



# Annali di architettura

Marsilio

Emanuela Ferretti ci aiuta a leggere questa rete idrica medicea, ricostruendola nel dettaglio. È un capitolo fondamentale del suo libro, carico di novità e di sorprese, sia di carattere storico topografico, sia per la storia dell'arte. Con al centro una domanda funzionale. Chi beneficiò di tutto questo? La nuova rete che fu realizzata convogliando da una parte le acque del torrente Mugnone e dall'altra quelle provenienti dalle sorgenti di Boboli venne infatti messa sia al servizio del principe, sia a disposizione della popolazione. Si trattava di un sistema misto, memore dell'acquedotto di *Florenzia* romana e che si riallacciava idealmente a modelli recenti. La Ferretti ricorda il caso di Napoli, con l'acquedotto ideato dal padre di Eleonora di Toledo, Don Pedro, a Poggio Reale e realizzato da Pier Antonio Lettieri ripristinando in parte il tracciato romano del cosiddetto "acquedotto Claudio"; ma si potrebbero ricordare anche altri esempi più remoti, ad esempio quattrocenteschi, come l'acquedotto bentivolesco di Bologna o quello creato da Biagio Rossetti a Ferrara per Ercole I d'Este, derivato dal Po e basato su di un complesso sistema di alimentazione al servizio delle fontane dei giardini ducali e della piazza pubblica.

Ho citato Ferrara perché la storica rivalità tra gli Este e i Medici spinse senz'altro Cosimo I a emulare i suoi concorrenti anche in materia di acque, in particolare sul tema delle bonifiche e della difesa idraulica dello stato territoriale. Si potrebbero fare lunghe riflessioni al proposito, ma qui basterà ricordare che quando Cosimo I ottenne il titolo di granduca, alcuni diplomatici stranieri osservarono che il duca d'Este andava quantomeno considerato un "granduca delle acque" proprio per la particolare conformazione del territorio su cui governava e per le grandiose opere idrauliche che aveva realizzato nelle sue delizie suburbane.

Di grande interesse sono anche i confronti che Ferretti fa con l'esperienza di Bologna. Non dimentichiamo che la città emiliana era un modello di efficienza idraulica ammirato da lungo tempo per la sua capillare rete di canali medievali urbani al servizio dell'industria della seta. I canali di Reno e di Savena e le monumentali chiuse a monte di essi, erano quanto di più complesso una città italiana di pianura avesse realizzato, idraulicamente parlando, alla fine del Trecento. Anche qui, all'indomani della chiusura del Concilio di Trento, in parallelo con la costruzione del sistema di fontane e acquedotti fiorentini, papa Pio IV si era speso nel rinnovare il centro felsineo portando nuove acque correnti fino a piazza Maggiore e al Palazzo Apostolico. Il nuovo acquedotto di Tommaso Laureti e la fontana del Nettuno del Giambologna hanno moltissimi punti in comune con l'esperienza fiorentina e non è un caso che Ferretti vi dedichi ampio spazio, considerandolo giustamente un esempio emblematico non solo per le analogie sul piano monumentale e urbanistico, ma anche per le soluzioni parallele proposte nella campagna di propaganda iconografica dell'iniziativa. Sia Pio IV a Bologna che Cosimo I a Firenze scelsero infatti di commemorare i loro progetti per via numismatica, facendo coniare alcune splendide medaglie di cui Ferretti offre nuove e dettagliate chiavi di lettura interpretative.

Ma al di là delle accurate riletture dello specifico caso fiorentino, che qui viene esplorato sul campo con rigore esemplare e sulla base di nuove, aggiornate ricerche archivistiche, ritengo che l'aspetto davvero originale di questa importante ricerca stia soprattutto nella messa a confronto con

altre realtà urbane del tempo, come nei casi di Bologna, appunto, o di Roma, Palermo e Napoli. In questo senso non si può che definire illuminante il terzo capitolo sul tema dell'acqua nella cultura architettonica e urbana del Cinquecento, dove per la prima volta si esaminano le funzioni innovative che fontane e apparati idraulici andarono a svolgere nelle città italiane dopo l'incoronazione di Carlo V del 1530. Ferretti osserva infatti che negli allestimenti effimeri organizzati nelle città della penisola che accolsero Carlo V dopo la vittoria di Tunisi, e quindi da Messina a Napoli, da Siena fino a Lucca, la presenza delle fontane è una costante, diffusa come mai in precedenza. Da allora in avanti la magnificenza del potere espressa da getti d'acqua scroscianti entra a far parte della retorica imperiale e da lì si diffonde tanto negli apparati effimeri quanto in quelli permanenti, creando nuovi elementi ordinatori dello spazio urbano, nuove occasioni di stupore e meraviglia, ma soprattutto crescenti vantaggi per la popolazione.

Questi vantaggi possono essere riassunti dal concetto di "commoditas", ripreso dal lessico ciceroniano e impiegato per esprimere i benefici che si ottengono nelle città proprio grazie alla diffusione di queste nuove infrastrutture, che si richiamavano alla grandiosità delle opere civili dei romani. È davvero significativo come questo termine, "commoditas", abbia avuto larghissima diffusione nella letteratura encomiastica del tempo, come attributo per qualificare l'eccellenza della città. Tanto che nella stessa definizione dei criteri di prestigio urbano, saranno sempre di più proprio questi elementi infrastrutturali, connessi con l'innovazione tecnologica e il potenziamento delle funzioni utilitaristiche di base, a qualificarne il rango.

Per tutto il secondo Cinquecento, dagli scritti di Leandro Alberti fino a quelli di Giovanni Botero, la risorsa idrica e la sua buona amministrazione, diventano fattori di eccellenza, misuratori di benessere, garanzia di bellezza.

E anche la letteratura architettonica farà la sua parte. Certi temi, che erano stati in parte trascurati, tornano di grande attualità. Basterebbe pensare a come l'ottavo libro di Vitruvio, dedicato all'architettura delle acque, viva proprio allora una stagione di intense riletture e di nuove esegesi interpretative a cui non fu certo estranea anche l'Accademia della Virtù animata da Claudio Tolomei. Per la prima volta Emanuela Ferretti pone l'attenzione su questo argomento, che ancora oggi appare davvero sottovalutato da parte degli storici dell'architettura e su cui bisognerebbe indirizzare nuove ricerche.

Nella letteratura architettonica, da Cesariano in poi, e soprattutto nelle annotazioni a Vitruvio di Guillaume Philandrier, l'intreccio tra acque e architettura riprende vigore, anche sulla spinta di questo crescente interesse verso le infrastrutture, le fontane, la difesa e il controllo delle acque fluviali. In particolare gli acquedotti, ma anche le tecniche di bonifica e non ultimi i bagni "all'Antica", occupano diverse pagine degli otto libri de *L'Architettura* di Pietro Cataneo, molto impiegato in ambito fiorentino. Anche la traduzione in volgare del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti da parte di Cosimo Bartoli (1550) sarà occasione per nuove riflessioni sul X libro del trattato, un vero "libro delle acque" che da allora in avanti troverà sempre più lettori.

Di conseguenza, anche la formazione e la cultura dei tecnici si arricchiscono e progrediscono. Questa tendenza è ulteriormente attestata dalle tante

edizioni in volgare delle principali opere matematiche dell'antichità destinate ai "mediocri ingegneri", ossia a quei funzionari, ingegneri e architetti, di cui c'era sempre più necessità per dare efficienza alle nuove magistrature delle acque che nascevano ovunque. Il più attento studio del moto delle acque, accanto alle nuove riflessioni teoriche sulla dinamica dei fluidi, stimolerà infine i maggiori ingegneri di fine secolo, aprendo la strada a Galileo Galilei. Basti per tutti ricordare qui Giovan Battista Aleotti, l'architetto matematico ferrarese che per primo darà corpo a una trattatistica specifica su questi temi dedicando buona parte della sua vita alla stesura del volume intitolato *Hidrologia*, dove la scienza e l'arte del ben regolare le acque trovano una prima moderna sintesi teorico-pratica.

Verrebbe da chiedersi, a conclusione di questa appassionante lettura che ci aiuta a rivalutare l'architettura delle acque anche alla luce di una storia politica e tecnologica, quanto siano state efficienti queste infrastrutture durante i secoli. Le testimonianze in verità non sono entusiasmanti. Mantenere in funzione questi acquedotti rinascimentali risultò un'impresa difficilissima. La scarsa pressione degli impianti, le dispersioni continue, la siccità, non contribuirono certo a far trionfare le acque sulla scena urbana come era nelle aspettative dei progettisti. Le fontane fiorentine, ad esempio, rimasero a lungo soltanto una promessa e spesso raggiunsero il loro scopo solo alla fine dell'Ottocento, in seguito all'allacciamento alle moderne reti idrauliche, che tuttavia hanno mostrato a loro volta nel tempo problemi e inefficienze ai quali oggi si cerca di porre rimedio attraverso attente politiche di manutenzione straordinaria e restauro come è accaduto recentemente per gli impianti idraulici di villa d'Este a Tivoli o per la fontana del Nettuno di Bologna. Possiamo ben sperare che anche le fontane rinascimentali di Firenze ritornino a essere anch'esse dei "vivi" monumenti alle acque e il libro di Emanuela Ferretti, ne siamo certi, servirà anche a questo.

francesco.ceccarelli@unibo.it

Fulvio Lenzo

**Mario Bevilacqua, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Olshki, Firenze 2015, 354 pp., 67 ill. b/n + XVI tavv. col.**

Quella della facciata di Santa Maria del Fiore è una storia che si dispiega nell'arco di quasi sei secoli. I due momenti più noti sono l'avvio, nel 1296, della prima parziale edificazione sotto la guida di Arnolfo di Cambio, e quindi la costruzione, fra 1870 e 1887, della facciata neogotica progettata da Emilio De Fabbris. Il nuovo studio che Mario Bevilacqua dedica all'argomento si concentra sul periodo intermedio, con l'ambizione non celata di rivalutare i progetti redatti per la facciata di Santa Maria del Fiore "tra Rinascimento e Barocco" e, insieme con essi, un'intera stagione dell'architettura fiorentina finora non considerata meritevole di attenzione. Il volume è diviso quasi esattamente in due parti: nella prima metà (pp. 3-150) trovano posto i tre capitoli nei quali l'autore ricostruisce le vicende comprese fra il 1585 e il 1645, mentre la seconda parte (pp. 151-354) è riservata a due appendici e agli apparati.

La storia prende avvio nel gennaio del 1587, quando una squadra di operai comincia a sman-

tellare la porzione fino a quel momento esistente della facciata arnolfiana. Uno spettacolo cui la città avrebbe assistito per sette lunghi mesi, avendo dunque il tempo di percepire tale distruzione come una "impietà grandissima [...] che se tutte le lingue che sono al mondo si unissero insieme per biasimarla, non la potrebbero biasimare, né vituperare mai tanto che bastasse"<sup>1</sup>. A dare l'ordine era stato il granduca Francesco I de' Medici (1574-1587), che aveva già commissionato il progetto per una nuova facciata al suo architetto Bernardo Buontalenti. Conosciamo tale progetto grazie al modello ligneo conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, a un disegno oggi al Metropolitan Museum di New York, e a una placchetta aurea raffigurante l'architetto che presenta il modello al granduca. A prescindere dalle differenti soluzioni di dettaglio, la placchetta, il modello e il disegno concordano nel mostrare un prospetto articolato su tre registri principali alternati ad attici, e caratterizzato da una profusione di edicole, mensole, colonne, festoni, conchiglie e altri elementi decorativi minuti. Già nel 1934 Rudolph Wittkower si era soffermato sul progetto di Buontalenti riconoscendovi una combinazione "ingegnosa" di motivi derivati dagli esperimenti michelangioleschi nel ricetto della Laurenziana<sup>2</sup>. Un peso maggiore ha però avuto la severa censura espressa qualche anno più tardi da Adolfo Venturi, secondo il quale il progetto di Buontalenti per la facciata di Santa Maria del Fiore "non ci dà rimpianti per la mancata esecuzione"<sup>3</sup>. Seguendo la linea introdotta da Andrew Morrogh<sup>4</sup>, Bevilacqua si impegna invece in un recupero critico del progetto, interpretando la frantumazione delle forme come un tentativo di accordare la nuova facciata all'edificio tardogotico. L'autore ricorda inoltre che, a differenza di casi analoghi in altre città italiane, quali il duomo di Orvieto e San Petronio a Bologna, per Santa Maria del Fiore la possibilità di costruire una facciata gotica non è mai stata presa in considerazione (pp. 75-76). Una presa di posizione sulla quale può certamente aver pesato la condanna vasariana dell'architettura gotica come "todesca e barbara", ma che fa anche risaltare, per contrasto, la scelta opposta operata negli stessi anni per le fiancate della cattedrale fiorentina, completate nel 1587 con un paramento marmoreo che prosegue mimeticamente quello tardogotico.

La repentina morte di Francesco I, e l'ascesa al trono del fratello Ferdinando I (1587-1609) porta all'emergere di nuove priorità e, nella scelta di un monumento alla gloria familiare dei Medici, la nuova facciata di Santa Maria del Fiore cede il passo alla costruzione della cappella dei Principi in San Lorenzo. Anche il ruolo di Buontalenti viene messo in discussione e si cominciano a vagliare progetti alternativi, fra i quali si stacca quello di Antonio Dosio, ben presto tradotto in modello ligneo. Questo, realizzato sotto la sua guida, presenta una facciata su due livelli, di cui l'inferiore derivato direttamente dall'abside meridionale di San Pietro di Michelangelo. Il progetto di Dosio diventa poi il punto di partenza per quelli alternativi di Giambologna, di don Giovanni de' Medici, e dello stesso Buontalenti, il quale cerca di adeguarsi approntando un nuovo modello ligneo nel 1596.

All'impresa, tuttavia, non viene dato seguito, ed è soltanto in occasione dell'epidemia di peste del 1630 che il granduca Ferdinando II (1621-1670) torna ad accarezzarne l'idea. Viene quindi bandita una competizione sotto gli auspici dell'Accademia del Disegno: diversi professionisti fiorentini

elaborano nuovi disegni e modelli, mentre altri artisti, sempre rigorosamente locali, sono invitati a esprimere il loro parere sui vecchi e i nuovi progetti. A uscire vincente sarà, clamorosamente, il progetto presentato da Dosio quarant'anni prima. E il dato più interessante che affiora fra le righe del racconto è l'avvio di un consapevole processo di costruzione della memoria, con la ricerca e l'acquisizione, nel 1634-1635, degli elaborati grafici realizzati nei decenni precedenti, per conservarli insieme ai modelli. Un'attenzione che si riflette anche nel rigore col quale il letterato Lodovico Serenai mette ordine alle nuove scritture sulla fabbrica.

Gli accademici e gli architetti fiorentini appaiono però quasi schiacciati dal peso di un passato ingombrante e, quando rifuggono il "tritume" di membri e membretti del primo progetto di Buontalenti, ricadono spesso nella retorica di una fiorentinità dogmaticamente limitata al divino Michelangelo. Nelle discussioni portate avanti fra 1630 e 1639 si distaccano comunque alcune voci. Bernardino Radi, ad esempio, si concentra su questioni tecniche: boccia l'ipotesi di rafforzare le fondazioni con l'inserimento di grappe in ferro, avvertendo che si sarebbero rapidamente degradate per l'umidità, e cita in proposito le "antiche e mirabil fabbriche di Roma" (p. 232). Sigismondo Coccapani pone invece l'accento sulla necessità di armonizzare la facciata con il contesto urbano, ricordando che la vista frontale era impedita dal battistero, e quella scorciata avrebbe necessariamente posto a confronto il nuovo prospetto con i fianchi della chiesa e il campanile (pp. 112, 245). Un'attenzione nuova alle vedute che sembra portare fino a Firenze l'eco delle discussioni sorte a Roma sulla cattiva visibilità della cupola michelangiolesca di San Pietro dopo l'allungamento della navata a opera di Maderno. Gherardo Silvani, infine, avanza per la prima volta in maniera chiara la necessità di progettare la nuova facciata tenendo conto delle preesistenze medievali. Rifacendosi al principio della corrispondenza fra le parti, critica il progetto di Dosio, "ingegnoso e bello" in sé, ma inadatto al luogo (p. 242). Anch'egli, come Coccapani, si sofferma a immaginare la veduta di spigolo, auspicando che "i confini della facciata dalle cantonate si attacchino e si uniscano con la chiesa vecchia con qualche modestia"; una modestia riconosciuta al "Gran Brunellescho, al quale essendo stata data a finire la cupola, ancor che egli la facesse alla moderna, tutta volta non passò a un tratto e sfacciatamente dalla maniera tedesca, onde esce il corpo della chiesa, alla maniera moderna, ma pocho a pocho imbastardendo l'una con l'altra" (pp. 135, 241). E difatti il modello presentato da Silvani è l'unico a proporre di serrare la nuova facciata fra due torrette ottagonali che ripropongono l'articolazione tardogotica dei fianchi.

Il pubblico degli specialisti può approfondire i temi trattati nel testo attraverso le due corpose appendici ospitate nella seconda parte del volume insieme all'elenco delle fonti manoscritte, alla bibliografia e a un dettagliato indice analitico. Il lungo e articolato titolo della prima appendice, *Modelli e disegni: pittori, scultori, architetti e maestranze (1585-1645)*, riflette le difficoltà di mettere ordine in una materia che ancora rimane ingarbugliata. Infatti, se i sette modelli lignei esposti nel rinnovato Museo dell'Opera non destano più molte perplessità, ben più controversa è ancora l'attribuzione, e talvolta perfino l'identificazione, del materiale grafico. È certamente estraneo al corpus dei progetti per Santa Maria del Fiore il

disegno GDSU A 229bis per una facciata di chiesa sormontata dallo stemma Barberini (fig. 49), e probabilmente anche forse anche il foglio GDSU A 2921, di cui non è univocamente accettata nemmeno l'attribuzione a Pietro da Cortona (fig. 46). Bevilacqua si sottrae al problema comprimendo le descrizioni di modelli e disegni in due stringati elenchi (pp. 153-154), e riservando molto più spazio a una trentina di schede biografiche relative ai progettisti coinvolti nelle vicende della facciata di Santa Maria del Fiore fra il 1585 e il 1645 (pp. 155-190).

La seconda appendice ha il merito indiscutibile di portare il lettore nel vivo delle vicende narrate. L'autore lo prende per mano conducendolo a leggere insieme a lui i faldoni d'archivio, non risparmiandogli però la fatica della ricostruzione documentaria. Le trascrizioni sono suddivise per archivio in quattro sezioni differenti, due delle quali, relative ad archivi familiari privati, sono curate rispettivamente da Daniele Smalzi (pp. 283-292) e da Fabio Sottili (pp. 293-298). Una maggiore uniformità nei criteri di registrazione e trascrizione dei documenti – che variano da una sezione all'altra – sarebbe stata preferibile. All'interno delle diverse sezioni i documenti seguono poi la paginazione dei registri originali, sicché, ad esempio, le diverse relazioni sui progetti seicenteschi vanno ricercate entro un unico lunghissimo documento (Appendice II, doc. 13, pp. 231-274). Anche se la scelta deriva dalla volontà di rispecchiare la collocazione fisica dei documenti, questo non rende agevole la lettura.

Giunti alla fine del libro, non si trovano molti motivi per rimettere in discussione il lapidario giudizio su questi progetti espresso più di ottant'anni fa da Adolfo Venturi. Il pregio di questo volume, tuttavia, prescinde dalla volontà di risarcimento storiografico e risiede piuttosto nell'aver ricostruito in dettaglio una microstoria che entra in risonanza con altre vicende analoghe e contemporanee – come quelle di Orvieto, Milano e Bologna – intersecandosi, inevitabilmente, con le discussioni scatenate a Roma dal prolungamento della basilica di San Pietro. Dall'intrecciarsi di discussioni, scontri di poteri e conflitti di competenze affiora l'evoluzione del ruolo dell'architetto da familiare del principe, negli ultimi anni del Cinquecento, a professionista sottoposto al giudizio dei colleghi, nei primi decenni del Seicento, quando è soprattutto l'Accademia del Disegno, istituzione precipuamente fiorentina, a farsi garante del valore intellettuale dell'attività artistica.

fulviolenzo@iuav.it

1. Dal *Diario* di Francesco Settimanni, cit. da F. Pomarici, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore: storia e interpretazione*, Roma 2004, p. 4.

2. R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in "The Art Bulletin", XVI, 1934, pp. 123-218, in part. p. 213 [trad. it., *La Biblioteca Laurenziana di Michelangelo*, in R. Wittkower, *Idea e Immagine*, Torino 1992, pp. 3-129, in part. p. 105].

3. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. XI.2: L'architettura del Cinquecento*, Milano 1939, p. 493.

4. A. Morrogh, *La facciata del Duomo di Firenze*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 575-585.