





Saggi | architettura design territorio

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Coordinatore | Scientific coordinator

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | Editorial board

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Marta Berni | Università degli Studi di Firenze, Italy; Stefano Bertocci | Università degli Studi di Firenze, Italy; Antonio Borri | Università di Perugia, Italy; Molly Bourne | Syracuse University, USA; Andrea Campioli | Politecnico di Milano, Italy; Miquel Casals Casanova | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; Marguerite Crawford | University of California at Berkeley, USA; Rosa De Marco | ENSA Paris-La-Villette, France; Fabrizio Gai | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; Javier Gallego Roja | Universidad de Granada, Spain; Giulio Giovannoni | Università degli Studi di Firenze, Italy; Robert Levy | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; Fabio Lucchesi | Università degli Studi di Firenze, Italy; Pietro Matracchi | Università degli Studi di Firenze, Italy; Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy; Camilla Mileto | Universidad Politécnica de Valencia, Spain | Bernhard Mueller | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; Libby Porter | Monash University in Melbourne, Australia; Rosa Povedano Ferré | Universitat de Barcelona, Spain; Pablo Rodriguez-Navarro | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; Luisa Rovero | Università degli Studi di Firenze, Italy; José-Carlos Salcedo Hernández | Universidad de Extremadura, Spain; Marco Tanganelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Maria Chiara Torricelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Ulisse Tramonti | Università degli Studi di Firenze, Italy; Andrea Vallicelli | Università di Pescara, Italy; Corinna Vasić | Università degli Studi di Firenze, Italy; Joan Lluís Zamora i Mestre | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; Mariella Zoppi | Università degli Studi di Firenze, Italy

Paramenti bugnati e architettura
nella Firenze del Quattrocento

GIANLUCA BELLÌ

Firenze University Press
2019

Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento / Gianluca Belli — Firenze: Firenze University Press, 2019.

(Saggi — architettura design territorio; 12)

<http://digital.casalini.it/9788864539058>

ISBN 978-88-6453-904-1 (print)

ISBN 978-88-6453-905-8 (online)



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

in copertina

S. Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura*, Venezia,

presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584, c. 136r (dettaglio)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

📄 L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, escluso quelli commerciali, a condizione che sia rilasciata con la stessa licenza, sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

Le immagini utilizzate, ad eccezione di quelle indicate nelle "Referenze fotografiche", rispondono alla pratica del *fair use* (Copyright Act, 17 U.S.C., 107) essendo finalizzate al commento storico critico e all'insegnamento.

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri

Gaia Lavoratti

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Stampato su carta Fedrigoni Arcoset e Symbol Freelif

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEE!



INDICE

Prefazione	9
Introduzione	13
Palazzi, paramenti murari e rappresentazione sociale	39
Famiglia, civismo, magnificenza	45
Il contesto urbano del palazzo: il vicinato	66
Tradizionalismo <i>versus</i> innovazione	83
Introduzione al bugnato	113
Materiali e tecnica	113
Questioni linguistiche	128
Termini e definizioni	148
Il valore semantico del bugnato	155
Modelli e storiografia	168
I paramenti bugnati nel primo Quattrocento	183
Un secolo di facciate intonacate	183
Il bugnato all'alba del Quattrocento	196
Naturalismo e formalismo	206
Il giro di boa. Palazzo Medici e i paramenti del secondo Quattrocento	233
Palazzo Medici	233
Gli epigoni di palazzo Medici.	
Il bugnato alla metà del secolo	253
Esercizi di stile.	
Il bugnato nell'ultimo quarto del Quattrocento	303

I paramenti bugnati e l'Antico	347
Il rapporto con l'Antico	347
La concezione all'antica del bugnato	358
Conclusione	399
APPARATI	403
Gli edifici bugnati del Quattrocento a Firenze: un catalogo	405
Referenze fotografiche	549
Bibliografia	551
Indice dei nomi e dei luoghi	617
Titoli pubblicati	655

Paramenti bugnati e architettura
nella Firenze del Quattrocento

GIANLUCA BELLÌ

Abbreviazioni

ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma
ASCFi	Archivio Storico del Comune, Firenze
ASFfi	Archivio di Stato, Firenze
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma
BMLF	Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
BNF	Bibliothèque Nationale de France, Paris
BRF	Biblioteca Riccardiana, Firenze
c./cc.	carta/carte
ca.	circa
cap.	capitolo
cfr.	confronta
cit.	citato/citata
col./coll.	colonna/colonne
doc./docc.	documento/documenti
EAD.	Eadem
ed.	edizione
GDSU	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze
ICG	Istituto Centrale per la Grafica, Roma
Id.	Idem
KIF	Kunsthistorisches Institut, Firenze
ms.	manoscritto
n./nn.	numero/numeri
n.s.	nuova serie
p./pp.	pagina/pagine
pubbl.	pubblicato
<i>r</i>	<i>recto</i>
s.d.	senza data
s.e.	senza editore
sgg.	seguenti
s.l.	senza luogo
s.p.	senza paginazione
s.s.	senza stampatore
tav./tavv.	tavola/tavole
<i>v</i>	<i>verso</i>
vd.	vedi
vol./voll.	volume/volumi

PREFAZIONE

Questo lavoro riassume una serie di ricerche sull'architettura domestica fiorentina e sui paramenti lapidei bugnati che iniziai a svolgere ormai molti anni fa, fin dall'epoca dei miei studi dottorali, e che ho continuato a condurre anche in seguito. Alcuni risultati di queste ricerche sono stati già pubblicati in due articoli del 1996 e del 2007, il primo focalizzato sulla dialettica tra forme naturalistiche e forme geometriche nell'evoluzione del bugnato fiorentino quattrocentesco (*Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, «Quaderni di Palazzo Te», 1996, 4, pp. 9-35), il secondo sulla genesi e lo sviluppo delle cornici bozzate nell'architettura civile cittadina dello stesso secolo (*Il disegno delle facciate nei palazzi fiorentini del Quattrocento*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 19-29). Entrambi gli articoli hanno fornito materiale per la stesura di questo libro, nel quale ho però allargato l'orizzonte di indagine sistematizzando anche gli altri miei studi rimasti inediti, su un tema che può apparire specifico e settoriale, ma che in realtà investe e si immedesima con un ambito centrale per la storia non solo architettonica del Rinascimento: quello del palazzo.

Negli ultimi venticinque anni le ricerche sul tema della

residenza rinascimentale si sono enormemente sviluppate. Quelle rivolte all'ambito fiorentino, in particolare, hanno fatto da battistrada per indagini riguardanti altri contesti. Un folto gruppo di studiosi ha condotto il proprio lavoro spesso con mentalità interdisciplinare, intrecciando temi e metodi propri degli studi storico-artistici con quelli di pertinenza della storia urbana, politica, economica, sociale. Tuttavia il ricorso massiccio e sistematico alle fonti documentarie e l'accentramento dell'attenzione sugli aspetti culturali e sociali dell'abitare, se hanno fornito basi più solide all'elaborazione critica e allargato la prospettiva degli studiosi, hanno posto talvolta su un piano secondario i valori formali e gli aspetti materiali degli edifici: in breve, la loro semplice consistenza fisica. Lo scopo di questa ricerca è consistito nel tentativo di colmare, sia pure molto parzialmente, questa lacuna. Il nucleo del lavoro si fonda infatti sull'esame autoptico dei paramenti bugnati dell'architettura fiorentina del Quattrocento, e sul tentativo di una loro descrizione il più possibile oggettiva. La discussione che ne deriva è il frutto di un metodo che cerca di essere analitico al massimo grado. Per questa ragione ho catalogato i paramenti bugnati e ho descritto tipi, forme e modi delle murature sulla base dell'osservazione e dello studio diretti, cercando di assumere un punto di vista archeologico. Credo che nozioni di questo tipo, unite alle informazioni disponibili sulle vicende costruttive e sul *Nachleben* dei singoli edifici, servano da base per ogni discussione su qualsiasi elemento di dettaglio dell'architettura.

Durante le ricerche e la preparazione del testo ho contratto debiti di riconoscenza nei confronti di alcune istituzioni e di molte persone. Tra queste voglio ricordare soprattutto un piccolo drappello di studiosi di grande valore, che con larga disponibilità mi hanno fornito informazioni, suggerimenti e pareri: ringrazio dunque Massimo Bulgarelli, Caroline Elam, Lamia Hadda, Daniela Lamberini, Amanda Lillie, Michael Lingohr, Riccardo Pacciani, Brenda Preyer, Linda Pellecchia, Alessandro Rinaldi. Ringrazio anche i revisori anonimi di questo lavoro, per le loro utili e costruttive osservazioni puntuali. Un ringraziamento del tutto particolare va però ad Amedeo Belluzzi e a Giovanni Fanelli, che hanno seguito fin dalla genesi lo svolgersi del mio lavoro e con i quali ho consolidato nel tempo legami intellettuali e di amicizia. Voglio inoltre esprimere la mia riconoscenza a Gianna Frosali e alla Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura dell'Università di Firenze per la loro disponibilità, e a Susanna Cerri e al Laboratorio Comunicazione e Immagine del Dipartimento di Architettura di Firenze, per la competenza e infinita pazienza nella cura degli aspetti grafici e redazionali.

Un ultimo, affettuoso pensiero a Maria e Lorenzo, ai quali questo libro è dedicato.

INTRODUZIONE

Mi pare che gli storici dell'architettura rinascimentale abbiano trascurato di studiare con sufficiente cura la grammatica specifica dello stile dei grandi maestri, cioè le singole forme che compongono una intera struttura. Muri di pietra semplice o bugnata, zoccoli, ordini (colonne e trabeazione), finestre e balaustre, modanature vistose e no, ornamenti vari e così via concorrono a creare l'effetto di una facciata. Quando l'architetto sviluppa il suo disegno, normalmente porta un'attenzione particolare al dettaglio. Qualsiasi parte, benché piccola, contribuisce all'effetto generale, ossia, in altre parole, determina lo stile dell'opera.

(R. WITTKOWER, *Il balaustro rinascimentale e il Palladio*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 332-346: 332).

Forse in nessun altro contesto architettonico come in quello costituito dai palazzi fiorentini del Trecento e del Quattrocento, l'aspetto di un'opera è determinato in maniera tanto stretta da un singolo dettaglio. Composte secondo schemi in larga parte fissi, a Firenze le facciate delle residenze appartenenti ai ceti dominanti del XIV e XV secolo traggono una delle loro principali specificità dalle variazioni introdotte nel trattamento delle superfici e degli apparecchi murari, prime fra tutte quelle determinate dall'impiego del bugnato. Eppure, a distanza di mezzo secolo dalle parole di Rudolf Wittkower scelte come epigrafe di questo lavoro, la letteratura sui paramenti mu-

rari, e in particolare sulle murature bozzate, consiste ancora quasi interamente in studi di taglio tecnico o archeologico.

Se si esclude una rapidissima e per molti versi deludente sintesi di Ludwig Heydenreich, apparsa nel 1960, lo studio complessivo più importante sul bugnato rinascimentale rimane quello pionieristico pubblicato da Emil Roth nel lontano 1917. Nel tempo si è aggiunta una manciata di contributi più parziali, tra i quali spicca quello pubblicato nel 1975 da Staale Sinding-Larsen, che costituisce la prima approfondita disamina sulle murature bozzate dell'architettura medievale fiorentina. Il saggio sull'ordine toscano e sull'opera rustica scritto da James Ackerman nel 1983 fa rimpiangere che egli non si sia soffermato maggiormente su questi temi, ripresi più tardi da altri studiosi sull'onda del rinnovato interesse per Giulio Romano e Sebastiano Serlio. I lavori di Andreas Tönnemann sulle origini dei paramenti del palazzo Medici (1984), e di Margaret Daly Davis sul paramento isodomo del palazzo della Cancelleria a Roma (1989), sono entrambi incentrati sul ruolo dell'Antico in questo genere di murature. Più recentemente, l'attenzione degli studiosi si è focalizzata sui paramenti a punta di diamante, ma anche l'approccio archeologico adottato da Sinding-Larsen ha conosciuto negli ultimi decenni una certa fortuna, saldando lo studio dei bugnati medievali con quello più generale sugli apparecchi murari. Con questo metodo si sono cominciati a indagare i paramenti a bozze dell'architettura due-trecentesca di altre città italiane, come Genova, ma moltissime centri attendono ancora analisi di questo genere, che permetterebbero il tracciamento di quadri ge-

nerali. Del tutto sporadiche, infine, le ricerche incentrate sulle murature bugnate dell'Antichità¹.

¹ L.H. HEYDENREICH, *Il bugnato rustico nel Quattro e nel Cinquecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», II, 1960, pp. 40-41; E. ROTH, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien, Waldheim-Eberle A.G., 1917; S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 163-212 (che ha ripreso brevemente l'argomento, spostando la prospettiva sull'architettura cinquecentesca, in *Il trattamento della pietra secondo i «Quattro libri» di Palladio*, «Bollettino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 211-221); J.S. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII, 1983, 1, pp. 15-34; A. TÖNNESMANN, «Palatium Nervae». Ein antikes Vorbild für florentiner Rustikafassaden, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI, 1984, pp. 61-70; M. DALY DAVIS, «Opus isodomum» at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 442-457; B. ADORNI, Il 'rustico' in Giulio Romano: alcuni casi emblematici, «Arte Lombarda», n.s., 2011, 161-162, pp. 14-31; L. KANTOR-KAZOVSKY, 'La zecca vecchia': myth, archeology and architectural design in the high Renaissance concept of rustication, «Renaissance Studies», XXV, 2011, 2, pp. 248-275; G. BELLI, Murature e concezione architettonica nelle prime opere di Giulio Romano, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 41-56. Sui bugnati a punta di diamante si vedano ad esempio C. GELAO, Palazzi con bugnato a punta di diamante in Terra di Bari, «Napoli Nobilissima», IV Serie, XXVII, 1988, pp. 12-28, e A. GHISSETTI GIAVARINA, Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, Milano, Skira, 2007, I, pp. 78-88. Tra i contributi sulle murature medievali genovesi, A. CAGNANA, R. MUSSARDO, «Opus Novum». Murature a bugnato del XII secolo a Genova: caratteri tipologici, significato politico, legami con l'architettura crociata, in VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, atti del congresso (L'Aquila, 12-15 settembre 2012) a cura di F. Redi, A. Forgiione, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2012, pp. 87-92. Una discussione sul rapporto tra murature bugnate e ripresa dell'Antico nei palazzi rinascimentali italiani in G. CLARKE, *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 187-217. Per le murature bugnate dell'architettura greca e romana, infine, si veda

La situazione storiografica sull'argomento si inserisce in un panorama più generale anch'esso non privo di lacune. Nonostante negli ultimi tre o quattro decenni l'architettura domestica fiorentina del Quattrocento abbia ricevuto più attenzioni di quante gliene abbia riservate l'intero secolo precedente², non si può certo affermare che gli

no T.E. KALPAXIS, *Hemiteles: akzidentelle Unfertigkeit und "Bossen-Stil" in der griechischen Baukunst*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1986; G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma, Giovanni Bardi, 1957-1958. Maggiori indicazioni riguardo la bibliografia sul bugnato si trovano nella nota 94 del secondo capitolo.

² La bibliografia sui palazzi fiorentini del Quattrocento è tanto vasta da non poter essere neanche approssimativamente elencata in una nota; tuttavia, a partire da alcune opere di carattere generale — sostanzialmente il fondamentale lavoro di Gunther e Christel Thiem sulle facciate graffite o affrescate della Toscana (G. THIEM, C. THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1964), e l'ancora insostituibile opera di Leonardo Ginori Lisici (L. GINORI LISICI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972) — gran parte degli studi più interessanti sono stati compiuti solo in tempi più recenti. Brenda Preyer, in particolare, sta affrontando ormai da anni lo studio dei palazzi fiorentini del XIV e XV secolo (si vedano ad esempio B. PREYER, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 153-225; EAD., *The «chiesa ovvero palagio» of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 387-401; EAD., *Two Cerchi Palaces in Florence*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morogh, F. Superbi Gioffredi, P. Mosselli, E. Borsook, II (Art, Architecture), Firenze, Giunti-Barbera, 1985, pp. 613-630; EAD., *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75; EAD., *I documenti sulle fondamenta di Palazzo Strozzi*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, Roma 1991 (Atti del Convegno di Studi, Firenze 3-6 luglio 1989), pp. 195-213; EAD., *Il palazzo Corsi-Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993; EAD., *Planning for visitors at Florentine palaces*, «Renaissance Studies», XII, 1998, 3, pp. 357-374; EAD., *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries*, Firenze, S.P.E.S., 2014; EAD., *Palazzo Tornabuoni in 1498. A palace 'in progress' and its interior arrangement*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 42-63). Ma si vedano anche gli studi di Ludwig Heydenreich sul palazzo Guadagni e sulla tipologia dei pa-

studi abbiano colmato tutti i possibili campi d'indagine. Progressi decisivi sono stati compiuti in questi ultimi anni nelle ricerche riguardanti la storia economica, politica e soprattutto sociale della Firenze quattrocentesca³ — ri-

lazzi fiorentini quattrocenteschi (L.H. HEYDENREICH, *Über den Palazzo Guadagni in Florenz*, in *Festschrift Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag*, München, F. Bruckmann, 1961, pp. 43-51); quelli di Howard Saalman sul palazzo Pazzi (H. SAALMAN, *The Authorship of the Pazzi Palace*, «The Art Bulletin», XLVI, 1964, 3, pp. 388-394); di Isabelle Hyman e Wolfger Bulst sul palazzo Medici (I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968; EAD., *Notes and Speculations on San Lorenzo, Palazzo Medici, and an Urban Project by Brunelleschi*, «Journal of Society of Architectural Historians», XXXIV, 1975, 2, pp. 98-120; W.A. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1970; ID., *Usò e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 98-129); di Charles Mack su Bernardo Rossellino e sul palazzo Rucellai (C.R. MACK, *The Rucellai Palace: Some New Proposals*, «The Art Bulletin», LVI, 1974, 4, pp. 517-529); di Andreas Tönnemann e Linda Pellecchia su alcuni edifici sangallesi (A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983; L.A. PELLECCIA, *Observations on the Scala Palace: Giuliano da Sangallo and Antiquity*, Ph.D., Harvard University, Cambridge (Mass.) 1983; EAD., *Untimely death, unwilling heirs: the early history of Giuliano da Sangallo's unfinished palace for Giuliano Gondi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, 2003, pp. 77-117; EAD., *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli e P. Fiumi, Firenze, Polstampa, 2013, pp. 89-125); di Diana Finiello Zervas sul palazzo di Parte Guelfa (D. FINIELLO ZERVAS, *The Parte Guelfa Palace, Brunelleschi and Antonio Manetti*, «The Burlington Magazine», CXXVI, 1984, 977, pp. 494-499; EAD., *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1987); di Amanda Lillie su palazzo Strozzi (A. LILLIE, M. MUSSOLIN, *The wooden models of Palazzo Strozzi as flexible instruments in the design process*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 10-228).

³ Penso soprattutto agli studi di storia economica condotti da Raymond de Roover (R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, trad. it.: *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970), Antony Molho (A. MOLHO, *Florentine Public Finances in the Ear-*

cerche che pure hanno contribuito in modo importante alla comprensione delle espressioni architettoniche coeve — mentre non si può dire altrettanto circa l'evoluzione della residenza, della sua immagine, del suo uso. Gli studi più recenti sull'architettura rinascimentale fiorentina sono stati inoltre assorbiti dai problemi e dagli edifici

ly Renaissance, 1400-1433, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971), Richard Goldthwaite (R.A. GOLDTHWAITE, *Private Wealth in Renaissance Florence*, Princeton 1968; ID., *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, «The American Historical Review», LXXVII, 1972, 4, pp. 977-1012; ID., *The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence*, «Studies in Medieval and Renaissance History», X, 1973, pp. 97-194; ID., *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1980, trad. it.: *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984; ID., *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009, trad. it.: *L'economia della Firenze rinascimentale*, Bologna, Il Mulino, 2013), e a quelli di storia sociale di Francis William Kent (F.W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton, Princeton University Press, 1977; ID., «Più superba de quella di Lorenzo»: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, «Renaissance Quarterly», XXX, 1977, pp. 311-323; ID., *The Making of a Renaissance Patron of the Arts*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 7-95; D.V. KENT, F.W. KENT, *Neighbours and Neighbourhood in Renaissance Florence: the District of the Red Lion in the Fifteenth Century*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1982), di Richard Trexler (R.C. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980) e di Ronald Weissman (R.F.E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1982), oppure ancora alle opere di storia politica di Nicolai Rubinstein (N. RUBINSTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, Oxford University Press, 1966, trad. it.: *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1971), di Gene A. Brucker (G.A. BRUCKER, *Renaissance Florence*, New York, John Wiley & Sons, 1969, trad. it.: *Firenze nel Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1980; ID., *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton, Princeton University Press, 1977, trad. it.: *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1981), di John Najemy (J.M. NAJEMY, *A history of Florence 1200-1575*, Oxford, Blackwell, 2006, trad. it.: *Storia di Firenze 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014).

più significativi, mentre in una molteplicità di altri casi le conoscenze sono rimaste ad uno stadio del tutto embrionale, spesso ferme alle pur importanti ricerche condotte tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo da personaggi come Guido Carocci, Jodoco Del Badia, Heinrich von Geymüller, Cornely Fabriczy⁴. Sono divenuti abitudine solo in tempi più recenti gli studi sulle trasformazioni occorse in epoche successive alla costruzione, e in particolare spesso mancano ancora indagini approfondite sulle facciate e sui paramenti esterni. Da questo punto di vista i rivestimenti lapidei sono stati ancora più trascurati degli intonaci graffiti, per i quali già nel 1964 Günther e Christel Thiem fornivano numerose no-

⁴ Oltre agli studi di Jacob Burckhardt, fra cui soprattutto si veda la *Geschichte der Renaissance in Italien* (J. BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1878, trad. it.: *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1991), fondamentale l'opera di Carl von Stegmann e Heinrich von Geymüller (*Die Architektur der Renaissance in Toscana dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, F. Bruckmann, 1885-1908, 11 voll.), ma molto importanti anche gli studi di Julius Raschdorff (J.C. RASCHDORFF, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert [...] mit Aufnahmen von E. Ritter von Foerster, A. Gnauth, O. Raschdorff und anderen Architekten. Toscana*, Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1888) e quelli di Attilio Schiaparelli sulla casa fiorentina (A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I (il II volume non è mai stato pubblicato), Firenze, Sansoni, 1908; edizione anastatica con commento a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, Firenze, Le Lettere, 1983). Esiste poi una letteratura piuttosto vasta, ma molto dispersa, e che qui sarebbe troppo lungo elencare, basata sulle pazienti ricerche d'archivio di alcuni studiosi operanti a cavallo dei due secoli, primi fra tutti Jodoco Del Badia e Guido Carocci; del primo si vedano i commenti alle tavole della *Raccolta* di Mazzanti e Del Lungo (R. MAZZANTI, E. MAZZANTI, T. DEL LUNGO, *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, illustrazione storica a cura di J. Del Badia, Firenze, Giuseppe Ferroni Editore, 1876-1880); del secondo *Il centro di Firenze nel 1427*, in *Studi storici sul centro di Firenze pubblicati in occasione del IV Congresso Storico Italiano*, Firenze, a cura del Municipio, 1889, pp. 17-75.

tizie e interessanti osservazioni su rifacimenti e restauri⁵. Paradigmatico il caso del palazzo Strozzi, dove sostituzioni di elementi scolpiti e di zone del paramento sono state compiute sia nel XIX secolo, da Giuseppe Poggi, sia nel restauro eseguito negli anni Trenta del Novecento, senza che la loro effettiva portata — specie nel primo caso — sia stata ancora del tutto chiarita, in modo da dissolvere i dubbi sull'autenticità di intere zone del bugnato e di una quantità di altri dettagli scultorei⁶. Ma fanno riflettere anche notizie che episodicamente emergono dalle fonti, come quella riguardante il palazzo Gondi, attaccato e saccheggiato durante i moti antimedicei del 1527; in questa occasione, secondo Benedetto Varchi, il lancio di pietre danneggiò la muratura⁷. È probabile che le bozze rovinate siano state sostituite, perché oggi non sembra di poter riconoscere i segni della sollevazione, e questo ci deve indurre a guardare alle superfici lapidee con la stessa cautela riservata a materiali più soggetti a rinnovamenti. La cattiva fortuna storiografica toccata in sorte ai para-

⁵ THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 22-25 e *passim*.

⁶ Sui restauri effettuati negli ultimi due secoli sul palazzo Strozzi si vedano gli atti del convegno promosso in occasione del quinto centenario della sua costruzione, tra cui in special modo il contributo di Daniela Lamberini (*Un «monte di saxi» nuovi. I restauri di Palazzo Strozzi nella Firenze post-unitaria e fascista*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, Atti del convegno di studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 214-242), oltre alle memorie dello stesso Poggi sulla sua carriera professionale (G. POGGI, *Disegni di fabbriche eseguite per commissione di particolari*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1886-1887, II, n. I, *Palazzo di Firenze*; ID., *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze, presso R. Bemporad e Figlio, 1909, p. 63).

⁷ B. VARCHI, *Storia fiorentina di B.V. con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, I, p. 132 (libro II).

menti lapidei si può cogliere nell'indifferenza dimostrata generalmente dagli studiosi verso le qualità compositive delle murature, e negli schematismi interpretativi che hanno contraddistinto gli studi sul bugnato, di cui ci si è limitati in genere a distinguere le varianti rustiche da quelle geometriche, addirittura escludendo talvolta queste ultime dal novero dei paramenti a bozze, secondo un equivoco molto diffuso⁸. Eppure, nei palazzi quattrocenteschi, frutto molto spesso della rielaborazione e dell'adattamento di edifici più antichi, la facciata è il veicolo principale dell'idea e dell'immagine espresse da questi edifici, circostanza che ha determinato e giustifica il taglio selettivo di questo studio. La stessa nozione del palazzo⁹ rinasci-

⁸ Tra i tanti si veda J. McANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di R. Munman e C. Kolb, Venezia, Marsilio, 1983, p. 237, che è tentato di cadere più volte nell'equivoco; ma anche James Ackerman, pur con interessanti argomentazioni, opta per questa distinzione (ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order* cit., 1983, p. 30).

⁹ Il vocabolario di Salvatore Battaglia definisce il palazzo come un «edificio architettonicamente maestoso, di grandi dimensioni, adibito ad abitazioni di famiglie nobiliari o signorili» (S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-, XII, pp. 386-387, *sub voce*), sottolineando da un lato il collegamento tra questa tipologia e una classe sociale agiata, a cui è destinato, e dall'altro l'idea di un notevole impegno architettonico e di una dimensione grandiosa. Ugualmente nel dizionario di Nicola Zingarelli («edificio imponente per dimensioni e valore architettonico, un tempo adibito a residenza signorile»; N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1993¹², p. 1242, *sub voce*), in quello di Devoto e Oli (G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 1596, *sub voce*) e nell'*incipit* della voce «Palazzo» nell'*Enciclopedia dell'arte medievale*, di Enrico Zanini (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991-2002, IX, pp. 95-102). Tuttavia questa accezione è in parte moderna.

La prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, seguita poi quasi alla lettera dal lessico di Filippo Baldinucci, associa il termine «propriamente a casa grande isolata», e solo in un senso più comune a «ogni grande abituro», individuando nell'isolamento una delle differenze sostanziali tra il palazzo e la casa (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, ap-

mentale sembra aver subito in qualche modo l'influenza della genericità con la quale ne sono state studiate le murature e i loro rivestimenti. Se si cerca infatti di compen-

presso Giovanni Alberti, 1612, *sub voce* «palagio», p. 586; F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681, p. 116. Si veda anche N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879, III, p. 721, che unisce il concetto di isolamento con la destinazione signorile o di governo). Vasari, nelle *Vite*, usa invece indifferentemente questi due termini, dimostrando di non allegare, da un punto di vista tipologico, significati diversi alle due parole. Nel Medioevo e nel Rinascimento la distinzione si lega anche alla destinazione dell'edificio. Nel XIV secolo il termine «palazzo» era in genere riservato agli edifici principeschi o pubblici. È noto che nella Roma classica il nome *Palatium* indicava il colle sul quale Ottaviano Augusto aveva stabilito la propria residenza, e il termine servì pertanto, anche in seguito, ad indicare la dimora dell'imperatore o qualunque costruzione in cui si esercitasse il potere (cfr. A. GIULIANO, voce *Palazzo* in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, V, 1963, pp. 850-851; ZANINI, voce *Palazzo* cit., 1991-2002). Nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, il palazzo di Teodorico — costruito attorno al 500 — è rappresentato come un edificio porticato contrassegnato dalla scritta «*palatium*». il Palatino per tutto il Medioevo continuò a chiamarsi «Palazzo» e nel Rinascimento «Palazzo maggiore», e in questo stesso modo è citato anche da Filarete (A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, I, p. 31, libro primo; e I, p. 32 nota 1). Burckhardt sottolinea che ancora nel XV secolo non esisteva un uso univoco della parola palazzo se non in ambiti geografici ristretti (BURCKHARDT, *L'arte italiana* cit., 1991, p. 153). A Ferrara si distingueva tra palazzi, palazzotti e case, e a Venezia tutti gli edifici privati venivano ufficialmente chiamati case, «per modestia» secondo Francesco Sansovino, mentre il termine palazzo era riservato alla residenza dei Dogi (F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia, appresso Iacomo Sansovino, 1581, c. 139v). La distinzione tra «casa», destinata alla residenza privata, e «palazzo», sede ufficiale del governo, nel Rinascimento sembra avvertita anche a Firenze, come testimoniano le *Storie* di Bernardo Segni (B. SEGNI, *Storie fiorentine di messer B.S. gentiluomo fiorentino dall'anno MDXXVII al MDLV*, Firenze, presso Giuseppe Vanni, 1835, I, pp. 30, 35, 274); ma Vasari, ad esempio, impiega a volte entrambi i sostantivi per designare in passi diversi uno stesso edificio.

Nel testo useremo indifferentemente i due termini, con l'avvertenza di impiegare il termine «casa» preferibilmente per gli edifici di dimensioni minori e meno connotati architettonicamente.

diare in una sola immagine l'architettura civile fiorentina del Quattrocento, è difficile sfuggire all'istintiva evocazione di un edificio interamente ricoperto da conci in pietra, lavorati al piano terreno in forma di grosse bugne aggettanti, e ai piani superiori via via in modo più delicato; nonostante tutto, si finisce per identificare il tipo residenziale quattrocentesco con i modelli di palazzo Medici e di palazzo Strozzi (figg. 7, 5). Analogamente, si tende a pensare la Firenze del Rinascimento come una città popolata da «montagne di pietre», da enormi edifici lapidei in cui si ripete, sempre uguale a sé stessa, la successione di fasce di bugnato via via digradanti. In realtà, è sufficiente compiere una passeggiata attraverso le strade cittadine per accorgersi che i palazzi con un completo rivestimento lapideo costituiscono solo una piccolissima minoranza fra tutti quelli quattrocenteschi giunti fino a noi¹⁰, ed è altrettanto facile convincersi che l'immagine urbana prodotta da queste costruzioni risulta molto più varia di quanto faccia supporre lo stereotipo corrente. Varietà che si esplica nel repertorio tipologico delle facciate, nella diversità dei materiali che vi vengono impiegati, nella loro combinazione, nel loro trattamento.

Nel Quattrocento l'apparizione di facciate a intonaco su cui sono profilati elementi in pietra — come quelle del palazzo Tornabuoni, del palazzo Corsi (fig. 126), e, ai primi del Cinquecento, del palazzo Bartolini — schiude d'altra parte un filone compositivo del tutto nuovo, destinato a ridefinire l'aspetto esterno delle dimore fiorentine,

¹⁰ Sono solo sei: il palazzo Medici, il palazzo Rucellai, il palazzo Pitti, il palazzo Boni-Antinori, il palazzo Strozzi, il palazzo Gondi.

e ad influire per altri quattro secoli sull'architettura civile della città. Nel passaggio dal palazzo di origine medievale, dove le necessità abitative si intrecciano con le esigenze della mercatura e della difesa, a quello che si sviluppa nel Rinascimento, destinato quasi esclusivamente alla residenza e all'ostentazione del grado sociale dei suoi proprietari, vengono infatti proposte alcune soluzioni inedite in parte basate su un nuovo uso dei materiali; l'impiego più complesso del graffito, adottato anche per simulare ordini architettonici, una diversa articolazione delle superfici lapidee, e soprattutto l'introduzione del semplice intonaco come piano neutro, determinano lo sviluppo di un tipo di facciata completamente nuovo che si affianca a quello rivestito in pietra, e che sarà destinato a soppiantarlo.

I tempi e i modi dell'apparizione a Firenze del bugnato, distinto dalla muratura sbazzata a filaretto per l'intenzionalità delle sue qualità formali, rimangono sconosciuti, così come le stesse ragioni della nascita di questo tipo di rivestimento, spiegata ora con motivi utilitaristici, ora con motivi estetici. Nonostante il bugnato compaia nel Medioevo in numerose aree geografiche — dal Veneto alla Liguria, dall'Emilia all'Umbria, dalla Sicilia al Trentino, dalla Puglia e Lucania federiciane alla Franconia — a Firenze si distingue per il fatto di costituire un fenomeno di *longue durée*. Scomparsi per lo più alla fine del Medioevo, al di fuori della Toscana i bugnati cominciano a riapparire solo nella parte finale del Quattrocento, se si escludono alcuni episodi nel Meridione — ad esempio il palazzo di Diomede Carafa a Napoli — per altro influenzati dalla coeva architettura catalana, e comunque quasi

tutti improntati a schemi rigidamente geometrici, sia nelle forme delle bozze, sia nell'apparecchiatura. A Firenze il bugnato si trova già presente in alcune torri forse databili all'XI o al XII secolo, probabilmente ciò che resta di un insieme di edifici molto più vasto ma decimato dalle distruzioni ghibelline seguenti la battaglia di Montaperti (1260), mentre alla fine del Duecento è attestato anche in qualche palazzo, tra cui quello dei Cerchi (fig. 56) e quello degli Spini (fig. 19). Il bugnato sopravvivrà, in forme diverse, fino alla prima metà dell'Ottocento, e poi ancora oltre grazie ai *revival* stilistici. Questa lunga prospettiva storica continua ad apparirci, agli esordi, dai contorni incerti. L'idea secondo cui i paramenti bugnati fiorentini, attraverso il tramite di Palazzo Vecchio (fig. 53), deriverebbero da quelli dei castelli svevi del Meridione d'Italia rimane allo stato di pura ipotesi, e in ogni caso questo tipo di rivestimento, pur nella forma piana, risulta testimoniato in città già molto prima della costruzione della sede dei Priori, avvenuta tra lo scorcio del Duecento e l'inizio del secolo successivo¹¹. È evidente, invece, lo straordinario successo del bugnato nell'architettura fiorentina del XIV secolo, quando moltissimi dei palazzi costruiti in questo periodo vengono ricoperti, nella loro parte basamentale, da un rivestimento di questo tipo.

Se nel Quattrocento la diffusione dei paramenti in pietra è molto meno ampia di quanto si continui ancora a pensa-

¹¹ La teoria di una dipendenza del bugnato di Palazzo Vecchio da quello dei castelli federiciani è formulata da J. PAUL, *Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 84-92.

re¹², nel Rinascimento il bugnato è comunque già percepito come un tratto distintivo dell'architettura fiorentina. Nelle *Regole generali*, apparse nel 1537, introducendo l'opera rustica Serlio afferma che Firenze e i suoi dintorni contengono «tanti, & così belli edificij, & ricche fabbriche, pur fatte d'opra rustica, quante si possono veder nel rimanente de la christianità»¹³. Ci si può allora chiedere in che modo possano essere interpretate le bugne che appaiono nei palazzi quattrocenteschi: se cioè le si può considerare l'ultimo residuo di una tradizione medievale ormai in fase di superamento, oppure la riproposizione in termini rinascimentali di un modello sperimentato. Tuttavia già parlare di bugnato medievale e di bugnato rinascimentale risulta fuorviante¹⁴. Il momento di passaggio dall'una

¹² In un articolo di presentazione alla mostra su Leon Battista Alberti tenuta a Mantova nel 1994, Joseph Rykwert definiva Firenze una «città di pietra» (J. RYKWERT, *Emblema del genio*, «Casabella», LVIII, 1994, 615, pp. 52-55: 52), mentre il materiale che più contribuisce a definire l'immagine odierna della città è sicuramente l'intonaco: basta osservare la città dall'alto per rendersene conto. Esistono inoltre buoni motivi, come vedremo, per ritenere che lo fosse anche al tempo di Alberti, quando ai paramenti basamentali in pietra dovevano fare sistematicamente da contrappunto, a differenza di oggi, le distese di intonaco dei piani superiori.

¹³ S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, in Venetia, per Francesco Marcolini, 1537, c. Vv.

¹⁴ Contrariamente alla classica convenzione storiografica che stabilisce il *discrimen* tra il Medioevo e l'Evo Moderno nel 1492, anno della scoperta dei primi territori americani e del compimento della *Reconquista* cristiana della penisola iberica — ma per Firenze anche l'anno cruciale della morte di Lorenzo il Magnifico — qui, come in tutta la restante parte del testo, con il termine Medioevo si è inteso riferirsi al periodo storico che si chiude con le prime espressioni del Rinascimento artistico, e dunque con i primissimi anni del Quattrocento. In sostanza, accomunando due categorie di natura leggermente diversa — più puramente storica quella descritta dal termine Medioevo, più propriamente riferita all'ambito artistico il Rinascimento — si è inteso enfatizzare a tutti i livelli la contrapposizione tra il mondo prerinascimentale e quello quattrocentesco, contrapposizione che sarebbe risultata troppo sbilanciata sul piano me-

all'altra forma non è affatto netto, e lo stesso ambito cronologico di questo lavoro è in parte frutto di una scelta convenzionale. Durante il Quattrocento l'aspetto del bugnato tende a evolversi in maniera lineare, anche se con significative eccezioni, passando da una concezione marcatamente naturalistica verso forme via via sempre più geometriche. Diversamente avviene nel secolo precedente, quando — secondo l'analisi di Sinding-Larsen — i momenti in cui predomina la componente naturalistica si alternano a momenti in cui prende il sopravvento una concezione più severamente astratta¹⁵.

Eppure la differenza tra il bugnato trecentesco e quello che appare alla metà del Quattrocento non può sintetizzarsi in termini di mero sviluppo. Lo strappo con il passato medievale è chiaramente avvertibile, e non si può negare che la cesura consista soprattutto nel riferimento diretto all'Antico, anche se il recupero del modello classico va inteso essenzialmente nel senso di un richiamo allo spirito delle murature romane, piuttosto che come la riproposizione filologica delle loro forme. Da questo punto di vista il palazzo di Cosimo de' Medici rappresenta senza dubbio uno degli edifici più interessanti di tutto il secolo, non solo perché le sue murature si ispirano, per la prima volta in modo diretto e convincente, a quelle dell'architettura romana, ma perché la straordinaria intuizione di sovrapporre due tipi diversi di bugnato — rustico al piano terreno, geometrico al piano superiore — e infine una muratura piana in pietra da taglio costituirà un modello di gran-

ramente artistico se si fosse adottata la più comune distinzione tra Gotico e Rinascimento.

¹⁵ SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 170-188.

dissimo successo durante tutto il Rinascimento, e non solo a Firenze.

Certo il rapporto con la tradizione non si interrompe, lo si nota in molti particolari. Forme dei conci e criteri di apparecchiatura riescono spesso a trapassare dall'architettura due-trecentesca a quella del XV secolo, pur reinterpretati e adattati ai nuovi gusti e alla nuova sensibilità. I paramenti del Quattrocento sono un misto di conservatorismo e di innovamento — un connotato caratteristico della stessa società fiorentina del Rinascimento — e non sempre è facile stabilire quando prevalga l'uno e quando l'altro. Tuttavia il bugnato appare possedere un valore espressivo e una capacità semantica che travalica i mutamenti delle forme. È stato affermato che i paramenti lapidei che rivestono i palazzi del XIV e del XV secolo, per il loro costo, rappresentano un simbolo della condizione sociale del proprietario¹⁶. Più genericamente, potremmo affermare che il bugnato costituisce uno degli elementi con cui si cerca di risolvere il problema della visibilità e della riconoscibilità del palazzo, un aspetto che per quanto ne sappiamo comincia ad essere considerato con interesse fin dal Duecento, ma che tra la seconda metà del Trecento e il secolo successivo riceve un decisivo impulso dal progressivo mutare delle impalcature culturali su cui si basa la società fiorentina.

Se il richiamo diretto ed esplicito all'Antichità costituisce il tratto che distingue i paramenti quattrocenteschi più significativi da quelli apparsi nei due secoli precedenti, i bugnati fiorentini sono accomunati dunque an-

¹⁶ A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 73.

che da alcuni caratteri di lunga durata. Il naturalismo, soprattutto, che pervade questo genere di murature almeno fin dalla costruzione del Palazzo dei Priori, pur alterando il suo influsso a momenti in cui il rigore geometrico sembra prevalere. La spiccata propensione per la naturalità costituisce quasi un filo rosso che si snoda per più di due secoli, fra abbandoni e riprese, saldandosi alla fine con il gusto per il naturale e per il non finito sviluppatosi nel Cinquecento¹⁷. È significativo osservare come questa inclinazione continui ad emergere anche nelle espressioni più serene, anche nelle bozze levigate dei paramenti più spostati verso la fine del Quattrocento — in quelle del palazzo Gondi (fig. 22), perfino, o in quelle del palazzo Strozzi — dove la limpida definizione formale è venata a tratti da accenti meno controllati: la lavorazione plastica di alcune superfici, l'apparecchiatura a volte meno rigorosa, la stessa gibbosità delle bozze, che rappresentano una versione regolarizzata dei tipici blocchi naturalistici. È interessante constatare come la propensione verso il naturalismo rimanga a lungo isolata nell'ambito fiorentino. Nel Quattrocento, al di fuori di Firenze e della Toscana, il bugnato naturalistico non ha praticamente alcun successo, e anzi la considerazione si potrebbe estendere al bugnato *tout court*, se si eccettuassero le varianti formali che nella seconda metà del secolo compaiono soprattutto nell'area padano-veneta — a Bologna, Ferrara, Cremona, Venezia — ma anche a Napoli, a Roma e nel Viterbese, in Sicilia. Già nel primo Rinascimento le bozze rustiche costituiscono quasi la trasposizione muraria dell'idio-

¹⁷ Sul tema si veda G. BELLÌ, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, «Quaderni di Palazzo Te», 1996, 4, pp. 9-35.

ma fiorentino, un'inflessione locale che tradisce l'origine del linguaggio architettonico anche quando lo si trapianta altrove, come accade con le bugne scabre del palazzo Calderini a Imola o del palazzo Como a Napoli¹⁸. Sarà solo nei primi decenni del Cinquecento che questo tipo di bugnato acquisterà un successo e una diffusione più larghi, grazie all'introduzione dell'ordine rustico.

A Firenze il bugnato rappresenta dunque una sorta di linguaggio autoctono, di espressione locale che muta e si evolve con lo scorrere del tempo, ma la cui struttura rimane ben salda e attuale almeno per i secoli più bassi del Medioevo e per tutto il Rinascimento. Né Alberti né Filarete ne accennano nei loro trattati, se non incidentalmente e in modo del tutto marginale, e un'attenzione appena maggiore gli è riservata da Francesco di Giorgio¹⁹. Il loro silenzio è probabilmente l'indice del giudizio che il mondo rinascimentale esprime su questi paramenti, considerati una pura inflessione locale ancora del tutto aliena, nel Quattrocento inoltrato, dal proclamato carattere universale di quegli scritti.

Alberti ne fa uso, in ossequio a quel riguardo verso l'*usus loquendi* del luogo, nel quale si stempera spesso — come è stato più volte notato²⁰ — la sintassi albertiana. Gli or-

¹⁸ Sul palazzo Como si veda A. GHISSETTI GIAVARINA, *Un'architettura del Quattrocento in Napoli: il palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, «Opus», XII, 2013, pp. 51-62, che propone un tentativo di attribuzione al settignanese Antonio Marchesi; si veda anche l'analoga precedente proposta di G.L. HERSEY, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485-1495*, New Haven, Yale University Press, 1969, p. 13.

¹⁹ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967, I (*Architettura, ingegneria e arte militare, dai codici Torinese Saluzziano 148 e Laurenziano Ashburnhamiano 361*), p. 89.

²⁰ A. BRUSCHI, *Note sulla formazione dell'Alberti*, «Palladio», XXV, 1978,

dini che strutturano la fronte del palazzo Rucellai (fig. 97) non sono altro che la riproposizione di una facciata a portico romana, forse dedotta da qualcuna delle porte urbiche di epoca imperiale, forse e più probabilmente dal Settizonio, schiacciata contro la parete ed elevata sullo zoccolo della panca di via. In questo contesto antiquario, la muratura bugnata che riempie le specchiature tra le paraste, pur ricollegandosi ai rivestimenti della cella di molti templi romani — quello di Ercole Vincitore al Foro Boario (fig. 139), ad esempio — costituisce chiaramente un richiamo alla tradizione fiorentina, un insinuarsi del *sermo* locale nella costruzione sintattica *romano more*: la partizione dell'apparecchio secondo una successione di corsi apparentemente libera, segnata ora dall'addensarsi, ora dal rarefarsi delle linee di giunzione. Un *opus pseudoisodomum* che rimanda alle murature trecentesche del palazzo Davizzi-Davanzati o di quello Lotteringhi della Stufa (figg. 21, 58), piuttosto che alle vestigia romane.

È stato dimostrato che, almeno dalla fine del XV secolo, le bugne del palazzo Medici vengono messe esplicitamente in connessione con i paramenti murari romani. Può apparire strano che il bugnato, uno dei principali punti di raccordo fra la nuova architettura civile del Rinascimento e quella del Medioevo, fosse considerato dai contemporanei un elemento antichizzante. Eppure, non poteva sfuggire la singolare concordanza tra le murature di epoca giulio-claudia e quelle della tradizione fiorentina, ul-

1, pp. 6-44: 24-25; M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, p. 59.

teriore riprova di una ideale continuità fra il mondo romano e l'ambiente umanistico della Firenze tre-quattrocentesca. In effetti, nel Quattrocento la *renovatio* dell'architettura antica a Firenze passa anche dalle murature, e se Giovanni Pontano e Paolo Cortesi alludono esplicitamente alla ripresa delle tecniche murarie romane accennando ai paramenti del palazzo di Cosimo de' Medici²¹ — il secondo riferendosi esplicitamente al muro tergale del foro di Augusto (fig. 131), identificato nell'opinione comune con i resti del palazzo di Cesare — l'implicito richiamo ad una tecnica antica si coglie ugualmente negli scritti di altri contemporanei: di Enea Silvio Piccolomini, ad esempio, che accenna ad alcuni paramenti coevi definendoli «ex quadratis lapidibus», in riferimento al massiccio e magnifico, nella sua sontuosità, *opus quadratum* antico²².

Tuttavia è interessante notare che i paramenti fiorentini, pur accogliendo la lezione di magnificenza dei bugnati giulio-claudii, non divengono mai un calco pedissequo dei modelli romani, ma li interpretano fondendoli con il tradizionale naturalismo fiorentino, lontano dalla più rigida versione formale delle bozze imperiali. D'altra parte, il naturalismo è via via sempre più appannato da una cre-

²¹ Entrambi citati in K. WEIL GARRIS, J.F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De cardinalatu*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 45-123: 86-87, 110 nota 77.

²² E.S. PICCOLOMINI, *Historia de Europa, in Aeneae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia*, Basileae, ex Officina Henricpetrina, [1571], pp. 454, 471. Sul bugnato quattrocentesco in relazione a quello romano si veda il paragrafo *Il rapporto con l'Antico* nel quinto capitolo.

scente attrazione verso forme più astratte, che a Firenze si va precisando e affermando in questi anni. Il contributo della ricerca antiquaria va dunque ricercato non tanto nella riproposizione filologica del tipo di bugnato antico, che in realtà a Firenze non verrà mai pienamente accolto, quanto piuttosto nella rinuncia all'exasperato pittoricismo e alle vibrazioni chiaroscurali dei drammatici paramenti della fine del Trecento, a favore innanzi tutto di un senso plastico sconosciuto in precedenza, e in secondo luogo di una omogeneità di trattamento che smorza e pone in secondo piano la naturalità dei blocchi.

Da questo punto di vista il palazzo di Cosimo costituisce realmente il giro di boa tra Medioevo e Rinascimento. Nonostante le bozze medicee non mostrino un'assonanza formale molto stretta con quelle dei loro presunti modelli, certamente nel palazzo di via Larga si introducono una magniloquenza e una maestosità del linguaggio che fino a quel momento era mancata nelle murature fiorentine. L'apparecchio, pur conservando alcuni scarti e cambiamenti di ritmo tipici dei bugnati medievali, si placa e si regolarizza, avviandosi a conquistare l'uniforme tessitura di un *opus isodomum* specialmente nel registro centrale, rivestito da conci geometrici e levigati. Le irregolarità del basamento, le cadute della sua tensione formale, rappresentano quasi puri «accidenti» in una struttura che tende ad essere limpidamente enunciata. Concessioni ai modelli tradizionali, certamente, e lo si può notare nella ricorrenza di alcuni *topoi* formali che si osservano anche in molti paramenti trecenteschi; ma, insieme, forse anche trasferimento in termini murari di una rinnovata concezione ontologica.

Alla metà del Quattrocento si intrecciano dunque nelle murature bugnate fiorentine tre temi: da un lato l'insistito richiamo al linguaggio formale della tradizione, che assicura, per così dire, la sopravvivenza dell'identità locale; da un altro lato la rinascita della magniloquenza antica; infine, l'introduzione di motivi derivanti da una nuova visione dell'essere e della storia, frutto forse più che di una cosciente intenzionalità, dello *Zeitgeist* che pervade la Firenze del tempo in tutte le sfere dell'espressione artistica e del vivere civile. Questi ultimi due aspetti conducono di pari passo verso una regolarizzazione e geometrizzazione dell'apparecchio murario. Il profilo molto controllato delle bozze e la lenta e progressiva digradazione del loro spessore e della loro prominenzza, caratteristiche prefigurate fin nelle murature del palazzo Medici, introducono già, intorno alla metà del Quattrocento, un'idealità della forma che circa mezzo secolo più tardi sarà propugnata nel *De quinque corporibus regularibus* di Luca Pacioli, e che troverà tangibile riflesso nelle bozze tagliate a formare corpi geometrici regolari di una serie di paramenti padano-veneti, come quelli del palazzo dei Diamanti a Ferrara, del palazzo Raimondi a Cremona, di alcune opere di Mauro Codussi a Venezia, ma anche del palazzo Sanseverino a Napoli, o del palazzetto di Antonio Santacroce a Roma. La concezione matematica della natura si sostituisce ad una visione del mondo più sensistica, più legata al dato soggettivo. Le bozze tardo trecentesche, modellate e apparecchiate in modo da evocare l'asprezza e la disomogeneità di una superficie rocciosa, si evolvono lentamente verso forme sempre più geometriche, astratte, razionali, fino a divenire, nelle cornici apparse alla fine

del secolo attorno a portali e finestre, volumi stereometrici esattamente definiti.

Occorre notare che la diffidenza nei confronti della materia, brutta e imperfetta manifestazione dell'ordine ideale delle forme, è uno dei tratti caratteristici del Neoplatonismo; ed è impossibile dimenticare il ruolo di Cosimo come propugnatore del rinnovamento degli studi platonici e patrono dell'Accademia di Careggi²³. Tuttavia sarebbe azzardato stabilire una relazione diretta tra tutto questo e il passaggio dal bugnato rustico al bugnato formale che viene condotto sulle facciate del palazzo Medici. Ugualmente incerta è la lettura di questo graduale raffinamento della forma, con il quale si accostano audacemente due tipi di paramenti prima di allora sempre tenuti distinti — quello scabro e prominente nella parte basamentale, quello piano e liscio al livello principale — come un processo di astrazione in qualche modo corrispondente all'uso e al significato degli ambienti del palazzo: semipubblici e a diretto contatto con la caotica fenomenologia del mondo esterno al piano terreno, privati e destinati ad accogliere il rassicurante ordine del mondo familiare al primo piano²⁴.

²³ Sull'influenza del Neoplatonismo sull'arte fiorentina del Rinascimento si vedano i classici contributi di S. BETTINI, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l'arte*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti». Parte 1, Atti, LXVIII.1955-1956, pp. 1-16; A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, trad. it.: *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964.

²⁴ Si veda su questo tema il breve contributo di R. MANETTI, «*Amor sapientiae*» nella facciata di palazzo Medici, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Fi-

Come si diceva, il passaggio verso forme definitivamente geometriche e razionali, verso le rigide griglie modulari dei bugnati padani o romani dello scorcio del secolo o dell'inizio del Cinquecento — quelle del palazzo della Cancelleria, o del palazzo Massimo — a Firenze non sarà mai completamente compiuto. Il rivestimento a tema araldico del mastio della Fortezza da Basso, che alterna bozze piramidali (diamanti) e semisferiche (palle), rimane un'eccezione. Forse perché i paramenti, nell'ultimo quarto del Quattrocento, lasciano il campo alle meno costose fasce che incorniciano portali e finestre, e che sono poste a segnare i margini e gli spigoli delle facciate, dove il bugnato formale viene in effetti largamente impiegato; ma anche qui in modo massiccio solo per lo spazio di uno o due decenni, tra lo spirare del Quattrocento e l'avvio del secolo successivo. In ogni caso questi margini lapidei, pur costituiti da bozze perfettamente geometriche, piane e lisce, mantengono nell'apparecchiatura, quasi fino all'inizio del Cinquecento, un grado di libertà e di naturalismo che li distingue dalle isodomiche murature coeve apparse in altre città italiane; e lo stesso accade nei paramenti che chiudono il secolo, quelli del palazzo Strozzi e quelli del palazzo Gondi, evoluzione in senso ulteriormente geometrico rispettivamente del bugnato del palazzo Pitti e di quello del palazzo Medici (figg. 8, 7), dove non si rinuncia però a plasmare le bozze secondo profili ancora morbidi, e ad apparecchiare i conci secondo schemi liberi, pur con qualche concessione, adesso, alla simmetria.

Le cornici e le fasce bugnate rappresentano l'estrema evoluzione dell'impiego del bugnato, e insieme un vero e proprio fenomeno di consumo di questo linguaggio. È possibile infatti che la loro nascita sia da mettersi in relazione con alcune manifestazioni «alte» delle murature bozzate, e che ne costituisca in qualche misura il vulgarizzamento: da un lato la particolare apparecchiatura delle bozze attorno alle finestre del palazzo Rucellai — che configura già una cornice distinta dal resto della muratura; dall'altro l'angolo bugnato del muro che circonda il giardino del palazzo Medici, e la chiusura del paramento sul retro del palazzo. Comparse in alcuni edifici attorno alla metà del Quattrocento, e poi ripetute innumerevoli volte nei secoli successivi, le cornici e le fasce riassumono, come elementi significativi, il rivestimento bugnato esteso su tutta la facciata o sulla sua parte basamentale. Si tratta spesso di una vera e propria abbreviazione, che mantiene le caratteristiche più peculiari delle murature a bozze — ad esempio la digradazione del rilievo verso l'alto. Questi elementi, economici e rapidi da realizzare, a Firenze sostituiranno in breve i paramenti più estesi, divenendo l'elemento chiave delle facciate costruite tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo. Largamente utilizzati in edifici di minor impegno architettonico, cornici e cantonali bugnati determinano la diffusione di un nuovo stile modellato sull'esempio di alcuni prototipi nodali, come il palazzo Ricasoli e il palazzo Tornabuoni, e che sarà perfezionato nella stagione architettonica dominata da Cronaca, Antonio da Sangallo e Baccio d'Agnolo.

PALAZZI, PARAMENTI MURARI E RAPPRESENTAZIONE SOCIALE

Nell'esaminare l'aspetto della città rinascimentale sorprende soprattutto il nuovo peso assunto, rispetto al passato, dalle dimore delle classi più abbienti. Con una popolazione che nel XV secolo giunge ad assestarsi attorno ai quarantamila abitanti, circa un terzo di quella contata all'inizio del Trecento, Firenze in questo periodo vede sorgere o rinnovare alcuni tra i suoi più importanti edifici religiosi e un gran numero di costruzioni civili, fra cui probabilmente non meno di un centinaio di palazzi nel solo Quattrocento, assommando i rari costruiti *ex novo* con quelli, molto più numerosi, risultanti dal riadattamento di strutture precedenti¹. Nonostante le tormentate vi-

¹ I dati sulla popolazione sono tratti da C.M. DE LA RONCIÈRE, *Florence centre économique régional au XIV^e siècle*, Aix-en-Provence, S.O.D.E.B., 1976, II, pp. 693-696, e da D. HERLIHY, C. KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, préface du professeur P. Wolff, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1978, pp. 173-188. Sul rinnovamento urbano che interessa Firenze durante il XIII e il XIV secolo si vedano K. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885; R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler, 1896-1927, trad. it.: *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1956-1968 (soprattutto la parte III del IV volume: *I primordi della civiltà fiorentina. Il mondo della Chiesa, spiritualità ed arte, vita pubblica e privata*); N. OTTOKAR, *Criteri d'ordine, di regolarità e d'organizzazione nell'urbanistica ed in genere nella vita fiorentina dei secoli XIII-XIV*, «Archivio Storico Italiano», XCVIII, 1940, 2, pp. 101-106; W.

gende civili conseguenti alle lotte dapprima tra Guelfi e Ghibellini, poi tra Guelfi Bianchi e Guelfi Neri, abbiano causato l'atterramento di un enorme numero di edifici privati duecenteschi, la situazione della zona attorno al Mercato Vecchio quale si presentava prima del riordino di fine Ottocento, documentata da un discreto numero di grafici e fotografie, ci restituisce un'immagine, per quanto approssimativa, della città medievale e della sua edilizia². Fino alla prima metà del XIV secolo le uniche costruzioni dotate di una spiccata individualità erano le chiese, a parte pochissimi edifici pubblici — sostanzialmente il palazzo del Capitano del Popolo e il palazzo dei Priori — che, assieme ai complessi religiosi, costituivano i poli funzionali e rappresentativi dell'intera città³. In genere le residenze private non emergevano dal panorama cittadino, perché venivano edificate secondo schemi architettonici poco caratterizzati, che tendevano ad uniformarle al

BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1953; G. PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma, Ministero dell'Interno, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1973; F. SZNURA, *L'espansione urbana di Firenze nel Dugento*, Firenze, La Nuova Italia, 1975; P. SPILNER, «*Ut civitas amplietur.*» *Studies in Florentine Urban Development, 1282-1400*, Ph.D., Columbia University, New York 1987. Sui progetti urbani del Quattrocento si veda invece C. ELAM, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, «*Art History*», I, 1978, 1, pp. 43-66.

² Le maggiori distruzioni si registrano nel 1248 e soprattutto nel 1260, dopo la disfatta di Montaperti; cfr. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze* cit., 1956-1968, II, I, pp. 462-463, 707-708. Sulla situazione della zona attorno al Mercato Vecchio prima degli interventi ottocenteschi si vedano G. CARROCCI, *Il Mercato Vecchio di Firenze. Ricordi e curiosità di storia e d'arte*, Firenze, Tipografia della Pia Casa di Patronato, 1884; G. OREFICE, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885-1895*, Firenze, Alinea, 1986; *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze, Alberto Bruschi, 1989.

³ M. TRACHTENBERG, *Scénographie urbaine et identité civique: réflexion sur la Florence du Trecento*, «*Revue de l'Art*», 1993, 102, pp. 11-31.

frammentato tessuto urbano circostante. Costituiti spesso da gruppi eterogenei di costruzioni riunite attorno ad una torre o a una piccola piazza privata, oppure compattate in un unico blocco massiccio, questi edifici mancavano per lo più di una articolazione chiara e compiuta dei fronti esterni, che spesso anzi venivano complicati da strutture lignee in aggetto — balconate, ballatoi, bertesche — o da interi volumi a sbalzo che ampliavano la superficie dei piani superiori (i cosiddetti «sporti»). Le dimore degli Amieri, degli Alfieri Strinati, dei Lamberti, dei Bostichi e di altre famiglie magnatizie, alcune delle quali sopravvissute fino alla seconda metà dell'Ottocento, non possedevano un'identità architettonica molto maggiore di quella delle più semplici case che dovevano formare il tessuto urbano della città duecentesca⁴. Gli edifici residenziali

⁴ Il palazzo e la torre degli Amieri si trovavano sul lato meridionale della piazza di Mercato Vecchio; il palazzo, semidistrutto dai Guelfi nel 1267 e ricostruito da Foglia degli Amieri attorno al 1280, è raffigurato in una foto Alinari e in una Baccani (cfr. *Il centro di Firenze restituito* cit., 1989, pp. 278-279, figg. 2 p. 35 e 184 p. 282). Le case degli Alfieri Strinati erano poste invece sul lato occidentale della piazza. Costituite da due palazzetti affiancati trecenteschi, eretti sul luogo di un precedente edificio distrutto verso il 1302 dai Guelfi, sono visibili in una foto alla fototeca dei Musei Comunali di Firenze (ivi, p. 115, fig. 99 p. 118). Il cosiddetto dado dei Lamberti, gruppo di case duecentesche aggregate a formare un cubo, era situato sul lato orientale di via Pellicceria all'angolo con l'attuale via de' Lamberti; fotografia alla Biblioteca Comunale di Firenze (ivi, p. 278, fig. 210 p. 326). Il palazzo dei Bostichi, infine, all'angolo fra via Lontanmorti e il vicolo omonimo, era una massiccia costruzione che inglobava probabilmente una torre, e che presentava le uniche finestre romaniche ad arco tondo di cui si sia a conoscenza in case private a Firenze; fotografia alla Biblioteca Comunale di Firenze (ivi, pp. 253-254, fig. 175 p. 258). Sull'edilizia privata della Firenze medievale si veda P. SANTINI, *Società delle Torri in Firenze*, «Archivio Storico Italiano», XX, 1887, 4-5; BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst* cit., 1953, capp. III, V; DAVIDSOHN, *Storia di Firenze* cit., 1956-1968 (soprattutto la parte III del IV volume); I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New

che si distinguevano per il loro aspetto erano rari, e a volte il tratto caratteristico consisteva soprattutto nelle dimensioni inconsuete: così per il palazzo dei Peruzzi (fig. 1), costruito in parte sui resti dell'anfiteatro romano. Solo per la grandiosa residenza dei Tosinghi in Mercato Vecchio, distrutta dai Ghibellini nel 1248, le fonti si soffermano a descriverne la magnificenza architettonica: Giovanni Villani riferisce che fosse arricchita da una decorazione di colonnine marmoree, probabilmente da identificare con i sostegni centrali di una teoria di bifore o di polifore; non a caso si tratta della prima abitazione fiorentina a cui si concede l'appellativo di «palazzo»⁵.

Gli edifici residenziali duecenteschi che a Firenze sono giunti fino a noi sono troppo sporadici perché sia possibile ripercorrerne l'evoluzione; tuttavia è innegabile che a partire dalla prima metà del Trecento — o addirittura dalla fine del secolo precedente — il palazzo assuma un'identità sempre più precisa, soprattutto grazie all'adozione in facciata di uno schema formale caratteristico e ben

York 1968, pp. 1-43 (*Introduction: «Casa Overo Palagio». A Survey of Tuscan Residential Architecture in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*); G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973, I, capp. 3-4; PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante* cit., 1973; G.L. MAFFEI, *La casa fiorentina nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, con scritti originali di G. Caniggia, appendici documentarie di V. Orgera, Venezia, Marsilio, 1990; D. FRIEDMAN, *Palaces and the Street in Late-Medieval and Renaissance Italy*, in *Urban Landscapes: International Perspectives*, a cura di J.W.R. Whitehand e P.J. Larkham, London, Routledge, 1992, pp. 69-113; L. MACCI, V. ORGERA, *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze, Edifir, 1994.

⁵ G. VILLANI, *Cronica*, a cura di F. Gherardi Dragomanni, Firenze, Sansone Coen tipografo-editore, 1844-1845, I, p. 255 (libro VI, cap. XXXIII). Una ricostruzione fantastica della facciata di questo palazzo è pubblicata in F.M. SOLDINI, *Delle eccellenze e grandezze della nazione fiorentina*, Firenze, nella stamperia Vanni, e Tofani, 1780, tav. XXVI.

definito⁶. L'acquisizione di una maggiore individualità si riflette sull'immagine urbana, che vede crescere enormemente il peso visivo delle grandi dimore, ora ben individuate e riconoscibili e, percettivamente, ormai in procinto di salire quasi alla stessa dignità dei monumenti civili e religiosi. Il cambiamento dei rapporti si coglie mettendo a confronto due rappresentazioni della città realizzate in momenti diversi. L'affresco della *Madonna della Misericordia* nella Sala dell'Udienza del Bigallo (fig. 2), risalente agli anni Quaranta del Trecento, mostra un'immagine di Firenze costituita da un insieme magmatico e indifferenziato di case, in cui spiccano solo alcuni edifici pubblici o ecclesiastici: il Battistero con la nuova cattedrale in costruzione, i palazzi del Capitano del Popolo e dei Priori, i campanili e i corpi di alcune chiese. Piero del Massaio, circa un secolo e mezzo dopo, rappresenta la città attraverso i suoi monumenti più importanti senza mancare di descrivere una buona quantità di residenze private, che, se non uguagliano numericamente gli edifici pubblici, certo rappresentano ormai altrettanti elementi fondamentali dell'immagine urbana (fig. 3)⁷.

⁶ K.M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, Wien-Köln-Graz, Hermann Böhlau, 1969³, e W. PAATZ, *Ein antiker Stadthauptypus im mittelalterlichen Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp. 127-140, che giungono a conclusioni simili.

⁷ La serie di quattro vedute di Firenze miniate dalla bottega di Piero del Massaio, di cui la più antica risale al 1469 e l'ultima in ordine di tempo al 1480 circa, furono eseguite per illustrare tre copie manoscritte della *Geografia* di Tolomeo e una del *De historia florentina* di Poggio Bracciolini (le prime tre sono conservate a Roma, BAV, *Vat. Lat.* 5699; *Urb. lat.* 277, e a Parigi, BNF, *Ms. Lat.* 4802; l'ultima a Roma, BAV, *Urb. lat.* 491). Le vedute forniscono una raffigurazione in qualche modo reale della città, anche se limitata agli edifici più importanti; tuttavia il grado di definizione con cui si rappresenta la maggior parte dei palazzi è così basso, che in molti casi per la loro identificazione è necessario fare affidamento sulle

didascalie che corredano le immagini. Cfr. G. BOFFITO, A. MORI, *Piante e vedute di Firenze. Studio storico topografico cartografico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1926, pp. 8-12, 151; G. BOFFITO, *Le tre piante iconografiche più antiche di Firenze in un codice parigino e in due vaticani*, «L'Universo», VIII, 3, 1927, pp. 295-302; A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962, I, pp. 137-138; F.W. KENT, C. ELAM, *Piero del Massaio Painter, Mapmaker and Military Surveyor*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 1, 2015, pp. 64-89. Ulteriore bibliografia in L. NUTI, *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, «The Art Bulletin», LXXVI, 1, 1994, pp. 105-128: 105.

La prima immagine di Firenze pensata in termini di stretto realismo rimane la cosiddetta veduta della Catena (fig. 4), una xilografia derivante da una precedente incisione che risale agli anni Ottanta del Quattrocento e capostipite di questo genere di rappresentazioni. In questa veduta è possibile individuare agevolmente i palazzi cittadini più importanti (otto di essi sono addirittura contrassegnati con il nome dei loro proprietari), e in alcuni casi attingere informazioni di grande interesse: ad esempio si nota la presenza della loggia sotto tetto del palazzo Gianfigliuzzi sul lungarno, oppure si scorge, seppur parzialmente, la facciata del palazzo Tornabuoni, di cui si conoscono solo altre pochissime immagini. Informazioni generiche sull'aspetto dei palazzi nella Firenze quattrocentesca si possono invece ricavare in grande quantità dalle vedute cittadine più o meno immaginarie inserite come sfondo in molte opere della pittura contemporanea. Sistematicamente citato a questo proposito il ciclo di affreschi di Masaccio al Carmine (P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London, Phaidon Press Limited, 1993, in particolare le pp. 114-115, 118-119, 132-133, 139, 146-147, 313-349), ma numerose raffigurazioni di questo genere si trovano anche nei dipinti che adornano i cassoni o i deschi da parto, oppure in moltissime miniature. È raro, tuttavia, che queste immagini rappresentino edifici reali e con un buon grado di veridicità, e può risultare pericoloso cercare di trarne conclusioni generali in merito a specifici problemi, come, ad esempio, quello della cromia dei rivestimenti.

Sulle vedute della città, oltre al fondamentale lavoro di BOFFITO, MORI, *Piante e vedute* cit., 1926, si vedano *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, a cura di Marco Chiarini e Alessandro Marabottini, catalogo della mostra, Firenze 29 giugno-30 settembre 1994, Venezia, Marsilio, 1994, e M. GREGORI, S. BLASIO, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Milano, Silvana Editoriale, 1994. Sulla veduta della Catena (Berlin, Kupferstichkabinett Preussischer Kulturbesitz) si veda H. BROCKHAUS, *Die große alte Ansicht von Florenz in Berlin*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», I, 1909, 2, pp. 53-76; CH. HÜLSEN, *Die alte Ansicht von Florenz im Kgl. Kupferstichkabinett und ihr Vorbild*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXXV, 1914, 2-3, pp. 90-102; BOFFITO, MORI, *Piante e vedute* cit., 1926, pp. 12-21; D. FRIEDMAN, «Firenze»: *Geography and Represen-*

Famiglia, civismo, magnificenza

È stato supposto che nel Quattrocento non si ricavasse alcun vantaggio strettamente economico dalla reputazione acquisita con la costruzione di un palazzo: questi edifici cioè non avrebbero funzionato come garanzia della solidità finanziaria dei loro proprietari, con la conseguenza di non concorrere ad accrescerne il giro d'affari o la stabilità economica⁸. Tuttavia è innegabile la volontà dei costruttori quattrocenteschi di servirsi delle proprie residenze come di un mezzo di promozione sociale, o almeno come di un eloquente segnale del proprio prestigio; non si spiegherebbe in altro modo l'immobilizzo di enormi capitali in imprese edilizie altrimenti assolutamente improduttive.

tion in a Fifteenth Century City View, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV, 2001, 1, pp. 56-77. In FANELLI, *Firenze* cit., 1973, II, pp. 66-67, la veduta è riprodotta in modo soddisfacente. Sulla veduta della collezione Bier, strettamente relata a quella della Catena, si veda L.D. ETTLINGER, *A Fifteenth-century View of Florence*, «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 591, pp. 160-167. Un panorama generale sul problema delle rappresentazioni architettoniche nella pittura fiorentina del Quattrocento in P. ZUCKER, *Raumdarstellung und Bildarchitekturen im florentiner Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913, mentre per i secoli precedenti F.B. RATTÉ, *Significant Structures: Architectural Imagery in Tuscan Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, PhD dissertation, New York University, 1996. Per le immagini contenute nelle miniature si veda P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina*, Firenze, Olschki, 1914; A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985. Sui cassoni e sui deschi è tuttora indispensabile la monumentale opera di P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanenmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923², ma si veda anche E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

⁸ R.A. GOLDTHWAITE, *Il contesto economico del palazzo fiorentino nel Rinascimento. Investimento, cantiere, consumi*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 53-58: 54. Goldthwaite giustifica la sua asserzione sostenendo la scarsa aderenza di un simile meccanismo alla realtà di un'economia precapitalistica.

ve, e inoltre effettuate per lo più da personaggi che basavano la propria fortuna sul commercio o sulle transazioni finanziarie, cioè appunto sulla mobilità della propria ricchezza. È stato infatti osservato che in diversi casi il prezzo di vendita di questi palazzi risulta addirittura più basso del loro prezzo di costo, e che gli eventuali affitti compensavano solo in minima parte l'investimento intrapreso. Il caso di palazzo Strozzi (fig. 5) vale a dimostrare in maniera emblematica l'enorme quantità di denaro che si veniva a profondere in queste imprese. Filippo Strozzi impiegò infatti nella costruzione circa 35.000 fiorini, che rappresentavano un terzo di tutto il suo pur cospicuo patrimonio liquido⁹. D'altra parte non convince la tesi secondo cui la costruzione di un palazzo avrebbe rappresentato un modo per sottrarre al fisco il denaro che vi era stato impiegato. Con la riforma del sistema fiscale, nel 1427, si stabilì infatti che il valore dell'immobile utilizzato per la residenza del contribuente non entrasse nel computo dell'imponibile su cui calcolare l'imposta; mentre fin dal 1325 i proprietari avevano pagato una tassa fissata in relazione all'ampiezza del fronte del proprio immobile, e all'importanza della strada su cui si affacciava. Tuttavia è impensabile che si immobilizzassero capitali così ingenti

⁹ R.A. GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, «The American Historical Review», LXXVII, 1972, 4, pp. 977-1012, pp. 994-995; ID., *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1980, trad. it.: *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 150-151; ID., *Il contesto economico cit.*, 1990, p. 54. Su palazzo Strozzi *ivi*, pp. 53, 58 nota 7, e ID., *The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence*, «Studies in Medieval and Renaissance History», X, 1973, pp. 97-194.

unicamente per evitarne la tassazione, anche se la riforma in definitiva può aver favorito l'iniziativa. Alcune esenzioni fiscali, infatti, furono introdotte tra il 1474 e il 1494 proprio allo scopo di incrementare l'attività edilizia¹⁰.

Il grande sviluppo dell'architettura residenziale fiorentina, sia in termini quantitativi che qualitativi, trova un movente assai più probabile nelle nuove dinamiche sociali e nel riorientamento culturale che si registrano già a partire dal corso del Trecento, e che hanno come termine di riferimento non più il *clan* familiare ma il singolo individuo. Seguo qui l'interpretazione avanzata da Richard Goldthwaite, nonostante si debba ammettere la bontà delle obiezioni sollevate da altri studiosi: Francis W. Kent e Andreas Tönnemann, soprattutto, i quali argomentano che durante il Quattrocento l'importanza del casato familiare e di altre forme sociali fondate sul gruppo non cessa affatto¹¹. Tuttavia credo altrettanto incontrovertibile che

¹⁰ Sull'esenzione entrata in vigore con la riforma del 1427 si veda O. KARMIN, *La legge del catasto fiorentino del 1427*, Firenze, Bernardo Seeber, 1906, p. 22; HERLIHY, KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans* cit., 1978, pp. 62, 71; sul sistema vigente in precedenza cfr. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze* cit., 1956-1968, IV, I, p. 250. L'esenzione ventennale da ogni tributo offerta nel 1474 riguardava tutte le case edificate su terreni ancora non urbanizzati; la misura venne rinnovata nel 1489, prolungando l'esonero a quaranta anni e estendendolo a tutti gli edifici costruiti entro il termine di cinque anni, e ancora nel 1494 relativamente alle sole costruzioni ancora non terminate (G.C. ROMBY, *Per costruire ai tempi del Brunelleschi. Modi, norme e consuetudini del Quattrocento fiorentino*, Firenze, CLUSF, 1979, p. 7; GOLDTHWAITE, *La costruzione* cit., 1984, p. 37). Su un progetto di sospensione della tassazione, elaborato nel 1496 da Domenico di Ruberto Cecchi e teso ad incrementare l'attività edilizia, si veda U. MAZZONE, «*El buon governo*». *Un progetto di riforma generale nella Firenze savonaroliana*, Firenze, Olschki, 1978, p. 191.

¹¹ GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace* cit., 1972, 4, pp. 977-1012; A. TÖNNEMANN, *Review a: R.A. Goldthwaite, The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London 1980, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVII, 1984, 1, pp. 263-269; F.W. KENT,

già in questo periodo la tendenza verso istituzioni e comportamenti assai più individualistici sia ormai un dato di fatto. Nel XV secolo in nessun modo si sarebbe potuto accettare, ad esempio, la chiamata in causa dei consanguinei fino all'avo paterno e ai nipoti che gli Ordinamenti di Giustizia del 1295 prevedevano per i delitti commessi da membri di famiglie magnatizie¹². Una delle più importanti evoluzioni compiute dalla società del Rinascimento consiste infatti nella progressiva sostituzione della famiglia allargata, caratteristica dell'età medievale, con quella che ha le dimensioni ridotte al nucleo basato sulla coppia. Quell'idea di famiglia compatta, monolitica, concorde negli intenti e soprattutto nella conservazione della propria integrità, e quindi necessariamente chiusa e limitata dai propri ristretti orizzonti, l'idea di famiglia espressione del vecchio mondo feudale comincia a soggiacere ad un nuovo tipo di rapporti, più personalistico e spregiudicato.

Io spesso mi meraviglio, quando vidi in alcuna famiglia tanta, non dico solo ignoranza, ma inetta ostinazione di gareggiare, massime per accumulare a sé qualche parte di peculio e levarlo da chi per molte ragioni questo doveva presso di lui essere comune.

Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», II, 1987, pp. 41-70; F.W. KENT, *La famiglia patrizia fiorentina nel Quattrocento. Nuovi orientamenti nella storiografia recente*, in in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 70-91. In proposito si veda anche l'interessante recensione di Charles Burroughs al libro di Goldthwaite del 1980: C. BURROUGHS, *Florentine Palaces. Cubes and Context*, «Art History», VI, 1983, 3, pp. 359-363.

¹² G. SALVEMINI, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e Figli, 1899, pp. 202, 211, 408-409; DAVIDSOHN, *Storia di Firenze* cit., 1956-1968, II, II, pp. 631-632, 640-641.

Lo sfogo di Leon Battista Alberti, contenuto nella *Cena familiaris*¹³, dà conto dello sgretolarsi di quel cemento, costituito dai vincoli di sangue, che aveva rappresentato uno dei principali elementi della società medievale, e che nel Quattrocento viene via via sostituito da legami di diversa natura. È vero che i rapporti tra i vari rami di una stessa casata continuano a ricoprire un ruolo fondamentale, ma adesso altrettanto fondamentale è l'importanza delle relazioni con altri personaggi collegati alla famiglia, siano amici, vicini, oppure *clientes*, dai quali l'individuo ottiene quell'appoggio che nella vecchia società poteva essere ricercato solo presso la consorteria. Rivalità politiche e disparità economiche hanno contribuito in larga misura ad incrinare il *clan* familiare; Gene A. Brucker, avvertendo che non si tratta di un caso isolato, cita la petizione di Andrea Saltarelli, che si rivolge alla Signoria per essere separato legalmente dal resto dei suoi parenti, ormai di condizione inferiore alla sua e in alcuni casi conducenti la loro vita «minus honeste»¹⁴. Lo sforzo di separare le proprie azioni e i propri meriti da quelli degli altri consanguinei non può essere più chiaro, né più abissale il solco ormai apertosi con il concetto tradizionale di casata, espres-

¹³ In L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1960, I, p. 347; citato nella prefazione a ID., *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, nuova edizione a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. XXIX, dove Romano e Tenenti svolgono una lucida analisi su questo tema. Assai interessante, da questo punto di vista, anche il discorso che Machiavelli nelle *Istorie fiorentine* fa pronunciare a Niccolò da Uzzano in risposta alle richieste di bando nei confronti di Cosimo de' Medici: N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 310 (libro IV, cap. XXVII).

¹⁴ G.A. BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 76.

so da Leon Battista nei *Libri della famiglia* per bocca di Giannozzo e Adovardo Alberti.

Un'analoga evoluzione si registra anche nella vita economica. Nel Trecento una gran parte dell'economia cittadina si trova in mano a compagnie che, a prescindere dalle loro dimensioni, sono gestite su base familiare, e vengono tramandate agli eredi di generazione in generazione; di questo tipo sono anche quelle degli Scali, dei Frescobaldi, dei Peruzzi, dei Bardi, nonostante occupino posizioni di primo piano nel quadro dell'economia europea, e pur essendo largamente ramificate in Italia e in tutta la Cristianità. Nel Quattrocento la situazione si ribalta: le attività commerciali e imprenditoriali si restringono in dimensioni ma divengono più numerose, e soprattutto decade l'interesse a riunire in una stessa società molti membri di un'unica famiglia, e a perpetuare la vita dell'impresa nelle generazioni successive. Anche la pratica adottata nelle successioni ereditarie, consistente nella suddivisione dei beni tra tutti i figli, concorre ad alimentare il personalismo dei singoli cittadini: le proprietà appartengono all'individuo, e non alla famiglia. Con questo sistema, inoltre, i patrimoni accumulati nel corso di una generazione vengono nuovamente suddivisi in quella successiva, stimolando l'intraprendenza e impedendo nella maggior parte dei casi stili di vita da *rentier*. Raymond de Roover cita a questo proposito il caso dei figli di Vieri di Cambio de' Medici (morto nel 1395), appartenenti ad un ramo della famiglia collaterale a quello di Cosimo, e quello della moglie di Agnolo da Uzzano, fratello del più famoso Niccolò, tutti in precarie condizioni economiche, nonostante il benessere dei loro parenti, a causa di cattivi

ve speculazioni o della dilapidazione del patrimonio¹⁵. All'interno di un unico casato si registrano dunque grandi disparità nelle ricchezze, e le fortune personali dipendono spesso unicamente dalla sagacia e dall'abilità di chi è riuscito a metterle insieme¹⁶. Anche l'iniziativa politica, infine, perde quel carattere di corralità che in epoca comunale era stato il segno più tipico della cultura civica. Ai due grandi partiti duecenteschi — il guelfo e il ghibellino — si sostituiscono via via fazioni e gruppi più ristretti, guidati in maniera più personalistica, che riflettono il sorgere di quell'embrionale individualismo che sarà caratteristico della nuova mentalità rinascimentale. Dopo la definitiva affermazione del popolo grasso, cioè della nuova borghesia imprenditoriale, prima sul patriziato di antica origine (i cosiddetti magnati, esclusi dal potere ed emarginati dalla vita civile dagli Ordinamenti di Giustizia del 1293-1295), poi sul popolo minuto (represso dopo il tumulto dei Ciompi del 1378), all'inizio del Quattrocento

¹⁵ R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, trad. it.: *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 41-42.

¹⁶ Su questi argomenti si veda R.A. GOLDTHWAITE, *Private Wealth in Renaissance Florence. A Study of Four Families*, Princeton, Princeton University Press, 1968, e la parte prima (*La domanda: i committenti*) di ID., *La costruzione* cit., 1984, specialmente le pp. 90-99. Il livello e la distribuzione della ricchezza nella Firenze dell'inizio del Quattrocento si possono ricavare dall'entità delle imposte versate in seguito alla denuncia catastale del 1427; i dati sono in HERLIHN, KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans* cit., 1978, pp. 251-254, e in L. MARTINES, *The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963, appendice II. Si veda anche DE ROOVER, *Il Banco Medici* cit., 1970; DE LA RONCIÈRE, *Florence* cit., 1976. Un'estesa analisi della ricchezza privata nella Firenze Rinascimentale anche in R.A. GOLDTHWAITE, *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 546-582.

la competizione per il controllo del potere conduce la nuova classe dirigente a coagularsi attorno ad un ristretto gruppo di uomini, e alla fine, come mai era accaduto prima, a identificare le proprie sorti con quelle di due soli personaggi: Rinaldo degli Albizzi, capo del gruppo aristocratico, e Cosimo de' Medici, *leader* della fazione popolare. La competizione si smorza in parte dopo il ritorno di Cosimo de' Medici dall'esilio veneziano, nel 1434, e l'implicito riconoscimento di *primus inter pares* accordatogli. Tuttavia la congiura ordita contro Piero de' Medici da Luca Pitti insieme a Dietisalvi Neroni, Niccolò Soderini e Agnolo Acciaiuoli nel 1466, e l'attentato del 1478 organizzato da Jacopo de' Pazzi contro Lorenzo e Giuliano de' Medici dimostrano la potenziale fluidità della situazione politica fiorentina durante tutto il Quattrocento¹⁷. In questo clima di costruttiva competizione l'architettura ha un ruolo importante. Fin dal Trecento la costruzione di edifici pubblici o la sistemazione di brani di città assume un significato che travalica il puro aspetto utilitaristico. L'emanazione sempre più frequente di provvedimenti riguardanti l'assetto urbano, sia generalizzati, sia volti a ri-

¹⁷ N. RUBINSTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, Oxford University Press, 1966, trad. it.: *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1971; M.B. BECKER, *Florence in Transition*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1967-1968; H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze 1970; G.A. BRUCKER, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton, Princeton University Press, 1977, trad. it.: *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1981; H. BARON, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1988; J.M. NAJEMY, *A history of Florence 1200-1575*, Oxford, Blackwell, 2006, trad. it.: *Storia di Firenze 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 313-318.

solvere situazioni particolari, dimostra l'interesse e la sensibilità con cui si comincia a guardare all'immagine della città e al suo decoro. Nei documenti con cui si deliberano questi interventi ricorre infatti sempre più spesso il riferimento all'aspetto estetico, che in alcuni casi costituisce il motivo stesso del provvedimento. Nel 1325 si stabilisce ad esempio che tutti i proprietari di «casolaria» posti entro le mura debbano chiudere il loro terreno sul fronte stradale per mezzo di un muro alto almeno quattro braccia, «pro maiori pulcritudine civitatis Florentiae»; l'abbattimento di alcune «domunculae» in piazza San Giovanni, decretato nel 1363, viene inoltre giustificato asserendo che queste costruzioni «deturpant faciem et pulcritudinem totius platee predictae»¹⁸. Dello stesso segno è il valore di molte operazioni relative alla rettificazione, allargamento o pavimentazione di strade, all'allineamento di edifici sul fronte stradale, alla limitazione o eliminazione di strutture in aggetto, interventi che vengono compiuti du-

¹⁸ Il provvedimento del 1325 si trova nello Statuto del Podestà, libro IV, rubrica 65 (vd. *Statuti della Repubblica Fiorentina*, a cura di R. Caggesi, II (*Statuto del Podestà dell'anno 1325*), Firenze, Arian, 1921, p. 353); la provvisione del 27 febbraio 1363 è stata pubblicata da G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, I, p. 72. Entrambi sono citati da BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst* cit., 1953, p. 116. Secondo l'interpretazione di quest'ultimo, il provvedimento del 1325 avrebbe obbligato a rivestire tutte le case con un paramento in pietra; non sembra però che la frase «omnes et singuli habentes casolaria in civitate Florentiae intra muros civitatis teneantur et debeant remurare vel claudere ipsa casolaria iuxta viam usque ad altitudinem quattuor brachiorum» possa essere tradotta in questo senso. Il termine «casolare», come già chiarito da SZNURA, *L'espansione urbana* cit., 1975, pp. 31-32, vale in questo contesto come «lotto edificabile» delineato sul terreno. Sul concetto di decoro nell'immagine urbana si veda H. BAUER, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1965.

rante tutto il corso del XIV secolo¹⁹. L'anonima descrizione di Firenze del 1339, e ancor più quella compilata da Goro Dati alla metà degli anni Venti del Quattrocento, tradiscono l'orgoglio con cui si apprezza ormai il valore estetico delle strutture urbane²⁰.

A partire dagli anni Venti del XV secolo si assiste d'altra parte al graduale rigetto dei valori di virtuosa semplicità, basati sull'ideale francescano, che avevano costituito durante tutto il Trecento il più forte freno ai consumi e all'ostentazione della ricchezza²¹. Già Brunetto Latini, attorno al 1260, asseriva nel *Tesoretto* che il possesso di ricchezze contrasta l'esercizio della virtù, e questo concetto, ripreso da Dante e Petrarca, veniva avvalorato da Boccaccio e Coluccio Salutati tramite l'esaltazione della povertà compiuta da autori come Cicerone, Sallustio, Virgilio, Seneca²². Nel giro di pochi decenni questa idea viene completamente ribaltata. Leonardo Bruni, traducendo e commentando intorno al 1420 il *Trattato sull'economia* dello Pseudo-Aristotele per Cosimo de' Medici, sostiene il valore positivo della ricchezza per la prosperità dei singoli e dello stato, e afferma che il suo buon uso

¹⁹ FANELLI, *Firenze* cit., 1973, I, pp. 91-93; BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst* cit., 1953, pp. 101-104, 110, 113-114.

²⁰ La descrizione anonima è stata pubblicata da FREY, *Die Loggia dei Lanzi* cit., 1885, pp. 119-123; quella di Dati è contenuta in G. DATI, *Istoria di Firenze dal 1380 al 1405*, a cura di L. Pratesi, Norcia 1904 (prima edizione Firenze 1735). Si veda anche C. GILBERT, *The Earliest Guide to Florentine Architecture, 1423*, «Mittlungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1969, 1, pp. 33-46.

²¹ Su questo tema è ormai classico il lavoro di H. BARON, *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, «Speculum», XIII, 1938, pp. 1-37.

²² D.G. WILKINS, *Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 401-423: 417.

permette di esercitare le virtù, prima fra tutte quella della carità. Bruni accoglie la tesi aristotelica, esposta nell'*Etica nicomachea*, dell'indifferenza della ricchezza nei confronti del retto agire, e giustifica l'accumulo di denaro mettendo in relazione il benessere materiale con una delle più importanti virtù cristiane e civiche. Quest'idea a Firenze trova terreno fertile. Qui ormai gli ideali di povertà francescana non potevano non cozzare con la logica precapitalistica alla base dell'economia cittadina, e le opere benefiche servivano spesso per compensare il denaro lucrato attraverso la pratica dell'usura, in ragione della quale non di rado si disponeva di restituire i guadagni illeciti, ma solo dopo la propria morte, per acquistare meriti nell'aldilà. D'altra parte il sentimento solidaristico, espresso in modo tangibile soprattutto negli importanti ospedali e nelle numerose istituzioni assistenziali e caritative presenti a Firenze nel Quattrocento, era ben radicato nella città, e costituiva motivo di orgoglio civico fin dal secolo precedente. Se dunque Bruni ribadisce l'elogio della ricchezza nella *Historia florentini populi*, di cui i primi sei libri vengono terminati nel 1429, il suo pensiero viene ripreso pochi anni dopo da Matteo Palmieri nel *Della vita civile*, del 1439, e da Poggio Bracciolini nel *De Nobilitate*, del 1440. Ma già nel 1428 lo stesso Poggio Bracciolini, nel *De avaritia*, aveva affermato per bocca di Antonio Loschi che il miglior cittadino è l'uomo abbiente, in quanto capace di proteggere, oltre sé stesso, anche i suoi compatrioti meno fortunati:

come presso i popoli e nelle città di buone tradizioni si usa istituire dei pubblici granai per distribuire il frumento in pubbliche elargizioni, così sarebbe molto comodo collocarvi degli avari che costituissero una sorta di privato deposito di moneta capace di venire a tutti in aiuto. Privatamente, appunto si amministra il denaro. E i denari sono necessari e costituiscono come i nervi da cui lo stato è sostenuto, dove, quando gli avari sono numerosi, sono da considerarsi come la base e il fondamento. [...] Di chi è meglio che si riempia la città? Dei ricchi che con i loro mezzi provvedono a sé e agli altri, o dei poveri che non possono bastare né a sé né agli altri?²³

Poggio, è ovvio, non difende l'egoistica cupidigia dell'avarò, che nel *De avaritia* è deprecata dagli interlocutori del Loschi — Bartolomeo Aragazzi, Andrea da Costantinopoli, Cincio de' Rustici. Egli, come Bruni e Palmieri, giustifica l'accumulazione del denaro, senza la quale non solo «si priverebbe il popolo dei vantaggi delle virtù più gradite, la pietà e la carità»²⁴, ma sarebbe anche impossibile coltivare quelle arti che rendono magnifiche e ricche di ornamenti le città:

²³ «sicut in bene moratis populis ac civitatibus constituuntur horrea publica ad subministrandum frumentum in caritate annonae, ita percommodum foret plures in eis collocari avaros, qui essent veluti privatum horreum pecuniarum, quod suppeditaret nobis. Privatim et pecunia geritur. Necessaria est enim pecunia veluti nervi quidam quibus sustinetur res publica, cuius cum copiosi existant avari, tamquam basis et fundamentum iudicandi sunt. [...] Utris praestat refertam esse civitatem? Opulentissime, qui se aliosque opibus suis tutantur, an egenis qui nec aliis nec sibi subvenire possunt?». Si utilizzano qui il testo e la traduzione contenuti in *La letteratura italiana. Storia e testi*, XIII (*Prosatori latini del Quattrocento*), a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 248-301: 270-271.

²⁴ «Tolletur usus gratissimarum virtutum populo, misericordiae videlicet et charitatis»; ivi, pp. 266-267.

gli avari spesso apportano grande ornamento e decoro alle proprie città. Per tralasciare le vicende antiche, ai giorni nostri quante magnifiche case, belle ville, templi, portici, ospedali, sono stati costruiti col denaro degli avari, sì che senza questi le città sarebbero prive dei loro ornamenti più grandi e più belli?²⁵.

Siamo giunti ad un punto centrale. Se il denaro è il premio dell'impegno profuso nella costruzione della società civile, impegno esaltato per contrasto da Poggio nelle polemiche parole indirizzate agli Osservanti, «i quali senza far nulla vivono a nostre spese»²⁶, la ricchezza diviene il segno tangibile del valore della vita attiva, e il presupposto indispensabile per esercitare quella ciceroniana «carità di patria»²⁷ che consiste nel venire in soccorso dei propri concittadini, ma anche nel conservare e nell'accrescere la dignità della propria terra. Nell'elevare la ricchezza a virtù squisitamente civica si compone il dissidio tra etica cristiana e morale mercantile che aveva drammaticamente toccato le coscienze medievali. Perfino Antonino, il santo che in questi anni è vescovo di Firenze, rivaluta i beni terreni nella quarta parte della sua *Summa*²⁸.

Che il problema di quale uso debba essere fatto del denaro agiti i pensatori della prima metà del secolo è ben evi-

²⁵ «[Avari] afferunt persaepe magnum ornamentum et decorem suis civitatibus. Quot enim, ut vetera omittam, nostris diebus fuerunt magnificae domus, egregiae villae, templa, porticus, hospitalia avarorum pecuniis constructa, ut nisi hi fuissent carerent omnino urbes maximis ac pulcherrimis ornamentis»; ivi, pp. 272-273.

²⁶ «Non enim ex istis inertibus et larvatis hominibus, qui summa cum quiete feruntur nostris laboribus, sunt nobis civitates constituendae»; ivi, pp. 266-267.

²⁷ Il concetto era già stato ripreso da Francesco Petrarca nelle *Epistole familiari*, III, 12; cfr. E. GARIN, *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1952, p. 28.

²⁸ GARIN, *L'Umanesimo* cit., 1952, p. 81.

dente nei *Libri della Famiglia*, tutti percorsi da una continua tensione tra la «masserizia» — la previdente parsimonia — e le «spese volontarie» fatte con «animo generoso e magnifico»²⁹. Se i «massai» sono definiti, secondo l'angusto punto di vista mercantile trecentesco, «quelli i quali a' bisogni usano le cose quanto basta e non più, l'avanzo serbano»³⁰, non si nega la necessità di «fare qualche spesa la quale appartenga allo onore e fama di casa, come alla famiglia nostra [...] in edificare nel tempio di Santa Croce, nel tempio del Carmine, nel tempio degli Agnoli e in molti luoghi dentro e fuori della terra, a Santo Miniato, al Paradiso, a Santa Caterina, e simili nostri pubblici e privati edifici»³¹. L'Alberti del *della Famiglia* — i cui primi tre libri vengono composti tra il 1432 e il 1434 — è ancora tutto compreso dall'ambito domestico, preoccupato di rendere la ricchezza soprattutto funzionale all'onore e alla reputazione della casata, ma nel *De re aedificatoria* è già chiaro che le opere «magnifiche» eseguite con il denaro privato acquistano un valore etico che si estende anche a tutta la comunità:

se tu costruirai con molta eleganza un muro o un porticato, se lo adorerai di porte, colonne e tetto, i migliori cittadini plaudiranno e si compiaceranno con te come per se stessi, soprattutto perché avranno compreso che con tale frutto delle tue sostanze hai contribuito in modo cospicuo alla fama e allo splendore tuo, della tua famiglia, dei tuoi discendenti e dell'intera città³².

²⁹ ALBERTI, *I libri della famiglia* cit., 1994, p. 260.

³⁰ Ivi, p. 202.

³¹ Ivi, p. 259.

³² L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, p. 8 (Prologo).

Ora che le fortune personali si coniugano con l'orgoglio civico, cadono gran parte degli ostacoli che avevano prima impedito di mostrare la propria ricchezza; diviene anzi doveroso impiegarla e manifestarla, in modo che tutta la città ne possa trarre vantaggio.

Anthony Fraser Jenkins e Ernst Gombrich hanno mostrato per primi quale stretto rapporto intercorra attorno alla metà del Quattrocento tra ricchezza, liberalità e virtù, tre concetti legati tra loro da quella che è stata chiamata «la teoria della magnificenza», un concetto sul quale la storiografia è tornata più volte³³. Nel *Della vita civile* Matteo Palmieri pone la magnificenza «nelle grandi spese dell'opere maravigliose e notabili»³⁴, che servono ad accrescere l'autorità, la fama e l'onore di chi la pratica, ma anche la reputazione della famiglia, e l'utilità e il decoro della patria. L'idea che la magnificenza, cioè l'ostentazione della

³³ A.D. FRASER JENKINS, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, 1970, pp. 162-170; E.H. GOMBRICH, *The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources*, in *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, edited by E.F. Jacob, 1960, pp. 279-311, trad. it.: *Il mecenatismo dei primi Medici*, in ID., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 51-83. Sullo stesso argomento si vedano anche WILKINS, *Donatello's Lost* Dovizia cit., 1983; D. KENT, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance*, New Haven, Conn., Yale University Press, 2000 (trad. It: *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano, Electa, 2005); J.R. LINDOW, *The Renaissance palace in Florence. Magnificence and splendour in fifteenth-century Italy*, Aldershot, Ashgate, 2007; A. POLCRI, *L'etica del perfetto cittadino: la magnificenza a Firenze tra Cosimo de' Medici, Timoteo Maffei e Marsilio Ficino*, «Interpres», XXVI, 2007, pp. 195-223; P. HOWARD, *Creating magnificence in Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance studies, 2012 (che anticipa la nascita del concetto di magnificenza come virtù civica e religiosa agli anni Venti del Quattrocento).

³⁴ M. PALMIERI, *Della vita civile*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1825, p. 201 (libro III).

propria ricchezza, sia assimilabile ad una virtù viene esposta già molto chiaramente da Francesco Filelfo nel terzo libro (*De paupertate*) delle *Commentationes florentinae de exilio*, composte attorno al 1440, il cui *incipit* contiene un panegirico a Vitaliano Borromeo e all'opulenza dei suoi beni:

io non vorrei a tal punto disdegnar le ricchezze, da considerarle del tutto trascurabili e spregevoli, specialmente quando si accompagnano all'onestà. Sono infatti talora di sommo vantaggio per noi e per i nostri, e per l'intera città, come spesso vediamo secondo il tuo esempio, o Vitaliano, che sei uomo splendido e illustre, e che unisci alle tue molte e insigni virtù massime e onestissime ricchezze, quali nessuno degl'Italiani possiede, di cui fai largo uso, non solo per te, ma anche per Filippo Maria [Visconti], unico lume e splendore del nome e della gloria latina³⁵;

Filelfo redime il concetto di ricchezza, considerato altrimenti indifferente nei confronti della virtù, nel caso in cui i beni di fortuna siano impiegati «ad liberalitatem ac beneficentiam» e «ad incolumitatem dignitatemque rei publicae»³⁶. Lo stesso concetto è ripreso poco dopo nei *Convivia Mediolanensia*, scritti nel 1443 e dedicati a Filippo Maria Visconti, dove viene sviluppata la discussione sulla magnificenza, e circa un decennio più tardi

³⁵ «nolim tamen ita in pistrinum divitias dedere, ut reiciendae prorsus contemnendaeque videantur, praesertim eae quae honestati se comites addiderunt. Nam sunt nonnumquam maximo emolumento et nobis et nostris, universaeque reipublicae, quemadmodum saepe vidimus tuo exemplo, Vitaliane, contingere, qui ut es vir magnificus et illustris, habens cum istis pluribus tuis egregiisque virtutibus divitias maximas honestissimasque coniunctas, quantas unusquisque inter Italos habet nemo, quam maximo persaepe usui accedis, non tuis tecum dumtaxat, verum etiam Philippo Mariae Anglo, unico lumini atque splendori et nominis et gloriae Latinorum»; in *La letteratura italiana* cit., XIII, 1952, pp. 494-497.

³⁶ Ivi, pp. 510-511.

ancora dall'agostiniano Timoteo Maffei nell'apologia dal titolo *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores*³⁷. Entrambi si rifanno al testo aristotelico dell'*Etica nicomachea*, e Maffei in particolare alla discussione sulla magnificenza apparsa nella *Summa Theologica* di San Tommaso d'Aquino. La feroce polemica antimedicca che anima il *De paupertate* mostra quanto distanti siano le posizioni politiche di Filelfo da quelle del Maffei, che scrive il suo panegirico con l'intento di indurre Cosimo a finanziare la costruzione della Badia fiorentina; tuttavia in entrambi si coglie l'idea che l'impiego della ricchezza debba essere rivolto ad imprese capaci di apportare un beneficio alla «res publica». Analogamente, per Matteo Palmieri «le spese del magnifico vogliono essere in cose onorifiche e piene di gloria, non private, ma pubbliche, come in edifici, et ornamenti di tempj, teatri, logge, feste pubbliche, giuochi, conviti, e in così fatte magnificenze»³⁸. È inutile soffermarsi sul rapporto che nel Quattrocento si instaura tra magnificenza e pratica dell'architettura, due termini la cui complementarità ormai non può più sfuggire. Ne è prova il sempre maggiore spazio conquistato dalla committenza privata, che fin dai primi decenni del Quattrocento si affianca al tradizionale patronato pubblico, esercitato direttamente tramite il Comune op-

³⁷ Pubblicato in *Deliciae Eruditorum seu veterum ἀνεκδότων opusculorum collectanea*, a cura di G. Lami, XII, Firenze, ex typographio Io. Baptistae Bruscaجلي et Sociorum, 1742, pp. 150-168, e commentato da E.H. GOMBRICH, *The early Medici as Patrons of Art*, apparso nel 1960 e ripubblicato in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1966, pp. 35-57. Al testo del Maffei fa riferimento anche il Filarete nel XXV libro del suo trattato: cfr. A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, II, p. 694.

³⁸ PALMIERI, *Della vita civile* cit., 1825, p. 202 (libro III).

pure attraverso la mediazione delle Arti. San Lorenzo è un caso esemplare: i lavori, promossi e seguiti inizialmente dal priore Matteo Dolfini per conto della parrocchia, passano gradualmente sotto la supervisione di Giovanni de' Medici, e alla morte di questi del figlio Cosimo, pure se con fasi di interesse alterno e periodi di stasi. Gioverà invece insistere su quell'inestricabile intreccio di senso civico, liberalità e interessi privati che alimenta in epoca cosimiana la committenza architettonica. Se la qualità estetica della città e dei suoi edifici più importanti era divenuta fin dal Trecento un valore acquisito, adesso sono specialmente gli edifici privati ad assumere, da questo punto di vista, una considerazione del tutto nuova, come risulta dalle enumerazioni di palazzi che cominciano ad apparire all'interno di descrizioni e storie di Firenze. Le liste compilate a partire dalla fine del Quattrocento da Benedetto Dei, Francesco Baldovinetti, Benedetto Varchi, i riferimenti dell'anonimo compilatore del libro di Antonio Billi, le annotazioni di Luca Landucci e di Agostino Lapini, precorrendo le guide che dalla metà del XVI secolo descriveranno i palazzi privati e le opere d'arte in essi contenute, indicano che ormai le grandi dimore sono equiparate a pieno titolo agli edifici pubblici nel dimostrare la ricchezza e lo splendore della città³⁹. Non

³⁹ La lista di Benedetto Dei, che scrive intorno al 1470, si trova in ASF_i, *Manoscritti*, 119, c. 34v; quella di Francesco Baldovinetti è stata pubblicata da C. VON FABRICZY, *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, 5-6, pp. 539-544, e il libro di Antonio Billi dallo stesso Fabriczy in C. von FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, VII, 1891, pp. 299-368. Si veda poi B. VARCHI, *Storia fiorentina di B.V. con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società Editrice del-

bisogna dimenticare, inoltre, che l'anelito suscitato dalla cultura umanistica per il mondo classico trova uno dei principali appagamenti proprio nell'architettura. Le vestigia dei suoi monumenti sono, insieme alle fonti scritte, il principale documento che l'Antichità abbia tramandato, e rinnovarne i fasti costituisce già un'impresa degna di lode, senza contare che costruire era considerato un merito già dagli stessi Antichi.

Accanto all'orgoglio civico l'architettura comincia però a suscitare nei committenti anche un'idea più spregiudicata. Giannozzo Manetti, nel riferire gli scopi del programma edilizio di Niccolò V, rivela come il Papa apparisse determinato ad usare l'architettura come mezzo per confermare l'autorità della Chiesa e per imporre il proprio dominio, trasferendo su un piano più concreto l'impiego di simboli e di suggestioni visive già sperimentato un secolo prima da Cola di Rienzo⁴⁰. In un modo non molto diverso, Cosimo e i suoi partigiani utilizzano riti, cerimonie,

le Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, II, pp. 102-105 (libro IX); L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di J. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883, *passim*; T. DE' ROSSI, *Ricordanze tratte da un libro originale di T. de' R.*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786, *passim*; G. CAMBI, *Istorie di G.C. cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XX-XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1785-1786, *passim*; A. LAPINI, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900, *passim*.

⁴⁰ G. MANETTI, *Vita Nicolai V Summi Pontificis*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, III, 2, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Cura, 1734, coll. 905-960: 949-950 (libro III). Cfr. M. TAFURI, *Cives esse non licere. Nicolò V e Leon Battista Alberti*, in ID., *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 33-88: 37-39.

giochi — basti pensare alla processione della Compagnia dei Magi, o alle feste del 1459 per la visita di Galeazzo Maria Sforza⁴¹ — e soprattutto l'architettura per mantenere il consenso degli strati popolari, tanto sensibili all'ostentazione del potere quanto ai favori concessi dal partito filomediceo «in modo da cattivarsi gli animi della plebe più bassa e l'intera folla dei miserabili traendoli a sé con doni»⁴². Anzi il valore semantico di queste architetture appare talmente esplicito, da rischiare di scoprire eccessivamente le reali intenzioni politiche dei loro committenti. È risaputo che il libro di Antonio Billi e Vasari riferiscono di un progetto di Brunelleschi per il palazzo di Cosimo, rifiutato perché giudicato dal committente di una magnificenza eccessiva. Tuttavia neanche la costruzione elaborata da Michelozzo riesce ad evitare un'ondata di risentimento tra i fiorentini, che accusano il *Pater Patriae* di essere divenuto troppo potente⁴³. La funzione di segnale so-

⁴¹ R. HATFIELD, *The Compagnia de' Magi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, 1970, pp. 107-161; R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, cap. 12; R.F.E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1982; L. RICCIARDI, «Col senno, col tesoro e colla lancia». *Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.

⁴² L'invettiva è contenuta nel *De paupertate* di Francesco Filelfo: «Nam Cosmiani omnes, ut sunt homines impurissimi, per omne flagitium ac turpitudinem nummos cogunt, quibus infimae plebis animos et omnem inopum turbam sibi concilient, ac muneribus trahant in partes suas»; in *La letteratura italiana* cit., XIII, 1952, pp. 500-501. Un'analisi della diversità delle strategie architettoniche messe in atto dagli albizzeschi e dai medicei, sostanzialmente coincidente con questa, in V. FRANCHETTI PARDO, *Ceti dirigenti e scelte architettonico-urbanistiche*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI convegno, Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983, Impruneta, Francesco Papafava, 1987, pp. 223-237: 229-230.

⁴³ *Il libro di Antonio Billi* cit., 1891, pp. 317, 364; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, II, p. 371.

ziale delle dimore del patriziato quattrocentesco è un fatto ormai noto, ma da questo punto di vista è interessante osservare il rapporto intercorrente fra il loro apparire, e il ruolo politico e sociale dei personaggi che le costruiscono. Se già la fioritura di palazzi che si registra negli ultimi due decenni del Trecento è stata considerata espressione del crescente dominio politico conquistato dalla nuova classe dirigente⁴⁴, questa analisi trova applicazione ancora più stretta durante la prima metà del Quattrocento, quando, in una situazione ancora politicamente instabile, la costruzione di nuove residenze di prestigio soddisfa la volontà dei committenti di autorappresentarsi sulla scena sociale secondo il proprio stato o le proprie ambizioni. Il palazzo di Niccolò da Uzzano (fig. 6), avversario del partito mediceo, costituisce attorno agli anni Venti del Quattrocento un chiaro segnale delle velleità egemoniche del suo proprietario, e ancora più chiara giungerà la risposta di Cosimo de' Medici, circa due decenni dopo, con la costruzione della sua nuova casa (fig. 7). Il ruolo di molti dei maggiori personaggi attivi nella società fiorentina del Quattrocento trova un riscontro nell'aspetto delle loro residenze, ora in aperta concorrenza tra loro, ora studiatamente realizzate in tono minore in rispetto dei rapporti di forza o di alleanza stabiliti con i casati prominenti. L'intenzione di non rimanere al margine della signoria *de facto* medicea si rivela con tutta evidenza, ad esempio, in un gruppo di fiancheggiatori di Cosimo ancor prima dei loro tentativi di rovesciare la supremazia dei lo-

⁴⁴ F.W. KENT, *Il palazzo, la famiglia, il contesto politico*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 59-72: 64.

ro patroni: i palazzi di Luca Pitti e Jacopo de' Pazzi (figg. 8, 9), soprattutto, e in misura minore quello di Dietisalvi Neroni (fig. 10), hanno il valore di eloquenti dichiarazioni in questo senso. Ugualmente provocatorio appare il palazzo di Agnolo e Carlo di Palla Strozzi (il palazzo dello Strozzi), costruito negli anni Cinquanta del secolo (fig. 11). D'altra parte palazzi come quelli di Piero Mellini, di Antonio Taddei, o dei Dati in piazza Santo Spirito (fig. 12), con l'ostentato minimalismo delle loro facciate testimoniano invece la sottomissione al potere dei rispettivi proprietari⁴⁵.

Quali sono dunque le strategie messe in atto dai committenti quattrocenteschi per trarre un effettivo vantaggio dalle proprie dimore? Sostanzialmente si riconducono a due: una consiste nel localizzare opportunamente la propria residenza, sia per quanto riguarda la posizione all'interno della città, sia relativamente al rapporto con il tessuto urbano circostante; l'altra nel conferire alle parti del palazzo esposte alla vista dei concittadini un grado di rappresentatività adatto alla propria condizione. In entrambi i casi entrano in gioco i complessi rapporti sociali intercorrenti tra il committente e la cittadinanza.

Il contesto urbano del palazzo: il vicinato

Osservando su una carta topografica la localizzazione dei palazzi costruiti a Firenze nel corso del Quattrocento, si nota immediatamente la disomogeneità della loro di-

⁴⁵ KENT, *Il palazzo* cit., 1990, pp. 70-71; sullo stesso argomento si veda ID., *The Making of a Renaissance Patron of the Arts*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, II (A Florentine Patrician and his Palace)*, London, The Warburg Institut, 1981, pp. 7-95: 56.

strubuzione. La zona centrale della città, corrispondente all'antico *castrum* della colonia romana, e organizzata attorno agli assi delle attuali via Roma-via Calimala e via del Corso-via degli Speciali-via Tornabuoni, rimane praticamente estranea a questo fenomeno edilizio. La quasi totalità degli edifici si localizza invece a corona del vecchio nucleo cittadino, secondo una disposizione che comprende almeno otto o nove raggruppamenti, abbastanza ben distinguibili. Questi insiemi sono formati per lo più da palazzi disposti lungo uno stesso asse viario, come il caso eclatante di via Maggio, dove si allineano ben undici costruzioni quattrocentesche, o quello di via de' Ginori con sei; oppure da grappoli di edifici collocati attorno ad un baricentro comune, tra i quali notevole quello di circa quindici palazzi che gravitano attorno alla piazza di San Jacopo tra i Fossi. Altre concentrazioni si possono individuare nell'insieme organizzato lungo via de' Serragli e via Santo Spirito, in quello che si snoda lungo il percorso via de' Bardi-via San Niccolò, nel raggruppamento posto tra Por Santa Maria e piazza Santa Trinita, in quello addensato tra il Corso-borgo degli Albizzi e via Dante Alighieri-via de' Pandolfini. Esiste poi un altro gruppo gravitante attorno al canto de' Tornaquinci, e che comprende le proprietà degli Strozzi, dei Tornabuoni, dei Rucellai, dei Boni, dei Minerbetti (fig. 13). Ugualmente interessante è osservare che ciascuno di questi gruppi ricade per lo più entro un unico gonfalone, soprattutto in quelli che estendevano il proprio territorio al di fuori della prima cerchia di mura comunali, costruita alla fine del XII secolo: l'insieme di via Maggio per buona parte nel gonfalone Nicchio, quello di via de' Ginori-via Larga nel gonfalo-

ne Lion d'Oro, quello attorno a San Jacopo tra i Fossi nel gonfalone Lion Nero, quello di via de' Serragli-via Santo Spirito nel gonfalone Drago di Santo Spirito, quello di via delle Terme-borgo Santi Apostoli nel gonfalone Vipera, quello di borgo degli Albizzi-via dei Pandolfini per buona parte nel gonfalone Chiave, e, in ultimo, quello attorno al canto de' Tornaquinci quasi interamente nel gonfalone Lion Rosso.

Per comprendere quale significato possa essere attribuito a queste osservazioni, converrà ricordare brevemente la struttura amministrativa della città quattrocentesca. I sedici gonfaloni in cui era divisa Firenze nel XV secolo, ciascuno formato a sua volta da un numero variabile di popoli (Giovanni Villani ne conta complessivamente 57 intorno al 1340), costituivano la base fiscale, politica e — almeno in origine — militare della città, rappresentando altrettante compagnie d'armi organizzate sotto una medesima bandiera. I gonfaloni erano a loro volta raggruppati nei quattro quartieri di San Giovanni, Santa Croce, Santo Spirito e Santa Maria Novella, che avevano il loro fulcro nelle quattro principali chiese urbane. Dopo aver toccato un massimo di venti prima del 1306, il numero dei gonfaloni venne definitivamente fissato con la riforma dell'agosto 1343, che decretò l'abolizione dei sestieri, in uso da circa centocinquanta anni, e il ritorno alla suddivisione della città in quartieri⁴⁶.

⁴⁶ Nel quartiere San Giovanni i gonfaloni Chiavi, Lion d'Oro, Vaio, Drago di San Giovanni; nel quartiere Santa Maria Novella i gonfaloni Lion Bianco, Lion Rosso, Vipera, Unicornio; nel quartiere Santa Croce i gonfaloni Carro, Lion Nero, Bue, Ruote; nel quartiere Santo Spirito i gonfaloni Scala, Nicchio, Ferza, Drago di Santo Spirito. Sulla suddivisione dei quartieri in gonfaloni e sui loro confini si veda G. CAROCCI, *Le anti-*

Le circoscrizioni cittadine rivestivano un ruolo di importanza primaria nella vita quotidiana, non soltanto perché, come già detto, corrispondevano a necessità amministrative, religiose, fiscali, e militari, ma soprattutto in quanto espressione d'una società urbana nella quale la solidarietà di vicinato e di fazione era altrettanto stretta di quella determinata dai vincoli familiari e parentali. Benché la struttura sociale dei gonfaloni fosse del tutto eterogenea, al loro interno si instauravano infatti complessi legami che favorivano rapporti di stretta solidarietà tra i loro abitanti. Francis W. Kent, nella sua acuta analisi del ceto dirigente fiorentino⁴⁷, non solo ha messo a fuoco il ruolo ammi-

che divisioni della città di Firenze in Quartieri e Gonfaloni, in *L'illustratore fiorentino per l'anno 1909*, Firenze 1908, pp. 81-89; *L'oreficeria nella Firenze del '400*, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Dupré, Firenze 1977, p. 74; R. CIABANI, *I Canti. Storia di Firenze attraverso i suoi Angoli*, Firenze, Cantini, 1984, pp. 19, 21, 31, 35, 51, 55, 61, 65, 79, 103, 123, 163, 215, 249, 261, 269. Più recentemente, un tentativo di ricostruire i confini dei gonfaloni è stato proposto da SPILNER, «*Ut civitas amplietur*» cit., 1987. Tracciare i loro limiti su una carta è particolarmente difficile, perché non esistono fonti che facciano riferimento alla topografia cittadina; ogni gonfalone era infatti formato dai territori di più parrocchie, oggi individuabili in modo malagevole, e i cui confini spesso attraversavano isolati. La difficoltà è aggravata dal fatto che il territorio di alcune parrocchie risultava diviso tra più gonfaloni; inoltre in almeno un caso si sono avuti aggiustamenti successivi alla riforma del 1343: il confine tra il quartiere di Santa Croce e quello di San Giovanni si spostò infatti in un momento imprecisato verso Nord, andando a coincidere con l'asse formato dal Corso-borgo degli Albizzi, e proseguendo poi per borgo Pinti. Con questa disposizione viene già rappresentato nella pianta di Firenze di Ferdinando Ruggieri, datata 1731. Cfr. HERLIHN, KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans* cit., 1987, pp. 121-122; sulla riforma del 1343 si veda J. PLESNER, *Una rivoluzione stradale del Dugento*, Aarhus, Aarhus Stiftsbogtrykkerie, 1938, p. 83. Sui gonfaloni si vedano anche gli *Statuta Populi et Communis Florentiae publica auctoritate collecta castigata et praeposita anno salutis MCCCCXV*, Friburgo, apud Michaellem Kluch, 1778-1783. L'elenco delle parrocchie quattrocentesche con i relativi gonfaloni di appartenenza in S.K. COHN JR., *The Labouring Classes in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, pp. 86-87.

⁴⁷ F.W. KENT, *Il ceto dirigente fiorentino e i vincoli di vicinanza nel Quat-*

nistrativo di questi distretti — che disponevano di un'autonomia impositiva in fatto di tassazione — ma soprattutto ha mostrato quale rete di alleanze, clientele e vicendevole sostegno si intesse fra i componenti di uno stesso gonfalone, uniti da vincoli di parentela, o di amicizia, o di vicinato, e non di rado da tutti questi tre tipi di relazioni. Attraverso questa triplice forma di rapporti sociali Kent ha messo in risalto l'importanza del gonfalone come base di potere per le famiglie aristocratiche. Fin dal regime delle Arti stabilito dopo la cacciata di Gualtieri di Brienne, nel 1343, si era infatti previsto che l'eleggibilità alle cariche politiche della città dipendesse da un complicato processo di nomina che iniziava entro il gonfalone. All'interno di queste circoscrizioni si sceglieva con ampio potere discrezionale, fra tutti i cittadini aventi diritto all'eleggibilità, la rosa di candidati che sarebbe poi servita per sorteggiare coloro che avrebbero fatto parte del «reggimento». Questo sistema, pur permettendo anche ai membri delle Arti minori — e quindi alla fascia più popolare degli eleggibili — l'accesso alle maggiori cariche dello stato, di fatto istituiva un controllo delle magistrature da parte dell'oligarchia effettivamente al potere; non a caso il meccanismo fu mantenuto, pur con alcune variazioni, anche durante il regime instaurato da Cosimo de' Medici⁴⁸.

trocento, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI convegno, Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983, Impruneta, Francesco Papafava editore, 1987, pp. 63-78. Sull'organizzazione politico-amministrativa dei gonfaloni si veda D.V. KENT, F.W. KENT, *Neighbours and Neighbourhood in Renaissance Florence: the District of the Red Lion in the Fifteenth Century*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1982, pp. 13-74.

⁴⁸ BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento* cit., 1980, pp. 105-108; BRUCKER, *Dal Comune alla Signoria* cit., 1981, pp. 294-302; KENT, *Palaces, Politics and Society* cit., 1987, p. 64.

Il gonfalone, come detto, godeva poi di importanti prerogative anche in materia fiscale. L'imposta diretta sulla proprietà, introdotta a Firenze nel Duecento e poi abolita e ristabilita più volte, consisteva originariamente nella ripartizione di un carico fiscale fisso tra tutti gli abitanti dei gonfaloni («estimo»): ognuno di essi doveva versare nelle casse comunali una cifra prestabilita, ma la suddivisione della tassa fra tutti i contribuenti veniva decisa all'interno del distretto, dove una commissione di «sgravatori» si avvaleva a questo scopo di informazioni raccolte nel vicinato, e aveva la facoltà di alleggerire il carico fiscale su alcuni cittadini e di ripartirlo su tutti gli altri. A questa forma di tassazione si affiancava il sistema dei prestiti forzosi — le «prestanze» — emanati nei momenti in cui lo stato aveva maggior bisogno di liquidità: quasi sempre quindi in coincidenza di guerre. Anche in questo caso il prelievo fiscale veniva fissato in base a stime e valutazioni soggettive, in cui avevano larga parte le testimonianze e le dichiarazioni rilasciate dai vicini del contribuente⁴⁹. Senza voler entrare più oltre nel complesso sistema fiscale fiorentino, occorre puntualizzare che il criterio adottato negli estimi trecenteschi sopravvisse in parte anche nel Quattrocento. Sebbene infatti il catasto del 1427 avesse introdotto un sistema di tassazione oggettivo⁵⁰, cioè basato sulla denuncia

⁴⁹ B. BARBADORO, *Le finanze della Repubblica fiorentina. Imposta diretta e debito pubblico fino all'istituzione del Monte*, Firenze, Olschki, 1929; M.B. BECKER, *Problemi della finanza pubblica fiorentina della seconda metà del Trecento e dei primi del Quattrocento*, «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, 4, pp. 433-466. Un utile compendio su questi temi anche in G. CIAPPELLI, *Aspetti della politica fiscale fiorentina fra Tre e Quattrocento*, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini (Firenze, 4-5 dicembre 1992), a cura di C. Lamioni, Roma, IPZS, 1994, pp. 61-75.

⁵⁰ Sul catasto e il suo funzionamento si veda O. KARMIN, *La legge del ca-*

della ricchezza effettuata direttamente da ciascun contribuente, le previste dichiarazioni triennali — le cosiddette «portate» — si interruppero tra il 1434 e il 1458, quando si tornò al sistema di tassazione locale; inoltre anche dopo la riforma gli ufficiali del fisco continuarono ad avere larghi margini di discrezionalità, ad esempio nel concordare l'imposta con coloro che risultavano privi di un imponibile⁵¹.

È evidente, solo da questi pochi accenni, quanto fosse importante, sia sul piano politico che fiscale, procurarsi il più largo consenso possibile all'interno del proprio gonfalone. Nel 1457 Giovanni Rucellai scriveva nel suo *Zibaldone* che

Non vi ò trovato migliore rimedio a difendersi quanto a guardarsi da non avere nimici [...] appresso, d'essere in gratia et in benivolentia de' consorti et de' parenti et de' vicini et del resto degl'uomini del tuo gonfalone, de' quali io m'ò molto da lodare, perché sempre ne li sgravi che si sono fatti per 'l gonfalone m'anno servito et aiutato et avuto compassione di me: Et in questo caso i buoni amici e buoni parenti sono molto utili, ché ti tengono a ghalla a ora che tu daresti il tufo, et non ti lasciono perire⁵².

tasto fiorentino del 1427, Firenze, Bernardo Seeber, 1906 (dove è pubblicata una parte della legislazione riguardante il catasto del 1427); DE ROVER, *Il Banco Medici* cit., 1970, pp. 30-45; MOLHO, *Florentine Public Finances* cit., 1971, pp. 79-87; HERLIHY, KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans* cit., 1978; E. CONTI, *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1984; U. PROCCACCI, *Studio sul catasto fiorentino*, Firenze, Olschki, 1996.

⁵¹ Ivi, p. 35; BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento* cit., 1980, pp. 114-117; KENT, *Palaces, Politics and Society* cit., 1987, p. 67.

⁵² *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I («Il Zibaldone Quaresimale»), pagine scelte a cura di A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960, p. 9; riportato in BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento* cit., 1980, pp. 246-247, e KENT, *The Making* cit., 1981, p. 28.

Dunque, se anche il gonfalone non poteva certo esaurire il campo d'azione di chiunque avesse voluto procurarsi favori o arrivare a ricoprire cariche pubbliche, il vicinato, con i suoi «buoni amici e buoni parenti», rimaneva un fondamentale spazio di relazioni, e addirittura potevano giocare un ruolo anche le clientele aggregantisi attorno a singoli punti di riferimento, come i «canti», cioè le cantonate edilizie formate dagli incroci stradali: significativo il caso del canto alla Macine, luogo di ritrovo dei ceti operai partigiani dei Medici all'epoca della congiura pazziana⁵³. L'importanza delle circoscrizioni cittadine nella vita quotidiana non è, del resto, esclusiva di Firenze. Queste entità, descritte con i nomi più diversi, rivestite di un carattere ufficiale o meno, compaiono dovunque possono corrispondere a necessità amministrative, religiose, fiscali, militari, ma soprattutto laddove si fanno espressione d'una società urbana nella quale la solidarietà di vicinato e di fazione è altrettanto stretta di quella sorta dai vincoli familiari e parentali. Un caso clamoroso è rappresentato dall'«albergo» genovese, che è il risultato dell'aggregazione sotto un unico cognome e blasone di un gruppo di parenti, di alleati e di clienti. Ogni albergo tende a vivere arroccato nella sua contrada, fortificata da torri e contraddistinta dalla propria piazza, chiesa, loggia e sala consiliare, e oltre ai semplici rapporti di vicinato esistenti in tutte le città dell'Italia comunale, che implicano la conti-

⁵³ D.V. KENT, F.W. KENT, *Two Vignettes of Florentine Society in the Fifteenth Century II: Lorenzo de' Medici and the «Lads from the Canto alla Macina»*, «Rinascimento», s. II, XXIII, 1983, pp. 252-260. Sui canti si veda C. CASAMORATA, *I «Canti» di Firenze. Contributo alla topografia storico-artistica fiorentina*, «L'Universo», XXV, 1944, 3-4, pp. 12 e sgg.; CIABANI, *I Canti* cit., 1984.

guità della residenza, la politica delle alleanze matrimoniali, la formazione di *clan*, la consuetudine di non vendere le case del parentado ad estranei, l'albergo prevede la mutua assistenza e la reciproca difesa, in ogni campo, dei propri affiliati⁵⁴.

La quasi totale assenza di nuove costruzioni nella zona più antica di Firenze, sede delle famiglie della vecchia dirigenza magnatizia, non sarebbe quindi dovuta ad un semplice problema di saturazione urbana, come potrebbe sembrare ad una prima riflessione. La stragrande maggioranza dei palazzi quattrocenteschi venne infatti costruita ristrutturando edifici già esistenti, e operazioni di questo genere furono in alcuni casi condotte anche nel tessuto più centrale, come nel caso del palazzo Portinari. È evidente che i nuovi ceti dirigenti preferivano invece costruire le loro dimore all'interno del tradizionale circondario in cui ricadevano le proprietà della famiglia e dei propri alleati, anche se periferico al centro cittadino⁵⁵, ma dove era possibile contare su rapporti già saldi di pa-

⁵⁴ L. GROSSI BIANCHI, E. POLEGGI, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep, 1980, pp. 225-232; E. GRENDI, *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 49-102; M. SANFILIPPO, *Città, circoscrizioni urbane e case*, in *Vita civile degli italiani. Società, economia, cultura materiale*, II (*Ambienti, mentalità e nuovi spazi umani tra medioevo e età moderna*), a cura di C.D. Fonseca, Milano, Electa, 1987, pp. 24-39: 28.

⁵⁵ A Firenze la disposizione dei palazzi quattrocenteschi, a corona del centro cittadino, corrisponde alle prescrizioni di Leon Battista Alberti, che, divisa la città ideale in due anelli concentrici, destina il più esterno ai maggiorenti: «Difatti i cittadini abbienti, desiderosi di larghi spazi, acconsentiranno di buon grado ad abitare al di fuori della prima cinta, lasciando volentieri il centro col macello, le officine e le botteghe ai venditori di commestibili presso il fòro»; ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 176 (libro V, cap. I).

rentela, amicizia e vicinato. Senza contare che il senso di sacralità ispirato dalla residenza avita, su cui ritorneremo in seguito, sconsigliava non solo di abbandonare il tradizionale territorio di influenza, ma anche di radere al suolo la vecchia dimora per rimpiazzarla con una nuova. Da questa regola si discostano pochissimi casi, fra i quali l'unico forse di spicco è quello di Giuliano Gondi, che costruì il suo palazzo in un gonfalone, quello del Bue, in cui la sua famiglia non aveva mai posseduto beni immobili⁵⁶. Non mi risulta che sia mai stato dato un grande peso alle scelte insediative effettuate dal patriziato fiorentino durante il Quattrocento, se non nella constatazione che gran parte dei progetti per i nuovi palazzi prevedevano di occupare luoghi tradizionalmente legati alla famiglia del committente⁵⁷. Tuttora sfuggono forse i meccanismi politici e sociali alla base dei raggruppamenti che ho notato più sopra, per lo più ancora in attesa di studi sistematici — pionieristico ma isolato quello di Dale e Francis Kent sul gonfalone del Leon Rosso⁵⁸. Non è sfuggita invece l'importanza della posizione delle nuove dimore nei confronti del tessuto edilizio circostante. La complessità di questo argomento richiederebbe che se ne trattasse a parte, e non è certo negli scopi di questo lavoro occuparsi del modo in cui le dimore signorili si presentavano all'inter-

⁵⁶ A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, p. 2.

⁵⁷ Giuseppina Carla Romby, ad esempio, osserva senza commentare che i casati di antica nobiltà avrebbero conservato le tradizionali localizzazioni urbane riusando le vecchie strutture edilizie dei loro palazzi, mentre le famiglie borghesi di origine «popolare» avrebbero preferito costruire nuove dimore localizzate in modo più libero; cfr. G.C. ROMBY, *Per costruire* cit., 1979, p. 14.

⁵⁸ KENT, KENT, *Neighbours* cit., 1982.

no dello spazio urbano; tuttavia è bene ricordare che la posizione d'angolo di molti edifici quattrocenteschi non era considerata affatto penalizzante dai contemporanei, neanche se confrontata con la collocazione al centro di una piazza⁵⁹.

In una città dove i vuoti urbani sono ancora strettamente legati agli edifici religiosi e a quelli civici più rappresentativi, l'apertura di spazi liberi davanti a palazzi è ancora rara⁶⁰, tanto più che operazioni di questo genere dovevano venir promosse e finanziate dai frontisti, come nei casi notissimi delle case di Luca Pitti, di Giovanni Rucellai, o di Agnolo e Palla Strozzi. Questo non vuol dire che i committenti del Quattrocento fossero disinteressati al problema della visibilità. Isabelle Hyman cita una lettera di Ugo di Lorenzo della Stufa a Cosimo de' Medici, del 1434, nella quale il tono con cui si riferisce l'apertura di uno slargo dinanzi al proprio palazzo non lascia dubbi sul gradimento dell'operazione⁶¹. E se tralasciamo il valore referenziale annesso al «canto» nel Tre e Quattrocento, sono evidentemente ancora ragioni di visibilità che consigliano di collocare il palazzo all'incrocio tra due strade,

⁵⁹ C. ELAM, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430*, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 44-57: 47.

⁶⁰ Sull'argomento si veda D. TADDEI, *Piazza Rucellai in Firenze*, «Studi e Documenti di Architettura», II, 1973, 3, pp. 13-40, e soprattutto C. ELAM, *Piazza Strozzi. Two Drawings by Baccio d'Agnolo and the Problems of a Private Renaissance Square*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I, 1985, pp. 105-135, e H. SAALMAN, *The Transformation of the City in the Renaissance Florence as Model*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 73-82: 80-81.

⁶¹ I. HYMAN, *Notes and Speculations on San Lorenzo, Palazzo Medici and an Urban Project by Brunelleschi*, «Journal of Society of Architectural Historians», XXXIV, 1975, 2, pp. 98-120: 108 e nota 6.

in modo da ottenere una vista d'angolo dell'edificio e la possibilità di abbracciarne con un unico sguardo l'intera massa: basti per tutti lo spettacolare esempio del palazzo Ridolfi (fig. 14). Per lo stesso motivo si cercano posizioni che consentano un inquadramento laterale della facciata — su una leggera curva della strada, ad esempio — così che il palazzo possa essere ben distinto anche da lontano. Situazioni di questo genere si verificano nel palazzo Boni-Antinori (fig. 15) e in quello Medici (fig. 7), entrambi posti a fare da quinta ad un asse stradale.

Il favore ottenuto da questo genere di inquadramenti, per quanto retaggio della cultura percettiva del XIV secolo⁶², perdura a lungo nel Quattrocento. Palazzo Strozzi, negli anni Ottanta inoltrati, utilizza ancora rapporti spaziali e meccanismi visivi modellati su questa logica. Se l'allargamento della piazza degli Strozzi, ormai luogo deputato all'osservazione del palazzo — la stragrande maggioranza delle fotografie ritrae questo fronte — ha prodotto una situazione urbanistica del tutto fuorviante, che ha fra l'altro ribaltato la gerarchia tra le due facciate principali⁶³, in origine i punti di vista privilegiati erano invece quelli che inquadravano il palazzo d'angolo: dunque quello da via de-

⁶² Una lettura dell'urbanistica trecentesca fiorentina molto attenta ai meccanismi visuali in M. TRACHTENBERG, *Dominion of the eye: urbanism, art, and power in early modern Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁶³ La parte rivolta verso via de' Tornabuoni viene infatti iniziata per prima e lasciata in eredità da Filippo al figlio maggiore Alfonso. Cfr. T. DE' ROSI, *Ricordanze tratte da un libro originale di T. de' R.*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786, p. 248; Jodoco Del Badia in R. MAZZANTI, E. MAZZANTI, T. DEL LUNGO, *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, illustrazione storica a cura di J. Del Badia, Firenze, Giuseppe Ferroni Editore, 1876-1880, I, pp. 25-28: 27.

gli Strozzi verso Ovest, ma soprattutto quello abbracciante la cantonata tra via degli Strozzi e via de' Tornabuoni (fig. 16), che è infatti «il punto migliore del palazzo»⁶⁴, trovandosi all'incrocio di ben cinque strade, alcune delle quali di grande importanza.

Per comprendere quali valori simbolici ed estetici potesse sottendere la scelta del sito su cui edificare, e a quali considerazioni di opportunità questa scelta potesse essere subordinata, converrà soffermarsi ancora sul palazzo di Cosimo de' Medici. Più volte è stata espressa meraviglia per la scelta di collocare l'edificio su un percorso relativamente recente e di scarsa importanza funzionale — via Larga⁶⁵ — volgendo le spalle all'antico e importante borgo di San Lorenzo e soprattutto all'omonima chiesa, la venerabile basilica paleocristiana centro della parrocchia e sede di patronati familiari, tanto da far supporre a Karl Frey che il lato principale dell'edificio non fosse in realtà quello più prestigioso⁶⁶. Che Cosimo intendesse originariamente far prospettare il palazzo sulla piazza di San Lorenzo sembra suggerito dall'aneddoto che compare nel libro di Antonio Billi e che poi è ripreso da Vasari,

⁶⁴ Jodoco Del Badia in MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta cit.*, 1876-1880, I, p. 26. Questo punto è anche rappresentato nella veduta del palazzo disegnata da Giuseppe Zocchi (*Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze*, Firenze, appresso Giuseppe Allegrini, [1744], tav. XIII).

⁶⁵ La strada era stata prevista dagli statuti del 1322-1325, e terminava all'incrocio con la via Salvestrina, poco oltre il convento di San Marco; il tratto che la prolungò fino alle mura fu aperto solo nel 1826-1830. Cfr. G. PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina*, «Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti e Sussidi», IV, 1973, p. 144; FANELLI, *Firenze cit.*, 1973, I, p. 383.

⁶⁶ K. FREY, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, I (*Michelagnolos Jugendjahre*), Berlin, Karl Curtius, 1907, p. 49.

ma Caroline Elam ha analizzato lucidamente questo testo mettendone in rilievo le incongruenze, e osservando come l'attuale posizione dell'edificio non dovesse essere affatto considerata in sottordine rispetto all'affaccio sulla piazza. È inoltre evidente che la scelta di collocare il palazzo su via Larga va letta in stretta relazione con l'esistenza su questa stessa strada, appena poco più a nord, della casa vecchia della famiglia. In relazione alle reali intenzioni di Cosimo, tuttavia, mi sembra non sia stato preso nella dovuta considerazione un indizio a mio avviso di grande interesse: un passo del resoconto sulla congiura ordita nel 1466 da Dietisalvi Neroni ai danni di Piero de' Medici, segnalato per la prima volta da Rab Hatfield e poi messo in evidenza da Wolferg Bulst⁶⁷. Da questo resoconto, redatto dal domenicano fra' Giovanni di Carlo sotto forma di un immaginario monologo pronunciato da Piero, e inserito nei *Libri de temporibus suis*, si evince che Cosimo avrebbe voluto far giungere una parte del suo palazzo fino a via de' Ginori, e che vi avrebbe rinunciato per riguardo al padre di Dietisalvi, Nerone, che si era affrettato a lamentarsene per timore che la propria casa rimanesse senza luce:

⁶⁷ R. HATFIELD, *Some Unknow Descriptions of the Medici Palace in 1459*, «The Art Bulletin», LII, 1970, 3, pp. 232-249: 244-245 nota 100; W.A. BULST, *Usò e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 98-129: 106-107. Si veda anche R. HATFIELD, *A Source for Machiavelli's Account of the Regime of Piero de' Medici*, in *Studies on Machiavelli*, a cura di M.P. Gilmore, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 317-333, dove è pubblicato l'intero apologo di fra' Giovanni di Carlo (pp. 328-333; il passo in questione a p. 332).

Dicite mihi, vos, Dietisalvi! Quid ex mea optastis domo, quod ex genitore meo aut ex me non fueritis consecuti? Cum pater meus hanc hedificaret domum, velletque alium angulum erigere, querebatur Nero quod in obscuris relinquebatur, si angulum erexisset; et eius gratia intermissum opus est, ne quicquam fieret quod esset Neronj ingratum⁶⁸.

Secondo Bulst il brano in questione allude al desiderio di ampliare il palazzo, forse già all'epoca della costruzione, verso la zona posta a nord del giardino, in modo da ottenere una chiusura monumentale di questo spazio. Il palazzo Neroni, posto dirimpetto alla nuova ala, avrebbe così effettivamente sofferto di un calo di luminosità. Bulst però identifica arbitrariamente il palazzo di Nerone con quello di Dietisalvi, che oltretutto, cadendo in un tradizionale errore, confonde con la casa del fratello Nigi⁶⁹ (fig. 17); le due costruzioni sono contigue, ma quella di Dietisalvi, che oggi è conosciuta con il nome di palazzo Gerini o Barbolani di Montauto (fig. 10), si trova immediatamente a nord dell'edificio a cui si riferisce Bulst, e per questa ra-

⁶⁸ BAV, *Vat. Lat.* 5878, c. 96v. Citato da HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, p. 245 nota 100.

⁶⁹ L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, I, pp. 341-342 — a cui infatti Bulst rimanda — che tuttavia avverte, parlando del palazzo Gerini, della scoperta di un non meglio precisato documento dal quale si evincerebbe che Dietisalvi possedeva anche quest'ultimo edificio (I, p. 345). Il medesimo errore anche in TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 78, e in M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984, p. 364. Già Carocci, invece, aveva individuato in Dietisalvi il committente del palazzo Gerini (cfr. G. CAROCCI, *Firenze scomparsa. Ricordi storico artistici*, Firenze, Galletti e Cocci, 1897, p. 143), e alla stessa conclusione è poi giunta anche Brenda Preyer (si veda *infra*). Sul palazzo di Nigi Neroni e sugli altri edifici della famiglia si veda adesso *Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro*, a cura di P. Benigni, Firenze, Edifir, 1996.

gione avrebbe sofferto in misura molto minore se Cosimo avesse costruito un'ulteriore ala sul lato settentrionale del giardino. La frase «cum pater meus hanc hedificaret domum» suggerisce inoltre che l'idea dell'ampliamento e le proteste di Nerone debbano collocarsi contemporaneamente ai lavori di costruzione del palazzo di Cosimo. Visto che l'edificio fu terminato quasi certamente prima del 1457, secondo quanto si ricava dalle portate catastali⁷⁰, e che con ogni probabilità già nel 1451 era in gran parte abitabile⁷¹, si deve giungere alla conclusione che l'idea di costruire un'ala affacciata su via de' Ginori sia antecedente agli anni Sessanta, e in ogni caso antecedente al 1464, anno della morte di Cosimo. Ma il palazzo di Nigi risale con ogni probabilità proprio agli anni Sessanta del Quattrocento⁷², e la portata di Dietisalvi per il catasto del 1451 esclude che le dimore dei due fratelli fossero state costruite ristrutturando proprietà già appartenenti alla famiglia⁷³. I Neroni possedevano case anche nella par-

⁷⁰ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 78, 86, 177, 271.

⁷¹ Lo si deduce da una lettera di Arduino da Baiso a Piero di Cosimo del 25 agosto 1451, dove si fa cenno a «chamere asae» nel palazzo dove poter fare alloggiare i carpentieri incaricati di eseguire uno dei soffitti lignei; ASFi, *Mediceo avanti il Principato*, XIV, 29, citato in W.A. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1970, 4, pp. 369-392: 391 nota 117.

⁷² Secondo Brenda Preyer, Nigi acquistò vari immobili posti sul sito del futuro palazzo tra il 1461 e il 1463, mentre nella sua portata al catasto del 1469 l'edificio risultava già costruito. B. PREYER, *Il palazzo Corsi-Home. Dal diario di restauro di H.P. Home*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, p. 56 nota 36. Si veda anche P. BENIGNI, *Appunti per la storia di un palazzo fiorentino*, in *Palazzo Neroni* cit., 1996, pp. 8-9.

⁷³ Se infatti il palazzo di Dietisalvi a questa data sembra già costruito, dalla sua stessa dichiarazione emerge con chiarezza che l'edificio era sorto su alcune proprietà della famiglia da Fortuna; inoltre, nell'enumerazione dei confinanti Dietisalvi non cita né il fratello né alcun altro membro

te più meridionale dell'odierna via de' Ginori, come è attestato dalla presenza del loro stemma, graffito, sulla facciata di quella corrispondente all'attuale n. 3. Non è azzardato ritenere che l'ala vagheggiata da Cosimo dovesse costituire in realtà il prolungamento del fronte su via de' Gori, condotto fino all'estremità occidentale della strada a formare una nuova cantonata — nel testo si parla infatti di «angulum», che a malapena potrei tradurre con «ala». L'ampliamento avrebbe potuto innalzarsi con facilità al di sopra della loggia che chiude il giardino sul lato meridionale, la quale, singolarmente, è fornita di cantina come tutte le altre parti abitate dell'edificio⁷⁴. In questo modo il palazzo avrebbe occupato con la sua mole l'intera testata dell'isolato, realizzando due prestigiose vedute d'angolo — una delle quali verso la chiesa di San Lorenzo — e gettando effettivamente in questo caso la propria ombra sulle case dei Neroni. Il risultato sarebbe stato quello di istituire un diretto collegamento visivo tra il palazzo e la chiesa, senza incorrere nei problemi che un affaccio diretto sulla piazza avrebbe comportato — la demolizione del San Giovannino, l'acquisto di un'area più estesa, il pericolo di

dei Neroni, segno che nel 1451 il sito del futuro palazzo di Nigi non era ancora in mano alla famiglia: «Sustanze. Una casa per mio abitare posta nel popolo di Sancto Lorenzo confinase da primo e secondo via 1/3 zanobi ginori 1/4 giovanni di fruosino speciale. La decta casa comprai dal Tosso e Giovanni e Francesco d'Albizio da Fortuna più tempo fa le quali erano più case che tutte le disfecì et onne fatto i [una] casa per mio abitare»; ASFi, *Catasto*, Portate, Quartiere San Giovanni, Gonfalone Lion d'Oro, 713, n. 723, c. 803r (sono grato a Lucrezia Cuniglio e Anna D'Ettore per avermi resa nota la portata); si veda anche PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne* cit., 1993, p. 56 nota 36, e BENIGNI, *Appunti* cit., 1996, pp. 7-8.

⁷⁴ BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, p. 105, che analizzando le funzioni originarie del palazzo osserva come solo gli ambienti residenziali poggino su volte, a differenza di quelli aperti; l'unica eccezione è rappresentata appunto dalla loggia del giardino.

suscitare risentimenti — e conservando il primario rapporto con la via Larga e con tutti i luoghi, gli edifici e i riti che vi afferivano. L'effetto estetico che la nuova cantonata avrebbe potuto realizzare, giocato sulla contrapposizione per vertici tra il pieno massiccio dell'edificio e il vuoto della piazza, è tuttavia intuibile anche nello stato attuale, grazie all'angolo bugnato del muro del giardino; e non è escluso che questo motivo, forse apparso qui per la prima volta⁷⁵ e destinato ad un vastissimo successo, possa essere stato messo in opera in modo da affacciare comunque un elemento rappresentativo del palazzo sulla piazza⁷⁶.

Tradizionalismo *versus* innovazione

Se oggi l'aspetto estetico di un palazzo sembra un elemento tanto essenziale, lo dobbiamo allo sviluppo di un tipo di sensibilità — del tutto nuova per questo problema — che prende l'avvio nel XIV secolo e si afferma soprattutto durante il Rinascimento. Nel caso della residenza, fino all'ultimo scorcio del Duecento il problema formale

⁷⁵ B. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75: 64. Un altro precoce caso di cantonale bugnato (difficilmente però anteriore a quello di palazzo Medici) decora ai piani superiori il palazzo Ridolfi in piazza San Felice (fig. 14), che Brenda Preyer data ai primissimi anni Cinquanta del Quattrocento (EAD., *Non solo facciate: dentro i palazzi Pazzi, Lenzi e Ridolfi Guidi*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 7-17: 9).

⁷⁶ Questa interpretazione sembra avvalorata dalla descrizione del palazzo stesa dal Filarete, dove non si fa distinzione fra il blocco edilizio vero e proprio e il perimetro dell'intera proprietà, che include anche il giardino: la forma dell'edificio diviene perciò «quadra, la quale è per uno verso, cioè dal canto di Santo Lorenzo per infino dal canto della Via Larga, braccia [...]; e dal canto della Via Larga per infino alla fine sono braccia [...]»; nel descrivere la sede del banco mediceo a Milano, invece, Filarete separa le dimensioni del palazzo da quelle dell'«orto». FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, II, pp. 696, 699.

passa per lo più in sottordine rispetto ad altre esigenze, prima fra tutte quella insediativa. Motivi di ordine sociale, oltre che ovvie ragioni difensive, consigliano di concentrare le case dei consorti in uno stesso luogo: l'importanza di una famiglia si misura anche dalla consistenza numerica dei suoi appartenenti, e di conseguenza dalle dimensioni del loro agglomerato residenziale, mentre l'aspetto delle abitazioni in sé conta ancora poco⁷⁷. A partire dalla fine del XIII secolo il palazzo comincia tuttavia ad acquisire una precisa autonomia formale, dando vita al tipo che diverrà classico nel Trecento, e che ritroviamo raffigurato in innumerevoli rappresentazioni pittoriche, dall'immagine di Firenze dipinta ai piedi della Madonna del Bigallo, agli ambienti urbani che compaiono negli affreschi di Masaccio e Masolino al Carmine (fig. 18) o di Domenico Ghirlandaio a Santa Trinita (fig. 20).

Lo sviluppo sembrerebbe del tutto lineare, se non fosse stato rilevato che uno degli aspetti più caratteristici e sorprendenti dei palazzi fiorentini del Quattrocento consiste nel netto cambiamento di tono che spesso si riscontra ponendo a confronto il loro aspetto esteriore con quello degli ambienti interni. L'evoluzione del gusto estetico, che è ben evidente all'esterno di questi edifici, sembra non varcare la soglia delle loro scale: gli spazi dedicati alla vita domestica ci appaiono per lo più estranei, almeno fino agli ultimi decenni del secolo, al rinnovamento in atto sulle facciate esterne, che con i loro costosi rivestimenti bugnati, le raffinate decorazioni a graffito o il contrasto tra le specchiature di intonaco e le membrature in

⁷⁷ Sull'edilizia medievale fiorentina si veda la nota 4 di questo capitolo.

pietra, cercano di giungere ad una espressività in precedenza sconosciuta; all'interno gli ambienti rimangono invece nella generalità dei casi sobri e improntati alla tradizione, e spesso notevolmente ridotti in quanto a numero e dimensioni.

Questa la tesi che si evince da alcune posizioni della storiografia dell'ultimo mezzo secolo, basate in gran parte su di un'analisi socio-economica della società fiorentina del Quattrocento; tesi che in fondo gradua, distinguendo lo sviluppo dell'ambito 'pubblico' della residenza da quello della parte più propriamente privata, un'altra interpretazione dell'architettura rinascimentale fiorentina, che nega l'esistenza di una cesura netta tra il mondo espressivo trecentesco e quello della nuova era, così come più facilmente individuabile nel campo della pittura e della plastica. In sostanza, se Howard Saalman o Vittorio Franchetti Pardo invocano una continuità nell'architettura civile fiorentina tra Tre e Quattrocento, per Richard Goldthwaite e Andreas Tönnemann — pur da punti di vista assolutamente diversi — questa continuità si riconosce soprattutto nelle parti del palazzo destinate ad un uso esplicitamente privato⁷⁸.

⁷⁸ FRANCHETTI PARDO, *Ceti dirigenti* cit., 1987, pp. 223-237; H. SAALMAN, *The Palazzo Comunale in Montepulciano*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII, 1965, pp. 1-46. Si veda poi soprattutto GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace* cit., 1972, che nel palazzo quattrocentesco distingue nettamente l'ambito privato da quello pubblico, scorgendo in questa diversificazione e nell'enfasi conferita agli elementi e alle zone che attorniano il tradizionale nucleo domestico (facciate, cortili, nuovi ambienti di rappresentanza) il principale apporto dell'età rinascimentale. Ma anche TÖNNESMANN, *Review* cit., 1984, p. 267, pur criticando la posizione dello storico americano, afferma che la diversità tra i palazzi del Rinascimento e quelli medievali non si basa sulla disposizione degli ambienti interni, ma sul differente programma architettonico. Su questa posizione troviamo in precedenza anche HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968.

Per quanto affascinante — sottintendendo il riconoscimento di un uso prevalentemente retorico del linguaggio rinascimentale — l'idea secondo cui le zone più intime del palazzo avrebbero conservato un aspetto più tradizionale rispetto a quelle offerte alla vista dei cittadini continua a essere viziata dalla mancanza di una esaustiva documentazione sull'uso e sulle decorazioni degli ambienti interni, che certo oggi si presentano ovunque lontani, sotto molti riguardi, dalla loro situazione originaria⁷⁹.

⁷⁹ Molte informazioni sui palazzi cittadini del Quattrocento sono state ricavate da documenti di origine legale o fiscale: primi tra tutti quelli relativi al catasto, dove venivano denunciati la consistenza e i confini delle proprietà immobiliari di ciascun contribuente ai fini della determinazione delle imposte dirette; poi gli atti stilati da notai in occasione di compravendite oppure, caso abbastanza tipico, di divisioni dell'edificio a seguito di successioni ereditarie; infine gli inventari delle masserizie redatti a vari scopi dal proprietario, dai suoi eredi o, spesso, dagli Ufficiali dei Pupilli, una magistratura avente il compito di tutelare gli interessi dei minori divenuti orfani e delle vedove. Specialmente le ultime due fonti, cioè gli atti contenuti nell'Archivio Notarile e gli inventari delle masserizie, forniscono soprattutto informazioni riguardanti l'interno dei palazzi, facilitando la ricostruzione dell'assetto dei vari ambienti e la comprensione del loro uso originario; mentre i catasti contengono notizie sommarie e talvolta inquinate dal desiderio del contribuente di minimizzare l'entità dei propri possedimenti, senza contare che la comprensione della consistenza degli edifici è resa estremamente difficoltosa dal sistematico uso di generici appellativi per descriverli, e dalla consuetudine di fissare i confini attraverso l'indicazione dei proprietari limitrofi.

Molti degli inventari quattrocenteschi più significativi sono stati pubblicati. Müntz, ad esempio, già nel 1888 diede alle stampe alcuni inventari riguardanti la famiglia Medici: quelli del 1456, 1463 e 1465 registrano le masserizie di Piero di Cosimo (E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée. La bibliothèque. Le mobilier*, Paris-London, Jules Rouam-Gilbert Wood & Co., 1888, pp. 11-51), ma sono stilati senza dar conto degli ambienti in cui si trovavano gli oggetti, mentre in quello steso alla morte di Lorenzo de' Medici (pp. 58-95) si elencano i beni facendo riferimento alle stanze del palazzo di via Larga e degli altri immobili posseduti dal Magnifico. Simile a questo è l'inventario delle «masserizie et cose che sono nella chasa nuova di Firenze» di Niccolò e Agnolo da Uzzano, compilato alla morte di quest'ultimo nel 1424 e pubblicato in W. BOMBE, *Nachlass-Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodo-*

Tuttavia, credo si debba ritenere in ogni caso di fondamentale importanza la dialettica tra sfera pubblica e sfera privata che continuamente emerge in questo contesto. Sappiamo che nella casa fiorentina del Quattrocento esisteva una vasta gamma di luoghi — dalle panche di via alle logge, dagli androni alle sale — in cui i due aspetti si compenetravano e si confondevano secondo gradi diversi, nonostante in molti casi il loro uso sia ancora da indagare e da capire compiutamente⁸⁰. Sarebbe arbitrario pensare che gli ambienti interni fossero frequentati dai so-

vico di Gino Capponi, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928, pp. 13-29; oppure quello del 1449 riguardante i beni presenti all'interno della casa di Puccio Pucci, in via de' Servi (cfr. C. MERKEL, *I beni della famiglia di Puccio Pucci. Inventario del sec. XV illustrato*, s.l., s.e., [1897], pp. 34-54). Un lungo elenco di inventari di masserizie compilati tra il 1320 e il 1499 è stato pubblicato, completo dei relativi riferimenti archivistici, da SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1908, pp. XV-XXIV, corredato da alcune precisazioni nell'edizione anastatica commentata da M. Sframeli e L. Pagnotta (cit., 1983).

Notizie sicuramente preziose provengono infine dai libri contabili relativi ai cantieri edili, ma purtroppo questo tipo di materiale documentario è limitato. Fra gli esempi primeggiano il caso di palazzo Strozzi, quello di palazzo Medici e quello di palazzo Bartolini — che peraltro appartiene già al Cinquecento. Cfr. G. PAMPALONI, *Palazzo Strozzi*, introduzione di M. Salmi, Roma, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, 1963; GOLDSWHAITE, *The Building of the Strozzi Palace* cit., 1973; HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968; L. BARTOLINI SALIMBENI, *Una «fabbrica» fiorentina di Baccio d'Agnolo. Le vicende costruttive del palazzo Bartolini Salimbeni attraverso i documenti d'archivio*, «Palladio», III serie, XXVII, 1978, 2, pp. 7-28. Sull'argomento si veda anche G.C. ROMBY, M.A. ROVIDA, *Qualità dell'abitare nelle città toscane. Libri di fabbrica, muramenti, inventari (sec. XV)*. Firenze-Siena, Firenze, Polistampa, 2012.

Tra gli ormai numerosi contributi che mirano a ricostruire la vita domestica nella casa rinascimentale, con particolare riguardo a Firenze e Venezia, si veda *At Home in Renaissance Italy*, ed. by M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, summary catalogue ed. by E. Miller, London, V&A Publications, 2006.

⁸⁰ Una eccezione il caso delle panche di via, indagate nel loro uso e significato da Y. ELET, *Seats of power. The outdoor benches of early modern Florence*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», LXI, 2002, 4, pp. 444-469.

li componenti della famiglia e dai loro parenti e amici; benché la vita sociale quasi certamente non avesse quel carattere di ufficialità che si riscontra fin dai primi anni del Cinquecento a Roma e in altri grandi centri italiani⁸¹, possiamo dedurre da alcuni indizi che l'interno dei palazzi era accessibile agli estranei più di quanto si immagini. Questo non vuol dire che mancassero confini invalicabili dai visitatori, tutt'altro; questi confini però erano concepiti in maniera elastica, e allentati o ristretti secondo la natura dei rapporti intercorrenti con il padrone di casa. Illuminanti a questo proposito alcuni accenni di Leon Battista Alberti. Nel quinto libro del *De re aedificatoria* si chiarisce a chi sono destinati i vari ambienti della casa:

Portico e vestibolo — secondo la nostra opinione — non sono destinati soltanto alla servitù [...] ma a tutti i cittadini. Invece la passeggiata, il cortile, l'atrio, la sala (il cui nome credo derivi da «saltare», cioè danzare, poiché in essa si dà sfogo all'allegria di banchetti e cerimonie nuziali), non appartengono a tutti, ma solo a chi abita nella casa, e si trovano al suo interno. Delle stanze da pranzo parte sono riservate agli schiavi, parte agli uomini liberi, come è noto; sono riservate alle singole persone le camere da letto per donne sposate, quelle per fanciulle, quelle per gli ospiti⁸²;

e più oltre si insiste sullo stesso concetto osservando che «vi sono parti della casa di pertinenza di tutti, altre di un buon numero, altre di singole persone»⁸³. Spogliato dei

⁸¹ CH.L. FROMMEL, *Galeazzo Alessi e la tipologia del palazzo rinascimentale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova 16-20 aprile 1974), Genova, Sagep, 1975, pp. 167-171: 168; GOLDTHWAITE, *La costruzione* cit., 1984, pp. 159-160.

⁸² ALBERTI, *L'architettura* cit. 1989, p. 178 (libro V, capitolo II).

⁸³ Ivi, p. 218 (libro V, capitolo XVII).

paludamenti classicistici, l'Alberti della *Famiglia* mostra Giannozzo condurre per mano la propria sposa a visitare tutti gli ambienti della casa e spiegarle tutte le «fortune domestiche», fermandosi però dinanzi alla soglia dello studio, il *sancta sanctorum* della casa, deposito delle scritture familiari, «in quale luogo mai diedi licenza alla donna mia né meco né sola v'entrasse»⁸⁴. Senza voler generalizzare spunti in fondo di carattere letterario, non credo si possano avere comunque dubbi sull'esistenza di una gerarchia interna alle parti della casa, in qualche modo posta in relazione con la loro visitabilità o visibilità. Questa gerarchia è chiamata in causa ancora da Alberti per giustificare le differenze fra l'assetto della dimora principesca e quello della casa dei semplici cittadini:

nelle abitazioni principesche, destinate a molta gente, anche le parti riservate a singole persone devono spirare un'aria di regalità, poiché sempre nelle case dei re vi è gran folla; nelle case private anche le parti frequentate da molti sarà bene che si costruiscano in modo da mostrare che, con esse, il capofamiglia non ha fatto altro che provvedere alle proprie necessità⁸⁵.

Se una quantità di oggetti e ambienti privati erano sicuramente concepiti secondo l'ideale umanistico della magnificenza, a maggior ragione ci si può aspettare che questo tipo di poetica fosse applicato anche alle zone e agli elementi più in vista del palazzo. Dunque, qual è il ruolo della facciata e dei suoi elementi costitutivi — segnatamente il bugnato — nella casa fiorentina rinascimentale, e soprattutto qual è il loro valore semantico in rappor-

⁸⁴ ALBERTI, *I libri della famiglia* cit., 1994, p. 269.

⁸⁵ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 180 (libro V, capitolo II).

to agli interni? Cerchiamo di esaminare gli elementi a nostra disposizione.

Mentre sugli apparati decorativi che in origine dovevano adornare molti degli ambienti all'interno dei palazzi fiorentini del Quattrocento rimangono ancora margini di incertezza e spazi per nuove acquisizioni⁸⁶, è indubbio che la modestia dimensionale e l'elementarità distributiva costituivano tratti caratteristici di queste dimore, in continuità con una tradizione architettonica che si stabilisce nel secolo precedente. Galvano Fiamma descrive il palazzo costruito a Milano nel 1335 da Azzone Visconti con toni che fanno supporre una ricchezza di spazi e di decorazioni paragonabile a quella dell'architettura imperiale romana; a Firenze nello stesso periodo bastano poco più di una dozzina di semplici ambienti a costituire il nucleo residenziale di un grande palazzo⁸⁷. Il palazzo Davizzi-Davanzati (fig. 21), costruito attorno alla metà del Trecento, consiste ad esempio in un piccolo gruppo di locali, alcuni dei quali di forma irregolare, disposti attorno ad un ridottissimo cortile che svolge la funzione di disimpegno. Pur contenendo alcuni vani arricchiti da pitture

⁸⁶ Sorprende, ad esempio, che tra gli elementi acquistati da Bartolomeo Scala per la costruzione del palco ligneo della sala della sua casa di borgo Pinti sia compreso anche un discreto numero di specchi, che fanno pensare a un'immagine di questo soffitto diversa da quella consueta: si veda G. BELLI, *Aguti e bambole. Il palco ligneo della casa di Bartolomeo Scala a Firenze*, «Opus Incertum», X, 2017, pp. 42-55.

⁸⁷ Galvano Fiamma descrive il palazzo di Azzone, nucleo dell'odierno Palazzo Reale, nell'*Opusculum de rebus gestis ab Azzone, Luchino, et Johanne Vicecomitibus*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, XII, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Cura, 1728, coll. 991-1050: 1011-1012; il riferimento è già proposto da HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 33-34. Sulle dimensioni, il numero e l'uso degli ambienti domestici si veda A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1908, I, pp. 5-7.

parietali, i suoi interni non avrebbero certamente retto il confronto con la reggia milanese, né alcun'altra residenza fiorentina contemporanea lo avrebbe potuto fare.

Nel secolo successivo lo spazio necessario per soddisfare i bisogni della vita familiare è di poco superiore. Nonostante tra la fine del Trecento e il corso del Quattrocento le dimensioni complessive dei palazzi aumentino in maniera considerevole, una gran parte del volume viene utilizzato per formare spaziosi cortili. Il grande palazzo che Agnolo e Niccolò da Uzzano si fanno costruire negli anni Dieci del XV secolo, ad esempio, conta all'origine circa trenta ambienti complessivi distribuiti su tre piani, ma comprendeva anche un grande e regolare cortile centrale. Alla crescita della mole corrisponde solo in parte una proliferazione degli ambienti, ed eventualmente assistiamo alla sostituzione dei fondi commerciali del piano terra con camere più legate alla vita privata del palazzo, congiunte tramite il cortile agli spazi domestici. Così in palazzo Medici i vani adiacenti agli ingressi su via Larga erano destinati in parte a foresteria — conformemente alle prescrizioni albertiane⁸⁸ — e in parte all'amministrazione del banco della famiglia⁸⁹.

⁸⁸ «L'ospite verrà sistemato in un appartamento nelle vicinanze del vestibolo, sicché più liberamente egli possa ricevere chi venga a fargli visita senza dare fastidio al resto della famiglia»; cfr. ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 224 (libro V, capitolo XVII).

⁸⁹ BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung* cit., 1970, pp. 377-378, e ID., *Uso e trasformazione* cit., 1990, pp. 107-108. HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 36-38, si sofferma sulla crescita dello spazio destinato alla residenza riscontrabile nei palazzi fiorentini tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. Schiaparelli aveva già notato questa tendenza, segnalando il caso del palazzo da Uzzano (SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1908, I, p. 5, e si veda anche BOMBE, *Nachlass-Inventare*, cit., 1928, che pubblica l'inventario del 1424 su cui si basa Schiaparelli per la

Di contro, è probabile che l'aspetto degli spazi privati all'interno delle abitazioni quattrocentesche subisca una vera e propria inversione di tendenza rispetto al secolo precedente. Le pitture murali, in grande voga fino ai primissimi decenni del Quattrocento soprattutto sotto forma di disegni geometrici, teorie di stemmi, paramenti dipinti, sembrano perdere in parte il favore della committenza, mentre si registra un deciso incremento degli oggetti di arredo, che nel XV secolo divengono sempre più numerosi e sontuosi, contrariamente a quanto avveniva nelle dimore medievali⁹⁰. L'assenza o il contenimento delle decora-

sua ricostruzione). È Goldthwaite invece che osserva l'inflazione di spazi non strettamente adibiti alla vita familiare nei palazzi fiorentini del Quattrocento, spazi le cui dimensioni sono ancora più sorprendenti se paragonate con quelle del nucleo abitativo vero e proprio, che rimane invece sostanzialmente stabile rispetto al secolo precedente (GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace* cit., 1972, pp. 1004-1005; ID., *La costruzione* cit., 1984, pp. 152-153). Secondo Goldthwaite questa tendenza costituisce la spia delle trasformazioni sociali che prendono avvio nel XIV secolo: l'affermarsi della famiglia mononucleare e il tramonto della consorteria avrebbero limitato la necessità di spazi residenziali a tutto vantaggio di quelli destinati alla rappresentanza, resi necessari per dare espressione al montante individualismo dei proprietari (ID., *The Florentine Palace* cit., 1972, pp. 1003-1011). Fra le altre contestazioni, Tönnemann respinge invece l'idea che nel XV secolo si costruiscano palazzi monofamiliari (TÖNNEMANN, *Review* cit., 1984, p. 267).

⁹⁰ Sulla proliferazione rinascimentale dei beni di consumo si vedano gli studi di Richard Goldthwaite (R.A. GOLDTHWAITE, *L'interno del Palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 159-166; ID., *The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy*, in *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, a cura di F.W. Kent e P. Simons, con J.C. Eade, Canberra-Oxford, Humanities Research Centre-Clarendon Press, 1987, pp. 153-175; ID., *Wealth and the demand for art in Italy 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993), ma anche P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1991, pp. 15-16. Sugli oggetti presenti nella casa rinascimentale si veda ivi, pp. 67-282, e in particolare sull'arredamento della casa fiorentina si vedano SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1908; J.K. LYDECKER,

zioni murali erano comunque spesso più che compensati dalla presenza di tappezzerie appese alle pareti (capoletti, parati, arazzi), di arredi decorati fissi e mobili (spalliere lignee, porte, panche, lettucci, cassoni), di palchi lignei policromi, e naturalmente di dipinti e di opere plastiche⁹¹. La proliferazione di oggetti di lusso legati all'arredamento della casa è anzi uno dei fenomeni più innovativi e tipici dell'età rinascimentale, anche se non sempre è chiaro a chi fosse destinato il loro godimento. I numerosi inventari quattrocenteschi che descrivono gli oggetti presenti all'interno dei palazzi fiorentini dimostrano che nella camera, ossia in uno dei luoghi più intimi e privati della casa rinascimentale, trovava posto la maggior parte dei mobili e degli oggetti d'arte posseduti dal proprietario, mentre la sala, destinata al ricevimento dei visitatori, conteneva pochissime masserizie e solo raramente opere di rilevanza

The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence, Ph.D., John Hopkins University, Baltimore 1987; ID., *Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa fiorentina*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, Firenze 1987, pp. 209-221; J.M. MUSACCHIO, *Art, marriage, & family in the Florentine renaissance palace*, New Haven, Yale University Press, 2008.

⁹¹ SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1908, I, pp. 137-159; M. WACKER-NAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmark*, a cura di A. Luchs, Princeton 1981, pp. 146-153. Parecchi «panni da mura», portiere, tappeti e arazzi sono annotati fra i beni presenti nel palazzo di via Larga in tre inventari fatti stilare da Piero di Cosimo de' Medici fra il 1456 e il 1465, e in quello steso alla morte di Lorenzo il Magnifico; cfr. E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée. La bibliothèque. Le mobilier*, Paris-London, Jules Rouam-Gilbert Wood & Co., 1888, pp. 11-51, 58-95. Interessante, da questo punto di vista, anche la descrizione del palazzo Piccolomini di Pienza contenuta nei *Commentari* di Pio II, dove ci si sofferma anche sullo splendore e sulla ricchezza decorativa dei soffitti lignei: E.S. PICCOLOMINI, *I Commentari*, a cura di L. Totaro, Milano, Adelphi, 1984, II, pp. 1744-1757.

artistica⁹². Dunque, stando agli inventari, gli oggetti più preziosi venivano goduti in privato, lontano da occhi indiscreti, secondo la prudente e tradizionale consuetudine mercantile di non mettere mai troppo in mostra la propria ricchezza. Una testimonianza preziosa a questo proposito è fornita ancora una volta dai *Libri della Famiglia*, dove Alberti, per bocca di Giannozzo, dispone di conservare nella camera «le cose di pregio, gli arienti, gli arazzi, le veste, le gemme», in modo da «potelle rivedere [...] senza altri testimoni»:

sempre riputai meno pericolo tenere ogni mia cosa preziosa quanto si può occulta e serrata in luogo remoto dalle mani e occhi della moltitudine; sempre volli quelle essere riposte in luogo [...] dove spessissimo e per mio diletto e per riconoscere le cose io possa solo e con chi mi pare rinchiudermi, senza lasciare di fuori a chi m'aspetta cagione di cercare di sapere e' fatti miei più che io mi voglia⁹³.

Niente di più lontano dallo spirito della magnificenza. Ma l'attaccamento alla tradizione, l'atteggiamento conservatore, il culto per le testimonianze dei propri «passati», degli antenati, sono dati ricorrenti nelle dimore fiorentine del Quattrocento, che contrastano ma tuttavia convivono con una mentalità più spregiudicata. Si tratta di una contraddizione simile a quella analizzata da Hans Baron nella vita politica della città all'aprirsi del secolo, quando la nascente ideologia umanistica, di derivazione classica, si misura e si integra con l'esperienza civile maturata nel corso del Due e del Trecento⁹⁴. Contraddizione

⁹² LYDECKER, *Il patriziato fiorentino* cit., 1987, p. 219.

⁹³ ALBERTI, *I libri della famiglia* cit., 1994, pp. 268-269.

⁹⁴ BARON, *La crisi* cit., 1970.

che non risparmia certo le arti figurative: Gene Brucker osserva che mentre Masaccio lavorava alla *Trinità* e agli affreschi della cappella Brancacci, Gentile da Fabriano dipingeva per Palla Strozzi l'*Adorazione dei Magi*, una delle opere più significative di quel gusto goticizzante che intorno agli anni Venti del secolo insidiò il favore del pubblico al nuovo stile⁹⁵.

Senza dubbio, la classe dirigente rinascimentale si dimostra conservatrice nell'organizzare l'interno delle proprie abitazioni, nel prevederne e nel disporre gli spazi residenziali. È stato infatti osservato che, specialmente nel primo Rinascimento, lo schema distributivo di una nuova abitazione seguiva spesso quello della casa avita del committente, come accade ad esempio nel caso di palazzo Medici, in cui Cosimo fa sistemare gli ambienti secondo il modello della «casa vecchia» nella quale era nato⁹⁶. Nonostante il vivo interesse per tutto ciò che potesse far rivivere lo spirito del mondo classico, gli interni dei palazzi del Quattrocento in genere subiscono un'influenza infinitamente maggiore dai loro precedenti trecenteschi che dai modelli umanistici, e cercare di individuarvi una reminiscenza della casa antica, così come descritta da Flavio Biondo, Leon Battista Alberti o Niccolò Perotti, diventa un'impresa tutt'altro che facile⁹⁷. È comprensibi-

⁹⁵ BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento* cit., 1980, p. 207.

⁹⁶ H. SAALMAN, P. MATTOX, *The First Medici Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIV, 1985, 4, pp. 329-345: 340. Un inventario della «casa vecchia» compilato nel 1418 permette la ricostruzione della sua disposizione interna prima della ristrutturazione avvenuta attorno al 1440.

⁹⁷ GOLDTHWAITE, *L'interno del Palazzo* cit., 1991, p. 160. Flavio Biondo descrive l'interno della casa romana nel nono libro della *Roma triumphans*, mentre Niccolò Perotti ne accenna nel suo commento a Marzia-

le dunque che in molti casi gli ambienti residenziali di questo periodo ci lascino delusi, nonostante che agli occhi degli uomini del Quattrocento dovessero sembrare molto più attraenti. Uno dei pochi interni sul quale disponiamo di un commento dei contemporanei, quello della casa di Apollonio Lapi, ci procura ad esempio non poche difficoltà a riconoscerci la paternità brunelleschiana e a condividere l'entusiastico giudizio di Antonio di Tuccio Manetti⁹⁸.

La relativa noncuranza con cui vengono organizzati gli spazi residenziali è in parte certamente una conseguenza delle abitudini costruttive quattrocentesche. La stragrande maggioranza dei palazzi eretti in questo secolo viene realizzata ristrutturando e accorpando edifici preesistenti, con la conseguenza di dover sottomettere l'impianto ad una serie di vincoli planimetrici e altimetrici. La scelta di non abbattere le vecchie case per far posto ad un edi-

le (*Cornucopiae seu commentariorum linguae latinae*, Venetiis, per Magistrum Paganinum de Paganinis, 1489); Leon Battista Alberti non tratta di questo argomento in termini archeologici, anche se la sua discussione, contenuta nel V libro del *De re aedificatoria*, si basa ugualmente su fonti classiche.

⁹⁸ Heydenreich, per rendere plausibile l'attribuzione a Brunelleschi, ha spiegato la semplicità dell'edificio riconoscendovi quello «stile di transizione» impiegato anche in alcuni degli ambienti dello Spedale degli Innocenti, come la cappella (cfr. L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1974, pp. 6, 16). Il giudizio di Antonio di Tuccio Manetti («volendo murare Apollonio Lapi suo consorte la casa che è oggi di Bartolomeo suo figliuolo, circa al canto de' Ricci, qualche cosa più verso Mercato Vecchio, assai vi s'adoperò Filippo; e vedesi che v'è drento assai del buono, del comodo e del piacevole»), ripreso quasi integralmente da Vasari, si trova nella sua biografia brunelleschiana: A. MANETTI, *The Life of Brunelleschi*, a cura di H. Saalman, University Park-London, The Pennsylvania State University Press, 1970, p. 41; ID., *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del grasso*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 54; VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, p. 331.

ficio completamente nuovo dipendeva solo secondariamente da pure ragioni economiche: per la ristrutturazione della «casa vecchia» Cosimo spende infatti ben quindicimila fiorini, vale a dire la metà del costo dell'intero palazzo Medici, elevato dalle fondazioni⁹⁹. In questo, come in altri casi simili, un ruolo importante era invece giocato dal senso di sacralità che circondava la residenza avita, e che ne rendeva sconsigliabile la distruzione. Di questo tipo di rispetto, raccomandato dallo stesso Alberti¹⁰⁰, ci sono stati tramandati parecchi esempi; atteggiamenti di questo genere si rintracciano nelle vicende costruttive dei palazzi di Luca Pitti, di Giovanni Rucellai, di Giovanni Tornabuoni, tutti impostati sulle strutture delle case paterne¹⁰¹. Nel suo *Commentario* sulla congiura pazziana, Agnolo Poliziano usa questo argomento addirittura con lo

⁹⁹ L'informazione si trova nel testo di un priorista quattrocentesco, giuntoci in una copia del XVII secolo (ASF, *Carte Stroziane*, II, 76, p. 456; citato da G. LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia* (Dissertazione), Bonn 1977, p. 570 nota 13, e da BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, p. 98 nota 1). Secondo Vespasiano da Bisticci, però, Cosimo spese per il suo nuovo palazzo, tra l'acquisto delle proprietà e le opere murarie, ben sessantamila fiorini: VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, edizione critica con introduzione e commento di A. Greco, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970-1976, II, p. 189.

¹⁰⁰ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 94 (libro III, capitolo I).

¹⁰¹ L'esistenza di una «casa vecchia» dei Pitti unita al palazzo e poi abbattuta durante le trasformazioni cinquecentesche è testimoniata da A. LAPINI, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900, p. 127, e dal fatto che già nel 1419 si trovava in questo luogo un giardino della famiglia con oltre 500 alberi da frutto: cfr. B. PITTI, *Cronica di Buonaccorso Pitti con annotazioni*, a cura di Giuseppe Manni, Firenze, nella stamperia di Giuseppe Manni, 1720, p. 112; U. PROCACCI, *Introduzione storica*, in *La reggia di palazzo Pitti*, a cura di U. Procacci e A.M. Francini Ciaranfi, Firenze, Sadea, 1966, s.p.; G. BELLI, «*Pulchriora latent*». Una nuova fonte iconografica per la storia di palazzo Pitti, «*Opus Incertum*», I, 2006, 1, pp. 91-97. Sull'importanza della casa avita nel Quattrocento si veda KENT, *Il palazzo* cit., 1990, pp. 60 e sgg.

scopo di attaccare Jacopo de' Pazzi, reo di avere distrutto la casa paterna per edificare il suo palazzo:

Domum paternam magnifice exstructam a fundamentis diruit; novam exaedificare adgressus est¹⁰².

È poi noto che all'inizio del XVI secolo un membro della famiglia Tedaldi salvò, per conservarla come reliquia, una enorme pietra della sua antica casa di famiglia, distrutta per allargare piazza della Signoria¹⁰³.

Un misto di tradizione e di innovazione informa anche i palazzi costruiti *ex novo*, e fra questi anche quelli sorti nello scorcio finale del secolo, ad esempio il Gondi e lo Strozzi. Il palazzo di Giuliano Gondi (fig. 22), costruito durante l'ultimo decennio del Quattrocento, appare paradigmatico in questo senso, e forse in nessun altro edificio fiorentino contemporaneo i contrasti appaiono più marcati. L'apparato decorativo del cortile e di alcuni dei suoi ambienti interni è improntato ad un gusto classicistico di estrema raffinatezza, ma nella disposizione del nucleo centrale dell'edificio Giuliano da Sangallo riprende il tradizionale schema del palazzo trecentesco, incentrato sulla «sala madornale» del primo piano e sul cortile contenente la scala parzialmente aperta¹⁰⁴. E la discordanza tra

¹⁰² A. POLIZIANO, *Della congiura dei Pazzi (coniurationis commentarium)*, a cura di A. Perosa, Padova, Antenore, 1958, p. 8; il brano è riportato anche in A. MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma, Servizio Affari Generali I.N.P.S., 1963, p. 94 nota 40.

¹⁰³ Sull'argomento si veda KENT, *Palaces, Politics and Society* cit., 1987, p. 47.

¹⁰⁴ Sul palazzo Gondi si vedano TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983; R. PACCIANI, "Tum pro honore publico tum pro commoditate privata". *Un documento del 1490 per l'edificazione di palazzo Gondi a Firenze*, «Arte Lombarda», n.s., 105-107, 1993-1994, 2-4, pp. 202-205; G. SATZINGER, *Der "Konsul" am Palazzo Gondi in Florenz: zur öffentlichen Ins-*

consuetudine e sperimentazioni riappare sulla facciata, che se da un lato propone una serie di innovazioni formali, in gran parte basate su un programma di riferimenti e sottili allusioni all'Antichità — basti ricordare i concetti pentagonali collocati a formare gli archivolti, la balausta di colonnine ioniche che originariamente coronava il prospetto, o la statua romana che doveva segnare lo spigolo — dall'altro, con la tripartizione del prospetto e la ripresa del bugnato, recupera un modello ormai divenuto consueto, se non addirittura desueto. Un rispetto per i modi tradizionali tanto più sorprendente se confrontato con le soluzioni adottate dal Sangallo, in questi stessi anni, per altri contesti¹⁰⁵. E certo non si tratta di un caso isolato. Se su gran parte degli edifici minori si può dire poco a questo proposito — almeno sui loro interni — stante la carenza di documentazione, in quasi tutti i palazzi più significativi si riscontrano situazioni analoghe. La distribuzione interna del palazzo Pazzi, ad esempio, appare del tutto in subordine rispetto agli elegantissimi elementi plastici che decorano il cortile e le finestre, mentre lo schema della facciata è singolarmente ancorato a modi trecenteschi (fig. 9)¹⁰⁶.

zenierung antiker Statuen um 1500, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXX, 1995, pp. 151-189; L.A. PELLECCIA, *From Aesop's fables to the "Kalila wa-dimna". Giuliano da Sangallo's staircase in the Gondi palace in Florence*, «I Tatti Studies», XIV/XV, 2011/2012, pp. 137-207; *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, Firenze, Polistampa, 2013.

¹⁰⁵ Sull'opera architettonica di Giuliano da Sangallo si vedano G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Sansoni, 1942; S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014; *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017.

¹⁰⁶ Sul palazzo Pazzi si vedano MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi* cit., 1963; H. SAALMAN, *The Authorship of the Pazzi Palace*, «The Art Bulletin», XLVI, 1964, 3, pp. 388-394; PREYER, *Non solo facciate* cit., 2007.

Alcune considerazioni a parte merita il palazzo di Cosimo de' Medici. L'edificio, la sua disposizione interna e il suo straordinario corredo di opere d'arte sono stati oggetto di grande ammirazione sin dal Quattrocento, come testimoniano i numerosi accenni su di esso rintracciabili negli scritti dei contemporanei. Il Filarete e l'anonimo estensore di un componimento in terze rime, scritto in occasione della visita fiorentina di Galeazzo Maria Sforza del 1459, si soffermano in particolare sull'aspetto degli ambienti che compongono il palazzo, esaltandone la magnificenza e la comodità¹⁰⁷; e lo stesso Galeazzo, in una famosa lettera al padre, si dimostra entusiasta della «bellezza de celi, altezza de muri, acconzeza de usci et de finestre, numero di camere et sale, ornattezza de studioli»¹⁰⁸. Ancora sulla comodità di «salotti, camere, anticamere, scrittoi, destri, stufe, cucine, pozzi, scale segrete e pubbliche» insiste Vasari nella sua lode della costruzione, contenuta nella vita di Michelozzo¹⁰⁹.

¹⁰⁷ FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, II, pp. 696-697. La parte del poema in terze rime riguardante il palazzo è pubblicata da HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 213-214, e HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, pp. 233-234, 247-248.

¹⁰⁸ Citata in R. MAGNANI, *Relazioni private tra la corte sforzesca di Milano e casa Medici, 1450-1500*, Milano, Tip. S. Giuseppe, 1910, pp. 15-16. Si veda anche HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, pp. 232-233, 246-247.

¹⁰⁹ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, pp. 433-434. Sulle fonti quattrocentesche riguardanti il palazzo si veda HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968 e BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, pp. 98-100, al quale si fa riferimento anche per le note successive. Il componimento sulla visita di Galeazzo Maria Sforza, intitolato *Terze Rime in Lode di Cosimo de Medici e de figli e dell'Honoranza fatta l'anno 1458 al fig.lo del Duca di Milano et al Papa nella loro venuta a firenze* è stato pubblicato per esteso da HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* 1970; la descrizione del Filarete si trova invece nel XXV libro del suo trattato: FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, II, pp. 695-697.

In questo caso, l'attenzione rivolta agli spazi interni assume naturalmente un significato del tutto particolare. Il palazzo Medici era adatto «non che a un cittadino privato com'era allora Cosimo, ma a qualsivoglia splendidissimo e onoratissimo re»¹¹⁰; e la posizione sociale del *Pater Patriae*, benché formalmente 'cittadino privato', giustificava in pieno il possesso di un «palacium rege dignum»¹¹¹. La vasta rete di amicizie e di clientele che ruotava attorno alla famiglia, il mecenatismo ostentato dai suoi membri, i rapporti medicei con le corti di altre città italiane, ponevano il palazzo in una condizione certamente diversa da quella delle altre residenze cittadine, una condizione in cui l'accesso all'edificio da parte di persone estranee al nucleo familiare si può dire fosse la norma. Piero di Cosimo, afflitto dalla podagra, usava sbrigare gli affari e ricevere i visitatori nella sua camera, e in questa abitudine era stato preceduto dal padre e seguito dal figlio Lorenzo¹¹². La residenza medicea, soprattutto, proprio a

¹¹⁰ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, p. 434.

¹¹¹ La definizione è di Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II: PICCOLOMINI, *I Commentari* cit., 1984, I, p. 352 (libro II, capitolo XXVIII). L'idea della necessità di una concordanza tra l'aspetto di un palazzo e il ruolo sociale del suo proprietario è un concetto che riaffiora spesso durante tutto il Rinascimento. A questo proposito è famosa l'invettiva di Poliziano contro Bartolomeo Scala, colpevole di avere costruito la propria casa di borgo Pinti con un'opulenza smaccatamente superiore a quella consentita dalla sua posizione sociale e dal suo ruolo nelle istituzioni repubblicane: A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze, G. Barbèra, 1867, pp. 273-274 ("In Bartholomaeum Scalam"). Sull'argomento si veda anche ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 143 (Libro IV, capitolo I), e HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, p. 240. Sulle strategie di autorappresentazione di Cosimo dei Medici attraverso il mecenatismo, D. KENT, *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano, Electa, 2005, e in particolare sul palazzo di via Larga le pp. 283-405.

¹¹² Si veda BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, pp. 110-111, che cita

due passi significativi in questo senso di Vespasiano da Bisticci (in VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite* cit., 1970-1976, II, p. 197) e di Carlo di Silvestro Gondi (in J. DE CORBINELLI, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1705, I, p. cxviii) riguardanti rispettivamente Cosimo e Piero il Gottoso (ma si veda anche VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite* cit., 1970-1976, II, p. 190, ancora su Cosimo). Kent (KENT, *Il ceto dirigente* cit., 1987, p. 162 note 104-105) segnala invece episodi che dimostrano la medesima abitudine in Lorenzo e in Giovanni di Cosimo; sul contesto si veda RUBINSTEIN, *The Government of Florence* cit., 1966, pp. 138 e sgg. Anche la raffinata ricchezza e le opere d'arte (fra cui, da un certo momento in poi, i tre grandi pannelli di Paolo Uccello raffiguranti la battaglia di San Romano) con cui era arredata la camera posta nell'angolo Nord del cortile, probabilmente usata da Lorenzo nei mesi estivi, lascia supporre che in questa stanza il Magnifico ricevesse i suoi concittadini, pur non essendovi alcun dubbio, per la presenza di una «lettiera» e di un «lettuccio», che la sua principale funzione fosse quella di stanza da letto (vd. l'inventario del palazzo compilato nel 1492, pubblicato in MÜNTZ, *Les collections* cit., 1888; BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, pp. 109-110; F. CAGLIOTI, *Nouveautés sur la Bataille de San Romano de Paolo Uccello*, «Revue du Louvre», LI, 2001, 4, pp. 37-54). D'altra parte non credo si possa affermare che con la parola «camera» gli scrittori quattrocenteschi si riferiscano sempre e univocamente alla stanza da letto; è invece probabile che questa espressione, concordemente all'uso attuale, potesse designare genericamente qualsiasi altro locale residenziale (quindi anche un'anticamera o un salotto), come fa presumere un passo di una delle prediche di Savonarola, dove Lorenzo viene descritto attardato «nelle sue camere con li amici e con compagni nelle sue voluttà e non si cura di chi l'aspetta» (G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, Roma 1971-1972, I, p. 226, citato da TREXLER, *Public Life* cit., 1980, p. 448 nota 164, e da BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, p. 111). Della stessa opinione è anche Goldthwaite, secondo cui la terminologia usata per designare i locali d'abitazione si riferirebbe alle loro dimensioni piuttosto che al loro uso, stante anche l'abitudine di utilizzarli simultaneamente per scopi diversi: GOLDTHWAITE, *La costruzione* cit., 1984, p. 155. In realtà non possediamo ancora una precisa conoscenza delle funzioni associate a ciascun ambiente della casa quattrocentesca (vd. ID., *The Florentine Palace* cit., 1972, pp. 1006-1007). Bulst, nel suo lavoro sulla suddivisione interna di palazzo Medici (vd. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung* cit., 1970, pp. 388-391), fornisce una serie di osservazioni molto utili in questo senso, osservando tra l'altro che le «camere» propriamente dette, nonostante la presenza dei letti, servivano anche come vere e proprie stanze di soggiorno, concordemente a quanto indicato da Palladio, che parla di «camere [...] dove si dorme, mangia, e si ricevono i forestieri»: A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, appresso Domenico de' Franceschi, 1570, p. 4 (libro II, cap. II). Anche Alberti sembra suggerire che in alcuni ambienti potessero convivere destinazioni diverse: ad esempio si raccomanda di utilizzare la «cella argentaria», cioè la stanza del tesoro familiare, an-

causa della particolare posizione dei suoi proprietari, era la sede di eventi sociali che ben difficilmente avrebbero potuto aver luogo in altri palazzi cittadini. Le visite e i soggiorni di personaggi illustri, venuti ad ossequiare la personalità più in vista della città — sia che si trattasse di Cosimo, di Piero o di Lorenzo — conferirono ben presto al palazzo uno stabile carattere di rappresentanza che nel passato era stato appannaggio solo occasionale di altre dimore: del palazzo dei Mozzi, ad esempio, che nel 1273 ospitò Gregorio X, oppure di quello dei Peruzzi, dove alloggiò Giovanni Paleologo durante il Concilio di Firenze del 1439-1443¹¹³.

Probabilmente in misura molto maggiore di quanto accadesse nelle altre grandi residenze cittadine, parte dell'interno del palazzo, il cortile e la loggia avevano dunque, pur secondo diversi gradi, un uso simultaneamente privato e pubblico, e questo spiega sia la buona conoscenza degli ambienti di abitazione che molti contemporanei dimostrano¹¹⁴, sia la ricchezza delle suppellettili, soprattutto oggetti d'arte, che decoravano gli appartamenti e che in qualche caso avevano uno scoperto significato politico. Si pensi ai bronzi di Donatello che

che come camera da letto per i figli maschi adolescenti, mentre le figlie non ancora maritate avrebbero dovuto dormire nel guardaroba; ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 224 (libro V, cap. XVII). Sulla disposizione e l'uso degli ambienti domestici si veda anche il capitolo *Architectural Planning* in THORNTON, *The Italian Renaissance* cit., 1991, pp. 283-320. Nel nostro caso è comunque significativo che zone del palazzo adibite alla vita privata dei proprietari venissero contemporaneamente utilizzate anche per dare udienza ad estranei.

¹¹³ GOLDTHWAITE, *La costruzione* cit., 1984, pp. 151-152. Sulle visite di Gregorio X e di Giovanni Paleologo si veda FANELLI, *Firenze* cit., 1973, I, p. 75, e GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, p. 605.

¹¹⁴ Ad esempio, già citati, il Filarete e l'anonimo autore delle *Terze rime*.

rappresentano il David e la Giuditta, sistemati nel giardino; oppure al ciclo pittorico di Antonio e Piero del Pollaiuolo con tre fatiche di Ercole, posto nella sala grande a rappresentare la *Virtus* e la *Fortitudo*; oppure ancora al trittico uccellesco sulla battaglia di San Romano, forzatamente estorto ai Bartolini Salimbeni da Lorenzo il Magnifico probabilmente per le sue qualità artistiche, ma in ogni caso raffigurante un episodio della storia fiorentina che aveva avuto come protagonista Niccolò da Tolentino, partigiano mediceo ai tempi delle lotte interne sostenute da Cosimo prima del suo esilio¹¹⁵. Tuttavia, non si può negare che gli spazi interni al palazzo mediceo, sebbene organizzati molto abilmente, tradiscano il ricorso ad una consolidata consuetudine progettuale. L'assetto e le dimensioni dei vani che formavano i singoli appartamenti - quattro al primo piano - tanto celebrati, ricalcano in fondo la tradizionale successione di sala, camera, anticamera e scrittoio tipica della casa trecentesca¹¹⁶, anche se le strepitose decorazioni di alcuni ambienti — il soffitto ligneo della sala grande, gli affreschi e gli stalli della cappella, la volta e il pavimento nello studio dell'appartamento principale — e la sontuosità degli arredi dovevano creare una tale atmosfera di lusso da rendere quasi inevitabile, nel giudizio dei contemporanei, il paragone con la magnificenza degli Antichi.

¹¹⁵ F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze, Olschki, 2000; BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung* cit., 1970, pp. 391-392; ID., *Uso e trasformazione* cit., 1990, pp. 110-111, 113; CAGLIOTI, *Nouveautés* cit., 2001, 4, pp. 37-54; P. ROCCASECCA, *La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino: Paolo Uccello e i Bartolini: Le ragioni di una commissione*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», XI, 2005, pp. 5-21. Attraverso l'iconografia delle battaglie.

¹¹⁶ BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung* cit., 1970, p. 387.

Cosa dire del fatto che la sua [di Cosimo] residenza privata, da poco eretta nella via Larga, può essere messa a confronto con le costruzioni degli antichi principi romani, e dei maggiori? Tanto che io stesso, che con i miei scritti ho ristabilito Roma, non esito ad affermare che nell'Urbe non esiste resto di edificio privato principesco che dimostri nella costruzione maggiore magnificenza di quella dimora¹¹⁷.

Così infatti Flavio Biondo attorno al 1450, nell'*Italia illustrata*. Il palazzo mediceo è innalzato al livello delle reggie imperiali, e i suoi debiti con la tradizione — se avvertiti — non impediscono di farne un ponte verso il mondo antico. Eppure il commento è generico, il proclamato rapporto con Roma è sfuggente, tutto racchiuso in quell'unico ideale di magnificenza. È interessante notare, soprattutto, che né Biondo né la gran parte degli altri autori quattrocenteschi si soffermi sulle forme caratteristiche del nuovo stile, se non del tutto incidentalmente. Si tratta di una circostanza assolutamente parallela a quella constatata osservando alcuni edifici — e palazzo Medici ne è un esempio paradigmatico — costruiti durante il XV secolo: spesso non è chiaro se e dove siano riconoscibili i tratti del nuovo stile. Né le fonti scritte, né il testo architettonico riescono a rendere evidente il distacco dalle forme tradizionali. Howard Burns ha compiuto alcune acute osservazioni in proposito¹¹⁸; il suo assunto consiste

¹¹⁷ «Quid quod privatae aedes suae recens in via lata extractae romanorum olim principum et quidem primariorum operibus comparandae sunt quin egoipse qui Romam meis instauravi scriptis affirmare non dubito nullius extare privati aedificii principum in urbe romana reliquias quae maiorem illis aedibus prae se ferant operis magnificentiam»; F. BIONDO, *Italia illustrata*, Veronae, Hieronimus Broianicus, 1482, c. 66r.

¹¹⁸ H. BURNS, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge April

nel non escludere la possibilità che un architetto sia stato influenzato da una concezione classica nonostante che la sua opera ci sembri oggi sostanzialmente tradizionale. Occorre cioè partire dal presupposto che i nostri criteri per identificare una maniera all'antica possono differire grandemente da quelli in uso alla metà del Quattrocento: ad esempio una caratteristica come l'arco a tutto sesto è considerata da Filarete e dai suoi contemporanei già come un chiaro segno del «modo antico dello edificare»¹¹⁹, anche se inserita in un contesto del tutto tradizionale.

Forti di queste premesse, torniamo ad analizzare alcune delle fonti coeve al palazzo Medici. Negli scritti di Biondo, di Enea Silvio Piccolomini, di Giovanni Rucellai, di umanisti cioè con interessi architettonici ma non direttamente impegnati nell'esercizio della progettazione, è significativo notare che, se si fa scarso cenno a precisi caratteri stilistici — probabilmente non esistono ancora sufficienti strumenti linguistici per farlo — ci si sofferma invece su poche qualità intrinseche: sulle dimensioni, sulla regolarità, sui materiali da costruzione e sul modo in cui sono apparecchiati, sulla loro sontuosità, sul loro aspetto. Nella descrizione del napoletano Castel Nuovo, Pio II incentra la magnificenza dell'edificio piuttosto sugli aspetti costruttivi che sugli elementi formali: le torri appaiono «ex lapide quadrato», le mura «crassitudine inaudita», l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona «ex marmore candidissi-

1969), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, The University Press, 1971, pp. 269-287. Su questo argomento si veda anche HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, pp. 241-245.

¹¹⁹ FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, I, pp. 227 (libro VIII); le considerazioni sugli elementi stilistici occupano tutta la parte centrale dell'ottavo libro (pp. 226-232).

mo». Rucellai enumera i palazzi antichi e moderni visitati durante la sua permanenza a Roma nel 1450 soffermandosi solo su quello «dove habita il cardinale degli Orsini, dove è una bellissima sala storiata con buone figure et con cierte finestre d'alabastro in luogo di vetri»¹²⁰. Ma si veda anche la secca immagine che Filarete ci ha tramandato del palazzo dello stesso Rucellai, la cui facciata è semplicemente descritta come «tutta [...] composta di pietre lavorate, e tutta fatta al modo antico», o ancora il commento di Biondo al San Lorenzo brunelleschiano, giocato sulle «colonne marmoree» — in realtà di pietra serena — che ne dividono le navate¹²¹. Biondo, come già aveva notato Burns¹²², stabilisce in questo modo un paragone implicito fra una costruzione moderna e i monumenti della Roma antica, e non è certo il solo a servirsi di questo espediente: i panegirici sovrabbondano di marmi, alabastri, porfidi, graniti, sebbene molto spesso nessuno di loro compaia in realtà negli edifici descritti, e l'intento sia scopertamente quello di rimandare all'architettura antica attraverso uno dei suoi caratteri più peculiari. Lo sfarzo profuso nelle materie da costruzione diviene un segno ine-

¹²⁰ E.S. PICCOLOMINI, *Historia de Europa*, in *Aeneae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia*, Basileae, ex Officina Henricpetrina, [1571], p. 471; *Giovanni Rucellai* cit., 1960, p. 76. Sulla casa del cardinale Latino Orsini, che si trovava in via di Monte Giordano, si veda anche *Codice Topografico della Città di Roma*, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1940-1953, IV, pp. 468, 524.

¹²¹ FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, I, pp. 227-228 (libro VIII). Il commento di Biondo si trova nelle *additiones* all'*Italia illustrata* contenute nel codice 1198 della Riccardiana di Firenze, e pubblicate in F. BIONDO, *Scritti inediti e rari*, con una introduzione di B. Nogara, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1927, p. 237.

¹²² BURNS, *Quattrocento Architecture* cit., 1971, p. 273.

quivocabile del recupero della perduta sapienza architettonica. Alberto Avogadro, autore attorno al 1455 di un'opera laudatoria in versi su Cosimo, dedica alla nuova residenza del suo protettore un intero capitolo del suo panegirico, descrivendone con ardite iperboli l'esterno, il cortile e addirittura le suppellettili, ma soprattutto istituendo continui confronti fra le parti del palazzo e un'incredibile quantità di pietre e di materiali pregiati. La pietraforte delle facciate, percepita di tre distinti colori («triplici clara colore petra») in considerazione dei suoi tre diversi gradi di finitura, viene paragonata al marmo, all'alabastro, al porfido, al serpentino, istituendo un'implicita relazione tra le cromie di questi materiali e la triade di colori — bianco, rosso, verde — che compare nelle imprese medichee, e dunque proponendo in definitiva l'identificazione tra il palazzo e i suoi committenti¹²³. Il cornicione inoltre diviene marmoreo, i tetti plumbei, e perfino la via Larga appare lastricata da «vivo de marmore [...] saxa», mentre si tace del tutto sulla forma o sulla disposizione degli ambienti interni all'edificio¹²⁴.

¹²³ Questo concetto verrà ampliato nel primo Cinquecento, a partire dal pensiero di Serlio, non solo teorizzando la casa come metafora del proprietario, ma in qualche caso immaginandola come un vero e proprio ritratto. Si veda a riguardo M. SCHMITTER, *Odoni's Façade. The House as Portrait in Renaissance Venice*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXVI, 2007, 3, pp. 294-315.

¹²⁴ L'opera di Avogadro, *De Religione, & Magnificentia Illustris. Cosmi Medices Florentini*, è pubblicata nelle *Deliciae eruditorum* curate da Giovanni Lami: A. AVOGADRIUS [A. AVOGADRO], *De Religione, & Magnificentia Illustris. Cosmi Medices Florentini*, in *Deliciae eruditorum* cit., XII, 1742, pp. 117-149: 141-144; cfr. anche HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 209-212, e HATFIELD, *Some Unknow Descriptions* cit., 1970, pp. 234-235. Sulle imprese medichee si veda F. AMES-LEWIS, *Early Mediccean Devices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1979, pp. 122-143. Sono grato a Massimo Bulgarelli per avere attirato la mia attenzione sul rapporto tra materiali e imprese araldiche.

Torna in mente il testamento spirituale di Niccolò V, che affidava agli «spettacoli grandiosi» il compito di tenere viva nella coscienza popolare l'autorità della Chiesa:

Con la grandiosità degli edifici, di monumenti in qualche modo perpetui, testimonianze che sembrano quasi opera dello stesso Dio, si può rafforzare e confermare la convinzione del popolo, fondata sulle affermazioni dei dotti¹²⁵.

Nell'uno e nell'altro caso il gusto umanistico per l'*amplificatio* cela un proposito di convincimento messo in atto con i mezzi più diretti, una ricerca di legittimazione realizzata attraverso un uso dell'architettura largamente comunicativo. La 'spettacolarità' del palazzo di Cosimo — una caratteristica che oggi ci è difficile intendere appieno — posta al servizio dell'autorità medicea, si fonda su pochi semplici elementi, ma eclatanti nella loro evidenza: le enormi dimensioni, la traduzione in chiave moderna di alcuni dettagli tradizionali — le finestre bifore, i portali arcuati, il coronamento — e non ultimo un uso 'magnificente' dei materiali da costruzione, così che, parafrasando Giannozzo Manetti, l'edificio avrebbe potuto essere «quasi opera degli stessi Antichi»; ed è questo anche il senso del passo di Biondo nell'*Italia illustrata*. Papa Piccolomini, che ebbe occasione di vedere il palazzo durante la sua visita a Firenze del 1459, accenna all'edificio mettendone in rilievo soprattutto le dimensioni e il bugnato:

¹²⁵ «At vero quam illa vulgaris opinio doctorum hominum relationibus fundata, magnis aedificiis perpetuis quodammodo monumentis, ac testimonis paene sempiternis, quasi a Deo fabricatis, in dies usque adeo corroboratur et confirmatur»; MANETTI, *Vita Nicolai V* cit., 1734, coll. 949-950 (libro III).

[Cosmus] palatium & altum & ingens ex quadratis lapidibus, insigni urbis loco adeo pulchrum, adeo amplum construxit, ut alterum aequari tota civitate non possit¹²⁶

e anche Paolo Cortesi accentra l'attenzione ancora una volta sul bugnato, sottolineandone la discendenza da un prototipo antico: il muro del Foro di Traiano¹²⁷.

Il rivestimento lapideo di palazzo Medici, come avremo modo di ripetere, rappresenta un elemento ancora inusitatamente lussuoso nella Firenze della metà del secolo, e la stessa cosa si può dire dei paramenti di palazzo Pitti e di palazzo Rucellai, e di altri ancora. Anche il loro aspetto complessivo è nuovo, sensibilmente diverso da quello della maggior parte dei bugnati di cui si popola la città a partire dal Duecento: più maestoso, più magniloquente. Ed è proprio l'eloquenza la loro caratteristica fondamentale, la capacità di comunicare in modo da produrre con il loro linguaggio l'impressione desiderata. Si tratta di un

¹²⁶ PICCOLOMINI, *Historia de Europa* cit., 1571, p. 454; il passo è citato da BULST, *Uso e trasformazione* cit., 1990, p. 98 nota 1.

¹²⁷ «Siquidem patrum memoria Cosmus Medices, qui auctor Florentiae priscorum symmetriae renovandae fuit, primus Traiani fori modulo est in ornandorum parietum descriptione usus». L'osservazione si trova nel capitolo «De domo cardinalis» del trattato *De Cardinalatu* composto dal Cortesi nel 1510 (pubblicato da K. WEIL GARRIS, J.F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 45-123: in part. 86-87). È probabile che Cortesi confondesse il Foro di Traiano con quello di Augusto, come era consueto prima della metà del XVI secolo, quando fu correttamente identificato; Tönnemann ha perciò supposto che Cortesi in realtà si riferisse al muro di recinzione del Foro di Augusto, che presenta una superficie bugnata, e che nel Quattrocento si riteneva essere la facciata posteriore del palazzo imperiale; cfr. A. TÖNNESMANN, «Palatium Nervae». *Ein antikes Vorbild für florentiner Rustikafassaden*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI, 1984, pp. 61-70: 61-64.

tema squisitamente umanistico, soprattutto se l'eloquio, con Poliziano, è finalizzato al bene della cosa comune:

Che cosa vi può essere di più utile e fruttuoso del persuadere mediante la parola i tuoi concittadini a che compiano le cose convenienti allo Stato, allontanandosi invece da ciò che è pernicioso?¹²⁸

Ma non necessariamente ci si serve della parola. La lingua di questi bozzati è quella delle forme, una lingua che in questo caso ha radici profondamente autoctone e tradizionali — ecco di nuovo l'antinomia tradizione-innovazione; ma, come il volgare attinge nel Rinascimento nuova forza e nuova eleganza dalla frequentazione degli autori antichi, così le murature raggiungono nuova capacità espressiva grazie all'imitazione degli *exempla* classici. Il paragone fra la rinascita del linguaggio parlato e quella del linguaggio dei segni è del resto già svolto da Filarete¹²⁹, mentre Bruschi e Tafuri hanno notato — nella fattispecie in Leon Battista Alberti — la contaminazione dell'universo formale classicistico con sfumature e accenti locali¹³⁰. Si tratta dunque di una strada percorribile in entrambi i sensi: la muratura medievale acquista valore comunicativo grazie al suo ripensamento in termini classici, oppure, se si preferisce, il paramento *more romano* trova radi-

¹²⁸ «Quid autem tam utile tamque fructuosum est quam quae tuae Reipublicae carissimisque tibi hominibus utilia conducibiliaque inveneris posse illa dicendo persuadere, eosque ipsos a malis inutilibusque rationibus abstertere?»; il passo è tratto dall'*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 871-884.

¹²⁹ FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, I, p. 229.

¹³⁰ Si veda A. BRUSCHI, *Note sulla formazione architettonica dell'Alberti*, «Palladio», XXXV, 1978, 1, pp. 6-44, e TAFURI, *Ricerca del Rinascimento* cit., 1992, pp. 9-10, 59.

ci storiche nella comunità fiorentina grazie ai precedenti medievali. In ogni caso agli occhi dei contemporanei non poteva certo sfuggire l'importanza di sapere romana l'origine del bugnato, quasi un filo rosso svolto attraverso la storia a congiungere le due città, né si può pensare che i paramenti quattrocenteschi siano stati messi in opera senza mai alludere, in modo più o meno diretto, al ristabilimento dei valori morali e civili della Roma classica. Quale mezzo più conveniente del bugnato per affermare visivamente la continuità delle antiche virtù civiche nella Firenze repubblicana?

Torneremo ancora sull'intreccio fra tradizionalismo e debito con l'Antico, un argomento fondamentale per tutta l'architettura civile quattrocentesca, come abbiamo visto, ma particolarmente ricco di implicazioni per il bugnato. Qui occorre fare solo un'ulteriore precisazione. Da quanto detto, si potrebbe credere che la *renovatio* dell'architettura passi per gli apparecchi murari attraverso lo studio e l'applicazione di modelli formali romani. In realtà questa è solo un'ipotesi storiografica, e applicabile, come vedremo, solo ad un numero ristretto di casi. L'analisi dei paramenti mostrerà che il bugnato in uso a Firenze durante tutto il Quattrocento ha ben poco di filologicamente antico, e che il divario tra il pragmatismo degli «artefici» e l'approccio speculativo in uso presso l'*elite* intellettuale degli umanisti esiste ed è ancora profondo. La «riscoperta della maniera degli Antichi» riconosciuta da Paolo Cortesi nel bugnato di palazzo Medici potrebbe essere, *strictu sensu*, solo un'interpretazione a posteriori.

Materiali e tecnica

I tipi di pietre impiegati a Firenze per realizzare i paramenti a bozze si riducono invariabilmente a due: la pietraforte e il macigno. Tra queste due varietà, inoltre, la prima ha predominanza assoluta sulla seconda, usata solo in casi particolari¹. Non risulta l'uso di altri materiali, come il travertino o il calcare cavernoso, che sono invece largamente impiegati nei bugnati romani e anche in alcune opere quattrocentesche del Senese, come il palazzo Piccolomini o quello delle Papesse a Siena, il palazzo Comunale di Montepulciano (fig. 23), il Palazzo Piccolomini a Bagno Vignoni. La ragione di questa uniformità risiede ovviamente nella conformazione geolo-

¹ Il macigno viene usato in modo più esteso per le facciate lapidee solo successivamente, in concomitanza con la progressiva chiusura delle cave di pietraforte più accessibili. Di pietra serena sono ad esempio la facciata tardocinquecentesca di San Giovannino (Bartolomeo Ammannati) e il portico seicentesco di San Pier Maggiore (Matteo Nigetti). Giuseppe Poggi impiega invece la pietra bigia — una varietà di macigno dal color tortora molto usata a partire dal Cinquecento — per il completamento della facciata di palazzo Gondi, fra il 1871 e il 1876, uniformando il tono cromatico delle nuove bozze a quelle originali probabilmente immergendole in una soluzione di ossidi di ferro (P. Fiumi, *I restauri nel secolo di Bernardo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze, Polistampa, 2013, pp. 263-284: 267).

gica dell'area fiorentina, caratterizzata dall'abbondante presenza di questi due materiali, e nelle loro caratteristiche mineralogiche e meccaniche (fig. 24). Strati di pietraforte, digradanti da sud verso nord, formano una parte consistente dei rilievi cittadini immediatamente a meridione dell'Arno, dove i banchi emergono già a ridosso del fiume². Qui molte parti dell'edificato sono state costruite direttamente sugli affioramenti, come si può verificare nei sotterranei di palazzo Pitti, in parte scavati nella roccia. È in questa zona, inoltre, che si situano le prime cave di pietraforte utilizzate per l'architettura cittadina, alcune delle quali hanno lasciato tracce tuttora tangibili, e in almeno un caso il loro ricordo nella toponomastica. Via della Cava, una piccola strada che si diparte dalla costa a San Giorgio, si dirige infatti verso un affioramento posto subito a valle del forte di Belvedere, ben riconoscibile nella veduta di Firenze di Stefano Buonsignori (1584). Cave in questa zona sono attestate almeno fin dall'inizio del XIII secolo³. Una di queste appartiene al monastero di Santa Felicita; altre due, situate a Boboli, alla fine del Quattrocento forniscono parte del materiale per la costruzione di palazzo Strozzi⁴. Cave di pietraforte si tro-

² Sulla situazione geologica del territorio fiorentino è d'obbligo citare il lavoro di Rodolico sulle pietre da costruzione usate in Italia, che rappresenta ancora un valido punto di riferimento: F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 239-244. Si vedano inoltre R. MÜLLER, *Die Entwicklung der Naturwerksteinindustrie im toskanischen Apennin als Funktion städtebaulicher Gestaltung*, Frankfurt am Main, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1975; R. SARTORI, *Pietre e "marmi" di Firenze. Notizie storiche, antiche cave, genesi e presenza nei monumenti*, Firenze, Alinea, 2002.

³ M. FRATI, "De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. *Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 61.

⁴ R.A. GOLDTHWAITE, *The Building of the Strozzi Palace: The Con-*

vano anche alle Càmpora, tra Bellosguardo e Marignolle, a Monticelli e sulle pendici dell'incisione prodotta dal torrente Ema, a Monte Ripaldi e Monte Cuccioli, tutte località situate entro un raggio di quattro chilometri dal Duomo. Il macigno, per la massima parte costituito dalla varietà oggi nota come pietra serena, si trova invece sulle colline a nord della città. Attorno a Fiesole, Vincigliata e Settignano, si concentra una serie di cave di questo materiale, largamente usato fin dall'epoca etrusca, ma già nel Quattrocento esistono luoghi di estrazione anche nella zona tra Carmignano e Lastra a Signa, a circa quindici chilometri a ovest di Firenze, dove si trovano banchi di pietra a grana più grossa rispetto a quella fiesolana⁵.

La pietraforte si presenta costituita da laminazioni convolute, con una granulometria fine e una colorazione iniziale grigia che assume col tempo tonalità brune, per l'ossidazione dei minerali di ferro presenti nella roccia. Il macigno è caratterizzato invece da laminazioni parallele, da una granulometria media o grossolana, e da un colore grigio che varia dalle sfumature azzurrognole proprie della variante della pietra serena, a quelle più calde, quasi terrose, del tipo della pietra bigia. Entrambe sono rocce arenarie prodotte dalla cementazione di sedimenti di vario tipo: la pietra forte ha clasti di origine metamorfica e sedimentaria, ed è ricca di calcite che si presenta anche in forma

struction Industry in Renaissance Florence, «Studies in Medieval and Renaissance History», X, 1973, pp. 97-194: 144-148.

⁵ Sulla pietra serena, e in particolare quella della Gonfolina, una località nei pressi di Carmignano, si veda G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1751-1754, I, pp. 12-24.

di vere e proprie vene, derivanti dal riempimento di fratture; il macigno ha clasti di origine granitica e metamorfica, cementati da minerali argillosi e, in quantità minore, da calcite⁶. Vasari osserva che la pietra serena «è bellissima a vedere, ma dove sia umidità e vi piova su, o abbia ghiacciati addosso, si logora e si sfalda; ma al coperto ella dura in infinito», mentre la pietra forte «regge all'acqua, al sole, al ghiaccio ed a ogni tormento»⁷. Sotto l'azione degli agenti atmosferici, infatti, il macigno tende a degradarsi con relativa rapidità, e questa è una delle ragioni per le quali a Firenze è sempre stato usato per elementi e decorazioni interni agli edifici, o almeno situati al coperto. Per i paramenti esterni si è invece preferita la pietraforte, apparentemente più durevole, anche se sottoposta anch'es-

⁶ RODOLICO, *Le pietre* cit., 1953, pp. 235-249; C. MANGANELLI DEL FÀ, *Pietra Serena e Pietraforte: le arenarie utilizzate nell'architettura fiorentina. Alterazione, restauro, conservazione*, in *Il progetto di restauro e alcune realizzazioni. Atti del Convegno e Mostra, Roma 20-22 novembre 1986*, Roma, Kappa, 1987, pp. 108-109.

⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, I, pp. 125-126. Scamozzi è sostanzialmente in accordo con le osservazioni di Vasari, nonostante presenti alcune riserve sulla durezza della pietraforte: «tutte queste pietre [forti] hanno per loro difetti alcune vene marmorine, o versi, o pelli [gli strati di calcite], le quali si lasciano quando sentono il caldo, i venti, et i giacci, e però si deono lavorar con destrezza [...] Questi massi [di macigno] sono di fuori biggi, del color della terra, e poi biancati all'indietro più d'un piede, ma non resiste così bene all'Aria, et a' giacci come fa il masso di dentro, nel resto poi di color cenericcio celeste assai bello»; V. SCAMOZZI, *Dell'idea della architettura universale di V.S. architetto veneto. Divisa in X libri*, Venezia, presso l'Autore, 1615, II, p. 198 (parte II, libro VII, cap. VIII). Dello stesso avviso è anche Benvenuto Cellini, che consiglia di collocare al coperto i manufatti in pietra serena (B. CELLINI, *Trattato dell'arte della scultura*, Milano, Giovanni Silvestri, 1852, p. 248). Alberti più genericamente consiglia di porre tutti i materiali delicati al riparo: L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, pp. 108-109 (libro III, cap. VIII).

sa all'azione disgregatrice dell'acqua meteorica, che inoltre tende a solubilizzare la calcite che riempie le fratture, arrivando a determinare il distacco improvviso di porzioni di materiale. In qualche caso questo distacco è stato realizzato dagli scalpellini prima della messa in opera del concio, lasciando in vista un sottile strato di calcite, una superficie biancastra che risulta dura e quasi vetrosa, e che ha il vantaggio di proteggere il concio da un ulteriore degrado. I due tipi di pietre si differenziano anche per il loro comportamento meccanico. La pietraforte infatti ha una bassa resistenza a flessione, mentre il macigno si comporta piuttosto bene da questo punto di vista, e per questo è stato sempre preferito per dare forma agli elementi soggetti a questo tipo di sollecitazione, come architravi o mensole. Nei rari casi in cui il paramento bugnato comprenda anche elementi di questo genere — ad esempio una mensola a sostegno di uno sporto — i conci relativi, e solo quelli, sono realizzati in pietra serena invece che in pietraforte.

Le tecniche fondamentali di cavatura e di lavorazione della pietraforte e del macigno non differiscono da quelle usate fin dall'Antichità per la maggior parte delle pietre da costruzione. Le cave sono generalmente a cielo aperto, anche se nel caso della pietra serena la coltivazione può avvenire anche in grotta. Il materiale viene estratto procedendo lateralmente e dall'alto, dopo aver provveduto a rimuovere lo strato di terra che ricopriva il filone. I blocchi lapidei vengono delimitati e staccati secondo dimensioni che dipendono dal tipo di destinazione dei pezzi e dalle condizioni e caratteristiche dello strato roccioso su cui si sta lavorando, tramite solchi scavati con attrezzi adegua-

ti. Talvolta i solchi vengono incisi solo in parte, in modo da porvi dei cunei di legno che, successivamente bagnati, aumentando di volume distaccano il pezzo. L'operazione può essere effettuata anche utilizzando cunei di metallo battuti con mazze, ma la prima tecnica è spesso preferita, evidentemente perché ci si rende conto che un'eccessiva percussione dei blocchi lapidei ne provoca l'infragilimento⁸.

Una volta cavati, i blocchi subiscono già nella cava una prima grossolana sbazzatura a opera di cavaatori o scalpellini, in modo da diminuirne il peso e le dimensioni al minimo indispensabile e rendere così più facile e conveniente il trasporto. I blocchi destinati agli apparecchi murari vengono poi caricati sopra un carro trainato da cavalli o più spesso da buoi, e trasportati in cantiere. Una volta giunti a destinazione, vengono lavorati dagli scalpellini, talvolta sotto una tettoia eretta per l'occasione ai piedi del cantiere. Uno di questi ripari viene ad esempio costruito nel 1442 per gli scalpellini del cantiere di San Lorenzo⁹. Se necessario i blocchi sono spaccati in pezzi di dimensioni minori e sbazzati più accuratamente, e poi lavorati per gradi, usando utensili e tecniche diversi in relazione ai tipi di superfici da ottenere¹⁰. Per le facce piane segue l'accapazza-

⁸ Anche Vasari osserva l'uso di trapani al posto dello scalpello nell'eseguire trafori sulle pietre, consapevole del fatto che una lavorazione inutilmente violenta può danneggiare il pezzo: «tutti gli strafori che fanno [scultori e scalpellini], per non intronare il marmo, gli fanno con trapano di minore e di maggior grandezza»; VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, p. 120.

⁹ I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968, pp. 322-323.

¹⁰ Un'interessante enumerazione dei ferri usati nella lavorazione delle pietre, corredata dalla descrizione del loro impiego, è contenuta nel capi-

tura, che è l'operazione, effettuata con la subbia, con l'accapezzino o con altri strumenti grossolani¹¹, per mezzo della quale si ottiene una prima spianatura delle superfici. Si esegue quindi l'anatiroso, consistente in una perimetrazione perfettamente complanare della faccia, larga circa un dito e ottenuta con lo scalpello, che serve da guida per le lavorazioni successive o definisce il piano da cui emerge la bugna. Le facce destinate ad avere una superficie piana vengono poi lavorate con gradine e quindi con martelline dotate di denti via via più fini¹². Se invece la faccia deve presentare una superficie convessa, come nel caso delle bugne, viene eseguita la scantonatura, effettuata in genere con strumenti destinati alla sbazzatura, come la subbia, lo scantonatore, l'accapezzino o il beccastrino¹³. I conci lavorati vengono messi in opera trasportandoli per mezzo di barelle se sono di modeste dimensioni, oppure innalzandoli grazie all'aiuto di argani o di altre macchine elevatrici. Nel cantiere di palazzo Strozzi è attestato l'uso di una antenna, cioè di un albero ligneo incernierato

tolo sulla scultura dell'*Introduzione alle tre arti del disegno* che precede le *Vite* vasariane: VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, pp. 120, 155.

¹¹ La subbia è uno scalpello a punta piramidale, mentre l'accapezzino è un martello con le teste piramidali o taglienti. Sugli strumenti per la lavorazione della pietra usati nei cantieri premoderni si veda J.-C. BESSAC, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions du CNRS, 1986; su quelli in uso nei cantieri fiorentini medievali FRATI, "De bonis lapidibus concis" cit. 2006, pp. 101-126.

¹² La martellina è un mazzuolo con la testa in ferro, assottigliata alle estremità e dotata di una fila di denti appuntiti; nel XIX secolo è stata soppiantata dalla bocciarda, che ha una conformazione analoga ma presenta teste quadrate, permettendo così di eseguire nel medesimo tempo una quantità di lavoro maggiore.

¹³ Lo scantonatore è una sorta di scalpello con il tagliente molto largo; il beccastrino è una sorta di piccone, usato anche per le operazioni di cavatura.

alla base e trattenuto alla sommità da canapi, allentando e tirando i quali è possibile muovere il congegno, che a sua volta sorregge un paranco collegato a un argano. Una chiara raffigurazione di un'antenna è contenuta nel celebre dipinto di Piero di Cosimo conservato al Ringling Museum of Art di Sarasota, che rappresenta la costruzione di un edificio (fig. 25). Con questa sorta di gru, messa in opera nel 1490 sul canto dei Tornaquinci, si innalzano i grandi blocchi lapidei del paramento di palazzo Strozzi, fino a quando nel 1495, come riferisce Luca Landucci, l'antenna cade a terra per la rottura di uno dei controventi¹⁴. Le fonti tuttavia attestano l'uso di meccanismi di sollevamento anche più complessi. La presenza nei cantieri fiorentini di metà Quattrocento di grandi gru costituite da tralicci lignei (detti «castelli») spostabili su ruote sembra documentata ad esempio da alcune miniature attribuite ad Apollonio di Giovanni, che mostrano una macchina di questo genere munita alla sommità di un braccio, al quale è fissato un paranco azionato da un argano. Una delle immagini illustra il cosiddetto *Virgilio riccardiano*, un compendio di opere del poeta latino forse commissionato da Cosimo de' Medici (fig. 26), ed è ambientata nel cantiere di un palazzo che ha come modello quello di via Larga¹⁵, dove sicuramente si impiega una macchina

¹⁴ L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di J. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883, pp. 59, 118.

¹⁵ BRF, Ms. 492, c. 72r. Vi è rappresentato l'incontro tra Didone e Enea sullo sfondo di Cartagine in costruzione, ed è ben visibile sulla destra una gru utilizzata per il sollevamento dei blocchi lapidei. Posta su quattro ruote, è costituita da una incastellatura lignea al cui interno si trova un ingranaggio a ruota; alla sommità del castello è bilicato un braccio, all'estremo del quale è appesa una carrucola. Questa stessa macchina è rappresenta-

da sollevamento fornita di un «castello»¹⁶. I blocchi vengono sollevati imbracandoli con canapi, o agganciandoli con ulivelle o tenaglie. In quest'ultimo caso, per assicurare la presa della tenaglia, sulle facce del blocco è praticata una piccola incavatura; nel palazzo Medici, ad esempio, queste intaccature sono ben visibili nei conci di ghiera delle arcate del piano terreno e in moltissimi altri blocchi di questo livello¹⁷.

Sulle facce dei conci si scorgono talvolta anche altri segni,

ta da Apollonio di Giovanni anche in altri due cassoni con lo stesso soggetto, e sempre in relazione ad edifici identificabili con il palazzo Medici (New Haven, Yale University, collezione Jarves; Hannover, Niedersächsische Landesgalerie). Cfr. P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanenmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923², I, pp. 273-274 nn. 218, 224; II, tavv. XLVIII, L. Si vedano anche E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Oxford University Press, 1974, pp. 54-55 n. 6, 68-69 n. 35; A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, I, pp. 43, 46-47; II, pp. 73-75, figg. 91, 93, 95-97; C. DANIELSON, *L'iconografia storica del palazzo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze 1990, pp. 272-299: 279-280. Altre due immagini di macchine dello stesso genere sono pubblicate da R. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 230, 416-417.

¹⁶ Nell'agosto del 1449 Pagno di Lapo Portigiani è pagato infatti per un canapo tolto «dal castello del palagio [Medici]»: I. HYMAN, *Notes and Speculations on San Lorenzo, Palazzo Medici, and an Urban Project by Brunelleschi*, «Journal of Society of Architectural Historians», XXXIV, 1975, 2, pp. 98-120: 117 doc. 43.

¹⁷ Questo sistema è impiegato già in età medievale, come attestano i numerosi esempi nelle architetture fortificate sveve: W. PFEFFERKORN, *Buckelquader an Burgen der Stauferzeit in Württemberg*, Ludwigsburg, Öffentliche Bausparkasse Württemberg, 1977, pp. 10-11, 22-23. Roberto Gargiani osserva che questo modo di agganciare il concio è più speditivo rispetto all'impiego dell'ulivella, che necessita di un apposito scasso eseguito con sufficiente precisione sulla faccia superiore del blocco, ma comporta l'incisione di un segno destinato a rimanere in vista, e dunque sembra adatto esclusivamente per elementi bugnati (R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 75).

intenzionalmente incisi dagli scalpellini. Si tratta di marche di riconoscimento, consistenti spesso in piccoli cerchi, croci, lettere, numeri o altri segni convenzionali, che con tutta probabilità avevano lo scopo di distinguere il lavoro di scalpellini diversi - o di diverse botteghe di scalpellini - quando la realizzazione di un paramento era affidata a più di un maestro (fig. 42). Questa circostanza evidentemente si verificava spesso, e spiegherebbe perché i segni rinvenuti sulle facciate dei palazzi fiorentini si trovano solo sui conci bugnati, in genere molto più numerosi e più difficilmente distinguibili tra loro rispetto ad altri elementi lapidei. Questo sistema, ben conosciuto e studiato nell'architettura medievale di Oltralpe e non solo¹⁸, non ha per Firenze la possibilità di essere riscontrato nei documenti. Purtroppo infatti l'archivio dell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname non offre liste di contrassegni, come invece accade ad esempio per i fabbri¹⁹, e non emergono mai riferimenti a questi simboli neanche nella documentazione relativa ai singoli cantieri. È impossibile, quindi, identificare gli scalpellini attraverso i loro marchi. Il caso del duomo di Pienza, nel quale sono stati rinvenuti segni di lapicidi d'Oltralpe, forse riferibili a maestranze prove-

¹⁸ Si vedano ad esempio F. VON RŽIHA, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Wien, aus der Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1883; Y. ESQUIEU, A. HARTMANN-VIRNICH, ET ALII, *Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode*, «Bulletin Monumental», CLXV, 2007, 4, pp. 331-358; N. REVEYRON, *Marques lapidaires: The State of the Question*, «Gesta», XLII, 2003, 2, pp. 161-170. Un primissimo studio dei segni dei lapicidi fiorentini in G. ROCCHI, *Contrassegni di lapicidi sulle pietre dei palazzi rinascimentali di Firenze*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1986, 27, pp. 73-80.

¹⁹ Le liste di fabbri con i relativi segni, a partire dal 1370 circa, in ASFi, *Arte dei Fabbri*, 4.

nienti dalla *Bauhütte* di Vienna, rimane un episodio unico in tutta la Toscana²⁰.

In qualche caso questi segni sembrano invece assumere il ruolo di marche di posizione, incise per contrassegnare gli elementi destinati a essere messi in opera secondo una logica di montaggio prestabilita. I conci che formano le mensole triangolari a sostegno dello sporto di palazzo Biliotti, sul prospetto lungo via dei Michelozzi, recano incisi segni uguali per ogni singola mensola, ma diversi per ognuno di questi sostegni, a dimostrazione che si tratta di marche servite per il montaggio. Forse questo è anche il caso del paramento di palazzo Rucellai (fig. 27), dove la grande varietà dei simboli e la loro incoerenza rispetto al repertorio osservabile sugli altri palazzi fiorentini coevi rende poco probabile che si tratti di contrassegni personali delle maestranze. La tecnica usata per realizzare questo paramento, costituito da conci i cui giunti reali non corrispondono con quelli apparenti che circondano le bugne, fa pensare infatti all'esistenza di un apposito disegno di progetto nel quale ogni singolo concio fosse rappresentato e identificato con un segno convenzionale, come è attestato in molti casi anche nell'architettura gotica²¹.

²⁰ S. ŠTEFANAC, *I maestri transalpini alla costruzione del Duomo di Pienza*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 1997, 1-2, pp.177-187.

²¹ Questa è anche l'opinione di Brenda Preyer, secondo la quale il disegno dei conci, svincolato da quello delle bozze, e la presenza delle marche suggeriscono che sia esistito un disegno di progetto, forse redatto in scala (B. PREYER, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 187-189). Una prima classificazione di questi segni in G. ROCCHI, *Contrassegni di lapicidi sulle pietre dei palazzi rinascimentali di Firenze*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1986, 27, pp. 73-80: 76-79, e poi in P. MATRACCHI, *I contrassegni di lapicidi e il cantiere in Palaz-*

La presenza dei segni permette di documentare, in qualche paramento, il reimpiego di materiale lavorato proveniente da altre costruzioni o da fasi precedenti dello stesso edificio. È il caso di palazzo Pitti, dove ricorrono conci con marchi di scalpellini uguali a quelli presenti nel nucleo centrale quattrocentesco anche nelle zone laterali del prospetto, risalenti al XVII secolo. Evidentemente si tratta di conci di reimpiego provenienti dai fianchi dell'edificio quattrocentesco, i cui rivestimenti dovettero essere smontati quando il palazzo fu ampliato. Un altro caso di reimpiego riguarda il palazzo Pazzi, dove si notano diversi conci con scavata l'impronta di anelli da cavallo, privi del ferro e posti in posizioni incongrue: nelle zone alte del primo registro del paramento, oppure capovolti. Questi conci, e probabilmente molti altri che non recano segni rivelatori, dovevano far parte di un edificio precedente, molto probabilmente la casa avita distrutta da Jacopo di Andrea dei Pazzi per edificare il nuovo palazzo.

Nella vicenda di palazzo Pazzi, il reimpiego di conci bugnati può avere avuto a che fare con il senso di sacralità delle costruzioni familiari di cui si è già parlato. In altri casi, tuttavia, l'uso di materiali già lavorati può essere giustificato da fattori economici. Nonostante lo scarso valore del materiale all'origine, documentato dagli affitti molto bassi con i quali i proprietari dei terreni dove si trovano le cave concedono il loro sfruttamento ai cavaatori, il costo di

zo Rucellai, in *Postgotico e Rinascimento*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, Alinea, 2002, pp. 195-198, che tuttavia è di diverso avviso rispetto al loro significato. L'abaco completo in *Restaurare Leon Battista Alberti. Il caso di Palazzo Rucellai, contributi e ricerche in corso*, a cura di S. Bracciali, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2006, pp. 158-159.

un paramento bugnato non è affatto indifferente. Nel caso del cantiere di palazzo Strozzi, per il quale disponiamo di una straordinaria messe di informazioni, il costo della pietraforte utilizzata ascende a oltre 24.700 lire fiorentine, una cifra straordinariamente consistente sia in termini assoluti che relativi. Questa somma corrisponde infatti a oltre 160 anni di paga media di un manovale — calcolata in circa 150 lire annue — e rappresenta il 25,6% del costo complessivo di tutti i materiali impiegati nella costruzione, e il 10,1% del costo dell'intero edificio e delle proprietà immobiliari acquistate per erigerlo. A questa cifra si devono poi aggiungere le retribuzioni degli scalpellini, che assommano complessivamente alla favolosa somma di 42.170 lire (circa 280 anni di paga di un manovale), una parte consistente della quale è da attribuire al costo di lavorazione dei paramenti²².

Tuttavia il costo di queste murature sarebbe ancora molto più alto se il loro spessore fosse esteso all'intera sezione muraria. A mia conoscenza, nell'architettura rinascimentale italiana solo il frammento del Palazzo dei Tribunali realizzato da Bramante a Roma attorno al 1508 propone una monumentale muratura a bugne costituita da blocchi in pietra squadrata a tutto spessore²³. A Firenze inve-

²² I costi di costruzione di palazzo Strozzi sono tratti da GOLDTHWAITE, *The Building of the Strozzi Palace* cit., 1973, p. 190. Per il costo medio di un manovale si è fatto riferimento a ID., *La costruzione* cit., 1984, p. 559 e tabelle alle pp. 606-607. Sul valore delle cave si veda ivi, pp. 312-321.

²³ S.B. BUTTERS, P.N. PAGLIARA, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia: strategie politiche e urbane di Giulio II*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, atti del convegno (Roma, 24-26 maggio 1995), a cura di G. Hajnóczy e L. Csorba, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2009, pp. 29-279; si veda anche P.N. PAGLIARA, *Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, "Annali di Architettura", 1998-1999, 10-11, pp. 233-260: 239.

ce i paramenti lapidei costituiscono di norma la corteccia esterna di una struttura muraria composita, completata da un'altra corteccia in muratura di pietrame o in muratura mista rivolta verso l'interno dell'edificio, ed eventualmente da una zona intermedia costituita da una muratura meno organizzata, o addirittura da un riempimento di materiale alla rinfusa legato da malta. Pur in assenza di campionamenti e rilievi sistematici, si può assumere che in genere il paramento esterno in pietra squadrata abbia lo spessore di circa mezzo braccio (29,2 cm), al netto della sporgenza della bugna, spessore che è verificabile nella parte interna di arcate e portali. All'incirca di queste dimensioni risultano ad esempio lo spessore del bugnato del palazzo Giandonati (circa 35 centimetri), molto bene in vista alla base del lato sinistro, o quello del palazzo Peruzzi in borgo de' Greci, anch'esso bene osservabile sul fianco sinistro. Queste murature dunque non possono essere considerate dei meri rivestimenti, visto che normalmente costituiscono circa un terzo dell'intero spessore murario, contrariamente alla convinzione di Isabelle Hyman, secondo la quale «The massive blocks of the *bugnato rustico* have no structural purpose since the strength of the wall is not dependent on its revetment»²⁴. Quando si tratta di murature particolarmente imponenti, le dimensioni aumentano di conseguenza. I carotaggi eseguiti nel 1977 sui paramenti di palazzo Strozzi hanno rivelato che qui lo spessore dei conci raggiunge anche i 60 cm, compreso l'aggetto delle bugne, e che mediamente questa dimensione si attesta attorno ai 52-53 cm.,

²⁴ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, p. 154.

su uno spessore totale della muratura variabile tra gli 80 e i 115 cm. I saggi hanno anche chiarito il modo di lavorazione delle facce interne dei conci, lasciate grezze e sagomate in modo da risultare leggermente convergenti; e il sistema della messa in opera dei blocchi, posizionati calettandoli con cunei di pioppo e quindi murati rinzepando i giunti con malta e scaglie di pietra e mattone²⁵. Analogamente, i grandi conci bugnati di palazzo Gondi hanno uno spessore di circa 70 cm, escludendo l'aggetto delle bozze, spessore più o meno uniforme su tutta l'estensione del paramento²⁶. Non sempre, tuttavia, si osserva una chiara relazione tra le dimensioni della parte in vista dei conci e il loro spessore. L'ultimo restauro a cui è stato sottoposto il palazzo di Nigi Neroni, in via de' Ginori 7, ha permesso di stabilire che le grandi bozze utilizzate per il basamento dell'edificio, delle quali la più grande ha la faccia di circa 170x70 cm., continuano ad avere una profondità attorno ai 30 cm., cioè circa mezzo braccio, che rappresentano ancora una volta un terzo dei circa 90 cm. di spessore dell'intera muratura. Nel caso di palazzo Rucellai, i saggi eseguiti tra il 1995 e il 2006 hanno mostrato spessori del paramento bugnato di circa 39, 27, e 24 cm rispettivamente al piano terreno e al primo e secondo piano, su uno spessore complessivo della muratura oscillante dagli 86 ai 69 cm, in relazione al piano²⁷. Tuttavia è possibile che in una facciata come questa, caratterizzata

²⁵ R. CECCHI, L. GIORGI, *Nuove acquisizioni sull'apparecchio murario di Palazzo Strozzi a Firenze*, «Bollettino Ingegneri», XXXI, 1983, 1-2, pp. 3-14.

²⁶ FIUMI, *I restauri cit.*, 2013, p. 267.

²⁷ *Restaurare Leon Battista Alberti cit.*, 2006, pp. 168-169.

da bugne piane e poco aggettanti, lo spessore di numerosi conci possa diminuire molto al di sotto dei valori riscontrati nei saggi. La disposizione delle bugne al piano terreno del palazzo Boni, montate con i piani di sedimentazione della pietra in verticale anziché in orizzontale, farebbe appunto pensare a conci di spessore ridotto. Una supposizione che nel caso del palazzo Spannocchi a Siena è suffragata da una lacuna della parte basamentale del paramento, lungo Banchi di Sopra, che rivela la qualità quasi di lastre dei conci che formano il bugnato.

Questioni linguistiche

Fra i primissimi ad esporre la materia architettonica secondo un criterio chiaramente tassonomico, Sebastiano Serlio è forse il primo anche ad occuparsi estesamente del bugnato e a proporre una classificazione, nelle *Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere de gli edifici*, apparse a Venezia nel 1537 ad iniziare in ordine di tempo la serie di nove libri che avrebbe dovuto costituire la sua opera²⁸. In precedenza anche Francesco di Giorgio aveva fatto accenno alle bugne, di sfuggita, trattando de-

²⁸ Le *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio bolognese, sopra le cinque maniere de gli edifici*, quarto libro in ordine di serie fra quelli del trattato, appaiono a Venezia nel 1537, e si trovano stampate per la prima volta assieme al resto dell'opera nell'edizione di Venezia del 1584 curata da Giovan Domenico Scamozzi: S. SERLIO, *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio bolognese, Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto, et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella Città, & in villa, et un'indice copiosissimo Raccolto per via di considerationi da m. Gio. Domenico Scamozzi*, Venezia, presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584; sul bugnato le cc. 134v-138v. Le prime edizioni di tutti i libri del trattato sono ora disponibili in *fac simile*, riunite, in S. SERLIO, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Il Polifilo, 2001.

gli ornamenti delle facciate nel manoscritto sull'architettura civile e militare contenuto nei codici Saluzziano e Laurenziano; ma il riferimento è troppo generico, benché accompagnato dal disegno di un paramento bozzato a margine del testo, per poterlo considerare un precedente dell'elenco di Serlio. Inoltre Francesco di Giorgio menziona il bugnato solo come espediente prettamente decorativo, come una campitura ornamentale da sovrapporre alla parete, alla stessa stregua di un motivo graffito o dipinto²⁹. Per Alberti uno degli elementi compositivi più importanti è costituito dalle colonne, considerate contemporaneamente ornamento — in contrapposizione al volume murario — ma anche parte di muro esse stesse, e quindi riconosciute nella loro capacità di organizzare e articolare le superfici. Al bugnato, invece, Battista non accenna mai in questo senso; anzi nel *De re aedificatoria* ne parla in modo assolutamente marginale, e solo in relazione alle mura urbiche³⁰. Filarete, poi, nel suo *Trattato* ne fa men-

²⁹ «Ornati i suoi [della facciata] ripieni di bugni o quadrate ricinte pietre intagliate a forma di calcielli [cancelli] o diamanti, spiumati o altre diversità d'opre, sicondo la degnità loro»; FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967, I (*Architettura, ingegneria e arte militare, dai codici Torinese Saluzziano 148 e Laurenziano Ashburnhamiano 361*), p. 89, tav. 36.

³⁰ Nel VI capitolo del III libro, dedicato alle murature, Alberti infatti non parla del bugnato, ma ne raccomanda invece l'impiego nella costruzione delle mura difensive (libro VII, cap. II), perché «offre allo sguardo un certo sentore di arcaica e severa durezza che conferisce bellezza alla città»: ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 287. È comunque chiaro che per Alberti gli apparecchi impiegati nelle murature rivestono al massimo un mero significato decorativo; si veda a questo proposito il V capitolo del VI libro del *De re aedificatoria* (ivi, pp. 247-249). Sull'articolazione della superficie muraria ottenuta da Alberti attraverso l'impiego della colonna si veda la parte seconda (*L'Alberti di fronte all'architettura antica*) dell'ormai classico testo di R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age*

zione in modo del tutto accidentale, una prima volta descrivendo i paramenti del castello di Sforzinda, e in seguito — implicitamente — parlando della «facciata dinanzi composta di pietre lavorate, e tutta fatta al modo antico», di palazzo Rucellai³¹. D'altra parte, nella letteratura non specialistica del Quattrocento si fa fatica persino a rintracciare fonti dove le bugne vengano anche solo nominate, e se si escludono alcuni diaristi che a cavallo dei due secoli descrivono i cantieri dei palazzi Strozzi e Gondi — Tribaldo de' Rossi, Luca Landucci, Giovanni Cambi³² — accenni precisi a paramenti bugnati si incontrano ben poche volte: ad esempio nello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai, che nel 1450 descrive il «palazo di Sesare» — in realtà il foro di Augusto — «bozato di fuori»³³, nei riferimenti di Pio II alle bugne di palazzo Medici, di palazzo Piccolomini a Pienza, del Castel Nuovo a Napoli³⁴,

of Humanism, London, The Warburg Institute, 1949, trad. it.: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 35-57.

³¹ A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, I, p. 160 (libro VI); 227 (libro VIII).

³² T. DE' ROSSI, *Ricordanze tratte da un libro originale di T. de' R.*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786, pp. 249-250 (palazzo Strozzi), 250 (palazzo Gondi); LANDUCCI, *Diario fiorentino* cit., 1883, p. 59 (palazzo Strozzi); G. CAMBI, *Istorie di G.C. cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XX-XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1785-1786, XXI, pp. 50-51 (palazzi Strozzi e Gondi), 102 (palazzo Soderini); XXIII, pp. 130-131 (palazzo Strozzi).

³³ *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I («Il Zibaldone Quaresimale»), pagine scelte a cura di A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960, p. 76.

³⁴ Gli accenni al palazzo di Cosimo de' Medici e alla fortezza napoletana di Alfonso d'Aragona si trovano in E.S. PICCOLOMINI, *Historia de Europa*, in *Aeneae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia*, Basi-

o nella descrizione di Francesco di Giorgio del teatro di Marcello, rappresentato come «tucto di pietre conce parte pulite et parte bozzate»³⁵.

Il primo capitolo delle *Regole generali* — che poi diverranno il *Quarto Libro* del trattato, dove Serlio raccoglie e illustra i precetti per comporre i cinque ordini dell'architettura — è dedicato al tuscanico e all'opera rustica³⁶; quest'ultima intesa sia come vero e proprio ordine costituito dalla combinazione di particolari naturalistici con gli elementi della grammatica classica, sia, più genericamente, come una sorta di grado zero della sintassi architettonica, come principio di organizzazione della muratura, insieme strutturale e decorativo, messo in atto attraverso il solo impiego delle bugne. Qui, in una serie di incisioni, Serlio indica alcune possibilità di variazione dell'apparecchio murario, senza distinguere alcuna diversità di finitura tra i conci³⁷, salvo allegare alla fine del capitolo una

leae, ex Officina Henricpetrina, [1571], pp. 454, 471; la scarna ma interessante descrizione delle bugne di palazzo Piccolomini («ex lapide vivo ab imo usque ad summum ferro artificis expolito, ad digitos crassitudinem circumfecto, ita ut iuncturae in ipsa caesione concurrerent, et saxorum frontes tanquam tesserae prominerent») è contenuta invece in ID., *I commentarii*, a cura di L. Totaro, Milano, Adelphi, 1984, II, p. 1744. Interessante anche un atto di vendita del 1468 riguardante il palazzo Corsi a Firenze, pubblicato da Brenda Preyer, nel quale si accenna al «bozzatum» che ne rivestiva il piano terreno (B. PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, pp. 225-226 doc. 10).

³⁵ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura* cit., 1967, I, p. 275. Una rassegna dell'uso dei termini «bugnato», «bozzato» e «rustico» a Firenze tra Tre e Quattrocento è compiuta da GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, pp. 78-81.

³⁶ La trattazione di Serlio su questo argomento è illustrata da J.S. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII, 1983, 1, pp. 15-34.

³⁷ SERLIO, *Tutte l'Opere* cit., 1584, cc. 130v-132r, 133r-134v, 136r-136v.

tavola dove elenca, disegnandoli, vari tipi di bugnato, proposti in progressione formale secondo un criterio scopertamente evolutivo (figg. 28-30):

Le prime opere Rustiche furono fatte in questo modo, cioè pezzi di pietre abbozzate così grossamente: ma le sue commisure sono fatte con somma diligenza. Dipoi con alquanta più dilicatezza compartirono i quadri con questo piano, che gli divide facendogli con più diligenza lavorati, & appresso gli aggiunsero questi spigoli incrociati per più ornamento. Altri Architetti volendo imitare diamanti lavorati, fecero in questo modo lavorandogli con più pulitezza. Et così di età in età si è venuto variando tal opera: quando ad imitation di diamante in tavola piana, & quando con maggior rilievo, sì come si vede qui sotto disegnato. Alcuni altri architetti hanno voluto usar maggior dilicatezza, & più ordinato compartimento: nondimeno tutta tal'opera ha havuto origine dall'opera Rustica, ancora che comunemente si dice a ponte di diamante³⁸.

A parte la poco chiara articolazione tra bugnato e opera rustica — concetti spesso confusi anche oggi, il cui senso sarà esplicito tra poco — Serlio non compie ulteriori distinzioni, né soprattutto è interessato a classificare varianti all'interno delle «prime opere rustiche», limitandosi a registrare la presenza di un bugnato liscio che egli interpreta come lo sviluppo dello stadio precedente. Dalla fase iniziale e più naturalistica del bugnato si passa, secondo la visione teleologica delle forme tipica della cultura cinquecentesca³⁹, a concezioni sempre più definite e geo-

³⁸ Ivi, c. 138v.

³⁹ Questo capitolo della cultura occidentale è particolarmente interessante. Secondo la lezione neoplatonica, la forma costituisce l'essenza della sapienza e della bellezza divine; per questo, già alla fine del Quattrocento il mondo sensibile comincia ad essere indagato nei suoi fenomeni alla ricerca di un riflesso dell'ordine universale. Accanto all'attenzione per

metriche, che invece danno l'agio di proporre un sia pur sommario ordinamento.

Il passo di Serlio non ha in sé molta rilevanza, se lo si legge con l'intento di trarne informazioni sul bugnato in uso ai primi del Cinquecento o nello scorcio del secolo precedente. Ne ha molta di più se si considera che il bolognese è il primo a riconoscere al bugnato una dignità formale autonoma, trattandone come di un vero e proprio ordine murario. Il primo capitolo del *Quarto Libro* offre però un altro interessante spunto di riflessione. È evidente che il linguaggio approssimativo usato da Serlio nel descrivere le bozze tradisce un punto di vista molto più attento a descrivere le superfici di questi conci come una categoria generale — quella del bugnato *tout court* — che a distinguervi troppo accuratamente cifre stilistiche particolari. Il trattatista bolognese non sa descrivere le bugne rustiche se non come «pezzi di pietre abbozzate così grossamente», preferendo poi rimandare subito alle incisioni di corredo al testo, anch'esse d'altronde assai poco esplicative. Del resto ancora più reticenti saranno Vasari, che dice le bozze «spartite in varj modi; cioè, o bozze piane [...] o

i corpi regolari, intesi come entità astratte (Luca Pacioli li indaga avvalendosi delle tavole disegnate da Leonardo: cfr. L. PACIOLI, *De V corporibus regularibus*, [Venezia], Paganus Paganinus, [1509]), si assiste ad una fioritura di studi sui materiali, nei quali l'indagine naturalistica assume i connotati di un'ipotesi di strutturazione del creato, e alla nascita di una serie di collezioni mineralogiche ordinate secondo precisi criteri formali. Cfr. K. GESSNER, *De omni rerum fossilium genere*, Zurigo, Gessnerus, 1565; K. GESSNER, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum*, Zurigo, Gessnerus, 1565; G. FABRICIUS, *De metallicis rebus ac nominibus observationes variae et eruditae*, Zurigo, Gessnerus, 1566; M. MERCATI, *Metallotheca in Vaticano metallis lapidibus gemmis terris aliisq fossilibus a Michele Mercato miniatensi instructa et ordine quem sequens pagina demonstrat conlocata*, s.l., s.s., s.d.

in altre maniere», per poi fare diretto e più comodo riferimento alle «fabbriche stupendissime fatte di bozze» che si possono vedere a Firenze, «come quella di casa Medici, la facciata del palazzo de' Pitti, quello degli Strozzi»⁴⁰; e soprattutto Palladio e Scamozzi, che addirittura rinunciano a qualsiasi descrizione⁴¹.

Serlio, limitandosi a proporre due grandi famiglie di bugnati — quella naturalistica e quella formale — codifica il primo gruppo come un insieme morfologicamente omogeneo, senza neanche tentare di descrivere o distinguere le variazioni che spesso animano le distese di bugne: un modo di concepire la materia sostanzialmente rimasto immutato in quasi tutti gli scritti che hanno trattato dell'argomento, fin a quelli degli specialisti contemporanei. Probabilmente, la mancanza di attenzione verso le declinazioni formali dei bugnati è in qualche misura imputabile al silenzio delle fonti antiche. Gli autori latini non fanno quasi mai menzione del bugnato, a parte i pochissimi riferimenti che compaiono nelle due principali opere a carattere tecnico giunte fino a noi. Nel *De architectura* Vitruvio accenna una prima volta alle bozze lisce trattando dei muri della cella del tempio (IV, IV, 4), designandole con una perifrasi — parla di «*eminentes expressiones*» — che ha

⁴⁰ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, p. 129.

⁴¹ A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, appresso Domenico de' Franceschi, 1570, p. 14 (libro I, cap. X). Scamozzi accenna al bugnato, implicitamente o esplicitamente, in vari punti della sua opera, sia in riferimento all'architettura antica, sia trattando dell'ordine rustico, dove in particolare puntualizza che «I Toscani fra tutti i Moderni usano hoggidì assai frequentemente questa maniera di lavoro, nelle loro opere»; SCAMOZZI, *Dell'idea della architettura universale* cit., 1615, II, p. 55 (parte II, libro VI, cap. XV), ma si veda anche a p. 304 (parte II, libro VIII, cap. IX).

reso il passo poco chiaro e oggetto di interpretazioni diverse⁴²; ritorna poi una seconda e ultima volta sulle «*expressiones prominentes*» in relazione agli intonaci formati da una struttura di riquadri con orli in rilievo, una sorta di bugne piane di stucco (VII, III, 10)⁴³. Si sofferma poi più volte sui conci in pietra grezza — da intendere evidentemente come bozze scabre — designandoli con l'aggettivo «impoliti» (II, VII, 5; IV, IV, 4; VI, VIII, 9), usato in questo senso anche da Quintiliano⁴⁴. Frontino, nel *De aquis urbis Romae*, allude ai paramenti bozzati degli acquedotti romani in modo ancora più vago, sostenendo che i tratti di queste strutture vicini alla città consistono di murature «lapide quadrato»⁴⁵; egli usa quindi una definizione del

⁴² Berardo Galiani e Carlo Amati, ad esempio, interpretano le «*eminentes expressiones*» come la malta traboccante dai giunti tra i conci; cfr. M. VITRUVIO POLLIONE, *L'architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e comentata dal marchese Berardo Galiani*, Siena, nella stamperia di Luigi, e Benedetto Bindi, 1790, pp. 85-86 nota 3, e M. VITRUVIO POLLIONE, *Dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione libri dieci pubblicati da Carlo Amati*, Milano, coi tipi di Giacomo Pirola, 1829-1830, I, p. 103 nota 4 (ristampa anastatica in *L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, a cura di G. Morolli, Firenze, Alinea, 1988, II). L'interpretazione di questa locuzione nel senso di «bugne» è invece già attestata nella traduzione di Daniele Barbaro: M. VITRUVIO POLLIONE, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia*, Venezia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567, p. 181 (ristampa anastatica in M. VITRUVIO POLLIONE, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro. 1567*, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987). Si veda anche il commento al passo del IV libro in [M.] VITRUVIO [POLLIONE], *De architectura*, a cura di P. Gros. Traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, I, p. 483 nota 187.

⁴³ Vitruvio accenna, molto più genericamente, anche ad edifici costruiti in pietra grezza: nel II libro (II, VII, 5), nel IV (IV, IV, 4), e nel VI (VI, VIII, 9); ma è probabile che si riferisca al tipo di apparecchio murario, e non all'aspetto dei paramenti.

⁴⁴ Nella *Institutio oratoria*, VIII, 6, 63.

⁴⁵ «*Illud nulli dubium esse crediderim, proximos ductus, id est qui a septi-*

tutto generica e più diretta a descrivere l'apparecchio della muratura che il suo paramento, ma che sarà poi ripresa, forse attingendo proprio da questa fonte, dai prosatori latini del Quattrocento⁴⁶. Accenni comunque troppo scarni, vaghi e problematici per potervi estrapolare modelli. Non solo: troppo generici anche per poter estrapolare una suddivisione in generi, o addirittura una semplice nomenclatura. Da questo punto di vista, anzi, occorrerà attendere ancora molto prima di giungere a definizioni soddisfacenti: l'inizio dell'Ottocento e opere come il *Dictionnaire* di Quatremère de Quincy, che tra i primi offrirà una spiegazione chiara del significato di bugna e una prima articolazione delle sue parti in relazione al tipo di forma⁴⁷.

mo miliario lapide quadrato consistunt, maxime custodiendos, quoniam et amplissimi operis sunt et plures aquas singuli sustinent»; cfr. SEXTUS JULIUS FRONTINUS, *The Stratagems and the Aqueducts of Rome*, a cura di M.B. McElwain, London-Cambridge (Mass.), William Heinemann Ltd.-Harvard University Press, 1925, pp. 454-455 (libro II, cap. 124). Il codice di Frontino era noto nel XV secolo, essendo stato scoperto nel 1429 da Poggio Bracciolini nel monastero cassinese: cfr. *Codice Topografico della Città di Roma*, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1940-1953, IV, pp. 230-245, e R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905-1914, I, p. 85.

⁴⁶ Si vedano ad esempio i già citati commenti di Enea Silvio Piccolomini al palazzo Medici e al Castel Nuovo: PICCOLOMINI, *Historia* cit., 1571, pp. 454, 471. Giovanni Antonio Campano, nella sua biografia di Pio II, utilizza una perifrasi ancora più complessa per descrivere il bugnato del palazzo papale di Pienza: «Construxit et aedes gentilicias eximia pulchritudine symmetria quadrangula, lapide suffusco extanti incrustatas ad diti crassitudinem, comissuris paulum recedentibus» (G.A. CAMPANO, *Vita Pii II pontificis maximi*, in *Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*. Nuova edizione riveduta ampliata e corretta iniziata da Giosuè Carducci — Vittorio Fiorini, continuata a cura dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, III, 2 (*Le vite di Pio II di Giovanni Antonio Campano e Bartolomeo Platina*), a cura di G.C. Zimolo, Bologna, Zanichelli, 1964, pp. 1-88: 69.

⁴⁷ Alla voce «bozza» Quatremère scrive: «Parola che in generale si adopera a significare qualunque sporgenza che si lasci sulla superficie di una

Il problema linguistico è meno secondario di quel che sembri a prima vista: nasconde una catena di implicazioni — metodologiche, soprattutto — che sarà bene esaminare in qualche dettaglio. Se si considera la noncuranza con cui è stato affrontato l'aspetto morfologico dei paramenti a bozze fino a tempi non molto lontani — ignorando come si è detto il problema delle inflessioni stilistiche dei vari tipi di bugnato, e in particolare di quelli più naturalistici — l'assenza di una terminologia sufficientemente articolata non stupisce affatto. La manchevolezza lessicale di cui in parte ancora oggi soffriamo è specchio di un radicato atteggiamento che giudica inclassificabili le forme naturali, caotiche, non geometricamente definite, e che in ultima analisi ha origine in quel sentimento di avversione per la materia bruta che prende forma nella seconda metà del Quattrocento⁴⁸. Tanto che a Firenze la ricca

pietra [...] Quindi, rispetto alla costruzione, la bozza è una sporgenza non pulita, che si lascia sulle pietre sia per farne, dopo l'opera, l'adeguamento collo scalpello, sia per iscolpirvi sopra ornati, figure, ecc. e dicesi bozza greggia», concetto che sarà poi sostanzialmente ripreso nella voce scritta da Amerigo Massa per l'Enciclopedia Italiana (A. MASSA, *Bugnato* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1930, pp. 60-62); cfr. A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura*, traduzione di A. Mainardi, Mantova, presso gli editori Fratelli Negretti, 1842-1844, I, pp. 253-258. La *Recueil de Planches, sur les sciences, les arts liberaux, et les arts méchaniques*, di cui il primo volume appare a Parigi nel 1762 a compendio della *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, non dedica al bugnato neanche uno dei disegni contenuti nelle quattordici tavole che illustrano la *Maçonnerie*.

⁴⁸ Per Niccolò Cusano l'arte è formazione di cose piuttosto che riproduzione, e la sua funzione è di dare forma alla materia, di produrre ciò che la natura non ha creato e non potrebbe produrre da sola; Marsilio Ficino giudica la bellezza una proprietà dello spirito, mentre nega che il fenomenico possa possedere qualità se non mutate dall'esterno, perché la materia è per sua natura sgradevole. Sulle posizioni estetiche del Neoplatonismo, che fornisce l'impalcato teorico di questi assunti, si veda W. TARTAKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, a cura di G. Cavaglià, III, Torino, Einaudi, 1980, pp. 93-97, 141.

gamma di variazioni presenti nei bugnati del XIV e XV secolo tende in seguito ad appiattirsi, a ricalcare la semplicistica distinzione tra «bugnati rustici» e «bugnati gentili» che trova spazio nella letteratura artistica cinquecentesca e dei secoli successivi. Lo stesso Vasari, citando nell'introduzione alle *Vite* le facciate dei palazzi Medici, Pitti e Strozzi, utilizza in fondo una elementarissima classificazione di questo genere, dove il primo edificio diviene l'archetipo delle costruzioni con il basamento rustico e i piani superiori lisci, e il secondo e il terzo modelli delle facciate ricoperte rispettivamente dal bugnato rustico e dal bugnato gentile⁴⁹.

D'altra parte non è difficile intuire quanto l'assenza di un linguaggio *standard* abbia pesato sullo studio di questi paramenti, almeno fino a quando non si è potuto disporre con agio di immagini fotografiche. Ne sono esempio una serie di opere venute alla luce tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo — tra cui gli studi e le osservazioni di Semper, Nohl, Raschdorff, Durm, Redtenbacher⁵⁰ — quando le bozze tornano in qualche

⁴⁹ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, p. 129. Si veda anche il paragrafo dedicato al «rustico» nei *Principj di architettura civile* di Francesco Milizia: [F. MILIZIA], *Principj di architettura civile*, Finale, Nella Stamperia di Jacopo de' Rossi, 1781, I, pp. 176-179 (parte I, capitolo XII, paragrafo V).

⁵⁰ G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, II (*Keramik, Tektonik, Steretomie, Metallotechnik*), München, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863, pp. 359-368; M. NOHL, *Tagebuch einer italienischen Reise*, herausgegeben von W. Lübke, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert [1877²], pp. 99, 331-332, 339-340; R. REDTENBACHER, *Die Architektur der italiänischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben*, Frankfurt a.M., Verlag von Heinrich Keller, 1886, pp. 309-315; J.C. RASCHDORFF, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert [...] mit Aufnahmen von E. Ritter von Foerster, A. Gnauth, O. Raschdorff und anderen Architekten. Toscana*, Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1888; J. DURM,

modo in auge per il rinnovato interesse verso gli aspetti più tecnici dell'architettura storica e grazie alla rivalutazione dell'arte rinascimentale; opere in cui gli apparecchi murari sono descritti facendo quasi esclusivo riferimento alle loro caratteristiche esprimibili nel modo più immediato — le dimensioni, l'oggetto, la disposizione dei giunti fra bozze contigue — e azzardando solo in qualche caso descrizioni del tutto generiche.

Per chi si accinge oggi a tornare sull'argomento, il primo problema da affrontare è allora quello dell'uniformità del linguaggio. La descrizione o la discussione di un paramento bugnato non possono essere condotte utilizzando esclusivamente parametri quantificabili. Spesso le qualità più significative dipendono dalle sensazioni, pur oggettive, che si vengono a creare nell'osservatore: il chiaroscuro, la drammaticità, il senso del passaggio del tempo, il naturalismo. È ovvio che il linguaggio usato deve tendere a rappresentare queste caratteristiche in modo da individuarle univocamente; sarà poi compito di un'immagine fotografica esemplificare in modo inequivocabile il preciso significato dei termini scelti. Tentativi di questo genere sono già stati condotti nella letteratura specialistica di lingua tedesca⁵¹ e soprattutto inglese: il fondamentale saggio di Staale Sinding-Larsen, scritto ormai quasi mezzo secolo fa, è a tutt'oggi l'unico esempio coerentemente com-

Die Baukunst der Renaissance in Italien, in *Handbuch der Architektur*, a cura di J. Durm, H. Ende, E. Schmitt, II parte (*Die Baustile. Historische und technische Entwicklung*), V vol., Stuttgart, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung, 1903.

⁵¹ E. ROTH, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien, Waldheim-Eberle A.G., 1917.

piuto di utilizzo di un linguaggio standardizzato nell'esame di apparecchi murari bugnati⁵². Tuttavia questi precedenti costituiscono sostanzialmente solo un riferimento metodologico: per ragioni linguistiche la traslazione dei termini non può essere sempre letterale, e d'altra parte anche i lavori in lingua straniera, alcuni dei quali ormai del tutto datati, cadono a volte in sviste e fraintendimenti.

Il bugnato è per definizione un apparecchio murario costituito da conci lapidei con la faccia in aggetto rispetto al piano dei giunti. Per Filippo Baldinucci la bozza è un'«enfatura», e perciò «Di qui bozze chiamansi quelle pietre, le quali, con maggiore o minore aggetto, sportano fuori delle fabbriche con varie sorte di spartimenti, e fannosi alcuna volta piane, accioché non si faccia con esse scala alle muraglie; altre volte più rilevate; & usansi per lo più con l'Ordine rustico»⁵³, accezione rimasta immutata fino a oggi nei dizionari della lingua italiana, che generalmente definisce la bugna come una pietra lavorata sporgente dal piano del muro⁵⁴. La caratteristica peculiare di questo tipo di muratura consiste dunque nell'aggetto dei singoli

⁵² S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 163-212. Si veda anche il piccolo repertorio di termini francesi fornito da J. MESQUI, *Parements à bossage dans la fortification et le génie civil en France au Moyen Âge*, «Château Gaillard», XIII, 1987, pp. 97-126: 97-98.

⁵³ F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681, p. 23, *sub voce* bozza.

⁵⁴ Il dizionario di Salvatore Battaglia è più preciso, individuando nella bugna la sola parte sporgente del concio bozzato (S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-, II, p. 336 *sub voce* bozza, p. 435 *sub voce* bugna). Si veda anche N. PEVSNER, J. FLEMING, H. HONOUR, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Penguin, Harmondsworth (Middlesex), 1966, trad. it.: *Dizionario di architettura*, a cura di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1981, p. 104 *sub voce* bozza.

elementi da cui è formata, e non nella scabrosità delle loro superfici; a rigore non esisterebbe dunque un «bugnato piatto», espressione che equivarrebbe ad un ossimoro⁵⁵. Da questo punto di vista il termine tedesco *Rustika* e quello inglese *rustication*, entrambi usati per designare il bu-

⁵⁵ Da un punto di vista strettamente linguistico sembrerebbe non del tutto indifferente parlare di «bugne» o di «bozze»; nel secondo caso, infatti, all'oggetto si unirebbe necessariamente una lavorazione grossolana della superficie in vista: lo Zingarelli definisce infatti la bozza come una «pietra lavorata rozzamente, aggettante da un muro» (N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1993¹², p. 243). Sarebbe dunque lecito parlare di «bugnato liscio», ma non di «bozzato liscio»; così anche l'*Enciclopedia italiana*, che designa con il termine «bugne a bozze» un paramento formato da elementi sporgenti e rozzi (MASSA, *Bugnato* cit., 1930, p. 62). Per l'ultima edizione del *Vocabolario della Crusca*, tuttavia, l'idea di grossolanità è applicata sia alla bugna («Pietra quadra lavorata alla rustica, che sporta più o meno dalla muraglia di una fabbrica») che alla bozza («Pezzo rettangolare di pietra lavorato alla rustica»; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, II, Firenze, nella tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1866⁵, pp. 249, 313), mentre il dizionario di Tommaseo e Bellini alla voce «bozza» riporta: «Quella parte delle pietre concie della parete di un muro che una specie di canaletto la separa dal resto della parete facendola risaltare dal sodo per effetto di Ornato in varie foggie che diconsi Bozze a guancialetto, a punta di diamante; Bozze rustiche o rozze, punzecchiate, incerte. Bozze piane sono quelle che risaltano meno, e si usano acciocché non si faccia con esse scala alle muraglie», escludendo che la bozza si debba intendere necessariamente lavorata in modo grossolano (N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879, I, p. 1022). Fino alla metà del secolo scorso, inoltre, la parola «bugna» è ancora del tutto inconsueta. Motivi per i quali appare molto più conveniente stabilire di usare i due termini come sinonimi. Un'ultima osservazione linguistica sull'opportunità di impiegare la parola «bugnato» per indicare un paramento fatto di conci aggettanti che *simulano* la pietra. A rigore, stando alle definizioni, la bugna è un elemento lapideo, e questo escluderebbe di poter usare il termine per identificare decorazioni simili ma realizzate con materiali diversi. Tuttavia è talmente invalsa l'abitudine di chiamare bugnati anche i muri ricoperti da incrostazioni in stucco od intonaco, che adottare continue perifrasi — come «false bugne» — risulterebbe inutilmente prolisso: è preferibile chiarire, di volta in volta, il materiale utilizzato per formare gli aggetti.

gnato, sembrano talvolta ingenerare qualche fraintendimento. Emil Roth ad esempio, pur definendo il bugnato come una superficie discontinua più o meno aggettante dal muro⁵⁶, non esita ad inserire in questa categoria anche la facciata lapidea del palazzo Mozzi, che ai piani superiori presenta sì una superficie scabra, ma piatta⁵⁷ (fig. 32). Evidentemente Roth contamina il significato del termine *Rustika* con quello dell'aggettivo italiano «rustico» da cui ha origine l'etimo tedesco, ma che ha un'accezione sostanzialmente diversa⁵⁸. D'altra parte Sinding-Larsen si chiede quanto debba sporgere un concio per essere clas-

⁵⁶ «[Das Bossenwerk ist eine] aus der Mauer mehr oder weniger vorspringende Bruchfläche»; ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, p. 6.

⁵⁷ ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, p. 43. Sinding-Larsen avanza qualche dubbio sull'autenticità della superficie lapidea del piano terreno del palazzo, che potrebbe essere stata rilavorata per venire poi ricoperta di intonaco: SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 165.

⁵⁸ Roth mette infatti in collegamento il sostantivo *Rustika* unicamente con il termine «rustico», parole che costituiscono quella che si definisce una coppia di *false friends*, e evita invece di prendere in considerazione la parola «bugnato». Analogamente osserva che nell'Antichità il termine *rusticus* non era ancora utilizzato per definire una muratura a conci aggettanti, persistendo nell'errore di voler attribuire una permanenza di significato a parole legate tra di loro solo etimologicamente (ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, pp. 90-91 nota 1). In realtà termini indicanti questo tipo di apparecchio che derivino dalla radice *rus* si sviluppano solo nelle lingue del Nord-Europa, mentre nelle lingue neolatine il bugnato viene definito attraverso vocaboli che ne mettono in rilievo la sporgenza: «bozza» è una forma settentrionale di «boccia» (= sporgenza, protuberanza), «bugna» trae la sua origine dal latino parlato *bunia* (= gobba), e analogamente il termine francese *bossage* è correlato all'etimo *bosse* (= gobba, protuberanza); senza contare che anche il tedesco dispone della parola composta *Buckelquader* (= concio bugnato), che rimanda direttamente all'aggettivo della bozza (*Buckel* = gobba). Vitruvio, abbiamo già visto, usa la locuzione *expressio eminens* oppure *prominens* (*De Architectura*, IV, IV, 4; VII, III, 10). Sull'equivoco generato dall'uso dei termini *Rustica* oppure *Opus rusticum* insiste anche O. PIPER, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebietes*, München, R. Piper & Co., 1912³, p. 90 nota 4.

sificato come bugna, e con questa osservazione giustifica l'uso di definizioni più latamente comprensive⁵⁹.

L'equivoco, molto diffuso, è alimentato soprattutto dalla letteratura artistica e dall'architettura cinquecentesca, dove accanto a veri e propri paramenti bugnati appaiono di frequente superfici e altri elementi lavorati semplicemente in modo scabro. È facile capire che il *trait d'union* tra queste due tecniche è rappresentato dall'opera rustica, che trova la sua specificità appunto nell'utilizzare indifferentemente conci piatti o in risalto, ma comunque rifiniti in modo grossolano e naturalistico. Vasari si sofferma una prima volta sul bugnato proprio mentre sta parlando dell'ordine rustico, nell'introduzione alle *Vite*, e in seguito vi accenna ancora descrivendo il bramantesco palazzo Caprini nel Borgo, «lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica»⁶⁰; Serlio, come abbiamo visto, ne tratta all'inizio del *Quarto Libro* insieme all'ordine toscano e all'opera rustica, e ancora nel *Sesto Libro* e nel *Libro Extraordinario*, dove si presentano «trenta porte di opera rustica mista» la maggior parte delle quali bugnate⁶¹. Né l'aretino né il bo-

⁵⁹ SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 169 nota 3. Da questo punto di vista potremmo però chiederci se tutti i conci che sembrano sporgere possano essere considerati bugne; infatti in alcuni bugnati, soprattutto cinquecenteschi, le fughe che separano le bozze sono talmente strette da apparire piuttosto incisioni sulla superficie piatta del muro, che gli spazi risultanti tra gli elementi in aggetto: è il caso delle specchiature murarie laterali della Porta Giulia a Mantova, ma anche del mausoleo di Cecilia Metella.

⁶⁰ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, pp. 128-130; IV, p. 160.

⁶¹ Il *Sesto Libro (delle habitazioni di tutti li gradi degli homini)*, rimasto per lungo tempo allo stato di manoscritto, è stato pubblicato per la prima volta in *fac simile* a cura di Marco Rosci (Milano, I.T.E.C., 1966), mentre l'*Extraordinario libro di architettura nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista, con diversi ordini e venti di opera dilicata di di-*

lognese, però, accreditando l'idea di un «lavoro rustico» sostanzialmente estraneo alle regole e governato dalla licenza e dal puro «capriccio», si preoccupano di porre alcun chiaro distinguo tra i paramenti bozzati e le invenzioni basate su di un uso spregiudicato dei materiali e della grammatica degli ordini.

Il bandolo della questione sta ancora una volta nelle definizioni. Se accettiamo di descrivere il bugnato come un *paramento murario* formato da bugne⁶², cioè come la sagomatura aggettante dei conci che formano la faccia in vista di un muro o di una parte di esso, scopriamo che diviene in questo caso solo uno dei *segni* — usando il termine in senso linguistico⁶³ — di cui l'architettura cinquecentesca si serve per dare vita all'opera rustica, che a questo punto potremmo considerare a pieno titolo una lingua: un mezzo espressivo formato da un insieme di sintagmi, da gruppi minimi di elementi significativi, all'interno dei quali si ponga un elemento genericamente naturalistico, o anche solo «licenzioso» o grottesco. Così nelle opere di Giulio Romano: il palazzo Stati Maccarani a Roma, ad esempio, forse il primo edificio in cui venga usato un or-

verse specie apparve a Lione nel 1551. Si vedano ora in SERLIO, *L'architettura* cit., 2001.

⁶² ZINGARELLI, *Vocabolario* cit., 1993, p. 257 *sub voce* bugnato.

⁶³ Cioè come unione di significante e di significato. Anche per i termini *lingua* e *linguaggio*, che useremo poco oltre, si deve fare riferimento al loro senso linguistico; in particolare per *lingua* si intende l'insieme di tutti i possibili segni, e per *linguaggio* l'unione di lingua e *parole*, dove quest'ultimo termine, ormai entrato in uso negli studi linguistici nella forma francese, designa il singolo atto espressivo; cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1976⁴, specialmente le pp. 21-25, 95, 119-120, 385-392 note 63-68, e l'introduzione di Tullio De Mauro.

dine rustico⁶⁴, dove al frontespizio triangolare del portale d'ingresso viene sovrapposta una piattabanda di enormi bugne; oppure la casa dell'artista a Macel de' Corvi, in cui l'edicola classica della finestra viene compenetrata da blocchi di pietra e da una piattabanda che frammentano la linearità delle membrature⁶⁵. Così in Palladio, dove l'ordine toscano diviene implicitamente anche rustico — il testo sembra farlo intendere chiaramente — grazie alla semplice inserzione di un fregio composto di bozze⁶⁶. Tutt'altro contesto, è facile accorgersene, da quello del bugnato quattrocentesco. E infatti mentre il «linguaggio rustico» è un prodotto della cultura cinquecentesca, che ne costituisce per così dire l'*hic et nunc*, per cui Vasari può

⁶⁴ A meno che non si voglia considerare tale l'ordine inferiore di paraste che compare sui prospetti del palazzo Piccolomini a Pienza, che sono bugnate nello stesso modo delle specchiature di parete che tamponano gli intercolumni.

⁶⁵ Sul bugnato giuliesco di queste prime opere si veda CH.L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 97-133:126-128; B. ADORNI, *Il 'rustico' in Giulio Romano: alcuni casi emblematici*, «Arte Lombarda», n.s., 161-162, 2011, 1-2, pp. 14-31; G. BELLÌ, *Murature e concezione architettonica nelle prime opere di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 41-56.

⁶⁶ PALLADIO, *I quattro libri* cit., 1570, pp. 16-21 (libro I, capitolo XIII). Sul rustico si veda G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Rustico*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, pp. 347-348; HEYDENREICH, *Il bugnato rustico* cit., 1960, pp. 40-41; A. BELLUZZI, *L'Opera Rustica nell'architettura italiana del primo Cinquecento*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1979, pp. 98-112; J.S. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII, 1, 1983, pp. 15-34; N. ZANNI, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIV, 1982-1987, pp. 221-235.

affermare che il basamento del palazzo Caprini, pur semplicemente rivestito di bozze, è in opera rustica, i paramenti bugnati del Quattrocento, pur utilizzando gli stessi segni o molto simili, costituiscono un linguaggio sostanzialmente diverso.

Torniamo ad appuntare per un momento l'attenzione sul *Quarto Libro* di Serlio. Egli in un certo senso riconosce dignità di lingua al bugnato: ne stabilisce un lessico — la tavola di bugne posta in fondo al capitolo — e ne illustra la grammatica, proponendo una serie di murature in cui è proprio l'organizzazione dei conci bozzati a costituire l'elemento che struttura formalmente la parete (figg. 28-29). Il passo che citavamo in apertura è in fondo la descrizione del processo evolutivo di questo linguaggio, che passa, attraverso fasi chiaramente diacroniche, dalla balbettante articolazione delle prime parole («pietre abbozzate così grossamente») ad espressioni sempre più compiute e raffinate. Se il bugnato naturalistico rappresenta ai suoi occhi solo lo stadio embrionale di questa evoluzione, nondimeno gli conferisce un fondamentale ruolo di segno testimoniandone, primo tra tutti i trattatisti, l'origine classica: e basterebbe a convincercene il frontespizio antiquario del *Terzo Libro*, dove appunto bugnate sono le rovine dell'edificio in primo piano, su cui spicca la famosa eloquente epigrafe: «Roma quanta fuit ipsa ruina docet» (fig. 31)⁶⁷. Sul valore di lingua del bugnato avremo occasione di insistere in seguito. Qui preme far notare che, a livello di giudizio, ben presto questa capacità semantica

⁶⁷ S. SERLIO, *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venezia, Marcolini, 1540.

viene negata, appiattendo l'originario significato struttivo dei paramenti bozzati ad un fatto meramente utilitaristico o a pura decorazione⁶⁸. Così Burckhardt sostiene che nel Rinascimento «il bugnato nelle sue diverse variazioni, a seconda dei piani e di altre considerazioni, diventa un elemento artistico libero, applicabile a piacere»⁶⁹.

L'equivoco è sostanzialmente durato fino a quando gli studi non hanno restituito al bugnato il suo ruolo di *significante*. Sinding-Larsen, in particolare, ha analizzato la forma e l'aspetto di quello che potremmo definire il lessico di questa lingua — le bugne — mentre le strutture sintattiche, se vogliamo continuare il parallelo tra linguistica e architettura, cioè il modo di aggregazione delle bozze all'interno del paramento, era stato sporadicamente oggetto di studio anche in precedenza⁷⁰.

⁶⁸ Interpretazioni di questo genere sono avanzate da MILIZIA, *Principj* cit., 1781, I, pp. 176-179 (parte I, cap. XII, par. V), QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario* cit., 1842-1844, I, pp. 253-258, MASSA, *Bugnato* cit., 1930, F.V. ARENS, *Buckelquader*, in *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, begonnen von O. Schmitt, herausgegeben von E. Gall und L.H. Heydenreich, III, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1954, coll. 44-47.

⁶⁹ J. BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1878, trad. it.: *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1991, p. 59.

⁷⁰ SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975. Sinding-Larsen è il primo ad affrontare in modo sistematico e con precisi criteri la categorizzazione della forma delle bugne; in precedenza troviamo solo qualche rara descrizione dei principali tipi di bozze, del tutto approssimativa anche se effettuata cercando di individuare e distinguere i loro elementi caratteristici; cfr. DURM, *Die Baukunst* cit., II parte, V vol., 1903, pp. 30-40; ROTH, *Die Rustika* cit., 1917. La discussione di alcuni paramenti bugnati è condotta, oltre che da Sinding-Larsen e da Roth, in J. PAUL, *Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 80-92; HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 153-158; e, più recentemente, in PREYER, *The Rucellai Palace* cit., 1981, pp. 153-225: 179-201; A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, *passim*.

Termini e definizioni

Prima di proseguire, però, è indispensabile fissare quella terminologia di cui lamentavo la mancanza⁷¹. In primo luogo occorre chiarire la distinzione fra il termine *concio* e il termine *bugna*. Mentre il concio costituisce il singolo elemento lapideo di cui è formato il paramento murario, la bugna rappresenta la sola parte sporgente del concio bozzato, oppure, in senso leggermente più largo, l'intera faccia in vista del concio, compreso quindi il nastrino che generalmente circonda la bugna vera e propria e che coincide con il piano del muro⁷². La distinzione è essenziale, in quanto chi studia un apparecchio murario che non sia ridotto allo stato di rudere in genere si deve limitare, per forza di cose, all'analisi della sola faccia esterna — qui dunque all'analisi delle bugne — e non dei conci; inoltre vedremo come un singolo concio possa articolarsi in più bugne, oppure, al contrario, come una bugna sia formata in alcuni casi da più conci.

⁷¹ Non sono riuscito a rintracciare alcuna nomenclatura esauriente che riguardi specificamente il bugnato, e da questo punto di vista non è di grande utilità neanche il lavoro di Sinding-Larsen, che spesso usa termini generici senza spiegare il loro esatto significato in questo particolare contesto. Nomenclature sulle murature lapidee si trovano in alcuni manuali a carattere archeologico, ma senza precisi riferimenti alle loro eventuali parti aggettanti, come nei classici testi di A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, Ducher et C. 1873 e G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma, Giovanni Bardi, 1957-1958, o in quello di Jean-Pierre Adam sulla tecnica costruttiva dei Romani: J.-P. ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano, Longanesi, 1988, p. 53 fig. 111. Questo aiuto non appare neanche nel peraltro utilissimo libro di P. ROCKWELL, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1989.

⁷² Seguo la definizione di bugna o bozza data dal *Dizionario* di Devoto e Oli: G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 323.

A sua volta, la bugna si può sostanzialmente ritenere suddivisa in tre parti (fig. 33): la superficie frontale dell'elemento aggettante (*faccia*), le superfici laterali dello stesso elemento (*bordi*), la parte perimetrale liscia che contorna l'elemento aggettante e che giace sul piano della parete (*nastrino* o *anatirosi*). Dipende dalla conformazione della bugna la compresenza o meno di queste tre parti; l'unico elemento fondamentale e irrinunciabile è la faccia, la cui forma e la cui lavorazione superficiale determinano gran parte delle variazioni che distinguono tra loro i vari tipi di bozze. Il bordo è l'elemento di mediazione tra la faccia e l'anatirosi, e costituisce una superficie che generalmente giace secondo un angolo perpendicolare o inclinato rispetto al piano della parete; l'elemento di discontinuità tra la faccia e il bordo è costituito dallo *spigolo*: in assenza dello spigolo (ad esempio in una bugna bombata) il bordo si fonde con la faccia. Un secondo spigolo, stavolta sempre presente, distingue invece l'anatirosi dal bordo oppure, in sua assenza, dalla faccia: possiamo indicare questa linea, che costituisce il contorno della parte propriamente aggettante della bugna, con il termine *marginne*. Benché sia rarissimo — almeno nei paramenti quattrocenteschi — che in una bugna manchi completamente l'anatirosi, in quanto costituisce un elemento utile alla squadratura del concio, può accadere che questo elemento sia presente solo su alcuni dei quattro lati: generalmente su due, oppure, più raramente, su tre o su uno. Lo spazio che separa i bordi di due bugne contigue, oppure, in assenza di questi, le loro facce, costituisce la *fuga*; nella generalità dei casi la fuga coincide con la somma delle anatirosi appartenenti alle due bugne contigue, oppure,

nel caso che le bugne facciano parte di uno stesso concio, con il nastrino che le divide. Il *giunto*, infine, rappresenta la commessura tra due conci vicini. La sua posizione all'interno della fuga dipende dalla presenza delle anatirosi sul lato in questione: se il nastrino è osservabile in entrambe le bugne, il giunto si presenterà al centro della fuga, altrimenti coincidente con il margine di una di esse.

Prima di descrivere l'aspetto e le caratteristiche dei singoli tipi di bugna, sarà bene chiarire brevemente anche il senso di alcuni termini e aggettivi che in seguito verranno spesso ripetuti. L'aggettivo *piano*, riferito alla faccia o ai bordi della bozza, indica una lavorazione accurata e un aspetto omogeneo e liscio, oltre naturalmente a contraddistinguere la qualità geometrica della superficie; si distingue evidentemente da *piatto*, che invece viene usato per descrivere la mancanza di aggetto del concio. *Spianato* si impiegherà infine per contrassegnare un elemento — in genere la faccia — tendenzialmente piano, ma lavorato in modo grossolano. Con gli aggettivi *regolare* o *irregolare*, riferiti per lo più ai margini e agli spigoli della bozza, si intende indicare la linearità di questi elementi, cioè il loro svolgersi secondo una linea continua e ben definita, oppure, nel caso opposto, la loro discontinuità. Una lavorazione volutamente approssimativa e naturalistica verrà descritta come *grossolana*, mentre con l'aggettivo *scabro* si intenderà l'inverso di piano, ossia la qualità di una superficie irregolare e geometricamente disomogenea. I termini *cuscino* e *baule* indicano la forma bombata e dal profilo continuo di una bugna priva di soluzione di continuità tra la faccia e i bordi: più prominente nel secondo caso, più schiacciata nel primo.

La forma della parte aggettante costituisce una caratteristica primaria della bugna, e la sua analisi passa attraverso l'osservazione di una serie di dettagli: la presenza o meno del bordo ed eventualmente la sua forma; la giacitura del bordo rispetto al piano del muro (perpendicolare o inclinata); la regolarità dei margini e degli spigoli; la forma della faccia. Gli altri elementi possono invece variare senza che la bugna perda la sua identità fondamentale; anche in un paramento costituito da un unico tipo di bozze i singoli componenti si distinguono tra loro per le dimensioni (comprendendo in questa categoria anche l'aggetto), per la presenza o meno di anatiroso sui lati⁷³, per la diversa finitura delle superfici. Sembra superfluo fare costante riferimento alla geometria della bugna, che, escludendo alcuni casi particolari che si verificano soprattutto quando il concio costituisce l'imposta di un arco, risulta immancabilmente rettangolare.

Il metodo seguito da Sinding-Larsen nel suo lavoro del 1975 si basa appunto sull'osservazione della forma delle bugne. Lo studioso norvegese le classifica suddividendole in ben undici tipi⁷⁴, presentati senza metterne in eviden-

⁷³ La disposizione dell'anatiroso intorno alla bugna è una caratteristica di interesse costruttivo piuttosto che formale; significativamente l'attenzione su questo elemento si è appuntata soprattutto da parte degli studiosi che si sono occupati delle tecniche edilizie, specialmente all'inizio del secolo: cfr. J. DURM, *Die Baukunst* cit., II parte, V vol., 1903, pp. 30-40; ma anche ROTH, *Die Rustika* cit., 1917.

⁷⁴ Elenco la denominazione e la definizione assegnata da Sinding-Larsen a ciascun tipo. Da notare che con il termine *margin* (*margin*) si intende sia il nastrino che il margine vero e proprio, mentre il termine *bordo* (*edge*) conserva il significato che anche io gli attribuisco (cfr. SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 167, tavv. II-III):

A) Flat smooth with margin recessed to form straight arris (faccia piana e liscia, con margini arretrati a formare bordi perpendicolari rispetto alla superficie del muro).

za le parentele interne, ma che possono essere ricondotti a tre gruppi principali:

1. bugne con faccia piatta e liscia, aggettante tramite un bordo perpendicolare al piano della parete (tipo A);
2. bugne con faccia più o meno piatta o arrotondata, ma lavorata in modo scabro, collegata al piano del muro tramite un bordo inclinato (tipi B, B₁, D, E, F, G);
3. bugne che potremmo definire «a cuscino» o «a baule» — secondo l'aggetto — senza bordo, differenziate in base all'entità della curvatura della faccia e alla raffinatezza della lavorazione superficiale (tipi C, H, J, K).

Il secondo di questi gruppi è formato da tipi che si distin-

-
- B) Coarse-faced rounded with margin and irregular, sloping edge (faccia grossolanamente sbazzata, con margini arrotondati e bordi irregolari e inclinati).
- B₁) Same but flattened (variante del tipo precedente. In questo caso la faccia della bugna è spianata).
- C) Rough-faced, rounded, low-curved, sloping towards margin; no edge (faccia sbazzata in modo scabro, arrotondata, con profilo curvo ma piatto, inclinato verso i margini. Senza bordi).
- D) Rugged, flattened face and rough edge and margin (faccia spianata irregolarmente, bordi e margini grossolani).
- E) Rugged-faced (chipped) plane or flat with untrimmed, sharp edge (faccia piana sbazzata irregolarmente e scheggiata (*chipped*), con bordi netti ma irregolari (*untrimmed*)).
- F) Rugged-faced and sharply projecting, cragged, with chipped edge (faccia sbazzata irregolarmente e nettamente aggettante, dall'aspetto roccioso. Bordi scheggiati).
- G) Rough straight-cleft (i.e., front surface relat. flat) face with cragged, high edge (sides of block more exposed than in E) (faccia spaccata scabramente secondo una linea retta, con superficie frontale relativamente piatta e con bordo alto e roccioso (lati del blocco più scoperti che in E)).
- H) Rough projecting rounded hump (faccia con profilo a gobbo arrotondato (*rounded hump*) e aggettante, lavorata in modo scabro).
- J) Rough barrel, projecting markedly from wall (sloping tow. margin; more projecting and steeper than C) (faccia con profilo cilindrico, lavorata in modo scabro, marcatamente aggettante dal muro (inclinata verso i margini; più aggettante e scoscesa che in C)).
- K) Smooth barrel (faccia con profilo cilindrico, levigata).

guono tra loro per la forma e la lavorazione della faccia (più o meno piana, come i tipi B₁, D, E, G, oppure arrotondata e irregolare, fino ad assumere un aspetto quasi roccioso, come i tipi B e F) e per la conformazione del bordo, molto spesso inclinato e comunque sempre distinto dalla faccia della bozza (caratteristica più evidente nei tipi B, B₁, E, G; meno evidente nei tipi D e F). Il terzo gruppo è invece formato da tipi in cui, ferma restando l'assenza del bordo e quindi la caratteristica di una superficie curva continua, la differenziazione si basa sul diverso grado di finitura della superficie della faccia e sul grado della sua curvatura: si hanno così bozze scabre e piatte (tipo C), oppure scabre e bombate (tipo J), oppure lisce e bombate (tipo K). Il catalogo proposto da Sinding-Larsen classifica unicamente le bugne osservabili a Firenze tra l'inizio del XIV e la prima metà del XV secolo; quindi mancano del tutto i tipi che riproducono solidi geometrici (bugne piramidali, a mucchio, a schifo, ecc.), oppure le varianti del tipo A con i bordi smussati o inclinati, che appaiono alla fine del Quattrocento. Poiché il «telegraph-style» impiegato per descrivere le bugne non sempre chiarisce le peculiarità di ciascun tipo, credo sia bene suggerire una nuova serie di definizioni — comprendente anche le varianti tardoquattrocentesche, che chiamerò A₁ e A₂ — basata sull'esame degli elementi fondamentali della bozza (faccia, bordi, spigoli, margini); il nastrino non viene preso in considerazione perché incide eventualmente non sulla forma della bugna ma sull'aspetto complessivo del paramento, rendendo le bozze più o meno ravvicinate.

Le bugne A (fig. 34) sono contraddistinte dalla faccia e dai bordi piani e lisci, perpendicolari alla superficie del mu-

ro, da margini assolutamente regolari e ben definiti, da spigoli netti; l'aggetto è in genere molto contenuto. Le varianti A_1 (fig. 35) e A_2 (fig. 36) di questo tipo si distinguono per la diversa conformazione degli spigoli, nel primo caso smussati, nel secondo scantonati a 45° . La stessa netta distinzione tra la faccia e i bordi registrata nelle bugne A si riscontra nei tipi B (fig. 37) e B_1 (fig. 38), che però hanno bordi scabri e inclinati, margini e spigoli per lo più irregolari, e la faccia bombata e sbazzata in modo scabro (B), oppure piana (B_1). Anche il tipo D (fig. 39) ha i bordi scabri, gli spigoli irregolari e poco definiti, i margini irregolari, ma si distingue dalle bozze B e B_1 perché la sua faccia è spianata in modo rozzo e approssimativo e non è bombata, e perché i bordi sono approssimativamente perpendicolari al piano del muro. Le bozze E (fig. 40) costituiscono un'altra variante dello schema descritto: hanno la faccia scabra oppure rozzamente spianata e i bordi piani, mentre i margini sono netti e ben definiti e gli spigoli irregolari; generalmente la faccia aggetta di poco dal piano del muro, e in alcuni casi la bozza è quasi piatta, e i bordi ridotti a sottilissime strisce. La conformazione dei bordi distingue quindi questa bozza dal tipo precedente. A differenza del tipo E, le bugne F (fig. 41) sono aggettanti dal muro in modo marcato, e hanno la faccia e i bordi sbazzati irregolarmente; i bordi tendono a confondersi con la faccia, gli spigoli hanno scarsa definizione, i margini sono irregolari. Questo tipo di bozza ha un aspetto meno marcatamente naturalistico e roccioso di quelle H, e anche l'aggetto è in genere decisamente più contenuto. Anche il tipo G (fig. 42) presenta bordi molto irregolari e scabri, spesso decisamente inclinati rispetto al piano del

muro, spigoli estremamente frastagliati e margini irregolari; questo tipo però ha la faccia semplicemente spaccata e priva di ogni altra lavorazione, scabra ma relativamente piana, facilmente riconoscibile per le scissure prodotte all'atto del taglio. Fra le bozze dal profilo continuo, cioè prive della distinzione tra la faccia e i bordi, il tipo C (fig. 43) è quello che mostra l'oggetto più contenuto; si tratta di cuscini dalla sezione leggermente bombata nella parte centrale e decisamente inclinata alle estremità, lavorati in modo più o meno grossolano, ma generalmente dotati di un margine molto ben definito e regolare. Cuscini simili, ma decisamente più aggettanti, e quindi con un profilo marcatamente più arcuato di quelli precedenti, sono rappresentati dal tipo J (fig. 44), che presentano una lavorazione scabra ma non rozza, e bordi ben definiti e regolari. Le bozze H (fig. 45) sono invece costituite da bauli molto scabri e aggettanti, dal profilo decisamente arrotondato e spesso arcuato in forma di parabola, e dall'aspetto naturalisticamente irregolare, quasi fossero stati cavati e messi in opera con il lato in vista inalterato, senza ulteriori lavorazioni oltre a quelle necessarie per murarli. I margini sono irregolari ma definiti. Il tipo K (fig. 46), infine, consiste in bauli accuratamente definiti, molto aggettanti e lisci, che si distinguono dalle bozze precedenti per la regolarità della forma e l'accuratezza della lavorazione.

Il valore semantico del bugnato

Il sistema classificatorio proposto da Sinding-Larsen è già molto articolato, ma è evidente che potrebbe essere spinto anche oltre: ad esempio raffinando ulteriormente i tipi sulla base delle lavorazioni superficiali delle facce e dei

bordi. Già le bugne del tipo H e quelle del tipo K si differenziano infatti quasi unicamente in base a questa caratteristica, e basta esaminare solo due o tre paramenti bugnati — nonostante non sempre sia possibile osservare la pelle superficiale della pietra, spesso irrimediabilmente perduta a causa del degrado naturale o di interventi successivi — per rendersi conto che in realtà due bozze ugualmente scabre o ugualmente lisce possono comunque presentare lavorazioni completamente diverse.

La varietà di trattamenti è talmente vasta, che spesso ne possono essere individuati parecchi diversi anche all'interno di un unico paramento, nonostante molti tipi di finitura siano per lo più associati a generi di bozze ben precisi. Le bugne a baule più sporgenti sono spesso semplicemente sbazzate mediante l'uso di picconi, oppure sono lavorate in un caratteristico modo che potremmo definire «a scagliature», e che definiremo tra breve; le bozze più piatte, invece, mostrano generalmente vari tipi di righettature eseguite con la subbia, più o meno precise e raffinate, a volte consistenti semplicemente in brevi tratti incisi in modo disordinato. Le bugne piane, specialmente quelle del tipo B₁, a volte presentano sulla faccia picchiature della subbia che formano un insieme di punti grossolani; quando queste picchiature sono effettuate con più leggerezza e in modo da coprire tutta la faccia della bozza, la superficie diviene omogeneamente ruvida, e si ha un delicato effetto a buccia d'arancia che si riscontra spesso anche sulle bugne a cuscino più piatte. Anche la lavorazione a scagliature può essere graduata, moderando l'impressione di plasticità che è in grado di suscitare, attraverso l'impiego di utensili di dimensioni diverse: una parte

delle bugne di palazzo Strozzi, che sono lavorate con questa tecnica, mostra infatti comunque una notevole raffinatezza, certamente comparabile con quella ottenuta rifinendo le superfici con righettature eseguite dalla subbia. In questo caso la compresenza di entrambi i tipi di lavorazione su bugne della stessa forma si potrebbe forse spiegare con l'impiego di gruppi diversi di scalpellini, da mettere a loro volta probabilmente in relazione con distinte fasi cronologiche del cantiere (si notano infatti variazioni anche per quanto riguarda la posizione dell'anatiroso)⁷⁵. Infine, nei paramenti più geometrici e formali prevalgono, com'è ovvio attendersi, le lavorazioni più regolari e raffinate. Nel palazzo Rucellai le facce delle bozze che riempiono le specchiature tra le paraste sono lavorate a martellina, ottenendo una superficie estremamente liscia e levigata; mentre le bugne piane che formano le cornici dei portali e delle finestre di moltissimi edifici costruiti a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento sono state probabilmente rifinite addirittura con uno smeriglio. A volte la variabilità della forma e della lavorazione delle bozze è evidentemente studiata e controllata in modo da ottenere un determinato risultato figurativo. È diffici-

⁷⁵ Le bozze che formano i paramenti del palazzo sono generalmente rifinite con una tessitura di righettature che segue la pendenza della loro curvatura. Sul lato destro della facciata volta verso piazza Strozzi la lavorazione sembra però più grossolana che su quello sinistro, ed è condotta in modo da formare una superficie uniformemente scabra e scagliata. Sul cantiere di palazzo Strozzi e sulle fasi della costruzione si vedano G. PAMPALONI, *Palazzo Strozzi*, introduzione di M. Salmi, Roma, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, 1963; GOLDTHWAITE, *The Building of the Strozzi Palace* cit., 1973; e B. PREYER, *I documenti sulle fondamenta di Palazzo Strozzi*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 195-213.

le credere che in palazzo Medici, ad esempio, la forma dei conci a baule, scabri e irregolarmente sbazzati, non sia stata fissata già nella fase di progetto. In moltissimi paramenti fiorentini trecenteschi o quattrocenteschi l'aspetto e la disposizione delle bozze sembrano invece più accidentali, ma anche in queste situazioni si scorge spesso una sorta di «casualità pianificata»⁷⁶, di intrinseca organizzazione, già avvertibile in un determinato accostamento di bugne molto diverse tra loro, o nell'inserimento di un filare diverso per spessore da quelli vicini. In quale altro modo spiegare, se non con la volontà di applicare una forma di pianificazione anche al disegno dei paramenti, l'eterogeneità dei loro conci da un lato, e dall'altro il ripetersi di schemi simili in facciate diverse?

Nonostante tutto, colpisce che l'intero universo formale dei paramenti fiorentini, a prima vista tanto eterogeneo, sia alla fine riconducibile a solo una decina di tipi fondamentali di bozze, che costituiscono un repertorio preciso e codificato. Sarebbe interessante riuscire a stabilire quanta parte abbiano avuto i progettisti e i committenti nello stabilire la forma delle bugne, e quanta invece le maestranze: gli scalpellini soprattutto, ma anche i cavaatori. È ragionevole supporre che a questi artigiani fosse affidato un ruolo importante nella definizione della forma delle bozze, che presumibilmente venivano lavorate «a memoria» secondo schemi tramandati di maestro in apprendista, e perciò soggetti ad una lenta ma continua evoluzione. È probabile, inoltre, che ciascun scalpellino

⁷⁶ L'espressione è impiegata da Andreas Tönnemann per descrivere il paramento del palazzo Gondi: cfr. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 37.

avesse sviluppato un proprio stile nell'eseguire un determinato tipo di bugna, esattamente come avviene — ed è più facile verificarlo — con altri elementi formali: capitelli e peducci, ad esempio. Forse per questa ragione i bugnati più naturalistici, cioè più irregolari, ci appaiono formati da bozze che, se anche tutte dello stesso tipo, hanno caratteristiche simili ma comunque diverse⁷⁷. D'altra parte le differenze intercorrenti tra le bugne del tipo D e quelle del tipo E si notano solo dopo un'attenta osservazione, e in fondo potrebbero venire considerate come due diverse inflessioni di un'unica «radice» formale comune. Più di un caso dimostra che quando si sono voluti ampliare bugnati già esistenti in modo mimetico, già a qualche decennio di distanza gli scalpellini si sono rivelati incapaci di replicare con esattezza e in modo perfettamente mimetico la lavorazione dei vecchi conci. Osservando con attenzione le facciate del palazzo Rinieri, del palazzo Pitti o di quello Medici, per non parlare di palazzo Gondi, riesce abbastanza agevole distinguere le fasi solo in base alla forma e alla lavorazione delle bozze; ugualmente indicativa è la facilità con cui in genere è possibile distinguere zone di muratura reintegrate — nei vani di aperture ricchiate, ad esempio⁷⁸. Tutto questo non esclude tuttavia

⁷⁷ Non si può fare a meno di notare che l'assoluta individualità e l'irripetibilità sono anche le caratteristiche che contraddistinguono la *parole*; cfr. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica* cit., 1976, pp. 23-24, e l'introduzione di Tullio De Mauro, pp. IX-XI.

⁷⁸ Gli interventi successivi alla realizzazione di un paramento, che può aver subito alterazioni tali da modificare sostanzialmente il suo aspetto, pongono il problema dell'autenticità del bugnato. Sebbene non così fondamentale e problematica come nel caso delle facciate in intonaco grafito, la questione non può essere trascurata neanche nel caso di un rivestimento lapideo, dove le sostituzioni di elementi corrosi o danneggiati so-

no per forza di cose abbastanza rari. Più frequenti sono invece le modifiche dovute ad aperture o chiusure di vani di porte e finestre, oppure al loro allargamento o restringimento. Generalmente è facile distinguere le linee di discontinuità che perimetrano i vani richiusi o individuano stipiti alterati, mentre le nuove aperture si riconoscono spesso per le integrazioni, quasi sempre in stucco ad imitazione della pietra, che mascherano le zone circostanti — specie in corrispondenza dell'arco o dell'architrave — danneggiate dalla breccia operata nella muratura, oppure, più semplicemente, per i loro caratteri stilistici. In altri casi, invece, il lavoro è stato condotto talmente bene da passare quasi del tutto inosservato. L'arcata destra del palazzo Giandonati (fig. 47), ad esempio, restaurato agli inizi del Novecento, è stata ripresa sostituendo sullo stipite sinistro una fascia di muratura bugnata in modo talmente mimetico, da rendere difficile il suo riconoscimento anche ad un occhio allenato (sul restauro si veda il carteggio intercorso tra la Regia Soprintendenza dei Monumenti di Firenze e il Ministero della Pubblica Istruzione: ACS, AA.BB.AA, *I divisione*, 445. Sono grato a Silvia Giannelli e Raffaella Grilli per avermi messo a conoscenza di questo materiale).

I rifacimenti in stile, di cui questo è un caso, possono trarre in inganno, o comunque generare incertezze e fraintendimenti. Ai due casi più noti e clamorosi, vale a dire gli ampliamenti seicenteschi dei palazzi Pitti e Medici, eseguiti secondo criteri mimetici, si accompagnano numerosi altri episodi più marginali. Pur registrandosene forse la maggior parte fra la seconda metà del XIX secolo e i primissimi decenni del Novecento, la loro particolarità consiste nell'essere un fenomeno di lunga durata, come già fanno capire gli interventi sui due palazzi medicei. Brenda Preyer ha dimostrato che l'ingrandimento del palazzo Rinieri è stato condotto alla fine del Quattrocento con il preciso intento di adeguarsi stilisticamente alla parte più antica dell'edificio (PREYER, *The «chasa ovvero palagio»* cit., 1983, 3, pp. 387-401). Un paramento bugnato in stile viene realizzato alla fine del Settecento o forse nel secolo successivo per rivestire il basamento del quattrocentesco palazzo Del Pugliese in via de' Serragli — conosciuto anche come palazzo Magnani (F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per Gius. e fratelli Ducci, 1842, p. 716 n. 363; G. MARCHINI, *Giuliano da Maiano. Appunti delle lezioni del prof. G.M. Anno Accademico 1958-1959*, Firenze, Editrice Universitaria, 1959, p. 75). In epoca imprecisata, ma probabilmente nella prima metà dell'Ottocento, si realizza in stile quattrocentesco la facciata tergale del palazzo Alamanni in via San Niccolò. Negli anni Venti del Novecento si ristrutturava l'isolato occupato dal palazzo dello Strozzi distruggendone il cortile per realizzarvi un teatro, ma al contempo costruendo il terzo piano e il paramento su via degli Anselmi in perfetto stile quattrocentesco (fig. 11; *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze, Alberto Bruschi, 1989, pp. 180-181).

Altre volte i paramenti sono stati sottoposti a rilavorazioni più o meno pesanti delle loro superfici. La cosiddetta rimessa degli Antinori, posta sul retro dell'isolato su cui è costruito il palazzo Boni-Antinori, lascia intra-

che anche il costruttore o il committente potessero svolgere un ruolo decisivo nella definizione del bugnato, e anzi questo sembra certo in alcuni casi, pochi e ormai notissimi, ma che testimoniano di un costume sicuramente assai più generale⁷⁹. Soprattutto, queste osservazioni non

vedere il frammento di un palazzo databile probabilmente alla seconda metà del Trecento, in cui si nota chiaramente che il primitivo zoccolo bugnato, comprendente i sodi murari fino all'imposta delle arcate che si aprono al piano terra, è stato rilavorato e appiattito per permetterne il rivestimento con l'intonaco. Estese ed evidenti rilavorazioni si leggono anche sui pilastri delle arcate che ritmano il basamento del palazzo all'angolo tra piazza della Signoria e via de' Calzaioli, e sui paramenti del palazzo Cavalcanti, all'angolo tra via de' Calzaioli e Porta Rossa (fig. 48).

Di altri palazzi, completamente trasformati nei secoli successivi alla loro costruzione, non possiamo neppure supporre l'aspetto delle loro superfici originarie, a meno che non ci venga in aiuto l'iconografia storica. Mentre non si ha un'idea precisa di come si dovesse presentare all'esterno il palazzo di Bartolommeo Scala, nell'odierno borgo Pinti, una delle vedute disegnate da Giuseppe Zocchi nella prima metà del Settecento ci fornisce un'immagine abbastanza particolareggiata della facciata quattrocentesca del palazzo Gianfigliuzzi sul lungarno Corsini, sebbene anche in questo caso non si possa essere sicuri che il paramento isodomo che appare al piano terreno sia graffito, come sembrerebbe, piuttosto che bugnato (cfr. la *Veduta d'una parte di Lung'Arno, e del Ponte a S. Trinita presa dal Palazzo del Sig.r March. Ruberto Capponi*, in G. ZOCCHI, *Scelta Di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese e Palazzi della Città di Firenze*, Firenze 1744, tav. VI. Altre immagini piuttosto particolareggiate del palazzo in un dipinto ad olio dello stesso Zocchi rappresentante una veduta dell'Arno al ponte a Santa Trinita, conservato alla Fundación Thyssen Bornemisza di Madrid, e in un altro olio di Thomas Patch di poco posteriore, del 1765-1770 circa, con lo stesso soggetto; cfr. *Firenze e la sua immagine* cit., 1994, pp. 147, 151 n. 83; 164, 166 n. 100).

⁷⁹ Mi riferisco naturalmente alle arcate sul lato nord-est di piazza del Duomo e ai paramenti all'estremità meridionale di via de' Calzaioli, esemplati su modelli già esistenti per espressa volontà della committenza. Con la provvisione del 18 agosto 1389 si stabilì che i conci delle arcate di piazza del Duomo dovessero essere «bugnose et testas picchatas a gradina», e che si dovessero condurre «ad exemplum pilastrorum Filippi Pieri Rinieri», cioè dei sodi bugnati posti al piano terra di una casa dei Rinieri, che sarà poi demolita durante i lavori; il documento è pubblicato da C. GUASTI, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze, dalla tipografia di M. Ricci, 1887, doc. 388. Per i paramenti dei palazzi di via de' Calzaioli si dispone invece di prendere a modello un edificio appartenente alla Parte Guelfa posto nella stessa stra-

inficiano l'esistenza di un preciso e codificato patrimonio di forme, costituitosi nello spazio di oltre due secoli, che è proprio di questi rivestimenti. La stessa lavorazione delle superfici, eseguita secondo criteri e tecniche che ricorrono con continuità per lunghi periodi, assicura dell'esistenza di un magistero che sicuramente è patrimonio di intere generazioni di scalpellini, e che talvolta si fa interprete di un gusto travalicante il mero ambito edilizio, e rintracciabile in altri campi dell'attività espressiva: nulla di meno casuale, dunque.

Si osservi la consistenza plastica delle bugne lavorate in quel caratteristico modo che abbiamo chiamato «a scagliature», e che compaiono in una quantità di esempi sia durante il Trecento che nel corso del Quattrocento — si veda a questo proposito il bellissimo paramento del trecentesco palazzo Soldani (fig. 49). In questi casi il probabile uso di uno scapezzatore, una sorta di scalpello a punta larga, ha avuto l'effetto di staccare scaglie di pietra su tutta la superficie della bozza producendo una viva sensazione plastica, come se il concio, reso simile ad un materiale molle, fosse stato manipolato attraverso veloci colpi di stecca e poi lasciato essiccare. La stessa impressione che si trae osservando la montagna su cui si sta svolgendo il sacrificio di Isacco, nella formella approntata da Ghiberti per il concorso del 1401 (fig. 50), o la roccia scabra che sorregge la croce nella *Crocifissione* realizzata da Donatello per il pulpito della Passione a San Lorenzo (fig. 51), entrambe già prefigurate negli spogli paesaggi roc-

da; cfr. C. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885, pp. 44, 243-244. Sui due episodi anche P. SPILNER, «*Ut civitas amplietur*:» *Studies in Florentine Urban Development, 1282-1400*, Ph.D., Columbia University, New York 1987, pp. 422-436.

ciosi giotteschi. La scagliatura delle bugne fiorentine ha dunque quello stesso valore di «abbreviatura plastica»⁸⁰ della roccia che Bernini conferirà agli scogli della fontana dei Fiumi in piazza Navona, il cui *ductus* scultoreo ricorrerà analogo anche nei davanzali naturalistici del palazzo di Montecitorio e un secolo dopo negli scogli della fontana di Trevi, ancora a simbolizzare la naturalità del materiale. Dunque l'aspetto «a scaglie» delle bozze tre-quattrocentesche non solo esprime nel modo più vivido una delle qualità della pietra — il suo essere elemento naturale — ma soprattutto costituisce una sorta di codice visivo intenzionale, valido e messo a frutto anche in altre forme di espressione, per simbolizzare quella che potremmo definire la condizione «rocciosa» della materia.

Da ciò alcune considerazioni sulla possibilità di leggere il bugnato come un elemento primario nel sistema di segni dell'architettura civile fiorentina del Tre e del Quattrocento. È già stato suggerito come il Battistero e l'insieme dei principali monumenti cittadini costruiti nel corso del XIII e XIV secolo costituiscano un mondo simbolico capace di rappresentare sinteticamente l'identità civica di Firenze, allo stesso modo in cui il Pantheon, la piramide di Caio Cestio, la colonna di Traiano o la Mole Adriana esprimono, almeno fin dal Trecento, l'essenza del contesto urbano romano e, traslatamente, della civiltà del mondo antico⁸¹. Palazzo Vecchio è uno dei monumenti più rappresentativi sulla scena fiorentina prerinascimentale, e assieme al Battistero forse quello maggiormente in

⁸⁰ La definizione è di Paolo Portoghesi: P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari, Laterza, 1973, p. 103.

⁸¹ M. TRACHTENBERG, *Scénographie urbaine et identité civique: réflexion sur la Florence du Trecento*, «Revue de l'Art», 1993, 102, pp. 11-31: 12-14.

grado di esprimere i temi civici cari alla mentalità cittadina trecentesca. La capacità di divenire un elemento semantico, «un modèle d'«architecture parlante»», secondo l'espressione di Marvin Trachtenberg⁸², gli è conferita in gran parte proprio dal bugnato, che per la prima volta riveste interamente un grande edificio fiorentino, e per la prima volta reinterpreta in modo figurativamente nuovo i paramenti a bozze apparsi nel corso del Duecento. Sia che vi si voglia scorgere un riferimento alle murature della Roma antica, sia che si preferisca pensare ad un'allusione ai castelli federiciani e quindi al potere imperiale, oppure ancora alla rappresentazione simbolica del concetto di stato come prodotto della natura⁸³, in tutti i casi sembra inoppugnabile che nelle bugne del Palazzo dei Signori debba risiedere un significato — percepibile nel paramento in sé o attraverso il rimando ad altri edifici — che va oltre la loro pura funzione estetica. La scelta di un rivestimento così impegnativo e particolare, immediatamente percepibile nella sua ruvida materialità, e capace di imporsi visivamente grazie al drammatico chiaroscu-

⁸² Ivi, p. 16. Sull'argomento si veda anche M. TRACHTENBERG, *Dominion of the eye: urbanism, art, and power in early modern Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁸³ Il primo ad aver supposto che il muro del foro di Augusto possa essere servito da modello per il bugnato di Palazzo Vecchio è M. SALMI, sub voce *Arnolfo di Cambio*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, coll. 744-751: 749. Si veda anche M. TRACHTENBERG, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York 1971, p. 171 nota 74, e ID., *Scénographie urbaine* cit., 1993, p. 16. La tesi della discendenza del bugnato di Palazzo Vecchio da quello dei castelli federiciani dell'Italia meridionale è stata invece avanzata da PAUL, *Der Palazzo Vecchio* cit., 1969, pp. 80-92. Per il riferimento alla concezione dello stato nel pensiero aristotelico-tomistico si veda SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 192. Si veda a questo proposito anche il paragrafo successivo.

ro e alla raffinatezza dell'apparecchio, non deve essere passata inosservata all'inizio del Trecento. Basti pensare, per contrasto, ai paramenti lisci e alle murature in filaretto del Bargello, o anche alla tessitura minuta, omogenea e schiacciata dell'apparecchio di bozze che ne ricopre la base della torre. Né si può pensare che questa scelta abbia difettato di una meditata e deliberata volontà: la volontà appunto di porre un segno nella città medievale.

Al valore semantico del bugnato è resa d'altronde testimonianza da due notissimi rilievi che rappresentano l'arte del fabbricare: il primo contenuto in una delle formule che arricchiscono il rivestimento esterno del campanile del duomo, attribuita ad Andrea Pisano (*ante* 1348-1349); il secondo nella predella che fa da base alle statue dei Santi Coronati, di Nanni di Banco (1411-1414), in una delle nicchie di Orsanmichele (fig. 52). In entrambi è la stessa attività costruttiva ad essere simbolizzata da un muro bugnato, che sta sorgendo sotto le mani di un mastro muratore. Se qui le bozze sono state identificate *tout court* con l'architettura, in una sorta di sineddoche figurata — i conci scabri sono ormai espressione del costruire, e la loro immagine è sufficiente per evocare l'edificio di cui fanno parte — è tuttavia evidente che non può essere questo il fine espressivo dei paramenti che si incontrano nelle strade della città.

Le supposizioni sul significato di questi paramenti cominciano ad essere arrischiate fin dalla seconda metà del Settecento. Francesco Algarotti, in piena coerenza con la sua visione deterministica dell'architettura, pensava che le bugne rappresentassero la traduzione in pietra delle teste delle travi, rozzamente scapitozzate, poste a forma-

re le pareti delle prime costruzioni in legno⁸⁴. Francesco Milizia riteneva invece che alla base del rivestimento a bozze dovessero porsi motivi pratici — il risparmio di tempo e di lavoro — giustificazione raccolta anche in tempi più recenti⁸⁵, ma certo manifestamente infondata per il Medioevo e il Rinascimento, quando è accertato l'enorme costo che questo tipo di rivestimento comportava⁸⁶. Ai primi dell'Ottocento Quatremère de Quincy riconosce nel bugnato quattrocentesco «un effetto dei costumi del tempo», e un'allusione «ai castelli sparsi in quel tempo per tutta l'Europa»⁸⁷, inaugurando il mito del palazzo-fortezza; opinione che poi troverà consenso in Ruskin («l'impiego del bugnato massiccio sopperisce all'idea e alla sostanza della stabilità dell'edificio, come avviene nei palazzi-fortezze fiorentini»⁸⁸) e in Burckhardt («Quando le fortezze divennero palazzi, il cosiddetto bugnato finì per ca-

⁸⁴ «Volendo gli uomini vie maggiormente difendersi dalle ingiurie del cielo, avvisarono di chiudere con tavolati quei vani, che rimanevano tra le travi confitte in terra [...] E se in luogo di tavolati chiusero quei vani con pezzi di trave posti orizzontalmente gli uni sopra gli altri in maniera che al mezzo di quei di sopra corrispondesse la commettitura delle teste di quei di sotto, potrà di leggieri ciascuno ravvisare là entro una immagine e un tipo delle bozze alla rustica, con che a formare si vengono e insieme ad ornare i muri degli edifizj»; F. ALGAROTTI, *Opere del Conte Algarotti*, Cremona, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, 1778-1784, III, pp. 80-81.

⁸⁵ Si veda la nota 68 di questo capitolo.

⁸⁶ «L'Apparecchio di pietre ruvide e grezze, disposte, configurate, e risaltate in modo, che dimostrino più la semplicità della natura, che la mano dell'Arte, è ciò, che in Architettura si chiama Rustico. Questa maniera di fabbricare è stata sempre la più comune. Il risparmio della fatica, della spesa, e del tempo ha lasciate nella natural ruvidezza le superficie esterne delle pietre. Da una tal rozza pratica gli Architetti han voluto fare un ornato, e così il Rustico, non solo si è convertito in bellezza; ma ha fino aspirato all'onore dell'Ordine»; MILIZIA, *Principj* cit., 1781, I, p. 176.

⁸⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario* cit., 1842-1844, I, p. 256.

⁸⁸ J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Smith, Elder, and Co., 1851-1853, trad. it.: *Le pietre di Venezia*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 259 (cap. VIII, capo 15).

ratterizzare gli edifici nobili o pubblici»⁸⁹), e in definitiva in gran parte della storiografia contemporanea fino a non moltissimi decenni or sono⁹⁰.

Che le bugne potessero servire o meno da deterrente psicologico contro i moti di piazza⁹¹, ha un'importanza relativa. Qui è interessante avanzare la supposizione che le bugne, a prescindere dai loro usi contingenti, siano state interpretate almeno sino alla fine del Quattrocento come un codice, un mezzo per esprimere supremazia: ora militare, ora politica, ora economica, e forse anche culturale⁹². In una città in cui la distinzione fra «muraglie» e «ornamenti» risulta per tutto il XV secolo piuttosto labile nell'edilizia civile, il bugnato diventa esso stesso albertianamente ornamento, il sigillo formale, cioè, per distinguere il rango e la posizione del committente. Non abbiamo prove dirette per affermare il valore simbolico dei rivestimenti lapidei, ma già nella decisione presa da Filippo Strozzi di aggiungere al progetto del proprio palazzo anche un raffinato e costosissimo paramento di bozze, riferita nella biografia scritta dal figlio Lorenzo⁹³, è impossibile non avvertire una eco del più generale dettato albertiano,

⁸⁹ BURCKHARDT, *L'arte italiana* cit., 1991, pp. 58-59.

⁹⁰ Focillon, ad esempio, definisce i palazzi Medici e Rucellai «fortresses cubiques»: H. FOCILLON, *Art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1947², p. 324.

⁹¹ F.W. KENT, *Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», II, 1987, pp. 41-70: 54-55.

⁹² Su questo argomento si veda anche N. RUBINSTEIN, *Palazzi pubblici e palazzi privati al tempo di Brunelleschi. (Problemi di storia politica e sociale)*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 16-22 ottobre 1977, Firenze, Centro Di, 1980, I, pp. 27-36: 31; TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 73.

⁹³ L. STROZZI, *Vita di Filippo Strozzi il vecchio scritta da Lorenzo suo figlio*, a cura di G. Bini e P. Bigazzi, Firenze, Tip. della Casa di Correzione, 1851, p. 24.

che certo amplifica umanisticamente i toni, ma interpreta senza dubbio un sentimento che nel Quattrocento è reale:

poiché siamo tutti d'accordo che sia bene tramandare ai posteri una fama di saggezza e anche di potenza — e a tal fine, come diceva Tucidide, facciamo costruzioni grandi per apparire noi stessi grandi ai posteri; e poiché siamo soliti adornare le nostre case, sia per onorare la patria e la famiglia sia per amor di magnificenza — il che nessuno negherà esser dovere di ogni uomo dabbene — la cosa migliore sarà indubbiamente provvedere affinché riescano quanto più possibili decorose quelle parti dell'edificio che più sono a contatto col pubblico o devono riuscire gradite agli ospiti: come è il caso della facciata [...]. Sicché, mentre dichiaro biasimevoli coloro che passano il segno, penso tuttavia che siano da riprovare più quelli che, approfondendo molte risorse, edificano in modo tale da non poter adornare le opere loro, che quelli che decidono di spendere qualche cosa di più per gli ornamenti⁹⁴.

Modelli e storiografia

Il problema maggiormente dibattuto dagli studiosi che si sono occupati del bugnato quattrocentesco è stato quello di stabilire quali fossero i suoi modelli. Si è cercato di capire, in altri termini, se i paramenti bozzati rinascimentali rappresentassero una continuazione della tradizione medievale, oppure se ne costituissero una cesura, e in questo caso se i costruttori del Quattrocento avessero potuto considerare l'Antichità un riferimento⁹⁵.

⁹⁴ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 433 (libro IX, capitolo I), ma sul *decus*, cioè sull'opportunità di graduare il tipo di abitazione in rapporto alla posizione sociale del proprietario, si veda anche il capitolo I del IV libro (pp. 142-143). Il tema era già stato trattato da Vitruvio nel II libro del *De architectura* (II, I, 9).

⁹⁵ La bibliografia sul bugnato è singolarmente frammentata; osservazioni e interpretazioni si trovano infatti spesso all'interno di lavori che ab-

Fino a pochi decenni fa una parte della storiografia tendeva a ritenere il bugnato dei grandi palazzi fiorentini il punto culminante di un ciclo evolutivo sviluppatosi du-

bracciano una visuale più larga. A parte i pochissimi contributi monografici, considerazioni sugli apparecchi murari a bozze si trovano in opere a carattere manualistico o enciclopedico, in gran parte risalenti alla fine del XIX alla prima metà del XX secolo (NOHL, *Tagebuch* cit., 1877², p. 339; REDTENBACHER, *Die Architektur* cit., 1886; DURM, *Die Baukunst* cit., II parte, V vol., 1903, pp. 30-40; MASSA, *Bugnato* cit., 1930, pp. 60-62; DE ANGELIS D'OSSAT, *Rustico* cit., 1936, pp. 347-348; ARENS, *Buckelquader* cit., 1954, coll. 44-47), e nella letteratura riguardante l'architettura militare del Medioevo in Francia e Germania (A. VON COHAUSEN, *Die Befestigungsweise der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden 1898; PFEFFERKORN, *Buckelquader* cit., 1977; J. MESQUI, *Provins. La fortification d'une ville au Moyen Age*, Genève, Éditions Droz, 1979, pp. 123-127; C. MECKSEPER, *Über die Verbreitung und Zeitstellung des Buckelquaders in Frankreich. Ein Beitrag zur Geographie mittelalterlicher Mauerwerksformen*, «Burgen und Schlösser», XXIII, 1982, pp. 7-16; MESQUI, *Parements à bossage* cit., 1987). In molti di questi studi, soprattutto quelli più datati, l'interesse è puntato soprattutto sull'interpretazione funzionale del bugnato. In alcune ricerche dedicate al problema del palazzo rinascimentale sono stati invece sviluppati tentativi di analisi stilistica dei paramenti; si vedano ad esempio H. KAUFFMANN, *Über «rinascere», «Rinascita» und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst*, in *Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen. Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus*. 1941, Köln, Balduin Pick Verlag, [1944], pp. 123-146: 128-131; SALMI, *Arnolfo di Cambio* cit., 1958; PAUL, *Der Palazzo Vecchio* cit., 1969, pp. 80-92; HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968; H. BURNS, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge April 1969), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, The University Press, 1971, pp. 269-287: 273-274; PREYER, *The Rucellai Palace* cit., 1981, pp. 153-225; EAD., *The «chasa overo palagio» of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 387-401; TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983; ID., «*Palatium Nervae*». *Ein antikes Vorbild für florentiner Rustikafassaden*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI, 1984, pp. 61-70; B. PREYER, *Two Cerchi Palaces in Florence*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, II (*Art, Architecture*), Firenze, Giunti-Barbera, 1985, pp. 613-630. Interessanti ed estese considerazioni sui bugnati quattrocenteschi sono inoltre compiute da GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, in particolare alle pp. 74-81, 465-469, 484-489.

rante tutto il corso del XIV secolo, la cui l'origine veniva generalmente riconosciuta nel Palazzo dei Priori, che rappresenta con ogni probabilità il primo edificio completamente ricoperto di bozze mai costruito a Firenze⁹⁶.

⁹⁶ A parte un superstite frammento della loggia dei Cerchi (fig. 76), ancora visibile all'angolo fra via de' Cerchi e via de' Cimatori e risalente allo scorcio del XIII secolo (SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 171-172), nonché la zona basamentale del palazzo di Gherardino de' Cerchi in via della Condotta, anch'esso databile all'incirca allo stesso periodo (PREYER, *Two Cerchi Palaces cit.*, 1985, pp. 613-630), le uniche murature bugnate presumibilmente precedenti a Palazzo Vecchio sono quelle di alcune torri: quella degli Amidei in Por Santa Maria, quella del Bargello, e altre in borgo San Jacopo e borgo Santi Apostoli. In ogni caso il rivestimento di bozze è sempre limitato alla parte inferiore della costruzione (cfr. SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 168-169; F. REDÌ, *Edilizia medievale in Toscana*, Firenze, Edifir, 1989, pp. 89-90). Occorre precisare che alcuni palazzi parzialmente rivestiti di bugne in passato venivano erroneamente considerati precedenti di Palazzo Vecchio: ad esempio il palazzo Bezzoli all'angolo fra piazza dell'Olio e via de' Cerretani, oppure il palazzo Cavalcanti fra via Porta Rossa e via de' Calzaioli (cfr. ROTH, *Die Rustika cit.*, 1917, pp. 10, 41-42). Il palazzo Bezzoli, in particolare, era stato datato alla prima metà del Duecento o addirittura al XII secolo sulla base dell'incominciatura marmorea di una finestra adornata da una fascia a scacchi (*billet*), che Paatz riteneva puramente romanica, e che Lotz, Middeldorf e Siebenhühner hanno più correttamente riferito al XV secolo (cfr. W. PAATZ, *Ein antiker Stadthauptypus im mittelalterlichen Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp. 127-140: 132; per la datazione al XV secolo cfr. SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, p. 189 nota 2. Da notare che nell'equivoco era caduta anche Isabelle Hyman: HYMAN, *Fifteenth Century cit.*, 1968, p. 4). Il bugnato di palazzo Spini (fig. 19) rimane invece un problema aperto. Il nucleo dell'edificio sarebbe stato costruito dopo l'inondazione del 1288, ma le trasformazioni successive e i numerosi restauri fanno dubitare che sia rimasto molto dei paramenti originali (cfr. G. MARCHINI, *La chiesa di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica*, «Rivista d'Arte», XX, 1938, pp. 105-122: 107; PAATZ, *Ein antiker Stadthauptypus cit.*, 1939, pp. 131-132; L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, I, pp. 127-132; G. TROTTA, *Architettura e trasformazioni dal Duecento al Novecento*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano, Giorgio Mondadori, 1995, pp. 43-93; C. TRIPODI, *Il palazzo delle origini: dal fondatore Geri Spini agli eredi di fine Quattrocento*, in *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, 8 maggio 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Ricci e R. Spinelli, Milano, Skira, 2015, pp. 32-53).

L'ascendenza medievale del bugnato quattrocentesco ha rappresentato un punto fermo per generazioni di studiosi a partire da Burckhardt, secondo cui «il primo Rinascimento utilizzò il bugnato senza tener conto di Roma»⁹⁷, mentre Durm, più direttamente, interpretava il bozzato rustico come una tecnica muraria precipuamente medievale, a differenza del classicheggiante bugnato a matrice geometrica. Ma anche in tempi più recenti, Heydenreich non aveva dubbi nell'affermare che il bugnato quattrocentesco era stato sviluppato senza alcun riferimento all'Antico⁹⁸. Secondo la sua interpretazione, i paramenti rinascimentali avrebbero semplicemente affinato le potenzialità espressive di questo tipo di rivestimento, ad esempio graduando il rilievo delle bugne in rapporto alla loro posizione sulla facciata, oppure accentuando le dimensioni e il chiaroscuro dei conci in modo da conferire un maggiore vigore plastico ai prospetti. Walter Paatz afferma che la facciata del palazzo Medici segue sostanzialmente il modello di Palazzo Vecchio: ciascuna membratura, ciascun singolo particolare, ogni elemento considerato individualmente trova un riferimento nella tradizione medievale, di cui il palazzo dei Priori appare espressione paradigmatica; mentre l'interrelazione fra i particolari, pensata in accordo con la nuova sensibilità estetica, determina un insieme organico che distingue il palazzo rinascimentale dai suoi precedenti medievali. Nel Quattrocento la gradazione dell'altezza dei piani e quella dell'aggetto dei paramenti, a differenza di quan-

⁹⁷ BURCKHARDT, *L'arte italiana* cit., 1991, p. 59.

⁹⁸ DURM, *Die Baukunst der Renaissance* cit., II parte, V vol., 1903, p. 32; HEYDENREICH, *Il bugnato rustico* cit., 1960, p. 40.

to avviene nel prototipo trecentesco, renderebbe esplicito il sistema di forze statiche agenti sull'edificio. Il bugnato rinascimentale differirebbe dunque da quello medievale unicamente per il fatto di divenire mezzo espressivo⁹⁹. L'influenza romana sui bugnati quattrocenteschi sarebbe stata tutt'al più indiretta, vista l'ipotesi che vorrebbe i paramenti di Palazzo Vecchio discendenti da quelli dei castelli svevi costruiti durante la prima metà del XIII secolo nel Meridione d'Italia. A loro volta questi edifici sarebbero derivati da alcune fortezze tedesche edificate dagli Hohenstaufen nel secolo precedente, il cui bugnato avrebbe avuto come modello i paramenti di strutture romane all'epoca ancora visibili in Germania. Senza contare che un altro legame con le murature bozzate antiche, in questo caso con i resti delle fortificazioni di Erode a Gerusalemme, sarebbe stato stabilito attraverso i castelli crociati costruiti in Siria e Palestina all'inizio del XIII secolo. Ecco dunque che viene ricostruito un ideale e ininterrotto filo congiungente il bozzato quattrocentesco con quello classico attraverso l'esperienza formale del Medioevo¹⁰⁰.

⁹⁹ W. PAATZ, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1953, pp. 70-71 (nella seconda edizione, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1954, pp. 70-71, il concetto è ulteriormente precisato). Della stessa opinione anche ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, pp. 18-19, mentre DURM, *Die Baukunst der Renaissance* cit., II parte, V vol., 1903, pp. 27, 36-37, pur riconoscendo nella gradazione dei paramenti un espediente tipicamente rinascimentale, vi scorge un mezzo impiegato anche nel Medioevo per differenziare i livelli dei palazzi.

¹⁰⁰ Sulle relazioni tra il bugnato medievale fiorentino e quello dei castelli svevi si veda PAUL, *Der Palazzo Vecchio* cit., 1969, pp. 84-92; sulla dipendenza di questi ultimi da ulteriori esempi romani E. ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, p. 93 nota 7. Sul bugnato delle fortificazioni romane e medievali tedesche si veda PIPER, *Burgenkunde* cit., 1912, pp. 90-94, 140-145. Il rapporto tra il bugnato medievale e quello dei castelli crociati in Medio

In questa visione le differenze registrate tra i paramenti realizzati in periodi diversi assumono un peso del tutto marginale. L'elemento significativo sembra consistere soprattutto nella continuità d'uso di questo tipo di rivestimento, le cui variazioni nel tempo sarebbero dipese unicamente dall'inevitabile evoluzione morfologica e dall'adattamento alla nuova sensibilità rinascimentale. Vengono generalmente messe in evidenza, ad esempio, le maggiori dimensioni delle bozze quattrocentesche rispetto a quelle medievali, e quindi il carattere tendenzialmente ciclopico dei paramenti eretti nel XV secolo¹⁰¹.

Più recentemente si è proposta una nuova lettura delle facciate di alcuni edifici rinascimentali, in primo luogo di palazzo Pitti e di palazzo Medici, interpretandole come una consapevole riproposizione di modelli classici, questa volta non mediati da lunghi processi evolutivi. Negli anni Quaranta Kauffmann, per primo, ha avanzato l'ipotesi che nel caso di palazzo Pitti si sia voluto stabilire un riferimento a generiche strutture utilitaristiche romane: più specificamente acquedotti, vista l'inconsueta struttura formale ad arcate sovrapposte¹⁰²; mentre nel caso

Oriente è discusso da PAUL, *Der Palazzo Vecchio* cit., 1969, pp. 87-89, e più succintamente da ARENS, *Buckelquader* cit., 1954, col. 45. Più recentemente Frommel ha di nuovo accreditato questa linea evolutiva, parlando del «bugnato anticheggiante diffuso in Italia all'epoca degli Hohenstaufen e al quale il Quattrocento fiorentino restituì nuova attualità»; cfr. FROMMEL, *Le opere romane* cit., 1989, pp. 126-128.

¹⁰¹ Cfr. ad esempio P. SANPAOLESI, *Il Palazzo Pitti e gli architetti fiorentini della discendenza brunelleschiana*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter & Co., 1968, I, pp. 124-135: 130, e L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1974, p. 23, tutti insistenti sulle dimensioni delle bozze dei principali palazzi quattrocenteschi fiorentini.

¹⁰² KAUFFMANN, *Über «rinascere»* cit., 1944, pp. 123-146: 130-131.

di palazzo Medici una fonte non molto posteriore, il *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi (1510), ha suggerito di individuare nel muro di recinzione del foro di Augusto l'esplicito modello per il basamento della casa di Cosimo¹⁰³. Ipotesi su rapporti diretti fra il bugnato antico e quello fiorentino del Rinascimento erano state avanzate anche in precedenza. Già Quatremère de Quincy aveva avvicinato i paramenti del Quattrocento toscano a «la vasta muraglia che racchiudeva in Roma il foro di Nerva (detta al presente la muraglia dell'arco di Pantano)», cioè al muro del foro di Augusto, forse senza conoscere il riferimento di Paolo Cortesi¹⁰⁴. Roth, in particolare, scorgeva identità di forme fra le bugne romane e quelle moderne¹⁰⁵. Le osservazioni di Roth sono rimaste isolate, perché gli studi successivi hanno puntato l'attenzione soprattutto sulla ricerca di modelli ideologici, piuttosto che sull'analisi delle relazioni formali, lasciando in secondo piano il problema del livello dei riferimenti. Non ci si è preoccupati di capire, cioè, se i paramenti del Quattrocento si riferissero al bugnato romano solo in modo generico, riprendendone

¹⁰³ K. WEIL GARRIS, J. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's «De cardinalatu»*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 45-123; TÖNNESMANN, «*Palatium Nervae*» cit., 1984, pp. 61-70. Sull'ascendenza romana del bugnato fiorentino rinascimentale si veda anche I. HYMAN, *Notes and Speculations* cit., 1975. Brenda Preyer ha ipotizzato che anche il basamento a bozze del duecentesco palazzo di Gherardino de' Cerchi possa avere subito l'influenza, forse solo inconsapevole, dei paramenti romani: PREYER, *Two Cerchi Palaces* cit., 1985, p. 617.

¹⁰⁴ «Il genere detto rustico trova quivi il suo più bel modello, ed è presumibile ch'esso abbia servito di norma agli architetti fiorentini»; QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario* cit., 1842-1844, *sub voce* bozza, I, p. 255. Il commento sarà poi ripreso da MASSA, *Bugnato* cit., 1930, pp. 60-62: 61.

¹⁰⁵ ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, p. 39.

le caratteristiche più epidermiche — grandiosità, massività, senso plastico — oppure se ne avessero adottato anche le forme di dettaglio e i principi organizzatori. Nel proporre alcuni riferimenti visuali per palazzo Medici — il rilievo del Sarcofago Laterano 174, il ponte Amato sulla via Prenestina, mura e porte urbiche bugnate — né Isabelle Hyman né Howard Burns si dimostrano interessati a stabilire l'aderenza formale delle bozze fiorentine ai modelli proposti, ma solo il nesso ideologico che vi intercorre¹⁰⁶. Da questo punto di vista il caso di Palazzo Vecchio è emblematico (fig. 53). Prima che Paul ne avvicinasse il bugnato a quello dei castelli federiciani, i suoi paramenti erano stati riferiti da Salmi al muro posteriore del foro di Augusto, nonostante che fra i due bozzati non si potesse scorgere alcuna relazione di ordine formale¹⁰⁷. In effetti l'intento di Salmi era di stabilire una analogia architettonica all'idea di un rapporto di dipendenza diretta della scultura duecentesca dall'Antico, piuttosto che di indicare un preciso modello classico per questa particolare forma di bugnato. Ma nella stessa ambiguità è caduto anche Paul, che pure aveva censurato il riferimento di Salmi: egli infatti accomuna i paramenti di Palazzo Vecchio con quelli dei castelli Hohenstaufen in sostanza per ragioni politico-ideologiche, e solo do-

¹⁰⁶ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 154-155; BURNS, *Quattrocento Architecture* cit., 1971, pp. 269-287: 274. Questo non impedisce a Hyman di affermare (p. 156), senza il conforto di alcuna analisi approfondita, che il bugnato rustico della residenza medicea possiede una qualità archeologica.

¹⁰⁷ SALMI, *Arnolfo* cit., 1958, coll. 744-751: 749. Più recentemente il nesso ideologico tra il bugnato di Palazzo Vecchio e quello del muro del foro di Augusto è stato riproposto da TRACHTENBERG, *Scénographie urbaine* cit., 1993, 102, pp. 11-31: 16.

po aver esposto la sua tesi si vede costretto ad ammettere che formalmente i due bozzati sono diversi¹⁰⁸. La particolare tecnica muraria impiegata nel Palazzo dei Priori, consistente nell'unione di conci lisci e di elementi che potremmo definire «naturalistici» nella scabrosità del loro rilievo, distingue la costruzione fiorentina sia da gran parte dei precedenti romani, sia dall'architettura militare sveva, che generalmente impiegano distese di bozze apparecchiate e lavorate in modo molto più regolare. I bozzati antichi visibili a Roma — quelli sopravvissuti nelle province dell'Impero difficilmente sarebbero potuti essere noti a Firenze — sono costituiti per lo più da successioni omogenee di filari di altezza uguale, a loro volta composti da conci simili per dimensioni e lavorazione. Il bugnato dei castelli svevi in generale¹⁰⁹ e di quelli federiciani in particolare — soprattutto di quelli di Bari (fig. 54) e Gioia del Colle (fig. 55), ma in misura minore anche di quello di Lagopesole — è anch'esso significativo per la regolarità della sua tessitura e per l'uso di bozze assai poco naturalistiche, caratteristiche che lo rendono più simile ad un semplice rivestimento scabro piuttosto che ad un elemento modellato in modo da creare contrasti luministici intenzionali, come avviene a Firenze.

Con la sua commistione di conci lisci e quasi piatti e di elementi prominenti appena sbozzati, Palazzo Vecchio costituisce una cesura anche nei confronti dei bozzati fiorentini del XIII secolo che ci sono noti — ad esempio quelli del palazzo di Gherardino de' Cerchi in via del-

¹⁰⁸ PAUL, *Palazzo Vecchio* cit., 1969, pp. 80-92.

¹⁰⁹ Un repertorio di paramenti svevi in PFEFFERKORN, *Buckelquader* cit., 1977.

la Condotta (fig. 56), del Bargello, della torre in borgo Santi Apostoli 27, o della torre dei Girolami in Por Santa Maria¹¹⁰ — i quali adottano cuscini pochissimo prominenti oppure bugne molto geometriche e completamente lisce. Se anche si concordasse con la tesi che vede una parentela culturale fra il bugnato del Palazzo dei Priori e quello romano oppure dei castelli Hohenstaufen, resterebbe comunque aperto il problema della derivazione puramente formale del paramento fiorentino. Sinding-Larsen, che afferma l'autonomia del bugnato fiorentino trecentesco da quello di origine federiciana, ha ipotizzato che l'impiego di conci lavorati in modo più o meno naturalistico possa avere un valore simbolico, e l'ha messo in relazione con il concetto di stato aristotelico-tomistico, inteso come prodotto della natura¹¹¹. Tuttavia a Firenze l'uso di bugnati naturalistici potrebbe avere origine più antica di quanto si sia pensato finora. La torre in via delle Terme 5 mostra nella zona basamentale grandi bozze

¹¹⁰ Sulla datazione del palazzo Cerchi (prima del 1309, probabilmente tra il 1291 e il 1298) si veda SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 169-170; PREYER, *Two Cerchi Palaces cit.*, 1985. Per la torre del Bargello (la Volognana), eretta prima del 1255, cfr. W. PAATZ, *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1931, 6, pp. 287-321. La torre in borgo Santi Apostoli può essere fatta risalire al XIII secolo grazie all'arco a quattro centri del portale, simile a quelli visibili sulle facciate del palazzo Cerchi e della Volognana. La datazione della torre dei Girolami è più incerta, e oggi è resa ancora più difficile dal fatto che l'edificio fu distrutto durante l'ultimo conflitto mondiale; il bugnato piano e liscio della parte basamentale, organizzato secondo filari di altezza simile, è comunque ben visibile in una fotografia Alinari pubblicata da G.L. MAFFEI, *La casa fiorentina nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, con scritti originali di G. Caniggia, appendici documentarie di V. Orgera, Venezia, Marsilio, 1990, p. 175. Si veda anche L. MACCI, V. ORGERA, *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze, Edifir, 1994.

¹¹¹ SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 167, 170-172, 192.

lavorate in modo naturalistico, e sebbene non sia facile datare con esattezza questo edificio, è in ogni caso possibile che paramenti di questo genere ricorressero anche in torri duecentesche. Purtroppo molte di queste strutture sono state abbattute durante i lavori per il riordino del centro, alla fine del secolo scorso, e oggi della situazione precedente le demolizioni rimane una documentazione piuttosto frammentaria. Lo stesso tipo di bozzato si nota del resto negli avanzi della loggia dei Cerchi, sicuramente precedente, come già si è detto, al Palazzo dei Priori. Nella sua conformazione a scoglio e nell'alternanza di zone più aggettanti e di zone più piate, il bugnato di Palazzo Vecchio è inoltre molto simile a quello della cerchia di mura genovesi del IX secolo, di cui un tratto è ancora visibile in via Tomaso Reggio, tra le porte di Serravalle e di San Pietro. Molto interessanti, da questo punto di vista, sono anche le mura del 1155 (ad esempio nel tratto sottostante la chiesa di San Salvatore), anche queste contraddistinte da un notevole grado di naturalità, pur essendo oggi ormai molto deteriorate nei loro paramenti. È da notare che i rapporti tra Firenze e Genova alla fine del Duecento erano frequenti anche a livello ufficiale, e che dopo la battaglia della Meloria (1284) le due città si strinsero addirittura in lega¹¹². Più in generale, i paramenti bugnati connotano torri, strutture difensive e anche architetture civili di molte aree italiane — ma anche

¹¹² Sui rapporti tra Liguria e Firenze si veda A. FERRETTO, *Codice diplomatico delle relazioni fra la Liguria la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXI, 1901, 1-2.

tedesche, francesi e forse della Spagna islamica¹¹³ — già a partire dall'XI o XII secolo. La provenienza formale di un paramento potrebbe dunque rintracciarsi percorrendo strade molto diverse da quelle battute alla ricerca delle parentele ideologiche.

L'originalità dello studio di Sinding-Larsen sui bugnati fiorentini, più volte citato, consiste proprio nell'affrontare il tema concentrando l'attenzione per la prima volta quasi solo sugli aspetti puramente formali, di cui lo studioso norvegese segue l'evoluzione durante tutto il XIV secolo e per parte di quello successivo¹¹⁴. Possiamo sintetizzare in breve le sue conclusioni a questo proposito, che sono basate su un'osservazione accurata dei paramenti e soprattutto scevra da pregiudizi storiografici.

Mentre nel XIII secolo a Firenze avrebbero predominato tipi di bugnato assai poco aggettanti e contraddistinti da superfici relativamente lisce (ad esempio le bozze piane con bordi regolari visibili nella cosiddetta Torre del Vescovo, all'angolo fra via Cerretani e borgo San Lorenzo (fig. 57); oppure i cuscini relativamente piatti della torre del Bargello e del palazzo Cerchi) tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento si afferma, grazie soprattutto all'e-

¹¹³ I muri d'ambito e le torri del patio del León nell'Alcázar di Siviglia, risalenti all'XI secolo, mostrano infatti giunti di malta molto larghi e incassati rispetto alle facce dei conci, conferendo a quest'ultime l'aspetto di bugne. Se questa caratteristica fosse originaria, ci troveremmo di fronte a una sorta di 'pseudobugnato', molto precoce, di cui sarebbe da valutare l'influenza su altre costruzioni islamiche e cristiane successive. Un'analisi archeologica di questa parte del complesso in M.A. TABALES RODRÍGUEZ, A. JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, C. VARGAS LORENZO, *Aproximación arqueológica a la puerta del León del Alcázar de Sevilla*, «Apuntes del Alcázar de Sevilla», 2017, 18, pp. 9-45.

¹¹⁴ SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 163-195.

sempio del Palazzo dei Priori, un bozzato più scabro, dalla decisa impronta naturalistica, ma soprattutto più drammatico, caratterizzato dalla coesistenza di blocchi con bugne lisce e appena sporgenti, e di blocchi lavorati grossolanamente e aggettanti in modo deciso, e spesso alternante strisce orizzontali di conci più piatti e più aspri, con una tecnica efficacemente definita «a pennellate» che accentua i contrasti luminosi. Durante tutto il secolo si sarebbero poi alternati momenti in cui avrebbe prevalso la linea naturalistico-drammatica, e momenti in cui sarebbe ritornato in auge un bozzato più tradizionalmente regolare. Già nella prima metà del secolo ricompare infatti un bugnato meno drammatico: i paramenti sono organizzati in modo più tradizionale, e fra le bozze predominano quelle piatte e lisce. Esempi di questa tendenza si rintraccerebbero nel palazzo Lotteringhi della Stufa (fig. 58), nelle case dei Peruzzi, nel palazzo Vai (fig. 59), in quello Davizzi-Davanzati (fig. 60). Tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta del Trecento ritorna nuovamente in auge il bugnato naturalistico, per poi cedere il passo nei due decenni successivi a quello che Sinding-Larsen chiama lo «stile severo», consistente nella tendenza ad utilizzare tipi di bozze più tradizionali e meno aggettanti, e ad organizzare i conci in modo più regolare, strutturando il paramento mediante l'alternanza di filari più alti e più bassi. A questo gruppo appartengono il palazzo Alessandri in borgo degli Albizzi (fig. 61), il palazzo Salviati all'Isola delle Stinche (fig. 62), quello Corbinelli in via Maggio (fig. 63). Infine, negli anni Novanta del secolo, riprende corso lo stile naturalistico (definito in questa fase da Sinding-Larsen «neo-naturalistico»), che è possibile riconosce-

re nelle arcate più orientali del fronte Nord di piazza del Duomo, o nel basamento degli edifici posti nel tratto più meridionale di via de' Calzaioli.

Tra l'inizio del Quattrocento e la costruzione di palazzo Medici (avvenuta a partire dal 1446) il bugnato avrebbe rapidamente perduto il favore dei committenti, lasciando spazio alle facciate intonacate. Il palazzo di Cosimo avrebbe d'altra parte costituito un'altra importante cesura nell'evoluzione di questo tipo di paramento, paragonabile a quella determinata dal palazzo dei Priori, grazie all'uso di una bugna baulata scabra e fortemente aggettante, comparsa qui per la prima volta a Firenze.

Torneremo tra breve sui periodi stilistici proposti da Sinding-Larsen, che non sono esenti da qualche osservazione. Qui è importante comprendere la novità del metodo adottato, che si basa su un'attenta collazione dei paramenti presi in esame, e che potremmo definire «sperimentale» in senso galileiano. Lo stesso metodo è stato adottato in seguito episodicamente da Brenda Preyer¹¹⁵ e soprattutto da Andreas Tönnesmann, che ha analizzato alcuni dei maggiori palazzi fiorentini del Quattrocento¹¹⁶. Cerchiamo di adottare gli stessi criteri per capire se esistono — ed eventualmente quali siano — elementi stilistici che a Firenze distinguano i paramenti quattrocenteschi da quelli dei secoli precedenti, e dove vada ricercata la loro origine.

¹¹⁵ PREYER, *The «chasa overo palagio»* cit., 1983, 3, pp. 387-401; B. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75.

¹¹⁶ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983.

I PARAMENTI BUGNATI NEL PRIMO QUATTROCENTO

Un secolo di facciate intonacate

La costruzione fiorentina a fortezza a bugne ha da sempre avuto grezza la parte anteriore delle bugne, giacché una rifinitura precisa era limitata solo agli angoli. Quando le fortezze divennero palazzi, il cosiddetto bugnato finì per caratterizzare gli edifici nobili o pubblici. Successivamente quest'uso divenne oggetto di una deliberata intenzionalità artistica. Fu così che il palazzo fiorentino diventò un imponente palazzo in pietra, il cui effetto si basa sulla povertà e forza dei singoli elementi¹.

L'analisi condotta da Jacob Burckhardt nel 1878 riassume e anticipa quanto gli studiosi di storia dell'architettura continueranno a ripetere nei cento anni successivi: la diretta derivazione medievale dell'architettura civile fiorentina del primo Rinascimento, e il suo affidare ai massicci rivestimenti lapidei l'essenza del proprio aspetto formale². In questi assunti è già racchiuso l'equivoco, tuttora

¹ J. BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1878, p. 54, trad. it.: *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 58-59.

² Già Ruskin, all'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento, affermava che «l'impiego del bugnato massiccio sopperisce all'idea e alla sostanza della stabilità dell'edificio, come avviene nei palazzi-fortezze fiorentini» (J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Smith, Elder, and Co.,

molto radicato, secondo il quale si pensa al Quattrocento fiorentino come ad un secolo di palazzi bugnati e chiusi in sé stessi come fortezze; equivoco che gli storici dell'arte rinascimentale hanno alimentato fino a tempi recenti indirizzando di preferenza l'attenzione sugli edifici rivestiti in pietra, e sostanzialmente trascurando quelli ricoperti di intonaco³. Nell'idea che il palazzo quattrocentesco sia

1851-1853, trad. it.: *Le pietre di Venezia*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 259, cap. VIII, capo 15). Più recentemente si è insistito soprattutto sul presunto tradizionalismo del palazzo Medici e dei suoi paramenti. Cfr. L.H. HEYDENREICH, *Écllosion de la Renaissance. Italie 1400-1460*, Paris, Librairie Gallimard, 1972, trad. it.: *Il primo Rinascimento. Arte Italiana 1400-1460*, Milano, Rizzoli, 1979², pp. 48, 85; M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1976³, p. 42; A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, pp. 36, 71-72; CH.L. FROMMEL, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Palladio*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Venezia 1994, Milano, Bompiani, 1994, pp. 183-203: 185.

³ La letteratura sugli edifici fiorentini del Quattrocento interamente intonacati è molto ridotta, e per lo più frammentata e dispersa. Contributi monografici su questo tipo di palazzi esistono solo per pochissimi casi, tra i quali spiccano solo quelli dei palazzi Spinelli (C.R. MACK, *Building a Florentine Palace: the Palazzo Spinelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz», XXVII, 1983, 3, pp. 261-284), Scala (L.A. PELLECCHIA, *Observations on the Scala Palace: Giuliano da Sangallo and Antiquity*, Ph.D., Harvard University, Cambridge (Mass.) 1983; F. BORDONI, *La villa suburbana di Bartolomeo Scala a Firenze*. Villamque dives pubblico peculio/insanus urbam struit, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., LII, 2009, pp. 17-38; EAD., *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, «Annali di Architettura», XXIII, 2011, pp. 9-36), Tornabuoni (F. GURRIERI, *Il palazzo Tornabuoni Corsi, sede a Firenze della Banca Commerciale Italiana*, Firenze, Edizioni Medicea, 1992; B. PREYER, *Palazzo Tornabuoni in 1498. A palace 'in progress' and its interior arrangement*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 42-63), Corsi-Horne (EAD., *Il palazzo Corsi-Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993) e Gianfigliuzzi (EAD., *Around and in the Gianfigliuzzi Palace in Florence: Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Insti-

un cubo di bozze ha certamente avuto parte la circostanza che quasi tutti quelli più rappresentativi per la storia dell'architettura del XV secolo dispongono di una facciata ricoperta in modo più o meno esteso da bugne⁴; ma ad una prima ricognizione è subito evidente che la maggioranza degli edifici costruiti durante questo periodo non adotta paramenti lapidei neppure al piano terreno, come invece era stato consueto nel secolo precedente⁵.

In realtà la gran parte dei palazzi bugnati fiorentini risale al Trecento o addirittura alla fine del Duecento, senza contare che anche nelle torri costruite a partire dal XII secolo si riscontra frequentemente l'uso di bozze in pietra⁶.

tutes Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 55-104).

⁴ Non a caso l'elenco di quelli che alcuni hanno definito i sette maggiori palazzi quattrocenteschi fiorentini (Medici, Rucellai, Pitti, Pazzi, Boni-Antinori, Strozzi, Gondi) comprende unicamente edifici con paramenti a bugne, e fra questi solo il palazzo Pazzi mostra anche una zona ricoperta di intonaco (cfr. L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, I, pp. 29-36). Le ragioni dell'evidente preferenza accordata ai paramenti in pietra sono probabilmente varie. Da un lato è indubbio che il bugnato sia molto più caratterizzante di un rivestimento in intonaco, circostanza che ne ha decretato il successo durante il periodo dei *revival* stilistici. I bozzati, inoltre, apparentemente hanno subito nel tempo minori manomissioni delle superfici intonacate, garantendo entro determinati limiti la certezza della loro autenticità, anche se in molti casi questo assunto andrebbe accuratamente verificato. Non ha mai cessato di esercitarsi, infine, il fascino suscitato dalla loro preziosità, specialmente nei periodi in cui il gusto per i materiali a facciavista ha avuto più influenza.

⁵ Nell'equivoco sono caduti anche studiosi che si sono occupati specificamente dei materiali da costruzione. Francesco Rodolico, ad esempio, non rileva la preponderanza degli edifici intonacati, ma si limita ad osservare che «già dal Quattrocento il 'palazzo fiorito' largamente intonacato si affianca al 'palazzo munito' dal paramento in pietra» (F. RODOLICO, *La città toscana*, «Nuova Antologia», CIII, 1968, 3, pp. 331-342: 336, poi ripubblicato in *Scritti di varia cultura urbana*, Firenze, CLUSF, 1976, p. 59).

⁶ Brenda Preyer, ad esempio, ha dimostrato che il palazzo di Gherardino de' Cerchi, posto all'angolo tra via della Condotta e il vicolo de' Cerchi, è stato edificato anteriormente al 1309, forse tra il 1291 e il 1298; pur mol-

Nel Medioevo il bugnato costituisce senz'altro un tipo di finitura molto apprezzato e impiegato, e in questo il giudizio di Burckhardt può ritenersi tuttora valido. Sono un indice di questa preferenza, fra l'altro, le prescrizioni dettate dal Comune nel 1389 per uniformare esteticamente le fronti edilizie sul lato nord di piazza del Duomo attraverso una serie di arcate a bugne, e quelle analoghe del 1390, riguardanti i paramenti bozzati del tratto meridionale di via Calzaioli⁷. Più in generale, gli edifici due-trecenteschi che ci sono pervenuti suggeriscono una incontrovertibile predilezione per le murature di pietra in vista almeno per quanto riguarda la zona basamentale delle residenze dei ceti più abbienti, che consiste sempre in un paramento a

to rilavorato, il piano terreno mostra un paramento bugnato costituito da bozze baulate poco aggettanti e dalla superficie regolare, caratterizzate da un profilo curvo e abbastanza teso; cfr. B. PREYER, *Two Cerchi Palaces in Florence*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, II (*Art, Architecture*), Firenze, Giunti-Barbera, 1985, pp. 613-630. Sulla datazione delle torri fiorentine si veda S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 163-212: 168-169, e F. REDÌ, *Edilizia medievale in Toscana*, Firenze, Edifir, 1989, pp. 89-92, non sempre in accordo tra loro.

⁷ I documenti riguardanti le arcate di piazza del Duomo e le facciate di via Calzaioli sono rispettivamente pubblicati in C. GUASTI, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze, dalla tipografia di M. Ricci, 1887, pp. 284, 286-289, docc. 379, 386-390, 393, e C. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885, pp. 44, 243-244. Si veda anche W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1953, pp. 116-120, SINDING-LARSEN, *A tale* 1975, pp. 182-187, D. FINIELLO ZERVAS, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1987, pp. 175-177; P. SPILNER, «*Ut civitas amplietur*:» *Studies in Florentine Urban Development, 1282-1400*, Ph.D., Columbia University, New York 1987, pp. 422-426, 431-436; D. FRIEDMAN, *Palaces and the Street in Late-Medieval and Renaissance Italy*, in *Urban Landscapes: International Perspectives*, a cura di J.W.R. Whitehand e P.J. Larkham, London, Routledge, 1992, pp. 69-113: 91-92.

bugne oppure in pietra da taglio liscia, mentre è probabile che si tendesse a usare l'intonaco solo per i piani superiori. Qui il rivestimento lapideo, quando esiste, è invariabilmente realizzato con blocchi dalla faccia piana, e generalmente giunge fino all'imposta degli archi delle finestre che si aprono al primo piano, oppure al massimo fino alla loro sommità⁸. Da questo punto fino alla gronda del tetto la muratura risulta costituita da pietrame grezzo e non squadrato, oppure da materiali ancor più eterogenei, molto probabilmente destinati appunto ad essere ricoperti da uno strato di intonaco. È una situazione molto comune, osservabile nei moltissimi edifici trecenteschi nei quali questo rivestimento non esiste più⁹: il palazzo Salviati in via Ghibellina, il palazzo Cerchi all'angolo fra via de' Cerchi e via della Condotta (fig. 56), il palazzo dei Talani, all'angolo fra via de' Neri e via de' Leoni, il palazzo Covoni, in via della Vigna Vecchia, il palazzo Bezzoli, all'angolo fra via de' Cerretani e piazza dell'Olio (fig. 64), costituiscono solo alcuni dei casi più rappresen-

⁸ Il palazzo Davizzi-Davanzati costituisce uno dei rari casi in cui questo rivestimento giunge fino all'imposta degli archi delle aperture del secondo piano. L'edificio posto all'angolo fra via de' Cerretani e borgo San Lorenzo, che ingloba la cosiddetta Torre del Vescovo, presenta un paramento di bugne piane e lisce esteso anche a tutto il primo piano; se la costruzione risalisse al XIV secolo, come sembra, costituirebbe l'unico caso precedente al Quattrocento che io conosca in cui il bugnato proseguiva anche al piano superiore. Tuttavia qui si è semplicemente esteso il precedente paramento basamentale della torre, che giunge all'incirca alla stessa quota di quello dell'edificio adiacente.

⁹ Una massiccia opera di *scraping* su questi edifici fu svolta durante i primi decenni del secolo, appoggiata anche finanziariamente dalle autorità comunali e in particolare dal sindaco Francesco Sangiorgi; cfr. R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler, 1896-1927, trad. it.: *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1956-1968, IV (*I primordi della civiltà fiorentina*), III (*Il mondo della chiesa. Spiritualità ed arte. Vita pubblica e privata*), p. 494 nota 2.

tativi. Conci in pietra lavorata vengono in ogni caso impiegati dovunque per gli stipiti e per gli archi delle finestre, ma sembra fuor di dubbio che anche queste superfici dovessero essere almeno parzialmente ricoperte di intonaco, dato che le dimensioni dei blocchi che costituiscono i piedritti sono sempre assolutamente irregolari.

Nei casi in cui l'intonaco sia ancora *in situ*, questo strato simula spesso un apparecchio lapideo isodomo attraverso il ricorso alla tecnica del graffito, dimostrando ancora una volta la predilezione trecentesca per le più costose muraure in pietra da taglio. La tecnica del graffito, sviluppata in questa forma probabilmente alla fine del Duecento¹⁰, poteva costituire infatti un espediente per rendere più economica la costruzione della facciata, espediente reso accettabile dal fatto che le parti in pietra simulata si trovano ad una discreta altezza dal piano stradale, e quindi non sono osservabili da vicino, e in più erano spesso parzialmente escluse dalla vista a causa delle tettoie sporgenti al di sopra degli ingressi ai fondi del piano terreno, oggi scomparse¹¹. L'effetto mimetico degli intonaci graffiti era del resto sufficientemente convincente, come si può osservare nel pur restaurato palazzo trecentesco della Mercatanzia, sul lato orientale di piazza della Signoria, in cui ai piani superiori si simula la pietra da taglio appunto con questo mezzo (fig. 65). È incerto, tuttavia, se l'u-

¹⁰ G. THIEM, C. THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1964, p. 19, che comunque datano i primi rivestimenti graffiti sopravvissuti (la casa Davanzati in Porta Rossa e la cappella Castellani in Santa Croce) alla seconda metà del XIV secolo.

¹¹ Sull'argomento si veda FRIEDMAN, *Palaces and the Street* cit., 1992, pp. 69-113.

so dell'intonaco graffito prevalesse in modo netto su quello semplicemente tinteggiato o addirittura lasciato grezzo, e altrettanto incerto è se le residenze dei ceti più agiati venissero rifinite ai piani superiori indifferentemente con ciascuno di questi tipi di rivestimento, oppure se si adottasse di preferenza la soluzione mimetica.

Non è agevole rintracciare nei documenti contemporanei accenni ai tipi di rivestimento impiegati, né è possibile desumerli con sicurezza osservando le scene urbane o le raffigurazioni di palazzi contenute nei dipinti toscani due-trecenteschi. Nella stima dei danni inferti tra il 1260 e il 1266 dai Ghibellini di Firenze alle proprietà dei Guelfi, ad esempio, solo raramente vengono registrati i materiali di cui erano costituiti gli immobili distrutti, e quando avviene si pone l'attenzione soprattutto sulle strutture in legno¹². Analogamente, nelle opere dei pittori due-trecenteschi, che spesso contengono immagini di città e di edifici di ogni genere, la convenzionalità delle rappresentazioni non permette di trarre alcuna conclusione in proposito, sebbene sia interessante notare la comparsa di uno zoccolo bugnato in molte delle mura urbane che vengono dipinte¹³.

¹² *Estimo fatto dal Comune di Firenze, de' danni cagionati da' Ghibellini a' Guelfi cacciati di Firenze, e fuggiti a Lucca, dall'anno 1260 all'an. 1266*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, VII, Firenze, per Gaet. Cambiagi, 1776, pp. 203-286. Questo documento viene preso in esame da I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968, pp. 5-23.

¹³ Lo studio dell'edilizia medievale attraverso la pittura due-trecentesca meriterebbe una trattazione a parte. I dipinti duecenteschi rappresentano spesso, soprattutto negli sfondi, immagini architettoniche, fra le quali vengono inserite anche quelle di molti palazzi. Il grado di convenzionalità di queste raffigurazioni è però sempre molto alto, e lo dimostra il

fatto che gli edifici vengono rappresentati quasi sempre secondo lo stesso modello tipologico: sono costruzioni tozze e a più piani (generalmente tre), bucate da piccole monofore con arco a tutto sesto e da occhi circolari o polilobati; i piani sono spesso separati da fregi con motivi floreali o geometrici, e il coronamento è costituito nella maggior parte dei casi da una semplice cornice inclinata decorata da palmette. Si veda ad esempio il *Martirio di San Bartolomeo*, o la *Resurrezione di Lazzaro*, entrambe di Guido da Siena (Siena, Pinacoteca; vd. J.H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton, Princeton University Press, 1964, tavv. 3, 13). Non è possibile capire con esattezza a quale tipo di rivestimento stia pensando il pittore, sebbene in alcuni casi sia chiaro che il piano terreno è rivestito da un paramento isodomo bugnato, o per lo meno in pietra da taglio: si vedano ad esempio le due tavole con *San Francesco e sei episodi della sua vita* dipinte da Giunta Pisano e Bonaventura di Berlinghiero (rispettivamente a Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, e Pescia, chiesa di San Francesco), la *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita*, di anonimo pisano (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), *San Jacopo, tre santi e San Giovanni nella pentola bollente*, del Maestro della Maddalena (Firenze, Galleria dell'Accademia). In alcuni casi ai piani superiori sono dipinte serie di riquadrature comprendenti l'intera larghezza della parete, la cui interpretazione è più difficoltosa e, come nel caso dei fregi che funzionano da elementi separatori fra i vari piani, potrebbero rappresentare motivi semplicemente dipinti su specchiature di intonaco (si vedano ancora le tavole di Giunta Pisano e Bonaventura di Berlinghiero). Il bugnato appare anche nell'edificio da cui esce la Madonna nell'*Annunciazione* del Maestro di Greve (Firenze, Galleria degli Uffizi), dove questo paramento è esteso al piano superiore e appare singolarmente costituito da filari di bugne brevi e tozze alternate a ricorsi sottili (A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Alberto Bruschi, 1990, tavv. 23-24, 39, 68, 160).

Nel Trecento le rappresentazioni della città e dei suoi edifici appaiono meno convenzionali e più aderenti all'aspetto dell'edilizia medievale giunta fino a noi; anche in questo caso, tuttavia, è assai difficile poter azzardare delle conclusioni sui materiali impiegati per il rivestimento dei palazzi. Da questo punto di vista i numerosi riferimenti all'architettura che si rintracciano nelle opere di Giotto non risultano praticamente di nessun aiuto (si vedano ad esempio le immagini di città osservabili nel *San Francesco che dona il mantello al povero cavaliere*, nell'*Omaggio dell'uomo semplice*, nella *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, nell'*Estasi di San Francesco*, tutti nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, o nel *Ritorno a Nazareth* e nel *Fanciullo che precipita da una torre a Roma* nella chiesa inferiore (L. BELLOSI, *Giotto ad Assisi*, Assisi, Dacca-Casa Editrice Francescana, 1989, tavv. 23, 26, 42, 47, 127, 137; sulle architetture dipinte negli affreschi di Giotto anche F. BENELLI, *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012); in queste opere l'intensa policromia delle superfici murarie lascia francamente sconcertati, ma questo non significa che si intendesse necessariamente rappresentare edifici intonacati e dipinti a colori vivaci: nella tavo-

Qualche informazione si ricava da alcuni documenti del XIV secolo. Piero Sanpaolesi pubblicò nel 1939 la descrizione del progetto di una casa che un membro della famiglia Del Bene si accingeva a far costruire in una zona di sua proprietà tra il lungarno degli Acciaiuoli e il borgo

la di Pietro Lorenzetti rappresentante Santa Umiltà che contribuisce alla costruzione di un nuovo convento (Firenze, Galleria degli Uffizi), le mura dell'edificio ancora in costruzione vengono rappresentate con un tono decisamente verde (M. PROKOPP, *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Berlin, Henschelverlag, 1985, num. 13). Rappresentazioni di edifici colorati in modo sgargiante si incontrano spesso, del resto, anche nel Quattrocento: si veda ad esempio la città dipinta da Giovanni Angelico sullo sfondo della pala di Santa Trinita, del 1440 circa (Firenze, Museo di San Marco). Analoghe considerazioni si possono trarre dalla tavola con *San Benedetto che abbandona la città*, di Giovanni del Biondo (Firenze, Collezione Acton), dalle *Storie della vita di San Matteo* di Niccolò Gerini (Prato, San Francesco), dal *Martirio di San Sebastiano* del Maestro della cappella Rinuccini (Firenze, San Donato in Polverosa) (M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975, tavv. 35, 99, tavv. comparative 56); ma l'elenco potrebbe essere lunghissimo, e in questa sede è difficile potere dare anche solo un campione significativo di questo tipo di raffigurazioni. Compaiono invece in diverse opere paramenti indubitabilmente bugnati a rivestimento della parte basamentale di mura e porte urbane: si vedano gli affreschi di Giotto rappresentanti la *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, dove i conci hanno i giunti verticali corrispondenti, o il *Ritorno a Nazareth*, che mostra un bugnato isodomo a giunti sfalsati; ancora un bugnato isodomo a giunti sfalsati si osserva nell'*Incontro alla Porta Aurea* (Padova, cappella degli Scrovegni; vd. C. GNUDI, *Giotto*, Milano, Aldo Martello, 1958, tav. XXIII, oppure M. MEISS, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951, tav. 26) oppure, sempre nella cappella degli Scrovegni, nei *Funerali della Madonna*, del Maestro del coro Scrovegni (F. BOLOGNA, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino, Einaudi, 1969, tav. 87). In entrambe le opere il bozzato costituisce la parte basamentale delle torri che affiancano una porta. Questo tipo di muratura appare ancora in connessione con alcune fortificazioni cittadine nell'affresco di Agnolo Gaddi raffigurante Eraclio che porta la Santa Croce a Costantinopoli (Firenze, Santa Croce, cappella del coro; vd. P. TOESCA, *Die florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze-München, Pantheon-Kurt Wolff Verlag, 1929, tav. 108 b). È più dubbia, invece, la volontà di Giotto di rappresentare un paramento bozzato al piano terreno del palazzo che compare nel *San Francesco che rinuncia ai beni* (Firenze, Santa Croce; vd. L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino, Einaudi, 1985, tav. 113).

Santi Apostoli; il documento, che probabilmente è databile ad un periodo antecedente il 1340 oppure intorno al 1370, prescrive che le pareti in pietrame dei piani superiori siano «dentro intonichate e di fuori rinzafe», coperte cioè da uno strato di intonaco non liscio, mentre per il muro in mattoni confinante con il chiasso laterale si prevede solo la stuccatura dei giunti¹⁴. Nel 1363, invece, una supplica dell'Arte di Calimala riguardante la demolizione degli sporti di alcune case in piazza San Giovanni, accolta dalla Signoria, obbliga i proprietari a costruire al loro posto un «muro pulcro, intonicato et raso», da eseguire sul modello della facciata dell'Opera del Duomo — l'attuale Opera Vecchia — appena realizzata¹⁵.

La descrizione della casa dei Del Bene fa riferimento ad un intonaco semplicemente spruzzato sulla parete, mentre la supplica del 1363 parla di una facciata liscia («muro [...] raso»), e probabilmente anche imbiancata; la veduta di Firenze ai piedi della Madonna affrescata su una parete del Bigallo (fig. 2) mostra a sua volta una città sostanzialmente monocroma, del colore della pietraforte, che farebbe pensare ad un uso dell'intonaco graffito esteso anche agli innumerevoli sporti addossati alle facciate. La presen-

¹⁴ P. SANPAOLESI, *Un progetto di costruzione per una casa del secolo XIV*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Milano 18-25 giugno 1939), Milano, Comitato ordinatore presso la Regia Soprintendenza di Milano, [1939], pp. 259-266: 260, 265. Sanpaolesi, in accordo con Armando Saporì che l'aveva scoperta, datava la descrizione tra il 1340 e il 1370; tuttavia i Del Bene furono dichiarati insolventi poco dopo il 1343, e questo ha convinto Isabelle Hyman ad anticipare la datazione del documento o, in alternativa, a spostarla in avanti (HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, p. 27 nota 59).

¹⁵ Il documento è pubblicato in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, I, p. 72, e in BRAUNFELS, *Stadtbaukunst* cit., 1953, p. 253.

za dell'intonaco ai piani superiori, comunque impiegato, non implica però che nel Duecento e nel Trecento lo si mettesse in opera, nelle residenze delle classi più agiate, anche al piano terra; ed è probabile, ad esempio, che molte delle torri costruite nel XII e XIII secolo non siano mai state intonacate neanche ai livelli più alti, spesso realizzati con murature talmente irregolari da dover far supporre strati di intonaco di spessore troppo elevato¹⁶.

Se per i palazzi due-trecenteschi sembra indiscutibile l'uso di paramenti in pietra almeno al piano terreno, il Quattrocento da questo punto di vista rappresenta un momento di svolta. Nella terza o quarta decade del secolo compare un edificio completamente ricoperto di intonaco graffito, il palazzo Busini in via de' Benci¹⁷ (fig. 66),

¹⁶ La convinzione di Andreas Tönnemann secondo cui a Firenze già nell'alto Medioevo le murature non rivestite in pietra da taglio erano ricoperte di intonaco non sembra in realtà suffragata da nessuna prova; cfr. A. TÖNNESMANN, [Recensione a] R.A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London 1980, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVII, 1984, 1, pp. 263-269: 267.

¹⁷ Secondo Schiaparelli, il palazzo offre uno degli esempi più notevoli di simulazione di una muratura regolare tramite l'intonaco graffito (A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I (II vol. mai pubblicato), Firenze, Sansoni, 1908 (ristampa anastatica a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, Firenze, Le Lettere, 1983), p. 29; cfr. anche THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 58-59), ma non si ha la certezza che questo tipo di finitura sia stata prevista fin dall'inizio. Certamente il piano terreno ha subito consistenti modifiche, perché originariamente vi si aprivano quattro botteghe (cfr. GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, p. 612). Nel 1885 la facciata fu nuovamente intonacata e i graffiti rinnovati ad imitazione dei resti originali (cfr. «Il Nuovo Osservatore Fiorentino», I, 1885, 4, p. 31); un nuovo restauro è stato compiuto agli inizi degli anni Ottanta del Novecento (cfr. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1983, II, p. 11 nota 105). Nel libro di Antonio Billi si cita un modello fatto da Brunelleschi per il palazzo (C. von FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, VII, 1891, pp. 299-368: 318, 366; *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazio-*

che allo stato attuale delle conoscenze rappresenta una novità nel panorama cittadino, e costituisce un precedente per i palazzi intonacati comparsi in seguito sempre più numerosi. Durante questo secolo i paramenti bugnati divengono in effetti relativamente rari, in special modo nei due decenni che seguono il periodo 1440-1470, dove si concentra la maggior parte dei palazzi ricoperti da un rivestimento di bozze. Tra i circa centotrenta palazzi che si possono ragionevolmente ritenere costruiti tra la fine del Trecento e gli inizi del Cinquecento (fig. 13), quelli che mostrano un paramento bugnato assommano in totale a solo una trentina¹⁸; gli altri, molti dei quali databili nel-

nale di Firenze, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892, pp. 32, 35), e ugualmente nel codice dell'Anonimo Magliabechiano (*Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17*, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892, p. 67; C. DE FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, XII, 1893, 192, pp. 275-334: 323). L'attribuzione passa anche nelle *Vite* di Vasari, secondo il quale Brunelleschi avrebbe fatto «'l modello della casa de' Busini per abitazione di due famiglie» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, II, p. 366: qui confuso dal Milanese con il palazzo Lenzi-Quaratesi, a nota 2; cfr. anche G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 301, dove il palazzo è erroneamente chiamato Bardi-Gerzelli, a nota 72, evidentemente seguendo il medesimo errore commesso da Giovanni Previtali e Paola Ceschi in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, II, Milano, Club del Libro, 1962-1966, p. 276 nota 3). La paternità brunelleschiana è stata respinta da H. KLOTZ, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin, Gebr. Mann, 1970, pp. 61-62, e da B. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75: 63 nota 39, ma su questo problema si veda anche P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962, p. 93, e H. SAALMAN, *The Palazzo Comunale in Montepulciano*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII, 1965, pp. 1-46: 34 nota 40.

¹⁸ Un catalogo di edifici quattrocenteschi si può ricavare — pur con lar-

la seconda metà del Quattrocento, sono completamente intonacati, oppure limitano il bugnato alle fasce che segnano gli spigoli della costruzione o alle incorniciature di porte e finestre. Nonostante che taluni palazzi, in testa quello Medici e quello dello Strozzi, esprimano potentemente attraverso le loro facciate il primato di valori plasticamente naturalistici, a Firenze l'architettura civile del Quattrocento è nel complesso sempre più orientata verso

ghe approssimazioni — dalla bibliografia esistente. Utile a questo proposito la lista di edifici storici compilata all'inizio del secolo da Walther Limburger, anche se ormai molto datata (W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz, Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1910), e, ancora precedenti, la guida e la pianta di Federigo Fantozzi (F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per Gius. e fratelli Ducci, 1842; ID., *Pianta geometrica della città di Firenze alla proporzione di 1 a 4500 levata dal vero e corredata di storiche annotazioni*, Firenze, coi tipi della Galileiana, 1843). Si veda anche la serie di volumi sui palazzi fiorentini di Mario Bucci (M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di Santa Croce*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1971; ID., *Palazzi di Firenze. Quartiere della SS. Annunziata*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973; ID., *Palazzi di Firenze. Quartiere di S. Maria Novella*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973; ID., *Palazzi di Firenze. Quartiere di Santo Spirito*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973), quelli di Ginori Lisici (GINORI LISICI, *I palazzi cit.*, 1972), e l'utilissima lista pubblicata da Giovanni Fanelli (G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973, II, p. 51). Liste di palazzi compaiono anche in un manoscritto compilato da Benedetto Dei attorno al 1470 (B. DEI, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, prefazione di A. Molho, Firenze, Francesco Papafava, 1984; vd. anche G.C. ROMBY, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo, con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città*, Firenze, LEF, 1976), e in uno di Francesco Baldovinetti del 1520 circa (pubblicato da C. VON FABRICZY, *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, 5-6, pp. 539-544, e da GINORI LISICI, *I palazzi cit.*, 1972, II, p. 801); anche Benedetto Varchi, infine, compila un elenco di palazzi costruiti fino al 1545 circa nella sua *Storia fiorentina* (B. VARCHI, *Storia fiorentina di B.V. con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, II, pp. 102-105 (libro IX); vd. anche GINORI LISICI, *I palazzi cit.*, 1972, II, p. 803).

schemi astratti: lo dimostrano non solo le numerose facciate graffite, spesso ricorrenti a forme di ornamentazione geometrica, ma anche i bozzati tendenzialmente stereometrici che appaiono nella seconda metà del secolo, ad esempio quelli dei palazzi Boni-Antinori, Strozzi, Gondi (figg. 15, 5, 22).

Il bugnato all'alba del Quattrocento

Non credo si possa concordare con Sinding-Larsen quando afferma che a Firenze, nei due o tre decenni che precedono la costruzione del palazzo Medici, non si costruisce alcun edificio bugnato¹⁹. È indubbio che la maggior parte delle costruzioni che nel Quattrocento adottano questo tipo di rivestimento si concentra nel periodo compreso fra la metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta; tuttavia se ne incontra un certo numero anche nella prima parte del secolo, a costituire gli elementi di transizione tra i paramenti trecenteschi e quello, in gran parte inedito, del palazzo Medici.

Un primo gruppo di palazzi si può ritenere ancora appartenente a quello stile neonaturalistico che compare e prende piede durante gli anni Novanta del Trecento. Di questo gruppo fa parte il palazzo Giandonati²⁰, un edificio di dimensioni piuttosto ridotte, rivestito da un paramento bugnato fino alla sommità delle arcate che si aprono al piano terreno, e interamente ricoperto da graffiti ai pia-

¹⁹ «Among the very numerous rusticated facades in Florence, I have not come across one which would seem to have been erected during the two or three decennia preceding the construction of the Palazzo Medici-Riccardi (1444 ff.)»; SINDING-LARSEN, *A tale* 1975, p. 188.

²⁰ In via Pellicceria 1^a-2^a, all'angolo con il vicolo del Panico.

ni superiori (fig. 47). Il palazzo è stato datato — sulla base dei graffiti — tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo²¹, e in effetti mostra significativi punti di contatto con le facciate erette nella parte meridionale di via de' Calzaioli. Il paramento bugnato è costituito da un misto di conci relativamente piani e lisci (B) oppure leggermente bombati (B₁, C), e di conci più grossolani e aggettanti (F), e vi si nota una certa tendenza ad alternare filari più bassi a gruppi di filari più alti, ma senza un preciso ordine; i corsi posti nei sodi tra le arcate infatti non corrispondono. Il paramento non ha comunque un rilievo eccessivamente drammatico; anzi l'impressione è quella di un modellato piuttosto morbido, che richiama in parte quello del palazzo Corbinelli in via Maggio²² (fig. 63), risalente con ogni probabilità agli anni Settanta o Ottanta del Quattrocento²³.

Questo tipo di bugnato, che associa un rilievo piuttosto piatto e poco chiaroscurato ad un'organizzazione del

²¹ THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 52-53; SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 188. Nel 1914 i graffiti vengono ripristinati secondo un progetto redatto da Guido Carocci e Giuseppe Castellucci nel 1902, in base al quale si costruiscono anche i gradini e le panche di via che affiancano le arcate d'ingresso, e la loggia sotto tetto che prospetta sul vicolo del Panico. Cfr. G. CAROCCI, *Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia delle Belle Arti con titolo «Per Firenze Antica»*, «Bollettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica», III, 1902, pp. 75-88; si veda anche la fotografia del palazzo prima dei restauri, pubblicata in *Brevi notizie sopra alcuni antichi edifici di Piazza San Biagio, Via Por S. Maria e Borgo S. Jacopo*, «Bollettino per la Difesa di Firenze Antica», II, 1901, pp. 38-45: in fronte alla p. 38. In generale, sugli interventi di rinnovamento e restauro dei paramenti cfr. la nota 78 nel secondo capitolo.

²² Conosciuto anche come palazzo Ridolfi, in via Maggio 15.

²³ THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, p. 55; GIGNORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, pp. 723-724; SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, pp. 182, 191.

paramento caotica, non sembra avere alcun seguito nel Quattrocento. Si afferma invece un'altra linea evolutiva, che trae anch'essa le sue origini dal gruppo neonaturalistico della fine del Trecento, ma che inverte i termini della muratura osservata nel palazzo Giandonati: ad un bugnato molto aspro fa riscontro un apparecchio piuttosto regolare, che mitiga in parte l'impressione drammatica suscitata dai conci. Di questa linea fanno parte il frammento del palazzo Buondelmonti in borgo Santi Apostoli (le tre arcate che seguono il numero civico 3, fig. 67), il palazzo Rinieri (fig. 68), il palazzo da Uzzano (fig. 6), e il palazzo Scolari (fig. 69), tutti all'incirca collocabili nei primi tre decenni del secolo²⁴. I loro paramenti sono in gran parte costituiti da bozze lavorate in modo molto scabro (tipi D, F), quasi spaccate anziché sbazzate, che conferiscono alla muratura un aspetto che potremmo definire «roccioso», difficilmente rintracciabile, anche negli esempi più naturalistici, nei paramenti posteriori. A queste bugne sono accostati blocchi lisci o spianati, poco aggettanti, (tipi B, E) a formare un insieme dall'effetto marcatamente drammatico. Questa sensazione si avverte in special modo nel palazzo Buondelmonti²⁵ — da porsi probabilmente nell'ul-

²⁴ Il palazzo Buondelmonti si trova in borgo Santi Apostoli 5-7; il palazzo Rinieri in via de' Neri 4-6, nel tratto compreso tra via de' Rustici e via delle Brache; il palazzo da Uzzano in via de' Bardi 36; il palazzo Scolari, infine, all'angolo tra borgo degli Albizzi (n. 29) e via de' Gibaldi (n. 15).

²⁵ Questo interessante frammento deve essere comunque considerato con molta cautela, visto che il paramento è stato in parte ricomposto e forse rielaborato dopo le distruzioni belliche occorse durante l'ultima guerra nella zona limitrofa ai lungarni. Alcune arcate furono inoltre oggetto di lavori di ripristino nel 1915 (cfr. ASCFi, *Ufficio di Belle Arti*, 270, anno 1915; ringrazio Filippo Gheri e Roberto Levati per avermi messo al corrente di questo materiale). Cfr. anche G. CAROCCI, *Firenze scomparsa. Ricordi storico artistici*, Firenze, Galletti e Cocchi, 1897, p. 138; W. LIMBURGER,

timo decennio del Trecento o all'inizio del Quattrocento — in quello Scolari — costruito nel periodo tra il 1410 e il 1426 — e in quello di Niccolò da Uzzano, forse già in costruzione nel 1411, mentre nella prima fase del palazzo Rinieri (*ante* 1399-1402), corrispondente alle prime otto campate da sinistra, i conci sono meno aggettanti e meno scabri, e il paramento più omogeneo a causa della mancanza di bozze lisce e spianate²⁶.

Se posti a confronto con il paramento del palazzo Giandonati, gli apparecchi di queste facciate sembrano essere stati oggetto di una progettazione già più accurata; soprattutto vi si nota un uso deliberato di alcuni filari decisamente sottili, che servono a porre in evidenza situazioni notevoli. Nel palazzo Rinieri i corsi più bassi sono tutti posti nella parte basamentale del paramento, e anche nel palazzo Scolari segnano il piede della muratura, oltre all'imposta e alla sommità delle arcate; ancora filari bassi sono collocati a segnare l'imposta e la sommità delle arcate nel palazzo da Uzzano.

La compresenza in uno stesso paramento di filari più alti e più bassi può avere effetti del tutto diversi. Se la loro disposizione segue una logica evidente — ad esempio

Die Gebäude von Florenz, Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1910, p. 28 n. 132.

²⁶ Prove documentarie rintracciate da Brenda Preyer dimostrano che il palazzo di Matteo Scolari sarebbe stato costruito o anteriormente al 1385, oppure tra il 1410 e il 1426 (cfr. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo* cit., 1990, p. 61 nota 18); quest'ultima datazione è ritenuta più probabile dalla studiosa americana, e in effetti si accorda meglio con le caratteristiche stilistiche del paramento bugnato. Sul palazzo Rinieri e sul palazzo da Uzzano si veda EAD., *The «chasa overo palagio» of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 387-401, e in particolare su quest'ultimo p. 388 nota 4.

se si alternano fra loro, come accade nel registro superiore del palazzo dello Strozzi (fig. 11), oppure se tendono a disporsi secondo un ordine crescente o decrescente, oppure se si raggruppano in zone separate, come nel palazzo Peruzzi nell'omonima piazza (fig. 1) — si ricava l'effetto di una strutturazione del paramento; altrimenti, se non esiste alcuna logica, il risultato è più marcatamente naturalistico, come accade nei palazzi Giandonati o Corbinelli. Nonostante l'aspetto roccioso delle loro bugne, i palazzi di questo gruppo adottano un modello di organizzazione del paramento molto più avvicinabile a quello tipico degli edifici dello stile «severo» del Trecento, piuttosto che a quello usato nel periodo neonaturalistico. Il palazzo Scolari (fig. 69), ad esempio, dimostra una chiara tendenza ad una strutturazione del paramento precisa. Qui occorre riferirsi alla facciata rivolta verso via de' Giraldi, e alla parte sinistra di quella su borgo degli Albizzi; su questo lato i corsi alla sinistra del portale non corrispondono infatti con quelli alla sua destra, e la corrispondenza manca anche tra i filari dei sodi sostenenti le arcate che si aprono da questo lato del portale²⁷. Fanno eccezione gli ultimi tre piedritti all'estremità destra della facciata, che mostrano, fino all'imposta degli archi, un bugnato completamente diverso da quello che forma il resto del paramento: bozze spianate e lisce con bordi netti (tipo B₁), oppure conci leggermente baulati (tipo C); è

²⁷ La mancata corrispondenza dei filari sui lati opposti delle aperture è ricorrente anche nell'architettura fiorentina della prima età romanica; si veda in proposito W. HORN, *Romanesque Churches in Florence. A Study in Their Chronology and Stylistic Development*, «The Art Bulletin», XXV, 1943, 2, pp. 112-131: 120.

probabile che questa zona sia stata oggetto di alcune ristrutturazioni, e non è escluso che gran parte del prospetto sul borgo degli Albizzi sia stato costruito in un periodo successivo all'edificazione del nucleo su via de' Giraldi²⁸.

Qui la struttura del paramento è piuttosto chiara. Nella parte inferiore della parete si succedono cinque filari più bassi, di altezza pressoché uguale, caratterizzati nel complesso da un rilievo piuttosto aspro, ai quali segue una distesa di corsi più alti, interrotti solo da qualche linea più breve che accelera in alcune zone il ritmo dell'apparecchio. La successione di filari più bassi segna la parte basamentale della facciata, che è distinta dal resto del paramento anche grazie all'addensamento in questa fascia del rilievo plastico: nella parte più alta si concentrano infatti anche le bozze più piatte²⁹.

Un espediente del tutto analogo era stato già sfruttato nel palazzo Alessandri (*post* 1378)³⁰ (fig. 61), dove la parte ba-

²⁸ Interessanti elementi documentari sul palazzo sono stati resi noti da Arnoldo Moscato, secondo il quale nel luglio del 1462 Piero di Andrea de' Pazzi avrebbe acquistato il palazzo — comunemente chiamato la «Casa del marchese di Ferrara» — dal duca di Modena. Nel 1447 Piero aveva comprato da Piero di Spina d'Azzolino un'altra casa in borgo degli Albizzi, posta a lato della proprietà del fratello Jacopo (il futuro palazzo Pazzi-Quaratesi), casa che nel 1427 risultava appartenere a Spina e Piero d'Azzolino, e che nel 1462 viene ceduta, insieme con un'altra in via del Proconsolo, a Jacopo de' Pazzi per poter comprare la Casa del marchese di Ferrara; fra queste due ultime proprietà era posta un'altra casa, che nella denuncia del 1433 risulta appartenere ad Andrea de' Pazzi, e che nel 1445, alla sua morte, viene ereditata dal figlio Piero (A. MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma, Servizio Affari Generali I.N.P.S., 1963, pp. 44-45, 53-55, 95 nota 49). È possibile che quest'ultima casa corrispondesse alla parte posta alla destra del portale, e che sia stata inglobata nel vecchio palazzo degli Scolari successivamente al 1462.

²⁹ Sul bugnato del palazzo Scolari si veda anche E. ROTH, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien, Waldheim-Eberle A.G., 1917, p. 42; SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, p. 189 nota 2.

³⁰ La datazione è proposta da SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, p. 181.

samentale del prospetto è segnata da una serie di corsi più alti e più bassi che si alternano in successione fino al filare di imposta delle arcate, e che si distinguono per essere tutti molto piatti e lisci. La parte superiore del paramento è invece caratterizzata da filari sottili, che vanno aumentando il loro aggetto e la grossolanità della loro lavorazione man mano che si sale verso l'alto. Analogamente, nel palazzo Rinieri (fig. 68) si nota un'alternanza tra filari più alti e filari più bassi nella zona compresa tra il piede del basamento e l'imposta degli archi, anche se non così controllata come nel palazzo Alessandri, mentre la parte superiore dell'apparecchio è formata da corsi di altezza all'incirca uguale. Ancora più preciso il ritmo che nel palazzo da Uzzano (fig. 6) struttura la zona posta sopra la sommità delle arcate³¹, e che si può esprimere con la successione B A BB A BB (dove A = filare alto, e B = filare basso).

Il paramento del palazzo Alamanni (via San Niccolò 72) (fig. 70), che per i suoi caratteri stilistici potrebbe datarsi tra la fine del XIV secolo e i primissimi decenni del successivo, rappresenta una mediazione tra il gruppo neonaturalistico tardo-trecentesco e gli edifici di cui si diceva adesso. La muratura non appare del tutto omogenea: più rilevata e plastica quella corrispondente alle due arcate di sinistra, più piatta quella relativa alle due arcate di destra. Anche gli archi di queste due sezioni si impostano in modo diverso: a sinistra poggiano direttamente sul fi-

Sul bugnato si veda anche ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, p. 42.

³¹ In origine infatti le arcate erano tre; quelle laterali al portale d'ingresso sono state successivamente chiuse dalle due finestre inginocchiate, ma è ancora agevole osservarne le tracce.

lare sottostante, a destra l'appoggio è mediato da un concio triangolare³². Poiché nel pennacchio tra i due archi centrali si scorge una linea di discontinuità nella muratura, che coincide con uno spigolo appena percettibile della facciata — leggermente convessa — si può ipotizzare che il palazzo risulti dall'accorpamento di due edifici minori, di cui quello di destra più antico (forse risalente alla fine del Trecento) e già in origine bugnato; con la ristrutturazione, avvenuta probabilmente a distanza di solo qualche decennio dal primo intervento, le bozze devono poi essere state estese a tutto il nuovo prospetto.

Le arcate, a sesto pochissimo ribassato all'intradosso e a due centri all'estradosso, ricordano molto da vicino quelle del palazzo Bezzoli in via de' Cerretani e quelle del palazzo Cavalcanti in via de' Calzaioli³³ (figg. 71, 72), due costruzioni da porsi nell'ultima parte del XIV secolo. Anche il bugnato è confrontabile: blocchi piuttosto grandi e irregolarmente sporgenti, ma spesso con la faccia più o meno spianata, frammisti a bugne più piatte. È interessante osservare come il paramento della parte sinistra del palazzo rispecchi un gusto già mutato rispetto a quello espresso

³² Il concio sinistro di imposta della seconda arcata da destra è addirittura sagomato ad L, come quelli del palazzo Alberti Fossi in via de' Benci 16, con ogni probabilità costruito prima del 1351 (B. PREYER, «*Da casa gli Alberti*»: the 'Territory' and Housing of the Family, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004) a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2009, pp. 3-34: 16). Ma lo stesso particolare si nota anche nelle arcate del piano terreno del palazzo Medici.

³³ Sul palazzo di Giovanni e Giannozzo di Amerigo Cavalcanti si veda C. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885, pp. 240-244.

dalla parte destra. La lavorazione è condotta in modo più morbido, analogamente a quanto avviene ad esempio nel palazzo Giandonati; e comunque i conci di tutte le quattro arcate sono più larghi e piani di quelli usati nel palazzo Bezzoli o nel Cavalcanti, aspri e sottili, conferenti all'archivolto un carattere più concitato e un ritmo più serrato. Nei sodi tra gli archi l'altezza dei filari è quasi costante, ma la corrispondenza tra un lato e l'altro è solo approssimativa, come si può chiaramente osservare nei piedritti del primo arco a sinistra. L'altezza dei conci non corrisponde neanche fra i pennacchi degli archi, ma qui i filari sono generalmente più bassi che nella zona sottostante. Nonostante questo, l'apparecchio dimostra la tendenza ad una strutturazione precisa della muratura e all'isolamento estetico dei tre principali elementi del paramento — i sodi su cui poggiano gli archi, gli archivolti, la zona soprastante le arcate. La maggiore altezza dei corsi che formano i pilastri, e il loro rilievo relativamente omogeneo, distingue questi elementi sia dagli archivolti, che sono formati da bugne spianate, sia dalla zona superiore del paramento, dove in corrispondenza dei pennacchi è posta una serie di filari bassi, seguita, subito dopo la sommità degli archivolti, da due assise alte — all'incirca quanto quelle dei pilastri — e poi ancora dal filare più basso di tutto il paramento, che conclude la facciata. Il ritmo più serrato della zona dei pennacchi, e quindi l'addensamento delle ombre, riesce a staccare la parte superiore della facciata dalla teoria di arcate, conferendo all'apparecchio una sorta di virtuale tridimensionalità — percettivamente, le arcate avanzano in primo piano rispetto alla muratura di fondo — che certo i bugnati contemporanei o precedenti non

riescono ad ottenere: né quello del palazzo Bezzoli, dove anzi una certa inversione di rapporti nelle altezze dei filari — piuttosto sottili nei pilastri, mediamente più alti nei pennacchi — fa apparire la muratura sovrastante le arcate quasi incombente sulle strutture inferiori, e neanche quello del palazzo Peruzzi³⁴ in piazza dei Peruzzi (fig. 1), nonostante il tentativo di diversificare il paramento inserendo al di sopra degli archi una fitta serie di corsi sottili. Entrambe le fasi del palazzo Alamanni precorrono così alcune soluzioni che saranno messe pienamente a frutto solo alla metà del secolo. Il senso tridimensionale conferito alla sua muratura verrà infatti ripreso e svolto con compiutezza nei registri superiori del palazzo Rucellai (fig. 99), mentre la struttura formale del paramento verrà replicata, quasi alla lettera, al primo piano del palazzo di Cosimo de' Medici. Anche qui i piedritti sono formati da filari di altezza uguale — a parte quello che fa da imposta agli archi — filari che diminuiscono il loro spessore nella zona dei pennacchi, per poi ritornare alle dimensioni primitive nella parte superiore della muratura. Anche la regolarità dello spartito nei sodi tra le finestre, formati alternativamente da conci di fascia e di testa, viene già prefigurata nel palazzo Alamanni, dove si nota una certa tendenza ad alternare nei piedritti un unico blocco lungo con due blocchi più corti uguali. Ma il particolare forse più interessante riguarda la forma delle bugne, che pur essendo diverse nei due palazzi, sono tuttavia in qualche modo confrontabili. Quelle della parte sinistra del palaz-

³⁴ L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, II, pp. 605-608; SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 178-180.

zo Alamanni sono costituite per lo più dal tipo B₁, piano e scabro, ma soprattutto nei pilastri si notano diversi cuscini aggettanti e scabri (tipo J), presenti anche nel basamento del palazzo Medici. Inoltre conferiscono un aspetto particolare al palazzo Alamanni le bozze scabre e bombate del tipo F, alcune delle quali hanno un profilo cuspidato che è comune anche ai bauli grossolanamente sbozzati (tipo H) apparsi per la prima volta nel palazzo Medici. In entrambi i casi, inoltre, i conci hanno ricevuto una lavorazione che attenua il carattere esasperatamente naturalistico già notato negli altri bugnati primo-quattrocenteschi.

Naturalismo e formalismo

Il tema del naturalismo, ricorrente in forme diverse nei bugnati fiorentini di tutto il Trecento e di buona parte del Quattrocento, costituisce una delle chiavi di lettura più interessanti dei paramenti a bozze. Diversamente da altre aree — quella padano-veneta, ad esempio — dove le varianti naturalistiche non hanno praticamente alcun successo, in Toscana, e a Firenze in special modo, la dialettica tra bugnati «rustici» e bugnati geometrizzanti ha un'importanza del tutto particolare.

Quasi tutti i paramenti che nel corso del Quattrocento si incontrano nelle altre regioni italiane sono contraddistinti da un estremo rigore formale, che contraddice in modo palese l'aspetto ancora largamente naturalistico dei bugnati fiorentini coevi, e anticipa di almeno quaranta anni quella tendenza che a Firenze si concretizzerà — e solo in parte — unicamente alla fine del secolo. Tipi di conci desunti da solidi geometrici appaiono in altre città italiane fin dalla metà del Quattrocento: a Venezia il bugna-

to a mucchio della Ca' del Duca, iniziata a costruire nel 1457, è sicuramente anteriore al 1461³⁵; a Bologna troviamo bozze a mucchio e a punta di diamante nel palazzo Sanuti Bevilacqua (dal 1481)³⁶, e a Vicenza nella facciata tardoquattrocentesca di palazzo Thiene³⁷; a Ferrara il tipo piramidale si trova nel palazzo dei Diamanti³⁸ (dal 1493); a Cremona nel palazzo Raimondi³⁹ (1496-1511); a Napoli nel palazzo Sanseverino⁴⁰ (dal 1464-1465 ca., terminato nel 1470); a Roma nel palazzo di Antonio Santacroce⁴¹ (1497-1501 circa). Altrettanto diffusi anche i bugnati isodomi o pseudoisodomi realizzati con blocchi piani e lisci: a Venezia troviamo paramenti di questo tipo nella facciata della chiesa di San Michele in Isola (1469-1478), di Mauro Codussi, l'unico edificio religioso bugnato del Quattrocento che io conosca oltre a Santa Maria della Quercia a Viterbo (1470-1525), e nel palaz-

³⁵ R. SCHOFIELD, G. CERIANI SEBREGONDI, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia*, «Annali di Architettura», 18-19, 2006-2007, pp. 9-51: 30-31. Si veda anche E. ARSLAN, *Venezia gotica. L'architettura civile*, Milano, Electa, 1986 (1ª edizione Milano, Electa, 1970), p. 263. Il mucchio prismatico è il solido geometrico che definisce un padiglione.

³⁶ S. BETTINI, *Il palazzo dei diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma, Diabasis, 2017.

³⁷ G. BELTRAMINI, *Palazzo Thiene a Vicenza*, Milano, Skira, 2007.

³⁸ *Palazzo dei Diamanti. Contributi per il restauro*, a cura di C. Di Francesco, Ferrara, Spazio Libri, 1991.

³⁹ R. MARTINIS, *Il palazzo di Eliseo Raimondi a Cremona. Abitare all'antica tra Milano e Venezia alla fine del Quattrocento*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma, Viella, 2014, pp. 257-285.

⁴⁰ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1975-1977, I, pp. 215-222; R.M. GIUSTO, *Il «mirabile palazzo» dei Sanseverino a Napoli. Architettura e letteratura artistica*, «Studi Rinascimentali», IV, 2007, pp. 81-94.

⁴¹ V. GOLZIO, G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 166-167.

zo Corner Spinelli⁴² (1490 ca.), ancora di Codussi; ad Urbino nella martiniana facciata ad ali del palazzo ducale⁴³ (dopo il 1474); a Roma nel palazzo della Cancelleria⁴⁴ (dal 1489) e in quello del cardinale di Corneto (dal 1496 o 1499); a Tarquinia nel palazzo del cardinale Giovanni Vitelleschi⁴⁵, costruito probabilmente sotto il pontificato di Eugenio IV (1431-1447). A Perugia è straordinario il bugnato piano ma piuttosto rilevato, con bordi inclinati, impiegato nella porta San Pietro di Agostino di Duccio (il progetto del 1473, l'esecuzione del 1481), dove la forma e il materiale — il travertino — rimandano nella maniera più convincente ai bugnati augustei⁴⁶. I bugnati rustici

⁴² L. OLIVATO PUPPI, L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano, E.R.I., 1977, pp. 177-183; J. McANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di R. Munman e C. Kolb, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 227-251, 316-326. Su Santa Maria della Quercia si vedano GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma* cit., 1968, pp. 152-153, e E. BENTIVOGLIO, *Santa Maria della Quercia, in Viterbo e i giubilei del Rinascimento (1450-1550)*. Storia, personaggi, opere, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editori, [2017], pp. 131-152.

⁴³ F.P. FIORE, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, catalogo della mostra, Siena 25 aprile-31 luglio 1993, Milano, Electa, 1993, pp. 74-125: 78, 82.

⁴⁴ CH.L. FROMMEL, *Il palazzo della Cancelleria*, in *Il palazzo dal Rinascimento a oggi in Italia nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, Atti del Convegno Internazionale, Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 1989, pp. 29-54. Sul bugnato del palazzo della Cancelleria, in particolare, M. DALY DAVIS, «*Opus isodorum*» at the Palazzo della Cancelleria: *Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 442-457.

⁴⁵ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma* cit., 1968, pp. 62-63; S. BRACHETTI, *Tarquinia. Il palazzo Vitelleschi*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo, atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006)*, a cura di P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara, Edizioni ZiP, 2008, II, pp. 295-313.

⁴⁶ F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, Officina, 1996, pp. 365-366; D. PISANI, *Piuttosto un arco trionfale che una*

sono sporadici, spesso il prodotto di veri e propri fenomeni di esportazione culturale, e in generale non sembra che abbiano avuto la forza di incidere nella prassi architettonica locale: a Napoli ne appare uno nel palazzo Como, (*ante* 1490 ca.), dove è documentariamente provato l'intervento di artigiani fiorentini⁴⁷, e un altro ad Imola nel palazzo Calderini, dei primi anni Ottanta del secolo⁴⁸.

Nell'area toscana la situazione è assai più complessa. Fra i numerosi esempi di paramenti bugnati che appaiono nel Quattrocento, quelli più o meno naturalistici rappresentano la stragrande maggioranza — non solo a Firenze, ma anche a Cortona (palazzo Tommasi-Fierli-Petrella), a Montepulciano (Palazzo Comunale⁴⁹), a Volterra (palazzo Bartolini) — mentre i bugnati a disegno, se si eccettuano i pochi esempi fiorentini, si riducono sostanzialmen-

porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia, Venezia, IUAV, 2009.

⁴⁷ C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, Beiheft, pp. 137-176: 146. Si veda anche R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica S.A., 1937, pp. 113-118; ID., *Il Rinascimento cit.*, 1975-1977, I, pp. 211-212; A. VENDITTI, *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 16-22 ottobre 1977, Firenze, Centro Di, 1980, II, 753-777: 758-759; I. DI RESTA, *L'ambiente napoletano da Giuliano da Maiano al Mormando*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Fiesole 13-15 giugno 1991, a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze, Octavo, 1994, pp. 92-103: 93-94 (con bibliografia: vd. p. 102 nota 10); e in ultimo A. GHISETTI GIAVARINA, *Un'architettura del Quattrocento in Napoli: il palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, «Opus», XII, 2013, pp. 51-62.

⁴⁸ R. SCHOFIELD, *Girolamo Riario a Imola. Ipotesi di ricerca*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 11-13 ottobre 2001), a cura di F.P. Fiore, Firenze, Olschki, 2004, II, pp. 595-642: 631-642.

⁴⁹ H. SAALMAN, *The Palazzo Comunale in Montepulciano*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII, 1965, pp. 1-46.

te solo a quelli dei palazzi Piccolomini di Pienza, Siena e Bagno Vignoni, e di un altro piccolo gruppo di palazzi senesi, tra i quali il palazzo Spannocchi, il palazzo di San Galgano, il palazzo Del Vecchio-Accarigi. Un caso del tutto particolare è quello del palazzo viterbese di uno dei segretari di Nicolò V, Pietro Lunense, dove un parapetto rivestito da un paramento di bugne piane e lisce, molto regolare, sormonta la loggia trabeata del cortile. Costruito all'incirca tra il 1451 e il 1455, il cortile rivela alcuni dettagli di origine fiorentina assieme a una salda conoscenza dell'Antico, e Howard Burns ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di un'opera in collaborazione tra Rossellino e Alberti⁵⁰. Praticamente assenti le forme più geometriche di bugnato, che a Firenze sono rappresentate dall'unica eccezione del mastio della Fortezza da Basso, opera di Antonio da Sangallo il Giovane degli anni Trenta del Cinquecento, decorato da un rilievo a punte di diamante e palle schiacciate che allude con evidenza agli emblemi medicei⁵¹. Anche nell'iconografia quattrocentesca di ambiente fiorentino simili tipi di bugnato sono praticamente sconosciuti, a parte rarissimi casi⁵². Evidentemente la ra-

⁵⁰ H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 114-165: 117-120.

⁵¹ È ricordato anche da Vasari; cfr. VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, I, p. 129. Il disegno di parte di questo rivestimento è rappresentato da Sangallo nel foglio GDSU 762A.

⁵² Da notare a questo proposito una delle scene dipinte da Gentile da Fabriano nella predella della pala Strozzi, eseguita per l'omonima cappella in Santa Trinita attorno al 1420, dove uno degli edifici che fa da sfondo alla composizione, sulla destra, probabilmente uno spedale, è in parte rivestito da un bugnato a punta di diamante. Tuttavia non è chiaro se Gentile intendesse riferirsi ad un bugnato vero e proprio, oppure se volesse rappresentare un motivo geometrico dipinto sull'intonaco delle pareti, come sicuramente accade per la fascia superiore del palazzo posto all'e-

dicata tradizione del bugnato naturalistico impedisce di sviluppare più di tanto il processo di geometrizzazione dei conci, e nel Cinquecento si assiste alla generalizzata ricomparsa delle bozze scabre, favorita dalla nascita e dalla diffusione dell'ordine rustico.

Tuttavia, osservando il tipo di blocchi impiegato nei bugnati rustici fiorentini e l'organizzazione dei loro apparecchi, non è difficile constatare l'alternanza di momenti contrassegnati da un gusto più naturalistico, espresso con un modellato più aspro delle bozze e con una più disordinata disposizione dei filari, e di momenti in cui il bugnato assume nel rilievo toni di maggiore pacatezza e un controllo più rigoroso nella successione dei corsi; e anzi non è escluso, visto che la carenza di documentazione rende spesso problematico datare gli edifici e stabilire periodizzazioni, che più volte queste due fasi abbiano convissuto. Paramenti molto geometrici e controllati si alternano a distese naturalistiche di bugne non solo durante il Due-Trecento, ma anche per tutta la prima parte del Quattrocento, mentre nella seconda metà del secolo le bozze piane e lisce divengono elemento irrinunciabile per la quasi totalità delle cornici di portali e finestre, e per le fasce poste a segnare gli spigoli degli edifici.

È interessante riconsiderare le conclusioni a cui è giunto a questo proposito Sinding-Larsen⁵³, che constata co-

stremità sinistra della scena. Oggi il pannello si trova al museo del Louvre. Da notare che un motivo simile, costituito da una distesa di quadrati suddivisi da una diagonale in due triangoli di diversa cromia, si trova grafito in numerose facciate rinascimentali romane, anche in questo caso forse a simulare un paramento bugnato a punte di diamante. Cfr. GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma* cit., 1968, p. 167, tavv. LXVI-LXIX.

⁵³ SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 191.

me le stesse murature che utilizzano bugne scabre abbiano conosciuto una ciclica trasformazione del loro portato naturalistico; portato che nel Trecento si evolve alternativamente verso forme più o meno sviluppate, ottenute sperimentando le possibilità di variazione dell'apparecchio, della forma delle bozze, e della loro lavorazione, e che culmina nel gruppo di paramenti realizzati nei tre o quattro decenni a cavallo tra il XIV e il XV secolo.

Anche escludendo le murature dichiaratamente formali, cioè quelle costituite da bozze piane e lisce del tipo A — messe in opera nel palazzo Davizzi-Davanzati (fig. 60), in quello Lotteringhi della Stufa (fig. 58), o in quello Minerbetti (fig. 73) — si scopre cioè l'esistenza di un filone di bugnati scabri ma scarsamente drammatici, basati sull'impiego di apparecchi piuttosto regolari e di pochi ed elementari tipi di bozze; filone che, dalla fine del Duecento, attraversa tutto il secolo successivo per giungere fino ai primi tre o quattro decenni del Quattrocento, influenzando in qualche modo anche l'aspetto delle facciate in pietra che appaiono attorno alla metà del secolo. Nel corso del Quattrocento il naturalismo tende infatti gradualmente ad attenuarsi. Gli apparecchi vengono organizzati in maniera più precisa, razionalizzando e codificando schemi già applicati nel secolo precedente con più disinvoltura, mentre la forma delle bugne si evolve smorzando le asprezze della fase tardo-trecentesca, e assumendo le forme di un naturalismo controllato e geometrizzante, senza però mai giungere alla precisa definizione stereotomica dei bugnati settentrionali. I bauli del palazzo Gondi, pur con le loro superfici levigate, conservano la plasticità del bugnato del palazzo Medici, e nel corso del

Cinquecento si assiste in alcuni casi anche ad un netto recupero del senso naturalistico, reintrodotta grazie alla nuovamente accentuata scabrosità — o comunque ruvidezza — della lavorazione: esemplari a questo proposito i cuscini del palazzo Ginori (fig. 74), o del palazzo Del Nero (fig. 75).

*I paramenti dal naturalismo meno accentuato nel
Due-Trecento*

Il naturalismo dei pochissimi paramenti bugnati che a Firenze sono databili con buona approssimazione anteriormente al 1300 è assai poco pronunciato. Quasi tutti sono costituiti da apparecchi molto regolari, che utilizzano un assortimento di bozze molto ristretto. Se si trascura la loggia dei Cerchi (fig. 76), dove già compaiono i blocchi scabri e prominenti (tipo F) poi massicciamente impiegati nel Palazzo dei Priori, gli unici generi di bugne sicuramente attestati nel XIII secolo sono quello piano e liscio (tipo A), quello piano o bombato ma scabro (tipi B e B₁), quello a cuscino piatto (tipo C). Si tratta di bozze molto semplici, che interpretano nel modo più elementare le possibilità di variazione del lato in vista dei conci; il tipo A e quelli B danno corpo al concetto di bugna con i bordi ben distinti dalla faccia — spianata o grossolana — mentre nel tipo C si elimina ogni soluzione di continuità tra questi due elementi.

Il bugnato che si ottiene con questi generi di conci ha un carattere piuttosto astratto, accentuato dalla circostanza che quasi sempre, in questa fase più arcaica, i paramenti sono costituiti solo da uno o al massimo due tipi di bozze. Nella Torre del Vescovo (fig. 57) e in quella dei Girolami

la parte basamentale della muratura è rivestita unicamente da bugne di tipo A; la torre del Bargello, quelle in borgo San Jacopo 54 e via delle Terme 13^r, e il palazzo di Gherardino de' Cerchi (fig. 56) mostrano invece paramenti in cui una minoranza di bozze di tipo C sono inserite in una base formata dai tipi B e B₁. Pur senza generalizzare, si può affermare inoltre che nel Duecento prevalgono gli apparecchi formati da filari di altezza pressoché costante: si vedano i paramenti delle torri già menzionate, e soprattutto quello della torre del Bargello. Ma anche dove esistono variazioni dimensionali più apprezzabili, la muratura resta comunque caratterizzata da un senso di staticità molto pronunciato; la disposizione degli undici corsi che formano il basamento bugnato del palazzo Cerchi, ad esempio, non suggerisce in alcun modo la volontà di creare un ritmo o di introdurre nella facciata un elemento dinamico, ma solo il desiderio di porre un rivestimento omogeneo nella zona più direttamente in vista del palazzo. Nonostante la loggia dei Cerchi e il Palazzo dei Priori testimonino, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, la presenza o comunque l'introduzione nel panorama edilizio fiorentino di altri tipi di bozze — quelli D ed E, spianati e scabri ma con bordi ben evidenti, e quello F, che enfatizza l'aggetto e la scabrosità del cuscino C — per tutto il corso del XIV secolo le bozze più elementari, di ascendenza duecentesca, hanno largo impiego, e in molti casi si incontrano ancora paramenti realizzati con solo uno o al massimo due di questi tipi. Il palazzo Peruzzi in piazza dei Peruzzi (fig. 1) è rivestito da bugne rozzamente spianate, del tipo B₁, fino alla sommità degli archivolti (che sono realizzati con bugne di tipo A, piane e lisce, co-

me avviene di frequente nel Trecento); da questo punto fino alla cornice marcadavanzale del primo piano si osserva invece una fascia composta da filari più bassi di cuscinetti scabri di tipo C, disposti in modo apprezzabilmente regolare. Un apparecchio costituito in gran parte da bozze di tipo A è quello che riveste la parte basamentale del palazzo Vai all'angolo fra via Cavour e via Guelfa (fig. 59), mentre rivestito da bozze di tipo B₁ molto spianate è il piano terra del palazzo di Benedetto degli Alberti all'angolo fra via de' Benci e il corso de' Tintori (fig. 77), notevole per l'omogeneità e la regolarità del paramento: quasi un bugnato «a disegno».

I palazzi Alberti in via de' Benci

Questo, e i restanti quattro palazzi Alberti che si succedono, uno di seguito all'altro, lungo via de' Benci nella direzione di Santa Croce, costituiscono un ottimo esempio dell'oscillazione del gusto osservabile nei paramenti trecenteschi (figg. 78-81). Il palazzo di Benedetto degli Alberti è databile precedentemente al 1378⁵⁴, mentre per gli altri quattro edifici, costruiti accanto alla torre di famiglia, sull'angolo con borgo Santa Croce, la datazione è più incerta; tuttavia, poiché i filari sono sempre perfettamente corrispondenti, è certo che furono edificati in successione uno dopo l'altro partendo da quello più vicini

⁵⁴ Il palazzo infatti esisteva già all'epoca del tumulto dei Ciompi, avvenuto in quell'anno; cfr. G.A. BRUCKER, *The Ciompi Revolution*, in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubinstein, London, Faber and Faber, 1968, pp. 314-356: 345-346; F.W. KENT, *Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», II, 1987, pp. 41-70: 56; e soprattutto PREYER, «*Da chasa gli Alberti*» cit., 2009, pp. 23-29.

no all'Arno, che ha i caratteri più arcaici. Questo palazzo va datato a un periodo compreso tra il 1295 e il 1310 circa, vista la continuità edilizia che lo lega alla vicina torre degli Alberti, all'angolo tra via dei Benci e borgo Santa Croce, la cui costruzione è stata fissata in maniera convincente da Brenda Preyer in quell'intorno cronologico. Per gli altri tre palazzi Alberti è più difficile stabilire una datazione, ma è possibile che esistessero tutti già prima del 1351, quando i nomi dei loro proprietari sono elencati in ordine topografico nell'estimo di quell'anno⁵⁵; e in ogni caso è ragionevole supporre che la loro costruzione sia antecedente ai decenni finali del XIV secolo, quando vengono promulgati bandi ai danni di alcuni membri della famiglia che provocano una progressiva emarginazione degli Alberti dalla vita civile della città, culminata nel 1401 con l'esilio collettivo di tutti gli esponenti maschi⁵⁶.

I quattro palazzi formano al piano terra un fronte bugnato ininterrotto, costituito da un totale di sedici arcate. Il palazzo più recente della serie, l'ultimo a nord, sembra quello meno rimaneggiato⁵⁷; conserva tre piani fuori ter-

⁵⁵ PREYER, «*Da chasa gli Alberti*» cit., 2009, pp. 8-18.

⁵⁶ Nel 1387 erano stati confinati per due anni Benedetto e Cipriano Alberti, e nel 1393 di nuovo Cipriano, il figlio Giovanni, Alberto e Nerozzo di Bernardo, e Piero di Bartolomeo. Un ulteriore bando contro la famiglia fu promulgato nel 1412. Cfr. N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 259, 262, 269; G.A. BRUCKER, *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 95, 104; S.F. BAXENDALE, *Exile in Practice: The Alberti Family In and Out of Florence 1401-1428*, «*Renaissance Quarterly*», XLIV, 1991, 4, pp. 720-756.

⁵⁷ Questo palazzo, che secondo Limburger sarebbe appartenuto in seguito ai Fossi (cfr. W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz* cit., 1910, p. 61 n. 257), mostra significative analogie con la casa Guidacci, all'angolo fra via delle Farine e piazza della Signoria (24'-27'; cfr. ivi, p. 81 n. 353; [M. JACOROSI], *I palazzi fiorentini. Quartiere di San Giovanni*, a cura del

ra, mentre gli altri ne mostrano cinque o anche sei e altezze di interpiano diverse, evidente frutto di ristrutturazioni posteriori; risalente al XIX secolo è anche il rivestimento di bugne piatte in stucco che ricopre i piani superiori dell'ultimo edificio a nord. È probabile che gran parte delle arcate e dei pilastri che le sostengono abbiano subito rilavorazioni anche di notevole entità, ma la parte di muratura soprastante le aperture sembra aver conservato ovunque i caratteri originali.

Il bugnato del palazzo più antico del gruppo, contraddistinto da uno scarsissimo rilievo, è formato da un misto di bugne lisce e quasi senza aggetto, rifinite da una punteggiatura di colpi di subbia in modo da creare una superficie omogenea, da bugne piatte e lisce con bordi irregolari (tipo B₁), e da bugne a cuscino dal profilo piatto (tipo C), lavorate grezzamente ma non naturalisticamente. Anche i conci degli archi sono costituiti da bozze a cuscino molto piatte, rifinite da una punteggiatura di colpi di subbia oppure scalpellate.

Il bugnato degli altri tre edifici, all'incirca omogenei tra loro, ha invece un rilievo molto più chiaroscurato e un aspetto più nettamente naturalistico; i paramenti sono formati da un misto di bozze lisce e piane oppure bombate, poco aggettanti (tipi B e B₁), e da bugne più rozze e sporgenti, molte delle quali contraddistinte da un profilo

Comitato per l'Estetica Cittadina, introduzione di P. Bargellini, Firenze 1972, p. 79), i cui paramenti datano a dopo il 1362, quando si stabilisce la realizzazione delle arcate sulla fronte nord della piazza; e ambedue in parte con il palazzo Corbinelli in via Maggio, in parte con edifici come il palazzo Soldani o quello Alessandri. Ragioni stilistiche suggeriscono per entrambi una datazione compresa tra l'inizio degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta del Trecento.

a baule molto scabro (tipo F). Mentre le bozze lisce sono spesso puntaggiate da colpi di subbia, quelle baulate sono lavorate in modo decisamente scabro, specialmente nel secondo palazzo da destra, dove l'aspetto dei conci è in generale più aspro che negli altri paramenti, e dove l'aggettato delle bozze è maggiore: fino a 15 cm., contro una media di circa 5 cm.

I paramenti dal naturalismo meno accentuato nella prima metà del Quattrocento

Nella prima metà del Quattrocento il filone meno naturalistico dei bugnati «rustici» è rappresentato da un gruppo di sei o sette edifici, probabilmente poco omogenei cronologicamente, diluiti nei tre o quattro decenni antecedenti la costruzione del palazzo Medici. Si tratta di una serie di paramenti dall'aspetto omogeneo, privi di rilievo pronunciato, senza chiaroscuro, costituiti da successioni di filari di dimensioni simili, organizzati in un modo che tradisce la mancanza di quello che potremmo definire il «senso della stratificazione», cioè la capacità di creare linee o zone ben distinte dal resto dell'apparecchio attraverso una calcolata successione dei filari in base alla loro altezza. Le bozze impiegate sono in preferenza quelle scabre e poco aggettanti con la faccia arrotondata o spianata (tipi B, B₁, D, E), oppure i cuscini piatti (tipo C), tutte già in uso nel secolo precedente.

È proprio l'impiego prevalente di bugne dalla faccia più piana o più bombata che permette di distinguere in questo gruppo due rami distinti. Il palazzo Neretti in via del Moro (fig. 82) testimonia con i resti del suo paramento l'esistenza di un bugnato piuttosto aspro nella lavorazio-

ne ma molto piatto nella forma, che quasi si risolve in una superficie omogeneamente scabra⁵⁸. La stessa superficie piana e scabra, in questo caso quasi finemente frantumata dalla finitura, costituisce le facce delle bugne di altri due edifici del gruppo, nei quali si osserva però un rilievo più pronunciato: il frammento del palazzo Ardinghelli⁵⁹ (fig. 83), incastonato nella facciata del palazzo Corsini in via del Parione, e il palazzo Corsini in via Maggio⁶⁰ (fig. 84). Per tutti il precedente forse più immediato è da riconoscere proprio nel palazzo di Benedetto degli Alberti all'angolo con il corso de' Tintori (fig. 77), nonostante in questo caso le bugne siano più lisce, e i corsi più alti — mentre in tutti i palazzi di questo gruppo le assise tendono a mantenersi molto sottili; inoltre nel palazzo Alberti si notano alcune sottolineature effettuate con filari bassi, ad esempio in corrispondenza dell'architrave delle finestre al mezzanino, che in questi paramenti più tardi mancano del tutto. Di questo primo ramo, caratterizzato da bugne spianate ma scabre, fa parte anche il palazzo Biliotti (fig. 85), un edificio piuttosto interessante per varie ragioni. Gli sporti laterali che aggettano su via de' Michelozzi lo collega-

⁵⁸ Analogie con il paramento del palazzo Arrighetti si osservano nella parte alta del rivestimento della casa Rosselli Del Turco, che sembra però aver subito una pesante rilavorazione: probabilmente la parte originale del suo bugnato è limitata ai primi due o tre filari dal basso, che consistono in bozze scabre e grossolanamente arrotondate (tipo F).

⁵⁹ Secondo Brenda Preyer il palazzo dovrebbe essere anteriore al 1434, anno in cui alcuni membri della famiglia Ardinghelli vennero esiliati da Firenze; cfr. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo* cit., 1990, p. 62 nota 30.

⁶⁰ Il palazzo Corsini in via Maggio potrebbe forse risalire all'ultima fase del Trecento; le case precedentemente esistenti sul luogo del palazzo furono infatti bruciate durante il tumulto dei Ciompi, nel 1378, ed è possibile che il palazzo sia stato costruito dopo l'instaurazione del regime oligarchico del 1382; cfr. GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, p. 729.

no ad altri edifici posti in posizione d'angolo e provvisti di una analoga estensione dei volumi: il trecentesco palazzo Salviati all'Isola delle Stinche (fig. 62), ad esempio, oppure i più tardi palazzi Lenzi (fig. 86) e Sertini. Il bugnato piano e omogeneo, costituito quasi esclusivamente da conci piatti e lisci con bordi irregolari (tipo B₁) — tra l'altro non così scabri come nel palazzo Corsini o in quello Ardinghelli — l'apparecchio assolutamente privo di articolazione, e persino la forma dell'arco del portale, con l'estradosso a due centri molto slanciato in chiave, rimandano ancora una volta al basamento del palazzo di Benedetto degli Alberti; tuttavia è probabile che la datazione del palazzo Biliotti sia di molto posteriore, forse addirittura posteriore anche a quella del palazzo Medici, a meno di non voler pensare che la sottile e irregolare fascia di bugne, disposte alternativamente di testa e di lato, posta a segnare lo spigolo del primo piano, sia un precedente di quella analoga, ma molto più massiccia, che avvolge l'angolo del giardino nel palazzo di via Larga. In ogni caso questo elemento sembra comparire qui per la prima volta nel contesto di una facciata, e probabilmente compaiono qui per la prima volta — come vedremo — anche le incorniciature delle finestre ottenute con bozze piane e lisce del tipo A.

La seconda linea evolutiva che si sviluppa all'interno del gruppo è contraddistinta da un bugnato più arrotondato e plastico, ma sempre organizzato all'interno di apparecchi relativamente omogenei e con prevalenza di filari sottili. Il paramento del palazzo Sertini (fig. 87), sopravvissuto alle trasformazioni successive in soli due settori limitati, è modellato in modo piuttosto morbido, a causa della pre-

ponderanza di bugne dei tipi B e C, e mostra la tendenza a raggruppare nella parte basamentale i corsi più sottili. Si nota anche che i filari più alti sono quasi sempre formati da bugne spianate del tipo B₁, mentre quelli più bassi da cuscini piatti del tipo C. Un bugnato ancora più omogeneo e morbido è quello che riveste il piano terreno del palazzo in via Ghibellina 69 (fig. 43), un edificio tuttavia da considerare con molta cautela a causa dell'incertezza della sua datazione e della possibilità di estese rilavorazioni. Qui i filari hanno tutti un'altezza quasi identica — a parte quello che chiude superiormente il paramento, più alto — e fra le bugne prevalgono i cuscini piatti del tipo C, lavorati in modo grossolano ma non scabro; l'impressione è quella di una superficie liscia finemente ondulata.

Un effetto analogo è in parte ancora percepibile nel frammento di bugnato visibile sulla facciata della casa Lapi, sul Corso (fig. 88). Pesantemente rimaneggiato, questo lacerto mostra una successione di filari molto sottili di altezza uguale, formati da bugne a cuscino del tipo C rifinite con una punteggiatura di colpi di subbia, a formare una testura ruvida ma non scabra. Antonio di Tuccio Manetti attribuisce l'edificio a Brunelleschi, che lo avrebbe costruito per Apollonio Lapi. Giuseppe Marchini aveva rilevato che quest'ultimo risulta proprietario della casa solo dal 1430, ipotizzando che la sua realizzazione si debba al padre, Leonardo di Salvestro, nella cui portata catastale del 1427 l'immobile risulta ancora incompiuto⁶¹;

⁶¹ A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del grasso*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 54; G. MARCHINI, *Il palazzo Datini a Prato*, «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, pp. 212-218: 216-218.

ma più recentemente Ugo Procacci, rileggendo le portate catastali di Leonardo e Apollonio, è arrivato alla conclusione che la versione di Manetti sia corretta⁶². Il paramento bugnato dovrebbe risalire comunque all'incirca agli anni Venti del Quattrocento, a meno di non ipotizzare che si tratti dei resti di un edificio ancora precedente. Il portale bugnato è invece con tutta evidenza il prodotto di un intervento successivo, databile approssimativamente ai primi tre o quattro decenni del Cinquecento.

I bugnati «a disegno» della prima metà del Quattrocento

Durante la prima metà del Quattrocento si incontrano pochissimi paramenti che si possono definire propriamente «a disegno», cioè costituiti da una muratura isodoma o pseudoisodoma di bugne piane e lisce con spigoli regolari e ben definiti (tipo A): forse solo due o tre. Uno di questi è sicuramente quello che costituisce il registro inferiore del palazzo di Ilarione de' Bardi (oppure Larioni, conosciuto anche sotto il nome di Canigiani) (fig. 89), costruito probabilmente attorno al 1430⁶³; un se-

⁶² U. PROCACCI, *Chi era Filippo di Ser Brunellesco?*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 16-22 ottobre 1977, Firenze, Centro Di, 1980, I, pp. 37-64: 39, 50 nota 20. Procacci assegna ipoteticamente come termine *post quem* per la costruzione dell'edificio l'anno 1419, sulla base dell'età di Apollonio (nato nel 1399). Alle conclusioni di Procacci era comunque già arrivato Marchini, anch'egli sulla base delle portate catastali di Leonardo e Apollonio Lapi: cfr. G. MARCHINI, *Il palazzo Datini a Prato*, «Bollettino d'Arte», Serie IV, XLVI, 1961, 1-2, pp. 212-218: 216-218.

⁶³ PREYER, *The «chasa overo palagio»* cit., 1983, p. 392. Sono d'accordo con Brenda Preyer nel ritenere troppo avanzata la datazione proposta da Howard Saalman, che sposterebbe la costruzione del palazzo nel periodo tra il 1458 e il 1465; cfr. H. SAALMAN, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV, 1966, pp. 151-164: 161-162, 164. Si veda anche M. FERRA-

condo riveste il piano terreno del palazzo Lanfredini in via Santo Spirito (fig. 90). Il bugnato sulla fronte del palazzo Capponi (più noto come palazzo Coverelli) rivolta verso il fiume, sul lungarno Guicciardini (fig. 91), risale probabilmente già alla seconda metà del secolo, forse agli anni Sessanta, come i graffiti che adornano il lato dell'edificio su via de' Coverelli, datati attorno al 1470-1480⁶⁴. I paramenti di questi edifici richiamano le muraure di alcuni dei palazzi trecenteschi apparsi attorno agli anni Settanta od Ottanta del secolo — sostanzialmente il palazzo Davizzi-Davanzati, il palazzo Lotteringhi, quello Vai e quello Minerbetti — ma ne differiscono soprattutto perché qui manca in parte quella spiccata tendenza alla stratificazione, cioè alla successione e all'alternanza di filari più alti e più bassi, che invece è una caratteristica dei loro antecedenti. Stratificazione che è del tutto assente nel palazzo Boni-Antinori (fig. 15), l'unico edificio quattrocentesco che a Firenze mostri — al piano terreno — una vera e propria muratura isodoma, formata interamente da conci di dimensioni uguali, e del quale è documentata la datazione agli anni Sessanta del Quattrocento⁶⁵. Brenda Preyer, inoltre, ha richiamato l'attenzione sul bu-

RA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984, pp. 388-391.

⁶⁴ B. PREYER, *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries*, Firenze, S.P.E.S., 2014, pp. 42-45, che puntualizza la totale mancanza di riscontri documentari che attestino un qualsiasi rapporto dei Coverelli con il palazzo (p. 17); THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 80-82.

⁶⁵ C. VON STEGMANN, H. VON GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, F. Bruckmann, 1885-1908, X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 1; M. TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori*, «Antichità Viva», VII, 1968, 2, pp. 65-80.

gnato formale dell'edificio all'angolo tra via de' Cerretani e borgo San Lorenzo (fig. 92), la casa dei Marignolli, che ha evidentemente inglobato la Torre del Vescovo, riprendendo ed estendendone il paramento sulle sue due facciate, sia al piano terra che al piano superiore⁶⁶. Tuttavia mi sembra che questa costruzione presenti caratteristiche troppo arcaiche per poter essere riferita al Quattrocento: le porte che fiancheggiano le arcate maggiori sono sormontate da un architrave su mensole e concluse da un arco a due centri con l'estradosso rialzato — come nelle finestre del primo piano del Bargello (*post* 1334). Anche se alcuni elementi dei prospetti sono in realtà il frutto di un restauro degli anni Trenta del Novecento⁶⁷, propenderei per considerare questo edificio un interessante precedente del palazzo Davizzi-Davanzati e di quello Lotteringhi della Stufa.

Già negli anni Trenta del Quattrocento, come Brenda Preyer ha fatto notare, la facciata del palazzo di Ilarione de' Bardi era «old-fashioned», e la stessa considerazione vale naturalmente per quella del palazzo Lanfredini. La deliberata ripresa nel palazzo di Giovanni Boni di questo genere di paramento, ormai in disuso da molto tempo e dunque probabilmente considerato antiquato, forse servì ad accreditare un'immagine della famiglia che oscurasse il recente passato di «gente nuova»⁶⁸. Questo stesso tipo di bozze sembra rivestisse il piano terreno anche di un

⁶⁶ PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo* cit., 1990, p. 62 nota 31.

⁶⁷ Si veda in proposito P. DI BACCIO, *La "cattura ideologica della storia". Il fascismo e l'immagine medieval-rinascimentale di Firenze*, in *Il ritorno all'ordine. 1938 — l'immagine di Firenze per la visita del Führer*, Firenze, Archivio Storico del Comune di Firenze, 2012, pp. 48-69: 67.

⁶⁸ PREYER, *The «chasa overo palagio»* cit., 1983, pp. 392 nota 24, 399-400.

altro palazzo dei Boni, quello costruito all'angolo tra via dei Boni e via dei Naccaioli (all'incirca le odierne vie dei Pecori e Brunelleschi) da Giuliano, Ludovico e Leonardo Boni, cugini del padre di Giovanni⁶⁹. Edificato qualche anno prima di quello di Giovanni, all'incirca tra il 1455 e il 1458, e distrutto agli inizi del XIX secolo, il palazzo probabilmente assume una riconoscibilità proprio grazie al tipo che di rivestimento che vi si impiega, e che poi è assunto nell'altro palazzo Boni dinanzi a San Michele Bertelde come una sorta di cifra familiare, analogamente a quanto avevano fatto gli Alberti, con un diverso tipo di bugnato, nelle loro case lungo via dei Benci. È possibile che il bugnato simile messo in opera più o meno nello stesso momento nel palazzo Capponi-Coverelli sia stato influenzato dalle scelte formali che i Boni stavano compiendo nei loro palazzi. Se si eccettuano i paramenti del palazzo Rucellai, e quelli dei registri superiori del palazzo Medici e dello Strozzi, che hanno un carattere più direttamente antiquario o che comunque — specialmente quello del palazzo Medici — reinterpretano in questo senso un apparecchio tradizionale, a Firenze non esistono altri rivestimenti bugnati di questo tipo che ancora nel Quattrocento si possano considerare espressione di un gusto corrente.

⁶⁹ A.P. DARR, B. PREYER, *Donatello, Desiderio da Settignano and his brothers and 'macigno' sculpture for a Boni palace in Florence*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, 1161, pp. 720-731: 721-723. Questo e altri palazzi distrutti nel corso del tempo — tra i quali ad esempio il palazzo Carducci, all'angolo tra Por Santa Maria e il lungarno Acciaiuoli, che aveva il piano terreno rivestito da un bugnato a disegno — devono mettere in guardia dalla tentazione di trarre conclusioni troppo generali sulla diffusione di determinati tipi di bugnato in periodi di tempo circoscritti.

Se dunque proviamo a ricapitolare la situazione fiorentina nella prima metà del secolo, ci accorgiamo che, pur con gradi diversi, i paramenti a bugne sono introdotti soprattutto nei loro aspetti meno formali. I palazzi da Uzzano e Scolari utilizzano bugnati fortemente contrastati, dagli accenti drammatici, che sentono ancora in pieno l'influenza della corrente neonaturalistica di fine Trecento, entro il cui alveo si possono direttamente porre, forse anche in rapporto alla loro cronologia, i palazzi Giandonati e Buondelmonti, nonché la prima fase del palazzo Rinieri.

Le asprezze dei conci sono attenuate nel palazzo Alamanni e in quelli del gruppo di cui fanno parte il palazzo Neretti, il palazzo Ardinghelli, il palazzo Corsini e il palazzo Biliotti da un lato, e la casa di Apollonio Lapi e il palazzo Sertini dall'altro. Le bozze che impiegano — soprattutto i tipi B, B₁, C — sono in fondo semplicemente conci sbozzati ma non rifiniti, e il loro effetto è assai diverso da quello dei cuscini scabri (tipo F) o dei conci con la faccia spianata irregolarmente (tipi D, E, G) che trovano largo uso nei palazzi del gruppo precedente, e che assomigliano a frammenti di roccia naturale direttamente posti in opera. Tuttavia anche in questo caso siamo ben lontani dalla compiutezza formale di un paramento a disegno; le tessiture uniformi delle murature, il rilievo omogeneo e schiacciato delle bozze, la lavorazione minuta e fine delle superfici, sembrano suggerire tutt'al più il raggelamento di una fase intermedia del lavoro, quasi che le murature fossero destinate a divenire piane. Al senso naturalistico si è sostituito, o forse meglio sovrapposto, il senso del non-finito.

Nei paramenti trecenteschi questa sensazione è in genere molto più sfuggente. Nei bugnati più aspri — come quelli di Palazzo Vecchio, del palazzo Salviati in via Ghibellina, del palazzo Bezzoli — l'intervento umano sulle superfici passa del tutto inosservato, e pertanto il problema qui non ha neanche consistenza: questi blocchi appaiono semplicemente opere della natura. Ma anche nelle murature più pacate si ha raramente l'impressione dell'incompiutezza. Anche in edifici come il palazzo Alberti all'angolo del corso de' Tintori, o il palazzo Peruzzi nella piazza dei Peruzzi, che impiegano bugne spianate ma più irregolari e scabre di quelle in uso nei bozzati a disegno più o meno contemporanei — del palazzo Davizzi-Davanzati, di quello Lotteringhi, o del Minerbetti — i paramenti appaiono in ogni caso molto definiti. Se li rapportiamo con quelli del palazzo Biliotti il contrasto è evidente. Qui le dimensioni più ridotte dei conci esaltano le irregolarità, senza contare che in molti punti si notano, sparse, bugne bombate più sporgenti, quasi il residuo di un primo lavoro di sbazzatura.

La sensazione del non-finito è a volte accentuata dal contrasto tra la ruvidità dei paramenti e la compiutezza formale di qualche elemento decorativo. Nel palazzo Ardinghelli la mensola a voluta a cui è appeso lo scudo dello stemma, e soprattutto i nastri svolazzanti che lo fiancheggiano, finemente scolpiti sulle bozze, stridono con la scabrosità dei conci. Rapporti completamente rovesciati si osservano nel palazzo Manetti in via Santo Spirito (fig. 93), dove un portale circondato da una cornice di bozze irregolari e di dimensioni diverse sembra emergere — in attesa di una conclusiva definizione formale

— dalla superficie liscia in pietra da taglio della parete⁷⁰. Probabilmente i bugnati che compaiono in questi primi decenni del Quattrocento hanno un'influenza molto ridotta sul gruppo di palazzi che saranno costruiti attorno alla metà del secolo — primo fra tutti il palazzo Medici — se non nel dar vita ad un clima formale più incline ad un rapporto con la natura mediato dall'intervento umano, piuttosto che volto alle rappresentazioni esasperate del periodo tardo-trecentesco. Come vedremo, la «naturale» asprezza dei blocchi che rivestono la facciata del palazzo Pitti è ammorbidita da una lavorazione sempre più accurata man mano che si sale verso l'alto. Ma il rapporto si può anche rovesciare. Molto giustamente, Sinding-

⁷⁰ Nelle scene urbane dipinte sui cassoni quattrocenteschi, specie nella prima metà del secolo, appaiono spesso edifici bugnati in cui i portali o le finestre vengono rappresentati con cornici di bozze più aggettanti rispetto alle distese di conci che ne costituiscono i paramenti. Si veda, ad esempio, *La magnanimità di Scipione ed il matrimonio di Aluceio e di Lucrezia*, della bottega di Apollonio di Giovanni (Londra, Victoria & Albert Museum), dove sulla destra si scorge un palazzo completamente bugnato e parato a festa le cui finestre del primo piano sono incorniciate da una fascia di bugne quadrate distinta dal paramento di fondo (cfr. P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanenmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923², I, p. 254 n. 141; II, tav. XXVII. E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 73 n. 49). Ne *La magnanimità di Scipione*, attribuita al Maestro del Torneo di Santa Croce, si vede in primo piano una porta urbana con l'incorniciatura separata dal resto del paramento (cfr. SCHUBRING, *Cassoni cit.*, 1923, I, pp. 254-255 n. 142; II, tav. XXIX). In una scena raffigurante *Enea e Didone*, ancora della bottega di Apollonio di Giovanni (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, dopo il 1445 circa), sullo sfondo si scorge l'angolo di un palazzo bugnato in costruzione con due aperture arcuate poste sulle pareti adiacenti; le aperture hanno una incorniciatura bugnata autonoma rispetto al paramento di fondo (cfr. SCHUBRING, *Cassoni cit.*, 1923, I, pp. 273-274 n. 218; II, tav. L. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni cit.*, 1974, pp. 68-69 n. 35). Tuttavia è anche possibile che in queste raffigurazioni si volessero rappresentare cornici bugnate sullo sfondo di superfici graffite ad imitazione di murature; si veda *infra*.

Larsen ha notato che i conci di cui sono formati i basamenti del palazzo Medici e di quello dello Strozzi sono realizzati in modo che la loro scabrosità sembri un effetto del tempo⁷¹. Il bugnato rustico da opera *della* natura diviene un prodotto umano modificato *dalla* natura. È inevitabile pensare ai paramenti dell'Antichità corrosi dal tempo, ed è altrettanto inevitabile constatare che molti dei paramenti bugnati romani — a cominciare da quelli del foro di Augusto — sembrano appunto opere lasciate incomplete e ammorbidite dalle avversità naturali⁷².

Qual è la ragione di questo insistito richiamo alla natura? Si vuole forse assimilare l'architettura ad un prodotto naturale? Certamente la tradizione trecentesca e il ben noto spirito conservatore dei committenti fiorentini hanno giocato in questo un ruolo non trascurabile. Nel Trecento il ritorno alla naturalità delle forme fa parte di quella generale affermazione di un'attitudine «estetica» che inizia a svilupparsi con chiarezza già nel pensiero di Petrarca, e il naturalismo è appunto il contributo offerto dall'arte gotica fiorentina: sicuramente da quella di Cimabue e di Giotto, ma anche da quella di Arnolfo. Boccaccio non manca di puntualizzarlo in due novelle della sesta giornata del *Decameron* tra loro in qualche modo collegate, la quinta e la sesta. Nella quinta, dove uno dei protagonisti è appunto Giotto, il pittore viene celebrato come «il miglio dipintor del mondo», in quanto

⁷¹ SINDING-LARSEN, *A tale cit.*, 1975, pp. 189-190.

⁷² Ho anticipato una serie di osservazioni sul tema della naturalità nei bugnati fiorentini in G. BELLÌ, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, «Quaderni di Palazzo Te», 1996, 4, pp. 9-35.

niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote⁷³.

Ma se nel Trecento il bugnato acquista l'evidenza di un elemento plasmato «ad naturae similitudinem», diversamente da quanto avviene, ad esempio, nelle monotone distese lapidee dei castelli federiciani (figg. 54, 55), il ciclo attenuarsi delle asprezze nel modellato e della casualità negli apparecchi — che abbiamo visto contraddistinguere i paramenti realizzati a partire dalla metà del XIV secolo — va di pari passo con l'affermarsi del concetto di bellezza in termini di regolarità, che è già messo a fuoco nella sesta novella, dove Boccaccio prende spunto dalla proverbiale bruttezza dei Baronci per affermare l'armonia degli elementi «ben composti e debitamente proporzionati»⁷⁴, e di cui un riflesso si coglie, ad esempio, negli interventi di regolarizzazione dei tracciati viari e dei fronti stradali che a Firenze e in altre città italiane si susseguono durante tutto il XIV secolo. Il rapporto fra naturalità e forma si complica, ed è evidente che già nei primi decenni del Quattrocento la «multiplicatio et variatio» dei bugnati neonaturalistici non può essere ritenuta adatta a confe-

⁷³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, II, pp. 737-738.

⁷⁴ Ivi, II, p. 744.

rire alle fabbriche quella «*integra unitaque constructio*» che Alberti porrà alla base della bellezza⁷⁵. La regolarità e l'omogeneità dei paramenti primo-quattrocenteschi, che si unirà alla magniloquenza nelle murature del palazzo Medici, rispecchiano quello stesso amore per la chiarezza compositiva che determina il giudizio negativo del Rinascimento sul Gotico, accusato di disperdere l'idea di base in un «*tritume*» di membrature, e di produrre edifici «*a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e de' turibili da dare incenso*»⁷⁶.

D'altra parte il predominio dell'idea compositiva sulla materialità dei trattamenti decorativi delle murature trova un riscontro, e forse in parte ne è un riflesso, anche nella polemica tra scienze naturali e leggi umane che si protrae per gran parte del Quattrocento. Il bugnato rustico avrebbe in questo caso il valore del mondo naturale, sottomesso e piegato ai dettami delle norme umane, e la supposizione risulta tanto più calzante se si considera che i committenti dei grandi palazzi bugnati fiorentini sono proprio gli artefici, attraverso la loro azione politica, di quella legge terrena destinata a prevalere sulla natura. Molto significativamente, Lapo da Castiglionchio definisce l'*humanitas* edificatrice di città e dominatrice della natura⁷⁷. Vedremo fra poco come il palazzo di Cosimo de' Medici

⁷⁵ L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, p. 37 (libro I cap. IX).

⁷⁶ A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, I, p. 382 (libro XIII)

⁷⁷ Nell'*Oratio de laudibus philosophiae*; cfr. K. MÜLLNER, *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien, Alfred Hölder, 1899, p. 139-142. Si veda anche E. GARIN, *Der italienische Humanismus*, Bern, Verlag A. Francke A.G., 1947, trad. it.: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, p. 45.

offra da questo punto di vista interessanti spunti di riflessione. Se poi osserviamo in modo più attento i paramenti, scopriamo come spesso la vitalistica irregolarità delle bugne sia contraddetta da regole interne, da un'organizzazione dell'apparecchio più o meno evidente, a confermare quella dialettica tra naturalismo e formalismo, tra raziocinio e natura che trova eco nel prologo albertiano al *De re aedificatoria*:

abbiamo rilevato che l'edificio è un corpo, e, come tutti gli altri corpi, consiste di disegno e materia: il primo elemento è in questo caso opera dell'ingegno, l'altro è prodotto dalla natura; l'uno necessita di una mente raziocinante, per l'altro si pone il problema del reperimento e della scelta. Ma abbiamo altresì appurato che né l'uno né l'altro, ciascuno per sé, rispondono allo scopo senza l'intervento della mano esperta dell'artefice che sia in grado di dar forma alla materia secondo il disegno⁷⁸.

⁷⁸ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, pp. 9-11.

IL GIRO DI BOA. PALAZZO MEDICI E I PARAMENTI DEL SECONDO QUATTROCENTO

A Firenze il gusto per i paramenti naturalistici, che può veramente considerarsi uno degli elementi di più lunga durata dell'architettura civile cittadina, si scrazia tuttavia di connotazioni nuove — come si è già anticipato — attorno alla metà del Quattrocento. Il ventennio tra il 1446 e il 1466 può in tutti i sensi ritenersi veramente centrale per il bugnato; in questi anni viene realizzata la gran parte dei più importanti palazzi con murature a bozze, o almeno se ne avvia la costruzione.

Palazzo Medici

Se le prime avvisaglie di una concezione nuova dei paramenti si avvertono già, come vedremo, nel palazzo di Niccolò da Uzzano, indubbiamente il giro di boa avviene con la parte basamentale del palazzo di Cosimo de' Medici¹ (figg. 7, 94). La data di inizio dei lavori è stata

¹ Sul bugnato di palazzo Medici si veda E. ROTH, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien, Waldheim-Eberle A.G., 1917, pp. 50-52; I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968, pp. 153-158; S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia»,

fissata al 1445 grazie ad alcuni documenti che registrano le operazioni di sgombero dell'area, ma è probabile che la costruzione sia stata avviata solo all'inizio del 1446². Secondo la portata catastale del 1451, il palazzo a quella data era ancora in costruzione, ma Arturo Linaker, appoggiandosi a fonti archivistiche rintracciate da Giovanni Poggi, congettura che nel novembre dello stesso anno il suo completamento dovesse essere già molto vicino, e secondo Walter Bombe all'inizio del 1452 era probabilmente già abitabile³. Lo si deduce anche da una lettera di

VI, 1975, pp. 163-212: 188-190; A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, pp. 71-76; B. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75: 61-64.

² D.V. KENT, F.W. KENT, *Two Comments of March 1445 on the Medici Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 921, pp. 795-796; l'inizio della costruzione è stato fissato da HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 127-135, che si avvale di un libro di conti relativo alla chiesa di San Lorenzo, dove sono annotate anche spese per il palazzo. In precedenza si era pensato di poter datare il principio del cantiere al 1444, sulla base della denuncia catastale del 1446 e di una notizia contenuta nello *Zibaldone* di Giannozzo di Bernardo Salviati (BNCF, *Magl.* II.IX.42; cfr. C. VON FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, Beiheft, pp. 34-101: 38, 50 nota 16; J. ROSS, *Florentine Palaces & Their Stories*, London, J.M. Dent & Co., 1905, p. 242, e una comunicazione di Aby Warburg al Kunsthistorisches Institut in Florenz del 1901, segnalata con integrazioni in *Berichte über die Sitzungen des Instituts*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», I, 1908-1909, 2, pp. 85-87, e quindi pubblicata in A. WARBURG, *Der Baubeginn des Palazzo Medici*, in *Gesammelte Schriften herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, a cura di F. Rougemont e G. Bing, Leipzig, Teubner, 1932, I, pp. 165-168), mentre Karl Frey aveva addirittura supposto che il palazzo fosse già iniziato nel 1435 e terminato attorno al 1440 (K. FREY, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, I (*Michelagnolos Jugendjahre*), Berlin, Karl Curtius, 1907, pp. 24-38).

³ A. LINAKER, *Dal Palazzo dei Medici al Museo Mediceo*, «Il Marzocco», XVI, 1911, 16 luglio, pp. 3-4; W. BOMBE, *Der Palazzo Medici-Riccardi und seine Wiederherstellung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», V, 1912, 6, pp. 216-223: 216.

Arduino da Baiso a Piero di Cosimo del 25 agosto 1451, dove si accenna agli ambienti del palazzo pronti per poter alloggiare alcuni legnaioli⁴. L'ultimazione dei lavori deve essere in ogni caso avvenuta anteriormente al 1457, quando, secondo le registrazioni catastali, il palazzo era già abitato⁵. A sostegno di questa data esiste una lettera di Giovanni di Domenico da Gaiole a Giovanni de' Medici, del primo maggio 1457, in cui si dice che «a dì 2 del presente [...] io me trovai in chasa vostra, innell'anticamera di Cosimo per mie faccende e di Piero vostro»⁶.

Quasi unanimemente il palazzo viene attribuito a Michelozzo di Bartolomeo, sulla scorta delle testimonianze di Antonio Billi, dell'Anonimo Magliabechiano — che pure sembra nutrire dei dubbi sull'attribuzione, ponendo a margine della notizia la postilla «dicesj» — e di Vasari⁷. Isabelle Hyman ha inoltre dimostrato la

⁴ ASFi, *Mediceo avanti il Principato*, XIV, 29, citato in W.A. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1970, 4, pp. 369-392: 391 nota 117.

⁵ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 78, 86, 177, 271.

⁶ La lettera è pubblicata in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, I, p. 167.

⁷ C. von FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, VII, 1891, p. 325; *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892, p. 48; *Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17*, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892, p. 88; C. DE FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, XII, 1893, 192, pp. 275-334, p. 60; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, II, p. 433; ID., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962-1966, III, p. 230; ID., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firen-*

presenza nel cantiere dello scalpellino Pagno di Lapo Portigiani, di cui sono noti i rapporti con Michelozzo⁸. Tuttavia la nota vicenda del modello per il palazzo commissionato da Cosimo a Brunelleschi, e poi rifiutato perché ritenuto eccessivamente sontuoso — riportata nel libro di Antonio Billi e nell'Anonimo Magliabechiano, e ripresa da Vasari⁹ — ha indotto la Hyman a supporre che Michelozzo sia stato fortemente influenzato dal precedente progetto, e Brenda Preyer ad assegnare senz'altro la paternità dell'opera a Filippo¹⁰. Luisa Becherucci, infine, dubitando dell'attribuzione michelozziana, ipotizza un progetto ascrivibile a Donatello, ipotesi che peraltro risulta contraddittoria con la *Vita* manettiana, in cui si riferisce che Donatello si interessa alla scultura classica «senza mai aprire gli occhi alla architettura»¹¹.

Certo, la straordinaria capacità del progettista di elaborare gli schemi tradizionali e le forme dell'architettura classica, fondendoli assieme in una unità stilisticamente nuova, ha da sempre stupito critici e storiografi, e non a caso a partire dal tardo Seicento, all'epoca dell'ampliamento voluto dai Riccardi, il cornicione di coronamento viene in-

ze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 328.

⁸ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 136-144.

⁹ FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi* cit., 1891, pp. 319, 366; *Il Codice Magliabechiano* cit., 1892, p. 68; VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, pp. 371-372.

¹⁰ HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, p. 145; PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo* cit., 1990, p. 70.

¹¹ L. BECHERUCCI, voce *Donatello*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, coll. 404-418: 412; A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del grasso*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 67.

sistentemente attribuito a Michelangelo¹². Secondo Paatz la facciata di palazzo Medici si ispira a quella di Palazzo Vecchio e di altri edifici bugnati medievali, ma riarticolandola attraverso la gradazione in altezza dei piani e il progressivo raffinamento della finitura dell'apparecchio, gradazione che per Paatz e Roth esprime l'interrelazione delle forze statiche agenti nella costruzione¹³. Sebbene la differenziazione dei piani attraverso la loro altezza costituisca un espediente già messo in pratica in molti edifici trecenteschi, nel palazzo Medici si riscontra per la prima volta soprattutto il desiderio di una gerarchica differenziazione dei piani superiori — nonostante Sinding-Larsen affermi il contrario¹⁴ — e in particolare del piano nobile, che fino a questo momento non si era mai distinto formalmente da entrambi gli altri due piani che, canonicamente, formano il palazzo fiorentino. Qui il piano nobile spicca, con il suo geometrico bugnato piatto, sia sulla distesa di blocchi rustici del piano terra, sia sul paramento liscio del piano superiore. Mentre nei palazzi trecenteschi e del primo quattrocento il bugnato sottolinea il registro basamentale come il livello visualmente più importante dell'edificio, a diretto contatto con la strada e con le attività che vi si svolgono, mentre i piani superiori vengono

¹² Si veda ad esempio F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore*, Firenze, nella Stamp. della Stella, 1684, p. 200; smentito poi da Giuseppe Del Rosso in [M. LASTRI], *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria. Terza edizione ... coll'aggiunta di varie annotazioni del professore Giuseppe Del Rosso*, Firenze, presso Gaspero Ricci, 1821³, I, p. 70 nota *.

¹³ W. PAATZ, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1953, pp. 70-71; ROTH, *Die Rustika* cit., 1917, pp. 50-52.

¹⁴ S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 163-212: 190.

sfumati mediante l'impiego di omogenei paramenti lisci in pietra o in intonaco, nel palazzo Medici il triplice trattamento della facciata sembra calcolato per porre in risalto la parte effettivamente più importante della costruzione. Il massiccio basamento rustico, che conferisce al piano terreno un volume in qualche modo autonomo rispetto a quelli superiori, distacca il palazzo dall'ambiente circostante piuttosto che integrarlo, come invece accadeva con le lunghe successioni di arcate bugnate tipiche delle strade trecentesche, e prelude per contrasto alla raffinata distesa lapidea del piano nobile, che si staglia sull'alto zoccolo basamentale come su una *basis villae*. Il registro centrale si impone poi sull'ultimo livello, la cui superficie non viene graduata in una bugnatura ancora più minuta, ma si annulla nel rivestimento in pietra liscia, che permette di conservare il carattere di geometrica predominanza del piano nobile.

Tönnemann ha osservato che, più di ogni altro committeente precedente, Cosimo concepì l'esterno del palazzo come luogo rappresentativo personale e familiare, circostanza che traspare sia dai rapporti urbanistici della costruzione con il suo intorno, sia dai particolari decorativi della facciata¹⁵. Le imprese scolpite nelle lunette delle bifore sono un chiaro indice di questo desiderio autocelebrativo, ma sicuramente lo è anche la differenza di trattamento riservata ai diversi piani del palazzo. Secondo questo punto di vista è stato letto anche il bugnato che riveste il basamento¹⁶, e che a prima vista appare un retag-

¹⁵ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 73-75.

¹⁶ Si vedano ad esempio HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 153-158, EAD., *Notes and Speculations on San Lorenzo, Palazzo Medici, and*

gio della tradizione medievale. In realtà questo paramento ha un aspetto per certi versi molto simile a quelli di alcune strutture romane, come certi acquedotti, costituiti da bugne massive e appena sbazzate; un uso che si riscontra qui per la prima volta dall'Antichità, se si eccettua forse il Palazzo Comunale di Montepulciano, attribuito su base documentaria da Howard Saalman a Michelozzo, e costruito negli anni posteriori al 1440 (fig. 23)¹⁷. È proprio nel palazzo Medici che avviene in modo chiaro il passaggio fra il bugnato di ascendenza medievale e quello di ispirazione classica: Michelozzo usa blocchi molto più grandi e prominenti di quelli trecenteschi, e che richiamano immediatamente le antiche costruzioni utilitaristiche romane. Soprattutto è diverso il modo di trattare le superfici dei blocchi. Il bugnato del palazzo Medici, come più tardi quello dello Strozzi, è stato lavorato in modo da sembrare il risultato dell'opera del tempo, piuttosto che quella dell'azione degli strumenti, come accade invece in quasi tutti i paramenti fiorentini che lo precedono.

La massività del bugnato mediceo, il senso plastico che ne promana, l'imponenza della muratura, sono tratti che — in un edificio moderno — si osservano con questa intensità qui per la prima volta. Da questo punto di vista la rottura con la tradizione è totale. Le dimensioni delle boz-

an Urban Project by Brunelleschi, «Journal of Society of Architectural Historians», XXXIV, 1975, 2, pp. 98-120, H. BURNS, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, April 1969), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, The University Press, 1971, pp. 269-287.

¹⁷ H. SAALMAN, *The Palazzo Comunale in Montepulciano. An Unknown Work by Michelozzo*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII, 1965, 1-2, pp. 1-46.

ze vengono aumentate sia in altezza — oscillando da un minimo di 40 cm. fino a 58 cm., equivalenti ad un braccio fiorentino da panno — sia in aggetto — che arriva a punte di 30 cm. — e le variazioni sono significative, non solo perché nei palazzi precedenti le assise maggiori arrivano in genere solo fino a 42÷45 cm. (3/4 di braccio)¹⁸,

¹⁸ Il palazzo Corbinelli Ridolfi in via Maggio ha i filari oscillanti tra i 17÷18 e i 42 cm., all'incirca come il palazzo Giandonati (16÷42 cm.); il Minerbetti oscilla tra i 20 e i 40 cm.; il palazzo di Benedetto degli Alberti tra i 15 e i 48 cm.; i quattro palazzi Alberti in via de' Benci tra i 22 e i 52 cm.; il palazzo Soldani tra i 20 e i 58 cm.; il palazzo Scolari tra i 26 e i 44 cm.; quello di Niccolò da Uzzano tra i 22 e i 50 cm.

È abbastanza sorprendente constatare che molti paramenti bugnati sono costituiti da filari che hanno un'altezza massima compresa entro il limite di 58 cm., cioè di un braccio fiorentino da panno (= 0,5836 m.); la misura dei corsi, cioè, non dipende in generale da quella della facciata. Sia il palazzo Medici che il palazzo Soldani o il palazzo Albizzi a San Pier Maggiore presentano filari con dimensioni massime appunto di 58 cm., nonostante la diversità delle lori moli. Evidentemente, inoltre, l'altezza delle assise non era regolata dalla potenza degli strati di pietraforte che venivano coltivati in cava: probabilmente si ricorreva ad una sorta di regolarizzazione dei filari secondo misure più o meno prefissate, nonostante sia molto dubbio, per le dimensioni tutto sommato molto ristrette del mercato, che la pietra venisse cavata e sbazzata secondo un assortimento di dimensioni uniformi piuttosto che su ordinazione, analogamente al modello che la proto-industria marmifera carrarese aveva già messo a punto per la produzione di alcuni elementi architettonici standardizzati, soprattutto colonnette (cfr. C. KLAPISCH-ZUBER, *Carrara e i maestri del marmo (1330-1600)*, Massa, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, 1973, pp. 149-150). Pur in assenza di una ricognizione sistematica sulle altezze dei filari nei paramenti tre-quattrocenteschi, colpiscono anche altre ricorrenze. Ad esempio, in diversi edifici (palazzo Corbinelli Ridolfi in via Maggio, palazzo Giandonati, palazzo Scolari, palazzo Ridolfi in piazza San Felice, palazzo Rinieri) i filari non oltrepassano la misura di 42÷44 cm. (circa 3/4 di braccio), mentre il palazzo di Benedetto degli Alberti mantiene i propri filari entro i 48 cm. (5/6 di braccio). Nella seconda metà del secolo le dimensioni dei corsi sembrano tendere ad aumentare, anche questa volta comunque attestandosi attorno a misure precise. Il palazzo Pitti, il palazzo Neroni e quello dello Strozzi hanno le assise più grandi alte circa 66÷68 cm. (circa 1 braccio e 1/6), mentre quelle del palazzo Strozzi si attestano attorno ai 60 cm., e quelle del palazzo Gondi attorno ai 53÷54 cm. Fa eccezione il palazzo Pazzi, i cui corsi raggiungono la dimensione di soli 45 cm. Singolare è soprattutto il

ma soprattutto perché la media delle altezze e la misura degli aggetti sono molto più contenute che in palazzo Medici¹⁹. Soprattutto si impiega un repertorio di bozze quasi completamente nuovo; i tipi che entrano a far parte del paramento sono per la maggior parte solo due: cuscini grossolani e aggettanti (tipo J), già usati nella muratura basamentale del palazzo Alamanni ma sconosciuti nel Trecento, e bauli molto scabri (tipo H), anch'essi sperimentati nel Palazzo Comunale di Montepulciano senza alcun riferimento ad altre apparizioni precedenti²⁰. Entrambi questi tipi costituiscono in realtà lo sviluppo in senso plastico rispettivamente delle bugne a cuscino piatto (tipo C) e di quelle aggettanti e sbazzate irregolarmente (tipo F), che infatti compaiono, specie le prime, anche in palazzo Medici; tuttavia il volume e il modellato conferiti a questi blocchi risultano del tutto nuovi, come nuovo

caso del palazzo Neroni. Qui il paramento bugnato è limitato alla parte basamentale dell'edificio, che ha un'estensione oltretutto molto limitata (circa 13 metri); tuttavia le bozze hanno le stesse dimensioni e all'incirca la stessa forma di quelle del palazzo di Luca Pitti, pur presentando aggetti più contenuti. Si veda anche *infra*.

¹⁹ Gli aggetti maggiori registrabili nei palazzi precedenti quello Medici si attestano attorno ai 15 cm. (si veda il palazzo Soldani, quello Rinieri, quello Alamanni); solo nel palazzo da Uzzano si osservano bozze aggettanti fino a 20 cm. Fra gli edifici posteriori il palazzo Neroni si distingue ancora una volta per l'evidente ipertrofia, tenendo conto delle sue dimensioni complessive; alcune bugne arrivano infatti ad aggetti di circa 35 cm., che sono ancora contenuti in relazione a quelli, veramente colossali, del palazzo Pitti (fino a circa 50 cm.), ma che comunque sono al di sopra delle sporgenze che si registrano in tutti gli altri palazzi fiorentini ad eccezione di quello dello Strozzi (anch'esso con bozze che sporgono dal filo del muro fino a 30÷35 cm.): il palazzo di Niccolò da Uzzano, quello Pazzi, e quello Condi giungono attorno ai 15÷20 cm., il palazzo Strozzi, il palazzo Ridolfi e il palazzo Rinieri fino a 14÷15 cm.; negli altri casi non si oltrepassano di regola i 10 cm.

²⁰ SAALMAN, *The Palazzo Comunale* cit., 1965; HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, p. 155.

è l'aggetto e l'imponenza con i quali si dà forma ai conci scabri piani o bombati di tipo B e B₁ che pure entrano a far parte del paramento²¹.

Al senso plastico di questa muratura, che ne rappresenta una delle caratteristiche più peculiari, concorre il contenimento dello sviluppo in orizzontale dei conci — il rapporto tra altezza e lunghezza si attesta mediamente attorno ad 1:2÷1:3 — ma soprattutto l'impiego assolutamente prevalente di bozze molto grandi e bombate, che conferisce al rivestimento basamentale del palazzo quasi un volume proprio; sensazione che nel Trecento si fa strada solo nei palazzi di fine secolo, dove peraltro l'asprezza della forma e della finitura spesso è di ostacolo a questo effetto. I paramenti naturalistici che si ispirano all'esempio di Palazzo Vecchio smarriscono invece la loro tridimensionalità nella densità del rilievo, spesso troppo serrato e compatto per poterne apprezzare le qualità plastiche, mentre nei bugnati più pacati la piattezza del modellato impedisce di percepire la muratura se non come rivestimento. Palazzo Medici rinuncia invece anche a qualsiasi elemento che possa mediare il passaggio tra le due pareti all'angolo della loggia, evitando ad esempio l'inserzione di una colonnetta — come avviene nel palazzo Cavalcanti in via de' Calzaioli, nel palazzo Rinieri (fig. 68), in quello Scolari, o sugli stipiti del cavalcavia al cen-

²¹ Gargiani osserva una lavorazione più raffinata e una forma dei conci più geometrica nella parte del paramento corrispondente ai primi sette filari lungo via de' Gori, contrassegnati da marche incise a forma di croce, e un trattamento e una forma più rozzi lungo via Larga, dove si notano segni a forma di cerchio, e nelle altre parti della muratura (R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 75).

tro del palazzo Minerbetti — oppure anche solo di una superficie arrotondata di raccordo, come nel palazzo Soldani. Tra le due facciate è posta solo una sottilissima linea, costituita dall'incontro dei nastrini adiacenti, ma nonostante questo affilamento dello spigolo, è interessante osservare la cura di far corrispondere, alternativamente, i blocchi più lunghi di una parete con quelli più corti, quasi quadrati, dell'altra e viceversa, come se si volesse comunque affermare il ruolo tettonico del paramento e la continuità formale tra i due lati incrociando all'angolo concii di testa e di fascia²².

Ma di notevole portata è anche lo schema generale dei paramenti, e soprattutto la sovrapposizione del bugnato a disegno del primo piano a quello rustico della parte basamentale. Nonostante alcune facciate già in precedenza avessero esteso bozze piane o spianate anche al piano superiore — penso a quelle del palazzo Ardinghelli e della casa Marignolli all'angolo fra via de' Cerretani e borgo San Lorenzo — qui è la prima volta che due tipi di bugnato tanto diversi vengono messi in relazione esplicita, e secondo un criterio che ricorda la sovrapposizione degli ordini: l'elemento più massiccio posto a sostenere quello

²² L'angolo bugnato del muro del giardino, invece, non mostra traccia di questa preoccupazione; in questo tuttavia caso la muratura funziona esplicitamente solo da schermo, e non ha una valenza tettonica. Significativo inoltre che, negli stessi anni in cui si costruisce il piano terreno del palazzo, Alberti raccomandi nel terzo libro del *De re aedificatoria* la solidità degli angoli: «Perciò le pietre usate per gli angoli dovranno essere assai dure, e così lunghe da addentrarsi, come braccia piegate nel gomito, lungo l'estensione delle pareti congiunte; e inoltre così larghe (subordinatamente allo spessore del muro) che non ci sia bisogno di riempimento dello spazio interno»; cfr. L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, p. 108 (libro III, cap. VII).

più «gentile», qui addirittura distinto nei due gradi rappresentati dal primo e dal secondo piano²³. Georgia Clarke ha interpretato questa inedita sovrapposizione di tipi diversi di muratura come un meccanismo retorico, che la studiosa suggerisce poter derivare dal *De compositione nominum* di Dionisio di Alicarnasso, nel quale si distinguono tre stili oratori (austero, elegante, temperato)²⁴. È una tesi affascinante ma difficilmente dimostrabile, mentre non è difficile capire che questo tipo di schema servirà di riferimento non solo per gli edifici più direttamente influenzati da palazzo Medici, come il palazzo dello Strozzi e il palazzo Gondi, ma anche per tutti quelli che adotteranno un progressivo alleggerimento del rilievo nei paramenti della facciata: il palazzo Pitti e quello Strozzi, ad esempio.

Del tutto nuovo, infine, anche il rapporto che il basamento del palazzo Medici stabilisce con il senso del naturale, al quale si aggiunge la particolarissima percezione del passaggio del tempo, sebbene si sia già accennato come il problema venga in qualche modo introdotto già nella prima metà del secolo da altri paramenti. La lavorazione complessivamente piuttosto morbida delle bugne evita quelle secchezze tipiche dei bozzati neoraturalistici, e i conci, pur irregolari, cominciano ad assumere una forma determinata. L'effetto di naturalità è certamente ancora molto vivo, ma viene affidato più alla vibrazione chiaroscurale della muratura, ottenuta con la variazione

²³ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 73-74; PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo* cit., 1990, pp. 62-63.

²⁴ G. CLARKE, *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 171-173.

degli aggetti, piuttosto che al contrasto tra varietà diverse di bozze, o all'asprezza della loro morfologia. La *varietas* di molti paramenti medievali e primo-quattrocenteschi, che sfruttano l'uso simultaneo di bugne diverse per tipo, per dimensioni, e per lavorazione superficiale proprio con lo scopo di conferire ai bugnati un carattere più o meno spiccatamente naturalistico, viene accantonata a vantaggio della *concininitas*, della giusta relazione tra le parti, e della magniloquenza.

Per cogliere la novità dei paramenti di palazzo Medici è sufficiente metterne a confronto le caratteristiche con quelle dei bugnati trecenteschi o dei primi del Quattrocento. Il palazzo di via Larga inaugura un modo di realizzare le murature rustiche basato sulle qualità geometriche dell'apparecchio e delle bozze, piuttosto che sulla drammaticità dei contrasti o sulla varietà delle forme, analogamente a quanto teorizza, all'incirca in questi stessi anni, anche Alberti²⁵.

Negli edifici bugnati collocabili precedentemente alla costruzione del palazzo Medici la disposizione dei filari non segue in genere alcun criterio. Se si esclude un piccolo gruppo di costruzioni — tra cui il palazzo Sertini (fig. 87) e la casa di Apollonio Lapi — nelle quali il bugnato è costituito da bozze di forma omogenea, e che mostrano tutti i corsi di altezza all'incirca uguale, nella gran parte dei ca-

²⁵ Alberti raccomanda murature come quella che egli chiama ordinaria, «consistente nella unione di pietre squadrate, di dimensioni 'giuste' o piuttosto tendenti al grande, di modo che le loro linee risultino rette e disposte esattamente orizzontali e verticali» (ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 105, libro III, cap. VI); e più oltre, trattando ancora delle murature, afferma lapidariamente che «Spesse volte si constata che i materiali comuni artisticamente trattati fanno miglior figura di quelli nobili accozzati disordinatamente» (ivi, pp. 248-249, libro VI, cap. V).

si uno degli elementi più caratteristici di questi paramenti è l'irregolarità delle bugne e delle assise. Generalmente questi apparecchi sono formati da compagini che comprendono di norma tre o quattro generi diversi di bozze, ma non sono rari i casi in cui si arriva a distinguerne cinque tipi²⁶, e ugualmente varia è la disposizione dei loro filari. In molti casi non esiste neanche una corrispondenza tra quelli degli stipiti opposti delle aperture (come nel palazzo Larioni poi Canigiani, nel palazzo Giandonati, in quello Alamanni, nel palazzo Alberti in via de' Benci 16), mentre a volte si nota che nella zona dei pennacchi degli archi i corsi tendono a digradare in altezza verso l'alto — nel palazzo Larioni-Canigiani (fig. 89) — oppure sono generalmente più sottili — nel palazzo di Benedetto degli Alberti e in quello Alamanni (figg. 77, 70) — costituendo una fascia distinta dal resto dell'apparecchio. Difficile, in mancanza di fonti documentarie — e dubito che su questo punto potranno mai fare piena luce — è capire i criteri con cui le bugne venivano distribuite all'interno di questi paramenti; la sensazione è che l'unico criterio a cui ubbidiscano sia quello del caso, nonostante si possa pensare che quest'ultimo sia stato spesso guidato da una qualche forma di controllo a priori.

²⁶ Quattro tipi diversi di bugne si distinguono nei paramenti del palazzo Alamanni in via San Niccolò, Rinieri in via de' Neri, Rosselli del Turco in via delle Terme, di Nigi Neroni in via de' Ginori, dello Strozzino; cinque tipi si riconoscono nei bugnati del palazzo Albizzi in piazza San Pier Maggiore, Corbinelli Ridolfi in via Maggio, Alberti in via de' Benci 8, Giandonati in via Pellicceria, Valori in via de' Pandolfini, Medici, e Scolari in borgo degli Albizzi, oltre che nei frammenti di muratura ancora visibili sulla facciata del palazzo Albizzi detto dei Visacci; addirittura sei tipi diversi si contano nel paramento del palazzo di Niccolò da Uzzano in via de' Bardi.

Abbiamo infatti già notato che, pur all'interno di una generale casualità, anche in questi paramenti si notano talvolta filari che hanno il preciso compito di sottolineare particolari situazioni. Si tratta di corsi decisamente più alti o, spesso, più bassi degli altri, posti o a chiusura della facciata, oppure a segnare l'imposta o la sommità degli archi, oppure ancora in corrispondenza del davanzale o dell'architrave delle finestre dei mezzanini. La consuetudine di concludere il paramento con un filare molto basso o, più raramente, molto alto si riscontra in una larga serie di edifici, a prescindere dalla loro collocazione cronologica: i palazzi Soldani (fig. 95), Canigiani, Neretti, Sertini, Alamanni, Corsini mostrano l'ultimo filare più basso; nel palazzo Corbinelli, nella casa di Apollonio Lapi, nel palazzo Biliotti e in quello in via Ghibellina 69 lo si trova invece più alto. Alcune volte, come nel palazzo Ridolfi in piazza San Felice (fig. 14), quest'ultimo filare è ulteriormente caratterizzato per essere più piatto degli altri, e addirittura formato da bugne di un diverso tipo (in quel caso da bugne baulate piatte invece che da bugne rozzamente baulate o da bozze piatte e lisce con bordi inclinati).

Nel palazzo Minerbetti (fig. 73) il corso più alto di tutto il paramento costituisce l'architrave delle finestre del mezzanino, e, analogamente a segnare la parte superiore delle arcate, un altro filare alto è quello che viene tagliato dalla sommità dei loro archivolti. In questo modo si creano delle cesure nella informe stesura lapidea del paramento, che, se anche non costituiscono veri e propri elementi organizzatori, servono almeno a stabilire delle spezzature, quasi delle note sopra o sotto le righe, a sottolineare alcune parti fondamentali della facciata. Nel basamen-

to bugnato del palazzo Giandonati (fig. 47), che presenta un'assoluta casualità nella disposizione dei filari, le uniche due assise che corrono attraverso tutta l'estensione della facciata sono poste all'altezza dei ferri reggistendardo e immediatamente sopra la sommità delle arcate. Nel palazzo Buondelmonti (fig. 67) i filari più alto e più basso di tutta la facciata sono posti insieme, il primo tagliato dalla sommità delle arcature e costituente il davanzale delle finestrelle soprastanti, l'altro collocato immediatamente sopra; analogamente nel palazzo Soldani un filare basso segna la sommità degli archivolti, e ancora un altro filare basso è posto immediatamente sotto l'architrave delle finestre del mezzanino.

Abbiamo già visto che i filari tendono a formare fasce di altezze omogenee nel palazzo Alessandri e nel palazzo Scolari; nel palazzo Albizzi (fig. 96) si rileva un progressivo aumento dell'altezza dei corsi nella zona compresa tra il secondo filare in basso e quello che fa da imposta alle arcate, di nuovo più sottile di quelli sottostanti, mentre nella fascia più alta del paramento si nota una diminuzione delle loro dimensioni salendo verso l'alto. Qui, inoltre, si osserva una certa frammentazione del paramento murario nel piedritto all'angolo della loggia, che lo distingue dal resto della muratura e quasi lo individua come elemento «singolo», forse in analogia con la disposizione dei conci in altre logge bugnate, ad esempio quella dei Cerchi.

Il palazzo Medici sembra, da questo punto di vista, cominciare a codificare gli elementi che connotano in modo più o meno episodico gli apparecchi dei palazzi precedenti. Il bugnato della parte basamentale si conclude anche qui con un filare più basso degli altri, sotto il qua-

le corre una fascia formata da quattro corsi alti, tutti all'incirca delle stesse dimensioni; questa fascia è delimitata in basso da un filare più sottile, che costituisce l'architrave delle finestre rettangolari, e un altro filare sottile coincide con quello in cui sono tagliati i davanzali di queste aperture. Nella fascia basamentale si alternano invece, con apparente casualità, filari di dimensioni leggermente diverse. Questi tre filari più bassi, e soprattutto i due che sottolineano le dimensioni delle finestre, costituiscono una sorta di iato in una parete in cui prevale un assoluto senso di omogeneità. Si può ricavare semmai la sensazione di una maggiore densità nella zona sottostante le finestre, grazie all'impiego di conci più corti e, come si è detto, relativamente meno alti, sensazione che invece si va progressivamente placando salendo verso l'alto, quando, soprattutto nella fascia soprastante le finestre, l'adozione di conci più lunghi determina un più accentuato senso di distensione e di orizzontalità.

Anche nel palazzo Medici, come in quello Albizzi, il piedritto d'angolo della loggia si distingue dal resto del paramento per avere, questa volta, una partitura dei conci più distesa anche nella parte bassa, e per adottare bugne più regolari e lisce, e meno prominenti a confronto con quelle della restante parte del basamento. Vi prevalgono infatti quelle a cuscino del tipo J al posto di quelle più grossolane del tipo H.

Nel registro superiore questa suddivisione in fasce è ancora più evidente. I sodi tra le finestre sono costituiti da cinque corsi tutti uguali tra loro (alti circa 48 cm., corrispondenti a 5/6 di braccio), e suddivisi dai giunti in modo perfettamente regolare e simmetrico, mostrando alter-

nanza tra conci disposti di testa e di fascia. Si tratta della prima volta che a Firenze una scansione così precisa viene impiegata in una muratura bugnata; nei precedenti paramenti a disegno la suddivisione in conci dei sodi tra le arcate era molto più approssimativa, e comunque tendeva ad alternare nello stesso corso un filare lungo ad uno corto — si veda tra tutti il palazzo Minerbetti — generando un senso di dinamicità che nei piedritti del palazzo Medici è del tutto scomparso. Qui un filare più basso segna l'imposta degli archi delle finestre, nei cui pennacchi osserviamo una ben regolata graduazione dell'altezza dei corsi, formati anche qui da conci disposti in modo perfettamente simmetrico, a giunti sfalsati. In questa zona i primi quattro filari vanno decrescendo; il quarto filare, in particolare, è l'unico posto esattamente in corrispondenza con uno dei conci radiali degli archi delle finestre — il sesto dal basso, per l'esattezza. Al di sopra di questo filare ne sono posti altri due più alti, all'incirca delle stesse dimensioni. Singolarmente, questo tipo di organizzazione ricalca in fondo quella già osservata nella parte basamentale del palazzo. Anche qui un filare più sottile — quello corrispondente agli architravi delle finestre — divide in due parti lo spazio occupato dalle arcate, che nella zona bassa comprende corsi via via decrescenti, e in quella alta filari di altezza uguale. Inoltre anche in questo caso l'assisa che funziona da cesura è l'unica che corrisponda esattamente ad uno dei conci radiali degli archivolti — il quinto dal basso, stavolta. La fascia posta sopra le finestre del primo piano è composta infine da cinque filari, leggermente digradanti verso l'alto.

È la prima volta, probabilmente, che un palazzo fiorenti-

no mostra una muratura a bozze così regolare e così ben congegnata, anche se nella zona soprastante gli archi la scansione dei conci non è ancora sottoposta a una regola precisa. Tuttavia è difficile stabilire se si tratti della reminiscenza di una consuetudine costruttiva medievale, oppure della ricerca di un effetto ben calcolato. Già nella torre dei Galigai, all'angolo fra via de' Cerchi e via de' Tavolini, i corsi di bugne tendono a diminuire in altezza nello spazio dei pennacchi degli archi. Anche nel palazzo Larioni si nota un graduale alleggerimento dei filari man mano che si sale dall'imposta degli archi fino al loro culmine, mentre nel palazzo Minerbetti e nel palazzo Lanfredini (fig. 90) l'andamento è opposto. Nel palazzo Davizzi-Davanzati la disposizione dell'apparecchio è più vicina a quella del palazzo Medici: la fascia di muratura che occupa lo spazio dei pennacchi è già divisa in due parti da un corso centrale sottile, sormontato da un unico filare alto che giunge fino alla sommità delle arcate, mentre al di sotto i blocchi crescono in spessore salendo verso l'alto. È interessante rimarcare, comunque, che la struttura formale del bugnato del secondo registro del palazzo Medici è sostanzialmente identica a quella del piano terreno. In entrambi i casi si osserva una fascia basamentale costituita da filari di altezza simile, coronata da un filare più basso che costituisce l'imposta agli archivolti delle aperture; lo spazio occupato dagli archi è diviso in due parti da un filare basso, in modo che i corsi al di sotto di questo risultino decrescenti, e quelli al di sopra leggermente crescenti. Sopra gli archi è posta la terza fascia, composta da assise decrescenti. È da notare che l'apparecchio del terzo registro, costituito da una muratura di conci squadrati dalla

faccia perfettamente liscia, non ricalca invece quello del piano intermedio. Qui la successione dei filari nei piedritti tra le finestre è meno regolare, e consiste in un'alternanza di ricorsi alti e bassi, che si stempera in prossimità dell'imposta degli archi. Negli spazi fra le ghiera e al di sopra di esse il disegno della muratura sembra ancora meno controllato, e solo l'ultimo filare in alto, a chiusura del paramento, obbedisce ancora una volta alla regola consolidata che lo vuole il più basso dell'intera stesura.

Come il piano terra è costituito da bozze più scabre e irregolari di quelle del primo piano, così anche l'applicazione dello schema struttivo è declinata nella parte basamentale in modo meno rigoroso che nel registro intermedio: i corsi della prima fascia, ad esempio, sono *all'incirca* della stessa altezza, ma non esattamente; ancora, il filare su cui poggiano gli archivolti è leggermente più alto della quota d'imposta, costringendo ad inserire appositi conci sagomati ad L oppure a ribassare il piano di posa sul filare sottostante, come accade nell'arcata di destra. Si concedono dunque delle deroghe, si tollerano delle inesattezze che invece non vengono riscontrate al primo piano. Qui lo schema formale abbozzato nel registro sottostante viene sublimato in una realizzazione cristallinamente geometrica. La naturalità della parte basamentale viene trasformata e quasi corretta in un prodotto perfettamente razionale. Sotto questo punto di vista, considerato cioè come semplice *accidente*, pur preordinato ad arte, trova una giustificazione anche il disassamento di due braccia del portale centrale, oppure l'altezza del piano terra non esprimibile in braccia attraverso un rapporto semplice (mentre quella del primo piano risulta essere esattamen-

te di 12 braccia)²⁷. Senza voler istituire gratuiti simbolismi, va da sé che il primo piano accoglie gli appartamenti di Cosimo e della sua famiglia, mentre il piano terreno è destinato a mediare il rapporto tra il *pater patriae* e la città.

Gli epigoni di palazzo Medici.

Il bugnato alla metà del secolo

Negli anni immediatamente successivi alla costruzione del palazzo Medici vengono avviati i cantieri di almeno sei fra i più significativi edifici bugnati del Quattrocento: il palazzo dello Strozzi (dal 1450 ca.) (fig. 11), di Agnolo e Carlo di Palla Strozzi, il palazzo di Luca Pitti (1450-1469 ca.) (fig. 8), il palazzo di Giovanni Rucellai (1452-1458 ca.) (fig. 97), il palazzo di Jacopo de' Pazzi (dal 1460 ca.) (fig. 9), il palazzo di Giovanni Boni (dal 1462 ca.) (fig. 15), il palazzo di Nigi Neroni (dal 1463 ca.) (fig. 17). Si tratta dell'ultimo gruppo di edifici quattrocenteschi rivestito — in tutto o in parte — da bozze, e precedente i due grandi palazzi bugnati, lo Strozzi e il Gondi, che chiudono il secolo. Dopo la costruzione del palazzo Neroni, che probabilmente precede di pochissimo la congiura anti-medicea ordita da Dietisalvi — fratello di Nigi — insieme a Luca Pitti, Niccolò Soderini e Agnolo Acciaiuoli (1466), non si realizzerà infatti più alcun edificio bugnato fino al 1489, quando, sotto gli auspici di Lorenzo de' Medici, si inizia la costruzione del palazzo di Filippo Strozzi²⁸.

²⁷ M.T. BARTOLI, *Le caratteristiche geometriche e numeriche di palazzo Medici*, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 76-81: 78.

²⁸ Tönniesmann interpreta questo fatto come l'indice di un preciso clima politico; ponendo l'erezione del palazzo Pazzi intorno al 1472, sulla base dell'ipotesi di Saalman, egli ipotizza che la scomparsa del bugnato pos-

Singolarmente, con il palazzo di Nigi Neroni scompaiono dalla scena fiorentina anche le bozze rustiche, sostituite da quelle, più formali, a baule levigato (tipo K), oppure, nelle cornici delle aperture, dalle bugne piane e lisce (tipo A e sue varianti). Occorrerà attendere i primi decenni del Cinquecento per vedere ricomparire bugnati più espressamente naturalistici, ad esempio nelle arcate del palazzo di Francesco di Piero Pitti²⁹ (fig. 100).

Tutti gli edifici di questo gruppo subiscono una determinante influenza dai paramenti della casa di Cosimo de' Medici. Se si escludono il palazzo Rucellai e quello Boni-Antinori, nonché il piano superiore di quello dello Strozzi, che dipendono dal secondo registro della facciata del palazzo Medici, tutti gli altri fanno riferimento alla sua parte basamentale. Il bugnato che vi si osserva è infatti molto massivo, aggettante, scabro ma non aspro: le bozze, pur diverse tra loro, tendono ad essere lavorate in modo uniforme, grossolanamente ma senza le asperità e le fratture tipiche dei blocchi messi in opera tra la fine del Trecento e l'inizio del secolo. I conci hanno un aspetto più morbidamente plastico, e assumono quella particolare forma a baule o a cuscino già osservata nel palazzo di via Larga, dove spesso la parte anteriore della bugna tende a trasformarsi in una faccia più o meno spianata.

sa essere ricondotta alla situazione verificatasi dopo la congiura dei Pazzi. L'autorità incondizionata ottenuta da Lorenzo de' Medici dopo la repressione della rivolta avrebbe avuto come effetto implicito anche la scomparsa di una forma architettonica che era divenuta espressione immediata di un anelito di potenza attraverso committenti come Luca Pitti e Jacopo de' Pazzi. Cfr. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 79-80.

²⁹ Si tratta del palazzo divenuto nell'Ottocento proprietà di John Temple Leader, in piazza Pitti 15, e datato documentariamente attorno al 1530; cfr. F. GURRIERI, *Il palazzo Temple Leader in Firenze. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, Firenze, Alinea, 1991.

Palazzo Pitti

Gli apparecchi del palazzo Pitti, analogamente a quelli del palazzo Medici, codificano alcune caratteristiche già apparse precedentemente, ma propongono anche importanti novità. È pienamente avvertibile, ad esempio, la tendenza verso una progressiva regolarizzazione nei paramenti (fig. 8), che pur nella loro scabrosità impiegano bozze che preludono all'evoluzione in senso formale compiuta nelle facciate del palazzo Strozzi (fig. 5) e del palazzo Gondi (fig. 22).

Palazzo Pitti si discosta in modo sostanziale dal modello tradizionalmente seguito nell'architettura civile fiorentina precedente, fin nelle dimensioni, la cui grandiosità — circa 36 metri di altezza per 55 di larghezza — è del tutto sconosciuta nel Quattrocento non solo a Firenze, ma probabilmente nell'intera Europa³⁰. Pur articolandosi nei consueti tre livelli, la facciata mostra una quasi perfetta omogeneità di trattamento, essendo interamente rivestita da un bugnato rustico che, pur tendendo a smorzare gli aggetti e le asperità man mano che si passa dal piano terreno ai piani superiori, è graduato in modo quasi impercettibile, conferendo all'edificio l'aspetto di un blocco unico forato dalle arcate delle porte e delle finestre. Sebbene già il palazzo Ardinghelli e la casa dei Marignolli all'angolo fra via de' Cerretani e borgo San Lorenzo mostrino lo stes-

³⁰ Sanpaolesi osserva che nessun altro edificio civile privato prima del palazzo Pitti aveva mai raggiunto dimensioni simili, e a Firenze solo il palazzo dei Priori poteva essergli confrontato; a questo riguardo mette in evidenza anche le difficoltà tecniche connesse con l'uso di blocchi lapidei di dimensioni enormi, e posti a grande altezza. Cfr. P. SANPAOLESI, *Il Palazzo Pitti e gli architetti fiorentini della discendenza brunelleschiana*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter & Co., 1968, I, pp. 124-135: 129-130.

so tipo di bugnato nei primi due registri, non conosco nessun palazzo precedente quello di Luca Pitti, a parte il palazzo dei Priori, che abbia su tutti i tre canonici piani un paramento a bugne anche solo approssimativamente uniforme: ogni livello mostra un diverso trattamento delle superfici murarie, o una diversa soluzione di rivestimento. È superfluo ricordare che palazzo Medici, pur rappresentando probabilmente il primo palazzo fiorentino dall'inizio del XIV secolo con una facciata interamente in pietra da taglio, conserva al terzo livello un rivestimento liscio, limitandosi a sostituire il tradizionale intonaco graffito ad imitazione di un apparecchio murario con una vera muratura in opera quadrata. Se già questo tipo di soluzione doveva apparire ai contemporanei di Cosimo inusitata-mente lussuosa³¹, l'enorme facciata bugnata del palazzo Pitti dovette probabilmente mostrarsi addirittura provocatoria nel suo porsi apertamente in concorrenza con quella dell'edificio pubblico più rappresentativo della città, il palazzo dei Priori.

La cronologia e l'attribuzione del palazzo rimangono incerti e oggetto di controversie. Niccolò Machiavelli e Scipione Ammirato pongono la costruzione del palazzo all'epoca del gonfalonierato di Luca, quindi verso il 1458³². In realtà non è affatto chiaro quando Luca abbia concepito l'idea di edificare una nuova casa. I Pitti abi-

³¹ Si veda il paragrafo 3 del primo capitolo.

³² N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, VII, IV, p. 457; S. AMMIRATO, *Istorie fiorentine di Scipione Ammirato con l'aggiunte di Scipione Ammirato il giovane*, Firenze, per V. Batelli e Compagni, 1846-1849, V, p. 153 (libro XXIII). Per la discussione delle fonti quattro-cinquecentesche si veda E. MCMILLIAN, *Filippo Brunelleschi and the Pitti Palace: a Study of Attribution*, Ph.D., University of Southern California, Los Angeles 1977, pp. 8-15.

tavano nei pressi di Boboli almeno fin dalla metà del Trecento, e il padre di Luca, Bonaccorso, già nel 1397 era proprietario insieme con i fratelli di quella che più tardi sarebbe stata definita come la «casa vecchia», la residenza familiare rimasta in piedi durante la costruzione del palazzo, e abitata anche da Luca fino alla propria morte³³. Secondo la *Cronica* scritta da Bonaccorso, Luca acquistò il terreno adiacente alla «casa vecchia» su cui sarebbe sorto il nuovo edificio nel 1418, investendovi la dote della prima moglie Fioretta Machiavelli, sposata nello stesso anno³⁴. È possibile che fin da allora Luca avesse accarezzato il proposito di costruirvi una residenza autonoma per la propria famiglia, ma non c'è dubbio che eventualmente il progetto deve essere stato concepito a lunga scadenza, visto che nel 1421 la casa annessa al terreno veniva affittata³⁵. La *Cronica* di Bonaccorso Pitti († 1432 circa), inoltre, termina nel 1430 senza che si nomini mai in nessun modo il palazzo. Come hanno sottolineato Laura Baldini e Fiorella Facchinetti, prima del 1451 Luca doveva comunque aver già programmato di costruire una nuova casa di dimensioni imponenti, perché a quella data aveva già acquistato due case poste tra la «casa vecchia» e la via che correva alla base della collina di Boboli, case che poi saranno demolite insieme a molte altre per creare la piazza dinanzi al palazzo³⁶.

³³ L. BALDINI GIUSTI, F. FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi costruttive di palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 703-731: 703-704.

³⁴ PITTI 1720, p. 111.

³⁵ BALDINI GIUSTI, FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi cit.*, 1980, p. 704.

³⁶ Ivi, p. 711.

Con ogni probabilità, tuttavia, l'inizio dei lavori al palazzo non è antecedente alla metà degli anni Cinquanta. In un libro di ricordanze compilato da Spinetto di Luca Pitti sono annotati alcuni lavori di muratura e di legnaiolo eseguiti nel 1454 per la villa di Rusciano e per la casa cittadina di Luca, ma non è chiaro se ci si riferisce ad interventi di ristrutturazione riguardanti la «casa vecchia», oppure ai primi lavori per il nuovo palazzo³⁷. In ogni caso nella portata al catasto preparata da Luca nel 1458, nonostante il palazzo non venga mai nominato, compaiono molti debiti contratti per opere di muratura, distinti da quelli riguardanti la villa di Rusciano³⁸. Poichè inoltre un inedito libro di conti si riferisce alle spese del 1456-1459 sostenute da Luca Pitti per la villa di Rusciano, che Machiavelli, Vasari e Ammirato indicano contemporanea al palazzo³⁹, Elizabeth McMillian ha supposto che l'inizio del cantiere si possa far risalire al 1456, una conclusione alla quale è giunta anche Giuseppina Carla Romby sulla base di ulteriori indizi documentari⁴⁰. Nel 1461, come dimostra una supplica di Luca pubblicata da Busse, il nuovo edificio è sicuramente già in costruzione⁴¹. Nella portata catastale

³⁷ McMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, pp. 55-56.

³⁸ ASFi, *Catasto*, 792, Portate del Quartiere di Santo Spirito dell'anno 1458, Gonfalone Ferza, c. 27; pubblicata da F. MORANDINI, *Palazzo Pitti, la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, «Commentari», n.s., XVI, 1965, 1-2, pp. 35-46, pp. 43-44 nota 6.

³⁹ MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine* cit., 1962, VII, IV, p. 457; VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, p. 372; AMMIRATO, *Istorie fiorentine* cit., 1846-1849, V, p. 153 (libro XXIII).

⁴⁰ G.C. ROMBY, «Di Luca Pitti ho visto la muraglia». *L'impresa costruttiva di Luca Pitti: documenti e testimonianze*. «Opus Incertum», I, 2006, 1, pp. 15-29.

⁴¹ ASFi, *Provisioni*, 152, c. 124r; cfr. K.H. BUSSE, *Der Pitti-Palast. Seine Erbauung 1458-1466 und seine Darstellung in den ältesten Stadtansichten von Florenz (1469)*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung

del 1469⁴², infine, si parla espressamente e diffusamente del nuovo palazzo, oltre alle case abbattute o in via di abbattimento per realizzare la piazza antistante l'edificio, e alla «casa vecchia», nella quale ancora nel 1473 Luca abita e fa testamento, disponendo che le quattro case ancora poste ad ingombrare la piazza dinanzi alla «chasa nova» vengano atterrate dagli eredi⁴³. Alla morte del committente il palazzo rimane incompiuto.

La tradizione attributiva lo assegnava a Brunelleschi, secondo un'indicazione fornita da Vasari, ma che si trova già accolta nel testo compilato tra il 1537 e il 1546 circa dall'Anonimo Magliabechiano⁴⁴. Antonio Manetti non include il palazzo fra le opere brunelleschiane, e neanche l'anonimo autore degli *Huomini singhularii in Firenze dal MCCC innanzi*, composto nel 1494-97 circa⁴⁵. Concordemente Busse escludeva la paternità brunelleschiana, assumendo che l'edificio doveva essere stato iniziato attorno al 1458 e interrotto attorno al 1466, quando i Pitti caddero in disgrazia dopo il fallimento della congiura antimedicca di quell'anno, e proponen-

gen», LI, 1930, pp. 110-132. Anche MORANDINI 1965, p. 44 nota 9; McMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, pp. 8, 57-59; BALDINI GIUSTI, FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi* cit., 1980, pp. 712-713, 724 doc. 15.

⁴² ASFi, *Catasto*, 908, Campione del Quartiere di Santo Spirito, Gonfalone Ferza, cc. 49-59; pubblicata da MORANDINI 1965, p. 44 note 10, 14.

⁴³ Pubblicato da McMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, p. 61; si veda anche BALDINI GIUSTI, FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi* cit., 1980, p. 713.

⁴⁴ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, pp. 372-375; *Il Codice Magliabechiano* cit., 1892, p. 68; FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano* cit., 1893, p. 50.

⁴⁵ P. MURRAY, *Art Historians and Art Critics — IV. XIV Uomini Singhularii in Firenze*, «The Burlington Magazine», XCIX, 1957, 655, pp. 330-336.

do invece il nome di Alberti, che sarà poi preso in considerazione anche da Heydenreich⁴⁶. Tuttavia il nome di Brunelleschi ha continuato a lungo a riscuotere consensi, anche a dispetto delle evidenze cronologiche⁴⁷. Cosimo Conti lo indicava sulla base di considerazioni stilistiche, ipotizzando che il modello preparato per palazzo Medici e rifiutato da Cosimo fosse poi servito per palazzo Pitti⁴⁸. Questa tesi ha riscosso anche in seguito un certo successo, ed è stata raccolta da Sanpaolesi, da Ugo Procacci⁴⁹ e da Alessandro Parronchi, che addirittura ipotizza un'origine comune per i palazzi Pitti, Medici e Strozzi: il modello di Brunelleschi sarebbe stato riadattato da Michelozzo e poi accolto da Luca Pitti, e lo stesso disegno fondamentale sarebbe stato infine riutilizzato per palazzo Strozzi da Giuliano da Sangallo⁵⁰. Tuttavia non esiste alcun in-

⁴⁶ BUSSE, *Der Pitti-Palast* cit., 1930; L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1974, pp. 41-42, anche se Heydenreich ritiene sostanzialmente che il palazzo sia «the product of a collaboration by an anonymous team».

⁴⁷ Per Elizabeth McMillian (MCMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, pp. 26-28), ad esempio, i documenti a disposizione non sono in contrasto con l'attribuzione brunelleschiana: il palazzo infatti potrebbe essere stato commissionato a Filippo tra il 1435 e il 1446, e la costruzione invece prolungata per un tempo molto lungo, in considerazione delle enormi dimensioni dell'edificio.

⁴⁸ C. CONTI, *Il palazzo Pitti. La sua primitiva costruzione e successivi ingrandimenti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1887, p. 30.

⁴⁹ P. SANPAOLESI, *Il Palazzo Pitti e gli architetti fiorentini della discendenza brunelleschiana*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter & Co., 1968, 2 voll., I, pp. 124-135: 126, opinione già prefigurata in ID., *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962, p. 93; U. PROCACCI, *Introduzione storica*, in *La reggia di palazzo Pitti*, a cura di U. Procacci e A.M. Francini Ciaranfi, Firenze, Sadea, 1966, s.p.

⁵⁰ A. PARRONCHI, *Il modello del palazzo Strozzi*, «Rinascimento», XX, 1969, pp. 95-116; ma si veda anche MCMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, pp. 46-47.

dizio ragionevolmente fondato per pensare che il modello brunelleschiano per palazzo Medici, seppure sia mai esistito, possa essere stato riutilizzato per qualche edificio successivo. Eugenio Battisti, che respinge decisamente il coinvolgimento di Filippo, accoglie l'ipotesi secondo la quale la paternità del palazzo sarebbe da ascrivere a Luca Fancelli⁵¹. Il nome di Fancelli in veste di esecutore del progetto è avanzato da Vasari⁵², ma già Fabriczy nutriveva dei dubbi sulla possibilità che avesse realmente potuto condurre il cantiere, visto che a partire dal 1450 era al servizio di Ludovico Gonzaga, e a parte brevi permanenze fu a Firenze per un periodo più lungo solo una volta, dal giugno 1460 fino alla primavera dell'anno successivo⁵³. Più recentemente, Roberto Gargiani ha avanzato il nome di Bernardo Rossellino⁵⁴, ma anche in questo caso si tratta di una pura ipotesi di lavoro, che non risolve il problema di individuare l'origine delle straordinarie idee alla base del disegno di questo palazzo.

Contrariamente al principio compositivo tradizionale — secondo cui gli interpiani si riducono gradualmente ver-

⁵¹ E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa, 1976, pp. 352-353, che propone anche un utile riepilogo delle ipotesi attributive.

⁵² VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, p. 373.

⁵³ C. VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1892, trad. it.: *Filippo Brunelleschi. la vita e le opere*, a cura di A.M. Poma, Firenze, Uniedit, 1979, II, pp. 323-324; sugli spostamenti di Fancelli si veda W. BRACCHIROLI, *Luca Fancelli scultore, architetto e idraulico del secolo XV*, «Archivio Storico Lombardo», III, 1876, 4, pp. 610-638: 612-621.

⁵⁴ GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, p. 115. Lo spunto è stato raccolto da ROMBY, «Di Luca Pitti» cit., 2006, p. 20, senza peraltro approfondirlo; si veda anche EAD., *Aggiornamenti e novità documentarie su palazzo Pitti. Note sulla fabbrica e sul cantiere nel '400*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, 1, pp. 152-163, dove si anticipano molti degli argomenti trattati nell'articolo precedente.

so l'alto — le tre fasce in cui è suddiviso in orizzontale il prospetto hanno dimensioni approssimativamente uguali, mentre la larghezza delle enormi finestre che ritmano con la loro successione i due piani superiori è identica a quella dei tre portali aperti al piano terreno, intervallati da alte finestre rettangolari. Sia i portali che le finestre superiori sono coronate da grandi ghiera con profili a tutto sesto, che unificano — in modo del tutto nuovo — tutte le aperture della facciata. L'equivalenza tra finestre e portali è sottolineata dal fatto che le prime, contrariamente alla consuetudine, giungono fino alla quota del pavimento — secondo Heydenreich palazzo Pitti è, insieme con il più tardo Palazzo Ducale di Urbino, l'unico esempio di edificio rinascimentale dove le dimensioni delle finestre sono uguali a quelle delle porte⁵⁵. I marcadanzali sono dunque sostituiti da grandi marcapiani sui quali corre una balaustra di colonnine ioniche, e che formano stretti passaggi estesi lungo tutto il prospetto.

Lo schema compositivo della facciata, basato su tre ordini sovrapposti di arcate di cui le tre centrali forse aperte su entrambi gli ordini superiori, rappresenta certamente un motivo di ispirazione antica, nato dalla suggestione suscitata da qualcuno dei grandi monumenti della Roma antica: il Colosseo, con i suoi ordini sovrapposti di arcate, o qualcuno degli acquedotti, oppure ancora una volta il muro tergale del foro di Augusto, il cui bugnato leggermente digradante verso l'alto richiama i paramenti a gran-

⁵⁵ HEYDENREICH, LOTZ, *Architecture in Italy* cit., 1974, pp. 77, 344 nota 30.

di bozze del palazzo Pitti⁵⁶. Come ha giustamente messo in evidenza Tönnesmann⁵⁷, se anche palazzo Pitti appartiene, di base, al tipo con facciata bugnata, nuova è la programmata sintonizzazione del suo fronte su una monumentalità percepibile da grande distanza, che implica l'ingigantimento — e contemporaneamente la semplificazione formale — delle membrature e degli elementi di dettaglio, ma anche del rivestimento lapideo.

Il bugnato della zona basamentale non ha ancora regolarità negli aggetti, ma il paramento è già molto più omogeneo di quelli del palazzo Medici o dello Strozzi. Benché le bozze possano essere classificate, per la loro forma generale e per la loro prominente, tra quelle a baulle (tipo H), come i blocchi che caratterizzano il basamento del palazzo di via Larga, vi si nota infatti un appiattimento della faccia che conferisce alla maggior parte di loro un profilo tendenzialmente rettangolare, mentre la lavorazione delle superfici, piuttosto accurata, attenua ulteriormente il carattere naturalistico delle bozze del palazzo di Cosimo. In molti conci si notano infatti ancora le tracce della subbia, usata di punta a produrre una tessitura omogenea di colpi sulla superficie della faccia, oppure leggermente inclinata, ad incidere piccoli tratti. Altri

⁵⁶ H. KAUFFMANN, *Über «rinascere», «Rinascita» und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst*, in *Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen. Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus*. 1941, Köln, Balduin Pick Verlag, [1944], pp. 123-146: 130, SANPAOLESI, *Il Palazzo Pitti* cit., 1968, pp. 129-133; TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 77 nota 339. Elizabeth McMillian ha messo in relazione la monumentalità della facciata e il suo trattamento con le porte romane e con l'acquedotto Claudio (MCMILLIAN, *Filippo Brunelleschi* cit., 1977, p. 37).

⁵⁷ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 77-78.

blocchi sono lavorati staccando dalla bugna piccole scaglie di materiale. La tendenza a geometrizzare la forma è ancora più evidente nelle bugne che costituiscono gli archivolti dei portali e in quelle impiegate ai due piani superiori, dove questa caratteristica viene ancora più esaltata a causa del loro minore aggetto. I conci che formano le ghiera delle tre arcate sono molto vicini a quelli piani con gli spigoli smussati di tipo A_1 , mentre aggetti via via più contenuti e forme sempre più controllate caratterizzano i due registri superiori: il terzo piano è costituito da bozze praticamente identificabili con blocchi dalla faccia spianata del tipo B_1 .

All'interno di ogni piano il bugnato è organizzato in fasce, secondo una precisa logica che già era stata enunciata in palazzo Medici. Le ferree regole che presiedono alla scansione del rivestimento arrivano fino a fissare il numero di corsi presenti in ogni registro, che sono esattamente venti: dieci nella fascia posta tra il piede della muratura e l'imposta delle arcate, e altri dieci da questo punto fino alla cornice di coronamento⁵⁸. Sia al piano terreno che ai piani superiori si assiste poi ad una partizione del paramento in tre zone orizzontali, la prima corrisponden-

⁵⁸ Questa caratteristica è già stata notata da Mutio Ainaì, che costruisce una non del tutto condivisibile corrispondenza tra determinati filari del paramento e le parti in cui è suddiviso un ordine classico; cfr. M. AINAI, *Über das Mauerwerk des Palazzo Pitti in Florenz. Ein Versuch zu seiner kunstgeschichtlichen Stellungnahme*, sommario dattiloscritto di un articolo apparso nella rivista «Geibun Kenkyu», X, 1960, 11, conservato nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Analogamente, Roberto Gargiani parla di un «ordine indicibile» compreso nella stessa apparecchiatura muraria, che unisce la struttura sintattica dello schema classico con la caratteristica tutta fiorentina di concepire la facciata in termini essenzialmente murari (GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, pp. 113-116).

te ai sodi fra le aperture, la seconda ai pennacchi delle arcate, la terza alla fascia superiore a queste⁵⁹. Al piano terra la parte basamentale mostra una successione di corsi leggermente digradanti in altezza verso l'alto, serie che è interrotta dal filare più spesso che costituisce l'imposta degli archi; nella fascia corrispondente ai pennacchi i filari tornano a diminuire la loro dimensione⁶⁰, e per la prima volta nell'architettura fiorentina si osserva che la loro altezza è regolata da quella dei conci radiali adiacenti. Questa relazione, che in palazzo Medici si riscontrava per un solo filare, mette in corrispondenza diretta lo spessore di ciascun corso con l'altezza, proiettata in verticale, delle bozze cuneiformi che formano l'archivolto delle aperture. Solo gli ultimi quattro conci in alto, includendo anche quello di chiave, vengono fatti corrispondere ad un unico filare, visto che, per la curvatura dell'arco, la proiezione dei loro spessori avrebbe generato corsi troppo sottili. Quest'ultimo filare, più alto di quelli sottostanti, serve anche ad introdurre senza eccessive discontinuità quello immediatamente superiore, ancora più spesso; il quale costituisce, insieme all'ultimo filare basso che, secondo la consuetudine, chiude il paramento, la terza e ultima fascia orizzontale in cui è diviso il piano terra. Questo

⁵⁹ Anche nella fascia corrispondente ai pennacchi degli archi e in quella posta fra i pennacchi e la cornice che chiude in alto ciascun registro si trova un numero esatto di corsi: otto nel primo caso, due nel secondo.

⁶⁰ L'altezza dei filari tende a diminuire salendo verso l'alto da circa 66÷67 cm. fino a circa 35÷40 cm. Analogamente, anche l'oggetto delle bozze tende in generale a diminuire con regolarità salendo verso l'alto: le sporgenze variano da circa 50 cm. fino a circa 9÷10 cm., anche se il penultimo filare di ogni piano — specie quello basamentale — comprenda bugne con sporgenze piuttosto consistenti.

schema viene ripetuto esattamente anche nei due piani superiori.

La logica razionale che presiede alla disposizione dei filari trova riscontro anche nella collocazione dei giunti verticali dei conci. Se al piano terra, come in palazzo Medici, il disegno da essi prodotto appare ancora casuale, ai piani superiori si osserva un raffinato ricorso alla simmetria. I sodi tra le aperture realizzano una muratura dove, a corsi alterni e in modo perfettamente regolare, sono posti due lunghi conci di fascia oppure una serie composta da un concio di fascia, uno di testa, e un altro di fascia. Analogamente, nei pennacchi degli archi si alternano corsi formati da due blocchi uguali, e corsi formati da un unico blocco. I due filari che compongono la fascia più alta sembrano a prima vista suddivisi casualmente; in realtà i conci che vi sono contenuti risultano con ottima approssimazione simmetrici rispetto all'asse centrale del palazzo, nonostante non vi sia corrispondenza tra i giunti dei filari del primo piano e quelli dei filari del secondo. Inoltre si può osservare che al di sopra della chiave di ogni archivolto — anche dei tre del piano terreno — è posto, simmetrico rispetto alla ghiera sottostante, un concio lungo affiancato quasi sistematicamente da due conci quadrati. Gli spazi residui di questo filare sono poi suddivisi in modo più libero, senza peraltro quasi mai smentire un ritmo disteso e regolare.

Certo le dimensioni di questa facciata, straordinarie anche se ricondotte all'estensione originaria — le sette campate centrali — permettono di enunciare e sviluppare compiutamente un linguaggio murario che altrove non avrebbe potuto essere svolto con la stessa chiarezza. Penso

al caso del palazzo dello Strozzi, su cui ritorneremo in seguito, dove però le intenzioni volgevano probabilmente verso altri scopi; e soprattutto al palazzo Neroni⁶¹, che ha bozze di forma e dimensioni molto vicine a quelle del primo registro del palazzo Pitti, evidentemente sovradimensionate per l'ampiezza estremamente ridotta della facciata. L'edificio — forse inconcluso — mostra di conseguenza un apparecchio dove non è ravvisabile alcuna logica organizzatrice che non sia quella di una relativa omogeneità: i soli nove corsi di cui è formato il paramento non avrebbero consentito un'articolazione complessa come nel palazzo Pitti. Tuttavia nel palazzo Neroni si rinuncia anche a conseguire quella scansione in qualche modo ritmata, nell'alternanza irregolare di conci brevi e di conci lunghi, o di filari più distesi e di filari più concitati, che anima il registro basamentale del palazzo Pitti. Il paramento della casa di Nigi ha evidentemente come modello diretto il palazzo di Cosimo, e forse ancor più — per i rapporti tozzi tra le dimensioni delle bozze — quello di Agnolo e Carlo Strozzi.

Palazzo Rucellai

La chiarezza compositiva che traspare dai paramenti del palazzo Pitti in effetti non ricorre nel bugnato di nessun altro edificio fiorentino del Quattrocento. I palazzi più o meno contemporanei — oltre al palazzo Neroni il palazzo dello Strozzi, il palazzo Rucellai, il palazzo Boni-Antinori — adottano ad esempio apparecchi dove non

⁶¹ Sul bugnato del palazzo Neroni si vedano alcuni accenni in TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 78.

esiste alcuna relazione tra i corsi bozzati e le ghiere degli archi. Ai piani superiori del palazzo Rucellai (fig. 99), in particolare, si nota una quasi completa indifferenza del bugnato nei confronti delle aperture che vi si ritagliano: non solo i corsi non corrispondono ai conci degli archivolti, ma la sommità di questi ultimi taglia in due un filare. Questa caratteristica però è sicuramente calcolata e, analogamente a quanto avviene nel palazzo Boni-Antinori, l'esclusivo impiego di bozze perfettamente regolari è accompagnato da una impostazione della struttura formale del paramento altrettanto rigorosa.

Il palazzo viene edificato da Giovanni Rucellai accorpando alla propria casa paterna altre sette proprietà, di cui la prima acquisita in una data anteriore al 1442, e l'ultima nel 1467. Rimangono però molte incertezze e molti interrogativi sui limiti temporali del cantiere, sull'evoluzione del progetto originario, sul suo ideatore. Vasari, nella prima edizione delle *Vite* (1550), suggerisce implicitamente che il progetto del palazzo sia stato eseguito durante un soggiorno di Alberti a Firenze seguito agli impegni mantovani per il Sant'Andrea (nel 1470-1471?): «Ritornato poi a Fiorenza [da Mantova], fece a Cosimo Rucellai [*sic*] il modello del palazzo loro»⁶², ma per diverso tempo si è anche pensato che il palazzo fosse stato costruito attorno agli anni Sessanta sulla base della citazione di Filarete, che nel *Trattato* — composto all'incirca in quel periodo — ricorda la casa in via della Vigna «fatta [...] nuo-

⁶² VASARI, *Le vite* cit., p. 357. Sui soggiorni fiorentini di Alberti nel 1470-1471, in coincidenza con un viaggio a Mantova nel settembre-ottobre 1470, si veda L. BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Firenze, Olschki, 2000, p. 178.

vamente» e «la facciata dinanzi composta di pietre lavate, e tutta fatta al modo antico»⁶³. La datazione era stata corretta da Jodoco Del Badia, spostandola tra il 1446 e il 1451; Del Badia infatti osservava che nella portata catastale del 1446 Giovanni Rucellai aveva denunciato una serie di proprietà diverse nella zona del futuro palazzo, mentre in quella del 1451 una sola⁶⁴. In seguito Charles Mack ha formulato un'ipotesi leggermente diversa, che lo ha inoltre portato ad accettare l'attribuzione a Bernardo Rossellino, anch'essa tradizionale come quella albertiana. L'ipotesi di Mack consiste nel fissare la data di inizio dei lavori attorno al 1448; la facciata sarebbe però stata progettata solo dopo il 1457, a causa del lungo processo di acquisizione delle proprietà poi inglobate nel palazzo, per essere infine eretta dopo il 1461: una presunta impresa medicea nel fregio alluderebbe infatti al matrimonio tra Bernardo di Giovanni Rucellai e Nannina di Piero de' Medici, celebrato nel 1466 e preceduto, appunto nel 1461, dall'alleanza fra le due famiglie⁶⁵. La costruzione sarebbe così avvenuta in due fasi e condotta da due personalità diverse: la prima riguardante il nucleo, attribuibile appunto al Rossellino sulla base del libro di Antonio

⁶³ A. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A.G. de M. et A.F. architectes*, Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1815, p. 9; A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, I, pp. 227-228.

⁶⁴ J. Del Badia in R. MAZZANTI, E. MAZZANTI, T. DEL LUNGO, *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, illustrazione storica a cura di J. Del Badia, Firenze, Giuseppe Ferroni Editore, 1876-1880², I, p. 1.

⁶⁵ C.R. MACK, *The Rucellai Palace: Some New Proposals*, «The Art Bulletin», LVI, 1974, 4, pp. 517-529.

Billi e del codice dell'Anonimo Magliabechiano, secondo quanto già supposto da Stegmann e Geymüller⁶⁶, la seconda fase riguardante la facciata. Ma l'ipotesi di Mack di spostare la datazione della facciata del palazzo al 1461 è stata respinta con solidi argomenti da Forster e Naredi-Rainer⁶⁷. Più recentemente, Brenda Preyer ha proposto una periodizzazione dei lavori in tre fasi: nella prima si costruisce il nucleo attorno al cortile, corrispondente alle prime cinque campate da sinistra e databile attorno al 1450. Qualche anno più tardi — forse verso il 1455 — si realizza la facciata, e infine, dopo l'acquisizione della settima casa su via della Vigna, nel 1458, si estende il palazzo e la facciata fino allo stato attuale, incompiuto perché Giovanni Rucellai non riesce ad acquistare un'ulteriore proprietà contigua alla sua, posseduta da un parente. La facciata viene quindi retrodata rispetto all'ipotesi di Mack e collocata fra il 1452 e il 1470 circa, spiegando che i tre anelli intrecciati dell'impresa visibile nel fregio non sono connessi con quelli medicei⁶⁸. Ma la modestia degli in-

⁶⁶ FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi* cit., 1891, p. 26 («Fu Bernardo architetto suo fratello [di Antonio Rossellino] che fece il modello della casa de Rucellai»); *Il Codice Magliabechiano* cit., 1892, p. 94; C. VON STEGMANN, H. VON GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, F. Bruckmann, 1885-1908, III, *Leon Battista Alberti*, p. 5. A conclusioni simili giungerà anche P. SANPAOLESI, *L'architettura del Palazzo Rucellai*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (*A Florentine Patrician and His Palace*), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 227-237: 229.

⁶⁷ K.W. FORSTER, *The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings*, «The Art Bulletin», LVIII, 1976, 1, pp. 109-113; P. VON NAREDI-RAINER, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im arkitektonischen Werk L.B. Albertis*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz», XII, 1977, pp. 81-213.

⁶⁸ B. PREYER, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldo-*

terni consiglia di pensare comunque ad uno sfasamento cronologico fra la realizzazione del primo nucleo di ambienti e il rivestimento esterno. In un primo momento si pensa di costruire una facciata estesa su cinque sole campate, ma dopo la morte di Jacopo di Antonio (1456), proprietario della settima casa su via della Vigna, Giovanni Rucellai decide evidentemente di estendere la facciata. E poiché il rivestimento della facciata originaria, a cinque assi di finestre, era realizzato in modo da poter essere esteso, analogamente a quello attuale, si deve supporre che questo primo stadio sia stato terminato mentre Giovanni Rucellai cercava di acquisire l'edificio contiguo, cioè entro il 1458. Il rivestimento delle ultime due campate data invece probabilmente a prima del 1470. Sanpaolesi, sulla base del disegno dei conci e della loro disposizione, aveva già ipotizzato che il palazzo fosse stato in origine previsto su cinque campate, ma avanza l'ipotesi che solo l'ultima campata a destra della facciata e la parte al piano terreno della penultima siano state costruite in un secondo momento⁶⁹. Per Brenda Preyer, invece, è evidente che tutte le ultime due campate, e non solo l'ultima e parte della penultima, sono state eseguite separatamente dalle altre. Anche il problema attributivo è stato ridiscusso più volte. L'assegnazione vasariana del progetto a Leon Battista Alberti, tradizionale e stilisticamente fondata ma priva di qualsiasi riscontro documentario, è ormai accettata in modo pressoché unanime, anche se non si met-

ne, II (*A Florentine Patrician and His Palace*), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 153-225.

⁶⁹ P. SANPAOLESI, *Precisazioni sul palazzo Rucellai*, «Palladio», n.s., XIII, 1963, 1-4, pp. 61-66.

te quasi più in dubbio che l'esecuzione dei lavori debba essere stata affidata ad un altro personaggio. Già Del Badia cercava di coniugare l'attribuzione albertiana con quella a Rossellino del *Libro* di Antonio Billi, supponendo che Bernardo avesse ideato il modello e condotto i lavori servendosi della qualificata assistenza di Alberti⁷⁰. Chierici e Heydenreich hanno ridotto la posizione di Rossellino a quella di mero esecutore del progetto albertiano. Heydenreich, in particolare, ha osservato che il tipo di muratura del plinto della torre Vaticana, edificata da Niccolò V tra il 1447 e il 1455, ricompare poco più tardi con qualche variazione nel palazzo Rucellai, facendo supporre che il collegamento fra i due paramenti sia rappresentato proprio da Alberti, mentre il coinvolgimento nella costruzione di Rossellino viene ritenuto plausibile anche grazie alla presenza di Giovanni di Bertino in qualità di capomaestro della costruzione, il quale aveva già più volte collaborato con Bernardo⁷¹. Secondo Patzak, dall'esame dei particolari decorativi scaturirebbe, in accordo con Fabriczy, lo specifico carattere fiorentino del linguaggio formale di Rossellino piuttosto che il modo di espressione albertiano, più strettamente collegato agli esempi romani, e per questa ragione assegna l'intera redazione dei dettagli a Bernardo⁷². La diretta attribuzione del progetto al Rossellino, caldeggiata almeno per quanto

⁷⁰ J. Del Badia in MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta cit.*, 1876-1880, I, p. 1.

⁷¹ G. CHERICI, *Il palazzo italiano dal secolo XI al secolo XIX*, Milano, Vallardi, 1952-1957, I, pp. 78-79; HEYDENREICH, LOTZ, *Architecture in Italy* cit., 1974, pp. 33, 43, 51.

⁷² B. PATZAK, *Palast und Villa in Toscana. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1912-1913, II, pp. 27-31; FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi* cit., 1891, p. 26.

riguarda l'interno e il cortile da Stegmann e Geymüller, difesa da Julius von Schlosser⁷³, e ripresa poi da Charles Mack, lascia invece assai più perplessi; basta il confronto con il palazzo Piccolomini a Pienza, costruito dallo stesso Rossellino qualche anno più tardi, a dimostrare la diversità del livello culturale e artistico di Bernardo rispetto a quello del progettista del palazzo Rucellai. Della stessa opinione anche Brenda Preyer, che non trova motivi neanche per attribuire a Rossellino la conduzione dei lavori, pur concordando che Alberti deve aver lasciato un disegno dettagliato e consegne precise ad un soprastante per ora non identificabile⁷⁴. Appare del tutto improbabile, infine, che la facciata si debba allo stesso Giovanni Rucellai, come ha supposto Sanpaolesi⁷⁵, neanche pensando che la direzione dei lavori sia stata poi affidata a qualcuno del mestiere, ad esempio a quell'Antonio di Migliorino Guidotti costruttore della loggia familiare dinanzi al palazzo.

Il bugnato di palazzo Rucellai è costituito da bozze piane e lisce, con spigoli regolari e perpendicolari al piano del muro (tipo A), tutte aggettanti nella stessa misura (circa 3,5 cm.). La loro superficie è inconsuetamente liscia, quasi levigata, rifinita a martellina. Al piano terreno il rapporto fra l'altezza e la lunghezza delle bozze varia molto, da 2:1 fino a 1:9÷10; tuttavia prevalgono le bugne al-

⁷³ J. VON SCHLOSSER, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, Laterza, 1938, pp. 34-36.

⁷⁴ PREYER, *The Rucellai Palace* cit., 1981, pp. 165-166, 189-192, 196-197. Mancano quasi del tutto prove documentarie della presenza di Alberti a Firenze nel corso degli anni Cinquanta, e Boschetto sottolinea la gravità di questa lacuna in relazione ai lavori al palazzo e alla facciata di Santa Maria Novella (BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti* cit., 2000, pp. 163-164).

⁷⁵ SANPAOLESI, *L'architettura del Palazzo Rucellai* cit., 1981, p. 235

lungate in orizzontale. Ai piani superiori la sensazione di orizzontalità è ancora più esaltata: qui infatti si riscontrano solo bozze con il rapporto tra i lati inferiore all'unità. Si deve tenere presente, inoltre, che moltissimi conci sono suddivisi in più bugne — una caratteristica che qui si riscontra probabilmente in misura maggiore di qualsiasi altro paramento fiorentino⁷⁶. È interessante inoltre osservare che, forse per la prima volta a Firenze, l'anatiroso è posta solo sui lati inferiore e sinistro dei conci (3÷3,5 cm., corrispondente alla larghezza della fuga), mentre negli edifici bugnati precedenti si trova sistematicamente su tutti i lati; in questo modo il giunto fra i blocchi viene occultato, coincidendo sempre con due dei margini di ciascuna bozza. Un sistema costruttivo del tutto simile comparirà di nuovo, in un breve giro di anni, in altri palazzi rivestiti da un bugnato piano: nei palazzi Piccolomini di Siena e di Pienza, nel palazzo Spannocchi di Siena, nel palazzo Boni⁷⁷.

La disposizione dell'apparecchio, apparentemente casuale, in realtà è pensata in modo da generare un ritmo cadenzato secondo regole precise. L'altezza dei due piani superiori è identica, e ciascuno dei due livelli è formato da 17 filari; a sua volta l'altezza del paramento bugnato del piano terreno — dalla sommità della spalliera della panca fino al bordo inferiore della trabeazione — è uguale a quello dei registri soprastanti, pur essendo occupato da so-

⁷⁶ Rilievi della facciata con l'indicazione della ragnatela di giunti reali sono stati pubblicati in SANPAOLESI, *Precisazioni* cit., 1963 e *Restaurare Leon Battista Alberti. Il caso di Palazzo Rucellai, contributi e ricerche in corso*, a cura di S. Bracciali, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2006, p. 151.

⁷⁷ Su questa particolarità si veda anche PREYER, *The Rucellai Palace* cit., 1981, p. 185.

li 14 filari. In parte le dimensioni dei corsi tendono generalmente a decrescere man mano che si passa da un piano all'altro: è evidente, ad esempio, che i filari posti sopra gli archi delle finestre del secondo piano sono più compressi di quelli della zona corrispondente al primo piano; tuttavia le variazioni non sono molto accentuate, e anzi si distinguono nettamente due gruppi di assise di altezza all'incirca omogenea, uno formato da filari più spessi (40÷50 cm. circa), l'altro da filari più sottili (20÷25 cm. circa), la cui alternanza rende vibratile il paramento ed evita la monotonia di una distesa omogenea. Sanpaolesi ha osservato a proposito di palazzo Rucellai che la successione di un filare alto e di un filare basso costituisce uno schema tipicamente ellenistico, riscontrabile ad esempio nel basamento bugnato del tempio di Apollo a Priene o nella scena del teatro di Mileto⁷⁸, ma più probabilmente qui si vuole razionalizzare la casualità tipica degli apparecchi bugnati fiorentini tradizionali, conferendo contemporaneamente al paramento una veste antichizzante grazie all'impiego di una muratura che allude a un *opus pseudoisodomum*. Diversamente dal palazzo Pitti e da tutti gli altri edifici che affidano la propria struttura formale solo alla successione dei filari — a quello che abbiamo chiamato il 'senso della stratificazione' — il palazzo Rucellai si serve del bugnato soprattutto per creare una successione di piani verticali attraverso i quali conferire profondità alla facciata. Paradossalmente, le bozze piatte e levigate del tipo A che ne costituiscono il rivestimento riescono a creare un senso spaziale molto più pronunciato di quanto non acca-

⁷⁸ SANPAOLESI, *L'architettura del Palazzo Rucellai* cit., 1981, p. 230.

da nel palazzo Pitti. Poiché gli archivolti occupano in larghezza esattamente lo spazio tra le due paraste che racchiudono ogni campata, il campo di muratura che sovrasta le ghiera risulta completamente separato dalle altre due strisce poste ai lati delle finestre, strette tra l'apertura e l'adiacente lesena, e visto che la loro larghezza è uguale a quella degli archivolti, si produce l'impressione di una cornice bugnata posta a circondare ogni bifora, distinta e anzi sovrapposta — grazie all'artificio del filare tagliato dalle arcate — alla muratura che emerge nella parte superiore di ogni registro, ormai percepita con il valore di sfondo⁷⁹. Un terzo e ultimo piano, ancora più avanzato, è infine costituito dalla faccia delle paraste, sporgenti rispetto alla superficie delle bugne di circa 3,5 centimetri⁸⁰. Il paramento bugnato costituisce dunque un sottofondo che scorre non solo dietro le paraste, ma anche a tergo delle bifore e delle aperture del piano terreno. In questo senso il paramento, per la prima volta, pone il suo valore tettonico in subordine rispetto al significato puramente decorativo, esaltato al piano terreno dall'alternanza di filari di misure diverse.

⁷⁹ Sull'articolazione delle superfici del palazzo Rucellai si vedano anche KAUFFMANN, *Über «rinascere»* cit., 1944, pp. 128-129; GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, pp. 96-99; F.P. FIORE, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 98-119: 100-104; M. BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano, Electa, 2008, pp. 47-48.

⁸⁰ È interessante osservare che questa misura non corrisponde affatto con quella teorizzata da Alberti, secondo il quale l'aggetto delle paraste sulla superficie del muro dovrebbe estendersi per non più di un quarto e non meno di un sesto del lato, che qui è di 58 cm. (cioè un braccio fiorentino): cioè tra i 10 e i 15 cm. circa. Cfr. ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 275 (libro VI, capitolo XII).

La successione di ordini che struttura il prospetto si ispira senza dubbio direttamente a qualcuno dei monumenti romani, e non a quell'embrione di ordine trabeato che Brunelleschi impiega nel palazzo di Parte Guelfa, come pensava Patzak⁸¹: forse al Colosseo, oppure al Settizonio⁸². Frommel cita come possibili modelli anche le facciate di alcuni teatri romani⁸³, ma non bisogna dimenticare che il motivo delle finestre arcuate strette fra gli intercolumni di una struttura trabeata compare anche in alcune porte urbane romane, ad esempio quella di Fano e soprattutto quella Palatina di Torino, dove le ghiera delle finestre sono tangenti alle paraste ma non toccano la trabeazione soprastante, come in palazzo Rucellai. L'effetto prospettico ottenuto con il raffinato meccanismo di sovrapposizione di piani, in ogni caso, assimila il prospetto di palazzo Rucellai a una facciata a portico, rendendo più verosimile a mio giudizio la derivazione di questa soluzione da edifici come il Settizonio, piuttosto che dall'architettura teatrale antica.

Questo effetto è impossibile nel palazzo Medici o in quello Pitti, dove le arcate delle finestre non si congiungono ai lati e quindi lasciano in comunicazione la parte inferiore del registro murario — posta fra le aperture — e quella su-

⁸¹ PATZAK, *Palast und Villa* cit., 1912-1913, II, p. 28.

⁸² Sui modelli dell'impianto compositivo della facciata di palazzo Rucellai si vedano ad esempio PREYER, *The Rucellai Palace* cit., 1981, pp. 196, 204; H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 114-165: 136; FIORE, *Leon Battista Alberti* cit., 2006, p. 102; BULGARELLI, *Leon Battista Alberti* cit., 2008, pp. 39-44, che mette in evidenza anche la derivazione di una serie di dettagli dal basamento del mausoleo di Adriano.

⁸³ CH.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1973, I, p. 26.

periore; ma si perde del tutto anche in un edificio molto più vicino al palazzo Rucellai, cioè il palazzo Piccolomini a Pienza⁸⁴ (fig. 101). Anche qui, infatti, gli archivolti non arrivano a toccare le paraste, con il risultato che le ghiere si ritagliano sulla superficie omogenea del muro senza riuscire ad evocare alcuna effetto di profondità oltre a quello suscitato dall'avanzamento delle lesene rispetto al piano del muro. Anche questo effetto è però annullato al piano terreno, dove le paraste, a differenza di quanto accade ai piani superiori e nel palazzo Rucellai, sono rivestite dallo stesso bugnato che ricopre anche la parete di fondo. Il fraintendimento della lezione del palazzo Rucellai è evidente⁸⁵. Mentre a Firenze le finestre sembrano elementi distaccati sia dal piano di fondo bugnato, sia dal sistema degli ordini in cui sono inserite, a Pienza Rossellino consegue un effetto molto più tradizionale, sovrapponendo letteralmente il modello del palazzo Medici a quello albertiano. Nel basamento la scansione delle paraste è quasi annullata dall'uniformità del rivestimento bugnato che, come nel palazzo di via Larga, costituisce un massiccio zoccolo per i due piani superiori, nei quali, ancora, si replica il partito dei corrispondenti registri medicei — una distesa di bugne piane dalla quale emergono gli archivolt-

⁸⁴ Sul palazzo Piccolomini si veda L.H. HEYDENREICH, *Pius II. als Bauherr von Pienza*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», VI, 1937, pp. 105-146; C.R. MACK, *Pienza. The creation of a Renaissance city*, Ithaca (N.Y.)-London 1987; A. TÖNNESMANN, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München, Hirmer, 1990, pp. 55-70.

⁸⁵ Forse Rossellino, come suggerisce Massimo Bulgarelli, replica nel palazzo Piccolomini la soluzione delle paraste angolari del mausoleo di Adriano, che avevano la parte superiore del fusto bugnato, in analogia con la superficie muraria adiacente (BULGARELLI, *Leon Battista Alberti* cit., 2008, p. 47).

ti delle finestre — applicandovi in aggiunta il partito delle paraste.

È evidente che nel palazzo Rucellai l'interesse non si concentra in modo esclusivo sul bugnato, come avviene nel palazzo Pitti; tuttavia anche il disegno della superficie bozzata mostra una cura non casuale. L'apparecchio — specie al piano terreno — è basato sull'alternanza di filari alti e bassi, come nei bugnati piani del Trecento; tuttavia, qui l'altezza dei corsi non è destinata solo a sottolineare punti notevoli, ma soprattutto a creare una scansione accuratamente determinata. Questo obiettivo è facilitato e al tempo stesso testimoniato dalla scelta di scolpire le bugne sui conci in base a un reticolo di giunti apparenti, che non coincidono se non occasionalmente con quelli reali. Lo scopo è quello di controllare in modo esatto il disegno della muratura, al di là delle contingenze imposte dalle dimensioni dei conci. D'altra parte è anche notevole che si rinunci alla possibilità di produrre l'immagine di una perfetta opera isodoma, come avverrà invece nel palazzo della Cancelleria avvalendosi dello stesso sistema. Il reticolo di giunti di palazzo Rucellai costituisce una sintesi tra modelli antiquari, consuetudini tradizionali e valori visivi, molto più complessa di qualunque altro tentativo precedente. Il piano superiore del palazzo dello Strozzi, rivestito da un bugnato a disegno che pure sembra avere un modello antico, è semplicemente articolato da un ritmo alternato di filari alti e bassi che formano un paramento pseudoisodomo; qui invece la successione è regolata da criteri più articolati. Al piano terra (fig. 98), dove il bugnato si distende ininterrotto quasi solo dalle paraste, la successione dei conci forma una sequenza

sincopata di filari alti e filari bassi, suddivisa in due fasce di dimensioni perfettamente uguali separate dalla linea (l) coincidente con il margine superiore dei portali, secondo lo schema AB AAB AB | BA BAB BA (A = filare alto; B = filare basso), dove l'ultimo filare alto che chiude alla sommità il paramento corrisponde all'altezza del capitello toscano delle paraste. Le due fasce sarebbero perfettamente speculari, se il terzultimo filare fosse alto invece che basso. I filari alti sono in numero maggiore rispetto ai piani superiori, in modo da sottolineare la distribuzione dei pesi e accentuare il senso prospettico. Quelli bassi, contrariamente agli alti, hanno tutti all'incirca la stessa dimensione, e sottolineano i lati inferiore e superiore delle finestre quadrate, che, come le porte, sono perfettamente modulari rispetto alla disposizione delle bugne.

Ai piani superiori il ritmo si semplifica. Nei piedritti delle finestre del primo piano la scansione è svolta secondo lo schema BA BBA BBB, che costituisce una cadenza in cui la nota breve tende a crescere linearmente sempre intervallata da una unica nota lunga, invece che procedere per crescendo e diminuendo come al piano terra. Nello spazio dei pennacchi la ripartizione invece non è molto chiara, perché le altezze dei filari variano, seppure di pochissimo, anche da una specchiatura all'altra, mentre nella fascia al di sopra delle arcate i conci hanno all'incirca tutti la stessa altezza. Al secondo piano la disposizione viene ulteriormente variata secondo lo schema BBB AB ABB, che è adottato però solo nelle cinque campate a sinistra del prospetto, mentre nelle ultime due la sequenza è diversa: BA BA ABB. Si ripetono le osservazioni già fatte per la muratura al di sopra delle finestre; qui, tuttavia, nelle ultime

due campate a destra, corrispondenti alla seconda fase del cantiere, meno controllata nell'esecuzione della prima, i filari subiscono degli slittamenti, che impediscono la corrispondenza tra una specchiatura e l'altra. Entrambi i due registri superiori si chiudono in alto con una coppia di filari, di uguali dimensioni, che corrisponde in altezza ai capitelli delle rispettive paraste.

Il bugnato del palazzo Rucellai, analogamente allo schema della sua facciata, a Firenze rimane del tutto senza seguito. Si può eventualmente ravvisare una parentela tra le cornici delle bifore e l'analoga incorniciatura del portale del palazzo Lenzi (fig. 102), probabilmente riferibile agli anni Cinquanta o Sessanta del Quattrocento⁸⁶; in entrambi i casi gli archi hanno l'intradosso e l'estradosso a tutto sesto e con i centri coincidenti, contrariamente a quanto avviene in tutti gli altri edifici contemporanei, dove l'estradosso è rialzato — si vedano gli archi del palazzo Medici, o del palazzo Pitti — oppure a due centri — come nei casi del palazzo Neroni e del palazzo dello Strozzi. Nel palazzo Lenzi i conci di cui sono compo-

⁸⁶ Gunther Thiem data i graffiti che rivestono il palazzo agli anni Novanta del secolo, ma in ogni caso il palazzo deve essere certamente retrodata, visto che nel 1457 era già in costruzione: G. THIEM, C. THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1964, pp. 83-85; B. PREYER, *Non solo facciate: dentro i palazzi Pazzi, Lenzi e Ridolfi Guidi*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 7-17: 8, 14 nota 12. Nel dipinto che adorna il cosiddetto cassone Medici-Strozzi, del 1512, è rappresentata una grande piazza circondata da palazzi che sembrano graffiti ad imitazione di un paramento lapideo. Quello in primo piano a destra, in particolare, che mostra sporti su arcate nella facciata rivolta verso l'osservatore, presenta strette analogie formali e insediative con il palazzo Lenzi (cfr. P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanenmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923², I, p. 399 n. 795; II, tav. CLXVII).

sti gli stipiti della cornice, anch'essi del tipo A come quelli del palazzo Rucellai, hanno dimensioni regolari, mentre irregolarità si notano con evidenza nell'archivolto. Evidentemente posteriore è l'incorniciatura del portale del palazzo Bartolini in Porta Rossa (fig. 103), del tutto simile a quella del palazzo Lenzi, ma perfettamente regolare nella scansione dei blocchi.

Palazzo Boni-Antinori

Il 13 agosto 1461 Giovanni di Bono Boni acquista da Lionardo Bordonì le case poste sul sito del suo futuro palazzo, davanti a San Michele Bertelde. L'inizio dei lavori tuttavia deve essere spostato almeno al 1463, quando si acquisisce la striscia triangolare di terreno pubblico prospiciente la piazza⁸⁷. Nel dicembre del 1465 l'edificio, che sfrutta le fondazioni delle case abbattute dei Bordonì, è già in costruzione, come testimonia una nota di Giovanni Boni rinvenuta da Heinrich Brockhaus e citata da Heinrich von Geymüller: «Questo dì 2 di Dicembre 1465, sendo io su la Piazza di S. Michele Berteldi allato alla porta dell'uscio mio su la piazza, e stavo a vedere murare la mia casa»⁸⁸. Tuttavia, dalla desolata denuncia catastale del 1469 fatta dal padre di Giovanni, Bono Boni, risulta che la costruzione era rimasta interrotta alla morte del figlio, avvenuta nel 1466: «sopravvenne la morte sua, e rimase a chasolare, non s'abita, non s'apigiona

⁸⁷ G. CAROCCI, *L'Illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1915*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1914, p. 119; M. TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori*, «Antichità Viva», VII, 1968, 2, pp. 65-80: 65.

⁸⁸ BNCF, *Manoscritti Passerini*, 186, ins. 32: Boni; cfr. STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 1.

e niente se ne chava»⁸⁹. Maddalena Trionfi Honorati, riferendosi a due ulteriori documenti di dubbia interpretazione (di cui peraltro non fornisce la collocazione), osserva che il palazzo deve essere stato costruito per la maggior parte mentre era ancora in vita Giovanni Boni, e dunque tra il 1461 e il 1466, mentre Ginori Lisici colloca la fine della costruzione nel 1469 circa⁹⁰. Entrambe le proposte mancano tuttavia di logica. Nel 1469 è infatti lo stesso Bono ad informarci che il palazzo non è ancora abitabile, e d'altra parte risulta poco credibile una presunta drammatizzazione dell'effettivo stato dell'edificio, messa in atto dal Boni per evitare inasprimenti fiscali: se il palazzo fosse stato realmente abitabile la famiglia avrebbe potuto trasferircisi, e in questo caso l'immobile non sarebbe stato soggetto a tassazione. Nel volgere di pochi anni il banco dei Boni è costretto a dichiarare il proprio fallimento, e il palazzo — forse ancora non terminato — viene posto in vendita. I passaggi di proprietà avvenuti dopo la bancarotta sono controversi. Nel luglio del 1475 Lorenzo il Magnifico avrebbe acquistato il palazzo dai curatori fallimentari dei Boni, per poi passarlo, il mese successivo, a Carlo di Ugolino e Ugolino di Niccolò Martelli; oppure l'acquisto da parte di Carlo e Ugolino sarebbe avvenuto

⁸⁹ Il documento è citato dalla Trionfi Honorati, ma il riferimento archivistico è fornito da L. GINORI LISICI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, I, p. 248 nota 2; alla stessa fonte doveva essere giunto anche Giuseppe Castellucci, che comunicava a Geymüller la medesima informazione (STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 1 nota 3). Il documento è citato anche da CAROCCI, *L'Illustratore Fiorentino* cit., 1914, che però equivoca sulla parentela intercorrente tra Giovanni e Bono.

⁹⁰ TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori* cit., 1968, pp. 67-68; GINORI LISICI, *I palazzi* cit., 1972, I, p. 242.

direttamente in seguito al fallimento dei Boni, nonostante un interessamento dimostrato da Lorenzo il Magnifico forse per conto di Leonardo Tornabuoni, che in una lettera del 15 luglio 1475 lo prega di cedergli l'edificio. Questa ricostruzione sembra confermata da un campione della decima del 1480, in cui Carlo di Ugolino Martelli afferma di avere acquistato il palazzo dai curatori dell'eredità Boni, e non da Lorenzo⁹¹. Nel 1494 Carlo Martelli appunterà inoltre nel suo diario di non essere riuscito a prendere possesso del palazzo a causa di una disputa avuta con «el tyranno Lorenzo de' Medici»⁹². Nel 1506, infine, l'edificio viene acquistato da Niccolò di Tommaso Antinori⁹³. Uno dei rari edifici fiorentini in cui l'intera facciata sia ricoperta da un rivestimento bugnato, il palazzo Boni-Antinori (fig. 15) è anche il solo, assieme al palazzo Rucellai, nel quale tutti i piani sono contraddistinti dal medesimo tipo di bozze, piane e lisce (tipo A). Qui si ripresentano anche diverse caratteristiche già apparse nel palazzo Medici. Il piano terreno è assolutamente singolare — e unico nel panorama cittadino — per la regolarità dell'apparecchio isodomo, basato sulla reiterazione di una bugna di 1x2 braccia (i conci misurano infatti all'incirca 58x115 cm.) disposta a formare filari a giunti perfettamente sfalsati. Le finestre rettangolari aperte a questo

⁹¹ CAROCCI, *L'Illustratore Fiorentino* cit., 1914; TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori* cit., 1968, p. 72; A. CIVAI, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze, Opus Libri, 1990, pp. 40, 47 nota 36.

⁹² ASFi, *Carte strozziane*, V, 1466, c. 128v, riportato in F.W. KENT, *Il palazzo, la famiglia, il contesto politico*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 59-72: 71.

⁹³ TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori* cit., 1968, p. 65; GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, I, p. 248 note 4-5.

livello occupano in altezza lo spazio di tre filari e in larghezza quasi esattamente quello di un concio, risultando così modulari rispetto al disegno del bugnato; modulare risulta anche il portone d'ingresso, la cui ampiezza (due bugne = 4 braccia), l'altezza dei suoi stipiti (6 filari oltre all'altezza della panca di via) e le dimensioni del suo archivoltò (largo all'imposta l'equivalente di mezza bugna = 1 braccio, e sviluppato in altezza esattamente per quattro filari = 4 braccia) sono risolte in modo da iscriversi perfettamente all'interno della griglia formata dalle fughe delle bozze. Manca però, come era inevitabile, una qualunque corrispondenza tra i corsi e i conci radiali dell'arco. Anche ai piani superiori l'altezza dei filari, pur variando, si mantiene nel complesso entro limiti abbastanza costanti, ma diminuisce il loro numero complessivo in ogni registro: se ne contano tredici al piano terreno, dodici al primo piano, undici al secondo. Ai piani superiori l'apparecchio riprende lo schema del palazzo Medici; i sodi tra le finestre sono costituiti da cinque filari di altezza uguale, alternativamente costituiti da una coppia di conci lunghi o da tre conci più corti, tutti disposti simmetricamente se si escludono alcuni piccoli disassamenti, specie al primo piano. Lo spazio dei pennacchi è riempito da tre soli filari, di cui quello centrale, come nel palazzo Medici, più basso degli altri. È difficile dire se sia stata prevista una precisa corrispondenza tra questi corsi e gli adiacenti blocchi radiali degli archivoltò; le prime due assise dal basso tendono infatti a coincidere, ciascuna, con una coppia di conci radiali, e la terza con i rimanenti quattro blocchi della semiarcata, ma questa corrispondenza, specialmente al primo piano, appare piuttosto approssimati-

va. Al di sopra degli archi si stende una fascia formata da tre — al primo piano — o due — al secondo — corsi di altezza uguale a quella dei filari immediatamente sottostanti, fascia coronata da un'assisa più sottile che segna, come di consuetudine, il termine del paramento. Non si può affermare che in questa zona le bozze siano state disposte secondo una qualche regola, come accadeva invece nelle corrispondenti fasce del palazzo Pitti; tuttavia non si può neanche negare una certa attenzione a costituire una sorta di ritmo orizzontale, ottenuto alternando di preferenza bozze corte e bozze lunghe, come si può osservare soprattutto al primo piano: anche in questo caso si potrebbe dunque parlare di una «casualità pianificata».

La qualità dei paramenti di palazzo Boni è spesso stata messa in correlazione con il problema attributivo. Il presunto aspetto ligneo del bugnato, quasi un'impiallacciatura di lastre lapidee, ha avuto infatti una parte determinante nell'indicare Giuliano da Maiano come possibile progettista del palazzo⁹⁴. Indicato da Carl von Stegmann come «maniera del Michelozzo»⁹⁵, Heinrich von Geymüller e più tardi Adolfo Venturi lo attribuiscono a Giuliano da Maiano proprio in ragione della secchezza di forme, da intaglio ligneo, che riconoscono anche nei prospetti del palazzo Spannocchi di Siena e — secondo Venturi — nel registro superiore del palazzo dello Strozzi⁹⁶. In realtà

⁹⁴ Si vedano a proposito A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901-1940, VIII, I, p. 386; M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di S. Maria Novella*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 60; GARGIANI, *Principi e costruzione* cit., 2003, pp. 340-341.

⁹⁵ STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, II, *Michelozzo di Bartolommeo*, tav. 20.

⁹⁶ Ivi, X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 1; VENTURI, *Storia dell'arte* cit., 1901-

nel palazzo Boni non esistono sostanziali assonanze stilistiche né con l'uno né con l'altro. Il palazzo Spannocchi, iniziato nel 1473⁹⁷, nega il senso di modularità che ispira il basamento del palazzo fiorentino e in parte anche i suoi due registri superiori. A Siena la scansione dei giunti sembra sfuggire ad ogni controllo, e l'altezza dei filari è soggetta a variazioni che non seguono alcun criterio apparente. Ma differiscono anche molti altri dettagli formali; il tipo di bugne impiegate, ad esempio, che nel palazzo Spannocchi hanno gli spigoli scantonati (A_2), oppure la forma degli archivolti, a Siena con l'estradosso a tutto sesto rialzato, sul modello di quelli di palazzo Medici, oppure ancora le cornici marcadavanzale, che qui sono a dentelli sia al primo che al secondo piano, come accadrà più tardi nel palazzo Strozzi. Molto simile a quello del palazzo Boni è solo l'echino del cornicione, intagliato ad ovali e dardi, ma differisce comunque per essere posto direttamente sulla muratura, separato dal bozzato solo da un cavetto invece che da una *cyma reversa*. Il paragone con il palazzo dello Strozzi è ancora più improponibile, se non limitato alla forma degli archivolti delle finestre.

1940, VIII, I, pp. 386, 388-389. Il paragone con lo Strozzi era stato richiamato in precedenza anche da P. FRANCESCHINI, *Il nuovo Osservatore Fiorentino. Periodico di critica storica artistica*, Firenze, Tipografia Coppini e Bocconi, 1885-1886, p. 216. Più recentemente sono stati proposti anche i nomi di Ghiberti (†1455) (C.L. RAGGHIANI, *Lorenzo Ghiberti*, «Selearte», 1959, 40, p. 56), anch'egli da escludersi per ragioni cronologiche, e di Rossellino TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori* cit., 1968, p. 72.

⁹⁷ Sul palazzo Spannocchi si vedano *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, a cura di F. Gurrieri, L. Bellosi, G. Briganti, P. Torriti, Siena, Monte dei Paschi, 1988, pp. 53-85; F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, Officina, 1996, pp. 243-258.

Palazzo Pazzi

All'incirca contemporaneo del palazzo di Giovanni Boni, il palazzo di Jacopo de' Pazzi (fig. 9) costituisce uno degli ultimi importanti edifici bugnati del secolo prima dei palazzi Strozzi e Gondi⁹⁸. L'esatta cronologia dei lavori di costruzione non è stata ancora esattamente accertata, ma la si può comunque collocare negli anni Sessanta, secondo quanto può essere dedotto dalle denunce catastali presentate tra il 1447 e il 1469 da Jacopo de' Pazzi e dai suoi fratelli Piero e Antonio, e sulla base di una testimonianza coeva che dimostra l'esistenza del palazzo nel 1471⁹⁹. Il problema cronologico è strettamente connesso con l'evoluzione delle proprietà immobiliari nella zona, e naturalmente con la questione attributiva. In primo luogo è stato osservato che Agnolo Poliziano nel Commentario sulla congiura pazziana non usa l'espressione «a patre exstructam» per indicare la casa abitata da Andrea de' Pazzi, ma «domum paternam magnifice exstructam»¹⁰⁰: Jacopo avrebbe cioè distrutto la casa dove aveva abitato il padre,

⁹⁸ Il palazzo viene infatti costruito probabilmente durante gli anni Sessanta del Quattrocento (PREYER, *Non solo facciate* cit., 2007, p. 7), mentre appare meno convincente una retrodatazione agli anni Cinquanta (secondo la ricostruzione di A. MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma, Servizio Affari Generali I.N.P.S., 1963) e a maggior ragione lo spostamento agli anni Settanta proposto da H. SAALMAN, *The Authorship of the Pazzi Palace*, «The Art Bulletin», XLVI, 1964, 3, pp. 388-394.

⁹⁹ Si vedano in proposito A. MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma, Servizio Affari Generali I.N.P.S., 1963, pp. 58-62; QUINTERIO, *Giuliano da Maiano* cit., 1996, pp. 312-322; PREYER, *Non solo facciate* cit., 2007, pp. 7-11. Il palazzo compare nella relazione del viaggio in Italia e in Oriente compiuto tra il 1470 e il 1471 da Anselmo Adorno, come ha fatto notare R. PACCIANI, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 330-373: 367 nota 25.

¹⁰⁰ A. POLIZIANO, *Della congiura dei Pazzi (coniurationis commentarium)*, a cura di A. Perosa, Padova, Antenore, 1958, p. 8.

ma non necessariamente costruita da lui; è possibile che si trattasse di un palazzo trecentesco già in possesso della famiglia. Inoltre Poliziano riferisce che la casa di Andrea fu demolita totalmente («a fundamentis»), e che al suo posto fu costruito un nuovo edificio. Poiché nella dichiarazione del 1458 Jacopo parla della sua casa come di quella che aveva abitato il padre Andrea, Moscato è giunto alla conclusione che il nuovo palazzo fu costruito dopo questa data e prima del 1469, quando nella relativa portata catastale non compare più questa frase. Inoltre ipotizza che il palazzo debba essere stato iniziato prima del 1462, anno di acquisizione di una casa in via del Proconsolo oggi corrispondente ai due ultimi assi di finestre meridionali; queste aperture, come già aveva osservato Del Badia, hanno un interasse minore rispetto alle altre, e perciò si è supposto che questa parte del palazzo sia stata aggiunta solo dopo l'acquisizione della casa corrispondente, che non poteva essere prevista in precedenza. Secondo Moscato il palazzo era stato dunque progettato con sette assi di finestre anziché con nove, e prima del 1462 doveva già essere costruito fino alla settima finestra, e completato almeno fino a tutto il primo piano¹⁰¹.

In realtà si incontrano alcune difficoltà a collocare questo edificio negli anni Sessanta, alla fine della serie inaugurata da palazzo Medici. Il tipo prevalente di bugne che vi troviamo impiegate, piuttosto piatte e con i bordi scabri (tipo D), oppure aggettanti ma con la faccia arrotondata o spianata (tipi B e B₁), conferisce al paramento un caratte-

¹⁰¹ MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi* cit., 1963, pp. 58-62; J. Del Badia in MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-1880, I, pp. 15-16.

re ormai antiquato, che non si attenua neanche con l'inserimento di bugne più aggiornate, come quelle a baule molto sporgenti, dal profilo cuspidato (tipo H), che si incontrano in palazzo Medici. Anche le dimensioni dei filari risultano ormai poco in linea con quelle che si riscontrano negli altri palazzi bugnati contemporanei, dove le altezze massime dei corsi oscillano tra i 58 e i 66÷68 cm.; qui invece si osservano filari decisamente più bassi (fra i 18 e i 45 cm. circa), e queste minori dimensioni, unite in molti casi ad aggetti invece non così contenuti (fino a circa 20 cm.), e al profilo tendenzialmente rettangolare delle bugne, anzichè baulato, determina un apparecchio fortemente chiaroscurato, con fughe molto approfondite, e con bozze che sporgono dal piano del muro in maniera improvvisa, tanto che la parte basamentale del palazzo è stata paragonata ad un comò con i cassetti mezzi aperti¹⁰². La disposizione dei filari appare effettuata senza alcuna regola; a parte un generico ma non rigoroso alleggerimento della loro altezza man mano che si sale verso l'alto, non sembra di poter notare né una qualche suddivisione del paramento in fasce, né la collocazione di corsi sottili o spessi a sottolineare punti importanti della facciata, se si esclude l'assisa molto bassa con cui ha inizio il bozzato al di sopra della fascia in pietra liscia basamentale. L'impressione predominante di fronte a questo apparecchio è quella di una stratificazione omogenea, animata in alcuni punti da strisce di bugne più aggettanti disposte insieme su di uno stesso corso, secondo quella tecnica

¹⁰² «numerous roughly chipped blocks with a relatively flat face projecting even 20 cm. from the wall plane like half-open drawers in a *commò*»; SINDING-LARSEN, *A tale* cit., 1975, p. 189 nota 2.

«a pennellate» di cui si è già ricordata l'ascendenza primo-trecentesca. Gli archivolti dei portali sono inoltre costituiti da conci cuneiformi molto stretti e allungati, senza nessuna relazione con i filari adiacenti, tutti tagliati in modo completamente casuale; l'imposta stessa degli archi, costituita da un blocco più alto, della stessa larghezza della ghiera e tagliato obliquamente, riecheggia la consuetudine trecentesca di porre a questo scopo conci sagomati a triangolo o a trapezio.

Alcuni blocchi di reimpiego che si possono notare sparsi nel paramento — mostrano la traccia dell'anello di un arpione reggistendardo o da cavallo, ma sono posti troppo in alto per la loro funzione¹⁰³ — suggeriscono che per la costruzione del piano terreno si sia fatto largo uso di conci provenienti da edifici più antichi, e un esame accurato del paramento sembrerebbe confermare questa ipotesi. Nella parte bassa della facciata è possibile infatti riconoscere con una certa facilità due zone di bugnato distinte per tessitura muraria, una posta alla sinistra del portale di via del Proconsolo, l'altra alla sua destra. Nonostante vi sia una perfetta corrispondenza nello spessore e nella posizione dei filari delle due zone, la muratura rivolta verso l'angolo con borgo degli Albizzi appare più frammentata e concitata di quella posta sul lato meridionale, che invece è costituita da blocchi più allungati e distinta da

¹⁰³ Uno di questi è visibile sulla facciata prospiciente borgo degli Albizzi, a destra del portale; un altro a sinistra del portone, a circa due metri da terra, con il segno dell'anello capovolto rispetto alla sua posizione corretta; un terzo su via del Proconsolo, a sinistra del portone, immediatamente sotto la cornice marcadavanzale. Altri conci probabilmente di reimpiego sono quelli in cui la tacca per il sollevamento appare nella parte inferiore del blocco.

un ritmo più disteso; nella zona attigua alla cantonata, come si è già visto, si notano anche alcuni blocchi di riempiego, e la maggior parte dei conci marcati con vari simboli. Secondo i documenti quest'area era occupata dalla casa di Andrea de' Pazzi¹⁰⁴, ed è probabile che la costruzione del nuovo palazzo abbia preso avvio proprio da qui. È possibile che i conci recuperati dalla demolizione del vecchio edificio — se non addirittura un intero lacerto murario — siano stati massicciamente impiegati nel paramento bugnato della nuova costruzione: per ovvi motivi economici, ma forse anche per conservare rispettosamente una testimonianza tangibile del palazzo avito. Questo spiegherebbe sia il progressivo distendersi del ritmo verso il lato destro del prospetto, sia il carattere stranamente arcaico del bugnato. La forma dei conci già a disposizione, in altri termini, potrebbe aver influenzato lo stile del paramento, che risulta un singolare connubio tra la concezione tardotrecentesca — conci di piccole dimensioni, lavorati naturalisticamente, e posti in opera in modo da esaltare le differenze di aggetto e di finitura — e quella tipica degli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento, quando le bozze raggiungono dimensioni e aggetti maggiori, e soprattutto quando la loro forma si evolve verso una sempre più accentuata geometrizzazione. Il basamento del palazzo Pazzi non può dunque essere considerato rappresentativo del periodo in cui viene co-

¹⁰⁴ Si vedano le denunce catastali di Andrea de' Pazzi del 1427 e del 1433, portate all'attenzione da MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi* cit., 1963, pp. 50-51; dalla più recente risulta che la casa dove risiedeva era posta all'angolo meridionale del Canto de' Pazzi, mentre una seconda casa sull'angolo opposto del Corso veniva utilizzata «anche per suo abitare».

struito. L'arcaicità delle sue bugne è evidente se confrontata con quelle degli edifici più o meno contemporanei, ispirati al modello di palazzo Medici; il bugnato di palazzo Pazzi è nettamente meno plastico, più aspro, più frammentato (fig. 104). Non è da escludere che anche qui, come nel palazzo Boni-Antinori, questo attardamento corrisponda ad una precisa volontà. In ogni modo, sia spiegando questa caratteristica con il desiderio di non annullare completamente una tangibile testimonianza familiare, sia — in alternativa — con la volontà di evitare una reiterazione troppo stretta del bugnato mediceo, non si può non ammettere che in questo momento un bozzato di questo tipo è praticamente isolato sulla scena fiorentina. È vero invece che vi si nota un certo sforzo di rendere più attuale il tipo prevalente di bozze impiegate, che è in sostanza quello a faccia piatta e con una netta discontinuità al passaggio nei bordi (B_1), aumentando fortemente il loro oggetto, secondo la tendenza espressa nel palazzo Medici e ormai consolidata con il palazzo di Luca Pitti.

L'attribuzione del palazzo a Giuliano da Maiano avanzata da Geymüller, eventualmente con la collaborazione del fratello Benedetto¹⁰⁵, si basa su una istanza stilata dall'artista nel 1478, dopo la confisca dei beni appartenenti ai Pazzi seguita al fallimento della congiura, nella quale Giuliano richiede il pagamento residuo di alcu-

¹⁰⁵ STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, IV, *Giuliano da Maiano*, pp. 2-4; il documento fu scoperto da Jodoco Del Badia e pubblicato più tardi da Fabriczy (MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-1880, I, p. 15; FABRICZY, *Filippo Brunelleschi* cit. 1979, II, pp. 345-347). Si veda anche PATZAK, *Palast und Villa* cit., 1912-1913, II, pp. 18-20, e MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi* cit., 1963, pp. 70-72, 78.

ni compensi dovuti da Jacopo de' Pazzi a lui e ai suoi fratelli Benedetto e Giovanni, per alcuni lavori non identificati alla villa della Loggia a Montughi, alla cappella di famiglia in Santa Croce e al palazzo, che sono stati interpretati come la possibile prova del coinvolgimento maianesco nella fase progettuale della costruzione. Un'interpretazione completamente diversa è stata offerta da Howard Saalman¹⁰⁶. Saalman non ravvisa una prova sufficiente nell'istanza presentata dal Maiano, avanzando anche numerose perplessità di carattere stilistico. Su questa base propone di attribuire il palazzo a Giuliano da Sangallo, che ha lasciato tra i suoi disegni alcuni particolari decorativi identici a quelli delle finestre. Saalman contesta inoltre l'ipotesi dell'ampliamento, osservando che il cortile interessa anche la parte che si vorrebbe aggiunta, e domandandosi perché il portale d'ingresso sarebbe stato posto disassato rispetto alla presunta facciata originaria. Secondo Saalman la discrepanza negli interassi delle finestre rafforza l'ipotesi sangallescica, rivelando un procedimento compositivo tipico di Giuliano, che lo impiega anche nella villa di Poggio a Caiano: la diversità di dimensioni delle ultime tre campate servirebbe a distinguere i locali retrostanti da un grande salone che originariamente occupava tutta la rimanente parte del primo piano. Anche Tönnemann propende ad inserire il palazzo Pazzi tra le opere giovanili di Giuliano da Sangallo, pur notando che i tratti in comune con le opere più tarde del Sangallo si restringono all'ornamentazione; la disposizione e l'articolazione del palazzo Pazzi sono ancora lontane dalla consa-

¹⁰⁶ SAALMAN, *The Authorship* cit., 1964, pp. 388-394.

pevolezza figurativa che si manifesterà più tardi nel palazzo Gondi¹⁰⁷. La questione, come in tanti altri casi, rimane aperta, e forse è destinata a rimanere tale.

I palazzi Neroni-Gerini e Ridolfi

Il palazzo Pazzi, insieme a quello di Nigi Neroni, rappresenta probabilmente anche l'ultimo esempio quattrocentesco di facciata in cui alla parte basamentale a bugne sia nettamente contrapposta una zona superiore liscia — sia essa in pietra da taglio, graffita, o in semplice intonaco¹⁰⁸. In entrambi gli edifici questo schema, del tutto tradizionale, viene applicato dando particolare risalto alle finestre, che appaiono sottolineate da una cornice: nel palazzo Pazzi l'incorniciatura è costituita da un'elaborata fascia modanata e decorata con rilievi fitomorfici — sviluppo ed espansione delle fasce che si trovano nella parte interna delle finestre di palazzo Medici — mentre nel palazzo Neroni le finestre del primo piano (fig. 17) sono circondate da cornici di bozze che riproducono in formato minore quelle poste a rivestire la fascia basamentale.

Le cornici del palazzo di Nigi Neroni hanno certamente un debito verso quelle dell'adiacente palazzo di Dietisalvi Neroni (conosciuto anche come Gerini), che, nel contesto di una facciata graffita, impiega bugne rustiche per incorniciare le finestre del primo piano e il portale (figg. 10, 105). Per molto tempo si è creduto che il palazzo fos-

¹⁰⁷ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 98-99.

¹⁰⁸ Secondo Attilio Schiaparelli anche i piani superiori del palazzo Pazzi dovevano in origine essere ricoperti di intonaco graffito (A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I, Firenze, Sansoni, 1908, ristampa anastatica a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, Firenze, Le Lettere, 1983, I p. 32).

se stato costruito dai da Fortuna, forse da quello stesso Giovanni di Francesco da Fortuna a cui nel 1427 appartenevano alcune case poste sul sito del futuro edificio¹⁰⁹. Le ricerche condotte da Brenda Preyer hanno invece permesso di stabilire che fra il 1444 e il 1446 Dietisalvi acquistò diverse case poste in via de' Ginori dagli eredi di Albizzo da Fortuna, che nel 1451 erano già state gettate a terra e sostituite dal nuovo palazzo, come risulta dalla portata catastale stilata in quell'anno da Neroni¹¹⁰. Al piano nobile, inconsuetamente alto — addirittura più alto di quello basamentale — la parete è scandita da un ordine di snelle lesene corinzie graffite che sorreggono una trabeazione completa, di cui la cornice marcadavanzale del piano superiore rappresenta la cimasa. I dettagli ornamentali, di ascendenza donatelliana e michelozziana, sono di grande qualità; motivi fondamentali sono le conchiglie fra i pilastri, inquadrare da cornici con ghirlande di fiori, e le teste alate di angeli del fregio, sovrapposte ad un festone. Al secondo piano, molto più basso di quello sottostante, coppie di lesene più piccole intervallano finestre

¹⁰⁹ Nell'errore erano caduti sia Guido Carocci, subito seguito da Limburger (G. CAROCCI, *Firenze scomparsa. Ricordi storico artistici*, Firenze, Galletti e Cocci, 1897, p. 143; ID., *L'illustratore fiorentino. Calendario storico per l'anno 1904*, Firenze, Tipografia e Libreria Domenicana, 1903, p. 105; W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz. Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1910, p. 65 n. 279), sia Leonardo Ginori Lisci, che solo nell'edizione inglese de *I palazzi di Firenze* era riuscito a segnalare la scoperta documentaria di un «foreign scholar», vale a dire Brenda Preyer, che dimostrava il possesso del palazzo da parte di Dietisalvi Neroni (GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, p. 345; ID., *The Palazzi of Florence. Their History and Art*, translated by J. Grillo, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, II, p. 345).

¹¹⁰ B. PREYER, *Il palazzo Corsi-Home. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, p. 56 nota 36); si veda anche *supra*, la nota 72 del primo capitolo.

ad arco con false cornici in pietra, racchiudendo candelabre con vasi ansati. Gunther Thiem ha riferito le decorazioni graffite ad un periodo attorno al 1450¹¹¹, datazione che concorda con quella desumibile dai documenti precedenti e che sembrerebbe dimostrare l'unitarietà dello schema compositivo della facciata, basato sulla contrapposizione tra la parte basamentale, che in origine doveva essere anch'essa graffita a imitazione di una muratura isodoma (in un recente restauro questa zona è stata dipinta a chiaroscuro riproducendo un paramento a bozze), e il più aereo registro superiore, scandito dalle paraste e dalle decorazioni. I conci utilizzati per le cornici delle aperture sono piuttosto aspri e non molto aggettanti — specie quelli delle finestre; si tratta di bozze usuali nei paramenti neonaturalistici (B, B₁, F), estranee al nuovo senso plastico inaugurato dal palazzo Medici, e la differenza di concezione è evidente mettendole a confronto con quelle del palazzo di Nigi. È singolare che cornici di questo genere siano state impiegate in uno spartito così delicato e geometrico come quello che è graffito sulla facciata; certamente la decorazione è contemporanea o posteriore alle incorniciature, perché si adatta perfettamente al loro perimetro, e del resto lo stile della partitura rende poco probabile la seconda ipotesi.

Uno schema in parte analogo si osserva nel palazzo Ridolfi in piazza San Felice (fig. 14), un interessante edificio risalente anch'esso agli anni Cinquanta¹¹². Posto all'incrocio tra due strade, il palazzo dispiega un massic-

¹¹¹ THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 59-60.

¹¹² PREYER, *Non solo facciate* cit., 2007, p. 9.

cio paramento bugnato basamentale sul fronte rivolto verso il percorso più importante — via Maggio — facendolo rigirare per un breve tratto anche oltre lo spigolo. Il paramento è piuttosto singolare; omogeneo e privo di quella tensione drammatica tipica dei bugnati neonaturalistici, è costituito da bozze rustiche tradizionali: sostanzialmente blocchi a cuscino grossolano (tipo F) e conci spianati e lisci, con bordi inclinati abbastanza regolari (tipo B₁). Tuttavia la loro lavorazione è priva di eccessive scabrosità: prevalgono le bozze piane o spianate e, pur non potendo paragonarsi a quello del piano terreno del palazzo Medici, il paramento non è privo di un germinale ammorbidimento dei toni, confermato anche dalla disposizione dell'apparecchio. I filari sono tutti di altezza quasi identica, a parte quello che chiude il paramento in alto, visibilmente più basso; anche la scansione verticale costituita dal succedersi dei giunti è piuttosto omogenea, e così la distribuzione degli aggetti. Alla muratura manca qualsiasi senso dinamico, e l'unico elemento che contribuisca a movimentare il paramento è costituito dal portale d'ingresso — l'unica apertura originale del piano terreno¹¹³ — completamente disassato sulla destra del prospetto. Le analogie con il basamento del palazzo Biliotti sono evidenti (fig. 85), ma è significativo osservare anche alcuni elementi comuni con il primo registro del palazzo Boni-Antinori. Oltre che dall'uniformità e dalla fissità dell'apparecchio, infatti, le due murature sono accomunate dal medesimo senso del massivo e dal deciso disassamen-

¹¹³ Anche la piccola finestra posta immediatamente al di sopra della ghiera del portone sembra infatti sospetta.

to dei portali, che tra l'altro adottano lo stesso tipo di arco: a tutto sesto all'intradosso e a due centri all'estradosso. Al primo piano, direttamente poggiate sul basamento in pietra, si stagliano sulla muratura intonacata le cornici bozzate, che utilizzano gli stessi tipi di conci impiegati nella parte sottostante. A differenza di quanto accade nelle cornici dei palazzi di Nigi e Dietisalvi Neroni, qui le dimensioni dei blocchi sono variabili e irregolari; non esiste alcuna corrispondenza tra i due piedritti di una stessa finestra, e i rapporti tra i lati dei conci oscillano molto. Tuttavia si nota la netta tendenza ad un addensamento dei giunti negli archivolti, dove i blocchi sono piuttosto sottili. È inevitabile stabilire un confronto, oltre che con i palazzi Neroni, con il palazzo dei Biliotti, una famiglia tradizionalmente residente in questa zona, che negli anni Trenta del Quattrocento aveva anche finanziato, attraverso l'acquisto di una cappella, la costruzione della chiesa di Santo Spirito¹¹⁴. Fra i membri della famiglia si distingue Agostino di Sandro, fortemente legato ai Medici e al banchiere Francesco Cambini, di cui sposa la figlia nel 1462. Tra il 1471 e il 1475 Agostino ricopre il ruolo di direttore nella filiale medicea di Napoli dopo essere stato per anni *patronus* delle galee fiorentine, e dal 1484 diviene socio di Lorenzo il Magnifico nella tavola di Firenze del banco¹¹⁵. Il palazzo, forse frutto di un rimodernamento delle case avite promosso da Agostino, adotta anch'esso lo sche-

¹¹⁴ R.A. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 147.

¹¹⁵ R. DE ROOVER, *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 342-343, 368; G. PAMPALONI, *Biliotti, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 463-465.

ma appena descritto: un massiccio basamento bugnato su cui si innalza una parete in intonaco bucata da finestre incorniciate. Qui l'analogia è ancora più stretta a causa della sottolineatura dello spigolo al primo piano, ottenuta in entrambi i casi attraverso una fascia bugnata; se nel palazzo Biliotti questo elemento consiste semplicemente in una successione di conci posti alternativamente per fascia e per testa, nel palazzo Ridolfi ha già acquistato dimensioni maggiori e un più spiccato coordinamento all'interno della composizione, evidenziato in maniera non trascurabile dalla colonnetta posta a segnare lo spigolo, che si ripete sia nel basamento che nella fascia soprastante, dove è allacciata dallo scuso con lo stemma della famiglia.

Le analogie tra il palazzo di Dietisalvi Neroni, il palazzo Ridolfi e quello Biliotti confermano la datazione nel decennio o quindicennio successivi all'avvio del cantiere di palazzo Medici (dal 1446), che emerge dai documenti. Il loro interesse non è secondario, perché testimoniano l'esistenza di un'architettura di tono minore rispetto a quella dei grandi palazzi contemporanei, ma che si sforza di assumerne i caratteri più rappresentativi. In primo luogo il massiccio basamento bugnato del piano terreno, ma anche l'estensione del rivestimento a bozze ai piani superiori, che qui è effettuata in modo embrionale e allusivo attraverso le incorniciature delle finestre e il rafforzamento degli angoli. Si potrebbe già parlare di una sorta di «consumo stilistico», cioè della diffusione e del volgarizzamento degli stilemi comparsi in contesti più aulici, se non si scorgesse in questi edifici anche un primo tentativo di utilizzare il bugnato solo per sottolineare gli elementi più significativi della composizione — il portale, le finestre, gli angoli

della facciata — sul piano omogeneamente neutro dell'intonaco, secondo quanto avverrà nel palazzo Ricasoli e forse, in precedenza, già nel palazzo Tornabuoni¹¹⁶.

Il passaggio tra le superfici rivestite in pietra e quelle in cui spiccano sull'intonaco unicamente alcuni elementi bozzati, avviene senza dubbio attraverso la mediazione delle facciate graffite, dove spesso si simula un apparecchio murario isodomo che fa da sfondo ad elementi decorativi di vario genere, non di rado incornicianti le aperture¹¹⁷. Questa tecnica, che nel Trecento è riservata ai piani superiori degli edifici, estesa a tutto il prospetto permette di sostituire anche i costosi rivestimenti lapidei basamentali, come nella prima parte del secolo probabilmente avviene già nel palazzo Busini¹¹⁸. Come si è visto, attorno agli anni Cinquanta del Quattrocento le cornici graffite — che già

¹¹⁶ Vasari, che poteva vedere il palazzo nella redazione originaria, ci assicura che «fece [Michelozzo] al canto de' Tornaquinci la casa di Giovanni Tornabuoni, quasi in tutto simile al palazzo che aveva fatto a Cosimo, eccetto che la facciata non è di bozzi né con cornici sopra, ma ordinaria». L'edificio è documentariamente databile, nel suo nucleo principale, agli anni 1466-1469, e quindi risulta anteriore al palazzo Ricasoli (dal 1470-1475 ca.). Dopo molti accrescimenti e trasformazioni, tra il 1864 e il 1866 il palazzo viene trasformato da Telemaco Bonaiuti nello stato attuale (cfr. VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, p. 444; F. GURRIERI, *Il palazzo Tornabuoni Corsi, sede a Firenze della Banca Commerciale Italiana*, Firenze, Edizioni Medicea, 1992; B. PREYER, *Palazzo Tornabuoni in 1498. A palace 'in progress' and its interior arrangement*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 42-63).

¹¹⁷ Sull'argomento si veda THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964.

¹¹⁸ Generalmente il palazzo Busini viene fatto risalire agli anni Venti o Trenta del Quattrocento, ma Saalman e Mattox ritengono più probabile datarlo attorno al 1440; cfr. MARCHINI, *Il palazzo Datini* cit., 1961, pp. 212-218; 216, H. SAALMAN, P. MATTOX, *The First Medici Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIV, 1985, 4, pp. 329-345: 340 nota 44.

apparivano nella seconda metà del XIV secolo in una casa Davanzati¹¹⁹ — o quelle in pietra da taglio liscia¹²⁰ cominciano ad essere sostituite da vere fasce bugnate. Nel palazzo Neroni il portale a bozze rustiche si staglia sulla muratura graffita, e nel palazzo Lapi in via Buonarroto coesistono archivolti in conci graffiti sorretti da paraste — nelle finestre del primo piano — con una vera e propria cornice bozzata posta ad inquadramento del portale. Un'analogia situazione si riscontra nel palazzo Lenzi, che inoltre al piano terreno chiude ai lati il rivestimento di intonaco graffito ad imitazione di una muratura isodoma con due larghe fasce angolari di bugnato¹²¹. Non è escluso, del re-

¹¹⁹ In piazza dei Davanzati 2. Risalente secondo Attilio Schiaparelli al terzo quarto del XIV secolo, fu restaurata nel 1900 con l'intervento di Galileo Chini sulle pitture dell'interno e i graffiti della facciata; cfr. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1983, I, p. 26; II, p. 8 nota 68.

¹²⁰ Cornici lisce appaiono ad esempio sulle facciate graffite del palazzo Spinelli in borgo Santa Croce, o del palazzo Nasi in via San Niccolò 107, che segue lo stesso schema del palazzo di Dietisalvi Neroni; entrambi risalgono probabilmente agli anni Sessanta o Settanta del Quattrocento (cfr. THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 72-74). Il portale bugnato del palazzo Spinelli sembra però un'aggiunta posteriore, forse databile ai primi decenni del XVI secolo, nonostante l'opinione contraria di Ginori Lisci: è formato da conci accentuatamente rettangolari, che nell'archivolto si allungano e addensano secondo uno schema tipico del periodo a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Del tutto inusitati anche i blocchi che all'imposta dell'arco hanno funzione di capitello, e la bugna lanceolata posta in chiave, più grande delle altre: se risalisse al terzo quarto del Quattrocento rappresenterebbe il primo esempio conosciuto a Firenze di un concio del genere. Inoltre interferisce con il fregio graffito. Una cornice simile ma costituita di bugne rustiche si osserva nel portale del palazzo Foresi, in via Monalda, anch'essa probabilmente risalente ai primi decenni del Cinquecento. Cfr. GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, pp. 629-631. Sul palazzo Spinelli si veda anche C.R. MACK, *Building a Florentine Palace: the Palazzo Spinelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz», XXVII, 1983, 3, pp. 261-284.

¹²¹ In questo caso occorre riferirsi soprattutto al portale che si apre, sotto gli sporti, sulla facciata rivolta verso borgo Ognissanti, che costituiva il la-

sto, che anche il palazzo Biliotti e il palazzo Ridolfi potessero essere originariamente decorati ai piani superiori da spartimenti graffiti. Il risultato è in ogni caso quello di creare una superficie di fondo semplicemente intonacata o graffita su cui si stagliano ed emergono volumetricamente le fasce bugnate che sottolineano gli elementi più importanti della composizione.

Esercizi di stile.

Il bugnato nell'ultimo quarto del Quattrocento

Se anche si ammettesse, con Howard Saalman¹²², che il palazzo di Jacopo Pazzi sia stato realizzato tra il 1472 e il 1479, osserveremmo comunque un periodo di almeno dieci anni dall'ultimazione di questo edificio al momento in cui viene avviata la costruzione degli ultimi due grandi palazzi bugnati del secolo, quello edificato da Filippo Strozzi (dal 1489) (fig. 5) e quello di Giuliano Gondi (dal 1490) (fig. 22). L'evoluzione verso forme più geometriche di bugnato, i cui prodromi erano già chiaramente ravvisabili nei paramenti del palazzo Pitti, e nelle terse specchiature del palazzo Rucellai e del palazzo Boni-Antinori, in questi due edifici è compiuta. In entrambi, l'uso di un repertorio ristrettissimo di bozze — sostanzialmente solo quelle a baule liscio (tipo K) e a cuscino piatto (tipo C), se si escludono le bugne piane (tipo A) che compongono il secondo registro del palazzo Gondi — conferisce ai paramenti un carattere di relativa staticità e di uniformità, che si accorda perfettamente con la nitida definizione forma-

to di ingresso del palazzo. Tutte le aperture rivolte verso la piazza, ad eccezione di quella centrale, sono recenti.

¹²² SAALMAN, *The Authorship* cit., 1964, pp. 388-394.

le delle loro bugne. In quelle a baule, soprattutto, regolari e geometrizzanti, che costituiscono i rivestimenti dei piani inferiori dei due palazzi, la ricerca di uniformità coinvolge non solo la forma del blocco, ma anche il suo oggetto, sempre più calcolato e controllato. Il dato naturalistico che sta alla base di questi paramenti viene sublimato grazie all'astrazione compiuta nel dare forma alle bozze; quello che ne risulta è un prodotto perfettamente razionale.

Le tre tavole prospettiche di Urbino, Berlino e Baltimora costituiscono da questo punto di vista una interessante testimonianza. Dipinte con ogni probabilità nell'ultimo quarto del Quattrocento, costituiscono un vasto e variato campionario di palazzi che include tipologie tradizionali (come il palazzo tripartito e merlato che si scorge sulla sinistra della veduta di Berlino) assieme ad una congerie di edifici che declinano nei modi più diversi il linguaggio albertiano e sangallescò. Tuttavia non c'è nessun indizio che possa far presumere ricoperto da un bugnato rustico qualcuno dei palazzi che compaiono nelle tre vedute, se non forse il pilastro angolare di una loggia che compare a destra sullo sfondo della veduta di Urbino, al piano terra di un palazzetto dal sapore ormai antiquato. Nella tavola prospettica di Berlino, anzi, la preferenza per le forme cristallinamente geometriche è confermata dagli elementi piramidali che conferiscono rilievo ai lacunari del soffitto della loggia inquadrante la composizione¹²³.

¹²³ Sulle tre prospettive urbane si veda il saggio di R. KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Vene-

Palazzo Strozzi

Nel palazzo Strozzi appare per la prima volta un tipo di bozza a cuscino (tipo K) che razionalizza in senso geometrico la tradizionale bugna quattrocentesca baulata, bozza che verrà poi interpretata in senso ulteriormente astratto nel paramento basamentale del palazzo Gondi. È significativo che in connessione con entrambi i palazzi appaia il nome di Giuliano da Sangallo. Esiste forse un nesso tra questa circostanza e i soggiorni al di fuori della città di Giuliano, in particolare a Napoli? A Napoli, come sappiamo, vengono infatti costruiti durante la seconda metà del Quattrocento alcuni edifici ricoperti da un bugnato geometrizzante, tra i quali il palazzo di Diomede Carafa (sicuramente già abitabile nel 1466), con bugne lisce e piane e con i bordi leggermente inclinati, caratteristiche per la profondità delle ombre nelle fughe, oppure il palazzo dei Sanseverino (terminato nel 1470), con un bugnato a punta di diamante poi riutilizzato da Giuseppe Valeriani e Pietro Provedo per la facciata della cinquecentesca chiesa del Gesù¹²⁴.

zia 1994, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-257, con ottime riproduzioni delle tavole, e che dà conto della bibliografia precedente. Apparentemente del tutto priva di edifici bugnati anche la raffigurazione di un paesaggio urbano ideale, affine ai precedenti, realizzata a tarsia lignea come pannello frontale di un cassone di ambito fiorentino della fine del XV secolo (Firenze, Galleria degli Uffizi): si veda la relativa scheda di Filippo Camerota in *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Acidini e G. Morolli, Firenze, Mandragora/Maschietto, 2006, p. 378.

¹²⁴ Si vedano a proposito R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica S.A., 1937, pp. 37-44 (palazzo Sanseverino), 105-113 (palazzo Carafa); ID., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1975-1977, I, pp. 209-211, 215-222; A. VENDITTI, *Presenze ed influenze catalane nell'architettura del Regno d'A-*

Non c'è dubbio che sia in palazzo Strozzi che in palazzo Gondi il paramento sia concepito soprattutto in chiave decorativa, come in alcuni degli esempi napoletani. In palazzo Strozzi è incorniciato ad ogni piano e su ogni lato da un sottile listello in rilievo, che riduce il bugnato alla mera funzione di campitura della parete, e che impedisce qualsiasi rapporto formale e tettonico tra le bozze dei prospetti contigui¹²⁵. Nonostante i blocchi raggiungano aggetti ragguardevoli (14÷15 cm.), la loro uniformità, la morbidezza della curvatura delle loro facce, la lavorazione tesa ad ottenere superfici levigate, riducono l'impressione di plasticità, determinando invece un effetto quasi grafico molto più vicino a quello offerto dal palazzo Boni-Antinori che a quello generato dal palazzo Medici. La ragnatela delle fughe, sottolineata dalle ombre profonde — in netto contrasto con la luce che scivola sulle superfici

ragona (1442-1503), «Napoli Nobilissima», III serie, XIII, 1974, pp. 3-21; Id., *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 16-22 ottobre 1977, Firenze, Centro Di, 1980, II, 753-777: 757-758. Sul bugnato di palazzo Carafa, inoltre, B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 57-62, e sul palazzo Sanseverino R.M. GIUSTO, *Il «mirabile palagio» dei Sanseverino a Napoli. Architettura e letteratura artistica*, «Studi Rinascimentali», IV, 2007, pp. 81-94. Una panoramica sulla tradizione del bugnato isodomo nell'architettura napoletana del Quattrocento in A. BEYER, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 434-459: 442-445. Altri bugnati formali influenzati dall'architettura catalana si trovano in Sicilia: ad esempio a Trapani, nella casa della Giudecca, e a Sciacca, nel palazzo Steripinto; si vedano M. CRAPARO, «Ad puntos diamantinos». *Il palazzo Steripinto a Sciacca*, «Lexicon», V-VI, 2007-2008, pp. 27-36; F. SCIBLIA, *Il bugnato a punta di diamante in Sicilia tra XV e XVI secolo*, «Opus. Quaderno di Storia Architettura Restauro», X, 2009, pp. 33-44.

¹²⁵ Questa planarità del rivestimento era stata già notata da KAUFFMANN, *Über «rinasce»* cit., 1944, pp. 130-131.

levigate dei conci — assume un valore preponderante rispetto all'irregolare chiaroscuro che nel palazzo Medici o nel palazzo Pitti sottolineava la plasticità del rilievo. Che le bozze abbiano perso il loro significato tettonico lo si capisce anche dall'indifferenza con cui gli archivolti delle aperture vengono accostati ai filari adiacenti, nonostante occupino in altezza l'esatto spazio di sette corsi al piano terra e di quattro corsi ai piani superiori. La disposizione dei filari ricalca anche qui regole che si possono dire ormai divenute quasi canoniche. L'altezza dei corsi e soprattutto il loro aggetto tendono in generale a diminuire quando si passa da un registro a quello superiore. Diminuisce anche il numero dei filari compresi in ciascun piano: al piano terra se ne contano diciassette, al primo sedici, al secondo quattordici, variazione quest'ultima determinata probabilmente dalla presenza della fascia liscia sotto il cornicione. Al piano terreno la zona posta al di sotto dell'arco delle grandi aperture è ritmata dall'alternanza di filari leggermente più alti e leggermente più bassi secondo lo schema AAB AB AB (fig. 106); l'ultimo filare basso costituisce l'imposta degli archi e la base per le finestre rettangolari. I quattro corsi che corrispondono alla dimensione in altezza di queste aperture aumentano invece il loro spessore procedendo verso l'alto, e la stessa tendenza si registra anche nei tre corsi immediatamente superiori — di cui il primo di nuovo più basso — che giungono alla sommità dell'arco dei portali. I tre filari che chiudono in alto il paramento di questo piano hanno all'incirca la stessa altezza: l'ultimo, come di consueto, è comunque leggermente più basso.

I due piani superiori mostrano la stessa struttura formale osservata nel basamento. I sodi tra le finestre sono costituiti da cinque corsi di altezza all'incirca uguale, alternativamente composti da un'unica bozza o da due bozze simmetriche; i quattro filari che occupano lo spazio dei pennacchi degli archi aumentano invece chiaramente la loro altezza procedendo verso l'alto: i primi tre sono costituiti da un'unica bozza, il quarto da due bozze simmetriche. Del tutto regolare è anche la suddivisione in bugne del filare che corre sopra gli archi, più basso di quello sottostante; qui si alternano lunghissime bugne, collocate in asse con le finestre, e piccole bugne quasi quadrate, a loro volta in corrispondenza della mezzeria dei sodi posti tra le aperture. È facile riconoscere in questo schema una riproposizione dell'analogo motivo che abbiamo già notato nel paramento di palazzo Pitti. L'alta fascia posta sopra questo corso (sei filari al primo piano, quattro al secondo) è composta da filari di dimensioni abbastanza confrontabili tra loro e da bozze di diversa lunghezza, che sembrano comunque disposte casualmente; solo al primo piano il corso che dà inizio alla fascia è formato da bugne che hanno quasi tutte le stesse dimensioni.

Fra tutti gli edifici costruiti a Firenze durante il Quattrocento, palazzo Strozzi costituisce forse l'esempio dove la documentazione delle vicende costruttive ci sia giunta più abbondante e integra, e fortunatamente gran parte di questo materiale è già stato studiato e pubblicato¹²⁶. Il palazzo viene edificato su un'area che Filippo

¹²⁶ Tra i numerosi studi sulle vicende costruttive del palazzo MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-1880, I, pp. 25-28; G. PAMPALONI, *Palazzo Strozzi*, introduzione di M. Salmi, Roma, Istituto Na-

Strozzi aveva acquisito gradatamente nel corso di molti anni a partire dal 1473¹²⁷, e che in parte gli viene concessa tramite l'aiuto di Lorenzo il Magnifico. Il 10 febbraio 1489 i rappresentanti della consorterìa proprietaria della piazza de' Tornaquinci — su cui poi sorgerà parte dell'edificio — cedono infatti i loro diritti su questo spazio a Lorenzo, che a sua volta li trasferisce a Filippo Strozzi, a condizione che il palazzo venga iniziato entro un anno e il cantiere proseguito senza interruzioni. Nel marzo successivo Filippo viene autorizzato dagli Ufficiali della Torre ad oltrepassare la linea della piazza e ad occupare ogni porzione di strada necessaria, mentre gli vengono ceduti anche tutti i diritti del Comune sullo spazio consortile. All'alba del 15 luglio 1489 si iniziano ad abbattere le case poste sull'area del futuro palazzo, nonostante i lavori per le fondazioni fossero stati già intrapresi fin dal 7 luglio. Il 6 agosto 1489, nel momento suggerir-

zionale delle Assicurazioni, 1963; R.A. GOLDTHWAITE, *The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence*, «Studies in Medieval and Renaissance History», X, 1973, pp. 97-194; B. PREYER, *I documenti sulle fondamenta di Palazzo Strozzi*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 195-213. Si vedano anche G. CAMBI, *Istorie di G.C. cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XX-XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1785-1786, XXI, pp. 50-51, XXIII, pp. 130-131; T. DE' ROSSI, *Ricordanze tratte da un libro originale di T. de' R.*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786, pp. 248-250, 256-257; L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1542 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di J. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883, pp. 57-60, 62-63, 112, 118, 176, 213, 215, 217, 269, 325.

¹²⁷G. LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Bonn 1976), Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1977, p. 688 n. 13.

to dall'astrologo Benedetto Biliotti e approvato anche da Marsilio Ficino, viene gettata la prima carrata di sabbia e pietrisco nelle fondamenta, in corrispondenza del portale su via Tornabuoni; il 21 agosto seguente si iniziano le opere di muratura. Il 18 maggio 1490 si ultimano al canto de' Tornaquinci — l'angolo fra le attuali via Strozzi e via Tornabuoni — le sostruzioni sottostanti il paramento bugnato; il 2 giugno vengono approntate le macchine per il sollevamento dei conci, e l'8 giugno viene finalmente messa in opera la prima bozza del basamento, all'angolo fra la piazza e la via degli Strozzi.

La costruzione procede al ritmo di «circa 8 o 10 pietre di bozi» al giorno¹²⁸, e nel luglio 1490 la fabbrica giunge all'altezza degli anelli reggistendardo, posti sopra il terzo filare dal basso. Nell'ottobre 1490 viene messa in opera l'anello in ferro al canto dei Tornaquinci, e nel giugno 1493 quello all'angolo fra la piazza e la via degli Strozzi. Il 7 settembre 1491 viene completato l'arco del portale sulla via de' Ferravecchi — l'attuale via degli Strozzi — e nel dicembre dello stesso anno si volta la sala del piano terreno al canto de' Tornaquinci. Nel frattempo, il 15 maggio 1491, muore Filippo Strozzi, ma i lavori non si interrompono. È lo stesso Strozzi a dettare nel proprio testamento disposizioni precise per il compimento della fabbrica:

epsi heredi la faccino di tutto finire; et però vi faccino continuamente lavorare con cinquanta persone almeno, tra maestri di murare et manovali et scarpellini, in modo che senza intermissione di tempo ella di tutto si finisca, et finita sia almeno per tutto l'anno millequattrocentonovantasei¹²⁹.

¹²⁸ DE' ROSSI, *Ricordanze* cit, 1786, p. 250.

¹²⁹ Pubblicato in MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-

Nel luglio 1495 vengono terminate le finestre del piano terreno, e nel maggio del 1498 quelle del piano nobile. Nell'estate del 1500 viene posta in opera la parte del cornicione rivolta verso la piazza, relativa alla metà del palazzo ereditata da Lorenzo e Giovanbattista (detto Filippo), figli di Filippo Strozzi e della seconda moglie Maria Selvaggia di Bartolomeo Gianfigliuzzi. Nel 1504 questa parte del palazzo risulta sostanzialmente conclusa, e nel giugno dello stesso anno già abitata; nella parte rivolta verso la via Larga de' Legnaioli (oggi via Tornabuoni), ereditata da Alfonso Strozzi, figlio di primo letto di Filippo, i lavori procedono invece più a rilento, e probabilmente si interrompono del tutto nel 1507. La costruzione viene ripresa solo nel 1534 sotto la direzione di Baccio d'Agnolo, quando i tre fratelli si accordano per terminare la parte del palazzo rivolta verso la via Larga de' Legnaioli, dove mancano ancora due filari di bozze e la cornice. Viene firmato un contratto con uno scalpellino per la cornice, e uno per le opere di muratura; ma la rottura tra Filippo e il duca Alessandro de' Medici ferma il lavoro, e nel 1536 i contratti vengono rescissi.

Vasari attribuisce il primo modello del palazzo a Benedetto da Maiano, anche se in modo dubitativo. In ogni caso afferma che il modello di Benedetto non sarebbe stato completamente realizzato, «non volendo alcuni vicini fargli commodità de le case loro», lasciando intendere che il palazzo, morto Benedetto, sarebbe stato modificato e portato a conclusione dal Cronaca, al quale asse-

1880, I, p. 27; si veda anche GAYE, *Carteggio inedito* cit., 1839-1840, II, pp. 497-498.

gna senz'altro il disegno del cortile e il cornicione¹³⁰. Nei documenti il nome di Benedetto da Maiano compare solo per opere di scalpello; come è stato più volte notato¹³¹, inoltre, durante tutta la sua vita Benedetto opera solo sporadicamente come architetto: l'unica opera conosciuta è la loggia di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo. Nei libri di cantiere di palazzo Strozzi si incontrano invece pagamenti a Giuliano da Sangallo appena dopo l'inizio della costruzione. È Jodoco del Badia a rinvenirvi per primo alcune annotazioni che attestano come, tra il settembre 1489 e il febbraio 1490, Giuliano da Sangallo avesse ricevuto pagamenti per il lavoro e per il materiale usato nel fare un modello del palazzo¹³². Nell'aprile 1490 il legnaiolo Filippo di Andrea riceve 9 lire per il suo lavoro su un modello del primo piano dell'edificio, e in luglio viene acquistato del legno per un «nuovo modello», comprendente 76 colonne, fra grandi e piccole. Stegmann e Geymüller identificano entrambi il modello pagato a Sangallo con quello attualmente conservato, ma giungono a conclusioni diverse: Stegmann, osservando la stretta analogia fra il modello e la costruzione, conclude che il palazzo sia stato iniziato secondo il progetto di Giuliano; Geymüller invece tiene fermo il nome di Benedetto da Maiano, e pensa

¹³⁰ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, III, p. 340; IV, pp. 443-444, 447.

¹³¹ Jodoco Del Badia in MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-1880, I, p. 28; L. DUSSLER, *Benedetto da Maiano. Ein florentiner Bildhauer des späten Quattrocento*, München, Hugo Schmidt, 1924, pp. 63-64.

¹³² MAZZANTI, MAZZANTI, DEL LUNGO, *Raccolta* cit., 1876-1880, I, p. 28. Cfr. anche STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, V, *Giuliano da Sangallo*, p. 13 nota 3; C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, Beiheft, pp. 137-176, p. 18 n. 15.

che il committente abbia dato incarico di eseguire il modello al Sangallo solo *pro forma*, in modo da disporre favorevolmente Lorenzo de' Medici, e solo dopo aver fissato in modo definitivo il progetto¹³³. Come già aveva sospettato Fabriczy¹³⁴, il pagamento a Sangallo riguarda esplicitamente il lavoro manuale al modello, ed è quindi possibile che Giuliano abbia partecipato alla vicenda solo in qualità di esecutore di un progetto altrui. D'altra parte il fatto che il modello sia stato realizzato dopo l'inizio del cantiere presuppone che il progetto fosse ormai già stato fissato, almeno nelle sue linee generali, e dunque il grande plastico doveva servire o per tradurre tridimensionalmente i disegni già approntati, oppure per mettere a punto lo schema definitivo delle facciate. Ma è difficile credere che Giuliano abbia potuto approntare il modello del palazzo senza partecipare alle scelte progettuali, e d'altro canto è ancora più strano supporre che egli abbia contribuito a fissare la planimetria della costruzione senza ingersi poi nella progettazione dei prospetti, o partecipando-

¹³³ Stegmann in STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, V, *Giuliano da Sangallo*, p. 12; Geymüller, *ivi*, p. 13; IV, *Benedetto da Maiano*, pp. 4-5. Sul modello che ancora oggi si conserva si vedano la scheda di Amanda Lillie in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Venezia 1994, Milano, Bompiani, 1994, p. 519 n. 143, con bibliografia precedente; S. FROMMEL, *Il modello di palazzo Strozzi e lo sviluppo del modello architettonico*, in *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze, Giunti, 2017, pp. 128-130; A. LILLIE, M. MUSSOLIN, *The Wooden Models of Palazzo Strozzi as Flexible Instruments in the Design Process*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 210-228.

¹³⁴ C. VON FABRICZY, *Giuliano da Sangallo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, Beiheft, pp. 1-42, p. 5.

vi solo in modo marginale¹³⁵. Occorre infatti concordare con Stegmann e Geymüller nell'identificazione del modello che ci è pervenuto con quello per il quale Giuliano viene ricompensato. In pianta risulta identico alla costruzione eseguita, mentre nei prospetti si rilevano alcune differenze, soprattutto ai piani superiori: in particolare il piano nobile risulta più basso di quello poi effettivamente costruito, e questa discrepanza si spiega con la presenza delle volte, che nel modello non sono previste. Sembra logico, dunque, pensare che il palazzo sia stato costruito seguendo il «nuovo modello», che non ci è giunto forse anche a causa del suo uso in cantiere.

Sebbene il modello di Giuliano sia condotto senza spingere troppo oltre i particolari, e nonostante alcuni danneggiamenti, è chiaro che il progetto che vi è rappresentato prevedeva un bugnato assai simile a quello poi realmente messo in opera. I due frammenti lignei che rappresentano altrettante soluzioni alternative per il registro centrale del palazzo — uno rivestito da un *opus isodomum* realizzato con bugne piane, l'altro con un'inedita teoria di finestre ad edicola, triangolari e semicircolari, poste sulla parete liscia e inquadrante dalle tracce di quelle che dovevano essere lesene — devono dunque essere riferiti ad un periodo precedente l'esecuzione del modello sangallescò, che sancisce la scelta del rivestimento bugnato¹³⁶. Scelta che appare manifesta solo alla fine dell'*iter* progettuale, secondo la biografia di Filippo Strozzi scritta

¹³⁵ Di questa opinione anche Amanda Lillie in *Rinascimento* cit., p. 519.

¹³⁶ Contrariamente a quanto pensa TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 115-117. I due modelli alternativi, o almeno uno di essi, sono tradizionalmente attribuiti a Cronaca sulla base di incerti indizi stilistici.

dal figlio Lorenzo, e la cui responsabilità viene fatta abilmente ricadere su «chi reggeva» — cioè sul Magnifico — in modo da non farlo sospettare «che l'altrui gloria non oscurasse la sua». Mostrandosi sempre irresoluto a

spendere in breve tempo quello, che a tanti anni e con tanta fatica e industria haveva guadagnato [...] dicendo sempre che gli bastava un'abitazione agiata e cittadinesca, utile e non pomposa», negando «di voler fare i bozzi, per non esser cosa civile e di troppa spesa, e che murava per utile e non per pompa, disegnando di fare sotto la casa molte botteghe per entrata de' suoi figlioli,

Filippo alla fine avrebbe spinto Lorenzo

ad ingerirsi e voler vedere i disegni; alli quali, poiché gli ebbe veduti e considerati, oltre molt'altre spese, v'aggiunse ancora quella dei bozzi di fuori¹³⁷.

L'astuta strategia di Filippo, se vogliamo dar credito alle parole del figlio, deve dunque essere stata messa in atto prima dell'inizio dei lavori e della costruzione del modello sangallesco, mentre i due frammenti costituiscono evidentemente la traccia di proposte alternative dei progettisti o degli esecutori, che «secondo il costume loro augmentavano ogni suo disegno [di Filippo]»¹³⁸. Da notare inoltre, con Tönnemann¹³⁹, che evidentemente un attributo come il bugnato non aveva ancora perso nulla della sua forza comunicativa, ma veniva inteso come segnale della più alta ambizione, secondo quanto dimostrano anche le reazioni contemporanee al progetto di Filippo

¹³⁷ L. STROZZI, *Vita di Filippo Strozzi il vecchio scritta da Lorenzo suo figlio*, a cura di G. Bini e P. Bigazzi, Firenze, Tip. della Casa di Correzione, 1851, pp. 23-25.

¹³⁸ Ivi, p. 24.

¹³⁹ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 79-80.

nelle lettere degli Strozzi esiliati ai parenti che vivevano a Firenze¹⁴⁰, dove si esprime l'idea che la nuova costruzione dovesse superare in «superbia» ogni altro palazzo fiorentino e soprattutto quello Medici.

Rimane comunque l'incertezza sulla paternità del secondo modello, servito quasi certamente per realizzare il palazzo. Se i documenti da questo punto di vista sono di scarso aiuto, neanche gli argomenti stilistici permettono di trarre conclusioni certe. L'attribuibilità del palazzo a Sangallo è stata giudicata in modi diametralmente opposti: improponibile per Andreas Tönnemann, perfettamente giustificabile per Giuseppe Marchini e per Ludwig Heydenreich, pensabile in termini di collaborazione con altri architetti per Amanda Lillie¹⁴¹. Heydenreich ha però giustamente notato che in palazzo Strozzi si applica nei paramenti lo stesso concetto che trova espressione anche nel contemporaneo palazzo Gondi, e cioè il principio del trattamento delle bozze in chiave soprattutto ornamentale. Se l'assegnazione della paternità del progetto a Benedetto da Maiano ha sollevato dubbi più che giustificati, più volte si è fatto anche il nome di Giuliano da Maiano. Già Geymüller considerava plausibile una partecipazione di Giuliano, che collabora strettamente con il fratello e che avrebbe potuto redigere il progetto anche lontano da Firenze, visto che attorno al 1490 si trattiene

¹⁴⁰ Si veda l'edizione e il commento in F.W. KENT, «Più *superba de quella di Lorenzo*»: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, «Renaissance Quarterly», XXX, 1977, pp. 311-323.

¹⁴¹ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 115-117; G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 36-37; HEYDENREICH, LOTZ, *Architecture in Italy* cit., 1974, pp. 136, 138; *Rinascimento* cit., 1994, p. 519.

per lo più fuori dalla città¹⁴². Appoggerebbero questa interpretazione i paralleli stilistici tra il palazzo Strozzi e quello Spannocchi a Siena, iniziato nel 1473 e opera quasi certa del Maiano, ma in realtà non esiste alcuna prova concreta del suo coinvolgimento. Sembra del tutto inattendibile, infine, la proposta formulata da Alessandro Parronchi, secondo il quale Giuliano da Sangallo avrebbe realizzato il modello di palazzo Strozzi adattando quello brunelleschiano ideato un cinquantennio prima per il palazzo Medici, e che presuppone donato dal Magnifico a Filippo Strozzi¹⁴³.

È già stato notato che il paramento costituente la parte del basamento a destra del portale su piazza degli Strozzi consiste in un apparecchio molto più frammentato e irregolare di quanto non avvenga dalla parte opposta, verso il vicolo, e questa particolarità è stata messa in relazione con le vicende del cantiere e i suoi tempi dilatati¹⁴⁴. La differenza fra le due zone si apprezza anche considerando la lavorazione delle bugne che vi sono murate, e la disposizione delle anatirosi. A destra le facce delle bozze sono finite con una lavorazione uniformemente scabra, a scaglie, nettamente diversa da quella di tutta la restante parte del bugnato, dove invece era stata impiegata una fine riggettatura sempre orientata nel senso della curvatura della faccia. Se consideriamo l'anatirosi, invece, la singolari-

¹⁴² STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, IV, *Benedetto da Maiano*, p. 15.

¹⁴³ A. PARRONCHI, *Il modello del palazzo Strozzi*, «Rinascimento», XX, 1969, pp. 95-116.

¹⁴⁴ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 37-38; PREYER, *I documenti* cit., 1991, pp. 201-202.

tà si registra nella parte sinistra, che mostra nei primi due filari dal basso l'alternanza di bugne con anatirosi su entrambi i lati verticali e di bugne prive di anatirosi su questi stessi lati, mentre nei due filari ancora superiori il giunto verticale si trova a destra della fuga (terzo filare dal basso), oppure a sinistra (quarto filare). In tutto il resto del basamento prevalgono invece i giunti al centro delle fughe. La sensazione di frammentarietà, evocata dalla parte destra del basamento su piazza degli Strozzi, si concentra però essenzialmente nella zona più prossima all'angolo, delimitata in altezza dalla linea dei davanzali delle finestre. Qui le bozze sono più brevi e tozze di quelle messe in opera nel resto del paramento, e di conseguenza la scansione dei giunti appare più concitata. Questa è anche la prima parte di muratura bozzata messa in opera nel palazzo. Contrariamente a quanto afferma Luca Landucci, secondo il quale

a dì 18 di maggio 1490, si puose al palagio degli Strozzi la prima cornice sotto e bozzi, in sul Canto de' Tornaquinci; *che sempre si faceva qui innanzi a gli altri canti*¹⁴⁵,

Tribaldo de' Rossi ci informa che la prima pietra del paramento fu posta all'angolo fra la via de' Ferrivecchi — l'attuale via Strozzi — e la piazza, facendo supporre che la muratura procedesse su questo lato di pari passo con quella al canto de' Tornaquinci (l'odierno angolo tra via Strozzi e via de' Tornabuoni) o addirittura la precedesse:

A' dì 8 di Giungnio 1490 pose detto Filippo Istrozi la prima pietra di bozi in sul chanto dela chasa dalato di sopra [cioè sulla piazza] che fu la vilia dela vilia del Chorpo di

¹⁴⁵ LANDUCCI, *Diario* cit., 1883, p. 59. Il corsivo è mio.

Cristo. [...] A' 11 di Giungnio 1490 detto facie chominciare Filippo Istrozi a por su e' bozi al chanto di sotto dirinpetto ala Logia de' Tornaquinci¹⁴⁶.

È probabile che l'apparecchio abbia raggiunto una maggiore fluidità man mano che la costruzione procedeva, e a prima vista questo confermerebbe la tesi secondo la quale il bugnato non avrebbe seguito nessun progetto specifico, ma sarebbe semplicemente stato affidato alla sensibilità del capo del cantiere, cioè del Cronaca¹⁴⁷. È possibile che questo sia vero per quanto riguarda la scansione verticale dei giunti nel basamento; tuttavia sembra abbastanza evidente che la successione dei filari segua qui quella prevista dal modello costruito da Giuliano da Sangallo, a riprova che anche il bugnato era stato sottoposto ad un preciso controllo progettuale prima dell'inizio della costruzione¹⁴⁸. Anche nel modello troviamo sette corsi nello spazio tra la panca di via e il lato inferiore delle finestre che si aprono nel basamento, dei quali l'ultimo — come nella realtà — più sottile degli altri; e la stessa preferenza accordata nel modello a conci piuttosto allungati si riscontra fedelmente nel paramento costruito, se si eccettua la zona all'angolo con la piazza. Nonostante gran parte dei minuscoli elementi di legno che nel modello rappresentano le bozze siano perduti, non è difficile notare che nello spazio delle finestre erano già stati previsti quattro filari, mentre è più difficile indovinarne il numero nella fascia tra le aperture e la cornice che corona il primo re-

¹⁴⁶ DE' ROSSI, *Ricordanze* cit., 1786, pp. 249-250.

¹⁴⁷ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 38.

¹⁴⁸ Sul bugnato rappresentato nel modello si veda soprattutto LILLIE, MUSSOLIN, *The Wooden* cit., 2017, pp. 215-216, 222.

gistro. Va osservato, invece, che nel modello le bozze del registro intermedio — apparentemente bugne dalla faccia scabra ma piana e i bordi inclinati, di tipo G - differiscono nettamente da quelle del piano inferiore, molto simili a quelle effettivamente messe in opera, secondo un concetto di progressivo alleggerimento e regolarizzazione delle forme che scompare nell'edificio realizzato.

Se il ritmo creato dai giunti viene lasciato libero, la successione dei filari obbedisce a regole precise, seppure semplici, esattamente come avviene al piano terreno del palazzo Pitti. Il bugnato dei due registri superiori non corrisponde al modello sangallescò, che venne variato innalzando l'altezza dei piani. È possibile che i paramenti attuali fossero stati fissati nel modello preparato nella seconda metà del 1490, e oggi perduto, ma in ogni caso propenderei per attribuire a Sangallo anche il disegno delle murature dei piani superiori, piuttosto che al Cronaca, che allo stato attuale delle conoscenze appare soprattutto un brillante tecnico e un esecutore intelligente di opere altrui, mentre nessuna delle architetture che gli vengono assegnate può dirsi sicuramente attribuibile¹⁴⁹. Non c'è dubbio comunque che ai piani superiori l'articolazione degli apparecchi, assai più precisa di quella del piano terreno, e in parte controllata anche nella scansione ver-

¹⁴⁹ È possibile che il Cronaca sia intervenuto anche nella fascia superiore alle finestre rettangolari del piano terreno, visto che si comincia a mettere in opera la cornice del primo marcadavanzale solo il primo aprile del 1492 (cfr. LANDUCCI, *Diario fiorentino* cit., 1883, p. 63); ma non è probabile, perché l'altezza di questo primo registro rimane praticamente invariata rispetto al modello di Sangallo. Sulla carriera del Cronaca si veda G. BELLI, *Simone di Tommaso d'Antonio del Pollaiuolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 727-731.

ticale, presuppone un controllo a priori. Anche in questo caso alcuni elementi mettono in contatto la muratura con quella del palazzo Pitti, la cui maggiore influenza è comunque da riconoscere nel graduale ammorbidimento, man mano che si passa dal registro inferiore verso gli altri superiori, delle bozze a baule, che nel piano più alto divengono dei cuscini lisci (tipo C) dal profilo piuttosto teso; effetto che nel palazzo Medici o in quello dello Strozzi è ancora del tutto sconosciuto.

Palazzo Gondi

Con palazzo Gondi (fig. 22) si compie la stessa riduzione di un linguaggio tettonico ad espressione decorativa, eseguita però questa volta sul modello che ha la sua origine nel palazzo di Cosimo de' Medici. Anche qui si ripropone infatti la sovrapposizione di tre diversi tipi di paramento lapideo: baulato e aggettante al piano terreno (tipo K), piano, liscio e con sporgenze più contenute al primo piano (tipo A), del tutto liscio al secondo piano. La geometrizzazione delle bugne della parte basamentale, come nel caso del palazzo Strozzi, conferisce alla facciata un carattere fortemente grafico e al bugnato un puro ruolo di rivestimento; se la morbidezza delle bugne annulla il chiaroscuro sulle facce (da notare la differenza con le bozze del completamento ottocentesco, corrispondente all'ultimo asse di finestre a sinistra, la cui stereometricità molto più accentuata conferisce a questa zona un carattere plastico estraneo, forse per la maggiore consunzione, alla parte quattrocentesca), l'ombra profonda che si viene a creare in corrispondenza delle fughe mette in rilievo la vibrazione ottenuta variando l'altezza dei filari.

Giuliano Gondi inizia ad acquisire proprietà sul luogo del futuro palazzo nel giugno 1455, quando acquista una «chasa overo palagio» all'angolo fra via de' Leoni (l'attuale piazza San Firenze) e via delle Prestanze (oggi via de' Gondi) dai fratelli Girolamo e Galeotto Giugni, dove nel 1457 risulta già abitare¹⁵⁰. Nel 1485 Gondi manifesta l'intenzione di erigere un nuovo palazzo acquistando altre tre case contigue alla sua; ulteriori proprietà sono acquisite nel 1491, quando i lavori per le fondazioni del palazzo sono già in corso. Secondo la cronaca di Tribaldo de' Rossi, il cantiere ha inizio infatti il 20 luglio 1490¹⁵¹, e i lavori si interromperanno nel maggio del 1501, alla morte di Giuliano Gondi¹⁵². Nel frattempo erano state acquistate due ulteriori case a nord del blocco già posseduto (prima del 1498 e nel 1501): quella più settentrionale non verrà però mai inglobata nel nuovo palazzo. Fra il 1537 e il 1686 i Gondi acquistano un'ulteriore proprietà contigua, posta all'angolo tra via delle Prestanze e il vicolo del Fondello, sul retro del palazzo, dove Antonio Ferri disegna e costruisce un'espansione. Negli anni Settanta dell'Ottocento il marchese Eugenio Gondi fa ampliare la

¹⁵⁰ Sul processo di acquisizione delle proprietà e le vicende costruttive del palazzo si vedano GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, pp. 585-592; TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 12-20; R. PACCIANI, «*Tum pro honore publico tum pro commoditate privata*». Un documento del 1490 per l'edificazione di palazzo Gondi a Firenze, «*Arte Lombarda*», n.s., 105-107, 1993-1994, 2-4, pp. 202-205; G. SATZINGER, *Der "Konsul" am Palazzo Gondi in Florenz: zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500*, «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», XXX, 1995, pp. 151-189; L. PELLECCIA, *Untimely Death, Unwilling Heirs: the Early History of Giuliano da Sangallo's Unfinished Palace for Giuliano Gondi*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XLVII, 2003, 1, pp. 77-117.

¹⁵¹ DE' ROSSI, *Ricordanze* cit., 1786, p. 250.

¹⁵² Secondo Giovanni Cambi (CAMBI, *Istorie* cit., 1785-1786, XXI, p. 51).

facciata demolendo la casa all'angolo fra la piazza e via delle Prestanze; il progetto viene elaborato da Giuseppe Poggi, che aggiunge ai sei originari il settimo asse di finestre all'estremità del lato sinistro, e l'intera facciata rivolta su via de' Gondi. Secondo un'iscrizione posta sopra l'ingresso carrabile aperto su questa strada, i lavori vengono terminati nel 1874¹⁵³.

Poiché la facciata, nella parte a nord, mostra di non avere una terminazione definitiva, si può arguire che il progetto originario prevedesse un palazzo di dimensioni maggiori di quello effettivamente realizzato; previsione suggerita anche dal testamento di Giuliano Gondi, che stabilisce espressamente di proseguire la facciata fino all'angolo con via delle Prestanze. Le ipotesi formulate sul disegno originario della facciata sono diverse. Secondo Tönnemann, il progetto doveva prevedere undici assi di finestre, due dei quali da aggiungere alla destra della facciata compiuta fino al 1501, e tre alla sua sinistra¹⁵⁴. Il prospetto si sarebbe esteso per oltre 94 braccia — più di 55 m. — e al piano terreno si sarebbero aperti tre portali simmetrici, di cui quelli centrale e destro corrispondenti alle porte effettivamente costruite. Georg Satzinger ha invece ipotizzato una facciata costituita da nove assi di finestre, e Linda Pellicchia da sette assi, in entrambi i casi mantenendo fermo il numero dei portali a tre, ma immaginando uno spostamento più o meno ampio dell'angolo su via delle Prestanze a

¹⁵³ G. POGGI, *Disegni di fabbriche eseguite per commissione di particolari*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1886-1887, II, testo s.p. e tavv. IX-XV; GINORI LISCI, *I palazzi cit.*, 1972, II, p. 590; TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi cit.*, 1983, pp. 21, 27.

¹⁵⁴ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi cit.*, 1983, pp. 19-20, 30-31.

favore di un allargamento della strada¹⁵⁵. L'ipotesi che il palazzo fosse stato previsto con due soli portali si scontra con la constatazione che la facciata, per rimanere simmetrica, avrebbe dovuto essere semplicemente completata a destra con altri due assi di finestre, contrariamente a quanto disposto nel testamento di Giuliano Gondi¹⁵⁶.

Sebbene non ci siano elementi per affermare che anche il lato su via delle Prestanze dovesse essere rivestito da una muratura bugnata, se il progetto originario fosse stato portato a termine si sarebbe ottenuta in ogni caso una costruzione dove la veduta d'angolo avrebbe avuto un particolare risalto e un valore urbanistico. L'importanza di questa veduta sarebbe stata ulteriormente sottolineata dalla statua romana di un console, che, secondo una testimonianza di Francesco di Giuliano da Sangallo contenuta in una lettera a Vincenzo Borghini del 1567, avrebbe dovuto essere posta all'angolo della costruzione¹⁵⁷. Benché l'esatta posizione della statua non sia descritta, è probabile che fosse destinata a coronarne lo spigolo, sulla balaustrata di colonnette ioniche che originariamente correva sopra il cornicione lungo tutta la facciata, e che scomparire nel corso del Settecento. Anche questo elemento non è privo di interesse. La balaustra è ben distinguibile in un dipinto del 1645 di Lorenzo Mariani (Firenze,

¹⁵⁵ SATZINGER, *Der "Konsul"* cit., 1995; PELLECCIA, *Untimely Death* cit., 2003.

¹⁵⁶ L'ipotesi è formulata, ma già considerandola improbabile, da GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, pp. 586-587.

¹⁵⁷ La lettera, del 28 febbraio 1567, è citata in TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 134-135, ed è pubblicata da C. FEA, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma, nella stamperia Pagliarini, 1790, pp. CC-CXXIX-CCCXXXI; ma si veda anche SATZINGER, *Der "Konsul"* cit., 1995.

Oratorio di San Filippo Neri) che rappresenta la posa della prima pietra del nuovo coro di San Firenze¹⁵⁸, e nel quale si distingue sullo sfondo una parte della dimora dei Gondi; e compare anche nella veduta del palazzo pubblicata da Corbinelli¹⁵⁹. Analoga ad altri precedenti sangallesi, come la balaustra che circonda la lanterna di Santa Maria delle Carceri¹⁶⁰, questo elemento aggiunge un altro tassello al vasto quadro di elementi stilistici e compositivi che sostengono l'attribuzione del palazzo a Giuliano da Sangallo, risalente a Vasari. Secondo l'Aretino, che aveva come fonte privilegiata di informazioni il figlio di Giuliano, Francesco, Giuliano Gondi avrebbe conosciuto Sangallo a Napoli. Questo incontro potrebbe effettivamente essere avvenuto tra il 1488 e il 1489, quando Giuliano da Sangallo si trova a Napoli per presentare a Ferdinando il suo modello di palazzo, e Tönnemann ha avanzato l'ipotesi che il contatto tra i due personaggi possa essere stato stabilito da Lorenzo il Magnifico, che nel 1490 favorirà l'acquisto da parte di Giuliano Gondi di una delle case poi inglobate nella costruzione, già servita da sede agli Ufficiali della Grascia¹⁶¹.

La fascia che occupa tutta la parte basamentale del piano terreno (fig. 107), fino all'imposta delle arcate dei porta-

¹⁵⁸ Pubblicato in G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973, II, p. 145 fig. 738, e in C. COFFEY, *Pietro da Cortona's Project for the Church of San Firenze in Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, 1, pp. 85-118: 88.

¹⁵⁹ J. DE CORBINELLI, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1705, I, in fronte alla p. cxcii.

¹⁶⁰ Si veda a proposito anche TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, pp. 27-28, 31-32.

¹⁶¹ Ivi, pp. 10-11; la notizia dell'acquisto in DE' ROSSI, *Ricordanze* cit., 1786, p. 253.

li, consiste nella successione di sei filari che, gradualmente e quasi impercettibilmente, vanno diminuendo le loro dimensioni man mano che si procede verso l'alto. Come nel palazzo Strozzi, il filare che fa da base alle finestre rettangolari è molto più sottile degli altri, e ancora come nel palazzo Strozzi lo spazio in altezza fra queste finestre è occupato da quattro filari: quello posto più in basso è nettamente più spesso di quello immediatamente sottostante, che chiude la fascia basamentale del paramento; in questo punto si crea perciò una netta cesura, che distingue la parte superiore del registro da quella inferiore. Nella zona superiore, a partire dal primo filare alto, i corsi decrescono visibilmente in altezza fino all'assise posta sopra l'architrave delle finestre. Qui si nota una sorta di pausa, determinata dall'inserzione di un secondo filare basso identico al precedente, e poi gli ultimi tre corsi cominciano di nuovo a divenire progressivamente più spessi. Questo doppio moto dei filari — prima decrescente, poi crescente — ha l'effetto di concentrare l'attenzione sulla zona centrale occupata dalle finestre, quasi mettendo in atto, con l'addensamento delle fughe e delle linee d'ombra, un artificio prospettico. Sensazione che manca del tutto nel palazzo Strozzi, ma che invece è in qualche modo prefigurata nel primo piano del palazzo Medici dall'accalcarsi dei filari nella zona dei pennacchi. È da notare, inoltre, che una disposizione dinamica dei filari molto simile a quella descritta anima il paramento bugnato a disegno che riveste parte del castello federiciano di Prato, anch'esso costituito da assise di altezza decrescente che poi, nella fascia superiore, tornano a divenire di nuovo più spesse, anche se con una cadenza irregolare.

Questo stesso espediente è messo in atto anche fra i penacchi del primo piano del palazzo Gondi (fig. 108), dove i filari, più bassi che nella zona dei sodi sottostanti, tendono a decrescere in spessore man mano che si scende verso le imposte degli archi. Insieme all'addensarsi dei giunti verticali, questo movimento produce un effetto vibratile e un senso di profondità che si placa progressivamente nella parte superiore, e che per contrasto mette in evidenza le ghiera formate dai conci pentagonali.

La grande innovazione del bugnato del palazzo Gondi consiste senza dubbio nell'utilizzo di bozze la cui forma è pensata in funzione prettamente ornamentale. L'impiego dei conci pentagonali negli archivolti delle aperture risolve in maniera brillante il problema formale della discontinuità tra i filari orizzontali e le bozze radiali usate negli archi, problema che aveva già avuto una prima risposta nel paramento del palazzo Pitti. Giuliano da Sangallo utilizza qui uno stilema di derivazione antica che aveva avuto applicazione nel Medioevo, non solo a Prato o a Genova, come ha messo in evidenza Tönnemann¹⁶², ma anche in alcuni palazzi aretini del XIII o XIV secolo, come il duecentesco palazzo Altucci, e ancora a Pistoia nel palazzo Panciatichi, eretto nel 1313-1322¹⁶³, ma anche molto più vicino: una delle porte minori del Bargello, in via Ghibellina, ha appunto la ghiera dell'arco formata da conci poligonali. Nell'architettura romana il significato strutturale dei conci pentagonali prevarica spesso quello

¹⁶² A Prato nel Castello dell'Imperatore, a Genova nel palazzo vecchio del Comune; cfr. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 38.

¹⁶³ F. REDI, *Edilizia medievale in Toscana*, Firenze, Edifir, 1989, pp. 95-96.

estetico, tanto che la loro forma talvolta è approssimativa, tesa solo a realizzare solidi incastri fra l'arco e il resto della muratura. Il paramento pseudoisodomo in travertino della porta Latina a Roma (fig. 109), che nella zona delle ghiere diviene quasi un *opus incertum*, lo dimostra in modo eclatante, ma anche il cosiddetto arco dei Pantani, nel foro di Augusto (fig. 110), mostra un uso prettamente utilitaristico di questo sistema. Nel palazzo Gondi invece il motivo viene usato con puro intento formale, ponendolo a sovrapporsi e ad intersecarsi con il fine reticolato dei filari orizzontali; il riferimento è classico, ma viene sviluppato secondo una sensibilità squisitamente decorativa. Al primo piano, soprattutto, la successione ininterrotta di queste ghiere scalettate, unite fra di loro dalle inconsuete bugne a forma di croce lanceolata¹⁶⁴, dà vita ad un profilo zigzagante, alternativamente slanciato verso la chiave dell'arco e trattenuto nei conci crociati, che richiama alla memoria, nel suo snodarsi e riannodarsi — quasi un merletto — certe forme ornamentali intrecciate di largo impiego nel Medioevo, e alla base dei rosoni leonardeschi che compaiono in questi stessi anni nelle cartelle dell'Accademia Vinciana, o degli intarsi lapidei che decorano la predella su cui siede la *Madonna col Bambino e Santi*, dipinta da Raffaello attorno al 1504 per il convento di Sant'Antonio di Perugia (New York, Metropolitan Museum of Art) (fig. 111)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Le bugne sono formate in realtà da tre conci distinti, uniti da due giunti orizzontali.

¹⁶⁵ Sulle cartelle leonardesche si veda C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, pp.296-298. L'origine e lo sviluppo di questi elementi decorativi, che alla fine del Quattrocento trovano impiego anche in contesti architettonici, sono discussi da J. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo*

Tutta la ragnatela delle fughe diviene motivo decorativo, una filigrana perfettamente calcolata sia al piano terreno, sia a quello superiore. Nel disegno dei giunti si osserva un'insistente ricorrenza alla simmetria — simmetria rispetto agli assi dei portali — nonostante al piano terreno si noti talvolta qualche scarto che la contraddice, e che restituisce a questo primo registro, almeno in piccola parte, quel carattere di naturalistica irregolarità che era stato, comunque, una costante di tutti i paramenti basamentali precedenti, se si eccettua quello del palazzo Boni-Antinori. A questo livello la scansione verticale dei conci è più libera, e mentre si mantiene regolare e ben cadenzata nella parte più bassa, sotto le finestre rettangolari, si infittisce nella parte che circonda gli archivolti dei portali, infrangendo il ritmo disteso non solo dei filari che scorrono nello spazio delle finestre, ma anche di quelli della fascia superiore, come se la presenza dei conci pentagonali costituisse un turbolento inserimento nell'ordinato flusso orizzontale dei corsi. Anche qui l'impressione è di un inviluppo e di un intreccio di linee. Al piano superiore la suddivisione dei conci è invece assolutamente regolare; appena da notare che anche qui, come nel palazzo Pitti e in quello Strozzi, il filare posto immediatamente al di sopra delle finestre mostra un blocco lungo in asse con ogni apertura, affiancato da due blocchi corti.

Il bugnato nelle cornici e nelle fasce angolari

Azzardare ipotesi sulle ragioni del ventennale silenzio dei paramenti bugnati sulla scena urbana fiorentina forse non è opportuno, né sui moventi che spingono, agli inizi degli anni Novanta, a rompere questa tendenza con la realizzazione di due fra i più clamorosi apparecchi della città. Tuttavia la costruzione di palazzo Strozzi e di palazzo Gondi suggerisce un doppio ordine di considerazioni. In primo luogo è evidente che, ancora alla fine del Quattrocento, il bugnato continua ad essere interpretato come un segno forte del linguaggio architettonico. Come ha giustamente sottolineato Andreas Tönnemann, se anche gli espedienti messi in atto da Filippo Strozzi per non suscitare con il suo palazzo bugnato il risentimento di Lorenzo il Magnifico si rivelassero solo un aneddoto, l'epistolario tra i membri della famiglia esiliati e quelli residenti a Firenze dimostra che l'intento dichiarato era quello di realizzare un edificio che potesse superare per rappresentatività tutti gli altri fino ad allora costruiti¹⁶⁶, e certamente il bugnato non era fra gli ultimi mezzi di questa strategia. E non doveva esserlo neanche per Giuliano Gondi, che nel suo testamento stabilì espressamente di completare la fronte del suo palazzo, interrotto, seguendo il modello della parte già costruita, e già ricoperta dal rivestimento a bugne¹⁶⁷. Il bugnato è dunque ancora un chiaro segnale di potenza, ma occorre notare — e questo è il secondo spunto — che ha dovuto adattarsi a quell'e-

¹⁶⁶ L'epistolario è pubblicato e commentato da F.W. KENT, «*Più superba de quella di Lorenzo*» cit., 1977; cfr. anche TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 79.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 30-31.

voluzione del gusto in senso geometrico che già si era notata, e che è ancora più chiaramente percepibile nel suo sviluppo nelle cornici dei portali e delle finestre e nella fasce angolari apparse a partire dalla metà del secolo. Sono proprio questi elementi minori — che nei dieci o quindici anni precedenti la costruzione del palazzo Strozzi e del palazzo Gondi costituiscono l'unico impiego che si fa a Firenze di questo tipo di muratura — a costituire il *trait d'union* tra i palazzi degli anni centrali del Quattrocento e i due ultimi paramenti del secolo, e a tenere vivo il senso della rappresentatività del bugnato, permettendo l'impiego delle bozze in contesti dove non si sarebbe potuto o voluto usare un rivestimento completo. La grandissima parte di loro utilizza bugne completamente geometriche¹⁶⁸. Se fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del secolo le bozze rustiche compaiono nelle cornici dei due palazzi Neroni e in quello Ridolfi, in seguito verranno utilizzate a questo scopo, in modo esclusivo — se si esclude forse il caso del palazzo Gerini in via de' Pandolfini (fig. 112)¹⁶⁹ —

¹⁶⁸ La fortuna di questo tipo di bugnato è legata senza dubbio anche all'estendersi degli studi antiquari. Fra i tanti esempi, singolare quello del camino attribuito a Cronaca in palazzo Strozzi, che ripropone in modo letterale la soluzione del basamento del mausoleo di Adriano, accostando alle lesene laterali una specchiatura muraria formata da un bugnato isodomo piano e liscio, dove è ritagliata l'apertura del focolare. Cfr. H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, p. 72 figg. 3-4.

¹⁶⁹ Le bugne del portale del palazzo Gerini in via de' Pandolfini sono cuscinati ancora contraddistinti da una certa piatezza del rilevato, che li rende elementi di transizione tra il bugnato piano tradizionale e quello, più plastico e prominente, di alcuni edifici posteriori. Le loro superfici sono state rifinite con una rigatura eseguita a subbia, e la loro forma è morbida, contraddistinta da smussature che giungono quasi fino al piano dei nastri, praticamente sostituendo i bordi. È probabile che il palazzo risalga ai tardi anni Sessanta o agli anni Settanta del Quattrocento, come sembrerebbero suggerire alcune affinità con il palazzo Spinelli — le finestre qua-

quelle con faccia piana e liscia e bordi regolari (tipo A e sue varianti), concordemente alla tendenza geometrica che avevamo già registrata nei palazzi della seconda metà del Quattrocento nelle città dell'area padano-veneta — basti pensare al palazzo Corner Spinelli a Venezia, al palazzo dei Diamanti a Ferrara, a quello Bevilacqua a Bologna — oppure di Napoli (palazzo Sanseverino), o di Roma (palazzo della Cancelleria).

Diversamente da tutti gli altri tipi che si incontrano a Firenze durante il Trecento e il Quattrocento — a parte i bauli levigati del palazzo Gondi e del palazzo Strozzi — la caratteristica di queste bozze consiste in una nitida definizione geometrica: la faccia è spianata e spesso perfettamente liscia, perimetrata da un margine rettangolare o comunque quadrangolare, mentre i bordi, anch'essi piani e lisci, sono perpendicolari rispetto al piano dei nastri. Durante il Trecento il margine è netto, o tutt'al più ammorbidito da una leggera smussatura, come accade nel paramento del palazzo Davizzi-Davanzati o in quello del palazzo Minerbetti (fig. 113), smussatura in molti casi probabilmente accentuata dalla naturale consunzione dei conci; l'aggetto della bugna è sempre contenuto, e spesso ridotto al minimo, in special modo quando questo tipo di bozze viene impiegato nelle ghiera degli archi. Nel corso del Quattrocento si assiste invece ad un progressivo sviluppo plastico della loro forma, ottenuto inserendo

drate del piano terreno, circondate da larghe fasce modanate in pietra serena, oppure le cornici marcadavanzale, di un tipo più moderno rispetto a quelle con dentelli o modiglioni in voga nei decenni precedenti — e come indicherebbe il bugnato messo in opera nella parte basamentale dello spigolo, dove si impiegano in modo naturalistico bozze molto prominenti, secondo lo schema usato in molti palazzi costruiti alla metà del secolo.

e articolando un elemento di mediazione tra la faccia e i bordi, e via via aumentando l'aggetto della bugna. Il margine netto tende a sparire, sostituito da un raccordo curvo che fino alla metà del secolo si può ancora assimilare ad una smussatura, come si può osservare al primo piano del palazzo Medici o nel palazzo Rucellai (fig. 27), ma che ben presto diviene una vera e propria superficie, posta a rendere continuo e senza soluzioni di continuità il passaggio tra la faccia e i bordi.

Come abbiamo già visto, questo tipo di conci appare, utilizzato nelle incorniciature delle finestre, probabilmente tra gli anni Cinquanta e quelli Sessanta del secolo nel palazzo Biliotti (fig. 85), più o meno contemporaneamente alle cornici rustiche dei palazzi Neroni e del palazzo Ridolfi. Che si tratti di un tentativo precoce è infatti piuttosto evidente: i conci, molto piatti, hanno dimensioni irregolari e rapporti tra i lati che si avvicinano a quelli del quadrato — contrariamente alla tendenza posteriore verso bozze sempre più accentuatamente rettangolari — senza contare che nei due piedritti i blocchi non sono ancora posti in corrispondenza tra loro. Caratteristiche che ricorrono in parte anche nel portale del palazzo Lapi in via Buonarroti, che Gunther Thiem ha datato, sulla base dei graffiti che ricoprono la facciata, attorno al 1452¹⁷⁰. Anche la casa Taddei in via de' Ginori, all'angolo con via Taddea, ha un portale costituito da conci piani, dall'aspetto piuttosto arcaico (fig. 114)¹⁷¹. I conci hanno dimensio-

¹⁷⁰ THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 64-65.

¹⁷¹ Da notare che questa cornice sembra realizzata in pietra serena anziché nella più usuale pietraforte; la pietra serena viene apparentemente impiegata anche nel portale del palazzo Gaddi (che mostra a sua volta af-

ni irregolari, e colpisce quello posto in chiave, molto più sottile degli altri: richiama le bozze alle reni dell'archivolto nel palazzo Lapi in via Buonarroti, anch'esse molto sottili (fig. 115). L'arco ha una forma inconsueta, che richiama quella delle ghiera del palazzo Medici — all'estradosso ha la sagoma a tutto sesto rialzato — e manca del bastone che profila lo spigolo interno della gran parte di questi portali, ma che è assente negli esempi più precoci¹⁷²: nel portale del palazzo Lapi, in quelli del palazzo Lenzi, in quello del palazzo Bartolini. Giovanni Cambi, riferendosi al palazzo Taddei che sorge sull'angolo opposto della strada, ci informa che

L'anno 1521 Gherardo di Francesco dantonio di Taddeo lanaiuoli, cominciò a murare una Chasa insul canto del Vignia, che vera un forno, insulla strada maestra presso al canto alla macine, che insù laltro canto era la casa murata dantonio di Taddeo suo avolo¹⁷³.

È probabile che Antonio (nato nel 1417), il nonno di Gherardo, avesse costruito la sua casa diversi decenni prima di quella del nipote. Socio e direttore fin dal 1439 di una delle due botteghe di lana possedute dalla famiglia Medici, Antonio nel 1471 divenne Gonfaloniere di Giustizia e nel 1473 Podestà di Pisa¹⁷⁴; nel 1480 era anco-

finità formali con quello della casa Corsini), e nelle finestre della facciata su via del Parione del palazzo Ricasoli.

¹⁷² Questa è una delle ragioni per le quali il portale del palazzo Busini appare sospetto; i suoi conci, del tipo A₁, sono inoltre molto regolari e di forma marcatamente rettangolare, e nell'archivolto tendono ad addensarsi divenendo più sottili, tutte caratteristiche che negli anni attorno al periodo 1420-1440 appaiono troppo precoci. Probabilmente si tratta di un'aggiunta risalente agli anni Settanta o Ottanta del Quattrocento.

¹⁷³ CAMBI, *Istorie* cit., 1785-1786, XXII, p. 180. Sul palazzo di Gherardo di Francesco Taddei si veda anche R.W. LIGHTBOWN, *Michelangelo's Great Tondo: its Origins and Setting*, «Apollo», 89, 1969, pp. 22-31: 26-30.

¹⁷⁴ R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)*,

ra in vita, ma sarei propenso a ritenere che la casa sia stata costruita prima di questa data, e che il suo portale sia precedente anche alle cornici che decorano la facciata del palazzo Ricasoli al ponte alla Carraia, eretto tra l'inizio degli anni Settanta del Quattrocento e i primi del secolo successivo.

È difficile dipanare l'evoluzione di queste cornici, che diventano rapidamente diffusissime; tuttavia alcuni particolari possono aiutare a comprenderne lo sviluppo cronologico. La forma dei conci, soprattutto, che tende a divenire ben presto più plastica e corposa di quella osservata negli esempi più precoci, dove è molto piatta e tozza. La forma della faccia diviene sempre più marcatamente rettangolare, mentre gli spigoli tendono progressivamente ad ammorbidirsi.

Questa tendenza è già evidente attorno agli anni Sessanta del Quattrocento, nel palazzo Lenzi, ma si precisa nei decenni successivi; bozze del tipo descritto (A_1) appaiono nei portali della casa Corsini in via Maggio (fig. 116), del palazzo Bartolini, della casa in via Sant'Egidio 14 (fig. 117). Conci ancora più nettamente rettangolari, anche se del tipo A, si osservano nel portale della casa Buondelmonti in via delle Terme (fig. 118). Tutti sono dotati del bastone allo spigolo interno, e tutti mostrano un aspetto più o meno marcatamente simile alle cornici del palazzo Ricasoli, persino nel numero dei conci, che nei piedritti oscillano da sette ad otto (otto nel palazzo Ricasoli), e negli archivolti da tredici a quindici (quindici nel pa-

Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, trad. it.: *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 88, 241-242.

lazzo Ricasoli). È presumibile che siano tutti all'incirca contemporanei, e dovrebbero quindi risalire agli anni attorno al 1470-1475¹⁷⁵, oppure essere di poco posteriori. Nel palazzo Ricasoli la tendenza formale dell'ultima parte del Quattrocento produce quell'ultima varietà di bozza piana, identificata con la sigla A₂, che rappresenta lo sviluppo in senso geometrico del tipo precedente (figg. 119, 120); in questo caso lo smusso tra la faccia e il bordo viene sostituito da una scantonatura a 45 gradi, che rende la bugna perfettamente prismatica. È possibile che la prima apparizione a Firenze di questo tipo di bozza si riscontri proprio nel palazzo al ponte alla Carraia. Nonostante gli elementi lapidei versino per lo più in cattivo stato di conservazione, non c'è dubbio che i conci che incorniciano il portale e le finestre mostrino bozze di questo tipo, mentre le fasce che racchiudono agli angoli la parte inferiore del prospetto sono realizzate con bugne piane smussate sui margini (A₁) (fig. 121).

A dire il vero questa facciata induce alcune perplessità. Tutte le aperture sono all'incirca simmetriche nei confronti dell'asse individuato dal portale d'ingresso, che però è centrato rispetto alla facciata solo considerando lo sviluppo dei due piani superiori, più estesi della parte basamentale grazie allo sporto affacciato sul lato sinistro

¹⁷⁵ Secondo la portata catastale di Rinieri e Lorenzo di Andrea Ricasoli, nel 1480 il palazzo era ancora incompiuto, ed è probabile che sia stato iniziato attorno al 1475, quando ormai erano già stati acquistati tutti gli edifici che sarebbero stati riuniti nella nuova costruzione. La portata è stata pubblicata da G. CAROCCI, *Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia*, in *L'illustratore fiorentino. Calendario storico per l'anno 1904*, Firenze, Tipografia e Libreria Domenicana, 1903, pp. 168-170: 168-169, e da GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, p. 804 doc. d; si veda anche PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne* cit., 1993, p. 57 nota 37, e oltre.

del palazzo, lungo via del Parione, e addirittura da questa parte l'ultimo asse di finestre è posto al di sopra della fascia bugnata che chiude il piano terreno, quasi che il basamento fosse stato considerato completamente indipendente dal resto dell'edificio. Si tratta in realtà di un procedimento compositivo che ritroviamo anche in altri edifici, come il palazzo Lenzi (fig. 86); tuttavia, mentre nel palazzo Lenzi è evidente la contemporaneità degli sporti rispetto al resto della costruzione, qui parrebbe di scorgere una soluzione di continuità tra le strutture in aggetto — sorrette da grandi mensole a forma di esse in pietra serena — e la fascia bugnata, senza contare che il litotipo impiegato per queste bozze — la classica pietraforte — sembra diverso da quello con cui sono realizzate le cornici delle aperture, di un colore più freddo e tendente al tortora (pietra bigia?). Non è chiaro dunque in quale momento siano state realizzate le cornici, che se da un lato potrebbero essere di qualche tempo posteriori alle fasce angolari, più vicine al gusto degli anni Settanta del Quattrocento, dall'altro mostrano alcuni caratteri — la forma e le dimensioni dei conci, l'assenza di lanceolatura, il bastone che corre a rifinire l'intradosso del portale — che certamente mal si conciliano con una datazione troppo spostata verso la fine del secolo¹⁷⁶.

In ogni caso, le fasce che chiudono agli angoli il piano terreno risentono ancora molto dell'influsso del palazzo

¹⁷⁶ Le perplessità sulla datazione della facciata del palazzo Ricasoli sono riassunte in PREYER, *Il palazzo Corsi-Home* cit., 1993, p. 57 nota 37; già Stegmann e Geymüller consideravano questo prospetto il risultato di un rimaneggiamento cinquecentesco (STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, II, *Michelozzo di Bartolommeo*, p. 25; X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 7), e ulteriori dubbi sono stati avanzati da GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, I, pp. 157-160: 158.

Lenzi, iniziato circa un decennio prima. Piuttosto che elementi autonomi, queste fasce rappresentano semplicemente ciò che rimane di un ipotetico paramento a disegno dal quale sia stata tagliata tutta la parte centrale. Nel palazzo Lenzi l'apparecchio è formato da corsi di dimensioni abbastanza omogenee (figg. 122, 123), nonostante le assise non corrispondano da un angolo all'altro; nella fascia posta a sinistra del prospetto si alternano corsi più alti — che misurano tutti all'incirca 42 cm. — e corsi più bassi (31 cm.), ma la loro disposizione sembra casuale, pur prevalendo i filari alti. Le fughe verticali non mostrano alcun tipo di coincidenza, e anche in questo caso non sembra di scorgere alcun disegno preordinato. Nello spigolo destro invece tutti i corsi sono praticamente della stessa altezza (42÷44 cm.), ad eccezione di quelli corrispondenti alla mensola dello sporto, che hanno spessori diversi, e degli ultimi quattro conci in alto, tutti più sottili degli altri.

Molto più irregolari per dimensioni e per disposizione gli apparecchi delle fasce angolari nel palazzo Ricasoli. Tuttavia anche qui l'intenzione è quella di riassumere un paramento bugnato, che in questo caso ha però un aspetto molto più plastico di quello del palazzo Lenzi, sia a causa della maggiore morbidezza degli spigoli — a meno che questa caratteristica non derivi in parte da un maggiore deterioramento — sia in ragione delle ombre più profonde che sottolineano la rete delle fughe: le bozze qui aggettano per circa 5 cm., un valore molto alto per questo genere di bugnato, mentre nel palazzo Lenzi non si va oltre i 2 cm.¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Le bozze A che costituiscono le fasce angolari del palazzo Ricasoli

In tutto il Quattrocento a Firenze gli angoli rafforzati da murature bugnate sono estremamente rari, ed è significativo constatare che la maggior parte di questi elementi derivi dalla soluzione messa in opera nel muro del giardino del palazzo Medici. Da questo esempio potrebbero derivare, come abbiamo già visto, sia il primitivo bugnato angolare del palazzo Biliotti, sia quello già più raffinato del palazzo Ridolfi, ma anche quello che segna lo spigolo al piano terreno del palazzo Gerini in via de' Pandolfini, realizzato in gran parte con bauli scabri (tipo H) che ricordano molto quelli impiegati nel palazzo di via Larga. Tutti hanno i margini irregolari, come se si trattasse di strisce di muro incompiuto oppure lasciato volutamente indefinito, pronto per essere ammorsato con un eventuale paramento adiacente. È in questo modo che vengono lasciati i margini di gran parte dei bugnati che ricoprono un'intera facciata o solo alcuni dei suoi registri, sia quando il rivestimento è piano, sia quando acquista tridimensionalità rigirando per un breve tratto sul lato. Naturalmente esistono eccezioni. Si osservi il modo con cui viene rifinito il bugnato piano del primo registro del palazzo Medici sul lato verso San Lorenzo: il paramento rigira sulla parete volta verso il giardino per lo spazio sufficiente a contenere i nastri svolazzanti dello stemma appeso all'angolo, e termina in linea retta. In modo del tutto analogo è rifinito anche il rivestimento liscio del piano superiore. È probabile che si avesse in mente questo esempio quando si sono realizzati gli angoli del palazzo Lenzi e del palazzo Ricasoli, che,

hanno il maggiore aggetto fra tutte quelle dello stesso tipo che si incontrano a Firenze durante il Quattrocento, oscillanti tra i 2 e i 3 cm.

a differenza dei primi esempi, hanno bozze piane e lisce e margini netti.

Non credo che queste fasce possano essere già interpretate come pilastri angolari; un'evoluzione in questo senso sarà compiuta nei primi anni del Cinquecento dal palazzo Guadagni, dal palazzo Mazzinghi¹⁷⁸ in via delle Belle Donne (fig. 124), dal palazzo Dati, e soprattutto dal palazzo Taddei (fig. 125), che addirittura avanza questo elemento sul piano della facciata, come se si trattasse di una vera e propria parasta angolare, il cui capitello è rappresentato dalla soprastante cornice marcapiano. È inevitabile l'accostamento con le paraste che segnano gli angoli al primo piano dell'ampliamento brunelleschiano del palazzo di Parte Guelfa, e soprattutto con quelle, bugnate, del piano terreno del palazzo Piccolomini a Pienza (fig. 101). Alcune di queste fasce angolari ripetono la scansione dei giunti che si osserva nel palazzo del Rossellino, dove si alternano regolarmente due conci di testa ad uno di fascia; ad esempio quella del palazzo Mazzinghi e quella del palazzo Velluti in via Maggio, dove si nota che, come nel palazzo di Pienza, i conci di testa e di fascia si ripetono nello stesso ordine su entrambe i lati dell'angolo, negando a questi elementi ogni carattere tettonico: se infatti rappresentassero le facce di blocchi reciprocamente ammortati, ad un concio di fascia dovrebbero corrispondere nel lato opposto due conci di testa, e viceversa.

¹⁷⁸ Nonostante i graffiti del palazzo Mazzinghi siano stati datati al 1460 circa (cfr. THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration* cit., 1964, pp. 102-103), è probabile che gli elementi bugnati — il portale e lo spigolo — debbano essere spostati di almeno quattro decenni più avanti, visto il tipo di modanatura posta entro lo strombo della porta, e la regolarità con cui sono apparecchiati i conci.

Le murature d'angolo con margini irregolari conservano invece il loro valore di ammorsature. Nel palazzo Corsi, databile tra il 1495 e il 1502 circa e comunque successivamente al 1490¹⁷⁹, questo aspetto è messo particolarmente in evidenza, nonostante la regolarizzazione subita dai conci (fig. 126). Al piano terreno si riutilizza a questo scopo il bugnato rustico del preesistente palazzetto trecentesco, mentre al primo piano si impiegano bozze piane e lisce del tipo A₁, perfettamente identiche in dimensioni, disposte in una successione a pettine: ad una bozza rettangolare collocata per fascia si alterna un filare composto da una bozza per fascia e da una per testa, la cui faccia è approssimativamente quadrata, mentre sull'altro lato dell'angolo la disposizione è sfalsata, così da far presupporre che si sia voluto mostrare un effettivo ammorsamento dei conci. Al piano superiore lo schema è ripetuto, ma con blocchi lisci; si allude in questo modo ad un rivestimento lapideo man mano più raffinato nella lavorazione, sul modello di quello del palazzo Medici, ripetendone lo schema solo su due sottili strisce di muro¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Nel 1490 l'edificio passa infatti dagli Alberti, suoi antichi proprietari, a Simone e Luigi di Jacopo Corsi, che lo ristruttureranno nelle forme attuali. Cfr. GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, II, pp. 621-624; 621; PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne* cit., 1993, pp. 29-30, 40-44. L'attribuzione a Sangallo del palazzo, che oggi si tende a respingere, è stata formulata per la prima volta da Geymüller (STEGMANN, GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance* cit., 1885-1908, X, *Paläste, Höfe, Loggien*, p. 1).

¹⁸⁰ Nel palazzo Gerini in via de' Pandolfini alla fascia angolare rustica del basamento si sovrappone al primo piano una analoga fascia in pietra da taglio liscia. Ancora una ammorsatura a pettine, ma interamente in pietra da taglio, si osserva sull'angolo del palazzo Lottini all'Isola delle Stinche. Anche questo tipo di schema, come il precedente, riscuoterà un certo successo nei primi decenni del Cinquecento, quando viene impiegato nel palazzo Borgherini, nel palazzo Ridolfi in via Maggio (all'angolo con via de' Vellutini), nel palazzo Gianfigliuzzi all'angolo fra via Tornabuoni e il lungarno Corsini; nel palazzo Ginori fasce di bauli lisci (tipo K) con mar-

Torniamo alle cornici bugnate. Quella del portale del palazzo Corsi (fig. 127) ha sicuramente alcuni debiti nei confronti dell'analogo cornice del palazzo Ricasoli: lo stesso tipo di bozze, lo stesso numero di conci nei piedritti e nell'archivolto, lo stesso bastone a mediare il passaggio tra la fascia bugnata e il vano dell'apertura. Qui però si aggiunge il concio con la tipica forma lanceolata in chiave, che a partire da questi anni diviene un elemento stilistico ripetuto sistematicamente¹⁸¹. Portali molto simili a quelli del palazzo Corsi si osservano nel palazzo Serristori in borgo Santa Croce (fig. 128), nella casa in via Maggio 6 o nel palazzo Acciaiuoli in borgo Santi Apostoli; il portale del palazzo Libri in via della Vigna Vecchia, pur probabilmente molto più tardo, è addirittura identico al prototipo, tanto che nasce il sospetto che si possa trattare di una copia volontaria.

Le bozze piane scantonate hanno un grande successo nello scorcio finale del Quattrocento, e in questo periodo, assieme a quelle con i bordi smussati, costituiscono pratica-

gini a pettine vengono utilizzati per delimitare lateralmente la facciata.

¹⁸¹ È difficile stabilire quando e dove compaia questo motivo, che potrebbe avere una genesi più precoce di quanto appaia. In una delle tavolette che formano la predella della *Madonna del pergolato* del pittore marchigiano Giovanni Boccati (1420 ca.-1480 ca.), raffigurante *Cristo che sale al Calvario* (1446-1447; Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, proveniente dall'oratorio dei Disciplinati di San Domenico di Perugia), è dipinta a sinistra una porta urbana con una ghiera di conci bugnati, di cui quello in chiave di forma pentagonale: un possibile precedente per lo sviluppo della forma lanceolata. Altri possibili antecedenti sono gli archi mistilinei, impiegati nell'architettura gotica anche fiorentina del XIV secolo, e ancora in uso nel Quattrocento: si vedano ad esempio i finestroni della tribuna di Santa Maria del Fiore (su questo tipo di forma cfr. G. WEISE, *Gli archi mistilinei di provenienza islamica nell'architettura gotica italiana e spagnola*, «Rivista d'Arte», XXIII, 1941, 1-2, pp. 1-18). Si veda anche G. BELLÌ, *Il disegno delle facciate nei palazzi fiorentini del Quattrocento*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 19-29: 24.

mente l'unico tipo di bugne ancora messe in opera, se si eccettuano i cuscini levigati dei palazzi Gondi e Strozzi. L'estrema sobrietà formale e il linearismo di questi conci rispondono egregiamente alla necessità, tipica di questi anni, di mettere a punto un repertorio formale che potremmo definire «di consumo», destinato alle residenze dei ceti intermedi, semplificazione del linguaggio usato nei grandi palazzi della metà del secolo. Certamente molto meno costoso di un intero paramento in pietra, l'uso di cornici e fasce bugnate rende accessibile una cifra linguistica altrimenti destinata a rimanere appannaggio degli edifici maggiori, in un momento di grande sviluppo edilizio come quello che si colloca alla fine dell'età laurenziana:

E in questi tempi [la testimonianza è di Luca Landucci, ed è riferita al periodo 1489-1490 circa] [...] molte altre case si murava per Firenze, per quella via che va a Santa Caterina, e verso la porta a Pinti, e la via nuova de' Servi a Cestello, e dalla porta a Faenza verso San Barnaba, e in verso Sant'Ambrogio, e in molti luoghi per Firenze. Erano gli uomini in questo tempo atarentati al murare, per modo che c'era carestia di maestri e di materia¹⁸².

Questo periodo di straordinaria attività architettonica è registrato anche da Francesco Baldovinetti, che significativamente pone l'accento sul dispendio di mezzi occorso in questa operazione di rinnovamento urbano:

Nel 1490 incjrcha si chomjnciò molto adefichare mura glje dj nuovo in firenze effuorj dj quella pel chontrado e in ora innora appiù seghuitato e seguita dj modo chella cippità el chontado si rifà quasi dj nuovo e bellissima ma ellarovina de cjptadnj perlla spesa dj dittj edjfitj¹⁸³.

¹⁸² LANDUCCI, *Diario fiorentino* cit., 1883, p. 59.

¹⁸³ Il passo è pubblicato in C. VON FABRICZY, *Aus dem Gedenkbuch Fran-*

Si comprende come queste cornici, standardizzate nella loro forma — hanno tutte l'intradosso costituito da un arco a tutto sesto e l'estradosso da un arco a due centri, mentre il concio in chiave ha la caratteristica forma lanceolata — e nelle loro bozze, e quindi facilmente e velocemente eseguibili, possano aver avuto tanto successo, e non solo nello scorcio del Quattrocento, ma per almeno altri due secoli; le troviamo in una lunga serie di palazzi minori — tipico il caso del palazzo Acciaiuoli in borgo Santi Apostoli — ma dai primi decenni del Cinquecento anche in edifici più rappresentativi, in questo caso spesso associate a fasce di bugne a segnare gli spigoli o i limiti laterali della facciata: si veda il palazzo Guadagni, il palazzo Borgherini (fig. 129), o molti degli edifici attribuiti a Baccio d'Agnolo.

La tendenza all'esaltazione dei valori plastici di queste bozze sarà poi ulteriormente rafforzata in una serie di palazzi costruiti o ristrutturati nello scorcio del XV secolo o nei primi decenni del successivo, dove si ammorbidiscono ulteriormente le superfici di raccordo tra la faccia e i bordi, con il risultato di un deciso sviluppo volumetrico del concio. La bozze che incorniciano i portali del palazzo Bagnesi (fig. 130), del palazzo Tanaglia, di quello Tolomei, o del palazzo Nasi¹⁸⁴, enfatizzate nella loro tur-

cesco Baldovinetti, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, 5-6, pp. 539-544: 543. Sull'argomento si veda anche C. ELAM, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, «Art History», I, 1978, 1, pp. 43-66, e il paragrafo *La Firenze laurenziana* in M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 90-97.

¹⁸⁴ Sono tutti databili probabilmente ai primissimi decenni del Cinquecento. Francesco Bocchi attribuisce il palazzo Nasi a Filippo Baglioni, uno dei figli di Baccio d'Agnolo, nato dopo il 1491 e morto nel 1569

gidità dall'addensamento dei conci nella zona dell'archivolto — se ne arriva a contare 23 nel portale del palazzo Bagnesi, e 25 in quello del palazzo Guadagni, che pure impiega bugne stereometriche del tipo A_2 — testimoniano di un generale indirizzo di gusto tipico di questo periodo, nel quale continuano ad apparire bugnati formalmente molto definiti, anche se sempre più spesso lavorati in maniera scabra: i cuscini del palazzo Ginori o quelli del palazzo Del Nero ne sono testimonianza (figg. 74, 75).

(F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempij, di Palazzi i più notabili artifizij, et più preziosi si contengono*, Firenze, s.s., 1591, p. 127); ma anche a prescindere da questa segnalazione, non altrimenti documentata, è evidente il parallelo con altri edifici eretti all'inizio del XVI secolo e tradizionalmente assegnati a Baccio o alla sua scuola, dove il messaggio formale è affidato unicamente alle corpose incorniciature bozzate di portali e finestre, che si stagliano su neutre superfici in intonaco. D'altra parte anche l'addensamento dei conci radiali, che li trasforma in strisce sottili e quasi compresse, esaltandone ulteriormente i valori plastici, è comune a molti palazzi sicuramente primo-cinquecenteschi, come il Borgherini, il Guadagni, il Rustici. Qui il concio di chiave dei portali non viene ancora enfatizzato dimensionalmente — talvolta addirittura se ne restringe la larghezza — ma affilandone la lanceolatura, che diviene un elemento di discontinuità nei confronti della curva dell'estradosso: tipico il caso del palazzo Bagnesi, o del palazzo Tolomei. La contemporaneità tra questi due ultimi edifici sembra suggerita anche dalla teoria di mensoline — in forma di triglifi nel palazzo Bagnesi — che sorreggono i travetti delle loro gronde, e che costituiscono un particolare inconsueto a Firenze.

Il rapporto con l'Antico

I paramenti bugnati del Quattrocento uniscono tratti innovativi con elementi tradizionali. Un senso naturalistico che tende a sfumarsi verso espressioni più geometriche, e l'innegabile riferimento all'Antico — sebbene forse più programmatico che effettivo — si accompagnano spesso a schemi compositivi della muratura largamente impiegati anche durante il Trecento. Generalmente si ritiene che il passaggio fra il bugnato di ispirazione medievale e quello di ispirazione classica avvenga con la costruzione del palazzo Medici¹, i cui paramenti costituirebbero in sostanza il primo bugnato autenticamente rinascimentale. Non bisogna scordare, tuttavia, che precedentemente alla residenza di Cosimo, a Firenze vengono costruiti nella prima metà del Quattrocento almeno altri cinque o sei palazzi parzialmente ricoperti da un rivestimento bugnato. Tra questi uno, quello dei fratelli Niccolò e Agnolo da Uzzano, è di particolare interesse.

¹ Si veda ad esempio I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968, pp. 154-155.

Il palazzo di Niccolò da Uzzano

Secondo Vasari il palazzo (fig. 6) sarebbe stato costruito «col parere e modello di Lorenzo [di Bicci]», morto tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento, e sebbene Milanesi abbia dimostrato che nelle *Vite* si confondono in larga parte le opere di Lorenzo con quelle del figlio Bicci, morto nel 1452, non si ha alcun elemento né per confermare né per smentire la notizia vasariana². È certo tuttavia che l'edificio dovesse già essere terminato e abitato nel 1427, secondo quanto compare nella portata catastale di Niccolò, che lo indica come la «casa nuova». Ma doveva essere abitabile anche nel 1424, alla morte di Agnolo da Uzzano, quando viene stilato un inventario delle masserizie presenti nel palazzo; senza contare che anche un'altra fonte di un decennio posteriore ci assicura che entrambi i fratelli avevano vissuto nella loro nuova casa³. È ragionevole supporre, perciò, che l'edificio sia

² Cfr. il *Commentario alla Vita di Lorenzo di Bicci* di Gaetano Milanesi, in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, II, pp. 63-89. Già Baldinucci, in precedenza, aveva notato le incongruenze del testo vasariano correggendo alcune notizie sulla vita di Lorenzo: BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1845-1847, I, pp. 320-328. Eugenio Battisti ha adombrato la possibilità di un'attribuzione brunelleschiana (BATTISTI 1976, p. 352), e Gabriele Morolli ha supposto la partecipazione di Donatello alla costruzione del palazzo (G. MOROLLI, *Donatello: immagini di architettura*, Firenze 1987, pp. 132-134), ma l'assegnazione della paternità rimane in ogni caso del tutto incerta, e sicuramente resa ancora più ardua dai rimaneggiamenti esterni e interni — uno compiuto nella prima metà del XVIII secolo — che hanno profondamente modificato l'aspetto dell'edificio.

³ La portata del 1427 e la dichiarazione successiva, contenuta nella portata del 1433, sono state pubblicate da L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, II, p. 804 doc. a.; l'inventario del 1424 è stato pubblicato da W. BOMBE, *Nachlass-Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodovico di Gino Capponi*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928.

stato costruito al più tardi tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti del Quattrocento; probabilmente addirittura un decennio prima, visto che nel testamento di Niccolò del 1411 già si parla di una nuova casa in costruzione, che Brenda Preyer ritiene di poter identificare con il palazzo di via de' Bardi⁴.

Pur molto rimaneggiato, il prospetto conserva ancora ben leggibili gli elementi originali, alcuni dei quali rivestono un carattere innegabilmente innovatore. Se già in palazzo Alessandri, ad esempio, si era eliminata la teoria di arcate tradizionalmente posta al piano terreno dei palazzi trecenteschi fiorentini, qui questo motivo viene rielaborato triplicando il portone centrale d'ingresso — nel Seicento i due fornic lateralmente verranno tamponati collocandovi finestre inginocchiate - in modo da conservare l'individualità formale nei confronti degli edifici adiacenti, ma al contempo mantenendo l'accesso dalla strada per i locali fiancheggianti l'androne.

Tuttavia è forse proprio il bugnato l'elemento di maggiore interesse. L'accostamento di bozze decisamente piatte con altre molto prominenti determina un contrasto chiaroscurale che infonde nel paramento una nota decisamente drammatica, molto più intensa di quanto accade nei rivestimenti neorinascimentali della fine del Trecento. In questi paramenti gli aggetti oscillano entro limiti tutto sommato ristretti, e gran parte della sensazione dipende dalla diversa lavorazione dei singoli conci, a volte più accurata, a volte volutamente sommaria. Anche i tipi di

⁴ B. PREYER, *The «chasa overo palagio» of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 387-401: 388 nota 4.

bozza variano, naturalmente, ma la tendenza è quella di impiegare bugne con la faccia piatta, o comunque, anche se bombata, ben distinta dai bordi; si usano invece ancora poco bugne dalla superficie continua, a cuscino. Nel palazzo da Uzzano l'aggetto delle bozze arriva invece a valori consistenti, fino a 15 e anche 20 cm., mentre i blocchi più piatti sporgono di appena un centimetro. Inoltre, accanto ai conci dalla faccia piana, qui compaiono bozze dal profilo continuo, conformato a cuspide, che conferiscono al paramento un carattere più plastico rispetto agli esempi di qualche decennio precedente.

Ma la particolarità più sorprendente di questo rivestimento, che non si riscontra in nessuno dei bugnati fiorentini antecedenti, né sarà mai più ripresa nel corso del Quattrocento, consiste nella inusitata larghezza delle anatirosi e quindi delle fughe, che mediamente misurano all'incirca 8 cm., contro gli abituali 3÷5 cm. registrati negli altri apparecchi del XIV e del XV secolo. Non esistono elementi per stabilire se questa caratteristica si debba ad una scelta puramente tecnologica oppure ad una volontà formale. È certo però che l'aspetto del paramento è fortemente condizionato da questa soluzione. Le bugne, risultando più distanziate tra loro, acquistano una individualità che non si riscontra mai nei bozzati trecenteschi, molto più compatti e simili ad una scorza che riveste la parete. D'altra parte occorre osservare che la larghezza della fuga in genere non costituisce un fattore variabile: non dipende in alcun modo, ad esempio, dalle dimensioni dei conci. Questa larghezza nel Quattrocento risulta ormai talmente codificata, che quando nella seconda metà del secolo cominciano ad apparire conci che hanno anatirosi

solo su due lati, la loro dimensione risulterà raddoppiata per fare in modo che la fuga risulti comunque della misura ormai tradizionale⁵.

Nel caso del palazzo da Uzzano è difficile spiegare questa scelta con ragioni costruttive; d'altra parte è interessante notare che il palazzo mostra un'altra caratteristica tecnologica del tutto peculiare: la sistematica presenza su ogni bozza di una tacca per il sollevamento del concio a mezzo di tenaglie, un sistema largamente impiegato nell'architettura romana e descritto da Vitruvio, che sarà ripreso nella trattazione albertiana delle macchine da cantiere e poi da gran parte dei trattatisti successivi⁶. Queste tacche sono assenti nella maggioranza dei paramenti bugnati trecenteschi, e compaiono ben poche volte anche nelle murature bozzate del Quattrocento; comunque non sistematicamente come qui. Fa eccezione il basamento del

⁵ Come nel palazzo Rucellai, dove i nastri, presenti solo sui lati inferiore e sinistro dei conci, misurano $3 \div 3,5$ cm., esattamente quanto l'aggetto della bugna. Nel palazzo Strozzi la larghezza dell'anatiroso varia in relazione al modo in cui è disposta attorno al blocco, ma la fuga ha comunque un'ampiezza di 4 cm. Nel palazzo Gondi l'anatiroso di regola si osserva sui lati superiore e destro del concio, e misura $3 \div 5$ cm. Lo scopo di realizzare il nastrino su due soli lati del concio non è certamente quello di serrare il ritmo delle bugne, ma di rendere invisibile il giunto fra i blocchi, che in questo modo coincide con il margine di una delle due bozze contigue. Nel palazzo Gondi si giunge addirittura a conformare i conci in modo che i giunti scompaiano al di sotto delle bugne, realizzando battute ad incastro tra i blocchi contigui.

⁶ Segni di questo genere si notano ad esempio su gran parte dei conci bugnati del ponte romano sul Guardiania, a Merida, e in particolare su quelli che formano le ghiera delle arcate (vd. J.B. WARD PERKINS, *Architettura romana*, Milano, Electa, 1974, p. 222 tav. 247). In Vitruvio l'impiego delle tenaglie per il sollevamento dei blocchi viene esposto nel X libro (X, II, 2): [M.] VITRUVIO [POLLIONE], *De architectura*, a cura di P. Gros. Traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, II, p. 1305. Alberti ne fa cenno invece nel VI libro del *De re aedificatoria* (VI, VIII): L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, p. 263.

palazzo Medici, dove le tacche si notano in tutti i conci delle ghiera delle arcate al piano terreno, e in quasi tutti quelli della muratura a partire dal secondo o terzo filare dal basso. La ragione di questa incostanza nell'esecuzione delle tacche potrebbe dipendere dalla variabilità delle dimensioni e del peso dei singoli conci: si può ipotizzare che solo quelli più grandi e pesanti — tra cui in special modo quelli radiali formanti gli archivolti, il cui spessore raggiunge di norma un braccio (58,36 cm.) — siano stati messi in opera con questo sistema, che implica l'uso di un'antenna o comunque di un altro mezzo di sollevamento a cui applicare le tenaglie, mentre tutti gli altri blocchi, più piccoli e forse anche meno spessi, e quindi più leggeri e maneggevoli, potrebbero essere stati sistemati al loro posto utilizzando metodi più semplici, ad esempio usando barelle trasportate da due o più manovali.

È chiaro comunque che, laddove siano state usate tenaglie per la movimentazione dei blocchi, queste devono essere servite per il loro sollevamento. In effetti, nonostante il nostro livello di conoscenze sui cantieri dei palazzi quattrocenteschi sia in generale piuttosto basso, sappiamo che a Firenze in almeno due casi si sono usati apparecchi di una certa complessità per l'innalzamento dei conci: sicuramente per palazzo Strozzi, dove, secondo la testimonianza di Luca Landucci, «a dì 2 di giugno 1490, si rizzò l'antenna e 'l falcone da tirare su le pietre, pure qui in sul Canto [de' Tornaquinci]», antenna poi rovinosamente caduta il 29 ottobre 1495⁷; ma certo un «alzare» deve esse-

⁷ L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di J. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883, pp. 59, 118.

re stato impiegato anche per palazzo Medici, come sembra attestato dalla macchina, una sorta di castello su ruote munito alla sommità di un braccio, che compare accanto all'edificio in costruzione in una delle miniature di Apollonio di Giovanni dell'*Eneide* riccardiana, dove si utilizza ripetutamente come sfondo il palazzo di via Larga⁸. Quello che dunque soprattutto stupisce nel paramento del palazzo da Uzzano, è che i conci con i segni delle tenaglie siano evidenti anche nella parte inferiore della facciata, e fin dai primi ricorsi, dove la messa in opera degli elementi lapidei non comportava particolari difficoltà. Queste bozze non sono certo più grandi di quelle di tanti palazzi trecenteschi, e anzi l'altezza massima dei filari (circa 50 cm.) è minore, ad esempio, di quella riscontrabile nel palazzo Soldani (circa 58 cm.) o nel palazzo Alessandri (53 cm.). Sarebbe suggestivo ipotizzare che la differenza risieda nello spessore del paramento, probabilmente sempre abbastanza contenuto nelle murature medievali. Agnolo e Niccolò da Uzzano potrebbero aver desiderato un palazzo con un basamento in blocchi di pietra massiccia, il cui peso giustificerebbe allora l'uso delle tenaglie anche nella parte più bassa dell'edificio⁹. In questo

⁸ La miniatura si trova alla c. 72r del manoscritto riccardiano 492 (BRF, Ms. 492), un compendio degli scritti di Virgilio probabilmente commissionato da Cosimo per il giovane nipote Lorenzo. Si veda *supra* la nota 15 del secondo capitolo.

⁹ L'associazione di queste tacche con una tecnica costruttiva antica sembra un dato ormai acquisito da Giuliano da Sangallo, che nel disegno del teatro di Marcello delineato nel Codice Barberiniano (BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 6r) rappresenta i conci radiali della arcate del primo ordine tutti contraddistinti da queste incavature, ancora oggi visibili assieme ai numerosi alloggiamenti per strutture lignee e ad altre cavità che tormentano le superfici lapidee. È anche da notare che nei resti di una colonna raffigurati in primo piano Giuliano indica la presenza di una piccola croce incisa,

caso potremmo scorgere in questo bugnato un riferimento alle vestigia architettoniche dell'Antichità e alle sue murature in *opus quadratum*. Lo stesso ritmo allentato delle bugne, che produce un effetto così diverso da quello, serrato, che si nota nei paramenti neonaturalistici dello scorcio del Trecento (ad esempio nelle facciate dell'estremità meridionale di via de' Calzaioli); oppure il gioco degli aggetti, consistente nel far risaltare in modo deciso, improvviso, una piccola serie di bozze molto prominenti su di un sottofondo più o meno uniforme di conci sporgenti appena qualche centimetro e molto smussati nelle loro asperità, quasi con funzione di basso continuo, ad evocare il passaggio del tempo e il suo incessante lavoro sulle superfici, potrebbero essere stati deliberatamente concepiti per suscitare nell'osservatore l'impressione di un paramento antichizzante, pur senza un esplicito e diretto riferimento ad alcuna muratura del mondo antico. Nel secondo decennio del Quattrocento, quando ebbe presumibilmente inizio la costruzione del palazzo, i tempi erano del resto ormai maturi per utilizzare l'idea dell'Antico a fini contingenti. Hans Baron e Gene Brucker hanno messo in rilievo come la minaccia portata all'indipendenza fiorentina da Giangaleazzo Visconti nel 1402 e poi da Ladislao d'Angiò durante la guerra contro Napoli del 1409-1414 avesse rafforzato all'interno della città i sentimenti repubblicani, e come questi sentimenti, grazie alla nuova visione della storia sviluppata da Leonardo Bruni e da altri umanisti, venissero alimentati dal richiamo alla tradizione cittadina di libertà e dall'acco-

evidentemente il segno identificativo di uno scalpellino, forse notato per il parallelo con l'analogha consuetudine degli scalpellini quattrocenteschi.

stamento di Firenze con la Roma repubblicana, accostamento spinto fino ad abbracciare la tesi che la fondazione della città, tradizionalmente attribuita a Cesare, dovesse spostarsi in età sillana, cioè al culmine della repubblica¹⁰. Nonostante Niccolò da Uzzano fosse certamente un difensore delle libertà repubblicane, e nonostante conoscesse sicuramente Roma e le sue rovine, essendovi stato inviato come ambasciatore, l'interpretazione ora tracciata resta allo stato di pura ipotesi. Ugualmente ipotetica rimane l'idea di un muro formato da grandi blocchi estesi in profondità — diverso dai suoi precedenti medievali — almeno fino a quando non si disporrà di dati più precisi su questo e sugli altri bugnati trecenteschi. È innegabile, in ogni caso, che il basamento bugnato del palazzo da Uzzano rappresenti un cambiamento di tendenza rispetto ai bozzati del secolo precedente, oscillanti tra un naturalismo più o meno spinto e un formalismo giocato sia sull'aspetto dei conci, sia sulle regole di organizzazione dei filari. L'effetto del paramento di via de' Bardi non è affidato alla disposizione e all'altezza delle assise lapidee, come avviene nei palazzi degli anni Settanta od Ottanta del Tecento, dove la stratificazione dei conci connota in modo del tutto particolare la muratura. Benché anche nel palazzo da Uzzano si segnino, come da tradizione¹¹, alcuni

¹⁰ H. BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1955, I, pp. 49-52; G.A. BRUCKER, *Firenze nel Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 195-199. Su Niccolò da Uzzano si veda A. DAINELLI, *Niccolò da Uzzano nella vita politica dei suoi tempi*, «Archivio Storico Italiano», VII serie, XVII, 1932, 1, pp. 35-86; 2, pp. 185-216.

¹¹ Questa consuetudine è particolarmente evidente nel palazzo Dell'Antella all'angolo tra piazza della Signoria e via delle Farine, dove il filare che segna la sommità delle arcate, oltre ad essere molto sottile, è anche

punti notevoli del paramento attraverso filari di altezza decisamente minore degli altri — sto pensando all'imposta e alla sommità delle arcate — il particolare aspetto del bozzato si deve in sostanza alla forma delle bugne, che non sono né ostentatamente naturalistiche, né tantomeno geometrizzanti, ma sembrano quasi affiorare dalla superficie del muro come irregolari protuberanze appena emerse dal piano del muro o in procinto di farlo, alcune scabre e prominenti, altre piatte e levigate. A questo si aggiunge la presenza delle tacche per il sollevamento, che, a meno di considerarle un espediente puramente formale, testimonia un riorientamento anche sul piano tecnologico, poi proseguito in grande stile con Brunelleschi, al quale viene tra l'altro attribuita la rimessa in uso di un altro congegno di sollevamento tipicamente romano, l'ulivella¹². Ha poca importanza che il bugnato del palazzo da Uzzano non abbia avuto alcun seguito: testimonia ugualmente il cambiamento in atto. Parlando della ristrutturazione brunelleschiana della residenza degli Ufficiali del Monte, in Palazzo Vecchio, Antonio di Tuccio Manetti afferma infatti che

quivi si può vedere che, in quanto a' concii, quello che s'usava a' sua di [di Brunelleschi] e' non gli piaceva e non vi poteva stare su; e però gli usò altrimenti; e quel modo che prese poi non sapeva ancora, ché lo prese poi ch'egli ebbe veduto e muramenti antichi de' Romani¹³.

molto sporgente, quasi a formare un bastone nettamente distinguibile da tutto il resto del paramento.

¹² VASARI, *Le vite* 1878-1881, II, p. 338. Sugli apparecchi in uso presso i Romani per agganciare i blocchi da sollevare si veda J.-P. ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano, Longanesi, 1988, pp. 49-53.

¹³ A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del gras-*

Certo è difficile capire che cosa volesse intendere il Biografo con queste parole, visto che della residenza degli Ufficiali del Monte non è rimasto niente, e sarebbe quantomeno azzardato interpretare l'accento ai concì come un riferimento al bugnato. Vasari a questo proposito riferisce che Brunelleschi

ordinò e spartì, dove era l'ufizio degli ufziali di Monte, tutte quelle stanze; e vi fece e porte e finestre nella maniera cavata dallo antico, allora non usatasi molto per esser l'architettura rozzissima in Toscana¹⁴.

È possibile che Manetti si riferisse ai «conci» e ai «muralementi» nello stesso generico modo in cui si esprime Giovanni Rucellai nello *Zibaldone* a proposito dell'ambiente urbano contemporaneo («molto più bello di chiese, spedali, chiese e palazi dentro e di fuori con bellissimi adornamenti di concì alla romanesca, cioè al modo facievano gli antichi romani») e a riguardo dello stesso Brunelleschi, «risuscitatore delle muraglie antiche alla romanesca»¹⁵. Tuttavia questa testimonianza, riferita ad un periodo collocato all'incirca negli stessi anni della costruzione del palazzo da Uzzano, è l'indice dell'insoddisfazione ormai maturata per i modelli desunti dal repertorio tradizionale, e insieme la prova di come si cominciasse a procedere per tentativi sperimentando linguaggi nuovi anche nell'ambito degli apparecchi murari, pur senza ancora giungere ad una cosciente ripresa dell'ammaestramento fornito dall'architettura antica.

so, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 55.

¹⁴ VASARI, *Le vite* 1878-1881, II, p. 331.

¹⁵ *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I («Il Zibaldone Quaresimale»), pagine scelte a cura di A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960, pp. 60-61.

La concezione all'antica del bugnato

Il nodo sta proprio nello stabilire i termini secondo i quali nel Quattrocento i paramenti a bozze divengono un consapevole riferimento all'architettura antica. I contemporanei di Niccolò da Uzzano e di Cosimo de' Medici erano capaci di distinguere il bugnato del palazzo Medici da quello di un edificio medievale? E soprattutto, erano in grado di coglierne il nesso con l'Antichità? Sono probabilmente queste le domande a cui occorre cercare di rispondere, per chiarire il problema dei modelli del bozzato quattrocentesco. La questione può essere posta in termini più generali, estendendola all'intero aspetto del palazzo rinascimentale. È noto che gli architetti del Quattrocento disponevano di pochi e malcerti modelli e riferimenti per riproporre in termini filologici la casa degli Antichi. Nonostante già Brunelleschi e Donatello avessero inaugurato lo studio archeologico degli *exempla* antichi, dissotterrando, misurando e disegnando i resti delle costruzioni romane¹⁶, l'idea che gli architetti del Quattrocento si andavano formando della casa classica rimase molto approssimativa anche dopo le ripetute indagini compiute *in corpore vili* dalle generazioni successive di artisti¹⁷. Alcuni

¹⁶ VASARI, *Le vite* cit., 1878-1881, II, pp. 337-338.

¹⁷ Le idee sulla casa romana nel Rinascimento sono discusse in P.G. HAMBERG, *Gio. Batt. da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio*, «Palladio», I, 1958, pp. 15-21; H. BIERMANN, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXIII, 1970, pp. 154-195; P.N. PAGLIARA, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana. Influenze sangallesche nella manualistica di Sebastiano Serlio*, «Controspazio», IV, 1972, 7, pp. 19-55 (in particolare il paragrafo *La casa romana nella trattatistica vitruviana*, pp. 22-37); CH.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1973; G. CLARKE, *Roman House-Renaissance Pala-*

dei complessi residenziali che attirarono l'attenzione nel Quattrocento, come il Palatino, pongono a dire il vero non pochi interrogativi anche agli archeologi odierni; in altri casi si interpretarono come palazzi strutture la cui originaria funzione non aveva invece niente a che fare con questa tipologia. Oltre al muro posteriore del foro di Augusto (fig. 131), generalmente creduto la facciata di un palazzo imperiale, venivano ad esempio coinvolti nell'equivoco anche il tempio di Serapide al Quirinale e le terme di Costantino, rispettivamente identificate con il palazzo di Mecenate e con la casa dei Cornelii¹⁸. D'altra parte, gli occasionali accenni all'architettura domestica sparsi nella letteratura latina non potevano fornire un quadro sufficientemente chiaro, e lo stesso testo di Vitruvio, sprovvisto di figure, spesso oscuro, comunque problematico per la presenza di numerosi termini tecnici di incerta traduzione, costituì a questo proposito una fonte di dubbia utilità, sebbene venisse largamente utilizzato per ricostruire e descrivere l'organizzazione interna della casa antica. Sia Flavio Biondo, sia Leon Battista Alberti, sia Francesco di Giorgio Martini certamente vi attinsero. Dato lo spirito estremamente conservatore del patriziato fiorentino, che non avrebbe permesso un sovvertimento troppo profondo del modello di abitazione tradizionalmente in uso, un'attenzione non distratta fu riservata all'aspetto esterno della casa antica. Su questo fronte, tuttavia,

ces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹⁸ H. GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 259-305: 286.

nel Quattrocento le conoscenze furono ancora più scarse e frammentarie. In realtà nessuno tentò di delinearne una ricostruzione, contrariamente a quanto era avvenuto per l'interno. Le fonti letterarie riportano a questo riguardo solo rare notizie e assolutamente vaghe, mentre Vitruvio non ne parla del tutto; d'altra parte, trarre informazioni su questo aspetto dai resti antichi appariva molto problematico. Leon Battista Alberti accenna solo alla presenza di frontoni timpanati¹⁹, mentre le rare immagini proposte da Francesco di Giorgio o da Ciriaco d'Ancona sono frutto di fantasia²⁰. Ancora di fantasia sono le ricostruzioni degli alzati proposti in pieno Cinquecento da Cesariano come illustrazioni della traduzione del *De architectura*²¹. Tuttavia, fra i pochissimi resti antichi identificati come strutture in elevato di palazzi, se ne contano in particolare due, il muro tergale del foro di Augusto e il Settizonio — il monumentale prospetto di un ninfeo fatto costruire da Settimio Severo ai piedi del Palatino - che esercitano senza dubbio una particolare suggestione, se non altro per l'ampiezza delle loro dimensioni²². A dire il vero già nel Quattrocento la loro identificazione non era concor-

¹⁹ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 449 (libro IX, capitolo IV).

²⁰ Sulle immagini di Ciriaco si veda CH. HUELSEN, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Roma, Ermanno Loescher & Co., 1907, in particolare p. 26 e tav. III (il palazzo di Cesare), e p. 29 e tav. VIII (i palazzi di Cicerone e di Crasso).

²¹ M. VITRUVIO POLLIONE, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare*, a cura di C. Cesariano, Como, Gotardo da Ponte, 1521.

²² Sul foro di Augusto si veda P. ZANKER, *Il Foro di Augusto*, Roma, Palombi, 1984. Sul Settizonio T. DOMBART, *Palatinische Septizonium zu Rom*, München, C.H. Beck, 1922; S.S. LUSNIA, *Urban Planning and Sculptural Display in Severan Rome: Reconstructing the Septizodium and Its Role in Dynastic Politics*, «American Journal of Archaeology», CVIII, 2004, 4, pp. 517-544.

de. Già i *Mirabilia* indicano il muro del foro di Augusto come le rovine del palazzo di Cesare, secondo una persistente tradizione seguita anche da Giovanni Rucellai e da Filarete; un «P[alatium] Cesaris» con murature in opera quadrata appare anche nelle vedute di Roma miniate da Piero del Massaio²³. Giovanni Tortelli e Paolo Cortesi, tuttavia, respinsero questa interpretazione, associando correttamente il muraglione e le strutture limitrofe ad un foro²⁴. Ma ancora ai primi del Cinquecento Francesco Albertini descriveva il muro augusteo sostenendo che il

Palatium Nervae apud forum eius erat e sectis quadratisque lapidibus absque calce, positis inter turrim Comitum et Militiae, adhuc dirutum, mirabile visu, cernitur: in quo sunt ingentes columnae marmoreae inclusae cum ecclesia Sancti Basilii²⁵.

Analogamente, il Settizonio fu variamente interpreta-

²³ Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone cit., 1960, p. 76; A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, I, p. 33 (libro I). La prima delle vedute di Piero del Massaio risale al 1469 (BAV, *Vat. Lat.* 5699, c. 127r), altre due agli anni Settanta del Quattrocento (BAV, *Urb. Lat.* 277, c. 131r; BNF, *Ms. Lat.* 4802, c. 133r); si vedano in merito anche A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962, I, pp. 137-140, II, tavv. 157-158; G. AUJAC, *Le peintre florentin Piero del Massaio et la Cosmographia de Ptolémée*, «Geographia Antiqua», III-IV, 1994-1995, pp. 187-204: 190-191.

²⁴ G. TORTELLI, *Commentariorum grammaticorum de ortographia dictionum e Graecis tractarum opus*, Venezia, de Zanis, 1501, c. 143r; P. CORTESE, *De Cardinalatu*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510, c. LIIv, pubblicato parzialmente in K. WEIL GARRIS, J.F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 45-123: 86-87.

²⁵ F. ALBERTINI, *Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae*, Roma, per Iacobum Mazochium, 1510; pubblicato in *Codice Topografico della Città di Roma*, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1940-1953, IV, p. 477.

to — Flavio Biondo lo considerò ad esempio il sepolcro di Settimio Severo²⁶ — ma una delle tradizioni più ricorrenti, raccolta in qualche modo anche da Giuliano da Sangallo, vi volle riconoscere un palazzo multipiano. Il bellissimo disegno del Settizonio inserito da Giuliano nel suo *Libro dei disegni* (BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 32r) è molto significativo (fig. 132). Diversamente da quanto accade in quasi tutte le altre rappresentazioni di questo monumento, Giuliano disegna l'edificio di tergo, assegnando il ruolo di protagonista alla muratura bugnata che costituiva la parete di fondo della struttura, qui interpretata come prospetto («QU[E]STA È LA FAC[CI]ATA DI SETTENSOLI IN ROMA») e descritta con attitudine pittorica. La grande muraglia del foro di Augusto (fig. 131), in blocchi squadrati e bugnati di peperino e pietra gabina, suddivisa in tre alte fasce da semplici cornici di travertino, costituiva com'è noto solamente un diaframma posto a separare l'area pubblica dalla retrostante Suburra; ma l'accostamento di numerosi edifici medievali, tra cui la chiesa di San Basilio e la casa dei Cavalieri di Rodi, nonché l'inserzione di alcune finestre romaniche²⁷, avevano indubbiamente contribuito a rendere poco chiara l'originaria de-

²⁶ «De Septizonio. [...] Fuit vero Severi Afri imperatoris sepulcrum»; F. BIONDO, *Roma instaurata*, Veronae, per Boninum de Boniniis, 1481, [c. 39v] (libro III, cap. LVII).

²⁷ Le bifore di foggia gotica che si aprono nel secondo registro del muro sono però quattrocentesche, essendo state inserite dal cardinale Marco Barbo tra il 1466 e il 1470. Sulla casa si vedano S. DANESI SQUARZINA, *La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 102-142, e *La casa dei Cavalieri di Rodi. Stratigrafia storica di un monumento*, atti delle giornate di studio (Roma 28 febbraio-1 marzo 2013), «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 116, 2015, pp. 106-393.

stinazione di questa possente muratura, e ad evocare l'idea dei resti di un grandioso palazzo.

Che questa struttura abbia condizionato l'impiego dei paramenti bugnati fiorentini realizzati a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento sembra attestato da una delle fonti che trattano il problema del comportamento sociale del principe, sebbene di circa sei decenni più tarda: il *De cardinalatu* di Paolo Cortesi. Iniziata poco prima del 1510, l'opera di Cortesi è una sorta di enciclopedia umanistica destinata ai principi della Chiesa, contenente una serie di esempi classici e postclassici mirati a stabilire norme che potessero servire a guidarne la condotta. Il *De cardinalatu* dedica alla casa del cardinale l'intero secondo capitolo (*De domo*) del secondo libro, dove, parlando della decorazione del palazzo, si accenna a

Cosimo de' Medici, che a Firenze diede inizio alla riscoperta della maniera degli Antichi, [e] per primo usò l'esempio del foro di Traiano nel progettare la decorazione dei muri²⁸,

riferendosi evidentemente alla residenza di via Larga e al suo modello, il foro di Augusto, scambiato erroneamente per quello di Traiano. Ma già qualche anno prima, nel 1494, l'umanista Giovanni Pontano aveva dedicato a Cosimo un passo del *De magnificentia* in cui, pur senza nominare esplicitamente il foro augusteo, si metteva in relazione il rivestimento del palazzo mediceo con la tecnica muraria romana:

²⁸ «De Ornamento Domus. [...] Siquidem patrum memoria Cosmus Medices, qui auctor Florentiae priscorum symmetriae renovandae fuit, primus Traiani fori modulo est in ornandorum parietum descriptione usus». CORTESI, *De cardinalatu* cit., 1510; WEIL GARRIS, D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., 1980, pp. 86-87.

Soprattutto alla volontà di Cosimo si devono attribuire sia le ville da lui stesso costruite in diversi luoghi con singolare magnificenza, sia il palazzo [di città], nella cui fabbrica egli rinnovò un modo e un costume costruttivo antichissimi e ormai già dimenticati, cosa di cui mi sembra ci fosse la necessità affinché i posteri imparassero la maniera secondo cui edificare²⁹.

È interessante constatare come in entrambi i testi il palazzo di Cosimo rappresenti un *exemplum* moderno soprattutto, se non esclusivamente, in riferimento agli apparecchi murari; ed è significativo notare come sia Cortesi che Pontano pongano con tutta evidenza l'accento sulla riscoperta della prassi costruttiva romana, cioè di quel bugnato che trasforma una necessità tettonica in spunto formale e decorativo.

Se tuttavia si esaminano i presunti modelli del bozzato mediceo, è facile rendersi conto di quante poche affinità formali intercorrano tra i paramenti romani e quello quattrocentesco. L'apparecchio murario del foro di Augusto è formato da filari alternati composti da diatoni e da ortostati, tutti di uguale altezza (circa 57÷60 cm., corrispondenti a circa 2 piedi romani). I conci hanno una disposizione estremamente regolare, e mostrano facce dalle dimensioni del tutto simili: quelli posti di fascia sono lunghi 175÷180 cm. (6 piedi), quelli collocati di testa 60 cm., e risultano perciò quadrati; ne consegue che i giunti dei filari alterni sono disposti in corrispondenza fra loro. Solo eccezionalmente i conci di fascia hanno dimensioni diverse, e queste irregolarità, quando si presentano, si ripetono sul paramento in tutta la sua estensione verticale. I

²⁹ Citato ivi, p. 110 nota 77 (la traduzione è mia).

conci di fascia della zona di muratura più bassa, al di sotto della prima cornice in travertino, hanno per lo più bugne dalla grande faccia spianata e liscia e i bordi inclinati, scarsamente aggettanti (5÷10 cm.), mentre le bozze dei conci disposti di testa hanno spesso una conformazione più accentuatamente a cuscino, e la faccia più prominente (fino a 18÷20 cm.) e lavorata in maniera più naturalistica; i blocchi sono tutti privi di anatisi. Identiche caratteristiche contraddistinguono anche la zona mediana, mentre i conci di quella superiore appaiono modellati molto più morbidamente, effetto che tuttavia dipende in gran parte dal peggiore stato di conservazione.

La muratura romana è dunque costituita da una trama regolare di filari costituiti alternativamente da conci lunghi e conci quadrati, i primi lisci, con i bordi leggermente inclinati, e poco aggettanti, mentre i secondi costituiti da grossolani cuscini più prominenti. Basta osservare anche solo brevemente le murature di palazzo Medici (fig. 7) per rendersi conto di quanti pochi punti di contatto esistano tra i due paramenti. La tripartizione della facciata del palazzo di Cosimo, ottenuta sovrapponendo due diversi tipi di bugnato e infine un rivestimento liscio, è del tutto assente nel muro del foro di Augusto, che utilizza una superficie muraria uniforme, suddivisa dalle larghe cornici in travertino. Ma anche prendendo in considerazione la sola parte basamentale del palazzo di via Larga, l'unica zona in qualche modo confrontabile con il muro romano, è subito evidente la profonda diversità dell'apparecchiatura, formata a Firenze da filari di altezze diverse (da circa 30 fino a 58 cm.) collocati in modo irregolare, come irregolare è la disposizione dei conci, anch'essi

di dimensioni e oggetto assolutamente variabili. Alla regolarità del paramento romano si contrappone una struttura muraria apparentemente non preordinata, e che fa di questa casualità il proprio elemento caratteristico. La naturalezza del basamento del palazzo Medici, che in gran parte si deve alla caratteristica forma delle bugne, grandi cuscini prominenti — gli oggetti maggiori arrivano fino a 30 cm. — lavorati in modo da ottenere una superficie scabra e irregolare, contrasta con il preciso senso struttivo del muro augusteo. Qui prevale il ritmo uniforme dei filari, e nonostante le differenze negli oggetti, domina un senso di relativo schiacciamento del rilievo, alimentato anche dalla precisione con cui sono tagliati gli spigoli delle facce e dalla notevole pendenza dei bordi, caratteristiche che hanno il risultato di avvicinare reciprocamente le bozze e di ridurre alla stregua di strette fughe gli spazi che le separano. Niente a che vedere con la plastica distesa di bugne del palazzo Medici, drammatica nella sua alternanza di chiaroscuri, e del tutto estranea a quel senso di stratificazione, ottenuto con la successione ordinata degli elementi orizzontali, che permea il foro di Augusto.

Non sembra, d'altra parte, che si possano rintracciare significative analogie formali neanche con altri bugnati romani. I paramenti a bozze che l'Antichità ci ha tramandato in realtà non sono molti, e se si escludono quelli piani e lisci, usati in epoche e occasioni diverse, la maggior parte sono circoscrivibili in un ambito temporale ben delimitato: l'età imperiale giulio-claudia (27 a.C.-68 d.C.), che si apre con Augusto e si conclude con Nerone. A parte alcuni esempi di età repubblicana, come il ponte di Nona sulla via Prenestina (80 a.C. circa) o le sostruzioni del

Tabularium (78-65 a.C. circa), il grosso degli edifici romani con un bugnato rustico si colloca in questi cento anni a cavallo dell'inizio dell'era cristiana, e in particolar modo durante il regno dell'imperatore Claudio (41-54 d.C.), quando evidentemente questo tipo di paramento divenne particolarmente in voga.

Il complesso di Porta Maggiore (fig. 133) costituisce forse l'esempio più interessante del gruppo. Costituita dal doppio arco in travertino eretto nel 52 per permettere alle arcate dell'Acqua Claudia e dell'*Anio Novus*, i cui condotti passano nell'attico, di sovrappassare le strade per Preneste e per Labici, che qui si biforcano, la porta impiega con larghezza il bugnato, che ricompare anche nei pilastri dell'acquedotto claudio³⁰. La tecnica usata, evidentemente imposta dalla presenza di un'effettiva muratura in *opus quadratum*, riproduce quella già osservata nel muro del foro di Augusto: filari di altezza costante alternativamente formati da serie di conci disposti di fascia e di testa, e bugnati; anche qui le loro facce sono per lo più spianate e poco aggettanti, gli spigoli netti e rettilinei, i bordi leggermente inclinati, i nastri assenti. Forme simili compaiono anche nei conci delle arcate dell'Acqua Vergine, restaurate da Claudio, e anche in quelli di alcune strutture situate fuori Roma, come l'anfitratto di Verona, risalente al I secolo d.C.

Diverso è invece il trattamento delle bozze di un'altra importante opera della tarda epoca giulio-claudia, le so-

³⁰ Sulla Porta Maggiore si veda R. COATES-STEPHENS, *Porta Maggiore, Monument and Landscape. Archaeology and Topography of the Southern Esquiline from the Late Republican Period to the Present*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2004.

struzioni del tempio del Divo Claudio, realizzate da Agrippina a partire dal 54 ca. (fig. 134). Le bugne della teoria di arcate inglobata nel convento dei Santi Giovanni e Paolo, da cui emerge un ordine di paraste sostenenti una trabeazione, sono lavorate in modo molto più naturalistico di quelle descritte in precedenza; la loro superficie non è liscia, ma frantumata a colpi di subbia e scalpello fino a fare assumere loro un aspetto ruvido e grossolano. Tuttavia la forma delle bozze rimane sostanzialmente la stessa: una grande faccia piana raccordata al livello del muro tramite bordi brevi e leggermente inclinati.

Seppure questo tipo di bugna, nelle sue linee generali, si trovi spesso nei paramenti fiorentini del Tre e Quattrocento — è la varietà catalogata da Sinding-Larsen con la lettera B₁ — nel Rinascimento vi si nota una assai più spiccata tendenza all'irregolarità e al naturalismo: i margini sono arrotondati, la faccia spesso non è spianata né tantomeno liscia, il suo perimetro segue una linea anomala, i bordi sono scheggiati, e infine è sempre presente il nastrino; tutti caratteri che contrastano con la forma della bugna giulio-claudia. Quale significato attribuire, dunque, a quella «riscoperta della maniera degli Antichi» che Pontano e Cortesi attribuiscono a Cosimo nel mettere in opera l'apparecchiatura muraria del palazzo di via Larga? Non è facile riprodurre graficamente le caratteristiche formali di un bugnato, spesso affidate, oltre che alla forma della bozza, alla lavorazione delle sue superfici. In un gruppo di disegni dall'Antico nel Codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo, ad esempio, i bugnati vengono spesso rappresentati in un modo che appare convenzionale, tracciando la ragnatela dei giunti e accennando so-

lo un'ombreggiatura che suggerisce il volume delle bozze, senza fornire nessun'altra indicazione che descriva la reale forma dei conci e la qualità della loro lavorazione, se non qualche generico segno che indica la ruvidezza delle facce³¹. Un tipo di rappresentazione molto simile, tutta affidata all'idea di volume prodotta con le ombre, compare molti decenni prima anche in due affreschi raffiguranti episodi della vita di Maria nella cappella dell'Assunta del Duomo di Prato, di ambito uccellesco (dal 1435) (fig. 135)³². È difficile avere un'idea precisa del tipo di bugne a cui si sta pensando in queste rappresentazioni: cuscini lisci? Cuscini scabri? Bozze baulate e ruvide? La distanza tra rappresentazione e realtà si misura osservando il disegno di Giuliano raffigurante il muro del foro di Augusto, peraltro molto curato nei particolari³³. Qui le bozze sono disegnate come cuscini leggermente baulati e con la faccia increspata da piccoli tratti che suggeriscono una lavorazione rustica, ottenendo un effetto mol-

³¹ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, cc. 3v, 4r, 5v, 9v, 32r, 39r, 43r, 43v, 53v (la numerazione delle carte è quella correntemente adottata dalla Biblioteca Apostolica Vaticana). Sulla rappresentazione di edifici antichi nei disegni di Giuliano si vedano S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985, e S. FROMMEL, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, «Opus Incertum», III, 2008, 5, pp. 12-27.

³² Si tratta della *Presentazione di Maria al Tempio*, dove compare sulla sinistra un palazzo con il piano terreno rivestito da una distesa regolare di bozze quadrate piuttosto piatte; e dello *Sposalizio della Vergine*, ambientato in uno spazio urbano che mostra sulla destra un bellissimo palazzo bugnato in cui si vedono finestre bifore al primo piano.

³³ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 4r; si veda anche BORSI, *Giuliano da Sangallo* cit., 1985, pp. 45-47. Una straordinaria eccezione alla sinteticità con la quale nel Quattrocento vengono in genere rappresentati i paramenti a bozze è rappresentata dall'affresco di Masaccio raffigurante *San Pietro che risana gli infermi*, nella cappella Brancacci al Carmine (fig. 18), dove il palazzo sulla sinistra mostra un bugnato tipicamente trecentesco, costituito da bozze con borsi inclinati e faccia sbazzata in modo scabro (tipo B).

to distante dall'originale non solo nella forma delle bugne ma in parte anche per quanto riguarda la scansione dei giunti. È molto probabile che questa immagine non sia stato eseguita dal vero, ma sulla scorta di un disegno precedente³⁴, ed è ovvio che ci troviamo di fronte a un disegno nel quale Giuliano reinterpreta in modo molto libero i resti antichi, mischiando dati archeologici e urgenze espressive. Tuttavia la stessa tecnica di rappresentazione si riscontra anche in disegni che hanno un più esplicito carattere documentario. Ad esempio nell'immagine del Settizonio, dove le bugne vengono disegnate con un ampio uso del chiaroscuro, che rende ben evidente la loro forma a cuscino bombato. Anche se nessuna delle molte rappresentazioni di questa grande rovina — neanche quelle di Marten van Heemskerck, alcune delle quali molto dettagliate — consente di verificare se quella disegnata da Giuliano fosse la reale forma delle bugne, è molto improbabile che sia così³⁵. Giuliano in realtà sembra poco interessato a registrare filologicamente l'aspetto dei bugnati antichi, ed è più verosimile pensare che nella loro rappresentazione proietti una propria idea. Lo suggerisce la somiglianza tra il paramento del Settizonio e quello del registro basamentale di palazzo Gondi, e il fatto che nel disegno dell'edificio romano è indicato un progressivo alleggerimento degli aggetti nel passaggio dal piano infe-

³⁴ *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, con introduzione e note di C. Huelsen, Lipsia, Harrassowitz, 1910, p. 5.

³⁵ Un elenco di disegni del Settizonio in A. BARTOLI, *I documenti per la storia del Settizonio severiano e i disegni inediti di Marten van Heemskerck*, «Bollettino d'Arte», III, 1909, 7, pp. 253-269. Tra i disegni da notare quello di un anonimo del XVI secolo, che interpreta il paramento basamentale come un bugnato a punte di diamante (pp. 261, 266).

riore a quello superiore, un effetto che, come sappiamo, viene utilizzato anche sulle facciate di palazzo Strozzi³⁶. A questa immagine idealizzata del bugnato fanno parziale eccezione le arcate della piattaforma del tempio del Divo Claudio, raffigurate da Giuliano indulgendo nella rappresentazione dei valori pittorici e chiaroscurali delle bozze (fig. 136)³⁷; forse per mettere in evidenza quella che a Sangallo appare evidentemente la caratteristica saliente di questa «antichaglia», cioè «come e' Romani lavoravano [gli] edifizii loro innopera», facendo emergere l'ordine architettonico dalla massa muraria appena sborzata. Eseguito probabilmente dopo il 1506-1508³⁸, il disegno testimonia un aurorale interesse per l'ordine rustico, che nel secolo precedente è ancora al di fuori degli orizzonti, e sottintende una riflessione sul rapporto tra finito e non-finito, e dunque una specifica attenzione alla qualità delle superfici lasciate a uno stato di incompiutezza. Negli altri disegni dall'Antico - e l'osservazione non riguarda solo quelli sangalleschi - sembra che le variazioni rimangano circoscritte entro una generica distinzione tra bozzati rustici e bozzati spianati³⁹.

³⁶ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 32r, contenente anche la ricostruzione parziale della pianta del Settizonio, dove risulta evidente che la muratura bugnata, disegnata in sezione, è quella del tergo; BORSI, *Giuliano da Sangallo* cit., 1985, pp. 157-163, interpreta invece il disegno dell'alzato come il prospetto laterale.

³⁷ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 5v.

³⁸ Il disegno è infatti eseguito dopo l'ingrandimento delle dimensioni delle pagine del codice, databile appunto attorno al 1506-1508: BORSI, *Giuliano da Sangallo* cit., 1985, p. 49; G. MORELLO, *Nuove ricerche sul Libro dei disegni di Giuliano da Sangallo* (*Barb. Lat.* 4424), in «Tutte le opere non son per istancarmi». *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F. Frosini, Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 263-278: 267.

³⁹ Un'ulteriore eccezione è costituita dal disegno raffigurante la porta romana di Fano (BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 53v), una ricostruzione grafica

Il riflesso delle conoscenze antiquarie sul modo di realizzare nel Quattrocento le murature bugnate, di conseguenza, è confinato entro un ambito puramente evocativo. Nei paramenti del palazzo Gondi Giuliano adotta un linguaggio sicuramente basato sullo studio delle murature antiche, come attestano i conci pentagonali usati per le ghiera degli archi, che compaiono insistentemente anche nei suoi disegni di edifici antichi; la «casualità pianificata» di cui parla Tönnemann⁴⁰, inoltre, si può interpretare come l'influenza della scansione regolare degli apparecchi romani sull'aritmia della tradizione costruttiva medievale. Anche qui, tuttavia, i conci morbidaamente baulati sono ben lontani dalla secchezza di forme tipica del bugnato romano: al massimo ne costituiscono una libera reinterpretazione. La stessa versione fiorentina delle bozze spianate e lisce, in teoria esenti da possibilità di variazioni, differisce da quella antica per il trattamento degli spigoli, che a Roma sono netti e taglienti, come si può ben vedere nel rivestimento in travertino del mausoleo di Cecilia Metella, e che lo stesso Giuliano registra nell'accuratissimo rilievo del basamento del mausoleo di Adriano, delineato su uno dei fogli del Codice Barberiniano⁴¹, mentre nel Quattrocento appaiono sempre smussati oppure tagliati a quarantacinque gradi.

ampiamente di fantasia, nella quale Giuliano contraddistingue la parte basamentale delle torri con paramenti a bugne alveolate e a punta di diamante, anche in questo caso chiaramente dipendenti da modelli quattrocenteschi piuttosto che antiquari. Bugne apparentemente alveolate sono disegnate da Giuliano anche nel basamento a scarpa della cosiddetta torre di Boezio a Pavia (BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 15v).

⁴⁰ A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983, p. 37.

⁴¹ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 39v.

In breve, è evidente che al desiderio tutto umanistico di riportare in vita lo spirito del mondo antico anche attraverso i «muramenti» degli edifici che si vanno fabbricando nel Quattrocento, non corrisponde un'identica esigenza filologica. La «riscoperta della maniera degli Antichi» si esplica piuttosto con il ricorso alla monumentalità e alla magnificenza, due categorie poco percorse nella storia dell'architettura civile fiorentina precedente al XV secolo, ma che vengono esaltate nelle bozze di nuovo tipo che appaiono attorno agli anni Quaranta del Quattrocento. Accanto al linguaggio degli ordini e agli elementi della sintassi classica - archi a tutto sesto, finestre a edicola, frontoni — gli apparecchi murari costituiscono un altro mezzo per dare alla nuova architettura una veste credibilmente «all'antica». La regolarità, la sontuosità e la potenza delle murature romane sono oggetto di una speciale attenzione già da parte di Donatello, che non solo dimostra di essere attratto dall'architettura 'muraria' antica, fatta di sintetiche masse plasmate, ma si sofferma anche sulle qualità materiali di queste strutture, rappresentate nella loro essenza di opere quadrate mettendo in evidenza il reticolo ordinato di giunti e mostrando la sezione del muro, resa visibile attraverso feritoie e lacune opportunamente collocate (fig. 137)⁴². Mantegna, Botticelli, Ghirlandaio indulgono nella rappresentazione di strutture murarie in opera quadrata, che riassumono i concetti di solidità, ma-

⁴² Si vedano ad esempio il rilievo in bronzo raffigurante il *Banchetto di Erode* nel Battistero di Siena (1423-1427), il bassorilievo in marmo con lo stesso soggetto al Musée des Beaux-Arts di Lille (1435 ca.), o i rilievi bronzei con il *Miracolo del figlio pentito* e il *Miracolo del cuore dell'avar* nell'altare della Basilica del Santo a Padova (1446 ca.-1453).

gnificenza ed eternità trasmessi dall'architettura antica. Alberti dedica alle murature cinque capitoli del terzo libro del *De re aedificatoria*, soffermandosi su dettagli tecnici tratti in gran parte da testi antichi o dall'osservazione diretta delle vestigia romane⁴³. Giuliano da Sangallo a sua volta inserisce nel Codice Barberiniano, tra i disegni di antichità greche copiate da un manoscritto di Ciriaco d'Ancona, anche una serie di apparecchi murari appartenenti a strutture difensive di città elleniche, descritti delineando l'andamento dei giunti e notando le dimensioni dei conci⁴⁴.

Le bozze mettono in evidenza la struttura e la regolarità dell'apparecchio, la massività del muro, l'impegno tecnico ed economico necessario alla sua costruzione. È evidente, inoltre, che a Firenze l'ideale ricollegamento della tradizione edilizia locale al mondo classico attraverso l'impiego del bugnato deve aver contribuito a produrre un'irresistibile preferenza per questo tipo di murature, che all'inizio del secolo dimostrava e dava sostanza all'idea della città come erede spirituale della Roma repubblicana, mentre in epoca medicea sarebbe stato contrassegno di magnificenza grazie all'uso che ne era stato fatto in epoca imperiale. L'essenza dell'Antico, almeno fino agli anni Sessanta o Settanta del Quattrocento, consiste infatti per i fiorentini soprattutto nello spirito della

⁴³ ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, pp. 101-113 (libro III, capp. V-IX).

⁴⁴ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, cc. 30v, 31v; sul gruppo di disegni sangallesi derivati da Ciriaco si vedano BORSI, *Giuliano da Sangallo* cit., 1985, pp. 149-157, e D. DONETTI, *Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424*, in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours, actes de la journée d'études (Paris, 14 octobre 2011)*, éd. par K. Kaderka, Roma, Campisano, 2013, pp. 85-93.

magnificenza. Flavio Biondo, nella sua *Italia illustrata*, parla del palazzo di Cosimo comparandone la magnificenza con quella delle rovine dei palazzi imperiali romani⁴⁵. Alberti si sofferma sulla solennità che le parti esterne della casa di città dovranno dimostrare⁴⁶. D'altra parte Giovanni Rucellai, descrivendo alcuni edifici romani, trascura i loro elementi architettonici anche quando si trova di fronte al Settizonio, che pure avrebbe dovuto stimolare una mente certo non estranea all'architettura come la sua. Egli si limita invece ad annotare particolari che mettono in rilievo la magnificenza degli edifici descritti, spesso misurata attraverso indicatori puramente emotivi: l'enormità delle dimensioni («il palazzo maore di braccia mille per faccia»)⁴⁷, lo sfarzo degli interni (il palazzo del «cardinale degli Orsini, dove è una bellissima sala storiata con buone figure et con cierte finestre d'alabastro in luogo di vetri»)⁴⁸, la ricchezza dei giardini («il palazzo del papa, bellissima habitatione, e apiccato colla chiesa di Sancto Pietro, con giardini grandi et piccoli et con una peschiera et fontane d'acqua et con una conigliera»)⁴⁹, e infine il lusso della facciata completamente a bugne del palazzo di Cesare⁵⁰.

Lusso che proprio negli anni del viaggio di Rucellai a

⁴⁵ F. BIONDO, *Italia illustrata*, Veronae, Hieronimus Broianicus, 1482, c. 66r.

⁴⁶ «La casa di città nelle sue parti interne — stanze di soggiorno e da pranzo — non dovrà essere inferiore, quanto a gaiezza, alle ville con giardino; ma nelle parti esterne, come ad esempio nel porticato e nel vestibolo, la gaiezza non dovrà far trascurare oltre il dovuto la solennità»; ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, p. 448 (libro IX, capitolo IV).

⁴⁷ *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* cit., 1960, p. 76.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 72.

⁵⁰ *Ivi*, p. 76.

Roma, avvenuto durante l'Anno Santo del 1450, viene applicato al palazzo Medici, forse il primo edificio residenziale fiorentino interamente ricoperto in pietra da taglio, e poco dopo, su una scala ancora più gigantesca, al palazzo Pitti. Nessun edificio privato della città era mai giunto ad un tale grado di magnificenza, e anche se in realtà il bugnato del palazzo Medici non ha molto da condividere con quello del suo presunto modello romano, uguale però ne è la grandiosità e la ricchezza, che si esprimono nella inusitata profusione della pietra lavorata, raffinatamente digradante verso l'alto. È proprio sulla «triplici clara colore petra», sulla pietra di tre diversi colori, che si sofferma Avogadro alludendo ai tre diversi tipi di lavorazione⁵¹, insistendo poi sul marmo, sull'alabastro, sul porfido, sul serpentino, ai quali sta al pari la pietraforte che riveste la facciata del palazzo, scambiando i materiali della Firenze quattrocentesca con quelli della Roma imperiale, sostenuto dallo stesso intento celebrativo che autorizza Flavio Biondo a descrivere le colonne di San Lorenzo dicendole di marmo invece che di macigno⁵².

Abbiamo già notato come Howard Burns affermi di non doversi escludere la possibilità che gli architetti del Rinascimento siano stati influenzati da una concezione *all'antica* nonostante che la loro opera ci sembri sostanzialmente tradizionale, e che al contrario è possibi-

⁵¹ A. AVOGADRIUS [A. AVOGADRO], *De Religione, & Magnificentia Illustris. Cosmi Medices Florentini*, in *Deliciae eruditorum seu veterum anekdotwn opusculorum collectanea*, a cura di G. Lami, XII, Firenze, ex typographio Io. Baptistae Bruscaagli et Sociorum, 1742, pp. 117-149: 141.

⁵² BIONDO, *Italia illustrata* cit., 1482, c. 66r.

le che un aspetto impeccabilmente classico possa celare resti della tradizione medievale⁵³. Da questo punto di vista il modo in cui si concepiscono le finestre rappresenta uno degli aspetti più rivelatori di questa mentalità. Quella che oggi può apparire semplicemente una variazione di un tema medievale, come la bifora quattrocentesca con archi a tutto sesto, nel Rinascimento veniva con tutta evidenza considerata un elemento genuinamente classico, e il solo passaggio dal sesto acuto al sesto pieno può essere probabilmente apparso sufficiente per farla ritenere tale. Come ha osservato Ernst Gombrich⁵⁴, le bifore del palazzo Medici sono solo una modernizzazione di un comune tipo medievale, ed è noto che questo tipo di finestra era stato impiegato nelle facciate di Palazzo Vecchio, circostanza che ha dato forza all'ipotesi di un sostanziale e deliberato indirizzo tradizionalistico nella progettazione dell'aspetto esterno della casa di Cosimo, e di una sua diretta derivazione dal modello del principale edificio pubblico cittadino⁵⁵.

⁵³ H. BURNS, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, April 1969), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, The University Press, 1971, pp. 269-287.

⁵⁴ E.H. GOMBRICH, *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Press, 1967, pp. 71-82: 80.

⁵⁵ TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 74, secondo cui questo tipo di finestra connoterebbe di un significato «pubblico» gli edifici in cui viene usata, oppure denoterebbe la volontà di suggerire un ruolo di potenza del committente. A Firenze tuttavia le bifore compaiono nel Medioevo anche in edifici civili per i quali non esiste alcuna prova di un loro significato «pubblico»: probabilmente nel distrutto palazzo dei Tosinghi, nel palazzo Aldobrandini, in un palazzetto appartenuto ai Davanzati posto nell'antico chiasso di piazza Marmora, poi allargato fino a di-

Ma la tesi di una cosciente ripresa di motivi medievali non spiega, ad esempio, perché bifore con archi a tutto sesto appaiano in un contesto raffinatamente classico come quello della *Natività della Vergine* di Fra Carnevale (New York, Metropolitan Museum of Art), del 1467 circa (fig. 138), dove non solo si dimostra una certa padronanza della sintassi dell'architettura antica, ma si testimonia anche il gusto per il patrimonio decorativo, materico (marmi, soprattutto), e addirittura cromatico del mondo romano. Se l'autore della tavola avesse considerato le bifore come elementi medievalescanti *tout court*, è dubbio che le avrebbe inserite in una composizione così intenzionalmente classica. Probabilmente avrebbe preferito usare finestre trabeate o sormontate da frontoni. Utilizzando archi a tutto sesto e inserendolo tra due paraste che sostengono una trabeazione, il pittore invece classicizza un tipo di apertura che deve essergli sembrato atemporale, e capace di acquisire un'identità stilistica solo grazie al disegno di detta-

venire l'odierna piazza Davanzati (i graffiti datano la costruzione verso la fine del XIV secolo, anche se sono stati oggetto di un restauro integrativo all'inizio di questo secolo; vd. *Restauro di un'antica fabbrica*, «Arte e Storia», 1900, 21-21, pp. 138-139, A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I, Firenze, Sansoni, 1908, ristampa anastatica a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta, Firenze, Le Lettere, 1983, I, p. 26; II, p. 8 nota 68; *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze, Alberto Bruschi, 1989, pp. 179, 184-185). Del resto la Hyman nota che nella pittura italiana del Duecento, dove palazzi o comunque costruzioni civili fanno spesso da sfondo ai soggetti religiosi, occasionalmente si notano bifore accanto alle più semplici monofore concluse da un arco semicircolare, senza che ci siano motivi di ritenere questi edifici pubblici. Solo nella *Deposizione* della Pinacoteca di Bologna, di scuola bolognese del XIII secolo, la compresenza sulla costruzione in secondo piano di una bifora e di una nicchia contenente un nudo virile fa supporre alla Hyman che questa costruzione rappresenti probabilmente un palazzo comunale (HYMAN, *Fifteenth Century* cit., 1968, pp. 16 nota 33, 18).

glio dei suoi elementi formali e decorativi. Dunque non una reminiscenza della tradizione, ma una interpretazione in termini antichizzanti di un modello ritenuto universale. Semmai la tradizione ha un peso quando si tratta di stabilire quale tipo di elemento associare alle varie categorie di edifici: il *decus*, cioè la convenienza delle forme alla funzione loro assegnata, sarà infatti spesso dipendente dalla sperimentata consuetudine medievale.

Le considerazioni fatte sinora per le finestre possono ben applicarsi anche al problema del bugnato. La mancanza di una precisa corrispondenza formale tra il bugnato romano e quello in uso nei palazzi fiorentini non deve necessariamente significare l'assenza della volontà di riallacciarsi al mondo classico; l'intento non è replicare esattamente l'architettura degli antichi, ma riportarne in vita lo spirito, che è operazione assai più in sintonia con la concezione umanistica dei fiorentini del Quattrocento, e specie di quelli della prima metà del secolo. D'altra parte è dubbio che i contemporanei di Cosimo potessero apprezzare le differenze intercorrenti tra il bugnato del palazzo di via Larga e quello degli edifici romani, quando anche oggi, pur disponendo di mezzi di rappresentazione ben superiori, occorre esercitare la propria capacità di osservazione per distinguere con sicurezza le caratteristiche dei vari tipi di bozze. Resta comunque il fatto che le bugne del basamento del palazzo Medici sono enormemente diverse da quelle trecentesche e, più in generale, da tutte quelle che a Firenze le hanno precedute. Il problema della loro derivazione formale rimane dunque in tutta la sua interezza.

Il palazzo dello Strozzi

Se la lavorazione delle bozze rimane sostanzialmente estranea alla ricerca filologica compiuta sulle vestigia delle antichità romane, uno studio maggiore viene riservato in qualche caso all'organizzazione dell'apparecchio murario. Da questo punto di vista forse non si è ancora posta una sufficiente attenzione al palazzo dello Strozzi (fig. 11), che costituisce un notevole passo in avanti sulla strada verso la riscoperta delle murature antiche.

Le vicende costruttive del palazzo sono piuttosto complesse, e ancora aperta è la questione attributiva⁵⁶. Secondo le portate catastali del 1427, le case possedute dagli Strozzi in questa zona formavano un quadrilatero, delimitato dalla piazza, da via degli Anselmi, dal chiasso dei Ricchi e dalle case dei Davanzati e dei Del Forese, in mezzo al quale si apriva una piccola piazza, detta piazza Marmora. In questa zona, accanto alla chiesa di Santa Maria degli Ughi, possedeva alcune case anche Palla di Nofri Strozzi, che all'inizio del Quattrocento era senz'altro il membro più ricco e più in vista della famiglia; per queste ragioni in passato si è creduto di individuarvi il committente del palazzo, supponendo — per le analogie con il palazzo Medici — che il suo progetto si potesse attribuire a Michelozzo⁵⁷. Questa ipotesi è stata smentita dalle portate al catasto di Agnolo e Carlo Strozzi, figli di quel Palla di Palla di Francesco comunemente chiamato Palla Novello e appartenente a una discendenza collaterale a quello di

⁵⁶ Si veda la scheda di Pauline Pruneti in *Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 180-182.

⁵⁷ M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di S. Maria Novella*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 28.

Palla di Nofri, portate da cui si evince chiaramente che il palazzo fu costruito da questo ramo della famiglia⁵⁸. Palla di Nofri fu sempre estraneo ai lavori, tanto più che nel 1434, al ritorno di Cosimo dall'esilio, fu bandito dalla città e a sua volta esiliato a Padova⁵⁹.

Palla di Palla Strozzi abitava almeno fin dal 1430 una casa posta tra la piazza degli Strozzi, il chiasso di piazza Marmora e le case di Stefano di Rinieri Del Forese. Dal 1435 iniziò ad acquistare le case confinanti con la propria, e nel 1451 acquisì dal Comune anche la piazza Marmora, ormai attorniata dalle sue proprietà. Mentre ci sono indizi che nel 1448 ancora si dovesse mettere mano alla costruzione, secondo quanto risulta da una lettera di Alessandra Strozzi⁶⁰, nel 1450 probabilmente i lavori erano già iniziati, come confermerebbe un appunto rinvenuto da Georg Gronau nelle Carte Dei dell'Archivio di Stato di Firenze: «1450. Agnolo, figlio di messer Palla, che fu figlio di messer Palla, costruisce il palazzo sulla piazza degli Strozzi, chiamato «delle tre porte»⁶¹. La

⁵⁸ Le portate, già pubblicate da C. VON FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, Beiheft, pp. 34-101, pp. 42, 102-104, sono state rilette da M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984, pp. 365-366, 417-418.

⁵⁹ Non è documentata neanche la possibilità che il palazzo sia stato costruito sulle case che Palla di Nofri possedeva in questa zona, e che secondo un'ipotesi avanzata da GINORI LISCI, *I palazzi* cit., 1972, I, p. 249, avrebbe lasciato ai suoi cugini Agnolo e Carlo.

⁶⁰ G. BELLI, *Il palazzo dello Strozzi*, in *Michelozzo Scultore e Architetto (1396-1472)*, atti del convegno internazionale (Firenze-Castello del Trebbio, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze, Centro Di, 1998, pp. 35-44, pp. 42-43 nota 6.

⁶¹ L'esistenza del documento e la sua trascrizione furono rese note da J. ROSS, *Florentine Palaces & Their Stories*, London, J.M. Dent & Co., 1905, p. 341; si veda anche G. LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung

notizia è confermata anche dalla portata catastale di Palla del 1451, dove si dichiara che nel frattempo le case erano state «incorporate e recate a uso della casa della mia abitazione». I lavori dovevano dunque essere già a buon punto, e poco sotto si accenna anche alla costruzione del cortile, che dovette essere compiuto prima del 1469, quando Agnolo e Carlo annotarono nelle loro dichiarazioni al catasto di avervi terminato i lavori⁶². Nella portata di quello stesso anno, infatti, Agnolo Strozzi - Palla era intanto morto nel 1455 - afferma che nel luogo di piazza Marmora gli edifici esistenti «tutti si sono murati nella chasa della nostra habitazione, parte fattovi piazza e parte chorte e parte per abitazione». Agnolo, dunque, doveva avere allargato in parte anche la piazza degli Strozzi, arretrando la facciata del palazzo rispetto alle case preesistenti⁶³.

Secondo il libro di ricordi di Carlo di Giovanni Strozzi, la realizzazione del paramento del piano nobile, dalla prima alla seconda cornice marcadavanzale, fu affidata da Agnolo allo scalpellino Biagio di Simone del Ricchio e ai suoi figli nel 1465. È molto probabile, dunque, che a questa data il paramento bugnato del piano terreno fosse già stato eseguito, e forse la cifra «1463» che si legge incisa su una bugna all'estremità sinistra del registro basamentale potrebbe riferirsi al completamento di questa parte della

der Doktorwürde, Bonn 1976), Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1977, p. 688, doc. 12b.

⁶² *Il centro di Firenze* cit., 1989, p. 201.

⁶³ Sulle sistemazioni della piazza degli Strozzi si vedano anche R.A. GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, «The American Historical Review», LXXVII, 1972, 4, pp. 977-1012: 985, 988, e C. ELAM, *Piazza Strozzi. Two Drawings by Baccio d'Agnolo and the Problems of a Private Renaissance Square*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I, 1985, pp. 105-135.

facciata⁶⁴. Secondo un'altra notizia non datata proveniente dalla stessa fonte, durante i lavori Agnolo avrebbe acquistato una casa appartenente a Santa Maria degli Ughi, che gli impediva la prosecuzione dei lavori, e insieme all'immobile anche il diritto di completare la facciata fino all'angolo con lo slargo davanti alla chiesa, all'estremità sinistra del palazzo. È molto probabile che questa casa sia da identificare con quella di proprietà di Santa Maria degli Ughi che sappiamo acquistata da Agnolo nel 1478, e che si deduce affacciata verso la chiesa⁶⁵. Dunque attorno alla seconda metà degli anni Sessanta anche il secondo registro della facciata doveva essere concluso; in ogni caso i lavori probabilmente si interruppero definitivamente poco dopo il 1478, forse con la morte di Agnolo (1479), lasciando incompiuto il terzo livello. Secondo Janet Ross, l'edificio all'inizio del Novecento era «quasi cadente in rovina»⁶⁶. Un ventennio più tardi il palazzo sarà profondamente modificato da Marcello Piacentini per trasformarlo in teatro, e la facciata portata a compimento con un arbitrario progetto in stile⁶⁷.

Una tradizionale quanto generica attribuzione brunelleschiana fu respinta già alla metà del XIX secolo da Federigo Fantozzi, che propendeva per assegnare il palaz-

⁶⁴ BELLI, *Il palazzo dello Strozzi* cit., 1998, p. 40. R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003, legge la data come 1465 (p. 342).

⁶⁵ I tre documenti rispettivamente in ASFi, *Carte strozziane*, serie III, 82, c. 173 (*Giornale di ricordi di Carlo di Giovanni Strozzi*); ivi, c. 175; ASFi, *Carte strozziane*, serie V, fascicolo 2, c. 15, tutti citati in *Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 180-181.

⁶⁶ «fast falling into ruin» (ROSS, *Florentine Palaces* cit., 1905, p. 342).

⁶⁷ SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina* cit., 1983, II, p. 9 nota 84; M. TINTI, *Il teatro Savoia in Firenze*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1922; M. PIACENTINI, *Cinema Teatro Savoia*, Firenze 1923.

zo a Michelozzo in ragione delle sue similitudini con il palazzo Medici⁶⁸. Ma a causa di una supposta discontinuità tra il paramento del piano terreno e quello del piano superiore, in seguito si ipotizzò che il palazzo potesse essere stato costruito in due fasi distinte da due personalità diverse: la parte basamentale appunto da Michelozzo, il primo livello da Giuliano da Maiano, in considerazione dello stile più secco e grafico, che sarebbe derivato dalla pratica dell'intaglio ligneo, e che richiama in qualche modo il maianesco palazzo Spannocchi a Siena. Sebbene questa ipotesi, formulata alla fine del secolo scorso, sia stata sostenuta unicamente su basi stilistiche, le sue ragioni sono sempre sembrate convincenti, e fatte proprie da una gran parte della storiografia⁶⁹. Inoltre si è sempre creduto di riconoscere nella facciata alcune incongruenze: la mancanza delle cornici modanate che di norma costituiscono lo sguancio della porta, e la discontinuità nella par-

⁶⁸ F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per Gius. e fratelli Ducci, 1842, p. 581 n. 294.

⁶⁹ Si vedano G. CAROCCI, *Il centro di Firenze nel 1427*, in *Studi storici sul centro di Firenze pubblicati in occasione del IV Congresso Storico Italiano*, Firenze, a cura del Municipio, 1889, pp. 17-75: 36 nota 2; C. VON STEGMANN, H. VON GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, F. Bruckmann, 1885-1908, IV, *Benedetto da Maiano*, pp. 16-17; C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano in Siena*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, pp. 320-334: 332-334; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901-1940, VIII, pp. 383-386; L. CENDALI, *Giuliano e Benedetto da Maiano*, Sancasciano V.P., Società Editrice Toscana, [1926], pp. 45-46; G. MARCHINI, *Giuliano da Maiano. Appunti delle lezioni del prof. G.M. Anno Accademico 1958-1959*, Firenze, Editrice Universitaria, 1959, pp. 71-72; GINORI LISCI, *I palazzi cit.*, 1972, I, p. 249; L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1974, pp. 23, 46.

te alta del paramento basamentale, specialmente negli ultimi due filari, dove si sostituiscono conci dalle facce spianate a quelli bozzati, tanto da far pensare a un'interruzione dei lavori o a una sopraelevazione successiva al completamento del primo registro⁷⁰.

In realtà, in origine il palazzo doveva apparire in modo sostanzialmente diverso, e tale da giustificare alcune apparenti incongruità. Diversa in primo luogo la redazione dei portali, che erano con ogni probabilità architravati e privi di cornici modanate, mentre la fascia liscia che corona il piano terreno doveva essere libera da ogni apertura. Già questi elementi, assieme alla messa in opera di un bugnato eccezionalmente massivo — l'altezza dei corsi supera ad esempio quella riscontrabile nel palazzo Medici — e accalcato, per certi versi simile a quello di alcune costruzioni romane, e del paramento del piano nobile, che richiama le pareti in *opus pseudoisodomum* del tempio di Vesta a Roma, indicano che l'ideatore del palazzo possedeva una fondata conoscenza delle murature classiche, e che nel palazzo dello Strozzi il suo scopo era quello di riproporre, forse per la prima volta a Firenze, un prospetto filologicamente antico. Sanpaolesi ha proposto il nome di Lorenzo Ghiberti († 1455); nonostante l'attribuzione sia cronologicamente plausibile, si dovrebbe forse presupporre una frequentazione dei monumenti antichi più intensa rispetto a quella che risulta dalla sua biografia⁷¹.

⁷⁰ *Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 181-182.

⁷¹ Secondo R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, in collaboration with T. Krautheimer-Hess, Princeton, Princeton University Press, 1970², p. 6, Ghiberti avrebbe compiuto almeno due viaggi a Roma, ma entrambi in date precoci rispetto alla costruzione del palazzo dello Strozzi: uno prima del 1416, e un secondo attorno al 1429-1430.

D'altro canto, anche alcuni particolari che sono stati giudicati reminiscenze medievali, e che potrebbero accreditare l'attribuzione a Ghiberti, come le dimensioni ridotte dei portali e l'arco a sesto acuto delle aperture⁷², devono essere in parte riconsiderati alla luce dell'aspetto originario della facciata, e in parte esaminati più attentamente: negli anni Sessanta del Quattrocento le ghiera formate all'intradosso da un arco a tutto sesto e da uno a due centri all'estradosso non costituiscono affatto un episodio isolato, ma sono comuni in molti degli edifici realizzati più o meno in questo periodo — ad esempio nel palazzo Boni, nel palazzo di Nigi Neroni, nel palazzo Ridolfi, nel palazzo Biliotti — mentre il concio di chiave leggermente risalato delle bifore dello Strozzino prelude, in maniera embrionale, al blocco con le controcurve degli archi carenati apparsi negli anni Novanta del secolo. La frammentarietà della documentazione finora disponibile sul palazzo non dà speranza di poter giungere a conclusioni definitive circa la sua attribuzione e lo svolgimento dei lavori. Tuttavia in entrambi i suoi paramenti credo si possa leggere lo sforzo di proporre un apparecchio murario pensato secondo un concetto autenticamente all'antica. Lo Strozzino anticiperebbe dunque i tentativi compiuti da Giuliano da Sangallo nel palazzo Gondi, volti a imitare, reinterpretandole, le forme di un paramento romano, con esiti forse ancora più convincenti.

Nel palazzo di Niccolò da Uzzano il richiamo all'antico è compiuto evocando semplicemente il senso del passaggio del tempo sulle bozze, un espediente ripreso nel basamen-

⁷² TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi* cit., 1983, p. 76.

to del palazzo Medici, che a sua volta vi associa un senso plastico e del monumentale sconosciuti ai paramenti precedenti. Lo Strozzino utilizza lo stesso tipo di bozze introdotto dal palazzo di Cosimo nonché la stessa giustapposizione di bugne baulate e di bugne spianate, e sappiamo per certo che Agnolo di Palla Strozzi, per la realizzazione del suo palazzo, prende a modello il paramento del piano nobile «del palazzo del Magnifico Piero di Cosimo de' Medici»⁷³. La disposizione dell'apparecchio murario è però sostanzialmente diversa sia nella parte basamentale che in quella superiore. Il piano terreno dello Strozzino è costituito in gran parte da conci nettamente più tozzi di quelli impiegati nel palazzo Medici, molti addirittura quadrati, con il risultato di far apparire il paramento ancora più plastico e soprattutto di attenuare fortemente l'orizzontalità che domina il bugnato dell'edificio di via Larga. D'altra parte, abbiamo già visto che l'impiego di filari di conci quadrati, sia pure alternati ad assise di conci lunghi, è una caratteristica tipica dei paramenti bozzati romani, e poiché spesso sono proprio i conci disposti per testa ad avere la faccia più baulata, in questi apparecchi murari spiccano e contribuiscono a determinare l'effetto complessivo molto più le bozze corte che quelle allungate. Nessun altro paramento fiorentino, all'infuori di quello del palazzo di Palla Strozzi, mostra un ritmo così serrato nella disposizione delle fughe verticali; né in alcun altro caso si nota una successione tanto precisa e calcolata di filari alti e di filari bassi come nel bozzato liscio del piano superiore. Benché infatti non sempre perfet-

⁷³ ASFi, *Carte strozziane*, serie III, 82, cc. 174-175.

tamente uguali fra loro — l'altezza dei ricorsi più grandi oscilla leggermente da caso a caso, mentre quelli più bassi tendono a digradare, anche se di poco, man mano che si sale verso l'alto — le assise generano un'alternanza di filari alti e di filari bassi che, in questi termini, è assolutamente sconosciuta a Firenze, e che invece richiama assai da vicino, ad esempio, il paramento della cella del tempio rotondo al Foro Boario, il cosiddetto tempio di *Hercules Victor*⁷⁴ (fig. 139). Benché il marmo bugnato piano della cella avvicendi in modo rigoroso due filari alti a uno sottile, i disegnatori rinascimentali che lo hanno rappresentato registrano per lo più un'alternanza semplice, limitandosi a osservare la presenza di un ritmo piuttosto che la sua qualità⁷⁵. È possibile dunque che il costruttore del palazzo — la stretta sintonia tra la parte basamentale e quella del piano nobile mette in dubbio, a questo punto, la necessità di presupporre un avvicendamento di due diversi personaggi in questo ruolo — avesse interpretato con lo stesso spirito quella o altre simili murature romane, riproducendone consapevolmente l'apparecchio sulla facciata dello Strozзино.

⁷⁴ Il paramento del palazzo Rucellai, pur presentando una successione di filari più alti e più bassi, non arriva alla regolarità dell'apparecchio dello Strozзино. Sanpaolesi ravvisa in questa alternanza la traccia di uno schema di ascendenza ellenistica (P. SANPAOLESI, *L'architettura del Palazzo Rucellai*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 227-237: 230); tuttavia è più realistico pensare che questo motivo sia giunto a Firenze attraverso il tramite dell'architettura romana.

⁷⁵ Si veda ad esempio il disegno del tempio nel cosiddetto *Roman Sketchbook*, anonimo, conservato al Canadian Center for Architecture di Montreal e datato attorno al 1530 (c. 23r), o quello un po' più tardo di Alberto Alberti (ICG, vol. 2502, c. 31ter v). Più corretta invece la rappresentazione del ritmo nel disegno GDSU 2504Ar di Giovannantonio Dosio.

L'ipotesi di una ripresa puntuale e volontaria dei caratteri di alcune murature antiche potrebbe spiegare le apparenti incongruenze dei paramenti del palazzo. Le cornici dei tre portali sono formate da una fascia di bozze piane e lisce, appena aggettanti dal filo del muro, scolpite su conci che comprendono, nella quasi totalità dei casi, anche i bauli del bozzato adiacente (fig. 140). Un esame ravvicinato delle cornici permette di stabilire che sono state ricavate in un secondo tempo, rilavorando i blocchi contigui agli stipiti. È molto probabile, come già detto, che in origine non esistessero neanche gli attuali archi a tutto sesto posti alla sommità delle aperture, visto che sono letteralmente ritagliati nei corsi orizzontali del paramento e che in realtà funzionano staticamente come piattabande: al centro è infatti sempre visibile un concio conformato a cuneo (fig. 141). A Firenze non sono a conoscenza di nessun altro caso di questo genere che si possa datare precedentemente al palazzo dello Strozzi⁷⁶; semmai si registrano alcuni episodi — come l'archivolto di una porta laterale del trecentesco palazzo Aldobrandini, o quello del portale del palazzo Vettori — in cui il procedimento è invertito: la superficie dei conci radiali di un arco è lavorata in modo da mimetizzare la loro forma e renderli simili a quelli orizzontali del paramento adiacente. È evidente che le cornici sono il frutto di un rimaneggiamento successivo alla costruzione, probabilmente databile alla prima metà del XVI secolo o addirittura ancora più tardo; i

⁷⁶ Un esempio simile, anche se non così chiaro nell'indifferenza dei filari orizzontali nei confronti dell'arco, è costituito dall'ingresso posto all'estremità sinistra dell'estensione riccardiana di palazzo Medici, realizzato in pieno Seicento.

segni di rilavorazione ben visibili lungo tutto il perimetro esterno delle cornici, che intaccano e in alcuni casi riducono a sottilissime strisce le bozze del paramento, ne sono la prova⁷⁷. Un'ulteriore indicazione è fornita dai due disegni della piazza degli Strozzi che Baccio d'Agnolo redige attorno al 1533⁷⁸. In uno di essi (GDSU 132A), in particolare, viene rappresentato con un notevole grado di dettaglio anche la facciata del palazzo dello Strozzino (fig. 143); dal disegno risulta ben evidente che i portali non sono incorniciati dalle fasce piatte odierne, ma dispongono di un archivolto bugnato, mentre le bozze del paramento giungono fino agli stipiti delle tre aperture, rifiniti solo da una sottile cornice. Il disegno non rende conto di tutti i particolari, ma descrive con esattezza gli elementi più importanti delle facciate di tutti gli edifici che prospettano sulla piazza: riporta correttamente il numero degli assi di finestre dello Strozzino e del palazzo costruito da Filippo Strozzi, raffigura le cornici bugnate o lisce delle porte e finestre che si aprono sugli altri edifici minori, illustra dettagli come la panca di via del palazzo di Filippo, la larga cornice modanata posta all'interno del suo portale, la fascia in pietra liscia che corre sotto al cornicione di coronamento. Certo il disegno non arriva a rappresentare l'esatto numero di filari che compongono i paramenti dei due palazzi bugnati, oppure la differenza fra le bozze aggettanti del basamento dello Strozzino e gli ultimi due filari

⁷⁷ I portali non sono quindi incompleti di una cornice modanata, come è stato suggerito (*Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 181-182). La rilavorazione era stata notata anche da Sanpaolesi: P. SANPAOLESI, *Il Ghiberti nella Sagrestia di S. Trinita*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze 18-21 ottobre 1978, Firenze 1980, pp. 441-462.

⁷⁸ ELAM, *Piazza Strozzi* cit., 1985.

quasi piatti. Tuttavia non c'è dubbio che se i portali dello Strozzino fossero stati circondati dalle cornici attuali anche all'epoca della redazione del disegno, Baccio d'Agnolo lo avrebbe registrato.

Gli archi, dalla loro imposta fino alla sommità, interessano in tutto tre filari del paramento, se si eccettua una piccola parte di un quarto, visibilmente intaccato dalla cuspidè degli estradossi; tra questi, almeno quello posto più in alto in origine doveva essere bugnato in modo del tutto simile al resto del paramento. È evidentissimo, infatti, che una bozza di questo filare, posta in corrispondenza dell'arco del portale centrale — nella parte destra — è stata parzialmente spianata dall'inserimento della cornice. Il giunto con il filare ancora sottostante taglia l'archivolto a circa una decina di centimetri al di sopra della sommità dell'intradosso; non è pensabile che in questo ristrettissimo spazio avesse potuto trovar posto una ghiera di bugne radiali, né sembra plausibile ipotizzare che questa incongruenza si debba ad un allargamento dell'arco, perché in questo caso si dovrebbe ammettere che le porte, già oggi di dimensioni ridotte, fossero in origine ancora più piccole. Per spiegare l'impiego di questo sistema, come già aveva suggerito Sanpaolesi⁷⁹, resta allora solo da considerare la possibilità che inizialmente le aperture fossero concluse da architravi. Portali architravate in edifici privati compaiono a più riprese nel corso del Quattrocento. Un portale architravato sormontato da un frontespizio triangola-

⁷⁹ SANPAOLESI, *Il Ghiberti nella Sagrestia* cit., 1980, pp. 450-451. Anche Marchini aveva notato la singolarità di questo apparecchio, senza tuttavia formulare alcuna ipotesi sull'aspetto delle porte prima della rilavorazione: MARCHINI, *Giuliano da Maiano* cit., 1959, pp. 71-72.

re orna l'ingresso del palazzo fatto costruire a Tarquinia dal cardinale Giovanni Vitelleschi tra il 1436 e il 1439; negli anni Cinquanta del Quattrocento, contemporaneamente allo Strozzi, si costruisce il palazzo Rucellai, dotato di bellissimi portali ionici architravati; e a Napoli anche il palazzo di Diomede Carafa, all'incirca coevo della casa di Carlo e Agnolo Strozzi, e quello un poco più tardo di Antonello Petrucci (1470 ca.) hanno ugualmente portali ionici architravati (quello del palazzo Carafa datato 1466)⁸⁰. Filarete, da parte sua, certifica il carattere antiquario delle porte rettangolari, asserendo che

Le porti possono essere quadre e anche possono essere mezzetonde, ma pure gli antichi l'usavano la maggior parte quadre, e negli edifici privati non ne vidi mai se non quadre⁸¹.

È possibile che i tre ingressi dello Strozzi dovessero essere completati da portali architravati simili a quelli degli edifici citati, e che la loro realizzazione sia stata bloccata dall'interruzione dei lavori seguita alla morte di Agnolo di Palla Strozzi. Ma se anche non si volesse ammettere la presenza di cornici modanate e di elaborati architravi, sul modello della casa di Giovanni Rucellai, non è impossibile che le aperture fossero state concepite fin dall'inizio per ritagliarsi direttamente nella muratura ed essere concluse da una semplice piattabanda di bozze, una soluzione che avrebbe evocato un'immagine certo più au-

⁸⁰ Sul portale di palazzo Carafa si vedano in particolare A. VENDITTI, *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 753-777: 757, e B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 65-74.

⁸¹ FILARETE, *Trattato di architettura* cit., 1972, I, p. 232 (libro VIII).

tenticamente antiquaria di quanto non riescano a fare, ad esempio, le arcate del palazzo Medici. La tarsia lignea che decora l'anta destra della porta della Sala del Trono, nel Palazzo Ducale di Urbino, raffigura un edificio porticato con finestre rettangolari aperte direttamente in una muratura bugnata, e coronate da una piattabanda di bozze⁸². Ma basta guardare agli sfondi di *San Pietro che guarisce gli infermi* di Masaccio, nella cappella Brancacci (fig. 18), o alla *Presentazione di Maria al Tempio*, nella cappella dell'Assunta del Duomo di Prato (fig. 135), per vedere due palazzi bugnati nei quali si aprono porte semplicemente architravate. Senza contare che certe strutture ibride, a metà tra l'arco e la piattabanda, e di cui ottimi esempi sono l'arco dei Pantani, che si apre nel muro perimetrale del foro di Augusto, e i fornicini minori della Porta Maggiore, sono tipiche delle architetture bugnate romane di epoca imperiale e suggestioneranno anche Giuliano da Sangallo, che nella sua rappresentazione del muro del foro di Augusto ne fa il motivo centrale della facciata, affiancando all'arco principale due porte sormontate da grandi piattabande⁸³.

Nel 1479, con la morte di Agnolo, il palazzo viene suddiviso, e la parte affacciata sulla piazza passa a Lionardo di Jacopo Strozzi⁸⁴; è possibile che in questa occasione, o poco dopo, le porte vengano trasformate inserendo gli ar-

⁸² Le tarsie risalgono al periodo 1474-1482; cfr. M. TRIONFI HONORATI, *La prospettiva nelle porte del palazzo*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra, Urbino 24 luglio-31 ottobre 1992, Venezia, Marsilio, 1992, 232-239.

⁸³ BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 4r; cfr. BORSI, *Giuliano da Sangallo* cit., 1985, pp. 45-47.

⁸⁴ *Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 180-181.

chi al posto degli architravi, secondo quanto documentato dal disegno di Baccio d'Agnolo. Interventi sui paramenti lapidei non dovevano certo essere infrequenti. Un radicale rimodernamento del profilo degli archi si nota con evidenza nel palazzo Covoni⁸⁵, posto tra via della Vigna Vecchia, via dell'Acqua e via delle Burella, dove le trecentesche ghiera segmentate che coronano le aperture del piano terreno sono state trasformate, presumibilmente intorno alla metà del Quattrocento, in archivolti a due centri; nella stessa facciata dello Strozzi non mancano le tracce di altre manomissioni del paramento, tagliato in più punti per aprire nuove finestre o visibilmente ricucito per richiuderne altre. Uno dei primi interventi di questo genere ha luogo già prima della morte di Agnolo Strozzi, che apre alcune finestre al piano terreno, probabilmente al mezzanino, contro il volere di Carlo; mentre la suddivisione cinquecentesca del palazzo, abitato al primo piano da Carlo di Giovanni Strozzi e al piano terreno da Agnolo di Bernardo Strozzi, deve aver spinto quest'ultimo a ricavarne altre aperture nella parte bassa della facciata, in modo da rendere più facilmente abitabili le proprie stanze⁸⁶. Mentre la fattura degli archi è rimasta finora quasi del tutto inosservata, la fascia terminale del piano terreno, formata da due filari piuttosto alti di bozze spianate, è stata oggetto di interrogativi e di congetture. La netta discontinuità tra questa zona e la parte più bassa del paramento è servita da sostegno alla tesi di una doppia paternità della

⁸⁵ Sulla rilavorazione delle arcate di questo palazzo si veda anche W. PATZ, *Ein antiker Stadthautypus im mittelalterlichen Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp. 127-140: 133 nota 19.

⁸⁶ *Il centro di Firenze* cit., 1989, pp. 180-181.

facciata: i due filari piatti testimonierebbero l'arresto del cantiere e la sua ripresa, sotto una diversa guida, in un momento successivo. La presenza di un filare molto sottile e sporgente immediatamente al di sotto di quelli spianati ha fatto inoltre supporre che in origine il piano terreno dovesse arrestarsi a questa altezza, e che i due ricorsi piatti costituissero una sopraelevazione decisa dopo la ripresa dei lavori⁸⁷; si è visto infatti che filari molto più sottili degli altri si trovano spesso a chiudere in alto il paramento dei palazzi bugnati trecenteschi e quattrocenteschi.

Tuttavia questa osservazione non sembra decisiva per stabilire se i due piani inferiori del palazzo siano stati costruiti nello stesso momento, oppure se vi sia intercorso un periodo di interruzione. Una fascia liscia posta a coronamento o comunque nella parte alta del bugnato basamentale, più o meno estesa, compare precedentemente in altri palazzi fiorentini, tra cui quello dei Cerchi all'angolo tra via della Condotta e via dei Cerchi, quello degli Spini al ponte a Santa Trinita (entrambi databili alla fine del XIII secolo) (figg. 56, 19), quello all'angolo tra piazza della Signoria e via dei Calzaioli (prospetto ad arcate su via dei Calzaioli, post 1389). In questi casi la fascia in pietra liscia coincideva con l'appoggio delle tettoie, scomparse, che proteggevano le arcate sottostanti, come appare nell'affresco raffigurante il *Miracolo del fanciullo resuscitato* di Domenico Ghirlandaio (fig. 20), dipinto nella cappella Sassetti in Santa Trinita e che ha come ambientazione la piazza davanti alla chiesa con il palazzo Spini. Certamente sulla facciata del palazzo dello Strozzi

⁸⁷ Ivi, pp. 181-182.

non sono mai state apposte delle tettoie, ma sembra difficile dubitare che questa fascia liscia sia priva di scopo. Il desiderio di Agnolo di Palla Strozzi di costruire una facciata simile a quella del palazzo di Piero de' Medici non poteva certo coesistere con una maldestra sopraelevazione del basamento. Se fosse realmente avvenuta una interruzione del cantiere in corrispondenza di questi filari, è assurdo pensare che si sia voluto sottolinearla, ed è altrettanto assurdo credere che, nel caso di una sopraelevazione del basamento, la parte rialzata sia stata realizzata con bozze totalmente diverse da quelle già messe in opera, anche nel caso che la conduzione dei lavori sia passata in altre mani. In realtà non credo ci siano ragioni per negare che anche la parte superiore del piano terra sia stata intenzionalmente realizzata secondo un progetto definito fin dall'inizio della costruzione. Che questa fascia sia parte integrante dell'immagine intenzionalmente prevista per il palazzo sembrerebbe suggerirlo, del resto, anche l'episodio dell'apertura delle finestre da parte di Agnolo Strozzi, osteggiate da Carlo probabilmente perché intaccanti gli ultimi due filari spianati, e quindi l'originario assetto formale di questa parte della facciata. La larga pausa che ne deriva, in forte contrasto con la tessitura densa e plastica del paramento sottostante, rievoca, nella sua monumentalità e nel disegno degli elementi che la compongono, la magniloquenza di un *opus isodomum* romano, e non c'è dubbio che si tratti di un carattere volutamente instillatogli. I conci usati in questa zona (fig. 142), spianati più ruvidamente di quelli del piano superiore, con gli spigoli più arrotondati, e soprattutto inconsuetamente privi di anafiori, sono del tutto sconosciuti a Firenze: non si possono porre in re-

lazione né con le bugne piane utilizzate durante il secolo precedente, che spesso presentano spigoli netti e ben definiti (come nei palazzi Davizzi-Davanzati e Minerbetti), né con quelle che si incontrano negli altri palazzi più o meno coevi allo Strozzi, e nemmeno con le bozze utilizzate in qualche esempio duecentesco, come la cosiddetta torre del Vescovo. In tutti questi paramenti si rileva sempre, ben chiara, la presenza dei nastrini, che invece mancano spesso, come si è visto, nel bugnato romano. Certo, sfugge la ragione per la quale si è pensato di inserire questa fascia, forse legata all'immagine delle vestigia di qualche monumento antico. Una fascia piana corre ad esempio anche al di sopra delle arcate bugnate dell'acquedotto Claudio, ed è interessante notare che all'incirca in questi stessi anni il piano basamentale della casa dei Manili, in piazza Giudea a Roma, viene coronato con intenzione chiaramente antichizzante da una larga fascia in funzione di fregio, che accoglie un'iscrizione latina e reca la data 1468 calcolata dalla fondazione di Roma⁸⁸. In ogni caso, il basamento dello Strozzi, esattamente come i paramenti di palazzo Medici o di palazzo Pitti, ha un valore evocativo che probabilmente non doveva sfuggire ai contemporanei di Agnolo e Carlo Strozzi, certamente ormai in grado di distinguere il linguaggio solenne e magnifico delle «muraglie alla romanesca» da quello tradizionale in uso fino alla prima metà del secolo.

⁸⁸ G. GIOVANNONI, *Casa del Quattrocento in Roma*, in ID., *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano, Treves, 1935², pp. 27-47: 33-34; P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Palombi, 1942, pp. 267-269; V. GOLZIO, G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 95-97.

CONCLUSIONE

La scena rappresentante la *Visitazione di Maria*, dipinta negli anni Ottanta del Quattrocento da Domenico Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (fig. 144), ha come sfondo un singolare paesaggio fantastico, nel quale un terrazzamento cinto da un murgaglione dà l'accesso tramite un ponte in legno a un arco marmoreo all'antica eretto su un alto basamento murario. La terrazza si affaccia, dall'alto di una salita, verso il panorama di una città immediatamente sottostante, nascondendola in parte all'occhio dell'osservatore; tuttavia è possibile scorgervi una serie di edifici 'moderni', alcuni dei quali con le facciate scandite da ordini che inquadrano bifore: uno, in particolare, è un'evidente allusione al palazzo Rucellai. È sorprendente l'attenzione che Ghirlandaio riserva alle murature rappresentate immediatamente dietro le figure principali: quella del basamento dell'arco marmoreo sulla destra, e quella del muro in *opus quadratum* di sostegno al terrazzamento, che è insieme sfoggio di maestria prospettica e luministica, e puntuale osservazione di un apparecchio murario antico.

La relazione che nel corso del Quattrocento si istituisce tra murature in opera quadrata e architettura antica

è testimoniata, se non altro, da una numerosissima serie di dipinti che si aggiungono a quello di Ghirlandaio. A Firenze, in particolare, questa relazione si innesta su una cultura costruttiva che fin dal XIII secolo ha fatto delle murature, e in particolare di quelle bugnate, uno dei principali mezzi espressivi usati nell'architettura civile. L'evoluzione della 'maniera' con la quale vengono interpretati i paramenti nel corso del Quattrocento sembra avere a che fare con molti fattori, uno dei quali è il valore della tradizione, e un secondo la dialettica tra naturalità e forma che attraversa tutto il secolo; ma certo dipende sempre di più, almeno fin dagli anni Quaranta e Cinquanta, dal ruolo che l'Antico progressivamente conquista. Alcune delle murature bugnate comparse a Firenze a partire dalla metà del secolo paiono infatti alludere consapevolmente a un ideale ricongiungimento con l'architettura antica, ottenuto attraverso la forma più elementare di linguaggio costruttivo. L'espressività delle murature bugnate — che Alberti loda perché conferiscono «un certo sentore di arcaica e severa durezza che conferisce bellezza»¹ - offre una alternativa all'impiego degli ordini; ordini che i committenti fiorentini, evidentemente, sono restii a esibire sulle facciate delle loro case, forse per quell'innato senso della «masserizia» e della convenienza connaturato agli abitanti della città. Non solo: l'origine del bugnato deve essere apparsa ancora più antica del linguaggio degli ordini, e frutto di una cultura tutta locale. Così almeno Alberti sembra interpretare la nascita del-

¹ L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989, p. 287 (libro VII, cap. II).

le cortine bugnate, costruite dagli Etruschi in una terra dove «l'arte architettonica [...] aveva trovato [...] ricetto fin dai tempi più remoti», e realizzate «con pietre molto grandi, di forme irregolari, rustiche», per dare forma alle mura delle loro città².

Si può comprendere, dunque, come agli occhi dei contemporanei le murature bugnate dovessero esprimere nello stesso tempo un valore identitario e un significato antiquariale, una sensazione di protezione e di difesa e un sentimento di magnificenza, il senso della tradizione e della storia e la spinta verso la novità, in un corto circuito di significati che sembra giustificare appieno il loro successo.

Gli studi futuri confermeranno o confuteranno questa impressione.

² ALBERTI, *L'architettura* cit., 1989, pp. 239 (libro VI, cap. III), 287 (libro VII, cap. II).

APPARATI

GLI EDIFICI BUGNATI DEL QUATTROCENTO A FIRENZE: UN CATALOGO

Avvertenze

Il catalogo comprende, senza pretesa di una assoluta completezza, edifici costruiti o ristrutturati durante il XV secolo e ancora oggi esistenti, nei quali siano presenti paramenti o membrature bugnati. Gli edifici sono disposti in ordine alfabetico, usando — quando possibile — i nomi quattrocenteschi; si sono in ogni caso menzionate anche le denominazioni successive più usuali e ricorrenti. Di ciascun edificio è stata indicata la localizzazione (vd. anche fig. 145), menzionando tutte le strade su cui si affaccia il nucleo quattrocentesco, elencandole sempre in senso antiorario; è sottolineato il numero civico corrispondente all'ingresso originario, oppure, quando questo non esiste più o non è più possibile individuarlo, corrispondente a quello attuale. Per ogni edificio è stato indicato il tipo di elementi bugnati presenti. Quando il bugnato interessa l'intera estensione della facciata o parte di essa, si intende che le cornici delle aperture presenti sul paramento a bozze siano anch'esse bugnate, senza necessità di specificarlo.

	INTERO PARAMENTO	BASAMENTO E PRIMO PIANO	BASAMENTO	CORNICI DI PORTALI	CORNICI DI FINESTRE	CANTONALI
1. Palazzo Acciaioli Borgo Santi Apostoli 28 ^r , <u>10</u> , 26 ^r -24 ^r / chiasso Comino 1 ^r					•	
2. Palazzo Alamanni (anche Ungher, Sabatier, Cambiagi) Via San Niccolò <u>72</u> <i>Fig. 70</i>			•			
3. Palazzo Albizzi Borgo degli Albizzi 40 ^r -32 ^r <i>Fig. 96</i>			•			
4. Palazzo Ardinghelli Via del Parione <i>Fig. 83</i>		•				
5. Palazzo Biliotti Via Maggio 48 ^r , <u>30</u> , 46 ^r / via de' Michelozzi 1 ^r -9 ^r <i>Fig. 85</i>			•		•	•
6. Palazzo Boni (anche Antinori) Via degli Antinori / piazza degli Antinori <u>3</u> / via del Trebbio 1 ^r <i>Figg. 15, 34</i>	•					
7. Casa Buondelmonti Via delle Terme <u>9</u> / chiasso delle Misure 2 <i>Fig. 118</i>				•	•	
8. Palazzo Buondelmonti Borgo Santi Apostoli [5-7] <i>Fig. 67</i>			•			
9. Palazzo Busini (anche Bardi, Bardi-Serzelli) Via de' Malenchini / via de' Benci 1 ^r -3 ^r , 3- <u>5</u> / via de' Vagellai 1 <i>Fig. 66</i>				•		
10. Palazzo Corsi (anche Fossi, Horne) Corso de' Tintori / via de' Benci <u>6</u> <i>Figg. 126-127</i>				•	•	•
11. Casa Corsini Via Maggio <u>52</u> , 72 ^r , <u>50</u> <i>Fig. 116</i>				•	•	

	INTERO PARAMENTO	BASAMENTO E PRIMO PIANO	BASAMENTO	CORNICI DI PORTALI	CORNICI DI FINESTRE	CANTONALI
12. Palazzo Corsini (anche della Commenda della Religione di Santo Stefano) Via Maggio 42 <i>Figg. 37, 84</i>			•			
13. Palazzo Capponi (anche Coverelli, Barocchi) Via Santo Spirito 10 ^r , 8, 8 ^r / via de' Coverelli 4-2, 2 ^r / lungarno Guicciardini 9 ^r <i>Fig. 91</i>			•		•	
14. Casa Dati Via delle Caldaie 8 ^r -2 ^r / piazza Santo Spirito 11, 13 ^r <i>Fig. 12</i>				•		
15. Palazzo Gaddi Via dell'Amorino 4 ^r , 2 ^r / via del Giglio 59 ^r , 61 ^r / piazza Madonna degli Aldobrandini 1				•		
16. Palazzo Giandonati Pellicceria 1 ^r -2 ^r / vicolo del Panico 1, 1 ^A <i>Fig. 47</i>			•			
17. Palazzo Girolami Lungarno degli Archibusieri 8 ^r , 6, 6 ^r				•	•	
18. Palazzo Gondi Via de' Gondi 6 ^r -4 ^r , 4-2, 2 ^r / piazza San Firenze 1 ^r , 1-2 <i>Figg. 22, 46, 107-108</i>		•				
19. Palazzo Lanfredini Via Santo Spirito 32 ^r -30 ^r , 18 <i>Fig. 90</i>			•			
20. Casa Lapi Corso 65 ^r , 13, 67 ^r <i>Fig. 88</i>			•			
21. Palazzo Lapi Via M. Buonarroti 13 <i>Fig. 115</i>				•		
22. Palazzo Larioni (anche Ilarioni, Canigiani) Via de' Bardi 24 ^r , 32, 30, 28 <i>Fig. 89</i>			•			

	INTERO PARAMENTO	BASAMENTO E PRIMO PIANO	BASAMENTO	CORNICI DI PORTALI	CORNICI DI FINESTRE	CANTONALI
23. Palazzo Lenzi (anche Quaratesi) Via Montebello / piazza d'Ognissanti 1 ^r , 2 ^r , <u>2</u> , 3 ^r , 4 ^r / borgo d'Ognissanti 47 ^r <i>Figg. 86, 102, 122-123</i>				•		•
24. Palazzo Lottini (anche Barbetti) Via Isola delle Stinche 5 ^r -7 ^r , <u>2</u> , 9 ^r / via della Vigna Vecchia				•		
25. Palazzo Machiavelli (anche Falardeau) Via de' Coverelli 10 ^r -8 ^r , 12-8, 6 ^r , 6, 4 ^r , s.n.c. / via Santo Spirito <u>5-7</u>			•			
26. Palazzo Manetti (anche Cesaroni) Via Santo Spirito 17 ^r , <u>23-25</u> <i>Fig. 93</i>				•		
27. Palazzo Medici (anche Riccardi) Via de' Ginori 2 / via de' Gori / via Cavour <u>1-5</u> <i>Figg. 7, 44, 94</i>		•				
28. Palazzo Neretti (anche Arrighetti) Via del Moro 15 ^r -17 ^r , <u>7</u> , 19 ^r -23 ^r <i>Fig. 82</i>			•			
29. Palazzo Neroni Via de' Ginori 7 <i>Fig. 17</i>			•		•	
30. Palazzo Neroni (anche Gerini, Barbolani da Montauto) Via de' Ginori 21 ^r , <u>2</u> , 23 ^r -25 ^r <i>Figg. 10, 105</i>				•	•	
31. Casa Panattoni Via Sant'Egidio 14 <i>Fig. 117</i>				•		
32. Palazzo Pazzi (anche Quaratesi) Borgo degli Albizzi [31] / via del Proconsolo <u>10</u> <i>Figg. 9, 39, 104</i>			•			
33. Palazzo Pitti Piazza de' Pitti 1 <i>Fig. 8</i>	•					

	INTERO PARAMENTO	BASAMENTO E PRIMO PIANO	BASAMENTO	CORNICI DI PORTALI	CORNICI DI FINESTRE	CANTONALI
34. Palazzo Ricasoli Via del Parione 47 ^r -51 ^r , 17, 53 ^r -59 ^r / piazza C. Goldoni <u>2</u> / lungarno Corsini 16, 14 <i>Figg. 119-121</i>				•	•	•
35. Palazzo Ridolfi (anche Guidi) Via Mazzetta 4 ^r -2 ^r , 2A ^r / piazza San Felice 10 ^r - <u>11^r</u> <i>Figg. 14, 41</i>			•		•	•
36. Palazzo Rinieri (anche di Alberto di Zanobi, Rustici, Nori) Via de' Rustici 10 ^r -2 ^r / via de' Neri 32 ^r -30 ^r , <u>6</u> , 28 ^r -20 ^r , <u>4</u> , 18 ^r -16 ^r / via delle Brache [1] <i>Fig. 68</i>			•			
37. Casa Rosselli Del Turco Chiasso di Manetto 3 ^r / via delle Terme <u>7</u> , 9 ^r -11 ^r			•			
38. Palazzo Rucellai Via de' Palchetti 2, 2 ^r / via della Vigna Nuova <u>18</u> , 50 ^r <i>Figg. 27, 97-99</i>	•					
39. Palazzo Scolari (anche Pazzi) Via de' Girdali 7 ^r -9 ^r , <u>15</u> , 11 ^r / borgo degli Albizzi 77 ^r -81 ^r , <u>29</u> , 83 ^r -91 ^r <i>Fig. 40, 69</i>			•			
40. Palazzo Serristori Borgo Santa Croce 6 <i>Fig. 128</i>				•	•	
41. Palazzo Sertini Via de' Pescioni 1 ^r / via de' Corsi <u>1</u> <i>Fig. 87</i>						•
42. Palazzo Strozzi Piazza degli Strozzi <u>4</u> / via degli Strozzi [3] / via de' Tornabuoni <u>14</u> / vicolo degli Strozzi s.n.c. <i>Figg. 5, 16, 106</i>	•					
43. Palazzo Strozzi (detto dello Strozzino, o delle Tre Porte) Via degli Anselmi [9 ^r] / piazza degli Strozzi 7 ^r , 8 ^r , <u>2</u> <i>Figg. 11, 45, 140-142</i>		•				

	INTERO PARAMENTO	BASAMENTO E PRIMO PIANO	BASAMENTO	CORNICI DI PORTALI	CORNICI DI FINESTRE	CANTONALI
44. Casa Taddei Via Taddea 2 ^r / via de' Ginori 41 ^r , <u>17</u> , 43 ^r <i>Fig. 114</i>				•		
45. Palazzo da Uzzano (anche Capponi, detto «delle Rovinate») Via de' Bardi 34 ^r -30 ^r , 38- <u>36</u> <i>Fig. 6</i>			•			
46. Palazzo Via San Cristofano / via Ghibellina <u>69</u> / via delle Pinzochere 22 <i>Fig. 43</i>			•			•



Fig. 1. Palazzo Peruzzi; Firenze, piazza de' Peruzzi.



Fig. 2. *La Madonna della misericordia*, dettaglio; Firenze, Residenza della Compagnia del Bigallo.

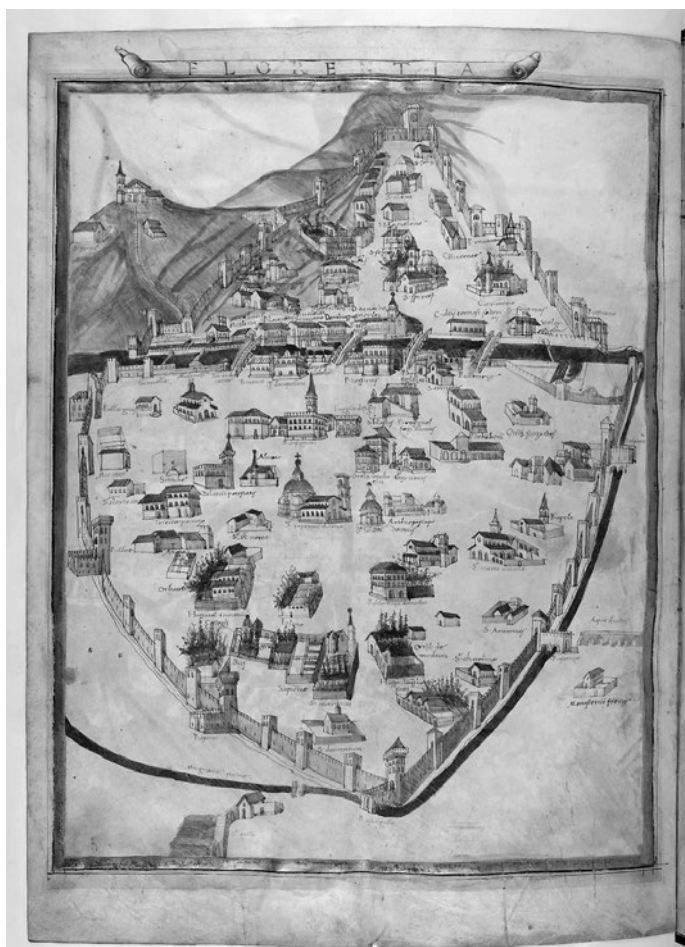


Fig. 3. Piero del Massaio, *Florentia*; BNF, Lat. 4802, c. 132v.

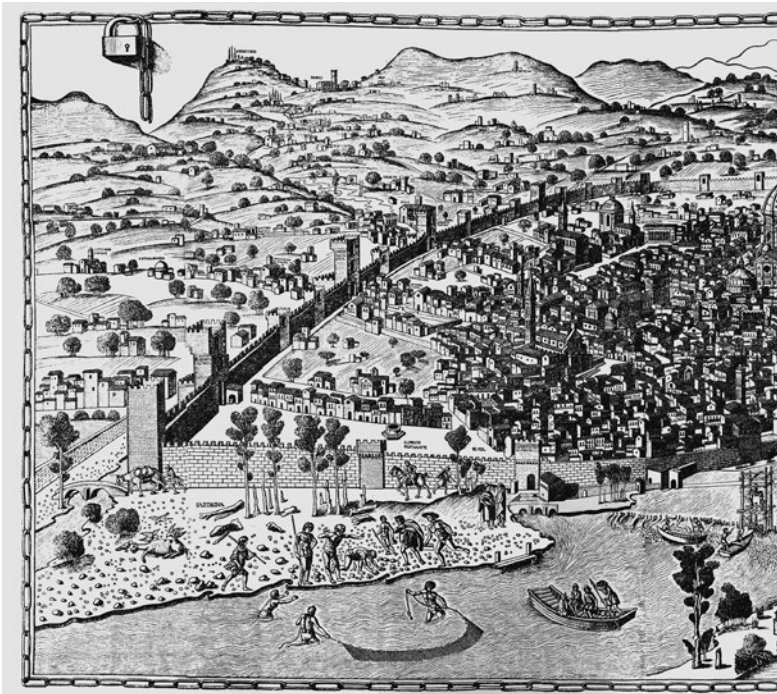


Fig. 4. Francesco di Lorenzo Rosselli, *Fiorenza (Veduta della Catena)*;
Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz.

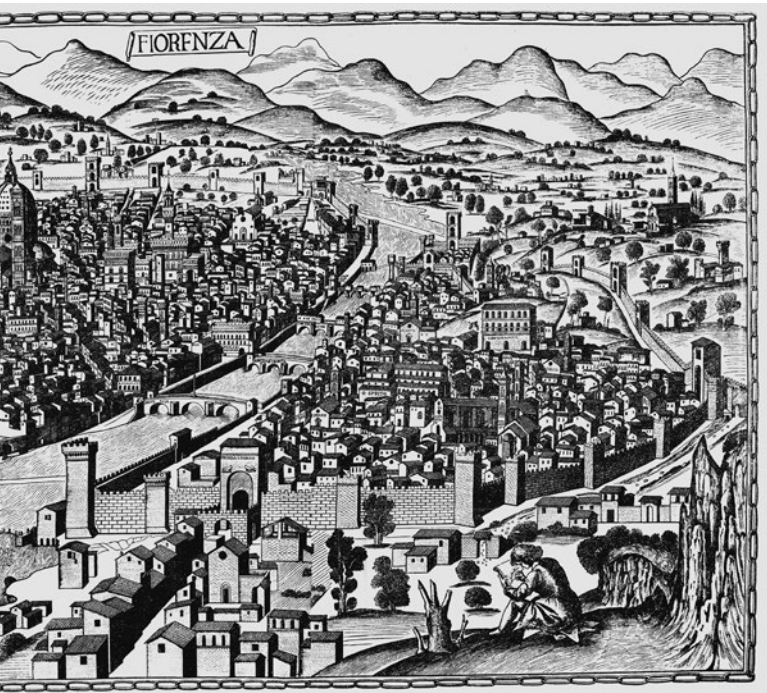






Fig. 5. Palazzo Strozzi; Firenze, piazza degli Strozzi.

Fig. 6. Palazzo da Uzzano; Firenze, via de' Bardi.

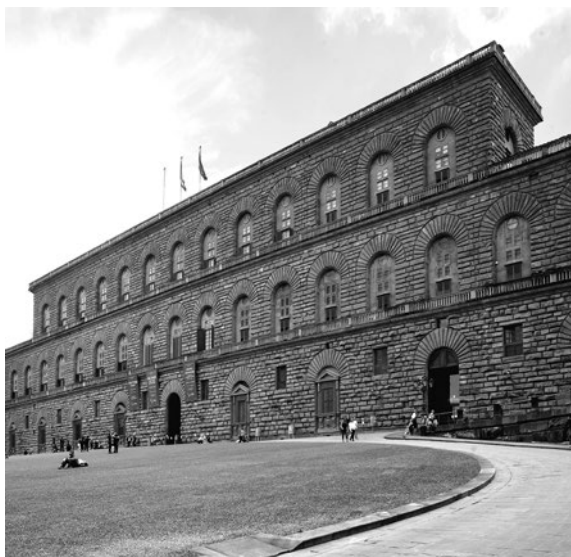




Fig. 7. Palazzo Medici; Firenze, via Cavour.

Fig. 8. Palazzo Pitti; Firenze, piazza Pitti.

Fig. 9. Palazzo Pazzi; Firenze, via del Proconsolo.



Fig. 10. Palazzo di Dietisalvi Neroni (poi Gerini, Barbolani di Montauto), dettaglio dei piani superiori; Firenze, via de' Ginori.





Fig. 11. Palazzo dello Strozzi; Firenze, piazza degli Strozzi.



Fig. 12. Palazzo Dati; Firenze, piazza Santo Spirito.



Fig. 13. La localizzazione dei palazzi costruiti a Firenze tra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo (base cartografica: Catasto Generale Toscano, 1835).

Fig. 14. Palazzo Ridolfi; Firenze, piazza di San Felice.





Fig. 15. Palazzo Boni-Antinori; Firenze, piazza degli Antinori.

Fig. 16. Palazzo Strozzi, l'angolo tra via de' Tornabuoni e via degli Strozzi.





Fig. 17. Palazzo di Nigi Neroni; Firenze, via de' Ginori.

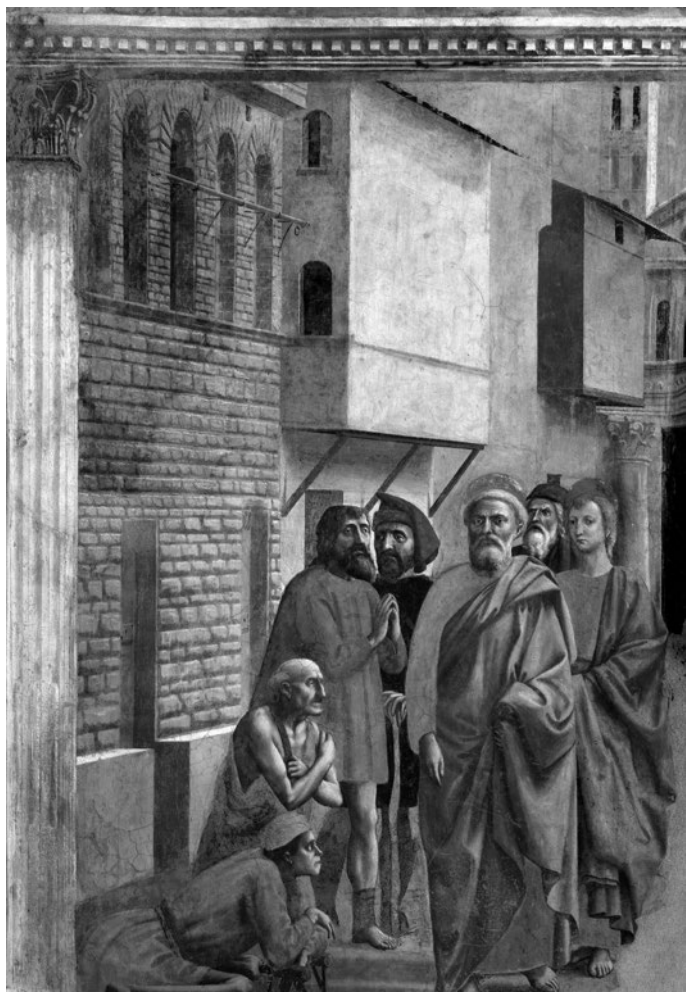


Fig. 18. Masaccio, *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra*, dettaglio; Firenze, chiesa del Carmine, cappella Brancacci.





Fig. 19. Palazzo Spini; Firenze, via de' Tornabuoni.

Fig. 20. Domenico Ghirlandaio, *Il miracolo del fanciullo resuscitato*; Firenze, chiesa di Santa Trinita, cappella Sassetti.

Fig. 21. Palazzo Davizzi-Davanzati; Firenze, via Porta Rossa.



Fig. 22. Palazzo Gondi; Firenze, piazza San Firenze.



Fig. 23. Palazzo Comunale, Montepulciano.

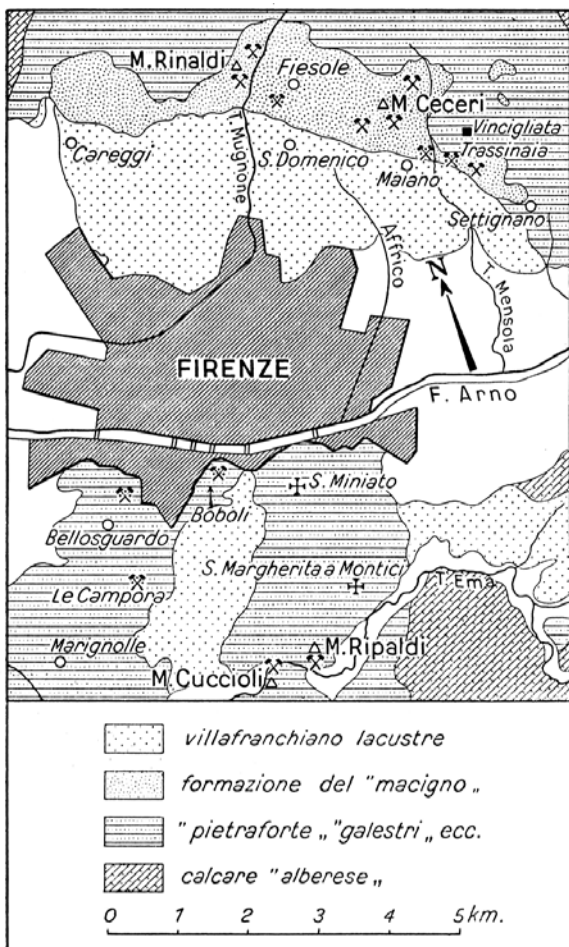


Fig. 24. Carta geologica di Firenze e dei suoi dintorni; da F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*; Firenze, Le Monnier, 1953.



Fig. 25. Piero di Cosimo, *La costruzione di un edificio*; Sarasota, Ringling Museum of Art.

Fig. 26. Apollonio di Giovanni, *Incontro tra Didone ed Enea*; da Publio Virgilio Marone, *Opere*, BRF, Ms. 492, c. 72r.

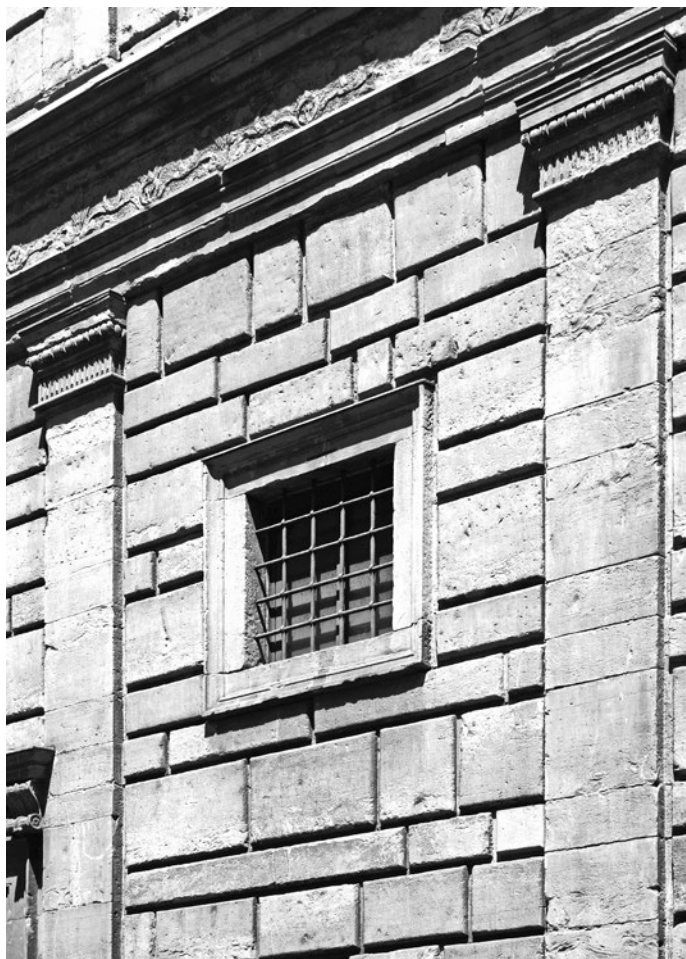


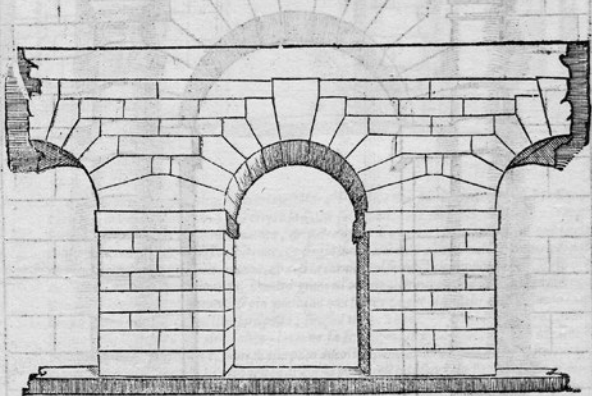
Fig. 27. Palazzo Rucellai, dettaglio del bugnato al piano terreno; Firenze, via della Vigna Nuova.



Fig. 28. Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura*, Venezia, presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584, c. 134v.

DELL'ORNAMENTO ARCHITETICO

Non basta all'opera esser fortissima, ma ancora conuien esser grata all'occhio, & ingegnosa di artificio: il perche questo modo di legature di pietre non solo è fortissimo, ma ingegnoso, & grato a' riguardanti, dellaqual inuentione se ne potrà seruire l'Architetto a piu cose. La misura sarà che quanto è l'apertura in larghezza, sia una volta & meza in altezza. il numero de i conij così sia fatto, che il mezo cerchio sia diuiso in parti ix. & un quarto; imperoche il conio di mezo sarà la quarta parte maggior de gli altri, & ogni un de gli altri occuperà una parte. l'altezza del conio di mezo sia per la metà dell'apertura. la fascia piana, che sostiene l'arco, sia dell'apertura la settima parte: & così da quella in giù sia diuiso il pilastro in sette parti. la fascia sopra li conij sia la sua altezza quanto è largo il conio nella parte di sotto, ilqual conio si puo far pender piu a basso l'ottava parte della sua larghezza. del legar l'altre pietre con li conij, la figura il dimostra apertamente.



Et perche le commodità si son conuerse in ornamento, & tal volta l'ornamento eccede la necessità, per dimostrare l'arte, & anco la ricchezza di chi fa fabricare; questa inuentione è fatta per commodità, per fortezza, & per decoro: per commodità, rispetto alle aperture, che ni sono: per fortezza, perioche da una all'altra apertura è gran sodo, & ben legato: per il decoro, perche è ricca di ornamento, della qual inuentione il giudizioso Architetto, si saprà accommodare a diuersi bisogni. La proportion della quale sarà, che tanto sia il sodo, quanto l'apertura, la quale sia due volte tanta in altezza. le pilastrate saranno della larghezza dell'apertura l'ottava parte.

& le

Fig. 29. Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura*, Venezia, presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584, c. 136r.

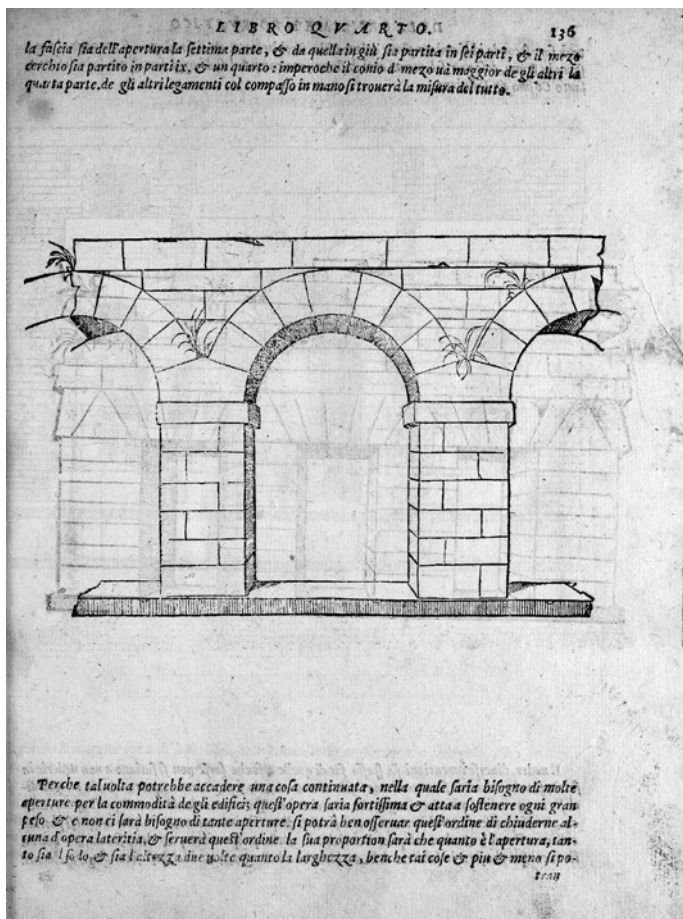


Fig. 30. Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura*, Venezia, presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584, c. 138v.

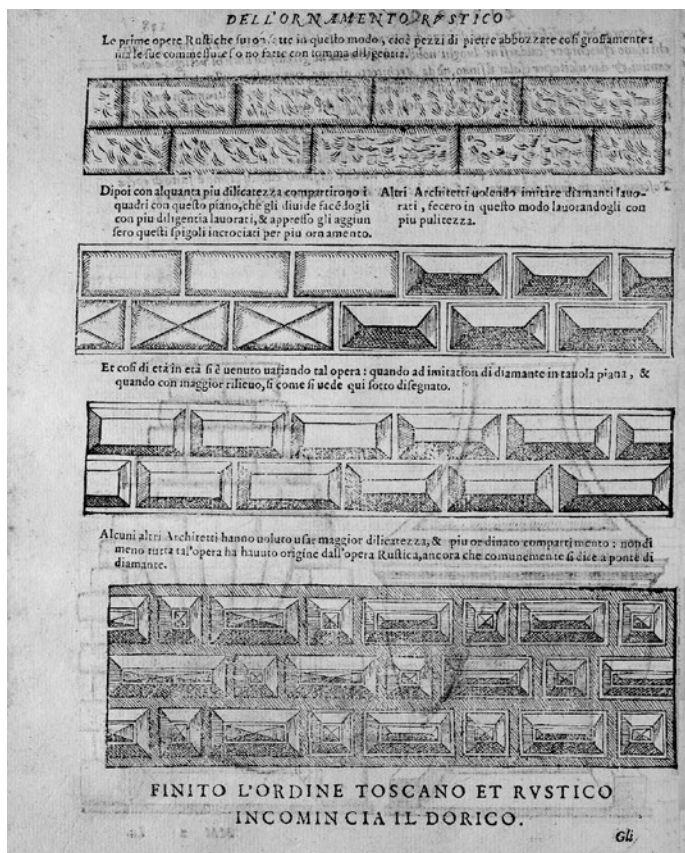


Fig. 31. Sebastiano Serlio, *Il Terzo libro*, Venezia, Marcolini, 1540, frontespizio.



Fig. 32. Palazzo Mozzi, dettaglio del paramento; Firenze, via de' Bardi.

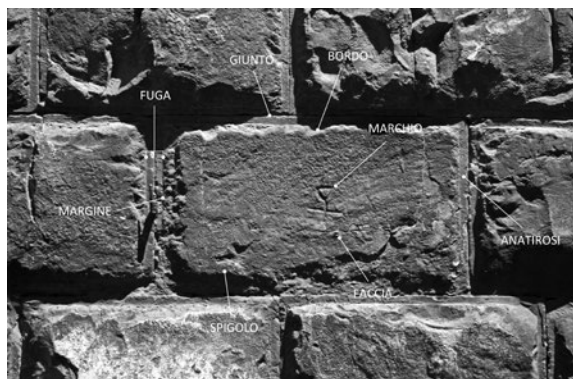




Fig. 33. Nomenclatura della bugna (Palazzo Vecchio, Firenze; paramento su via della Ninna).

Fig. 34. Palazzo Boni-Antinori, dettaglio del paramento del piano terreno (bugne A); Firenze, piazza degli Antinori.

Fig. 35. Palazzo Guadagni, dettaglio della fascia bugnata angolare (bugne A₁); Firenze, piazza Santo Spirito.

Fig. 36. Palazzo Borgherini-Rosselli Del Turco, dettaglio della fascia bugnata angolare (bugne A₂); Firenze, borgo Santi Apostoli.

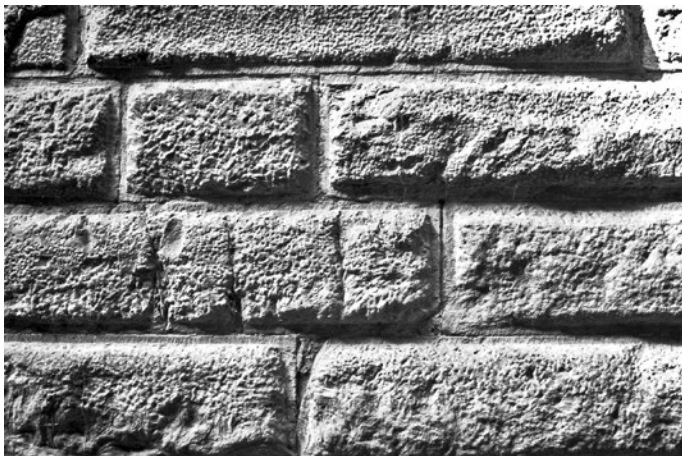


Fig. 37. Palazzo Corsini, dettaglio del paramento (bugne B); Firenze, via Maggio.

Fig. 38. Palazzo di Benedetto degli Alberti, dettaglio del paramento (bugne B₁); Firenze, via de' Benci.

Fig. 39. Palazzo Pazzi, dettaglio del paramento (in basso bugne D); Firenze; via del Proconsolo.



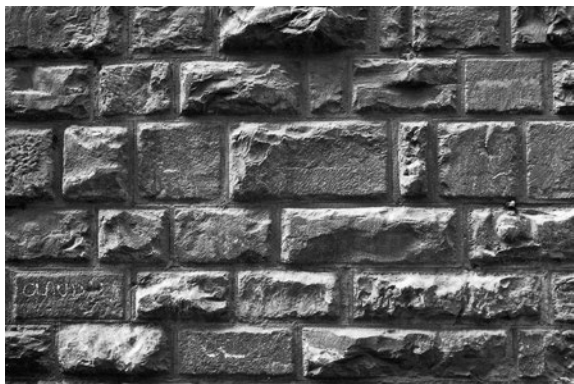




Fig. 40. Palazzo Scolari, dettaglio del paramento (bugne E frammischiata a bugne B e B₁); Firenze, via de' Giraldi.

Fig. 41. Palazzo Ridolfi, dettaglio del paramento (bugne F frammischiata a bugne B e B₁); Firenze, piazza di San Felice.

Fig. 42. Casa in via de' Pandolfini 18, Firenze, dettaglio del paramento (bugna G).

Fig. 43. Palazzo in via Ghibellina 69; Firenze; dettaglio del paramento (bugne C).

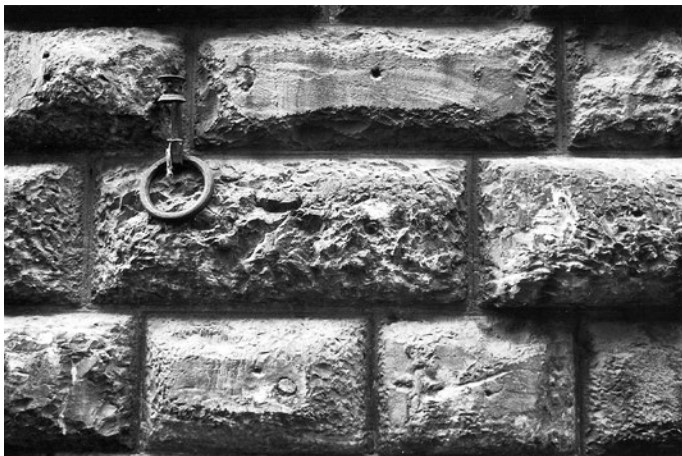


Fig. 44. Palazzo Medici, dettaglio del paramento basamentale su via Cavour (bugne J).

Fig. 45. Palazzo dello Strozzi, dettaglio del paramento basamentale (bugne H frammischiate a bugne J); Firenze, piazza degli Strozzi.

Fig. 46. Palazzo Gondi, dettaglio del paramento basamentale (bugne K); Firenze, piazza San Firenze.





Fig. 47. Palazzo Giandonati il basamento bugnato; Firenze, Pellicceria.

Fig. 48. Palazzo Cavalcanti, Firenze; dettaglio del paramento su via Porta Rossa.

Fig. 49. Palazzo Soldani, dettaglio del paramento; Firenze, via de' Neri.

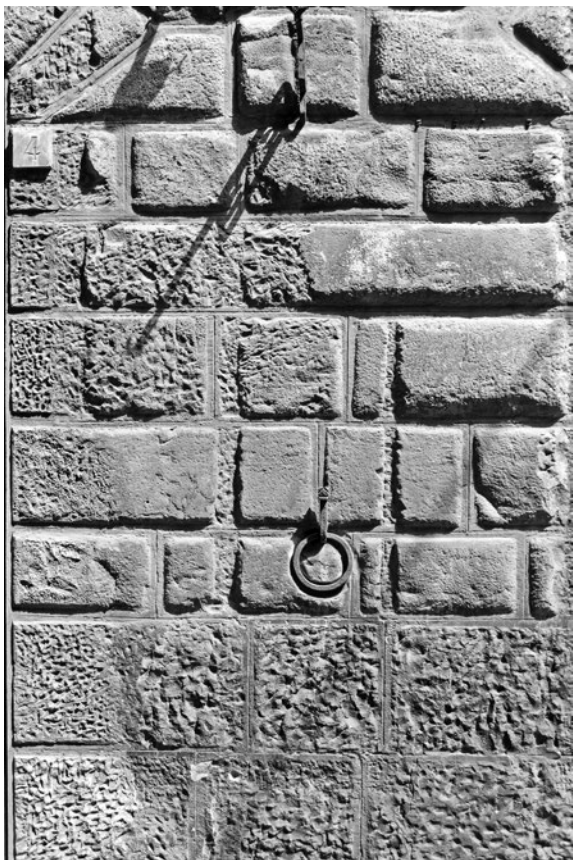




Fig. 50. Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco*; Firenze, Museo del Bargello.



Fig. 51. Donatello, *Crocifissione*; Firenze, chiesa di San Lorenzo, pulpito della Passione.

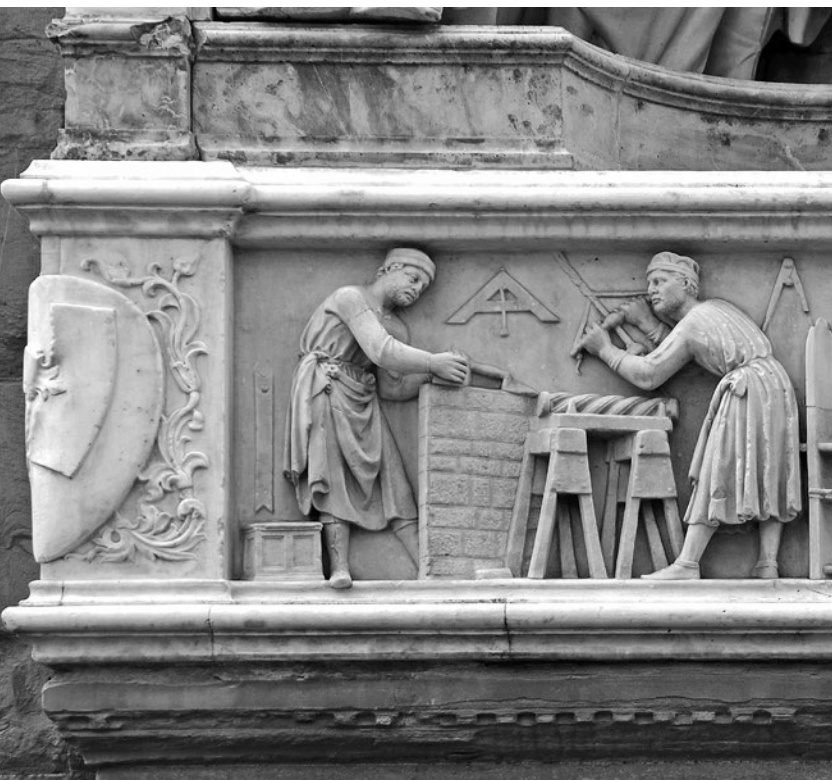


Fig. 52. Nanni di Banco, predella del tabernacolo de' Maestri di Pietra e Legname; Firenze, Orsanmichele.





Fig. 53. Palazzo Vecchio; Firenze.

Fig. 54. Castello federiciano, Bari.

Fig. 55. Castello federiciano, Gioia Del Colle.





Fig. 56. Palazzo Cerchi; Firenze, via della Condotta.



Fig. 57. Torre del Vescovo; Firenze, via de' Cerretani.



Fig. 58. Palazzo Lotteringhi della Stufa; Firenze, piazza San Lorenzo.



Fig. 59. Palazzo Vai; Firenze, via Cavour.

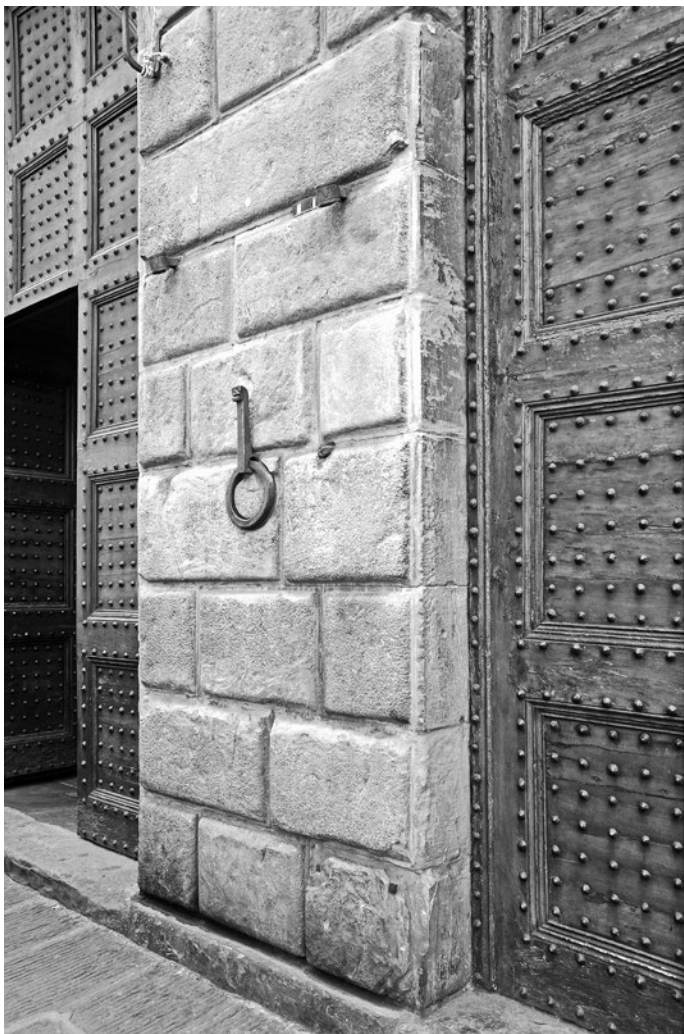


Fig. 60. Palazzo Davizzi-Davanzati, dettaglio del paramento del piano terreno; Firenze, via Porta Rossa.



Fig. 61. Palazzo Alessandri; Firenze, borgo degli Albizzi.



Fig. 62. Palazzo Salviati; Firenze, via della Vigna Vecchia.



Fig. 63. Palazzo Corbinelli; Firenze, via Maggio.



Fig. 64. Palazzo Bezzoli; Firenze, via de' Cerretani.



Fig. 65. Palazzo della Mercanzia; Firenze, piazza della Signoria.



Fig. 66. Palazzo Busini; Firenze, via de' Benci.



Fig. 67. Palazzo Buondelmonti, il basamento bugnato; Firenze, borgo Santi Apostoli.



Fig. 68. Palazzo Rinieri; Firenze, via de' Neri.



Fig. 69. Palazzo Scolari; Firenze, via de' Giraldi.



Fig. 70. Palazzo Alamanni, il basamento bugnato; Firenze, via San Niccolò.



Fig. 71. Palazzo Bezzoli, dettaglio; Firenze, via de' Cerretani.



Fig. 72. Palazzo Cavalcanti; Firenze, via de' Calzaioli.



Fig. 73. Palazzo Minerbetti; Firenze, via de' Tornabuoni.



Fig. 74. Palazzo Ginori, dettaglio della fascia bugnata laterale; Firenze, via de' Ginori.



Fig. 75. Palazzo Del Nero-Torrigiani, il portale; Firenze, piazza de' Mozzi.





Fig. 76. Loggia de' Cerchi, il superstite pilastro angolare; Firenze, via de' Cerchi.

Fig. 77. Palazzo di Benedetto degli Alberti; Firenze, via de' Benci.



Fig. 78. Palazzo Alberti; Firenze, via de' Benci 10.



Fig. 79. Palazzo Alberti; Firenze, via de' Benci 12.



Fig. 80. Palazzo Alberti; Firenze, via de' Benci 14.



Fig. 81. Palazzo Alberti; Firenze, via de' Benci 16.



Fig. 82. Palazzo Neretti, il portale; Firenze, via del Moro.



Fig. 83. Palazzo Ardinghelli; Firenze, via del Parione.



Fig. 84. Palazzo Corsini, dettaglio del basamento; Firenze, via Maggio.



Fig. 85. Palazzo Biliotti; Firenze, via Maggio.



Fig. 86. Palazzo Lenzi; Firenze, piazza Ognissanti.





Fig. 87. Palazzo Sertini; Firenze, via de' Corsi.

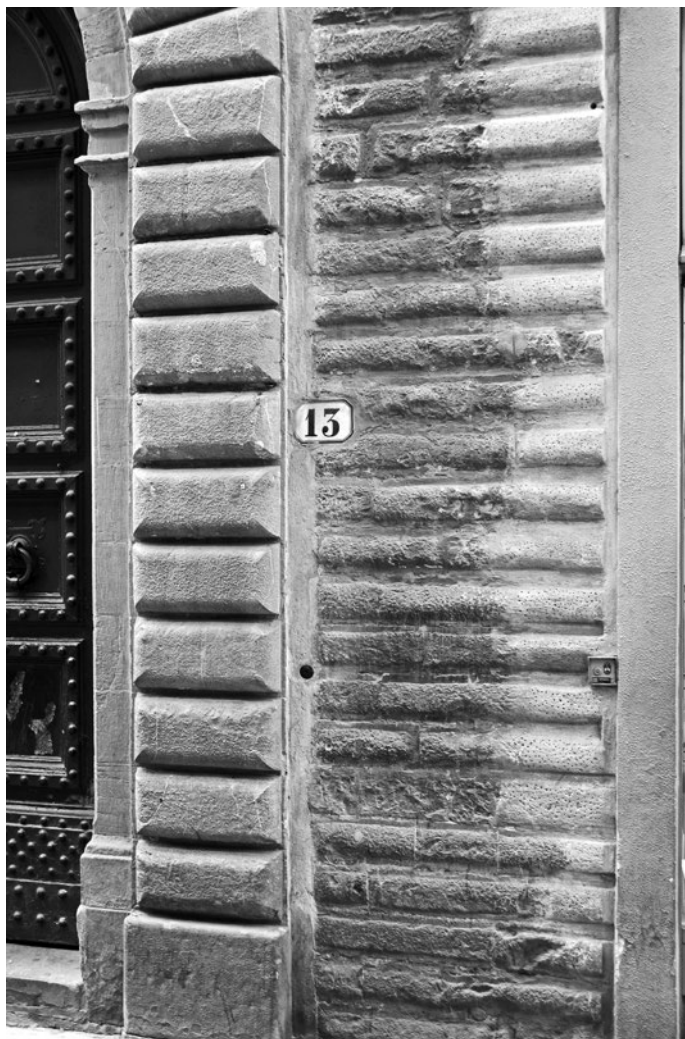


Fig. 88. Casa Lapi, dettaglio del basamento; Firenze, via del Corso.



Fig. 89. Palazzo Larioni-Canigiani; Firenze, via de' Bardi.

Fig. 90. Palazzo Lanfredini; Firenze, via Santo Spirito.



Fig. 91. Palazzo Capponi-Coverelli; Firenze, via Santo Spirito.



Fig. 92. Casa Marignolli; Firenze, via de' Cerretani.



Fig. 93. Palazzo Manetti, dettaglio; Firenze, via Santo Spirito.



Fig. 94. Palazzo Medici, Firenze; dettaglio del bugnato su via de' Gori.

Fig. 95. Palazzo Soldani, il portale; Firenze, via de' Neri.

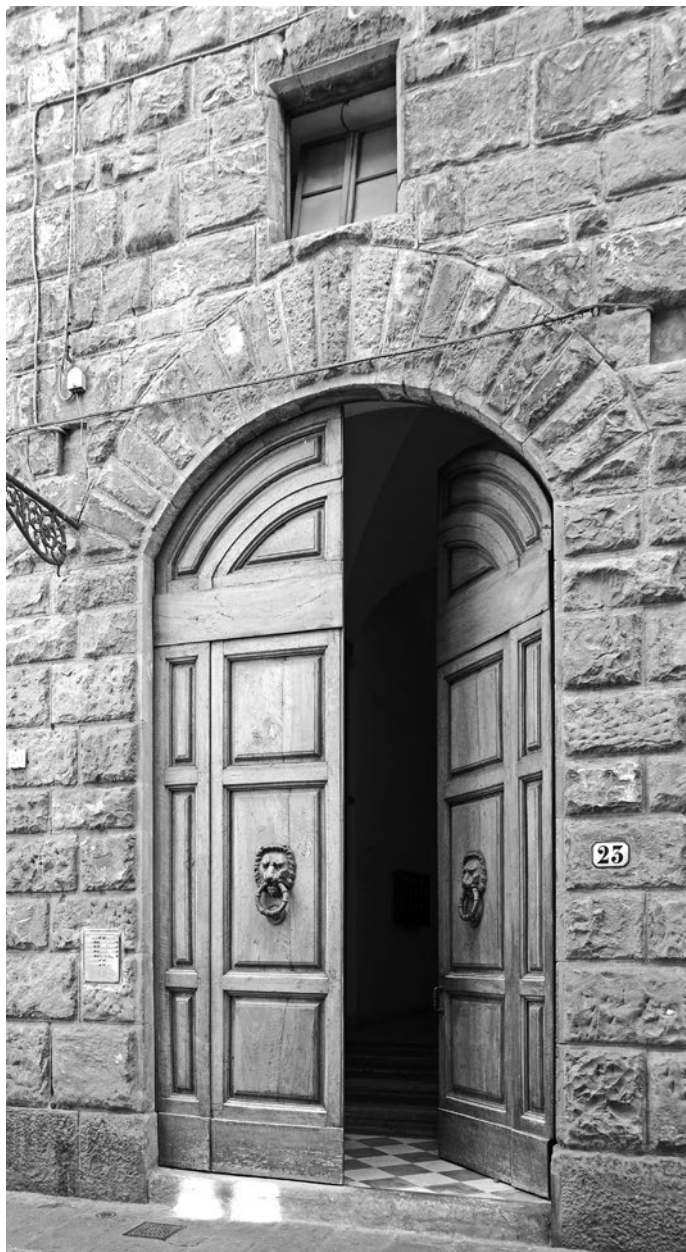




Fig. 96. Palazzo Albizzi; Firenze, borgo degli Albizzi.



Fig. 97. Palazzo Rucellai; Firenze, via della Vigna Nuova.



Fig. 98. Palazzo Rucellai, dettaglio del piano terreno; Firenze, via della Vigna Nuova.



Fig. 99. Palazzo Rucellai, dettaglio del primo piano; Firenze, via della Vigna Nuova.



Fig. 100. Palazzo di Francesco di Piero Pitti (poi Temple Leader); Firenze, piazza Pitti.



Fig. 101. Palazzo Piccolomini, Pienza.



Fig. 102. Palazzo Lenzi, il portale su borgo Ognissanti; Firenze, piazza Ognissanti.



Fig. 103. Palazzo Bartolini, il portale; Firenze, via Porta Rossa.

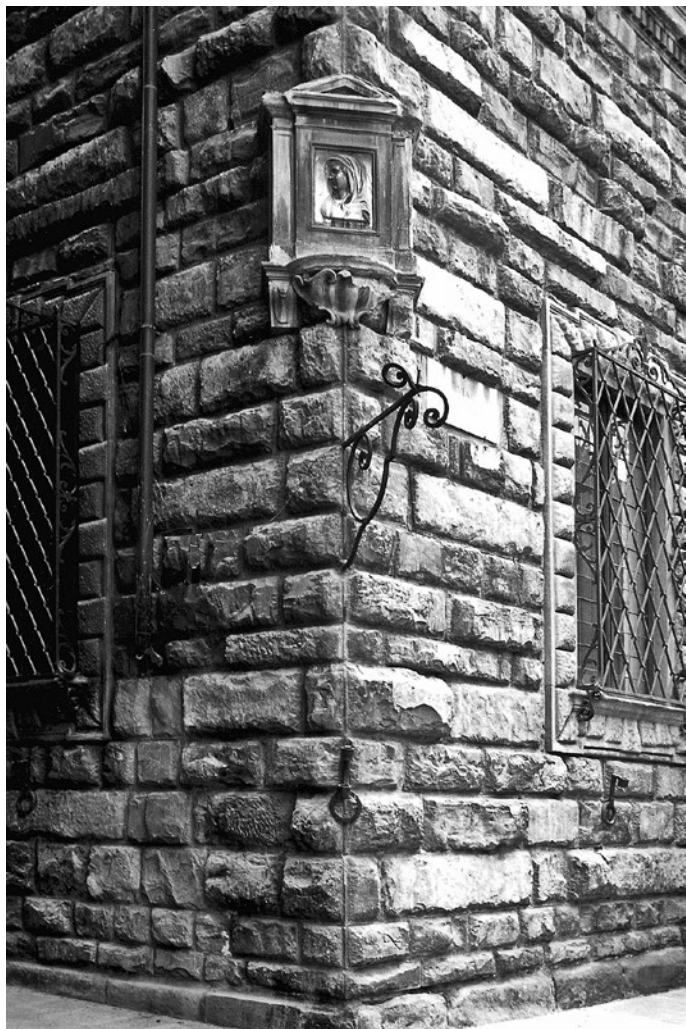
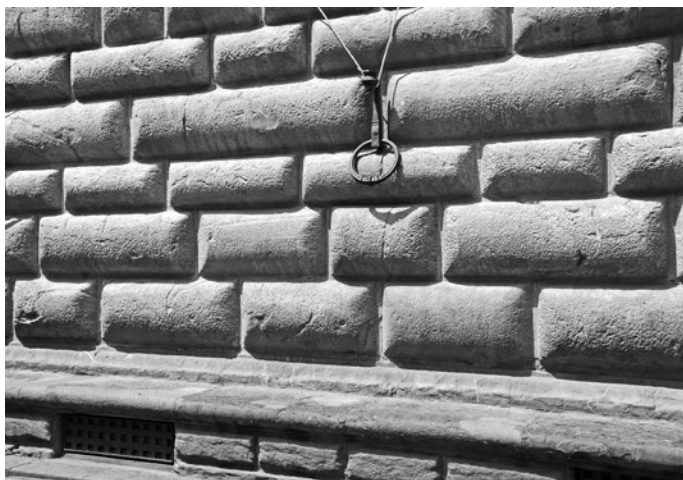


Fig. 104. Palazzo Pazzi, Firenze, dettaglio dell'angolo fra via del Proconsolo e borgo degli Albizzi.



Fig. 105. Palazzo di Dietisalvi Neroni (poi Gerini, Barbolani di Montauto), il portale; Firenze, via de' Ginori.



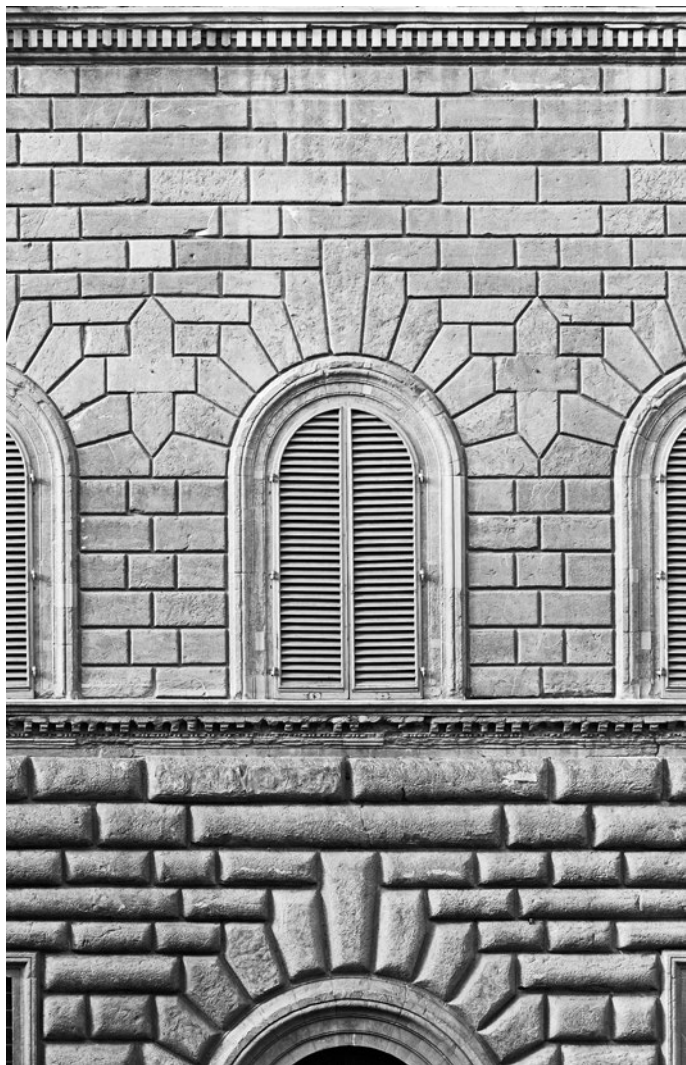


Fig. 106. Palazzo Strozzi, Firenze; dettaglio del paramento del piano terreno su piazza Strozzi.

Fig. 107. Palazzo Gondi, dettaglio del piano terra; Firenze, piazza San Firenze.

Fig. 108. Palazzo Gondi, dettaglio del primo piano; Firenze, piazza San Firenze.

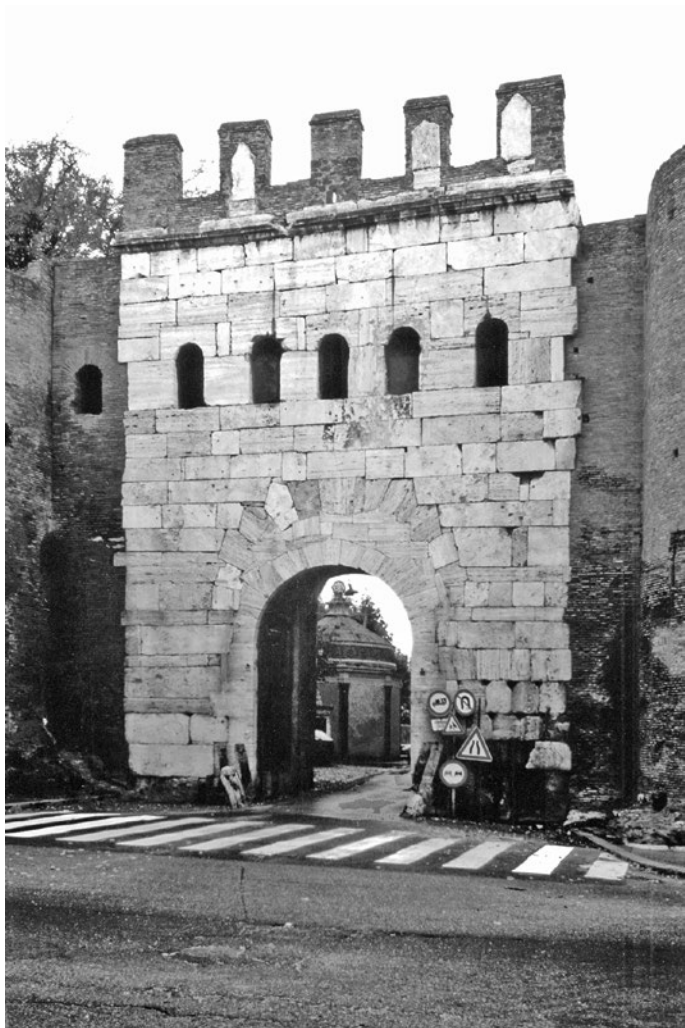


Fig. 109. Porta Latina, Roma.



Fig. 110. Arco dei Pantani (foro di Augusto), Roma.

Fig. 111. Raffaello, *Madonna col Bambino e Santi*, dettaggio; New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 112. Palazzo Gerini, il portale; Firenze, via de' Pandolfini.

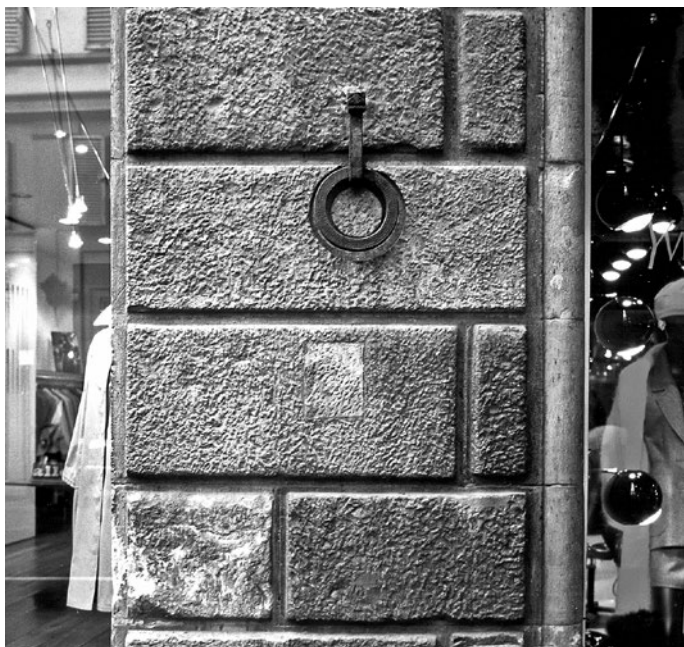


Fig. 113. Palazzo Minerbetti, dettaglio del bugnato; Firenze, via de' Tornabuoni.



Fig. 114. Casa Taddei, il portale; Firenze, via de' Ginori.



Fig. 115. Palazzo Lapi, il portale; Firenze, via M. Buonarroti.



Fig. 116. Casa Corsini, il portale; Firenze, via Maggio.



Fig. 117. Casa in via Sant'Egidio 14 (casa Panattoni), il portale; Firenze.



Fig. 118. Casa Buondelmonti, il portale; Firenze, via delle Terme.



Fig. 119. Palazzo Ricasoli; Firenze, piazza C. Goldoni.



Fig. 120. Palazzo Ricasoli, il portale; Firenze, piazza C. Goldoni.



Fig. 121. Palazzo Ricasoli, dettaglio della fascia bugnata all'angolo con via del Parione; Firenze, piazza C. Goldoni.



Fig. 122. Palazzo Lenzi, la fascia bugnata all'angolo fra piazza Ognissanti e via Montebello; Firenze, piazza Ognissanti.



Fig. 123. Palazzo Lenzi, la fascia bugnata all'angolo fra piazza Ognissanti e borgo Ognissanti; Firenze, piazza Ognissanti.



Fig. 124. Palazzo Mazzinghi; Firenze, via delle Belle Donne.



Fig. 125. Palazzo Taddei, dettaglio della fascia angolare; Firenze, via de' Ginori.



Fig. 126. Palazzo Corsi-Horne; Firenze, via de' Benci.



Fig. 127. Palazzo Corsi-Horne, il portale; Firenze, via de' Benci.



Fig. 128. Palazzo Serristori, il portale; Firenze, borgo Santa Croce.



Fig. 129. Palazzo Borgherini-Rosselli Del Turco, uno dei portali; Firenze, borgo Santi Apostoli.



Fig. 130. Palazzo Bagnesi, il portale; Firenze, via de' Neri.



Fig. 131. Il muro tergale del foro di Augusto a Roma in una fotografia della seconda metà dell'Ottocento.

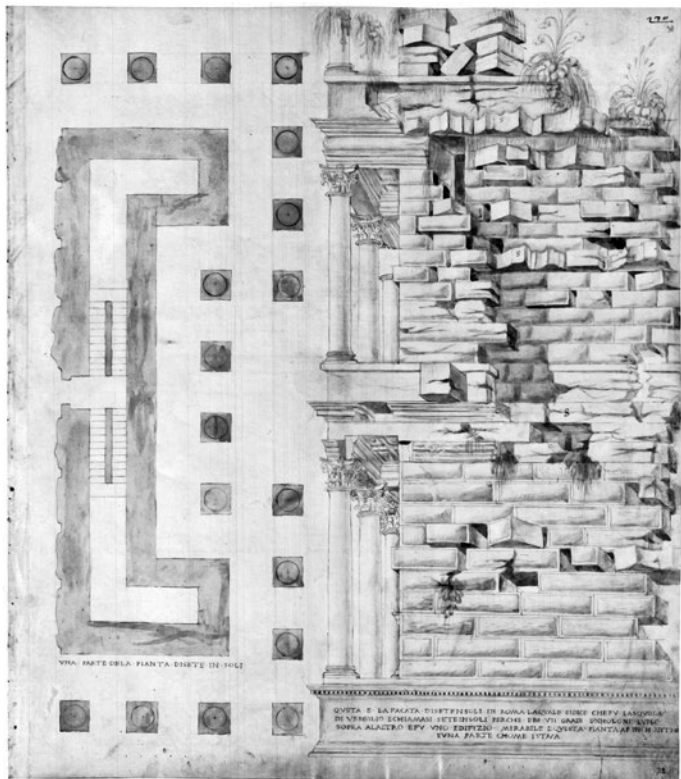




Fig. 132. Giuliano da Sangallo, il Settizonio, BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 32r.

Fig. 133. Porta Maggiore, Roma.

Fig. 134. Sostruzioni del tempio del Divo Claudio, Roma.

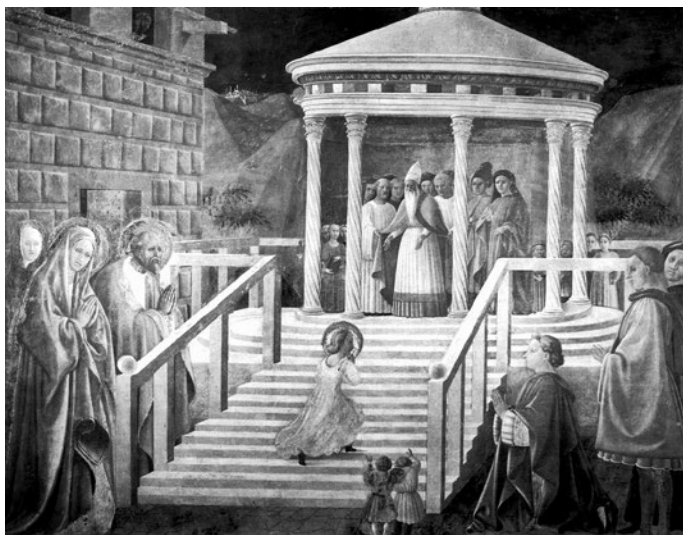


Fig. 135. Cerchia di Paolo Uccello, *Presentazione di Maria al Tempio*;
Prato, cattedrale di Santo Stefano, cappella dell'Assunta.

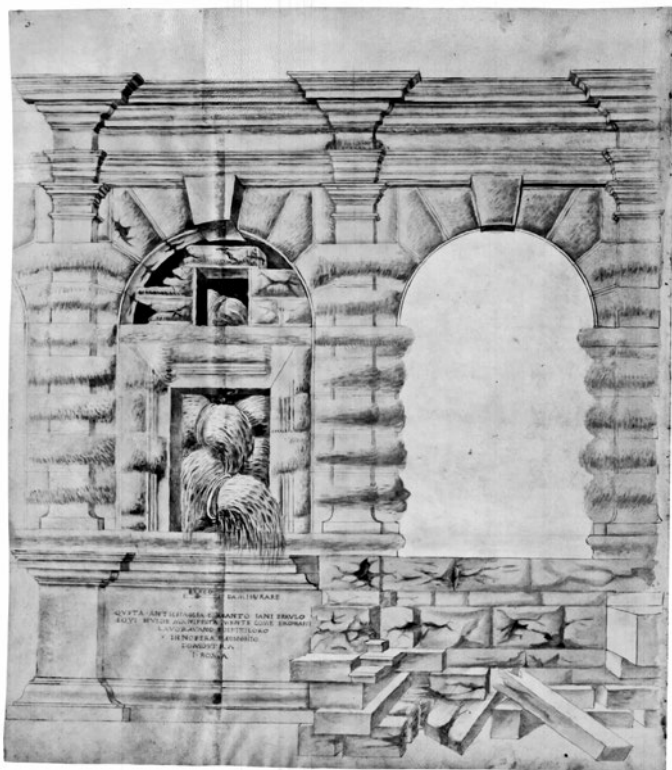


Fig. 136. Giuliano da Sangallo, “antichaglia” nel convento dei Santi Giovanni e Paolo (sostruzioni del tempio del Divo Claudio), BAV, *Barb. Lat.*, 4424, c. 5v.



Fig. 137. Donatello, Il banchetto di Erode; Siena, Battistero.





Fig. 138. Fra Carnevale (Bartolomeo di Giovanni Corradini), *Natività della Vergine*; New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 139. Tempio di Ercole Vincitore al Foro Boario, Roma.



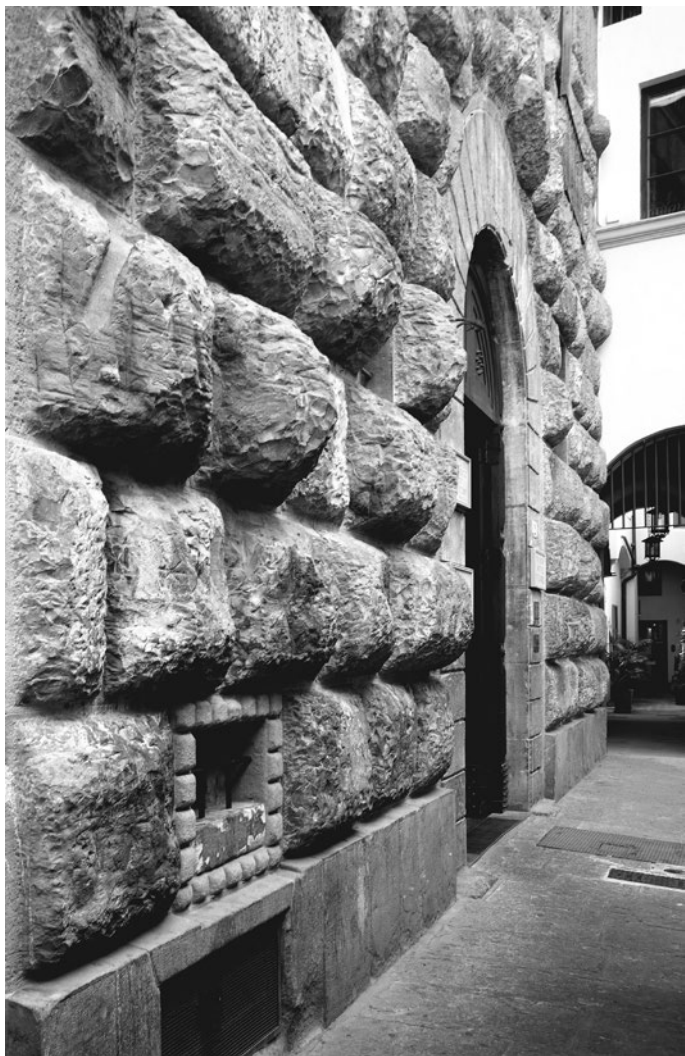


Fig. 140. Palazzo dello Strozzi, il portale sinistro; Firenze, piazza Strozzi.

Fig. 141. Palazzo dello Strozzi, dettaglio del portale sinistro; Firenze, piazza Strozzi.

Fig. 142. Palazzo dello Strozzi, dettaglio del bugnato della parte basamentale; Firenze, piazza Strozzi.

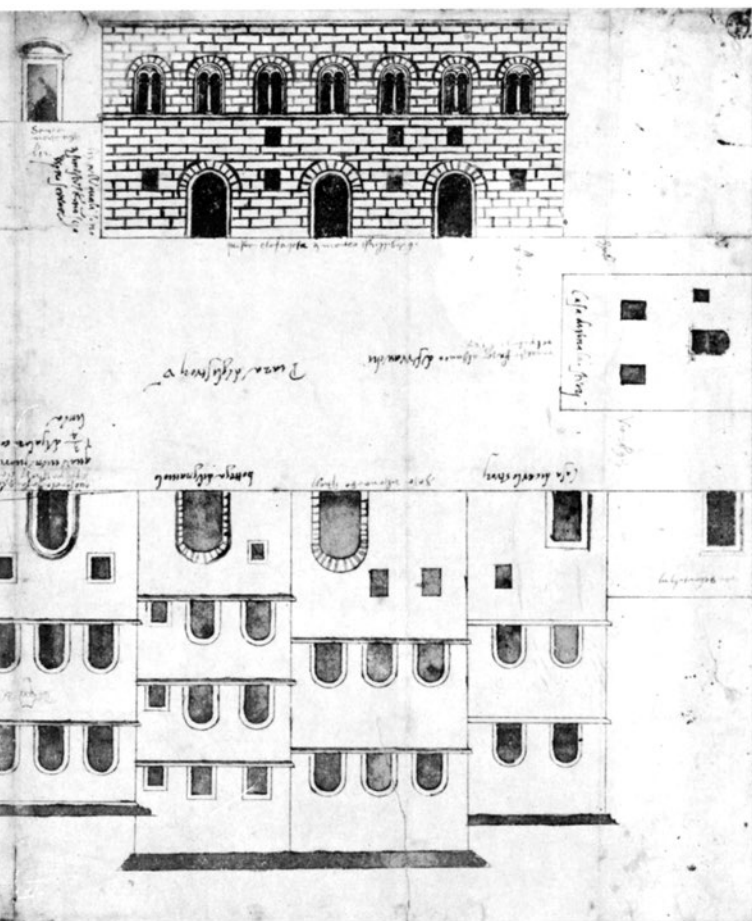




Fig. 144. Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*; Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, cappella maggiore.







Fig. 145. La localizzazione dei palazzi quattrocenteschi con paramenti o altri elementi bugnati; vd. il catalogo (base cartografica: Catasto Generale Toscano, 1835)

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Fig. 2, 144: per concessione dei Musei Civici Fiorentini.
- Fig. 3: © Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Fig. 4: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, CC BY-NC-SA 3.0
- Fig. 11, 21, 59, 96: © Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck-Institut, foto: Ivo Bazzechi.
- Fig. 18: © Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck-Institut, foto: Roberto Sigismondi (per concessione dei Musei Civici Fiorentini).
- Fig. 26: per concessione della Biblioteca Riccardiana, Firenze — Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
- Figg. 28, 29, 30: © Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Fig. 50: per concessione dei Musei del Bargello, Firenze — Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
- Fig. 54: Carlo Dani, CC BY-SA 4.0.
- Fig. 55: Sailko, CC BY 3.0.
- Fig. 111: © Metropolitan Museum of Art, New York.
- Figg. 132, 136: per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato.
- Fig. 134: Anthony M., CC BY 2.0.
- Fig. 137: Matthias Kabel, CC BY-SA 3.0.
- Fig. 139: Mac9, CC BY-SA 2.5.
- Fig. 143: per concessione delle Gallerie degli Uffizi - Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

BIBLIOGRAFIA

J.S. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII, 1983, 1, pp. 15-34.

J.-P. ADAM, *La construction romaine. Matériaux et techniques*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1984 (trad. it.: *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano, Longanesi, 1988).

B. ADORNI, *Il 'rustico' in Giulio Romano: alcuni casi emblematici*, «Arte Lombarda», n.s., 161-162, 2011, 1-2, pp. 14-31.

M. AINAI, *Über das Mauerwerk des Palazzo Pitti in Florenz. Ein Versuch zu seiner kunstgeschichtlichen Stellungnahme*, sommario dattiloscritto di un articolo apparso nella rivista di Yokohama «Geibun Kenkyu», X, 1960, 11, conservato al KIF.

L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1960.

L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989.

L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, nuova edizione a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994.

F. ALBERTINI, *Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae*, Roma, per Iacobum Mazochium, 1510.

F. ALGAROTTI, *Opere del Conte Algarotti*, Cremona, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, 1778-1784, 10 voll.

F. AMES-LEWIS, *Early Medicean Devices*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1979, pp. 122-143.

S. AMMIRATO, *Istorie fiorentine di Scipione Ammirato con l'aggiunte di Scipione Ammirato il giovane*, Firenze, per V. Batelli e Compagni, 1846-1849, 6 voll.

F.X. AMPRIMOZ, *Un décor «fouriériste» à Florence*, «Revue de l'Art», 1980, 48, pp. 57-67.

[G. ANGUILLES], *Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla R. Corona di Toscana*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1815.

L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830), a cura di Gabriele Morolli, Firenze, Alinea, 1988, 2 voll.

F.V. ARENS, voce *Buckelquader*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, begonnen von O. Schmitt, herausgegeben von E. Gall und L.H. Heydenreich, III, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1954, coll. 44-47.

G.C. ARGAN, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori, 1955.

E. ARSLAN, *Venezia gotica. L'architettura civile*, Milano, Electa, 1970.

At Home in Renaissance Italy, ed. by M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, summary catalogue ed. by E. Miller, London, V&A Publications, 2006.

G. AUJAC, *Le peintre florentin Piero del Massaio et la Cosmographia de Ptolémée*, «Geographia Antiqua», III-IV, 1994-1995, pp. 187-204.

A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, 2 voll.

A. AVOGADRIUS [A. AVOGADRO], *De Religione, & Magnificentia Illustris. Cosmi Medices Florentini*, in *Deliciae eruditorum seu veterum ἀνεκδοτων opusculorum collectanea*, a cura di G. Lami, XII, Firenze, ex typographio Io. Baptistae Bruscaagli et Sociorum, 1742, pp. 117-149.

E. BACCIOTTI, *Firenze Illustrata nella sua storia — famiglie — monumenti, arti — scienze*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1885-1888, 4 tomi.

L. BALDINI GIUSTI, F. FACCHINETTI BOTTAI, *Documento sulle prime fasi costruttive di palazzo Pitti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 703-731.

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1845-1847, 5 voll. (ristampa anastatica a cura di P. Barocchi e A. Boschetto: Firenze, SPES, 1974-1975, 7 voll.).

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681 (ristampa anastatica: Firenze, S.P.E.S., s.d.).

J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, 1955 (trad. it.: *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1993²).

B. BARBADORO, *Le finanze della Repubblica fiorentina. Imposta diretta e debito pubblico fino all'istituzione del Monte*, Firenze, Olschki, 1929.

J. BARCLAY LLOYD, *Masonry Techniques in Medieval Rome c. 1080-c. 1300*, «Papers of the British School at Rome», LIII, 1985, pp. 225-277.

P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1977-1978, 4 voll.

H. BARON, *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, «Speculum», XIII, 1938, pp. 1-37.

H. BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1955, 2 voll. (trad. it.: *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze 1970).

H. BARON, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 2 voll.

A. BARTOLI, *I documenti per la storia del Settizonio severiano e i disegni inediti di Marten van Heemskerck*, «Bollettino d'Arte», III, 1909, 7, pp. 253-269.

L. BARTOLI, *La rete magica di Filippo Brunelleschi. Le seste, il braccio, le misure*, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1977.

M.T. BARTOLI, *Numero e geometria nel disegno dei palazzi fiorentini del sec. XV*, in E. MANDELLI, *Palazzi del Rinascimento. Dal rilievo al confronto*, «Studi e Documenti di Architettura», n.s., 1989, 16, numero speciale, pp. 311-331.

M.T. BARTOLI, *Le caratteristiche geometriche e numeriche di palazzo Medici*, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 76-81.

L. BARTOLINI SALIMBENI, *Una «fabbrica» fiorentina di Baccio d'Agnolo. Le vicende costruttive del palazzo Bartolini Salimbeni attraverso i documenti d'archivio*, «Palladio», III serie, XXVII, 1978, 2, pp. 7-28.

S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-.

E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa, 1976.

H. BAUER, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1965.

S.F. BAXENDALE, *Exile in Practice: The Alberti Family In and Out of Florence 1401-1428*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 1991, 4, pp. 720-756.

L. BECHERUCCI, voce *Donatello*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, coll. 404-418.

M.B. BECKER, *Problemi della finanza pubblica fiorentina della seconda metà del Trecento e dei primi del Quattrocento*, «Archivio Storico Italiano», CXXIII, 1965, 4, pp. 433-466.

M.B. BECKER, *Florence in Transition*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1967-1968, 2 voll.

G. BELLI, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, «Quaderni di Palazzo Te», 1996, 4, pp. 9-35.

G. BELLI, *Il palazzo dello Strozzi*, in *Michelozzo Scultore e Architetto (1396-1472)*, atti del convegno internazionale (Firenze-Castello del Trebbio, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze, Centro Di, 1998, pp. 35-44.

G. BELLI, "Pulchriora latent". *Una nuova fonte iconografica per la storia di palazzo Pitti*, «Opus Incertum», I, 2006, I, pp. 91-97.

G. BELLI, *Il disegno delle facciate nei palazzi fiorentini del Quattrocento*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 19-29.

G. BELLI, *Murature e concezione architettonica nelle prime opere di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 41-56.

G. BELLI, *Aguti e bambole. Il palco ligneo della casa di Bartolomeo Scala a Firenze*, «Opus Incertum», X, 2017, pp. 42-55.

G. BELLI, *Simone di Tommaso d'Antonio del Pollaiuolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 727-731.

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino, Einaudi, 1985.

L. BELLOSI, *Giotto ad Assisi*, Assisi, Dacca-Casa Editrice Franciscana, 1989.

A. BELLUZZI, *L'Opera Rustica nell'architettura italiana del primo Cinquecento*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1979, pp. 98-112.

G. BELTRAMINI, *Palazzo Thiene a Vicenza*, Milano, Skira, 2007.

F. BENELLI, *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

P. BENIGNI, *Appunti per la storia di un palazzo fiorentino*, in *Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro*, a cura di P. Benigni, Firenze, Edifir, 1996, pp. 1-46.

G. BENNASSUTI, *Viaggio storico pittoresco della Toscana*, Verona, s.s., s.d. (edizione anastatica: Bologna, Forni, 1975).

E. BENTIVOGLIO, *Santa Maria della Quercia*, in *Viterbo e i giubilei del Rinascimento (1450-1550). Storia, personaggi, opere*, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editori, [2017], pp. 131-152.

J.-C. BESSAC, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions du CNRS, 1986.

S. BETTINI, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l'arte*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti». Parte I, Atti, LXVIII.1955-1956, pp. 1-16.

S. BETTINI, *Il palazzo dei diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma, Diabasis, 2017.

M. BEVILACQUA, *Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento*, «Opus Incertum», n.s., II, 2016, pp. 34-47.

A. BEYER, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 434-459.

L. BIADI, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizj sono andati soggetti*, Firenze, nella stamperia Bonducciana, 1824.

H. BIERMANN, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXIII, 1970, pp. 154-195.

H. BIERMANN, E. WORGULL, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I., König von Neapel. Versuch einer Rekonstruktion*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXI, 1979, pp. 91-118.

F. BIONDO, *Roma instaurata*, Veronae, per Boninum de Boniniis, 1481.

F. BIONDO, *Italia illustrata*, Veronae, Hieronimus Broianicus, 1482.

F. BIONDO, *Roma triumphans*, Brixiae, per Bartholomaeum Vercellensem, 1482.

F. BIONDO, *Scritti inediti e rari*, con una introduzione di B. Nogara, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1927.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll.

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempij, di Palazzi i più notabili artifizij, et più preziosi si contengono*, Firenze, s.s., 1591 (ristampa anastatica con una introduzione di J. Shearman: Westmead, Farnborough, Gregg International Publishers, 1971).

F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze ... scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1973).

G. BOFFITO, *Le tre piante iconografiche più antiche di Firenze in un codice parigino e in due vaticani*, «L'Universo», VIII, 3, 1927, pp. 295-302.

G. BOFFITO, A. MORI, *Piante e vedute di Firenze. Studio storico topografico cartografico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1926 (ristampa anastatica: Roma, Multigrafica, 1973).

F. BOLOGNA, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino, Einaudi, 1969.

W. BOMBE, *Der Palazzo Medici-Riccardi und seine Wiederherstellung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», V, 1912, 6, pp. 216-223.

W. BOMBE, *Nachlass-Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodovico di Gino Capponi*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928.

F. BORBOTTONI, *Catalogo e illustrazione storica della collezione di n. 120 dipinti a olio sulla tela, Rappresentanti le Vedute interne o esterne di diverse antiche Fabbriche, Monumenti, Porte, Ponti e Località diverse della città di Firenze e suoi dintorni*, Firenze, Tip. Bonducciana, 1895-1896.

F. BORDONI, *La villa suburbana di Bartolomeo Scala a Firenze. Villamque dives publico peculio/insanus urbam struit*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., LII, 2009, pp. 17-38.

F. BORDONI, *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, «Annali di Architettura», XXIII, 2011, pp. 9-36.

R. BORGHINI, *Il Riposo di Raffaello Borghini. In cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1584 (ristampa anastatica: Hildesheim, Georg Olms, 1969).

F. BORSI, *La Capitale a Firenze e l'opera di G. Poggi*, Roma, Colombo, 1970.

F. BORSI, *Leon Battista Alberti. Opera completa*, Milano, Electa, 1986².

S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985.

L. BOSCHETTO, *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Firenze, Olschki, 2000.

M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975.

S. BRACHETTI, *Tarquinia. Il palazzo Vitelleschi*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo, atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006)*, a cura di P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara, Edizioni ZiP, 2008, II, pp. 295-313.

W. BRAGHIROLI, *Luca Fancelli scultore, architetto e idraulico del secolo XV*, «Archivio Storico Lombardo», III, 1876, 4, pp. 610-638.

W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1953.

Brevi notizie sopra alcuni antichi edifizii di Piazza S. Biagio, Via Por S. Maria e Borgo S. Jacopo, «Bollettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica», II, 1901, pp. 38-45.

H. BROCKHAUS, *Die große alte Ansicht von Florenz in Berlin*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», I, 1909, 2, pp. 53-76.

G.A. BRUCKER, *The Ciompi Revolution*, in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubinstein, London, Faber and Faber, 1968, pp. 314-356.

G.A. BRUCKER, *Renaissance Florence*, New York, John Wiley & Sons, 1969 (trad. it.: *Firenze nel Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1980).

G.A. BRUCKER, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princeton, Princeton University Press, 1977 (trad. it.: *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1981).

A. BRUSCHI, *Note sulla formazione dell'Alberti*, «Palladio», III serie, XXV, 1978, 1, pp. 6-44.

M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di Santa Croce*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1971.

M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere della SS. Annunziata*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973.

M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di S. Maria Novella*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973.

M. BUCCI, *Palazzi di Firenze. Quartiere di Santo Spirito*, fotografie di R. Bencini, Firenze, Vallecchi, 1973.

T. BUDDENSIEG, *Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, april 1974), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 335-348.

M. BULGARELLI, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano, Electa, 2008.

A. BULGARINI, *Guide de Florence et de ses environs établi sur un plan entièrement nouveau*, Firenze, Joseph et Frères Ducci, 1838.

W.A. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1970, 4, pp. 369-392.

W.A. BULST, *Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 98-129.

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1855 (trad. it.: *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni, 1952).

J. BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1878 (trad. it.: *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1991).

H. BURNS, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Proceedings of an international conference held at King's College (Cambridge, April 1969), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, The University Press, 1971, pp. 269-287.

H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 114-165.

C. BURROUGHS, *Florentine Palaces. Cubes and Context*, «Art History», VI, 1983, 3, pp. 359-363.

C. BURROUGHS, *The Italian Renaissance Palace Façade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

K.H. BUSSE, *Der Pitti-Palast. Seine Erbauung 1458-1466 und seine Darstellung in den ältesten Stadtansichten von Florenz (1469)*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LI, 1930, pp. 110-132.

S.B. BUTTERS, P.N. PAGLIARA, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia: strategie politiche e urbane di Giulio II*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, atti del convegno (Roma, 24-26 maggio 1995), a cura di G. Hajnóczy e L. Csorba, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2009, pp. 29-279.

F. BÜTTNER, *Der Umbau des Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz», XIV, 1970, 4, pp. 393-414.

F. BÜTTNER, «*All'usanza moderna ridotto*»: *gli interventi dei Riccardi*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 150-169.

F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze, Olschki, 2000.

F. CAGLIOTI, *Nouveautés sur la Bataille de San Romano de Paolo Uccello*, «Revue du Louvre», LI, 2001, 4, pp. 37-54.

A. CAGNANA, R. MUSSARDO, «Opus Novum». *Murature a bugnato del XII secolo a Genova: caratteri tipologici, significato politico, legami con l'architettura crociata*, in VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, atti del congresso (L'Aquila, 12-15 settembre 2012) a cura di F. Redi, A. Forgone, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2012, pp. 87-92.

E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

G. CAMBI, *Istorie di G.C. cittadino fiorentino pubblicate, e di annotazioni, e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da fr. Ildefonso di San Luigi*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XX-XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1785-1786.

[G. CAMBIAGI], *L'antiquario fiorentino o sia guida per osservare con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1765.

[G. CAMBIAGI], *Ristretto di notizie della città, chiese, palazzi, statue ed altri monumenti che si vedono esposti al pubblico in Firenze*, Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1789.

G. CAMBIAGI, *Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze. Edizione nona notabilmente corretta ed accresciuta*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1805⁹.

G.A. CAMPANO, *Vita Pii II pontificis maximi*, in *Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L.A. Muratori. Nuova edizione riveduta ampliata e corretta iniziata da Giosuè Carducci — Vittorio Fiorini, continuata a cura dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, III, 2 (*Le vite di Pio II di Giovanni Antonio Campano e Bartolomeo Platina*), a cura di G.C. Zimolo, Bologna, Zanichelli, 1964, pp. 1-88.

- D. CARL, *La Casa Vecchia dei Medici e il suo giardino*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 38-43.
- G. CAROCCI, *Il riordinamento del centro di Firenze*, «Arte e Storia», I, 1882, 7, pp. 50-51; 8, pp. 59-60.
- G. CAROCCI, *Il Mercato Vecchio di Firenze. Ricordi e curiosità di storia e d'arte*, Firenze, Tipografia della Pia Casa di Patronato, 1884.
- G. CAROCCI, *Il palagio dei Lenzi*, «Arte e Storia», VI, 1887, 21, pp. 153-155.
- G. CAROCCI, *Il centro di Firenze nel 1427*, in *Studi storici sul centro di Firenze pubblicati in occasione del IV Congresso Storico Italiano*, Firenze, a cura del Municipio, 1889, pp. 17-75.
- G. CAROCCI, *Palazzo Strozzi*, «Arte e Storia», VIII, 1889, 7, pp. 49-51.
- G. CAROCCI, *Firenze scomparsa. Ricordi storico artistici*, Firenze, Galletti e Cocci, 1897.
- G. CAROCCI, *Palazzi fiorentini*, «Arte e Storia», XVII, 1898, 21-22, pp. 150-152.
- G. CAROCCI, *Palazzi fiorentini*, «Arte e Storia», XVIII, 1899, 1, pp. 3-4.
- G. CAROCCI, *Per la Costruzione del Palazzo detto dello Strozzi*, «Arte e Storia», XIX, 1900, 11, pp. 73-74.
- G. CAROCCI, *Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia delle Belle Arti con titolo «Per Firenze Antica»*, «Bollettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica», III, 1902, pp. 75-88.
- G. CAROCCI, *Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carrara*, in *L'illustratore fiorentino. Calendario storico per l'anno 1904*, Firenze, Tipografia e Libreria Domenicana, 1903, pp. 168-170.
- G. CAROCCI, *Il palazzo dei Sertini in via de' Corsi a Firenze*, «Arte e Storia», XXIII, 1904, 5, p. 31.

G. CAROCCI, *Le antiche divisioni della città di Firenze in Quartieri e Gonfaloni*, in *L'illustratore fiorentino per l'anno 1909*, Firenze 1908, pp. 81-89.

G. CAROCCI, *L'illustratore Fiorentino. Calendario storico per l'Anno 1915*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1914.

La casa dei Cavalieri di Rodi. Stratigrafia storica di un monumento, atti delle giornate di studio (Roma 28 febbraio-1 marzo 2013), «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 116, 2015, pp. 106-393.

C. CASAMORATA, I «Canti» di Firenze. Contributo alla topografia storico-artistica fiorentina, «L'Universo», XXV, 1944, 3-4, pp. 12-40.

R. CECCHI, L. GIORGI, *Nuove acquisizioni sull'apparecchio murario di Palazzo Strozzi a Firenze*, «Bollettino Ingegneri», XXXI, 1983, 1-2, pp. 3-14 (ora in *Postgotico e Rinascimento*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, Alinea, 2002, pp. 181-194).

D. CELLESI, *Sei fabbriche di Firenze disegnate e incise da D.C.*, Firenze, Achille Paris, 1851.

B. CELLINI, *Trattato dell'arte della scultura*, Milano, Giovanni Silvestri, 1852.

L. CENDALI, *Giuliano e Benedetto da Maiano*, Sancasciano V.P., Società Editrice Toscana, [1926].

Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco, a cura di M. Sframeli, Firenze, Alberto Bruschi, 1989.

A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 (trad. it.: *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964).

G. CHERICI, *Il palazzo italiano dal secolo XI al secolo XIX*, Milano, Vallardi, 1952-1957, 3 voll.

A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, Ducher et C., 1873.

R. CIABANI, *I Canti. Storia di Firenze attraverso i suoi Angoli*, Firenze, Cantini, 1984.

G. CIAPPELLI, *Aspetti della politica fiscale fiorentina fra Tre e Quattrocento*, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini (Firenze, 4-5 dicembre 1992), a cura di C. Lamioni, Roma, IPZS, 1994, pp. 61-75.

A. CIVAI, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze, Opus Libri, 1990.

G. CLARKE, *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

G. CLAUSSE, *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Ernest Leroux, 1900-1902, 3 voll.

P. CLOCHAR, *Palais, Maisons et vues d'Italie*, Paris, P. Gueffier, 1809.

R. COATES-STEPHENS, *Porta Maggiore, Monument and Landscape. Archaeology and Topography of the Southern Esquiline from the Late Republican Period to the Present*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2004.

Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892.

Codice Topografico della Città di Roma, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1940-1953, 4 voll.

C. COFFEY, *Pietro da Cortona's Project for the Church of San Firenze in Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, 1, pp. 85-118.

A. VON COHAUSEN, *Die Befestigungsweise der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden 1898.

S.K. COHN JR., *The Labouring Classes in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

C. CONTI, *Il palazzo Pitti. La sua primitiva costruzione e successivi ingrandimenti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1887.

E. CONTI, *L'imposta diretta a Firenze nel Quattrocento (1427-1494)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1984.

J. DE CORBINELLI, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1705, 2 voll.

P. CORTESI, *De Cardinalatu*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510.

Costruzione del Palazzo de' Ricasoli al Ponte alla Carraja, «Arte e Storia», XIX, 1900, 12, pp. 80-81.

M. CRAPARO, «Ad puntos diamantinos». *Il palazzo Steripinto a Sciacca*, «Lexicon», V-VI, 2007-2008, pp. 27-36.

A. DAINELLI, *Niccolò da Uzzano nella vita politica dei suoi tempi*, «Archivio Storico Italiano», VII serie, XVII, 1932, 1, pp. 35-86; 2, pp. 185-216.

P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina*, Firenze, Olschki, 1914, 3 voll.

M. DALY DAVIS, «Opus isodomum» at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 442-457.

S. DANESI SQUARZINA, *La Casa dei Cavalieri di Rodi: architettura e decorazione*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, pp. 102-142.

C. DANIELSON, *L'iconografia storica del palazzo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 272-299.

A.P. DARR, B. PREYER, *Donatello, Desiderio da Settignano and his brothers and 'macigno' sculpture for a Boni palace in Florence*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, 1161, pp. 720-731.

G. DATI, *Istoria di Firenze dal 1380 al 1405*, a cura di L. Pratesi, Norcia 1904.

R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler, 1896-1927, 7 tomi (trad. it.: *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1956-1968, 8 tomi).

G. DE ANGELIS D'OSSAT, voce *Rustico*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, pp. 347-348.

M. DE BENEDETTI, *Palazzi e ville reali d'Italia*, Firenze, Alinari, 1911-1913, 2 voll.

B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007.

B. DEI, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, prefazione di A. Molho, Firenze, Francesco Papafava, 1984.

[R. DEL BRUNO], *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, a cura di C.M. Carlieri, Firenze, per il Carlieri all'Insegna di San Luigi, 1719³.

F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore*, Firenze, nella Stamp. della Stella, 1684 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1976).

G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971.

P. DI BACCIO, *La "cattura ideologica della storia". Il fascismo e l'immagine medieval-rinascimentale di Firenze*, in *Il ritorno all'ordine. 1938 — l'immagine di Firenze per la visita del Führer*, Firenze, Archivio Storico del Comune di Firenze, 2012, pp. 48-69.

I. DI RESTA, *L'ambiente napoletano da Giuliano da Maiano al Mormando*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13-15 giugno 1991), a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze, Octavo, 1994, pp. 92-103.

T. DOMBART, *Palatinische Septizonium zu Rom*, München, C.H. Beck, 1922.

D. DONETTI, *Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424*, in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours, actes de la journée d'études (Paris, 14 octobre 2011)*, éd. par K. Kaderka, Roma, Campisano, 2013, pp. 85-93.

A. DURAND, *La Toscane. Album monumental et pittoresque exécuté sous la direction de M. le Prince Anatole Démidoff*, Paris, Lemercier, 1863 (ristampa anastatica: Firenze, Federazione Casse di Risparmio della Toscana, 1973).

J. DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, in *Handbuch der Architektur*, a cura di J. Durm, H. Ende, E. Schmitt, II parte (*Die Baustile. Historische und technische Entwicklung*), V vol., Stuttgart, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung, 1903.

L. DUSSLER, *Benedetto da Maiano. Ein florentiner Bildhauer des späten Quattrocento*, München, Hugo Schmidt, 1924.

C. ELAM, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, «Art History», I, 1978, 1, pp. 43-66.

C. ELAM, *Piazza Strozzi. Two Drawings by Baccio d'Agnolo and the Problems of a Private Renaissance Square*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I, 1985, pp. 105-135.

C. ELAM, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430*, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 44-57.

Elenco delle fotografie concernenti il Centro di Firenze, a cura della Commissione Storica Artistica Comunale, Firenze, tipografia Fratelli Ademollo, 1896.

Y. ELET, *Seats of power. The outdoor benches of early modern Florence*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», LXI, 2002, 4, pp. 444-469.

Y. ESQUIEU, A. HARTMANN-VIRNICH, ET ALII, *Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode*, «Bulletin Monumental», CLXV, 2007, 4, pp. 331-358

Estimo fatto dal Comune di Firenze, de' danni cagionati da' Ghibellini a' Guelfi cacciati di Firenze, e fuggiti a Lucca, dall'anno 1260 all'an. 1266, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, VII, Firenze, per Gaet. Cambiagi, 1776, pp. 203-286.

L.D. ETLINGER, *A Fifteenth-century View of Florence*, «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 591, pp. 160-167.

G. FABRICIUS, *De metallicis rebus ac nominibus observationes variae et eruditae*, Zurigo, Gessnerus, 1566.

C. VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1892 (trad. it.: *Filippo Brunelleschi. la vita e le opere*, a cura di A.M. Poma, Firenze, Uniedit, 1979, 2 voll.).

C. DE FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, XII, 1893, 192, pp. 275-334.

C. VON FABRICZY, *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXI, 1900, pp. 33-54, 99-113.

C. VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», serie V, VII, 1891, pp. 299-368.

- C. VON FABRICZY, *Giuliano da Sangallo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, Beiheft, pp. 1-42.
- C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, Beiheft, pp. 137-176.
- C. VON FABRICZY, *Giuliano da Maiano in Siena*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 1903, pp. 320-334.
- C. VON FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, Beiheft, pp. 34-101.
- C. VON FABRICZY, *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, 5-6, pp. 539-544.
- C. VON FABRICZY, *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVII, 1906, Beiheft, pp. 45-69.
- C. VON FABRICZY, *Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVIII, 1907, Beiheft, pp. 1-84.
- G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973, 2 voll.
- G. FANELLI, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-criticadellacittàecontornidiFirenze*, Firenze, per Gius. e fratelli Ducci, 1842 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1979).
- F. FANTOZZI, *Pianta geometrica della città di Firenze alla proporzione di 1 a 4500 levata dal vero e corredata di storiche annotazioni*, Firenze, coi tipi della Galileiana, 1843.
- C. FEA, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma, nella stamperia Pagliarini, 1790, 2 voll.

M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984.

A. FERRETTO, *Codice diplomatico delle relazioni fra la Liguria la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXI, 1901, 1-2.

[P.N. FERRI], *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1885.

P.N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890.

G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino, et Johanne Vicecomitibus*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, XII, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Cura, 1728, coll. 991-1050.

D. FINIELLO ZERVAS, *The Parte Guelfa Palace, Brunelleschi and Antonio Manetti*, «The Burlington Magazine», CXXVI, 1984, 977, pp. 494-499.

D. FINIELLO ZERVAS, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1987.

F.P. FIORE, *Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: il palazzo della Rovere in Savona*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», XXV, 1979, pp. 23-30.

F.P. FIORE, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, catalogo della mostra (Siena 25 aprile-31 luglio 1993), Milano, Electa, 1993, pp. 74-125.

F.P. FIORE, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 98-119.

Firenze antica nei disegni di Corinto Corinti, «L'Universo», LVI, 1976, 6, pp. 1081-1143.

Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo, a cura di Marco Chiarini e Alessandro Marabottini, catalogo della mostra (Firenze 29 giugno-30 settembre 1994), Venezia, Marsilio, 1994.

Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901), a cura di G. Fanelli, con una introduzione di I. Calvino, Milano, Franco Maria Ricci, 1983, 2 tomi.

P. FIUMI, *I restauri nel secolo di Bernardo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze, Polistampa, 2013, pp. 263-284: 267.

H. FOCILLON, *Art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1947².

[V. FOLLINI, M. RASTRELLI], *Firenze antica, e moderna illustrata*, Firenze, presso Pietro Allegrini (I-II), Iacopo Grazioli (III-IV), J.A. Bouchard (V), Anton Giuseppe Pagani e Comp. (VI-VII), nella Stamperia del Giglio (VIII), 1789-1802, 8 voll.

[F. FONTANI], *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze, presso Giuseppe Tofani e Compagno, 1801-1803, 3 voll. (ristampa anastatica: Firenze, Federazione Casse di Risparmio della Toscana, 1968).

F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana. Edizione Seconda rivista ed accresciuta dall'autore*, Firenze, per Giovanni Marenigh, 1817-1818², 6 voll.

F. FONTANI, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze, per Vincenzo Batelli e Comp.^o, 1827³, 6 voll.

[G. FORMIGLI], *Guida per la città di Firenze e suoi contorni. Nuova edizione corretta ed accresciuta*, Firenze, presso Giuseppe Formigli, 1830.

[G. FORMIGLI], *Guida per la città di Firenze e suoi contorni. Nuova edizione corretta ed accresciuta*, Firenze, presso i F. Carini e Gius. Formigli, 1845.

K.W. FORSTER, *The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings*, «The Art Bulletin», LVIII, 1976, 1, pp. 109-113.

M. FOSSI, *Bartolommeo Ammannati architetto*, Napoli, Morano, 1967.

P. FRANCESCHINI, *Il nuovo Osservatore Fiorentino. Periodico di critica storica artistica*, Firenze, Tipografia Coppini e Bocconi, 1885-1886.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967, 2 voll.

V. FRANCHETTI PARDO, *Ceti dirigenti e scelte architettonico-urbanistiche*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI Convegno (Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983), Impruneta, Francesco Papafava, 1987, pp. 223-237.

V. FRANCHETTI PARDO, *Cultura brunelleschiana e trasformazioni urbanistiche nella Firenze del Quattrocento*, in *La città del Brunelleschi. The City of Brunelleschi*, catalogo della mostra, a cura di F. Gurrieri, U. Procacci, V. Franchetti Pardo, G.C. Romby, Milano 1991, pp. 39-43.

A.D. FRASER JENKINS, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, 1970, pp. 162-170.

M. FRATI, «*De bonis lapidibus conciiis*»: *la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

K. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1885.

K. FREY, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, I (*Michelagnolos Jugendjahre*), Berlin, Karl Curtius, 1907.

D. FRIEDMAN, *Il palazzo e la città. Facciate fiorentine tra XIV e XV secolo*, in *Il palazzo dal Rinascimento a oggi in Italia nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988), a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 1989, pp. 101-112.

D. FRIEDMAN, *Palaces and the Street in Late-Medieval and Renaissance Italy*, in *Urban Landscapes: International Perspectives*, a cura di J.W.R. Whitehand e P.J. Larkham, London, Routledge, 1992, pp. 69-113.

D. FRIEDMAN, «*Fiorenza*»: *Geography and Representation in a Fifteenth Century City View*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», LXIV, 2001, 1, pp. 56-77.

CH.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1973, 3 voll.

CH.L. FROMMEL, *Galeazzo Alessi e la tipologia del palazzo rinascimentale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova 16-20 aprile 1974), Genova, Sagep, 1975, pp. 167-171.

CH.L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 97-133.

CH.L. FROMMEL, *Il palazzo della Cancelleria*, in *Il palazzo dal Rinascimento a oggi in Italia nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988), a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 1989, pp. 29-54.

CH.L. FROMMEL, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Palladio*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 183-203.

S. FROMMEL, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, «*Opus Incertum*», III, 2008, 5, pp. 12-27.

- S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014.
- S. FROMMEL, *Il modello di palazzo Strozzi e lo sviluppo del modello architettonico*, in *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze, Giunti, 2017, pp. 128-130.
- SEXTUS JULIUS FRONTINUS, *The Stratagems and the Aqueducts of Rome*, a cura di M.B. McElwain, London-Cambridge (Mass.), William Heinemann ltd.-Harvard University Press, 1925.
- A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962, 3 voll.
- C. GAMBA, *Il Museo Horne a Firenze. Catalogo*, Firenze, Soprintendenza alle Gallerie, 1961.
- I. GAMBERINI, *Per un rilievo integrale di palazzo Pitti*, Firenze, Tipografia «il Cenacolo», 1947.
- R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- L.F.M.G. GARGIOLLI, *Description de la ville de Florence et de ses environs*, Firenze, Landi e Pagni, 1819, 2 voll.
- E. GARIN, *Der italienische Humanismus*, Bern, Verlag A. Francke A.G., 1947 (trad. it.: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952).
- A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, 2 voll.
- G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840, 3 voll.
- C. GELAO, *Palazzi con bugnato a punta di diamante in Terra di Bari*, «Napoli Nobilissima», IV Serie, XXVII, 1988, pp. 12-28.
- K. GESSNER, *De omni rerum fossilium genere*, Zurigo, Gessnerus, 1565.

K. GESSNER, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum*, Zurigo, Gessnerus, 1565.

H. VON GEYMÜLLER, *Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp. 247-259.

A. GHISETTI GIAVARINA, *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, Milano, Skira, 2007, I, pp. 78-88.

A. GHISETTI GIAVARINA, *Un'architettura del Quattrocento in Napoli: il palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, «Opus», XII, 2013, pp. 51-62.

C. GILBERT, *The Earliest Guide to Florentine Architecture, 1423*, «Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, 1969, 1, pp. 33-46.

L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1972, 2 voll. (edizione inglese, con aggiornamenti bibliografici: *The Palazzi of Florence. Their History and Art*, translated by J. Grillo, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, 2 voll.).

Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, I («Il Zibaldone Quaresimale»), pagine scelte a cura di A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960.

G. GIOVANNONI, *Case del Quattrocento in Roma*, in ID., *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano, Treves, 1935².

A. GIULIANO, voce *Palazzo* in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 850-851.

Giuliano da Sangallo, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017.

R.M. GIUSTO, *Il «mirabile palagio» dei Sanseverino a Napoli. Architettura e letteratura artistica*, «Studi Rinascimentali», IV, 2007, pp. 81-94.

L. GMELIN, *Die Sgraffiti des Palazzo Corsi in Florenz*, «Zeitschrift für Bildende Kunst», XVI, 1881, pp. 369-378.

C. GNUDI, *Giotto*, Milano, Aldo Martello, 1958.

R.A. GOLDTHWAITE, *Private Wealth in Renaissance Florence. A Study of Four Families*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

R.A. GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, «The American Historical Review», LXXVII, 1972, 4, pp. 977-1012.

R.A. GOLDTHWAITE, *The Building of the Strozzi Palace: The Construction Industry in Renaissance Florence*, «Studies in Medieval and Renaissance History», X, 1973, pp. 97-194.

R.A. GOLDTHWAITE, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1980 (trad. it.: *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984).

R.A. GOLDTHWAITE, *The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy*, in *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, a cura di F.W. Kent e P. Simons, con J.C. Eade, Canberra-Oxford, Humanities Research Centre-Clarendon Press, 1987, pp. 153-175.

R.A. GOLDTHWAITE, *Il contesto economico del palazzo fiorentino nel Rinascimento. Investimento, cantiere, consumi*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 53-58.

R.A. GOLDTHWAITE, *L'interno del Palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 159-166.

R.A. GOLDTHWAITE, *Wealth and the demand for art in Italy 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993 (trad. it.: *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Unicopli, 1995).

R.A. GOLDTHWAITE, *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009 (trad. it.: *L'economia della Firenze rinascimentale*, Bologna, Il Mulino, 2013).

V. GOLZIO, G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968.

E.H. GOMBRICH, *The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources*, in *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, edited by E.F. Jacob, 1960, pp. 279-311 (trad. it.: *Il mecenatismo dei primi Medici*, in ID., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 51-83).

E.H. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1966.

E.H. GOMBRICH, *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Press, 1967, pp. 71-82.

Gondi. *Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli e P. Fiumi, Firenze, Polistampa, 2013.

A. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A.G. de M. et A.F. architectes*, Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1815.

A. GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. FAMIN, *Architecture toscane. Palais, maisons, églises et autres édifices publics et privés principalement des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles mesurés et dessinés par A.G. de M. et A.F.*, Paris, Charles Schmid, s.d. [1846³].

- M. GREGORI, S. BLASIO, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Milano, Silvana Editoriale, 1994.
- E. GRENDI, *La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- M.T. GRENDLER, *The «Trattato politico-morale» of Giovanni Cavalcanti (1381-c. 1451). A critical edition and interpretation*, Genève, Librairie Droz, 1973.
- E. GRIFI, *Saunterings in Florence*, Firenze, Bemporad, 1896.
- L. GROSSI BIANCHI, E. POLEGGI, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep, 1980.
- M. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi del sec. XV al XIX*, Bologna, a spese dell'Editore e Annotatore, 1844-1856.
- G. GUALDO PRIORATO, *Relatione della città di Fiorenza, e del Gran Ducato di Toscana, sotto il regnante Gran Duca Ferdinando II*, Köln, appresso Pietro de la Place, 1668 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1977).
- C. GUASTI, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze, dalla tipografia di M. Ricci, 1887.
- P. GUICCIARDINI, *Cusona*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1939, 2 voll.
- H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1988.
- H. GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 259-305.
- P. GUICCIARDINI, E. DORI, *Le antiche case ed il palazzo dei Guicciardini in Firenze*, Firenze, Olschki, 1952.

F. GURRIERI, *Il palazzo Temple Leader in Firenze. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, Firenze, Alinea, 1991.

F. GURRIERI, *Il palazzo Tornabuoni Corsi, sede a Firenze della Banca Commerciale Italiana*, Firenze, Edizioni Medicea, 1992.

P.G. HAMBERG, *Gio. Batt. da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio*, «Palladio», n.s., I, 1958, pp. 15-21.

R. HATFIELD, *The Compagnia de' Magi*, «Journal of the WarburgandCourtauldInstitutes», XXXIII, 1970, pp. 107-161.

R. HATFIELD, *Some Unknow Descriptions of the Medici Palace in 1459*, «The Art Bulletin», LII, 1970, 3, pp. 232-249.

R. HATFIELD, *A Source for Machiavelli's Account of the Regime of Piero de' Medici*, in *Studies on Machiavelli*, a cura di M.P. Gilmore, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 317-333.

A. HAUPT, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert*. Pisa, Siena, Pistoia, San Gimignano, Montepulciano, Lucca, Florenz, Massa, Berlin, Ernst Wasmuth A.G., 1922 (trad. it.: *Architettura dei palazzi dell'Italia Settentrionale e della Toscana dal secolo XIII al secolo XVII*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1930).

D. HERLIHY, C. KLAPISCH ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427*, préface du professeur P. Wolff, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1978.

G.L. HERSEY, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485-1495*, New Haven, Yale University Press, 1969.

G.L. HERSEY, *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1976.

L.H. HEYDENREICH, *Pius II. als Bauherr von Pienza*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», VI, 1937, pp. 105-146.

L.H. HEYDENREICH, *Il bugnato rustico nel Quattro e nel Cinquecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», II, 1960, pp. 40-41.

L.H. HEYDENREICH, *Über den Palazzo Guadagni in Florenz*, in *Festschrift Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag*, München, F. Bruckmann, 1961, pp. 43-51.

L.H. HEYDENREICH, *Écllosion de la Renaissance. Italie 1400-1460*, Paris, Librairie Gallimard, 1972 (trad. it.: *Il primo Rinascimento. Arte Italiana 1400-1460*, Milano, Rizzoli, 1979²).

L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood, Penguin Books, 1974.

L.H. HEYDENREICH, *Baluster und Balustrade. Eine «invenzione» der toskanischen Frührenaissancearchitektur*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, a cura di F. Piel e J. Traeger, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1977, pp. 123-132.

T. HOFMANN, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, II (Werdegang und Besitzungen)*, Zittau, Richard Menzel Nachf., 1914².

W. HORN, *Romanesque Churches in Florence. A Study in Their Chronology and Stylistic Development*, «The Art Bulletin», XXV, 1943, 2, pp. 112-131.

P. HOWARD, *Creating magnificence in Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance studies, 2012.

CH. HÜLSEN, *Die alte Ansicht von Florenz im Kgl. Kupferstichkabinett und ihr Vorbild*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXXV, 1914, 2-3, pp. 90-102

CH. HUELSEN, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Roma, Ermanno Loescher & Co., 1907.

I. HYMAN, *Fifteenth Century Florentine Studies: the Palazzo Medici; and a Ledger for the Church of San Lorenzo*, Ph.D., New York University, New York 1968.

I. HYMAN, *New Light on Old Problems: Palazzo Medici, and the Church of San Lorenzo*, in *Abstracts of Papers Presented at the Twenty-second Annual Meeting of the Society of Architectural Historians*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVIII, 1969, 3, p. 216.

I. HYMAN, *Notes and Speculations on San Lorenzo, Palazzo Medici, and an Urban Project by Brunelleschi*, «Journal of Society of Architectural Historians», XXXIV, 1975, 2, pp. 98-120.

[F. INGHIRAMI], *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze, presso Giuseppe Molini e Comp., 1819.

[M. JACOROSSI], *I palazzi fiorentini. Quartiere di San Giovanni*, a cura del Comitato per l'Estetica Cittadina, introduzione di P. Bargellini, Firenze 1972.

P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London, Phaidon Press Limited, 1993.

P.J. JONES, *Florentine Families and Florentine Diaries in the Fourteenth Century*, «Papers of the British School at Rome», n.s., XI, 1956, pp. 183-205.

T.E. KALPAXIS, *Hemiteles: akzidentelle Unfertigkeit und "Bossen-Stil" in der griechischen Baukunst*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1986.

L. KANTOR-KAZOVSKY, 'La zecca vecchia': myth, archeology and architectural design in the high Renaissance concept of rustication, «Renaissance Studies», XXV, 2011, 2, pp. 248-275.

O. KARMIN, *La legge del catasto fiorentino del 1427*, Firenze, Bernardo Seeber, 1906.

H. KAUFFMANN, *Über «rinascere», «Rinascita» und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst*, in *Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen. Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen*

Kulturinstituts Petrarcahaus. 1941, Köln, Balduin Pick Verlag, [1944], pp. 123-146.

D.V. KENT, *Dinamica del potere e patronato nella Firenze di Cosimo de' Medici*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI Convegno (Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983), Impruneta, Francesco Papafava, 1987, pp. 49-62.

D.V. KENT, F.W. KENT, *Two Comments of March 1445 on the Medici Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 921, pp. 795-796.

D.V. KENT, F.W. KENT, *Neighbours and Neighbourhood in Renaissance Florence: the District of the Red Lion in the Fifteenth Century*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1982.

D.V. KENT, F.W. KENT, *Two Vignettes of Florentine Society in the Fifteenth Century II: Lorenzo de' Medici and the «Lads from the Canto alla Macina»*, «Rinascimento», II serie, XXIII, 1983, pp. 252-260.

D. KENT, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance*, New Haven, Conn., Yale University Press, 2000 (trad. It: *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano, Electa, 2005).

F.W. KENT, *The Rucellay Family and Its Loggia*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, 1972, pp. 397-401.

F.W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

F.W. KENT, «*Più superba de quella di Lorenzo*»: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, «Renaissance Quarterly», XXX, 1977, pp. 311-323.

F.W. KENT, *The Making of a Renaissance Patron of the Arts*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 7-95.

F.W. KENT, *Il ceto dirigente fiorentino e i vincoli di vicinanza nel Quattrocento*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI Convegno (Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983), Impruneta, Francesco Papafava, 1987, pp. 63-78.

F.W. KENT, *Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», II, 1987, pp. 41-70.

F.W. KENT, *Quattrocento Florentine Taste in Palaces. Two Notes*, «Australian Journal of Art», VI, 1987, pp. 17-24.

F.W. KENT, *Il palazzo, la famiglia, il contesto politico*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 59-72.

F.W. KENT, *La famiglia patrizia fiorentina nel Quattrocento. Nuovi orientamenti nella storiografia recente*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 70-91.

F.W. KENT, C. ELAM, *Piero del Massaio Painter, Mapmaker and Military Surveyor*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 1, 2015, pp. 64-89.

C. KLAPISCH-ZUBER, *Carrara e i maestri del marmo (1330-1600)*, Massa, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, 1973.

H. KLOTZ, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin, Gebr. Mann, 1970 (2^a edizione: Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1990).

H. KLOTZ, *Der florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform*, in *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, a cura di F. Möbius ed e. Schubert, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1984, pp. 307-343.

R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, in collaboration with T. Krautheimer-Hess, Princeton, Princeton University Press, 1970² (primaed.: Princeton, Princeton University Press, 1956).

R. KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-257.

C.H. KRINSKY, *A View of the Palazzo Medici and the Church of San Lorenzo*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVIII, 1969, 2, pp. 133-135.

P.O. KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956-1993, 3 voll.

D. LAMBERINI, *Un «monte di saxi» nuovi. I restauri di Palazzo Strozzi nella Firenze post-unitaria e fascista*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 214-242.

L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di J. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883 (ristampa anastatica con prefazione di A. Lanza: Firenze, Sansoni, 1985).

E. LANGE, J. BÜHLMANN, L. LANGE, *Die Anwendung des Sgraffito für Façaden-Decoration nach italienischen Originalwerken*, München-Berlin, E.A. Fleischmann-Gropius, 1867.

A. LAPINI, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900.

R. LAPUCCI, *Il Palazzo Bartolini-Torrigiani (dalla Locanda del Cammello all'Albergo Porta Rossa)*, Firenze, s.e., 1986.

C.M. DE LA RONCIÈRE, *Florence centre économique régional au XIV^e siècle*, Aix-en-Provence, S.O.D.E.B., 1976, 5 voll.

[M. LASTRI], *L'osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria per servire alla storia della medesima*, Firenze, nella Stamperia di Giuseppe e Pietro Allegrini e Comp., alla Croce Rossa, 1776-1778, 6 voll.

[M. LASTRI], *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria. Seconda edizione riordinata e compiuta*, Firenze, nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani e Comp., 1797-1799², 8 voll.

[M. LASTRI], *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria. Terza edizione ... coll'aggiunta di varie annotazioni del professore Giuseppe Del Rosso*, Firenze, presso Gaspero Ricci, 1821³, 8 voll.

[M. LASTRI], *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria. Quarta edizione ... con aumenti e correzioni del sig. cav. prof. Giuseppe Del Rosso*, Firenze, Celli e Ricci, 1831⁴, 16 voll.

G. LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Bonn 1976), Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1977.

La letteratura italiana. Storia e testi, XIII (*Prosatori latini del Quattrocento*), a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, a cura di C. Frey, Berlin, Grote'sche, 1892.

Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, con introduzione e note di C. Huelsen, Lipsia, Harrassowitz, 1910.

J.R. LINDOW, *The Renaissance palace in Florence. Magnificence and splendour in fifteenth-century Italy*, Aldershot, Ashgate, 2007.

R. LIEBERMAN, *L'architettura del Rinascimento a Venezia 1450-1540*, London-Firenze, Becocci, 1982.

R.W. LIGHTBOWN, *Michelangelo's Great Tondo: its Origins and Setting*, «Apollo», 89, 1969, pp. 22-31.

A. LILLIE, M. MUSSOLIN, *The wooden models of Palazzo Strozzi as flexible instruments in the design process*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 10-228.

W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz, Architekten, Strassen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1910.

A. LINAKER, *Dal Palazzo dei Medici al Museo Mediceo*, «Il Marzocco», XVI, 1911, 16 luglio, pp. 3-4.

A. LINAKER, *I restauri del palazzo Mediceo Riccardi*, Firenze, L'Arte della Stampa, 1915 (estratto da «Atti della Società Colombaria di Firenze», 1913-1914).

R. LINNENKAMP, *Una inedita vita di Gherardo Silvani*, «Rivista d'Arte», XXXIII, 1958, pp. 73-114.

G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma, Giovanni Bardi, 1957-1958, 2 voll.

E. LUPORINI, *Benedetto da Rovezzano. Scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

S.S. LUSNIA, *Urban Planning and Sculptural Display in Severan Rome: Reconstructing the Septizodium and Its Role in Dynastic Politics*, «American Journal of Archaeology», CVIII, 2004, 4, pp. 517-544.

J.K. LYDECKER, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Ph.D., John Hopkins University, Baltimore 1987.

J.K. LYDECKER, *Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del V e VI Convegno (Firenze 10-11 dicembre 1982, 2-3 dicembre 1983), Impruneta, Francesco Papafava, 1987, pp. 209-221.

L. MACCI, V. ORGERA, *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze, Edifir, 1994.

N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962.

C.R. MACK, *Notes concerning an unpublished Window by Bernardo Rossellino at the Badia Fiorentina*, «The Southeastern College Art Review and Newsletter», V, 1970, 1, pp. 1-5.

C.R. MACK, *The Rucellai Palace: Some New Proposals*, «The Art Bulletin», LVI, 1974, 4, pp. 517-529.

C.R. MACK, *Building a Florentine Palace: the Palazzo Spinelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz», XXVII, 1983, 3, pp. 261-284.

C.R. MACK, *Pienza. The creation of a Renaissance city*, Ithaca (N.Y.)-London 1987.

G.L. MAFFEI, *La casa fiorentina nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, con scritti originali di G. Caniggia, appendici documentarie di V. Orgera, Venezia, Marsilio, 1990.

R. MAGNANI, *Relazioni private tra la corte sforzesca di Milano e casa Medici, 1450-1500*, Milano, Tip. S. Giuseppe, 1910.

T. MAGNUSSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.

P. MALANIMA, *I Riccardi di Firenze. Una famiglia e un patrimonio nella Toscana dei Medici*, Firenze, Olschki, 1977.

R. MALESPINI, *Storia fiorentina di Ricordano Malispini dall'edificazione di Firenze sino al 1282 seguitata poi da Giacotto Malispini sino al 1286*, Livorno, dai Torchi di Glauco Masi, 1830.

G. MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, G. Carnesecchi e Figli, 1911² (prima edizione: Firenze, Sansoni, 1882).

E. MANDELLI, *Palazzi del Rinascimento. Dal rilievo al confronto*, «Studi e Documenti di Architettura», n.s., 1989, 16, numero speciale.

A. MANETTI, *The Life of Brunelleschi*, a cura di H. Saalman, University Park-London, The Pennsylvania State University Press, 1970.

A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del grasso*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976.

G. MANETTI, *Vita Nicolai V Summi Pontificis*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, III, 2, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Cura, 1734, coll. 905-960.

R. MANETTI, «*Amor sapientiae*» nella facciata di palazzo Medici, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 8 aprile-26 luglio 1992), a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Firenze 1992, pp. 294-296.

C. MANGANELLI DEL FÀ, *Pietra Serena e Pietraforte: le arenarie utilizzate nell'architettura fiorentina. Alterazione, restauro, conservazione*, in *Il progetto di restauro e alcune realizzazioni. Atti del Convegno e Mostra, Roma 20-22 novembre 1986*, Roma, Kappa, 1987, pp. 108-109.

G. MARCHINI, *La chiesa di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica*, «*Rivista d'Arte*», XX, 1938, pp. 105-122.

G. MARCHINI, *Il Cronaca*, «*Rivista d'Arte*», XXIII, 1941, pp. 99-136.

G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Sansoni, 1942.

G. MARCHINI, *Aggiunte a Giuliano da Sangallo*, «*Commentari*», I, 1950, pp. 34-38.

G. MARCHINI, *Giuliano da Maiano. Appunti delle lezioni del prof. G.M. Anno Accademico 1958-1959*, Firenze, Editrice Universitaria, 1959.

G. MARCHINI, *Il palazzo Datini a Prato*, «*Bollettino d'Arte*», Serie IV, XLVI, 1961, 1-2, pp. 212-218.

G. MARCHINI, *Facciate fiorentine*, «*Antichità Viva*», XVII, 1978, 3, pp. 21-27.

L. MARTINES, *The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

R. MARTINIS, *Il palazzo di Eliseo Raimondi a Cremona. Abitare all'antica tra Milano e Venezia alla fine del Quattrocento*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma, Viella, 2014, pp. 257-285.

B. MASI, *Ricordanze di Bartolomeo Masi calderai fiorentino dal 1478 al 1526*, a cura di G.O. Corazzini, Firenze, Sansoni, 1906.

A. MASSA, voce *Bugnato* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1930, pp. 60-62.

P. MATRACCHI, *I contrassegni di lapicidi e il cantiere in Palazzo Rucellai*, in *Postgotico e Rinascimento*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, Alinea, 2002, pp. 195-198.

R. MAZZANTI, E. MAZZANTI, T. DEL LUNGO, *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, illustrazione storica a cura di J. Del Badia, Firenze, Giuseppe Ferroni Editore, 1876-1880², 2 parti (1^a edizione: Firenze 1824).

U. MAZZONE, «*El buon governo*». *Un progetto di riforma generale nella Firenze savonaroliana*, Firenze, Olschki, 1978.

J. MCANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1980 (trad. it.: *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di R. Munman e C. Kolb, Venezia, Marsilio, 1983).

E. MCMILLIAN, *Filippo Brunelleschi and the Pitti Palace: a Study of Attribution*, Ph.D., University of Southern California, Los Angeles 1977.

H. MCNEAL CAPLOW, *Michelozzo*, New York-London, Garland, 1977, 2 voll.

G.M. MECATTI, *Storia genealogica della nobiltà, e cittadinanza di Firenze*, Napoli, presso Giovanni di Simone, 1754 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1971).

C. MECKSEPER, *Über die Verbreitung und Zeitstellung des Buckelquaders in Frankreich. Ein Beitrag zur Geographie mittelalterlicher Mauerwerksformen*, «Burgen und Schlösser», XXIII, 1982, pp. 7-16.

M. MEISS, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

M. MERCATI, *Metallotheca in Vaticano metallis lapidibus gemmis terris aliisq fossilibus a Michele Mercato miniatensi instructa et ordine quem sequens pagina demonstrat conlocata*, s.l., s.s., s.d.

C. MERKEL, *I beni della famiglia di Puccio Pucci. Inventario del sec. XV illustrato*, s.l., s.e., [1897].

J. MESQUI, *Provins. La fortification d'une ville au Moyen Âge*, Genève, Éditions Droz, 1979.

J. MESQUI, *Parements à bossage dans la fortification et le génie civil en France au Moyen Âge*, «Château Gaillard», XIII, 1987, pp. 97-126.

[F. MILIZIA], *Principj di architettura civile*, Finale, Nella Stamperia di Jacopo de' Rossi, 1781, 2 voll.

A. MOLHO, *Florentine Public Finances in the Early Renaissance, 1400-1433*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971.

M. MONTANARI, *Palazzo Gondi a Firenze di Giuliano da Sangallo*, «L'Architettura», V, 1959-1960, pp. 272-277.

Il Monumento e il suo doppio: Firenze, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze, Alinari, 1981.

F. MORANDINI, *Palazzo Pitti, la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, «Commentari», n.s., XVI, 1965, 1-2, pp. 35-46.

G. MORELLO, *Nuove ricerche sul Libro dei disegni di Giuliano da Sangallo (Barb. Lat. 4424)*, in «Tutte le opere non son per istancarmi». *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F. Frosini, Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 263-278.

- O. MORISANI, *Michelozzo architetto*, Torino, Einaudi, 1951.
- G. MOROLLI, *Donatello: immagini di architettura*, Firenze 1987.
- A. MOSCATO, *Il Palazzo Pazzi a Firenze*, Roma, Servizio Affari Generali I.N.P.S., 1963.
- P. MOSCHELLA, *Le case a «sporti» in Firenze*, «Palladio», VI, 1942, 5-6, pp. 167-173.
- Mostra documentaria e iconografica di palazzo Pitti e giardino di Boboli*, catalogo della mostra (Firenze aprile-giugno 1960), a cura di F. Morandini, Firenze, Tipografia Giuntina, 1960.
- R. MÜLLER, *Die Entwicklung der Naturwerksteinindustrie im toskanischen Apennin als Funktion städtebaulicher Gestaltung*, Frankfurt am Main, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1975.
- K. MÜLLNER, *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien, Alfred Hölder, 1899 (ristampa anastatica: München, Wilhelm Fink, 1970).
- E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée. La bibliothèque. Le mobilier*, Paris-London, Jules Rouam-Gilbert Wood & Co., 1888.
- P. MURRAY, *Art Historians and Art Critics — IV. XIV Uomini Singolari in Firenze*, «The Burlington Magazine», XCIX, 1957, 655, pp. 330-336.
- P. MURRAY, *An Index of Attributions Made in Tuscan Sources Before Vasari*, Firenze, Olschki, 1959.
- J.M. MUSACCHIO, *Art, marriage, & family in the Florentine renaissance palace*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- J.M. NAJEMY, *A history of Florence 1200-1575*, Oxford, Blackwell, 2006 (trad. it.: *Storia di Firenze 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014).
- P. VON NAREDI-RAINER, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im arkitektonischen Werk*

L.B. Albertis, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes des Universität Graz», XII, 1977, pp. 81-213.

P. VON NAREDI-RAINER, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.

NERI DI BICCI, *Le ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Pisa, Marlin, 1976.

G. NICCOLINI DI CAMUGLIANO, *The Chronicles of a Florentine Family 1200-1470*, London, Jonathan Cape, 1933.

M. NOHL, *Tagebuch einer italienischen Reise*, herausgegeben von W. Lübke, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, [1877²].

Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni, a cura di P. Thouar ed e. Repetti, Firenze 1841².

Notizie sul Palazzo de' Pazzi, nuova sede della Banca di Firenze, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e figli, 1914.

L. NUTI, *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, «The Art Bulletin», LXXVI, 1, 1994, pp. 105-128.

L. OLIVATO PUPPI, L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano, E.R.I., 1977.

G. OREFICE, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885-1895*, Firenze, Alinea, 1986.

L'oreficeria nella Firenze del '400, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Dupré, Firenze 1977.

L. ORSINI, *Imola e la Valle del Santerno*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

G. OSTOYA, *Les anciens maîtres et leurs oeuvres à Florence. Guide artistique*, Firenze, Successeurs Le Monnier, 1884.

N. OTTOKAR, *Criteri d'ordine, di regolarità e d'organizzazione nell'urbanistica ed in genere nella vita fiorentina dei secoli XIII-XIV*, «Archivio Storico Italiano», XCVIII, 1940, 2, pp. 101-106.

W. PAATZ, *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1931, 6, pp. 287-321.

W. PAATZ, *Ein antiker Stadthauptypus im mittelalterlichen Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp. 127-140.

W. PAATZ, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1953 (2^a edizione: Stuttgart, W. Kohlhammer, 1954).

R. PACCIANI, "Tum pro honore publico tum pro commoditate privata". Un documento del 1490 per l'edificazione di palazzo Gondi a Firenze, «Arte Lombarda», n.s., 105-107, 1993-1994, 2-4, pp. 202-205.

R. PACCIANI, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 330-373.

L. PACIOLI, *De V corporibus regularibus*, [Venezia], Paganus Paganinus, [1509].

P.N. PAGLIARA, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Il confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana. Influenze sangallesche nella manualistica di Sebastiano Serlio*, «Controspazio», IV, 1972, 7, pp. 19-55.

P.N. PAGLIARA, *Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, «Annali di Architettura», 1998-1999, 10-11, pp. 233-260.

Il palagetto Sertini, «Arte e Storia», XXIII, 1904, 1, p. 6.

Il palagio dei Corsini in Via Maggio, «Arte e Storia», XXXII, 1913, 9, pp. 281-282.

Il Palagio dei Lenzi, «Arte e Storia», VI, 1887, 20, pp. 151-152.

I palazzi e le ville che non sono più del Re, Milano, Treves, 1921.

Palazzo dei Diamanti. Contributi per il restauro, a cura di Carla Di Francesco, Ferrara, Spazio Libri, 1991.

Palazzo della Gherardesca, Firenze, Società Metallurgica Italiana, s.d.

Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro, a cura di P. Benigni, Firenze, Edifir, 1996.

Il Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia, «Arte e Storia», XXII, 1903, 15, p. 99.

A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570 (riproduzione anastatica: Milano, Hoepli, 1980).

M. PALMIERI, *Della vita civile*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1825.

G. PAMPALONI, *Palazzo Strozzi*, introduzione di M. Salmi, Roma, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, 1963.

G. PAMPALONI, *Biliotti, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 463-465.

G. PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma, Ministero dell'Interno, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1973.

R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica S.A., 1937.

R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1975-1977, 2 voll.

A. PARIGI, G. PARIGI, A. PARIGI IL GIOVANE, *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il giovane Parigi*, a cura di M. Fossi, Firenze, Gonnelli, 1975.

A. PARRONCHI, *Il modello del palazzo Strozzi*, «Rinascimento», XX, 1969, pp. 95-116.

B. PATZAK, *Palast und Villa in Toscana. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1912-1913, 2 voll.

J. PAUL, *Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form*, Firenze, Olschki, 1969.

C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978.

L.A. PELLECCIA, *Observations on the Scala Palace: Giuliano da Sangallo and Antiquity*, Ph.D., Harvard University, Cambridge (Mass.) 1983.

L.A. PELLECCIA, *Untimely death, unwilling heirs: the early history of Giuliano da Sangallo's unfinished palace for Giuliano Gondi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, 2003, pp. 77-117.

L.A. PELLECCIA, *From Aesop's fables to the "Kalila wa-dimna". Giuliano da Sangallo's staircase in the Gondi palace in Florence*, «I Tatti Studies», XIV/XV, 2011/2012, pp. 137-207

L.A. PELLECCIA, *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli e P. Fiumi, Firenze, Polstampa, 2013, pp. 89-125.

N. PEROTTI, *Cornucopiae seu commentariorum linguae latinae*, Venetiis, per Magistrum Paganinum de Paganinis, 1489.

N. PEVSNER, J. FLEMING, H. HONOUR, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Penguin, Harmondsworth (Middlesex), 1966 (trad. it.: *Dizionario di architettura*, a cura di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1981).

W. PFEFFERKORN, *Buckelquader an Burgen der Stauferzeit in Württemberg*, Ludwigsburg, Öffentliche Bausparkasse Württemberg, 1977.

M. PHILLIPS, *The Memoir of Marco Parenti. A Life in Medici Florence*, London, Heinemann, 1989.

Piazza S. Biagio e l'opera della nostra Associazione, «Bollettino dell'Associazione per la Difesa di Firenze Antica», II, 1901, pp. 25-28.

E.S. PICCOLOMINI, *Historia de Europa*, in *Aeneae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius*

eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia, Basileae, ex Officina Henricpetrina, [1571], pp. 387-471.

E.S. PICCOLOMINI, *I commentarii*, a cura di L. Totaro, Milano, Adelphi, 1984, 2 voll.

O. PIPER, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebietes*, München, R. Piper & Co., 1912³.

D. PISANI, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia, IUAV, 2009.

B. PITTI, *Cronica di Buonaccorso Pitti con annotazioni*, a cura di Giuseppe Manni, Firenze, nella stamperia di Giuseppe Manni, 1720.

J. PLESNER, *Una rivoluzione stradale del Dugento*, Aarhus, Aarhus Stiftsbogtrykkerie, 1938.

G. POGGI, *Disegni di fabbriche eseguite per commissione di particolari*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1886-1887, 2 voll.

G. POGGI, *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze, presso R. Bemporad e Figlio, 1909.

A. POLCRI, *L'etica del perfetto cittadino: la magnificenza a Firenze tra Cosimo de' Medici, Timoteo Maffei e Marsilio Ficino*, «Interpres», XXVI, 2007, pp. 195-223.

A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, raccolte e illustrate da I Del Lungo, Firenze, G. Barbèra, 1867.

A. POLIZIANO, *Della congiura dei Pazzi (coniurationis commentarium)*, a cura di A. Perosa, Padova, Antenore, 1958.

G. PONTANO, *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1965.

P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari, Laterza, 1973.

B. PREYER, *The Rucellai Loggia*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXI, 1977, 2, pp. 183-198.

B. PREYER, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (A Florentine Patrician and His Palace), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 153-225.

B. PREYER, *The «chasa ovvero palagio» of Alberto di Zanobi: A Florentine Palace of About 1400 and Its Later Remodeling*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 387-401.

B. PREYER, *Two Cerchi Palaces in Florence*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, II (Art, Architecture), Firenze, Giunti-Barbera, 1985, pp. 613-630.

B. PREYER, *L'architettura del palazzo mediceo*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini e G. Fanelli, Firenze, Giunti, 1990, pp. 58-75.

B. PREYER, *I documenti sulle fondamenta di Palazzo Strozzi*, in *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989*, atti del Convegno di Studi (Firenze 3-6 luglio 1989), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 195-213.

B. PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

B. PREYER, *Planning for visitors at Florentine palaces*, «Renaissance Studies», XII, 1998, 3, pp. 357-374.

B. PREYER, *Around and in the Gianfigliuzzi Palace in Florence: Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 55-104.

B. PREYER, *Non solo facciate: dentro i palazzi Pazzi, Lenzi e Ridolfi Guidi*, «Opus Incertum», II, 2007, 4, pp. 7-17.

B. PREYER, «*Da chasa gli Alberti*»: the 'Territory' and Housing of the Family, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004) a cu-

ra di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2009, pp. 3-34.

B. PREYER, *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries*, Firenze, S.P.E.S., 2014.

B. PREYER, *Palazzo Tornabuoni in 1498. A palace 'in progress' and its interior arrangement*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII, 2015, 1, pp. 42-63.

U. PROCACCI, *Introduzione storica*, in *La reggia di palazzo Pitti*, a cura di U. Procacci e A.M. Francini Ciaranfi, Firenze, Sadea, 1966, s.p.

U. PROCACCI, *L'aspetto urbano di Firenze dai tempi di Cacciaguida a quelli di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, sub voce «Firenze», Roma 1970.

U. PROCACCI, *Chi era Filippo di Ser Brunellesco?*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, I, pp. 37-64.

U. PROCACCI, *Studio sul catasto fiorentino*, Firenze, Olschki, 1996.

M. PROKOPP, *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Berlin, Henschelverlag, 1985.

Prosatori latini del Quattrocento, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura*, traduzione di A. Mainardi, Mantova, presso gli editori Fratelli Negretti, 1842-1844, 2 voll.

F. QUINTERIO, *Membra «all'antica» e vesti «selvatiche» nell'architettura fiorentina del Quattrocento*, in *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1992, pp. 55-77.

F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, Officina, 1996.

A.-I. M. RADICE, *Il Cronaca. A Fifteenth-Century Florentine Architect*, Ph.D., University of North Carolina, Chapel Hill 1976.

C.L. RAGGHIANI, *Lorenzo Ghiberti*, «Selearte», 1959, 40, p. 56.

J.C. RASCHDORFF, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert [...] mit Aufnahmen von E. Ritter von Foerster, A. Gnauth, O. Raschdorff und anderen Architekten. Toscana*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1888.

O. RASCHDORFF, *Palastarchitektur in Ober-Italien und Toskana vom XIII bis zum XVIII*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1903.

F.B. RATTÉ, *Significant Structures: Architectural Imagery in Tuscan Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, PhD dissertation, New York University, 1996.

F. REDI, *Edilizia medievale in Toscana*, Firenze, Edifir, 1989.

R. REDTENBACHER, *Die Architektur der italiänischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben*, Frankfurt a.M., Heinrich Keller, 1886.

Restaurare Leon Battista Alberti. Il caso di Palazzo Rucellai, contributi e ricerche in corso, a cura di S. Bracciali, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2006.

Restauroi deplorablevoli, «Arte e Storia», VII, 1888, 17, p. 151.

Restauroi di un'antica fabbrica, «Arte e Storia», 1900, 21-21, pp. 138-139.

Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968, catalogo della mostra (Firenze, settembre-ottobre 1968), Firenze, Giunti-G. Barbèra, 1968.

N. REVEYRON, *Marques lapidaires: The State of the Question*, «Gesta», XLII, 2003, 2, pp. 161-170.

C. RICCI, *Cento vedute di Firenze antica*, Firenze, Fratelli Alinari, 1906.

L. RICCIARDI, «*Col senno, col tesoro e colla lancia*». *Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992.

Ricordi di architettura, Firenze, a spese degli editori, 1878-1900.

Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994.

P. ROCCASECCA, *La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino: Paolo Uccello e i Bartolini: le ragioni di una commissione*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», XI, 2005, pp. 5-21.

G. ROCCHI, *Contrassegni di lapicidi sulle pietre dei palazzi rinascimentali di Firenze*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1986, 27, pp. 73-80.

G. ROCCHI, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano, Hoepli, 1990².

P. ROCKWELL, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1989.

F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1953 (2^a edizione: Firenze, Le Monnier, 1965; riproduzione anastatica della 2^a edizione: Firenze, Le Monnier, 1995).

F. RODOLICO, *La città toscana*, «Nuova Antologia», CIII, 1968, 3, pp. 331-342.

F. RODOLICO, *Scritti di varia cultura urbana*, Firenze, CLUSF, 1976.

G. ROHAULT DE FLEURY, *La Toscane au Moyen Âge. Architecture civile et militaire*, Paris, Eugène Lacroix-V.ve A. Morel et C.ie, 1870-1873, 2 voll.

G.C. ROMBY, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo, con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città*, Firenze, LEF, 1976.

G.C. ROMBY, *Per costruire ai tempi del Brunelleschi. Modi, norme e consuetudini del Quattrocento fiorentino*, Firenze, CLUSF, 1979.

G.C. ROMBY, *Aggiornamenti e novità documentarie su palazzo Pitti. Note sulla fabbrica e sul cantiere nel '400*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, 1, pp. 152-163.

G.C. ROMBY, "Di Luca Pitti ho visto la muraglia". *L'impresa costruttiva di Luca Pitti: documenti e testimonianze*. «Opus Incertum», I, 2006, 1, pp. 15-29.

G.C. ROMBY, M.A. ROVIDA, *Qualità dell'abitare nelle città toscane. Libri di fabbrica, muramenti, inventari (sec. XV)*. Firenze-Siena, Firenze, Polistampa, 2012.

R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963 (trad. it.: *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970).

G. ROSCOE, *Vita di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico del dottore G.R. versione dall'inglese del cavalier Gaetano Mecherini*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1816², 4 voll.

J. ROSS, *Florentine Palaces & Their Stories*, London, J.M. Dent & Co., 1905.

P.A. ROSSI, *Geometria progettuale della facciata di palazzo Pitti*, in *Il palazzo dal Rinascimento a oggi in Italia nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988), a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 1989, pp. 149-154.

T. DE' ROSSI, *Ricordanze tratte da un libro originale di T. de' R.*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi,

XXIII, Firenze, per Gaet. Cambiagi stampator granducale, 1786.

E. ROTH, *Die Rustika der italienischen Renaissance und ihre Vorgeschichte*, Wien, Waldheim-Eberle A.G., 1917.

N. RUBINSTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, Oxford University Press, 1966 (trad. it.: *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1971).

N. RUBINSTEIN, *Palazzi pubblici e palazzi privati al tempo di Brunelleschi. (Problemi di storia politica e sociale)*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, I, pp. 27-36.

J. RUDA, *A 1434 Building Programme for San Lorenzo*, «The Burlington Magazine», CXX, 1978, 903, pp. 358-361.

F. RUGGIERI, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze... Edizione seconda pubblicata, ed ampliata in quattro volumi da Giuseppe Bouchard*, Firenze, appresso l'Editore, 1755², 4 voll. (1^a edizione: Firenze 1724).

P. RUSCHI, *Le 'case' dei Neroni nella via del borgo San Lorenzo. Un'importante vicenda urbana e architettonica nella Firenze di metà Quattrocento*, in *Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro*, a cura di P. Benigni, Firenze, Edifir, 1996, pp. 47-74.

P. RUSCHI, *Conferme michelozziane per il Palazzo di Dietisalvi Neroni a Firenze*, in *Michelozzo Scultore e Architetto (1396-1472)*, atti del convegno internazionale (Firenze-Castello del Trebbio, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze, Centro Di, 1998, pp. 215-230.

J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Smith, Elder, and Co., 1851-1853, 3 voll. (trad. it.: *Le pietre di Venezia*, Milano, Rizzoli, 1987).

J. RYKWERT, *Emblema del genio*, «Casabella», LVIII, 1994, 615, pp. 52-55.

F. VON RŽIHA, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Wien, aus der Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1883, 2 voll.

H. SAALMAN, *The Autorship of the Pazzi Palace*, «The Art Bulletin», XLVI, 1964, 3, pp. 388-394.

H. SAALMAN, *The Palazzo Comunale in Montepulciano. An Unknown Work by Michelozzo*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVIII, 1965, 1-2, pp. 1-46.

H. SAALMAN, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV, 1966, 3, pp. 151-164.

H. SAALMAN, P. MATTOX, *The First Medici Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIV, 1985, 4, pp. 329-345.

H. SAALMAN, *The Rucellai Palace*, recensione a: *A Florentine Patrician and his Palace*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLVII, 1988, 1, pp. 82-90.

H. SAALMAN, *The Transformation of the City in the Renaissance Florence as Model*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 73-82.

R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905-1914, 2 voll. (ristampa anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'autore a cura di E. Garin: Firenze, Sansoni, 1967).

M. SALMI, voce *Arnolfo di Cambio*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, coll. 744-751.

G. SALVEMINI, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e Figli, 1899.

M. SANFILIPPO, *Città, circoscrizioni urbane e case*, in *Vita civile degli italiani. Società, economia, cultura materiale*, II

(*Ambienti, mentalità e nuovi spazi umani tra medioevo e età moderna*), a cura di C.D. Fonseca, Milano, Electa, 1987.

P. SANPAOLESI, *Un progetto di costruzione per una casa del secolo XIV*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Milano 18-25 giugno 1939), Milano, Comitato ordinatore presso la Regia Soprintendenza di Milano, [1939], pp. 259-266.

P. SANPAOLESI, voce *Brunelleschi*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958, coll. 811-830.

P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962.

P. SANPAOLESI, *Precisazioni sul palazzo Rucellai*, «Palladio», n.s., XIII, 1963, 1-4, pp. 61-66.

P. SANPAOLESI, *La casa fiorentina di Bartolommeo Scala*, in *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 275-288.

P. SANPAOLESI, *Il Palazzo Pitti e gli architetti fiorentini della discendenza brunelleschiana*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin, Walter De Gruyter & Co., 1968, 2 voll., I, pp. 124-135.

P. SANPAOLESI, *Il Ghiberti nella sagrestia di S. Trinita*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 18-21 ottobre 1978), Firenze, Olschki, 1980, 2 voll., pp. 441-462.

P. SANPAOLESI, *L'architettura del Palazzo Rucellai*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, II (*A Florentine Patrician and His Palace*), London, The Warburg Institute, 1981, pp. 227-237.

P. SANTINI, *Società delle torri in Firenze*, «Archivio Storico Italiano», XX, 1887, pp. 25-58, 178-204.

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia, appresso Iacomo Sansovino, 1581.

R. SARTORI, *Pietre e "marmi" di Firenze. Notizie storiche, antiche cave, genesi e presenza nei monumenti*, Firenze, Alinea, 2002.

G. SATZINGER, *Der "Konsul" am Palazzo Gondi in Florenz: zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXX, 1995, pp. 151-189.

F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1976⁴.

G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, Roma 1971-1972.

V. SCAMOZZI, *Dell'idea della architettura universale di Vincenzo Scamozzi architetto veneto. Divisa in X libri*, Venezia, presso l'Autore, 1615, 2 voll.

A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I (II vol. mai pubblicato), Firenze, Sansoni, 1908 (ristampa anastatica a cura di M. Sframeli e L. Pagnotta: Firenze, Le Lettere, 1983, 2 voll.).

J. von SCHLOSSER, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, Laterza, 1938.

M. SCHMITTER, *Odoni's Façade. The House as Portrait in Renaissance Venice*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXVI, 2007, 3, pp. 294-315.

R. SCHOFIELD, *Girolamo Riario a Imola. Ipotesi di ricerca*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 11-13 ottobre 2001), a cura di F.P. Fiore, Firenze, Olschki, 2004, II, pp. 595-642.

R. SCHOFIELD, G. CERIANI SEBREGONDI, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia*, «Annali di Architettura», 18-19, 2006-2007, pp. 9-51.

P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanenmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923², 2 voll.

F. SCIBILIA, *Il bugnato a punta di diamante in Sicilia tra XV e XVI secolo*, «Opus. Quaderno di Storia Architettura Restauro», X, 2009, pp. 33-44.

La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, a cura di F. Gurrieri, L. Bellosi, G. Briganti, P. Torriti, Siena, Monte dei Paschi, 1988.

B. SEGNI, *Storie fiorentine di messer B.S. gentiluomo fiorentino dall'anno MDXXVII al MDLV*, Firenze, presso Giuseppe Vanni, 1835, 2 voll.

G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt a.M.-München, Verlag für Kunst und Wissenschaft-Friedrich Bruckmann's Verlag, 1860-1863, 2 voll. (trad. it.: *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, a cura di A.R. Burelli, Roma-Bari, Laterza, 1992).

S. SERLIO, *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venezia, Marcolini, 1540.

S. SERLIO, *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio bolognese, Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto, et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella Città, & in villa, et un'indice copiosissimo Raccolto per via di considerationi da m. Gio. Domenico Scamozzi*, Venezia, presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584 (ristampa anastatica con una presentazione di F. Irace: Bologna, Forni, 1978, 2 voll.).

S. SERLIO, *Sesto Libro delle habitationi di tutti li gradi degli homini*, edizione in *fac simile*, Milano, I.T.E.C., 1966.

S. SERLIO, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Il Polifilo, 2001, 2 voll.

S. SINDING-LARSEN, *A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces*, «Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 163-212.

S. SINDING-LARSEN, *Il trattamento della pietra secondo i «Quattro libri» di Palladio*, «Bollettino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 211-221.

F.M. SOLDINI, *Delle eccellenze e grandezze della nazione fiorentina*, Firenze, nella stamperia Vanni, e Tofani, 1780.

P. SPILNER, «*Ut civitas amplietur:*» *Studies in Florentine Urban Development, 1282-1400*, Ph.D., Columbia University, New York 1987.

Statuta Populi et Communis Florentiae publica auctoritate collecta castigata et praeposita anno salutis MCCCCXV, Friburgo, apud Michaellem Kluch, 1778-1783, 3 voll.

Statuti della Repubblica Fiorentina, a cura di R. Caggese, II (*Statuto del Podestà dell'anno 1325*), Firenze, Ariani, 1921.

S. ŠTEFANAC, *I maestri transalpini alla costruzione del Duomo di Pienza*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 1997, 1-2, pp.177-187.

C. VON STEGMANN, H. VON GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana dargestellt in den hervorragenden Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, F. Bruckmann, 1885-1908, 11 voll.

H. STEGMANN, *Michelozzo di Bartolommeo. Eine kunstgeschichtliche Studie*, München, C. Wolf & Sohn, 1888.

L. STROZZI, *Vita di Filippo Strozzi il vecchio scritta da Lorenzo suo figlio*, a cura di G. Bini e P. Bigazzi, Firenze, Tip. della Casa di Correzione, 1851.

J.H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton, Princeton University Press, 1964.

K.M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, Wien-Köln-Graz, Hermann Böhlau, 1969³ (1^a edizione: Wien 1919).

F. SZNURA, *L'espansione urbana di Firenze nel Duecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

M.A. TABALES RODRÍGUEZ, A. JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, C. VARGAS LORENZO, *Aproximación arqueológica a la puerta del León del Alcázar de Sevilla*, «Apuntes del Alcázar de Sevilla», 2017, 18, pp. 9-45.

Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo. 50 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata, a cura di L. Zdekauer, Siena, Stabilimento fotolitografico di Rodolfo Falb, 1902 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1979).

D. TADDEI, *Piazza Rucellai in Firenze*, «Studi e Documenti di Architettura», II, 1973, 3, pp. 13-40.

M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1976³.

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.

G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1751-1754, 6 voll.

A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Alberto Bruschi, 1990.

W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, a cura di G. Cavaglià, Torino, Einaudi, 1980.

G. THIEM, C. THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1964.

H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908-1913, 3 voll.

P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1991.

M. TINTI, *Il teatro Savoia in Firenze*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1922.

P. TOESCA, *Die florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze-München, Pantheon-Kurt Wolff Verlag, 1929.

P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Palombi, 1942.

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino, Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879, 4 voll.

A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1983.

A. TÖNNESMANN, «*Palatium Nervae*». *Ein antikes Vorbild für florentiner Rustikafassaden*, «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», XXI, 1984, pp. 61-70.

A. TÖNNESMANN, [Recensione a] R.A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London 1980, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», XLVII, 1984, 1, pp. 263-269.

A. TÖNNESMANN, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München, Hirmer, 1990.

A. TÖNNESMANN, *Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici*, in Piero de' Medici «*il Gottoso*» (1416-1469). *Kunst im Dienste der Mediceer*, a cura di A Beyer e B. Boucher, Berlin, Akademie Verlag, 1993, pp. 71-88.

G. TORTELLI, *Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum e Graecis tractarum opus*, Venezia, de Zanis, 1501 (1ª edizione: Roma 1474).

La Toscane. Album pittoresque et archéologique publié sous la direction du Prince Démidoff, dessiné par André Durand, Paris, Dusacq et C.ie, 1862-1863, 2 voll.

M. TRACHTENBERG, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York 1971.

M. TRACHTENBERG, *Scénographie urbaine et identité civique: réflexion sur la Florence du Trecento*, «Revue de l'Art», 1993, 102, pp. 11-31.

M. TRACHTENBERG, *Dominion of the eye: urbanism, art, and power in early modern Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

R.C. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

M. TRIONFI HONORATI, *Il Palazzo degli Antinori*, «Antichità Viva», VII, 1968, 2, pp. 65-80.

M. TRIONFI HONORATI, *La prospettiva nelle porte del palazzo*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino 24 luglio-31 ottobre 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Venezia, Marsilio, 1992, 232-239.

C. TRIPODI, *Il palazzo delle origini: dal fondatore Geri Spini agli eredi di fine Quattrocento*, in *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, 8 maggio 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Ricci e R. Spinelli, Milano, Skira, 2015, pp. 32-53.

G. TROTTA, *Architettura e trasformazioni dal Duecento al Novecento*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano, Giorgio Mondadori, 1995, pp. 43-93.

C. UGURGIERI DELLA BERARDENGA, *Gli Acciaiuoli di Firenze nella luce dei loro tempi*, Firenze, Olschki, 1962, 2 voll.

L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Acidini e G. Morolli, Firenze, Mandragora/Maschietto, 2006.

B. VARCHI, *Storia fiorentina di B.V. con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, 3 voll.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-1881, 7 voll. (2ª edizione: Firenze, Sansoni, 1906, 9 voll., con aggiunte e indice dei nomi e dei luoghi).

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962-1966, 9 voll.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni, SPES, 1966-1987, 6 voll. + 3 tomi di commento.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986.

A. VENDITTI, *Presenze ed influenze catalane nell'architettura del Regno d'Aragona (1442-1503)*, «Napoli Nobilissima», III serie, XIII, 1974, pp. 3-21.

A. VENDITTI, *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 16-22 ottobre 1977), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 753-777.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901-1940 (ristampa anastatica: Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint Ltd., 1967), 11 voll.

VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, edizione critica con introduzione e commento di A. Greco, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970-1976, 2 voll.

G. VILLANI, *Cronica*, a cura di F. Gherardi Dragomanni, Firenze, Sansone Coen tipografo-editore, 1844-1845, 4 voll.

M. VITRUVIO POLLIONE, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare*, a cura di C. Cesariano, Como, Gotardo da Ponte, 1521.

M. VITRUVIO POLLIONE, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia*, Venezia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.

M. VITRUVIO POLLIONE, *L'architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e comentata dal marchese Berardo Galiani*, Siena, nella stamperia di Luigi, e Benedetto Bindi, 1790.

M. VITRUVIO POLLIONE, *Dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione libri dieci pubblicati da Carlo Amati*, Milano, coi tipi di Giacomo Pirola, 1829-1830, 2 voll.

M. VITRUVIO POLLIONE, *Dell'architettura*, interpretazione a cura di G. Florian, Pisa, Giardini, 1978.

M. VITRUVIO POLLIONE, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro. 1567*, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano, Il Polifilo, 1987.

[M.] VITRUVIO [POLLIONE], *De architectura*, a cura di P. Gros. Traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Firenze, nella tipografia Galileiana di M. Cellini e C., poi Successori Le Monnier, 1863-1923⁵, 8 voll.

M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmark*, Leipzig, Seemann, 1938 (trad. it.: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti*,

botteghe e mercato dell'arte, premessa all'edizione italiana di E. Castelnuovo, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994).

A. WARBURG, *Der Baubeginn des Palazzo Medici*, in *Gesammelte Schriften herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, a cura di F. Rougemont e G. Bing, Leipzig, Teubner, 1932, I, pp. 165-168.

J.B. WARD PERKINS, *Architettura romana*, Milano, Electa, 1974.

K. WEIL GARRIS, J.F. D'AMICO, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De cardinalatu*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 45-123.

G. WEISE, *Gli archi mistilinei di provenienza islamica nell'architettura gotica italiana e spagnola*, «Rivista d'Arte», XXIII, 1941, 1-2, pp. 1-18.

R.F.E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1982.

D.G. WILKINS, *Donatello's Lost Dovizia for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues*, «The Art Bulletin», LXV, 1983, 3, pp. 401-423.

H. WILLICH, *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, I, Berlin, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1914.

R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute, 1949 (trad. it.: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964).

H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, con un saggio introduttivo di S. Viani, Firenze, Vallecchi, 1988 (edizione originale: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Ackermann 1888).

C. YRIARTE, *Livre de souvenirs de Maso di Bartolomeo dit Masaccio*, Paris, J. Rothschild, 1894.

E. ZANINI, voce *Palazzo* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, IX, pp. 95-102.

L. ZANGHERI, *Palazzo Pitti*, in *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 131-153.

P. ZANKER, *Forum Augustum: das Bildprogramm*, Tübingen, Wasmuth, 1968 (trad. it.: *Il Foro di Augusto*, Roma, Palombi, 1984).

N. ZANNI, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XXIV, 1982-1987, pp. 221-235.

N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1993¹².

G. ZOCCHI, *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze*, Firenze, appresso Giuseppe Allegrini, [1744].

G. ZOCCHI, *Vedute di Firenze e della Toscana*, a cura di R.M. Mason, Firenze, LEF, 1981.

P. ZUCKER, *Raumdarstellung und Bildarchitekturen im florentiner Quattrocento*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913.

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

In neretto le pagine relative alle figure.

Acciaioli, Agnolo; 52; 253

Ackerman, James; 14; 21n

Adam, Jean-Pierre; 148n

Adorno, Anselmo; 288n

Agostino di Duccio; 208

Agrippina, Giulia Augusta; 368

Ainai, Mutio; 264n

Alberti

Adovardo; 50

Alberto; 388n

Alberto di Bernardo; 216n

Benedetto; 216n

Cipriano; 216n

famiglia; 216; 225; 341n

Giannozzo; 50; 89; 94

Giovanni di Cipriano; 216n

Leon Battista; 26n; 30; 49; 50; 58; 74n; 88; 89; 94; 95; 96n;
97; 102n; 111; 116n; 129; 210; 231; 243n; 245; 260; 268;
271; 272; 273; 276n; 359; 360; 374; 375; 400

Nerozzo di Bernardo; 216n

Piero di Bartolomeo; 216n

Albertini, Francesco; 361

Albizzi, Rinaldo; 52

- Alembert (Le Rond d'), Jean-Baptiste; 137n
 Alfieri Strinati, famiglia; 41
 Algarotti, Francesco; 165
 Alighieri, Dante; 54
 Amati, Carlo; 135n
 Amieri
 famiglia; 41
 Foglia; 41n
 Ammannati, Bartolomeo; 113n
 Ammirato, Scipione; 256; 258
 Andrea da Costantinopoli; 56
 Angiò (d'), Ladislao; 354
 Antinori, Niccolò di Tommaso; 284
 Apollonio di Giovanni; 120; 121n; 228n; 353
 Aragazzi, Bartolomeo; 56
 Aragona (di), Alfonso; 106; 130n
 Ardinghelli, famiglia; 219n
 Arezzo
 chiesa di Santa Maria delle Grazie; 312
 palazzo Altucci; 327
 Arnolfo di Cambio; 229
 Assisi
 chiesa di San Francesco; 190n
 Augusto; 22n; 366
 Averlino, Antonio: vedi Filarete
 Avogadro, Alberto; 108

 Baccio d'Agnolo; 37; 311; 344; 345n; 390; 391; 394
 Baglioni, Filippo; 344n
 Bagno Vignoni; 210
 palazzo Piccolomini; 113; 210
 Baiso (da), Arduino; 81n; 235

- Baldini, Laura; 257
Baldinucci, Filippo; 21n; 140
Baldovinetti, Francesco; 62; 195n; 343
Baltimora; 304
Barbaro, Daniele; 135n
Barbo, Marco; 362n
Bardi
 famiglia; 50
 Ilarione; 222; 224
Bari
 castello federiciano; 176, 457
Baron, Hans; 94; 354
Baronci, famiglia; 230
Bartolini Salimbeni, famiglia; 104
Battaglia, Salvatore; 140n
Battisti, Eugenio; 261; 348n
Beato Angelico: vedi Giovanni da Fiesole
Becherucci, Luisa; 236
Bellini, Bernardo; 141n
Bellosguardo; 115
Belluzzi, Amedeo; 11
Berlino; 304
Bernini, Gian Lorenzo; 163
Biagio di Simone del Ricchio; 382
Bicci di Lorenzo; 348
Biliotti
 Agostino di Sandro; 299
 Benedetto; 310
 famiglia; 299
Billi, Antonio; 62; 64; 78; 193n; 235; 236; 269; 272
Biondo, Flavio; 95; 105; 106; 107; 109; 359; 362; 375; 376
Boccaccio, Giovanni; 54; 229; 230

- Boccati, Giovanni; 342n
Bocchi, Francesco; 344n
Bologna; 29; 207
 palazzo Sanuti Bevilacqua; 207; 332
 Pinacoteca; 378n
Bombe, Walter; 234
Bonaiuti, Telemaco; 301n
Bonaventura di Berlinghiero; 190n
Boni
 Bono; 282; 283
 famiglia; 67; 225; 283; 284
 Giovanni di Bono; 224; 225; 253; 288; 282; 283
 Giuliano; 225
 Leonardo; 225
 Ludovico; 225
Bordoni
 famiglia; 282
 Lionardo; 282
Borghini, Vincenzo; 324
Borromeo, Vitaliano; 60
Boschetto, Luca; 273n
Bostichi, famiglia; 41
Botticelli, Sandro; 373
Bracciolini, Poggio; 43n; 55; 56; 57; 136n
Bramante, Donato; 125
Brockhaus, Heinrich; 282
Brucker, Gene A.; 18n; 49; 95; 354
Brunelleschi, Filippo; 64; 96n; 193n; 194n; 221; 236; 259;
260; 261; 277; 356; 357; 358
Bruni, Leonardo; 54; 55; 56; 354
Bruschi, Arnaldo; 111
Bucci, Mario; 195n

- Bulgarelli, Massimo; 11; 108n; 278n
Bulst, Wolfger; 17n; 79; 80; 102n
Buonarroti, Michelangelo; 237
Buonsignori, Stefano; 114
Burckhardt, Jacob; 19n; 22n; 147; 166; 171; 183; 186
Burns, Howard; 105; 175; 210; 376
Burroughs, Charles; 48n
Busini, famiglia; 194n
Busse, Kurt Heinrich; 258; 259
- Cambi, Giovanni; 130; 322n; 334
Cambini, Francesco; 299
Campano, Giovanni Antonio; 136n
Càmpora (Le); 115
Carafa, Diomedede; 305; 392
Careggi; 35
Carmignano; 115
Carocci, Guido; 19; 80n; 197n; 296n
Castellucci, Giuseppe; 197n; 283
Cavalcanti
 Giannozzo di Amerigo; 203n
 Giovanni di Amerigo; 203n
Cecchi, Domenico di Ruberto; 47n
Cellini, Benvenuto; 116n
Cerchi, Gherardino; 170n; 176; 185n; 214
Cerri, Susanna; 11
Cesare, Gaio Giulio; 355
Cesariano, Cesare; 360
Ceschi, Paola; 194n
Chierici, Gino; 272
Chini, Galileo; 302n

- Cicerone, Marco Tullio; 54; 360n
Cimabue, Cenni di Pepo detto; 229
Ciriaco d'Ancona, Ciriaco Pizzicolti detto; 360; 374
Clarke, Georgia; 244
Claudio, Tiberio Cesare Augusto; 367
Codussi, Mauro; 34; 207; 208
Cola di Rienzo; 63
Conti, Cosimo; 260
Corbinelli (de), Jean; 325
Cornelii, famiglia; 359
Corsi
 Luigi di Jacopo; 341n
 Simone di Jacopo; 341n
Cortesi, Paolo; 32; 110; 112; 174; 361; 363; 364; 368
Cortona; 209
 palazzo Tommasi-Fierli-Petrella; 209
Costantinopoli; 191n
Coverelli, famiglia; 223n
Crasso, Marco Licinio; 360n
Cremona; 29; 34; 207
 palazzo Raimondi; 34; 207
Cronaca, Simone di Tommaso del Pollaiuolo detto il; 37; 312;
315n; 319; 320; 331
Cuniglio, Lucrezia; 82
Cusano, Niccolò; 137n

D'Ettorre, Anna; 82
Daly Davis, Margaret; 14
Dati
 famiglia; 66
 Goro; 54
Davanzati, famiglia; 377n; 380

- De Mauro, Tullio; 159n
de Roover, Raymond; 17n; 50
Dei, Benedetto; 62; 195n
Del Badia, Jodoco; 19; 269; 272; 289; 293n; 312
Del Bene, famiglia; 191; 192
Del Forese
 famiglia; 380
 Stefano di Rinieri; 381
Devoto, Giacomo; 148n
Diderot, Denis; 137n
Dionisio di Alicarnasso; 244
Dolfini, Matteo; 62
Donatello, Donato di Niccolò Bardi detto; 103; 162; 236;
348; 358; 373
Dosio, Giovannantonio; 388
Durm, Josef; 138; 171

Elam, Caroline; 11; 79
Emilia; 24
Erode il Grande; 172
Este (d'), Ercole I; 201n
Eugenio IV, papa (Gabriele Condulmer); 208
Europa; 255

Fabriczy (von), Cornelius; 19; 62n; 261; 272; 293n; 313
Facchinetti, Fiorella; 257
Fancelli, Luca; 261
Fanelli, Giovanni; 11; 195n
Fano; 277
 porta di Augusto; 371n
Fantozzi, Federigo; 195n; 383
Ferdinando I, re di Napoli; 325

- Ferrara; 22n; 29; 34; 207
 palazzo dei Diamanti; 34; 207; 332
- Ferri, Antonio; 322
- Fiamma, Galvano; 90n
- Ficino, Marsilio; 137n; 310
- Fiesole; 115
- Filarete, Antonio Averlino detto il; 22n; 30; 61n; 83n; 100; 103n; 106; 107; 111; 129; 268; 361; 392
- Filelfo, Francesco; 60; 61; 64n
- Filippo di Andrea; 312
- Finiello Zervas, Diana; 17n
- Firenze; 13; 17; 22n; 23; 24; 25; 26; 28; 29; 30; 32; 33; 34; 36; 37; 39; 39n; 41n; 42; 43; 43n; 44n; 51n; 53; 54; 55; 57; 62; 66; 68; 69n; 71; 73; 74; 84; 87n; 90; 103; 107n; 109; 110; 112; 113; 114; 115; 116; 122; 125; 134; 137; 153; 160n; 163; 170; 176; 177; 178; 179; 181; 189; 191n; 192; 193n; 195; 196; 206; 209; 210; 213; 219n; 223; 225; 230; 233; 250; 255; 261; 268; 273n; 274; 278; 281; 299; 302n; 308; 316; 317; 330; 331; 332; 336; 339; 339n; 343; 345n; 347; 352; 355; 363; 365; 374; 376; 379; 385; 388; 389; 396; 400
- Archivio di Stato; 381
- Bargello; 40; 43; 165; 170n; 177; 224; 327
 torre; 177n; 179; 214
- Battistero; 43; 163
- Boboli; 114; 257
- borgo de' Greci; 126
- borgo degli Albizzi; 67; 68; 69n; 180; 198n; 200; 201; 246n; 291; 406; 408; 409
- borgo Ognissanti; 302n
- borgo Pinti; 69n; 90n; 101n; 161n
- borgo San Jacopo; 170n
- borgo San Lorenzo; 179; 187n; 224; 243; 255
- borgo Santa Croce; 215; 216; 302n; 342; 409

- borgo Santi Apostoli; 68; 170n; 177; 192; 198; 342; 344;
 406
 canto alla Macine; 73; 334
 canto de' Pazzi; 292n
 canto de' Ricci; 96n
 canto de' Tornaquinci; 67; 68; 120; 301n; 310; 318; 352
 canto del Vigna; 334
 casa Buondelmonti; 335; 406, **518**
 casa Corsini; 334n; 335; 406, **516**
 casa Dati; 407
 casa Davanzati; 188n; 302
 casa del marchese di Ferrara; 201n
 casa Guidacci; 216n
 casa in via Maggio 6; 342
 casa in via de' Pandolfini 18; **446**
 casa in via Sant'Egidio 14; 335, **517**
 casa Lapi; 96; 221; 226; 245; 247; 407, **491**
 casa Marignolli; 224; 243; 255, **494**
 casa Panattoni; 408
 casa Rosselli Del Turco; 219n; 409
 casa Taddei; 333; 410, **514**
 casa vecchia dei Medici; 79; 95; 97
 casa vecchia dei Pitti; 97n; 257
 chiasso Cornino; 406
 chiasso dei Ricchi; 380
 chiasso delle Misure; 406
 chiasso di Manetto; 409
 chiasso di piazza Marmora; 381
 chiesa del Carmine; 44n; 58; 84
 cappella Brancacci; 95; 369; 393
 chiesa di San Barnaba; 343
 chiesa di San Donato in Polverosa; 191n
 chiesa di San Firenze; 325
 chiesa di San Giovanni Evangelista; 82; 113n
 chiesa di San Jacopo tra i Fossi; 68

- chiesa di San Lorenzo; 62; 82; 107; 118; 162; 234n; 339;
376
- chiesa di San Michele Bertelde; 225; 282
- chiesa di San Miniato; 58
- chiesa di San Pier Maggiore; 113n
- chiesa di Sant'Ambrogio; 343
- chiesa di Santa Croce; 58; 191n; 215
- cappella Castellani; 188n
- cappella Maggiore; 191n
- cappella Pazzi; 294
- chiesa di Santa Maria degli Angeli; 58
- chiesa di Santa Maria degli Ughi; 380; 383
- chiesa di Santa Maria del Fiore; 115; 342n
- campanile; 165
- chiesa di Santa Maria Novella; 273n
- cappella Tornabuoni; 399
- chiesa di Santa Trinita; 84; 191n
- cappella Sassetti; 395
- cappella Strozzi; 210n
- chiesa di Santo Spirito; 299
- compagnia del Bigallo; 43; 84; 192
- convento di San Marco; 78n
- convento di Santa Caterina; 343
- Corso; 67; 69n; 221; 292n; 407
- corso de' Tintori; 215; 219; 227; 406
- costa San Giorgio; 114
- Dado dei Lamberti; 41n
- Forte di Belvedere; 114
- Fortezza da Basso; 36; 210
- Galleria degli Uffizi; 190n; 191n; 305n
- Galleria dell'Accademia; 190n
- gonfalone Bue; 68n; 75
- gonfalone Carro; 68n
- gonfalone Chiavi; 68; 68n
- gonfalone Drago di San Giovanni; 68n
- gonfalone Drago di Santo Spirito; 68; 68n

- gonfalone Ferza; 68n
gonfalone Lion Bianco; 68n
gonfalone Lion d'Oro; 68
gonfalone Lion Nero; 68
gonfalone Lion Rosso; 68; 75
gonfalone Nicchio; 67; 68n
gonfalone Ruote; 68n
gonfalone Scala; 68n
gonfalone Unicornio; 68n
gonfalone Vaio; 68n
gonfalone Vipera; 68
Isola delle Stinche; 180; 220; 341n
Kunsthistorisches Institut; 234n; 264n
loggia dei Cerchi; 170n; 178; 213; 214; 248, 478
loggia dei Tornaquinci; 319
lungarno Acciaioli; 191; 225n
lungarno degli Archibusieri; 407
lungarno Corsini; 161n; 341n; 409
lungarno Guicciardini; 223; 407
Mercato Vecchio; 40; 41n; 42; 96n
monastero di Santa Brigida al Paradiso; 58
monastero di Santa Felicità; 114
Museo di San Marco; 191n
Opera del Duomo; 192
oratorio di San Filippo Neri; 325
Orsanmichele; 165
palazzo Acciaioli; 342; 344; 406
palazzo Alamanni; 160n; 202; 205; 206; 226; 241; 241n;
246; 247; 406, 472
palazzo Alberti in via de' Benci 8, o di Benedetto degli Al-
berti; 215; 219; 220; 227; 240n; 246; 246n, 444, 479
palazzo Alberti in via de' Benci 10; 215; 216; 240n, 480
palazzo Alberti in via de' Benci 12; 215; 216; 240n, 481
palazzo Alberti in via de' Benci 14; 215; 216; 240n, 482
palazzo Alberti in via de' Benci 16; 203n; 215; 216; 240n;
246, 483

- palazzo Albizzi; 240n; 246n; 248; 249; 406, **498**
 palazzo Albizzi dei Visacci; 246n
 palazzo Aldobrandini; 377n; 389
 palazzo Alessandri; 180; 201; 202; 217n; 248; 349; 353, **463**
 palazzo Amieri; 41n
 palazzo Antinori: vedi palazzo Boni Antinori
 palazzo Ardinghelli; 219; 220; 226; 227; 243; 255; 406, **485**
 palazzo Arrighetti; 219n
 palazzo Bagnesi; 344; 345, **530**
 palazzo Bartolini Salimbeni; 23; 87n
 palazzo Bartolini in via Porta Rossa; 282; 334; 335, **505**
 palazzo Bezzoli; 170n; 187; 203; 204; 205; 227, **466, 473**
 palazzo Biliotti; 123; 219; 220; 226; 227; 247; 298; 299; 300; 303; 333; 339; 386; 406, **487**
 palazzo Boni Antinori; 23n; 77; 128; 160n; 185n; 196; 223; 225; 253; 254; 267; 268; 274; 284; 286; 287; 288; 293; 298; 303; 306; 329; 386; 406, **426, 442**
 palazzo Borgherini Rosselli Del Turco; 341n; 344; 345n, **443, 529**
 palazzo Bostichi; 41n
 palazzo Buondelmonti; 198; 226; 248; 406, **469**
 palazzo Busini; 193; 301; 334n; 406, **468**
 palazzo Canigiani: vedi palazzo Larioni Canigiani
 palazzo Capponi Coverelli; 223; 225; 407, **493**
 palazzo Carducci; 225n
 palazzo Cavalcanti; 161n; 170n; 203; 204; 242, **451, 474**
 palazzo Cerchi; 25; 170n; 176; 177n; 179; 185n; 187; 214; 395, **458**
 palazzo Corbinelli Ridolfi; 180; 197; 197n; 200; 217n; 240n; 246n; 247, **465**
 palazzo Corsi Home; 23; 131n; 184n; 341; 342; 406, **526, 527**
 palazzo Corsini in via Maggio; 219; 220; 226; 247; 407, **444, 486**

- palazzo Corsini in via del Parione; 219
palazzo Coverelli: vedi palazzo Capponi Coverelli
palazzo Covoni; 187; 394
palazzo Dati; 66; 340, **423**
palazzo Davizzi Davanzati; 31; 90; 180; 187n; 212; 223;
224; 227; 251; 332; 397, **431, 462**
palazzo Davanzati: vedi palazzo Davizzi Davanzati
palazzo Del Nero Torrigiani; 213; 345, **477**
palazzo Del Pugliese Magnani; 160n
palazzo Dell'Antella; 355n
palazzo Foresi; 302n
palazzo Gaddi; 333n; 407
palazzo Gerini; 331; 339; 341n, **512**
palazzo Giandonati; 126; 160n; 196; 198; 199; 200; 204;
226; 240n; 246; 248; 407, **450**
palazzo Gianfigliuzzi; 44n; 161n; 184n; 341n
palazzo Ginori; 213; 341n; 345, **476**
palazzo Girolami; 407
palazzo Gondi; 20; 23n; 29; 36; 98; 113n; 127; 130; 158n;
159; 185n; 196; 212; 241n; 244; 253; 255; 288; 295; 303;
305; 306; 316; 321; 327; 327; 328; 330; 331; 332; 343; 370;
372; 386; 407, **432, 449, 508, 509**
palazzo Guadagni; 16n; 340; 344; 345; 345n, **442**
palazzo in via Ghibellina 69; 221; 247
palazzo Lanfredini; 223; 224; 251; 407, **492**
palazzo Lapi; 302; 333; 334; 407, **515**
palazzo Larioni Canigiani; 222; 224; 246; 247; 251; 407,
492
palazzo Lenzi; 194n; 220; 281; 282; 302; 334; 335; 337;
338; 339; 408, **488-489, 504, 522, 523**
palazzo Libri; 342
palazzo Lotteringhi della Stufa; 31; 180; 212; 223; 224;
227, **460**
palazzo Lottini; 341n; 408
palazzo Machiavelli; 408
palazzo Manetti; 227; 408, **495**

- palazzo Mazzinghi; 340, **524**
- palazzo Medici; 14; 17n; 23; 31; 32; 34; 35; 36; 37; 77; 78; 83n; 87n; 91; 95; 97; 100; 101; 102n; 105; 106; 110; 112; 121; 130; 134; 136n; 138; 158; 159; 160n; 167n; 171; 173; 174; 175; 181; 181; 184n; 185n; 195; 196; 196n; 203n; 205; 206; 212; 218; 220; 225; 228; 229; 231; 233; 233n; 237; 238; 239; 240n; 241; 241n; 242; 244; 245; 246n; 248; 249; 250; 251; 253; 254; 255; 256; 260; 261; 263; 264; 265; 266; 267; 277; 278; 281; 284; 285; 287; 289; 290; 293; 295; 297; 298; 300; 307; 316; 317; 321; 326; 333; 334; 339; 341; 347; 352; 353; 358; 364; 365; 366; 368; 375; 376; 377; 379; 380; 384; 385; 387; 389n; 393; 396; 397; 408, **418, 448, 496**
- palazzo Mellini; 66
- palazzo della Mercanzia; 188, **467**
- palazzo Minerbetti; 212; 223; 227; 240n; 243; 247; 250; 251; 332; 397, **475, 513**
- palazzo Mozzi; 103; 142, **441**
- palazzo Nasi; 302n; 344
- palazzo Neretti; 218; 226; 247; 408, **484**
- palazzo Neroni; 80; 81; 82; 127; 240n; 241n; 246n; 253; 254; 267; 281; 295; 297; 299; 302; 331; 333; 386; 408, **428**
- palazzo Neroni Gerini; 66; 80; 81; 295; 299; 300; 302n; 331; 333; 408, **420-421, 507**
- palazzo di Parte Guelfa; 17n; 277; 340
- palazzo Pazzi; 17n; 66; 99; 99n; 124; 185n; 201n; 240n; 241n; 253; 253n; 288; 292; 293; 294; 295; 295n; 303; 408, **419, 445, 506**
- palazzo Peruzzi; 42; 103; 126; 200; 205; 214; 227, **411**
- palazzo Pitti; 23n; 36; 66; 97; 110; 114; 124; 130n; 134; 138; 159; 160n; 173; 185n; 228; 240n; 241n; 244; 253; 255; 255n; 256; 260; 262; 263; 267; 275; 276; 277; 279; 281; 286; 293; 303; 307; 308; 320; 321; 327; 329; 351n; 376; 397; 408, **418**
- palazzo Pitti Temple Leader; 254, **502**
- palazzo Portinari; 74

- palazzo Ricasoli; 37; 301; 334n; 335; 336; 337n; 338; 339; 342; 409, **519, 520, 521**
- palazzo Ridolfi; 77; 83n; 241n; 247; 297; 300; 303; 331; 333; 339; 386; 409, **425, 446**
- palazzo Ridolfi Ricasoli Firidolfi; 341n
- palazzo Rinieri; 159; 160n; 198; 199; 202; 226; 240n; 241n; 242; 246n; 409, **470**
- palazzo Rosselli Del Turco in via delle Terme; 246n
- palazzo Rucellai; 17n; 23n; 31; 37; 97; 107; 110; 123; 127; 130; 157; 167n; 185n; 205; 225; 253; 254; 267; 268; 270n; 272; 273; 275; 276n; 277; 278; 279; 281; 282; 284; 303; 333; 351n; 388n; 392; 399; 409, **436, 499, 500, 501**
- palazzo Rustici; 345n
- palazzo Salviati all'Isola delle Stinche; 180; 220, **464**
- palazzo Salviati in via Ghibellina; 187; 227
- palazzo Scala; 161n; 184n
- palazzo Scolari; 198; 199; 200; 201n; 226; 240n; 242; 246n; 248; 409, **446, 471**
- palazzo Serristori; 342; 409, **528**
- palazzo Sertini; 220; 226; 245; 247; 409, **490**
- palazzo Soldani; 162; 217n; 240n; 241n; 243; 247; 248; 353, **451, 497**
- palazzo Spinelli; 184n; 302n; 331n
- palazzo Spini; 25; 170n; 395, **430**
- palazzo Strozzi; 17n; 20; 23; 29; 36; 46; 77; 87n; 98; 114; 119; 120; 125; 126; 130; 134; 138; 157; 185n; 196; 240n; 241n; 244; 253; 255; 260; 287; 288; 305; 306; 308; 312; 316; 317; 318; 321; 326; 330; 331; 331n; 332; 343; 351n; 352; 371; 390; 409, **416, 427, 508**
- palazzo dello Strozzino; 66; 160n; 195; 200; 225; 229; 239; 240n; 241n; 244; 246n; 253; 254; 263; 267; 279; 281; 286; 287; 287n; 321; 380; 385; 386; 387; 388; 389; 390; 391; 392; 394; 395; 397; 409, **422, 448, 540, 541**
- palazzo Taddei; 66; 334; 340, **525**
- palazzo Talani; 187
- palazzo Tanaglia; 344

- palazzo Tolomei; 344; 345n
- palazzo Tornabuoni; 23; 37; 44n; 97; 184n; 301
- palazzo Tosinghi; 42; 377n
- palazzo da Uzzano; 65; 91; 198; 199; 202; 226; 233; 240n; 241n; 246n; 350; 351; 353; 355; 356; 357; 386; 410, **417**
- palazzo Vai; 180; 215; 223, **461**
- palazzo Valori; 246n
- Palazzo Vecchio; 25; 29; 40; 43; 163; 164; 170; 171; 172; 175; 176; 177; 178; 180; 181; 213; 214; 227; 237; 242; 255n; 256; 356; 377, **442, 456**
- palazzo Velluti; 340
- palazzo Vettori; 389
- palazzo in via Ghibellina 69; 410, **447**
- Pellicceria; 41n; 196n; 246n; 407
- piazza Davanzati; 302n; 378n
- piazza degli Antinori; 406
- piazza degli Strozzi; 77; 310; 318; 381; 382; 390; 409
- piazza dei Peruzzi; 205; 214; 227
- piazza dei Tornaquinci; 309
- piazza del Duomo; 161n; 181; 186
- piazza dell'Olio; 170n; 187
- piazza della Signoria; 98; 161n; 188; 216n; 355n; 395
- piazza di San Jacopo tra i Fossi; 67
- piazza di San Michele Berteldi; 282
- piazza di San Pier Maggiore; 240n
- piazza Goldoni; 409
- piazza Madonna degli Aldobrandini; 407
- piazza Marmora; 377n; 380; 381; 382
- piazza Ognissanti; 408
- piazza Pitti; 254n; 408
- piazza San Felice; 83n; 240n; 247; 297; 409
- piazza San Firenze; 322; 407
- piazza San Giovanni; 53; 192
- piazza San Lorenzo; 78
- piazza San Pier Maggiore; 246n
- piazza Santa Trinita; 67

- piazza Santo Spirito; 66; 407
ponte a Santa Trinita; 161n; 395
ponte alla Carraia; 335; 336
popolo di San Lorenzo; 82
Por Santa Maria; 67; 170n; 177; 225n
porta a Faenza; 343
porta a Pinti; 343
quartiere di San Giovanni; 68; 69n
quartiere di Santa Croce; 68; 69n
quartiere di Santa Maria Novella; 68
quartiere di Santo Spirito; 68
rimessa degli Antinori; 160n
spedale degli Innocenti; 96n
torre degli Alberti; 216
torre degli Amidei; 170n
torre degli Amieri; 41n
torre dei Galigai; 251
torre dei Girolami; 177; 213
torre del Vescovo; 179; 187n; 213; 224; 397; **459**
torre in borgo San Jacopo 54; 214
torre in via delle Terme 13; 214
via Alighieri; 67
via Brunelleschi; 225
via Buonarroti; 302; 333; 334; 407
via Calimala; 67
via Cavour; 215; 408
via de' Bardi; 67; 198n; 246n; 349; 355; 407; 410
via de' Benci; 193; 215; 216; 225; 240n; 246n; 406
via de' Boni; 225
via de' Calzaioli; 161n; 170n; 181; 186; 197; 203; 242;
354; 395
via de' Cerchi; 170n; 187; 251; 395
via de' Cerretani; 170n; 179; 187; 203; 224; 243; 255
via de' Cimatori; 170n
via de' Corsi; 409
via de' Coverelli; 223; 407; 408

- via de' Ferravecchi; 310; 318
via de' Ginori; 67; 79; 81; 82; 127; 246n; 296; 333; 408;
410
via de' Giraldi; 198n; 200; 201; 409
via de' Gondi; 322; 323; 407
via de' Gori; 82; 242n; 408
via de' Lamberti; 41n
via de' Leoni; 187; 322
via de' Malenchini; 406
via de' Michelozzi; 123; 219; 406
via de' Naccaioli; 225
via de' Neri; 187; 198n; 246n; 409
via de' Palchetti; 409
via de' Pandolfini; 67; 68; 246n; 331; 339; 341n
via de' Pecori; 225
via de' Pescioni; 409
via de' Rustici; 198n; 409
via de' Serragli; 67; 68; 160n
via de' Servi; 87n
via de' Tavolini; 251
via de' Tornabuoni; 67; 77n; 78; 310; 311; 318; 341n; 409
via de' Vagellai; 406
via de' Vellutini; 341n
via degli Anselmi; 160n; 380; 409
via degli Antinori; 406
via degli Speziali; 67
via degli Strozzi; 78; 310; 318; 409
via del Corso: vedi Corso
via del Giglio; 407
via del Moro; 218; 408
via del Parione; 219; 334n; 337; 406; 409
via del Proconsolo; 201n; 289; 291; 408
via del Trebbio; 406
via dell'Acqua; 394
via dell'Amorino; 407
via della Cava; 114

- via della Condotta; 170n; 177; 185n; 187; 395
- via della Vigna Nuova; 409
- via della Vigna Vecchia; 187; 342; 394; 408
- via delle Belle Donne; 340
- via delle Brache; 409
- via delle Brache; 198n
- via delle Burella; 394
- via delle Caldaie; 407
- via delle Farine; 216n; 355n
- via delle Pinzochere; 410
- via delle Prestanze; 322; 323; 324
- via delle Terme; 68; 177; 246n; 335; 406; 409
- via Ghibellina; 187; 227; 327; 410
- via Guelfa; 215
- via Isola delle Stinche; 408
- via Larga; 33; 67; 78; 79; 83; 86n; 91; 93n; 101n; 105; 220; 242n; 245; 254; 263; 278; 339; 353; 363; 365; 379; 387
- via Larga de' Legnaioli; 311
- via Maggio; 67; 180; 197; 217n; 219; 240n; 246n; 298; 335; 340; 341n; 406; 407
- via Mazzetta; 409
- via Monalda; 302n
- via Montebello; 408
- via Nuova de' Servi; 343
- via Pellicceria: vedi Pellicceria
- via Por Santa Maria: vedi Por Santa Maria
- via Porta Rossa; 161n; 170n; 188n; 282
- via Roma; 67
- via Salvestrina; 78n
- via San Cristofano; 410
- via San Niccolò; 67; 160n; 202; 246n; 302n; 406
- via Sant'Egidio; 408
- via Santo Spirito; 67; 68; 223; 227; 407; 408
- via Taddea; 333; 410
- vicolo de' Cerchi; 185n
- vicolo degli Strozzi; 409

- vicolo dei Lontanmorti; 41n
- vicolo del Fondello; 322
- vicolo del Panìco; 196n; 197n; 407
- villa della Loggia a Montughi; 294
- villa Pitti a Rusciano; 258
- Focillon, Henri; 167n
- Forster, Kurt; 270
- Fortuna (da)
 - Albizzo; 296
 - famiglia; 81; 296
 - Francesco di Albizzo; 82
 - Giovanni di Albizzo; 82
 - Giovanni di Francesco; 296
- Fossi, famiglia; 216n
- Fra Carnevale, Bartolomeo di Giovanni Corradini detto; 378
- Francesco di Giorgio; 30; 128; 129; 131; 359; 360
- Franchetti Pardo, Vittorio; 85
- Francia; 169n
- Franconia; 24
- Fraser Jenkins, Anthony David; 59
- Frescobaldi, famiglia; 50
- Frey, Karl; 78; 234n
- Frommel, Christoph Luitpold; 173n; 277
- Frontino, Sesto Giulio; 135; 136n
- Frosali, Gianna; 11

- Gaddi, Agnolo; 191n
- Galiani, Berardo; 135n
- Gargiani, Roberto; 121n; 242n; 261; 264n
- Genova; 14; 178; 327
 - chiesa di San Salvatore; 178
 - palazzo vecchio del Comune; 327n

- porta di San Pietro; 178
- porta di Serravalle; 178
- via Tommaso Reggio; 178
- Gentile da Fabriano; 95; 210n
- Gerini, Niccolò; 191n
- Germania; 169n; 172
- Gerusalemme; 172
- Geymüller (von), Heinrich; 19; 270; 273; 282; 283; 286; 293; 312; 313; 314; 316; 337; 341n
- Gheri, Filippo; 198n
- Ghiberti, Lorenzo; 162; 287; 385; 386
- Ghirlandaio, Domenico; 84; 373; 395; 399; 400
- Gianfigliuzzi, Maria Selvaggia di Bartolomeo; 311
- Giannelli, Silvia; 160n
- Ginori Lisci, Leonardo; 16n; 195n; 283; 296n; 302n
- Ginori, Zanobi; 82
- Gioia del Colle
 - castello federiciano; 176, 457
- Giotto di Bondone; 190n; 191n; 229
- Giovanni da Fiesole, detto Beato Angelico; 191n
- Giovanni del Biondo; 191
- Giovanni di Bertino; 272
- Giovanni di Carlo (frà); 79
- Giovanni di Domenico da Gaiole; 235
- Giovanni di Fruosino; 82
- Giugni
 - Galeotto; 322
 - Girolamo; 322
- Giulio Romano; 14; 144
- Giunta Pisano, Giunta di Capitino detto; 190n
- Goldthwaite, Richard; 18n; 45n; 47; 48n; 85; 92n; 102n

Gombrich, Ernst; 59; 377

Gondi

Carlo di Silvestro; 102n

Gondi, Eugenio; 323

Gondi, famiglia; 322; 325

Gondi, Giuliano di Lionardo; 75; 98; 303; 322; 323; 324;
325; 330

Gonfolina; 115n

Gonzaga, Ludovico; 261

Gregorio X, papa (Tedaldo Visconti); 103

Grilli, Raffaella; 160n

Gronau, Georg; 381

Gualtieri di Brienne; 70

Guido da Siena; 190n

Guidotti, Antonio di Migliorino; 273

Hadda, Lamia; 11

Hannover

Niedersächsische Landesgalerie; 228n

Hatfield, Rab; 79

Heemskerck (van), Marten; 370

Heydenreich, Ludwig; 14; 16n; 96n; 171; 260; 262; 272; 316

Hohenstaufen, famiglia; 172; 175; 177

Hyman, Isabelle; 17n; 76; 175; 192n; 235; 236; 378n

Imola; 30; 209

palazzo Calderini; 30; 209

Italia; 25; 73; 114n; 172; 288n

Jacopo di Antonio; 271

Kauffmann, Hans; 173

Kent, Dale; 75

- Kent, Francis W. ; 18n; 47; 69; 70; 75
- Labici; 367
- Lagopesole
 castello federiciano; 176
- Lamberini, Daniela; 11; 20n
- Lamberti, famiglia; 41
- Landucci, Luca; 62; 120; 130; 318; 343; 352
- Lapi
 Apollonio di Leonardo; 96; 221; 222; 226; 245; 247
 Bartolomeo di Apollonio; 96n
 Leonardo di Salvestro; 221; 222
- Lapini, Agostino; 62
- Lapo da Castiglionchio; 231
- Lastra a Signa; 115
- Latini, Brunetto; 54
- Leonardo da Vinci; 133n
- Levati, Roberto; 198n
- Liguria; 24; 178n
- Lille
 Musée dex Beaux-Art; 373n
- Lillie, Amanda; 11; 17n; 314n; 316
- Limburger, Walter; 195n; 216n; 296n
- Linaker, Arturo; 234
- Lingohr, Michael; 11
- Lione; 144n
- Londra
 Victoria & Albert Museum; 228n
- Lorenzetti, Pietro; 191n
- Lorenzo di Bicci; 348
- Loschi, Antonio; 55; 56
- Lotz, Wolfgang; 170n

Lucania; 24

Lunense, Pietro; 210

Machiavelli

 Fioretta; 257

 Niccolò; 256; 258

Macinghi Strozzi, Alessandra; 381

Mack, Charles; 17n; 269; 270; 273

Madrid; 161n

Maffei, Timoteo; 61; 61n

Maiano (da),

 Benedetto; 293; 294; 311; 312; 313; 316

 Giovanni; 294

 Giuliano; 286; 293; 294; 316; 317; 384

Manetti

 Antonio di Tuccio; 96; 221; 222; 259; 356; 357

 Giannozzo; 63; 109

Mantegna, Andrea; 373

Mantova; 26n; 268

 chiesa di Sant'Andrea; 268

 porta Giulia; 143n

Marchesi, Antonio; 30n

Marchini, Giuseppe; 221; 222n; 316; 391n

Mariani, Lorenzo; 325

Marignolle; 115

Marignolli, famiglia; 255

Martelli

 Carlo di Ugolino; 283; 284

 Ugolino di Niccolò; 283

Marziale, Marco Valerio; 95n

Masaccio, Tommaso di ser Giovanni detto; 44n; 84; 95;
369n; 393

- Masolino da Panicale, Tommaso di Cristoforo Fini detto; 84
Massa, Amerigo; 137n
Massaio (del), Piero; 43; 43n; 361
Mattox, Philip; 301
McMillian, Elizabeth; 258; 260n; 263n
Mecenate, Gaio Cilnio; 359
Medici (de')
 Medici, Alessandro di Lorenzo; 311
 Cosimo di Giovanni; 27; 32; 33; 35; 49n; 50; 52; 54; 61;
 62; 63; 64; 65; 70; 76; 78; 79; 81; 82; 95; 97; 100; 101;
 102n; 103; 104; 105; 108; 109; 110; 120; 130n; 174; 181;
 205; 231; 233; 235; 236; 238; 253; 254; 256; 260; 263; 267;
 301n; 321; 347; 353n; 358; 363; 364; 365; 368; 375; 377;
 379; 381; 387
 famiglia; 73; 86; 299; 334
 Giovanni di Averardo; 62
 Giovanni di Cosimo; 102n; 235
 Giuliano di Piero; 52
 Lorenzo di Piero, detto il Magnifico; 26n; 52; 86n; 93n;
 101; 102n; 103; 104; 253; 254n; 283; 284; 299; 309; 313;
 315; 317; 325; 330; 353n
 Nannina di Piero; 269
 Piero di Cosimo; 52; 79; 81n; 86n; 93n; 101; 102n; 103;
 235; 387; 396
 Vieri di Cambio; 50
Mellini, Piero; 66
Meloria (isola della); 178
Merida
 ponte sul Guardiana; 351n
Michelozzo di Bartolomeo; 64; 100; 235; 236; 239; 260; 286;
301n; 380; 384
Middeldorf, Ulrich; 170n
Milanesi, Gaetano; 348

- Milano; 90
 banco Medici; 83n
 Palazzo Reale; 90n
- Mileto
 teatro; 275
- Milizia, Francesco; 138n; 166
- Minerbetti, famiglia; 67
- Molho, Antony; 17n
- Montaperti; 25; 40n
- Monte Cuccioli; 115
- Monte Ripaldi; 115
- Montepulciano; 209
 Palazzo Comunale; 113; 209; 241; 239, **433**
- Monticelli; 115
- Montreal
 Canadian Center for Architecture; 388n
- Moroli, Gabriele; 348n
- Moscato, Arnoldo; 201n; 289
- Müntz, Eugène; 86
- Najemy, John; 18n
- Nanni di Banco; 165
- Napoli; 24; 29; 30; 34; 207; 209; 299; 305; 325; 332; 354; 392
 Castel Nuovo; 106; 130; 136n
 chiesa del Gesù; 305
 palazzo Carafa; 24; 305; 306n; 392
 palazzo Como; 30; 209
 palazzo Petrucci; 392
 palazzo Sanseverino; 34; 207; 305; 306n; 332
- Naredi-Rainer (von), Paul; 270
- Nerone, Claudio Cesare Augusto; 366

Neroni

Dietisalvi di Nerone; 52; 66; 79; 80; 81; 253; 295; 296;
299; 300; 302n

famiglia; 81; 82

Nerone; 79; 80; 81

Nigi di Nerone; 80; 81; 82n; 127; 246n; 253; 254; 267;
295; 297; 299

Nerva, Marco Cocceio Cesare Augusto; 361

New York

Metropolitan Museum of Art; 328; 378

Niccolò da Tolentino; 104

Niccolò V, papa (Tommaso Parentucelli); 63; 109; 210; 272

Nigetti, Matteo; 113n

Nohl, Max; 138

Oli, Gian Carlo; 148n

Orsini, Latino di Carlo; 107; 375

Paatz, Walter; 170n; 171; 237

Pacciani, Riccardo; 11

Pacioli, Luca; 34; 133n

Padova; 381

basilica di Sant'Antonio; 373n

cappella degli Scrovegni; 191n

Pagnotta, Laura; 87n

Paleologo, Giovanni; 103

Palestina; 172

Palestrina; 367

Palladio, Andrea; 134; 145

Palmieri, Matteo; 55; 56; 59; 61

Parigi; 43n

Museo del Louvre; 211

- Parronchi, Alessandro; 260; 317
- Patch, Thomas; 161n
- Patzak, Bernhard; 272; 277
- Paul, Jurgen; 175
- Pavia
 torre di Boezio; 372n
- Pazzi (de')
 Andrea; 124; 201n; 288; 289; 292
 Antonio di Andrea; 288
 famiglia; 254n; 293
 Jacopo di Andrea; 52; 66; 201n; 253; 254; 288; 289; 294;
 303
 Piero di Andrea; 201n; 288
- Pellecchia, Linda; 11; 17n; 323
- Perotti, Niccolò; 95
- Perugia; 208; 342n
 convento di Sant'Antonio; 328
 porta San Pietro; 208
- Perugia, oratorio dei Disciplinati di San Domenico; 342n
- Peruzzi, famiglia; 50; 103; 180
- Pescia
 chiesa di San Francesco; 190n
- Petrarca, Francesco; 54; 57n; 229
- Petrucci, Antonello; 392
- Piacentini, Marcello; 383
- Piccolomini, Enea Silvio: vedi Pio II
- Pienza; 136n; 210; 278; 340
 duomo; 122
 palazzo Piccolomini; 93n; 130; 131n; 145n; 210; 273;
 274; 278; 340, 503
- Piero di Azzolino; 201n
- Piero di Cosimo; 120

- Piero di Spina di Azzolino; 201n
- Pierozzi, Antonino; 57
- Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini); 32; 101n; 106; 109; 130; 136n
- Pisa; 334
- Museo Nazionale di San Matteo; 190n
- Pisano, Andrea; 165
- Pistoia; 327
- palazzo Panciaticchi; 327
- Pitti
- Bonaccorso di Neri; 257
- famiglia; 97n; 256; 259
- Francesco di Piero; 254
- Luca di Bonaccorso; 52; 66; 76; 97; 241n; 253; 254n; 256; 257; 258; 259; 260; 293
- Spinetto di Luca; 258
- Poggi
- Giovanni; 234
- Giuseppe; 20; 113n; 323
- Poggio a Caiano
- villa Medici; 294
- Poliziano, Agnolo; 97; 101n; 111; 288; 289
- Pollaiolo (del)
- Antonio; 104
- Piero; 104
- Pontano, Giovanni; 32; 363; 364; 368
- Portigiani, Pagno di Lapo; 236
- Portoghesi, Paolo; 163n
- Prato; 327
- castello dell'Imperatore; 326; 327n
- cattedrale di Santo Stefano
- cappella dell'Assunta; 369; 393

- chiesa di San Francesco; 191n
- chiesa di Santa Maria delle Carceri; 325
- Previtali, Giovanni; 194n
- Preyer, Brenda; 11; 16n; 80; 81; 83n; 123n; 131n; 160n; 174n; 181; 185n; 199n; 216; 219n; 222n; 223; 224; 236; 270; 271; 273; 296; 349
- Priene
 - tempio di Apollo; 275
- Procacci, Ugo; 222; 260
- Provedo, Pietro; 305
- Pucci, Puccio; 87n
- Puglia; 24

- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome; 136; 166; 174
- Quintiliano, Marco Fabio; 135

- Raffaello; 328
- Raschdorff, Julius Carl; 19n; 138
- Ravenna; 22n
 - chiesa di Sant'Apollinare Nuovo; 22n
 - palazzo di Teodorico; 22n
- Redtenbacher, Rudolf; 138
- Ricasoli
 - Lorenzo di Andrea; 336n
 - Rinieri di Andrea; 336n
- Riccardi, famiglia; 236
- Rimezzano
 - oratorio di Santa Caterina; 58
- Rinaldi, Alessandro; 11
- Rinieri
 - famiglia; 161n
 - Filippo di Piero; 161n

- Rodolico, Francesco; 114n; 185n
- Roma; 22n; 29; 34; 43n; 88; 105; 107; 112; 125; 146; 164; 171; 174; 176; 207; 208; 262; 332; 355; 361; 367; 372; 374; 376; 385n; 397
- Acqua Claudia; 263; 367; 397; 367
- Acqua Vergine; 367
- Anio Novus; 367
- casa dei Cavalieri di Rodi; 362
- casa dei Manili; 397
- chiesa di San Basilio; 361; 362
- chiesa di San Pietro; 375
- colonna Traiana; 163
- Colosseo; 262; 277
- convento dei Santi Giovanni e Paolo; 368
- fontana dei Fiumi; 163
- fontana di Trevi; 163
- foro Boario; 31; 388
- foro di Augusto; 32; 110n; 130; 164n; 174; 175; 229; 262; 359; 360; 361; 362; 363; 364; 365; 366; 367; 369; 393, **531**
- arco dei Pantani; 328; 393, **511**
- foro di Nerva; 174
- foro di Traiano; 110; 363
- mausoleo di Adriano; 163; 277; 278n; 331; 372
- mausoleo di Cecilia Metella; 143n; 372
- Palatino; 22n; 359
- palazzetto di Antonio Santacroce; 34
- palazzo Caprini; 143; 146
- palazzo Castellesi; 208
- palazzo dei Tribunali; 125
- palazzo della Cancelleria; 14; 36; 208; 279; 332
- palazzo Massimo; 36
- palazzo Montecitorio; 163
- palazzo Santacroce; 207
- palazzo Stati Maccarani; 144
- Pantheon; 163

- piazza Giudea; 397
- piazza Navona; 163
- piramide di Caio Cestio; 163
- ponte Amato; 175
- ponte di Nona; 366
- porta Latina; 328, **510**
- Porta Maggiore; 367; 393, **532**
- Settizonio; 31; 277; 360; 361; 362; 370; 371n; 375
- Suburra; 362
- Tabularium; 367
- teatro di Marcello; 131; 353
- tempio del Divo Claudio; 368; 371, **533**
- tempio di Ercole Vincitore; 31; 388, **539**
- tempio di Serapide al Quirinale; 359
- tempio di Vesta; 385
- terme di Costantino; 359
- torre dei Conti; 361
- torre delle Milizie; 361
- torre Vaticana; 272
- via di Monte Giordano; 107n
- via Prenestina; 175; 366
- Romano, Ruggiero; 49n
- Romby, Giuseppina Carla; 75n; 258
- Ross, Janet; 383
- Rossellino
 - Antonio; 270
 - Bernardo; 17n; 210; 261; 269; 270; 272; 273; 278; 287; 340
- Rossi (de'), Tribaldo; 130; 318; 322
- Roth, Emil; 14; 142; 147n; 174; 237
- Rubinstein, Nicolai; 18n
- Rucellai
 - Bernardo di Giovanni; 269
 - famiglia; 67

- Giovanni di Paolo; 72; 76; 97; 106; 107; 130; 253; 268;
269; 270; 271; 273; 357; 361; 375; 392
- Ruggieri, Ferdinando; 69n
- Ruskin, John; 166; 183n
- Rustici (de'), Cincio; 56
- Rykwert, Joseph; 26n
- Saalman, Howard; 17n; 85; 222n; 239; 253n; 294; 301; 303
- Sallustio, Gaio Crispo; 54
- Salmi, Mario; 175
- Saltarelli, Andrea; 49
- Salutati, Coluccio; 54
- Salviati, Giannozzo di Bernardo; 234n
- Sangallo (da)
- Antonio il Giovane; 210
 - Sangallo, Antonio il Vecchio; 37
 - Francesco di Giuliano; 324; 325
 - Giuliano; 98; 99n; 260; 294; 305; 312; 313; 314; 316; 317;
319; 320; 325; 327; 341n; 353n; 362; 368; 369; 370; 371;
372; 374; 386; 393
- Sangiorgi, Francesco; 187n
- Sanpaolesi, Piero; 191; 192n; 255n; 260; 271; 273; 275; 385;
388n; 390n; 391
- Sansovino, Francesco; 22n
- Sapori, Armando; 192n
- Sarasota; 120
- Satzinger, Georg; 323
- Savonarola, Girolamo; 102n
- Scala, Bartolomeo; 90n; 101n; 161n
- Scali, famiglia; 50

Scamozzi

Giovan Domenico; 128n

Vincenzo; 116n; 134

Schiaparelli, Attilio; 19n; 91n; 92n; 193n; 295n; 302n

Schlosser (von), Julius; 273

Sciacca

palazzo Steripinto; 306n

Scolari, Matteo; 199n

Segni, Bernardo; 22n

Semper, Gottfried; 138

Seneca, Lucio Anneo; 54

Serlio, Sebastiano; 14; 26; 108n; 128; 129; 131; 132; 133;
134; 143; 146

Settignano; 115

Settimio Severo, Lucio Augusto; 360; 362

Sforza, Galeazzo Maria; 64; 100

Sframeli, Maria; 87n

Sicilia; 24; 29; 306n

Siebenhühner, Herbert; 170n

Siena; 190n; 210; 287

Banchi di Sopra; 128

Battistero; 373n

palazzo Del Vecchio Accarigi; 210

palazzo delle Papesse; 113

palazzo di San Galgano; 210

palazzo Piccolomini; 113; 210; 274

palazzo Spannocchi; 128; 210; 274; 286; 287; 317; 384

Simone di Tommaso del Pollaiuolo: vedi Cronaca

Sinding-Larsen, Staale; 14; 27; 139; 142; 147; 148n; 151;
153; 155; 177; 179; 180; 181; 196; 211; 228; 237; 368

Siria; 172

Siviglia

Alcázar; 179

Soderini, Niccolò; 52; 253

Spagna; 179

Spina di Azzolino; 201n

Stegmann (von), Carl; 19n; 270; 273; 286; 312; 314; 337n

Strozzi

Agnolo di Bernardo; 394

Agnolo di Palla; 66; 76; 267; 380; 381; 382; 383; 387; 392;
393; 396; 397

Alfonso di Filippo; 77n; 311

Carlo di Giovanni; 382; 394

Carlo di Palla; 66; 267; 380; 381; 382; 392; 394; 396; 397
famiglia; 67; 316; 380

Filippo di Matteo; 46; 77n; 167; 253; 303; 308; 309; 310;
311; 315; 316; 317; 319; 330; 390

Giovanbattista (detto Filippo); 311

Lionardo di Jacopo; 393

Lorenzo di Filippo; 167; 311; 315

Palla, messer; 381

Palla di Nofri; 95; 380; 381

Palla di Palla; 76; 380; 381; 382; 387

Stufa (della), Ugo di Lorenzo; 76

Taddei

Antonio di Taddeo; 66; 334

Gherardo di Francesco; 334

Tafari, Manfredo; 111

Tarquinia; 208

palazzo Vitelleschi; 208; 392

Tedaldi, famiglia; 98

Temple Leader, John; 254n

Tenenti, Alberto; 49n

Thiem

Christel; 16n; 19

Gunther; 16n; 19; 281n; 297; 333

Tolomeo, Claudio; 43n

Tommaseo, Niccolò; 141n

Tommaso (san) d'Aquino; 61

Tönnemann, Andreas; 14; 17n; 47; 85; 92n; 110n; 158n;
181; 193n; 238; 253n; 263; 294; 315; 316; 323; 325; 327; 330;
372

Torino

Porta Palatina; 277

Tornabuoni

famiglia; 67

Giovanni; 97; 301n

Leonardo; 284

Tortelli, Giovanni; 361

Toscana; 24; 29; 123; 206; 357

Trachtenberg, Marvin; 164

Trapani; 306n

casa della Giudecca; 306n

Trentino; 24

Trexler, Richard; 18n

Trionfi Honorati, Maddalena; 283

Tucidide; 168

Uccello, Paolo; 102n

Umbria; 24

Urbino; 208; 304

Palazzo Ducale; 208; 262; 393

Uzzano (da),

Agnolo; 50; 86n; 91; 348; 353

Niccolò; 49n; 50; 65; 86n; 91; 199; 233; 240n; 241n; 347;
348; 349; 353; 355; 358; 386

Valeriani, Giuseppe; 305

Varchi, Benedetto; 20; 62; 195n

Vasari, Giorgio; 22n; 64; 78; 96n; 100; 116; 118n; 133; 138;
143; 145; 194n; 210n; 235; 236; 258; 259; 261; 268; 301n;
311; 325; 348; 357

Veneto; 24

Venezia; 22n; 29; 34; 87n; 128; 206; 207

Ca' del Duca; 207

chiesa di San Michele in Isola; 207

palazzo Corner Spinelli; 208; 332

Venturi, Adolfo; 286

Verona

anfiteatro; 367

Vespasiano da Bisticci; 97n; 102n

Vicenza; 207

palazzo Thiene; 207

Vienna; 123

Villani, Giovanni; 42; 68

Vincigliata; 115

Virgilio, Publio Marone; 54; 353n

Visconti

Azzone; 90

Filippo Maria; 60

Giangaleazzo; 354

Vitelleschi, Giovanni; 392

Viterbo

chiesa di Santa Maria della Quercia; 207

Vitruvio; 134; 135n; 142n; 168n; 351; 359; 360

Volterra; 209

palazzo Bartolini; 209

Warburg, Aby; 234n

Weissman, Ronald; 18n

Wittkower, Rudolf; 13

Zocchi, Giuseppe; 78n; 161n

TITOLI PUBBLICATI

Caccia Gherardini S., Eccheli M.G., Mecca S., Pellegrini E. (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, 2015.

Caccia Gherardini S., Eccheli M.G., Mecca S., Pellegrini E. (a cura di), *Esporre Le Corbusier. Ragghianti e la mostra fiorentina del 1963*, 2015.

Lotti G. (a cura di), *Interdisciplinary Design. Progetto e relazione tra saperi*, 2016.

Lotti G., Tosi F. (a cura di), *La ricerca di design nelle tesi di dottorato dell'università di Firenze*, 2017.

Carrer S., Di Carlo A., *Edifici scolastici, fondi immobiliari e Pato di stabilità*, 2017.

Bologna R. (a cura di), *New Cities and Migration. An international debate*, 2017.

Cerri S., *Il potere del brand. Graphic design tra identità e comunicazione*, 2018.

Paolinelli G., *Progettare trasformazioni dei paesaggi nel mondo che cambia*, 2018.

Paolinelli G., *Landscape Design in a Changing World*, 2018.

Arrigoni F.F.V., *Fogli. Scritture per l'architettura*, 2018.

Zoppi M., Carbone C., *La lunga vita della legge urbanistica del '42*, 2018.



Finito di stampare
per conto di **dida**press
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Giugno 2019