, in "Necropoli", 3, 1971, pp. 80-86.

Particolare attenzione viene dedicata ai giardini di Lappeggi. Lo studio prende spunto dalla filza di “Piante de Condotti” conservata all’Archivio Lorena di Praga³¹⁸ nella quale vengono descritti minuziosamente tutte le sorgenti, acquedotti, grotte, vasche e giochi d’acqua ancora presenti intorno al 1742, poco prima delle drastiche trasformazioni lorenese che vedranno poco a poco spegnersi i fasti e gli splendori precedenti.

È proprio il nuovo giardino il vero capolavoro di Ferri a Lappeggi, componente principale della nuova *imagerie* intorno alla villa, quella che verrà celebrata nelle *Rime* di Fagioli e successivamente tramandata anche nei secoli seguenti. La presenza delle grandi rampe curvilinee che accompagnano la discesa dal piano dell’edificio a quello del giardino, esaltate dal ninfeo al centro, sono una ‘quinta’ che introduce alla nuova relazione che si crea tra villa e paesaggio, magistralmente orchestrata dall’architetto e degnamente rappresentata nelle incisioni settecentesche³¹⁹ con un effetto visivo di elegante maestosità.

Al giardino sono dedicati due contributi specifici recenti: il primo è costituito da una tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura di Firenze nel 2002 che vede come relatore Luigi Zangheri³²⁰, mentre il secondo arriva dall’ambiente francese³²¹ e ripercorre le tappe attraverso cui si sono svolti i lavori di costruzione del giardino, utilizzando ripetuti riferimenti documentari. Tra questi anche il riscoperto libro di *Entrata e Uscita* citato da Palagi nel 1876³²². Si tratta del primo ed unico studio su Lappeggi sufficientemente

³¹⁸ Ivi, nota 1, p. 83.

³¹⁹ B. F. WERNER, *Das schensurwürdige un berühmte Florenz das ist accurate Abbildungen der vornehmsten Prospecten von Kirchen, Residentien, Pallatien, Plaetzen und Lusthäusern*, Augsburg 1735; G. ZOCCHI, *Vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana*, Firenze 1744.

³²⁰ A. DI MATTEO, Il ninfeo della villa di Lappeggi, tesi di laurea discussa presso il Dipartimento di Storia dell’Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche, a.a. 2001-2002. L’autrice non ha purtroppo dato il consenso alla consultazione della tesi.

³²¹ J. MEUDEC, *Un jardin baroque à Florence: le “nouveau jardin” de la villa de Lappeggi*, in “Histoire de l’Art”, 46, 2000, pp. 77-89.

³²² La studiosa francese è la prima – distanza di circa un secolo e mezzo dopo la pubblicazione di Palagi - ad aver individuato e di nuovo consultato il libro di *Entrata e uscita e debitori e*

sostenuto sul piano documentario, anche se nell'insieme resta comunque esiguo e caratterizzato da una scarsa capacità di penetrazione critica negli argomenti trattati. Il suo maggiore merito rimane quello di aver riportato alla luce un documento rimasto inaccessibile per un così lungo tempo, aprendo la via a futuri studi sulla villa, il giardino e le fabbriche annesse.

Ritornando al più ristretto ambito dell'edificio, ricordiamo il fondamentale contributo di Fara³²³ (1977) che lega per la prima volta il nome di Bernardo Buontalenti alla progettazione cinquecentesca di Lappeggi (il lavoro di Smith è ancora sconosciuto in Italia a questa data), grazie alla pubblicazione dell'ormai ampiamente ricordata lettera del provveditore Uguccioni³²⁴.

Lappeggi fa quindi il suo ingresso nel catalogo di ville buontalentiane e viene messa in relazione con la villa dei Collazzi a Giogoli³²⁵.

Da un primo confronto emergono delle somiglianze evidenti - soprattutto per l'impiego della pianta ad U in entrambi gli edifici - ma l'esame più approfondito delle particolarità di ognuno illumina divergenze importanti che contrappongono i due casi.

Il più recente contributo specifico su Lappeggi è di Emanuele Masiello (2010) il quale cerca di riportare l'attenzione sulla villa elogiando il valore del bene architettonico, spronato dalla gravità della condizione in cui si trova oggi questo "capolavoro architettonico e artistico tra i più eccelsi dell'area fiorentina"³²⁶. Il saggio è una sorta di 'sistemazione' delle notizie storiografiche su Lappeggi lungo l'arco di tempo che va dal XV al XIX secolo e il tono è quello di chi vuol

creditori delle fabbriche della Villa d'Appoggi di S.A.R con la descrizione dei lavori dal 1700 al 1711 presso ASF, *Congregazione di carità di San Giovanni Battista*, serie IV, nn. 434-435.

³²³ A. FARA, *Le ville di...* op. cit.

³²⁴ ASF, *Capitani della Parte*, numeri neri, 1468, c.495.

³²⁵ G. L. O. CARDINI, *Le ville...* op. cit., pp. 42-44; A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit., p. 7; *L'architettura delle ville buontalentiane nei documenti*, in C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri (a cura di), *Le ville, le fortezze...* op. cit., p. 28; E. MASIELLO, *La villa medicea di Lappeggi. Fasti e vicissitudini di un capolavoro umiliato*, in "Medicea", 5, 2010, nota 6, p. 39; A. BELLUZZI, *Un caso storiografico: la villa fiorentina dei Collazzi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 59, 2013, p. 179.

³²⁶ E. MASIELLO, *La villa medicea...* op. cit., pp. 30-39.

risolleverebbe la villa dal destino di degrado e di abbandono da parte delle istituzioni. Infatti l'ultima parte si concentra proprio sulle pesanti alterazioni a cui la villa è andata incontro a partire dal 1817 (con la demolizione del piano sottotetto voluta dal proprietario di allora Gioachino Cambiagi)³²⁷ fino alla seconda metà del secolo scorso quando è stata definitivamente frazionata e trasformata in un condominio³²⁸.

Allo stato attuale, della villa settecentesca e delle sue magnificenze architettoniche e paesaggistiche rimane ben poco. Del giardino barocco rimane il 'fantasma', un'eco di altri tempi passati di cui oggi si conservano solo flebili tracce.

La parte meglio conservata è limitata agli interni, alle decorazioni pittoriche di camere e sale e agli arredi mobili. È questo l'ambito in cui si è mosso un altro filone di studi su Lappeggi, nel quale distinguiamo in primis il contributo di Fauzia Farneti dedicato allo specifico tema del quadraturismo e più in generale della decorazione in epoca granducale³²⁹, nel quale trova spazio anche una riflessione sugli artisti coinvolti nella decorazione della villa durante il Seicento³³⁰. Prima del 1670 Jacopo Chiavistelli e Andrea Ciseri sono impegnati per conto del principe Mattias (proprietario di Lappeggi dal 1640-1667) nella galleria della villa, su cui aveva precedentemente operato Angelo Michele Colonna (intorno al 1648). Si tratta di un ambiente ricavato tamponando la loggia del piano nobile che verrà ridotto di una campata qualche decennio più tardi (in occasione della ristrutturazione settecentesca) per ricavare il ricetto della scala. L'incarico di decorare la 'nuova facciata' della galleria dovuta a questa trasformazione verrà affidato a Giuseppe Tonelli, probabilmente per via delle affinità del suo repertorio con quello della scuola bolognese³³¹.

³²⁷ ASF, *Notarile moderno*, 38455-38464, Giovacchino Bacci, 1 aprile 1817.

³²⁸ E. MASIELLO, *La villa medicea...* op. cit., p. 38

³²⁹ F. FARNETI, *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato: province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, pp. 205-232.

³³⁰ Ivi, pp. 211-212.

³³¹ Ivi, p. 211.

Particolarmente abbondanti di notizie sulla stagione seicentesca risultano i contributi di Novella Borbolani di Montauto³³² e Emanuela Gavilli³³³. Entrambe trattano della permanenza a Lappeggi del principe Mattias de' Medici, uomo d'armi e raffinato collezionista, che utilizza la villa come luogo di ritiro dalla vita politica (Mattias riveste il ruolo di governatore di Siena) e di abbandono ai divertimenti della caccia e alla tranquillità della campagna. Mattias entra in possesso della villa nel 1640³³⁴ e la tiene fino alla morte avvenuta nel 1667. In questi anni l'edificio non subirà trasformazioni significative riguardanti la struttura architettonica, ma andrà incontro a una serie di operazioni di 'ripristino' degli esterni e aggiornamento degli ambienti interni alle nuove tendenze artistiche del periodo. Gli inventari consultati dalle studiose³³⁵ risultano ricchi di notizie sulla distribuzione degli ambienti – diretta continuazione della villa buontalentiana – e fanno emergere le novità messe in opera da Mattias nella decorazione delle stanze e nella trasformazione di alcune di esse in veri e propri luoghi di esposizione dei *mirabilia* a cui il principe era fortemente affezionato. Troviamo infatti un *cabinet de corail*³³⁶ con preziosi

³³² N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *Paesaggio e battaglie a Firenze dopo Salvator Rosa*, in E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze, 11-12 dicembre 2008), Venezia 2010, pp. 325-348; *La villa di Lappeggi e le altre dimore del principe*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di corte: l'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1660)*, II, Firenze 2006, pp. 222-227.

³³³ E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo di delizie del serenissimo principe Mattias*, in "Arte musica e spettacolo", 1, 2000, pp. 257-286.

³³⁴ ASF, *Miscellanea Medicea*, 376, cc. 1-4 segnalato in E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo...* op. cit., p. 258.

³³⁵ ASF, *Miscellanea Medicea*, 333, ins. 1 (1652); ASF, *Guardaroba Medicea*, 703 (1659); ASF, *Guardaroba Medicea*, 779ter (1669), ASF, *Mediceo del Principato*, 5869a (1669).

³³⁶ Lo studiolo viene chiamato in questo modo dai viaggiatori del Seicento che approdano anche a Lappeggi durante il loro tour italiano, mettendo così in evidenza la notorietà che l'edificio aveva raggiunto all'epoca. In particolare Richard Lassels nel suo *Voyage d'Italie* (1682²), parla di Lappeggi in questo modo: "Au sortir de cette maison [Pratolino] de plaissance, nous allames en une autre, que l'on appelle Lampeggio, à cinq milles de Florence, qui appartient au Prince Mattias. [...] Je vis dans cette maison un curieux cabinet de corail enrichi d'un fort bel émail: le beau Gioco di Meca, où le jeu de Turquie, des miroirs curieux & un petit magasin d'armes." E

smalti, “figurine di Corallo” e “tutto lo stipo intarsiato di Corallo e Smalto”, l’armeria ricoperta tutta di palchetti di legno appositamente costruiti per esporre le armi³³⁷, e numerosi specchi, orologi e altri curiosi oggetti a dimostrazione della passione scientifica del principe.

Consistenti testimonianze giungono anche sul fronte della decorazione e del collezionismo artistico: lavorano alla decorazione delle sale e della galleria del piano nobile (ricavata in questa occasione) Angelo Michele Colonna (1641-1643) e Agnolo Gori³³⁸, e sono attivi altri artisti come Salvator Rosa, Livio Mehus, Jacques Courtois detto il Borgognone, Stefano della Bella e Guido Reni. Il soggetto militaresco cristallizzato nei nuovi quadri di battaglia “senza eroe”³³⁹ è sicuramente molto amato da Mattias visti i suoi trascorsi biografici di uomo d’armi e la presenza sugli scenari di guerra sparsi per l’Europa. In uno dei quadri commissionati a Courtois per Lappeggi troviamo il principe in mezzo agli altri combattenti, confuso nella mischia, facendo prevalere in questo modo l’azione e la narrazione rispetto al tono eroico della celebrazione personale più tipico della pittura del Rinascimento.

Degli interventi specifici sull’architettura faremo degli accenni durante l’esame della storia costruttiva della villa nel Cinquecento. Risultano comunque limitati alla sistemazione degli esterni compreso il giardino oltre ad opere di comune manutenzione.

All’interno del panorama di contributi appena delineato, di per sé scarno e prevalentemente concentrato sul Sei-Settecento, rimane completamente in ‘ombra’ la storia della progettazione e realizzazione della villa cinquecentesca.

Ci proponiamo quindi di portare avanti l’indagine esaminando i lavori svolti durante il cantiere attivo dal 1580 al 1585 e affrontando in chiave critica l’architettura della villa attraverso confronti e paralleli con altri edifici del

ancora nelle parole di François Deseine, *Nouveau Voyage d’Italie* (1699²): “Lampeggio autre maison de plaissance à cinq milles a plusieurs peintures, batailles du Tempeste, un cabinet de corail, miroirs curieux, une petite armurie & c.”. Citati in E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo...* op. cit., p. 262.

³³⁷ ASF, *Miscellanea Medicea*, 376, cc. 74-88.

³³⁸ N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *La villa di Lappeggi...* op. cit., pp. 225-226.

³³⁹ E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo...* op. cit., p. 266.

periodo, con l'intento di arricchire ulteriormente la riflessione sulle ville buontalentine del secondo Cinquecento.

2. La storia dell'edificio dal XIV secolo alle soglie dell'intervento buontalentino

Le prime notizie di cui disponiamo sulla versione originaria dell'edificio risalgono al 1340 e riguardano una “domum altam sive turrim cum quadam alia domo positam juxta eam citatam turrim in populo plebis Antillae, loco dicto Lappeggi”.³⁴⁰

La descrizione restituisce uno ‘statuto’ ambiguo dell'edificio determinato dall'uso contemporaneo di “domum altam” e “turrim”, una formula esplicativa (quella dell'endiadi) peraltro spesso ricorrente nei documenti trecenteschi in ambito notarile o cancelleresco. L'ambiguità derivava dalla difficoltà di cogliere lo specifico ‘carattere’ di ogni singolo edificio, vista l'ampia varietà di strutture e terminologie a disposizione, che mancavano però di un corpus normativo capace di classificarle in maniera ordinata³⁴¹.

Quindi l'immagine che se ne ricava è quella di un edificio alto – probabilmente una torre – con una casa accanto, soluzione ampiamente diffusa nelle campagne fiorentine durante il XIV secolo³⁴².

Doveva essere sicuramente una struttura massiccia con evidenti caratteristiche di tipo difensivo, visto che viene inclusa nell'elenco delle “fortilitia” private presenti nel contado, redatto dagli *Otto di guardia e balia*

³⁴⁰ ASF, *Diplomatico*: Pergamene del monastero di Montescalari, 24 gennaio 1340, citato in E. REPETTI, *Dizionario geografico...* op. cit., p. 641-643.

³⁴¹ P. PIRILLO, *La diffusione della “casa forte” nelle campagne fiorentine del basso Medioevo*, in R. Ninci (a cura di), *La società fiorentina nel basso Medioevo*, Perugia 1995, p. 191.

³⁴² R. STOPANI, *Medievali “case da signore” nella campagna fiorentina*, Firenze 1977; P. PIRILLO, *Costruzione di un contado. I Fiorentini e il loro territorio nel basso Medioevo*, Firenze 2001; I. MORETTI, *Le “case da signore” del Medioevo e l'origine dell'architettura rurale toscana*, in G. Morolli (a cura di), *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Firenze 2002, pp. 97-106; *Il paesaggio delle “case da signore”*, in P. Pirillo (a cura di), *Alle porte di Firenze. Il territorio di Bagno a Ripoli in età medievale*, Roma 2008, pp. 163-174;

della Repubblica nel 1409³⁴³. Per far fronte al minaccioso avvicinamento di Ladislao di Durazzo al territorio fiorentino, la Repubblica aveva obbligato i proprietari di strutture con caratteristiche costruttive predisposte alla difesa a denunciarne la proprietà e custodirle “ad honorem et obedientiam comunis Florentie”³⁴⁴.

In questo elenco Lappeggi compare come proprietà dei Sinibaldi³⁴⁵, uno dei rami della famiglia Bardi che rinuncia al casato nel 1393, decidendo di farsi chiamare proprio Sinibaldi di Lampeggio³⁴⁶.

Quindi la menzionata ‘casa con torre’ trecentesca si può far rientrare nella categoria delle ‘case-forti’, termine mutuato dalla storiografia francese³⁴⁷, e riferito a tutti quegli edifici potenzialmente utilizzabili per scopi militari³⁴⁸.

Successivamente troviamo Lappeggi nel Catasto del 1427, elencata tra le proprietà di Nicholaio di Simone d’Antonio dell’Apeggia de’ Bardi³⁴⁹.

Il primo ad avere segnalato il documento è stato Andrea Celletti, in occasione del suo studio sulle “case da signore” tre-quattrocentesche nel territorio di Bagno a Ripoli, a sud di Firenze. La trascrizione riportata è però incompleta e presenta inoltre alcuni errori di lettura³⁵⁰.

Innanzitutto, nonostante Lappeggi sia inclusa tra le “case da signore”, dalla lettura della portata al catasto del 1427 viene individuato solo “uno poderetto

³⁴³ ASF, *Otto di guardia e balia della Repubblica*, 10, cc. 48r-82v, segnalato da G. ANTONELLI, *La magistratura degli Otto di Guardia a Firenze*, “Archivio Storico Italiano”, CXII, 1954, 402, pp. 3-39; P. PIRILLO, *La diffusione della...* op. cit., pp. 169-198.

³⁴⁴ ASF, *Otto di guardia e balia della Repubblica*, 10, c. 48r.

³⁴⁵ ASF, *Otto di guardia e balia della Repubblica*, 10, c. 50r citato in M. FRATI, *Alle soglie della villa fiorentina: l’architettura delle dimore rurali nel Trecento*, in “Opus Incertum”, Nuova serie, 1, 2015, p. 19.

³⁴⁶ E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, II, Firenze 1671, p. 171.

³⁴⁷ P. PIRILLO, *La diffusione della...* op. cit., p. 173. Il riferimento è alla “maison forte”. Secondo Pirillo il termine trecentesco “fortilitium” è il corrispondente della “maison forte”, in uso nel contesto francese sin dall’inizio del XIV secolo.

³⁴⁸ P. PIRILLO, *Firenze e le dinamiche...* op. cit.

³⁴⁹ ASF, *Catasto*, 64, cc. 185-187.

³⁵⁰ Ringrazio Veronica Vestri per il prezioso aiuto nella lettura del documento.

cho chase 2 sono da lavoratore”³⁵¹. La lettura corretta riporta invece “uno poderetto [...] chon chasa e chappanna e forno da lavoratore” in “luogho detto La Peggia”³⁵². Si aggiungono nelle carte successive “uno podere [...] chon chasa da lavoratore”³⁵³ e per ultimo il dato più importante: “Uno podere chon *chasa da cittadino* ove abitano e in parte horto chon chasa da lavoratore posto in detto popolo”³⁵⁴.

L'ordine consueto della descrizione delle proprietà qui è invertito: la ‘casa da signore’ viene menzionata per ultima. La sua individuazione risulta però fondamentale per garantire la continuità dalla *facies* trecentesca a quella quattrocentesca, che come abbiamo visto, nel 1409 presentava delle caratteristiche architettoniche e costruttive degne di un edificio signorile dotato di una certa imponenza, e non sicuramente riconducibili a una modesta “casa da lavoratore”.

In mancanza di un rilievo accurato dell'edificio risulta problematica l'individuazione precisa della consistenza della ‘casa da signore’ nel XV secolo. Il primo indizio utile a tal riguardo emerge dall'esame dei sotterranei: nella testata dell'ala est dell'edificio (figg. 63, 74) si trovano due ambienti adiacenti ricoperti da volte a botte ribassate riconducibili a un linguaggio costruttivo del XIV secolo, caratterizzato dalla ricerca di regolarità e simmetria che potrebbero appartenere a una domus trecentesca dal volume compatto, nitido e corrispondere a una sala superiore; sarebbe questo l'unico ambiente sotterraneo a questa data. Quelli alle sue spalle, coperti da volte a botte lunettate sono stati probabilmente scavati successivamente, forse addirittura in occasione del rifacimento cinquecentesco. Le tracce della torre nominata nel Diplomatico³⁵⁵ potrebbero invece nascondersi tra gli ambienti frammentari e confusi sul piano distributivo, palesemente costretti a destreggiarsi in mezzo a forti vincoli, posti

³⁵¹ A. CELLETTI, *Bagno a Ripoli. Architettura civile*, in I. Moretti (a cura di), *Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze*, Firenze 2000, p. 98. Il riferimento catastale si trova in ASF, Catasto, 64, c. 185.

³⁵² ASF, *Catasto*, 64, c. 185.

³⁵³ ASF, *Catasto*, 64, c. 186.

³⁵⁴ Ivi, c. 187. Il corsivo è di chi scrive.

³⁵⁵ ASF, *Diplomatico*: Pergamene del monastero di Montescalari, 24 gennaio 1340.

intorno alla “corticina” o “cortilino. L’area è ricordata in questi termini negli inventari del Sei-Settecento ed è riscontrabile nel rilievo eseguito da Vasari il Giovane (fig. 52).

Questo nucleo viene menzionato anche nel ‘quaderno di muraglia’³⁵⁶ dove in più di una occasione si fa riferimento a lavori fatti alla “cucina vecchia e nuova”³⁵⁷, alla “tinaia nuova” e all’“andito” (presumibilmente l’andito che segue l’ingresso a est). La costruzione della cucina “nuova” accanto a quella “vecchia” conferma la preesistenza di questi ambienti di servizio nella parte est dell’edificio e la loro appartenenza alla *facies* pre-buontalentiana e medievale.

L’ingombro della preesistenza con cui Buontalenti si trova a confrontarsi presenta, a questo punto, due corpi parallelepipedi affiancati, con probabile cortile murato affiancato al lato lungo del blocco di testata – pienamente in linea con le formule delle ‘case da signore’ tra Trecento e inizio Quattrocento.

I Bardi di Lappeggi cederanno la proprietà ai Gualterotti in due separate partite nel 1511 e 1513. Successivamente la villa passerà ai Bartolini Salimbeni nel 1551 e finalmente a monsignor Giovan Battista Ricasoli nel 1560³⁵⁸. Il vescovo Ricasoli sarà ufficialmente proprietario di Lappeggi fino al 1567³⁵⁹, anno in cui verrà donata al fratello Simone che terrà la villa fino al momento in cui verrà acquistata da Francesco I, nel dicembre 1569³⁶⁰.

Lo scavo archivistico non ha offerto notizie significative sul periodo che va dai Bardi ai Ricasoli e l’impossibilità di consultare gli archivi privati delle famiglie – dovuta alla indisponibilità dei proprietari – ha ulteriormente aggravato la mancanza.

L’unica scintilla documentaria che illumina di scorcio e a ritroso questa fase della storia dell’edificio è contenuta nel contratto di acquisto da parte di Francesco I. La proprietà di Lappeggi risulta molto estesa e comprende – oltre

³⁵⁶ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, filza 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggio.

³⁵⁷ Ivi, cc. 39r, 42r, 49r.

³⁵⁸ ASF, *Decima Granducale*, Santa Maria Novella, anno 1561, c. 264.

³⁵⁹ ASF, *Decima Granducale*, Santa Maria Novella, anno 1567, c. 98.

³⁶⁰ ASF, *Notarile antecosimiano*, 416: Andrea da Mosciano, 9 dicembre 1569.

al “palazzo” principale – anche una serie di poderi e boschi annessi. Nella vendita sono inoltre incluse “omnes columnae, capitelli et conci et petrae qui et quae hodie reperiuntur in dicto palatio, seu ejus curia, vel alibi, in bonis predictis non muratae, sed destinate pro illis murandis”³⁶¹.

La presenza di questo abbondante materiale da costruzione nella villa e nel suo cortile, costituito in larga misura da colonne e i capitelli – elementi con chiaro riferimento a un linguaggio classico – farebbero pensare a un abbozzo di intervento rimasto incompiuto, dimostrativo però dell’intenzione di un aggiornamento e ‘nobilitazione’ dell’edificio preesistente.

L’incompiutezza dell’intervento a Lappeggi non è da ritenersi un caso isolato nella storia delle proprietà di Ricasoli, vescovo di Cortona, personalità di erudito e figura eminente presso la corte medicea, amico di artisti e accademici del suo tempo³⁶², ma frenato nei propri slanci mecenateschi da improvvise crisi di parsimonia.

Lo stesso destino era toccato anche al progetto di ristrutturazione nell’area dell’ex monastero di San Miniato al Ceppo in via San Gallo, una proprietà di famiglia che viene donata in usufrutto al vescovo dallo zio, Giuliano di Ranieri, nel 1538³⁶³. La progettazione viene affidata a Cosimo Bartoli e comprendeva il disegno ambizioso e raffinato di un palazzo con giardino descritto dettagliatamente nel *Ragionamento primo* della sua opera dedicata ad “alcuni luoghi difficili di Dante”³⁶⁴, una espressione rappresentativa della politica culturale di riaffermazione del primato della ‘lingua fiorentina’ (e quindi della

³⁶¹ Ivi.

³⁶² Per notizie su Giovan Battista Ricasoli vedi L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861, pp. 73-80; M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di un monumento a Firenze*, Firenze 1973, pp. 14-16.

³⁶³ M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di...* op. cit.; F. JONIEZ, *The semantics of recycling. Cosimo Bartoli’s Invenzioni per Giovan Battista Ricasoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova, 18-19 novembre-Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011, pp. 297-325.

³⁶⁴ C. BARTOLI, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli Gentil’huomo & Accademico Fiorentino sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune invenzioni & significati, & la Tavola di piu cose notabili*, Venezia 1567.

valorizzazione di Dante come ‘padre fondatore’), scaturita dalla volontà di Cosimo I e affidata agli *Accademici* più illustri³⁶⁵.

Il vescovo Ricasoli perde improvvisamente interesse per l’opera intorno al 1550³⁶⁶, i lavori si interrompono e la proprietà viene venduta al Monastero della Certosa nel 1555, recuperando la funzione precedente di monastero delle suore³⁶⁷. Questo atteggiamento è stato interpretato come un segno della leggendaria avarizia di Ricasoli: una sindrome che tornerà a manifestarsi anche qualche anno dopo, nel 1553, quando deciderà di rinnovare la vecchia residenza di famiglia vicino al Ponte alla Carraia, affidando a Francesco Pagani la decorazione della facciata³⁶⁸, con esiti decisamente poveri e scadenti che non sfuggirono agli occhi e ai commenti dei contemporanei³⁶⁹.

Una simile svolta potrebbe avere avuto luogo anche a Lappeggi.

A lavori ormai avviati, Ricasoli si sarebbe trovato a fare i conti con il peso delle intenzioni iniziali, ritenute forse troppo ambiziose per le sue finanze e quindi impossibili da sostenere fino in fondo. Ne conseguirebbe l’avvenuta interruzione del cantiere e il ritrovamento sul posto, qualche anno dopo, degli elementi lapidei menzionati nel contratto di vendita.

Purtroppo di questo intervento non possiamo valutare né la forma, né la consistenza, ma possiamo sicuramente ipotizzare l’esistenza di un progetto organico alla base dell’intera vicenda. Un indizio a favore deriva non soltanto dalla segnalazione di materiale da costruzione presente in loco, ma anche da un fortuito ritrovamento registrato nel *Quadernucio* a pochissimi giorni dall’inizio dei lavori.

³⁶⁵ M. PLAISANCE, *L’Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e Francesco I de’ Medici*, Roma 2004.

³⁶⁶ M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di...* op. cit., p. 18.

³⁶⁷ Ivi, pp. 52-70.

³⁶⁸ L. G. LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell’arte*, Firenze 1972, I, pp. 157-160; F. JONITZ, *The semantics of...* op. cit., p. 302.

³⁶⁹ K. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, I, München 1923, p. 357: “La facciata del Ricasoli riesce in maniera, chel povero vescovo bestemmia la sua dappocaggine” (da una lettera di Bernardetto Minerbetti a Giorgio Vasari, 1 luglio 1553). Altre lettere sullo stesso argomento seguono a p. 361.

Ufficialmente il cantiere di Lappeggi viene aperto il 1 maggio 1580³⁷⁰.

Il 3 di maggio, assieme ad altre “robe che si sono trovate insudetta fabrica” – che comprendono “pezzi di trave vecchia”, “pezzi di piane”, “correnti”, “ferramenti vecchi” – viene segnalato un “modello di detta fabrica”³⁷¹.

Il modello ritrovato ha tutta l'aria del ‘reperto’, un oggetto che fa parte della storia passata dell'edificio, depositato al suo interno assieme ad altri ‘pezzi vecchi’ da sgomberare nel momento in cui stanno per prendere il via i lavori della nuova ristrutturazione buontalentina.

Si tratta quindi di ritornare ancora una volta a riflettere sugli anni Sessanta, su Giovan Battista Ricasoli e su Cosimo Bartoli, il suo riferimento in campo architettonico.

Bartoli incarna perfettamente la figura dell'umanista: letterato e linguista, si interessa di scienza e musica, a Firenze è discepolo di Francesco Verini e membro illustre dell'Accademia Fiorentina³⁷². L'accostamento all'architettura nasce dai suoi interessi di filologo e letterato e rientra pienamente nei programmi dell'Accademia degli Umidi, poi Accademia Fiorentina³⁷³, che, d'intesa con le strategie culturali di Cosimo, si ripromette di promuovere e difendere il primato del toscano parlato in quanto erede legittimo del toscano letterario del Trecento, estendendone l'area di influenza e di competenza a settori disciplinari e scientifico-filosofici finora controllati dalla lingua del sapere per eccellenza, il latino. Si spiegano così la traduzione prima delle

³⁷⁰ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, filza 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggi, c. 1r: “Questo quadernucio della fabrica di Lappeggi di Sua Altezza Serenissima sarà tenuto da me Simone di Antonio dell'Antella, Ministro di ditta fabrica e deputato, dove si anoteranno tutte le robe che entreranno e usciranno da detta fabrica. Cominciato questo dì primo di Maggio 1580”.

³⁷¹ Ivi, c. 2r.

³⁷² R. CANTAGALLI, N. DE BLASI, *Bartoli, Cosimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 561-563.

³⁷³ Per uno sguardo più ampio sulla relazione con l'Accademia Fiorentina e la politica di Cosimo I vedi M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 176-190; N. ARICO', *Il De Re Aedificatoria secondo Cosimo Bartoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli...* op. cit., pp. 3-40.

Institutiones geometricae di Dürer (1537)³⁷⁴ e poi quella del *De Re Aedificatoria* (1550)³⁷⁵.

All'opera di traduttore e di interprete Bartoli affianca una moderata attività pratica. Sappiamo che alcuni 'esercizi' iniziali risalgono al soggiorno romano³⁷⁶ ma il primo vero incarico lo vede impegnato al Casino Ricasoli dopo il 1538, mentre i *Ragionamenti accademici*³⁷⁷, in cui viene inclusa una dettagliata descrizione del progetto del nuovo palazzo con il suo giardino, vengono dati alla stampa soltanto nel 1567. In realtà la data dell'edizione a stampa falsa la cronologia della stesura del manoscritto che si presume fosse già conclusa nella sua versione di base nel 1550 (sottoposta poi a saltuari aggiornamenti fino all'anno della pubblicazione)³⁷⁸.

Al progetto per il vescovo Ricasoli è dedicato il *Ragionamento primo* ovvero *Il Martello*. Il testo è strutturato in forma dialogica tra Bartoli stesso, Vincenzo Martelli e Angelo della Stufa, e il tutto si svolge durante una visita immaginaria dei tre personaggi al cantiere di via San Gallo. Le accurate descrizione di Bartoli (che risponde alle domande e sollecitazioni dei due gentiluomini che lo accompagnano) sono quasi tutte costruite secondo la formula linguistica condizionale che chiarisce come il palazzo e il giardino "havevano ad essere" nel "disegno" che lui stesso aveva concepito, e non come effettivamente fossero nel momento in cui i tre personaggi vi si trovavano davanti. L'unica parte degli esterni che risulta già realizzata è la facciata verso il giardino, caratterizzata da

³⁷⁴ G. M. FARA, *La geometria di Albrecht Dürer in Italia fra Rinascimento e Barocco*, in G. M. Fara (a cura di), *Albrecht Dürer, Institutiones geometricae. Cosimo Bartoli, I geometrici elementi di Alberto Durer*, Firenze-Torino 2008, pp. 3-11.

³⁷⁵ C. BARTOLI, *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentil'huomo e Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni*, Firenze 1550.

³⁷⁶ È a Roma durante l'assedio del 1530. R. CANTAGALLI, N. DE BLASI, *Cosimo Bartoli...* op. cit.

³⁷⁷ C. BARTOLI, *Ragionamenti accademici...* op. cit.

³⁷⁸ CH. DAVIS, *Cosimo Bartoli and Michelangelo: family, friends, academicians, art history, architecture*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli...* op. cit., nota 1, pp. 341-342.

una loggia con archi su colonne al piano terra per l'intera lunghezza dell'edificio ("circa cinquanta braccia")³⁷⁹ e finestre al piano di sopra.

L'immagine della facciata originaria si può ancora riconoscere e apprezzare nello stato attuale dell'edificio, frutto di un importante restauro iniziato alla fine degli anni Sessanta e concluso qualche anno dopo³⁸⁰. Il restauro, la cui finalità era proprio quella di ripristinare la *facies* originaria del palazzo, ha richiesto un lavoro accuratissimo che ha finalmente 'liberato' le colonne della loggia nascoste all'interno dei brutali tamponamenti avvenuti nel secondo dopo guerra. La facciata presenta quindi una loggia al piano terra, una loggetta con tre fornici nella porzione centrale del piano superiore affiancata da finestre corrispondenti agli archi inferiori. L'ultimo piano a tetto non fa parte del progetto di Bartoli (la cui facciata "molto poco in su andava", circa 12 braccia e mezzo)³⁸¹ e rappresenta una sopraelevazione realizzata dopo il 1565, anno in cui il palazzo diventava proprietà delle monache di San Miniato al Ceppo³⁸².

Un simile progetto di ristrutturazione potrebbe essere stato immaginato dal vescovo Ricasoli anche per Lappeggi. Ne sono testimoni, come abbiamo visto, le colonne, i capitelli e il resto del pietrame registrati nel contratto di vendita a Francesco I e il modello ritrovato all'interno della fabbrica nel 1580. Un progetto che poteva esprimersi nella volontà di regolarizzare i volumi preesistenti (ricordiamo erano composti dalla "domum altam sive turrim cum quadam alia domo positam juxta eam citatam turrim") compattandoli in un unico volume parallelepipedo, aggiornato e impreziosito sul lato lungo tramite l'inserimento di logge con archi su colonne: la fedele replica del mancato palazzo cittadino nel contesto di una dimora di campagna. Del resto Bartoli è in contatto costante con Firenze fino al 1562 (successivamente si trasferirà a Venezia nel ruolo dell'agente di Cosimo)³⁸³ mentre l'acquisto di Lappeggi da parte di Ricasoli avviene nel 1560.

³⁷⁹ C. BARTOLI, *Ragionamenti accademici...* op. cit., p. 18v.

³⁸⁰ M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di...* op. cit.

³⁸¹ C. BARTOLI, *Ragionamenti accademici...* op. cit. p. 4r.

³⁸² M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di...* op. cit., p. 60.

³⁸³ R. CANTAGALLI, N. DE BLASI, op. cit.

L'applicazione di un colonnato filtrante al fronte laterale o tergale rivolto verso il giardino, completato in chiave panoramica da un colonnato o da una loggia superiore, costituiva lo strumento più efficace e rapido di aggiornamento e rfigurazione di un chiuso edificio medievale. Esempio il caso del castello di Torregalli trasformato in 'villa rinascimentale' all'inizio del Cinquecento (i lavori si concludono nel 1532)³⁸⁴ addossando al muro trecentesco un portico con 5 arcate al piano terra e una loggia con colonne a sorreggere il tetto al piano superiore.

³⁸⁴ M. DE VITA, *Le vicende storiche ed i recenti restauri del 'Castello di Torregalli'*, in M. De Vita (a cura di), *Il castello di Torregalli. Storia e restauro di un complesso fortificato del 'contado fiorentino'*, Firenze 2007, pp. 15-48.

3. La fabbrica di Francesco I tra strategie territoriali e gestione del cantiere

L'acquisto di Lappeggi da parte di Francesco I si inserisce nel quadro di una precisa strategia territoriale dei Medici in atto da più di un secolo, che nella seconda metà del Cinquecento si cristallizza in una estensione patrimoniale 'compatta' disposta a 'corona' intorno a Firenze.

La campagna di acquisti di Francesco si svolge in due tempi: il primo ricopre gli anni della reggenza (1564-1574); il secondo lo vede nei panni di Granduca e si estende fino all'anno della morte avvenuta nel 1587³⁸⁵. Gli acquisti più rilevanti dei primi anni, a livello di investimento economico e territoriale, sono Lappeggi e Pratolino. Mentre Pratolino ha una storia patrimoniale che si articola nel tempo (la proprietà viene ampliata in continuazione dal 1568 al 1585), Lappeggi con i suoi poderi e i terreni boschivi annessi vengono acquistati in 'blocco' nel 1569 al prezzo di 13.000 scudi³⁸⁶. Una somma davvero consistente se paragonata alle altre voci di spesa relative a Firenze e dintorni, superiore anche a quella di Pratolino, che fino al 1574 ammontava a soltanto 6.800 scudi³⁸⁷.

A livello territoriale la tenuta di Lappeggi doveva 'chiudere il cerchio' in direzione sud-est. Oltre al "palazzo da signore", erano compresi nell'acquisto anche sei poderi con "case da lavoratore" (Cercognano, Via Nova, Colombaia, Caselle, Masseto, Sculivigne) assieme a vasti terreni boschivi (Verghereto, Sezzano, Rubbiana, Silva dell'Era)³⁸⁸ che sembrano far rientrare l'acquisto nell'ambito degli investimenti a scopo venatorio.

La caccia era un'attività sicuramente amata e diffusamente praticata dai Medici. Attività complessa sul piano del significato, con sfumature che superavano di gran lunga il livello del puro *divertissement* e si rivestivano di

³⁸⁵ G. V. PARIGINO, *Il tesoro del principe: funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1999, p. 115.

³⁸⁶ Ivi, p. 121.

³⁸⁷ Ivi, pp. 121-122.

³⁸⁸ ASF, *Notarile Antecosimiano*, 416: Andrea da Mosciano, 9 dicembre 1569; ASF, *Scrittoio delle RR Possessioni*, 4117: Campione dei beni stabili del Serenissimo Don Francesco de' Medici, c. 10.

declinazioni di carattere simbolico (a tratti mitologico) e politico, legate al potere e ai privilegi del ‘principe’³⁸⁹.

Ne era stato il precursore Lorenzo il Magnifico il quale delle “cose della caccia” era “sì innamorato ch’è una cosa incredibile”³⁹⁰ e la tradizione familiare era continuata con modalità che rientravano sempre di più nella mitologia del ‘sovrano guerriero’ attraverso Giovanni delle Bande Nere e Cosimo I fino a Francesco, la cui stessa morte è legata a una giornata di caccia nella tenuta di Poggio a Caiano³⁹¹.

La funzione venatoria di Lappoggi verrà suggellata con l’istituzione ufficiale della bandita³⁹² nel 1573³⁹³, e sarà sempre la caccia lo scopo principale per cui verrà ricordata la villa anche nei secoli successivi: il principe Mattias e più di ogni altro il cardinale Francesco Maria trasformeranno i loro soggiorni in villa in occasioni per dedicarsi alla ‘lotta armata’ contro la ‘preda selvatica’, corredate da una selezionata e raffinata compagnia, banchetti e feste ricorrenti³⁹⁴.

Non sorprende quindi l’iniziativa di Francesco I di valorizzare la tenuta facendo costruire una nuova villa negli anni Ottanta, dotando così anche

³⁸⁹ P. GALLONI, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel medioevo*, Roma-Bari 1993; Z. CIUFFOLETTI, *Un mirabile artificio. Il lavoro dell’uomo*, in L. Bonelli Conenna (a cura di), *Il paesaggio toscano: storia e rappresentazione*, Milano 2004, pp. 87-124; P. TORRITI, *Il principe e la caccia nell’arte toscana dal Cinquecento all’Ottocento*, in Ivi, pp. 427-445.

³⁹⁰ S. PIETROSANTI, *Le cacce dei Medici*, Firenze 1992, p. 15.

³⁹¹ Ivi, p. 23.

³⁹² Per la storia delle bandite medicee vedi D. BARSANTI, *Tre secoli di cacce in Toscana attraverso la legislazione: da “privativa” signorile sotto i Medici a “oggetto di pubblica economia” sotto i Lorena*, “Rivista di storia dell’Agricoltura”, 2, 1986, pp. 105-150.

³⁹³ L. CANTINI, *Legislazione toscana (1532-1775)*, Firenze 1800-1808, VIII, 72: “Bando sopra la Bandita del Lappoggio del dì 18 settembre 1573: Il serenissimo Gran Duca di Toscana [...] fanno pubblicamente bandire, & espressamente comandare a ogni & qualunque persona di qual si voglia stato o grado [...] che in modo alcuno ardisca o presuma cacciare, ne uccellare [...] per quanto tengano le possessioni, & poderi, che rispondono alla fattoria & palazzo del Lappoggio.”

³⁹⁴ G. PALAGI, *La villa di Lappoggi...* op. cit. Per un approfondimento sul tema della caccia in ambiente mediceo tra Sette-Ottocento si veda K. GUZA, *Tra austerità e divertissement. La ristrutturazione delle bandite granducali sotto i Lorena*, in A. Merlotti (a cura di), *Le cacce reali nell’Europa dei principi*, atti del convegno (Reggia di Venaria, 7-9 novembre 2012), Olschki (in preparazione).

Lappeggi di una architettura che rappresentasse degnamente il dominio mediceo e ne segnasse in maniera inequivocabile la presenza nel territorio, pienamente in linea con quanto accadeva contemporaneamente nelle altre proprietà della famiglia (le vicende costruttive di Pratolino, Magia, Marignolle e Coltano nel pisano, riguardano questi stessi anni). Così come non sorprende la decisione di affidare il progetto a Bernardo Buontalenti, architetto di fiducia e all'epoca protagonista di una piena 'maturità' professionale.

Un dato che getta su Lappeggi una luce particolare rispetto alle altre ville medicee dello stesso periodo è riscontrabile nella notizia di un pagamento (8 scudi, registrato il 9 maggio 1580) a Nigi di Matteo della Neghittosa, legnaiolo, “per un modello di detta fabrica”³⁹⁵.

Dionigi (o Nigi) di Matteo³⁹⁶ è il padre di Matteo Nigetti³⁹⁷ e collabora con Buontalenti a partire dagli anni Settanta. Gli incarichi più importanti durante il granducato di Francesco I lo vedono coinvolto nella realizzazione della Porta delle Suppliche e degli arredi lignei della Tribuna degli Uffizi, mentre successivamente, con Ferdinando I, si aggiungerà la realizzazione degli apparati lignei per il battesimo del Gran Principe Cosimo (1592) oltre al significativo contributo offerto nel cantiere del convento teatino dei Ss. Michele e Gaetano assieme al figlio Matteo (1593-1597)³⁹⁸.

Il ritrovamento di un altro modello realizzato per volontà di Francesco, oltre a quello già segnalato ‘depositato’ all'interno della vecchia ‘casa da signore’ e risalente alla proprietà Ricasoli, suggerisce l'esistenza di un programma chiaro e ben definito da parte del committente, e di un progetto organico da parte dell'architetto.

³⁹⁵ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggio, c. 4r.

³⁹⁶ L. AQUINO, *Nigetti, Dionigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 554-555.

³⁹⁷ A. RINALDI, *Nigetti, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 555-559.

³⁹⁸ L. AQUINO, *Nigetti, Dionigi... op. cit.; Legnaioli in Tribuna*, in A. Natali et al. (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Firenze 2014, pp. 105-113.

Il “libro di muraglia” risulta poco eloquente in merito, visto che il nome di Bernardo Buontalenti compare un’unica volta al suo interno, in occasione della registrazione di un pagamento avvenuta il 30 gennaio 1585³⁹⁹, in concomitanza con la chiusura del cantiere.

La notizia è ulteriormente confermata dal contenuto dell’ormai più volte menzionato documento⁴⁰⁰, in cui oltre alla richiesta del provveditore Uguccioni in merito al pagamento a Buontalenti per alcune attività svolte a Lappeggi, troviamo anche la sintetica risposta del segretario di Francesco, Giovan Battista Concini (27 gennaio 1585), con la segnalazione “a maestro bernardo buontalenti se li doni 25 scudi”⁴⁰¹.

Il pagamento inoltre viene erogato nella forma del “donativo” da parte del Granduca in persona, un termine decisamente ambiguo e informale, e riallaccia questo caso specifico, ancora una volta, alla più ampia e problematica questione delle modalità di pagamento dell’opera dell’architetto.

Innanzitutto, le ‘vie’ attraverso cui passano i pagamenti, nella maggior parte dei casi, non sono quelle ‘ufficiali’ e le informazioni contenute nei ‘libri di muraglia’ non sempre esauriscono l’argomento⁴⁰². Quindi, gli snodi gerarchici che vanno dal committente alle maestranze, passando dal provveditore, dai capomaestri e che infine giungono all’architetto (nella sua posizione ‘mobile’,

³⁹⁹ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabbrica di Lappeggio, c. 132r: “far dare salari e provisione di scudi venticinque a maestro Bernardo Buontalenti ingegnere, e sono per uno donativo fattoli da S.A.S. per le sua fatiche durate della fabbrica di Lappeggi come per uno memoriale fatto da messer Benedetto Uguccione provveditore della parte.”

⁴⁰⁰ ASF, *Capitani della Parte*, numeri neri, 1468, c.495.

⁴⁰¹ Una riproduzione fotografica del documento si trova pubblicata in C. CONFORTI, A. FARA, L. ZANGHERI (a cura di), *Le ville, le fortezze e le città nella Toscana del XVIII secolo*, Firenze 1978, p. 28.

⁴⁰² Ad esempio, nel ‘libro di muraglia’ della villa Ambrogiana, pubblicato in M. FOSSI, *Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell’Ammannati e sulla villa dell’Ambrogiana*, in G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, pp. 461-479, non viene mai menzionato chiaramente il nome di un progettista o architetto e nemmeno, di conseguenza, i relativi pagamenti.

come abbiamo visto, a seconda dello specifico incarico in questione) non ci sono di aiuto, dal momento che, a differenza di tutte le altre figure, l'architetto non può avere un salario fisso giornaliero o mensile. Il suo contributo nelle vicende costruttive di un'opera, oltre al concepimento e alla restituzione grafica del progetto, può variare in maniera non 'controllabile' e spesso difficile da quantificare concretamente, tanto da poter essere inserito in un meccanismo contabile.

L'ambiguità si ripresenta in maniera palese a Lappeggi: Buontalenti è l'ultimo a venire pagato, con una cifra che corrisponde a poco più della metà di quella di altri (solo 25 scudi rispetto ai 47 di Michele Banchi e Cosimo Bossi, rispettivamente scrivano e ministro della fabbrica) e si tratta inoltre di un "donativo" e non di un compenso espresso in termini ufficiali. In assenza di altre notizie provenienti dai documenti d'archivio e nell'ipotesi (improbabile) che questo sia l'unico pagamento, un primo approccio potrebbe considerare la posizione dell'architetto come marginale se non addirittura 'declassata' rispetto agli altri attori impegnati nella costruzione, responsabile di una attività di 'valore' inferiore sul piano monetario che rischia di fagocitare anche il piano intellettuale e quello culturale in senso più ampio. Un altro punto di vista invece, potrebbe interpretare questo "donativo", in primo luogo come un pagamento parziale riferibile a una qualche specifica prestazione; in secondo luogo, visto il carattere discrezionale del termine, come testimonianza dello stretto rapporto personale tra Francesco I e Buontalenti, quasi fosse il segno ufficiale di una intima 'familiarità' tra i due, che rendeva sfumati e liquidi i confini del rapporto consumato sul piano lavorativo.

Una volta appurato che il ruolo di Bernardo a Lappeggi fosse tutt'altro che marginale – vista l'esistenza di un modello del progetto e vista la ripetuta presenza nel *Quadernucio* di lavori "ordinati dallo ingegnere"⁴⁰³ – rimane problematica invece la determinazione del 'valore' del lavoro dell'architetto e del prestigio professionale che ne derivava.

⁴⁰³ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabbrica di Lappeggio, c. 129rv.

La carriera di Buontalenti, caratterizzata dallo ‘status speciale’ che lo vede diviso tra la Magistratura e la diretta committenza granducale, risulta particolarmente dimostrativa delle difficoltà economiche a cui gli architetti potevano andare incontro. Spesso lo stipendio da ‘funzionario’ non era sufficiente, i ritardi nei pagamenti erano ricorrenti e poteva anche capitare che Bernardo non venisse nemmeno rimborsato per le spese dei viaggi svolti per conto della Magistratura o di Francesco stesso. Lo stato di incertezza economica si viene aggravando sempre di più dopo la comparsa della gotta nel 1583 per raggiungere dei picchi critici sotto il regno di Ferdinando I⁴⁰⁴.

Negli ultimi anni di vita abbiamo di fronte un uomo afflitto da una condizione economica che rasenta la miseria. Esempio, in questo senso, una lettera di Bernardo inviata al Granduca nel 1606 (dopo cinquantanove anni di servizio ai Medici), che merita essere ricordata nella sua interezza, per il tono accorato del suo contenuto: “Ser.mo Granduca, quella si richordi come per sua amorevolezza mi fece dare scudi dieci il mese dal Sig.re Don Antonio Medici, del che ora mi anno detto che la mi se’ levata, povera casa mia. Mi trovo vecchio et infermo et di quella caduta che feci in galleria impedito, che non mi regho ritto. Et ho quindici boche, che ci sono sette nipoti quattro femine e tre masti, et mi manca dua moggia di grano questo anno per poter vivere. Io pero la suplico et prego per l’amor di Dio et de la sua madre Maria che Lei mi soccorra.

Buontalenti di servitù dani cinquantanove”⁴⁰⁵.

La questione dei pagamenti nell’ambiente fiorentino del Cinquecento rimane tutt’ora poco esplorata, ma indica una direzione di ricerca necessaria e utile a una comprensione più completa della complessa figura dell’architetto nella relazione col committente e con la cultura dell’epoca.

Oltre al nome di Buontalenti e di Dionigi Nigetti il *Quadernucio* registra altri tre nomi noti alla storiografia: Gherardo Mechini, Domenico Chiari e Francesco Buontalenti, il figlio di Bernardo.

⁴⁰⁴ F. BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974, pp. 284-287; E. DIANA, *Bernardo Buontalenti e il ruolo di “supervisore” nella magistratura dei Capitani di Parte*, in G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., pp. 33-49.

⁴⁰⁵ G. GAYE, *Carteggio inedito...* op. cit., III, p. 536.

Domenico Chiari è un altro dei capomaestri che collaborano con Buontalenti nell'ambito dei Capitani di Parte. Legnaiolo di formazione, entra a far parte della Magistratura nel 1582 ma ci rimane per pochissimo tempo (la sua carriera non supera i cinque anni)⁴⁰⁶.

Mechini e Chiari vengono menzionati proprio con il titolo di “capomaestri” e ricevono il loro compenso di 10 scudi per “giornate undici” di lavoro spese a misurare “lavori di più artieri fatti sino a questo dì”⁴⁰⁷, a conferma della consolidata formula che vede Buontalenti nel ruolo ufficiale di architetto e i consueti collaboratori in una posizione complementare.

Anche le notizie su Francesco Buontalenti arrivano dai rapporti dei Capitani di Parte. Bernardo cercò in diverse occasioni di fare assumere stabilmente il figlio nella Magistratura, ma i tentativi furono vani: Francesco non ottenne mai la fiducia del Granduca e si limitò a sostituire in veste non ufficiale il padre in occasioni di sopralluoghi, oltre a fornire saltuariamente pareri su lavori tecnici e a redigere i rapporti successivamente firmati dallo “ingegnere”⁴⁰⁸.

A Lappeggi Francesco è attivo nella fase conclusiva del cantiere e viene menzionato in riferimento alla consegna di “calcina per la fabrica” necessaria per lavori da lui ordinati⁴⁰⁹.

Il suo impegno presso i Capitani di Parte cessò definitivamente nel 1586⁴¹⁰, un anno dopo la conclusione del cantiere di Lappeggi, avvenuta nel gennaio del 1585.

⁴⁰⁶ S. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini...* op. cit., pp. 22.

⁴⁰⁷ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggio, c. 122v, 12 novembre 1584.

⁴⁰⁸ ASF, *Capitani di Parte*, numeri neri, 1470, c. 316 citato in G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., p. 26.

⁴⁰⁹ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabrica di Lappeggio, c. 128v, 22 dicembre 1584.

⁴¹⁰ ASF, *Capitani di Parte*, numeri neri, 1469, c. 702 citato in G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., p. 26.

4. Lappeggi 1580-1585: un dialogo ‘dissimulato’ con l'*exemplum* di Poggio a Caiano

Il rilievo realizzato da Giorgio Vasari il Giovane alla fine del XVI secolo rappresenta il documento più eloquente e affidabile a cui fare riferimento per una lettura approfondita della fabbrica buontalentiana.

Bernardo decide di non demolire il corpo di fabbrica ereditato dalla proprietà Ricasoli e si ripropone invece di integrarlo nel nuovo progetto della villa.

A fare da contrappeso alla testata del corpo esistente, a ovest viene collocato un volume netto che comprende una stanza quadrata e l'ingombro della scala principale a due rampe. Nella parte tergale si inserisce un massiccio corpo trasversale che ricuce perfettamente il volume della preesistenza con la nuova testata a ovest. In questo modo si viene a creare una conformazione ad U, con loggia su due livelli nella facciata rientrante tra le ali: unico elemento che sfrangia e in parte alleggerisce la compattezza dell'insieme, ma nello stesso tempo conferisce unitarietà al nuovo organismo. Il cortile che in questo modo si viene a creare tra le due ali è delimitato e chiuso anche sul quarto lato da un muro merlato dove si apre l'ingresso principale alla villa. La presenza della loggia con archi su colonne sia al piano terra che al livello superiore, farebbe inoltre pensare anche a un recupero e integrazione del progetto Ricasoli rimasto incompiuto negli anni Sessanta, di cui abbiamo visto essere testimoni il modello trovato nella vecchia ‘casa da signore’ e l'abbondante materiale lapideo, comprensivo di colonne e capitelli, abbandonato sul posto. Tutto ciò che già si trova in loco, sia la preesistenza medievale, sia l'edificio adombrato nel reperto casuale del ‘modello Ricasoli’, sia il materiale lapideo erratico, invece di essere considerato un inerte lascito della storia diventa strumento attivo e orientativo del nuovo progetto.

Il settore in cui preesistenza e nuova costruzione entrano in contatto e in contrasto, e che richiede quindi una delicata attenzione a livello distributivo, è rappresentato dalla parte tergale dell'ala est. Nel rilievo di Vasari questa parte risulta occupata da due stanze che si giustappongono a quel nucleo di servizio che dovrebbe corrispondere alla “alia domo positam juxta eam citatam turrim”.

È escluso che le due stanze siano parte del corpo di fabbrica preesistente per via della loro dimensione – maggiore di quella degli ambienti di servizio intorno alla “corticina” e comparabile alle stanze nuove buontalentiane - e inoltre perché sono le uniche di questo ‘gruppo’ a comunicare direttamente con le camere adiacenti al salone centrale (quindi con la parte nuova dell’edificio). Gli altri ambienti minori – e più caotici a livello distributivo – costituiscono un nucleo a sé stante, autonomo rispetto al resto dell’edificio, provvisto di una scala per accedere ai piani superiori e di un ingresso indipendente collocato nella facciata a est.

L’ipotesi che questo nucleo abbia mantenuto una funzione di servizio è confermata da un inventario del Seicento (redatto su richiesta del principe Mattias allo scopo di elencare tutti i mobili e gli oggetti preziosi presenti nella villa) il quale dopo avere passato in rassegna i contenuti delle stanze più importanti nei vari piani, conclude con questi ambienti minori al piano terra tra i quali si trovano menzionati in successione una “bottiglieria che riesce con la finestra nel cortilino”, il “cortilino”, la “cucina”, il “tinello” più una “dispensa” e la “credenza”⁴¹¹. Poiché tutti questi ambienti sono riscontrabili nel rilievo vasariano, l’inventario restituisce lo stato dell’edificio corrispondente al rifacimento buontalentiano e ne rispecchia le gerarchie funzionali interne.

L’organizzazione del blocco trasversale è riconducibile allo schema del salone centrale affiancato da due nodi di ambienti laterali. La formula – appartamenti autonomi a livello distributivo, collocati agli angoli dell’edificio e collegati da un ambiente più grande con la funzione di spazio mediano-mediatore tra i due blocchi – si cristallizza a Poggio a Caiano e troverà un consenso crescente nella cultura architettonica e trattatistica successiva (fig. 80).

Già a metà del XVI secolo è testimoniata la diffusione di questo schema distributivo e la sua trasformazione in una sorta di ‘cellula compositiva’. Al Poggio compare più chiaramente nella parte tergale dell’edificio (nel corpo dell’ingresso lo schema subisce l’“interferenza” della loggia trabeata), con ampio ambiente di passaggio tra i blocchi angolari di appartamenti, e rappresenta

⁴¹¹ ASF, *Guardaroba Mediceo*, 703: Inventario del Guardaroba del principe Don Mattias (1659), cc. 123-129.

sicuramente il settore più ‘maneggevole’ a livello distributivo, che verrà isolato e riproposto successivamente in una versione ‘semplificata’ in cui l’ambiente di transito assume una funzione prevalente di sala con blocchi annessi sui due lati lunghi, quadripartiti oppure bipartiti.

Lo schema è presente ripetutamente nel IV libro del trattato di architettura di Pietro Cataneo dato alla stampa per la prima volta nel 1554⁴¹² (figg. 82, 83, 84). Nelle varianti “pianta di palazzo regale” oppure “pianta di palazzo quadro per particolar signore” il parallelepipedo tergale di Poggio a Caiano con sala e vani annessi quadripartiti si installa su due o tutti e quattro i lati della pianta quadrata. E nelle successive “pianta di casa per particolar persona”, molto più modeste a livello dimensionale, è proprio questa formula a risolvere l’impianto distributivo dell’intero edificio.

Non si può però, menzionare il trattato di Cataneo senza fare un’incursione nelle vicende che riguardano Francesco di Giorgio Martini tra gli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento, periodo in cui viene ipotizzata la stesura della prima versione del trattato identificabile nei codici Aushburnham 361 (L) e Saluzziano 148 (T). Più precisamente, gli anni a cui la storiografia fa riferimento per la datazione vanno dal 1478 al 1486, e comprendono la stesura del manoscritto (1478-1481) e la successiva realizzazione delle illustrazioni (fino al 1486)⁴¹³. Pietro Cataneo è un fedele continuatore della tradizione martiniana. Sono note le sue copie di disegni di architettura e macchine presenti nelle versioni dei *Trattati* di Francesco di Giorgio oltre a un “taccuino” preparatorio alla pubblicazione del trattato. I fogli del “taccuino” sono ricchi di schizzi e vedute che dimostrano stringenti affinità con i manoscritti martiniani, non solo nei contenuti ma anche nello stile grafico utilizzato, mostrando spesso un carattere totalmente acritico nei confronti

⁴¹² P. CATANEO, *L'Architettura...* op. cit., Cap. II-IX.

⁴¹³ C. MALTESE (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Milano 1967, p. XLIII. Per la fortuna critica sull’argomento vedi M. MUSSINI, *La trattatistica di Francesco di Giorgio. Un problema critico aperto*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 378-385.

dell'opera originale⁴¹⁴. Non si può quindi negare una forte influenza martiniana anche sui contenuti de *L'Architettura*, riscontrabile nella forma ormai anacronistica dell'espressione grafica e nella ripetizione di alcuni schemi planimetrici presenti anche nei *Trattati*, spesso ridotti a una semplificazione estrema.

D'altro canto è impossibile non pensare a una relazione tra i disegni di Francesco di Giorgio e il progetto per la villa di Poggio a Caiano. Il problema della datazione relativa a entrambe le vicende è delicato e basato ancora oggi - in mancanza di notizie archivistiche più precise - su ipotesi storiografiche che si accavallano a livello cronologico e rendono ancora più oscura la materia dell'indagine.

Il tema distributivo in questione con sala e appartamenti annessi, quadripartiti (oppure anche tripartiti) si ritrova abbondantemente nelle illustrazioni dei *Trattati*⁴¹⁵ (fig. 87) e rispecchia fedelmente la forma cristallizzata a Poggio a Caiano. La posizione di questo costruito nei *Trattati* martiniani è variabile. Può collocarsi sulla facciata principale, sulla parte tergale o sui lati. Ciò che non cambia è la logica compositiva che regola l'aggregato degli ambienti.

Le prime notizie sulla costruzione della villa sangallescà risalgono al 1485⁴¹⁶. La stesura della seconda versione dei *Trattati* (codice Senese S.IV.4 e Magliabechiano II.I.141) è databile al 1487-1489⁴¹⁷, e non desta dubbi sulla eventuale dipendenza dei disegni martiniani dal progetto di Giuliano da Sangallo per Poggio a Caiano e non viceversa. Si conferma più problematico quindi l'intreccio cronologico che nasce tra l'ideazione della villa per Lorenzo il Magnifico e la stesura della prima versione dei *Trattati* (1478-1486); la questione si complica ancora di più se aggiungiamo che nel 1485 viene data alla

⁴¹⁴ M. MORRESI, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei Trattati a palazzo Thiene a Vicenza*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio...* op. cit., pp. 410-418.

⁴¹⁵ F. G. MARTINI, *Saluzziano 148 (T)*: ff. 17v-19r; *Magliabechiano*, f. 18v.

⁴¹⁶ P. E. FOSTER, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Pisa 1992, p. 97.

⁴¹⁷ C. MALTESE (a cura di), *Francesco di Giorgio...* op. cit., p. XLIII.

stampa, dopo una lunga preparazione, la prima edizione del *De Re Aedificatoria* dedicata proprio al Magnifico. Si tratta di fare i conti con una ‘configurazione quadrilatera’ che vede ai vertici quattro dei soggetti più illustri dell’epoca: Leon Battista Alberti, Giuliano da Sangallo, Lorenzo il Magnifico e Francesco di Giorgio Martini.

Partiamo dal vertice più ‘sovraccaricato’ di questa figura, da cui dipendono anche le posizioni degli altri: Giuliano da Sangallo a Poggio a Caiano. Nonostante la costruzione della nuova residenza medicea al Poggio abbia ufficialmente inizio nel 1485, ulteriori ‘condizioni al contorno’ contribuiscono a mettere in piedi una ipotesi di ideazione del progetto che si potrebbe anticipare agli anni Settanta. Le prime notizie a favore di questa ipotesi arrivano dalla corrispondenza tra Bernardo Rucellai e il Magnifico, in occasione del passaggio di proprietà avvenuto nel 1474⁴¹⁸: “le ringhiere e ballatoi insieme con que’ giardinj in su le loggie m’affrectano a mandarti il disegno mio, stimando e’ non possa venire in stagione per lui. Se troverraj qualcosa che t’offenda pensarai essere facto da huomo ignorante e in tempo di farnetico...”⁴¹⁹. Evidentemente i due avevano già discusso assieme prima di questa data di un progetto per il Poggio, comprensivo di “ringhiere”, “ballatoi” e “giardinj in su le loggie”, proprio come quello che sarebbe stato realizzato una decina di anni più tardi. C’era già addirittura uno schizzo buttato giù in “tempo di farnetico” a sigillare queste prime idee. Ricordiamo che Bernardo è figlio di Giovanni Rucellai, grande mecenate di Alberti e l’influsso di quest’ultimo sulle idee architettoniche di Giuliano da Sangallo in generale e su Poggio a Caiano in particolare è indiscutibile.

Anche sul piano più concreto legato alle attività nella proprietà del Poggio ci sono notizie che fanno pensare a un progetto precedente all’acquisizione da parte di Lorenzo nel 1474. Numerosi acquisti si succedono negli anni immediatamente successivi e prima della fine del 1476 entra a far parte dei

⁴¹⁸ G. MOROLLI, *Giardini pensili e orti suburbani*, in G. Morolli, C. Acidini (a cura di), *L’uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, pp. 217-220.

⁴¹⁹ Ivi, p. 218.

possedimenti di Lorenzo anche la vecchia abitazione all'Ambra che veniva trasformata in residenza per sé e la famiglia⁴²⁰. Nel 1477 incrementano le attività legate alla caccia e alla produzione agricola e inizia la costruzione della cascina, esempio significativo di una 'nuova' architettura rurale in Toscana⁴²¹. La strategia degli acquisti, le attività di riqualificazione sul territorio e l'intensa successione di lavori di recupero delle preesistenze e di nuove costruzioni, fanno pensare a un programma concepito con ampio anticipo, che mirava a creare un vasto possedimento dotato di tutte le strutture necessarie e raggiungeva il suo apice nella costruzione della nuova villa. Una costruzione che avrà un corso 'silenzioso', infatti poche sono le testimonianze contemporanee di questa impresa architettonica⁴²² che Lorenzo non vedrà nemmeno compiuta. Il silenzio può essere dovuto proprio all'esistenza di un progetto definito molti anni prima, che doveva rispecchiare e far risplendere la radice archeologica del pensiero architettonico del periodo, nella veste 'all'antica' confezionata a partire dal contributo teorico dell'Alberti e concretizzata grazie all'intervento di Giuliano da Sangallo.

Le scelte di Francesco di Giorgio che vediamo illustrate nei disegni del Saluzziano (1482-1486), risentono quindi inevitabilmente dei temi distributivi introdotti alla villa di Poggio a Caiano, la quale si riconferma modello indiscutibile di riferimento per le architetture di villa che avranno luogo nel corso del XVI secolo.

Rimanendo in ambito trattatistico, gli esempi che presentano lo schema con sala e appartamenti annessi non mancano anche nella raccolta di disegni di Bartolomeo Ammannati (presso la Galleria di Disegni e Stampe degli Uffizi) nota come la *Città ideale*⁴²³. Il riferimento è più esplicito nei fogli 3415 A, 3444 A, 3457 A, 3440 Av., 4514 A (figg. 85, 86) che riguardano studi per palazzi e ville. Risulta difficile fare luce sul problema della datazione vista la

⁴²⁰ P. E. FOSTER, *La villa di...* op. cit., pp. 57-67.

⁴²¹ Ivi, p. 87.

⁴²² Ivi, p. 97.

⁴²³ Pubblicati in M. FOSSI (a cura di), *Bartolommeo Ammannati. La Città. Appunti per un trattato*, Roma 1970.

particolarità della storia di quest'opera rimasta incompiuta. Un punto fermo rimane Borghini il quale nel 1584 riferisce di “un utile e bel libro [...] d'architettura” nel quale l'architetto raffigurava “un'ampia e perfetta città”⁴²⁴. Altre notizie certe non sono riscontrabili e l'ipotesi rimane quella di un lavoro portato avanti dall'Ammannati fino alla fine della sua vita⁴²⁵.

Fuori dalle pagine dei trattati questo schema è presente in maniera esplicita nella villa di Cerreto Guidi e in quella di Stabbia.

Mentre di Cerreto conosciamo in dettaglio la storia costruttiva e quindi la precisa datazione dell'opera che va dal 1564 al 1567⁴²⁶, il caso di Stabbia risulta ancora poco indagato. L'ipotesi di datazione oscilla in un intervallo di tempo tra il 1548 e il 1568⁴²⁷, troppo esteso quindi per osare un confronto cronologico diretto con Cerreto, ma sufficiente per inserire l'opera in un determinato ambito storico che si aggira intorno alla metà del secolo. È stata già rilevata l'evidente analogia tra gli impianti distributivi di questi due edifici, assieme alle assonanze con uno dei disegni di Cataneo (cap. VII) di cui abbiamo accennato⁴²⁸, a testimonianza di una circolazione e diffusione di questo specifico tema nella cultura architettonica del periodo - quasi si trattasse oramai di una forma espressiva che godeva di un consenso talmente ampio da arrivare a perdere il collegamento con il modello su cui affondava radici. Infatti, ciò che non è stato fatto da parte degli studiosi è il passo ulteriore che ricollega la suddetta soluzione architettonica alla sua fonte originaria - la villa di Poggio a Caiano.

Buontalenti segna una tappa ulteriore della fortuna di Poggio a Caiano presso gli architetti di area toscana. Studia infatti con insistenza l'impianto del Poggio, ne sono testimoni i disegni presenti al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi. Gli schizzi presenti nei fogli 3246 A e 4014 A (fig. 81) riguardano lo studio della distribuzione interna, e risultano di particolar interesse perché fanno pensare a un vero e proprio rilievo dell'edificio. La presenza di calcoli e

⁴²⁴ R. BORGHINI, *Il Riposo...* op. cit., III, p. 169.

⁴²⁵ M. FOSSI (a cura di), *Bartolommeo Ammannati...* op. cit., p. 24.

⁴²⁶ E. FERRETTI, *Un grande cantiere...* op. cit., pp. 57-71.

⁴²⁷ S. BERTOCCI, *La fattoria...* op. cit., pp. 127-140.

⁴²⁸ E. FERRETTI, *Maestro David Fortini...* op. cit., pp. 73-85.

misure in ogni ambiente e il carattere 'deformato' del disegno d'insieme rispetto allo stato di fatto dell'edificio sono rapportabili allo 'stile' di un moderno 'quaderno di campagna'.

È con la costruzione di Pratolino che arriva per Bernardo l'occasione per celebrare la memoria del modello originario del Poggio e per affermare nello stesso tempo la sua abilità a riflettere sui temi distributivi andando oltre al meccanico e ripetitivo utilizzo del modello, verso soluzioni più articolate che si ripercuotono anche in una più vitalistica organizzazione volumetrica. Lo 'schema' con sala e appartamenti annessi che abbiamo visto ripetersi negli esempi precedenti in una veste più semplificata e 'rimaneggiata', a Pratolino si ripropone in una versione più vicina a quella 'originaria', in posizione tergale, con ambiente centrale che recupera la funzione di transito, con una differenza però: sui lati lunghi, al posto dei blocchi quadripartiti ritroviamo la soluzione bipartita, che fa corrispondere in questo modo l'estensione della parte tergale dell'edificio alla lunghezza della grande sala-sinus trasversale, alla quale si agganciano i blocchi di appartamenti quadripartiti ai lati dell'ingresso principale (fig. 2). In questo modo, viene ripristinata da un lato la 'dignità' e il primato del modello, mentre dall'altro viene confermata la 'cifra' di modernità dell'intera operazione, che si sbilancia verso l'aggiornamento formale: il salone-sinus smette di essere il centro geometrico - diventa dominante lo slittamento longitudinale del corpo di fabbrica, dovuto al binomio salone-blocco con ambiente centrale e appartamenti annessi nella loro versione 'contratta' bipartita - mentre mantiene e addirittura potenzia la sua posizione di 'fulcro aggregativo'.

La gerarchia degli ambienti ripete quella di Poggio a Caiano, dimostrando la piena acquisizione della lezione sangallesca, mentre la loro organizzazione ne decreta il 'superamento', in un certo senso, verso altre possibili forme di articolazione che spingono verso una emancipazione e sviluppo ulteriore del linguaggio architettonico.

L'influenza di Poggio a Caiano e dei più recenti sviluppi del tema distributivo raggiunge infine Lappeggi (fig. 52). Il massiccio blocco tergale ha tutta l'aria di volere richiamare la soluzione sangallesca. La parte centrale è occupata dalla

sala grande (nella posizione di transito), ma mentre sul lato ovest ritroviamo il solito ambiente quadripartito, a est le stanze annesse alla sala sono soltanto due, mentre la parte restante è costituita dall'intersezione con la preesistenza (il blocco di servizi organizzati intorno alla "corticina"). Si giunge comunque in questo modo a una 'distribuzione equivalente dei pesi' tra le due parti dell'edificio mediate dalla sala, disturbata soltanto dall'interferenza della preesistenza.

La configurazione esterna dell'edificio chiama ancora in causa la linea Poggio a Caiano-Pratolino-Lappeggi.

L'evocazione dei temi volumetrici presenti a Poggio a Caiano, si può apprezzare nelle vedute che Giuseppe Zocchi e Antonio Terreni hanno dedicato alla villa sangallescà e a Pratolino (figg. 5, 6, 70) ma soprattutto in un dipinto di Pandolfo Reschi (fig. 69) illustrativo di una giornata di caccia alla villa di Lappeggi, eseguito per il cardinale Francesco Maria de' Medici intorno al 1683⁴²⁹.

Il raffronto contemporaneo delle tre vedute mette in evidenza lo stesso scenario: due corpi massicci paralleli sorgono sopra un basamento-piattaforma che si fa 'segno' imponente e innalza l'edificio su un differente piano di visione a livello paesaggistico. È inequivocabile la somiglianza diretta tra Poggio a Caiano e Pratolino. L'occhio di Zocchi ha colto e scelto di rappresentare proprio quella veduta delle ville che fa risaltare questo loro comune risultato espressivo, rinforzato dalla presenza in entrambe di una maggiore altezza del volume centrale che sormonta i due corpi laterali.

Il dipinto di Reschi invece merita una più dettagliata analisi, necessaria per fare emergere più di un aspetto significativo per la comprensione delle scelte operate da Buontalenti nel caso di Lappeggi⁴³⁰. L'immagine della villa che viene restituita registra lo stato di fatto della fabbrica prima degli interventi settecenteschi di rinnovamento: ritroviamo quindi la *facies* buontalentiana a circa un secolo dalla sua messa in opera. In primo piano appare il cardinale

⁴²⁹ N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *Pandolfo Reschi*, Firenze 1996, pp. 79-80 e 127.

⁴³⁰ Nonostante il dipinto sia noto da tempo agli storici dell'arte, fino ad ora non è stato mai analizzato in relazione a una lettura critica della villa di Lappeggi.

Francesco Maria “in mezzo ad una folta brigata di signori tutti anch’essi a cavallo, a coll’accompagnatura di molta gente di Corte, con varii cacciatori tutti allestiti per la destinata caccia”⁴³¹. Il secondo piano è occupato dall’immagine della villa a una distanza tale da far coincidere il colmo del tetto del corpo di fabbrica contenente le stalle e vari annessi – posto a pochi metri di distanza dall’edificio principale – con il piano del cortile su terrapieno sopra il quale si innalza la villa. Questo specifico punto di vista rende l’edificio delle stalle assimilabile visivamente a un basamento, evocando indirettamente una soluzione simile a quella di Poggio a Caiano e Pratolino, che permette al massiccio volume della villa di emergere interamente e di imporsi sul paesaggio circostante. La visione di scorcio nasconde il corpo di fabbrica trasversale intermedio così come il cortile con il suo muro merlato. Le due ali laterali appaiono ora come due blocchi paralleli compatti distanziati dal vuoto del cortile invisibile e assimilabili ai due volumi trasversali di Poggio a Caiano collegati dal salone. Il punto di vista ‘tendenzioso’ proposto da Reschi che opera la trasformazione di Lappeggi in un’altra Poggio a Caiano è peraltro quello più ‘realistico’ perché si colloca proprio sulla ‘via maestra’ che conduce all’ingresso della villa, e introduce quindi all’immagine dell’edificio che ogni visitatore avrebbe percepito percorrendo la strada fino al cancello del ‘prato’⁴³². Un’immagine completamente diversa dall’astrazione prospettica a volo d’uccello rappresentata nella veduta dell’Utens, concentrata sulla simmetria della struttura ad U ma ben lontana da una reale relazione visiva con la villa.

Ecco come un dipinto realizzato un secolo dopo la costruzione dell’edificio si rivela in grado di trasmettere un ‘quadro’ visivo che sembra riflettere proprio le

⁴³¹ F. S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, A. Matteoli (a cura di), Roma 1975, p. 221.

⁴³² L’importanza riservata ai due volumi paralleli delle ali all’interno dell’immagine complessiva della villa sembrerebbe essere stata recepita anche dai funzionari dei Capitani di Parte che a partire dal 1580 realizzano le misurazioni e i disegni del contado fiorentino. La villa di Lappeggi (G. PANSINI (a cura di), *Piante di popoli e strade. Capitani di Parte Guelfa 1580-1595*, Firenze 1989c. 88, podesteria di Bagno a Ripoli, pieve di Santa Maria dell’Antella) è rappresentata con due imponenti ali turriformi e un ‘embrionale’ volume ‘connettivo’ centrale, più basso e con portico a tre fornici soltanto al piano terra (vedi fig. 54).

intenzioni architettoniche di Buontalenti: una struttura ad U ‘dissimulata’, che grazie a uno specifico punto di vista, riesce a costruire (indirettamente) un riferimento alla villa di Poggio a Caiano, e quindi un ulteriore anello di congiunzione tra il linguaggio buontalentiano e la più illustre tradizione dell’architettura di villa fiorentina.

5. Il dibattito storiografico intorno alle ville con pianta ad 'U'

A un primo sguardo, l'aspetto che più colpisce della villa di Lappeggi, è sicuramente l'impianto con ali aggettanti a formare una configurazione ad U. La scelta risulta anacronistica alla fine del Cinquecento a Firenze e quindi necessita di essere riportata all'interno della fortuna e diffusione di questo schema compositivo nella tradizione rinascimentale, per comprenderne il senso e il legame con le architetture che l'hanno preceduta.

Un primo filone storiografico che ha affrontato l'argomento della 'pianta ad U' è rappresentato dall'asse Swoboda–Ackerman⁴³³.

Swoboda identifica una sorta di archetipo di villa che viene fissato nella formula "Portikusvilla mit Eckkrisaliten" (la villa con portico e corpi massicci angolari). L'*excursus* che si riallaccia all'antica Persia o addirittura alle popolazioni nord-siriane del primo millennio a.C., individuando in esse una fonte di ispirazione per alcune architetture di palazzi e ville che rispecchiano lo schema tripartito sorte in Grecia e nelle aree di influenza romana. La tesi promuove quindi l'idea di un 'mito storiografico' rintracciabile nell'eredità 'materiale' dei popoli che scavalca i confini geografici nazionali, attraversa l'oriente e l'occidente, e diventa *medium* trasversale tra culture anche molto diverse tra loro. Si tratta di un'interpretazione che sconfina nel vasto ambito dell'indagine antropologica, ed è per questo difficile da contenere all'interno di quello più ristretto della storia dell'architettura.

Su questo terreno si innesta la riflessione di Ackerman che fa leva su una premessa di carattere ideologico⁴³⁴ e utilizza gli edifici esaminati da Swoboda dal II secolo fino alla ricostruzione di un palazzo di Teodorico a Forlì, per sostenere la tesi della 'continuità' con il mondo antico, testimoniata in modo

⁴³³ J. ACKERMAN, *The Belvedere...* op. cit.; *Sources of...* op. cit.; K. M. SWOBODA, *Römische und romanische...* op. cit., *Palazzi antichi...* op. cit.; *The problem of...* op. cit.

⁴³⁴ Ricordiamo che si intende per 'ideologia della villa' una sorta di sostrato mitico soggiacente nella storia inconscia dei popoli occidentali, in grado di condurre l'eredità formale dell'architettura da un secolo all'altro.

esemplare dall'architettura dei palazzi medievali veneziani in cui ricorre sistematicamente la formula di tripartizione in facciata⁴³⁵.

Se per Swoboda e Ackerman la ricostruzione della vicenda storica dell'impianto ad U rientra nel quadro più ampio dei rapporti tra la villa rinascimentale e la villa degli antichi ed è garantito dal comune sostrato di una idea atemporale di villa, un filone di ricerca più recente di impostazione filologica (F. P. Fiore⁴³⁶, M. Morresi⁴³⁷) cerca invece tra il modello antico e le sue riprese legami concreti e storicamente documentati; paradigmatici i rapporti che nella casistica illustrata di edifici residenziali presenti nei *Trattati* di Francesco di Giorgio, si stabiliscono con il modello della “chasa sichondo el modo grecho” desunta da Vitruvio⁴³⁸.

Questo stesso esempio era stato messo in evidenza e interpretato precedentemente anche da Linda Pallecchia⁴³⁹, come una restituzione da parte di Francesco di Giorgio della descrizione della casa greca presente nel libro VI di *De Architectura*⁴⁴⁰. La frase più significativa nel relativo passo vitruviano è

⁴³⁵ J. ACKERMAN, *Sources of...* op. cit., pp. 13-16.

⁴³⁶ F. P. FIORE, *La villa Chigi a 'Le Volte' e il linguaggio architettonico peruzziano nella tradizione di Francesco di Giorgio*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi*, Roma 1987, pp. 133-167; *Villa Chigi a Le Volte*, in F. P. Fiore, M. Tafuri, (a cura di), *Francesco di Giorgio...* op. cit., pp. 318-326.

⁴³⁷ M. MORRESI, *Venezia e le città del Dominio*, in F. P. Fiore (a cura di), *Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 200-241; “Chasa sichondo el modo grecho”. *Migrazioni di una tipologia di villa da Francesco di Giorgio Martini a Jacopo Sansovino*, in F. Ceccarelli, M. Folini (a cura di), *Delizie estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), Firenze 2009, pp. 434-448.

⁴³⁸ F. G. MARTINI, *Codice Saluzziano* 148 (T), f. 24r.

⁴³⁹ L. PALLECCHIA, *Reconstructing the Greek house. Giuliano da Sangallo's villa for the Medici in Florence*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 52, 1993, pp. 323-338.

⁴⁴⁰ Il passo di Vitruvio a cui M. Morresi e L. Pallecchia fanno riferimento si trova in G. MOROLLI (a cura di), *L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, Firenze 1988, Libro VI, Cap. X: “Perché i greci non usano gli atrj, e non fabbricano le case secondo le nostre costumanze, perciò, entrando eglino per la porta di casa, vi praticano i corridoj non molto larghi, da un lato de' quali sonovi le stalle per i cavalli e dell'altro le stanze per i portinaj, e subito si trovano le porte interne al termine de' corridoj. Codesto luogo fra le due porte si chiama in greco Thyrorion. Da questo poi si entra nel peristilio, il quale ha il porticato

quella che descrive il peristilio “il quale ha il porticato solamente da tre lati”⁴⁴¹, proprio come avviene in più di un’occasione nelle pagine dei *Trattati*⁴⁴² (fig. 87).

Per Manuela Morresi, questa analogia diventa il punto di partenza di un’indagine sulla diffusione della ‘pianta ad U’ come specifica ‘tipologia’ a partire dall’architettura di Francesco di Giorgio fino ad arrivare, nella sua versione più matura, a Jacopo Sansovino. Vengono quindi esaminati in successione il convento di Santa Chiara a Urbino (1482), il Belvedere vaticano (1485), il palazzo della Cancelleria a Roma (1487 c.a.), la villa a Le Volte a Siena (1496-1505), la Farnesina a Roma (1505-1509) e per concludere la villa Garzoni a Pontecasale (1540 circa).

Questo parallelo tra edifici molto diversi tra di loro per funzione, dimensione, collocazione ambientale, committenza e paternità dell’opera, sostenuto solo dal ‘comune denominatore’ della ‘pianta ad U’, risulta artificioso e a volte forzato. La presenza di una struttura con due avancorpi aggettanti, comune a tutti gli esempi elencati, non si dimostra sufficiente a isolare una “tipologia” compiuta.

È proprio questa la particolarità della fortuna della ‘pianta ad U’ tra Quattro e Cinquecento: ogni singolo edificio fa vedere un ‘volto’ differente della stessa configurazione volumetrica e proprio nel rispetto e nella valutazione di queste differenze può strutturarsi in maniera più corretta una riflessione, non tanto sull’esistenza o meno di una tipologia ad U e della sua diffusione, quanto sulle potenzialità espressive e di organizzazione dello spazio che questo schema può offrire.

Ed è proprio in quest’ottica che anche la villa di Lappoggi può trovare una collocazione all’interno del filone storico delle ville ad U, senza essere assorbita e schiacciata dall’accostamento ad una ‘pseudo-tipologia’ che non può rendere conto della singolarità della sua posizione storica.

solamente da tre lati, perché in quel lato che rimane volto a Mezzodì ha due ante, di assai larga distanza fra esse, sopra le quali posano le travi, e quivi si ha un ridotto interiore, che sfonda per un quarto meno dell’intervallo che corre tra le due ante. Chiamasi questo luogo da alcuni Prostas, e da altri Parastas.”.

⁴⁴¹ G. MOROLLI (a cura di), *L’Architettura di Vitruvio...* op. cit., p. 184.

⁴⁴² F. G. MARTINI, *Codice Saluzziano* 148 (T), ff. 19, 19v, 24r.

Un terzo filone con cui confrontarsi appartiene alla dimensione locale fiorentina e alla ‘cultura materiale’ dei luoghi.

Le pubblicazioni dedicate alle ville di Firenze registrano numerosi edifici con una configurazione ad U presenti nelle campagne intorno alla città⁴⁴³, ma mancano allo stato attuale degli approfondimenti specifici sulla genesi e diffusione di questo schema nelle case da signore tre-quattrocentesche.

Dei tentativi validi sono stati fatti invece nell’ambito dell’architettura ‘ufficiale’ e ‘autorale’, i quali hanno identificato un importante momento di cristallizzazione del tipo di ‘pianta ad U’ nelle architetture di Michelozzo⁴⁴⁴.

Nella Badia Fiesolana (1460 ca.) è il settore ovest – con il refettorio e due corpi simmetrici aggettanti – a prendere una configurazione a U. La lettura di Alessandro Rinaldi si svolge sulla spinta di un continuo parallelismo tra il convento e le residenze private, giustificata dal carattere ambiguo della Badia in quanto luogo religioso ma anche residenza e ritiro spirituale di Cosimo il Vecchio e della sua cerchia, oltre che dal supporto teorico fornito dal trattato albertiano, il quale suggeriva di disporre gli ambienti del convento seguendo le stesse regole di un’abitazione privata. Il baricentro attorno al quale si organizza l’operazione michelozziana è rappresentato dal refettorio, luogo conviviale per eccellenza e in quanto tale assimilabile a una sala-sinus di derivazione albertiana. A questo ‘centro’ si agganciano i due corpi laterali che ospitano la foresteria e l’appartamento dell’abate, dando vita alla configurazione ad U con giardino pensile nello spazio vuoto racchiuso tra le due ali. Il diretto contatto tra il giardino e il refettorio risponde alla precisa esigenza di una continuità con la natura, prevista per la sala da pranzo delle case degli antichi, per la quale –

⁴⁴³ Alcuni significativi esempi di ville ad U sono stati individuati di recente in M. FRATI, *Alle soglie della villa fiorentina: l’architettura delle dimore rurali nel Trecento*, in “Opus Incertum”, Nuova serie, I, 2015, pp. 34-35. Per le relative schede descrittive vedi L. ZANGHERI, *Ville...* op. cit., pp. 260-261, 291, 300, 331-332, 451-452; A. CELLETTI, *Bagno a Ripoli...* op. cit., pp. 84, 90.

⁴⁴⁴ A. RINALDI, *La pianta a “U” nell’architettura di Michelozzo*, in G. Morolli (a cura di), *Michelozzo: scultore e architetto (1396-1472)*, Firenze 1998, pp. 81-88.

nelle parole di Alberti – “si richiedono principalmente acqua e giardini e freschi”⁴⁴⁵.

Un simile ragionamento ha luogo anche nel caso della villa di Careggi (1440 ca.). Nel cortile chiuso dal muro obliquo che segue la direzione obbligatoria della strada si intravede una U, formata dalle due logge parallele che si innestano sul corpo centrale in cui sono collocate le scale, la cappella e la sala principale. Il disegno a U si sdoppia e si riflette sul fronte ovest dell'edificio grazie all'aggiunta di due corpi gemelli con logge aperte al piano terra nei lati interni dei parallelepipedi delle ali. Si viene così a creare in definitiva un organismo ad H con perno nella grande sala che anche qui – come nella Badia Fiesolana – conquista un contatto diretto con l'esterno.

In entrambi gli edifici, quindi, avviene una significativa apertura verso lo spazio circostante, garantita proprio dalla ‘pianta ad U’ che permette una configurazione volumetrica più articolata e movimentata rispetto a un corpo chiuso e compatto, e nello stesso tempo porta l'ambiente più rappresentativo dell'edificio (la sala-sinus) a proiettarsi fiduciosamente verso l'esterno, abbandonando così il carattere introverso delle strutture medievali. La monolitica compattezza delle preesistenze viene sfrangiata dai nuovi volumi che danno vita alla pianta ad U, la quale sembra nascere come da un intimo impulso dell'organismo precedente all'estroversione e all'emancipazione nella forma e nel significato verso il mondo esterno.

Il punto di arrivo di questo processo è raggiunto con la villa di Poggio a Caiano⁴⁴⁶. Qui le condizioni di partenza sono ideali: nessuna preesistenza a interferire con la nuova costruzione e quindi nessun vincolo e nessuna deformazione. Giuliano da Sangallo riesce a sintetizzare in una forma geometrica assoluta i principi albertiani e i suggerimenti derivati dai risultati raggiunti in maniera empirica e intuitiva da Michelozzo. La posizione della sala-sinus a doppio volume come baricentro dell'edificio è indiscutibile. Grazie all'avanzamento dei due volumi parallelepipedi prende vita ancora una volta lo schema a U, raddoppiato simmetricamente rispetto all'asse principale di

⁴⁴⁵ L. B. ALBERTI, *L'architettura...* op. cit., libro V, cap. XVII, p. 420.

⁴⁴⁶ A. RINALDI, *La pianta a “U”...* op. cit., pp. 84-85.

ingresso e penetrazione alla villa. Ne risulta un organismo di cui la sala non rappresenta soltanto il centro geometrico e gravitazionale, ma anche il ‘cuore attivo’ responsabile della spinta in avanti dei volumi aggettanti, che permettono il contatto diretto con l’ambiente esterno ma creano anche uno spazio protetto e misurato in cui affacciarsi.

Con Poggio a Caiano si ristabilisce ancora una volta il collegamento con il filone archeologico degli schemi ad U elaborati da Francesco di Giorgio come interpretazione della casa greca di Vitruvio. La logica distributiva dei blocchi con appartamenti angolari, come abbiamo visto, viene ripresa anche nelle illustrazioni per i *Trattati*. In particolare gli esempi di case con pianta ad U contenuti nei fogli 18v e 24r del Codice Saluzziano (compreso quello della “chasa sichondo el modo grecho”, fig. 87), presentano un corpo trasversale con sala grande al centro e ambienti annessi ai lati bipartiti o tripartiti (seguendo lo schema analogo di Poggio a Caiano) che si prolungano a formare due ali aggettanti che definiscono lo spazio di un cortile. Una loggia-peristilio gira su tre lati del cortile mentre un muro a vela chiude il quarto lato. Di nuovo la sala centrale accede direttamente allo spazio esterno, qualificato però da una loggia-diaframma che rende il passaggio dentro-fuori più lento, meno brutale, mediato dalla continuità delle colonne cariche di riflessi vitruviani.

Purtroppo non sappiamo se nelle intenzioni di Francesco di Giorgio la loggia-peristilio fosse pensata soltanto al piano terra o se proseguisse anche al piano superiore nella forma di una loggia-verone, una soluzione che avrebbe assicurato un’ulteriore espansione visiva, questa volta con un orizzonte a lunga distanza verso il paesaggio circostante e non soltanto verso l’immediato spazio esterno del cortile.

Possiamo apprezzare questo tipo di soluzione in una villa collocata negli immediati dintorni di Firenze, purtroppo ancora poco considerata da parte degli studiosi: la villa dei Mini a Careggi⁴⁴⁷ (inizio XV secolo). Anche qui il cortile si sviluppa su tre lati ed è chiuso sul quarto da un muro a vela a cui è addossato un passetto in quota che collega le logge del piano superiore. Le ali rappresentano i settori più consistenti dell’edificio, superiori in lunghezza e

⁴⁴⁷ L. ZANGHERI, *Ville della provincia...* op. cit., p. 291.

profondità al corpo trasversale (il rapporto nel cortile è di due arcate per tre). Al piano terra le arcate della loggia sono sorrette da pilastri ottagonali con capitelli a foglie d'acqua, mentre sopra compare la canonica soluzione con colonnine che sorreggono la trave di legno dello spiovente del tetto. L'ingresso alla villa probabilmente non avveniva dal fronte sulla strada, ma da uno dei bracci laterali, assicurando quindi un senso di privatezza e distanza dalla dimensione pubblica alla parte dell'edificio più intima e permeabile alla natura circostante.

Una simile logica compositiva è riscontrabile anche nella villa dei Rucellai a Quaracchi (1442-1446)⁴⁴⁸. La pianta ad U con cortile porticato ribadisce l'affermazione di questo schema alla metà del XV secolo, ma segna nello stesso tempo una svolta significativa rispetto alla soluzione presente nella villa dei Mini. Qui il portico gira sui quattro lati del cortile al piano terra, e prosegue al piano superiore con logge su tre lati e una doppia fila di colonne sul quarto lato. Il portico quadrilatero inserisce in un impianto di villa uno schema fino a quel momento riservato ai cortili dei palazzi di cittadini. In questo modo avviene una contaminazione tra l'apertura verso il paesaggio garantita dalla pianta ad U e la spinta all'introversione e il richiamo al centro del cortile con portico su tutti i lati. Due forme espressive che coesistono e si dislocano su due livelli diversi: al piano terra si colloca il portico quadrilatero del cortile mentre al piano superiore riemerge la struttura ad U, filtrata dalla doppia fila di colonne.

L'asse di ingresso e attraversamento della villa raggiunge a Quaracchi una scala paesaggistica. Qui, a differenza della villa dei Mini, l'ingresso avveniva dalla strada e il percorso non si arrestava al cortile, ma avanzava in successione verso il pratello addossato al cortile, superava una pergola affiancata da un'alta spalliera vegetale e incontrava una porta monumentale che segnava l'ingresso alla via di Pistoia. Al di là della strada continuava su un viale alberato che

⁴⁴⁸ A. RINALDI, *Architettura di villa tra conservazione e sperimentazione: la villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi e la villa di Piero del Tovaglia*, in G. Morolli, C. Acidini (a cura di), *L'uomo del Rinascimento...* op. cit., pp. 221-224; *La villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi*, in A. Calzona et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), Firenze 2009, pp. 179-215.

proseguiva in linea retta fino al fiume. La serie di porte e tracciati lineari in successione accentuavano l'andamento dell'asse principale di attraversamento e conferivano all'architettura un'estensione ideale che conquistava gradualmente il paesaggio.

La villa Chigi a Le Volte Alte (figg. 72, 73), vicino a Siena, rappresenta un altro esempio di edificio 'ad U' in cui l'asse di attraversamento fisico e visuale, assieme alla elaborata interazione tra spazi coperti e scoperti, assumono un significativo valore di relazione con l'ambiente circostante.

I lavori risalgono ai primi anni del Cinquecento. Ne è testimone la targa commemorativa che Sigismondo Chigi apponeva a conclusione dei lavori (1505) sul portale di ingresso. La storiografia propende ormai ad attribuire una prima idea dell'impianto a Francesco di Giorgio, successivamente portata avanti e realizzata da parte di Baldassarre Peruzzi⁴⁴⁹.

La 'pianta ad U' è il risultato di un'addizione sulla preesistenza originariamente configurata a L. La parte aggiunta si riconosce nell'ala a sud per via dello spessore minore rispetto a quella a nord e anche perché non arrivava a coprire integralmente il corpo trasversale, lasciandone in vista un angolo. Su questo nuovo corpo di fabbrica si collocava anche l'ingresso principale alla villa, in una posizione inconsueta che obbligava a una direzione di percorrenza che attraversava le ali invece di rispettare la simmetria dello schema a U. Questa soluzione, a prima vista difficile da interpretare, assume un senso nel momento in cui si osserva che nell'ala opposta a quella dell'ingresso era collocata la sala da pranzo. Si aveva così la successione ingresso-vestibolo-cortile-sala da pranzo, perfettamente in linea con una visione all'antica ribadita puntualmente nel trattato albertiano⁴⁵⁰. Ma l'asse di attraversamento non si arrestava nella sala da pranzo, proseguiva nel 'giardino segreto' dietro all'ala nord e si perdeva idealmente nella campagna oltre il giardino. Vengono quindi riconfermati i temi principali che abbiamo visto ricorrere anche nelle altre ville a U esaminate fino ad ora: il diretto contatto della sala con l'esterno (qui con il cortile da un lato e col giardino dall'altro) e l'estensione dell'architettura a una

⁴⁴⁹ F. P. FIORE, *La villa Chigi...* op. cit.

⁴⁵⁰ L. B. ALBERTI, *L'architettura...* op. cit., libro V, cap. XVII, pp. 414-423.

scala ampia che consente di ‘appropriarsi’ di una parte del paesaggio naturale. Solo che, in questo caso, essendo l’asse di attraversamento perpendicolare a quello canonico, bisogna tenere conto di un’ulteriore direzione di sviluppo e apertura: quella che segue l’asse di simmetria della U e si espande nello spazio vuoto racchiuso dal cortile. Muri bassi proseguivano oltre le ali creando una recinzione su tre lati che inglobava al suo interno una porzione di spazio più ampia di quella normalmente a disposizione in una ‘pianta ad U’. Inoltre, una panca bassa attraversava le testate delle ali e proseguiva lungo tutto il perimetro interno dei muri di recinzione, accentuando in questo modo il senso di continuità tra la fabbrica e lo spazio scoperto del cortile ampliato.

Questa soluzione arricchisce ulteriormente le potenzialità espressive della ‘pianta ad U’, e crea un ‘organismo’ ancora più mobile e ‘vario’ grazie ai continui passaggi tra spazi coperti e scoperti articolati in altezze diverse.

Un elemento fondamentale di mediazione che consente alla varietà di spazi di interloquire tra loro senza scadere in un intrigo convulso di movimenti, è sicuramente la loggia tra le ali con sviluppo su due livelli di altezza.

Il pieno in asse della loggia (composta da quattro arcate) rappresenta un tratto distintivo fondamentale che qui riflette e rafforza l’asse ingresso-vestibolo-cortile-sala da pranzo. La presenza di una colonna al centro della facciata tra le ali, invece di un’arcata vuota, oppone un ostacolo visivo e fisico che non invita certamente a entrare nell’edificio. Un’arcata centrale, e un conseguente ingresso centrale, sarebbero inevitabilmente entrati in conflitto con la spinta propulsiva che accompagna l’asse principale di attraversamento fino a raggiungere la sala da pranzo e il giardino retrostante. Ecco come, quindi, un pieno in asse si rivela utile a promuovere una direzione di movimento parallela alla loggia, le cui arcate su colonne costituiscono una sorta di ‘soglia-limite’ che affianca il percorso principale senza deviarne l’andamento.

L’idea del movimento in parallelo viene ancora più accentuata dal fatto che nelle testate della loggia si trovano due archi di ingresso alle ali perfettamente

identici a quelli che affacciano sul cortile nell'asse vestibolo-sala da pranzo, evidenziando quindi il parallelismo spazio coperto-spazio scoperto⁴⁵¹.

Il pieno in asse è presente in un'altra architettura di Francesco di Giorgio di circa trent'anni prima: il convento di Santa Chiara ad Urbino (fig. 71). L'edificio è situato in cima ad una collina, in posizione dominante sul paesaggio.

Osservando la pianta si nota che, a differenza della villa Chigi, qui la loggia con due ali aggettanti a forma una U può essere considerata come un elemento tutto sommato autonomo a livello compositivo rispetto al resto dell'edificio a cui si addossa. Un corpo 'a sé stante' a livello concettuale che costituisce la facciata del convento e volge verso una totale apertura nei confronti del giardino pensile antistante e del paesaggio intorno. Fino ad ora gli studiosi hanno messo in evidenza il pieno in asse nelle ali (il loro aggetto si sviluppa in due sole campate), mentre è stato trascurato quello presente nel corpo trasversale tra le due ali, con uno sviluppo che si estende per 10 campate. Le arcate della loggia proseguono ininterrottamente lungo tutto il fronte verso valle e la presenza del pieno in asse enfatizza ancora di più l'orizzontalità della continuità fisica e 'linguistica' del corpo a U in facciata, evitando l'interruzione che avrebbe comportato la presenza di una campata vuota al centro in corrispondenza di un ingresso al convento.

La simmetria dello schema ad U si prenderà la sua rivincita nell'altra villa che Agostino Chigi volle far costruire a Roma (a partire dal 1505), affidando il progetto di nuovo a Peruzzi, sulla scia del successo raggiunto con l'esperienza della villa senese (fig. 74).

I punti di contatto con la villa a Le Volte sono evidenti, non solo per la scelta dell'impianto ad ali ma anche per la presenza originaria del muro basso che racchiudeva lo spazio ampliato del cortile⁴⁵². Molte sono le divergenze nello stesso tempo. Nel caso della Farnesina abbiamo a che fare con un edificio costruito ex-novo, caratterizzato da una soluzione planimetrica correttamente risolta a livello geometrico, in cui la simmetria rispetto alle ali segna l'asse

⁴⁵¹ F. P. FIORE, *La villa Chigi...* op. cit., p. 141.

⁴⁵² L'ipotesi risale a C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961.

principale di attraversamento visivo e fisico. Infatti, il pieno in asse non ricorre nel corpo trasversale e lo ritroviamo soltanto lungo le ali. Qui l'ingresso centrale dalla loggia trova pieno respiro e diversamente dalle ville del contesto fiorentino che abbiamo esaminato (Mini, Quaracchi), diventa ingresso principale alla villa⁴⁵³, riservando al cortile non più la collocazione 'protetta' dello spazio tergale proiettato verso la natura, ma quella di accoglienza e immissione all'interno dell'edificio. Inoltre la loggia del corpo trasversale raggiunge un'ampiezza considerevole (7 m di profondità per 20 m di lunghezza e 8 di altezza) che evoca l'aspetto di uno spazio monumentale all'antica, e non più soltanto luogo intermedio tra esterno e interno. Sarà nota come la loggia di Amore e Psiche e verrà decorata e impreziosita con gli affreschi di Raffaello e bottega.

Un punto d'arrivo dell'interpretazione della casa greca di Vitruvio proposta da Francesco di Giorgio è stato individuato nella villa Garzoni a Pontecasale, nei pressi di Padova (figg. 75, 76)⁴⁵⁴. La storiografia attribuisce l'edificio a Jacopo Sansovino sulla base delle notizie presenti nella biografia scritta dal figlio Francesco nel 1566 e dell'indicazione di Vasari che lo include nella seconda redazione della *Vita* sansoviniana (dopo il 1570)⁴⁵⁵. Dal confronto con i documenti d'archivio relativi alla famiglia Garzoni, si ipotizza una datazione per la maturazione del progetto intorno al 1539-1540 e un'estensione dei lavori di costruzione della villa fino alla seconda metà degli anni Sessanta⁴⁵⁶.

L'architettura della villa contiene numerose 'citazioni' all'antica (sopraelevazione come nella *basis villae*, sovrapposizione degli ordini nella facciata principale, impiego del costruito con semicolonna addossata al pilastro) in linea con l'interpretazione sansoviniana del linguaggio classico già sperimentata negli edifici per la piazza di San Marco, ma stabilisce il legame

⁴⁵³ C. L. FROMMEL, *La villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, p. 27.

⁴⁵⁴ M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969, pp. 100-125; M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 240-250; "Chasa sichondo..." op. cit.

⁴⁵⁵ P. SANPAOLESI, *La vita vasariana di Sansovino*, in *Studi vasariani*, atti del convegno (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 134-139; M. MORRESI, *Jacopo Sansovino...* op. cit., p. 241.

⁴⁵⁶ M. MORRESI, *Jacopo Sansovino...* op. cit., p. 242.

diretto con la “chasa sichondo el modo grecho” di Francesco di Giorgio attraverso il cortile con portico su tre lati. Qui le logge si limitano al piano terra, mentre al piano superiore una terrazza con balaustra ricopre l'intero perimetro del portico. La differenza di altezze conferisce al cortile un respiro ancora più ampio e ne evidenzia ulteriormente l'importanza all'interno dell'organismo della villa.

Il quarto lato è uno “schermo in muratura”⁴⁵⁷ sul quale si proiettano le arcate della loggia di fronte, con tre aperture soltanto (un portale al centro e due finestre) e nicchie nelle ultime campate.

Manuela Morresi mette in evidenza “la composizione per trasparenze” presente nella villa Garzoni nella sua funzione “scenica” e teatrale all'antica⁴⁵⁸, che rimanda però ancora una volta alle riflessioni precedenti sull'apertura delle ville a U nei confronti del paesaggio e sull'importanza dell'asse di attraversamento principale che diventa “mediatore” tra interno ed esterno oltre che ideale proiezione dell'edificio verso la campagna circostante.

Qui, chiaramente, il pieno in asse non ha alcun motivo di ricorrere. La loggia con cinque fornicì (l'unica su due livelli) presente nella facciata principale trova una completa corrispondenza nella loggia sul cortile e successivamente nel muro che chiude il quarto lato. Inoltre, lo spazio che intercorre tra la loggia di ingresso e quella del cortile viene segnato soltanto da un diaframma murario traforato da finestre su cui si apre un portale al centro. In questo modo una sequenza di quattro piani verticali ‘trasparenti’ modula il passaggio dall'esterno che introduce alla villa all'altro esterno smisurato della campagna intorno. Non più soltanto il ‘segno lineare’ che attraversa l'edificio e si espande oltre, ma un'intera porzione di architettura si rende veicolo di movimento dell'occhio e quindi strumento di conquista dello spazio.

Negli stessi anni in cui viene concepito il progetto per villa Garzoni (1539-40), Bartolomeo Ammannati si trova in Veneto, in stretto contatto con Jacopo Sansovino⁴⁵⁹. Soggiorna a Venezia, Vicenza e Padova tra il 1527 e il 1548⁴⁶⁰. I

⁴⁵⁷ Ivi, p. 243.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 245.

⁴⁵⁹ P. SANPAOLESI, *La vita vasariana...* op. cit.

dieci anni passati al fianco del ‘maestro’ (1527-1538) nei cantieri della Libreria Marciana, della Zecca e di Palazzo Cornaro, sono stati di fondamentale importanza per la sua formazione di scultore ma hanno anche sicuramente gettato delle basi per i futuri progetti di architettura.

È da questo scenario che potrebbe avere tratto l’ispirazione l’‘invenzione’ ammannatiana per il cortile di palazzo Pitti a Firenze (fig. 77).

Qui l’impianto ad U si presenta in una veste monumentale, sia per la dimensione che per la scelta del linguaggio degli ordini e dei materiali da impiegare. È un tipo di impianto che abbiamo visto essere diffuso nelle ville di campagna, mentre risulta alquanto insolito per un palazzo urbano e denota quindi una contaminazione tra queste due categorie di edifici che si risolve in una soluzione di carattere ibrido⁴⁶¹.

I contatti con Sansovino sono evidenti, non solo per la scelta della U che abbiamo visto in villa Garzoni, ma anche per quanto riguarda l’impiego delle colonne con bugne a fasce (come nella Zecca)⁴⁶² e soprattutto la sovrapposizione degli ordini, tema pressoché assente e respinto a Firenze, fatta esclusione di palazzo Rucellai di più di un secolo prima.

Quello che viene a mancare a Pitti rispetto alla soluzione canonica della U impiegata nelle ville è la relazione diretta tra lo spazio del cortile e l’ambiente naturale verso il quale si proietta l’edificio. Qui il giardino di Boboli si trova a una quota superiore rispetto al piano del cortile e la vista del giardino può essere ammirata soltanto dal piano nobile del palazzo o dai terrazzi nelle testate delle ali (dalle quali però non si può accedere al giardino)⁴⁶³. L’estroversione nei

⁴⁶⁰ C. LATTANZI, *L’attività giovanile di Bartolomeo Ammannati in Veneto*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto (1511-1592)*, atti del convegno (Firenze-Lucca 17-19 marzo 1994), Firenze 1995, pp. 87-95.

⁴⁶¹ A. BELLUZZI, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, in “Opus Incertum”, 1, 2006, pp. 56-74.

⁴⁶² M. FOSSI, *Bartolomeo Ammannati architetto*, Napoli 1967, p. 51; Amedeo Belluzzi considera riduttiva la lettura di Fossi che fa derivare il linguaggio del cortile di palazzo Pitti dalle sole influenze sansoviniane e ne amplia lo spettro facendo riferimento al modo di impiegare l’‘opera rustica’ da parte di Giulio Romano. A. BELLUZZI, *Gli interventi di...* op. cit., p. 68 e nota 101.

⁴⁶³ A. BELLUZZI, *Gli interventi...* op. cit., p. 66.

confronti del paesaggio è quindi in parte ostacolata, e compensata solo dalla relazione visiva.

È con il cortile di palazzo Pitti che lo schema ad U viene riattivato nel panorama fiorentino dopo gli ultimi avvicendamenti risalenti alla villa di Poggio a Caiano a circa un secolo di distanza.

L'anno di inizio dei lavori a Pitti sotto la direzione di Ammannati è il 1561 mentre il termine è convenzionalmente posto nel 1578, nonostante in realtà i lavori continuino con interventi importanti fino al 1587⁴⁶⁴. In questo arco di circa vent'anni Bernardo Buontalenti frequenta assiduamente il cantiere di Pitti e il giardino di Boboli. La sua presenza è documentata già dalla metà degli anni Sessanta in occasione della conclusione dei lavori al vivaio di Vasari⁴⁶⁵ mentre nel 1569 segue i lavori del "giardino", come risulta da una lettera diretta a Francesco prima di una imminente partenza per Pratolino⁴⁶⁶. Questi primi anni presuppongono anche l'inizio del rapporto con Ammannati, il quale manterrà sempre la posizione ufficiale del responsabile unico del cantiere, anche a livello amministrativo, riservando a Buontalenti un ruolo subordinato. Basta ricordare che persino negli anni tra il 1583 e il 1587 in cui si svolgeranno i lavori alla Grotta Grande il nome di Buontalenti non comparirà mai nei documenti relativi e tutte le questioni legate ai pagamenti degli artisti e delle maestranze verranno sottoposte alla supervisione di Ammannati⁴⁶⁷.

Bernardo si ritrova quindi in contatto diretto con gli sviluppi dei lavori di costruzione del cortile e assiste in prima persona al 'ritorno' della pianta ad U a Firenze in un contesto così prestigioso come quello del nuovo palazzo granducale.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 60. Il 22 febbraio 1578 è segnalato dal cronista Lapini come il giorno in cui "si finì et si serrò il bel cornicione".

⁴⁶⁵ L. ZANGHERI, *Vasari e la Grotta Grande*, in C. Acidini, E. G. Zorzi (a cura di), *Boboli 90*, atti del convegno (Firenze, 9-11 marzo 1989), Firenze 1991, II, pp. 397-402.

⁴⁶⁶ G. GAYE, *Carteggio inedito...* op. cit., III, p. 270: "Al giardino si travaglia alegramente, et le chose pasano bene, che tuti atendono a lavorare. Domatina io mi parto per andare a Pratolino". Il passo si trova in una lettera inviata da Firenze il 22 settembre 1569.

⁴⁶⁷ L. ZANGHERI, *Vasari e...* op. cit., pp. 399-400.

Diventa a questo punto meno inspiegabile la scelta - a prima vista anacronistica - di impiegare la 'pianta ad U' nella villa di Lappeggi. Il riferimento all'autorevole modello di Poggio a Caiano e il *revival* in veste ufficiale dell'impianto ad U a Pitti diventano due punti fermi importanti per comprendere le scelte stilistiche adottate da Buontalenti e per inserire questo edificio in un contesto architettonico adeguato.

Da un'analisi più approfondita dell'organismo ad U nella villa di Lappeggi emergono una serie di caratteristiche non facilmente conciliabili con i temi relativi a questo tipo di impianto che abbiamo visto negli edifici precedentemente esaminati.

La via che portava all'ingresso principale di Lappeggi obbligava a una vista laterale dell'edificio - ben rappresentata nella veduta di Pandolfo Reschi (fig. 80) - fino a raggiungere un primo cancello collocato nel muro di recinzione del "prato" davanti alla villa. Una volta attraversato il "prato" seguiva un secondo cancello sul muro a vela del cortile allineato con quello precedente. Tutto questo è rappresentato nella veduta che Utens dedica alla villa, in cui il punto di vista privilegiato è quello della prospettiva centrale, la quale esalta l'asse di attraversamento che parte dal muro del "prato", supera il cancello che immette nel cortile, attraversa la villa e idealmente si estende nel "selvatico" retrostante.

Una prospettiva centrale esige un asse di attraversamento centrale per raggiungere la piena potenzialità espressiva, ma questa impostazione nel caso della veduta di Lappeggi è frutto di una regolarizzazione da parte dell'Utens allo scopo di far corrispondere in maniera arbitraria l'immagine dell'edificio a un ideale geometrico prefissato (lo stesso tipo di operazione avviene anche per la villa di Castello, ad esempio). Ne risulta una villa ad U con logge a cinque campate su due livelli e un muro a vela merlato a chiudere il quarto lato del cortile. Uno schema perfettamente in linea con i requisiti di simmetria tra le due ali, con ingresso al centro della facciata sul cortile, che però non corrisponde alla forma effettiva dell'edificio alla fine del secolo. In realtà la villa presentava un'asimmetria tra le ali dovuta alla presenza di sei campate e non cinque nella

loggia all'ingresso, che introduceva il pieno in asse in facciata e riservava una dimensione minore a una delle ali (quella a ovest)⁴⁶⁸.

Era esattamente questo lo schema che Giorgio Vasari il Giovane aveva riportato nel rilievo contenuto nella raccolta su *La città ideale*⁴⁶⁹, di recente interpretato come la rappresentazione di uno stato di avanzamento dei lavori precedente alla conclusione, che avrebbero successivamente portato alla forma finale restituita da Utens⁴⁷⁰. Questa interpretazione non corrisponde alla realtà dei fatti e numerose sono le fonti che contribuiscono a smentirla e riconfermare la fedeltà di restituzione da parte di Vasari il Giovane.

Innanzitutto la veduta di Reschi: nel dipinto lo spessore dell'ala est (con tre finestre), nonostante la riduzione dovuta alla prospettiva, appare superiore rispetto all'ala ovest (con soltanto due finestre). I documenti d'archivio, inoltre, forniscono ulteriori notizie che confermano l'esistenza delle sei arcate invece di cinque: nell'inventario del 1659 (quindi prima della ristrutturazione Ferri) viene descritta al piano nobile una camera accanto alla sala principale "che ha *due finestre* nella loggia dipinta e la porta che entra nel salone"⁴⁷¹. Essa non può essere identificata che con la camera sulla sinistra della sala, nella parte ovest della villa, presente anche nel rilievo di Vasari (fig. 62). Le sue due finestre richiedono la presenza di un'ulteriore campata nella loggia rispetto alle cinque rappresentate da Utens. In questo modo la posizione della sala risulta leggermente decentrata, con due camere grandi addossate su un lato, altre due camere più piccole sull'altro lato a contatto con il nucleo preesistente intorno alla "corticina" e sei arcate in facciata.

La simmetria – con conseguente eliminazione del pieno in asse – verrà ripristinata soltanto dopo la trasformazione attuata da Antonio Maria Ferri, come è testimoniato dalle vedute settecentesche di Zocchi e Werner (figg. 71, 72, 73) e dall'inventario del 1732: "Nella galleria sopra il loggiato [...] con *cinque*

⁴⁶⁸ Vedi fig. 55 per una ricostruzione schematica dell'effettiva facies dell'edificio con sei arcate e pieno in asse.

⁴⁶⁹ V. STEFANELLI (a cura di), *Giorgio Vasari...* op. cit., p. 245.

⁴⁷⁰ E. MASIELLO, *La villa medicea...* op. cit., nota 7, p. 39.

⁴⁷¹ ASF, *Guardaroba Medicea*: Inventario 1659, c. 68.

archi con vetri a ringhiera davanti di ferro che fa prospettiva al cortile e al giardino nuovo”⁴⁷².

Ritorna qui il tema del pieno in asse che abbiamo visto svolgersi nella villa a Le Volte e nel convento di Santa Chiara a Urbino. Nel caso di Lappeggi questa soluzione assume un senso ancora diverso. È chiaro che una colonna al centro al posto di un’arcata vuota non incoraggia l’ingresso all’edificio e rappresenta un approccio anti-prospettico, che non ricerca una penetrazione visiva dello spazio ma segna, al contrario, un limite, un ostacolo che obbliga lo sguardo a seguire il perimetro dell’architettura invece del suo sviluppo in profondità. Un esempio emblematico che riflette lo stesso tipo di soluzione è rappresentato dalla chiesa fiorentina di Santo Spirito. Brunelleschi è forse il primo ad adottare il pieno in asse in architettura: la colonna centrale posta alla fine della navata principale ha proprio l’effetto di obbligare lo sguardo a seguire la prosecuzione della selva di colonne che perimetrano i lati della navata senza soluzione di continuità, innescando un movimento circolare all’interno della chiesa invece di quello lineare imposto dalla prospettiva⁴⁷³. Qui il pieno in asse è limitato a sole due campate, proprio come avviene anche in alcune rappresentazioni pittoriche quattrocentesche che utilizzano l’anti-prospettiva di una colonna al centro per tenere lo sguardo ‘al di qua’ dello spazio confinato dall’architettura⁴⁷⁴.

Buontalenti, quindi, utilizza la loggia con pieno in asse per evidenziare la continuità volumetrica tra i corpi di fabbrica; la loggia come ‘connettivo’ tra le

⁴⁷² ASF, *Guardaroba Medicea*: Inventario 1732, c. 30.

⁴⁷³ Per un’ipotesi interpretativa di carattere politico-ideologico del ‘pieno in asse’ si veda C. ACIDINI, *Santo Spirito*, in G. Morolli, C. Acidini, L. Marchetti (a cura di), *L’architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile-26 luglio 1992), Milano 1992, pp. 111-114. Per uno sguardo più ampio sul ‘pieno in asse’ nell’ambito dell’architettura ecclesiastica si veda A. LONGHI, *La costruzione della collegiata di Saluzzo e la cultura del cantiere negli ultimi decenni del Quattrocento*, in “Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo”, 149, 2013, pp. 165-166.

⁴⁷⁴ Il Vecchietta, *Affreschi di Palazzo Branda*, Castiglione Olona, 1435 ca.; Fra Carnevale, *Natività della Vergine*, 1467 ca., Metropolitan Museum, New York; *Serie dei Miracoli di S. Bernardino*, 1473, Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria; Melozzo da Forlì, *Bartolomeo Platina omaggia Papa Sisto IV*, 1477, Roma, Musei Vaticani.

due ali che assicura una configurazione organica dell'insieme e un'integrazione piena del volume parallelepipedo preesistente (l'ala est). Ancora una volta la sua capacità di interagire con le preesistenze si rivela impeccabile e dimostrativa dell'abilità dell'architetto di giungere ad un organismo nuovo sfruttando nella maniera più efficace le condizioni di partenza.

Un'altra villa con la quale Lappeggi è stata più volte messa in relazione⁴⁷⁵ è quella dei Collazzi a Giogoli (figg. 78, 79).

L'edificio rappresenta un "caso storiografico"⁴⁷⁶ a sé, avvolto da problemi di datazione e attribuzione, ai quali Amedeo Belluzzi cerca di dare una risposta nel suo recente contributo, attraverso una lettura incrociata di documenti d'archivio e fonti storiche.

Viene confermata la paternità di Santi di Tito e viene accertata una datazione che colloca l'inizio dei lavori dopo il 1582⁴⁷⁷ e la loro interruzione intorno alla metà degli anni Novanta⁴⁷⁸, lasciando incompiuta l'ala a est che verrà completata solamente con gli interventi novecenteschi.

Innegabile la similitudine di impianto con Lappeggi, sia per la presenza della U che per l'assetto distributivo con chiari riferimenti a Poggio a Caiano⁴⁷⁹, ma le divergenze sono tali da allontanare immediatamente i due edifici, riportando ancora una volta in superficie la peculiarità degli organismi a U a livello di potenzialità espressiva: ogni edificio presenta delle soluzioni specifiche, spesso non confrontabili a quegli degli altri, nonostante l'analogia dell'impianto di base con due ali aggettanti e un corpo trasversale.

Diversamente dalla villa di Lappeggi, ai Collazzi le arcate delle logge proseguono anche sui lati interni delle ali (tamponate al piano terra e aperte al

⁴⁷⁵ G. L. O. CARDINI, *Le ville...* op. cit., pp. 42-44; A. FARA, *Notizie documentarie...* op. cit., p. 7; *L'architettura delle ville...* op. cit., p. 28; E. MASIELLO, *La villa medicea...* op. cit., nota 6, p. 39; A. BELLUZZI, *Un caso storiografico...* op. cit., p. 179.

⁴⁷⁶ A. BELLUZZI, *Un caso storiografico...* op. cit., pp. 173-182.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 175.

⁴⁷⁸ Ivi, pp. 177-178.

⁴⁷⁹ La villa dei Collazzi presenta lo stesso schema con sala centrale e appartamenti con quattro stanze annessi. E inoltre qui il riferimento diventa ancora più esplicito per via della sala a doppio volume voltata a botte, proprio come al Poggio.

piano superiore), evocando così le soluzioni derivanti dalla linea Francesco di Giorgio-Peruzzi che abbiamo visto a Santa Chiara, alla villa a Le Volte e alla Farnesina.

Inoltre, la villa a Giogoli evita il pieno in asse facendo coincidere l'asse centrale compositivo con l'asse di ingresso e attraversamento dell'edificio e inoltre stabilisce un contatto diretto con l'ambiente circostante facendo a meno del muro a vela sul quarto lato del cortile. Questa soluzione amplia il senso di apertura e proiezione verso il paesaggio, qui enfatizzato dall'imponente terrapieno su cui sorge l'edificio e dall'ulteriore innalzamento del piano del cortile da dove avviene l'ingresso alla villa. Al contrario di Lappeggi, il muro merlato ostacola in parte lo slancio verso l'esterno e riporta il tutto a una condizione più protetta e introversa, riducendo la relazione con la natura circostante a un fatto visivo, possibile soltanto da una determinata posizione (dalla loggia del piano superiore e ovviamente dalle aperture nelle testate delle ali), in modo analogo a quanto avviene nel cortile di palazzo Pitti.

IV. DA PRATOLINO AD ARTIMINO. APPUNTI PER UNA RILETTURA CRITICA

Alla luce delle riflessioni precedenti, la villa di Lappeggi finalmente abbandona la posizione di secondo piano in cui fino ad ora era stata confinata, per conquistarne una più ‘forte’ che le garantisce un ‘posto’ a pieno titolo nella linea di sviluppo di un linguaggio architettonico che prende le mosse da Poggio a Caiano e, passando per il fondamentale ‘capitolo’ rappresentato dalla costruzione di Pratolino, attraversa tutto il catalogo delle ville buontalentine. Una posizione che viene ulteriormente esaltata se ricordiamo l’importanza che l’edificio doveva occupare nei programmi di Francesco I, il quale non soltanto investe un’ingente somma nell’acquisto della proprietà ma richiede anche la costruzione di un modello⁴⁸⁰, a riprova dell’esistenza di un progetto organico e ben definito sino dall’inizio. Non risultano – alla luce degli scavi archivistici condotti fino ad ora – altre ville medicee della seconda metà del Cinquecento in cui venga registrata la presenza di un modello, fondamentale strumento di mediazione e contrattazione tra il committente e l’architetto.

È chiaro quindi come, una volta rivalutata e portata al centro di una riflessione storiografica approfondita Lappeggi compaia sotto una luce diversa, cioè come una sorta di ‘luogo mediano’ nell’architettura di villa buontalentina, ‘mediano/mediatore’, in grado di consentire il passaggio da una prima fase rappresentata sontuosamente da Pratolino a quella successiva che include Marignolle e la Magia, e raggiunge infine l’ultima sintesi con Artimino⁴⁸¹.

Tra questi due estremi cronologici ed espressivi di Pratolino (1569-1575 circa) e Artimino (1594-1601), prende corpo un ‘blocco mediano’ in cui trovano una collocazione le ville di Lappeggi (1580-1585), Magia (1583-1587) e Marignolle (1584-1589). All’interno di questa triade Lappeggi svolge un ruolo particolare: quello di un ‘anello di transizione’ che consente il passaggio da Pratolino alle ville successive, e in quanto tale presenta dei punti di contatto con entrambi i

⁴⁸⁰ ASF, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3709: Quadernucio di entrata e uscita della Fabbrica di Lappeggio, c. 4r.

⁴⁸¹ Consideriamo qui soltanto le ville in cui è verificato il contributo di Buontalenti nell’ambito di un progetto di ristrutturazione organico e articolato (Pratolino, Lappeggi, Marignolle, Magia e Artimino). Escludiamo pertanto le altre ville in cui la sua presenza e l’entità dell’intervento risultano meno documentate e più parziali.

‘versanti’ della catena. Da un lato, condivide con Pratolino, il forte impegno in termini di investimento economico e territoriale – ricordiamo che l’investimento di Francesco I a Lappeggi risulta sorprendentemente elevato rispetto alle altre ville, e in parte paragonabile soltanto a Pratolino. Dall’altro lato invece, Lappeggi introduce al problema del rapporto e integrazione delle preesistenze, un tema comune anche a Magia e Marignolle e caratterizzato da esiti mai scontati e spesso sorprendenti, ma comunque ogni volta iscritti all’interno di un preciso programma architettonico.

Delle tre ville ‘mediane’ Lappeggi è la prima in cui emerge l’occasione di confronto con delle condizioni di partenza già strutturate, ma nonostante questo riesce comunque a riallacciarsi al prestigioso e nobilitante modello di Poggio a Caiano, assicurandosi in questo modo la possibilità di misurarsi di nuovo con l’edificio che più di ogni altro esibisce l’adesione al modello sangallesco: la villa di Pratolino.

Nel caso di Pratolino alle affinità sul piano distributivo e volumetrico fanno riscontro le prese di distanza dall’esempio di Poggio. L’insegnamento sangallesco viene studiato e reinterpretato in chiave personale e soprattutto totalmente antiarcheologica, spogliando il linguaggio dell’architettura da qualsiasi retaggio di tipo classico. È clamoroso in questo senso l’uso ipernaturalistico che Buontalenti decide di fare del massiccio basamento su cui sorge la villa di Pratolino: il ‘podio’ perde ogni connotato antiquario di *basis villae* per diventare un corpo compatto all’esterno ma scavato all’interno dalle grotte, veri e propri luoghi di transizione dalle profonde viscere della terra al primo piano abitabile. Non solo, anche luoghi in cui portare all’estrema conseguenza la tensione tra *naturalia* e *artificialia* attiva ovunque nella trama del parco. I più sorprendenti giochi d’acqua e invenzioni di automi si annidavano infatti proprio all’interno di questi ambienti.

Inoltre, il basamento di Pratolino con la sua configurazione mossa e spigolosa all’esterno e le ‘grotte-gallerie’ scavate all’interno contiene già il messaggio della ‘villa fortificata’ che attraversa quasi tutte le ville buontalentine (fatta eccezione per Lappeggi e Marignolle) e trova la sua massima espressione ad Artimino.

A Lappeggi invece il riferimento al Poggio abbiamo visto essere di tipo evocativo, indiretto, in un contesto di partenza molto diverso da Pratolino. Qua bisogna confrontarsi con una non trascurabile preesistenza la quale viene abilmente sfruttata da Buontalenti, grazie a una lucidissima intuizione, per costruire un'immagine dell'edificio che riporta alla villa sangallescà - se non altro per l'affiancamento dei parallelepipedi delle ali - ma prescinde inevitabilmente da essa, proprio per la necessità di interagire con la 'casa da signore' e con il materiale trovato sul posto (colonne, pietre, capitelli). Il risultato è una sintesi nuova che dialoga sia con il modello, sia con le contingenze esecutive.

L'analisi di Pratolino e Lappeggi attraverso il riferimento a Poggio a Caiano risulta fondamentale ai fini della comprensione di un filo rosso che attraversa l'architettura di villa buontalentiana e da cui può prendere le mosse un discorso più ampio inerente al tema distributivo. Abbiamo visto come lo schema costruito sulla base di un ambiente centrale affiancato dai blocchi di appartamenti su ciascun lato sia il 'nucleo fondante' della riflessione buontalentiana. A Pratolino l'impianto si articola intorno a una rielaborazione diretta di Poggio a Caiano giungendo a un'articolazione complessa a livello planimetrico che si rispecchia in una volumetria in cui masse si spostano e si ricompongono, evidenziando quindi in alzato non solo la similitudine ma anche lo scatto in avanti rispetto al modello originale.

Mentre a Lappeggi l'intervento è più contenuto e la riflessione distributiva si limita a ribadire lo schema con blocchi affiancati alla sala centrale, che fanno corpo con i volumi delle ali.

Lo stesso schema è intrinsecamente presente anche nelle ultime due ville di Buontalenti che segnano la conclusione del 'ciclo' di ville medicee alla fine del Cinquecento: la villa di Coltano e di Artimino.

Coltano (costruito a partire dal 1587)⁴⁸² rappresenta una sorta di 'prova generale' prima della costruzione di Artimino. Siamo nel pisano, nel contesto di

⁴⁸² D. SIMONI, *Coltano...* op. cit., pp. 168-170; M. GIACCHETTI, M. T. LAZZARINI, R. LORENZI, *La villa pisana...* op. cit.

una bandita granducale dove, poco prima di morire, Francesco I decide di far costruire un nuovo palazzo su progetto di Bernardo Buontalenti⁴⁸³.

La sobrietà degli alzati è portata all'estremo. Il tutto è progettato all'insegna della massima semplicità d'espressione ed è assente persino la consueta cura per i dettagli lapidei di portali e finestre inginocchiate, un aspetto questo che si rivela però utile ad esaltare la purezza dei volumi e il controllo geometrico dell'organismo. In mancanza di preesistenze, qui Buontalenti ha l'opportunità di costruire le premesse per l'ultimo 'capitolo' della sua attività nel ruolo di architetto di ville. Colpisce, innanzitutto, la predilezione per il volume allungato, parallelepipedo e compatto, già sperimentato a Castello sulla scia di Tribolo⁴⁸⁴ e a Marignolle (anche se in maniera meno pronunciata visto il condizionamento delle preesistenze). A Coltano il volume allungato si ripresenta in maniera più matura rispetto alle ville precedenti ma comunque ancora legato al tema distributivo elaborato a partire da Pratolino e ribadito a Lappoggi: anche qui si distingue una settore centrale dell'edificio dominante a livello dimensionale, luogo di passaggio dall'ingresso verso la parte tergo (dove sono collocate le scale); ai due lati di questo ampio ambiente si affiancano i due blocchi di appartamenti quadripartiti.

La novità a Coltano risiede nell'introduzione di uno stretto corridoio di servizio che attraversa l'intera lunghezza dell'edificio e si fonde con il settore centrale nell'area corrispondente al vestibolo d'ingresso.

I quattro angoli vengono articolati e potenziati da quattro torri-baluardo, segnali tangibili di un ulteriore sviluppo dell'architettura di villa buontalentiana verso la cosiddetta 'villa fortificata' che raggiungerà l'apice qualche anno dopo con Artimino.

Contrariamente alla visione che individua nella residenza fortificata del XV secolo (ad esempio in ambiente fiorentino Cafaggiolo, Tebbio, Careggi) uno

⁴⁸³ ASF, *Mediceo del Principato*, 786, c. 398. Lettera di Amaddio Federighi, soprintendente alle regie fabbriche, a Francesco I de' Medici, in cui si registra la presenza di Buontalenti a Coltano in occasione dell'apertura del cantiere il 16 aprile 1587.

⁴⁸⁴ Ricordiamo i disegni in pianta e in alzato relativi a Castello in cui si può rintracciare l'interesse di Buontalenti per questo tipo di impianto (fig. 12).

stadio ‘primitivo’ dello sviluppo dell’architettura di villa, che avrebbe raggiunto nelle ville successive (villa Medici a Fiesole, Poggio a Caiano) il superamento e la definitiva emancipazione, si può invece affermare che il tema della villa con risvolti difensivi abbia sempre mantenuto una sua autonomia di sviluppo parallelamente agli altri tipi di residenza rurale⁴⁸⁵.

Sarà, peraltro, proprio il XVI secolo e il suo Rinascimento più ‘maturo’ a fornire alcuni degli esempi più eccezionali in merito e, in ambiente fiorentino, Bernardo Buontalenti ne diverrà il più degno rappresentante.

Preziose suggestioni in questa direzione potevano scaturire dalla palazzina Belvedere, dall’Ambrogiana e dalla villa di Seravezza.

A Belvedere la palazzina (1569-1575) era stata innestata su un baluardo preesistente⁴⁸⁶, creando in questo modo un precedente a livello concettuale sulla possibilità di mescolanza di queste due categorie di strutture, – il baluardo e la villa – mentre a Seravezza i quattro bastioni angolari fornivano una testimonianza diretta di un linguaggio architettonico già codificato, che a sua volta si inserisce in una tradizione più ampia la quale prende le mosse da Francesco di Giorgio, Baldassarre Peruzzi e Sebastiano Serlio. Lo schema con quattro torri-bastioni angolari si ripropone in numerosi disegni di ville a loro attribuiti e sembra incontrare una particolare fortuna all’interno degli allievi e collaboratori di Peruzzi, tra i quali spicca Lorenzo Donati⁴⁸⁷. Si tratta tendenzialmente di impianti quadrati con salone coperto oppure cortile al centro, baluardi agli angoli e logge su quattro o soltanto due lati.

⁴⁸⁵ A. RINALDI, *La pianta a “U”...* op. cit.; *Il problema storiografico della villa tra Medioevo e Umanesimo*, “Opus Incertum”, Nuova serie, 1, 2015, pp.6-7;

⁴⁸⁶ B. MAZZANTI, *Belvedere prima...* op. cit.

⁴⁸⁷ GDSU, Baldassarre Peruzzi: 336 A, 15 A bis, 614 Ar, 616 Ar; Lorenzo Donati: 1978 A, 1988 A, 1993 A, 1994 A, 1995 A; S. SERLIO, Libro VI, tav. XIX. Su Lorenzo Donati vedi M. RICCI, *Un contributo alla conoscenza di Lorenzo Donati allievo senese di Baldassarre Peruzzi*, in “Bollettino d’arte”, 91, 1995, pp. 71-94. Sulla fortuna della “villa fortificata” vedi A. FARA, *Ville bastionate e Baldassarre Peruzzi*, in “La nuova città”, 2, 1993, pp. 82-89; S. FROMMEL, *Zum Bautypus des palazzo in forterezza bei Serlio*, in G. Bers, C. Doose (a cura di), *Italienische Renaissancebaukunst an Schilde, Maas und Niederrhein*, atti del convegno (Julich, 18-21 giugno 1998), Julich 1999, pp. 273-302.

Particolarmente elaborata risulta la configurazione delle torri-bastioni nel disegno 1978 A (attribuito a Lorenzo Donati), quadripartite, con tre stanze e un quarto vano occupato dalle scale (a rampe regolari oppure a chiocciola), mentre in tutti gli altri casi risultano occupate da un unico ambiente oppure dalla scala soltanto.

Un importante traguardo espressivo della tipologia di ‘villa fortificata’ viene raggiunto da Jacopo Barozzi da Vignola a partire dai primi anni Quaranta con il progetto di una villa per il cardinale Matteo Cervini (1540 circa)⁴⁸⁸, seguita dalla Castellina di Norcia (1554-1562)⁴⁸⁹, e definitivamente confermata e potenziata nella villa di Caprarola (1556-1575)⁴⁹⁰.

Nel progetto della villa Cervini colpisce immediatamente la monumentalità dell’impianto distributivo (con un primo cortile rettangolare e un secondo cortile circolare) e l’imponente dimensione del quadrilatero con quattro torri leggermente sporgenti agli angoli. Ne deriva un alzata in cui predomina nettamente la lunghezza rispetto all’altezza (proprio come a Coltano e Artimino), delimitato agli estremi dalle torri il cui coronamento supera in altezza il volume principale.

La Castellina di Norcia è caratterizzata da un impianto pressoché quadrato con portici che girano su quattro lati e torri-bastioni agli angoli, avvicinandosi in questo modo alla tradizione peruzziana.

Caprarola rappresenta invece la vera e propria “summa tipologica”⁴⁹¹ in grado di mostrare l’intera complessità che caratterizza la genesi di un tipo di edificio ibrido come questo, in cui convivono senza annullarsi a vicenda i caratteri della villa-palazzo e della fortezza. Il progetto di Vignola si innestava sulla fortezza pentagonale preesistente (erano stati completati soltanto i muri

⁴⁸⁸ C. L. FROMMEL, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in R. J. Tuttle, B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 156-160.

⁴⁸⁹ M. RICCI, *La Castellina di Norcia*, in R. J. Tuttle, B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi...* op. cit., pp. 161-162.

⁴⁹⁰ F. T. FAGLIARI, Z. BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in R. J. Tuttle, B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi...* op. cit., pp. 210-233; M. FAGIOLO, *Caprarola: la rocca, il palazzo, la villa*, in M. FAGIOLO, *Vignola. L’architettura dei principi*, Roma 2007, pp. 107-160.

⁴⁹¹ M. FAGIOLO, *Caprarola...* op. cit., pp. 107.

perimetrali e i bastioni), una vicenda costruttiva che negli anni Venti aveva visto il coinvolgimento di Antonio da Sangallo il giovane e di Baldassarre Peruzzi. L'edificio nuovo si presenta nella veste della villa-palazzo che, da un lato si ricollega al palazzo della Cancelleria (per l'imponenza dei volumi che puntano soprattutto a portare in primo piano la compattezza e la solidità degli angoli) e dall'altro alla villa Farnesina-Chigi (per la presenza della loggia, la quale risolve e alleggerisce la tensione dell'innesto sul poderoso basamento bastionato).

Uno degli aspetti più interessanti è la soluzione adottata nei baluardi angolari: soltanto uno di loro - quello in linea d'asse con l'ingresso nella facciata principale - si sviluppa per l'intera altezza dell'edificio; gli altri quattro mantengono l'altezza del basamento preesistente e vengono trasformati in terrazze belvedere, proiettandosi quindi verso l'esterno e allontanandosi dai caratteri di chiusura e isolamento verso l'interno tipici di un edificio fortificato.

Un'operazione simile avviene anche nel progetto di Buontalenti per la villa di Artimino. Il primo livello dell'edificio, chiaramente delimitato da una sottile cornice marcapiano, è riconducibile a un basamento fortificato con baluardi angolari (riconoscibili dal tipico andamento inclinato del saliente), che nella parte tergale dell'edificio si limitano a questo primo livello di altezza, diventando (come a Caprarola) delle terrazze belvedere. Mentre nel fronte principale proseguono fino a tetto, nella tipica configurazione con feritoie nella faccia interna che rimanda direttamente al tema della torre angolare di una fortezza.

Il baluardo come punto panoramico che garantisce un'apertura visiva di ampio respiro verso il paesaggio ribadisce i caratteri della villa, che in questo caso intrattiene con il contesto in cui è inserita una relazione di tipo particolare, se confrontata con le altre ville medicee del Cinquecento. Ad Artimino non ci sono giardini. È il Barco, nella sua connotazione 'selvatica', lo scenario di natura in cui si inserisce e dal quale nello stesso tempo si distacca nettamente l'edificio, grazie alla compattezza dei volumi e al colore bianco delle pareti intonacate lisce. Un corpo autonomo, perfettamente definito architettonicamente in sé stesso, un cristallo bianco 'gettato' nel verde del bosco, che stabilisce con

l'esterno relazioni prevalentemente visive: persino la scala di pietra davanti all'ingresso principale (disegnata da Buontalenti già nel Cinquecento, ma realizzata rispettando il disegno originale soltanto nel Novecento)⁴⁹², si aggancia all'edificio con uno slancio pari a quello di un oggetto rampante, quasi fosse un ponte levatoio che deve scavalcare il fosso intorno alla fortezza, e quindi più una propaggine autonoma che una parte integrante dell'edificio obbligata a mettere in comunicazione il livello del suolo con il piano abitabile.

Già con la Magia Buontalenti aveva iniziato a misurarsi con il tema della 'villa fortificata', ma in una chiave sommessata e 'ironica' inserendo due minuscole torrette-baluardo sporgenti negli angoli opposti, corrispondenti alle due estremità di una diagonale del volume cubico della villa. Il tema era stato poi ripreso a Coltano e portato a una sintesi definitiva con Artimino.

Colpisce in tutti e tre gli esempi la semplicità e compattezza del volume di base su cui si innestano le torri-baluardi angolari, un'espressione architettonica più volte ricordata dagli studiosi come tipica della tradizione toscana, che trova la sua più degna rappresentante nella villa Medici a Fiesole: un singolare 'prototipo' che cristallizza nella forma del volume cubico perfetto, con pareti bianche intonacate, una delle espressioni della 'residenza pura', ampiamente diffusa nei dintorni di Firenze tra Tre e Quattrocento⁴⁹³.

La stessa scelta di una volumetria elementare si trova anche negli edifici che fanno parte di questa ultima 'stagione' dell'architettura di villa buontalentiana, in cui l'adesione alla tradizione si intreccia con la predilezione per l'elemento fortificato.

⁴⁹² La scala è stata realizzata nel 1930 dall'architetto Enrico Lusini, su commissione dell'allora proprietaria Carolina Maraini Sommaruga.

⁴⁹³ A. RINALDI, *La pianta a "U"...* op. cit.; G. MOROLLI, *Il cubo pitagorico sulla roccia evangelica. La villa fiesolana di Giovanni de' Medici tra Rossellino e Alberti*, in R. Cardini, M. Reggiosi (a cura di), *Leon Battista Alberti umanista e scrittore: filologia, esegesi, tradizione*, atti del convegno (Arezzo, 24-26 giugno 2004), II, Firenze 2007, pp. 869-923; A. RINALDI, *Forme e modelli nell'architettura delle residenze medievali di villa nei dintorni di Firenze. L'habitorium magnum del Buonaccorsi al Querceto*, "Opus Incertum", Nuova serie, I, 2015, pp. 43-63; M. FRATI, *Alle soglie...* op. cit.

A livello distributivo qui Buontalenti porta avanti la sua riflessione segnando un ulteriore sviluppo rispetto al passato: lo stretto corridoio di servizio che a Coltano spezzava in due i blocchi di appartamenti affiancati allo spazio centrale, viene sostituito da due sale che producono, in questo modo, un rovesciamento nella lettura dell'interno. I nuovi 'nuclei' che si vengono a creare sono formati da due sale le quali distribuiscono una serie di tre stanze sui lati lunghi e si possono leggere come una riproduzione in scala minore del consueto schema con ambiente centrale e appartamenti affiancati che abbiamo visto in più occasioni prendere le mosse da Poggio a Caiano. Inoltre, il salone principale collocato subito dopo la loggia d'ingresso, acquisisce di nuovo autonomia e riprende una posizione dominante, quella di un 'fulcro' compositivo, potenziato anche dal raddoppio delle scale simmetriche rispetto al salone stesso. Assistiamo, dunque, alla ripetizione di uno 'schema dentro lo schema' (a scale ovviamente diverse) indicativa di una completa padronanza e personalizzazione da parte dell'architetto di una formula distributiva largamente consolidata.

Nella fase crepuscolare della sua carriera Buontalenti riesce a raggiungere questa ammirevole sintesi proprio con l'ultima delle sue ville, il traguardo che incorpora e mette nelle condizioni di collaborare tra di loro la tradizione toscana e la 'nuova tradizione' medicea, sotto l'influsso dello 'spirito' di un Rinascimento che volge, alle soglie del XVII secolo, verso una nuova stagione artistica che il nostro Bernardo aveva fiutato e in più di un'occasione preannunciato. Artimino si può quindi considerare la villa che include tutte le altre ville che l'hanno preceduta, come dimostrato a un livello 'simbolico' anche dalla raccolta al suo interno delle lunette di Giusto Utens, formidabile operazione artistica e soprattutto politica, grazie alla quale si riuniscono nello stesso luogo le 'icone' delle proprietà dei due rami della famiglia e si riconferma ancora una volta la consistenza del dominio territoriale e dell'investimento artistico e architettonico della famiglia Medici.

Il 'materiale' offerto da Artimino non si esaurisce però con quanto detto fino ad ora, ma conserva un'ulteriore risorsa che si ricollega al tema più ampio della 'poetica' buontalentiana all'interno delle vicende espressive che, con un termine ormai 'indebolito', possiamo riconoscere come 'manieriste'.

La compattezza del parallelepipedo e l'austerità conferita dal tema fortificatorio vengono sfrangiate dall'irruzione nel campo visivo dei comignoli che spuntano numerosi dalle falde del tetto; una 'corona decorativa' composta di una serie di elementi autonomi, ognuno perfettamente definito e concluso in se stesso, ognuno diverso ma sufficientemente simile agli altri da riuscire a garantire un 'bacino comune' di forme a cui attingere; una soluzione perfettamente in linea con i temi del 'capriccioso' e del 'bizzarro' pienamente attinenti all'ambiente artistico del periodo.

Quasi sempre gli studiosi che si sono occupati di Buontalenti hanno ricondotto l'espressione del 'germe manierista' alla cura riservata alla decorazione lapidea, unico canale di progetto caratterizzato da una espressività plastica in grado di scalfire la sobrietà e la compattezza delle geometrie precise. Questo problema trovava una cornice storiografica adeguata entro cui venire affrontato nei decenni del secolo scorso, quando gli studi sul Manierismo erano nel pieno della loro fioritura. Con l'indebolimento di questa categoria storica-critica e l'estensione, di conseguenza, dell'arco storico appartenente al Rinascimento, è venuto meno anche il moto di interesse degli studiosi per questa tematica buontalentiana, ancora oggi in cerca di una 'collocazione' entro lo spazio degli studi storici in cui possa essere ripresa e portata avanti. Del resto Buontalenti "non è un tema facile, al centro come egli è di quell'ambiente di estrema sperimentazione che si crea a Firenze col regno del granduca Francesco"⁴⁹⁴.

La sua è innanzitutto una posizione anti-archeologica, come si è detto. La conoscenza delle antichità romane e la pratica del linguaggio classico non fanno parte dei suoi programmi e già questo gli garantisce una pressoché assoluta libertà di espressione e di assorbimento nei confronti della circolazione di idee del suo tempo. Il 'fardello' del 'glorioso passato' non deve essere portato, aprendo quindi la strada (sulla scia lasciata dalla gigantesca eco di Michelangelo) alla

⁴⁹⁴ L. BERTI, *L'architettura manieristica a Firenze e in Toscana*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 9, 1967, p. 211-218.

sperimentazione formale che identifica nel ‘capriccio’ e nella ‘bizzarria’ uno dei sintomi della libertà di agire dell’artista⁴⁹⁵.

Ma il ‘capriccio’ va regolato dall’‘ingegno’ che a sua volta si accende per intervento dell’ispirazione la quale afferra l’artista travolto da una ‘furia’ d’esecuzione, “che o trova la via di fissarsi sulla carta” nella forma espressiva di uno schizzo veloce oppure “fa impazzire”⁴⁹⁶.

La trattatistica cinquecentesca⁴⁹⁷ è attraversata in continuazione dalle categorie prese in prestito dalla retorica e dalla poesia e nel caso di Buontalenti possiamo individuare nella triade ‘furore-invenzione-ingegno’ l’asse più rappresentativo che attraversa gran parte della sua produzione artistica e architettonica. Si tratta di tre categorie i cui campi semantici si intersecano e sovrappongono facilmente⁴⁹⁸ e sono tutte legate all’idea dello schizzo eseguito con rapidità e destrezza in pochi colpi d’inchiostro, in contrapposizione allo sforzo, alla diligenza e all’elevata abilità tecnica necessaria per portare a compimento un disegno vero e proprio (tipiche qualità sottintese dall’attitudine allo *studium*).

La prova più tangibile dell’esistenza di questa ‘tensione creativa’ in Buontalenti arriva dalla impressionante mole di disegni abbozzati e schizzi veloci di cui disponiamo, più volte pubblicati e commentati dagli studiosi⁴⁹⁹.

Quasi sempre nei disegni di Buontalenti si trovano le tracce di questa ‘frenesia’ che accompagna il passaggio dal ‘concetto interno’⁵⁰⁰ ispirato (furore) alla restituzione grafica di una ‘invenzione’ guidata dal suo personale ‘ingegno’. Spesso il ‘segno’ riconoscibile è rappresentato dalla ricorrenza di una ‘creatura fantastica’ con tratti riferibili ad un pipistrello che si insinua tra le pieghe di

⁴⁹⁵ C. OSSOLA, *Autunno...* op. cit., p. 173-184.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 182.

⁴⁹⁷ P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d’arte...* op. cit.; C. OSSOLA, *Autunno...* op. cit.; D. SUMMERS, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981.

⁴⁹⁸ C. OSSOLA, *Autunno...* op. cit.; Vedi in particolare D. SUMMERS, *Michelangelo and...* op. cit, pp. 50 e 62.

⁴⁹⁹ I. M. BOTTO (a cura di), *Mostra di disegni...* op. cit.; A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1998; *Disegni d’architettura...* op. cit.; *L’arte vinse...* op. cit.

⁵⁰⁰ C. OSSOLA, *Autunno...* op. cit, pp. 1-29.

portali, finestre e scale, dimostrando ogni volta grande capacità di trasformazione e nuova riflessione sullo stesso tema: una tendenza metamorfica che sembra preannunciare la imminente svolta barocca.

La stessa 'inventiva' sembra animare anche i progetti e disegni per gli apparati effimeri e gli spettacoli teatrali⁵⁰¹ e soprattutto i noti esperimenti (pseudo)scientifici realizzati nell'ambito dei continui scambi con il granduca Francesco I. Particolarmente significativo risulta il 'capitolo' dedicato a quello strumento che serviva per alzare l'acqua senza "bisogno di canne, trombe o animelle, né dall'aiuto del maestro a tutte l'hore" e che si diceva essere basato sul *moto perpetuo*⁵⁰². La vicenda vede il nostro Bernardo cimentarsi in una disputa con Domenico Mellini, che nel 1583 pubblicava un *Discorso* in cui attraverso dei rimandi alla filosofia aristotelica dimostrava l'impossibilità del *moto perpetuo*. Alle rimostranze di Mellini sul fatto che non si poteva conferire ad "un corpo di Materia corrottibile un Movimento che sia continuo et perpetuo" e che né il moto lineare né quello circolare possono essere di per sé perpetui, Buontalenti risponde (in un esemplare del *Discorso* da lui postillato)⁵⁰³ con colorita franchezza: "Aristotile ha deto dele coglionerie come e' gli altri [...]. Tutte le teoriche de' pianeti muovano circuialmente e non per linia retta."; quanto alla sentenza di Mellini sulla superiorità assoluta della Natura rispetto all'Arte, la posizione di Bernardo è netta: "L'Arte vinse la Natura". Ribadisce quindi ancora una volta la piena adesione alla 'causa' dell'innovazione e della sperimentazione, in cui l'opera è l'unico reale testimone in grado di smentire e superare i dogmi teorici ("ho fatto vedere con l'opera che questo dischorso non è di nula valore")⁵⁰⁴.

È proprio in questa sua capacità di impiegare il personale 'ingegno' per produrre forme e soluzioni nuove che si distingue dai numerosi collaboratori e

⁵⁰¹ A. M. WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di Conti" di Emilio de' Cavalieri*, in A. M. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 59-107; L. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino 1977, pp. 61-234.

⁵⁰² A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988, pp. 205-207.

⁵⁰³ BNCF, Palat., Serie Targioni 86.

⁵⁰⁴ A. FARA, *Bernardo Buontalenti...* op. cit., 1988, p. 207.

capomaestri che lo affiancano nella fase realizzativa delle sue architetture. Davanti alle loro capacità tecniche ed esecutive – di cui pure Buontalenti dispone, come abbiamo visto nelle pagine precedenti – si pone il genio, l'inventiva e l'abilità ad ispirare e a farsi ispirare.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

I. VILLE MEDICEE

1. Giusto Utens, *Pratolino*, 1599 ca.
2. Giorgio Vasari il Giovane, *Rilievo del primo piano della villa di Pratolino*, GDSU, 4911 A.
3. Anonimo, *“Pianta della villa di Pratolino di S.A.R. Piano terreno e sotteranei”*, 1736, BNCF, II-I-468.
4. Bernardo Sgrilli, *“Pianta dei due Barchi, Viali, Fontane e Fabbriche della Real Villa di Pratolino”*, ASF, 1745.
5. Giuseppe Zocchi, *“La Reale Villa di Pratolino”*, 1744.
6. Antonio Terreni, *Veduta della villa di Pratolino*, 1801-1803.
7. Bernardo Buontalenti, *Studi di portale per la villa di Pratolino*, GDSU 2375 A, 2322 A.
8. Giusto Utens, *Castello*, 1599 ca.
9. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Castello, pianta del piano terra*, GDSU, 4898 A.
10. Firenze, villa di Castello, prospetto verso il “prato”.
11. Firenze, villa di Castello, cortile.
12. Bernardo Buontalenti, *Schizzi raffiguranti il raddoppio della villa di Castello*, GDSU, 2335 A v.
13. Giusto Utens, *La Pretaia*, 1599 ca.
14. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa la Petraia, pianta del piano terra*, GDSU, 4900 A.
15. Firenze, villa Petraia, prospetto a ovest.
16. Firenze, villa Petraia, cortile.
17. Giuseppe Zocchi, *La Villa di Cerreto Guidi*, 1744.
18. Anonimo, *Real Villa di Cerreto Guidi, pianta del primo piano*, ASF, metà XVIII sec.

19. Firenze, villa di Cerreto Guidi, veduta delle rampe.
20. Giusto Utens, *La Magia*, 1599 ca.
21. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa la Magia, pianta del piano terra*, GDSU, 4925 A.
22. Pistoia, villa la Magia, cortile.
23. Giuseppe Zocchi, "*Villa della Magia del Sig. Pandolfo Attavanti*", 1744.
24. Giusto Utens, *Marignolle*, 1599 ca.
25. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Marignolle, pianta del piano terra*, GDSU, 4891 A.
26. Firenze, villa di Marignolle, facciata settentrionale.
27. Firenze, villa di Marignolle, loggia sul cortile.
28. Giusto Utens, *Seravezza*, 1599 ca.
29. Anonimo, *Palazzo mediceo di Seravezza, pianta del primo piano*, ASF, fine XVIII sec.
30. Lucca, palazzo mediceo di Seravezza.
31. Giusto Utens, *L'Ambrogiana*, 1599 ca.
32. Anonimo, *Villa Ambrogiana, pianta del primo piano*, ASF, XVII sec.
33. Antonio Terreni, *Veduta della villa dell'Ambrogiana*, 1801-1803.
34. Firenze, palazzina del Belvedere.
35. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca.
36. Anonimo, *Villa medicea di Coltano, pianta del piano terreno e prospetto nord*, ASF, XVIII sec.
37. Anonimo, *Villa medicea di Coltano, particolare di veduta con annessi*, ASF, XVIII sec.
38. Pisa, villa medicea di Coltano.
39. Firenze, villa di Artimino, prospetto ovest.
40. Firenze, villa di Artimino, prospetto est.

41. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Artimino, pianta del piano terra*, GDSU, 4918 A.
42. Firenze, villa di Artimino, particolare dei comignoli.
43. Bernardo Buontalenti, *Schizzo raffigurante la scala di accesso alla villa di Artimino*, GDSU, 2307 A.
44. Firenze, villa di Poggiofrancoli, veduta dal vialetto di ingresso.
45. Firenze, villa di Poggiofrancoli, pianta del piano terreno.
46. Firenze, villa di Poggiofrancoli, veduta del portico di ingresso.
47. Firenze, villa di Poggiofrancoli, finestra dall'interno.
48. Bernardo Buontalenti, *Studio per il Casino Mediceo contenente uno schizzo di finestra rapportabile alla villa di Poggiofrancoli*, GDSU, 2320 Ar.

II. VILLA DI LAPPEGGI

49. Giuseppe Pozzi, *Quadro di unione delle bandite granducali*, ASF, *Scrittoio delle RR Possessioni*, Tomo XII, XVIII secolo.
50. Giusto Utens, *La Peggio*, 1599 ca.
51. Giusto Utens, *Particolare della veduta di Lappeggi*, 1599 ca.
52. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Lappeggi, pianta del piano terra*, GDSU, 4905 A.
53. Villa di Lappeggi, ipotesi ricostruttiva delle preesistenze.
54. Villa di Lappeggi in *Piante di Popoli e Strade dei Capitani di Parte Guelfa*, c. 88, 1585 ca.
55. Villa di Lappeggi, disegno ricostruttivo della *facies* dopo l'intervento di Bernardo Buontalenti (K. Guza).
56. Firenze, Casino Ricasoli, fronte verso il giardino.
57. Anonimo, *Castello Torregalli, fronte verso il giardino*, 1714.
58. Anonimo, *Villa di Lappeggi, pianta del primo piano*, ASF, *Scrittorio delle RR Possessioni*, Tomo III, 1743.

59. Anonimo, *Pianta territoriale della villa di Lappeggi e annessi*, ASF, Scrittorio delle RR Possessioni. Tomo III, 1743.
60. Bernardo Sgrilli, *Podere della villa di Lappeggi*, ASF, Scrittorio delle RR Possessioni. Tomo XI, 1743.
61. Bernhard Friedrich Werner, *“Prospettiva del Villa la Pezze di S.A.R.”*, 1735.
62. Bernhard Friedrich Werner, *“Veduta della Villa la Pezze e Giardino di Son A. Royal”*, 1735.
63. Giuseppe Zocchi, *“La Reale Villa di Lappeggi”*, 1744.
64. Firenze, villa di Lappeggi, volta a botte ribassata nei sotterranei.
65. Firenze, villa di Lappeggi, portico di ingresso allo stato attuale.
66. Firenze, villa di Lappeggi, giardino settecentesco allo stato attuale.
67. Firenze, villa di Lappeggi, giardino settecentesco e ninfeo allo stato attuale.
68. Firenze, villa di Lappeggi, salone del piano terra.
69. Pandolfo Reschi, *Veduta della villa di Lappeggi*, 1683 ca.
70. Antonio Terreni, *Veduta della villa di Poggio a Caiano*, 1801

III. VILLE A “U”

71. Urbino, Convento di Santa Chiara.
72. Siena, villa Chigi alle Volte Alte.
73. Anonimo, *Villa Chigi alle Volte Alte, pianta del piano terreno e particolare del prospetto prima delle trasformazioni seicentesche*, BAV, 1603 ca.
74. Roma, villa Farnesina.
75. Padova, villa Garzoni, pianta del piano terreno.
76. Padova, villa Garzoni, veduta del cortile.
77. Bartolomeo Ammannati (attr.), *Palazzo Pitto, pianta*, GDSU, 2133 A.

78. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa dei Collazzi, disegno di progetto del piano terreno*, GDSU, 4903 A.

79. G. Marrini, *Cabreo della fattoria dei Collazzi, veduta del cortile settentrionale*, AC, 1756.

IV. CONFRONTI DISTRIBUTIVI

80. Giuliano da Sangallo, *Pianta della villa di Poggio a Caiano*.

81. Bernardo Buontalenti, *Schizzi di studio della villa di Poggio a Caiano*, GDSU, 3246 A, 4014 A.

82. Pietro Cataneo, *Pianta di palazzo quadro per particolar signore*, Libro IV, cap. VI.

83. Pietro Cataneo, *Pianta di casa per particolar persona, senza cortile*, libro IV, cap. VII.

84. Pietro Cataneo, *Pianta di casa per particolar persona*, Libro IV, cap. VIII.

85. Bartolomeo Ammannati, *“Disegni del Duca di Firenze”*, GDSU, 3444 A.

86. Bartolomeo Ammannati, *“Pianta 6 colla residentia publica”*, GDSU, 3415 A.

87. Francesco di Giorgio Martini, *Esempi di edifici contenenti cortile su tre lati e schema distributivo con ‘sala e appartamenti annessi’*, Codice Saluzziano.

V. VILLE FORTIFICATE

88. Baldassarre Peruzzi, *Pianta di villa bastionata*, GDSU, 614 A.

89. Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, *Progetto per una villa fortificata*, GDSU, 336 A.

90. Jacopo Barozzi da Vignola (copia da), *Villa Cervini al Vivo d’Orcia, pianta del piano terreno e alzato*, Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kunstbesitz, inv. 1976. AOZ 2, AOZ 3.

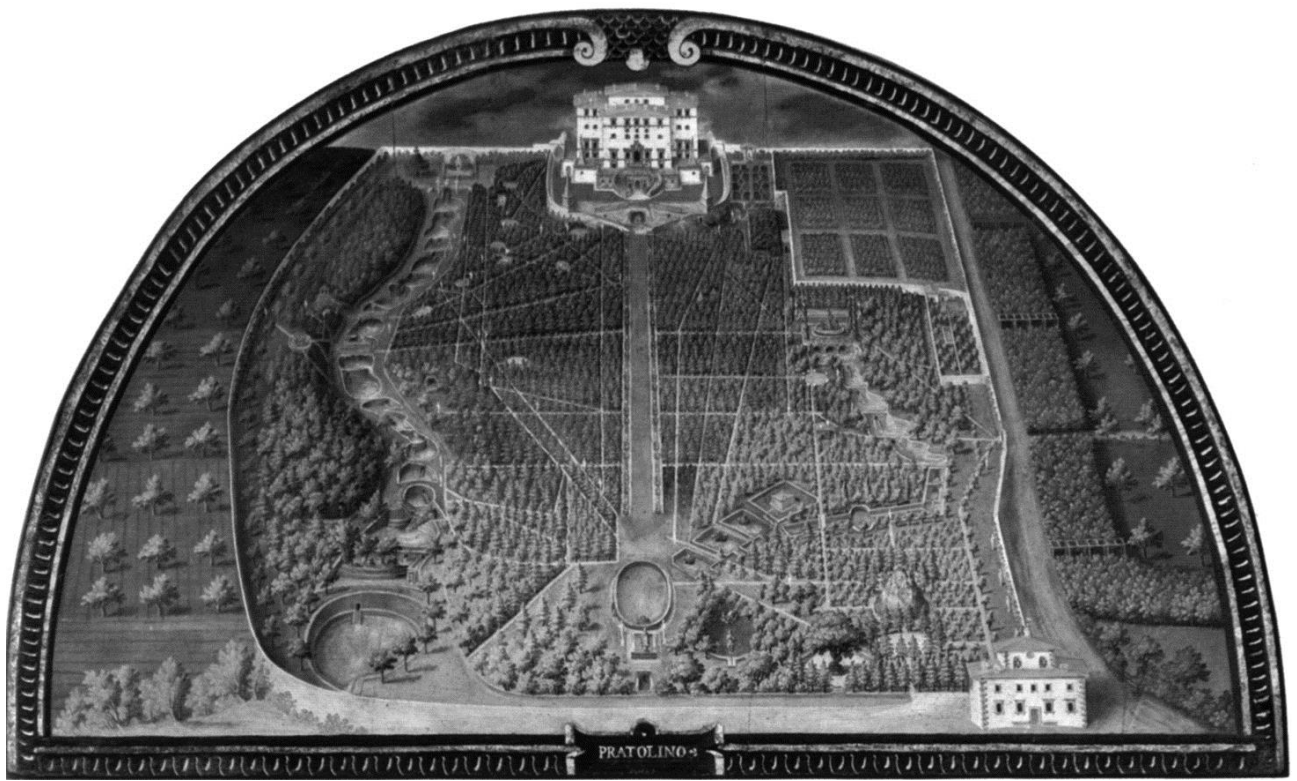
91. Norcia, *Castellina, rilievo del piano terra*.

92. Lorenzo Donati, *Pianta di villa fortificata*, GDSU, 1978 A.

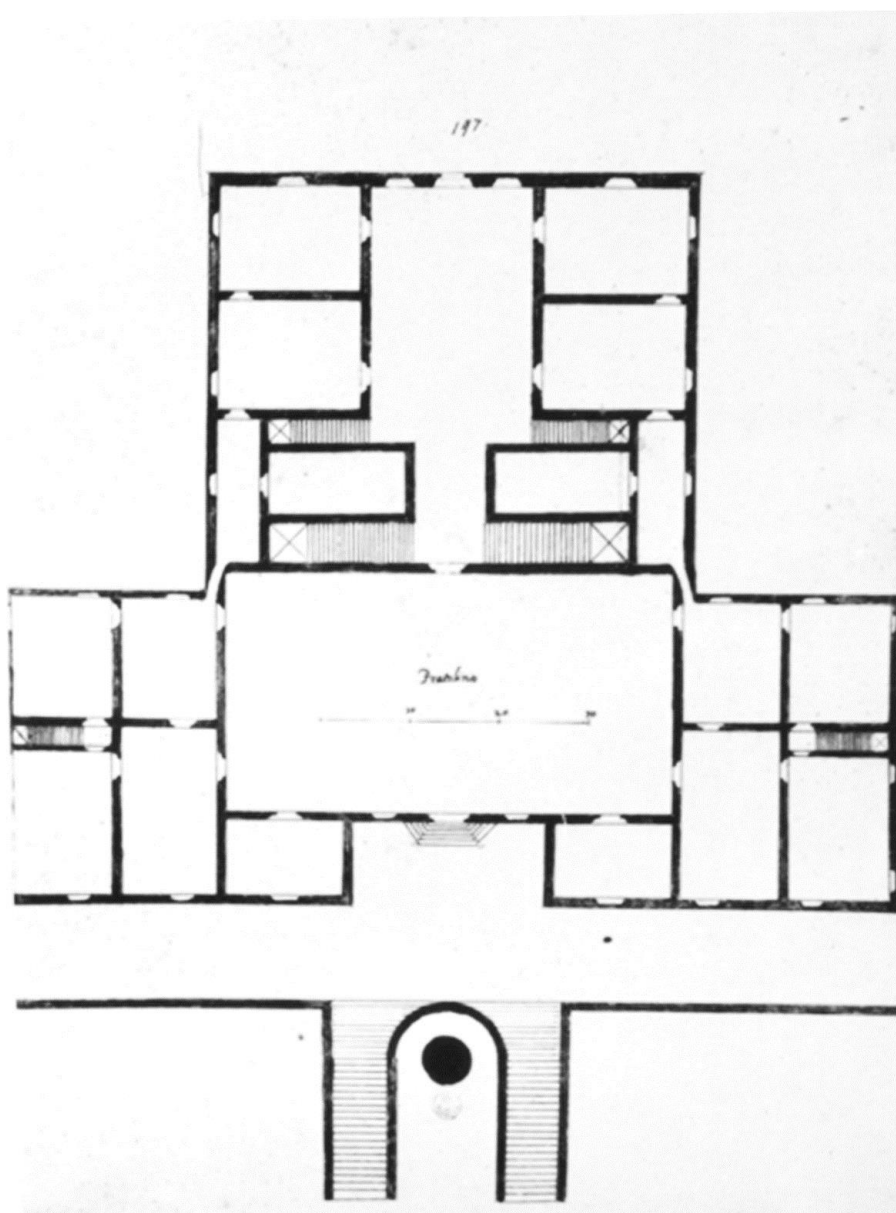
VI. APPARATI DECORATIVI

- 93. Firenze, palazzo Pandolfini, finestra inginocchiata.
- 94. Firenze, palazzo Budini-Gattai, finestra inginocchiata.
- 95. Firenze, palazzo Pitti, finestra inginocchiata.
- 96. Firenze, Casino Mediceo, finestra inginocchiata.
- 97. Firenze, palazzo Nonfinito, finestra inginocchiata.
- 98. Firenze, Casino Mediceo, portale di ingresso.
- 99. Firenze, Casino Mediceo, particolare della finestra inginocchiata.
- 100. Firenze, palazzo Nonfinito, particolare di finestra inginocchiata.

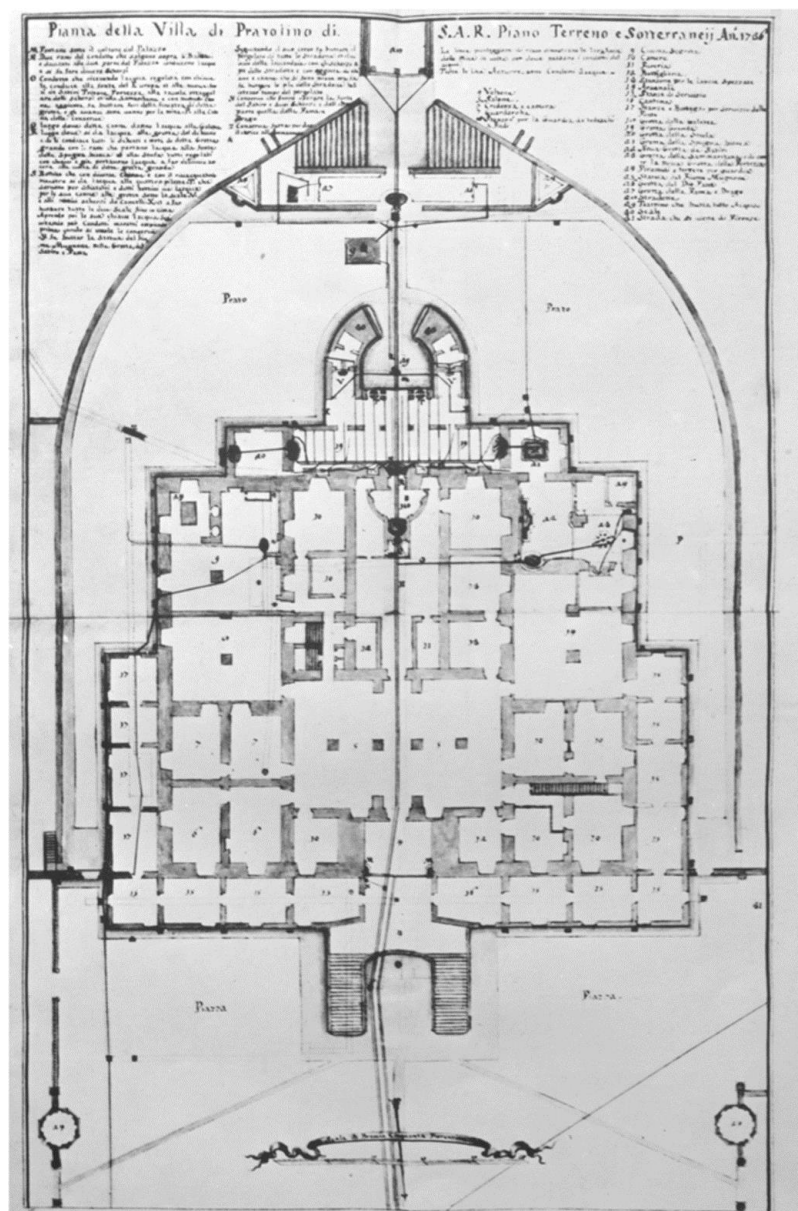
I. VILLE MEDICEE



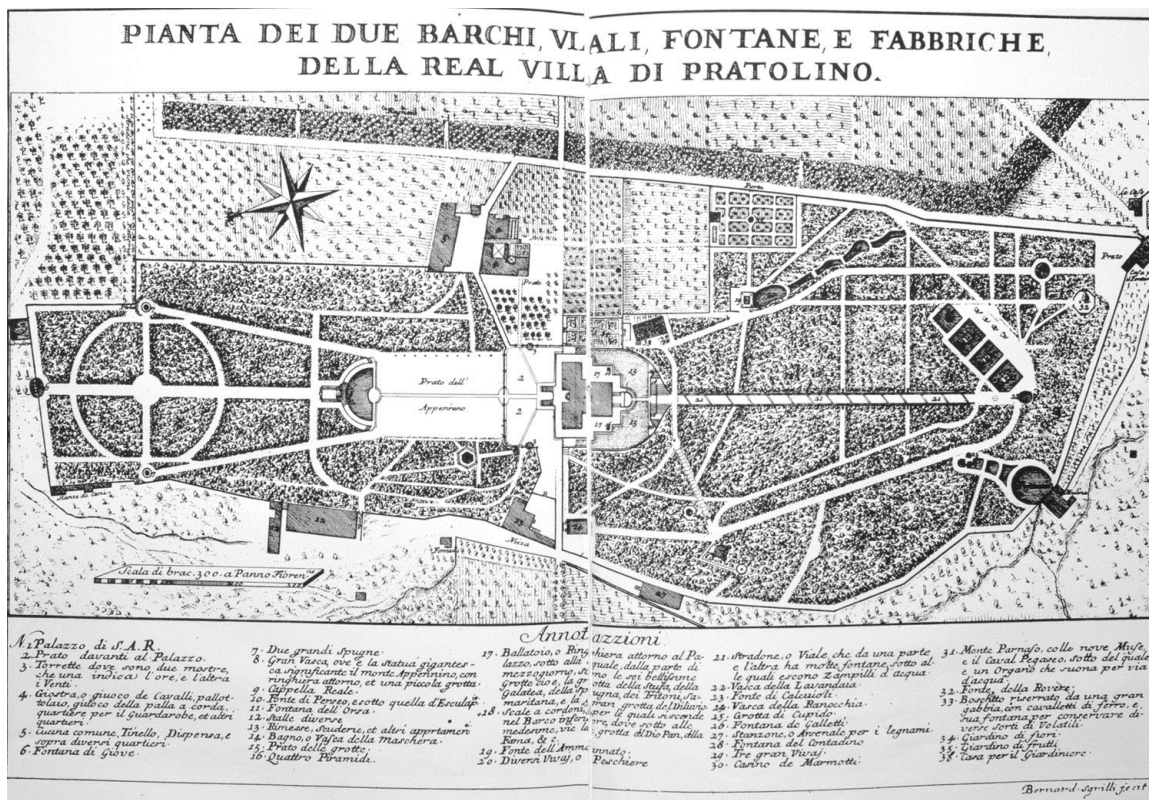
1. Giusto Utens, *Pratolino*, 1599 ca.



2. Giorgio Vasari il Giovane, *Rilievo del primo piano della villa di Pratolino*, GDSU, 4911.



3. Anonimo, *“Pianta della villa di Pratolino di S.A.R. Piano terreno e sotterranei”*, 1736, BNCf, II-I-468

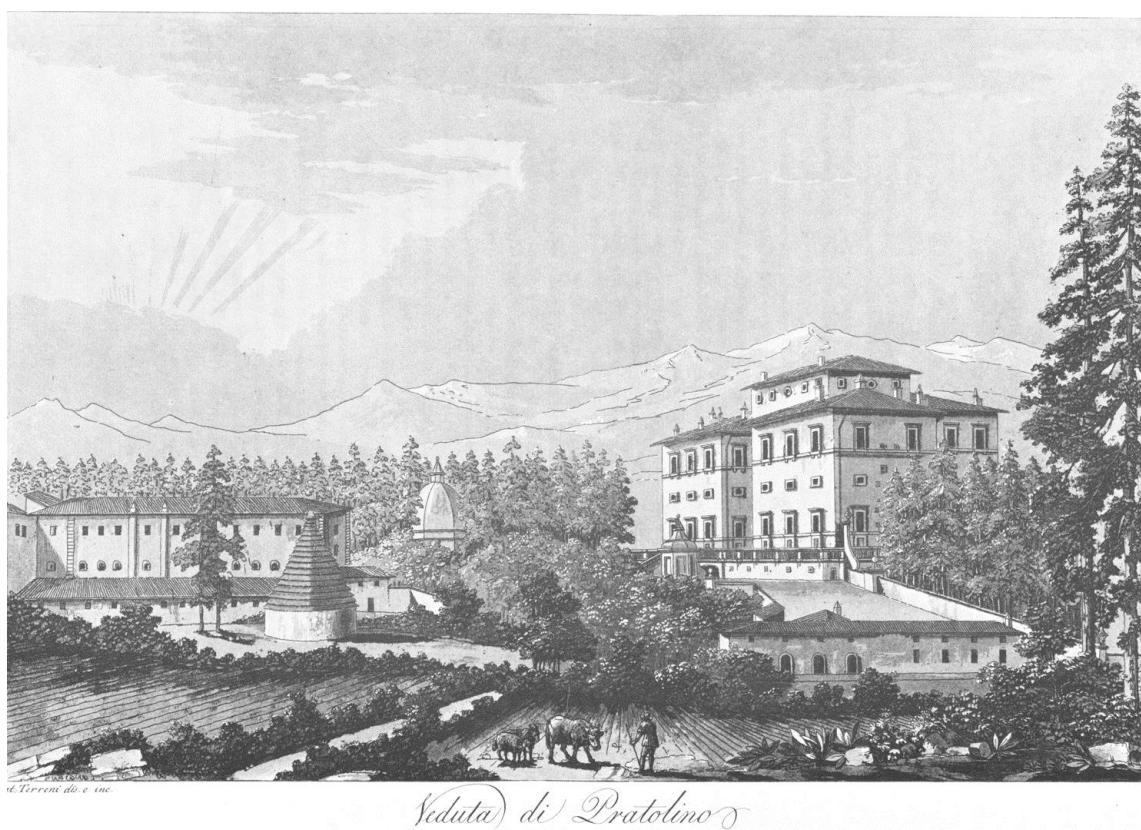


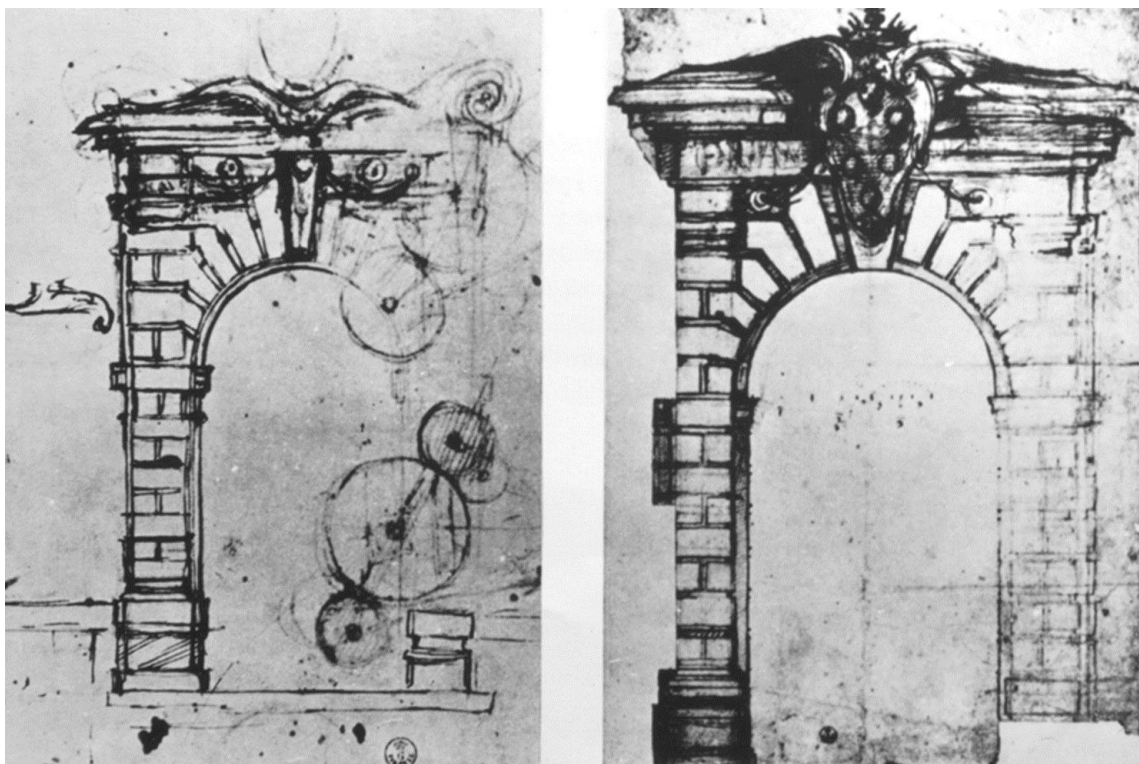
4. Bernardo Sgrilli, “Pianta dei due Barchi, Viali, Fontane e Fabbriche della Real Villa di Pratolino”, ASF, 1745.



5. Giuseppe Zocchi, *“La Reale Villa di Pratolino”*, 1744.

6. Antonio Terreni, *Veduta della villa di Pratolino*, 1801-1803.





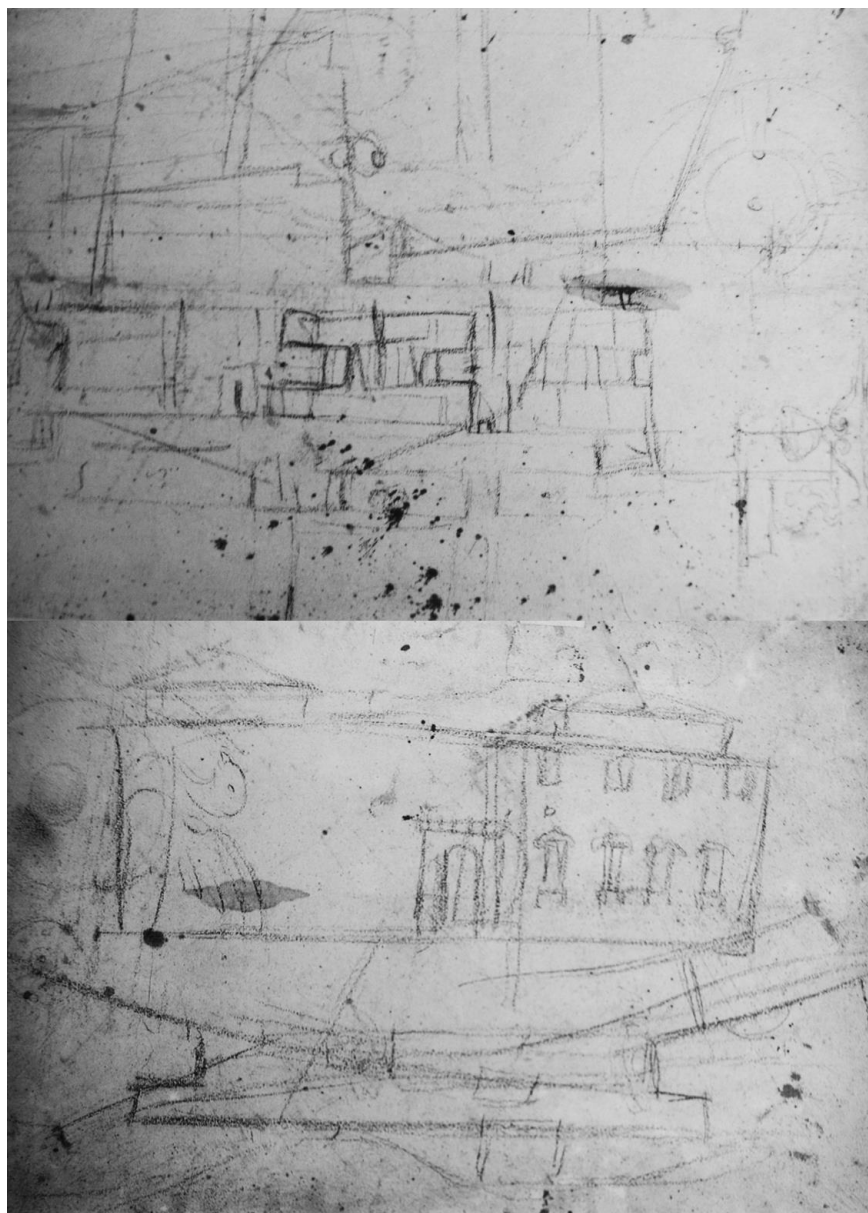
7. Bernardo Buontalenti, *Studi di portale per la villa di Pratolino*, GDSU 2375 A, 2322
A.



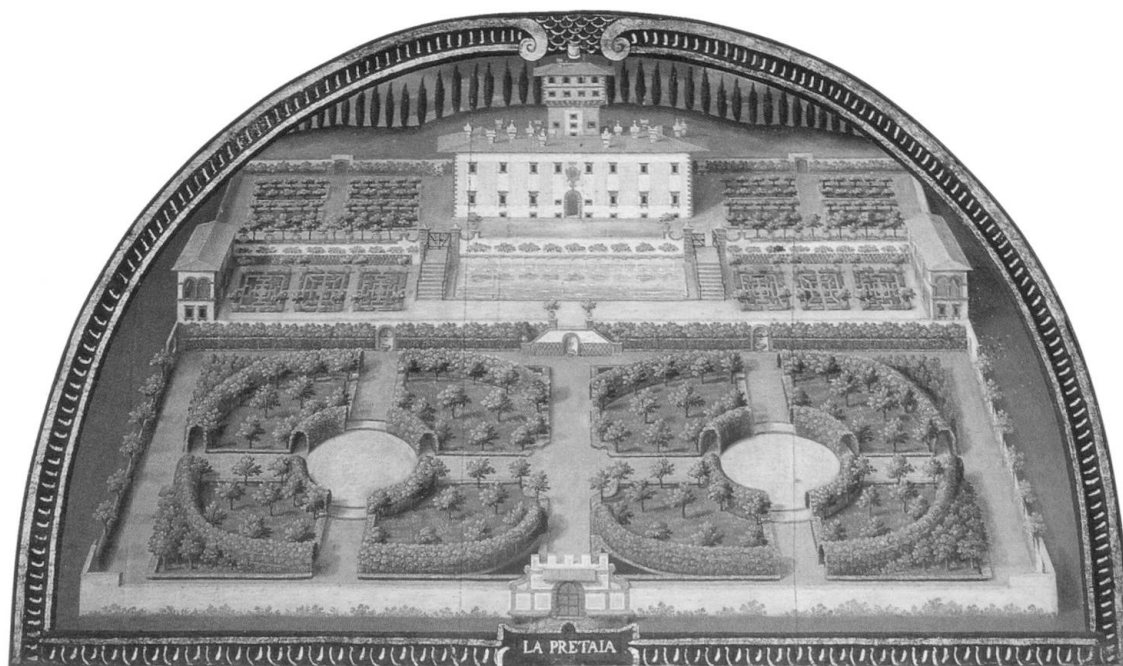
10. Firenze, villa di Castello, prospetto verso il “prato”.

11. Firenze, villa di Castello, cortile.



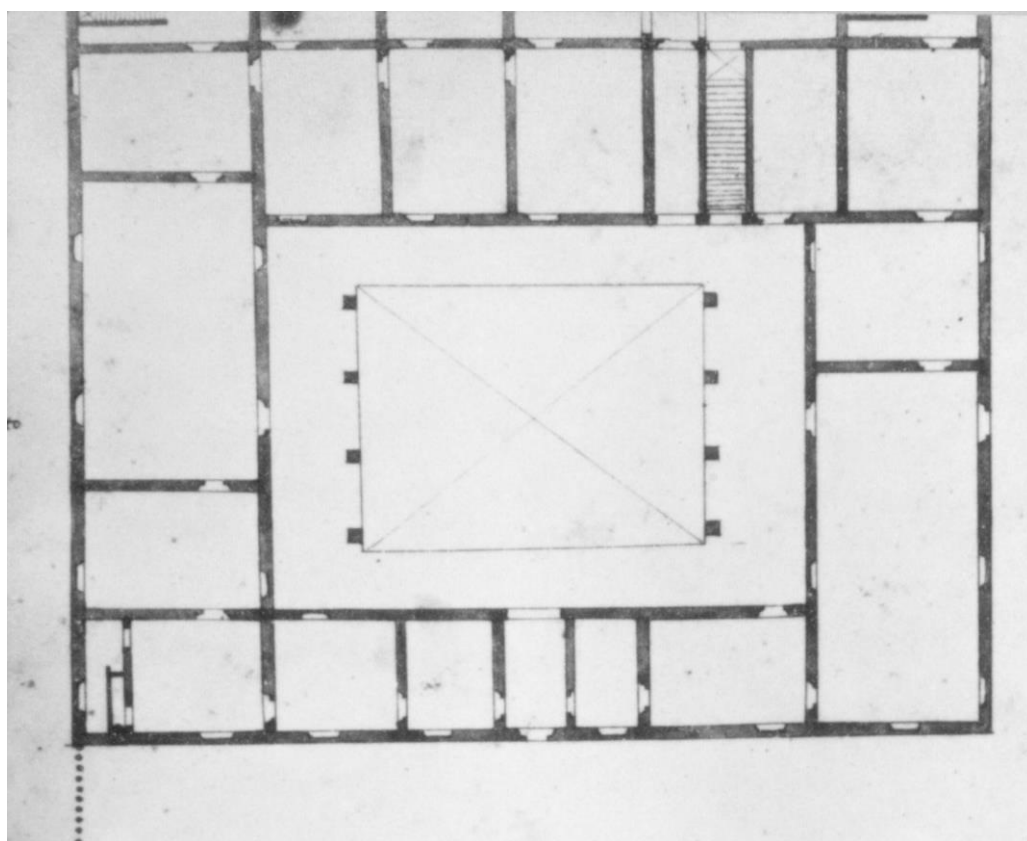


12. Bernardo Buontalenti, *Schizzi raffiguranti il raddoppio della villa di Castello*, GDSU, 2335 A v.



13. Giusto Utens, *La Pretaia*, 1599 ca.

14. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa la Petraia, pianta del piano terra*, GDSU, 4900 A.

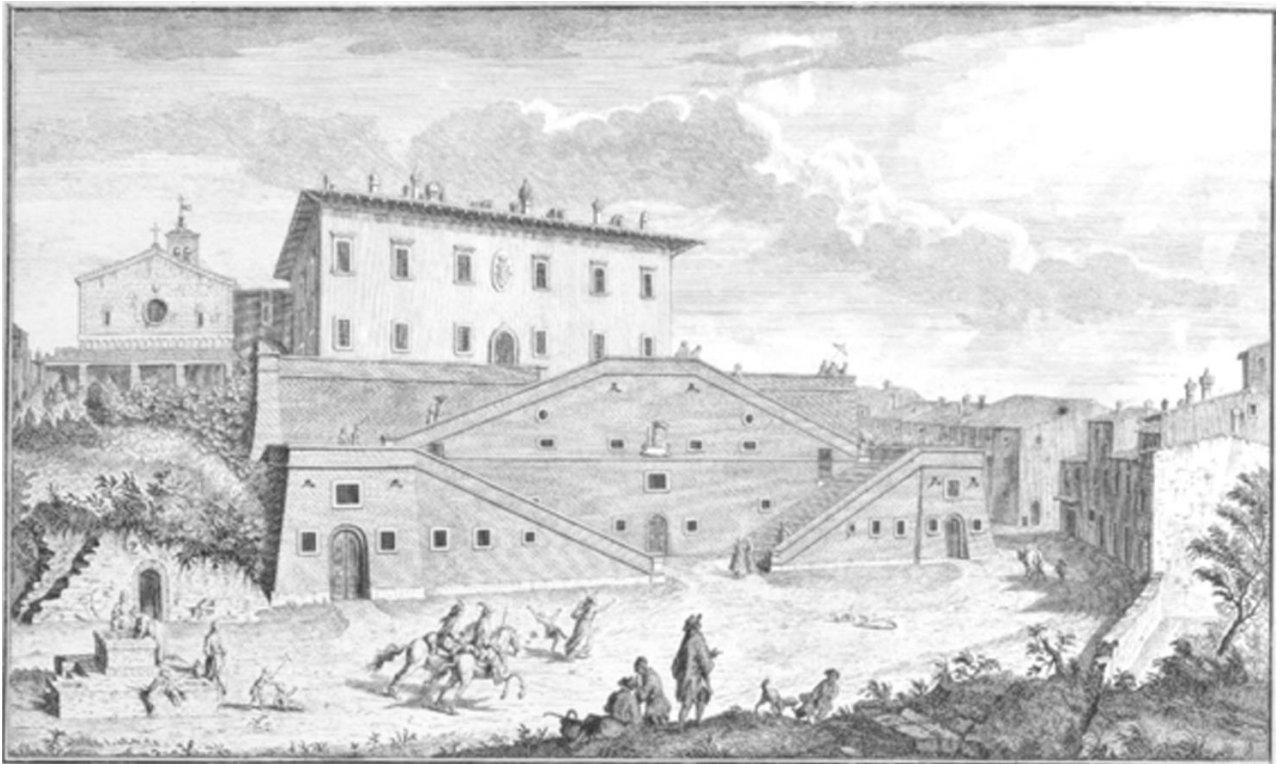




15. Firenze, villa Petraia, prospetto a ovest.

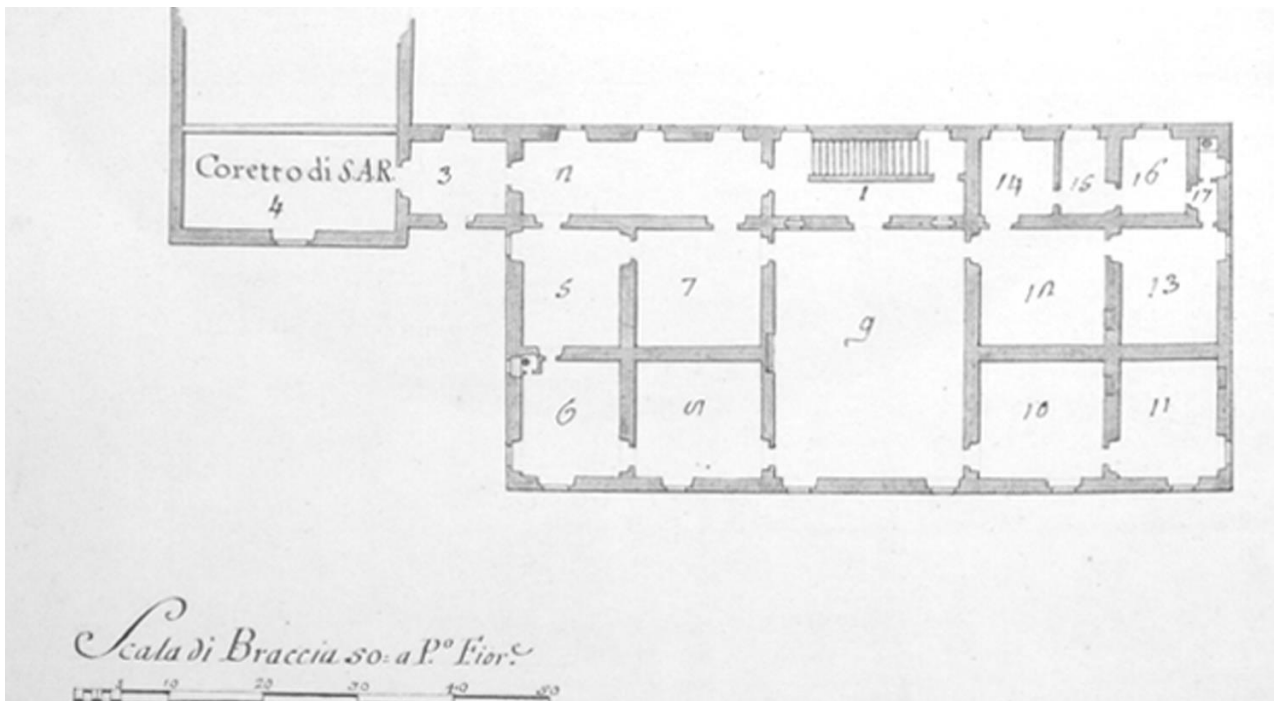
16. Firenze, villa Petraia, cortile.





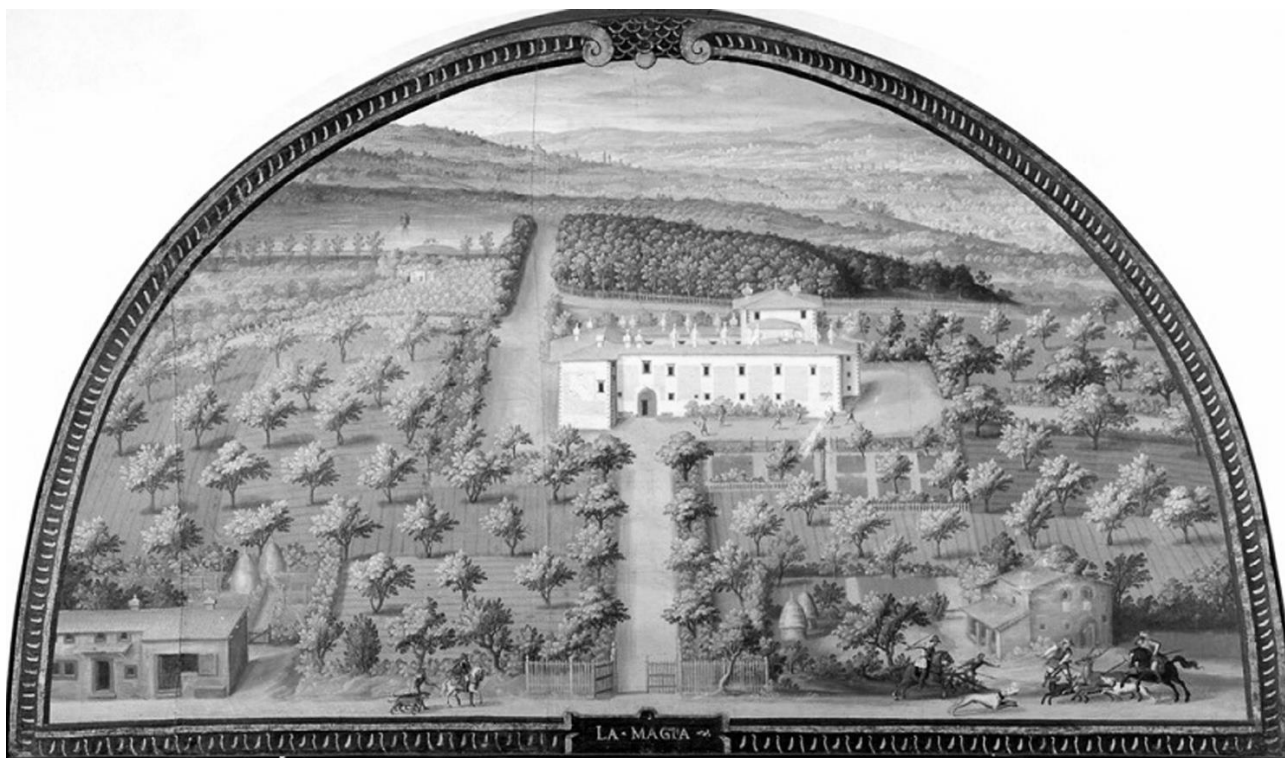
17. Giuseppe Zocchi, *La Villa di Cerreto Guidi*, 1744.

18. Anonimo, *Real Villa di Cerreto Guidi, pianta del primo piano*, ASF, metà XVIII sec.



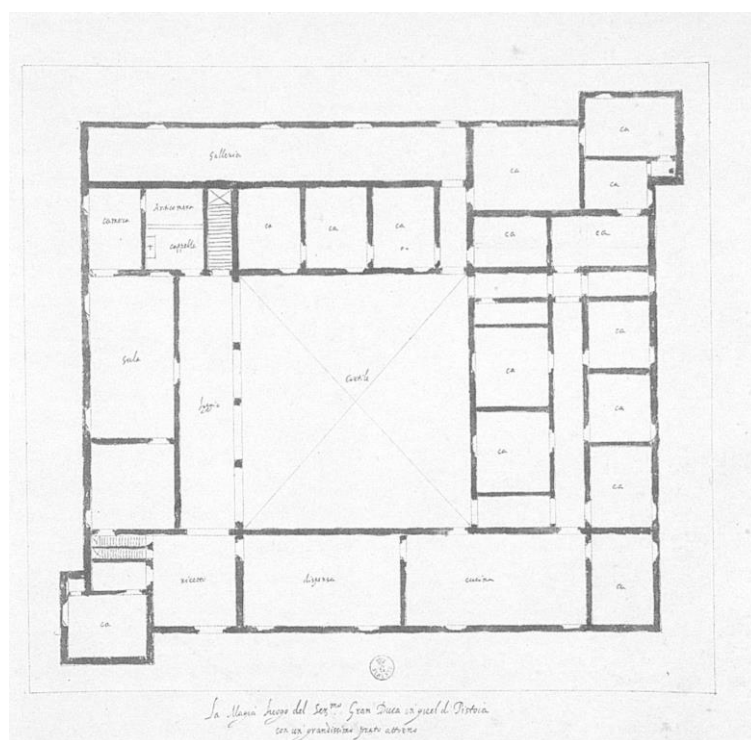


19. Firenze, villa di Cerreto Guidi, veduta delle rampe.



20. Giusto Utens, *La Magia*, 1599 ca.

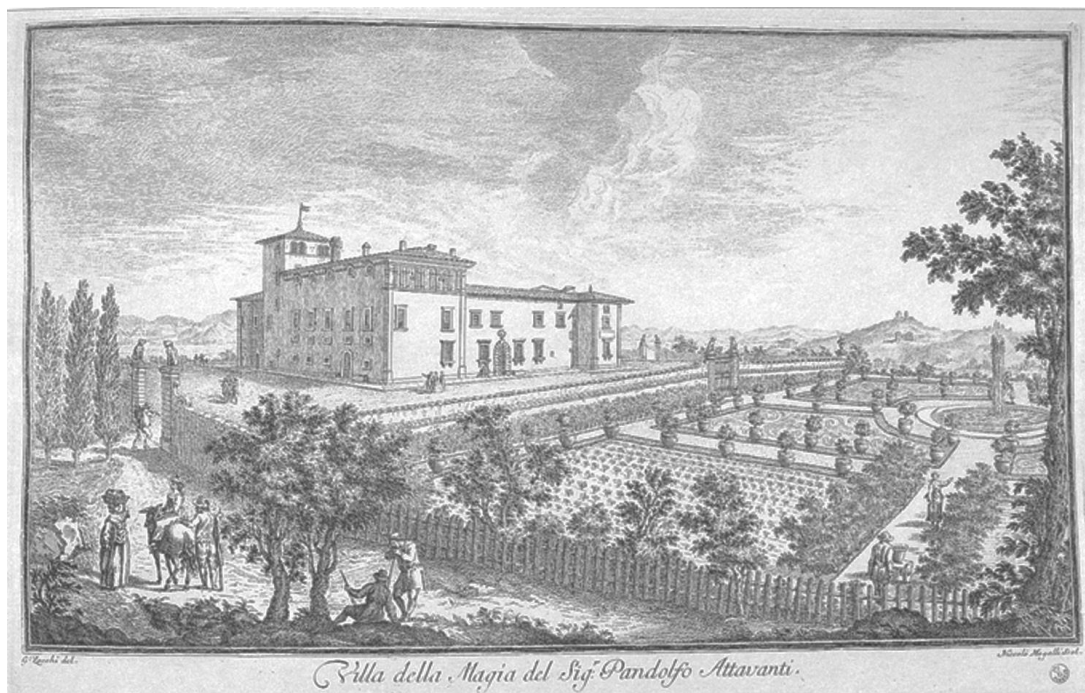
21. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa la Magia, pianta del piano terra*, GDSU, 4925 A.

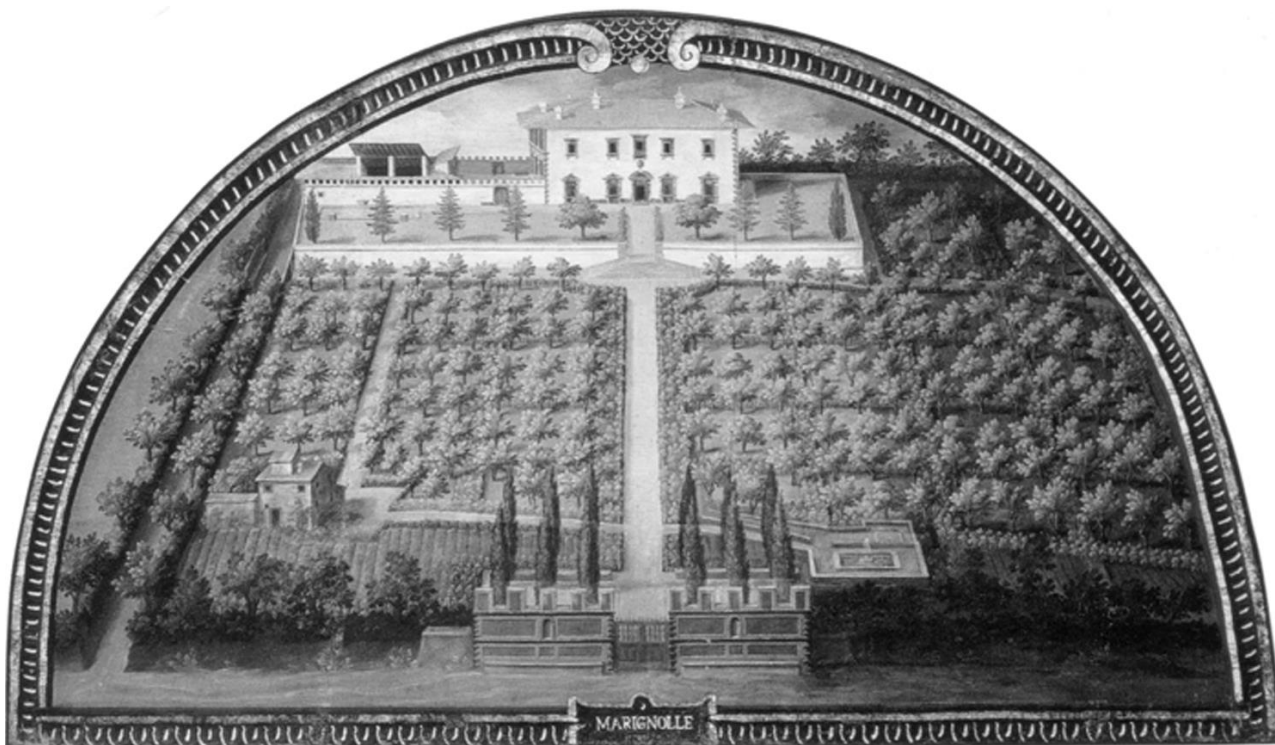




22. Pistoia, villa la Magia, cortile.

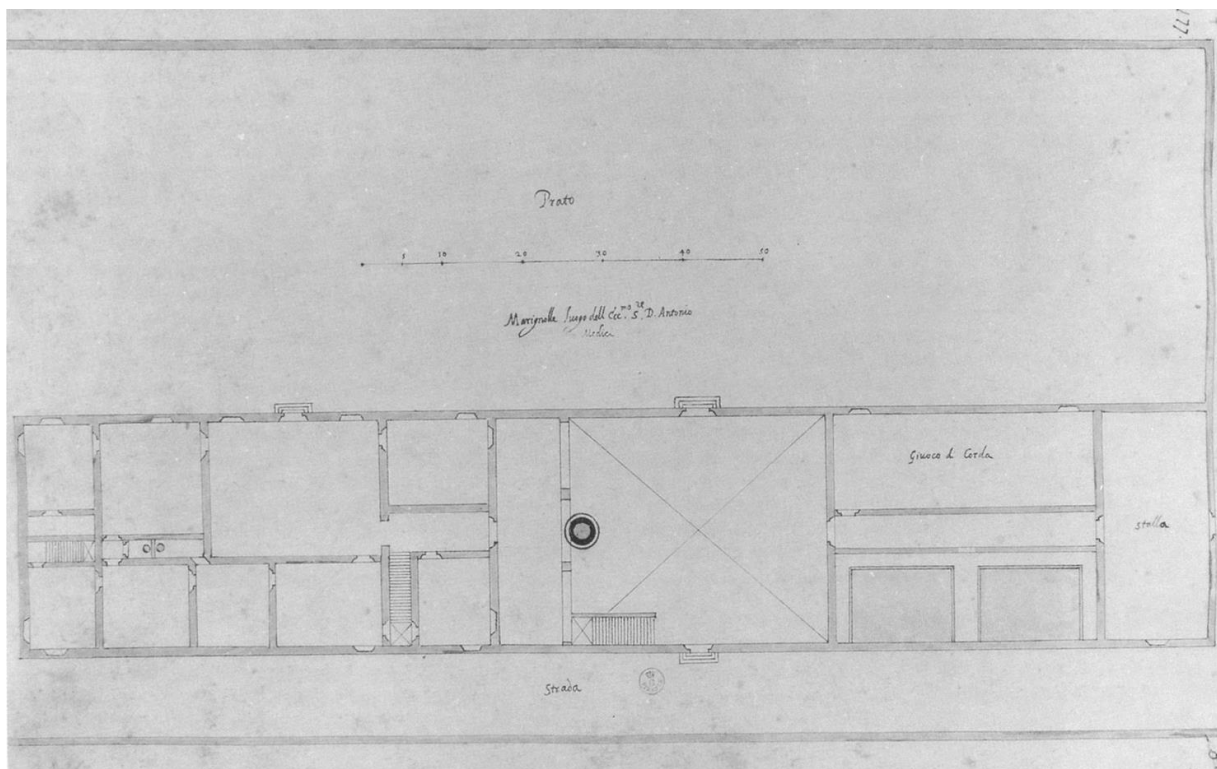
23. Giuseppe Zocchi, *"Villa della Magia del Sig. Pandolfo Attavanti"*, 1744.





24. Giusto Utens, *Marignolle*, 1599 ca.

25. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Marignolle, pianta del piano terra*, GDSU, 4891 A.

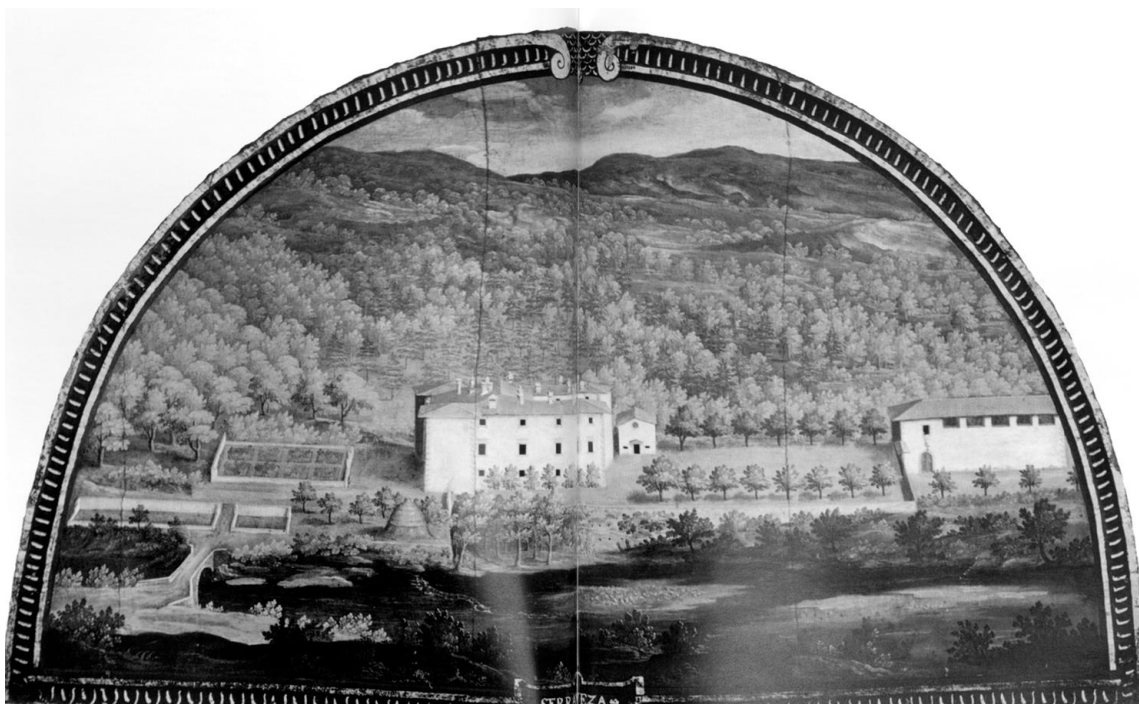




26. Firenze, villa di Marignolle, facciata settentrionale.

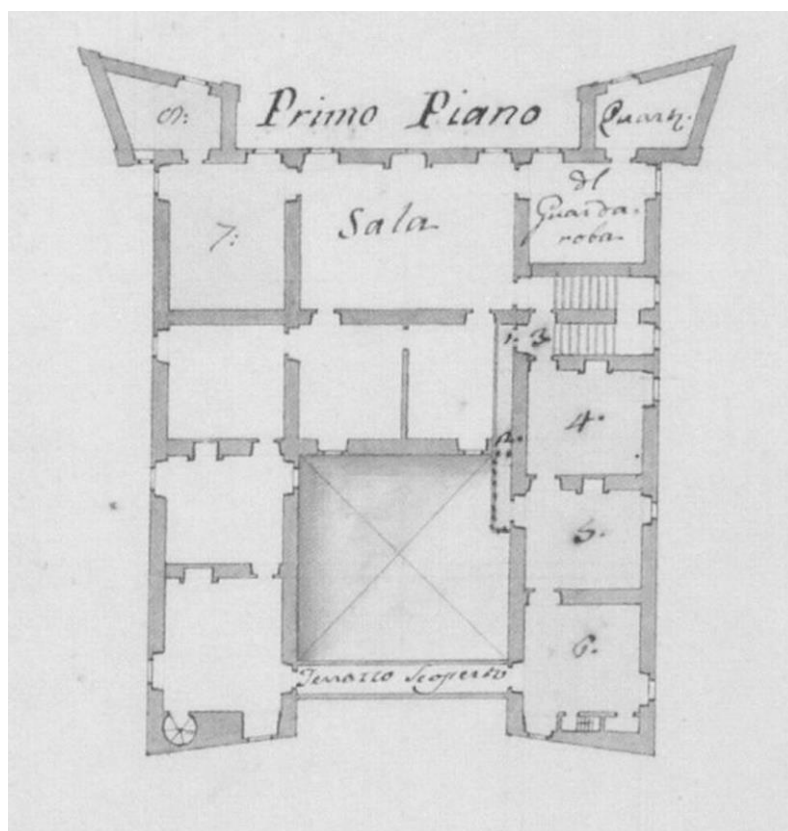
27. Firenze, villa di Marignolle, loggia sul cortile.

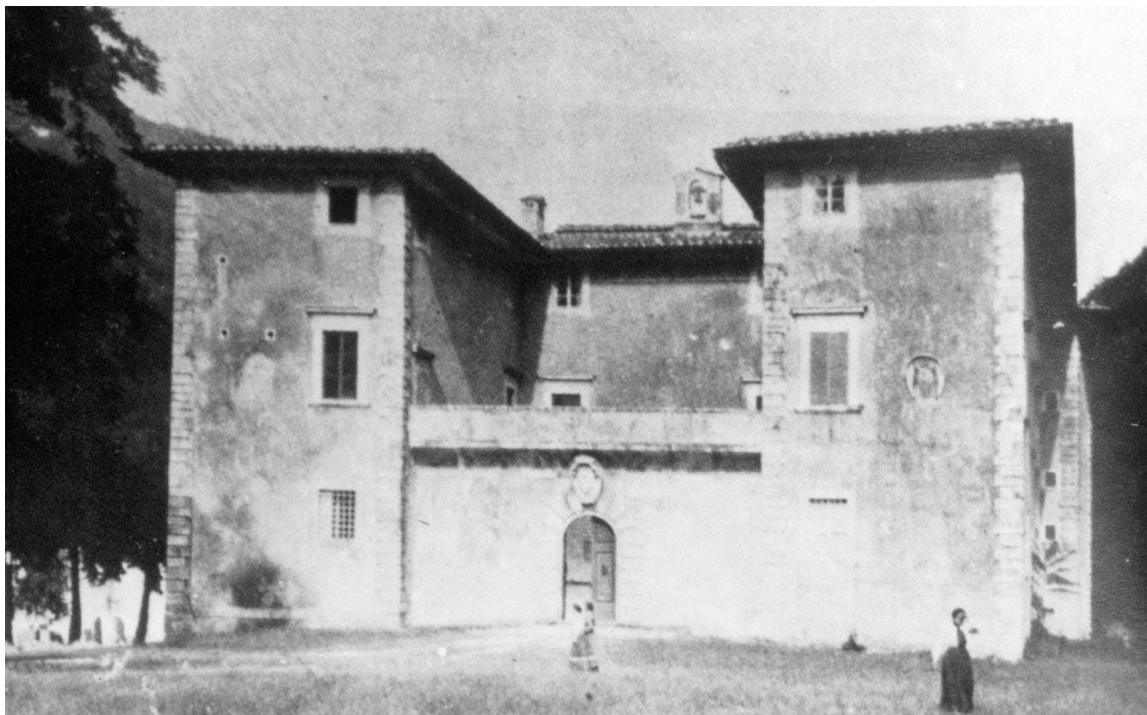




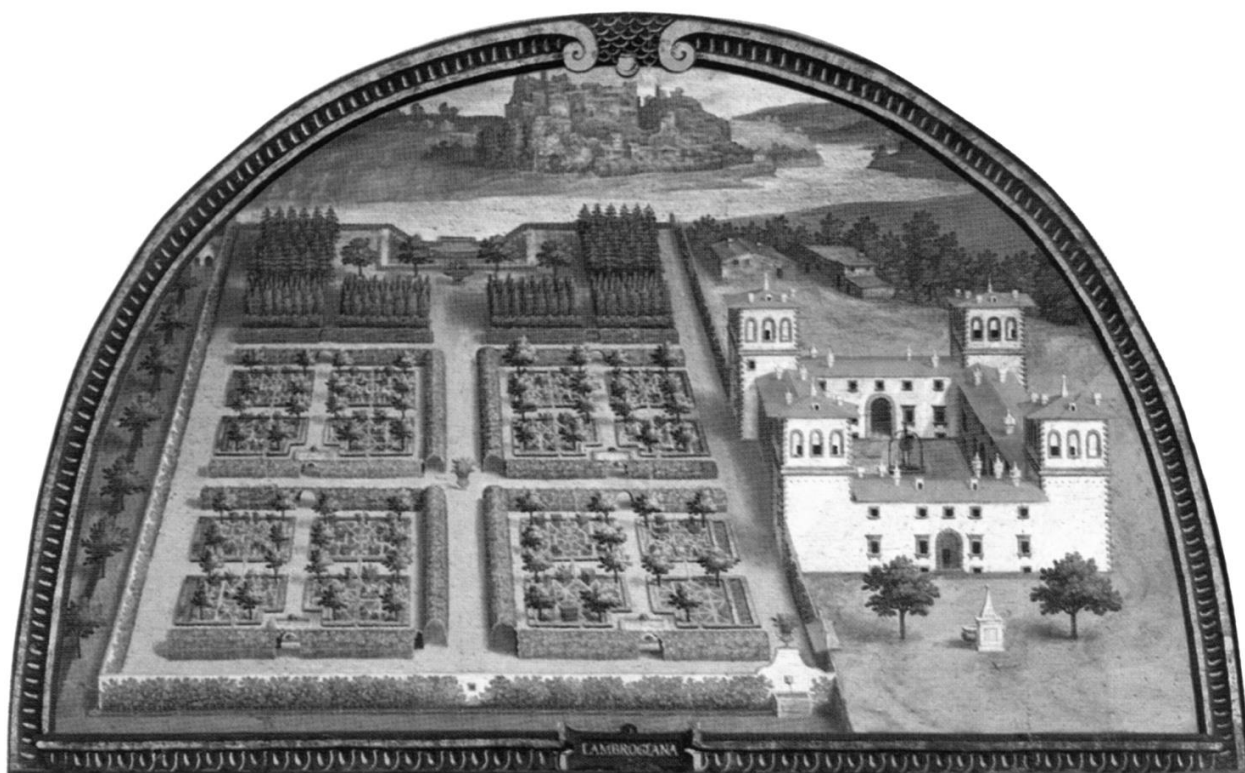
28. Giusto Utens, *Seravezza*, 1599 ca.

29. Anonimo, *Palazzo medico di Seravezza, pianta del primo piano*, ASF, fine XVIII sec.



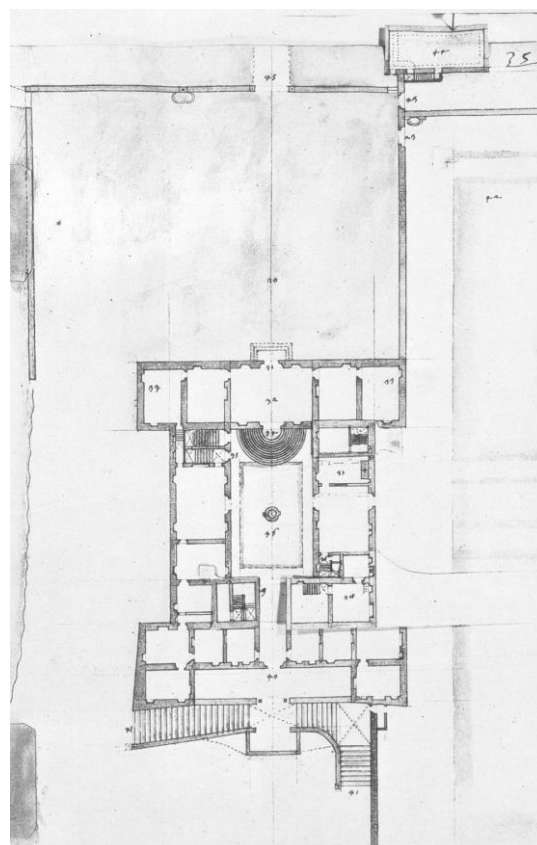


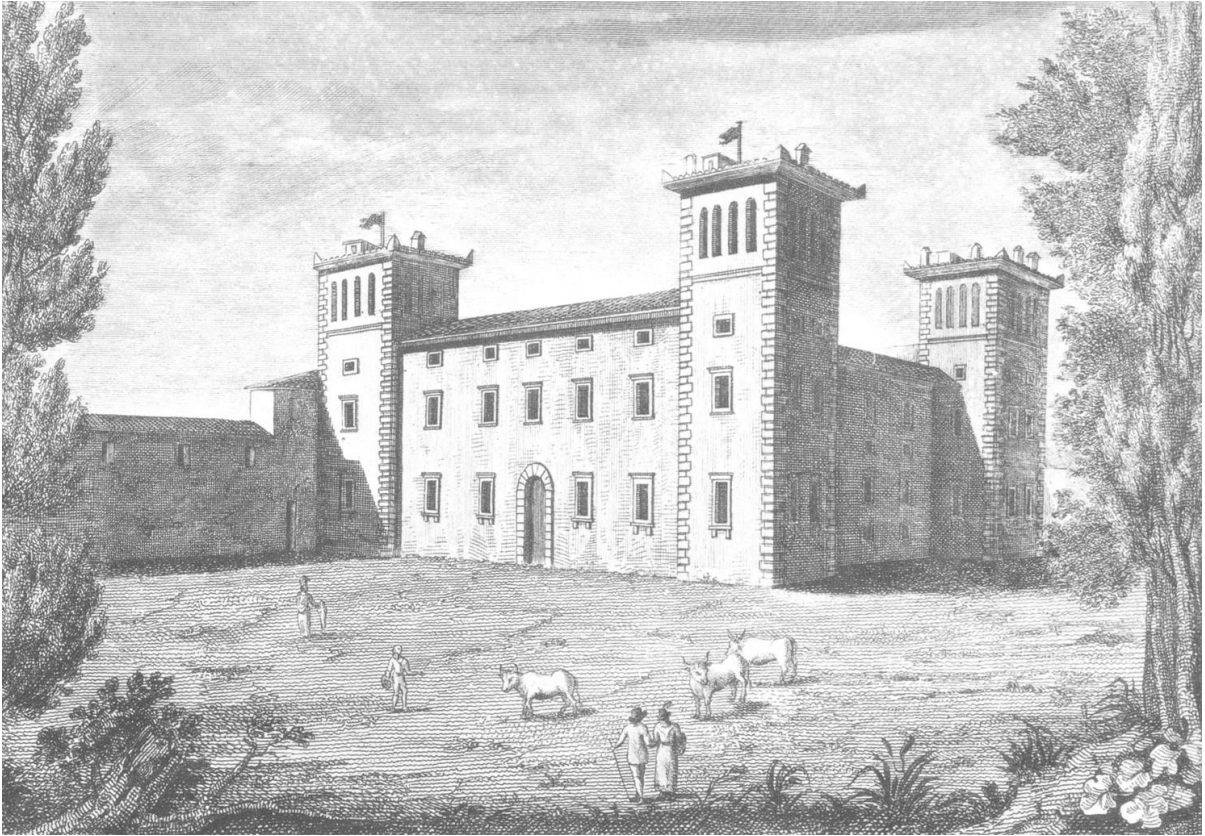
30. Lucca, palazzo mediceo di Seravezza.



31. Giusto Utens, *L'Ambrogiana*, 1599 ca.

32. Anonimo, *Villa Ambrogiana, pianta del primo piano*, ASF, XVII sec.



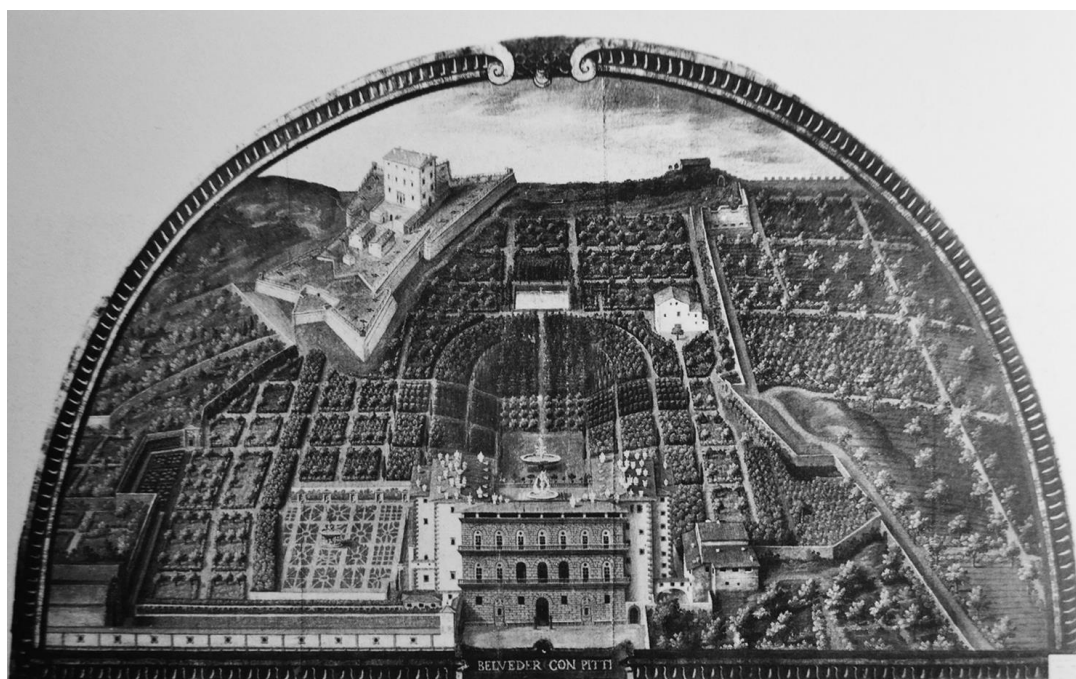


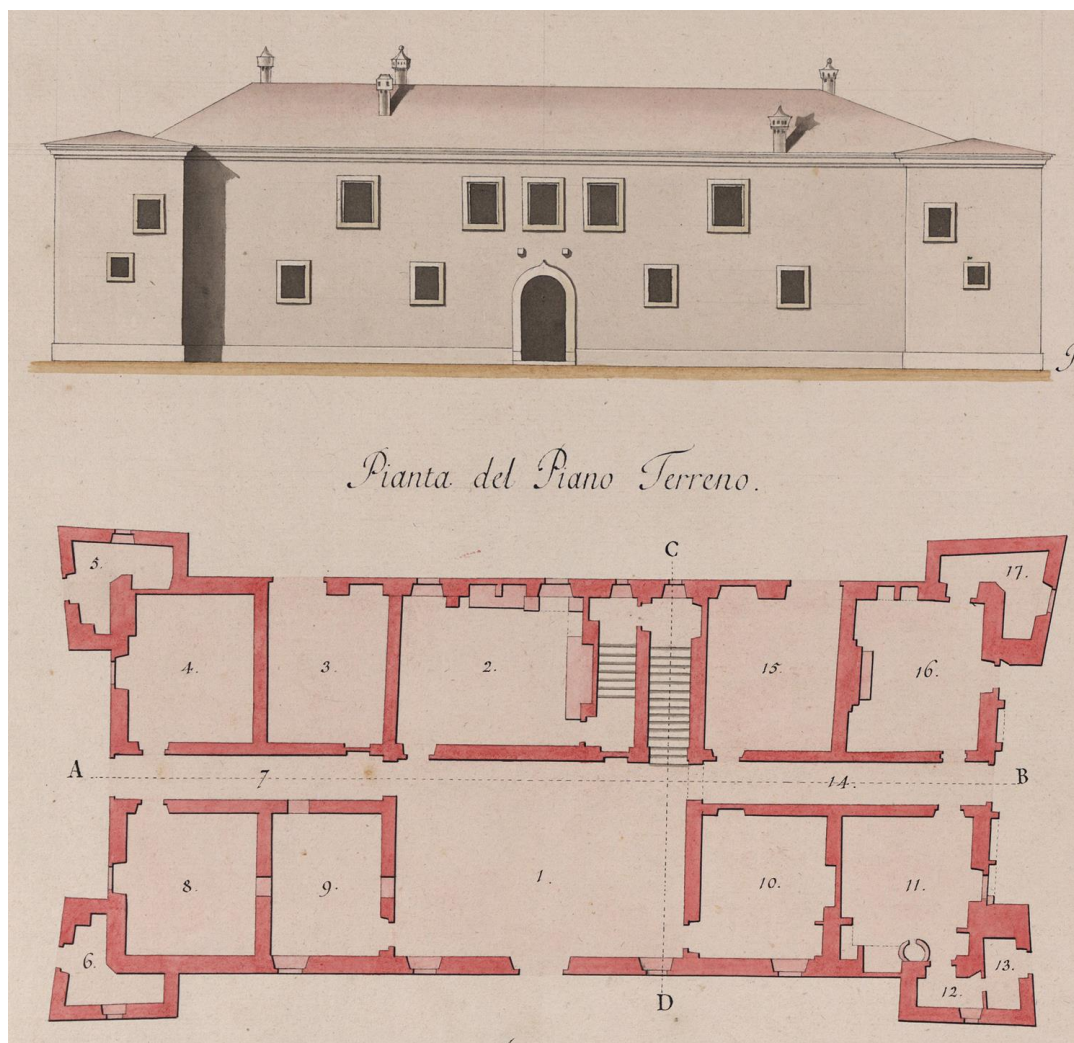
33. Antonio Terreni, *Veduta della villa dell'Ambrogiana*, 1801-1803.



34. Firenze, palazzina del Belvedere.

35. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca.





36. Anonimo, *Villa medicea di Coltano, pianta del piano terreno e prospetto nord*, ASF, XVIII sec.

37. Anonimo, *Villa medicea di Coltano, particolare di veduta con annessi*, ASF, XVIII sec.





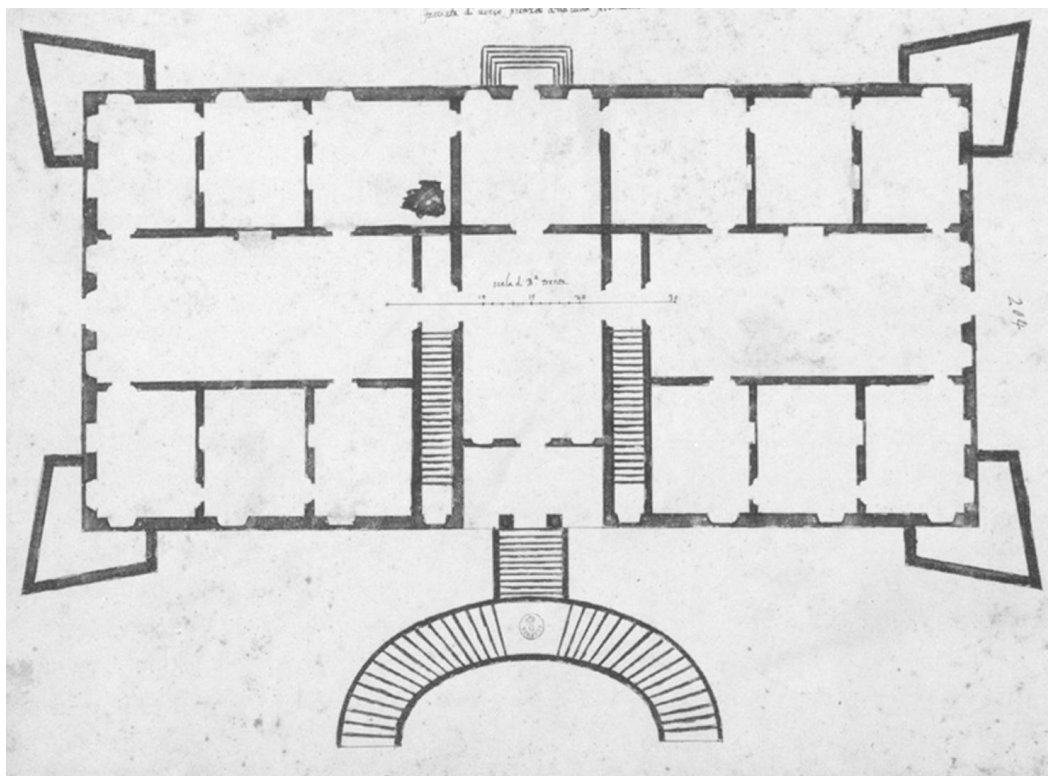
38. Pisa, villa medicea di Coltano.



39. Firenze, villa di Artimino, prospetto ovest.

40. Firenze, villa di Artimino, prospetto est.



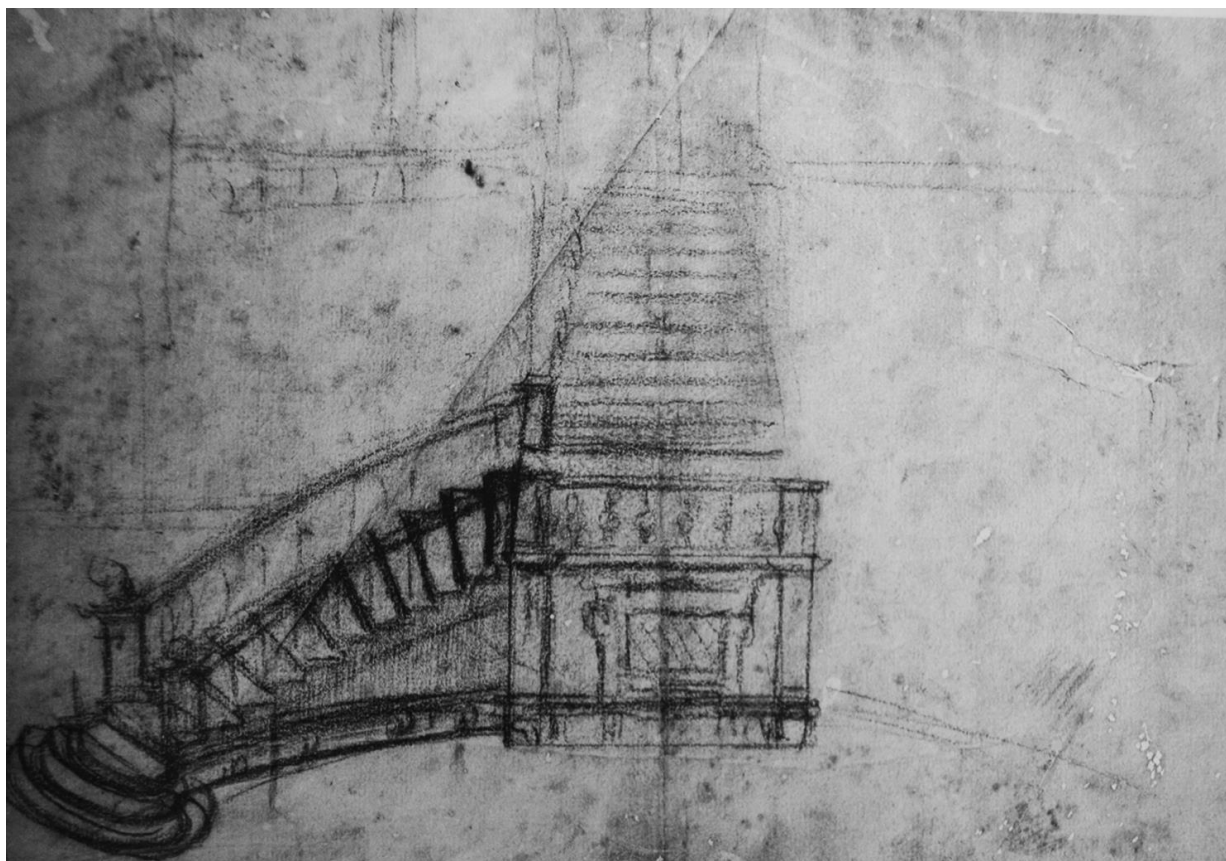


41. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Artimino, pianta del piano terra*, GDSU, 4918

A.

42. Firenze, villa di Artimino, particolare dei comignoli.



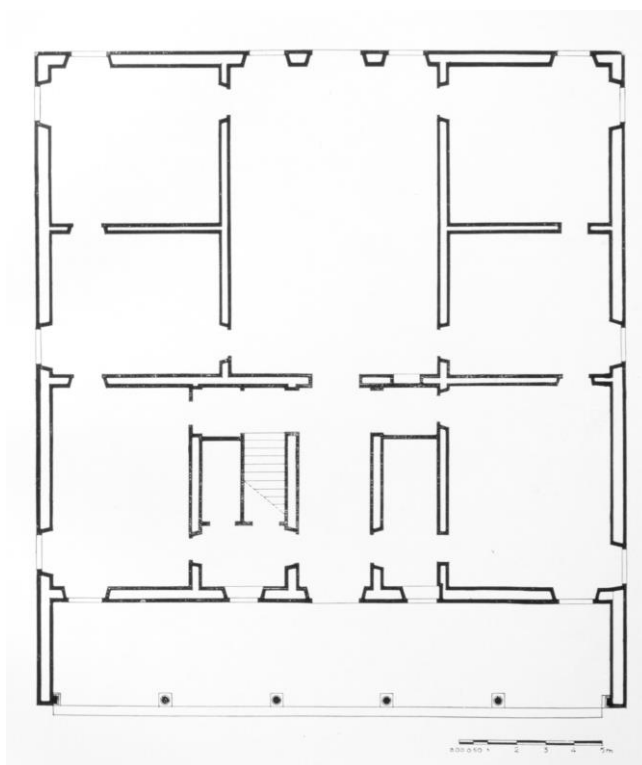


43. Bernardo Buontalenti, *Schizzo raffigurante la scala di accesso alla villa di Artimino*, GDSU, 2307 A.



44. Firenze, villa di Poggiofrancoli, veduta dal vialetto di ingresso.

45. Firenze, villa di Poggiofrancoli, pianta del piano terreno.



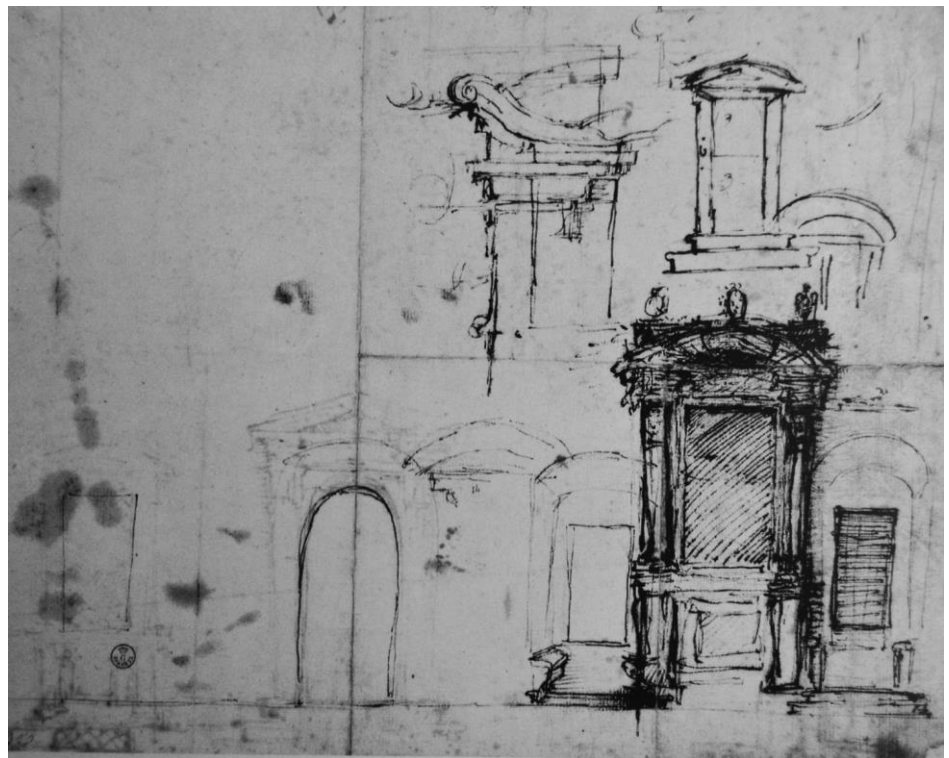


46. Firenze, villa di Poggiofrancoli, veduta del portico di ingresso.



47. Firenze, villa di Poggiofrancoli, finestra dall'interno.

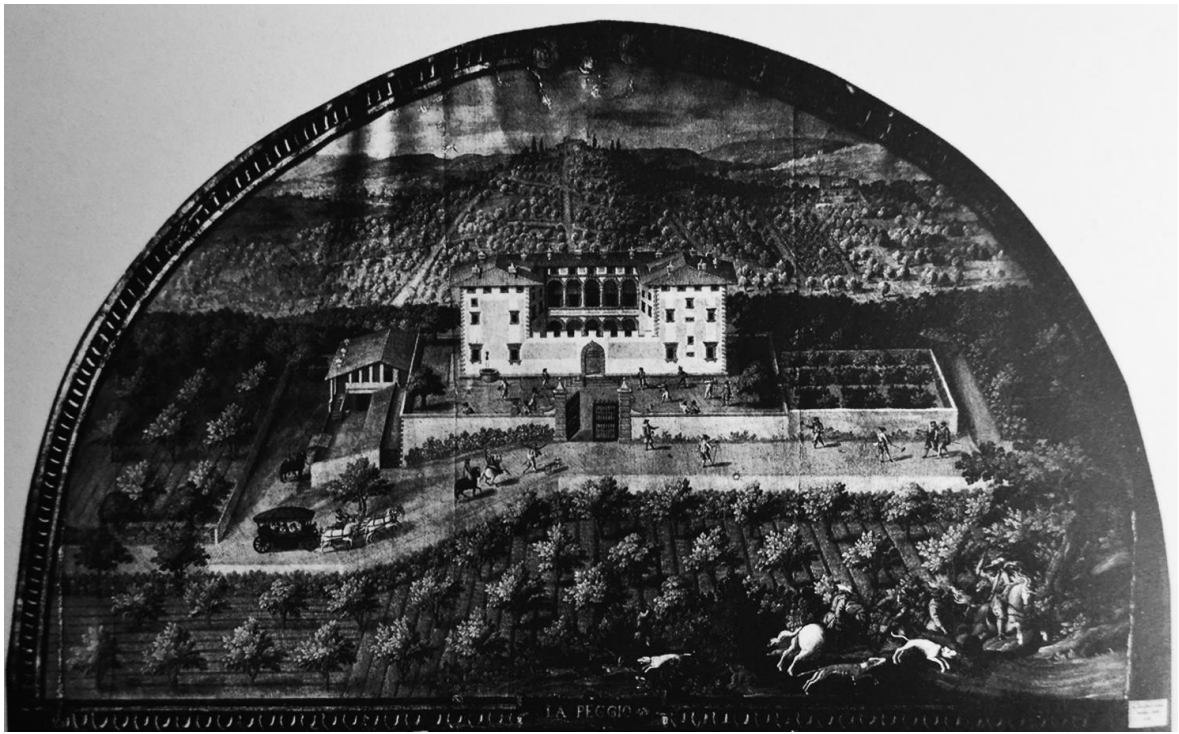
48. Bernardo Buontalenti, *Studio per il Casino Mediceo contenente uno schizzo di finestra rapportabile alla villa di Poggiofrancoli*, GDSU, 2320 Ar.



II. VILLA DI LAPPEGGI



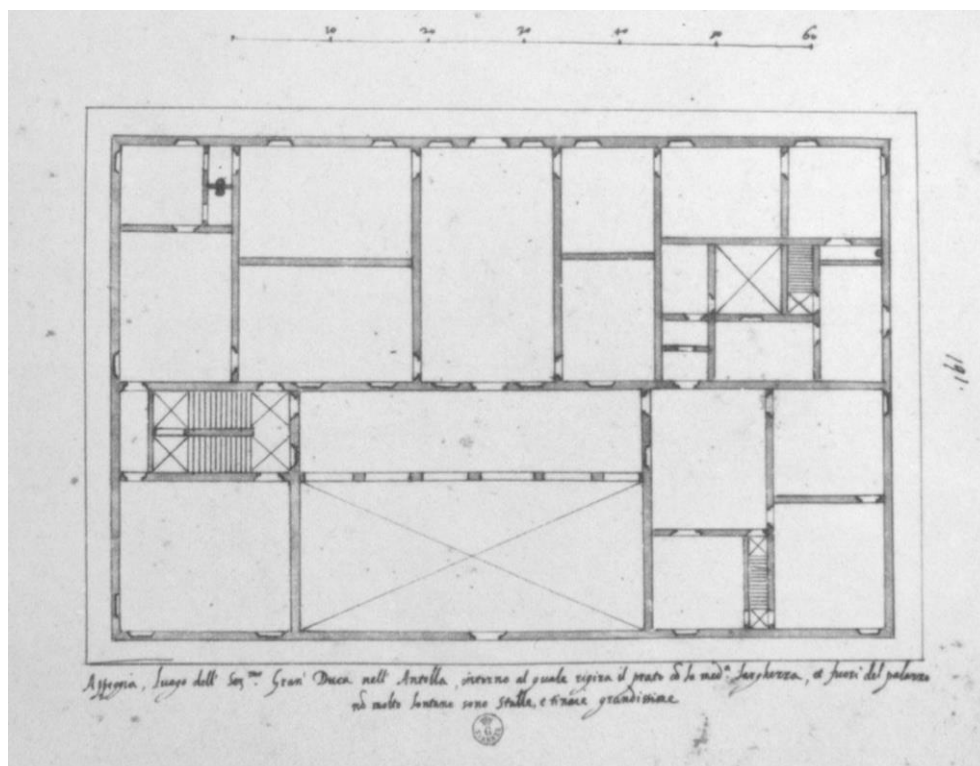
49. Giuseppe Pozzi, *Quadro di unione delle bandite granducali*, ASF, *Scrittoio delle RR Possessioni*, Tomo XII, XVIII secolo.



50. Giusto Utens, *La Peggio*, 1599 ca.

51. Giusto Utens, *Particolare della veduta di Lappeggi*, 1599 ca.



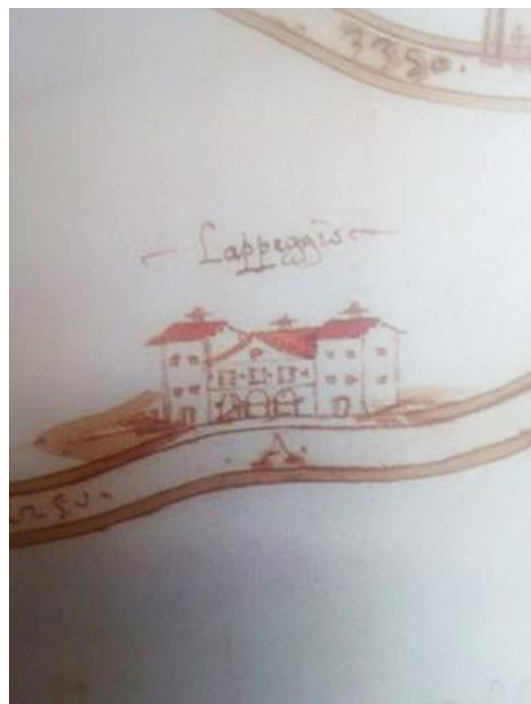


52. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa di Lappeggi, pianta del piano terra*, GDSU, 4905

A.

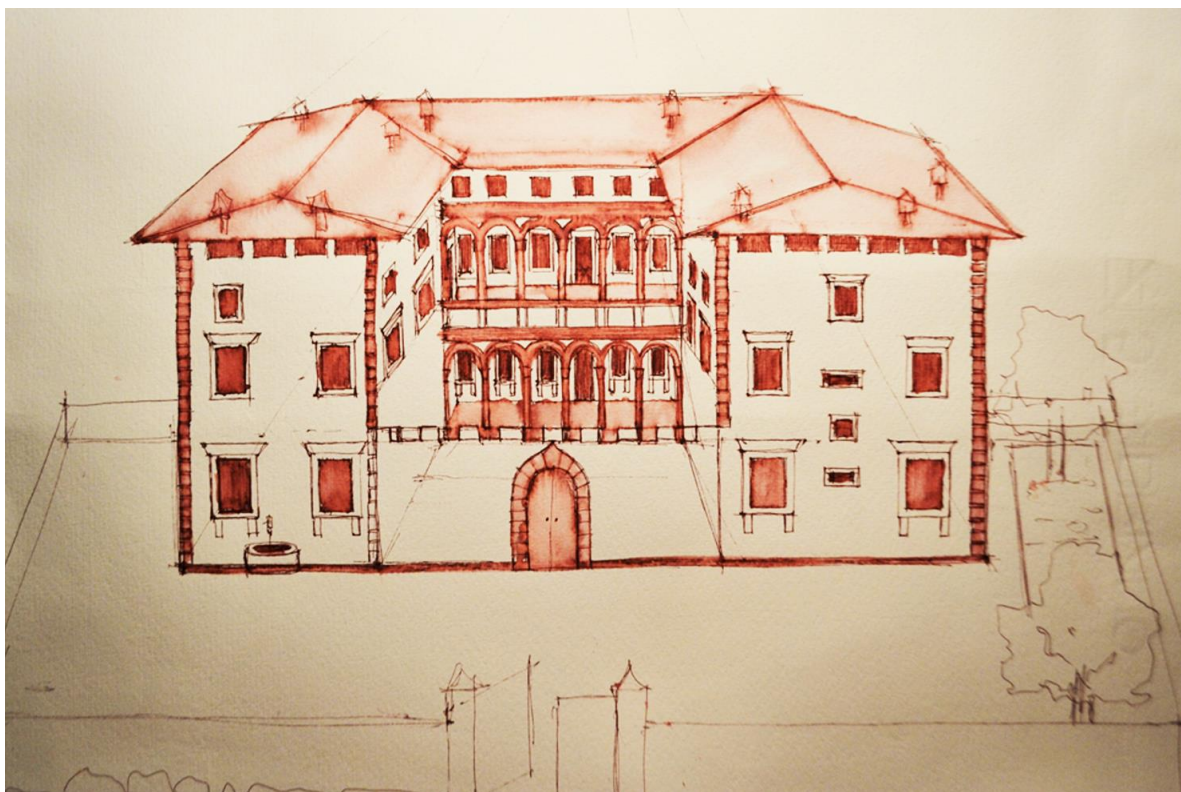
53. Villa di Lappeggi, ipotesi ricostruttiva delle preesistenze.





54. Villa di Lappeggi in *Piante di Popoli e Strade dei Capitani di Parte Guelfa*, c. 88,
1585 ca.

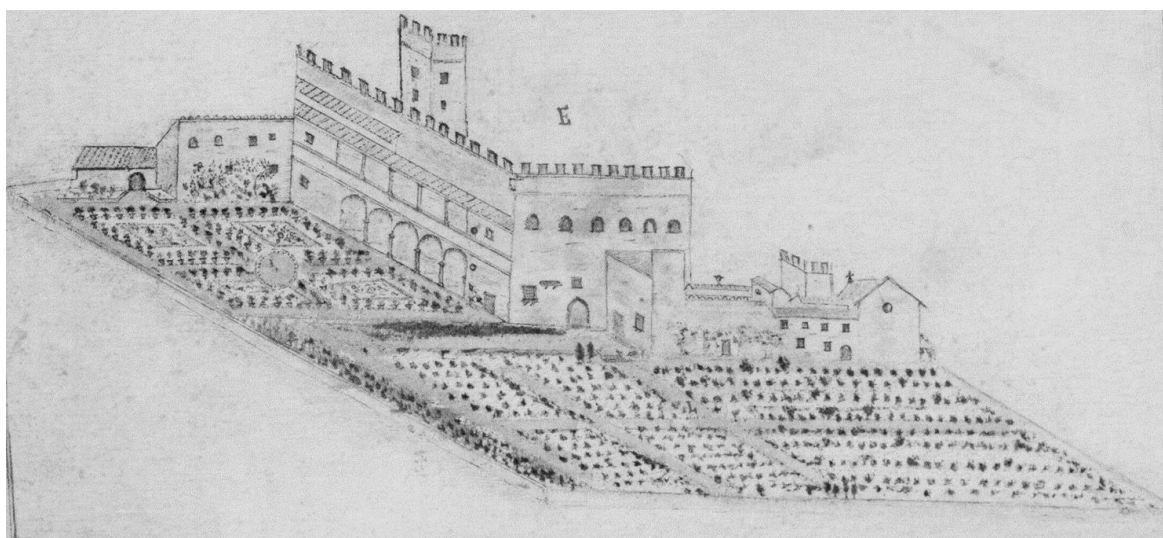
55. Villa di Lappeggi, disegno ricostruttivo della *facies* dopo l'intervento di Bernardo
Buontalenti (K. Guza).

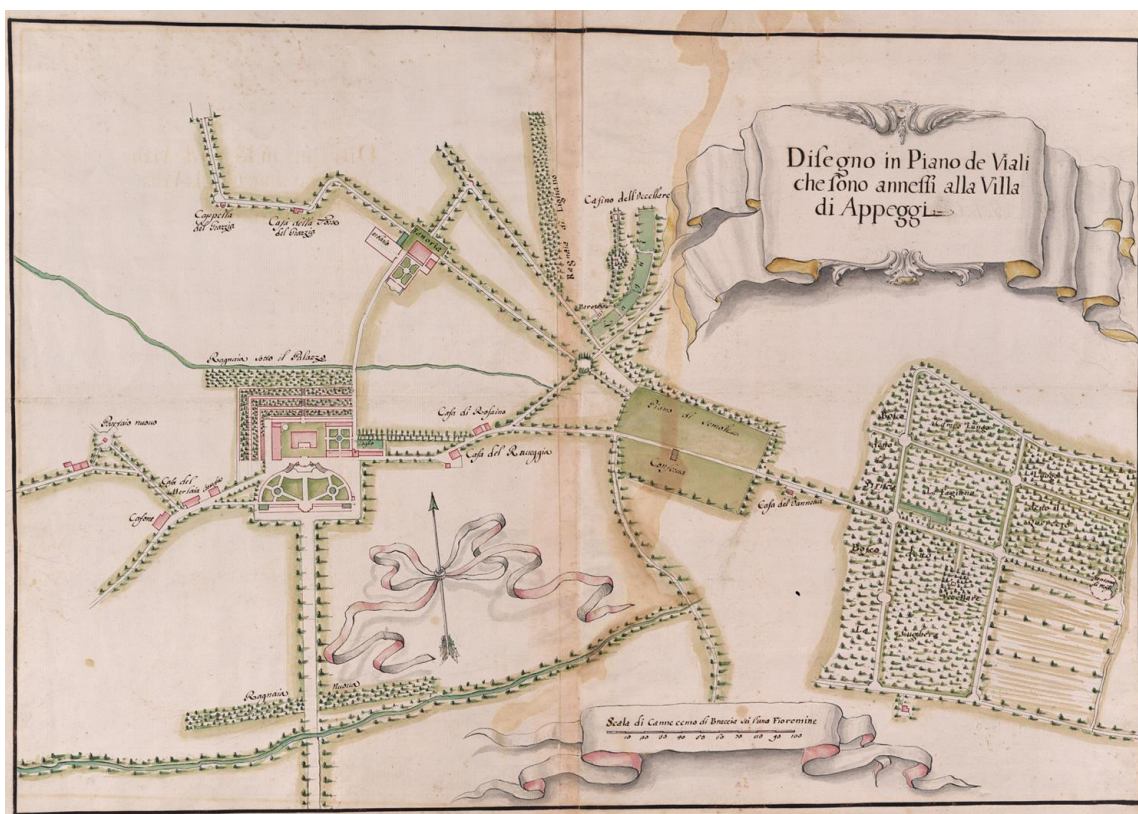




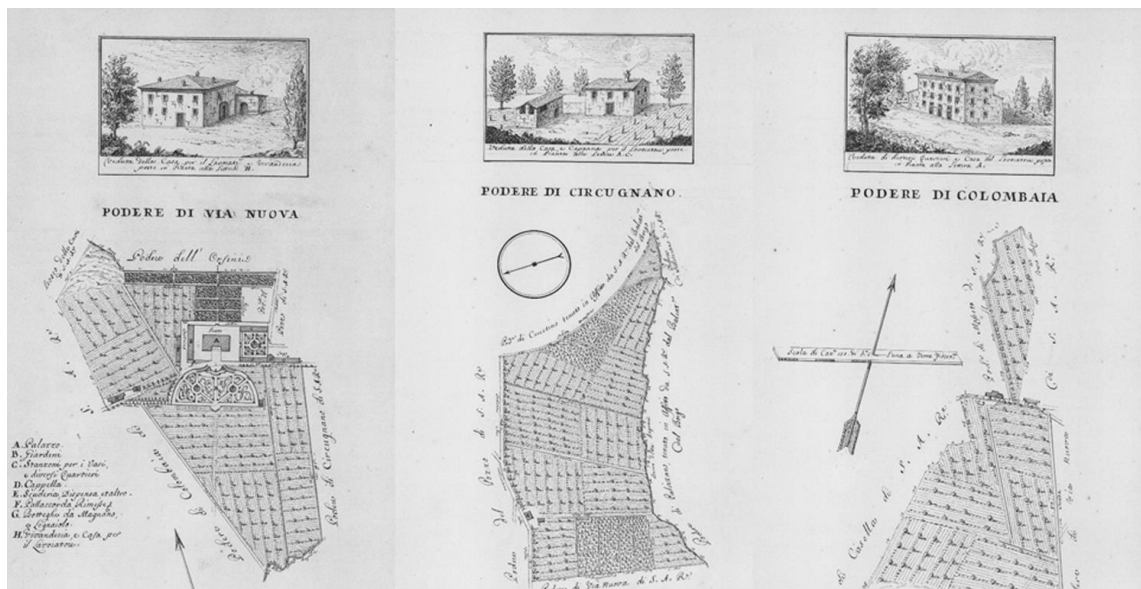
56. Firenze, Casino Ricasoli, fronte verso il giardino.

57. Anonimo, *Castello Torregalli*, fronte verso il giardino, 1714.

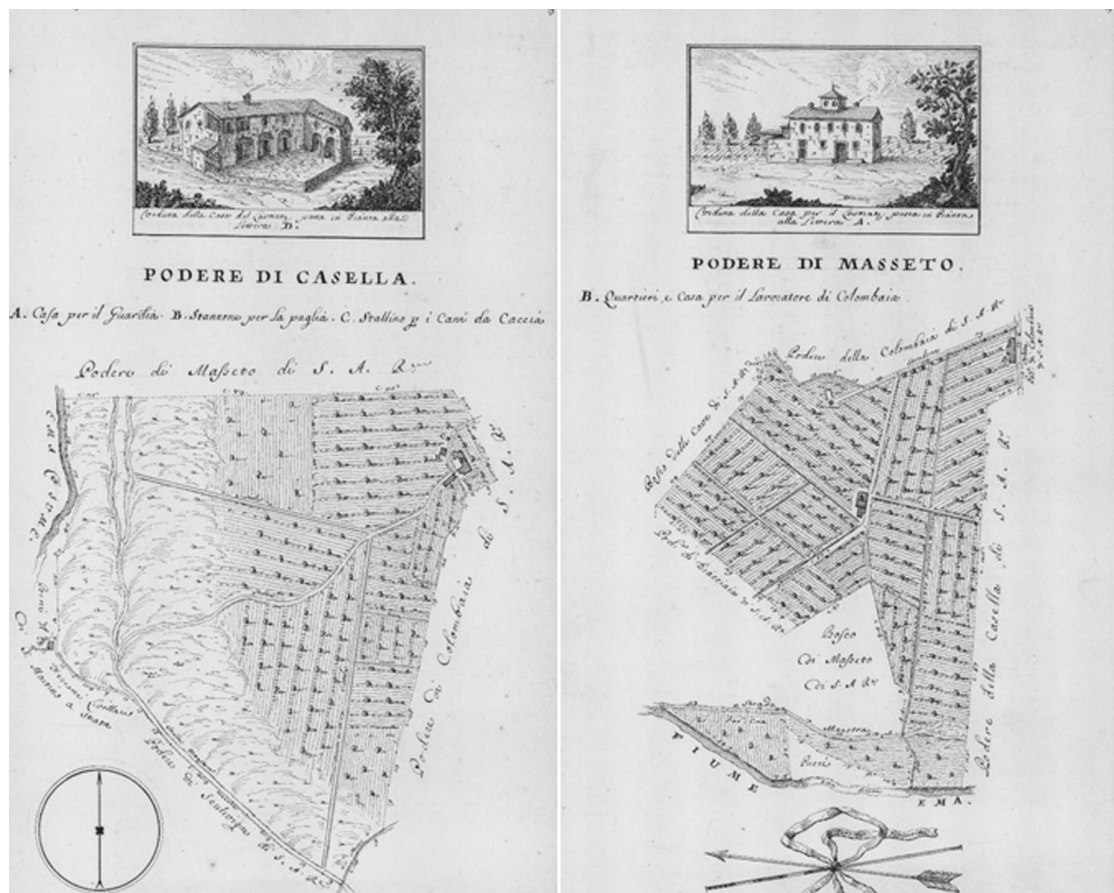


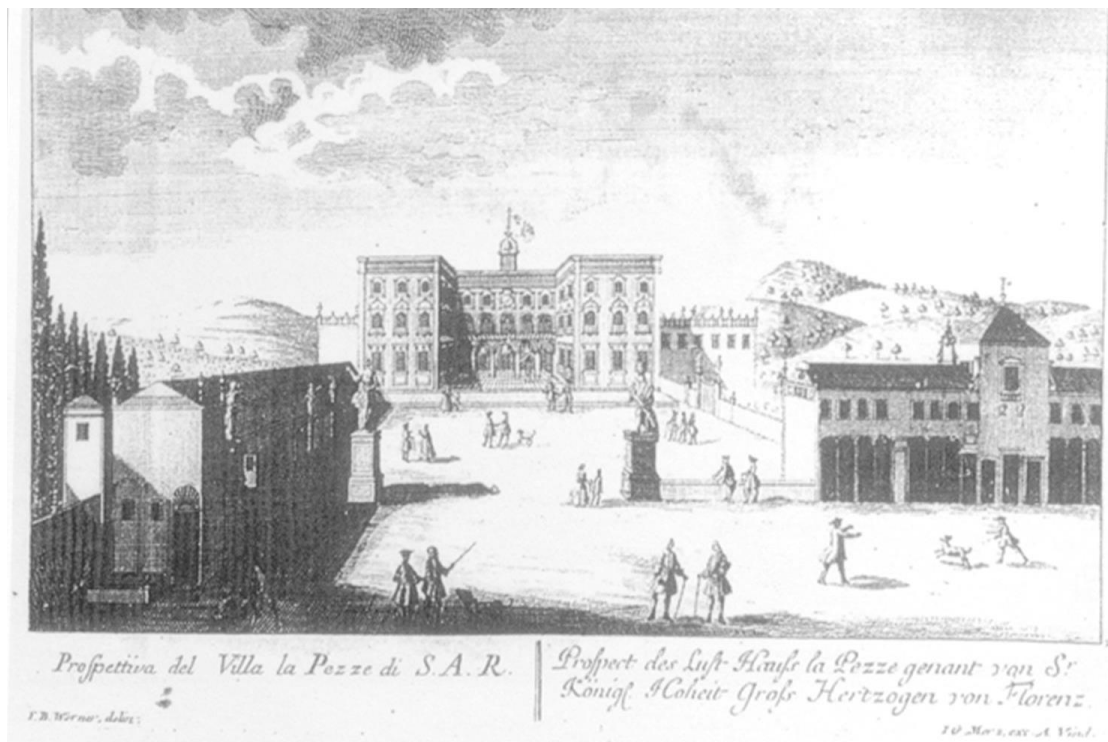


59. Anonimo, *Pianta territoriale della villa di Lappeggi e annessi*, ASF, Scrittorio delle RR Possessioni. Tomo III, 1743.



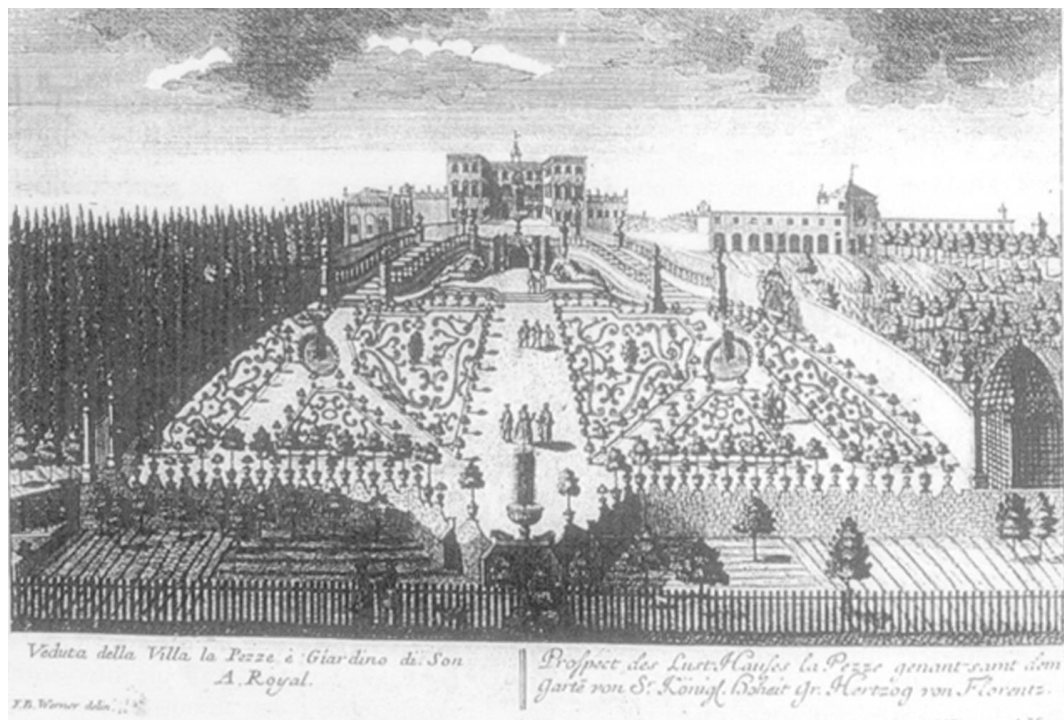
60. Bernardo Sgrilli, *Poderi della villa di Lappeggi*, ASF, Scrittorio delle RR Possessioni. Tomo XI, 1743.

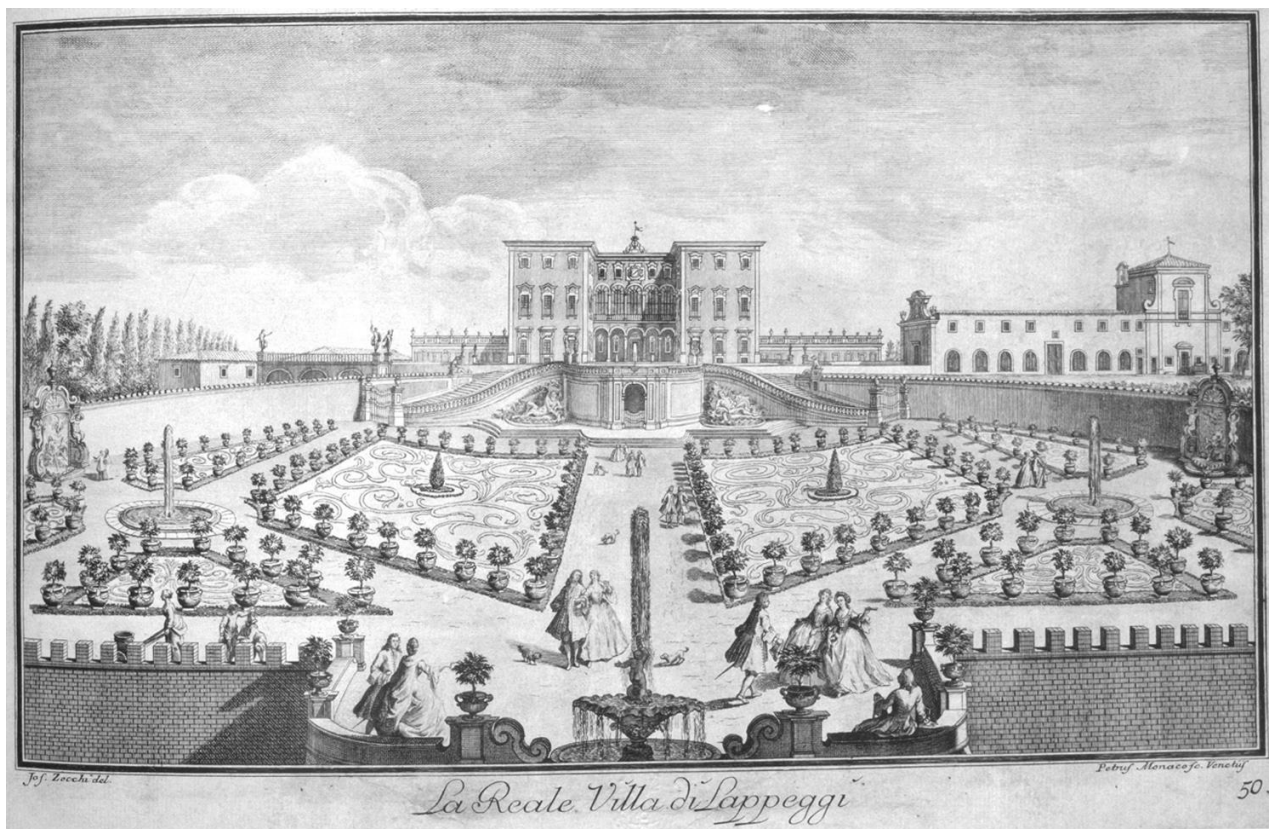




61. Bernhard Friedrich Werner, “*Veduta della Villa la Pezze e Giaridno di Son A. Royal*”, 1735.

62. Bernhard Friedrich Werner, “*Prospettiva del Villa la Pezze di S.A.R.*”, 1735.





63. Giuseppe Zocchi, *“La Reale Villa di Lappoggi”*, 1744.



64. Firenze, villa di Lappeggi, volta a botte ribassata nei sotterranei.

65. Firenze, villa di Lappeggi, portico di ingresso allo stato attuale.





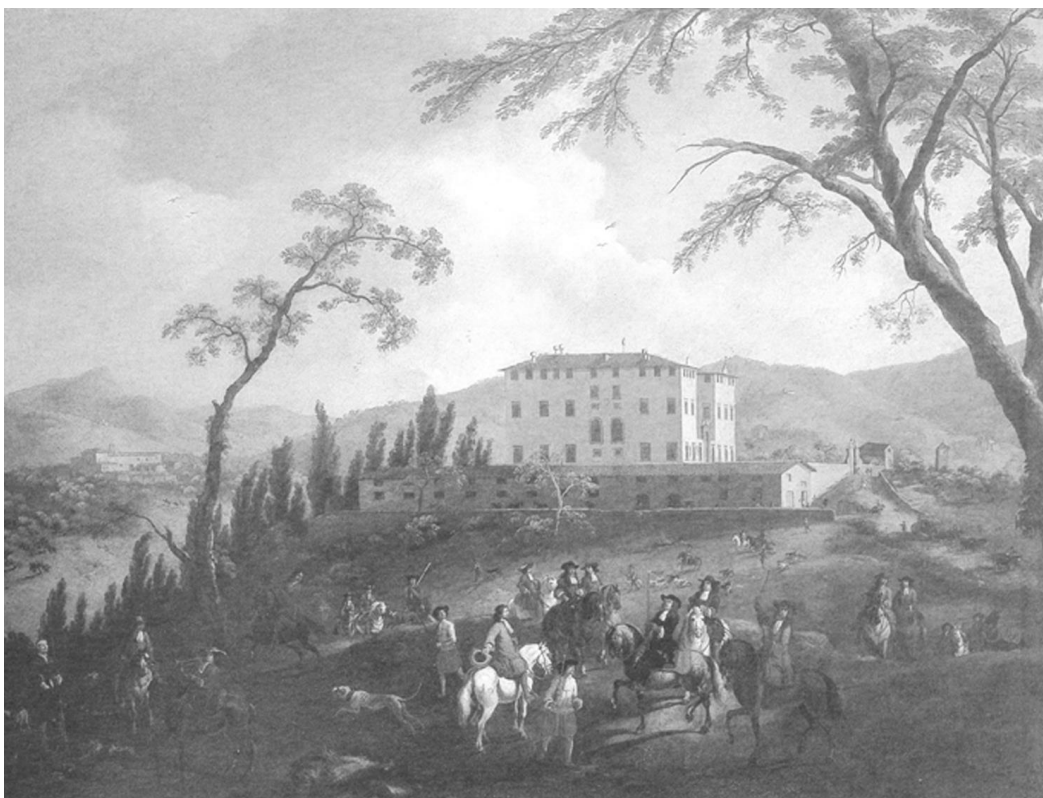
66. Firenze, villa di Lappeggi, giardino settecentesco allo stato attuale.

67. Firenze, villa di Lappeggi, giardino settecentesco e ninfeo allo stato attuale.



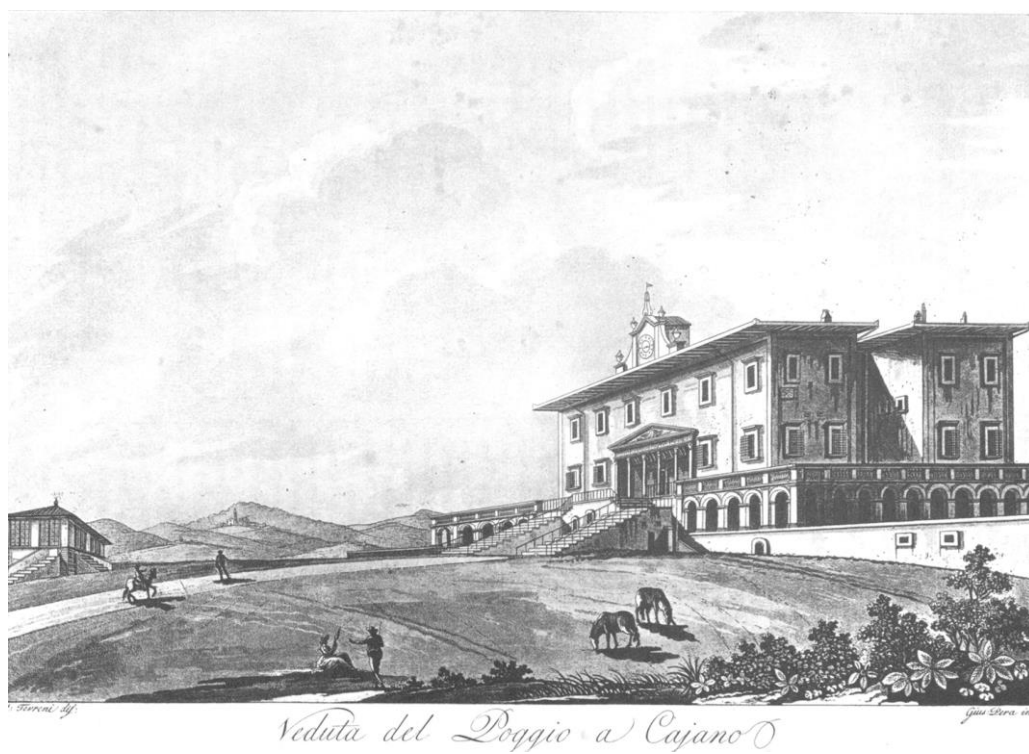


68. Firenze, villa di Lappoggi, salone del piano terra.



69. Pandolfo Reschi, *Veduta della villa di Lappeggi*, 1683 ca.

70. Antonio Terreni, *Veduta della villa di Poggio a Caiano*, 1801.

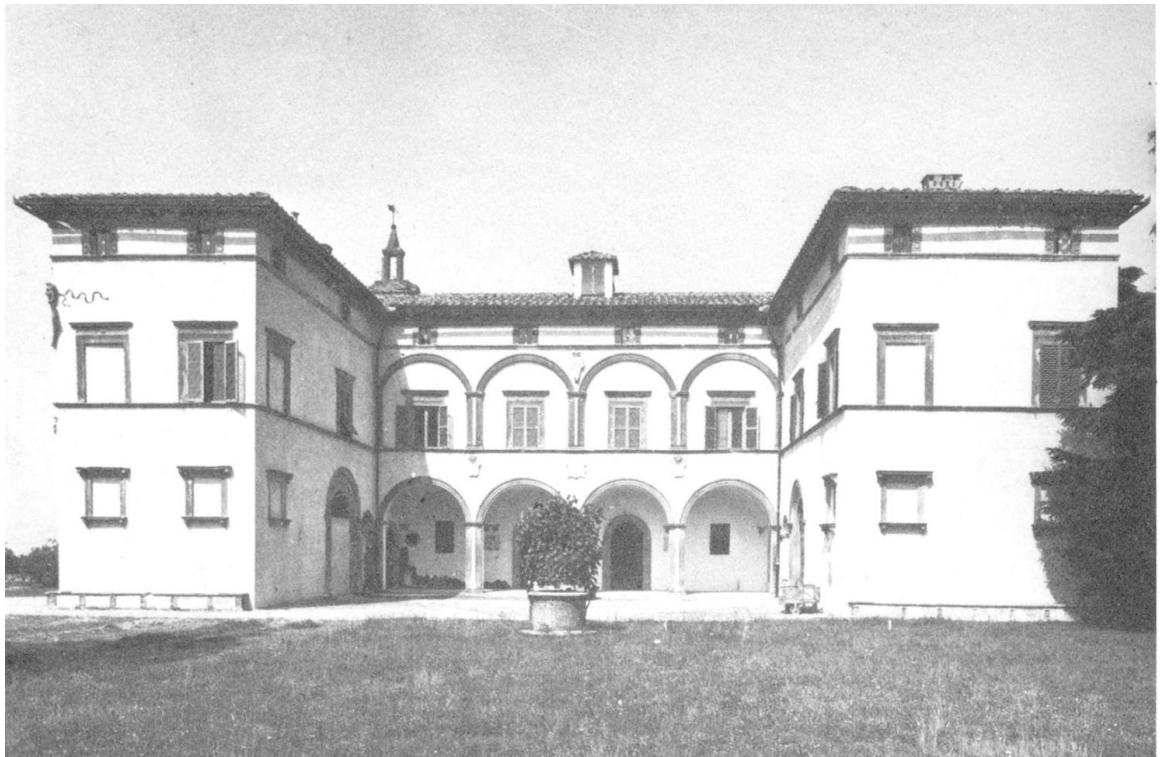


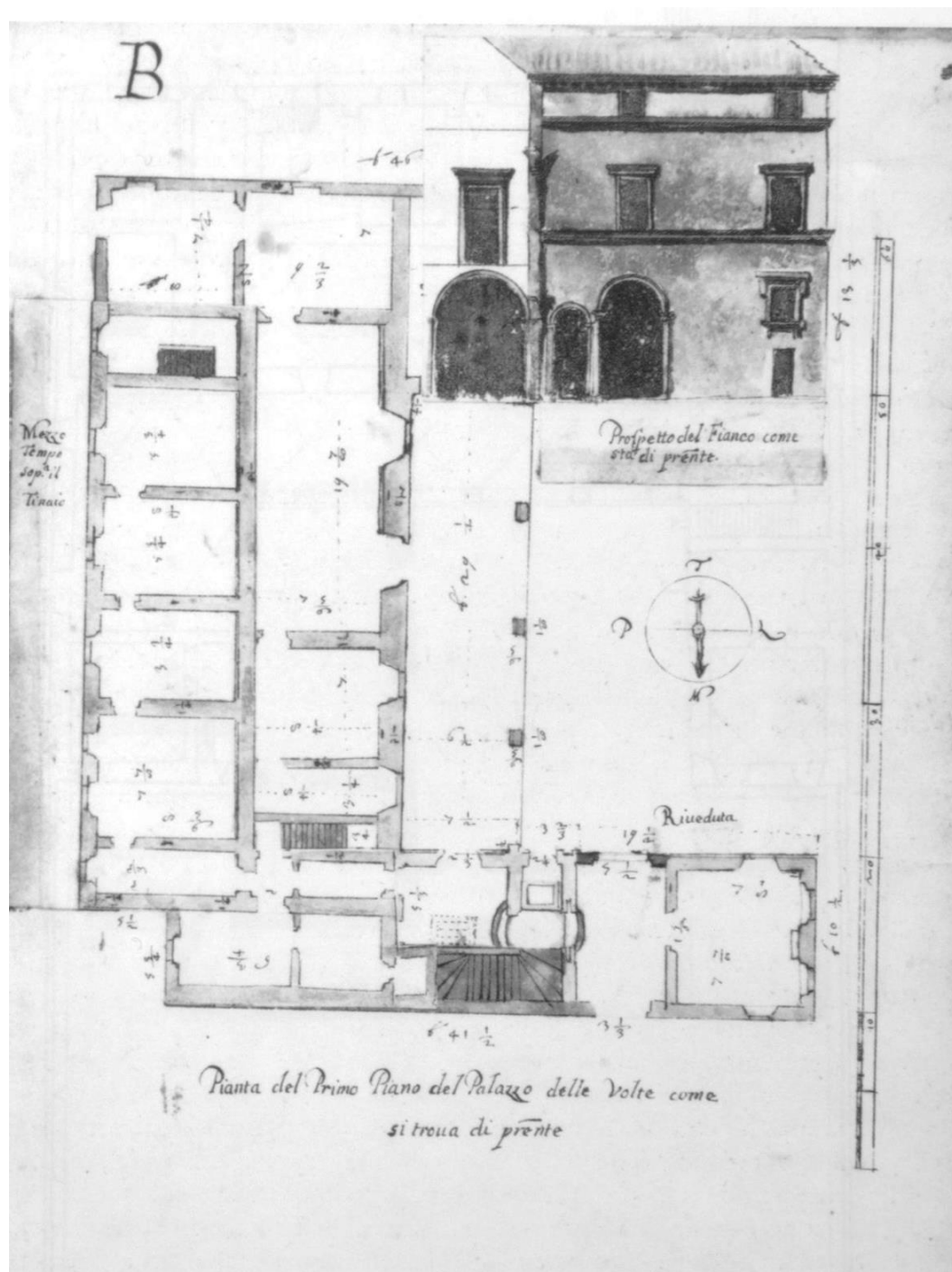
III. VILLE A “U”



71. Urbino, Convento di Santa Chiara.

72. Siena, villa Chigi alle Volte Alte.

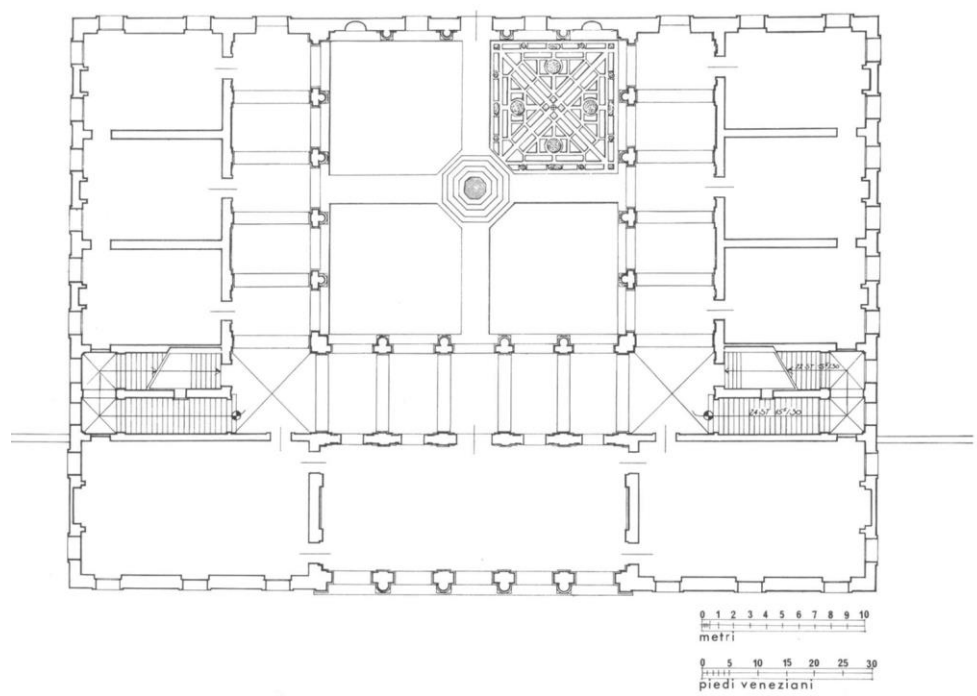




73. Anonimo, *Villa Chigi alle Volte Alte*, pianta del piano terreno e particolare del prospetto prima delle trasformazioni seicentesche, BAV, 1603 ca.



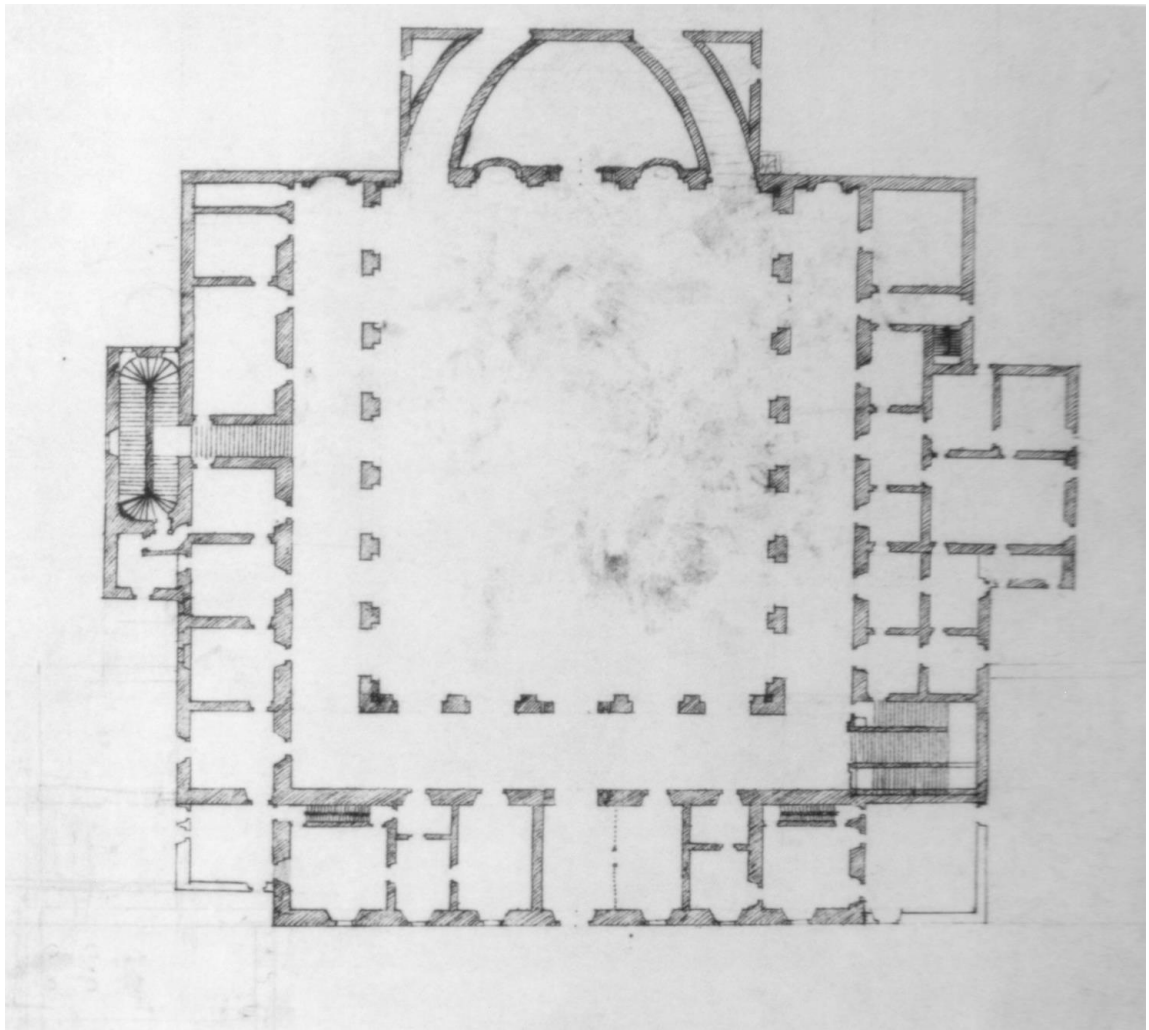
74. Roma, villa Farnesina.



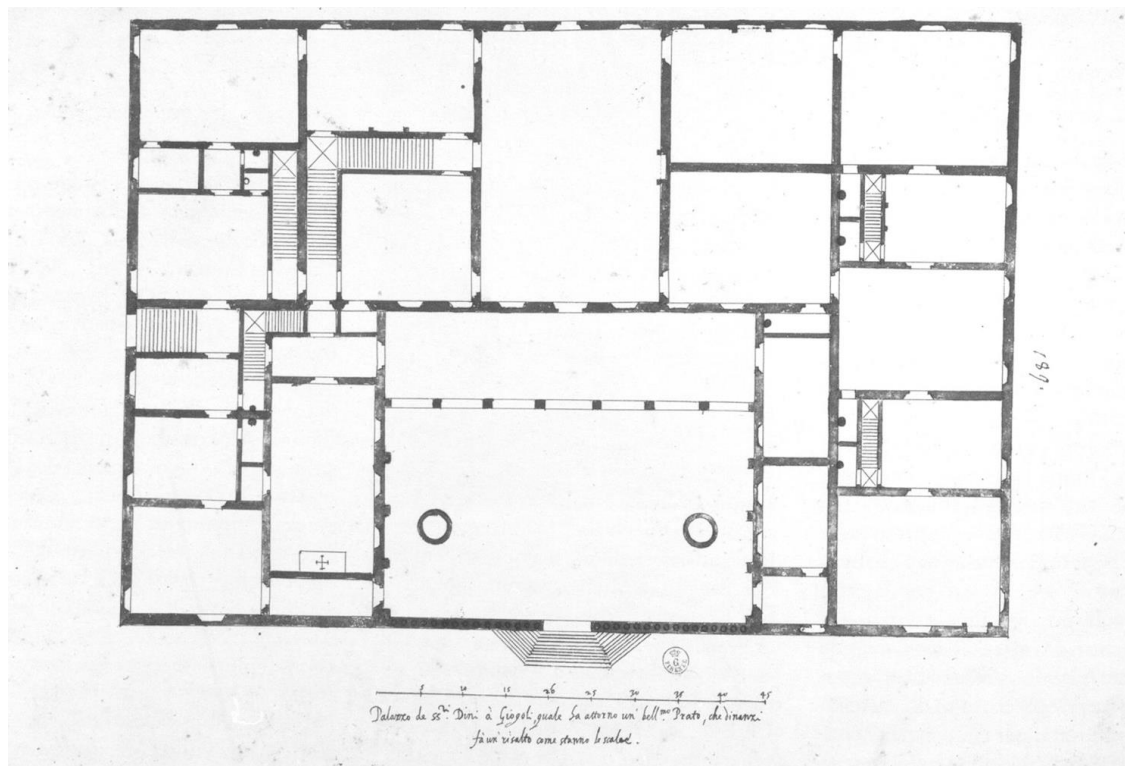
75. Padova, villa Garzoni, pianta del piano terreno.

76. Padova, villa Garzoni, veduta del cortile.



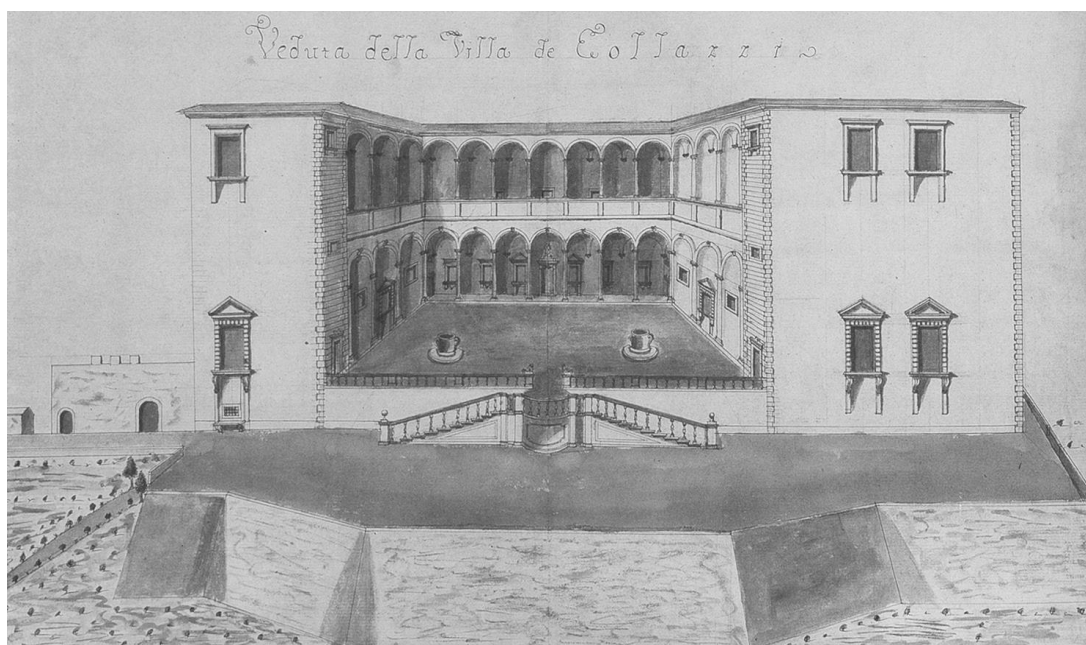


77. Bartolomeo Ammannati (attr.), *Palazzo Pitto*, *pianta*, GDSU, 2133 A.

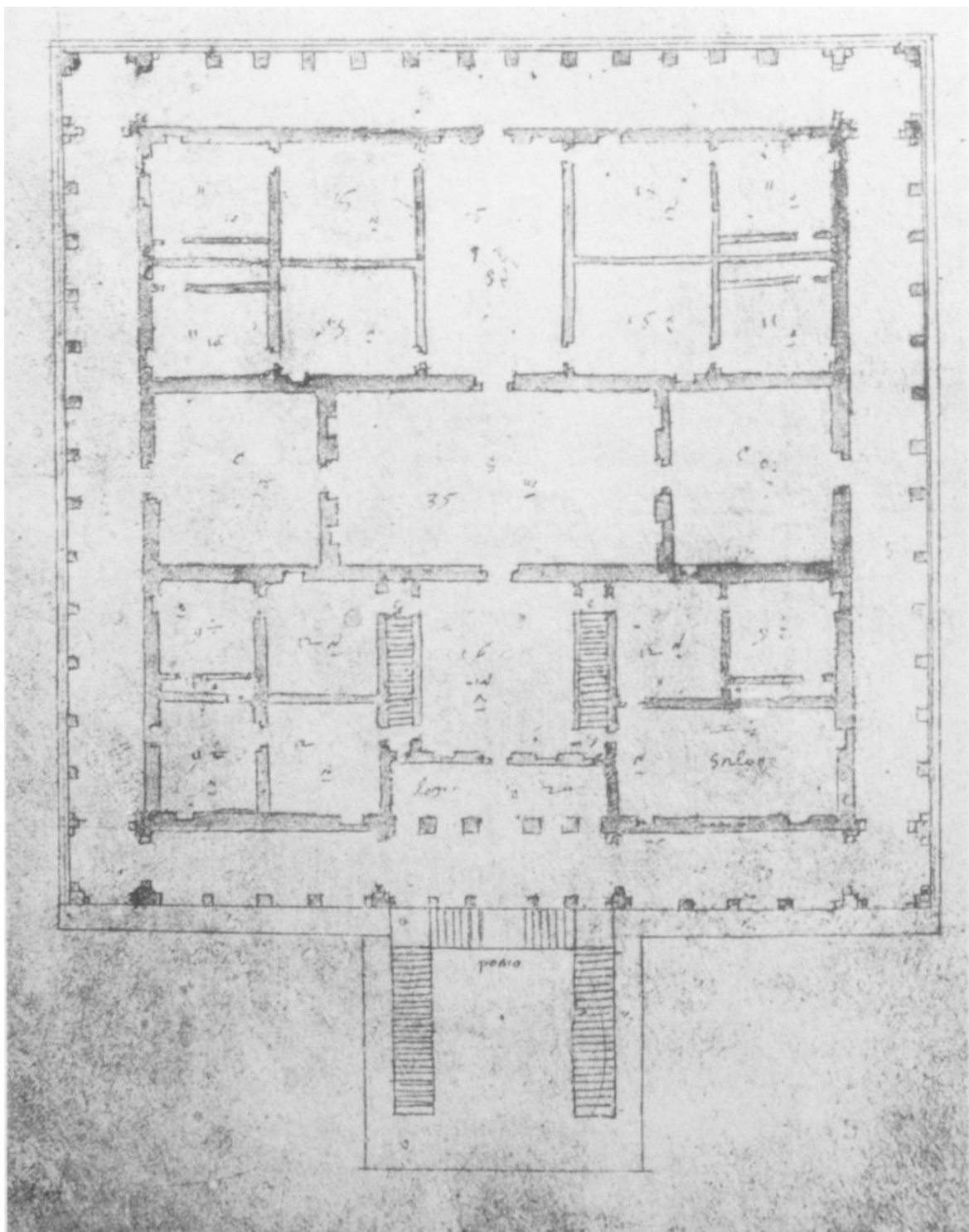


78. Giorgio Vasari il Giovane, *Villa dei Collazzi*, disegno di progetto del piano terreno, GDSU, 4903 A.

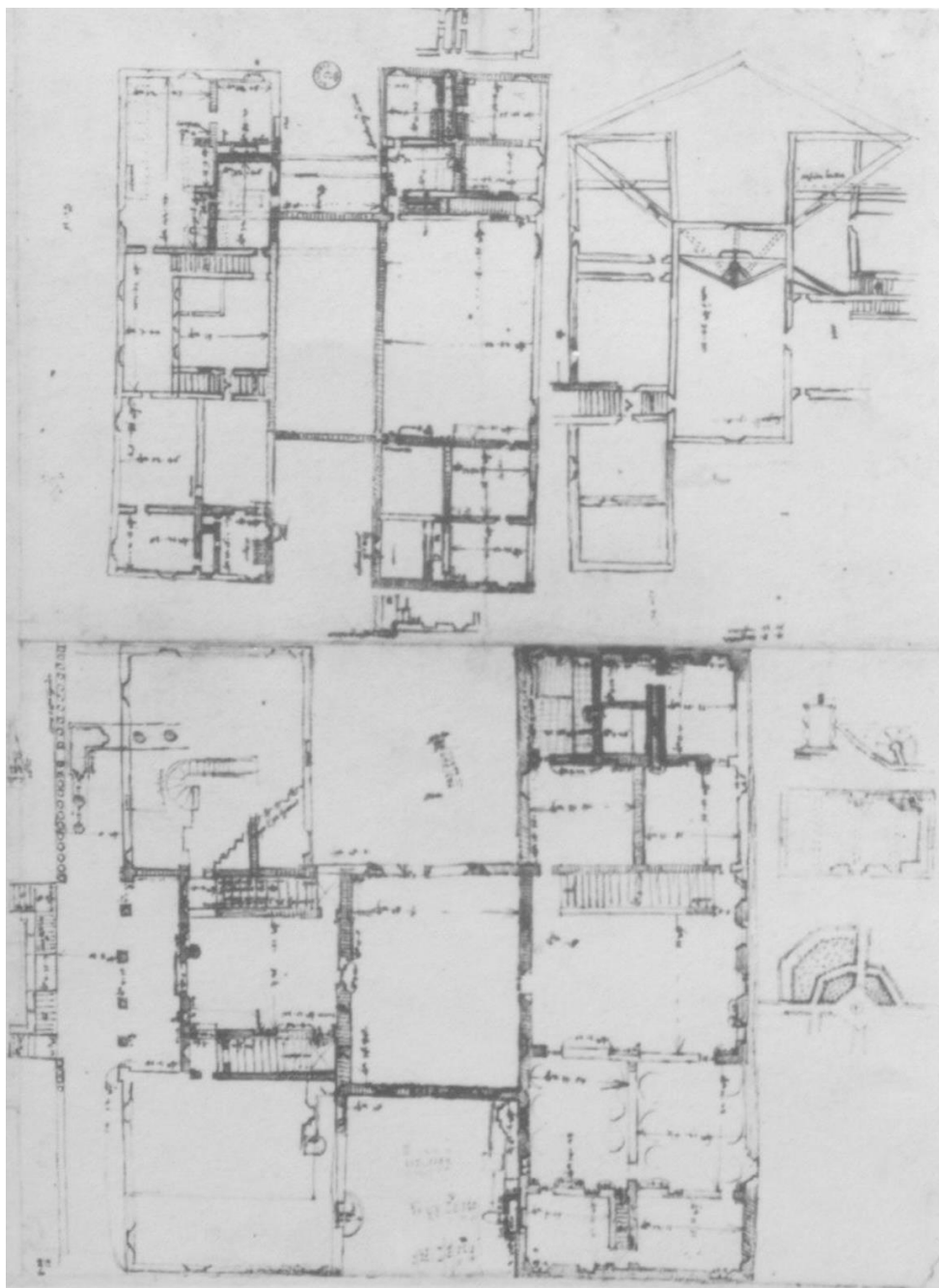
79. G. Marrini, *Cabreo della fattoria dei Collazzi*, veduta del cortile settentrionale, AC, 1756.



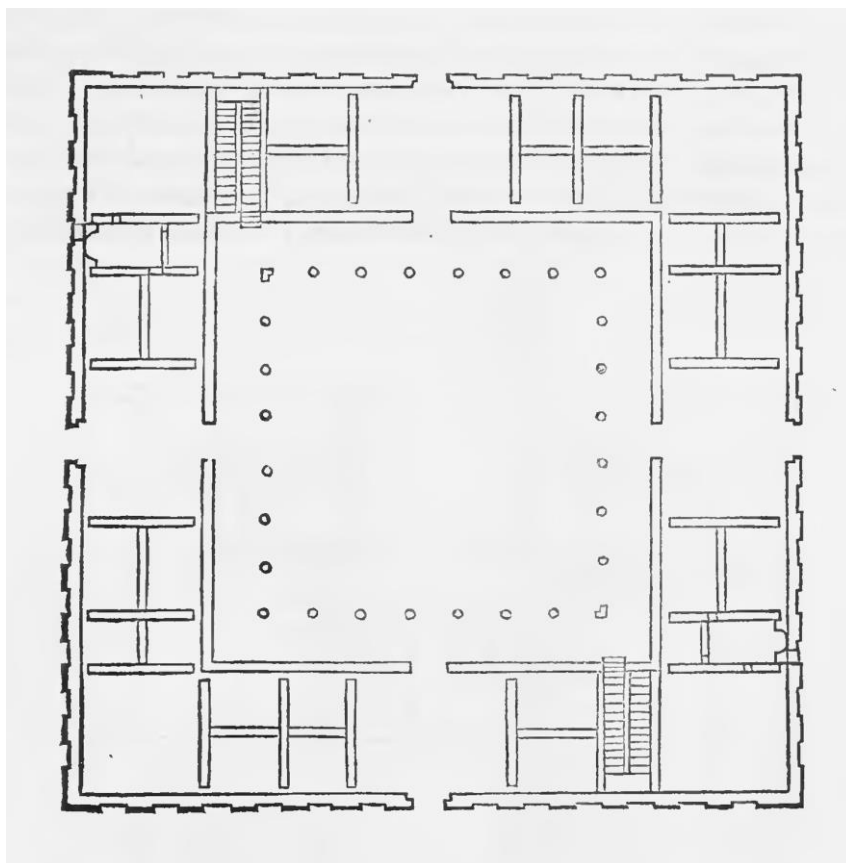
IV. CONFRONTI DISTRIBUTIVI



80. Giuliano da Sangallo, *Pianta della villa di Poggio a Caiano*.

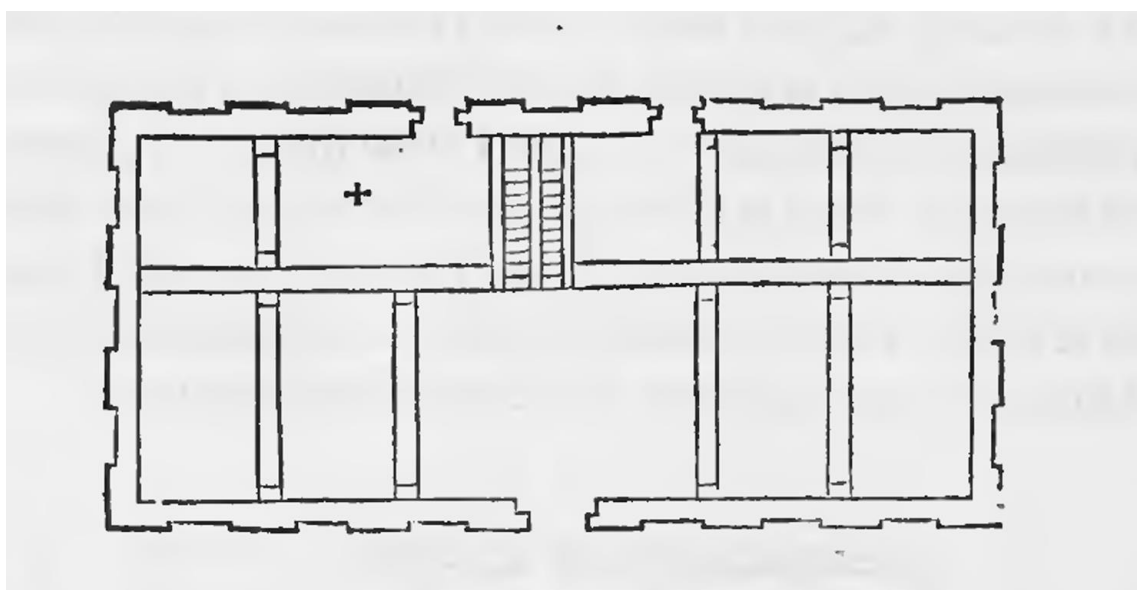


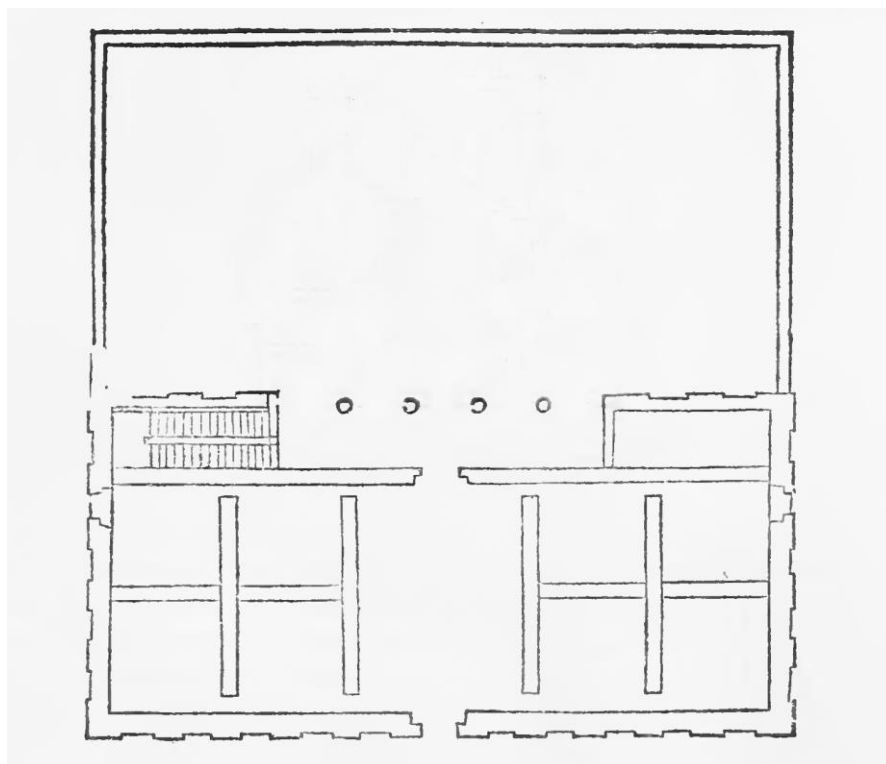
81. Bernardo Buontalenti, *Schizzi di studio della villa di Poggio a Caiano*, GDSU, 3246 A, 4014 A.



82. Pietro Cataneo, *Pianta di palazzo quadro per particular signore*, Libro IV, cap. VI.

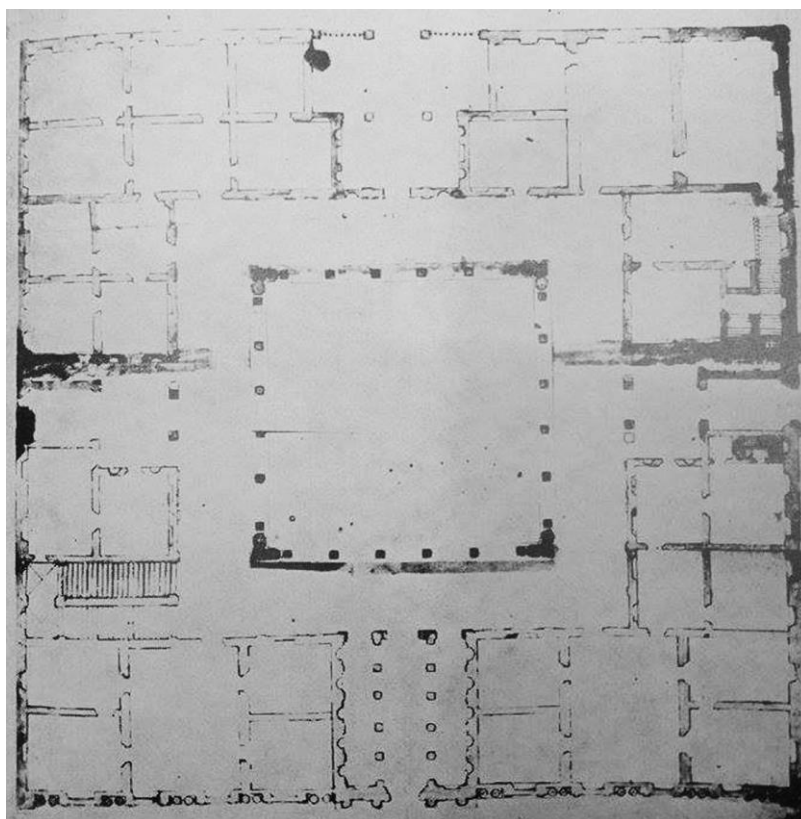
83. Pietro Cataneo, *Pianta di casa per particular persona, senza cortile*, libro IV, cap. VII.

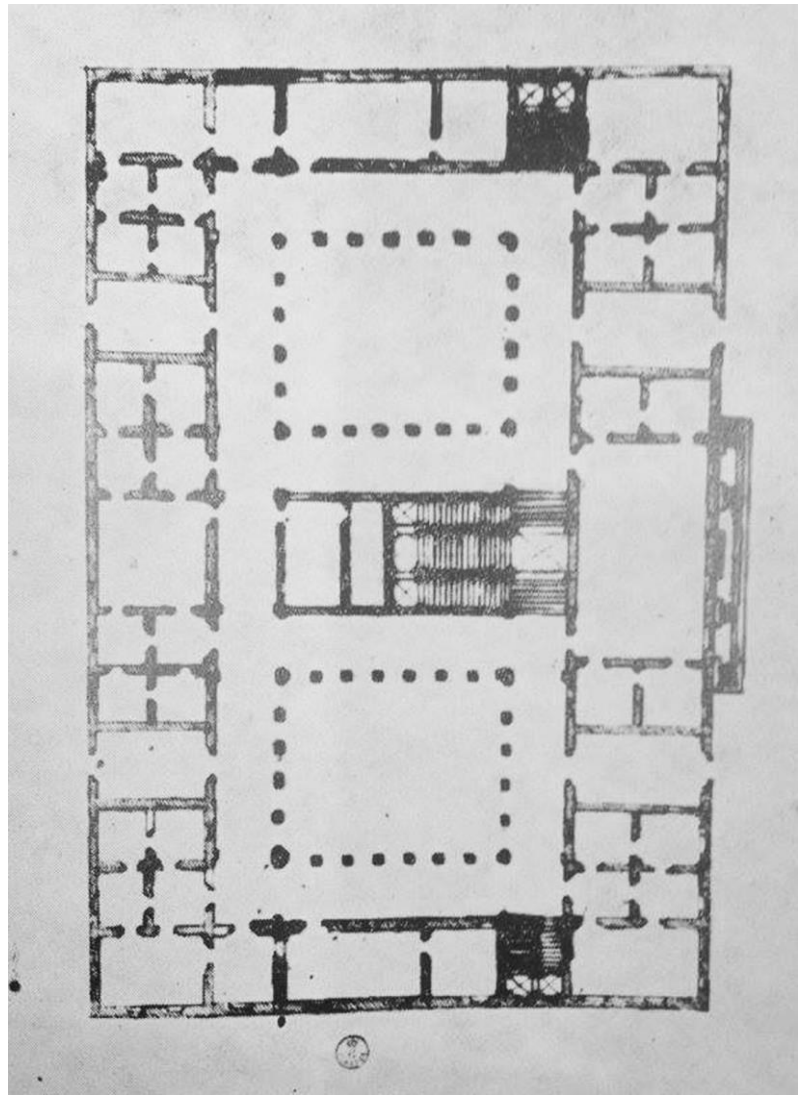




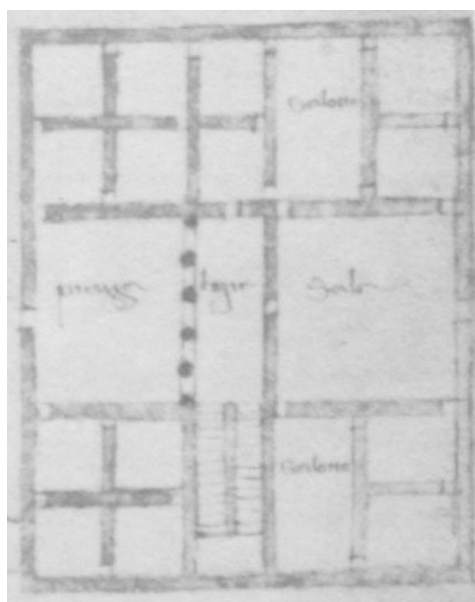
84. Pietro Cataneo, *Pianta di casa per particolar persona*, Libro IV, cap. VIII.

85. Bartolomeo Ammannati, *Disegni del Duca di Firenze*, GDSU, 3444 A.

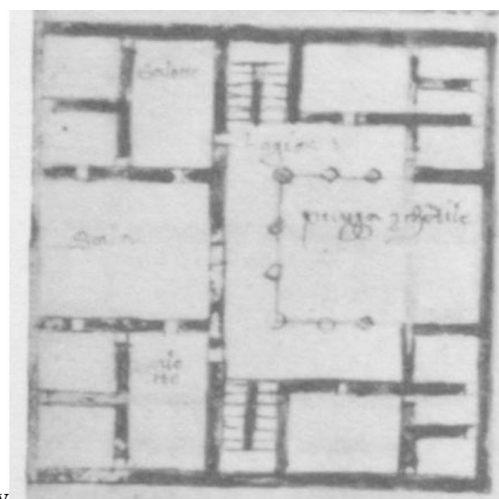




86. Bartolomeo Ammannati, *"Pianta 6 colla residentia publica"*, GDSU, 3415 A.

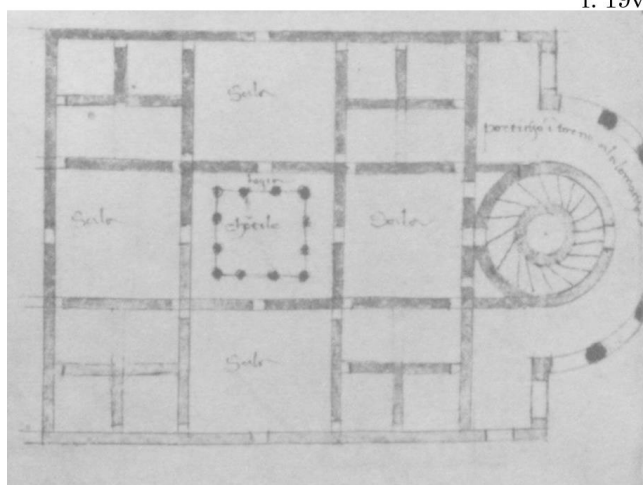


f. 18

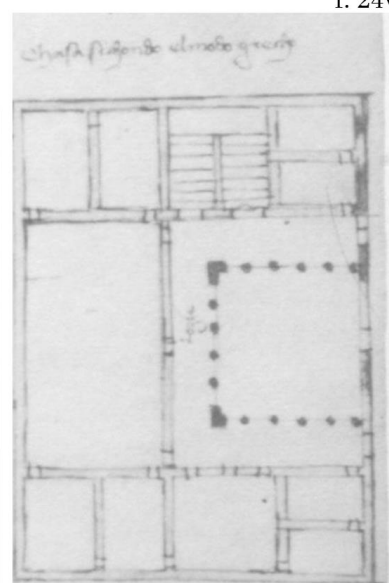


f. 18v

f. 24v

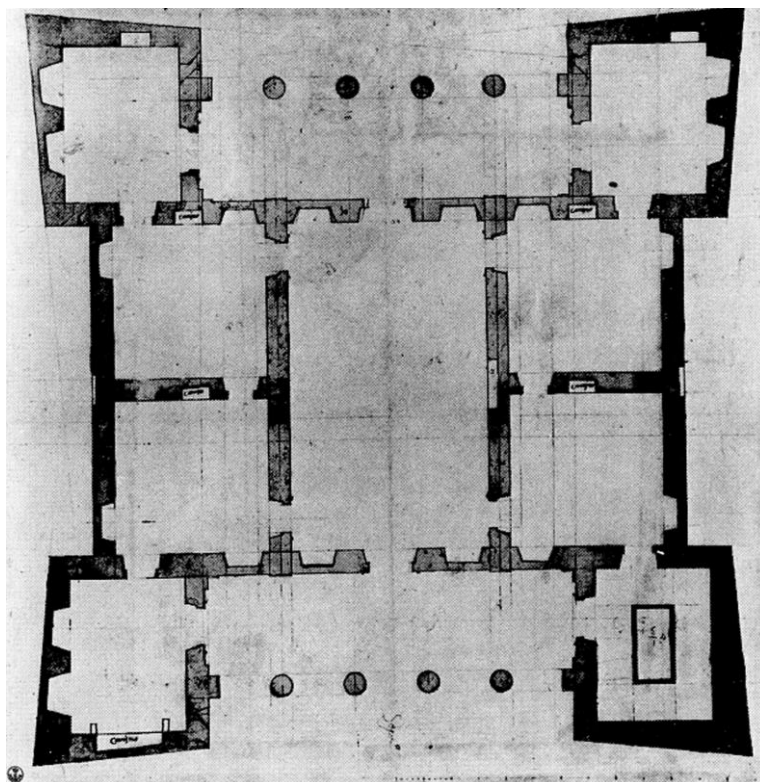


f. 19v



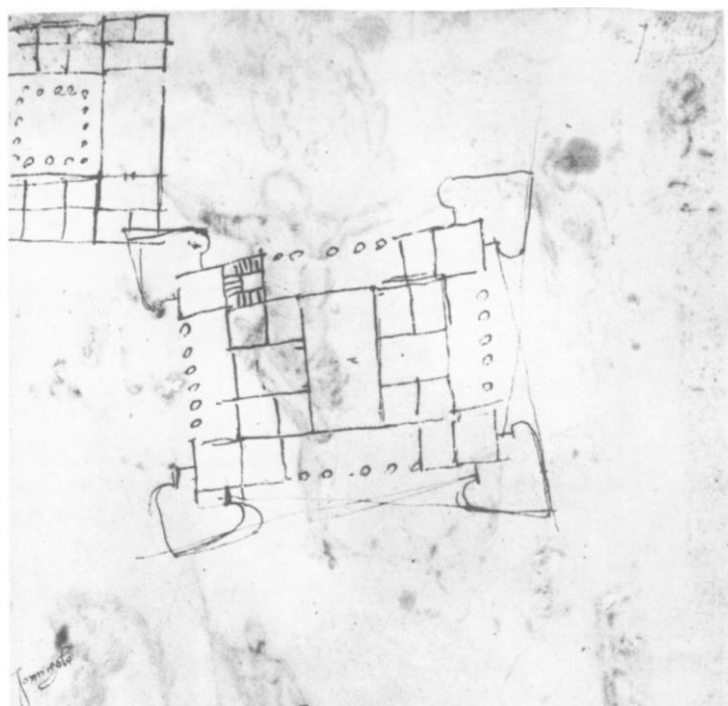
87. Francesco di Giorgio Martini, *Esempi di edifici contenenti cortile su tre lati e schema distributivo con 'sala e appartamenti annessi'*, Codice Saluzziano.

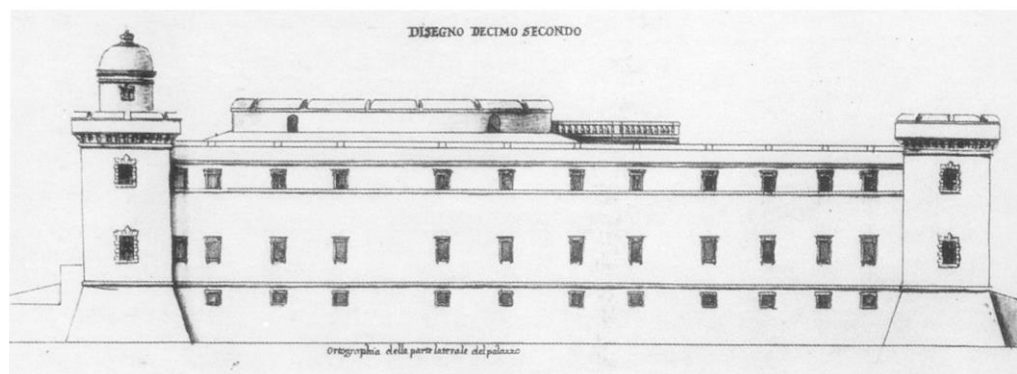
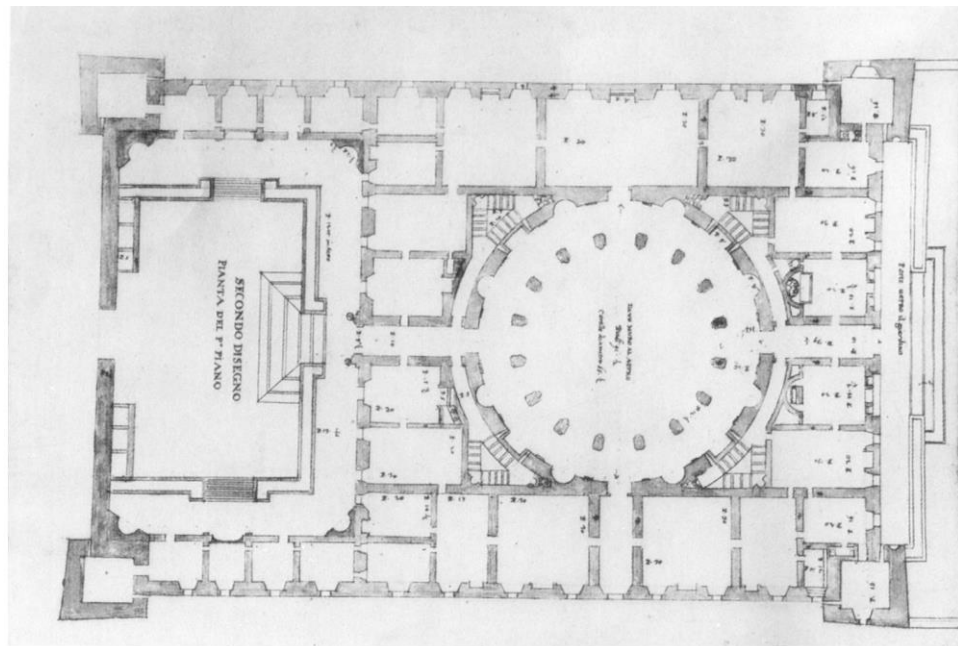
V. VILLE FORTIFICATE



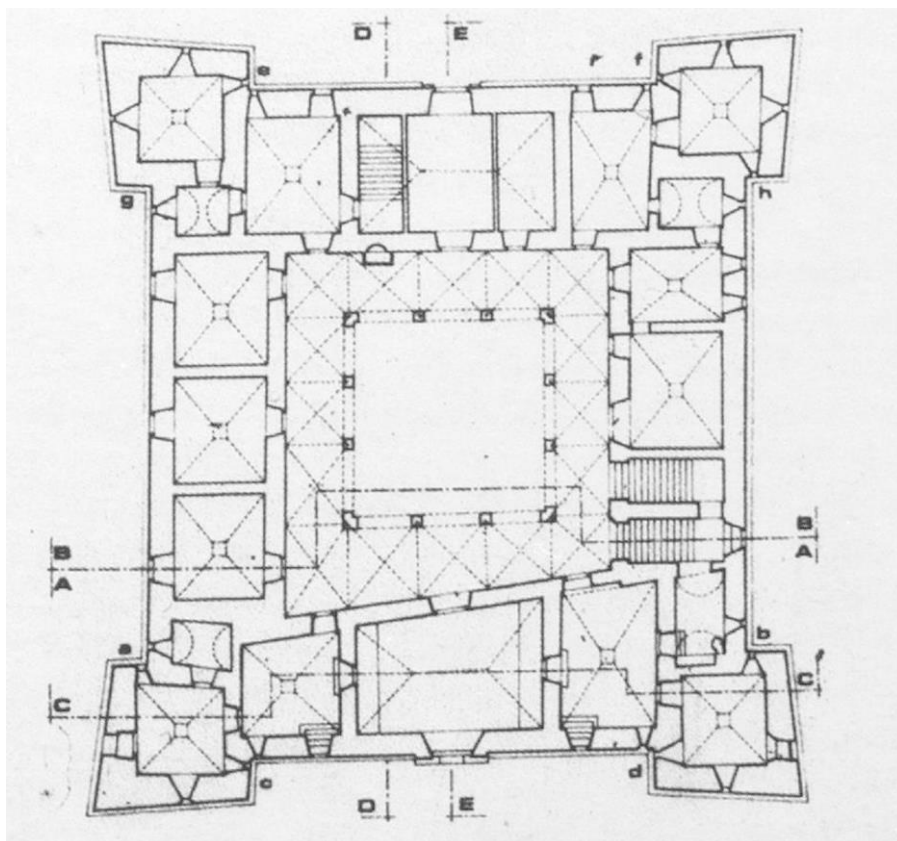
88. Baldassarre Peruzzi, *Pianta di villa bastionata*, GDSU, 614 A.

89. Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, *Progetto per una villa fortificata*, GDSU, 336 A.



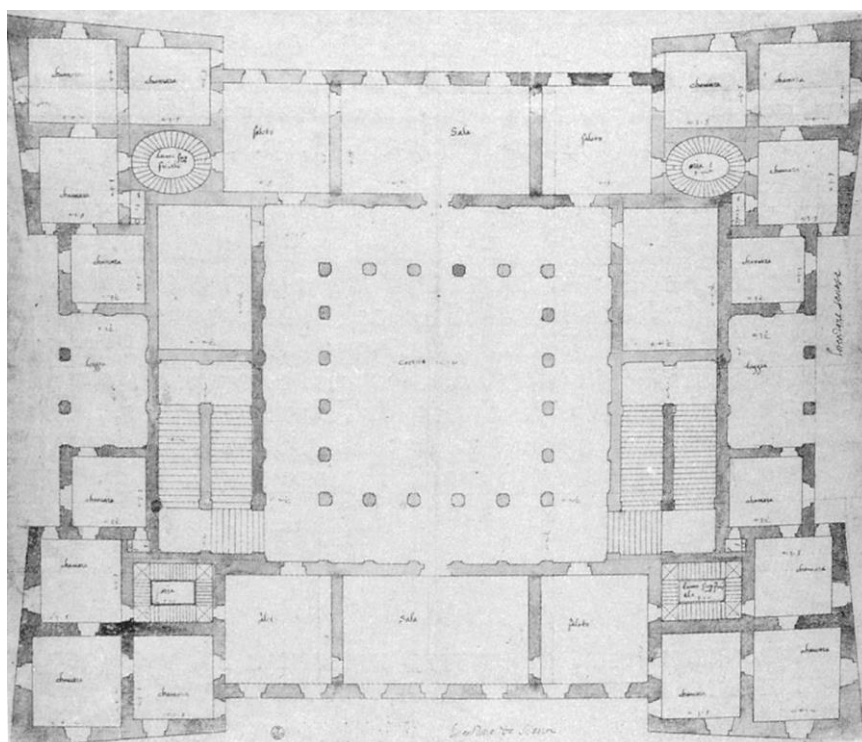


90. Jacopo Barozzi da Vignola (copia da), *Villa Cervini al Vivo d'Orcia, pianta del piano terreno e alzato*, Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kunstbesitz, inv. 1976. A0Z 2, A0Z 3.



91. Norcia, *Castellina*, rilievo del piano terra.

92. Lorenzo Donati, *Pianta di villa fortificata*, GDSU, 1978 A.



VI. APPARATI DECORATIVI



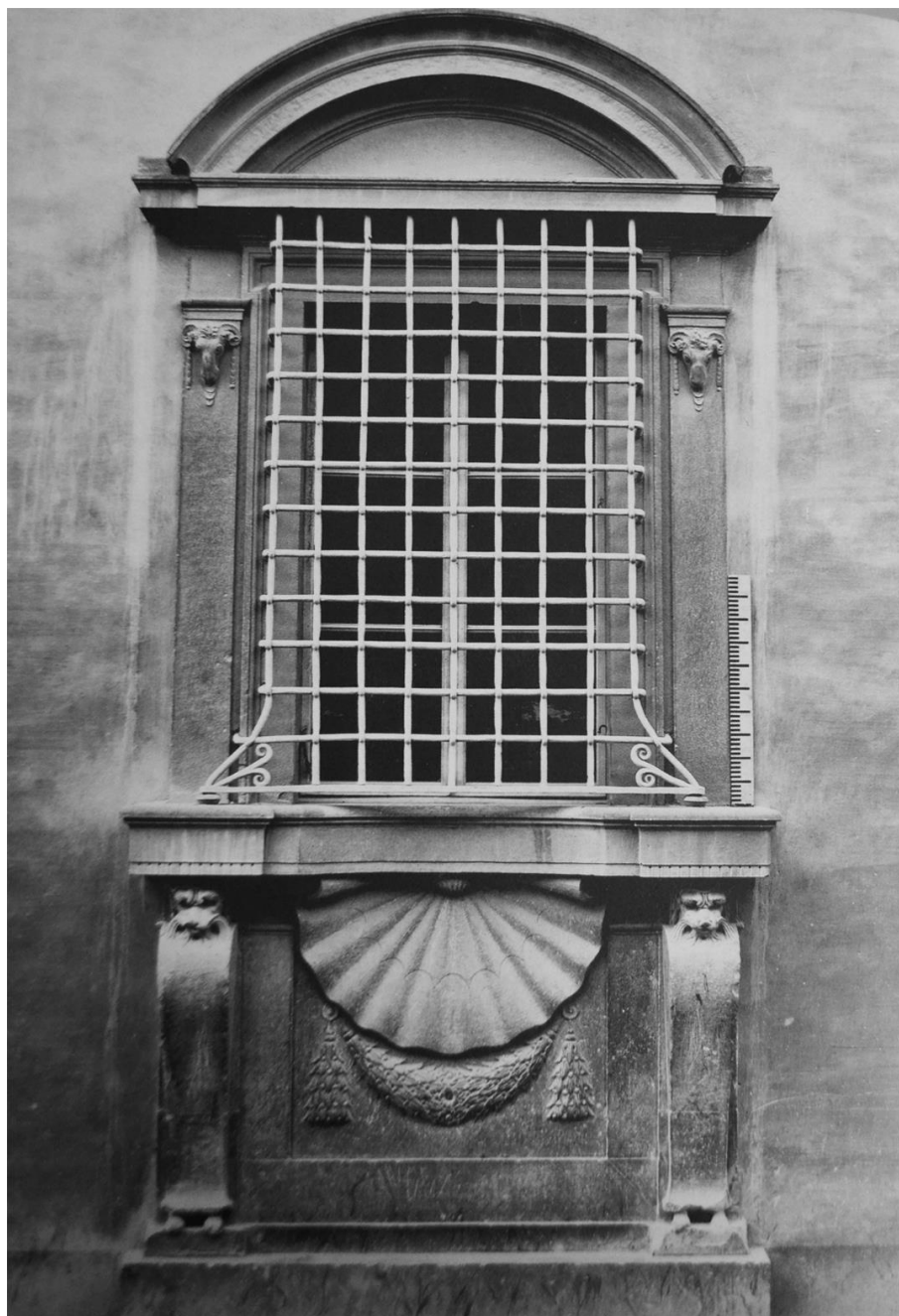
93. Firenze, palazzo Pandolfini, finestra inginocchiata.



94. Firenze, palazzo Budini-Gattai, finestra inginocchiata.



95. Firenze, palazzo Pitti, finestra inginocchiata.



96. Firenze, Casino Mediceo, finestra inginocchiata.



97. Firenze, palazzo Nonfinito, finestra inginocchiata.



98. Firenze, Casino Mediceo, portale di ingresso.



99. Firenze, Casino Mediceo, particolare della finestra inginocchiata.

100. Firenze, palazzo Nonfinito, particolare di finestra inginocchiata.



BIBLIOGRAFIA

- C. ACIDINI, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Pisa 1992.
- C. ACIDINI, *Santo Spirito*, in G. Morolli, C. Acidini, L. Marchetti (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile-26 luglio 1992), Milano 1992, pp. 111-114.
- C. ACIDINI, G. MOROLLI (a cura di), *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006.
- C. ACIDINI, *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in S. Merendoni, L. Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia 2008, pp. 137-153.
- J. ACKERMAN, *The Belvedere as a classical villa*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 14, 1951, 70-91.
- J. ACKERMAN, *Architectural practice in the Italian Renaissance*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 13, 1954, pp. 3-11.
- J. ACKERMAN, *Sources of the Renaissance villa*, in I. E. Rubin (a cura di), *The Renaissance and Mannerism*, atti del convegno (New York City, 7-12 settembre 1961), 1963, pp. 6-18.
- J. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968.
- J. ACKERMAN, *The villa. Form and ideology of country houses*, London, 1990.
- H. ACTON, *The villas of Tuscany*, Londra 1973.
- C. AGOLANTI, *La descrizione di Pratolino del Ser.mo Gran Duca di Toscana poeticamente descritto da M. Cesare Agolanti fiorentino*, Firenze 1596 ca.
- L. B. ALBERTI, *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966.
- G. ANTONELLI, *La magistratura degli Otto di Guardia a Firenze*, "Archivio Storico Italiano", CXII, 1954, 402, pp. 3-39.
- L. AQUINO, *Nigetti, Dionigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 554-555.
- L. AQUINO, *Legnaioli in Tribuna* in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Firenze 2014, pp. 105-113.

- N. ARICÒ, *Il De Re Aedificatoria secondo Cosimo Bartoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova, 18-19 novembre-Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011, pp.3-40.
- M. AZZI VISENTINI, *La villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995.
- F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1688)*, F. Ranalli (a cura di), Firenze 1846.
- F. S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, A. Matteoli (a cura di), Roma 1975.
- CH. BARNI, *Villa la Magia. Una dimora signorile nel contado pistoiese (secc. XIV-XIX)*, Firenze 1999.
- P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento tra manierismo e controriforma*, Bari 1960-1962.
- P. BAROCCHI (a cura di), *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1980), Firenze 1980.
- P. BAROCCHI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.
- I. B. BARSALI, *Il palazzo mediceo di Seravezza*, in "Palladio", 13, 1963, pp. 71-78.
- D. BARSANTI, *Tre secoli di cacce in Toscana attraverso la legislazione: da "privativa" signorile sotto i Medici a "oggetto di pubblica economia" sotto i Lorena*, in "Rivista di storia dell'Agricoltura", 2, 1986, pp. 105-150.
- C. BARTOLI, *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentil'huomo e Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni*, Firenze 1550.
- C. BARTOLI, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune invenzioni & significati, & la Tavola di piu cose notabili*, Venezia 1567.
- K. BARZMAN, *The Florentine Academy and the early modern state: the discipline of disegno*, Cambridge 2000.
- E. BATTISTI, *L'antirinascimento: con una appendice di manoscritti inediti*, Milano 1962.
- G. BELLI, *Alcune osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo*, in E. Pieri, L. Zangheri (a cura di), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), 2001, pp. 57-71.

- A. BELLUZZI, G. BELLI, *La villa dei Collazzi. L'architettura del tardo Rinascimento a Firenze*, Firenze 2016.
- A. BELLUZZI, *Il tema delle finestre inginocchiate nell'architettura di Bartolomeo Ammannati*, in D. Lenzi (a cura di), *Arti a confronto: studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, pp. 137-144.
- A. BELLUZZI, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, in "Opus Incertum", 1, 2006, pp. 56-74.
- A. BELLUZZI, *Un caso storiografico: la villa fiorentina dei Collazzi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 59, 2013, pp. 173-182.
- C. BELTRAMO CEPPI, N. CONFUORTO (a cura di), *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), Firenze 1980.
- N. BEMPORAD, *Il Forte Belvedere e il suo restauro*, in "Bollettino d'arte", 1957, pp. 122-134.
- L. BERTI, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967.
- L. BERTI, *L'architettura manieristica a Firenze e in Toscana*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 9, 1967, p. 211-218.
- S. BERTOCCI, L. LUCCHESI, *Villa Il Giardino: una dimora signorile nella campagna di San Salvi*, Firenze 1984.
- S. BERTOCCI, *La fattoria di Stabbia*, in G. C. Romby (a cura di), *Monsummano e la Valdinievole nel XVII secolo: terre, paduli, ville, borghi*, Monsummano Terme 1993, pp. 127-140.
- M. BEVILACQUA (a cura di), *Giuseppe Zocchi. Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Roma 2010.
- M. BEVILACQUA, G. C. ROMBY (a cura di), *Firenze e il Granducato: province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007.
- H. BIERMANN, *Lo sviluppo della villa toscana sotto l'influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 11, 1969, pp. 36-46.
- I. BIGAZZI, *Il palazzo Nonfinito*, Bologna 1977.
- N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *Pandolfo Reschi*, Firenze 1996.

- N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *La villa di Lappoggi e le altre dimore del principe*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di corte: l'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1660)*, II, Firenze 2006, pp. 222-227.
- N. BORBOLANI DI MONTAUTO, *Paesaggio e battaglie a Firenze dopo Salvator Rosa*, in E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze, 11-12 dicembre 2008), Venezia 2010, pp. 325-348.
- R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze 1584.
- F. BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974.
- F. BORSI (a cura di), *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1980), Firenze 1980.
- G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Milano 1882.
- I. M. BOTTO, *Alcuni aspetti dell'architettura fiorentina della seconda metà del Cinquecento*, in "Proporzioni", 4, 1958, pp. 25-45.
- I. M. BOTTO (a cura di), *Mostra di disegni di Bernardo Buontalenti (1531-1608)*, Firenze 1968.
- I. M. BOTTO, *Buontalenti, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 280-284.
- M. S. BRIGGS, *The architect in history*, New York 1974.
- M. BRUNETTI, A. PICCINI, O. POLI, *Il recupero di un monumento a Firenze*, Firenze 1973.
- G.C. ARGAN, B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.
- J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basilea 1855.
- F. BUSELLI, *Palazzo mediceo a Seravezza*, Empoli 1965.
- S. BROWN (BUTTERS), *La villa medicea "La Ferdinanda" di Artimino*, (tesi di master, Rosary College), Firenze 1969.
- S. B. BUTTERS, *Natural magic, artificial music and birds at Francesco de' Medici's Pratolino*, in A. E. Sanger, S. T. K. Walker (a cura di), *Sense and the senses in early modern art and cultural practice*, Farnham 2010, pp. 31-62.
- A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI (a cura di), *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999), Firenze 2002.

- A. CALZONA et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), Firenze 2009.
- R. CANTAGALLI, N. DE BLASI, *Bartoli, Cosimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 561-563.
- G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1906.
- T. CARUNCHIO, *Origini della villa rinascimentale: la ricerca di una tipologia*, Roma 1974.
- G. CASALI, E. DIANA, *Bernardo Buontalenti e la burocrazia tecnica nella Toscana medicea*, Firenze 1983.
- P. CATANEO, *L'architettura*, Venezia 1554.
- A. CELLETTI, *Bagno a Ripoli, Architettura civile*, in I. Moretti (a cura di), *Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze*, Firenze 2000, pp. 84-127.
- C. CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1859.
- A. CERCHIAI, C. QUIRICONI, *Relazioni e rapporti all'ufficio dei Capitani di Parte Guelfa*, in G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, pp. 185-257.
- F. CHIOSTRI, *La Petraia. Villa e giardino, settecento anni di storia*, Firenze 1972.
- C. CIANO (a cura di), *I Medici e l'Europa (1532-1609). La corte, il mare, i mercanti*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 1980), Firenze 1980.
- G. CIAPPELLI, *Una villa e i suoi proprietari fra Trecento e Novecento. Marignolle da Franco Sacchetti a Roberto Ridolfi*, in M. Seidel (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000, pp. 13-66.
- Z. CIUFFOLETTI, *Un mirabile artificio. Il lavoro dell'uomo*, in L. Bonelli Conenna (a cura di), *Il paesaggio toscano: storia e rappresentazione*, Milano 2004, pp. 87-124.
- D. R. COFFIN (a cura di), *The Italian garden*, atti del convegno (Harvard University, 24 aprile 1971), Washington 1972.
- C. CONFORTI, *Le residenze di campagna dei granduchi*, in C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri (a cura di), *Le ville, le fortezze e le città nella Toscana del XVIII secolo*, Firenze 1978, pp. 13-25.

- V. CONTICELLI, *La parete dell'acqua nello studiolo di Francesco I: un episodio paradigmatico di Naldini e l'armadio del Buontalenti*, in R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti (a cura di), *Ritratto e biografia*, Sarzana 2004.
- V. CONTICELLI, "Guardaroba di cose rare et preziose": lo studiolo di Francesco I de' Medici, arte, storia e significati, Lugano 2007.
- V. CONTICELLI (a cura di), *L'alchimia e le arti. La fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, dicembre 2012-febbraio 2013), Livorno 2012.
- CH. DAVIS, *Cosimo Bartoli and Michelangelo: family, friends, academicians, art history, architecture*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova, 18-19 novembre-Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011, pp. 341-378.
- M. DE VITA, *Le vicende storiche ed i recenti restauri del 'Castello di Torregalli'*, in M. DE VITA (a cura di), *Il castello di Torregalli. Storia e restauro di un complesso fortificato del 'contado fiorentino'*, Firenze 2007, pp. 15-48.
- F. J. DESEINE, *Nouveau Voyage d'Italie*, Lion 1699², (prima ed. 1673).
- M. DEZZI BARDESCHI, *Il gran teatro arcano di Pratolino*, in M. D. Bardeschi, A. Vezzosi (a cura di), *Il ritorno di Pan*, Firenze 1985, pp. 13-30.
- F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana – I Medici*, Torino, 1976.
- H. D. EBERLAIN, *Villas of Florence and Tuscany*, Philadelphia 1922.
- S. EICHE, *An unknown drawing for Seravezza*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 44, 2001, pp. 353-355.
- L. D. ETTLINGER, *The emergence of the Italian Architect during the XV century*, in S. Kostof (a cura di), *The architect: chapters in the history of the profession*, New York 1977, pp. 96-123.
- M. FAGIOLO, *Introduzione alla "toscanità" di Bernini e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti*, in O. Brunetti, S. C. Cusmano, V. Tesi (a cura di), *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al Barocco toscano e al neocinquecentismo*, Roma 2002, pp. ix-lix.
- M. FAGIOLO, *Caprarola: la rocca, il palazzo, la villa*, in M. FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma 2007, pp. 107-160.
- G. B. FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, Firenze 1729.

- F. T. FAGLIARI, Z. BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 210-233.
- F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842.
- A. FARA, *Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano*, in "Storia dell'Arte", 29/31, 1977, pp. 25-38.
- A. FARA, *Notizie documentarie su ville buontalentiane*, in "Bollettino ingegneri", 26, 1978, pp. 3-18.
- A. FARA, *L'architettura delle ville buontalentiane nei documenti*, in C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri (a cura di), *Le ville, le fortezze e le città nella Toscana del XVIII secolo*, Firenze 1978, pp. 27-33.
- A. FARA, *Bernardo Buontalenti: l'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988.
- A. FARA, *Ville bastionate e Baldassarre Peruzzi*, in "La nuova città", 2, 1993, pp. 82-89.
- A. FARA, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1996.
- A. FARA, *Bernardo Buontalenti a Firenze: architettura e disegno dal 1576 al 1607*, Firenze 1998.
- A. FARA, *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento: Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in G. Capecchi (a cura di), *Palazzo Pitti*, Firenze 2003, pp. 340-363.
- A. FARA, *Disegni d'architettura da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in "Bollettino degli Ingegneri", 55, 2007, pp. 3-14.
- A. FARA, *Il disegno espropriato: Buontalenti (e Michelangelo) al palazzo Nonfinito e il progetto di Scamozzi*, in "Medicea", 1, 2008, pp. 6-11.
- A. FARA, *L'arte vinse la natura: Buontalenti e il disegno di architettura da Michelangelo a Guarini*, Firenze 2010.
- G. M. FARA (a cura di), *Albrecht Dürer, Institutiones geometricae. Cosimo Bartoli, I geometrici elementi di Alberto Durero*, Firenze-Torino 2008.
- F. FARNETI, *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato: province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, pp. 205-232.

- C. FEI, *La villa di Castello*, Olschki, Firenze 1968.
- E. FERRETTI, *La palazzina di Belvedere a Firenze: documenti inediti*, in “Erba d’Arno”, 68-69, 1997, pp. 67-69.
- E. FERRETTI, G. MICHELI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. La villa medicea dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella*, Firenze 1998.
- E. FERRETTI, *Maestro David Fortini: dal Tribolo al Buontalenti, una carriera all’ombra dei grandi*, in E. Pieri, L. Zangheri (a cura di), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Firenze 2001, pp. 73-85.
- E. FERRETTI, *Appunti per la conoscenza del cantiere storico: Bernardo Buontalenti e la fabbrica del palazzo di Bianca Cappello a Firenze (1573-1578)*, in “Ricerche storiche”, 32, 2003, pp. 47-79.
- E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016.
- P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885.
- P. N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta dei disegni antichi e moderni, posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890.
- F. P. FIORE, *La villa Chigi a ‘Le Volte’ e il linguaggio architettonico peruzziano nella tradizione di Francesco di Giorgio*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi*, Roma 1987, pp. 133-167.
- F. P. FIORE, *Villa Chigi a Le Volte*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 318-326.
- F. P. FIORE D. LAMBERINI (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova, 18-19 novembre-Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011.
- M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.
- M. FOLIN, *Un ampliamento urbano della prima età moderna: l’addizione erculea di Ferrara* in M. FOLIN, *Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell’Italia delle città*, Venezia 2006.
- F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze 1801-1803.
- M. FOSSI, *Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell’Ammannati e sulla villa dell’Ambrogiana*, in G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, pp. 461-479.

- P. E. FOSTER, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Pisa 1992.
- M. FRATI, *Alle soglie della villa fiorentina: l'architettura delle dimore rurali nel Trecento*, in "Opus Incertum", Nuova serie, 1, 2015, pp. 16-45.
- K. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München 1923.
- K. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari (dal 1563 al 1565)*, II, München 1941.
- C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961.
- C. L. FROMMEL, *Villa Cervini presso Montepulciano*, in B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 156-160.
- C. L. FROMMEL, *La villa Farnesina a Roma*, Modena 2003.
- S. FROMMEL, *Zum Bautypus des palazzo in fortezza bei Serlio*, in G. Bers, C. Doose (a cura di), *Italienische Renaissancebaukunst an Schilde, Maas und Niederrhein*, atti del convegno (Jülich, 18-21 giugno 1998), Jülich 1999, pp. 273-302.
- R. GALLENI, *Buontalenti e Ammannati. Tracce per un sodalizio architettonico*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca 17-19 marzo 1994), Firenze 1995, pp. 227-235.
- P. GALLONI, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel medioevo*, Roma-Bari 1993.
- R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781.
- E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, Firenze 1671.
- E. GAVILLI, *Lappeggi, luogo di delizie del serenissimo principe Mattias*, in "Arte musica e spettacolo", 1, 2000, pp. 257-286.
- G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XV, XVI, XVII*, Tomi III, Firenze 1839.
- M. GIACCHETTI, M. T. LAZZARINI, R. LORENZI, *La villa pisana: contributo alla individuazione di tipi formali e ideologici in Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Pisa 1980, pp. 97-99.

- V. D. GIOVANNONZI, *La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani*, in “Rivista d’Arte”, 14, 1932, pp. 505-524.
- V. D. GIOVANNONZI, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, in “Rivista d’arte”, 15, 1933, pp. 299-327.
- V. D. GIOVANNONZI, *I modelli dei secc. XVI e XVII per la facciata di S. Maria del Fiore*, in “L’Arte”, 39, 1936, pp. 33-44.
- M. G. GOBBI SICA, *La villa fiorentina: elementi storici e critici per una lettura*, Firenze 1998.
- R. A. GOLDTHWAITE, *The building of Renaissance Florence: an economic and social history*, Baltimore, 1980.
- M. GREGORI (a cura di), *Fasto di corte: l’età di Ferdinando II de’ Medici (1628-1660)*, II, Firenze 2006.
- R. GUALTEROTTI, *Vaghezze sopra Pratolino*, Firenze 1579.
- C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1877.
- K. GUZA, *Tra austerità e divertissement. La ristrutturazione delle bandite granducali sotto i Lorena*, in A. Merlotti (a cura di), *Le cacce reali nell’Europa dei principi*, atti del convegno (Reggia di Venaria, 7-9 novembre 2012), Olschki (in preparazione).
- L. HEYDENREICH, *La villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 11, 1969, pp. 11-22.
- A. C. HUPPERT, *Material matters: training the Renaissance architect*, in N. Avcioglu, A. Sherman (a cura di), *Artistic practices and cultural transfer in Early Modern Italy*, Farnham 2015, pp. 89-106.
- F. JONIETZ, *The semantics of recycling. Cosimo Bartoli’s Invenzioni per Giovan Battista Ricasoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno (Mantova, 18-19 novembre-Firenze 20 novembre 2009), Firenze 2011, pp. 297-325.
- G. K. KOENIG, *Finestre fiorentine della seconda metà del Cinquecento*, in “Quaderni dell’istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti”, 3, 1964, pp. 17-71.

- A. LA TOSA, *Fortini, Davide*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 1997, pp. 192-194.
- D. LAMBERINI, *Tecniche ingegneristiche e macchine di cantiere*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto (1511-1592)*, Firenze 1995, pp. 349-356.
- D. LAMBERINI, *Strategie difensive e politica territoriale di Cosimo I dei Medici nell'operato di un suo provveditore*, in A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti (a cura di), *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999), Firenze 2002.
- D. LAMBERINI, *Il Principe difeso: vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990.
- A. LAPINI, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, G. O. Corazzini (a cura di), Firenze 1900.
- C. LATTANZI, *L'attività giovanile di Bartolomeo Ammannati in Veneto*, in N. R. Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto (1511-1592)*, Firenze 1995, pp. 87-95.
- R. LASSELS, *Voyage d'Italie*, Parigi 1682², (prima ed. 1661-1663).
- A. LENSÌ, *Poggiofrancoli, storia di una villa fiorentina*, Firenze 1938.
- G.C. LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze*, Firenze 1954-55.
- L. G. LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972.
- A. LONGHI, *La costruzione della collegiata di Saluzzo e la cultura del cantiere negli ultimi decenni del Quattrocento*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo", 149, 2013, pp. 143-172.
- C. MALTESE (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Milano 1967.
- F. MARTELLI, *Dai "Provveditori" allo "Scrittoio". Note sulle origini dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche nel Cinquecento*, in "Opus Incertum", 1, 2006, pp. 76-82.
- E. MASIELLO, *La villa medicea di Lappoggi. Fasti e vicissitudini di un capolavoro umiliato*, in "Medicea", 5, 2010, pp. 30-39.
- B. MAZZANTI, *La difesa di Firenze nel secondo Cinquecento e la nova fortezza di Belvedere*, in "Castellum", 48, 2006, pp. 53-72.

- B. MAZZANTI, *Belvedere prima del Forte Belvedere. Cosimo I de' Medici e la costruzione della Palazzina del Belvedere sull'orlo delle mura d'Oltrarno*, in A. RINALDI, *Sul limitare della città. Storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze 2008, pp. 241-258.
- J. MEUDEC, *Un jardin baroque à Florence: le "nouveau jardin" de la villa de Lappeggi*, in "Histoire de l'Art", 46, 2000, pp. 77-89.
- D. MIGNANI, *Le ville medicee di Giusto Utens*, Firenze 1980.
- F. MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano 1785.
- M. MINIATI, *Galileo a Marignolle*, in M. Seidel (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000, pp. 107-113.
- L. G. MONTANELLI, *Gudizio sul Buontalenti architetto*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 31-48, 1961, pp. 207-224.
- I. MORETTI, *Le "case da signore" del Medioevo e l'origine dell'architettura rurale toscana*, in G. Morolli (a cura di), *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Firenze 2002, pp. 97-106.
- I. MORETTI, *Il paesaggio delle "case da signore"*, in P. Pirillo (a cura di), *Alle porte di Firenze. Il territorio di Bagno a Ripoli in età medievale*, Viella, Roma 2008, pp. 163-174;
- G. MOROLLI (a cura di), *L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, Firenze 1988.
- G. MOROLLI (a cura di), *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Alinea, Firenze 2002.
- G. MOROLLI, *Giardini pensili e orti suburbani*, in G. Morolli, C. Acidini (a cura di), *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, pp. 217-220.
- G. MOROLLI, *Il cubo pitagorico sulla roccia evangelica. La villa fiesolana di Giovanni de' Medici tra Rossellino e Alberti*, in R. Cardini, M. Regogliosi (a cura di), *Leon Battista Alberti umanista e scrittore: filologia, esegesi, tradizione*, atti del convegno (Arezzo, 24-26 giugno 2004), II, Firenze 2007, pp. 869-923.

- M. MORRESI, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei Trattati a palazzo Thiene a Vicenza*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 410-418.
- M. MORRESI, *Venezia e le città del Dominio*, in F. P. Fiore (a cura di), *Il Quattrocento*, Milano 1998, pp. 200-241.
- M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000.
- M. MORRESI, “*Chasa sichondo el modo grecho*”. *Migrazioni di una tipologia di villa da Francesco di Giorgio Martini a Jacopo Sansovino*, in F. Ceccarelli, M. Folini (a cura di), *Delizie estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), Firenze 2009, pp. 434-448.
- M. MUSSINI, *La trattatistica di Francesco di Giorgio. Un problema critico aperto*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 378-385.
- A. NATALI, A. NOVA, M. ROSSI (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, Firenze 2014.
- R. NINCI (a cura di), *La società fiorentina nel basso Medioevo*, Stabilimento Tipografico “Pliniana”, Perugia 1995.
- C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Firenze 1971.
- G. PALAGI, *La villa di Lappoggi e il poeta Giovan Battista Fagioli*, Le monnier, Firenze 1876.
- E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, Firenze 1952.
- G. PANSINI (a cura di), *Piante di popoli e strade. Capitani di Parte Guelfa 1580-1595*, Firenze 1989.
- G. V. PARIGINO, *Il tesoro del principe: funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1998.
- L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861.
- B. PATZAK, *Die Renaissance und Barockvilla in Italien*, Leipzig 1908-1913.
- L. PELLECCIA, *Reconstructing the Greek house. Giuliano da Sangallo’s villa for the Medici in Florence*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 52, 1993, pp. 323-338.

- S. PIETROSANTI, *Le cacce dei Medici*, Firenze 1992.
- A. PINELLI, *Vivere alla “filosofica” o vestire di velluto?: storia di Jacone fiorentino e della sua “masnada” antivasariana*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 34, 1988, pp. 5-34.
- A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.
- P. PIRILLO, *La diffusione della “casa forte” nelle campagne fiorentine del basso Medioevo*, in R. Ninci (a cura di), *La società fiorentina nel basso Medioevo*, Perugia 1995, pp. 169-198.
- P. PIRILLO, *Costruzione di un contado. I Fiorentini e il loro territorio nel basso Medioevo*, Firenze 2001.
- P. PIRILLO, *Firenze e le dinamiche di “conquista”*, in P. Pirillo (a cura di), *Alle porte di Firenze. Il territorio di Bagno a Ripoli in età medievale*, Roma 2008, pp. 177-200.
- C. PIZZORUSSO, *Il “Ratto” del secolo: da Bandinelli a Giambologna*, in R. P. Ciardi, A. Natali (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, IV, Firenze 2000, pp. 211-230.
- M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma 2004.
- A. PROSPERI, *La sindrome del demiurgo*, in E. FERRETTI, G. MICHELI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. La villa medicea dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella*, Firenze 1998, pp. 7-9.
- Q. DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, Parigi 1832.
- G. RAGIONIERI (a cura di), *Il giardino italiano. Problemi di indagine fonti letterarie e storiche*, atti del convegno (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), Firenze 1981.
- E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze 1835.
- M. RICCI, G. G. RAVASINI, *Ville storiche toscane del Medioevo*, Firenze 1931.
- M. RICCI, *La Castellina di Norcia*, in B. Adorni et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 161-162.
- G. RICHIA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze 1755.

- A. RINALDI, *La pianta a "U" nell'architettura di Michelozzo*, in G. Morolli (a cura di), *Michelozzo: scultore e architetto (1396-1472)*, Firenze 1998, pp. 81-88.
- A. RINALDI, *Firenze e Roma alle soglie del Barocco: paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in O. Brunetti, S. C. Cusmano, V. Tesi (a cura di), *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al Barocco toscano e al neocinquecentismo*, Roma 2002 pp. 3-20.
- A. RINALDI, *Architettura di villa tra conservazione e sperimentazione: la villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi e la villa di Piero del Tovaglia*, in G. Morolli, C. Acidini (a cura di), *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze 2006, pp. 221-224.
- A. RINALDI, *Sul limitare della città. Storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze 2008.
- A. RINALDI, *La villa di Giovanni Rucellai a Quaracchi*, in A. Calzona et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), Firenze 2009, pp. 179-215.
- A. RINALDI, *Nigetti, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. LXXVIII, Roma 2013, pp. 555-559.
- A. RINALDI, *Il problema storiografico della villa tra Medioevo e Umanesimo*, in "Opus Incertum", Nuova serie, 1, 2015, pp.6-7.
- A. RINALDI, *Forme e modelli nell'architettura delle residenze medievali di villa nei dintorni di Firenze. L'habitorium magnum del Buonaccorsi al Querceto*, in "Opus Incertum", Nuova serie, 1, 2015, pp. 43-63.
- G. C. ROMBY (a cura di), *Monsummano e la Valdinievole nel XVII secolo: terre, paduli, ville, borghi*, Monsummano Terme 1993.
- J. ROSS, *Florentine villas*, New York 1901.
- S. ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.
- P. RUSCHI, *Le vicende costruttive di Marignolle. Da "Casa da Signore" a Villa Medicea*, in M. Seidel (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000, pp. 67-113.
- J. A. RUSCONI, *Le ville medicee: Boboli, Castello, Petraia e Poggio a Caiano*, Roma 1938.

- G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini architetto di sua altezza: architettura e territorio in Toscana 1580-1620*, Firenze 1983.
- P. SANPAOLESI, *La vita vasariana di Sansovino e l'Ammannati*, in *Studi vasariani*, atti del convegno (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 134-139.
- O. SCHIAVONE, *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze 2013.
- M. SEIDEL (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000.
- J. SHEARMAN, *Il Manierismo*, Firenze 1983.
- D. SIMONI, *Coltano*, Pisa 1911.
- W. SMITH, *Studies on Buontalenti's villas* (tesi di dottorato, New York University), New York 1958.
- W. SMITH, *Pratolino*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 20, 1961, pp. 155-168.
- V. STEFANELLI (a cura di), *Giorgio Vasari. La città ideale: piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, Roma 1970.
- R. STOPANI, *Medievali "case da signore" nella campagna fiorentina*, Firenze 1977.
- D. SUMMERS, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981.
- K. M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Wien 1919.
- K. M. SWOBODA, *Palazzi antichi e medioevali*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 11, 1957, pp. 3-19.
- K. M. SWOBODA, *The problem of the iconography of late antique and early medieval palaces*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 20, 1961, pp. 78-89.
- M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.
- M. TAFURI, *L'idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 9, 1967, pp. 369-384.
- M. TAFURI, *Il mito naturalistico nell'architettura del '500*, in "L'arte", 1, 1968, pp. 7-36.

- M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969.
- A. TENERINI (a cura di), *La villa medicea di Seravezza. La storia, il contesto, il restauro*, Pisa 2012.
- F. TOKER, *Gothic architecture by remote control: an illustrated building contract of 1340*, in "The art bulletin", 67, 1985, pp.67-95.
- P. TORRITI, *Il principe e la caccia nell'arte toscana dal Cinquecento all'Ottocento*, in L. Bonelli Conenna (a cura di), *Il paesaggio toscano: storia e rappresentazione*, Milano 2004, pp. 427-445.
- M. VALLERIANI, *Trasformazione e ricostruzione della Pneumatica di Erone Alessandrino nel parco di Pratolino*, in S Merendoni, L. Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia 2008, pp. 155-181.
- M. VALLERIANI, *The garden of Pratolino: ancient technology breaks through the barriers of modern iconology*, in N. Adamowsky, H. Böhme, R. Felfe (a cura di), *Ludi naturae: Spiele del Natur in Kunst und Wissenschaft*, Padeborn 2011, pp. 120-141.
- B. VARCHI, *Due lezioni, Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, Firenze 1549.
- G. VARCHI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. Milanesi (a cura di), Firenze 1906.
- C. VASIČ, *Buontalenti e Bernini. Due temi per un'ipotesi di ricerca*, in G. Spagnesi, M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma 1983, pp. 145-166.
- C. VASIČ, *L'Ambrogiana. Una villa dai Medici ai Lorena*, Firenze 1984.
- A. VENTURI, *L'architettura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, Milano 1939.
- A. VEZZOSI, *Concerto di statue a 5 dimensioni*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il concerto di statue*, Firenze 1986.
- F. DE' VIERI, *Discorsi di M. Francesco de' Vieri cittadino fiorentino Delle meravigliose opere di Pratolino d'amore*, Firenze 1586.
- A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di Conti" di Emilio de' Cavalieri*, in A. M. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 59-107.

Z. WASBINSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, Firenze 1987.

B. F. WERNER, *Das schensurwürdige un berühmte Florenz das ist accurate Abbildungen der vornehmsten Prospecten von Kirchen, Residentien, Pallatien, Plaetzen und Lusthäusern*, Augsburg 1735.

C. WILKINSON, *The new professionalism in the Renaissance*, in S. Kostof (a cura di), *The architect: chapters in the history of the profession*, New York, 1977, pp. 124-160.

D. R. WRIGHT, *The Medici villa at Olmo a Castello: its history and iconography* (tesi di dottorato, Princeton University), Princeton 1976.

L. ZANGHERI, *La villa di Lappoggi e i suoi giardini in Necropoli*, 3, 1971, pp. 80-86.

L. ZANGHERI, *Ville della provincia di Firenze: la città*, Firenze 1989.

L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze 1979.

L. ZANGHERI, *Pratolino giardino delle meraviglie*, in S Merendoni, L. Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia 2008, pp. 125-135.

L. ZANGHERI, *Vasari e la Grotta Grande*, C. Acidini, E. G. Zorzi (a cura di), *Boboli 90*, atti del convegno (Firenze, 9-11 marzo 1989), Firenze 1991, II, pp. 397-402.

G. ZOCCHI, *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Firenze 1744.

L. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino 1977.

F. ZUCCARO, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Torino 1607.