

STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA IV

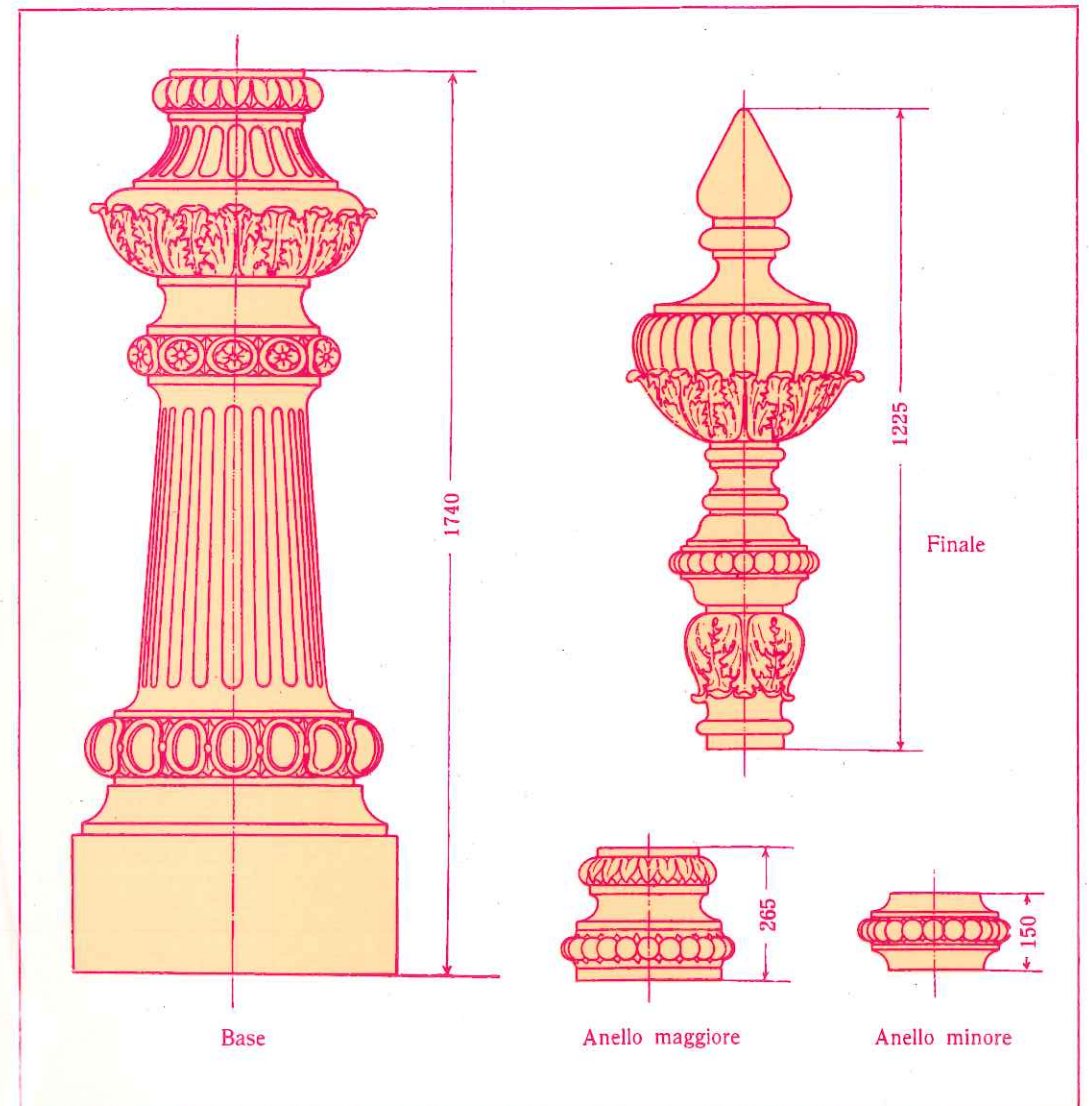
Publicazione semestrale diretta da Enrico Guidoni
Supplemento di «Storia dell'Urbanistica», Gennaio-Giugno 1996

STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA IV

STORIA
DELL'URBANISTICA
TOSCANA/IV

Arredo e decoro urbano dall'Unità d'Italia
alla Prima Guerra Mondiale

a cura di Ezio Godoli e Gabriella Orefice



STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA IV

Pubblicazione semestrale diretta da Enrico Guidoni
Supplemento di «Storia dell'Urbanistica», Gennaio-Giugno 1996

COMITATO DI REDAZIONE/TOSCANA

Gabriele Corsani, Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, Gabriella Orefice

Responsabile scientifico per la Toscana: Giovanni Fanelli

Questo fascicolo di "Storia dell'Urbanistica/Toscana" è stato pubblicato nell'ambito della Ricerca Nazionale M.U.R.S.T. «Storia urbanistica dell'Ottocento. Ampliamento e risanamento delle città italiane fra Mediterraneo ed Europa», coordinatore centrale Enrico Guidoni, coordinatori locali Vera Comoli, Ezio Godoli, Enrico Guidoni, Aldo Casamento.

Pubblicato con i fondi per la ricerca scientifica del MURST (ex 40%) assegnati al Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Firenze.

In copertina: Firenze, Fonderia del Pignone. Candelabri e pali per condutture elettriche. Particolari delle parti ornate in ghisa.

Direttore responsabile: Enrico Guidoni

Progetto e realizzazione editoriale: Studio Mariano

Editore: Edizioni Kappa, Piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - Tel. (06) 6790356

Amministrazione e Distribuzione: Via Silvio Benco, 14 - 00177 Roma - Tel. (06) 273903

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982, n. 174

Abbonamento annuo: L. 25.000, per l'estero L. 30.000

Prezzo di un fascicolo L. 15.000, arretrato ed estero L. 18.000

Versamento sul c/c 34084004 - Cappabianca Riccardo, via G.M. Giberti, 4 - 00151 Roma

STORIA DELL'URBANISTICA TOSCANA/IV

**Arredo e decoro urbano dall'Unità d'Italia
alla Prima Guerra Mondiale**

a cura di Ezio Godoli e Gabriella Orefice



Edizioni Kappa

Indice

Nota introduttiva di <i>Ezio Godoli</i>	5
<i>Gabriella Orefice</i> Il quartiere Savonarola a Firenze: un progetto interrotto	11
<i>Corinna Vasić Vatovec</i> Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento	36
<i>Elisabetta Pieri</i> Le botteghe del centro di Firenze tra tradizione, modernismo ed eclettismo (1884-1920)	67
<i>Gilberto Bedini</i> Mostre e vetrine dei negozi nella scena urbana del centro storico di Lucca agli inizi del secolo XX	87
<i>Corrado Lattanzi</i> «Carrara Nouveau»: la rfigurazione della città come topos per i ceti emergenti	107

Sigle e abbreviazioni

AMFCE	Archivio Museo Firenze com'era
ASCF	Archivio Storico Comunale di Firenze
ASCL	Archivio Storico Comunale di Lucca
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASMs	Archivio di Stato di Massa
BRF	Biblioteca Riccardiana Firenze

Nota introduttiva

Dalla prima metà dell'Ottocento, l'importanza dell'arredo urbano ai fini dell'educazione del gusto del pubblico diviene un tema ricorrente negli scritti dei critici della città industriale e degli autori impegnati a promuovere lo sviluppo delle arti applicate. Uno dei primi a sollevare la questione di come l'«embellissement de la voie publique» possa svolgere un ruolo importante nell'affinare il senso artistico dei cittadini è il conte Léon de Laborde. Anche nei testi dei socialisti premarxisti il tema di una nuova qualità degli spazi e del paesaggio urbani viene affrontato, più o meno estesamente.

In Description du-Phalanstère et considerations sur l'architectonique, Victor Considerant indica nel Falansterio il luogo di una rinata unità delle arti e descrive le sue strade-gallerie come spazi «decorati dai più ricchi prodotti delle arti e dell'industria» e – affermazione ancor più meritevole d'attenzione – come spazi che «aprono agli artisti di Armonia ammirabili esposizioni permanenti»¹, delineando così la profesia di una società estetica che sarà ripresa e sviluppata dall'ideologia dell'Art Nouveau.

Il tema della strada, dello spazio pubblico come museo del popolo, è affrontato con maggior attenzione da Etienne Cabet nella descrizione di Icara, la capitale di Icarie:

«In nessun luogo tu vedrai pitture, sculture, statue più numerose che qui nei monumenti, nelle piazze, nelle passeggiate e nei giardini pubblici; perché, mentre altrove queste opere d'arte sono nascoste nei palazzi dei re e dei ricchi, mentre a Londra i musei, chiusi le Domeniche, non sono mai aperti al Popolo che non può abbandonare il proprio lavoro per visitarli durante la settimana, qui tutte le curiosità non esistono che per il Popolo e sono sistemate solo nei luoghi frequentati dal Popolo»².

Ad Icara gli spazi aperti della città sono dunque il luogo della riappropriazione da parte delle classi lavoratrici dell'arte come bene sociale. Ma essa non costituisce il solo attributo della loro qualità; l'igiene, l'ordine e la semplicità ne costituiscono infatti altri importanti connotati. Ancor prima che lo sregolato affollarsi delle insegne commerciali e di molteplici segnali e messaggi fosse divenuto un epifenomeno significativo del caos imperante nello sviluppo della metropoli moderna, Cabet esprime l'auspicio che principi d'ordine regolino la presenza della segnaletica e di ogni altro tipo d'avviso nella scena urbana:

«I tuoi sguardi non saranno mai offesi da tutti quegli scarabocchi a matita, da tutti quei disegni, da tutte quelle scritte che insozzano i muri delle nostre città [...] poiché i bambini sono abituati a non guastare o sporcare mai nulla [...] Non avrai neppure il piacere o la noia di vedere tante insegne o cartelli al di sopra delle porte delle case, né tanti avvisi e manifesti commerciali che quasi sempre imbruttiscono gli edifici; ma tu vedrai belle iscrizioni sui monumenti, laboratori, spacci pubblici, e ugualmente vedrai tutti gli avvisi utili, stampati magnificamente su carte di diversi colori, e disposti, dagli attaccchini della Repubblica, entro cornici destinate a tal uso, sì che questi stessi manifesti concorrono all'abbellimento generale»³.

Nella minuziosa descrizione della sua ville-modèle, Cabet non trascura l'argomento dell'architettura per il commercio e delle vetrine dei negozi:

«Tu non vedrai neppure queste ricche e belle boutiques che si vedono a Parigi e a Londra in tutte le case delle strade commerciali. Ma cosa sono le più belle di queste boutiques, i più ricchi di questi negozi e bazar, i mercati e le fiere

più vaste, al confronto con i laboratori, le boutiques, i negozi d'icara! [...] tutti, all'esterno, sono costruiti come monumenti dove predominano la semplicità e gli attributi dell'industria.⁴

Nella descrizione di Icara l'argomento del decoro e dell'abbellimento degli spazi urbani è considerato secondo una visione di una ampiezza, e completezza, che può sorprendere se riferita alla metà del XIX secolo. Non mancano dettagliate indicazioni operative sul problema dell'igiene e della manutenzione delle strade, ed è anche toccato il tema del colore, individuato come strumento per evidenziare le diverse destinazioni funzionali degli edifici. Ma, rivelandosi in questo figlio del proprio tempo, Cabet insiste sul ruolo privilegiato della statuaria, votata ad una azione pedagogica di educazione civica alle virtù repubblicane. Effettivamente nel corso dell'Ottocento l'ornato urbano ha trovato diritto di cittadinanza nei Salons di Belle Arti sub specie scultorea, almeno fino a quando, nell'ultimo scorcio del secolo, queste istituzioni accademiche hanno cominciato ad aprirsi alle arti decorative, mentre, in parallelo, venivano organizzate le prime esposizioni specializzate di arti industriali. Un ampio campeggio di elementi per l'arredo urbano, prodotti in serie, era stato peraltro presentato, nella seconda metà del secolo, nelle grandi esposizioni internazionali. Tuttavia, ancora nel 1889, Camillo Sitte inclina a considerare la statuaria e le fontane come principali arredi degli spazi pubblici, pur riconoscendo il ruolo dell'elemento effimero quando lamenta che le dimensioni gigantesche della città moderna abbiano comportato la scomparsa dell'animazione pittoresca delle feste popolari, dei cortei cavallereschi, delle processioni religiose e delle rappresentazioni teatrali nelle piazze del mercato.⁵

È soprattutto negli anni dell'Art Nouveau che la nozione di «esthétique de la rue» è codificata nella sua accezione più ampia, inclusiva di una molteplicità di opere permanenti d'arredo urbano e di realizzazioni effimere, che vanno dagli addobbi delle feste popolari alle insegne commerciali, ai cartelloni pubblicitari. Gustave Kahn dedica un libro all'argomento⁶, che trova ampio spazio nelle riviste d'arte e d'architettura ed è anche oggetto di accurate indagini storiche, come quella di John Grand-Carteret sulle insegne commerciali di Lione⁷.

Se per i socialisti prémarxisti la nuova qualità dell'ambiente urbano era il portato di un nuovo ordinamento sociale ed aveva il suo principale movente ideale in una austera etica di vita, l'aspirazione degli artisti e dei teorici dell'Art Nouveau ad un «socialismo della bellezza», che avrebbe dovuto trovare anche negli spazi della città luoghi deputati dove realizzarsi, rispondeva ad istanze eminentemente estetiche. La distanza tra queste posizioni trova un inequivocabile chiarimento nella sentenza di Cabet: «I luoghi che sono naturalmente i più disgustosi sono quelli in cui l'arte ha prodotto il maggior sforzo per allontanare ogni sorta di sgradevolezza»⁸.

Nelle poetiche dell'Art Nouveau, la strada è dunque luogo di un'opera d'apostolato estetico coerente con la parola d'ordine «l'art pour tous», che esprime un'istanza di democratizzazione dell'arte e la contestazione delle tradizionali gerarchie tra arti maggiori e minori, portando alla rivalutazione delle arti decorative e dei diversi settori della grafica pubblicitaria e commerciale. L'obiettivo dell'«art dans la rue» trova uno dei suoi mezzi privilegiati nell'affiche, salutata da vari critici come «quadro per i poveri», ma non trascura altri strumenti della comunicazione, dalle insegne commerciali alla segnaletica stradale e per i servizi pubblici.

Scrive nel 1895 Henry Van de Velde in Déblaiement d'art:

«Le facciate si dipinsero di colori sgargianti con esagerazione, le insegne si scresciarono di vibrazioni prismatiche e da allora una policromia disordinata mascherò da Arlecchino la strada. [...] la manifestazione vale ai nostri occhi quel che vale all'orecchio la confusione di una orchestra che si insedia e accorda gli strumenti. L'apparizione del direttore ristabilisce l'ordine. Così la strada avrà ben presto i suoi ordinatori che saranno gli artisti. Infatti il senso dell'arte è troppo affinato negli epicurei della nostra epoca perché essi non arrivino a riconoscere il merito artistico di Chéret e dei suoi seguaci. La vita effimera di questo ornamento alla mercé di un vaso di colla indicò loro, inoltre, l'umiltà che saliva al cuore degli artisti nuovi ed essi fecero il confronto tra la dignità di costoro e l'ambiziosa vanità di quelli della generazione precedente»⁹.

Attraverso il manifesto pubblicitario l'arte diviene popolare e svolge una funzione di educazione del gusto della massa, grazie all'«umiltà» di artisti come Jules Chéret, definito da Degas «il Watteau delle strade». A svelare il vero significato di questa «umiltà», e più in generale del populismo dell'Art Nouveau, provvede lo stesso Van de Velde commentando con frasi lapidarie: «E i decadenti divennero militanti»¹⁰.

Dietro l'ideale di un «socialismo della bellezza» si celava infatti l'estremo tentativo di difesa dell'arte dall'assalto della civiltà di massa. Se l'artista abbandona la torre d'avorio dell'«art pour l'art» e si converte all'«art pour tous» è per esorcizzare una realtà che teme: la massa. Il divenire «popolare» dell'arte è accettato come condizione necessaria alla sua sopravvivenza nella nascente civiltà delle comunica-

zioni di massa e il «socialismo della bellezza» altro non è che l'ideologia della perpetuazione del ruolo dell'artista, come ammette senza ipocriti infingimenti uno dei primi apologeti e estimatori dell'Art Nouveau, il medico filantropo Henri Cazalis, più noto con lo pseudonimo Jean Labor:

«L'arte dovunque, in tutto, per tutti, ecco dunque [...] la giusta ambizione dell'Arte nuova, in questo senso assai democratica. [...] questo movimento d'arte m'interessa appassionatamente [...] perché io spero che esso raggiungerà il popolo, l'immensa folla popolare [...]. Ora noi vi abbiamo un pressante interesse, noi che siamo i fedeli e i cultori dell'arte, l'interesse che aveva a battezzare i barbari [...] la Chiesa allora custode della civiltà [...]. L'avvento, la marea montante della democrazia, di queste folle oggi senza gusto, senza educazione, e incoscienti come indifferenti a ogni ideale, sono per l'arte [...] un gravissimo pericolo. [...] Dunque provvediamo all'educazione di questa maggioranza che è il popolo, perché essa non provveda o piuttosto non distrugga la nostra»¹¹.

Fondamentale è in tale prospettiva il ruolo dello spazio pubblico: «Con le stesse intenzioni e preoccupazioni, — ammonisce Labor — vegliamo anche sull'estetica delle nostre città, e su quella che è stata definita «l'arte nella strada» [...]»¹².

All'azione di educazione del gusto della massa la strada partecipa in quanto luogo del divenire popolare dell'arte nelle forme dell'arredo effimero e in quanto spazio investito da un operare rivolto alla progettazione globale dell'ambiente, che impegna l'architetto, coerente con l'imperativo «l'art dans tout», a esercitare un controllo unitario sulla forma delle sue realizzazioni e a disegnare perciò per i propri edifici vetrine e insegne dei negozi e tutti gli elementi di microarredo, dalle targhe stradali ai numeri civici. L'«arredo della strada» è al centro dell'interesse di società come l'«Oeuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique», fondata nel 1893 a Bruxelles per iniziativa di Eugène Broerman da un gruppo d'artisti e d'architetti, di cui fa parte anche Victor Horta, e presieduta dal borgomastro Charles Buls, la cui prima attività è principalmente rivolta all'organizzazione di concorsi per facciate, chioschi, insegne, lampioni, fontane, ecc. Il concorso bandito nel 1894 per le facciate della rue J. Stevens è il bersaglio di una campagna di stampa, lanciata nel gennaio 1895 da Paul Hankar dalle colonne de «L'Emulation», che non intende contestare le finalità dell'associazione ma denunciare i modesti risultati artistici e pratici conseguiti dalla gestione Broerman. Alla polemica, che registra interventi di eminenti personalità dell'arte e della cultura belga, come Fernand Khnopff, Jean Delville, James Ensor, Auguste Donnay, Gustave Serrurier-Bovy, Henry Van de Velde, Amedée Lynen, Camille Lemonnier, e molti altri, fa seguito nel 1897 la trasformazione dell'associazione in un Comité national de l'Art Public, che tiene il proprio primo congresso in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1898. Il suo programma è sintetizzabile nei seguenti punti:

«Créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général; Revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine; Transformer les rues en musées pittoresques constituant des éléments variés d'éducation pour le peuple; Rendre à l'Art sa mission sociale d'autrefois, en l'appliquant à l'Idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics»¹³.

Tra i principali risultati dell'azione dell'«Art Public» vanno annoverati i quattro grandi congressi internazionali organizzati a Bruxelles nel 1898 e in occasione delle Esposizioni Universali di Parigi del 1900, di Liegi del 1905 e di Bruxelles del 1910, che hanno affrontato temi diversi senza perdere di vista la preoccupazione di fondo di contribuire ad elevare il livello intellettuale e artistico del popolo attraverso una azione di pedagogia estetica che avesse nello spazio pubblico il proprio luogo deputato.

Nel 1902 un gruppo d'artisti e d'architetti, nel quale spiccavano i nomi di Auguste Rodin, Jules Chéret, Albert Besnard, Adolphe Willette, Hector Guimard, Henri Sauvage, Frantz Jourdain e Alexandre Charpentier, fonda il «Nouveau Paris», che contrappone alla politica di conservazione degli angoli pittoreschi della vecchia città, sostenuta dal «Vieux Paris», l'istanza di una modernizzazione realizzabile anche mediante operazioni di urbanistica di chirurgia, che idealmente si ricollegano all'insegnamento di Haussmann. La trasformazione del paesaggio metropolitano attraverso il rinnovamento dei suoi elementi di arredo era un altro obiettivo del «Nouveau Paris», al quale sono state tuttavia negate le occasioni di attuare interventi di particolare rilievo; tra le sue proposte vanno registrate quelle di nuove decorazioni per le feste popolari parigine.

Ancora nel 1902 il programma della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, tenutasi a Torino, riservava una delle sue tre classi alla casa e alla via nel loro organismo decorativo:

«Sotto il titolo di arti decorative comprendiamo naturalmente tutte quelle manifestazioni artistiche che non possono essere accolte nel campo dell'arte pura, cioè tutte quelle che in qualsiasi modo rispondano a un ufficio ornamentale»

le, sia che si rivolgano all'estetica della via, sia a quella della casa, sia a quella della camera, che costituiscono i tre grandi problemi intorno a cui vogliamo attirare l'attenzione del pubblico.¹⁴

Il contributo fondamentale dell'arredo urbano alla formazione del nuovo paesaggio metropolitano è stato pienamente compreso da alcuni dei grandi protagonisti dell'architettura attorno al 1900.

«Nella regolamentazione di una città - scrive Otto Wagner in *Moderne Architektur* - si deve porre la massima cura ed attenzione a strade e piazze. [...] una piazza [...] ha bisogno dal punto di vista artistico di certi punti di quiete per l'occhio e di rigorose suddivisioni. I punti di quiete saranno creati mediante l'installazione di monumenti figurativi e architettonici, di fontane, ecc., mentre file di lampioni, balaustrate, viali alberati, rampe e marciapiedi saranno come linee direttrici per l'occhio.¹⁵

E più avanti, tornando sul tema dell'estetica delle piazze, ribadisce:

«Richiamo ancora una volta l'attenzione sullo straordinario effetto monumentale delle superfici piane; le superfici delle piazze possono essere sistemate a mo' di tappeti con vari metodi di pavimentazione e con vari tipi di pietre; se poi si aggiungono prospettive e oggetti sistemati bene, si ottengono effetti meravigliosi. Queste cose sono in rapporto così stretto con l'aspetto estetico e monumentale delle strade e delle piazze, che non si può non tenerne conto.¹⁶

Ma è soprattutto nel 1911, in *Die Großstadt*, che Wagner introduce, attraverso la definizione di «mimica» della «fisionomia urbana», una nozione di comunicazione estetica nella scena metropolitana estesa ad includere le manifestazioni più effimere, come la moda, da lui altrove definita un momento preparatorio dello stile:

«Cio che influisce maggiormente sull'immagine di una città e la sua "fisionomia". Questa ha il difficile compito di provocare la prima impressione, che deve essere la più gradita possibile. Tale impressione dipende a sua volta dalla "mimica" della fisionomia urbana, in questo caso dalla vita pulsante dell'ambiente urbano. [...] dunque l'arte dovrà puntare là dove può contare su un'impressione favorevole certa, dovrà suscitare l'auspicato interesse e il piacere della maggioranza. L'industria, il commercio, la moda, il gusto, il comfort, il lusso, ecc., sono per l'arte mezzi espressivi costanti; appare perciò logico indirizzare attraverso di essi l'interesse della maggioranza verso l'arte, affinché anche le opere artistiche possano venire accolte favorevolmente dalla gente. La catena ininterrotta di una strada radiale affiancata da bei negozi [...], percorsa frettolosamente dalla folla, altre strade [...] che soddisfano i passanti per la possibilità di misurarsi a vicenda e di curiosare sul lusso a misura della propria tasca, un certo numero di ristoranti belli e buoni che conciliano la soddisfazione fisica e la quiete, piazze in cui si offrono sorprendentemente allo spettatore architetture e monumenti di notevole livello artistico, e tante altre cose: sono questi elementi in primo luogo che danno alla città una fisionomia accogliente. Se si aggiungono i migliori mezzi di trasporto, una pulizia stradale perfetta, un alloggio dotato di ogni conforto e che tenga conto delle varie posizioni sociali, si ha un panorama pressoché completo delle condizioni fondamentali atte a provocare un'impressione favorevole della grande città sulla comunità artisticamente indifferente. Quando in tutto ciò si decide che cosa sia più o meno buono, sarà sempre decisiva la qualità estetica, e dunque artistica; soltanto questa permette di soddisfare sia i cittadini che gli stranieri attraverso la prima impressione. [...] Quanto più una grande città risponde al suo scopo, quanto maggiore è il conforto che essa offre e quanto più all'arte viene data la parola, tanto più bella sarà. Il suo aspetto lindo, la sua pulizia accurata sono componenti essenziali dell'arte urbanistica. La pubblica amministrazione deve tenerne conto.¹⁷

Questi cenni sommari indicano come l'arredo urbano, anche nelle sue determinazioni effimere, sia stato considerato fin dai primi anni del XIX secolo una componente fondamentale nella qualificazione estetica della città e un importante strumento di educazione e orientamento del gusto al servizio delle nuove tendenze artistiche. E certo in questo ampio arco cronologico, gli anni dell'Art Nouveau hanno costituito un periodo particolarmente fertile della creatività applicata alle cosiddette arti della strada, che ha dato vita a molte icone destinate ad assurgere al ruolo di emblemi del paesaggio urbano di alcune capitali europee, come per esempio gli ingressi della metropolitana di Parigi di Guimard o le stazioni della *Stadtbahn* di Vienna di Wagner. Dopo decenni di disinteresse, che hanno registrato lo smantellamento e la distruzione di molte di queste testimonianze nell'indifferenza generale, si sta manifestando da alcuni anni una tendenza diffusa alla riesumazione di vecchi elementi dell'arredo urbano, che implica rischi non minori della noncuranza di un tempo: primo fra tutti quello della falsificazione. Per ricostruire una cornice d'epoca in particolari ambienti urbani, nell'impossibilità di recuperare gli elementi originali se ne sono installate, o se ne installeranno (come si progetta di fare a Parigi per alcuni ingressi del Metro di Guimard), delle repliche o - nei casi peggiori - delle imitazioni in stile. Lo sviluppo di un mercato dell'antiquariato specializzato in materiali architettonici recuperati dalle demolizioni sta inoltre incoraggiando arditi trapianti: è così che per soddisfare una malintesa nostalgia alcune vetrine e arredi di negozi Art Nouveau o Art Deco sono stati traslocati per l'Europa come oggetti ubiquitari, al servizio della nobile causa della difesa di identità architettoniche locali

gravemente compromesse, con il risultato di adulterazioni e eretiche contaminazioni stilistiche che possono trarre in inganno solo il turismo di massa.

Questa situazione impone di vigilare con maggiore attenzione sulla reale consistenza del patrimonio costituito dagli arredi urbani dell'eclettismo storicista e del liberty, che costituisce una componente essenziale dell'immagine della città storica, avviandone un sistematico censimento come presupposto di una politica di valorizzazione. Il successo di iniziative come quella del comune di Torino, che ha avviato la schedatura e una serie di iniziative culturali volte a promuovere una migliore conoscenza del ricco patrimonio cittadino di vetrine e arredi di negozi, può fornire utili indicazioni per realtà, come quelle di alcune città toscane, dove sopravvivono significativi campionari di architetture per il commercio e di elementi d'arredo urbano del periodo compreso tra l'unità nazionale e la prima guerra mondiale.

Attraverso un primo esame di alcuni episodi toscani, i contributi raccolti in questo fascicolo intendono richiamare l'attenzione sull'urgenza di procedere a una più impegnata azione di censimento, di tutela e di valorizzazione di una importante componente del patrimonio della città storica.

Ezio Godoli

Note

- 1 V. CONSIDERANT, *Description du Phalanstère et considerations sociales sur l'architectonique* (1848), Guy Durier éditeur, Paris 1979, p. 65.
- 2 E. CABET, *Voyage en Icarie*, Paris 1845; rist. anastatica, Editions Anthropos, Paris 1970, p. 47.
- 3 Ivi, p. 45.
- 4 Ivi, pp. 45-6.
- 5 Vedi C. SITTE, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien 1889; trad. it. *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981, pp. 35-56, 137.
- 6 G. KALIN, *L'Esthétique de la rue*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1901.
- 7 J. Grand-Carteret, *L'Enseigne: son histoire et sa philosophie; ses particularités. Les boutiques, les maisons, la rue, la réclame commerciale à Lyon*, Libr. Dauphinoise, Grenoble 1907.
- 8 E. CABET, *op. cit.*, p. 66.
- 9 H. VAN DE VELDE, *Déblatement d'art*, Bruxelles 1895 (2^a ed.), rist. Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1979, pp. 15-6.
- 10 Ivi, p. 23.
- 11 J. LAHOR, *L'Art Nouveau. Son histoire, l'art nouveau à l'Exposition, l'art nouveau au point de vue social*, Paris 1901, pp. 80, 89-90.
- 12 Ivi, p. 102.
- 13 Cit. in M. SMETS, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, P. Mardaga, Liège 1995, p. 157, n. 21. Sulle vicende che hanno portato alla costituzione del «Comité national de l'Art Public» si veda, oltre al libro di Smets (pp. 145-8), R. DE SOUZA, *L'Action esthétique. L'art public*, H. Floury, Paris 1901 e F. LOYER, *Paul Hankar. La Naissance de l'Art Nouveau*, AAM, Bruxelles 1986, pp. 139-40.
- 14 Vedi L. BISTOLFI, G.A. REYEND, E. THOVEZ, D. CALANDRA, L. DELLEANI, G. CERAGIOLI, M. VICARJ, E. MARCHESI, G. LAVINI, G. REY, E. DI SAMBUY, *Prima Esposizione di Arte Decorativa Moderna Torino - aprile-novembre 1902*, in «L'Edilizia Moderna», X, fasc. I, gennaio 1901, p. 4; sull'esposizione vedi inoltre *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cat. mostra a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Fabbri Editori, Milano 1994.
- 15 O. WAGNER, *Moderne Architektur. Seine Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Wien 1895; trad. it. *Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli Editore, Bologna 1980, pp. 86-7.
- 16 Ivi, p. 89.
- 17 O. WAGNER, *Die Großstadt. Eine Studie über diese*, Wien 1911; trad. it. in *Architettura moderna...*, cit., pp. 108-9.

Il quartiere Savonarola a Firenze: un progetto interrotto

Gabriella Orefice

La Firenze che si appresta ad accogliere la capitale del Regno d'Italia è una città che, per quanto già in espansione, rimane chiusa nel circuito murario trecentesco. Il piano di ingrandimento richiesto dall'amministrazione a Giuseppe Poggi per adeguarla alle impreviste e più impegnative esigenze, spezza un disegno urbano ormai consolidato per indirizzarne lo sviluppo secondo modelli che si rifanno alle più qualificate soluzioni europee, perdendone però le caratteristiche innovative a favore di un accentuazione del *decoro urbano*, ritenuto qualità imprescindibile per assolvere al nuovo compito istituzionale.

Un *decoro* che il progettista intende ottenere tra l'altro tramite la costruzione di piazzali, giardini e parterri i quali conferiscono alla città stessa il triplice vantaggio di rendere buone le condizioni igieniche, di provvedere ogni quartiere di luoghi di diporto e trattenimento per le rispettive famiglie, di procurare alla città prospettive ridenti spesso con vantaggio delle condizioni estetiche di edifizî importanti¹.

In effetti il Poggi interviene nel progetto delle nuove piazze, stabilendo in primo luogo gli elementi di qualificazione monumentale, la statua di Vittorio Emanuele alle Cascine, la colonna celebrativa in piazza S. Gallo, un monumento a Cesare Beccaria fuori Porta la Croce e la statua del Savonarola nella nuova piazza, intitolata al frate domenicano, che si pensa di aprire al di là del nuovo circuito dei viali.

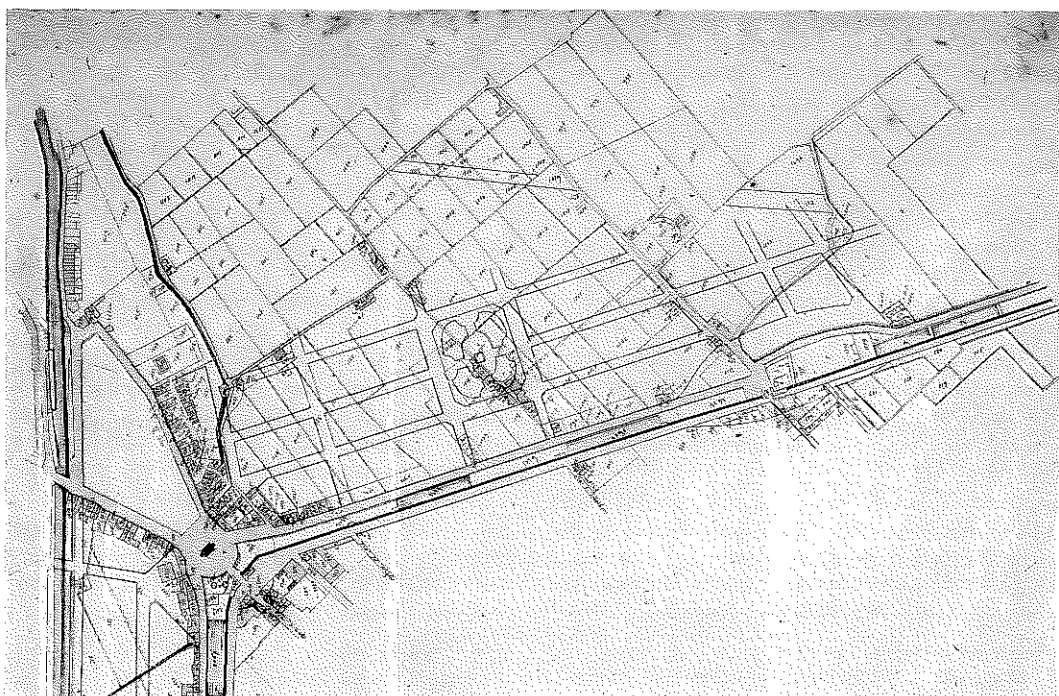
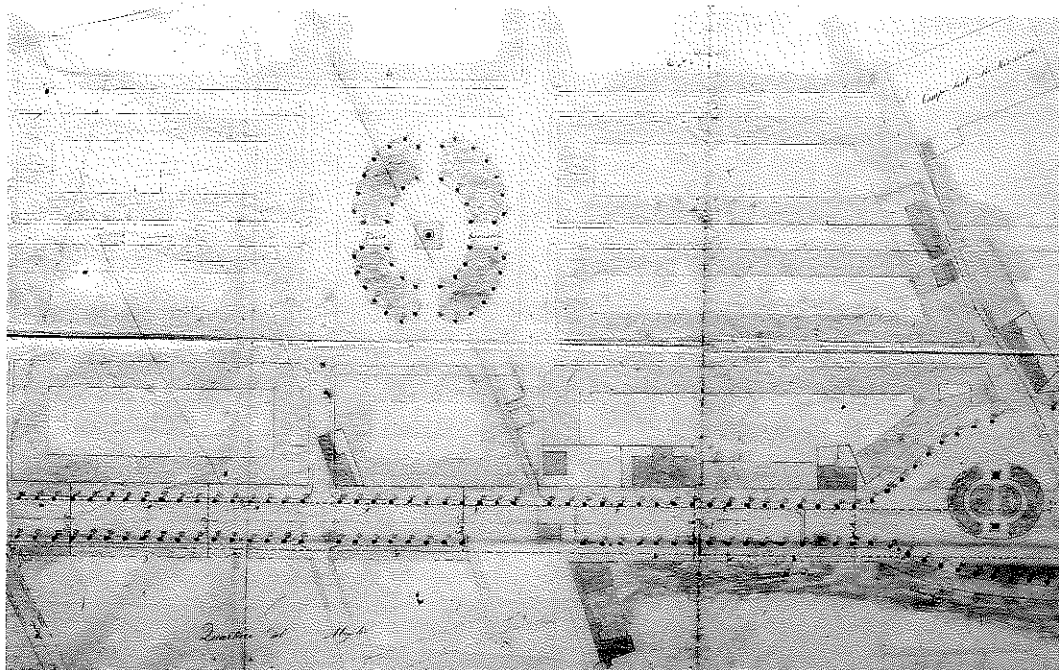
Un *decoro* che fa comunque perno anche sulla conservazione delle antiche porte fiorentine (Porta alla Croce, Porta San Gallo, Porta al Prato) risparmiata per fare da *trait d'union* tra l'antico e il nuovo, e che si diluisce man mano che ci si addentra nelle nuove espansioni residenziali.

La necessità di approntare nel più breve tempo possibile abitazioni consone al nuovo apparato burocratico statale condiziona pesantemente le scelte progettuali, indirizzando quasi univocamente le aree di ampliamento a divenire quartieri borghesi, negando ogni interconnessione tra i vari episodi e, a maggior scala, tra questi e la città antica che rimane «altro» al di là della cesura dei viali, che ripropongono il *segno* del tracciato murario. Un'indeterminatezza progettuale che lo stesso Poggi tenta di superare adottando una rigorosa maglia ortogonale che si dimostra nei fatti povera di suggestioni, data la quasi totale mancanza di indirizzi funzionali.

Il piano per il quartiere Savonarola

Tra i primi ad essere realizzati, il quartiere Savonarola va ad occupare un'area precedentemente appartenente al Comune di Fiesole, compresa tra piazza S. Gallo e piazza di Porta a Pinti, situata in vicinanza dell'ingresso da nord della città e servita dalla linea ferroviaria di collegamento con Roma. Nell'ambito del piano regolatore, che aveva diviso i lavori per l'apertura del nuovo *Stradone* in dieci sezioni, l'amministrazione sceglie di procedere preliminarmente allo studio della terza e quarta sezione, cioè proprio della porzione compresa tra Porta a Pinti e la Fortezza da Basso.

Il piano di allineamento per questa zona, stilato dal Poggi e dal suo aiuto ingegner Gori e approvato con delibera consiliare il 2 agosto 1865², prevede che i lavori stradali siano affidati, secondo l'uso, ad uno o più accollatori, mentre la costruzione degli edifici sui due lati del nuovo viale sia lasciata alla libera iniziativa dell'industria privata. Soluzione alternativa, in seguito parzialmente adottata, è



1/Il primo progetto per il quartiere Savonarola prevedeva l'apertura di una piazza alberata di dimensioni molto più vaste con l'asse maggiore ortogonale allo Stradone. (ASF, Pianta Poggi 119).

2/Pianta catastale dell'area compresa tra piazza S. Gallo e piazza di Porta a Pinti, con indicazione della nuova urbanizzazione prevista dal Poggi. (ASF, Pianta Poggi 119).

la costituzione di una importante società in grado di dare «in breve tempo il viale, già fiancheggiato da nuovi edifici», per i quali si impongono precise regole edilizie, allo scopo di impedire la costruzione «di edifici troppo meschini e destinati ad usi diversi da quello di abitazioni cui preme sia provveduto specialmente lungo il nuovo viale che esser deve ornamento della città»³.

Il quartiere a maglie ortogonali, che a fine progettazione conserverà solo marginalmente in un breve tratto di via Fattori e di via Botticelli la viabilità preesistente, si articola intorno ad un ampio spazio rettangolare destinato a giardino. Secondo un modello già parzialmente collaudato alla metà del secolo per l'urbanizzazione del quartiere di Barbano e di piazza Maria Antonia (oggi Indipendenza), il piazzale presenta angoli aperti e smussati che aumentano la possibilità di affaccio dei lotti sull'area verde. Dimensionalmente più vasta rispetto a quella poi realizzata⁴, piazza Savonarola mostra nel primo progetto redatto dal Poggi l'asse maggiore ortogonale al viale, ed è compresa tra tracciati viari che prenderanno successivamente i nomi di via Pier Capponi e via Giacomini.

Nel 1867 lo schema planimetrico del nuovo quartiere è già parzialmente delineato sul terreno, in particolare per quanto riguarda le strade immediatamente prospicienti il nuovo circuito dei viali; infatti, come scrive lo stesso Poggi, «La necessità di preparare sollecitamente alcune strade per la fabbricazione consigliò di dare esecuzione ad una parte di quelle formanti il quartiere Savonarola posto a tramontana del viale Principe Amedeo»⁵. Risale al 16 maggio di quell'anno la *Perizia per la formazione di alcune strade del quartiere Savonarola*, nella quale il progettista indica la progressione dei lavori: dopo l'apertura del prolungamento di via del Maglio (via Fra Bartolomeo), egli propone l'esecuzione dei primi tratti delle traverse sino a piazza Savonarola, cioè di via Pier Capponi, via Leonardo da Vinci e via Giacomini, da realizzarsi con marciapiedi simili a quelli già posti in opera di fronte al lotto costruito dalla Società Edificatrice in via Fra Bartolomeo⁶.

Il progetto è approvato dal Consiglio Comunale che da incarico al sindaco di procedere immediatamente all'accollo dei lavori occorrenti nei modi stabiliti dalla legge ed in conformità ai tipi e disegni presentati dal Poggi.

Accollatario dell'impresa è in un primo tempo Sebastiano Stradella che porta a termine il prolungamento di via del Maglio, della via Cherubini, della prima, della seconda e della terza parallela allo Stradone, che in questo tratto prende il nome di Viale Principe Amedeo. Secondo il contratto l'accollatario è tenuto a ultimare i lavori nell'arco di tempo di sette mesi, ha l'obbligo di mantenimento

delle strade per un anno dopo la consegna e inoltre deve valersi dei materiali provenienti dalle demolizioni delle mura urbane, al prezzo di £.3.00 al metro cubo, con l'onere aggiuntivo del trasporto dal luogo dove erano accatastati⁷.

Il costo e l'urgenza delle opere comprese nel piano d'ingrandimento della città, induce l'amministrazione a privilegiare gli accollatari che propongono i massimi ribassi a scapito, come rileva il Poggi, della qualità dei lavori stessi. Di fronte infatti all'abbattimento dei prezzi di circa il 40%, proposto dallo Stradella per il completamento della terza parallela allo Stradone⁸, il progettista del piano annota con rammarico: «Quando i ribassi eccedono il limite necessario a ottenere buoni materiali e buona esecuzione, sono la più grande sventura per le costruzioni, e segnatamente quando trattasi di opere pubbliche. E dirò di più, parlando in tesi generale, che ad un'amministrazione pubblica che si rispetta non conviene accettare certi strepitosi ribassi, quando non possono spiegarsi con le speciali circostanze di facilità in cui si trovi casualmente un impresario, e quando questi ribassi costituiscono il Contratto in lesione enorme»⁹.

Data l'entità dei lavori l'iter realizzativo è estremamente complesso; il 7 settembre 1865 il municipio fiorentino accorda ad una società di cui fa parte l'ingegnere Breda la concessione dei lavori comunali per la realizzazione del piano di ingrandimento e per la costruzione delle «case da erigersi lungo i lati del nuovo stradone Poggi alla destra dell'Arno», che li cede l'anno successivo ad una compagnia anonima, costituitasi a Londra con il nome di Florence Land and Public Works Company Limited. Dopo diverse e problematiche gestioni l'esecuzione del piano ritorna nelle mani dell'ing. Vincenzo Stefano Breda e del suo socio ing. Luigi Tatti, i quali infine subappaltano i lavori, ma solo per quanto riguarda la realizzazione delle case, al fiorentino Leopoldo Gattai «imprenditore di opere e lavori murari»¹⁰.

La caduta di tensione che segue il trasferimento della capitale da Firenze a Roma e la crisi economica che ne segue si riflettono sulla vicenda portando di lì a breve alla revisione del piano regolatore ed a un ridimensionamento degli interventi; ridimensionamento che riguarda soprattutto la realizzazione delle aree di ampliamento, che si prolunga nel tempo diluendo sino a perdere quasi del tutto anche quella parziale carica propositiva ancorata al rigido vincolo posto alla progettazione edilizia, indirizzata tipologicamente e formalmente a soddisfare le richieste di residenza medio borghese.

È lo stesso Poggi che, con suo *Rapporto* datato 19 aprile 1871, presenta al Comune le proposte di



5/L'edificio costruito dall'arch. E. Guidotti all'angolo tra via Leonardo da Vinci e via F. Valori, 1869.

siede molti terreni nel quartiere Savonarola non può prendere alcuna disposizione per erigervi fabbriche sia per venderle fino a che non è formata la piazza, che deve esservi situata¹⁹.

Se da un lato è evidente che la presenza della piazza è la condizione primaria per attirare nella zona nuovi residenti, è anche vero che il costo dei lotti prospicienti la stessa allontana i compratori anche dalle strade limitrofe. La caduta di interesse da parte dei privati indirizza altrimenti l'amministrazione che, il 12 aprile 1870, vende alla Società Edificatrice per la costruzione di Case per la Classe Operaia in Firenze, costituitasi il 5 agosto dell'anno precedente, tre lotti posti in via Fra Bartolomeo, per complessivi 2.024 mq. Per queste realizzazioni il direttore della società, Agostino Carrarsi, si impegna a uniformarsi alle condizioni imposte dal Quaderno d'Oncri, oltre che a contenere le pigioni entro le 75 lire a stanza²⁰.

Alla fine del 1872 le proprietà che si affacciano sulla piazza sono ancora in mano in gran parte ai Serristori e, per quanto riguarda i lati corti, alla Florence Land Company, mentre sembra avere una leggera accelerazione la vendita di lotti nelle strade limitrofe. Nell'adunanza del 31 gennaio di quell'anno il Consiglio delibera infatti la vendita di molti terreni posti in via Della Robbia e in via Marsilio Ficino per un prezzo che oscilla tra le

3.50 e le 4 lire al mq²¹. Nella stessa seduta si delibera la cessione a Gabriele Mongiardini del lotto XVI, di 2018 mq., situato all'angolo tra via della Robbia e via Benivieni per una cifra complessiva di 10.000 lire.

Lo spostamento della capitale da Firenze a Roma ha come primo risultato di bloccare i cantieri e la stessa società inglese è esonerata dall'edificare in piazza Savonarola i blocchi di case previsti nel contratto stilato il 4 gennaio 1872²².

Ancora nell'aprile dello stesso anno la Società Edificatrice di Case Operaie ottiene di poter rivendere i tre lotti di sua proprietà ad Arturo Benhard ad un prezzo superiore a quello pagato, impegnandosi a rifondere al comune la differenza. In alternativa alla stessa società viene concesso di costruire case operaie, secondo il disegno e le piante dettagliate presentate per l'approvazione, in un nuovo lotto acquistato lungo la via Macchiavelli (oggi via Masaccio)²³.

Il carattere marcatamente borghese del nuovo quartiere rispetto all'espansione popolare della Piagentina, il fatto che contemporaneamente siano in corso di realizzazione sia piazza d'Azeglio che il quartiere del Maglio, sicuramente più centrali, blocca le vendite sino a mandare deserte le aste e nel giro di pochi anni i prezzi scendono sensibilmente sino a portare il valore dei terreni a

cifre che risultano pari se non addirittura inferiori allo stesso prezzo di esproprio: nel 1876 due lotti posizionati all'angolo con via Marsilio Ficino vengono infatti venduti a sole 3 lire al mq.

La prima fase di realizzazione

Tra i primi acquirenti dei lotti limitrofi a piazza Savonarola troviamo l'architetto Enrico Guidotti, tecnico della Florence Land, che compra gli appezzamenti di terreno (contraddistinti dai numeri 6 e 7 e dalla lettera F) situati tra via Leonardo da Vinci e via Francesco Valori in angolo con la piazza. Il rilascio del permesso di edificare è subordinato, per lui come per gli altri proprietari, alle condizioni dettate dall'Ufficio d'Arte e al rispetto degli allineamenti già segnati sul terreno dal Poggi.

In effetti la concessione della giunta comunale aggiunge alle norme contenute nello stampato standard, e che riguardano più che altro i limiti all'occupazione del suolo pubblico²⁴, alcune indicazioni per rendere uniforme e decorosa l'edilizia del nuovo quartiere. In particolare è richiesto che la nuova fabbrica abbia «l'aspetto di civile abitazione, conforme vien prescritto a tutte le nuove Costruzioni», che non presenti in facciata «tubi di stufe», che siano incanalate sino a terra le acque piovane ed infine che i lavori siano ultimati nel termine di otto mesi dal rilascio della licenza²⁵. Successivamente il Guidotti cede ai fratelli Frascchetti il lotto n.8, in fregio a via Leonardo da Vinci da lui acquistato nel maggio precedente, per «impedire che in troppa vicinanza delle case che sto in questo quartiere costruendo, non si collocassero mestrieri rumorosi e tali da deteriorare la condizione delle mie case stesse, tanto più che già si trovano in quella località un carroja, tre legnajoli e un laboratorio di distillazione che tramanda pessime esalazioni». Gli acquirenti, e i loro eredi, si impegnano a non costruire ambienti nei quali si esercitino «mestieri rumorosi, quali sarebbero Magnano, Calderajo, Carrozziere o quelli che tramandano cattive esalazioni o che abbisognano di caldaie a vapore, e tutto ciò allo scopo di non deteriorare minimamente la condizione delle case limitrofe»²⁶.

Così come prescritto il Guidotti invia i disegni dei prospetti della fabbrica che intende costruire alla giunta che li approva nel luglio successivo, anche se in verità l'approvazione è solo formalmente detenuta dalla giunta, che si rimette completamente al giudizio del Poggi²⁷. La particolare conformazione del lotto condiziona la progettazione dell'edificio, indirizzando il Guidotti verso la scelta di una struttura a tre fronti, caratterizzata dalla presenza del lungo balcone sul prospetto principale d'angolo. L'impianto planimetrico rigorosamente

simmetrico, l'ampio scalone a linee avvolgenti, oggi scomparso, l'articolazione su tre diversi livelli, le caratteristiche degli ambienti interni, fra i quali si evidenziano il vestibolo, l'ampia sala centrale, la galleria e la grande sala da ballo e gli elementi decorativi, con piacevoli ornati in stucco e pregevoli pitture a grottesche, sottolineano la qualità dell'intervento²⁸.

L'Ufficio d'Arte municipale privilegia i disegni che mantengono le costruzioni a filo strada, ingiungendo ai proprietari che intendono discostarsi dalla via per costruire giardini, di eseguire «sul bordo medesimo un parapetto con cimosa in pietra e cancellata in ferro», così come si vede ancora in piazza Savonarola e in quasi tutte le aree di espansione ottocentesche. Un provvedimento in linea con quanto indicato dal Poggi nel piano di ampliamento: «per togliere poi quella monotonia che suole produrre la continuità dei fabbricati, e delle lunghe vie fiancheggiate dai medesimi proposti di interromperle con parterri e giardinetti, formando anche dei luoghi di riposo ad ogni quartiere, e cercando pure che fossero rispettati, anzi posti in evidenza i bei giardini, Gherardesca, Sueca, Ginori, Torrigiani ecc.; ma ingiungendo che dovessero fare di sè bella mostra per mezzo di cancellate»²⁹.

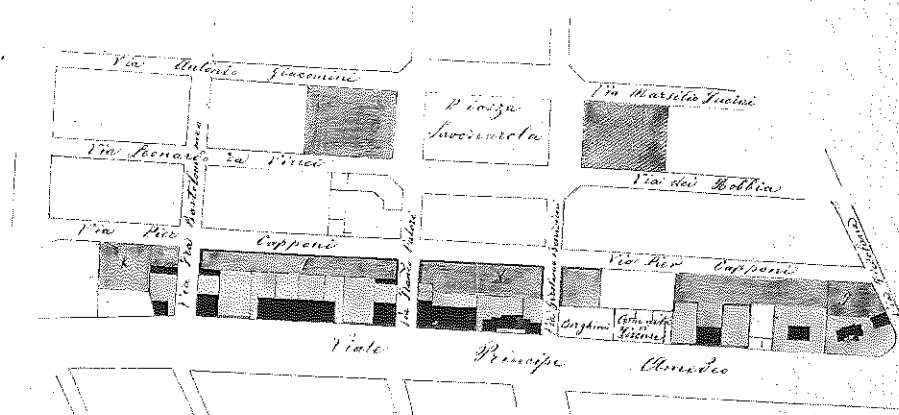
Norme precise riguardano la costruzione delle case da parte degli accollatori dei lavori comunali, le stesse concordate il 15 aprile 1866 tra il Breda e il Tatti e i due architetti della Florence Land, Norton e Guidotti³⁰.

Gli edifici da realizzare lungo la linea dei viali e nelle zone di espansione, nei lotti di pertinenza della società, a causa della loro destinazione ad abitazione per il ceto medio e per i caratteri di urgenza e di economicità che i lavori stessi assumono, devono evitare di utilizzare ornamenti costosi o materiali pregiati quali la pietra da taglio molto lavorata e i marmi.

I pericoli di inondazioni e ragioni di salubrità escludono la possibilità di realizzare abitazioni seminterrate e gli ambienti sotterranei possono essere esclusivamente adibiti a cantine, cucine e locali per la servitù. Per difendere gli ambienti di abitazione dalla calura estiva e dai rigori invernali si richiede la costruzione di solide murature esterne in pietrame dello spessore minimo di 50 cm, mentre internamente l'edificio deve essere spartito da tramezzi di pietra di 40 cm. o di mattoni pieni se di misura inferiore.

Per rendere le costruzioni più flessibili alle richieste del mercato edilizio, nel contratto precise indicazioni vincolano la distribuzione delle stanze che devono poter «riuscire unite o separate ai rispettivi appartamenti secondo che verrà richiesto o desiderato dagli inquilini; e saranno quindi in rela-

Sezione III.
C. 104 1050

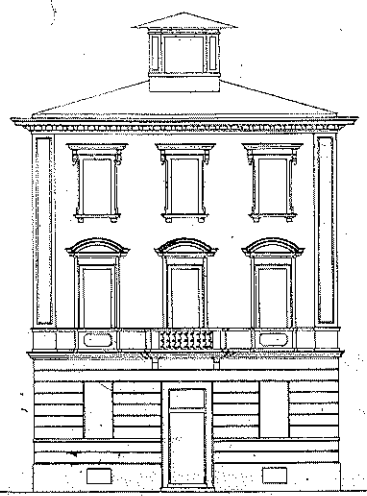


Costruiti in Consegna
 Costruiti consegnati
 Mura per l'occupazione di Estero

el. A. 543

Lotto N. 2.

Prospetto sulla Stradone Poggi



Firenze, li 31 Agosto 1867

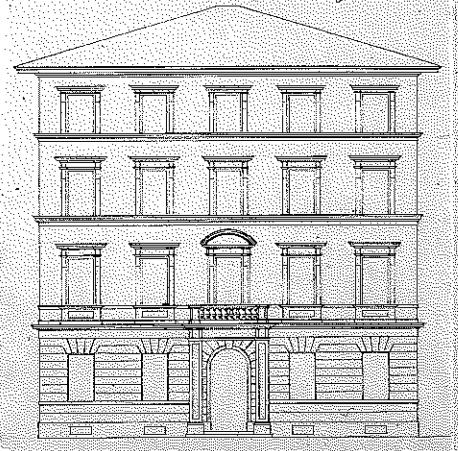
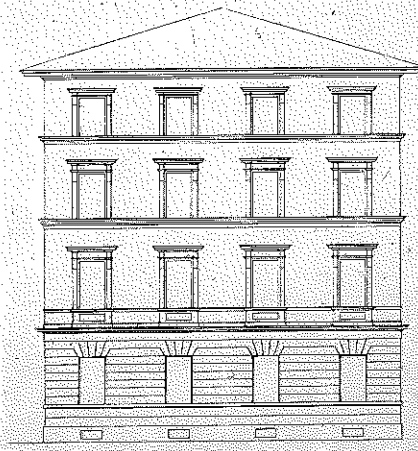
6/Pianta degli edifici costruiti dalla Società Breda lungo il Viale Principe Amedeo. Nella pianta sono indicati anche i due vasti lotti ceduti dal comune alla Florence Land Company sui lati corti di piazza Savonarola. (ASCF, F.).
 7/Progetto per l'edificio da costruire sul lotto n.2 della Sezione III dello Stradone all'angolo con via Fra Bartolomeo. Ing. V. Favero 1867. (ASF, Poggi Carteggio Scat. XXXXII, 895).
 8/Prospetti per le case di abitazione da edificare sui lotti 3 e 6 dello Stradone agli angoli con via Fra Bartolomeo e via F. Valori. Ing. V. Favero 1867. (ASF, Poggi Carteggio Scat. XXXXII, 895).

case nella Sezione Cotta

Lotti N. 3 e 6

Prospetto sulla strada trasversale

Prospetto sulla Stradone Poggi

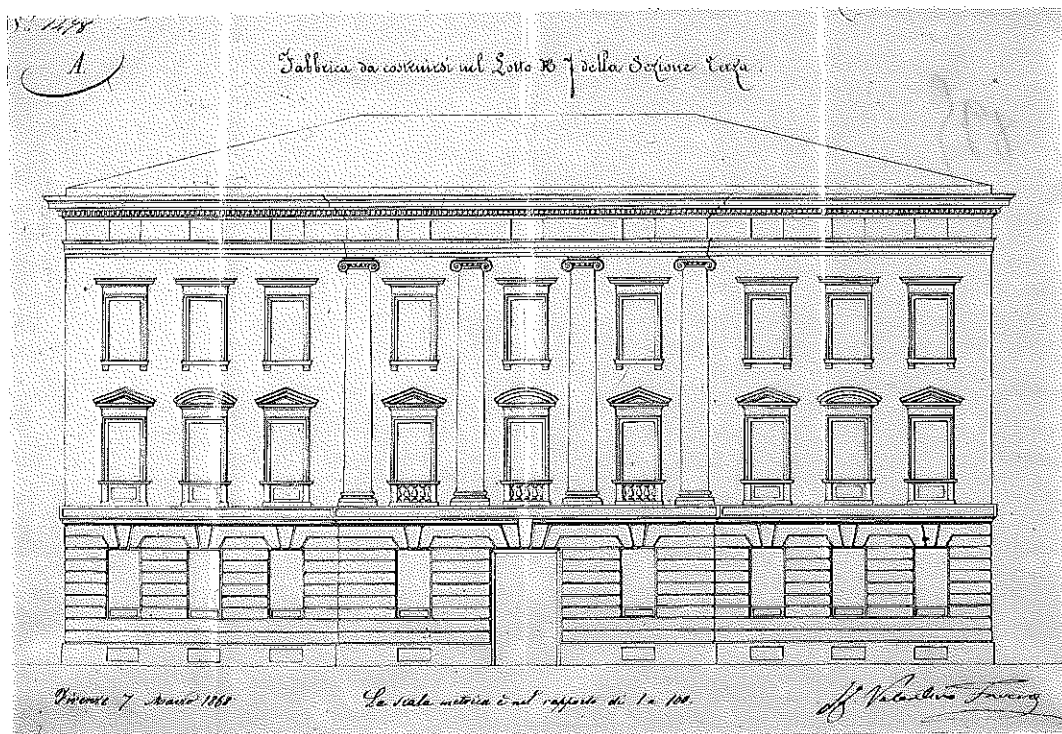


Scala 1:100

Ing. Valentino Favero

zione a tutti quei corridoi e disobblighi che vi si rendono necessari». Tale distribuzione deve poi trovare riscontro nella disposizione delle porte interne e delle finestre, previste in modo da favorire «ogni disobbligio e ventilazione». Inoltre, «dovendosi con ciò badare a che buona parte delle stanze abbiano due finestre», i prospetti delle nuove costruzioni sono vincolati ad avere aperture con interassi non superiori ai tre metri. Internamente l'altezza dei piani viene prevista tra i 4 e i 4 metri e mezzo, a seconda della presenza o meno di mezzanini, mentre per i solai si prescrive la travatura in legno con tavolato.
 Decisamente borghese la scelta dai pavimenti, per i quali si richiede l'utilizzo della veneziana per le terrazze e tutti i locali di servizio, dei lastroni in pietra lavorata per gli ingressi delle carrozze, dei lastrici di macigno per i porticati, i cortili e le rimesse, e del solo parquet di legno per le stanze di rappresentanza. La limitazione all'uso della pietra, assai costosa, non riguarda la realizzazione delle scale, del basamento o zoccolo delle facciate principali, degli stipiti e degli architravi delle porte e delle finestre, mentre per «le sagome ornamentali e le corniciature» si preferisce il cemento con osatura in laterizio.
 Non esiste uno standard per le opere decorative interne; le pitture parietali, i plafoni, le tappezzerie sono di volta in volta scelte a seconda del carattere e dell'importanza della costruzione. Per la parte più ricca del ceto medio e commerciale è possibile comunque prescindere da queste indica-

zioni e costruire case «più distinte e che abbiano la Facciata decorata in terra cotta». Risale al 30 settembre 1867 l'approvazione dei primi progetti presentati dall'Ing. Valentino Favero per conto della Società Breda, relativi alle facciate delle fabbriche da costruirsi sui lotti 2, 3 e 6 posti lungo il Viale Principe Amedeo³¹; altri progetti si succedono nei mesi successivi e l'assenso dell'amministrazione è sempre subordinato al parere, come sempre vincolante, espresso dal Poggi.
 È infatti il progettista del piano regolatore l'unico ad avere voce in capitolo per quanto riguarda le ragioni dell'ornato e del decoro delle nuove costruzioni; ma se questo avviene per le grandi piazze che divengono cardine tra la vecchia e la nuova città, non meno attento è, per lo meno nella fase iniziale, il controllo esercitato sugli edifici che devono sorgere nella fascia di espansione. Anche se è nelle intenzioni dell'amministrazione, oberata dal costo dell'impresa, lasciare il più possibile nelle mani dell'iniziativa privata la costruzione degli edifici lungo lo stradone sulla riva destra dell'Arno e all'interno dei quartieri di nuova progettazione, il sindaco e la giunta lasciano nelle mani del Poggi ogni potere decisionale, sicuri che questo basti a coordinare tra loro i singoli interventi.
 Il 12 dicembre dello stesso anno la giunta approva i disegni relativi ai lotti 4, 5 e 11, vincolando la realizzazione ad una serie di variazioni indicate sempre dal Poggi.
 Mentre si richiede il semplice completamento del

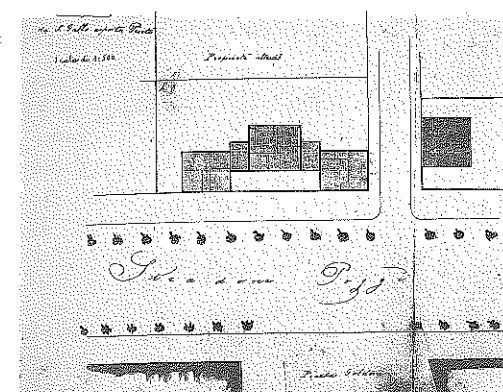


9/Progetto per la fabbrica da costruire sul lotto n.7 dello Stradone all'angolo con via F. Valori. Ing. V. Favero 1868. (ASF, Poggi Carteggio Scat. XXXXII, 895).
10/Particolare del prospetto dell'edificio realizzato sul lotto n.7.

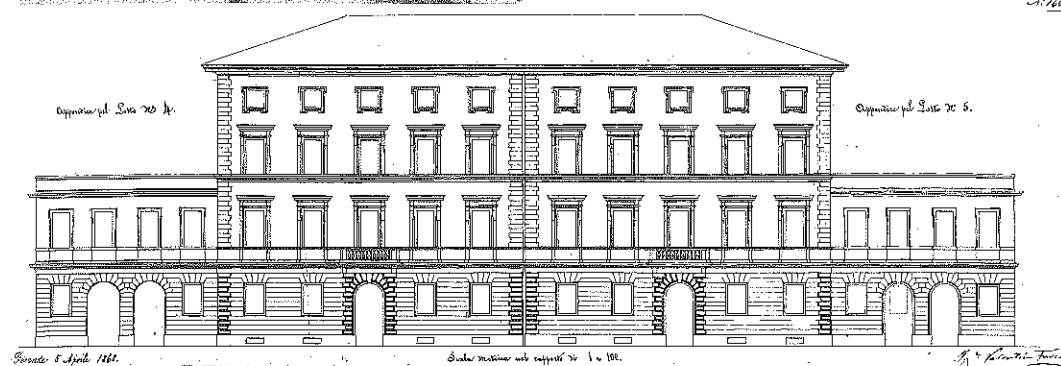
bozzetto A, per il B, relativo al lotto 5, si prescrive il «cambiamento nella forma delle finestre del Piano terreno e nella loro decorazione in bozze in quantoché queste discordano dal resto della fabbrica e ne rendono sensibili le piccole proporzioni del Piano medesimo». Per il prospetto contrassegnato dalla lettera C si consiglia invece alla Società Breda il cambiamento della decorazione delle finestre terrene «le quali mentre sono di per loro di buona architettura pure appaiono sole di quel carattere e discordanti col resto della facciata del Casino»; suggerendo inoltre di continuare nel corpo avanzato della fabbrica la trabeazione dorica «collocando i triglifi che convengono a sporti regolari poiché i 4 collocati sopra le colonne presentano piuttosto l'idea di mensole»³².

Dopo essere stati controllati e corretti dal tecnico di fiducia dell'amministrazione, nel periodo immediatamente successivo, vengono approvati i progetti per gli altri lotti posti lungo la stradone, tanto che il 27 febbraio 1868, l'ingegner Favero invia i prospetti per il lotto 7 e 10, facendo rimarcare il fatto che «Con tali disegni in aggiunta a quelli già approvati e computando anche i terreni per i lotti N.8 e 9 che furono posti all'asta pubblica, compiesi l'intera fronte dei terreni consegnati nella Sezione III»³³.

Due giorni dopo la giunta approva il disegno relativo all'edificio da costruire sul lotto 10 mentre boccia il progetto per il lotto 7 «a motivo della spo-



11/12/Pianta e prospetto per la «fabbrica per abitazioni civili» da costruirsi sul lotto n.8 della Sezione III dello Stradone all'angolo con via G. Benivieni. Ing. V. Favero, 1868. (ASCF, F.4965).



Bozzetto 8 Aprile 1868.

Bozzetto 8 Aprile 1868.

V. Favero

porzione che si verifica tra l'imbasamento e la massa dei due piani superiori, che sono contrari alle buone regole di estetica architettonica»³⁴.

Il 5 aprile successivo il Favero presenta le correzioni richieste e gli ultimi progetti per la III sezione del viale Principe Amedeo, riguardanti le due fabbriche per civili abitazioni, da costruirsi sui lotti 8, 9 di fronte a Piazza Goldoni; per evitare contestazioni l'ingegnere della Società Breda ripropone per il terreno d'angolo, lo stesso progetto già approvato per il lotto numero 5³⁵.

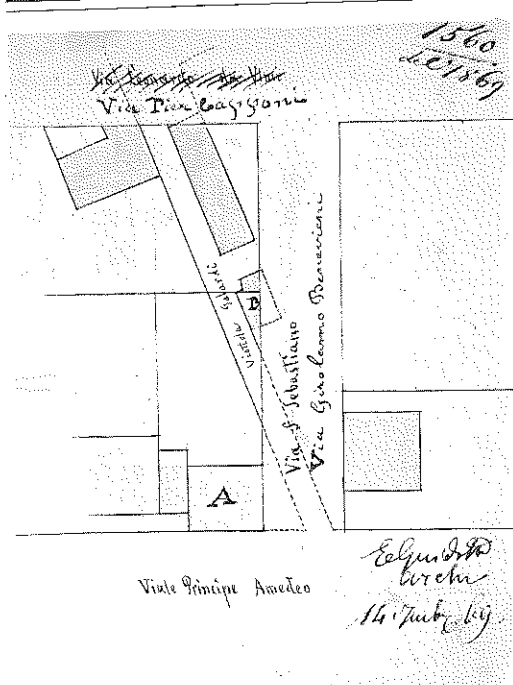
Forte dell'incarico ricevuto dalla giunta il Poggi entra nel merito dei singoli progetti e i tecnici delle società appaltatrici si adeguano senza resistenze, ripresentando in breve tempo nuovi disegni corretti che vengono quindi immediatamente accettati.

La responsabilità delle valutazioni artistiche ricadono quindi esclusivamente su di lui creando una situazione che ben presto sembra divenire insostenibile per lo stesso architetto, che oltre a ricoprire il ruolo di tecnico comunale si occupa di interventi operati da privati. Oberato dal lavoro e forse anche criticato per la sua onnipresenza, proprio in occasione dell'approvazione degli ultimi progetti, il Poggi invia il 10 aprile una lettera al sindaco, Ubaldino Peruzzi, nella quale lamenta la pesantezza della situazione a fronte anche della non eccelsa qualità dei prospetti presentati per l'approvazione: «Di grave responsabi-

lità sono i giudizi sulle cose d'arte, e segnatamente in Architettura, più gravi riescono poi senza aver stabilito un ordine d'idee e di prescrizioni per i prospetti delle private costruzioni e segnatamente di quelli da adottarsi lungo i nuovi Stradoni. E questo ordine d'idee e di prescrizioni dubitavo che anche stabilito da una commissione importante potesse far raggiungere l'intento desiderato... I buoni disegni e le buone fabbriche non si avranno se non da chi avrà fatto buoni e regolari studi nell'Arte»³⁶.

Al di là delle considerazioni generali, egli cerca soprattutto di liberarsi di un incarico che si fa sempre più pesante: «Questo grave compito - scrive infatti - sarei a pregare V.S. Ill.ma che fosse assunto da una speciale commissione, sia estranea, o creata nel seno del Comune». Una richiesta che la giunta rigetta proclamandosi, in base al contratto, unica competente ad approvare i disegni delle fabbriche da costruirsi dalla Società Breda³⁷.

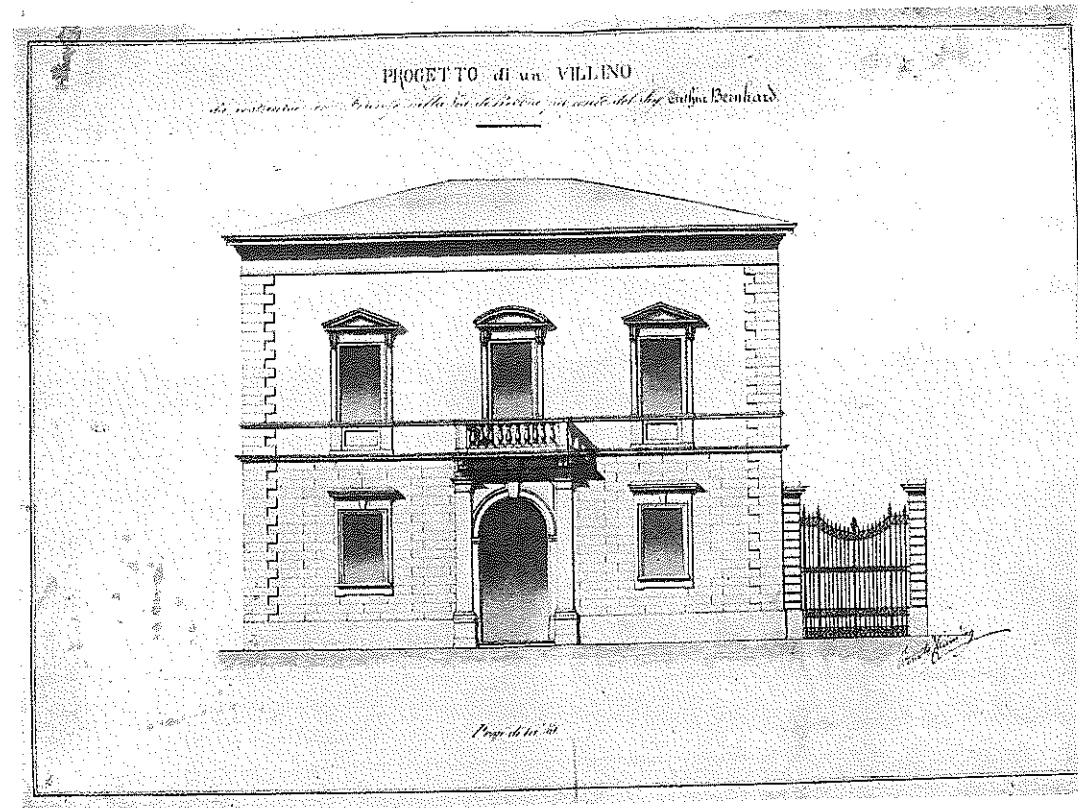
I lavori quindi procedono con una certa alacrità tanto che nel settembre del '69 il Guidotti richiede al Poggi la costruzione della via Benivieni ancora non tracciata sul terreno, dato che il giardino dell'edificio che la società sta realizzando sul lotto 8 lungo il viale, non può essere altrimenti recintato con la cancellata richiesta dalla stessa giunta. In effetti il Poggi già da tempo stava insistendo sulla necessità non solo di aprire via Benivieni ma anche di ultimare via Pier Capponi, in modo da «da-



re un impulso per la sistemazione della prossima piazza Savonarola³⁸.

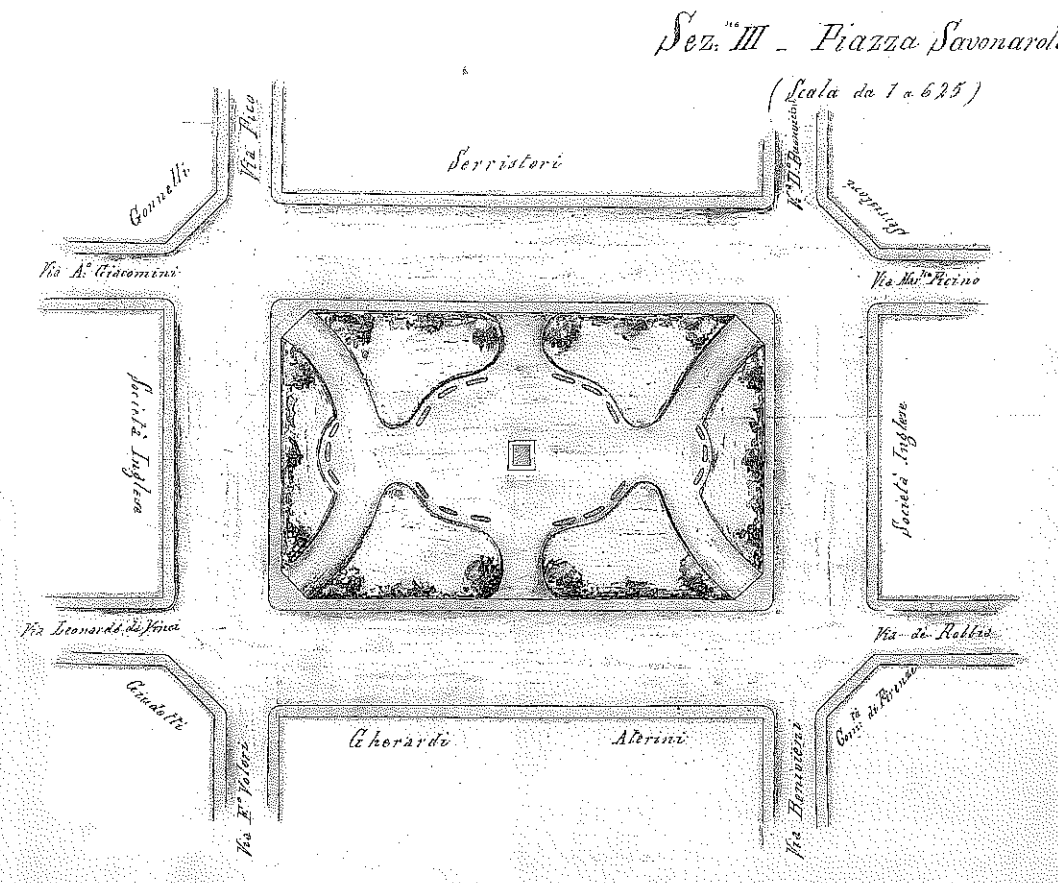
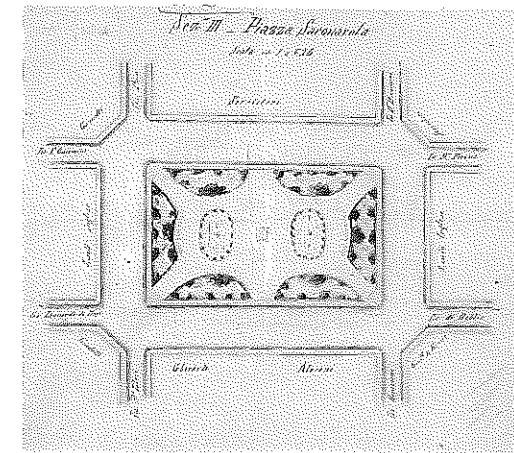
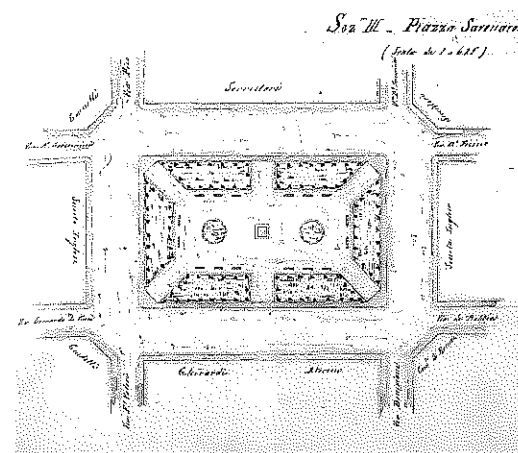
Nel settembre 1869 la Florence Land, ultimate molte delle fabbriche lungo la III sezione dello Stradone, le pone in commercio, ma trova difficoltà ad affittarle perché i viali sono ancora impraticabili e manca persino «un traversante in pietra, una guida di lastrico come si pratica in tutte le città ove sono strade sterrate». Il 5 ottobre successivo si stabilisce di costruire le guide di lastrico di 3 metri di larghezza «non tanto per agevolare la comunicazione tra i due marciapiedi nei tempi in cui parrebbe incomodo il passaggio per la cagione della mota come della polvere, ma eziandio per fissare in diversi punti dello stradone la sagoma stessa della carreggiata per servire di norma ai cantonieri che saranno addetti al mantenimento»³⁹.

Nel contratto che assegna successivamente ancora alla Florence Land Company la costruzione delle fabbriche della Piazza Cavour, si esime la società dal costruire sui terreni già di sua proprietà ma interni ai viali, quali quelli sulla piazza Savonarola⁴⁰. Viene previsto invece che la società debba in pri-



13/Progetto per l'apertura della via G.Benivieni con indicazioni della viabilità e degli edifici preesistenti. Arch. E. Guidotti 1869. (ASCF, F.4965).

14/Progetto di villino per Arthur Bernhardt in via della Robbia. Ing. R. Fucini 1871. (BRF, Carte Fucini).



15/16/17/I tre progetti redatti da Giuseppe Poggi per la definizione di piazza Savonarola, 1871. (ASF, Poggi Carteggio scat. XXVI, 701).

mo luogo «esperimentare la vendita a tutto il 1873», per poi, scaduto questo termine, iniziare a costruire in proprio, realizzando un settimo dell'intervento all'anno per terminare il tutto nel giro di sette anni. Le fabbriche da realizzarsi a spese della società, che doveva comunque presentare il progetto alla giunta, potevano «essere delle dimensioni che più piacerà alla Società, purché queste siano di aspetto e decorazione conveniente alte non meno di Pianterreno e primo Piano con cancellate e giardini»⁴¹.

Effettivamente i lotti interni di proprietà della Società inglese non verranno costruiti, mentre continua lungo le strade aperte l'edificazione da parte dei privati, che tranne poche eccezioni si adeguano, minimizzandole, alle scelte linguistiche del Poggi.

Lungo via della Robbia vengono in contemporanea edificati il villino in stile toscano, progettato da Renato Fucini per Arthur Bernhardt nel 1871⁴² e l'imponente costruzione neogotica, con tanto di torre ornata da stemmi, che porta inciso sopra il portone d'ingresso il motto «Usque ad verticem». Se lo scrittore fiorentino, impiegato come ingegnere di seconda classe nell'Ufficio d'Arte del municipio, non esce dai più consueti canoni del neocinquecentismo, il progettista del secondo edificio, volumetricamente e stilisticamente, prende le distanze dall'appiattimento del gusto che contraddistingue la progettazione dell'intera area.

Mentre si costruiscono le case, gli abitanti del nuovo quartiere inoltrano richieste riguardanti le pavimentazioni e soprattutto l'illuminazione. Nell'adunanza consiliare del 6 marzo 1869 era stata deliberata la messa in opera di 12 nuovi lampioni a petrolio «in aumento dell'illuminazione» esistente, mentre nel 1871 gli abitanti di via Pier Capponi chiedono che sia illuminata la strada per garantire «il sicuro transito notturno»⁴³.

La definizione di piazza Savonarola

Mentre si sta lentamente delineando la struttura del nuovo quartiere e lungo le strade si costruiscono villini e palazzine di abitazione borghese, la piazza ridimensionata nella sua estensione rispetto al primo progetto, rimane uno spazio informe, ancora parzialmente occupato dagli antichi tracciati stradali e da corpi di fabbrica da demolire.

Risalgono al 1871 tre diversi disegni predisposti dal Poggi per la sistemazione a verde dello spazio interno della piazza, non ipotizzato come uno *square* inglese, così come avviene nello stesso periodo per piazza d'Azeglio, ma come un giardino comune libero al passeggio.

Le tre varianti non sembrano discostarsi da un'uni-

ca idea di base che vede collocata al centro la statua del frate domenicano e la sistemazione ad aiuole più o meno articolate dell'area circostante. Sistemazione che lo stesso Poggi definisce vincolata dalla conformazione regolare e limitata della piazza che presenta ingressi stabiliti e dalla necessità di lasciare un'area di conveniente rispetto intorno al monumento.

Scartata l'ipotesi che prevede la realizzazione di aiuole a forma trapezoidale e di due vasche circolari simmetriche rispetto alla statua, il 10 gennaio 1872 il sindaco informa il Poggi della soluzione prescelta e il 13 febbraio successivo si stanziò £.3520 per «le piantagioni, mandorlati e bordi da eseguirsi per la sistemazione del giardino», mentre il 28 maggio si effettua un pagamento per «la griglia di contorno all'ovale del centro»⁴⁴.

I lavori continuano negli anni successivi sia per i restauri che già nel 1881 si rendono necessari al parterre, sia per la pavimentazione della piazza richiesta nel 1885 dagli abitanti delle strade limitrofe, che presentano istanza anche per ottenere che sia dotata di acqua potabile.

La statua che il Poggi sin dal 1865 aveva previsto fosse posizionata al centro della piazza, viene messa in loco solo molto più tardi, anche se risale al giugno 1870, la costituzione a Firenze di un comitato, presieduto dal principe Ferdinando Strozzi, con lo scopo di raccogliere i fondi necessari «allo scolpimento della statua rappresentante Girolamo Savonarola modellata dall'egregio scultore Enrico Pazzi» da donare al municipio fiorentino⁴⁵. Secondo quanto indicato dal Ministero della Pubblica Istruzione, in un primo momento la statua avrebbe dovuto trovare collocazione nel primo chiostro del Museo di S. Marco ma, nonostante l'appoggio del re, delle provincie di Ravenna, Pisa e Firenze, di molte amministrazioni comunali, prima fra tutte Roma, e la partecipazione di governi stranieri oltre che di privati, il monumento è ultimato solo molto più tardi. Nel 1879 si decide di collocare la statua nella nicchia grande del salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, con base disegnata dallo stesso Pazzi e iscrizione commemorativa di Aedo Vannucci.

Solo nel 1921 l'effigie del Savonarola trova definitiva sistemazione sulla base scolpita da Olinto Rimediotti collocata al centro del giardino della piazza omonima, illuminata da alti lampioni in ghisa a globi di vetro.

Per quanto riguarda la veste architettonica complessiva della piazza, la mancanza di un piano organico di costruzione ha favorito la realizzazione, avvenuta in un ampio arco di tempo, di elementi distinti e stilisticamente autonomi.

Sul lato nord villini a due piani, intervallati dagli affacci dei giardini contenuti dai bassi muri e dalle



18/19/Piazza Savonarola. Lungo il perimetro esterno la piazza è definita da ippocastani, mentre nelle aiuole all'interno sono piantati in posizione simmetrica pini domestici, tigli, cedri e cipressi.



20/Nel centro della piazza nel 1921 viene collocata la statua di Girolamo Savonarola opera dello scultore Enrico Pazzi.

cancellate in ferro prescritte dal Poggi, presentano stilemi neocinquecenteschi, che sembrano fare diretto riferimento agli edifici «per comodi quartieri per cittadini e forestieri», che il Poggi stesso aveva disegnato nel 1870 per il Conte della Gherardesca e che si proponevano come un esempio significativo di quella edilizia borghese senza inutili ostentazioni che il progettista fiorentino indicava come la più adatta a disegnare il volto della nuova Firenze.

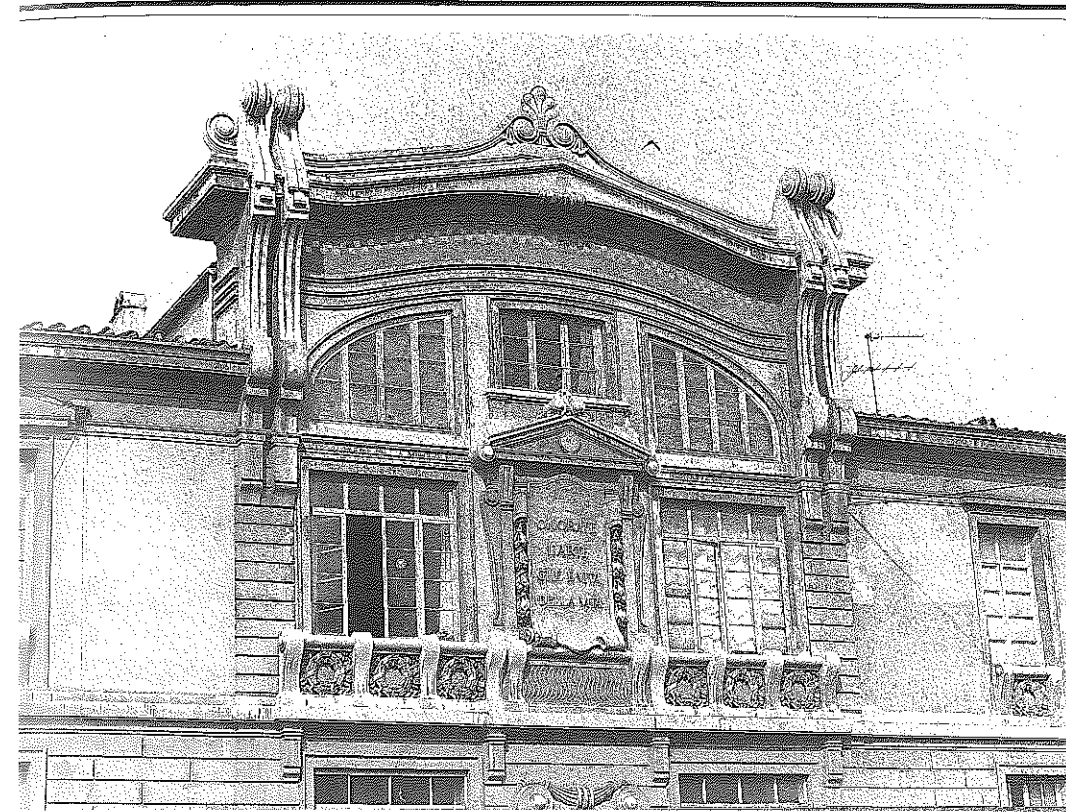
Meno leggibile è il disegno sul lato opposto dato che le primitive costruzioni sono state parzialmente alterate da aggiunte e variazioni successive, in particolare all'angolo con via Benivieni, dove l'edificio, realizzato dal primo proprietario, ristrutturando le preesistenze sopravvissute alle demolizioni eseguite per l'apertura della piazza, viene ridisegnato nel 1910 per ospitare lo studio e l'abitazione dello scultore Rinaldo Carnielo.

Al momento dell'apertura della piazza infatti in questa area esistevano allineati lungo la vecchia viabilità alcuni edifici di proprietà Del Corona che, espropriati, in parte vengono abbattuti ed in parte conservati come si evince dalla cartografia coeva.

Della nuova costruzione scrive nel 1911 Riccardo Nobile su «La Nazione», in un articolo dal titolo *Restauri fiorentini. Spicilegio edilizio*, riportando le proteste che l'«abbasta mediocre edificio» realizzato in piazza Savonarola stava suscitando. Tra i detrattori dell'opera un professore dell'Accademia di Belle Arti che invia «tre paginette di critica spiettata» e un pittore «esacerbato dalla quotidiana vista di ciò che egli dice un delitto architettonico»⁴⁶. Ciò che stupisce di più l'articolista, che lamenta la mancanza di un regolamento edilizio che ponga fine all'arbitrio dei costruttori e al capriccio dei committenti, è la paternità dell'opera, mai dichiarata nello scritto, ma che risale a quell'architetto Lusini, membro della Commissione d'Arte del Comune ed autore di molti edifici tra i più allineati alla moda revivalistica dei restauri fiorentini⁴⁷. Un professionista dei più seri quindi che sembra presentare però una doppia personalità, un «Dottor Jekyll and Mister Hyde», scrive il Nobile, che, con l'aiuto dei pompieri, avrebbe dovuto «recarsi in Piazza Savonarola a distruggere i maldestri artistici commessi dalla sua personalità numero due»⁴⁸. Non più benevola appare la critica più recente che evidenzia come nella sua pesantezza compositiva, l'edificio «si accaglia nell'anomalo plasticismo e nelle molte contraddizioni di una monumentalità manieristico/libertyaria»⁴⁹.

Per quanto riguarda i due lotti corti prospicienti la piazza, di proprietà della Florence Land Company, essi sono venduti ed edificati ad intervalli di tempo considerevoli. Nel 1885 le Carmelitane di S.Maria Maddalena dei Pazzi, obbligate dal Comune a lasciare il loro convento in Borgo Pinti destinato a divenire struttura scolastica, acquistano il vasto terreno fabbricativo compreso tra via Giacomini e via Leonardo da Vinci per costruirvi la loro nuova sede. Il progetto è affidato all'architetto Vincenzo Micheli che disegna un complesso in forme neoromaniche nel quale le suore si trasferiscono nel 1888.

Alla fine degli anni venti la piazza non ha ancora assunto la sua veste definitiva, dato che permangono ancora lotti ineditati od occupati da fabbricati di scarsa rappresentatività. Tra gli ultimi interventi registrati dalla documentazione vi è la sostituzione o costruzione ex novo sulle aree poste all'angolo con via della Robbia, di edifici che, con le loro scelte architettoniche, che si muovono su un piano di accentuato storicismo, contribuiscono al carattere dichiaratamente eclettico dell'insieme. Nel 1928 l'architetto Ugo Giovannozzi presenta in comune, a nome dei nuovi acquirenti, i signori Marchi, il progetto per «uno stabile di civile abitazione in Piazza Savonarola angolo via della Robbia, previa demolizione di uno ivi esistente», costruito dal vecchio proprietario Mongiardini⁵⁰.



21/Particolare del fronte su piazza Savonarola della casa-studio di Rinaldo Carnielo. Arch. E. Lusini 1910. (Foto A. Bartolozzi).

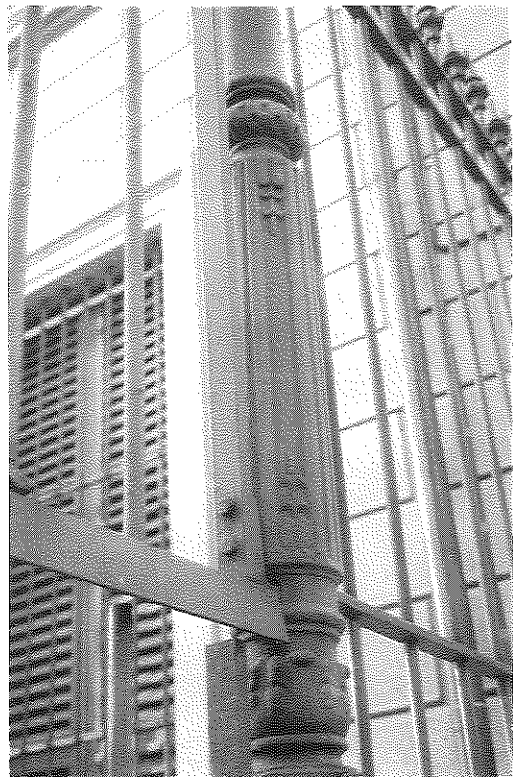
Il Giovannozzi si adegua per la nuova costruzione alla tipologia dell'edificio d'angolo a tre fronti, proposta per primo in questo ambito dal Guidotti alla fine degli anni sessanta dell'Ottocento, utilizzando stilemi architettonici classici, basti pensare alla serliana che defisce uno dei prospetti sul giardino posteriore. Contrariamente a quanto previsto dall'antico *Quaderno d'omeri*, stilato dall'amministrazione comunale al momento dell'apertura della piazza, la nuova costruzione si dispone su un unico piano presentando un'ampia copertura a terrazza che, in corso d'opera si arricchisce di una sorta di sopraelevazione della balconata in facciata che evita l'appiattimento del prospetto principale caratterizzato da elementi decorativi neobarocchi.

Di poco posteriore è la nuova veste architettonica data alla chiesa sul lato opposto della piazza. Il 28 novembre 1928 infatti la Santa Sede concede ai Minori francescani che aveva acquistato il complesso delle carmelitane di S.Maria Maddalena dei Pazzi, di erigere una nuova casa religiosa per soddisfare alle esigenze di culto della sempre più numerosa popolazione del quartiere. Entrati nei

locali il mese successivo, iniziano lavori di ampliamento e di ristrutturazione della chiesa operati su disegno del padre arch. Raffaello Franci e la chiesa viene nuovamente consacrata il 3 ottobre 1932⁵¹.

La seconda fase di realizzazione del piano

Alla metà degli anni ottanta l'edificazione lungo le strade aperte tra il viale Principe Amedeo e piazza Savonarola è quasi ultimata, anche il giardino è stato realizzato, ma la situazione generale svela le prime noiose magagne e gli abitanti della zona iniziano a inoltrare richieste sempre più pressanti per ovviare ai problemi più urgenti. Nel dicembre 1883 un gruppo di residenti, proprietari ed inquilini, scrive al sindaco perchè «provveda d'urgenza a rimuovere il deposito d'immondizie, spazzature e latrine esistente in quel tratto di terreno – di proprietà comunale – che, in continuazione di via della Robbia, si estende fra via degli Artisti e via Farina»; dato che, come viene sottolineato, dai firmatari, tra i quali compare il prof. Mantegazza, Senatore del Regno, «È contrario a igiene, decenza e



22/Villino Marchi in piazza Savonarola, all'angolo tra via Benivieni e via della Robbia. Ing. U. Giovannozzi 1928.

23/Particolare della cancellata di recinzione dei giardini che si affacciano sulla piazza Savonarola.

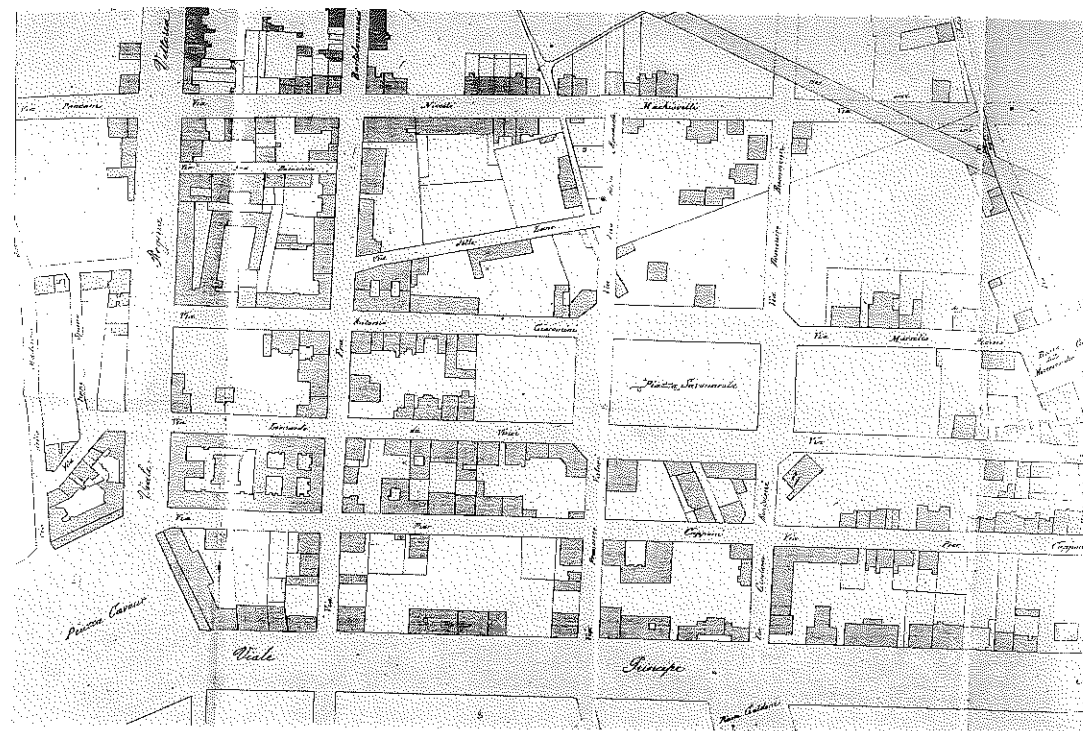
legge che in luogo sì prossimo all'abitato si costituisca immondo e fetido, che offende la virtù, il naso e la salute⁵². La protesta costringe il comune a chiudere con paracinte le aree di sua proprietà, ancora invendute ed a iniziare i lavori di spianamento della strada.

Poco dopo, nel 1885, un secondo vivace reclamo obbliga l'amministrazione fiorentina a costruire «traversate in lastrico in alcune vie e nella piazza omonima», che malgrado siano passati molti anni dalla loro apertura sono ancora sterrate, con grave disagio degli abitanti, in particolare nella stagione invernale⁵³.

Nel dicembre dello stesso anno la giunta viene chiamata a risolvere lo spinoso problema del prolungamento della viabilità esistente per ricongiungere la piazza con la via Macchiavelli e per definire l'urbanizzazione della parte di quartiere, compresa appunto tra la piazza e il tracciato ferroviario, Firenze-Arezzo-Roma, che sembra sfuggire al controllo dell'amministrazione.

Secondo quanto previsto a suo tempo dal piano regolatore di ampliamento, le due strade parallele tangenti alla piazza sui lati minori, via Francesco Valori e Via Girolamo Benivieni avrebbero dovuto essere prolungate sino a raggiungere via Macchiavelli e a oltrepassarla, prendendo rispettivamente le denominazioni di via Pico della Mirandola e via Domenico Buonvicini.

Mentre la realizzazione di via Macchiavelli iniziata prima del trasferimento della capitale a Roma era



24/Pianta del quartiere Savonarola agli inizi degli anni ottanta dell'Ottocento. L'area intorno alla piazza è ancora in gran parte ineditata. (ASCF, F.4702).

continuata sino al 1881, le altre strade erano state cancellate nella revisione del piano fatta nel 1876. Questa situazione aveva favorito le intenzioni speculative di due proprietari di vasti terreni nell'area di espansione interessata dai tracciati in questione che, il 16 aprile 1883, si erano costituiti in società allo scopo «di attirare in quella località il movimento di fabbricazione che andava ridestandosi vendendo come fabbricativi i terreni che sarebbero stati situati sul prolungamento di via Macchiavelli e su quello delle vie Pico della Mirandola e Domenico Buonvicini se questi prolungamenti fossero stati eseguiti⁵⁴.

In sostanza i due intraprendenti proprietari, Calamandrei e Fabiani, si erano semplicemente sostituiti all'amministrazione fiorentina eseguendo quella parte di piano che era stata stralciata, ma limitatamente alla lottizzazione e vendita dei terreni fabbricativi, mantenendo la sola proprietà delle aree sulla quali avrebbero dovuto nascere le due strade previste dal Poggi.

In questo modo, dividendo in 21 lotti i 15.427 mq di terreno destinato ad uso fabbricativo avevano aumentato considerevolmente il valore iniziale della proprietà. Nel giro di poco più di un anno, il

Calamandrei e il Fabiani vendono tutti i lotti, eccetto quelli necessari alla costruzione delle due strade, ma i nuovi proprietari che avevano già costruito case e villini iniziano a tempestare il municipio di richieste per ottenere accessi più agevoli e confortevoli.

Preso atto della situazione l'amministrazione si mostra disposta ad eseguire i lavori richiesti, «i quali apparivano opportuni per completare ormai quel nuovo Quartiere, che è assai bello, ed ha soltanto il difetto di essere un pò troppo remoto», mentre in breve tempo acquisisce i fondi situati tra la piazza e i terreni di proprietà dei due speculatori⁵⁵, non riesce a stipulare un accordo con questi ultimi. Il Calamandrei e il Fabiani infatti, forti della loro posizione, dato che non hanno diretto interesse alla costruzione delle strade poiché non posseggono più né lotti edificabili né edifici, e dello stato di necessità in cui hanno costretto l'amministrazione fiorentina, cercano di ottenere le migliori condizioni di vendita.

Dopo diversi infruttuosi tentativi di comprare i terreni necessari, il contenzioso⁵⁶ si risolve solo nel maggio dell'anno successivo quando, per procedere senza ulteriori ostacoli alla definizione del-

la ha completato lo sviluppo del nuovo quartiere. L'incarico di progettare la rettifica del tracciato è affidato all'ing. Girolamo Tarducci che sin dal 1881-82 aveva studiato, nell'ambito della realizzazione della linea per Faenza, l'ingrandimento della stazione di Porta alla Croce. Dopo questo ed altri progetti presentati dalla Società delle Strade Ferrate Meridionali, entra nel dibattito anche l'ing. Edoardo Vitta che appoggia l'idea di realizzare una nuova stazione al Campo di Marte, sia per agevolare lo spostamento di truppe che per liberare con la variazione del tracciato ferroviario ampie aree fabbricative, sufficienti allo sviluppo della città per un arco di tempo dai venticinque ai trent'anni⁶¹. Uno sviluppo in grado di privilegiare in questa parte della città la costruzione di palazzine e villini con giardini, spingendosi sino sui colli «che ben si prestano a vecchie e nuove villeggiature», per lasciare l'espansione edilizia più consistente e popolare all'area pianeggiante verso Prato e Signa.

Vantaggio non indifferente ne avrebbero tratto tutte quelle attività e industrie che, attratte dal prezzo basso dei terreni si erano già impiantate all'interno e ai margini del quartiere: quali, citando solo le maggiori, la fabbrica di tele cerate Nicolini, la fabbrica di prodotti chimici Pegna, la vetreria Cecchi, i Mulini Biondi, l'officina Bosshardt e lo stabilimento delle Officine Galileo, che diviene in breve la maggior industria del quartiere⁶². Il primo impianto delle officine era sorto su un terreno ceduto dal comune il 12 agosto 1870; i lavori di costruzione degli impianti iniziati immediatamente erano stati completati due anni dopo, quando nella fabbrica avevano trovato lavoro 50 operai addetti ai torni e 25 ad altre macchine. Divenuto ben presto insufficiente, il primo capannone era stato ampliato e nel 1875 lo stabilimento occupava già 800 mq, avendo a disposizione ambienti per la ricerca e la sperimentazione, magazzini, officine e laboratori⁶³.

Non entrando nel merito, in modo più approfondito, della questione riguardante lo spostamento della ferrovia aretina, resta da sottolineare come l'edificazione dell'area da essa lasciata libera presenta per quanto riguarda il periodo prebellico le stesse caratteristiche della zona ottocentesca, indicate e così tenacemente difese dal Poggi e dall'amministrazione fiorentina. L'edilizia che sorge lungo le vie del nuovo quartiere Savonarola non ha niente in comune con la monumentalità e ricchezza decorativa dei villini e dei palazzi borghesi che quasi contemporaneamente chiudono i prospetti della più esclusiva piazza D'Azeglio. In questa parte della città le case di abitazione sembrano ricercare una più tranquilla dimensione familiare che elimina, salvo casi sporadici, gli elementi più

vistosi dell'architettura eclettica e modernista per utilizzare in modo ripetitivo ed acritico le forme del neocinquecentismo poggiano.

Non è un caso che malgrado la lentezza nella realizzazione delle quinte stradali, prolungatesi sino ai primi decenni del nostro secolo, pochissime siano le costruzioni che si allontanano da questa traccia per sperimentare repertori alternativi e più aggiornati. A parte l'episodio Carnielo, non inseribile in un contesto formale preciso, si evidenzia la totale assenza di riferimenti al liberty, i cui elementi compaiono solo marginalmente nel villino Ciuti, realizzato nell'ultimo tratto di via della Robbia, peraltro «affogati in un ibrido repertorio di «revivals» neo romanici»⁶⁴.

Note

¹ G. POGGI, *Ricordi della Vita e documenti d'Arte, per cura dei nipoti con prefazione di Isidoro del Lungo*, Firenze 1909, p. 256.

² Il progetto, presentato al Consiglio il 13 maggio dello stesso anno, dava solo indicazioni di massima per lo sviluppo dei nuovi quartieri, per questa ragione nella stessa delibera del 2 agosto viene dato incarico alla giunta «d'appareggiare un progetto di piano regolatore di allineamento del territorio attuale del Comune di Firenze e di quello che va ad essergli aggiunto». ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1865.

³ ASCF, F. 4964. Florence Land Company Carteggio 1864-66. Relazione e delibera Consiliare del 2 agosto 1865. *Nuovo viale nella parte Settentrionale di Firenze e Progetto di un Piano di allineamento. Proposizioni della Commissione Straordinaria.*

⁴ ASF, Pianta Poggi 119, Tav. II. *Pianta geometrica degli Stradoni da Porta San Gallo a Pinti e Piazza di fronte a Porta Pinti*. In questo progetto il Poggi non ha ancora chiaramente definito lo snodo di Piazza Donatello, che presenta infatti un disegno confuso con la contrapposizione non risolta di due diversi elementi quali il Cimitero degli Anglosassoni e il piccolo giardino a pianta rotonda previsto di fronte all'antica Porta a Pinti. Si veda anche ASF, Pianta Poggi 168. *Sez. III. Piano regolatore della fabbricazione delle adiacenze dello Stradone.*

⁵ G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze (1864-1877)*, Firenze Barbera 1882, p. 182.

⁶ ASCF, F. 4702. Mentre via Fra Bartolomeo, lunga m. 361, aveva una larghezza di m. 15 e marciapiedi sui due lati di m. 2,50 realizzati in lastrichino di macigno con listra di pietra in testata, per le tre traverse è prevista una larghezza di m. 14.

⁷ *Idem.*

⁸ La prima parte dei lavori effettuati dallo Stradella e seguiti direttamente dal Poggi viene liquidata il 17 marzo 1870 per un costo complessivo di L. 135.814, mentre i successivi interventi per apertura di nuova viabilità effettuati dalla società inglese ammontano a L. 230.206.

⁹ G. Poggi, *Sui lavori... cit.*, p. 183-184.

¹⁰ ASCF, F. 4965. Florence Land Company Carteggio 1867-69. Contratto rogato in Firenze dal notaio Lorenzo Bellini in data 31 ottobre 1867.

¹¹ G. Poggi, *Sui lavori... cit.*, p. 172.

¹² ASCF, F. 4702. Rapporto n. 3441. *Invio di Pianta relativa al Quart. Savonarola, 3 ottobre 1871.*

¹³ ASCF, F. 6761. Atti della Giunta Comunale 1872. L'ing. Alessandro Cantagalli è incaricato dal municipio di fissare l'indennità da corrispondere ai Serristori per il terreno di un podere interessante l'apertura della piazza Savonarola, della via Marsilio Ficino e dell'allargamento di via S. Domenico. Si concede inoltre ai Serristori di recingere il terreno residuo sulla piazza e sulle vie con semplici vele di muro anziché con la solita cancellata, con l'obbligo di innalzarla successivamente in caso di realizzazioni di giardini.

¹⁴ ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1867. Il 6 luglio 1866 era stata eseguita una perizia sui possedimenti del Corona posti lungo il Viuzzo delle Cure coinvolti nel piano per l'apertura del nuovo quartiere. I beni erano

stati poi espropriati dal Comune per una somma totale di L. 160.000.

¹⁵ ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1867. Il 21 giugno il Consiglio delibera la vendita a Carlo Minoccheri del lotto n. 2 adiacente allo *Stradone delle Mura*, di mq 357, a L. 8 il mq, per costruirvi una casa per sua abitazione. Sempre a L. 8 vengono ceduti a Ranieri Guarnieri i lotti n. 1 e n. 12. Il lotto n. 6, di 376 mq è venduto invece per il prezzo di L. 6,50 al mq a Pier Giovanni Schepens.

¹⁶ ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1868. Adunanza del 14 marzo. Il Consiglio delibera di vendere a Bernardo Tortelli il lotto n. 14, di 756 mq a L. 10 il mq.

Nell'adunanza del 31 agosto 1869 è posto in vendita il lotto n. 44 situato lungo via Fra Bartolomeo di 480 mq a L. 6 al mq.

Il 6 marzo il Poggi invia al sindaco la pianta e l'elenco dei lotti ancora invenduti, che hanno superficie variabile tra i 344 mq del lotto 36 ai 2.925 mq del lotto 23. Invenduti sono ancora i quattro lotti, contrassegnati da numeri romani sotto i quali passa l'acquedotto, per i quali si richiede un prezzo inferiore e alcuni particolari accorgimenti costruttivi. ASCF, F. 2031. Rapporto n. 1468 *Invio della Superficie dei lotti da venderli nel Quartiere Savonarola.*

¹⁷ ASCF, F. 2031. *Quartiere Savonarola Disposizioni circa la vendita dei lotti di terreno nel Quartiere suddetto, 24 marzo 1868.*

¹⁸ Nell'aprile 1869, la giunta è autorizzata dal consiglio comunale a permutare i terreni di proprietà Serristori «necessari al compimento della Piazza Savonarola e delle Vie Domenico Buonvicini e Marsilio Ficino», con terreni comunali fabbricativi compresi nel piano di ampliamento nella stessa zona. ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1869.

Nella stessa seduta del 2 aprile il Consiglio delibera la vendita a Ferdinando Fonseca del lotto n. 34 di mq 604, situato in via Antonio Giacomini.

¹⁹ ASCF, F. 4965. Il 19 luglio il Poggi aveva inviato al sindaco un *Rapporto* nel quale risultava necessario «provvedere alla sistemazione del possesso già Del Corona, che con una parte dei suoi fabbricati interessa la Piazza suddetta e con le rimanenze viene a fronteggiare la medesima». Nel bilancio preventivo era stato inserito il capitolo di spesa relativo all'esecuzione della massicciata nella piazza, per cui secondo il Poggi la piazza poteva essere aperta l'anno successivo anche se per poterla ultimare dovevano essere sistemate le proprietà Del Corona e demoliti gli edifici di proprietà Bandinelli che «ingombrano la piazza medesima e la contigua via Pier Capponi».

²⁰ ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1870. Delibera del 12 aprile.

²¹ ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1872. Vengono venduti: a Arturo Bernhardt il lotto n. 25 in via della Robbia di mq 600 a L. 4 al mq, il lotto XXIV di mq 600 e il lotto XXII a L. 3,50 entrambi posti in via Marsilio Ficino. A Giovacchino Borselli il lotto IV bis in via della Robbia di mq 419. Alla Principessa Elena Kaltzoff Masalsky il lotto n. 17 di mq 550 lungo via Leonardo da Vinci e il lotto n. 32 compreso tra il Viale Militare e la via Giacomini di mq 864 «purché Essa, attesa la ottima ubicazione di detto terreno e la richiesta fattane da altri attendenti, paghi per esso il prezzo di lire cinque a mq». Ai Fratelli Sarchietti e a Luigi Picardi, in pagamento di lavori, i lotti XIII e XV su via della Robbia di mq 1020.

22 G. POGGI, *Sui lavori...*, p. 359.

23 ASCF, F. 6761. Atti della Giunta. Delibera del 15 aprile.

24 Il 9 luglio 1869 il Consiglio Comunale in sessione straordinaria approva il Regolamento Edilizio per la rimozione d'ingombri dal Pubblico Suolo, per la rimozione di «colonnini, piauoli e bodole» e la demolizione di muricciuoli, banchi, bancali, scalini sporgenti dalla linea della facciata e la revisione delle aperture di tutte le botteghe, rimesse, stalle che si aprivano verso l'esterno. Il termine per adempiere alle nuove disposizioni viene fissato in modo da corrispondere al periodo di conclusione dei lavori di riordinamento dei lastrici stradali e di costruzione dei relativi marciapiedi. ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1869.

25 ASCF, F. 2040. Estratto di deliberazione della Giunta Municipale, adunanza del 1° aprile 1868. *Guidotti Ing. Enrico permesso per fabbricare.*

26 Idem. Contratto stilato l'11 giugno 1868.

27 ASCF, F. 2031. L'iter burocratico è estremamente veloce, con rapporto n. 1926 del 1° luglio 1868, il Poggi infatti esprime parere favorevole sui disegni inviati dal Guidotti solo quattro giorni prima.

28 Dopo molti passaggi di proprietà, che hanno comportato variazioni al suo interno, l'edificio diviene nel 1970 sede scolastica. A questo proposito si veda la scheda a cura di G. Orefice in 1893-1993 *Dalla Scuola d'Arti e Mestieri all'Istituto Tecnico Femminile Principe Piero Ginori Conti, Firenze 1993*, pp. 54-56.

29 G. POGGI, *Sui lavori...* cit., p. 10;

30 ASCF, F. 4965. Contratto stipulato fra il Comune di Firenze e la Florence Land Company per la realizzazione della III Sezione dello Stradone, 5 luglio 1869.

31 ASF, Poggi Carteggio Scat XXXXII ins. 895. *S.tà Breda e Florence Land. Facciate di Fabbriche. Approvazione di disegni per Fabbriche.*

32 Idem.

33 Idem. Mentre viene approvato il progetto A, il progetto B, secondo quanto scrive al sindaco il Poggi in data 4 marzo, necessita di «diverse modificazioni» e viene trattenuto presso di lui. Si deve però rimarcare ancora una volta la velocità dell'iter, infatti tre giorni dopo l'ing. Favero invia il prospetto A con le modificazioni del basamento concordate con il Poggi.

34 ASCF, F. 4965. *Disegni di fabbriche da costruirsi dalla Società Breda.*

35 Idem.

36 Idem. Nella lettera il Poggi stralcia la frase «e tanto più colla tolleranza dimostrata sino ad ora, non solo di fronte alle nuove fabbriche costruite nelle parti più antiche della città ma anco nei Quartieri nuovi».

37 Idem. Accettando il parere del Poggi espresso nella stessa lettera la Giunta non approva i disegni presentati dall'ing. Favero per i lotti 8, 9, che per il Poggi hanno bisogno «di un più maturo studio», dato che «certe licenze ed applicazioni d'ordini possono essere comportate negli edifici di grandi proporzioni e quando sono disegnate con bravura e talento; ma dubiterei un felice risultato nelle fabbriche che forma subietto d'esame».

38 ASCF, F. 4965. Lettera del 14 settembre 1869 dell'arch. E. Guidotti all'ing. G. Poggi.

39 Idem.

40 Idem. Approvazione delle basi di transazione con la

medesima da sottoporsi all'approvazione del Consiglio, art. 10.

41 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 22 marzo 1870. Il consiglio autorizza la giunta a citare in giudizio i proprietari di fondi lungo le strade del nuovo quartiere «perché sia impedito di cuoprire od otturare in qualsiasi modo la cancellata di ferro confinante con le pubbliche vie».

Nell'adunanza del 22 agosto 1871 si stabilisce che i terreni ancora ineditati al 1873, debbano essere recintati con soprammattoni alto m. 2, 40 da sostituirsi successivamente con la solita recinzione fatta di parapetto di muratura intonacata con cimasa di pietra e cancellata.

42 C. CRESTI, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Electa, Milano 1995, pp. 92-93.

43 ASF, Poggi Carteggio, Scatola IX ins. 422.

Il via vai di mezzi per trasportare i materiali da costruzione logora ben presto marciapiedi e pavimentazioni che già nel 1872 devono essere restaurati o parzialmente rifatti.

44 ASCF, Atti del Consiglio Comunale 1872.

45 ASCF, F. 4797, ins. 19. Lettera del Principe Ferdinando Strozzi al sindaco di Firenze del 7 dicembre 1872.

46 Mentre non è ipotizzabile il nome del primo, il pittore è individuabile in Aurelio Zingoni, che in quel periodo abita sull'altro lato della piazza al n. 10 e ha studio al n. 7.

47 Enrico Lusini è tra l'altro autore dei restauri del Palazzo dell'Arte della Lana. G. OREFICE, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885-1895*, Alinea, Firenze 1986, pp. 113-115.

48 M. COZZI, G. CARAPPELLI, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Firenze EDIFIR 1993, p. 196.

49 Idem, p. 108.

50 A proposito dell'opera del Giovannozzi si veda M.L. SEAZZU, *Ugo Giovannozzi architetto-ingegnere fiorentino (1876-1957)*, Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Architettura di Firenze, A.A. 1987-88.

51 *Annuario dell'Arcidiocesi di Firenze*, Firenze 1970, p. 80.

52 ASCF, F. 967 aff. 12015.

53 Idem. Il reclamo era stato inoltrato il 22 gennaio 1885 dal Comm. Borg de Balzan, che aveva acquistato l'edificio costruito dal Guidotti sull'angolo della piazza, dal prof. Levi e da altri proprietari ed abitanti. Nell'adunanza consiliare del 10 settembre dello stesso anno, viene accolta a Lisandro Baldinotti la costruzione delle traverse in lastrico.

54 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 30 dicembre 1885. *Relazione dell'On De Cambray Digny.*

55 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 1° dicembre 1885. Il consiglio delibera l'acquisto degli immobili di proprietà del Colonnello Gualtiero Montagnerie Neilson e della Sig. Maria Bavieri al prezzo di L. 9 al mq, per la sezione prospiciente la piazza (mq 420, profondità del lotto m 30, larghezza m 14) e di L. 5 al mq per la sezione a tergo (mq 302). Viene inoltre pagato complessivamente L. 1001,13 il muro di recinzione eretto dal vecchio proprietario al quale rimane la facoltà di avvalersi dei materiali di risulta dalla sua demolizione.

56 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 30 dicembre 1885. Il Cambray Digny nella relazione al consiglio sottolinea il fatto che il municipio non ha nessun

obbligo nella realizzazione dei tracciati stradali, ma che si muove semplicemente per questioni di opportunità, per agevolare i nuovi residenti nella zona.

57 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 20 maggio 1886. Nella stessa seduta si decidono i capitoli di spesa per la realizzazione del piano.

58 ASCF, Atti del Consiglio Comunale, adunanza del 31 maggio 1886.

59 AMFCE, n. 1379, *Progetto sommario per l'ubicazione di una stazione merci nel quartiere Savonarola.*

Il progetto del Laschi che si proponeva «sotto un aspetto più monumentale, collocando la rettificazione su viadotto dal piano delle Cure all'Affrigo coll'intento di eliminare alcuni passi a livello», viene presentato in Comune in data 25 aprile 1867. A proposito dello spostamento della ferrovia si veda *La Nuova Stazione di Firenze. Relazione dell'Ing. Giovanni Pini approvata dal Collegio degli Architetti ed Ingegneri di Firenze nell'adunanza del 23 dicembre 1887*, Firenze Carnesecchi 1888.

60 Il Poggi ritorna più volte sull'argomento e non trasalascia occasione per ripresentare il progetto. Come egli stesso ricorda nelle sue relazioni sui lavori per l'ingrandimento

di Firenze avanza ben tre diverse ipotesi. Il 21 novembre 1871 un progetto di massima per una stazione per merci nel quartiere Savonarola, il 22 maggio 1872 un secondo disegno per una stazione per treni celeri e per le merci in vicinanza del Campo di Marte, e il 7 settembre dello stesso mese un altro progetto di stazione più grande sempre al Campo di Marte, dotata di dogana e magazzini generali che avrebbe potuto occupare tutto il terreno di proprietà comunale dove era stato previsto di costruire le caserme mai edificate.

61 Camera di Commercio ed Arti di Firenze, *La nuova Stazione di Firenze. Relazioni della Commissione II (Relatore On. Comm. Paolo Lorenzini) e dell'On. Cav. Ing. Edoardo Villa, lette ed approvate nell'adunanza del 17 settembre 1890*, Firenze Carnesecchi 1890.

62 Camera di Commercio ed Arti di Firenze, *La nuova stazione di Firenze. Relazioni della Commissione II*, Firenze Carnesecchi 1890, p. 18.

63 *Luoghi e immagini dell'industria Toscana*, Venezia Marsilio 1993, p. 147 scheda di R. Martellacci.

64 C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze Alinea 1978, p. 285.

Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento

Corinna Vasić Vatovec

Il monumento equestre a Vittorio Emanuele II

1. Il «modello colossale» di Salvino Salvini nell'ambito del progetto poggiano per piazza «Vittorio Emanuele alle Cascine»

Il monumento equestre che, ancor prima del trasferimento della capitale a Firenze, il «Governo Provvisorio» della Toscana aveva deciso di dedicare a Vittorio Emanuele II¹ inaugura un'annosa e controversa vicenda, segnata da incertezze, ripensamenti e proposte, inerenti sia al soggetto dell'opera – non sempre pensata come l'effigie del re a cavallo – che alla località da destinarle nell'ambito della città. La travagliata *querelle* si concluderà, notoriamente, con il monumento equestre a Vittorio Emanuele II di Emilio Zocchi: tra le più «infelici» opere scultoree del tardo Ottocento, già all'epoca molto criticata. Divenuto parte integrante del piano di «riordinamento» o «risanamento» del centro di Firenze, sull'area del Mercato Vecchio, il monumento dello Zocchi venne inaugurato il 20 settembre 1890 sulla nuova «piazza Vittorio Emanuele II» (*l'attuale piazza della Repubblica*) anche se questa non era stata ancora sistemata e mentre erano in corso gli sventramenti del tessuto contiguo. Prima del suo trasferimento su piazza Vittorio Veneto all'ingresso delle Cascine (20 ottobre 1932) – dove campeggia tuttora nell'indifferenza dei cittadini, fungendo da perno ad uno snodo del traffico – esso rimase per molti anni nella sua sede originaria, quasi a sugello di un intervento urbanistico e architettonico che divenne operativo dopo una lunga gestazione, costellata dalle più svariate proposte e travagliata dalle polemiche².
Ma prima di entrare in merito a questi avvenimen-

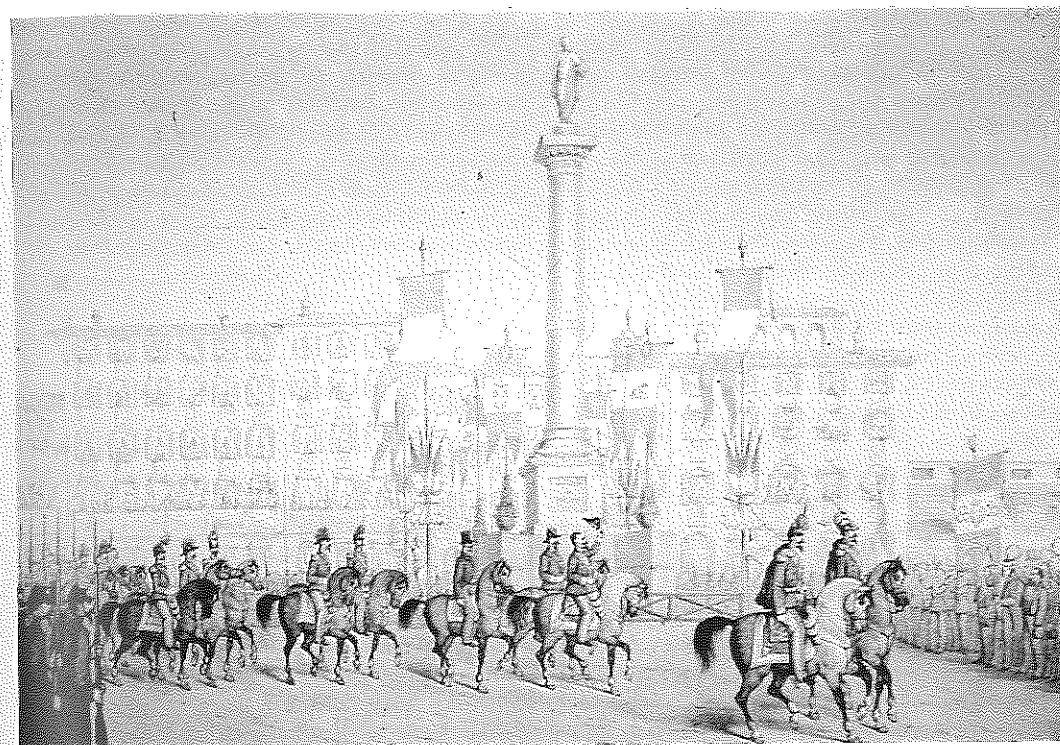
ti, è opportuno risalire all'origine di tutta la vicenda, precisamente a quando, nel 1859, il «Governo Provvisorio» della Toscana bandì un concorso per due monumenti equestri, da dedicare rispettivamente a Vittorio Emanuele II e a Napoleone III e da eseguire in bronzo a spese dello Stato, che avrebbero dovuto essere collocati nel fulcro del nuovo Quartiere di Barbano: la piazza Maria Antonia – poi divenuta, con l'unità nazionale, piazza dell'Indipendenza – a cui l'anno prima il Comune aveva dato «una prima sistemazione, consistente nell'ampio marciapiede di pietra e, immediatamente all'interno di questo, in panchine e cippi sempre di pietra»³. Per il monumento a Vittorio Emanuele II si aggiudicò la «palma della vittoria» lo scultore Salvino Salvini, che impiegò ben cinque anni per portare a compimento un «modello colossale», concepito in relazione alle notevoli dimensioni della piazza⁴, «la più grande della città e l'unica realizzata durante la Restaurazione»⁵. In un breve scritto encomiastico sul modello salviniano, pubblicato nel 1868, l'ignoto estensore, che si firma con le sole iniziali, riferisce che «...questo monumento venne improntato in quelle grandi misure senz'altri studi preparatori, cioè senza que' tanti bozzetti più o meno grandi ond'usano ordinariamente gli scultori prima di tradurre in grande l'opera»: una scelta intenzionale, che viene molto apprezzata «perché certo con istudi troppo materiali (*il Salvini*) avrebbe intiepidito la fantasia già fecondata in tante ricerche sul vivo...»; come pure – sempre dal medesimo autore – viene lodata la coraggiosa iniziativa del Salvini nel chiedere «...alla Commissione del Governo della Toscana, che l'opera sua, prima della fusione, venisse esposta al pubblico, affrontando così le censure necessarie d'un lavoro non compiuto»⁶.

Nel 1864 il modello era pronto ma a quel punto l'iniziativa subì una battuta d'arresto a causa di nuovi, profondi cambiamenti: Firenze ricevette l'annuncio della decisione regia che la destinava a diventare capitale d'Italia e quindi si preparò ad affrontare tutti i complessi problemi, connessi a questo ruolo e alle nuove funzioni. Il 22 novembre 1864 venne dato incarico a Giuseppe Poggi di redigere il piano «d'ingrandimento» per Firenze capitale⁷, che comporterà anche una diversa ubicazione per il monumento equestre del Salvini, messa a punto dall'architetto negli anni successivi.

Merita ricordare che la figura di Vittorio Emanuele II è significativamente legata a quella dell'artefice dell'ambizioso progetto, il quale, nella sua autobiografia, riferisce con orgoglio di aver avuto «l'onore» di presentare al re – che ne aveva fatto ri-

chiesta – il suo progetto di massima, non appena questo ottenne l'approvazione del Consiglio Comunale: Vittorio Emanuele II «ne fu pienamente soddisfatto», al punto da conferire all'architetto il titolo di Cavaliere Mauriziano⁸.

Dal canto suo, Poggi, non mancherà di rendere omaggio al sovrano facendone il «protagonista» di una sistemazione urbanistica tra le più riuscite del suo piano, ma purtroppo rimasta sulla carta: piazza «Vittorio Emanuele alle Cascine» (*l'attuale piazza Vittorio Veneto*), destinata per l'appunto ad ospitare al centro il monumento ideato dal Salvini, e concepita dall'architetto – secondo una visione organica e unitaria del piano come «sistema» – quale indispensabile «legame di congiunzione dei viali sulla destra quanto sulla sinistra dell'Arno e delle vie principali conducenti al centro della città»⁹.



L'ingresso in Firenze di S.M. Vittorio Emanuele II. Il 16 aprile 1860. Veduta presa dal vero sulla Piazza di S. Maria Novella. Dedicata a Sua Eccellenza il Signore Marchese Giuseppe Bortolini Baldelli. Gli Editori. (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).

Certamente l'immagine più suggestiva e completa di questa sistemazione ci viene dalla veduta a volo d'uccello del Sanesi, con la piazza nel suo impianto definitivo ad anfiteatro architettonico e di verzura e il monumento equestre – anch'esso abbastanza leggibile – che «dialoga» con altri temi scultorei e di arredo urbano integrandosi felicemente all'ampio spazio circostante e al parco delle Cascine.

Nella sua relazione «Sui lavori per l'ingrandimento

di Firenze» del 1882, Poggi lascia intendere che ancora nella primavera del 1867 l'amministrazione locale non aveva preso alcuna decisione in merito alla sede definitiva del monumento salviniano, vincolato ancora al decreto che lo destinava all'attuale piazza dell'Indipendenza così da indurre il governo italiano a ingiungere «alla Prefettura di prendere gli opportuni accordi con il Municipio» per collocare l'opera nel luogo prestabilito¹⁰. È in tale circostanza che fu determinante l'intervento del Poggi, come egli stesso ricorda nella sua relazione: «Ma nel progetto da me presentato per l'ingrandimento della città e per la sistemazione dei viali circondari avendo io proposto, ed essendo poi approvato dal Consiglio (*Comunale*) che la Piazza Vittorio Emanuele dovesse formarsi nel gran piazzale che precede le Cascine, e che susseguisse al Corso Vittorio Emanuele (*l'attuale Corso Italia*), la Giunta nell'adunanza del 24 giugno 1867 incaricò il Sindaco perché si adoperasse affinché dal Governo fosse accolta (*per il monumento*) la modificazione di località proposta dal Municipio»¹¹.

L'architetto non ebbe difficoltà ad ottenere che l'ubicazione alternativa fosse ratificata dal governo, previo assenso del Salvini e di un'apposita Commissione formata – per il Governo – dallo scultore Giovanni Duprè e dall'arch. Emilio De Fabris e – per il Comune – dall'ing. Luigi del Sarto e dallo stesso Poggi, evidentemente sostenuto dalla piena fiducia dell'amministrazione locale. Con decreto del 18 gennaio 1868, il Governo incaricò il Genio Civile di provvedere alla «costruzione (*sull'area della prevista piazza "Vittorio Emanuele alle Cascine"*) dell'imbasamento per porre in opera il modello della statua colossale»¹², soddisfacendo così alla richiesta avanzata dal Salvini, cui premeva non solo «esporre al giudizio de' dotti in arte l'opera sua», ma anche – con estrema modestia – l'opportunità di rilevarne quei «difetti»¹³ che inevitabilmente emersero con il collaudo, effettuato sotto la direzione dell'arch. Mariano Falcini¹⁴. Nella necessità di apportare al modello le opportune «correzioni», lo scultore – sia personalmente che tramite l'amministrazione comunale – chiese l'autorizzazione del Governo senza però riuscire ad ottenerla¹⁵.

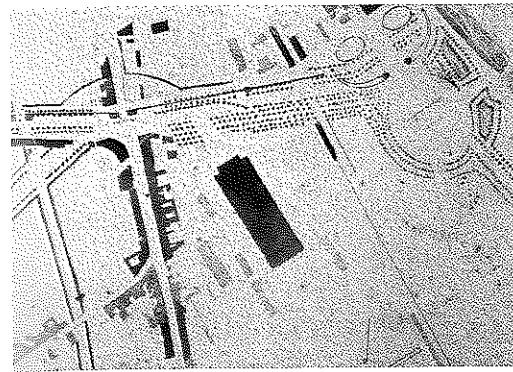
Come ricorda l'autore del citato opuscolo del 1868 – pubblicato proprio in tale circostanza a difesa del modello salviniano – «Non è mancato chi abbia detto il Cavaliere essere in sella a gambe troppo larghe, e che dalla grossezza par che schiacci il cavallo. A chi di questi critici s'ha dar retta? – egli si chiede – Né agli uni né agli altri... Non ai primi perché per quanto l'artista debba ritrarre l'ideale della sua figura, non può discostarsi tanto dalla realtà quanto potrebbe volere, altrimenti invece

d'un ritratto, farebbe opera di fantasia. L'equestre del Salvini è un ritratto: e la persona del Re e il modo con cui cavalca Vittorio Emanuele, sono quelli improntati dall'artista». Per l'autore hanno ugualmente torto coloro che giudicano «troppo grande la mole del cavallo» poiché si basano su una visione troppo ravvicinata «e non già da sua giusta distanza», senza considerare peraltro che «la piazza dove ora è a mostra il cavallo, dovrà essere ingrandita del doppio, secondo il bellissimo disegno del bravo ingegnere Poggi»¹⁶.

Pur lodando i «moltissimi pregi» del modello colossale rispetto ai «pochi difetti facilmente emendabili», l'ignoto censore di questo breve scritto non manca tuttavia di avanzare una critica sostanziale – che gli pare sfuggita ai detrattori – inerente al fatto che, una volta deciso di cambiare sede al monumento, fosse stata anche modificata la «posizione di veduta» di quest'ultimo: frontale – come risulta in piena evidenza soprattutto nella veduta del Sanesi – anziché di profilo come aveva previsto Salvini mentre modellava la statua, immaginandola su piazza dell'Indipendenza, *à pendant* di quella – analoga – con l'effigie di Napoleone III. Nel dichiararsi convinto che per quel genere di opere scultoree «la veduta di profilo è sempre la più aggradevole» poiché «sviluppa tutto il movimento e tutta l'eleganza» dei cavalli, l'autore deplora vivamente tale variazione, contraria alla «vera e primitiva impronta del lavoro»¹⁷.

Le critiche al modello salviniano influirono certamente sull'atteggiamento assunto dal Governo fino a provocare il drastico voltafaccia del Ministero della Pubblica Istruzione che, contravvenendo agli impegni assunti con lo scultore nel contratto del 7 giugno 1860, giunse addirittura a rifiutarsi di finanziare la fusione della statua e a proporre al Comune di assumersene da solo l'onere, ricavandone però a sua volta un netto rifiuto (9 ottobre 1868)¹⁸. «...Tutto fu vano – commenterà con amarezza Poggi, nel registrare il fallimento dell'impresa – e mentre l'egregio statuario non poté correggere e compiere l'opera sua, Firenze fu danneggiata coll'essere priva di un monumento di tanta importanza...»¹⁹. Lo sfortunato destino del monumento coinvolse anche la piazza, a cui l'architetto aveva dedicato tanta cura fino a progettare una «conveniente decorazione», che fu approvata dal Comune solo dopo l'assenso governativo alla «nuova collocazione della statua...»²⁰. È precisamente a questa più dettagliata sistemazione per l'abbellimento della piazza che dobbiamo riferire la veduta del Sanesi, definita da Poggi – con un 'bisticcio' verbale – come la visualizzazione di «un'idea» del «concetto» che egli intendeva esprimere²¹.

L'iter progettuale comportò alcune variazioni: mentre nel Piano regolatore, presentato alla «Com-



2/G. Poggi. «Sezione V e VI. Piano regolatore della fabbricazione nei terreni alla sinistra dello stradone delle mura». Particolare con la sistemazione dei viali dalla Fortezza a «piazza Vittorio Emanuele alle Cascine» (*Archivio di Stato di Firenze, Pianta Poggi, 168; da: R. Rossi, cit., 1986, p. 62, fig. 8*).

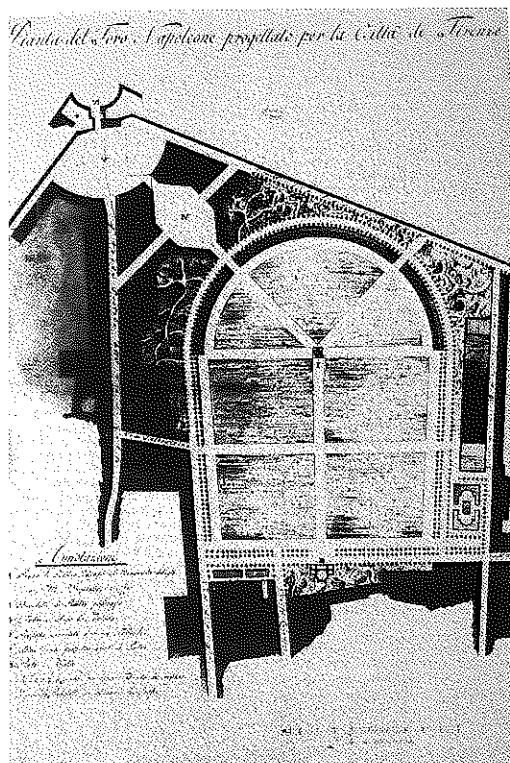
missione straordinaria per l'ampliamento di Firenze» nel 1865, la piazza è sommariamente definita secondo uno schema a ferro di cavallo, delimitato da un doppio filare di alberi, nella pianta relativa alla sistemazione dei viali dalla Fortezza a «piazza Vittorio Emanuele alle Cascine» («Sezione V e VI» del piano), allegata al rapporto inviato da Poggi al Sindaco il 27 marzo 1867, essa viene ad assumere l'impianto ellittico definitivo (o «ad anfiteatro», nella definizione poggiana): una soluzione che l'architetto adotta nei suoi progetti fin dal 1865, come dimostrano le piante ellittiche per «piazza della Porta alla Croce» (*Beccaria*) e per la sistemazione del Cimitero degli Inglesi, isolato dai viali circostanti²². Nel caso di «piazza Vittorio Emanuele» l'architetto informa il Sindaco di aver scelto «la forma ad anfiteatro» poiché gli «è parsa più conveniente per legare i molti irregolari sbocchi che in essa fan capo, come per far trionfare i diversi monumenti che dovevano sorgervi»²³. In una fase intermedia dell'iter progettuale si colloca, plausibilmente, il «Terzo progetto di massima» per la cinta daziaria del 3 novembre 1868, concepito da Poggi «in armonia alla piazza Vittorio Emanuele» che appare come una sintesi delle due tipologie proposte in precedenza, condizionata forse dalla scelta di «sbarrare» il lato orientale della piazza con la cancellata della cinta daziaria. Coniugando reminiscenze barocche e classiciste, in questa versione la piazza rammenta molto da vicino un significativo ed altrettanto «sfortunato» antecedente nella storia dell'urbanistica fiorentina: il progetto – forse non del tutto sconosciuto a Poggi – del «Foro Napoleone» (1810) di Giuseppe Del Rosso, anch'esso imperniato sul tema di una statua colossale (con l'effigie dell'imperatore)²⁴.

Nel progetto del '69 risulta già impostata definitivamente la disposizione assiale di una serie di episodi: il monumento equestre al centro dell'invaso spaziale, seguito da un'ampia vasca rettangolare, che diverrà ellittica nella veduta del Sanesi, dove non si rende visibile o forse manca il terzo episodio della *suite*, di incerta identificazione. Sono ugualmente presenti la biforcazione dei viali principali delle Cascine, il tema dei quattro marciapiedi perimetrali, destinati a ospitare altri episodi scultorei e i lampioni: tutti elementi che vengono precisati e resi chiaramente leggibili attraverso la restituzione grafica del Sanesi che, assieme a un'altra planimetria della piazza – presumibilmente disegnata dal Poggi e riferibile agli studi per la cinta daziaria – conferma l'opzione definitiva per l'impianto ad anfiteatro.

L'architetto ritenne indispensabile «coronare» la statua equestre del re, perno di tutta la composizione, con gli altri temi scultorei «allusivi alle principali città d'Italia e ispirati alle forme che sollevano adottare i Romani in opere consimili»²⁵. Decise così di disporli su quattro porzioni curvilinee di marciapiede lungo il perimetro della piazza in modo da valorizzare l'impianto: al centro di ciascuna di esse si erge una statua adagiata su un alto piedistallo, fiancheggiata da panchine, da due lampioni a tre braccia e, alle estremità, da due colonne onorarie su piedistalli, coronate da statue in posizione eretta. La «romanitas» degli episodi scultorei viene così ad integrarsi, in una felice disposizione, al gusto tipicamente ottocentesco degli altri temi dell'arredo urbano, così che nel suo insieme la piazza si propone come una «garbata versione fiorentina della parigina Place de la Concorde»²⁶.

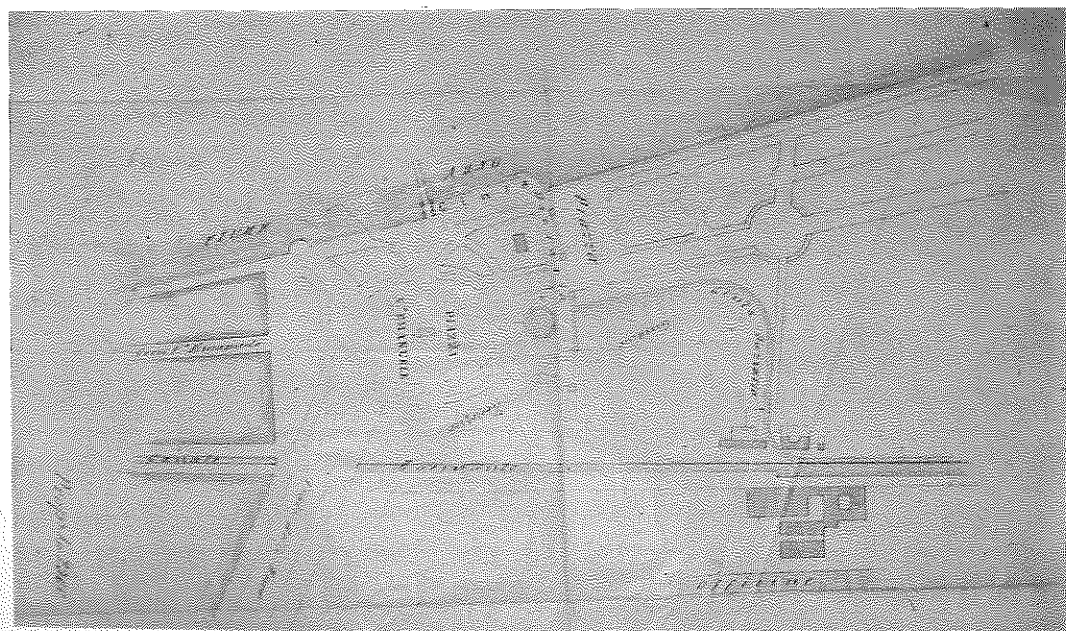
Come ci informa Poggi nella sua relazione del 1882 «... il Demanio, col consenso del Governo, vendé al Comune... le belle colonne (*marmoree*) destinate alla Chiesa dei Cavalieri (*di S. Stefano*) a Pisa, ond'esse fossero impiegate in quell'opera monumentale... E insieme alle colonne fu consegnato il capitello da porsi sulle medesime; modello studiato con tanto amore ed arte dall'architetto Poccianti, e con pari amore ed intelligenza scolpito in marmo da bravi artefici fiorentini»²⁷. Si trattava cioè di quattordici fusti con i relativi capitelli che secondo una testimonianza dello scultore Salvini, erano opera «di egregia fattura» di Pasquale Poccianti, il quale avrebbe dovuto ampliare e rinnovare qualche anno prima il tempio pisano²⁸.

Merita ricordare inoltre l'apprezzamento che l'ignoto estimatore del modello salviniano espresse a suo tempo con queste parole: «Pregio principale è l'atto del cavallo che con ardimento raro nella storia di simili opere, (*Salvini*) ... ha saputo



5/G. Del Rosso, «Pianta del Foro Napoleone progettato per la città di Firenze» (da: E. Godoli, cit., 1987, p. 11, fig. 2).

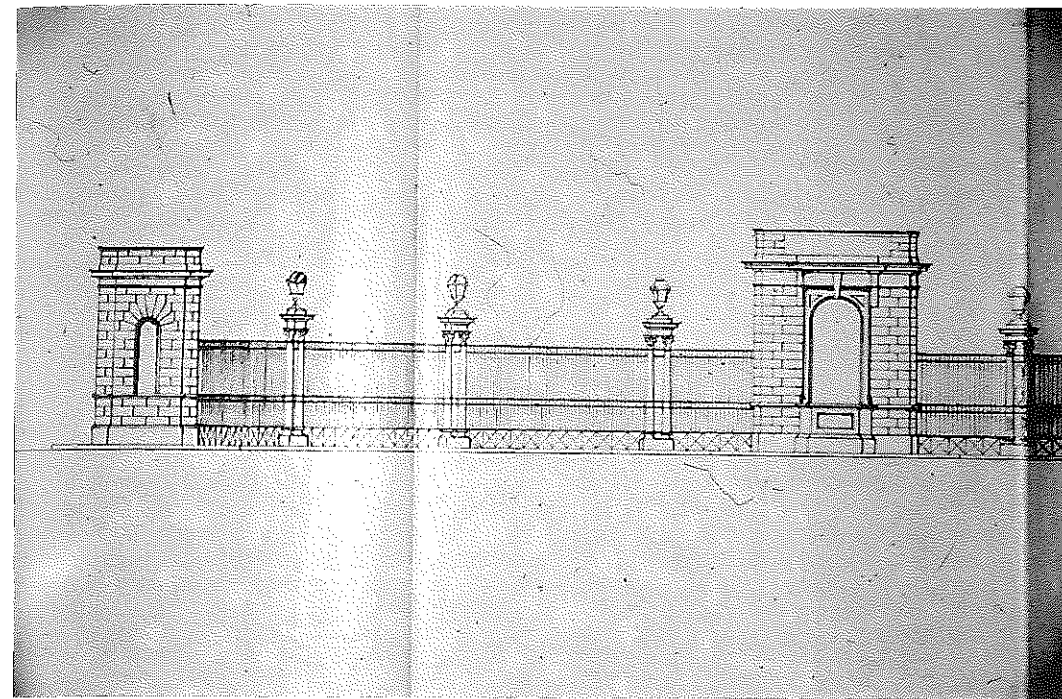
6/G. Poggi (?). Progetto di sistemazione di piazza «Vittorio Emanuele alle Cascine» con la cinta daziaria. Prop.ne 1:2500 (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).



cogliere e improntare. La parte anteriore del cavallo è insuperabile. Veduto dai profili e anche di fronte, quell'animale è vivo, si muove, anzi si sforza al moto, e par che sia nell'istante di slanciarsi al moto precipitoso, se le briglie del cavaliere per poco si rallentassero... Nobile è il piglio soldatesco del Re. Sufficientemente elegante l'acconciatura del costume militare²⁹. Ma a prescindere dall'enfasi retorica di questa apologia, è indubbio che la veduta del Sanesi ci restituisce un'immagine dinamica della statua equestre, con il re che protende il braccio verso la folla trattenendo a stento l'inquieto destriero: una versione diametralmente opposta rispetto al goffo cavaliere che Emilio Zocchi scolpirà molti anni dopo e che, per un singolare destino, nel 1932 ritornerà proprio nel luogo scelto da Poggi per accogliere il monumento salviniano.

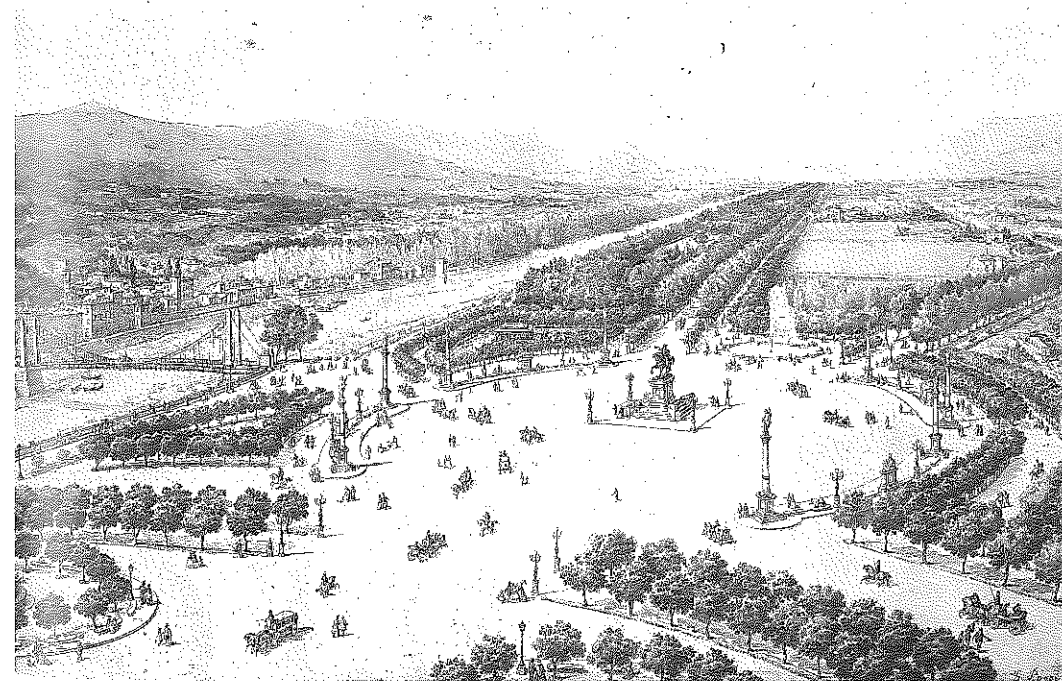
2. 1878-1932: una nuova fase fino al monumento equestre di Emilio Zocchi su piazza «Vittorio Emanuele II» (piazza della Repubblica) e al suo trasferimento su piazza Vittorio Veneto

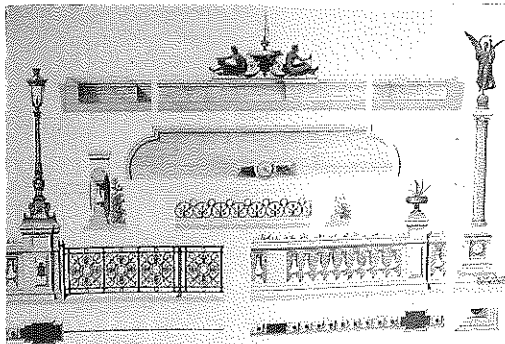
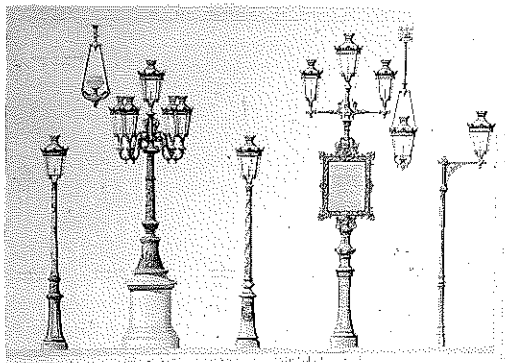
All'indomani della morte di Vittorio Emanuele II (9 gennaio 1878), quando alcune tra le principali città italiane (Torino, Milano, Venezia...) si mobilitano per testimoniare la riconoscenza nazionale nei confronti del sovrano con un monumento, per Firenze si presenta l'occasione di «riesumare»



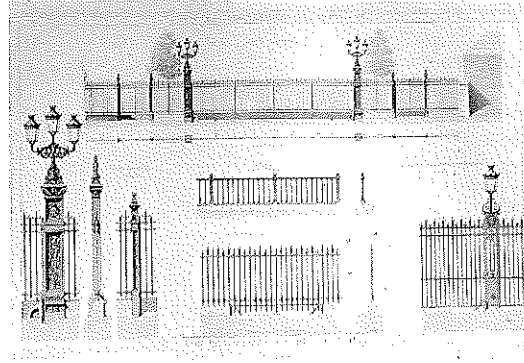
7/G. Poggi. Secondo progetto relativo allo «Studio di Casotti e Cancellate della nuova Cinta Daziaria alle Cascine. Prop.ne 1 a 100, tav. II» (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).

8/G. Poggi e N. Sanesi. «Progetto di sistemazione della P.zza Vittorio Emanuele alle Cascine» (Firenze, Museo storico topografico «Firenze com'era»; foto Alinari n. 64795).





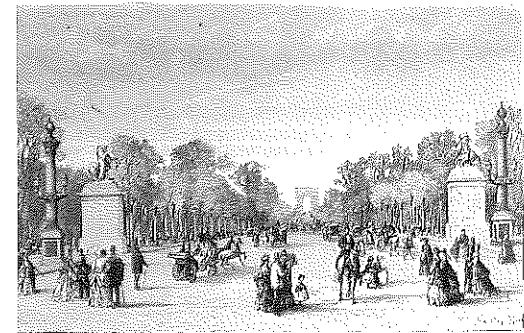
l'analogia iniziativa, accantonata troppo bruscamente ma nondimeno sempre ambita. Gravato in quel momento dalle difficoltà economiche, il Comune non è in grado di sostenere il finanziamento dell'impresa ma tuttavia non rinuncia a formare un Comitato promotore, presieduto dal Sindaco, Ubaldino Peruzzi, con il compito di «promuovere e ordinare una pubblica sottoscrizione» per erigere un monumento³⁰ e poi deciderne la forma e l'ubicazione. Su mandato del Comitato, il Sindaco nomina una Commissione esecutiva (o sotto-Comitato) affinché provveda a «raccolgere la maggior somma possibile dai cittadini e dai Corpi morali, così di Firenze, come della sua provincia e di quelle vicine»³¹. A tale scopo vengono collocate accanto all'ingresso della chiesa di S. Croce, apposite urne. Il concorso della cittadinanza non è solo indispensabile ma anche vivamente sentito, come dimostrano le numerose proposte da parte dei privati: mentre per alcuni il monumento dovrebbe sorgere in S. Croce, tra le tombe degli «uomini illustri», per altri è preferibile una pubblica piazza. C'è anche chi, attribuendo a Vittorio Emanuele doti di modestia e generosità, suggerisce di erogare il danaro raccolto nell'istituzione di un'«Opera di carità» o di un'«officina», a lui dedicata³². Appena l'iniziativa decolla, si fanno avanti anche alcuni scultori: Enrico Pazzi, con la proposta di eseguire la statua gratuitamente «salvo le spese vive», lo stesso Salvino Salvini, che ripropone il suo «mo-



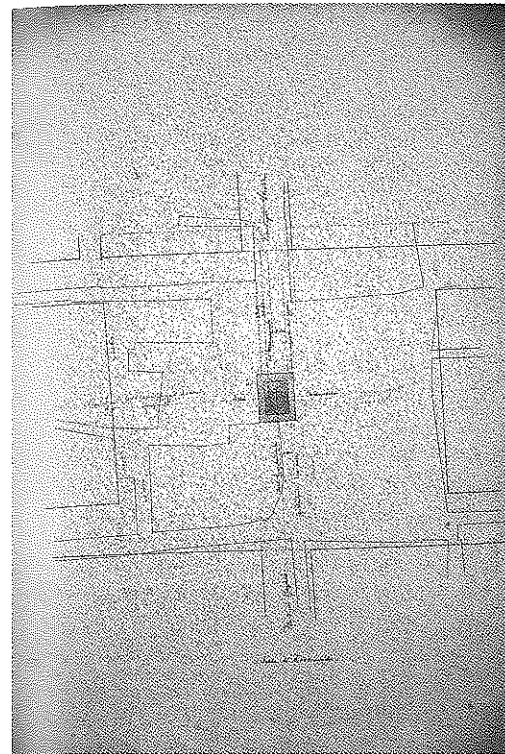
9/10/11/Repertorio di temi di arredo urbano (da A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, Rotschild, Paris 1867-1873 (Planches)).

dello colossale» del monumento equestre, passibile di modifiche; da Roma avanza la sua candidatura Alfonso Balzico, autore della statua equestre al Duca di Genova³³. Quando viene raccolta una cospicua somma (L. 114,872.06), la Commissione esecutiva si pronuncia sull'impegno finanziario (L. 100.000.000 per l'opera, depositate alla Cassa di Risparmio, e L. 15.000 per le spese impreviste) mentre sul genere di monumento emergono due diverse indicazioni: una statua equestre o una colonna monumentale.

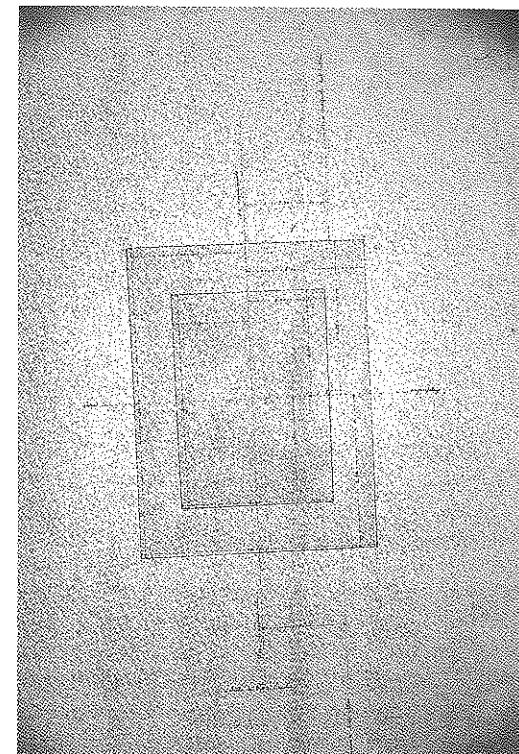
Entrambe vengono sottoposte al vaglio di un'apposita sotto-Commissione – eletta in seno alla Commissione stessa – che deve pronunciarsi anche sulla località da destinare al monumento. Uno dei commissari, Giovanni Pelli Fabbroni, si mette rapidamente all'opera elaborando alcune proposte, a cominciare da un «enorme monolite», sormontato dall'aquila dei Savoia: un monumento simbolico suggeritogli – a suo dire – «sia dalla grandezza dell'opera compiuta dal re, sia dall'esempio di Michelangelo che, trovandosi sulle Apuane per far cavare «le grandi mole marmoree», ebbe deside-



12/Parigi. «Place de la Concorde» (da A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, Rotschild, Paris 1867-1873 (Planches)).



13a-b/Anonimo. Progetto di collocazione del basamento del monumento equestre a Vittorio Emanuele II sulla piazza omonima (l'attuale piazza della Repubblica) (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).



rio di scolpire in loco «un gigante». Resosi conto però che Firenze non poteva accogliere un'opera di tali dimensioni, il Pelli Fabbroni propone in seconda istanza di prelevare dalla Corsica una gigantesca colonna di granito (17,50 m. di altezza e 2,60 m. di diametro) di proprietà del Sig. Henraux Sancholle, disponibile a cederla al Comitato a un prezzo di favore. Venuto in seguito a conoscenza che l'Henraux avrebbe ritrovato nelle sue cave del Monte Altissimo (Seravezza) un blocco di marmo di notevoli dimensioni, egualmente adatto a una colonna (12 m. di altezza e 1,80 m. di lato) il commissario include nel suo rapporto anche questa proposta³⁴.

L'8 giugno 1879 la sotto-Commissione presenta la relazione conclusiva sugli studi compiuti e sulle valutazioni emerse. Interessatasi dapprima all'ipotesi di una statua equestre, esclude che possa essere «due volte il vero» (per non sfigurare rispetto a quelle analoghe dei Granduchi Cosimo I e Ferdinando I) poiché il costo necessario (L. 130.000) supererebbe quello preventivato dalla Commissione esecutiva (L. 100.000), appena sufficiente

per una statua equestre «una volta e mezzo il vero», fusa in bronzo e posta su una base di marmo ornata da bassorilievi ed iscrizioni. Quanto al progetto di una colonna monumentale in marmo o in granito, accantonate le proposte del Pelli Fabbroni per l'eccessiva spesa di trasporto e di lavorazione dei monoliti, la sotto-Commissione ripiega su una colonna (alta 22 m.), formata da blocchi di granito collegati da anelli di bronzo (sui quali verrebbero scolpiti i nomi delle capitali e dei principali Stati che formavano l'Italia prima dell'unificazione) e coronata da un capitello con il giglio fiorentino, sormontato a sua volta dall'aquila dei Savoia. Nell'ipotesi di ottenere gratuitamente il marmo dall'impresa Henraux, viene proposto di collocare la colonna su una base rocciosa circondata da un bacino. La sotto-Commissione si dimostra altrettanto incerta in merito alla località da destinare al monumento, limitandosi a suggerire: nel caso di una statua equestre, il «largo del Lungarno Nuovo» (Lung.^{no}A. Vespucci) o il centro del piazzale degli Uffizi; nel caso di una colonna onoraria, piazza dell'Indipendenza – a cui dare la priorità –

o «Piazza Vittorio Emanuele alle Cascine»³⁵, nuovamente candidata a distanza di anni dal progetto Poggi.

Queste proposte, compresa quella di una statua in piedi del re, entro un'edicola ottagonale, coperta da una cupola con lucernario in cristallo, vengono attentamente vagliate dalla Commissione esecutiva che, nella sua relazione del 25 luglio 1879, comunica al Comitato di optare, nonostante i contrastanti pareri emersi al suo interno, a favore di una colonna monumentale a blocchi di granito, da erigere sul «Piazzale Vittorio Emanuele», che si presta per il suo impianto «circolare» e per la presenza di «robuste fondazioni», utilizzate a suo tempo per esporre il modello del monumento equestre, ideato dal Salvini³⁶. In sede di Comitato la situazione si capovolge: dopo un accorato intervento del conte Guglielmo De Cambray Digny, su proposta del Prof. Temistocle Pampaloni viene deciso che: «il Monumento debba consistere in una Statua Equestre in bronzo da collocarsi in una pubblica piazza», demandando alla Commissione esecutiva la scelta della località e il compito di stabilire «se la statua equestre debba essere ... di una volta e mezzo, o di due volte il vero, con o senza concorso»³⁷. I termini essenziali dell'impresa vengono dunque rimessi in discussione. Per facilitare i lavori della Commissione, il Presidente Peruzzi aveva condotto di sua iniziativa alcune indagini per appurare sia le dimensioni della colonna medicea di piazza S. Trinita – tramite l'ing. Del Sarto – sia quelle delle statue equestri di Ferdinando I e di Cosimo I, richieste all'«Ufficio d'Arte» del Comune³⁸. In un secondo tempo, egli sottopone alla Commissione un preventivo per una statua «doppia del vero», fissato in base ai consigli di alcuni conoscenti, degli scultori partecipanti al concorso di Torino, e ai dati raccolti personalmente nelle trattative con i Fratelli Galli di Firenze per la fusione della statua di Vittorio Emanuele II, destinata a Palermo. Con l'ausilio di questi dati, Peruzzi sollecita la Commissione a riesaminare l'ipotesi di un monumento equestre «doppio del vero» e a scegliere, per la sua realizzazione, tra queste possibilità: 1) commissionarlo a un artista scelto dal Comitato; 2) bandire un concorso tra coloro che si sono offerti di scolpirlo per la somma stanziata (L. 100.000), escluso il basamento; 3) bandire un concorso ristretto ad artisti designati dal Comitato; 4) bandire un concorso aperto a tutti, con o senza promessa «d'indennità»; 5) adottare qualche altra soluzione³⁹.

A seguito di tali indagini e delle offerte che continuano a pervenire da parte degli scultori, la Commissione esecutiva si convince ad accettare il nuovo mandato affrontando *in primis* il problema più controverso: la località da destinare al monumen-

to. Se ne discute a lungo nel corso di tre adunanze, selezionando tra le numerose piazze il «Piazzale Vittorio Emanuele» e «Piazza de' Pitti». Il 17 febbraio 1880 la maggioranza si pronuncia a favore di quest'ultima (8 voti contro 4) adducendo ragioni di ordine politico e morale poiché la piazza è storicamente legata alla partenza del re allo scoppio della terza guerra d'indipendenza (1866).

Dal punto di vista estetico e funzionale la scelta appare invece tutt'altro che soddisfacente: depongono a suo sfavore la mancanza di una cornice prospettica adeguata al monumento equestre, il problema del pendio con tutte le implicazioni di ordine tecnico, proporzionale e percettivo, il difficile rapporto tra il palazzo e il monumento che, se collocato di fronte al portale, potrebbe ostacolare l'accesso delle carrozze. A piazza Pitti vengono pure addebitati la posizione decentrata e la scarsa frequentazione⁴⁰. Tenuto conto di questi problemi, era inevitabile che la scelta di piazza Pitti provocasse un'accesa polemica, coinvolgendo l'opinione pubblica e la stampa locale, come testimoniano in particolare due lettere del 1880 al Direttore de «La Nazione», inviate rispettivamente dall'ing. Giovanni Pini e da un misterioso «Signor X».

Intenzionato a provocare «un'agitazione legale» attraverso la stampa, Pini condanna duramente l'amministrazione locale per lo scarso «discernimento artistico», già dimostrato nell'ubicazione di altri monumenti scultorei (David, Goldoni, Fanti, Savonarola nel Salone dei Cinquecento e Demidoff) e puntualmente riconfermato in questa occasione. Dopo di che rilancia la proposta poggiana, a favore di «Piazza Vittorio Emanuele» alle Cascine, con un interrogativo retorico: «Quale ambiente meglio di questo per collocare la cara effigie del Re? La Natura la creò a bella posta, l'arte la giudicò adatta allo scopo. Tutti si rammentano – prosegue – che su questa piazza fu già innalzato il modello di statua equestre del Re. Senza voler discutere se il modello del Prof. Salvini rispondesse perfettamente alle esigenze dell'arte ... all'epoca delle prove, tutto incorse a stabilire in modo irrefutabile che su quella Piazza il Monumento equestre ci stava benone...». L'ingegnere nega «che la Piazza ... sia grande, stempiata, come vogliono far credere gli oppositori», invitando chiunque a «dare un'occhiata alle piante per convincersi che, collocato il Monumento nel modo suggerito d'un imbasamento semplice col partito di gradinate, restano appena quaranta o poco più metri dai lati minori dell'ellisse e sessanta e poco più pel verso dei lati maggiori». A ulteriore sostegno di questa ubicazione, Pini rileva infine il vantaggio economico derivante dalla presenza *in loco* delle fondamenta per il basamento⁴¹.

È in questo clima di diffusa sfiducia e di aperti contrasti che la Commissione esecutiva, nella sua relazione del 30 luglio 1880, sottopone al Comitato le seguenti decisioni: 1) la statua equestre di Vittorio Emanuele II sarà «doppia del vero»; 2) (Paragr. A) Previa autorizzazione dell'Amministrazione della Real Casa, del Regio Demanio e... del Comune di Firenze, la Statua sarà innalzata sulla Piazza dei Pitti; 2) (Paragr. B) Nel caso questa località non ottenesse l'approvazione del Comitato, si propone il «Piazzale Vittorio Emanuele» alle Cascine; 3) In base alle disposizioni del Comitato verrà bandito «un concorso per la scelta del progetto»; 4) al vincitore sarà corrisposta la somma di L. 115.000, quale ricompensa da cui attingere per le spese necessarie alla statua equestre, al suo basamento e alla sua sistemazione sulla piazza⁴².

Chiamato nuovamente a pronunciarsi, il Comitato affronta, nel corso di due adunanze, un lungo dibattito⁴³ che tuttavia non approda all'unanimità per l'emergere – com'era prevedibile – di irriducibili contrasti tra i fautori di piazza Pitti e i fautori del «Piazzale Vittorio Emanuele»: in altri termini, tra coloro che privilegiavano il significato politico e morale del monumento, anche rispetto a palazzo Pitti, già sede della corte, e coloro che ritenevano prioritari i requisiti di ordine estetico.

Giunto a un nulla di fatto⁴⁴ il Comitato decide infine – su proposta del consigliere Malenotti – di interpellare il Collegio dei professori dell'Accademia delle Arti del Disegno⁴⁵ che, riunitosi prontamente il 30 gennaio 1881, approva – su proposta del Presidente, l'arch. Emilio De Fabris – la nomina di una «Commissione speciale», formata da tre architetti, due scultori e due pittori, con il compito di dirimere la questione. Vengono eletti: l'ormai anziano Poggi (con il massimo dei suffragi), nuovamente coinvolto nell'impresa, gli architetti Vincenzo Micheli e Luigi Del Moro, i pittori Giuseppe Bellucci e Stefano Ussi, gli scultori Enrico Pazzi e Giovanni Dupré⁴⁶. Spetta a quest'ultimo, in qualità di Presidente, presentare un rapporto sui lavori della Commissione⁴⁷ fino alla scelta definitiva di piazza dell'Indipendenza che, per quanto non si prestasse a un'ubicazione ottimale del monumento, viene apprezzata per la regolarità, per l'ampiezza («che si restringe non poco colla doppia fila di alberi che la circondano») e per le «buone linee prospettiche», nella certezza che «il cavallo, purché abbia la fronte rivolta alla via S. Apollonia (*Pattuale via XXVII Aprile*) produrrà effetto eccellente». Nel dichiararsi convinta che anche «il significato morale (*del monumento*) vi si trovi abbastanza raggiunto, perché da quella piazza sorse il primo pacifico grido della nostra indipendenza»⁴⁸, la Commissione non manca di rilevare gli incon-

venienti di questa ubicazione suggerendo tuttavia gli opportuni rimedi: la costruzione di una controvolta per consolidare l'emissario che attraversa la piazza, nel punto centrale dove verrà eretto il monumento, e l'inserimento di due fontane o di altri episodi di *décor* urbano, in corrispondenza dei «centri secondari» della piazza, per ovviare alla sua eccessiva lunghezza.

Ottenuta a larghissima maggioranza l'approvazione del Collegio dell'Accademia, il rapporto viene trasmesso dal Presidente De Fabris al Comitato promotore che finalmente può attivarsi⁴⁹. Al problema più urgente e controverso del consolidamento della volta dell'emissario, provvede l'Ufficio Lavori Pubblici del Comune con un progetto (e la relativa perizia) firmato dal Direttore, l'ing. Luigi Del Sarto⁵⁰.

Ma nel momento stesso in cui l'iniziativa decolla, si annuncia un'altra soluzione che otterrà decisamente maggiori consensi: nel corso di un'importante adunanza del Consiglio Comunale (24 maggio 1881) il Sindaco, intervenendo in merito allo spinoso problema del «riordinamento» del centro di Firenze sull'area del Mercato Vecchio – che si trascinava da anni in mezzo alle polemiche e con una sequenza pressoché continua di proposte – lascia chiaramente intendere che l'apertura della nuova piazza da lungo tempo desiderata (*Pattuale piazza della Repubblica*) è meno remota di quanto si pensasse. La notizia imprime una svolta decisiva nell'orientamento del Comitato che, pur sentendosi vincolato al parere espresso dall'Accademia delle Arti del Disegno, non può nascondere tuttavia la preferenza per la nuova piazza in ordine ai requisiti di maggiore rappresentatività e centralità⁵¹. Ne consegue che nel programma (15 giugno 1881) del primo concorso per il monumento equestre, bandito il 1° gennaio del 1881, il Comitato, pur mantenendo fede alla decisione di collocare il monumento «nel centro della Piazza dell'Indipendenza...» (art. 4), nondimeno si riserva il diritto di optare per «la Piazza progettata nel Centro di Firenze avente forma rettangolare o quadrata, qualora ne sia dall'Amministrazione Comunale deliberata la esecuzione, ed essa sia reputata esteticamente idonea». Dei 22 articoli contenuti nel programma, i più significativi prescrivono quanto segue:

«all'autore del progetto prescelto sarà corrisposta la somma di Lit. 115.000 in corrispettivo della quale egli dovrà provvedere alla esecuzione della statua equestre, alla sua fusione in bronzo, allo imbasamento... tranne le fondazioni e costruzioni inferiori al piano della piazza» (art. 6); la fusione «dovrà essere fatta col metodo detto a cera perduta, quale è usato nella R. Fonderia delle Statue di Firenze, a perfetta regola d'arte...» (art. 7); il termi-

ne di consegna e collocazione del monumento viene fissato a tre anni dalla data di stipulazione del contratto (art. 8)⁵². Il 31 dicembre 1881, alla chiusura del concorso, un'apposita sotto-Commissione prende in consegna e sistema nella sala della «del Colosso» (*Tribuna del David*), messa a disposizione dal R. Istituto di Belle Arti, 32 bozzetti riferibili però a 26 sculture⁵³. Su delibera della Commissione esecutiva del Comitato promotore tutti i bozzetti, «nonché i rispettivi duplicati, o allegati, sono ammessi al concorso, purché il giorno precedente a quello dell'insediamento della Commissione giudicante le rispettive relazioni trovansi completate...»; la loro esposizione durerà 15 giorni a iniziare dal 16 gennaio 1882⁵⁴.

Il 2 febbraio 1882 la Giuria, formata da Ulisse Cambi, Camillo Boito, Raffaele Belliazzi, Giuliano Masini e presieduta dal Prof. Santo Varni, effettua una prima cernita di 10 bozzetti, tre dei quali ottengono i maggiori consensi⁵⁵. Ma a questo punto il Comitato, incerto sulla scelta, preferisce bandire un secondo concorso invitando gli autori dei 10 bozzetti a presentare entro il 15 agosto i loro elaborati nella proporzione di «un terzo del vero», ossia di un sesto del minimo consentito. Questa volta ai candidati viene data quasi per certa la notizia che la statua equestre sarà posta sulla nuova piazza nel centro della città, che salvo «più precise indicazioni» sarà di «forma rettangolare» e misurerà 80x90 metri di larghezza⁵⁶. Fatta eccezione per i nuovi requisiti dimensionali dei bozzetti, per il divieto di presentare varianti o allegati e per un più deciso orientamento in merito all'ubicazione della statua, il programma del secondo concorso, approvato nella versione definitiva il 29 giugno 1882, è sostanzialmente analogo a quello precedente⁵⁷.

Alla chiusura del concorso, la sotto-Commissione delegata a ricevere e ordinare i bozzetti accerta che dei 10 scultori invitati solo 7 hanno risposto all'appello (Emilio Zocchi, Cesare Fantacchiotti, Augusto Passaglia, Francesco Barzagli, Ettore Ximenes, Urbano Lucchesi e Oreste Calzolari) mentre, per quanto riguarda l'osservanza delle norme, che soltanto 6 bozzetti risultano proporzionalmente conformi, fatta eccezione per quello di Emilio Zocchi, leggermente sovradimensionato (m. 1,01 e quindi m. 3,03 a grandezza naturale). Sia la Commissione esecutiva che il Comitato ritengono comunque di poterlo accettare, tenuto conto delle diverse attitudini dei cavalli e dei cavalieri come pure delle analoghe eccezioni fatte durante il primo concorso⁵⁸. Nella mostra, che rimane aperta al pubblico dal 24 agosto al 5 settembre di quell'anno, il bozzetto dello Zocchi, intitolato «A Colui che rese l'Italia unita e indipendente», riscuote ampi consensi in seno al Comitato: che il 13 settembre

1882 lo proclamava vincitore, contravvenendo – anche in questo caso – alle norme del concorso nel concedere l'approvazione al monumento equestre escluso il basamento⁵⁹.

Nella relazione, allegata al bozzetto, Emilio Zocchi spiega in questi termini il significato morale e le caratteristiche formali dell'opera: «Ad un cavallo montato da una severa figura fu sottoposto un imbasamento semplice, scevro di ricche cornici, per il quale in armonia dei caratteri principali e propri dell'architettura di Firenze, l'autore cercava di ispirarsi alla graziosa semplicità dell'Orcagna, del Brunelleschi... Ad ornamento poi e ad illustrazione del soggetto, quasi ... a ricordare anche come in ogni tempo fu aspirazione sempre di Firenze la unità italiana, fu posto in basso il tradizionale Marzocco, che risorto ora posa le zampe sul «Giglio di Firenze». Gli fa riscontro l'Aquila dei Savoia, che reggendo fra i suoi artigli la Croce, che brillò sempre di speranza di libertà per l'Italia, ricorda ai posteri di quanto affetto e riconoscenza doveva essere per il popolo italiano quella casa, che dai geli della Savoia non ebbe che solo il pensiero della Indipendenza della Penisola... Quanto all'incrostatura e agli ornamenti della base – conclude lo scultore – avrei prescelto il Ravaccione, tranne il piccolo ornamento subito al piede del cavallo (*che*) dovrebbe esser di bronzo...»⁶⁰.

Nel contratto, stipulato il 15 novembre 1882, lo Zocchi s'impegna a realizzare e a collocare al suo posto il monumento entro tre anni, provvedendo anche alla costruzione e al rivestimento del piedistallo che, contrariamente alla sua proposta, dovrà essere ornato da due bassorilievi in bronzo, raffiguranti «la dimostrazione» del popolo fiorentino al re che lascia la città per trasferirsi a Roma e la Deputazione Toscana che gli presenta il plebiscito per l'annessione al Regno d'Italia. Lo Zocchi si impegna in particolare ad «eseguire il modello definitivo del gruppo equestre con creta inessiccabile e d'un *sic*» altezza dal suolo pari a quella che dovrà avere l'imbascamento» apportandovi senza alcun compenso le eventuali modifiche suggerite dal Comitato. Dovrà preparare inoltre, entro dieci mesi dal contratto, un nuovo modello del basamento, corredato da una relazione dove si precisano le dimensioni delle diverse parti che lo compongono e la scelta del materiale⁶¹.

Nei quattro anni che seguono lo scultore si dedica alla preparazione del modello definitivo: la forma in creta della statua equestre viene collaudata il 26 gennaio 1886, dopo di che lo Zocchi propone di evitare la forma in gesso, prescritta dal contratto, passando direttamente a quella in cera per la fusione, con esiti di «maggior freschezza» e soprattutto con un risparmio sulla spesa, che era tutta a suo carico.

Per definire la questione viene nominata una sotto-Commissione che, recatasi allo studio dello scultore in «Via Lungo il Mugnone», constatata che le sensibilissime variazioni di temperatura del locale, appositamente costruito dallo Zocchi per custodire il modello in creta; rischiano di danneggiarlo poiché la creta al momento «troppo umida e difficilmente resistente a pressione, domani troppo secca e quindi soggetta a crepe, potrebbe cedere e subir danno dall'opera stessa del fonditore». I commissari ravvisano pertanto la necessità di rispettare la clausola del contratto, sebbene non manchino di sollecitare il Comitato affinché aiuti finanziariamente lo scultore⁶². Mentre la sotto-Commissione si riunisce ancora per giudicare il modello definitivo del basamento, Giuseppe Poggi e Luigi Del Sarto esprimono parere favorevole sull'impiego della pietra forte (scelta dallo scultore), poiché resiste «più d'ogni altra all'intemperie... (e) il suo colore si armonizza con quello del bronzo molto più del marmo», la cui «chiarezza» e «lucentezza» «...non solo stonerebbero colla bruna gravità del bronzo ma ritrarrebbero più evidentemente le tracce dell'acqua che scorre dalla massa sovrastante; la pietra forte viene decisamente preferita anche perché, essendo «una specialità» regionale, «meglio si attaglia all'indole locale del lavoro, meglio risponde alla ricchezza ornamentale dell'insieme, meglio si presta... ad imprimere al monumento quell'aspetto di grandiosità, cui indubbiamente concorrono la maggior resistenza e invulnerabilità della materia che lo compone»⁶³. È questa la seconda occasione che si presenta all'ormai anziano Poggi per pronunciarsi ufficialmente in merito ad un'impresa, in cui di fatto si trovò a svolgere un ruolo marginale; è indubbio, tuttavia, che egli ne seguì con partecipazione le sorti, specie dal momento in cui il problema dell'ubicazione del monumento era inescandibilmente legato a quello del «riordinamento» del centro cittadino e della sua nuova piazza, di cui l'architetto «riconosceva la necessità, pur col sacrificio di qualche interessante avanzo medievale»⁶⁴. Egli volle così offrire un contributo alla sistemazione della futura «piazza Vittorio Emanuele» (*L'attuale piazza della Repubblica*) con il progetto – rimasto senza esito alcuno – di un ampio spazio rettangolare circondato da portici e imperniato sulla statua equestre di Vittorio Emanuele II tra due fontane⁶⁵.

Mentre si provvedeva a tutte le misure necessarie per il compimento dell'opera scultorea, nell'adunanza consiliare del 28 dicembre 1886 viene finalmente approvato, con alcune varianti, il piano di «riordinamento» redatto dall'Ufficio d'Arte del Comune; ancora l'anno seguente, tuttavia, il Comitato, prima di optare ufficialmente per la nuova

piazza, deve attendere che il Consiglio Comunale ne deliberi la realizzazione, ferma restando la clausola dell'idoneità di questa scelta sul piano estetico⁶⁶.

All'indomani della fusione della statua (5 luglio 1888), avvenuta alla presenza delle autorità, il problema può dirsi risolto grazie alle reiterate insistenze del Presidente Peruzzi che riesce a convincere il Sindaco Pietro Torrigiani a prendere formale impegno di consegnare al Comitato entro il 1° maggio 1889 l'area necessaria alle fondazioni del basamento così da consentire che la statua equestre possa essere inaugurata nel 1890⁶⁷. Nelle adunanze del 6 maggio e del 25 ottobre 1889 il Consiglio Comunale è già in grado di approvare le perizie presentate dall'architetto e assessore Riccardo Mazzanti, relative alle opere di fondazione (Lit. 17.007,60), alla muratura e al rivestimento in pietra forte del basamento (Lit. 24.050,71)⁶⁸. Una volta messa mano al basamento, la Commissione esecutiva deve insistere presso il Sindaco affinché il monumento venga recintato con una cancellata per proteggere «la struttura delicata della base, formata da spigoli acutissimi e da ornati delicati, facili a deturparsi», come pure a salvaguardia delle «opere in bronzo collocate a portata di mano...». La richiesta viene accolta a patto che sia la Commissione a sostenerne l'onere finanziario; il Comune, da parte sua, fornisce precise istruzioni affinché la cancellata segua «la sagoma del basamento», sia collocata «sopra o sotto» il primo gradino e che, ogni due metri, venga fissata da «capisaldi»⁶⁹.

Approssimandosi il giorno dell'inaugurazione, fissato per il 20 settembre 1890, il Comitato decide di cedere al Consiglio Comunale la direzione ufficiale dei festeggiamenti, riservandosi il diritto di coordinare il lavoro dei Comitati locali. Il Comune si trova così a esaminare due progetti di adobbo, scelti dal Comitato tra i tanti pervenuti, e un'offerta di una Ditta veneziana per l'illuminazione della piazza, quando ancora questa attende di essere sistemata definitivamente e mentre sono in corso da pochi mesi le demolizioni degli edifici che impedivano la sua formazione⁷⁰.

Ma nel momento cruciale del preparativi, quando il monumento equestre è già collocato sul basamento, giungono allarmanti notizie sulla sua stabilità, tali da costringere in un primo tempo le autorità a rinviare la cerimonia d'inaugurazione: si sarebbe cioè verificata una rotazione della statua verso il lato destro con conseguente abbassamento della zampa posteriore destra del cavallo, l'unica appoggiata alla base. Viene nominata pertanto una Commissione tecnica, di cui fanno parte gli ingegneri Giuseppe Lenci, Adolfo Brunicardi e Guido Vimercati, che dopo aver constatato



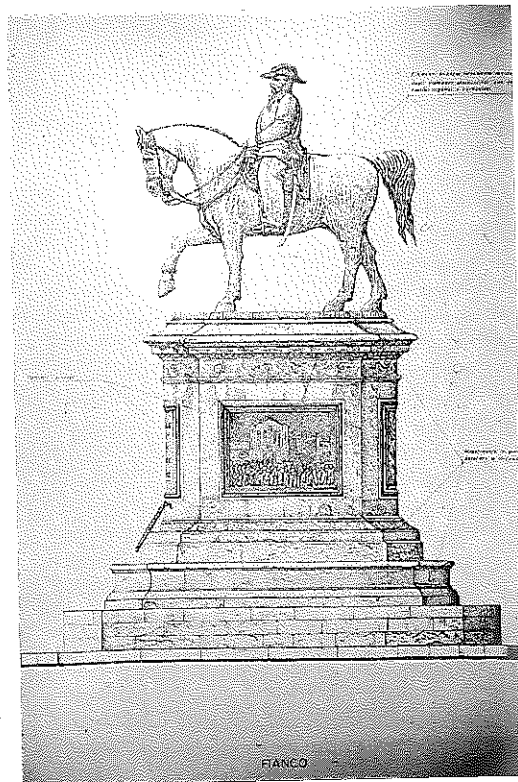
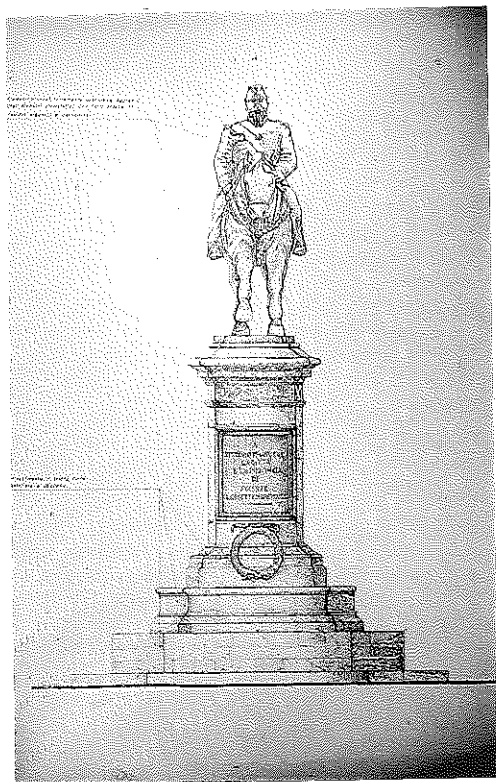
14/Firenze. Piazza «Vittorio Emanuele» con il monumento equestre a Vittorio Emanuele II di E. Zocchi (foto Alinari n. 17042).

l'efficacia dei provvedimenti assunti dallo Zocchi e dal fonditore Galli, giudica che, tutto sommato, le condizioni di equilibrio non risultano compromesse⁷¹. Il monumento viene così inaugurato nel giorno prestabilito⁷² anche se il Comune ritiene indispensabile procedere a ulteriori verifiche, incaricando dapprima l'ing. Pacciani dell'Ufficio Tecnico, il quale dopo un sopralluogo assieme allo Zocchi, suggerisce prudentemente il collaudo monostante manchino altri indizi di instabilità⁷³. Successivamente viene interpellata un'ultima Commissione – di cui fanno parte gli ingegneri Tito Gori, Dino Ugucconi e Augusto Zannoni – che nel suo rapporto del 30 gennaio 1891, dopo aver riferito in merito a tutte le sollecitazioni a cui erano sottoposti sia la statua che il basamento, anche in caso di condizioni atmosferiche e di eventi naturali eccezionali (terremoti), conferma definitivamente l'equilibrio del monumento⁷⁴. Indubbiamente l'effetto di instabilità del cavallo, che l'autore aveva voluto rappresentare «fermo, nell'atto di raspare», venne provocato da quel lieve dissesto; ciò non toglie che l'opera dello Zocchi rivelò subito carenze formali ed espressive che

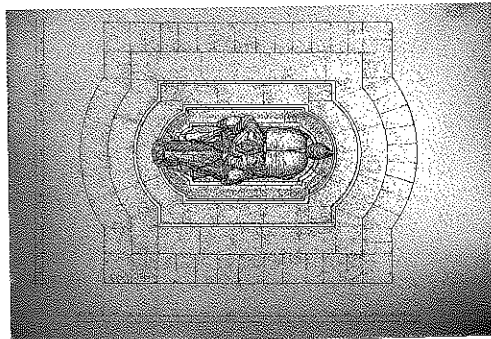
non sfuggirono ai contemporanei. Sul fronte dei «detrattori» merita segnalare Pietro Franceschini che, in una sorta di libello, pubblicato proprio l'anno stesso dell'inaugurazione, condanna senza mezzi termini, talvolta con sarcasmo, il lavoro dello scultore: dalla fattura dei bassorilievi, alla scelta della pietra forte anziché del marmo per il basamento, fino al cavallo paragonato a una «caricatura», con la «fronte tumefatta», la «modellatura del naso disgraziatissima», «i ginocchi e i garretti (che) paiono copiati da animali infermi» e il posteriore da «animale vaccino», così da risultare del tutto inverosimile. Quanto alla figura di Vittorio Emanuele II, Franceschini non è il solo a deplorarne la «pinguedine» che lo rende così goffo che non presentava «sotto i cinquant'anni», prima del suo viaggio da Firenze a Roma⁷⁵. Tollerata o accettata che fosse, questa «presenza» contribuì tuttavia ad imprimere alla piazza una precisa indennità, inserendosi in modo coerente nel contesto spaziale e architettonico, soprattutto in rapporto al tema dell'arcone monumentale, concepito da Vincenzo Micheli non solo come «ingresso trionfale» alla piazza da via Strozzi, ma an-



15/Firenze. Piazza «Vittorio Emanuele». Il monumento equestre a Vittorio Emanuele II di E. Zocchi (foto Alinari n. 2533).



16a-b-c/S. Monaco. Rilievi del monumento equestre a Vittorio Emanuele II (Comune di Firenze. Ufficio Belle Arti).



nella pag. seguente

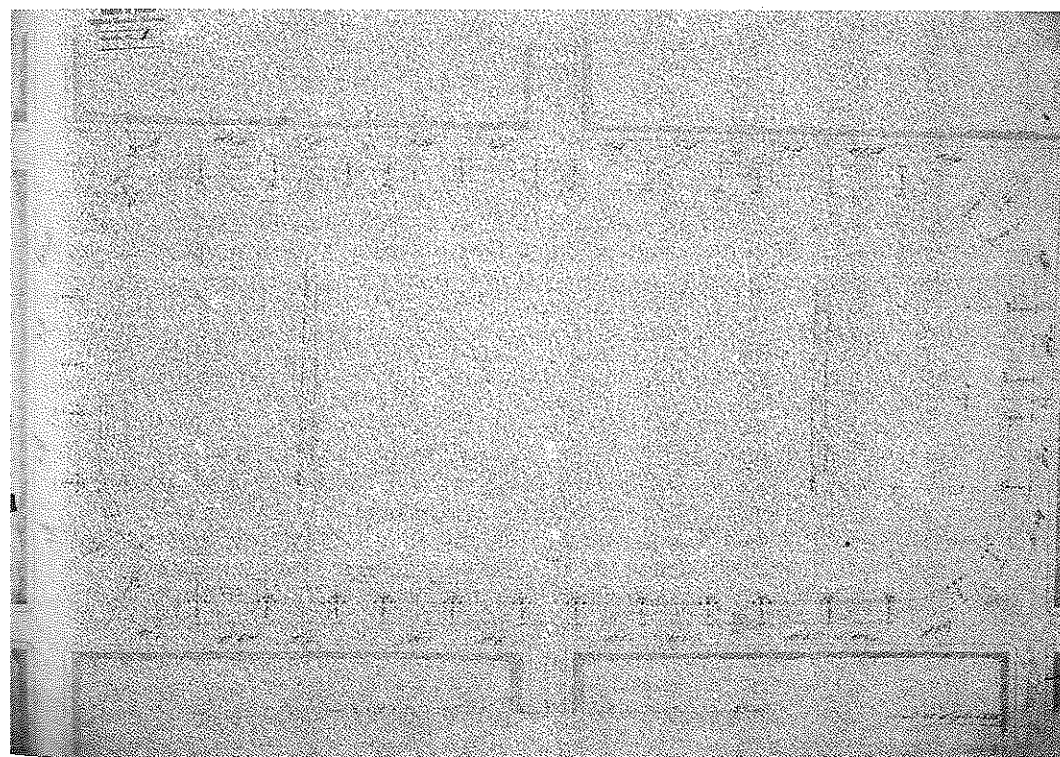
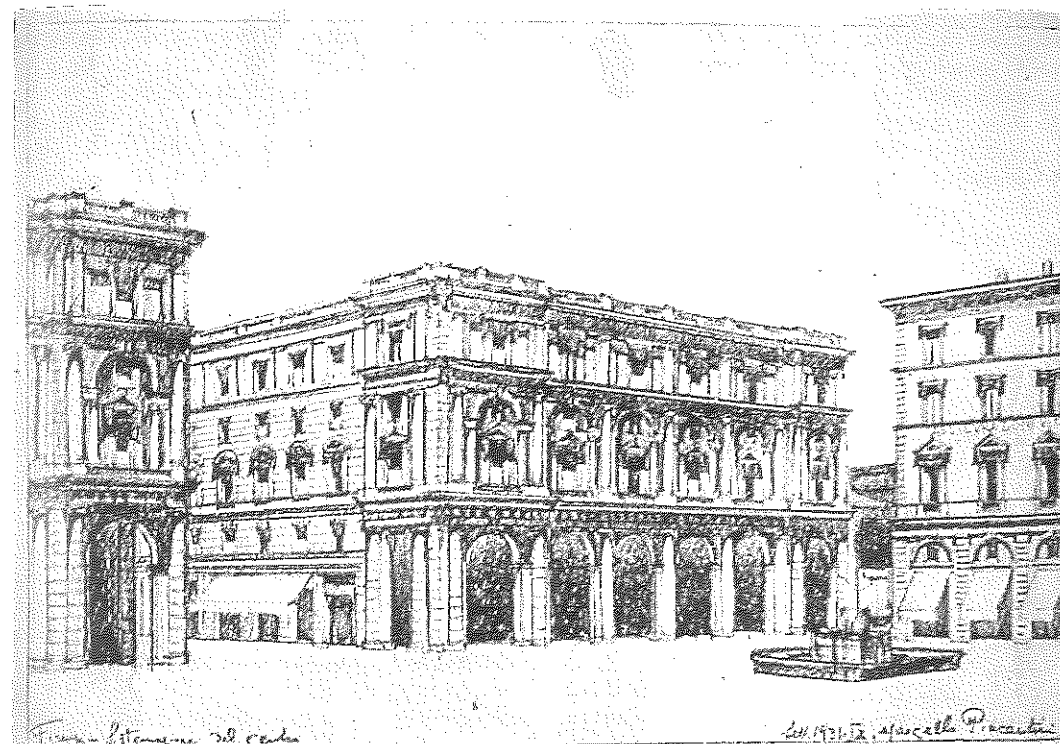
17/M. Piacentini. «Firenze. Sistemazione del centro» (9 settembre 1931). Fotolitografia del disegno prospettico di piazza «Vittorio Emanuele», con le modifiche previste dall'architetto. (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).

18/Ufficio Tecnico del Comune di Firenze. Planimetria della piazza «Maria Antonia» (poi dell'Indipendenza), 30 luglio 1856. «Orizzontale sul piano attuale della piazza B° (braccia) 11,00; orizzontale sul colmo dopo i riordinamenti della detta Piazza B° 10,00» (Firenze, Archivio del Museo storico topografico «Firenze com'era»).

che come scenografico fondale al monumento stesso.

A molti anni dalla sua collocazione, con un drastico provvedimento il Comune, decise di rimuoverlo dalla sua sede: il 20 ottobre 1932 si provvide infatti a trasferirlo da «piazza Vittorio Emanuele» (l'attuale piazza della Repubblica) a piazza Vittorio Veneto davanti alle Cascine⁷⁶, proprio nel luogo scelto a suo tempo da Giuseppe Poggi per l'omonima statua equestre, ideata da Salvino Salvini. Nelle intenzioni dell'amministrazione locale il trasferimento dell'opera scultorea era soltanto il primo passo per avviare un intervento di ben più ampia portata, che mirava a 'riqualificare' il cen-

tro cittadino ed era imperniato sulla trasformazione di «piazza Vittorio Emanuele». A quanto scrive «La Nazione» del 30 ottobre 1932, questa scelta, maturata nel tempo tra discussioni e scontenti, sarebbe da imputarsi alla convinzione, «quasi universalmente» condivisa, che la piazza con i suoi episodi architettonici e di arredo urbano, fosse l'espressione tangibile e più eloquente di «quel pessimo gusto diffuso nell'ultimo scorcio dell'Ottocento»⁷⁷, così da prefigurare, nei termini più drastici, la cancellazione dei tanto controversi esiti del «riordinamento» tardo ottocentesco. Se indubbiamente la fisionomia della piazza doveva sembrare a molti ormai obsoleta, specialmente ri-



spetto ai modelli culturali dell'urbanistica e dell'architettura di quel periodo, l'ottica della 'riqualificazione', del rinnovamento del cuore stesso della città in chiave moderna, apriva un ventaglio di ipotesi progettuali che, nel caso specifico, andrebbero verificate sulla base di altri riscontri. Sta di fatto che, su un'area già molto 'provata' dagli sventramenti e da profonde trasformazioni, era previsto un ulteriore ampliamento della piazza che, se realizzato, l'avrebbe trasformata in una sorta di piazza-foro di dimensioni molto vaste delimitata dal Palazzo delle Poste e dalla Torre dell'Arte della Lana, ponendo come fondale la Loggia del Porcellino e il Palazzo di Parte Guelfa⁷⁸; alla base di questo programma stava dunque l'intenzione di reintegrare, entro un nuovo sistema, alcuni episodi-chiave della tradizione architettonica fiorentina: una sorta di «assegnata antologica» che dal Medioevo, attraverso il Rinascimento, giungeva al nostro secolo, per comprendere il «Palazzo delle Poste, Telegrafi e Telefoni», realizzato nel 1917 su progetto dell'arch. Sabatini e dell'ing. Tognetti.

«Pare, e Dio voglia – prosegue «La Nazione» nel medesimo articolo dell'ottobre 1932 – che al più presto ...quell'arcone con tanto di scritta pretenziosa⁷⁹, sia già condannato, l'antico centro della città dovrebbe insomma perdere quel meschino aspetto che il falso grandioso gli conferisce; arco, colonne e cornice trionfale scomparsi, la piazza acquisterebbe in respiro e da corte che è, comincerebbe a diventar piazza.

Sappiamo che un progetto, in tal senso, è già pronto, con modifiche studiate seguendo il criterio di togliere ovunque il superfluo per dare all'architettura generale della piazza un volto più intonato ai tempi, armonico e semplice...». Nel ricordare ancora che «In questi giorni Brescia inaugurerà il suo centro, alla cui moderna bellezza hanno lavorato artisti e architetti, oggi, tra i primi il quotidiano auspica che «i progetti studiati» per il nuovo centro fiorentino «possano al più presto avere pratica attuazione»: una chiara allusione alla proposta di Marcello Piacentini che con la ristrutturazione del centro di Brescia, imperniata sul grande tema di piazza della Vittoria (1929-32), aveva effettivamente creato un modello di riferimento per la città medie. Nella veduta prospettica che inquadra solo una porzione di «piazza Vittorio Emanuele» (9 settembre 1931)⁸⁰, l'architetto non ci offre, tuttavia, una soluzione analoga a quella di piazza della Vittoria, dove le valenze del classicismo piacentiniano si dispiegano compiutamente, bensì una soluzione di compromesso: anche se elimina il grande arco trionfale del Micheli e il monumento equestre, sostituito con una fontana dall'impianto geometrico, dalla morfologia

molto semplice ma di dimensioni che appaiono piuttosto modeste, nondimeno Piacentini comprende nella sua sistemazione palazzo Levi (1893) di Giuseppe Boccini, e mantiene inalterata l'articolazione degli ordini sulle due fronti del neocinquecentesco «Palazzo dell'arcone» che, 'amputato' del tema dominante, assume indubbiamente nel suo complesso una diversa fisionomia.

I monumenti a Bettino Ricasoli e a Ubaldo Peruzzi in piazza dell'Indipendenza

La realizzazione dei monumenti in memoria di Bettino Ricasoli e di Ubaldo Peruzzi segue, come vedremo, un lungo e complesso percorso decisionale che vede protagonisti il Comune e ben due Comitati promotori, le cui iniziative pur rimanendo distinte finiranno per confluire nell'ambito di un progetto unitario. Nel 1880, a seguito della decisione del Comune di tributare «i meriti onori» al Ricasoli, si costituisce un Comitato *ad hoc* sotto la presidenza dell'allora Sindaco di Firenze, il principe Tommaso Corsini. Alla campagna di sottoscrizioni per raccogliere i fondi da destinarsi a un monumento contribuisce lo stesso Consiglio Comunale impegnandosi, con delibera del 28 luglio 1882, a concorrere alle spese di fondazione e costruzione del relativo basamento⁸¹. Soltanto nel 1891 il Comitato può disporre di una somma sufficiente (L. 30.000) per una statua in bronzo del Ricasoli «alta due volte il vero» (non superiore agli 8-9 m.) e posta su una base ornata da bassorilievi. Nel darne comunicazione al Sindaco, viene richiesta inoltre l'autorizzazione del Comune a collocarla sul piazzale degli Uffizi che, meglio di altre località esaminate, si presterebbe ad accoglierla per i requisiti di media ampiezza, di frequentazione e di rappresentanza, la statua verrebbe rivolta infatti verso Palazzo Vecchio, sede del più importante capitolo della vita politica dell'illustre personaggio⁸².

Sulla questione è chiamata a pronunciarsi la «Commissione Conservatrice dei Monumenti» (o «Commissione Provinciale di Belle Arti») che, pur concordando sul significato politico di tale scelta, non ritiene tuttavia di poterla soddisfare per una serie di ragioni. In primo luogo perché trova disdicevole la preminenza estetica e onorifica che il monumento verrebbe ad assumere rispetto alle statue degli «uomini illustri della Toscana» inserite nelle nicchie dei pilastri degli Uffizi a cui viene attribuito il «carattere di semplici opere decorative». La Commissione è convinta inoltre che se il monumento fosse collocato in uno spazio così «rinchiuso e in qualche modo ristretto» risentirebbe

del «campo prospettico limitato», della «luce colata che lo investirebbe dall'alto con potenti e disuguali riflessi laterali» mentre «il suo campire sovrapposto un fondo costituito da tanta molteplicità di parti architettoniche» ne «renderebbe disforme l'effetto». Esso disturberebbe «l'armonia di linee queta e solenne» del fabbricato degli Uffizi venendo a sua volta «soffocato» dall'imponenza di quest'ultimo. Di qui il suggerimento di optare per piazza S. Maria Maggiore, egualmente adatta per la sua centralità e per un'ampiezza proporzionata alle dimensioni del Monumento.

Preso atto «con rammarico» del parere sfavorevole della Commissione, il Comitato Ricasoli ne rifiuta comunque l'alternativa giudicandola inadeguata all'importanza del soggetto preferendo orientare la propria scelta su piazza S. Maria Novella⁸³.

L'insoluta *querelle* sull'ubicazione finisce per bloccare temporaneamente l'iniziativa fino a quando nel 1892 si costituisce il Comitato Peruzzi sotto la presidenza del senatore Luigi Guglielmo De Cambrey Digny, chiamato anche a presiedere la Giunta esecutiva.

È in tale occasione infatti che il Sindaco Pietro Torrigiani, intervenendo in qualità di Presidente onorario, esprime l'auspicio che «il lavoro dei Comitati Ricasoli e Peruzzi proceda di pari passo» e ... che i due monumenti siano fatti contemporaneamente⁸⁴. Legando così i destini dei due Comitati il Torrigiani contribuisce indubbiamente a sbloccare la situazione, tant'è che la Giunta Comunale, dopo aver acconsentito in un primo tempo alla concessione di piazza S. Maria Novella, il 13 novembre 1894 delibera di invitare il Sindaco «a far pratiche efficaci affinché i due Comitati, presi tra loro gli accordi opportuni, vogliano appagare il voto dei Fiorentini che i due monumenti siano collocati in Piazza dell'Indipendenza», reputata per la sua stessa denominazione «il luogo più adatto e conveniente ad onorare i due uomini, i quali l'uno dopo l'altro e pur sempre uniti e concordi sorsero per spontaneo consenso della coscienza pubblica a rappresentare il nuovo ordinamento politico della patria»⁸⁵.

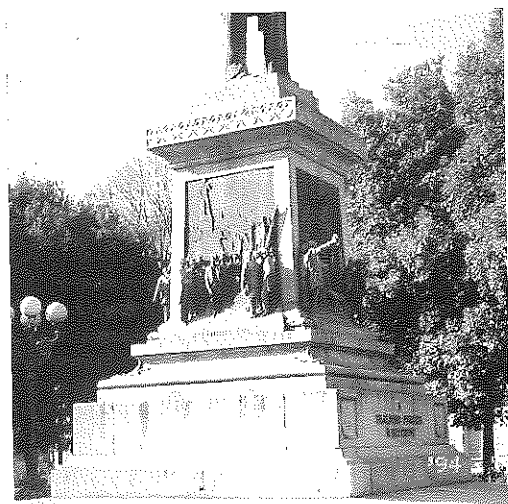
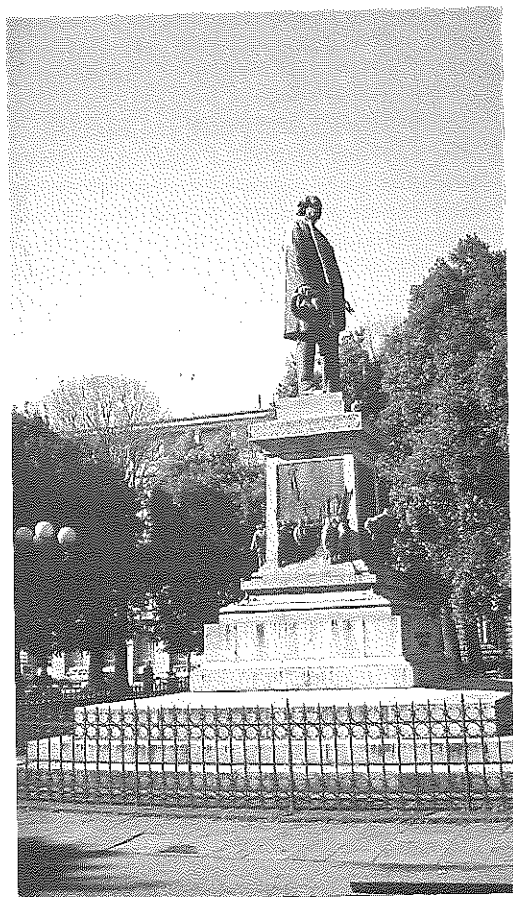
La proposta viene corredata da un progetto di sistemazione dei due monumenti, redatto dall'«Ufficio d'Arte» del Comune, che introduce una sostanziale modifica nell'assetto di piazza dell'Indipendenza, alla cui sistemazione si era provveduto anni prima con pochi e circoscritti interventi, lasciando inalterato l'ampio spazio rettangolare per consentire ai cittadini di riunirsi nelle occasioni festive e nelle cerimonie collettive: nel 1858 era stato realizzato il marciapiede perimetrale in pietra collocando al suo interno cippi e panchine; nel 1869, sulla base di un progetto redatto nel '67 dall'«Ufficio d'Arte» del Comune, era stata piantata

una doppia fila di alberi (circondati da arbusti) lungo la linea dei cippi intorno alla piazza. In questa occasione viene riproposta l'apertura di quel tratto di strada che congiungendo attualmente via XXVII Aprile (già S. Apollonia) a via Cosimo Ridolfi (già S. Paolo), taglia la piazza in due parti sull'asse dei lati maggiori compromettendone l'unità d'insieme a favore di una soluzione del tutto finalizzata ai due monumenti, destinati a fronteggiarsi da un lato all'altro della piazza⁸⁶. Il progetto viene accolto da entrambi i Comitati, i quali nell'affrontare il problema della realizzazione dei rispettivi monumenti palesano tuttavia intenzioni diverse: mentre il Comitato Ricasoli è favorevole all'ipotesi di bandire un concorso generale, quello Peruzzi preferisce limitarlo a quegli artisti che nel frattempo si sono offerti di eseguire l'opera con tutte le possibili facilitazioni. Suscitando le vibranti proteste del «Circolo degli Artisti di Firenze», il Comitato Peruzzi deciderà inoltre di accogliere solo otto delle 506 candidature pervenutegli, chiamando a partecipare al concorso gli scultori Antonio Bortone, Leopoldo Costoli, Augusto Passaglia, Augusto Rivalta, Raffaello Romanelli, Italo Vagnetti, Cesare e Emilio Zocchi⁸⁷.

Mentre cominciano a pervenire le prime adesioni, la Giunta esecutiva del Comitato stesso appronta il regolamento per la presentazione dei bozzetti e per la realizzazione del monumento. Questo dovrà consistere in una statua di bronzo «grande non meno di due volte il vero» – salvo eventuali variazioni concordate con il Comitato Ricasoli – da collocare nella zona a sinistra di piazza dell'Indipendenza (rispetto a chi entra da via XXVII Aprile). Il piedistallo «dovrà avere le dimensioni, la forma, le decorazioni convenienti al buon effetto estetico del Monumento» (art. 4) e, entro 18 mesi dalla stipulazione del contratto, il vincitore dovrà preparare i modelli della statua, i due bassorilievi e altri ornamenti destinati alla base, nonché provvedere a tutto il necessario per la posa in opera. Mentre il Comitato s'incaricherà della fusione, le opere di fondazione e di costruzione della base saranno a carico del Comune (art. 6).

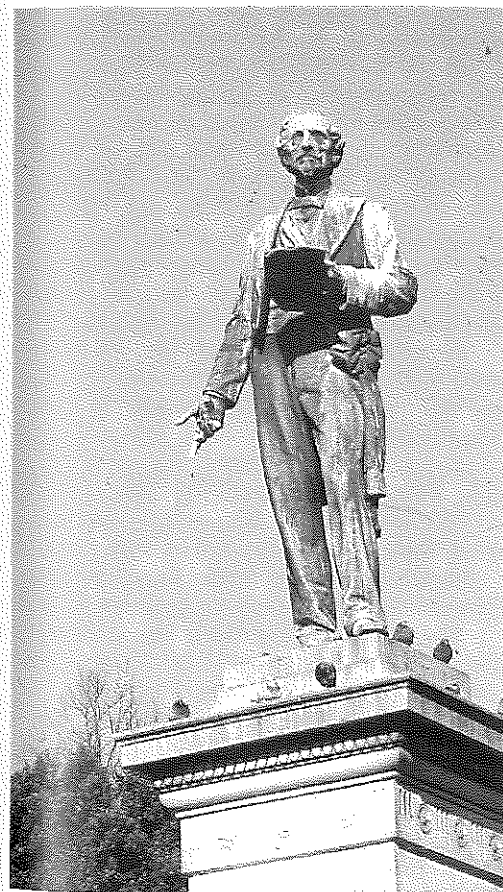
Per quanto riguarda invece le norme di partecipazione al concorso, viene prescritta la presentazione entro il 31 maggio 1896 dei bozzetti «in tutto rilievo della statua» (altezza non inferiore ai 60 cm) e della base, nonché un disegno dell'apparato scultoreo e ornamentale «corredato da una descrizione che ne indichi il concetto»⁸⁸.

Il 3 giugno 1895 il Consiglio Comunale convoca una sessione straordinaria per deliberare sulle proposte della Giunta. Nel vivace e prolungato dibattito che ne segue, se da una parte si registra un consenso generale sulla scelta di Piazza dell'Indipendenza, dall'altra non si risparmiano critiche

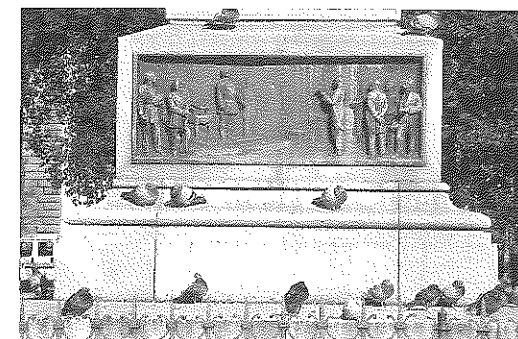


19/20/21/Firenze. Piazza dell'Indipendenza. Monumento a Ubaldo Peruzzi di R. Romanelli (foto dell'a.).

all'«Ufficio d'Arte» per la proposta di dividerla, giudicata dal più strenuo oppositore (l'avv. Pilade Mercè) del tutto priva di criteri estetici, poco vantaggiosa sul piano funzionale e gravosa sul piano finanziario. L'unico a sostenerla è il senatore Niccolò Nobili (residente nella piazza stessa e membro del Comitato Peruzzi) secondo il quale l'apertura del nuovo tratto di strada non solo ripristinerebbe una situazione antecedente agli ultimi interventi (1869) ma risolverebbe il grave problema d'impaludamento dell'area nella stagione invernale, dovuto alla mancanza di fognature. Inoltre tale provvedimento s'imporrebbe – a suo avviso – per adeguare l'altezza dei due monumenti alle dimensioni della piazza. Contro tali argomentazioni reagisce vivacemente un altro consigliere, l'avv. Domenico Pucci, che propone invece la realizzazione di una guida di pietra e di un adeguato sistema fognario. Di fronte all'impossibilità di giungere ad un pieno accordo, anche per mancanza di precisi ragguagli sulle dimensioni dei due monumenti, prevale infine la decisione di invitare la Giunta a elaborare un altro progetto, non appena i Comitati avranno presentato i bozzetti prescelti⁸⁹.



22/23/24/Firenze. Piazza dell'Indipendenza. Monumento a Bettino Ricasoli di A. Rivalta (foto dell'a.).



Nel frattempo il Comitato Peruzzi si trova ad affrontare due importanti decisioni; la prima riguarda l'offerta della nota Ditta Pietro e Leopoldo Galli (con sede in via Cavour 79), relativa alla fusione del monumento, che viene accettata per le condizioni «eccezionalmente vantaggiose». Successivamente vengono presi accordi con l'architetto dell'Opera di S. Croce, Luigi Del Moro, per la disposizione dei bozzetti nel Refettorio del Chiostro Grande, dove rimarranno esposti al pubblico dal 19 al 26 gennaio 1895 e, in un secondo tempo (27 gennaio-2 febbraio) al solo Comitato per l'espletamento della votazione⁹⁰.

Dopo un primo scrutinio (3 febbraio) in cui nessun bozzetto risulta aver ottenuto la maggioranza assoluta delle preferenze, nella seconda votazione si aggiudica la vittoria il bozzetto denominato «Romano e Renzo» (n. 2) dello scultore Raffaello Romanelli. Nella relazione acclusa, l'autore dichiara di aver voluto «secondare un indirizzo moderno» in materia di monumenti, inteso cioè «ad ottenere

delle linee maggiormente decorative», e di essersi ispirato a criteri di massimo realismo nella fisionomia del soggetto. Per la «modellatura» e collocazione della statua nonché per la fusione dei quattro bassorilievi della base, lo scultore fissa un preventivo di Lit. 18.000. Ma nel momento stesso in cui viene reso noto l'esito del concorso, il Romanelli si trova al centro di una polemica per essersi manifestato anzitempo al Presidente Digny quale autore del bozzetto prescelto, contravvenendo in tal modo ad una precisa norma del concorso che prescrive l'anonimato. Tuttavia il Comitato preferisce mettere subito a tacere la questione, autorizzandolo ad apportare al bozzetto alcune modifiche che erano state suggerite dallo stesso Presidente e che rendono necessario prorogare la stipulazione del contratto. In merito alla statua ignoriamo quali obiezioni siano state sollevate; sta di fatto che lo scultore si offre addirittura di scolpirla a grandezza naturale per consentire di individuarne meglio i difetti e quindi le eventuali correzioni. Si impegna inoltre a presentare un nuovo bozzetto della base – giudicata poco conforme ai modelli toscani – e a modificare i soggetti dei quattro bassorilievi, da lui interamente dedicati ad episodi salienti della vita del Peruzzi. Quest'ultima scelta era stata criticata infatti da Isidoro Del Lungo, – stimato esperto di cose fiorentine nonché membro del Comitato stesso – che aveva suggerito di riservare due episodi alla storia dell'illustre famiglia fiorentina⁹¹.

Una volta risolti i problemi emersi in fase di concorso, il Comitato Peruzzi decide di riprendere i contatti con il Comitato Ricasoli, tramite i rispettivi Presidenti, con l'intenzione di accordarsi sulle misure necessarie per «armonizzare» tra loro i due monumenti⁹². È da poco infatti che era stato messo a concorso il monumento Ricasoli, destinato ad occupare il centro della parte settentrionale di piazza dell'Indipendenza. Il relativo programma è del tutto analogo a quello del concorso Peruzzi fatta eccezione per il compenso assegnato al vincitore (Lit. 28.000), ben superiore a quello richiesto dal Romanelli ma comprensivo anch'esso della prestazione d'opera e della fusione in bronzo della statua e dei pannelli scultorei, destinati alla base.

Anche in questo caso è il Comune a sostenere l'onere delle opere di fondazione e di costruzione del basamento. Ai concorrenti viene fatto obbligo di presentare tra il 25 e il 31 maggio 1896 nel Refettorio del Chiostro di S. Croce i seguenti elaborati: «un bozzetto d'insieme in tutto il rilievo e in gesso» (dell'altezza non inferiore ai 70 cm), «lo sviluppo della statua in proporzione di un quarto» rispetto all'opera realizzata (la quale, a sua volta, non dovrà essere inferiore al doppio delle dimen-

sioni reali del soggetto) e infine un disegno dei bassorilievi o di altre decorazioni per la base⁹³.

Scaduti i termini di consegna, l'architetto Dario Guidotti, membro della Giunta esecutiva, viene incaricato di allestire l'esposizione dei 17 bozzetti pervenuti nel Refettorio Grande di S. Croce, messo a disposizione anche questa volta dall'arch. Del Moro. Dopo di che una Commissione giudicatrice, presieduta dal principe Tommaso Corsini e formata dall'architetto Riccardo Mazzanti, da Adolfo d'Andrade, Augusto Passaglia, Edoardo Gelli e da Davide Calandra, si riunisce per verificare se i concorrenti hanno ottemperato o meno alle norme del concorso e, dopo aver escluso all'unanimità un solo bozzetto, procede a ben quattro votazioni, rese necessarie dalla quantità degli elaborati. Nell'ultima si aggiudica la vittoria il bozzetto «Ricasoli» (n. 2) dello scultore Augusto Rivalta. Gli vengono riconosciuti infatti «indiscutibili e spiccati meriti artistici» e «una figura composta, in atteggiamento dignitoso, scevro di qualunque volgarità», anche se si suggerisce allo scultore di approntare un nuovo modello della base («alquanto pesante») che sia più proporzionato alla figura, e più adatto a «bilanciare la massa del Monumento... a quella del Monumento a Ubaldino Peruzzi»⁹⁴.

L'espletamento dei concorsi viene accolto con «viva soddisfazione» dalla Giunta Comunale, la quale si affretta ad esprimere ai Comitati Ricasoli e Peruzzi l'auspicio che l'inaugurazione di entrambi i monumenti possa avvenire il 27 aprile 1897, 38° anniversario della rivoluzione toscana «di cui tanta parte ebbero i due illustri concittadini»; «l'impresa è ardua ma è proprio il caso di dire volere e potere ed io potrò» commenta alla notizia Augusto Rivalta che deve ancora stipulare il suo contratto (5 agosto 1896). In base ad esso lo scultore s'impegna a realizzare una statua bronzea del Ricasoli in posizione eretta, dell'altezza minima di «due volte il vero» e non inferiore a m. 3,60 «dal plinto al sommo della testa»; l'altezza complessiva del monumento viene invece fissata «approssivamente» in 9 m., nell'attesa di prendere gli «opportuni accordi» con il Comitato Peruzzi. Entro due mesi dalla stipulazione del contratto il Rivalta è tenuto inoltre a presentare alla Giunta esecutiva i seguenti elaborati: un nuovo modello d'insieme del monumento, un progetto della base seguito più tardi dal relativo modello e infine i bozzetti di quattro bassorilievi (poi ridotti a due nella base realizzata). Alla fusione della statua e dei bassorilievi provvederanno i Fratelli Galli della Regia Fonderia delle Statue di Firenze, ai quali si raccomanda di adottare «il sistema detto a cera perduta secondo le buone regole d'arte»⁹⁵.

Mentre il Rivalta sta mettendo mano alla sua opera, Raffaello Romanelli presenta un modello a

grandezza naturale della statua di Ubaldino Peruzzi che, sebbene riscuota la piena approvazione della Giunta esecutiva per «le eccellenti qualità artistiche sia dal lato della somiglianza sia da quello della posa», dovrà subire tuttavia alcune «lievi modificazioni». Ancora sospesa rimane invece la questione del quarto bassorilievo per la base, destinato a raffigurare un episodio della storia antica della famiglia Peruzzi se il Romanelli non avesse sollevato la ragionevole obiezione che i costumi antichi dei personaggi mal si sarebbero accostati a quelli moderni dei rimanenti episodi. Di qui la controproposta del Presidente Digny, condivisa dallo stesso Isidoro Del Lungo, di mutare il soggetto con quello della cerimonia d'inaugurazione del David di piazzale Michelangelo, avvenuta nel 1875 alla presenza del Peruzzi, allora Sindaco di Firenze⁹⁶.

Il 2 aprile 1897 il Romanelli può annunciare al Segretario del Comitato: «Caro Bargagna, il lavoro mio è totalmente determinato e quindi avendo adempiuto ai miei doveri con puntualità, anche a scapito grandissimo dei miei propri interessi, voglio sperare che il Comitato Peruzzi e più specialmente il Senatore Conte Digny... vorranno pensare a trovar modo che io in qualche maniera sia compensato. Se ogni fatica merita premio io certamente sento di meritarlo. Spero quindi – proseguo lo scultore – che... verrà fatto ogni sforzo acciòché la somma stanziata per questo monumento venga pareggiata a quella... per il Monumento Ricasoli. Alle cortesie ma ferme rimostranze del Romanelli, venute a conoscenza del migliore trattamento economico riservato al suo collega, si aggiungono quelle dei Fratelli Pietro e Leopoldo Galli che loro malgrado accettano di fondere la statua e i bassorilievi del monumento Peruzzi per un compenso di Lit. 10.000, al solo «desiderio di cooperare per eternare la memoria del compianto» e illustre concittadino⁹⁷.

Non sussistono invece problemi di sorta per la fusione della statua di Bettino Ricasoli, che i medesimi fonditori si impegnano ad eseguire per un compenso di Lit. 6.800 e a consegnare al Comitato in tempo per l'inaugurazione, prorogata al 24 giugno 1897. Quanto alla fusione in bronzo dei bassorilievi modellati dal Rivalta, ne viene dato incarico al pistoiese Giovanni Cappellini per un compenso di Lit. 2.100⁹⁸. Nel volgere di un mese i Fratelli Galli portano a termine il lavoro, consentendo a un'apposita Commissione, formata dallo scultore Augusto Passaglia, dall'arch. Dario Guidotti e dall'ingegnere comunale Domenico Moretti di effettuare il 15 aprile 1897 un «parziale collaudo» della statua e della sua base con esito positivo, confermato otto mesi più tardi dal «collaudo finale» in cui i due bassorilievi della

base vengono esaminati e «riconosciuti conformi in tutto ai bozzetti già presentati, ben collocati al posto loro» nonché «degnò ornamento della nuova opera d'arte». In questa fase in cui la sistemazione delle basi di granito dei due monumenti procede di pari passo per opera degli scalpellini giunti appositamente da Baveno, si ha notizia di un imprecisato danno alla base del monumento Peruzzi, che il Romanelli imputa alla Ditta di Baveno, fornitrice del materiale, la quale invece ne scarica la responsabilità sulle maestranze. In tale circostanza lo scultore si affretta a raccomandare che la base venga coperta con due stuoie «acciocché le persone di fuori non possano vedere lo sbaglio occorso» ma anche per consentirgli di «provare» i bassorilievi. E una volta constatato con soddisfazione che le basi di entrambi i monumenti «vanno magnificamente», il Romanelli si premura di sollecitare che i due Comitati premiano con la consueta «regalia» gli scalpellini prima della loro partenza⁹⁹.

La cerimonia d'inaugurazione, dopo essere slittata dal giungo del '97 all'autunno del '98, viene quindi definitivamente fissata dal Sindaco Torrigiani per il 27 aprile 1898, in concomitanza con le feste per le onoranze centenarie a Paolo Toscanelli e Amerigo Vespucci e alla presenza di numerose personalità, a cominciare da Re Umberto e dalla Regina Margherita¹⁰⁰. L'atto di inaugurazione e consegna dei due monumenti al Comune contiene ulteriori precisazioni in merito al loro stato definitivo: la statua di Bettino Ricasoli (alta m. 3,98) occupa la parte settentrionale di piazza dell'Indipendenza e raffigura lo statista nell'atto di presentare a Vittorio Emanuele il plebiscito della Toscana. I soggetti dei due bassorilievi, posti sui lati anteriore e posteriore della base (alta m. 5,90), sono dedicati rispettivamente alla presentazione del plebiscito toscano e alla visita di V. Emanuele al Castello di Brolio. Al centro del lato anteriore figura inoltre la seguente iscrizione: «A Bettino Ricasoli MDCCCXCVII». La statua di Ubaldino Peruzzi (alta m. 3,60) lo rappresenta invece nell'atto di parlare al popolo sulla stessa piazza il 27 aprile 1859, mentre i quattro bassorilievi della base (h. m. 5,60) illustrano i seguenti episodi della sua vita: l'annuncio ai fiorentini (27 aprile 1859) sempre su piazza dell'Indipendenza della partenza del Granduca Leopoldo II (*lato anteriore*), il viaggio a Innsbruck, nel ruolo di Capitano della Guardia Civica, per riprendere i prigionieri di Curtatone e Montanara (*lato sinistro*), l'inaugurazione del David di piazzale Michelangelo alla presenza delle autorità civili e militari e degli scienziati italiani e stranieri (*lato destro*) e infine – quale Sindaco di Firenze – l'annuncio all'uscita di Palazzo Feroni (*sede del Comune*) dell'occupazione di Roma il 20

settembre 1870. Nello zoccolo della base sono incisi gli stemmi dei quattro quartieri di Firenze, lo stemma dei Peruzzi, e un'iscrizione analoga a quella per il Ricasoli.

Nel pronunciare a nome dei due Comitati il discorso inaugurale, il senatore Luigi Guglielmo De Cambray Digny così conclude rivolgendosi al Sovrano: «Tutta questa popolazione è venuta da ogni parte della Toscana e acclamando Voi e gli uomini che queste statue ricordano conferma solennemente il plebiscito del 1859... col quale i padri Suoi chiusero la Storia della Civile Toscana e ne confusero ormai le sorti con quelle dell'Italia e della Vostra gloriosa Dinastia»¹⁰¹

Note

- 1 G. POGGI, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze. Relazione di Giuseppe Poggi (1864-1877)*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1882, p. 124.
- 2 Sul piano di «riordinamento» del centro di Firenze si vedano: S. FEI, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze 1971; Id., *Firenze 1881-1898: la grande operazione urbanistica*, Roma, Officina Ed., 1977; O. FANTOZZI MICALI, *La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere: progetti dall'Ottocento alla seconda guerra mondiale*, Firenze, Alinea Ed., 1992 (dedicato in particolare all'analisi delle proposte non realizzate); C. CRESTI, *Firenze, capitale mancata*, Milano, Electa, 1995 (*Dalla costruzione della Sinagoga alla distruzione del Ghetto*, pp. 94-133 in particolare). Naturalmente questi contributi non mancano di accennare al monumento equestre a Vittorio Emanuele II dello Zocchi, anche se non ne fanno oggetto di una specifica trattazione.
- 3 Al concorso per le due statue equestri, bandito con i decreti del 23/9, del 4 e 17/10/1859 accenna Poggi nella citata «Relazione» del 1882 (cfr. nota 1). La citazione è tratta dai seguenti studi di G. Corsani, a cui si rimanda anche per le notizie in merito alla sistemazione di piazza dell'Indipendenza: *Tre piazze dell'Ottocento a Firenze*, Atti del Convegno «Le piazze. Lo spazio pubblico dal Medioevo all'età contemporanea», a cura di A. Marino, Milano, Electa, 1993, pp. 165-174 (cit. a p. 167) e *Il nuovo Quartiere di Barbano presso il Forte di S. Giovanni Battista a Firenze (1834-1859)*, in «Storia dell'urbanistica. Toscana/III. Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1864), la definizione di una nuova immagine urbana», supplemento di «Storia dell'urbanistica», Gennaio-giugno 1995, Roma, Ed. Kappa, 1995, pp. 7-30 (cit. a p. 21).
- 4 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 124.
- 5 G. CORSANI, *Tre piazze...*, cit., p. 167.
- 6 E.N., *Sulla statua equestre di S.M. il Re Vittorio Emanuele modellata dal Prof. Salvino Salvini per eseguirsi in bronzo*, Firenze, Presso Felice Paggi Libraio-Editore, Firenze, 1868, pp. 7-8. Il testo reca la data 29 giugno 1868.
- 7 Si vedano al riguardo: G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., 1882; Id., *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze 1909; F. BORSI, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1966; Id., *La Capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Firenze, Colombo, 1970; *Il Disegno della città. L'urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, nov.-dic. 1980), Firenze, Alinea Ed., 1986 (cfr. in particolare i contributi di F. Borsi, R. Rossi, G. Morolli, S. Frasca); *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, catalogo della mostra (Firenze, Uffici-Sala delle Reali Poste, dic. 1989-genn. 1990), a cura di R. Manetti e G. Morolli, Firenze, Alinea ed., 1989.
- 8 F. BORSI, *L'architettura...*, cit., p. 113.
- 9 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 126.
- 10 *Ibidem*, p. 124 (30/5/1867).
- 11 *Ibidem*, p. 124.
- 12 *Ibidem*, p. 125.
- 13 E.N., *Sulla statua equestre...*, cit., p. 7.
- 14 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 125.
- 15 *Ibidem*.

16 E.N., *Sulla statua equestre...*, cit., p. 11.

17 *Ibidem*, pp. 9-10.

18 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 125.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Si vedano le piante delle varie «Sezioni» del tracciato viario, pubblicate da R. Rossi, *Lo stradone di qua d'Arno*, in *Il disegno della città...*, cit., pp. 51-66.

23 *Ibidem*, pp. 57, 66 nota 22.

24 Sul «Foro Napoleone» si veda il fondamentale contributo di E. GODOLI, *Progetti urbanistici per Firenze del periodo napoleonico*, in «Storia dell'urbanistica. Toscana/I. Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1859): allargamenti stradali e nuovi quartieri», a cura di G. Fanelli, supplemento di «Storia dell'urbanistica», gennaio-giugno 1987, Roma, Ed. Kappa, 1987, pp. 7-18. Rispetto al tema di «piazza Vittorio Emanuele», le soluzioni planimetriche poggiane (a ferro di cavallo e a semi-anfiteatro del progetto del 1869) non presentano sostanziali novità se le paragoniamo anche a quelle elaborate in precedenza dall'ing. Flaminio Chiesi (10/3/1849) e dall'arch. Giuseppe Perini (8/2/1854) nell'ambito dei rispettivi progetti per il quartiere delle Cascine; entrambi sono pubblicati da F. VENTURA, *Le trasformazioni urbanistiche della Firenze preunitaria*, in *Il disegno della città...*, cit., pp. 21-38 (figg. 4, 6, pp. 31, 36). Una approfondita analisi della formazione di questo quartiere, anche in riferimento ai «controprogetti» Chiesi e Perini, ci viene da G. CORSANI, *Il nuovo quartiere di città alle Cascine dell'Isola a Firenze*, in «Storia dell'urbanistica. Toscana/I...», cit., pp. 19-65.

25 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 125.

26 G. MOROLLI, *Regesto cronologico delle opere di architettura di G. Poggi in Giuseppe Poggi e Firenze...*, cit., p. 140.

27 G. POGGI, *Sui lavori...*, cit., p. 126.

28 Questa ed altre più dettagliate notizie sulle colonne e i capitelli, tratte dalle fonti poggiane (cfr. nota 7) vengono riportate da G. Morolli nel *Regesto cronologico...*, cit., pp. 140-141.

29 E.N., *Sulla statua equestre...*, cit., p. 12.

30 ASCF, *Inaugurazione del Monumento a Vittorio Emanuele II Re d'Italia*, b. 4184, 12/1/1878. Delib. della Giunta Comunale per la formazione del Comitato che comprende, oltre al Presidente, tre vice-presidenti (il marchese Carlo Alfieri di Stostegno, senatore e assessore, dimessosi il 26/2/1882, il conte Guglielmo De Cambray Digny, senatore, e il marchese Pietro Torrigiani), un segretario, un economo e un tesoriere.

31 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 25/7/1879. «Comitato per un monumento in Firenze a Sua Maestà Vittorio Emanuele II. Relazione della Commissione esecutiva, Firenze, Le Monnier, 1880 (relatore: U. Peruzzi).

32 *Ibidem*.

33 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 20/1/1878, 16/7/80 (lettere degli scultori).

34 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 25/7/1879 (cit. alla nota 31) e 28/4/1879. Relazione del Pelli Fabbroni all'adunanza della Commissione esecutiva.

35 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 8/6/1879. «Relazione e studi della sotto Commissione,

con allegata la «Misurazione e valutazione dei Pietrami e Muramenti occorrenti per la costruzione di un monumento».

36 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 27/7/1879 (cit. alla nota 31).

37 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 9/1/1880. Delib. del Comitato nell'adunanza generale.

38 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 30/7/1879. Risposta dell'ing. Del Sarto al Presidente Peruzzi, con allegato il «disegno dimostrativo» della colonna della Giustizia su piazza Santa Trinita da cui risultano le seguenti misure: zoccolo (m. 0,57), basamento (m. 2,28), colonna (m. 13,47). *Ibidem*, 1/8/1879. Risposta della «Direzione 5^a dell'Ufficio d'Arte del Comune al Peruzzi.

39 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, ins. 24. «Relazione del Presidente alla Commissione, letta nell'Adunanza del 27 gennaio 1880».

40 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 17/11/1880. «Comitato per un monumento in Firenze a Sua Maestà ecc. Relazione della Commissione esecutiva al Comitato generale, approvata nella Adunanza della Commissione del 30 luglio 1880», Firenze, Le Monnier, 1880.

Le tre adunanze segnalate in questa relazione risalgono ai gg. 6, 14 e 17/2/1880. Si riportano qui di seguito, sinteticamente, le valutazioni pro e contro le varie piazze, espresse in seno alla Commissione: «Piazza Manin» (*piazza d'Ognisanti*), difettosa dal punto di vista prospettico, poco centrale e parzialmente frequentata; «il piazzale e l'arco degli Uffici», troppo vicino al monumento equestre di Cosimo I; «Piazza Nuova di Santa Maria Novella», irregolare, condizionata dalla presenza delle due guglie-obelischi, ma ampia, centrale e frequentata, valorizzata dalla presenza della chiesa di S. Maria Novella e delle logge del convento di S. Paolo; «Piazza Vecchia di S. Maria Novella» (*piazza dell'Unità Italiana*): osservazione analoga alle precedenti, ma avvantaggiata dalla vicinanza della stazione; piazza dell'Indipendenza: più adatta ad ospitare due statue equestri, troppo distante dal centro, poco frequentata, da escludere per i problemi tecnici di fondazione del basamento, dovuti alla presenza dell'Emissario lungo l'asse minore della piazza; «Largo del Lungarno Nuovo» (*tra il Lungarno A. Vespucci e Corso Italia*), destinato ad ospitare la statua di G. Garibaldi: privo di una precisa morfologia, di dimensioni tali che un monumento scultoreo sarebbe d'intralcio alla circolazione, da escludere anche per la presenza del canale di scarico del «Fosso Macinante» ecc. ma favorito per i «pregevoli» effetti prospettici e per essere meta prediletta delle passeggiate; «Piazzale Vittorio Emanuele II» (*piazza Vittorio Veneto*): decentrato, eccessivamente ampio, privo di cornice architettonica ma punto nevralgico della vita cittadina e già destinato ad ospitare la statua equestre del re, ideata dal Salvini; Piazza Pitti: poco centrale, scarsamente frequentata, priva di effetti prospettici, inadatta ad ospitare una statua poiché ostacolerebbe l'accesso al palazzo Pitti, ma favorita dal suo significato politico e morale.

41 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, Insetti da «La Nazione», lettere del 19 e del 21/2/1880.

42 ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 17/11/1880 (cit. alla nota 40). Secondo le nuove stime, accertate dal Presidente, la somma destinata al vincitore

verrebbe così ripartita: L. 34.000 allo scultore, L. 70.000 al fonditore e L. 11.000 per il rivestimento marmoreo della base, per i fanali, i pilastri e le catene di ferro attorno al Monumento. Si veda anche ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 15/11/1882 segnalato nella nota 59.

⁴³ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 12 e 26/12/1880 (Sesta e settima adunanza del Comitato).

⁴⁴ Nell'ultima adunanza del 26/12/1880, durante la quale viene comunicato il contenuto di una lettera inviata al Peruzzi dall'amico Sebastiano Fenzi che caldeggia la scelta del «Piazzale Vittorio Emanuele» con un esplicito riferimento alla inattuata sistemazione poggiana con le «magnifiche colonne».

⁴⁵ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 18/5/1881. «R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze. Monumento al Re V.E. II. Rapporto della Presidenza».

⁴⁶ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184 (1879-1881), 30/1/1881. «Verbale dell'Adunanza straordinaria della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze».

⁴⁷ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 25/4/1881. «Allegato B. Monumento al Re Vittorio Emanuele II. Rapporto della Commissione Speciale, allegato al «Verbale dell'Adunanza Generale straordinaria ecc. del 10/5/1881, segnalato nella nota seguente.

⁴⁸ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 10/5/1881. «Verbale dell'Adunanza Generale straordinaria del Collegio di Professori della R. Accademia delle Arti del Disegno». Il 27 aprile 1859 il popolo fiorentino si riunì in piazza dell'Indipendenza per dare inizio a quella che è stata ricordata come la più pacifica rivoluzione che mise fine al trono dei Lorena.

Contrariamente alle valutazioni espresse a suo tempo dalla Commissione speciale (cfr. nota 40), la Commissione accademica esclude il «Piazzale Vittorio Emanuele» perché è frequentato solo in alcune ore del giorno e soprattutto per le sue dimensioni troppo ampie rispetto alle proporzioni previste per la statua, che in quella sede assumerebbe un carattere «decorativo anziché monumentale». Quanto a «Piazza de' Pitti» — selezionata anch'essa dalla Commissione speciale — è la prima ad essere esclusa poiché il monumento, posto sul ripido pendio, produrrebbe uno «sgradevole effetto estetico».

⁴⁹ Si vedano i documenti segnalati alle note 45 e 48.

⁵⁰ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 27/5/1881. «Direzione 3° Ufficio Lavori Pubblici del Comune al Sindaco».

⁵¹ La notizia è tratta dal documento segnalato alla nota 66. La delibera di approvazione del 17/12/1881 e tratta da ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 30/6/1890.

⁵² ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 15/6/1881. «Comitato per un Monumento a S.M. il Re Vittorio Emanuele II in Firenze. Programma di Concorso».

⁵³ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 31/12/1881 («Processo verbale di chiusura del concorso». Firmatari: Nemezio Fatichi, notaio, avv. Enrico Fazzini, Oreste Vannini Parenti, Quintiliano Bargagna) e 9/1/1882 («Relazione della Commissione esecutiva per il Monumento»). I bozzetti sono privi di basamento. La

Commissione verifica che molti di essi presentano omissioni rispetto alle norme del concorso. Secondo una prassi consueta, ogni bozzetto è contrassegnato da un motto che viene ripetuto su una busta sigillata contenente il nome del candidato, e dovrebbe essere accompagnato da una relazione scritta che in questa occasione talvolta manca. Nella relazione debbono essere indicati i materiali da impiegare nel basamento, le misure dell'opera, la fonderia designata. Le dimensioni dei bozzetti debbono essere «non inferiori al decimo del monumento» (art. 11). Per una migliore disposizione dei pezzi, troppo ammassati nella Sala «del Colosso», la sotto-Commissione incarica lo scultore Augusto Rivalta, autorevole esponente del mondo artistico fiorentino.

⁵⁴ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 9/1/1882. «Relazione della commissione esecutiva».

⁵⁵ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 3/2/1882. «Rapporto della Commissione giudicante al presidente Ubaldo Peruzzi».

⁵⁶ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 17/2/1882 (Deliberazioni del Comitato riunito); *ibidem*, 25/2/1882 (lettera inviata dal Comitato a ciascun concorrente selezionato); *ibidem*, 29/6/1882. I nomi dei candidati e le epigrafi dei rispettivi bozzetti sono: Oreste Calzolari (n. 4, «Tutto per l'Arte»); Eugenio Maccagnani (n. 9, «Excelsior»); Augusto Passaglia (n. 10, «Molto egli oprò»); Urbano Luochesi (n. 12 «al Padre della Patria»); Alfonso Balzico (n. 13, «Zico»); Francesco Fumati (n. 14, «Florentia»); Cesare Fantacchiotti (n. 19, «Italia»); Emilio Zocchi (n. 21, «Al Primo Soldato d'Italia»); Ettore Ximenes (n. 23, «Firenze al Re»); Francesco Barzaghi (n. 25, «Vittorio Emanuele Re eletto»). A questa lista verrà aggiunto (29/6/1882) il milanese Luigi Pagani.

⁵⁷ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 29/6/1882. «Comitato per un Monumento a S.M. ... Programma per il nuovo Concorso», approvato il giorno stesso.

⁵⁸ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 15/8/1882. «Processo verbale di chiusura del concorso» (ne sono firmatari i membri della sotto-Commissione: avv. Enrico Fazzini, il notaio Nemezio Fatichi e Oreste Vannini Parenti); *ibidem*, 19/8/1882. «Relazione alla Commissione Esecutiva del Comitato per il monumento in Firenze a S.M. Vittorio Emanuele II»; *ibidem*, 13/9/1882, approvazione da parte del Comitato della delibera della Commissione esecutiva in data 11/9/1882.

⁵⁹ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 13/9/1882 (cit. nella nota 58) e 15/11/1882. «Distretto Notarile di Firenze. Copia autentica del contratto di locazione d'opera stipulato fra il Sig. Com. Ubaldo Peruzzi... e il Sig. Prof. Emilio Zocchi... rogato dal notaio N. Fatichi».

⁶⁰ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 11/3/1882 (lettera di E. Zocchi al Presidente Peruzzi); *ibidem*, s.d. Relazione di E. Zocchi, dal titolo: «Progetto distinto col motto «A colui che rese Italia unita e indipendente»».

⁶¹ Tra le clausole del contratto si segnalano: le scadenze di consegna alla Commissione esecutiva del «modello in tutto rilievo» del basamento (a due mesi dall'approvazione del relativo progetto) e dei bozzetti dei bassorilievi (a 12 mesi dalla stipulazione del contratto), consegna alla «R. Fonderia delle Statue di Firenze» dei Fratelli Galli, dei

modelli in gesso della statua equestre (a 20 mesi dal contratto dei bassorilievi) e dei bassorilievi (18 mesi). Le misure della statua rimangono fissate come nel precedente concorso, a «non meno di due volte il vero», ovvero l'altezza della statua dal plinto fino alla sommità della testa del cavaliere, non deve essere inferiore a m. 5,20, salva la facoltà dello scultore di aumentarne le proporzioni. Per il basamento viene suggerita un'altezza di 6 m., da precisare meglio dopo l'approvazione del modello definitivo. I bassorilievi non dovranno essere inferiori a 2 m. di largh. per 1,50 di altezza, con la riserva di più precise indicazioni una volta approvato il modello del basamento.

⁶² ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 15/11/1886. «Relazione della sotto-Commissione incaricata di riferire se potevasi fare a meno del modello in gesso e fare le forme in cera sul modello in creta». La sotto-Commissione è formata dal conte Francesco Zauli Naldi, dal cav. avv. Enrico Fazzini e dal notaio Nemezio Fatichi. Il bozzetto vincitore e il modello a grandezza naturale dello Zocchi furono donati dal Sindaco al «Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana» che accettò il solo bozzetto con l'intenzione di esporlo nella «Galleria dei modelli di sculture moderne» in allestimento nell'ex Convento di San Salvi. Le notevoli dimensioni del modello «in grande» (m. 5,40 d'altezza, m. 5,70 di lunghezza e m. 2,05 di distanza tra i piedi del cavaliere) non consentirono di esporlo in un ambiente adeguato; cfr. ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182; 10 e 25/9/1890. Due lettere al Presidente, segnalate alla nota.

⁶³ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 21/4/1887. Adunanza della Commissione esecutiva.

⁶⁴ C. DEL LUNGO, *Cenni sulla vita e sui lavori dell'architetto Giuseppe Poggi, con illustrazioni*, Firenze 1911, p. 17.

⁶⁵ *Ibidem*. Come ricorda Del Lungo «Poggi... visse abbastanza da vedere ben diversa della vagheggiata, la nuova piazza. Ma poté vantarsi di essere stato lui solo, nell'adunanza della Deputazione provinciale del 3 settembre 1884, a dar voto contrario allo sciagurato piano regolatore del centro». Cfr. anche G. MOROLI, *Regesto cronologico...*, cit., p. 147.

⁶⁶ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, s.d. (dopo il 30/5/1887). Delib. del Comitato, su proposta della Commissione esecutiva «con le modificazioni introdotte nell'adunanza del 30/5/1887».

⁶⁷ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4184, 5/7/1888 e 11/7/1888 «Circolare a stampa» del Presidente Peruzzi per tutti i membri del Comitato.

⁶⁸ Cfr. S. FFI, *Firenze 1881-1898...*, cit., pp. 151, 156, note 27-29.

⁶⁹ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 29/5/1890 (lettera del Presidente Peruzzi al Sindaco), 29/7/1890 (il Sindaco comunica al Peruzzi che la sistemazione della cancellata è stata approvata con delibera del 22/7); 31/7/1890 (il Presidente spedisce al Sindaco il disegno relativo per l'approvazione della Giunta).

⁷⁰ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 29/5/1890 (lettera del Comitato al Sindaco) di accompagnamento a due progetti, tra i tanti pervenuti, rispettivamente del Sig. Giuseppe Conti e del presidente della Società di Mutuo Soccorso fra i reduci delle patrie batta-

glie», come anche l'offerta avanzata dalla Ditta veneziana «Francesco Zentiluomo», per l'illuminazione della piazza; *ibidem*, (lettera del Peruzzi al Sindaco).

⁷¹ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 10/9/1890 (Relazione della Commissione tecnica), 12/9/1890 (lettera con cui il Presidente Peruzzi trasmette la relazione al Sindaco).

⁷² Cfr. in particolare D. GUCCHERELLI, *Stradario storico biografico della città di Firenze*, Firenze, Vallecchi, 1929, pp. 504-506, dove si precisa anche che la piazza venne intitolata al re, con «deliberazione presa il 5 settembre 1890 dall'amministrazione Guicciardini».

⁷³ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 17/10/1890 (lettera di E. Zocchi al Sindaco), 4/11/1890 (L'Ufficio Tecnico del Comune al Sindaco).

⁷⁴ ASCF, *Inaugurazione del Monumento...*, b. 4182, 30/1/1891. Relazione della Commissione al Sindaco sulle condizioni di stabilità del monumento.

⁷⁵ P. FRANCESCINI, *Del Monumento a Vittorio Emanuele II e di altre moderne opere di scultura in Firenze*, Firenze, tip. Coppini e Bocconi, 1890.

⁷⁶ *Aspetti di Vita cittadina*, «Firenze». Rassegna Mensile del Comune, 1932, Novembre, p. 27.

⁷⁷ *La sistemazione di Piazza Vittorio Emanuele. Una grande fontana sarà collocata al posto del Monumento*, «La Nazione», 30 ottobre 1932.

⁷⁸ O. FANTOZZI MICALI, *La città desiderata...*, cit., p. 135 (dove si accenna, al progetto di M. Piacentini).

⁷⁹ Si tratta dell'arcone che Vincenzo Micheli colloca al centro del palazzo porticato sul lato nord-occidentale della piazza, mentre con la «pretenziosa scritta» s'intende l'epigrafe sul fastigio dell'arcone («L'antico centro della città / da secolare squallore / a vita nuova restituito»).

⁸⁰ Nella sua monografia su M. Piacentini (Laterza, Bari-Roma 1991; Cronologia delle opere) M. Lupano fa risalire il progetto per la sistemazione di piazza «Vittorio Emanuele» al 1930 (contemporaneamente a quello per piazza del Duomo a Firenze). La veduta prospettica in questione rappresenta quindi un momento di una elaborazione progettuale già avviata, nell'ambito di una significativa ripresa del «dialogo» tra l'architetto e Firenze, inaugurato con la partecipazione al concorso di primo grado per la Biblioteca Nazionale Centrale (progetto del 1903, in collab. con Pio Piacentini) e concretizzatosi nel 1920-22 con il Cinema-Teatro Savoia (l'attuale Cinema Odeon).

⁸¹ ASCF *Atti Cons. Com.*, 26/10/1880, 6/6 e 28/7/1882; la prima delibera è ricordata nella successiva del 13/11/1894 (cfr. nota 2); le altre interessano tra l'altro i contributi del Comune per le opere di fondazione e per le basi dei monumenti a Garibaldi, e a Vittorio Emanuele, sull'esempio di un'analogia delibera per i monumenti a Dante (Piazza S. Croce) e al Savonarola (già nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio e poi nella Piazza omonima).

⁸² ASCF, *Monumento a Ricasoli*, b. 4214, 13/4/1891, il Comitato Ricasoli al Sindaco. Composizione del Comitato: principe Tommaso Corsini (Presidente), sen. Guglielmo De Cambray Digny, cav. Ulisse Canbigalli, avv. e deputato Piero Puccioni, ing. Pietro Veraci, march. Filippo Torrigiani, comm. sen. avv. Olinto Barsanti, comm. sen. Carlo Cesarini, comm. Antonio Civelli, comm. prof. Isidoro Del Lungo, cav. avv. Augusto Franchetti, arch. Dario Guidotti, cav. dott. Ernesto Levi, comm. avv. sen. Niccolò Nobili, comm. avv. Cesare Pecchioli, cav. prof.

100 SCF, «Monumento al commendatore...», cit., b. 4217, 22/2/1898: avviso ufficiale a stampa sulla data d'inaugurazione.

Re Umberto aveva contribuito alla realizzazione del monumento Peruzzi con un'offerta di Lit. 5000 (cfr. b. 4217, 24/4/1895).

ASCF, «Monumento a Ricasoli», b. 4214: biglietto s.d. relativo alle autorità riunite nel padiglione reale. Oltre ai sovrani e al loro seguito sono presenti una rappresentanza del Senato e della Camera dei Ministri, i ministri plenipotenziari americani, gli ammiragli inglesi e americani, i Sindaci delle grandi città e i Sindaci di Bagno a Ripoli e Terranuova Bracciolini, le autorità locali, il Presidente del Consiglio Provinciale, il Presidente della De-

putazione Provinciale, il Sindaco e la Giunta Comunale, il Presidente e i Consigli dei Comitati per i due monumenti, il Barone Ricasoli Firidolfi.

Si segnalano inoltre nella medesima busta il «Resoconto finanziario della gestione della Giunta esecutiva (del monumento Ricasoli) dal novembre 1880 al luglio 1898 e tre lettere: 28/4/1898. Re Umberto a Emilia Peruzzi; s.d.: risposta alla med.ma; 7/5/1898: Emilia Peruzzi a L.G. De Cambrey Digny.

¹⁰¹ SEN. CAMBRAY DIGNY, *Discorso pronunciato il 27 aprile 1898 alla presenza delle LL.MM. il Re e la Regina per la inaugurazione delle statue di Bettino Ricasoli e Ubaldino Peruzzi*, Firenze 1898 (estratto da «La Nazione», n. 118).

Le botteghe del centro di Firenze tra tradizione, modernismo ed eclettismo (1884-1920)

Elisabetta Pieri

Con la fine della fugace avventura della capitale, Firenze si trova ad essere una città, oltre che molto più povera di quanto non fosse in precedenza (dati gli enormi costi sostenuti dall'amministrazione per conseguire un volto architettonico più consono al nuovo ruolo e per offrire adeguate sedi ai ministeri), profondamente mutata nell'immagine urbana e nella vita sociale. La lenta, progressiva trasformazione in una città borghese, tendente al modello delle grandi capitali europee, che aveva avuto avvio nei primi dell'ottocento, riceve un notevole impulso nei sei anni in cui essa è chiamata a guida del giovane Regno d'Italia, e se è vero, come ha notato Fanelli, che «malgrado le ambizioni cosmopolite, la Firenze ottocentesca era in sostanza un 'grande paese' e gli esempi fiorentini altro non erano se non la «riproposizione in tono minore di altrettante forme dell'evoluzione della cultura delle maggiori città europee fra 800 e 900»¹, l'assimilazione di nuove tipologie architettoniche e nuovi elementi di arredo urbano fa sì che il vecchio tessuto, in cui residenza, produzione e commercio convivevano in un rapporto consolidato da secoli, si trasformi progressivamente ed inesorabilmente in un luogo, il più possibile decoroso e consono ai gusti imperanti, destinato al pubblico passeggio, sorta di 'salotto buono' da mostrare con orgoglio a fiorentini e stranieri.

È evidente che le attività commerciali svolgono un ruolo determinante nella definizione della nuova fisionomia della città, nel centro come nei quartieri di nuova formazione, sia perchè si introducono tipi e tipologie sino ad allora sconosciuti (si pensi ai caffè-chantant, ai mercati coperti, ai grandi magazzini) sia perchè l'immagine urbana delle vecchie botteghe cambia profondamente, sino a tra-

sformare di conseguenza i piani terra di quegli edifici in cui esse sono inserite.

Nella seconda metà dell'ottocento le botteghe aumentano nel numero e si differenziano per tipo di merce offerta, così come cresce la popolazione cittadina: tra il 1865 ed il 1888 Firenze passa da 150.000 a 160.000 abitanti; tra il 1865 ed il 1873 i caffè, principale luogo di ritrovo della città, salgono da 87 a 111²; il movimento del passeggio è particolarmente intenso tra piazza Duomo, via Calzaioli, via Tornabuoni e piazza della Signoria, dove nel 1873 si trovano rispettivamente i caffè Bottegone, Elvetico e La Rosa, i caffè Bellocchi, Castelmur, Gilli, Leone d'Etruria, Retico, Stella d'Italia, i caffè Doney-delle Colonne, Giacosa ed i caffè Guardia Nazionale e Letta-Gilli³.

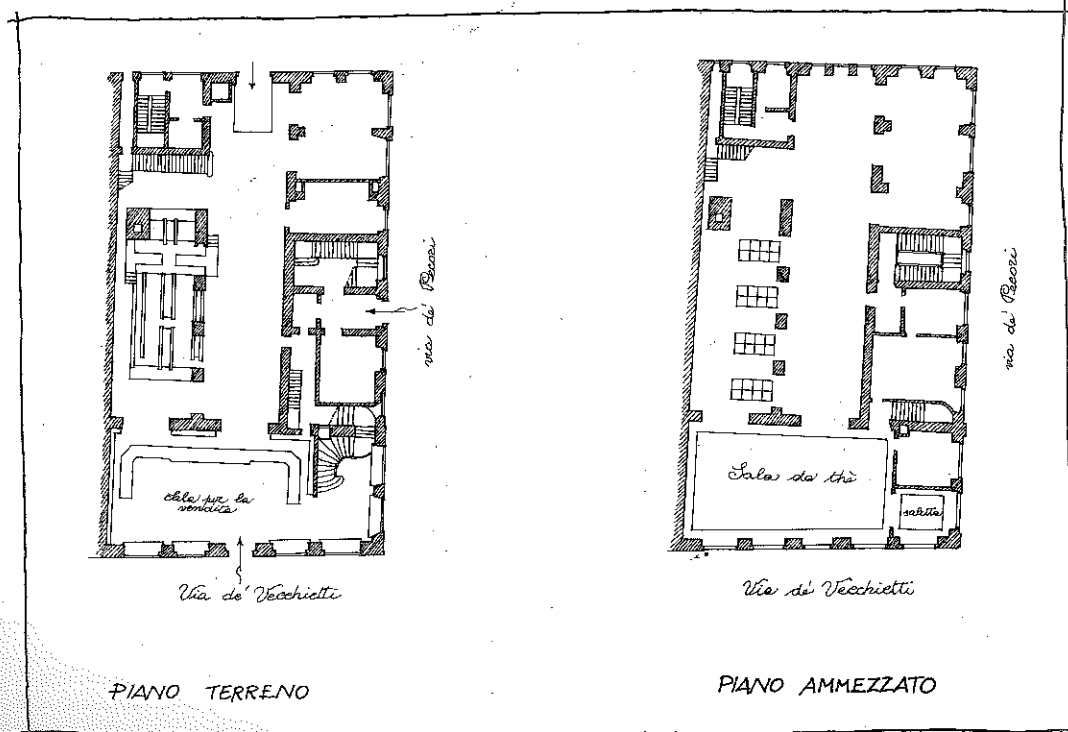
Le attività manifatturiere vengono allontanate dal centro e trasferite in periferia o nel contado, oppure confinate in zone lontane dai maggiori flussi di traffico ed in «ambienti modesti, ricavati in vecchi cortili, in cantine e successivamente in alcune rimesse per carrozze inutilizzate all'interno di edifici importanti»⁴, mentre si vedono comparire tipologie architettoniche ed urbanistiche nuove, indissolubilmente legate al passeggio ed al commercio: ovvero i portici, la galleria ed il passaggio.

Gli esempi rilevanti di percorsi porticati, tutti della seconda metà dell'ottocento (anche se un doppio portico con botteghe lungo la via Calzaioli era stato ipotizzato a partire dal 1826⁵), sono sostanzialmente tre: l'ampio invaso di piazza San Gallo, realizzato da Giuseppe Poggi in un linguaggio architettonico neorinascimentale tra il 1865 ed il 1875, i due fronti degli isolati tra i quali è compreso il mercato centrale di San Lorenzo⁶, realizzato secondo il progetto di Giuseppe Mengoni tra il 1870 e il 1874, ed il lato ovest della nuova piazza Vitto-



2/La sede della Manifattura «Digerini e Marinai» in via Vecchietti (ora Credito Italiano) in un'immagine contemporanea.

3/Pianta dei piani terreno ed ammezzato dell'immobile «Digerini e Marinai» (AMFCE, 1550 e 1551, restituzione di E.Pieri).



ospita la sala da tè ed il confezionamento, mentre ai restanti due piani sono situati i servizi amministrativi. Elemento distintivo dell'edificio risulta la scelta operata dal progettista di evidenziare, non solo in pianta ma anche in facciata, la differenza fra le due zone: la parte destinata alla vendita ed al consumo dei biscotti è infatti qualificata, sui due fronti dell'edificio, dalla presenza al piano terra di una serie di sporti architravati che inquadrano, sulla via dei Vecchietti, il centrale portone di accesso ed, all'ammazzato, da altrettante luci centinate (interrotte al di sopra del portale da una luce ovoidale oggi non più esistente), mentre nei rimanenti piani destinati agli uffici le facciate presentano il medesimo trattamento su tutti e tre i lati. Altrettanto interessante il carattere stilistico dell'edificio: se l'esterno, ad eccezione della protome di Minerva sovrastante il portale e del motivo del davanzale, non propone elementi di grande novità nel tessuto circostante, l'interno costituisce un sintomatico esempio di quell'eclettismo che, ancora ai primi del novecento, convive con classicismi e modernismi.

Al piano terra il salone di vendita²² è occupato su tre lati da un grande bancone, con base in marmo e boiserie spartita da mensole intagliate, dietro al quale stanno le grandi scaffalature in legno, mentre il soffitto, in cui troneggiano due enormi lampadari di murano, è spartito da decori a stucco;



4/Il salone di vendita al piano terra di «Digerini e Marinai» in un'immagine dei primi del Novecento (Archivi Alinari, 5413/B).

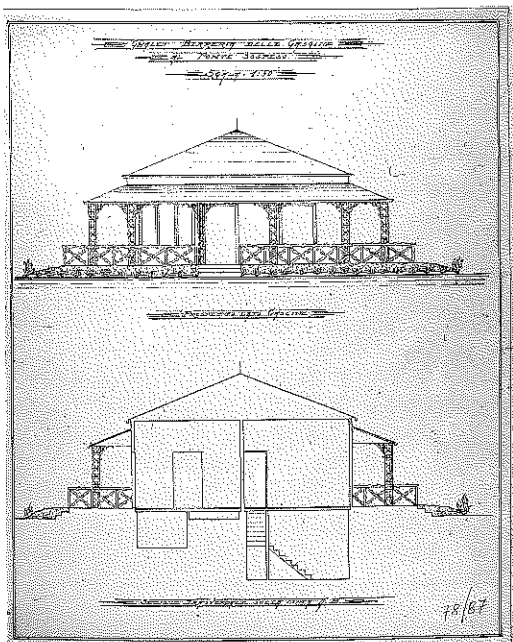
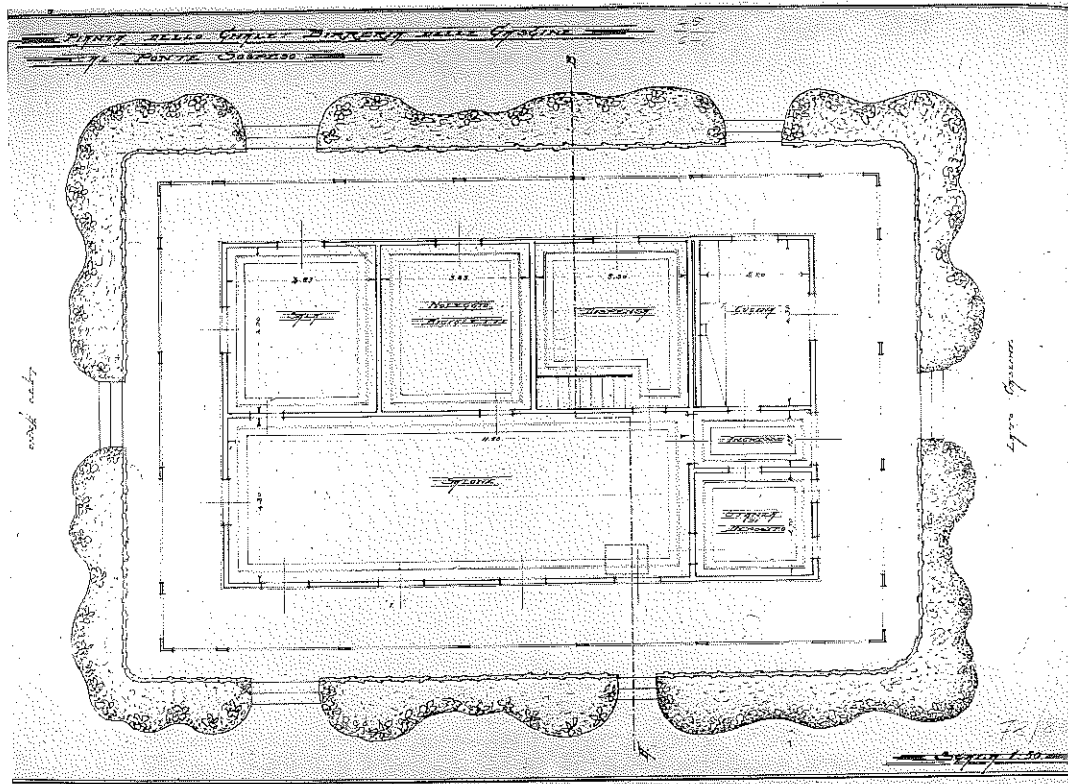
all'ammazzato la sala da tè ('sala floreale') evoca l'atmosfera delle hall e dei giardini d'inverno degli alberghi ottocenteschi e presenta arredi di chiaro gusto liberty, mentre un secondo vano (il 'salottino arabo') è decorato ed arredato in stile neomoresco²³.

Quanto la qualità architettonica dell'edificio commerciale, magazzino o semplice negozio, fosse importante per l'immagine della ditta e del prodotto è testimoniato non solo dalla sempre maggior attenzione rivolta ai piani terra degli immobili, di volta in volta più estroverosi e disponibili nei confronti della curiosità e dei desideri del pubblico, ma anche dall'importanza che tale qualità viene ad assumere nell'immagine pubblicitaria: nel caso specifico di «Digerini e Marinai» ad esempio una cartolina dei primi del novecento collega, con un impaginato sinuoso di gusto dichiaratamente liberty, una gruppo di donne, una scatola di biscotti e, racchiusa in un cartiglio circolare, la veduta prospettica dell'edificio²⁴.

Il volto delle strade e dei quartieri cittadini era già profondamente mutato grazie all'apparizione di

nuove tipologie architettoniche ed elementi d'arredo: tra il 1873 ed il 1875 venivano inaugurati i mercati di Sant'Ambrogio, San Lorenzo e San Frediano²⁵, realizzati sul modello delle Halles parigine, mentre già a partire dal 1865 nelle piazze e nei giardini urbani si posizionavano chioschi per la rivendita di giornali o bibite²⁶: oltre al chiosco in ferro e legno ad uso di caffè nel parco delle Cascine, si ricordano la Loggia caffè sul viale dei Colli e il caffè-chantant del Tivoli, ambedue sul viale Michelangelo²⁷: quest'ultimo in particolare, una sala ottagonale con tetto a pagoda e decori di gusto orienteggianti, denuncia chiaramente il richiamo allo stile eclettico dei padiglioni dei grandi parchi urbani europei.

Le botteghe cominciano ad arricchirsi negli arredi, esterni come interni, e nei messaggi pubblicitari, distaccandosi progressivamente dal carattere e dallo stile dell'immobile nel quale sono inserite: grandi sporti, mostre, cartelli ed apparecchi illuminanti, uniformati nel disegno come nei materiali a modelli europei ed a tipologie piemontesi, costituiscono i principali elementi di richiamo dei



5.6/Progetto per Chalet-Birreria alle Cascine, 1920-25, pianta e prospetto (ASCF, Fondo Disegni, 78/86 e 78/87).

piani terra delle facciate, come ben dimostrano le immagini pittoriche e fotografiche di fine ottocento²⁸.

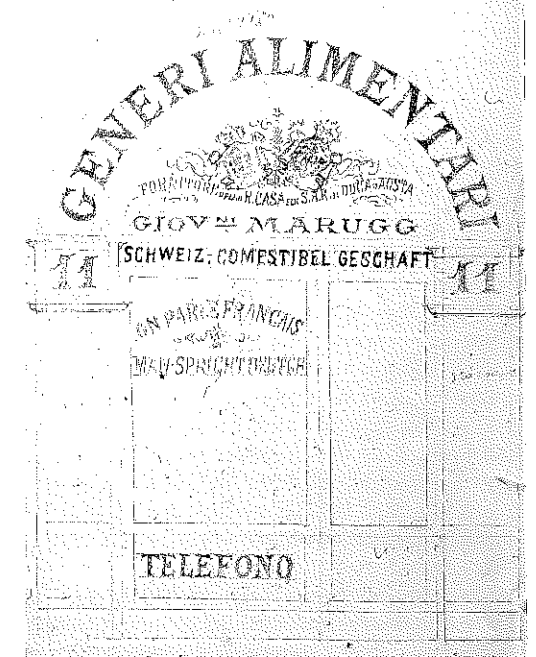
Le mostre, ovvero l'insieme costituito dall'insegna, dalle vetrinette verticali che riquadrano gli sporti in corrispondenza dei piedritti e dalle 'parabande'²⁹ (fasce che rivestono gli stipiti degli sporti), raggiungono dimensioni notevoli e disegni di grande accuratezza così come accanto a materiali più poveri come il ferro compaiono legni pregiati, lasciati a vista o tinteggiati, lavorati dai principali maestri intagliatori: si vedano ad esempio la Galleria Antiquaria del palazzo Cambi del Nero in via Tornabuoni, dove i due sporti sono inquadrati da tre vetrine e sovrastati da una attico con fastigio a profilo mistilineo che raggiunge il davanzale delle finestre del primo piano, o la Farmacia Inglese, sempre in via Tornabuoni, che presenta tra i due fornici centinati una grande insegna in legno composta da 3 elementi, riccamente decorati e contornati da cartigli, al cui apice è posto lo stemma con la corona reale³⁰.

Le richieste di autorizzazioni per mostre ed insegne presentate al Comune nel 1895, quasi tutte approvate, dimostrano da una parte l'importanza che tali apparati vanno assumendo non solo nell'immagine urbana ma anche nelle aspettative di commercianti e clienti e, dall'altra, la perma-



nenza di un gusto ancora profondamente eclettico, che oscilla tra un classicismo aulico ed un moderato rinnovamento in senso modernista: nel progetto per la bottega del maestro stipettaio F.lli Becheroni in via Calzaioi³¹, ad esempio, la mostra in legno riquadra e riveste i due fornici e prevede a conclusione una massiccia cornice modanata (aggettante 60 cm e sostenuta da mensole in foglia di scudi), mentre i F.lli Sandrini³² richiedono di apporre sui 2 sporti del laboratorio di marmi in Lung'Arno della Borsa un'insegna rettangolare in marmo caratterizzata agli estremi da due cartelle sostenute da pseudocapitelli ed al centro da un'ampia cartella racchiusa tra una cornice a dentelli e mascherone con fogliame a volute.

I cartelli, solitamente in ferro, legno o tela, sono a braccio oppure, nel caso di edifici d'angolo, a 'scudo' e raggiungono talvolta dimensioni notevoli, tanto da essere facilmente individuabili anche da grande distanza; le insegne sono prevalentemente in ferro, legno e vetro, più raramente in marmo e pietra. Le lampade, quasi sempre a braccio, divengono parte integrante della facciata del negozio ed il messaggio pubblicitario, scritto solitamente in più lingue, invade tutti gli spazi disponibili, non solo l'insegna ma anche le 'parabande', i vetri e le basi degli sporti: emblematici gli esempi del negozio di generi alimentari di Giovanni Marugg in via Porta Rossa, rinnovato nel 1896, dove la mostra è costituita da un arco in legno, in cui



7/Insegne in pietra con iscrizioni in oro e lampade a braccio della Farmacia Inglese in via Tornabuoni.
8/Progetto di vetrina per il negozio di Giovanni Marugg in via Porta Rossa, 1895 (ASCF, Affari Generali, f.1463).

i pilastri sono le vetrinette (alte mt.3,20 larghe 60 cm e sporgenti 12) ed i capitelli il numero civico, mentre l'insegna, ricavata nella specchiatura, reca lo stemma di casa Savoia ed il nome del proprietario, e la vetrina presenta, sul vetro e alla base dello sporto, diverse iscrizioni in tedesco ed inglese; o il progetto del nuovo negozio di arredi sacri e bigiotteria teatrale di Probo Rossi³³, in via dei Servi, dove la mostra in legno ad un solo sporto raggiunge la rilevante altezza di quattro metri e mezzo; anche qui, come nel caso precedente, il fornice è al centro di un apparato rigorosamente simmetrico - riquadrato da pilastri-vetrine sovrastati da cartelle con iscrizioni e medaglie indicanti la mercanzia - ed il numero civico è enfatizzato sino a divenire elemento dominante nella composizione e nella grafica (in questo caso è al centro della rosta).

Coll'approssimarsi del ventesimo secolo alcuni degli esercizi più alla moda della città assumono una nuova veste: si trasformano secondo il gusto liberty la foggia ed il colore delle mostre, i caratteri delle insegne e la grafica pubblicitaria ed, in alcuni casi, appaiono soluzioni espositive nuove rispetto ai modelli ottocenteschi³⁴; l'arredo del negozio e la sua immagine all'interno del tessuto cittadino assumono un interesse tale che la progettazione e l'esecuzione dei manufatti viene affidata ai principali architetti ed artisti dell'epoca. Sulle pagine delle maggiori riviste del tempo e nel programma dell'Esposizione di Torino del 1902 si fa riferimento all'importanza della «decorazione della via» - ovvero a quell'insieme di elementi (chioschi, lampioni, ingressi delle stazioni, pensiline, edicole, insegne dei negozi) capaci di caratterizzare, con un intervento unitario, gli spazi pubblici della città - così come alla 'qualità urbana'; la critica comincia ad interessarsi al rapporto fra lo stile dell'insegna ed il carattere architettonico dell'edificio³⁵, e vengono indetti numerosi concorsi per vetrine, insegne, scritte, marchi di fabbrica e arredi.

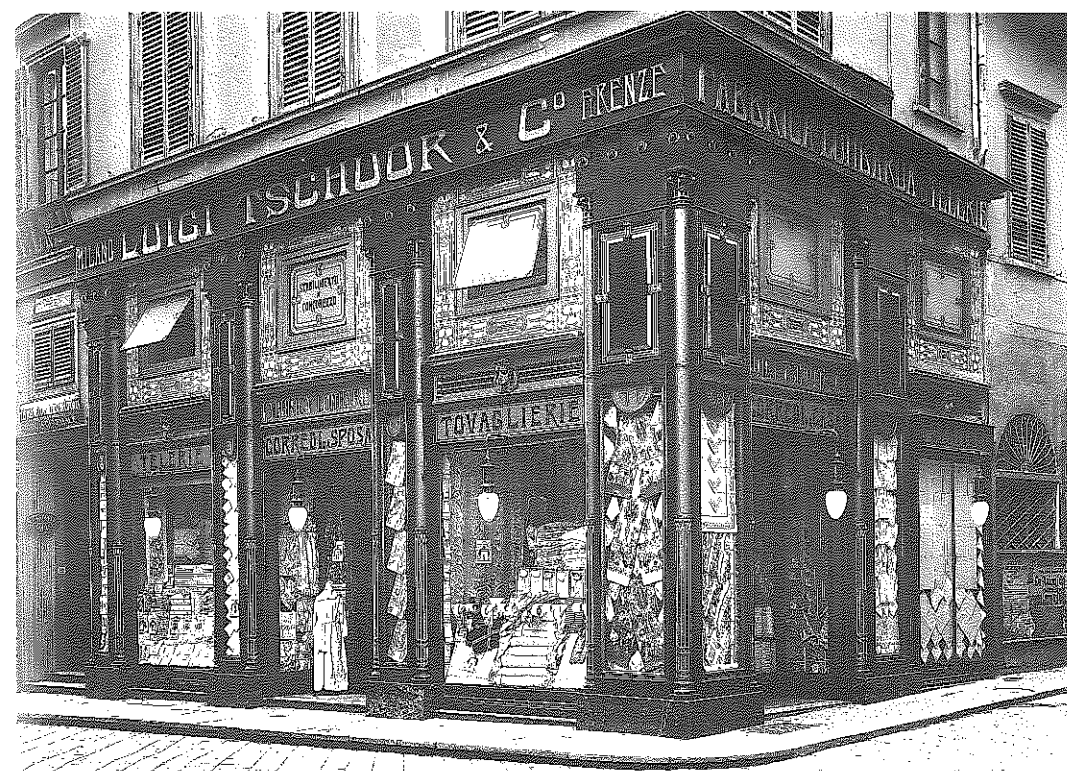
A Firenze sono attive alcune importanti manifatture artistiche, come il laboratorio d'ebanisteria «La Casa Artistica» di Mariano Coppè, nel quale lavorano anche i figli Gino, Carlo ed Adolfo (quest'ultimo figura dominante nella progettazione di negozi ed elementi di arredo a Firenze per più di un decennio), e «L'arte della ceramica» di Galileo Chini³⁶, ambedue già esistenti alla fine dell'ottocento: tra le ditte di arredi più rappresentative la «Belart» di Cutler e Girard, la «Tofanari e Fioravanti», la «Bernardi» e la «Ars et Labor».

Pur offrendo manufatti di gusto moderno che certo non sfigurano con quanto prodotto contemporaneamente dalle principali ditte europee, le manifatture fiorentine non rinunziano a linee

tradizionali ed a soluzioni eclettiche, come ben testimonia la motivazione per il riconoscimento ottenuto dalla «Belart» all'Esposizione di Torino: «pur manifestando una cotal tendenza verso l'oriente, là suscitando qualche ricordo medievale germanico e altrove richiamando uno sin troppo vivo di arte quattrocentesca, pur nel complesso notavasi una compostezza di linee e di piani, una sobrietà di rilievi, un'armonia di masse le quali facevano acuto contrasto con le convulsioni paraboliche e le distorsioni acrobatiche della maggior parte di quel mobilio italiano che più rispecchiava, senza virtù assimilatrice ma per brutale istinto d'imitazione, un tipo straniero di mobili già declinante verso le forme della modernità»³⁷. Tale acuto giudizio può essere facilmente esteso al carattere degli arredi delle botteghe fiorentine dei primi del novecento, cosicché accanto a mostre ed insegne decisamente liberty non sarà infrequente trovare interni e sporti di gusto neogotico, neorinascimentale o neomoresco (si pensi al caffè Davanzati in via Porta Rossa, alla Birreria Tedesca in via de' Lamberti ed al caffè teatro dell'Alhambra).

Tra gli esempi più interessanti di botteghe liberty vanno comunque citati, a dimostrazione di quanto l'arredo fosse veicolo privilegiato nella diffusione del nuovo gusto, le gallerie e gli atelier artistici: se la distribuzione degli spazi interni, rielaborando una soluzione ancora legata ai criteri delle mostre ottocentesche, si articola in una successione di sale che ricorda nell'insieme quella di un appartamento privato di tipo alto borghese, gli arredi ed i decori, così come le vetrine e le insegne propongono soluzioni nuove.

Nel negozio di lampade di Pietro Botto in via Strozzi³⁸ lo spazio centrale è costituito da un 'jardin d'hiver' dove i mobili da giardino sono ambientati con colonnette, cachepots e piante da arredamento; anche la Casa d'Arte³⁹, atelier per l'esposizione dei prodotti della manifattura L'arte della Ceramica, comprende una serie di sale arredate secondo una logica domestica, dove gli oggetti di vendita divengono gli elementi stessi dell'arredo ed i pannelli decorativi sono opera di Galileo Chini: di netta ascendenza secessionista invece il rigore compositivo delle vetrine, veri e propri parallelepipedi di vetro profilati di bianco, su uno zoccolo bianco a strisce nere. Assai significativo inoltre l'esempio, che non trova riscontro in ambito fiorentino, della Casa Galleria in Borgo Ognissanti che Giovanni Michelazzi progetta intorno al 1910 per Argia Marinai⁴⁰, uniformando il lessico del piano terra a quello dell'intero edificio: in questo caso lo sporto e la finestra dell'ammazzato, ambedue tripartiti, sono avvolti senza soluzione di continuità in un disegno sinuoso, nel



9/Il negozio di Luigi Tschuor, via Calzaioli angolo via dell'Oche, in un'immagine dei primi del Novecento (Archivi Alinari, 6201 B).

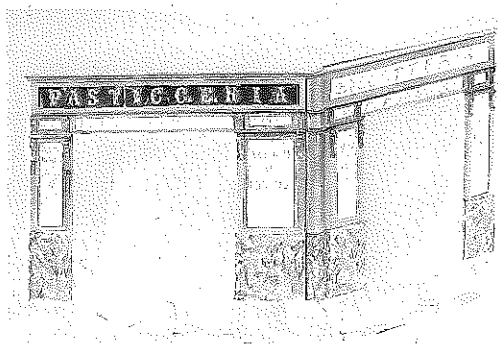
quale l'apparato decorativo (i due cartigli laterali sovrastati da statue, la fascia marcapiano dalla quale emergono due aquile porta lampada) si inserisce perfettamente.

Altri negozi di stile inconfondibilmente liberty sono situati nella zona attigua alla piazza del Duomo: in via Tornabuoni si trova il negozio di fiori Scarlatti⁴¹, caratterizzato da un'insegna contornata da una cornice dorata a caratteri floreali con ai lati due lampade (a stelo con bulbo di vetro) il cui braccio si inarca sullo sporto in un movimento avvolgente; nelle vie Cerretani e Calzaioli hanno sede rispettivamente il Calzaturificio Varese ed i negozi Ugolini e Tonissi (guanti e cravatte) e Luigi Tschuor (telerie e corredi), tutti e tre⁴² caratterizzati da vetrine in legno finemente intagliate ed ornate in bronzo con lampada a braccio al centro di ciascuno degli sporti.

Nel caso del Calzaturificio Varese è decisamente inconsueta la distribuzione dei locali che si susseguono lungo un asse longitudinale culminando nella sala prove semicircolare, dove la parete ad esedra è ripartita in tutta la sua larghezza da tre fasce (divano in legno e pelle, pannelli decorati ad

affresco e decorazioni con motivi a nastro e floreali) ed il soffitto è reso trasparente grazie al lucernaio a vetri decorati. Il negozio di Luigi Tschuor propone inoltre una vetrina di grande raffinatezza: esili colonnine su basi in marmo spartiscono le vetrinette e gli sporti, sovrastati dall'insegna e dalla cartella con protome femminile al centro di un motivo lineare, cornici affrescate a motivi geometrici riquadrano le finestre dell'ammazzato ed un'insegna con cornice, sovrapposta alla fascia marcapiano dell'immobile, uniforme e conclude il tutto mostrando il nome della ditta sui due fronti dell'isolato.

La presenza in città di alcuni esercizi di gusto liberty non deve tuttavia far pensare che il nuovo stile fosse stato facilmente accettato o semplicemente tollerato dai fiorentini, come dimostrano le critiche che da più parti vengono mosse - più sommamente agli esordi, ferocemente a partire dal 1910, anno in cui un'ordinanza del Sindaco impone a vigilare affinché non siano «deturpati gli stabili o i manufatti aventi caratteri artistici o monumentali e non si alterino le visuali caratteristiche della città»⁴³ - al «deplorable sconcio di



10/Progetto di mostra per la Pasticceria Fornari, via del Corso 11, 1912 (ASCF, Belle Arti, f.1/16).

certe mostre di botteghe festaiole e fieraiole per trionfante volgarità, indecenti baracche di legno dorato a risvolte di cartone che affliggono le nostre storiche strade; mostre che solo mostrano quanto ha di meno rispettabile il commercio; il gusto d'arte, e che paiono avere un unico incarico: quello di farci sapere a quale grado di decadenza artistica sieno arrivati gli architetti di carri di pompe funebri, oggi asserviti a contentare i gusti belluini e filistei di una caterva di gente la quale, non avendo inteso, e forse non potendo intendere, l'artistica, storica signorilità di Firenze, immagina che questa consista in tutta una cioppa d'orpelli, di marmi dipinti, di porfidi imitati, di legno che vuole essere pietra, di abeto che occhieggia a mogano⁴⁴.

Al di là del tono denigratorio, tutto fiorentino, dell'articolo, in esso si rileva un fenomeno che ebbe una discreta fortuna a cavallo tra otto e novecento, con non pochi effetti sull'immagine urbana: quello cioè della coloritura e della «scenografatura» degli esercizi commerciali⁴⁵. Verso la fine del secolo infatti si era diffuso l'uso di intonacare e decorare i piani terra degli immobili e di tingere ad olio, con colori sgargianti, sia gli stipiti degli sporti, iscritti talvolta a lettere dorate, che le intere mostre o vetrine, in cui il colore veniva spesso usato a simulare il legno o il ferro smaltato (il cosiddetto «verde gris rigato tipo liberty»): tale attitudine, a seguito della quale i paramenti lapidei e le aperture preesistenti vengono oscurati e trasformati, viene definitivamente interrotta dall'amministrazione comunale che, all'insegna di un non meglio precisato criterio di «antiestetività», impone, a partire dal 1913, che si proceda alla progressiva sverniciatura e stonatura⁴⁶.

A garanzia del «decoro» delle vie cittadine viene creato, nel dicembre 1907, l'Ufficio Belle Arti e Antichità il cui compito, tra gli altri, è quello di

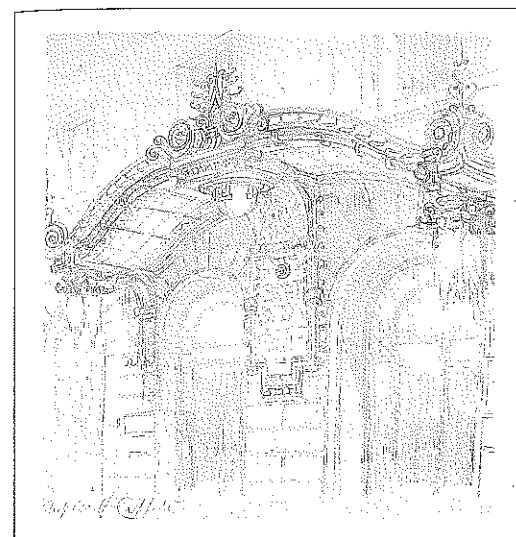
«moderare e regolare ogni esuberanza di ornamento della strada, dalle decorazioni della casa alle mostre delle botteghe»⁴⁷: a partire dal gennaio del 1910 tutti i permessi per mostre e cartelli, come pure quelli relativi a restauri di case e palazzi che abbiano caratteri artistici, storici o monumentali, vengono sottoposti all'approvazione, oltre che dell'Ufficio Belle Arti, dell'Assessore ai Lavori Pubblici e dell'Ufficio Tecnico⁴⁸.

Il processo di trasformazione dei piani terra degli edifici e la crescita degli esercizi commerciali dovevano essere decisamente febbrili in quegli anni, come dimostrano le più di mille pratiche, tra trasformazioni di finestre in sporti (anche in immobili a carattere monumentale⁴⁹) e restauri o appositioni di mostre, insegne e cartelli, affrontate dall'ufficio Belle Arti tra il 1908 ed il 1913.

Dall'analisi di tali documenti emergono alcuni elementi significativi: in prevalenza si richiedono autorizzazioni per cartelli a parabanda, a scudo, a braccio, a rosta, a guazzo e luminosi (in questi ultimi due casi l'amministrazione emette regolarmente un secco rifiuto): i materiali più diffusi sono il legno, la lamiera e la tela, mentre vengono utilizzati più raramente l'ottone, il marmo (in prevalenza per macellerie e drogherie), il vetro, la pietra e la lavagna; le iscrizioni sono solitamente a lettere metalliche o a smalto.

La richiesta di nuove mostre appare tutto sommato contenuta mentre compaiono domande per «marquises», tettoie in ferro e vetro collocate a protezione degli sporti: tra i progetti presentati ve ne è uno di Adolfo Coppedè per il caffè le Giubbe Rosse – non approvato «per non costituire un precedente, il quale verrebbe invocato da altri con danno evidente della estetica edilizia, e perché il generalizzarsi di queste costruzioni non potrebbe non recare un grave scioncio per il decoro della città»⁵⁰ – che prevede una marquise dal profilo curvilineo conclusa da acroteri a volute, con un cartiglio centrale tra i due sporti, due apparecchi illuminanti di foggia orientale ai lati ed una luce a globo al centro.

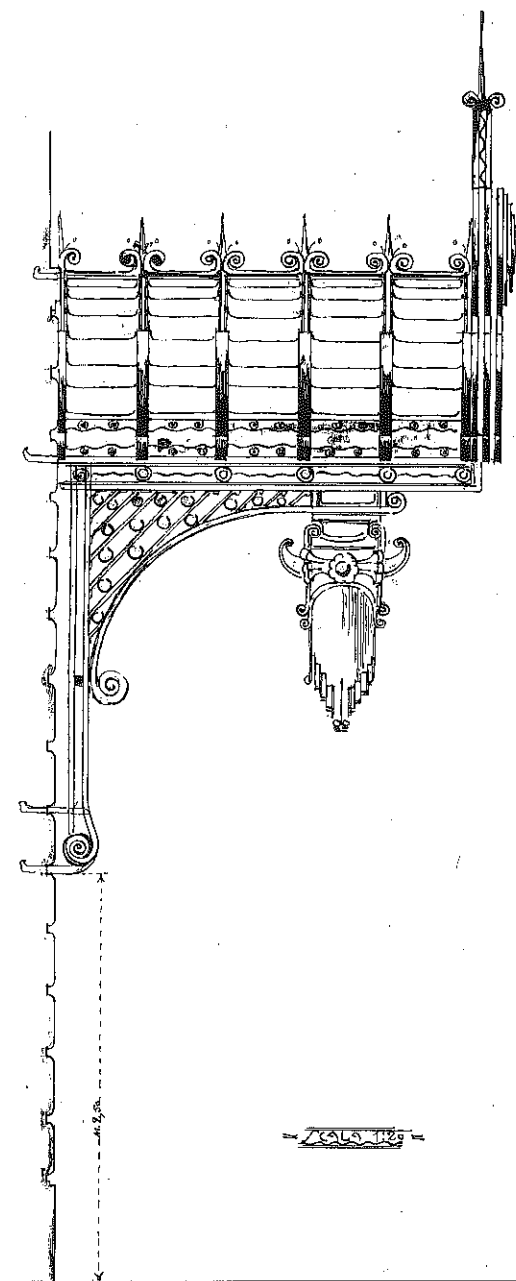
Nel 1913 viene posto un ulteriore freno alla varietà e ricchezza dell'immagine del negozio: si vieta l'apposizione di cartelli a scudo negli angoli delle vie⁵¹, in modo tale da preservare la limpida geometria dell'immobile, e si impone che le mostre delle botteghe siano «in armonia con le linee dell'edificio»; si nega inoltre il permesso di rivestire le facciate con vetrine in oggetto, cartelli e mostre di fogge e colori sfaccati e singolari, vietando le illecite occupazioni di suolo pubblico a danno dei pedoni, ai quali è conteso l'uso del marciapiede⁵², giustificando tale rigore calvinista con la motivazione che, «se venisse stabilito il principio che ogni negozio può estendersi dove più gli pia-



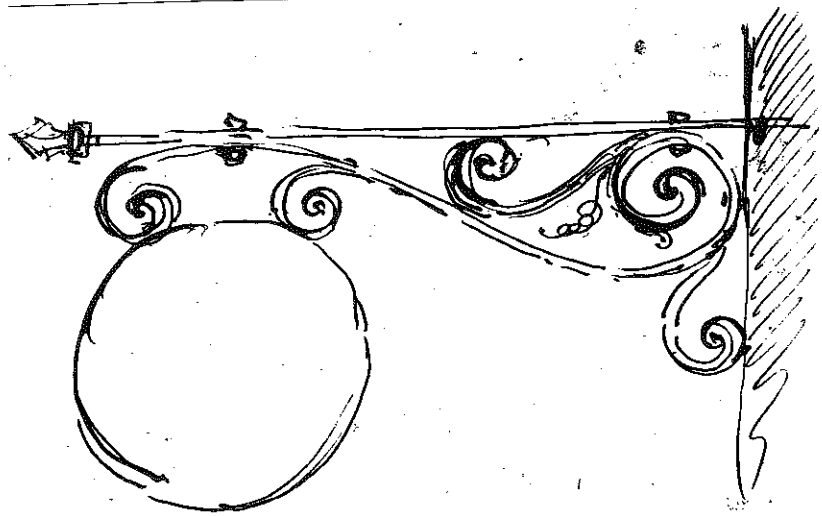
ce le proprie vetrine, si cadrebbe in quella deplorabile esagerazione contro la quale in America, Germania e Francia si è sollevata una così viva opposizione per richiamare il commercio al rispetto degli interessi dell'arte pubblica da cui dipendono, più che non si creda, gli interessi del commercio stesso, quella esagerazione che fu definita la «lebbra della città» e contro di cui si provide alle necessarie misure profilattiche per salvare le supreme ragioni della bellezza che è vita, dalle insolenti ambizioni del più gretto mercantilismo»⁵³.

Lo stesso atteggiamento si ha nei confronti di reclames luminose (negate in centro ma approvate in periferia), iscrizioni a guazzo e cartelli, mostre o vetrine collocate in luoghi distanti dalla sede d'esercizio⁵⁴. Particolare attenzione viene inoltre posta nei riguardi degli apparecchi illuminanti, costituiti lungo i viali e nei giardini da lampioni in ghisa a stelo o a tre braccia, e nelle strade da fanali con braccio in ferro e calotta in vetro; ai privati è concesso di apporre fanali a globo, lanterne e lampade a braccio ad illuminare gli sporti dei negozi o i portoni di accesso alle abitazioni, mentre viene negato l'uso di cassette luminose⁵⁵.

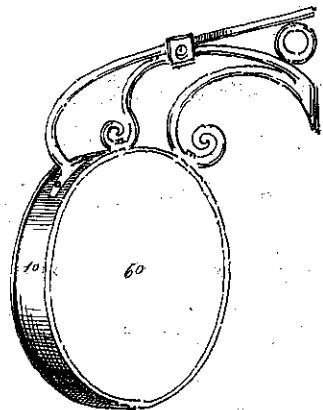
Il desiderio di salvaguardare l'atmosfera «pittorica e caratteristica» della Firenze di un tempo, trova la sua concretizzazione nell'operazione di tutela delle botteghe del Ponte Vecchio: a coloro che, tra il 1913 ed il 1915, richiedono la trasformazione dei propri esercizi, come il gioielliere Settepassi e il cartolaio Del Lungo, la Commissione delle Belle Arti specifica che «si dovranno mantenere le madielle agli sporti e che l'apertura centrale dovrà corrispondere alle dimensioni delle porticciuole attualmente in opera»⁵⁶.



11/12/Progetto di Adolfo Coppedè per la «marquise» del caffè «Giubbe Rosse», 1916 (ASCF, Belle Arti, f.1/34).



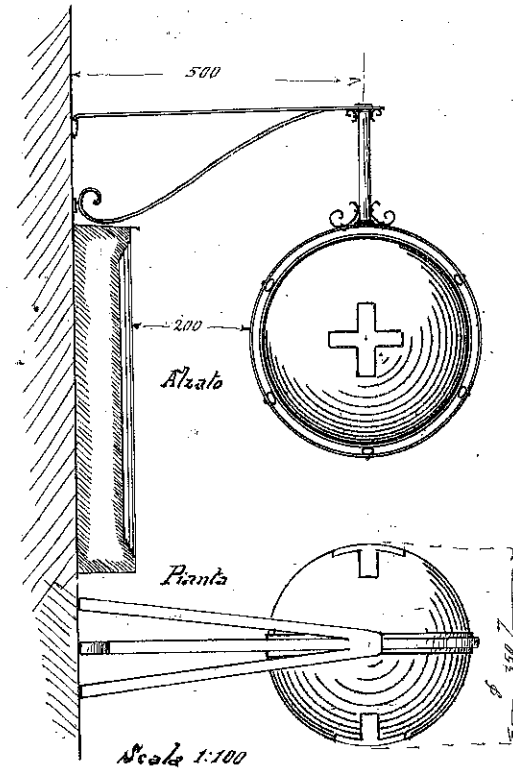
13/14/Progetti di fanali per la ditta Manaresi in via dell'Arte della Lana (ASCF, Belle Arti, f.1/16). 15/Progetto di fanale per la farmacia Banchi in via Por Santa Maria (ASCF, Belle Arti, f.1/16).



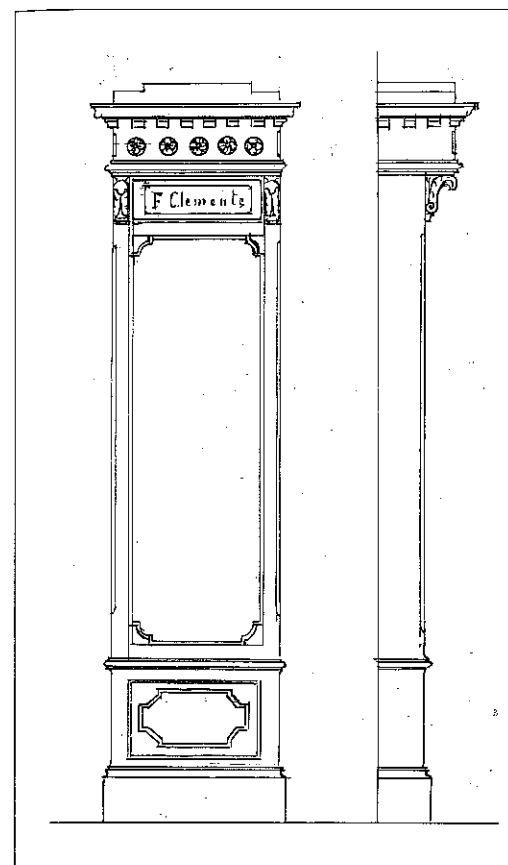
Manaresi
Vino - Olio - Manaresi

L'opera di controllo dell'Ufficio Belle Arti è estremamente rigorosa, in particolar modo nel centro storico e per gli immobili di particolare pregio: insegne e mostre vengono semplificate o rimosse per garantire finalmente la piena visione delle linee architettoniche, dei paramenti lapidei e degli apparati decorativi degli edifici.

Nel 1913 i commercianti di via Calzaioli, via Porta Rossa e via Condotta⁵⁷, protestano vivamente contro tali imposizioni, sia perché gli apparati fanno ormai parte integrante dell'immagine cittadina sia perché alcune delle insegne e delle mostre sono sovente di non comune valore (tra tutte viene ricordato il cartello della farmacia Molteni intagliato dal Duprè). Nel caso del negozio dei fratelli Clemente⁵⁸ ad esempio, dopo che era stato negato il permesso di aprire una mostra in ferro e cristallo su ambedue i fronti, per porre un freno all'abuso di queste costruzioni posticce che deturpano le li-



nee dei fabbricati e tolgono ogni aspetto di decoro e di serietà alle vie cittadine», viene suggerito un progetto 'semplificato' (la cantonata viene lasciata libera ed è eliminata la parte che dall'imposta dell'arco arriva sino alla linea marcadavanzale), cosicché l'intervento si riduce alla semplice sistemazione degli sporti, all'applicazione di vetrine laterali ed all'apposizione di cartelli ed iscrizioni entro le lunette degli archi.



Nonostante le restrizioni imposte dall'Ufficio Belle Arti e dai regolamenti cittadini, non mancano a Firenze tra il 1913 ed il 1920 negozi che, negli interni come negli esterni, contravvengono a quel richiamo all'ordine ed alla semplicità. Protagonista principale di questa tendenza è senz'altro Adolfo Coppedè il quale, forte del rispetto di cui godeva presso l'amministrazione (nel 1910 veniva nominato commissario per le Belle Arti e Antichità), si fa portatore di un linguaggio eclettico che, con un occhio ai diversi accenti del modernismo europeo, non esclude nessuno dei revivals: oltre ai già citati progetti per il Calzaturificio di Varese e per il caffè delle Giubbe Rosse, tra il 1910 ed il 1915 ipotizza il riordino di via del Corso (immaginando una serie di edifici, a metà tra il neogotico ed il nerorinascimentale, collegati al piano terra da un loggiato continuo con negozi all'interno) e realizza la neorinascimentale loggia del negozio Navone, tra il 1919 ed il 1921 ristrutturata, con un lessico neomoresco di pura fantasia, il caffè teatro del-

16/Progetto di mostra in legno per il negozio dei fratelli Clemente in via Calzaioli, particolare della vetrinetta a copertura del pilastro (ASCF, Belle Arti, f.1/31). 17/Fattura della ditta Clemente con raffigurazione dell'immobile di via Calzaioli (coll. Orefice).

PRIMARIA FABBRICA D'OMBRELLI
PELLICCERIE - MAZZE - VENTAGLI

PREMIATA CON MEDAGLIA D'ORO DAL MINISTERO DELL'INTERNO
GRAND PRIX e MEDAGLIA D'ORO ESPOSIZIONI-PARIGI-LONDRA-ANVERSA-FIRENZE-TORINO ECC.

FRATELLI CLEMENTE

SEDE PRINCIPALE
FIRENZE
LOGGE MERCATO NUOVO N° 1

NEGOZI IN VENDITA
FIRENZE - Via Por Maria 5 - Via Calzaioli, 1 - Via Calzaioli, 19
PISA - Sotto Borgo, 6 - LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 4

PISA Sotto Borgo, 6
li 2/6/1926

ESPORTAZIONE INGROSSO e DETTAGLIO
FORNITORI DI COOPERATIVE SOCIETA' e ISTITUTI

Liquori

Car. Meani & C. *Dare*
per quanto appresso Car. Bonichi



18/Lanterna della Farmacia del Canto alle Rondini in via Pietrapiana, unico elemento superstite dell'esterno progettato dal Coppedè.
19/L'interno del ristorante Paoli in una cartolina d'epoca (coll. Pieri Venturi).



l'Alhambra⁵⁹ e restaura con pittoresca libertà la farmacia del Canto alle Rondini⁶⁰ che, con il suo esterno a finto bugnato impreziosito da ferri battuti, affreschi, stemmi e da un tabernacolo goticggiante con la Madonna delle Rondini e l'interno con soffitto a cassettoni, pareti affrescate ed arredi in legno decorato, rappresenta, assieme agli interni del ristorante Paoli progettati dall'André, uno degli esempi più significativi di quel gusto neogotico, rivisitato in assoluta libertà, che ancora alle soglie degli anni venti gode di un certo successo in ambito fiorentino.

Nel 1912 il Coppedè riceve l'incarico di trasformare lo sprone del palazzo di Francesco Navone compreso tra le vie delle Vigna, della Spada e Tornabuoni⁶¹; trattandosi di un'operazione di 'restauro' il progettista si preoccupa di armonizzare la nuova facciata con le altre due, cinquecentesche, riutilizzandone alcuni degli elementi stilistici, mentre conferisce al terzo fronte, posto sull'asse visivo dell'arcone di piazza Vittorio Emanuele, un carattere decisamente monumentale grazie all'enfaticizzazione del motivo della grande finestra al piano nobile, inserita in un arco a tutto sesto e sovrastata da un ricco apparato decorativo (conchiglia e timpano spezzato) in cui risalta il cartiglio recante il nome del proprietario. Al piano terra viene inserita una loggia con colonne doriche, aperta sulle due vie laterali, che oltre a servire da ingresso al negozio funge da vetrina.



20/L'esterno della bottega di Francesco Navone su via Tornabuoni in un'immagine contemporanea.

Il risultato finale risulta tuttavia molto semplificato rispetto al progetto primitivo, come dimostrano sia i documenti dell'archivio Loni Coppedè che quelli dell'Archivio Storico Comunale⁶²: la Commissione Belle Arti e la Soprintendenza ai Monumenti infatti oltre ad aver imposto sostanziali modifiche al volume dell'immobile, stabiliscono che «venga modificato il partito architettonico dell'arcata apertesi sul terrazzo in modo da renderne la decorazione meno grave», che «siano fatti meno ampi gli intercolumni della loggia, sia moderato lo sporto della cornice e si alleggerisca e si renda più armonioso il prospetto superiore» e finalmente il 22 gennaio 1913, pur approvando il progetto ridotto, le Commissioni «raccomandano una maggior semplicità nel partito architettonico della arcata apertesi sul terrazzo ed impongono che vengano conservate a posto le attuali roste di ferro battuto e, qualora venga costruito un cancello per chiudere l'accesso alla costruenda loggetta, si tenga conto, nella costruzione di tale cancellata, dei motivi decorativi già esistenti nelle roste medesime»⁶³.

La bottega di Francesco Navone, magazzino di lusso per la vendita di tessuti e pizzi, era articolata su tre livelli: al piano terra era situato il negozio vero e proprio, al piano nobile la sala prove, con affaccio sul balcone, ed il salone, all'ultimo i laboratori. Tutti gli interni erano di 'gusto sobrio' e di stile neorinascimentale, con grandi armadi alle pareti, tavoli al centro delle sale e lampadari di murano ai soffitti⁶⁴.

Col finire degli anni venti la stagione delle botteghe «festaiole e fieraiole», i cui colori e le cui linee emergevano significativamente dal tessuto omogeneo dei fronti stradali, volge al termine. Nel

21/Progetto di mostra per il negozio Bruni e Valli, via Roma angolo via Tosinchi, 1920 (ASCF, Belle Arti, f.1/44); il progetto fu approvato a meno del cartello a scudo.



1916 viene sancito che su cartelli e mostre compaiano soltanto iscrizioni in lingua italiana⁶⁵, limitando pertanto fortemente quell'ambizione internazionale che le botteghe fiorentine avevano espresso sino dall'ottocento.

A garanzia della progressiva semplificazione degli apparati commerciali e del ritorno all'ordine di forme, linee e colori viene inoltre istituito, già dal 1909, l'Ente Rinnovamento Esercizi, il cui controllo diverrà particolarmente stringente con l'avvento dell'era fascista, eliminando quel poco che ancora restava dell'avventura liberty delle botteghe fiorentine: a suggello di tale tendenza verrà emanato nel 1936, riprendendo quanto già contenuto nel Regolamento Edilizio⁶⁶, il Decalogo dell'Ente che così recita: «1 - La bellezza è la caratteristica essenziale di Firenze e ne è patrimonio inalienabile. 2 - Conservare e possibilmente arricchire le tradizioni estetiche della città è dovere di ogni cittadino e particolare ambizione dei commercianti eredi delle tradizioni corporative, iniziatori di glorie finanziarie e fondatori di nobiltà. 3 - L'aspetto dei negozi è una parte essenziale del volto di Firenze. 4 - La semplicità del gusto moderno impone che questo volto sia semplice, non precisamente novecentista ma in armonia fra la classica arte fiorentina e la sobrietà luminosa del moderno. 5 - L'esercizio rinnovato è elemento di richiamo e di prosperità. Assicura il cliente che un'intelligenza aggiornata provvede generi aggiornati. 6 - Il pregiudizio che il cliente diffida del lusso esteriore è confutato dall'esperienza: centinaia di negozi si sono rinnovati o si stanno rinnovando e il pubblico li predilige. 7 - L'uomo moderno è attratto dalle cose dinamiche, cioè dalle cose che si rinnovano. 8 - Il buon gusto dell'esercente deve evitare che il suo negozio sia simile a quello dell'altro, che le sue lampade siano uguali a quelle dell'altro: l'uniformità è avvilimento estetico e svaluta il sacrificio che l'esercente ha compiuto. Si deve ricordare l'utilità dell'illuminazione permanente e della visibilità delle vetrine anche durante la notte. 9 - Chi rinnova l'esercizio si guardi dall'uso di materie caduche, fragili e eccessivamente vistose. Eviterà di veder presto invecchiare l'ambiente che ha rinnovato con sacrifici. 10 - L'esercente che vuol rinnovare il suo esercizio deve rivolgersi ad un artista. L'Ente per il rinnovamento degli esercizi è a disposizione per progetti e suggerimenti tecnici ed estetici⁶⁷.

Note

- 1 G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- 2 Nella *Guida commerciale, artistica e scientifica della città di Firenze*, (Firenze, Galletti e Cocci) del 1873 sono segnalati 154 esercizi di vendita di caffè, liquori e bevande: in particolare 6 spacci di birra e gazzosa, 111 tra caffè e caffè restaurant, 37 confetturieri, pasticceri e venditori di liquori e vini scelti.
- 3 Sui caffè a Firenze nella seconda metà dell'ottocento oltre alla *Guida commerciale...*, cit., vedi: F. GOUBERT, *L'architecture du café et ses fonctions à Florence de 1790 à 1915*, Diplôme d'études approfondies, Université d'Aix-Marseille, Faculté de Lettres, AA.1987-88.
- 4 D. MIGNANI, *Le Botteghe di Firenze*, Firenze, La casa Usher, 1988, p.38.
- 5 Nel 1826 Luigi Cambray-Digny aveva previsto la creazione di un asse stradale rettilineo caratterizzato sui due lati, nel tratto tra piazza Duomo e via Orsammichele, da un sistema di portici a pilastri ed arcate a tutto sesto, con piano terra e mezzanino, il cui modello di riferimento era evidentemente la porticata rue de Rivoli di Percier e Fontaine (C. VASIC VATOVEC, *L'ampliamento di via dei Calzaiuoli: i progetti e i protagonisti dal periodo napoleonico alla Restaurazione*, in «Storia dell'Urbanistica Toscana/I», Firenze, Kappa, 1987, pp.66-79).
- 6 Nel 1864 viene deliberata la costruzione di un mercato principale in S.Lorenzo e due rionali presso la porta S.Croce e in S.Frediano. Il decreto di esproprio per la zona di S.Lorenzo è approvato nel 1865. Il 25.2.1870, in coincidenza con i progetti per il riordinamento del centro, viene approvato il progetto del Mengoni. Il mercato è inaugurato il 1.5.1874 (cfr. M. COZZI, a cura di, *Edilizia in Toscana dal Granducato allo Stato Unitario*, Firenze, Edifir, 1992; M. DEZZI BARDESCI, a cura di, *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana, 1834-1918*, Pistoia, 1980, pp.254-257; B. MARIANO, *I mercati nella storia di Firenze*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995).
- 7 Sull'architettura e la vita a Firenze nella seconda metà dell'ottocento vedi: F. BORSI, *La capitale e Firenze e l'opera di G. Poggi*, Roma, Colombo, 1970; C. CRESTI, L. ZANGHERI, *Architetti e ingegneri della Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978; C. CRESTI, *Firenze capitale mancata*, Milano, Electa, 1995; S. FEI, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze, G & G, 1971; G. MOROLLI, R. MANETTI, *Giuseppe Poggi a Firenze*, Firenze, Alinea, 1989.
- 8 Sull'analisi urbanistica ed architettonica delle attività commerciali a Torino tra otto e novecento cfr. AA.VV., *Botteghe e negozi. Torino 1815-1925*, Torino, Allemandi, 1985.
- 9 Il Bazar Bonajuti fu costruito su progetto dell'architetto Telemaco Bonajuti nel 1834. Conteneva oltre 30 botteghe e vi si accedeva tramite 4 anditi, 2 principali, ad uso di vestibolo, e 2 laterali. Il grande vano centrale, coperto a vetri, è articolato su due livelli grazie ad una galleria che corre continua per tutto il perimetro (cfr. FANELLI, *op.cit.*).
- 10 Il progetto di Giuseppe Martelli per la riduzione di Ponte Vecchio a galleria coperta è del 1856-57 (N. WOLFFERS e P. MAZZONI, a cura di, *La Firenze di G. Martelli*, Fi-

renze, 1980). Riguardo al progetto di una grande galleria nel centro di Firenze (E. CORSI, *Progetto di galleria trasversale con portici fra le piazze del Duomo, Strozzi, S.Maria Maggiore e via Speziali, offrente in pari tempo un luogo di pubblico ritrovo per la popolazione con metri quadri 4.840 di superficie coperta di uso pubblico*, Firenze, 1890) fra il 1887 ed il 1890 l'ing.Corsi ipotizza una nuova sistemazione dell'area compresa fra la nuova piazza Vittorio Emanuele e piazza Duomo: tra le ipotesi avanzate ve ne è una che prevede di sostituire il portico lungo via Pellicceria (previsto dal progetto comunale) con un isolato interamente porticato, attraversato longitudinalmente e trasversalmente da 3 gallerie a cristalli e, sull'asse verso via Pellicceria, da una grande sala ottagonale cupolata, anch'essa a cristalli (sull'argomento cfr. P. ARANGUREN, a cura di, *Firenze dopo l'unità. La trasformazione edilizia 1865-1896*, Firenze, 1966 e M. DEZZI BARDESCI, a cura di, *op.cit.*).

11 C. VASIC VATOVEC, *op.cit.*

12 ASCF, Affari Generali, f.5250.

13 N. TARCHIANI, *Vecchie botteghe*, «Illustrazione Toscana», XV, dicembre 1936, pp.1-11.

14 ASCF, Affari Generali, f.5250. L'allargamento è deliberato nel 1869, secondo il progetto dell'ing.Guidotti. Nel disegno allegato alle carte si vede come uno degli edifici preesistenti sia ampliato in altezza (i piani sono portati da 3 a 4) ed al piano terra venga ricavata una teoria di 5 portali archivoltati.

15 I fronti della piazza sono costituiti da: immobile Chiari, progettato da Vincenzo Micheli, che ospita un hotel e negozi al piano terra («Ricordi di Architettura», 1894-5, vol.IV, tav.V); immobile di Proprietà Peyron Wagner & C, progettato dall'architetto Buonamici (appena inaugurato, col nome di «Trionfo»), fu adibito a locale di pubblico divertimento: successivamente divenne la sede dei magazzini Bocconi; edificio porticato con arcone centrale progettato dall'architetto Vincenzo Micheli ed edificato nel 1895 (all'interno vari negozi, Poste Centrali e caffè Gambrius); immobile Levi, progettato dal Boccini («Ricordi di Architettura», 1894-5, vol.IV, tav.XVI); immobile Fondiaria, progettato da Torquato del Lungo e Giuseppe Rossi, ospitava in origine la birreria dei fratelli Reinighaus. Sulla trasformazione del vecchio ghetto, avviata formalmente nel 1884 con le pratiche d'esproprio e messa in atto a partire dal 1883, vedi: *Il centro di Firenze restituito*, Firenze, Alinari, 1994; C. CRESTI, S.Fei, *Le vicende del «risanamento» di Mercato Vecchio a Firenze*, «Storia Urbana», 2, 1977; E. DETTI, *Firenze scomparsa*, Firenze, Vallecchi, 1973; G. FANELLI, *op.cit.*; G. ORFICE, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze*, Firenze, Alinea, 1986.

16 *Municipio di Firenze. Regolamento speciale edilizio per il risanamento e il riordinamento del centro di Firenze*, Firenze, Galletti e Cocci, 1888 (deliberato l'11.10.1887); articoli 8-13.

17 La Brasserie Gambrius, progettata da Vincenzo Micheli (AMFCE, ff.1510, 1513, 1519) e inaugurata il 29 novembre del 1894, poteva contenere 1300 persone e si componeva di un'immensa sala al piano terra, alla quale si accedeva da un andito attiguo ai portici, sala ristorante al primo e sale da biliardo al sottosuolo. La fontana del salone al piano terra era opera di Vincenzo Rosignoli mentre la prima sala sul portico era ornata da un

«Trionfo di Gambrius» opera di Alberto Micheli Pellegrini. L'immobile è stato profondamente trasformato quando è stato destinato a sala cinematografica.

18 A. MELANI, *Edilizia moderna a Firenze. Un edificio dell'architetto Gio.Paciarelli*, «L'arte decorativa moderna», 3, 1903.

19 L'immobile, compreso tra le vic de' Pecori, Brunelleschi e del Campidoglio, è progettato dal Paciarelli e realizzato dall'impresa costruttrice F.lli Taiuti; viene inaugurato nell'aprile 1903. Le decorazioni in ceramica sono della Manifattura Cantagalli, le opera in ferro battuto delle Officine Michelucci di Pistoia (cfr. M. COZZI, G. CARAPPELLI, *Edilizia in Toscana nel primo novecento*, Firenze, Edifir, 1993; C.Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze, Uniedit, 1978; M. Dezzi BardeSCI, a cura di, *op.cit.*).

20 A.MELANI, *op.cit.*

21 Il progetto è approvato nell'aprile del 1900. L'immobile, edificato dalla ditta Mosca Marina, è già terminato nell'estate dell'anno successivo (ASCF, Repertori, 1900-1901 e AMFCE, 1550-1553). L'edificio - in parte trasformato all'esterno, completamente all'interno - è attualmente sede del Credito Italiano.

22 Archivi Alinari, foto 5413/B del 1901.

23 Cartoline riprodotte in F.Goubert, *op.cit.*, figg.155 e 156.

24 Cartolina della collezione Alinari.

25 Il Mercato di S.Ambrogio nel quartiere di S.Croce, come quello di S.Lorenzo progettato dal Mengoni con struttura in ghisa (muratura in mattoni), è inaugurato il 3.5.1873; il mercato di S.Frediano, demolito nel novecento, è inaugurato nel 1875.

26 Tra il 1865 ed il 1868 l'amministrazione comunale, presieduta dal Cambray-Digny, fa montare nel parco delle Cascine una costruzione in ferro e legno di fabbricazione inglese ad uso di caffè; nel 1865 viene montato in piazza Signoria un chiosco in ferro per la rivendita di giornali (ASCF, Ufficio d'Arte, f.225), mentre in piazza D'Azeglio compare nel 1870 un chiosco in legno per la rivendita di caffè e bibite (ASCF, Accolli, f.4807).

27 La loggia caffè sul viale dei Colli, su progetto di Giuseppe Poggi, è finita nel 1873. Nel 1905 viene presentato un primo progetto di ampliamento e, tra il 1915 ed il 1920, un secondo di maggior entità da parte dell'architetto Zalaffi (ASCF, Belle Arti, f.1/5 e Fondo Disegni, 29292-29296). Il Tivoli, giardino sul viale dei Colli in corrispondenza di piazzale Galileo, è inaugurato il primo maggio del 1871: nel lato est vi è il café-chantant, progettato dal Roster, mentre a sud della palazzina del caffè ristorante vi è un secondo padiglione, adibito a sala da ballo, con struttura e copertura in metallo.

28 *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1978 e *Le Botteghe di Firenze*, Firenze, Alinari, 1985. Sulle botteghe fiorentine vedi anche: *Ricerca e studio finalizzato alla indentificazione degli esercizi a carattere commerciale aventi caratteristiche ambientali di particolare valore per la città di Firenze*, Convenzione tra il Comune e l'Università, 1985; AA.VV., *I negozi storici a Firenze*, Firenze, Deomedia, 1995.

29 Tra gli esempi documentati fotograficamente si ricordano la Legatoria d'arte Giannini in piazza Pitti ed il Forno Michelazzi in via di Barbano: in ambedue i casi le parabe sono trattate come colonne con tanto di base e collarino ed iscritte sul 'fusto'.

³⁰ Archivi Alinari, foto 6837/B. Tale insegna non è più esistente mentre sono state conservate le cartelle in pietra serena con iscrizioni in oro e le due lampade a braccio.

³¹ ASCF, Affari Generali, f.1462, aff.43-64 del 14.3.1895.

³² ASCF, Affari Generali, f.1462, aff.43-206 del 27.5.1895.

³³ ASCF, Affari Generali, f.1463, affari 43-338 del 15.10.1895 e 43-396 del 14.11.1895.

³⁴ Sull'argomento vedi E. BAIRATI, D. RIVA, *Il liberty in Italia*, Bari, Laterza, 1985.

³⁵ Con tono decisamente caustico il Marangoni (*La stilizzazione delle insegne*, «Per l'arte», II, 1910, pp.40-41) sottolinea: «tutti i materiali vi furono adibiti: dalla lastra di ferro alla tavola di legno, dal quadrilatero di latta al lampione di vetro: tutti i colori più strambi e dissonanti con gli edifici furono chiamati all'ufficio commerciale ed antiestetico; tutte le fogge più bislacche e grottesche assunte nei secoli dall'alfabeto furono utilizzate ed ostentate a proporzioni cubitali a somma dei negozi».

³⁶ La «Arte della Ceramica» fu fondata nel 1896 da Galileo Chini con Vittorio Giunti, Giovanni Vannuzzi e Giovanni Montelatici ed aveva sede in via Arnolfo. La manifattura ottiene il Grand Prix all'Esposizione di Parigi del 1900. Sia Chini che i Coppedè si erano formati alla Scuola Superiore Professionale delle Arti Decorative, centro di formazione per «ebanisti, intagliatori e legnaiuoli». Sulle manifatture e l'arredo liberty vedi: R. BOSSAGLIA, M. COZZI, *I Coppedè*, Genova, Sagep, 1982; *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, cit.; I. DE GUITRY, M.P. MARINO, *Il mobile liberty italiano*, Bari, Laterza, 1983; *Ceramica Chini per l'architettura e l'ebanisteria*, Firenze, Centro Di, 1982.

³⁷ Cit. in I. DE GUITRY, M.P. MARINO, *op.cit.*, p.35.

³⁸ Il negozio viene aperto 4 anni dopo il più celebre Art Nouveau Bing parigino (Foto Archivi Alinari, 5088/B-5098/B).

³⁹ La Casa d'Arte, con sede in via Arnolfo, viene aperta attorno al 1910 e nasce dalla collaborazione tra Galileo Chini e la ditta Tofanari e Fioravanti (cfr. *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, cit.).

⁴⁰ Vedi CRESTI (op.cit.) e F. BELLONZI, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Archivi del Liberty italiano. Architettura*, Milano, Angeli, 1987.

⁴¹ Archivi Alinari, foto 5774/B del 1902.

⁴² (Sull'argomento vedi E. BAIRATI, D. RIVA, *op.cit.*, scheda sui negozi fiorentini). Gli arredi del Calzaturificio Varese furono realizzati dalla ditta «Tofanari e Fioravanti» (probabilmente su disegno di Adolfo Coppedè, *Progetto per il negozio del Calzaturificio Varese*, 1909-12, Archivio Loni Coppedè, Montemurlo), così come quelli di Ugolini e Tonissi, via Calzaioli 15 (*L'ambiente moderno. Mobili e decorazione interna*, Milano, 1910-15, vol.V, tav.19). Il negozio di Luigi Tschuur, via Calzaioli angolo via dell'Oche (foto Archivi Alinari, 6201/B dei primi del Novecento), fu quasi certamente inaugurato nel 1898 (ASCF, Repertori; nel 1898 e 1900, viene chiesta l'autorizzazione per apposizione di cartelli); le vetrine e gli arredi furono smantellati prima del 1915.

⁴³ ASCF, Belle Arti f.1/6, Ordine del Sindaco di Firenze del 15 gennaio 1910.

⁴⁴ RICCARDO NOBILI, «La Nazione», 5.1.1913.

⁴⁵ Ricorda Roberto Papini (*Botteghe e vetrine di Roma. Architettura e arti decorative*, IV, 1924-25, pp.493-527): in quel tempo fu una gara in ogni città per creare quan-

to di più falso e vistoso si poteva concepire in fatto di mostre di botteghe. La tinta ad olio mirabilmente si prestò per la profusione dei falsi legni, delle false pietre, dei falsi marmi; quintali di porporina vollero dare l'illusione dell'argento e dell'oro: tonnellate di vetro furono coperte per far risultare le auree lettere delle iscrizioni bistorate, infiocchettate, ricamate, adorne dei più fantasiosi svolazzi partoriti dalla fantasia capricciosa di un calligrafo di professione: stipiti e cornici si vergognarono d'esser di pietra o di marmo e si compiacquero di farsi verniciare come noce artefatto o mogano finto: la ghisa (...)compiva l'opera stampando sfingi e leoni, draghi e chimere a bonissimo mercato, delizia grande dei bottegai d'ogni paese per la mostra del loro pomposo negozio. (...)Perchè ormai abbiamo fatto un po' l'abitudine a tante brutture, quasi non ci accorgiamo dell'importanza che la bottega ha assunto nell'aspetto di una città moderna. E pure non v'è quasi più casa o palazzo che non abolisca le finestre del piano terreno per trasformarle in sporti da negozio. L'architettura stessa degli edifici ne è cambiata col mutamento esterno del piano terreno, talché oggi, per tanta mancanza di rispetto delle botteghe verso l'edificio che le ospita, si può dire che ogni prospetto architettonico cominci a valere dal primo piano in su».

⁴⁶ In un negozio in borgo Ognissanti, poichè dalla stonacatura della parete erano emersi alcuni conci di un antico arco in pietra forte, si impone al proprietario di procedere alla completa stonacatura e di apporre il cartello entro la lunetta (ASCF, Belle Arti, f.1/23, aff. 710/185 del 7.2.1913). Viene intimata la rimozione di una mostra e la cancellazione di coloritura in piazza della Signoria «che da troppo tempo offende l'estetica della piazza» (ASCF, Belle Arti, f.1/36, aff.710/696 del 31.1.1917), viene dato parere favorevole al restauro di una mostra in via Porta Rossa (ASCF, Belle Arti f.1/36, aff.710/525 del 16.8.1917) a condizione che «l'intonaco sia tolto a regola d'arte e fino alla cornice marcapiano sino a ritrovare le bozze di pietra forte» e si nega alla ditta Humbert in piazza Strozzi (ASCF, Belle Arti, f.1/41, aff.710/1459 del 16.8.1917) il permesso di scrivere diciture sugli stipiti di colore rosso a olio, che si impone di sverniciare.

⁴⁷ ASCF, Belle Arti, f.1/16.

⁴⁸ ASCF, Belle Arti, f.1/6, cit.

⁴⁹ Si ricordano le richieste per ridurre a sporti le finestre e per trasformare l'impianto del piano terra di Palazzo Corsini in via del Parione, di Palazzo Ricasoli in via del Parione angolo piazza Goldoni, di Palazzo Gerini in via Ricasoli.

⁵⁰ *Domanda per costruzione di tettoia a vetri (marquise) in piazza Vittorio Emanuele da parte della Società Toscana C.Paszowski sulla sporto della birreria «Giubbe Rosse»*, (ASCF, Belle Arti f.1/34, aff.710/904 del 5.5.1913); il progetto viene definitivamente bocciato il 21.7.1916. Nel 1914 viene negato il permesso per costruire una tettoia in ferro e vetro in via Tornabuoni in corrispondenza della Farmacia Inglese (ASCF, Belle Arti f.1/28 aff.710/1090), mentre vengono autorizzate la marquise del teatro Alfieri (1913) e la tettoia a cristalli lungo la facciata del palazzo già Bocconi in piazza Vittorio Emanuele «purché la lunghezza massima sia metri 50 e

la sporgenza massima dal vivo del muro non superi i 50 centimetri» (ASCF, Belle Arti f.1/36, aff.710/696 del 15.2.1918).

⁵¹ Comunicazione dell'Ufficio Belle Arti e Antichità del 27.1.1913 (ASCF, Belle Arti f.1/23, aff.710/153).

⁵² Comunicazione dell'Ufficio Belle Arti e Antichità del 21.1.1913 (ASCF, Belle Arti f.1/28, 710).

⁵³ ASCF, Belle Arti, f.1/23, aff.710/853 del 31.5.1913.

⁵⁴ Le iscrizioni a guazzo sono vietate a partire dal 1915 (ASCF, Belle Arti f.1/34, aff.710/375); il nuovo Regolamento edilizio del 1917 sancisce definitivamente il divieto di iscrizioni a tinta, sul muro, ad uso di insegne di esercizi pubblici.

⁵⁵ Nel 1909 i proprietari del cinematografo Galileo in Borgo degli Albizi ottennero il permesso di apporre all'esterno del portone di accesso «tre lampade elettriche «ad arco», sorrette da appoggi in ferro, in luogo delle quali furono invece apposte una grande ruota luminosa formata di specchi ed un piccolo fanale sull'antico braccio al di sotto di un tabernacolo recante un pregevole bassorilievo. Il proprietario avanzò domanda per sostituire il fanale tolto dal braccio con un lampione di stile antico. L'ufficio non ritiene opportuna tale apposizione che verrebbe sempre a costituire un deturpamento per il monumentale palazzo» (ASCF, Belle Arti f.1/6, aff.76, 13 ottobre 1909). Nel 1912 viene negato al sig.Manaresi (ASCF, Belle Arti f.1/16, aff.1117 del 6.9.1912) il permesso di apporre una lanterna a forma di cassetta sul suo negozio in via dell'Arte della Lana, mentre gli viene successivamente concesso di collocarvi una lanterna. Viene concesso al sig. Bianchi, gestore della farmacia Banchi in Por Santa Maria (ASCF, Belle Arti f.1/16, aff.1270 del 21.8.1912), il permesso di «apporre un fanale a forma di globo con vetro rosso ed a luce fissa, purché il braccio di sostegno di detto fanale sia dritto a seconda delle istruzioni date, e che il fanale stesso non sporga oltre il marciapiede esistente avanti alla farmacia». Sull'illuminazione a Firenze tra la fine dell'ottocento ed i primi del novecento cfr. L. BOCCIA, *Illuminazione pubblica e ambiente urbano*, Firenze, Alinari, 1983; OTTAVIO DAVIS, *Fuochi di gioia ed oltre*, Firenze, Alinari, 1989.

⁵⁶ ASCF, Belle Arti f.1/16, aff.1216 del 6.2.1913 e f.1/34, aff. 710/92 del 26.1.1915). Le trasformazioni eseguite, per quanto esternamente contenute, suscitarono l'indignazione di molti fiorentini; Papini ad esempio (*op.cit.*) dice: «Per accorgersi di quale forza d'espansione fossero capaci in tale epoca la banalità e la volgarità, basta osservare quelle botteghe del Ponte Vecchio a Firenze che subirono una trasformazione alla fine dell'Ottocento o al principio del secolo nostro. Era il tempo degli sventramenti e dei rettilifici, quando l'infatuazione per la comoda igiene ottenebrava ogni senso di poesia dei vecchi ambienti e si credeva che rimodernare, per esempio, una bottega equivallesse ad aprire uno sporto quanto più largo possibile attirandovi con ogni mezzo la volgare e pacchiana curiosità dei passanti. Proprio sul Ponte Vecchio, dove accanto alle modeste botteghe antiche con gli sportelloni a ribalta, tuttora rimangono le brutture perpetrate per distruggere tanta intimità e poesia d'ambiente, il fenomeno appare in tutta la sua disperante imponenza».

⁵⁷ *Protesta dei commercianti di via Calzaioli, via Condotta e via Porta Rossa* (ASCF, Belle Arti 1/23, aff.710/1851 del 14 ottobre 1913). Le ditte dei 4 isolati erano le seguenti: in via Calzaioli nel lato ovest Pineider (carte e stampe; con mostra d'angolo), fratelli Galli, Corsani (incisore), farmacia Molteni (con vetrina d'angolo), Bar (con vetrina d'angolo), Servadio (confezioni), Bemporad (stoffe e abiti), Vezzani (mode), Asta provvisoria di orologi, Peruzzi (mode), f.lli Clemente (ombrelli, mazze e ventagli, con mostra d'angolo); lato est Panizzi (tabaccaio, con mostra d'angolo), E.Galli (mostra d'angolo), Fabbri (stoffe, mostra d'angolo), Becheroni (mercerie), Cambini, Benelli, Civinini, Piazzesi Casimiro (bandiere, mostra d'angolo); in via de' Lamberti Ditta Zuffanelli, Ristorante Nuovo e Caffè Manaresi (vetrina d'angolo); in via Porta Rossa lato sud orefice, Bar Fornari, Buzzurro, Baracchi (passamanerie), Carboncini (piume), Strigo (fabbricatore di paste), Orefici (stoffe), Sborgi (manifattura), Fiaschetteria, Mariotti (cappellaio), Bulli (armi), Caroti (stoffe), Lastricati (stoffe), Farmacia Molteni; lato nord Industria Fiorentina (mode, mostra d'angolo), Giannesi (parrucchiere), Sorelle Bazzanti, Sorani Osvaldo (cappellaio), Dami (arredi sacri), bar; via della Condotta lato sud E.Galli, Pisto (cartolaio), Cecchi Alfredo (parrucchiere), Formigli (cartolaio), Nesi Egisto (prodotti chimici), Bizzari (spezie e profumi), Biondi (mercerie); lato nord Fabbri, Frosali (stoffe), Masciardi (stacciacio), Lacheri (trattoria), Piazzesi (penne), Antonio Pina (stacciacio).

⁵⁸ ASCF, Belle Arti f.1/28, aff.710/1436 dell'11.1.1913

⁵⁹ (cfr. BOSSAGLIA, COZZI, *op. cit.*; M. COZZI, G. CARAPELLI, *op. cit.*). Nel 1917 progetta inoltre cartelli, cristalli e targhe per la Banca di Firenze in Firenze.

⁶⁰ La Farmacia del Canto alle Rondini, in via Pietrapiana, fu progettata nel 1918 per l'industriale chimico Filippo Maria Contri; l'intervento fu portato a termine nel 1919 (permesso per la costruzione della tettoia del 29.11.1919). Fu demolita sotto i colpi del «piccone risanatore» nel 1938. Gli arredi sono stati rimontati nell'attuale Farmacia del Canto alle Rondini (F. PAOLIERI, *La Madonna del Canto alle Rondini*, «La Nazione», 10.7.1919 e *Il restauro del Canto alle Rondini*, «Illustrazione Italiana», XLVI, 1919, 2, p.296; BOSSAGLIA, COZZI, *op. cit.*; M. COZZI, G. CARAPELLI, *op. cit.*, p.190).

⁶¹ La richiesta per modifiche all'immobile, iscritto nell'elenco degli edifici monumentali del Regno, viene presentata nel 1912 (ASCF, Belle Arti f.1/16, aff.1214); in questa si legge che il proprietario «toglierà tutti i cartelli, iscrizioni etc. che sono stati posti all'esterno e che ne danneggiano le linee architettoniche. All'interno, resi liberi i locali del piano terreno ora tagliati da tramezzi e scomparti, ne creerà un grande negozio, rimettendo detti locali nel primitivo stato. Agli altri piani saranno fatti all'interno i piccoli restauri necessari». Sull'edificio vedi E. BARLETTI, *Trasformazioni urbanistiche e documentazione fotografica: via Tornabuoni e il palazzo Navone*, «AFT», 14, dicembre 1991, pp.69-75; BOSSAGLIA, COZZI, *op.cit.*

⁶² Archivio Loni Coppedè, Montemurlo, schizzi, disegni e plastico (cit. in BOSSAGLIA, COZZI, *op. cit.*); ASCF, Belle Arti f.1/16, aff.1214.

⁶³ Il 19 settembre del 1912 la Commissione di Belle Arti e Antichità approva in progetto con le seguenti modifiche:

«1 - Che venga portata indietro per almeno un metro la cantonata alla quale è apposto il tabernacolo e che il ter-

reno lasciato libero sia ceduto gratuitamente al Comune per la miglior viabilità di quella località. 2 - Che venga modificata la balaustra del terrazzo il quale dovrà essere portato a piombo o quasi sui muri perimetrali. 3 - Che non venga costruito il nuovo pezzo di architettura in prolungamento del terrazzo dal lato di via della Spada e cioè la riduzione a terrazzo di una finestra, con terrazzo e balaustrata e sottostanti pilastri di bozze di pietra» (ASCF, cit). Il 10.12.1913 viene rilasciato il permesso di apporre delle iscrizioni a lettere metalliche indipendenti all'esterno del negozio sulle vie laterali, mentre viene negato quello per iscrizioni a lettere metalliche sul prospetto dello stabile verso via degli Strozzi, precisamente al di sotto del tetto (ASCF, Belle Arti f.1/23, aff.710/2145). Nel 1914 viene negato il permesso di apporre una reclame luminosa sulla terrazza dello stabile (ASCF, Belle Arti, f.1/28, aff.710/373 del 17.4.1914).

⁶⁴ Foto Barsotti, AFMFCE e Archivio Palazzo Davanzati.
⁶⁵ Art.9 del Regolamento di Polizia Municipale del 1916. Il 16.1.1917 viene intimato alle seguenti ditte del centro di sostituire le iscrizioni in lingua straniera su cartelli e mostre con termini italiani (ASCF, Belle Arti, f.1/36, aff.710/47): Merolo, via dei Cerretani, Carini Aguzzi, via Cerretani, Au bon Marché, A la ville de Lyon, piazza Antinori, G.Ceccherini, piazza Antinori, Volpi, via Tornabuoni, Volterra, via Tornabuoni («due vetrine nelle quali prevalgono le diciture inglesi. In una non v'è di italiano che un piccolo cartello con le parole: oggetti d'arte e antichità»), G. Spooner, via Tornabuoni, Melli, via Tornabuoni, Giraldi e Rangoni, Borgognissanti, L. Antonelli, piazza S.M.Novella, Framacia

Inglese, piazza Madonna, J. Delestre, via Rondinelli, Campolmi, via del Giglio.

⁶⁶ Regolamento edilizio del Comune di Firenze del 29 dicembre 1931, art.35: «Le facciate dei fabbricati di nuova costruzione con locali destinati a botteghe ed esercizi pubblici, dovranno essere predisposte per le relative mostre ed insegne, le quali non potranno collocarsi che nei vani o negli spazi prestabiliti e senza alterare le linee architettoniche del fabbricato. In caso di modificazioni alle facciate di fabbricati esistenti, queste dovranno essere in relazione alle norme del presente articolo e le mostre dovranno essere in armonia con la nuova decorazione della facciata ed avere gli oggetti di cui appresso. Lo stesso obbligo sussisterà nei casi di rinnovo delle mostre ed insegne anche per il cambiamento di ditta. Sono proibite le insegne o mostre dipinte direttamente sui muri. Gli oggetti massimi delle mostre, vetrine ecc. non debbono oltrepassare in via ordinaria cm.5 dall'allineamento stradale. La parte inferiore delle mostre e delle vetrine che appoggia sul piano stradale, dovrà essere completamente indipendente da questo. Le cornici superiori delle mostre o delle vetrine, poste almento a m.3 dal piano stradale, potranno aggettare cm.15 in più della sporgenza ordinaria».

⁶⁷ *Decalogo dell'Ente Rinnovamento Esercizi*, «Illustrazione Toscana», dicembre 1936. Tra gli esempi di rinnovamento eseguiti secondo i canoni richiesti i negozi S.A. Tessuti Alta Novità in via Tornabuoni, la Casa dell'Impermiabile in via del Giglio, il negozio d'arte «K» in via della Vigna Nuova e la ditta Talani in via Calzaioli (*Il rinnovamento degli esercizi a Firenze*, «Illustrazione Toscana», giugno 1936).

Mostre e vetrine dei negozi nella scena urbana del centro storico di Lucca agli inizi del secolo XX

Gilberto Bedini

L'influenza del linguaggio Liberty che costituisce la matrice stilistica della crescita della prima periferia di Lucca, interessa e coinvolge anche il paesaggio urbano del centro storico.

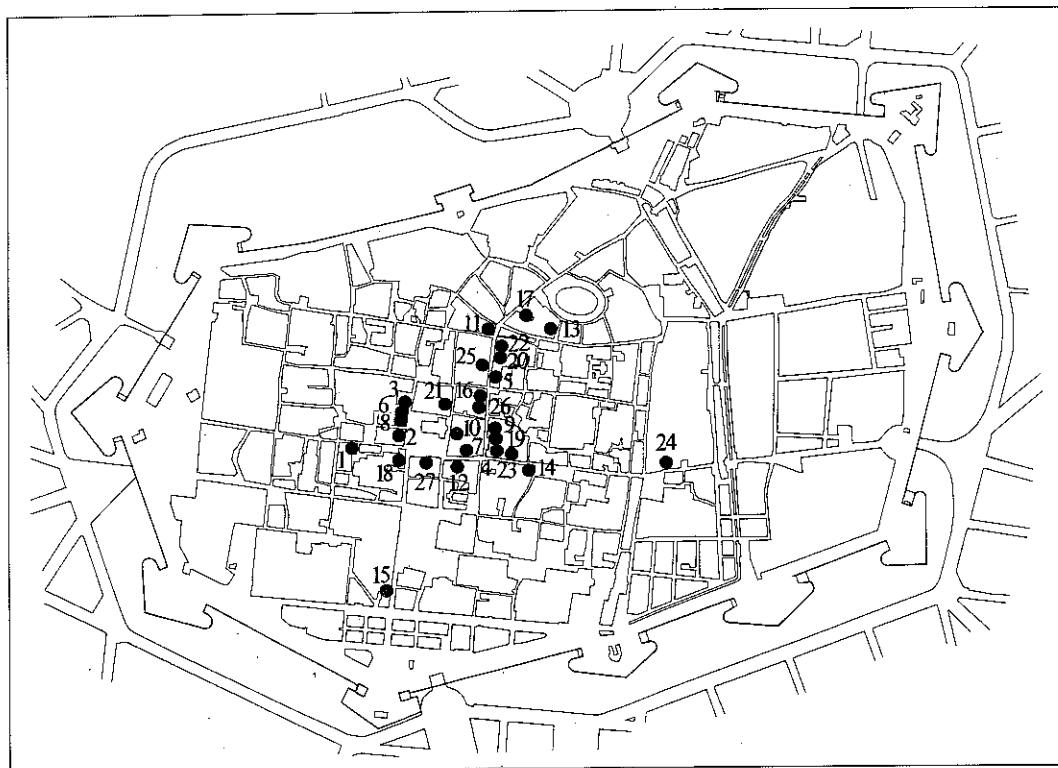
Ai nuovi edifici costruiti all'esterno delle mura, corrisponde, all'interno, un rinnovo della scena urbana il cui cambiamento è principalmente dovuto alla introduzione di nuove mostre, insegne e vetrine di negozi.

La crescita urbana, dopo gli anni del declino che vedono Lucca passare dal rango di città-capitale ad una delle tante provincie del regno d'Italia, avviene in seguito alla ripresa economica dovuta al rientro di capitali dall'estero ed ai conseguenti nuovi investimenti di chi era rientrato in patria dopo il duro periodo della emigrazione che negli ultimi trenta anni dell'Ottocento aveva illanguidito l'economia lucchese; urbanisticamente è guidata da una maglia geometrica di tipica impronta culturale derivata dai più noti piani urbanistici ottocenteschi. Lo sviluppo edilizio è prevalentemente basato sul modello della casa unifamiliare, signorile, corrispondente alla villa ed al villino che si notano per la presenza diffusa e numerosa, ma anche per la qualità architettonica che esprimono, lungo il viale di circonvallazione e sulle prime strade su di esso convergenti. «Salutiamole con rispetto - dirà Lorenzo Viani - quelle villette dai colori rosa e celeste che accerchiano la città di Lucca; sono il frutto di lunghe rinunce, di sudori, di lacrime e di sangue; sono le case di coloro che dal triste esodo sono tornati vincitori»¹. Si può affermare che ad essi è affidata la migliore immagine della città cresciuta oltre le mura ed il sistema difensivo cinque-seicentesco e ne costituiscono l'ultimo episodio di qualità.

Nella città antica non vi sono nuovi edifici, se si

esclude qualche intervento nella zona Nord-Ovest della città e i negozi di Corte Compagni². Il ridisegno di molte mostre di negozi esistenti e l'apertura di nuovi esercizi commerciali - operazione connessa al rientro di capitali dall'estero ed alla conseguente ripresa economica, già accennata - viene ad interessare la dimensione urbana a contatto con la vita e la vitalità della strada pubblica, corrispondente al piano terra e al primo piano o il mezzanino degli edifici. Quel che rimane di questo nuovo volto è poca cosa se si confronta la situazione d'oggi con quanto la documentazione fotografica d'epoca ci tramanda come immagine di una città in cui la qualità della vita urbana costituiva oggetto di attenzione continua e vanto di una particolare tradizione.

All'inizio del Novecento era ancora latente, a Lucca, la cultura e l'esperienza delle operazioni di *visagisme* completate pochi decenni prima. Merita infatti ricordare che fino all'inizio dell'800, pur nel suo lento stratificarsi e modificarsi nel tempo, la città aveva conservato sostanzialmente il suo volto medievale pur con le eccezioni dei vari palazzi delle grandi famiglie lucchesi che, dalla metà del '400 fino a tutto il '700, contribuirono alla riconfigurazione formale e funzionale di significative parti della città stessa; ma nel XIX secolo attiva un significativo cambiamento. Senza voler affrontare, in questa sede, le numerose operazioni di notevole rilievo relative ad una vera e propria ristrutturazione urbanistica, avvenute sia al tempo del Principato napoleonico, che, dopo la Restaurazione, per opera di Maria Luisa di Borbone e del figlio Carlo Ludovico, merita ricordare una serie di interventi avvenuti nei confronti della scena urbana e del decoro urbano³. Nel 1828, infatti, Carlo Ludovico di Borbone emanò un decreto⁴ che, anche



1/Planimetria del centro storico di Lucca con l'individuazione delle mostre e vetrine di negozi esistenti e descritti nelle schede.

1) Farmacia Martinelli, in via San Paolino. 2) Negozio di cambia valute Bertolli in piazza San Michele. 3) Arrotino Baldacci in via Calderia. 4) Negozio di manifatture Quilici & Carignani in via Santa Croce. 5) Negozio di Manifatture Leonardo Francesconi in via Fillungo. 6) Uffici del Molino Giurlani in piazza San Michele. 7) Negozio Galliani in via Roma. 8) Agenzia di viaggi Gambogi in piazza San Michele. 9) Gioielleria Chiochetti in via Fillungo. 10) Negozio Sante Nieri detto Marzetto in piazza San Michele. 11) Oreficeria Pellegrini in via Fillungo. 12) Nego-

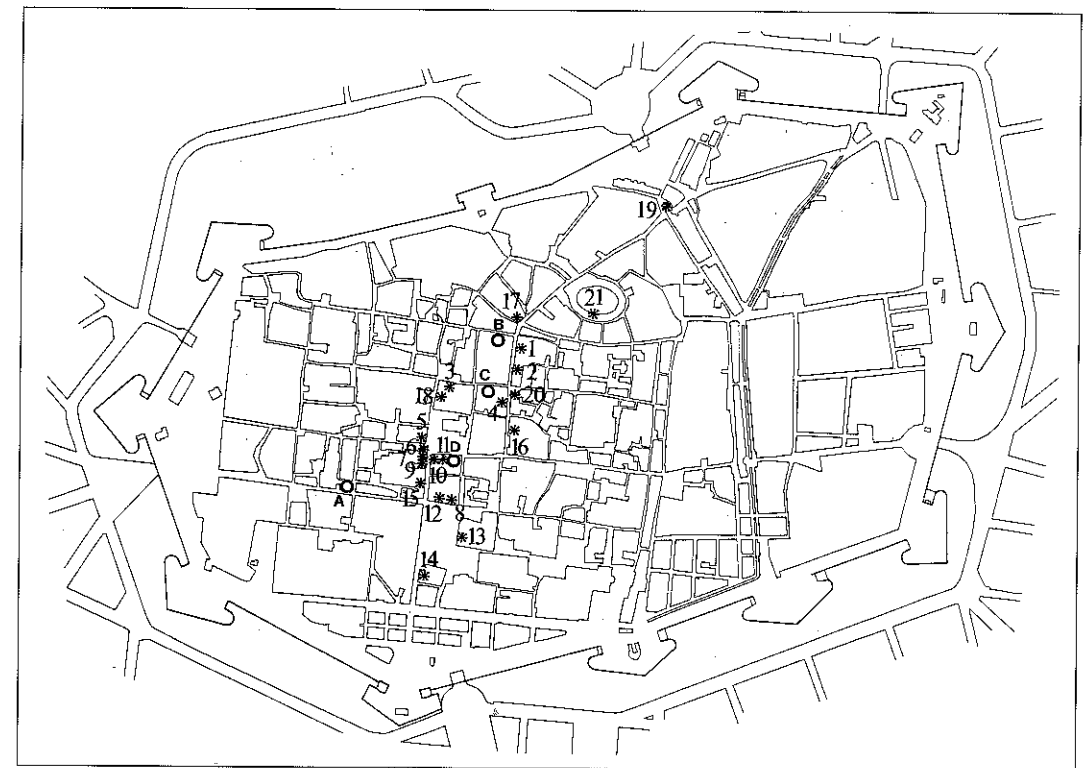
per la sensibilità e la capacità dei tecnici che lo attuarono, costituisce un particolare esempio di progetto coordinato per la riqualificazione dell'immagine e dell'arredo di una città. Gli obiettivi ed i modi di questo programma sono sinteticamente riassunti nella frase di uno dei primi articoli del decreto: la città doveva essere resa «in tutte le parti del suo fabbricato allegra, comoda, ed anche bella [...] mercé un metodo regolare, una continua vigilanza e dei mezzi adattati». Oltre a prevedere un programma annuale di intonacatura (di *sciabatura*) degli edifici che ancora avevano il paramento in mattoni – con esclusione di quelli in pietra e delle chiese – venne attuato un piano del colore; si aggiunse a queste operazioni, l'opera di ridisegno di porte e di sporti di botteghe, si pose il

ziato Panelli in via Roma. 13) Pasticceria e biscotteria Fissi in via Santa Zita. 14) Pizzicheria Isola in via Santa Croce. 15) Cartoleria Dante in via Vittorio Veneto. 16) Profumeria Venus in via Fillungo. 17) Negozi in Corte Compagni. 18) Negozio Martini in via Vittorio Veneto. 19) Negozio della Società Anonima della Industria Italiana della Seta Italo Americana in via Fillungo. 20) Bar Di Simo in via Fillungo. 21) Forno Giusti in via Santa Lucia. 22) Negozio Lenci in via Fillungo. 23) Libreria Massoni in via Santa Croce. 24) Drogheria in via Elisa. 25) Profumeria Ristori in via Fillungo. 26) Foto Scatena in via Fillungo. 27) Farmacia Centrale ed altri negozi in piazza San Michele.

divieto di aprire nuove porte e finestre senza il relativo permesso, si impose di far defluire correttamente dai tetti le acque meteoriche, etc.

A sovrintendere, vigilare e redigere gli appositi progetti fu nominata una commissione, coordinata da un architetto del comune, denominata «Deputazione degli Edili». Il lavoro eseguito dalla Deputazione, che fu guidata per lungo tempo da Giovanni Lazzarini e poi dal figlio Cesare, ebbe un notevole effetto nell'organizzazione visiva della città che cambiò sostanzialmente il suo volto.

Dei vari interventi sistematicamente estesi a tutta la città, rimangono ancora oggi notevoli e significativi esempi in tanti edifici ed in intere porzioni urbane, ma soprattutto tale azione ingenerò nella coscienza dei cittadini una particolare attenzione



2/Planimetria del centro storico di Lucca con l'individuazione delle mostre e vetrine di negozi oggi non più esistenti, delle quali esiste documentazione fotografica (indicate con asterisco e numeri) o documentazione d'archivio (indicate con cerchietto e lettere).

1) Emporio Duilio, in via Fillungo, oggi negozio di abbigliamento Lenci. 2) Negozio Tenucci, prima in piazza San Michele e poi in via Fillungo. 3) Caffè Venezuela, in piazza San Salvatore. 4) Negozio di Elettricità Vespignani, in via Fillungo. 5) Agenzia Assicurativa Lloyd Sabaud, all'angolo tra la piazza San Michele e la via San Paolino. 6) Negozio di pellicceria Silvio Bianchi, all'angolo tra la piazza San Michele e la via San Paolino. 7) Caffè Juon in via Pozzotorelli, oggi via Vittorio Veneto. 8) Bar Tripoli in piazza Napoleone. 9) Bar Nazionale, posto all'angolo tra via Vittorio Veneto (già via Pozzotorelli) e Corte Campana. 10) Agenzia del Credito Italiano, in piazza San Michele. 11) Caffè Centrale, angolo tra piazza San Michele e vicolo dello Stellino. 12) Drogheria e Tabacchi Puccetti in piazza Napoleone. 13) Rivendita di

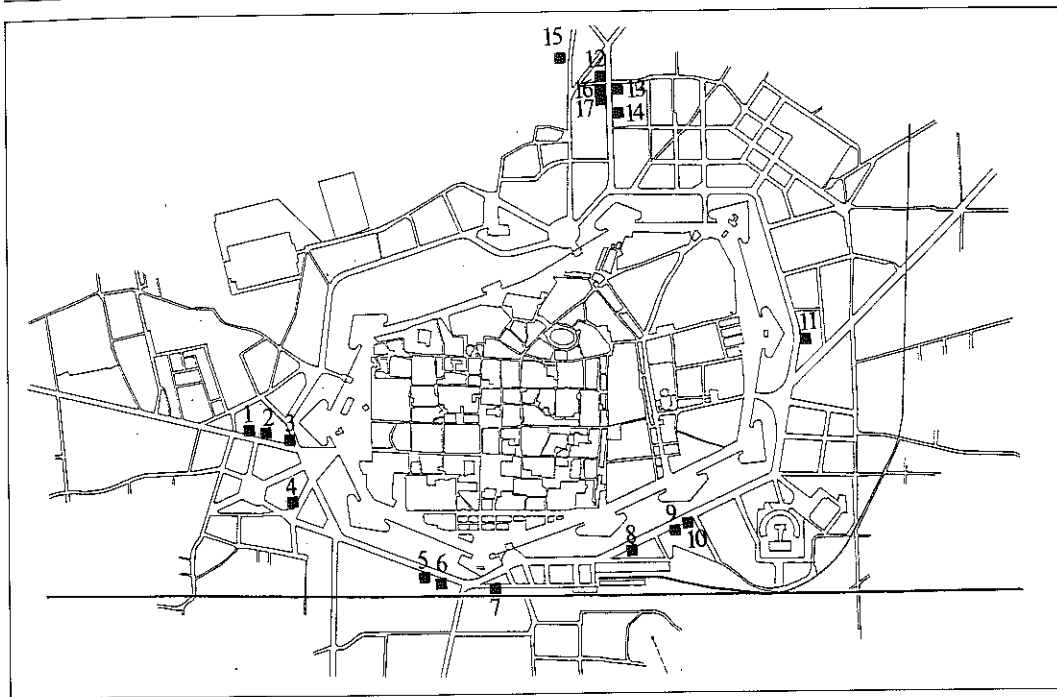
giornali Bernardini in piazza Napoleone. 14) Bar Stella Polare, all'angolo tra la piazza Napoleone e la via di Porta San Pietro (oggi via Vittorio Veneto). 15) Negozio di «Novità» Giovannetti, in via Vittorio Veneto (?). 16) Negozio dell'Industria Italo Americana delle Sete, all'angolo tra la via Fillungo e la piazzetta davanti alla chiesa di San Cristoforo. 17) Negozio «Sutor» Successori Desii, in via Fillungo. 18) Officina meccanica Andrea Casentini in via Calderia. 19) Barberia Corti, in via Fillungo (nella porta dei Borghi). 20) Pasticceria e buccellato Taddeucci all'angolo tra via Fillungo e Corte dei Mercanti. 21) Negozio Nieri oggi Isola e Martini nel settore Sud della piazza Anfiteatro.

A) Negozi Girolami in via Vittorio Emanuele II, angolo via Galli Tassi, di Amerigo Pergola, 1911. B) Negozio Nieri in via San Giorgio, progettato dall'ing. Virginio Paolinelli, 1911. C) Negozio F.lli Massagli in via Buia, progettato dall'arch. Umberto Colombini, 1912. D) Pasticceria Nardi in piazza San Michele, progettata dall'arch. Lelio Menesini, 1922.

ai problemi dell'immagine dell'ambiente urbano. Giovanni Panelli, sensibile conoscitore ed interprete della vita urbana del XIX secolo, così descrive la nuova dimensione della città: «Una particolare importanza ambientale nella città dell'Ottocento assunsero le mostre dei negozi, caratterizzate dal gusto per le superfici distese e per le dimensioni ampie, per cui spesso le mostre si saldavano una con l'altra costituendo alla base degli edifici un disegno continuo per lunghi tratti del prospetto stradale. Il tradizionale amore dei commercianti

lucchesi per i loro negozi e le loro botteghe, si realizza più tardi negli originali esempi di mostre e vetrine liberty»⁵.

Infatti, all'inizio di questo secolo, con la giovane generazione degli imprenditori, dei mercanti e commercianti lucchesi che tendevano ad affermarsi come nuova forza sociale e ad evidenziare in forme visibili la loro nuova forza economica, si verifica nell'architettura e nell'edilizia un rinnovo della già affermata e sostanziale volontà di perseguire un risultato di decoro generale che costitui-



3/Planimetria della città di Lucca con individuazione dei principali edifici del periodo Liberty-Déco costruiti all'esterno delle mura.

1) Villino Fiscella (1912). 2) Palazzo Maso (1912-14). 3) Villino Menesini (1915 circa). 4) Villino Malerbi (1929). 5) Villa Sarti (1915). 6) Palazzo Silvestrini (1913).

7) Palazzo Bertolli (1912). 8) Palazzo Giorgi (1912). 9) Villa Simonini (1915). 10) Villa Del Magro (1912). 11) Villino Tuccori (1923). 12) Villini Franchini (1907-14). 13) Villa Giomi (1911). 14) Villa Ducloz (1903). 15) Palazzina in Borgo Giannotti (?). 16) Villino Berrettini (1914). 17) Villa Piccioli (1910).

sce e giustifica la presenza del «nuovo stile» della cultura figurativa.

Nella riprogettazione e ridisegno delle mostre e nelle insegne dei negozi si adoperano i materiali più diversi: ceramica colorata e smaltata, legno opportunamente lucidato e trattato, ferro lavorato, forgiato ed ornato da motivi floreali, formelle e decori di cemento, vetro serigrafato e molato; in alternativa all'infisso in legno vengono usati i metalli e la ghisa verniciati a smalto lucido, le ampie superfici vetrate e specchianti, i marmi policromi lucidati con inserti e sovrapposizioni bronzee ed in ottone.

Alle possibilità espressive dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie venne affidato il compito di evidenziare le funzioni rappresentative e pubblicitarie delle mostre e delle vetrine che crearono una nuova scenografia della strada. Ancora Fanelli sottolinea: «I negozi del centro sono sempre stati per i lucchesi qualcosa di più del semplice fatto funzionale, un luogo di incontro o di passatempo legato spesso alla passeggiata. I negozi della via Fillungo, ad esempio, hanno un valore tutto particolare e fanno parte integrale del significato di

questa strada, altrettanto quanto le caratteristiche architettoniche ed urbanistiche. E veramente si può dire che l'ambiente della via non è costituito dalla sezione della strada, ma da quella più gli spazi dei negozi laterali, allo stesso livello della strada»⁶.

Molte di queste opere sono, oggi, solo testimoniate dalle immagini fotografiche d'epoca, ma merita ricordare, rimandando alle illustrazioni, in via Fillungo, la vetrina del negozio dell'Industria della Seta Italo Americana, d'angolo con il vicolo San Carlo (adiacente al lato nord della chiesa di San Cristoforo); la vetrina del negozio di elettricità di Giuseppe Vespignani; il negozio di calzature «Sutor» Successori Desii; la vetrina del pasticciere Mario Taddeucci, sull'angolo della piazza dei Mercanti; la vetrina del cappellaio Tenucci. Ed ancora, in via Vittorio Veneto, la sequenza di mostre e di vetrine che dall'angolo di Corte Campana si susseguivano fino all'angolo con la via San Paolino, affacciandosi sulla piazza San Michele: il caffè e pasticceria di Giorgio Juon, poi sostituito dal Caffè Nazionale, dal negozio di moda Martini (ancora esistente) e dal negozio di pellicceria Silvio Bian-

chi con la bella *marquise* in ferro e vetro con portalampe a coronamento. Sull'angolo opposto a quest'ultimo si trovavano gli sporti a vetro con lo stesso elegante coronamento dell'agenzia assicurativa Lloyd Sabauda. In via Nazionale, d'angolo con la piazza Napoleone, c'era la vetrina del Bar Stella Polare; in piazza Napoleone, il Bar Tripoli; in via Calderia, il negozio per la vendita di macchine agricole di Andrea Casentini, mentre, ancora in via Vittorio Veneto, c'era la vetrina del negozio di «Novità» di Giovannetti.

Altrettanto numerose e significative sono le vetrine e le mostre dei negozi rimaste e mantenute con cura dagli attuali proprietari; tra queste merita ricordare, rimandando alle schede relative alle singole opere: in via Fillungo, all'interno 104, una serie di piccoli negozi con la particolare soluzione di coronamento in vetro e ferro lavorato ed ornato da elementi floreali; all'angolo con la via San Giorgio, la mostra del negozio di oreficeria Pellegrini, che costituisce l'unica soluzione d'angolo ancora esistente, probabilmente realizzata da Francesco Petroni; l'insegna del negozio Francesco Lenci, con portale in marmo con arco a tutto sesto al cui interno si sviluppa la scritta in un campo a maglia quadrata con i vetri dipinti. Sempre in via Fillungo l'ex Profumeria Venus, realizzata da Alfredo Angeloni, con le due belle figure femminili lavorate a bassorilievo in marmo bianco, le capigliature delle quali si confondono con i sottili veli che le avvolgono con un movimento tipicamente floreale; poco più avanti, sulla stessa strada, la vetrina dell'oreficeria Chiocchetti, progettata nel 1911 dall'ingegner Virginio Paolinelli, costituita da una interessante composizione di vetri colorati e molati su telai metallici lavorati e verniciati, anch'essa coronata da una *marquise* in ferro e vetro.

Nella piazza San Michele e nelle strade che su essa convergono rimangono ancora ben conservate diverse insegne, mostre e vetrine di negozi, quali ad esempio l'ex agenzia di viaggi Gambogi sull'angolo della via di Poggio, oggi incorporata a far parte della Banca Nazionale del Lavoro, dove la realizzazione dell'ing. Paolinelli è esaltata dal disegno e dall'intervento delle opere in marmo e bronzo di Francesco Petroni (1910); sull'angolo con via Beccheria si nota la vivace policromia della cornice della farmacia Centrale con disegno e figure a rilievo che rivisitano i repertori robbiani, realizzati in ceramica da Umberto Pinzauti su progetto dell'arch. Lelio Menesini (il negozio era in origine destinato alla pasticceria Nardi e le opere esterne vennero realizzate in vari periodi dal 1911 al 1922).

Dietro l'abside della chiesa di S. Michele è ancora ben leggibile l'impostazione architettonica e deco-

rativa probabilmente disegnata da Francesco Petroni nel 1914 per il negozio «Sante Nieri detto Marzetto» ora sede di una agenzia della Cassa di Risparmio di Torino.

Nella vicina via S. Lucia, al n. 20, si deve notare l'insegna, di stile prettamente floreale realizzata in materiali metallici e vetro, del panificio Giusti.

In via Roma, al n. 23, il negozio Quilici, poi Galliani, già Gaddi, realizzato nel 1908, è caratterizzato da un elegante portale in pietra con arco a tutto sesto, la chiave del quale è costituita da un inserto decorativo con testa di Mercurio, intersecata dalla scritta «labor omnia vincit»; la vetrina e l'insegna sono in ferro con motivi floreali, di linguaggio secessionista, con ampie superfici vetrate.

Poco più avanti, inglobata nell'agenzia della Banca Toscana, è la vetrina e la mostra dell'antico negozio di abbigliamento e stoffe Panelli, realizzato con grandi sporti a vetro con fregi e cornici dipinte, inserite in una struttura in ferro costruita dalla ditta G. Michelucci e figli di Pistoia nel 1913.

In via S. Croce, al n. 5, si nota ancora il negozio di Manifatture Quilici e Carignani, realizzato nel 1905 e, poco più avanti, sull'altro lato della strada, al n. 48, la pizzeria Isola, realizzata nel 1919, con superfici di decoro esterno in marmo intagliato e lavorato, anch'esso con un coronamento in marmo ad uso di *marquise* e, alla base, a definire la zoccolatura, elementi in ottone con disegni di taccchini ed altri animali da cortile.

Appendice 1

Le schede che seguono sono relative a mostre ed insegne di negozi che caratterizzano ancora oggi il paesaggio urbano del centro storico di Lucca, anche se talvolta appaiono parzialmente manomesse e con stridenti cambi di destinazione d'uso; sono elencate in ordine cronologico.

1. Farmacia Martinelli, via San Paolino n. 25, autore ignoto, prima del 1869.

La farmacia fu aperta prima del 1893, anno in cui risulta attiva e censita nei verbali delle ispezioni sanitarie prefettizie⁷. La vetrina è stata completamente modificata, mentre l'interno conserva tutta la tipica attrezzatura e scaffalatura in legno laccato con rilievi e decori laminati d'oro ed i tipici contenitori in vetro e porcellana. Nell'insegna, assai trascurata, pur con disegno assai semplice, si avverte una certa tendenza di gusto déco.

2. Negozio di cambiavalute Francesco Bertoli, oggi parte della Banca Commerciale Italiana, piazza San Michele, senza n.c., autore ignoto, 1875.

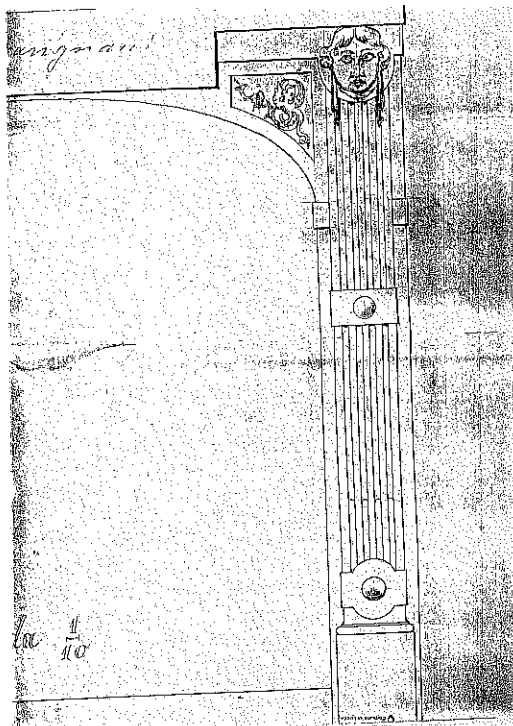
Il negozio fu aperto negli anni della forte emigrazione che costrinse molta gente di Lucca a trovare nuove occasioni di lavoro nei paesi dell'America del Nord e del Sud. Oggi inglobato a far parte della Banca Commerciale Italiana, è costituito da un portale in marmo con arco a tutto sesto, con ampia rosta in ferro di disegno di gusto eclettico, che è servito come modello per la serie di aperture realizzate successivamente al piano terra della banca.

3. Arrotino Baldacci oggi Romano Bonini, Via Calderia n. 9, autore ignoto, fine sec XIX.

Dell'antica bottega dell'arrotino aperta intorno alla fine dell'800, rimane solo l'insegna in legno dipinto con vago accenno di disegno déco.

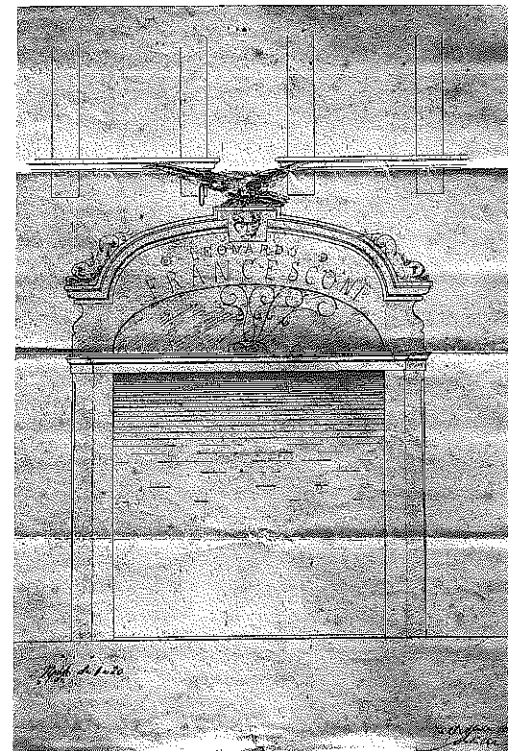
4. Negozio di Manifatture Quilici & Carignani, oggi «Stefanel», in via Santa Croce n. 5, autore ignoto, 1905⁸.

Il negozio conserva ancora oggi la sua mostra realizzata con un portale in pietra ad arco ribassato con le lesene solcate da scanalature, con borchie in bronzo, che si concludono con una testa, fusa anch'essa in bronzo, di gusto eclettico. L'originaria attrezzatura interna è stata sostituita dai nuovi arredi.



4/Dettaglio del negozio di Manifatture Quilici & Carignani, in via Santa Croce, come appare nel disegno allegato al permesso di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 9266 del 21.8.1905).

5/Dettaglio dello stesso negozio allo stato attuale.



5. Negozio di Manifatture Leonardo Francesconi, oggi abbigliamento in via Fillungo n. 52, di Achille Orzali, 1906⁹.

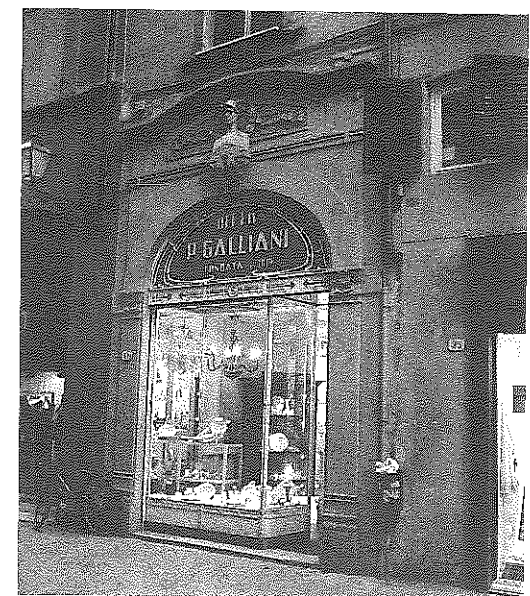
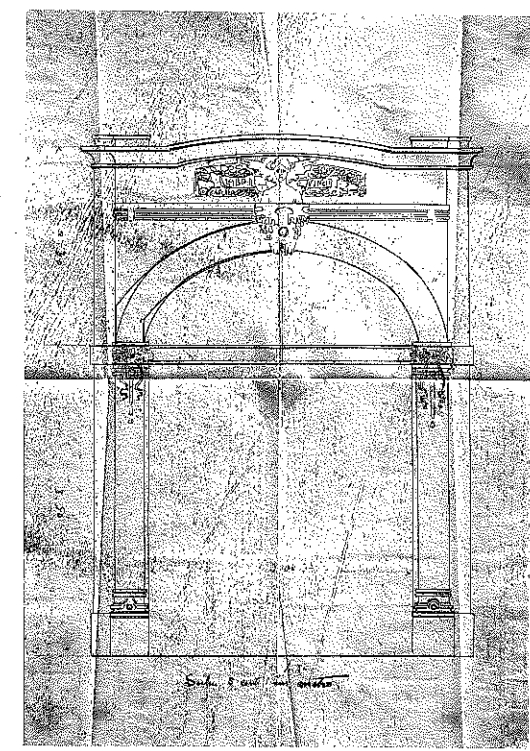
Anche in questo caso la mostra del negozio è costituita da un portale architravato con rosta sovrastante, inserita in una cornice ad arco ribassato che porta in chiave una testina scolpita all'interno di una piccola cartella a rilievo; il tutto è sormontato da un'aquila in bronzo, mentre ai lati della cornice sono posti due delfini.

Il disegno allegato alla domanda di autorizzazione ad eseguire i lavori è firmato dall'architetto Achille Orzali.

6. Uffici del Molino Giurlani, oggi della Banca Nazionale del Lavoro, piazza San Michele n. 4 Ing. Giuseppe Puccinelli, 1907¹⁰.

L'opera è costituita da due portali tripartiti, con arco ribassato e lesene in marmo, con ingresso centrale con apertura più ampia; le roste in ferro poste nelle lunette tra arco e architrave, sono di disegno elaborato ed assai raffinato.

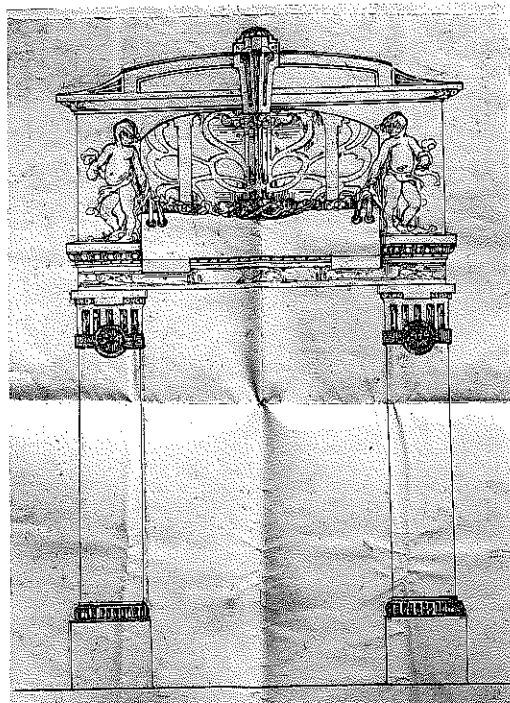
Il disegno allegato al permesso di costruzione è assai più elegante ed elaborato rispetto a quanto realizzato e, purtroppo, di recente alterato da interventi poco documentati.



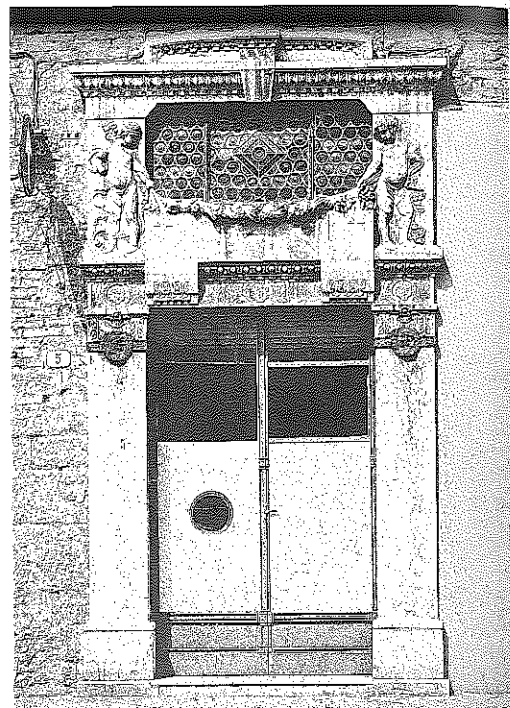
6/Disegno del negozio di Manifatture Leonardo Francesconi, in via Fillungo come appare nel disegno allegato al permesso di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 4740 del 29.4.1906 e successivi).

7/Disegno del negozio Quilici poi Gaddi oggi Galliani, in via Roma, come appare nel disegno allegato al permesso di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 3332 del 22.3.1908).

8/Il negozio Galliani, oggi.



9/L'Agenzia di Viaggi Cambogi, in piazza San Michele; disegno allegato alla domanda di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 4018 del 4.4.1910).



10/L'agenzia Gambogi in una foto del 1976, prima dei lavori di trasformazione in uffici della Banca Nazionale del Lavoro.

7. **Negozio Quilici, poi Gaddi, oggi Galliani, in via Roma n. 23, di autore ignoto, 1908¹¹.**

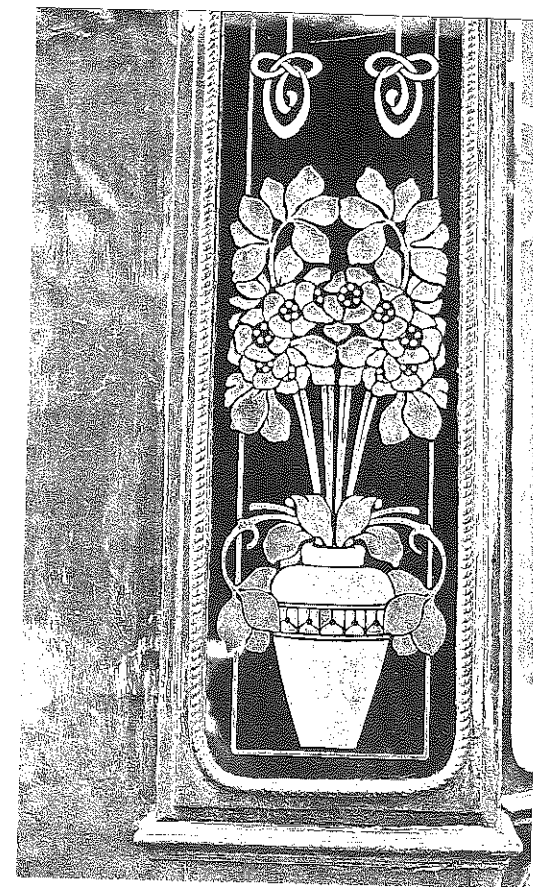
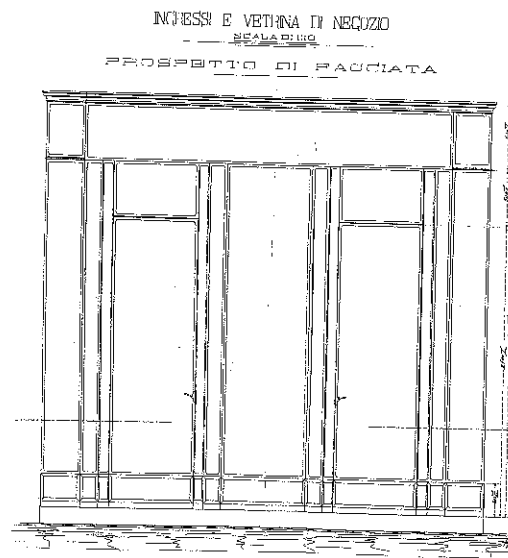
La soluzione architettonica è costituita da un portale in pietra con lesene, capitelli ed arco a tutto sesto e sovrastante cartella con testa alata di Mercurio, posta sulla chiave dell'arco che aggetta a formare una mensola, intersecata dalla scritta «Labor omnia vincit». All'interno del portale, la vetrina in ferro laccato con inserti ed elementi decorativi di gusto liberty, mostra sull'architrave fregi in ferro: le iniziali del proprietario originario «S.Q.». L'insegna in vetro dipinto potrebbe invece risalire al 1930, anno in cui la ditta Galliani, esistente fin dal 1819, si trasferì dalla vecchia sede, situata dietro l'abside della chiesa di San Michele, in questa nuova.

8. **Agenzia di viaggi Gambogi, oggi uffici della Banca Nazionale del Lavoro, piazza San Michele n. 5, Ing. Virginio Paolinelli e Francesco Petroni, 1910.**

Il piccolo fondo commerciale, oggi inglobato a far parte degli uffici della Banca Nazionale del Lavoro fu realizzato su progetto presentato nel 1910 dall'ing. Virginio Paolinelli per conto del commit-

tente Egidio Gambogi; nella domanda di autorizzazione ad eseguire i lavori¹² si legge che per eseguire la facciata esterna era prevista una «decorazione eseguita completamente in pietra gialla di Firenze» da farsi sulla base di modelli dello scultore Francesco Petroni. La Commissione Edilizia¹³, non ritenne di poter dare parere favorevole in quanto il progetto presentato «discorda[va] troppo dall'architettura dell'intero fabbricato. Il progetto fu successivamente¹⁴ approvato, sulla base di un nuovo disegno, con la prescrizione di usare una pietra «bigia» anziché gialla.

Non si conosce il primo disegno presentato, né è dato sapere se fosse simile a quello allegato alla seconda domanda di autorizzazione. Dal confronto tra il progetto approvato e quanto realizzato si nota una notevole rispondenza sia per quanto attiene l'impostazione generale che per i dettagli: l'opera è costituita da un portale in marmo bianco con puttini a bassorilievo che sostengono una ghirlanda di frutta predisposta quale chiusura inferiore di una finestruzione, che nel progetto è celata dietro motivi decorativi, da realizzarsi probabilmente in ferro o bronzo, nella realizzazione è invece più semplicemente risolta con una piccola vetrata a fondi tondi piombati. Il lavoro in marmo è completato da inserti di fusione in bronzo: se-



11/Ingresso e vetrina del negozio di gioielleria Chiocchetti, in via Fillungo, come appare nel disegno allegato alla domanda di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 4016 del 20.3.1911).

12/La gioielleria Chiocchetti oggi.

13/Detaillo della decorazione in vetro molato della gioielleria Chiocchetti.

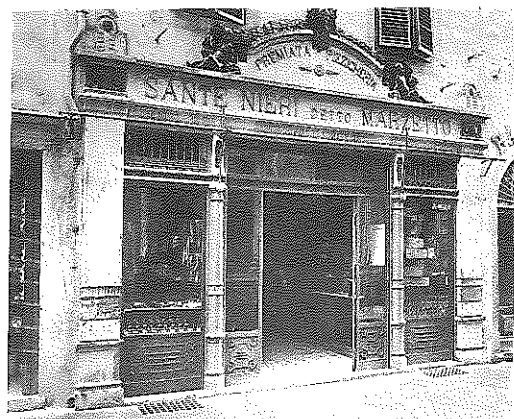
condo un linguaggio che caratterizza spesso i lavori eseguiti da Francesco Petroni.

9. **Negozio di gioielleria Chiocchetti, via Fillungo n. 20, Ing. Virginio Paolinelli, 1911.**

La vetrina di questa gioielleria si può considerare una delle opere più interessanti dello scenario urbano della via Fillungo a Lucca e si caratterizza con una serie di motivi liberty che vanno dalla «marquise» in vetro sostenuta da leggere mensole in ferro disegnate con motivi floreali che conclude in alto il tema della vetrina, al «lettering» in oro su fondo nero dell'insegna, all'uso di vetri molati e disegnati, posti sui piedritti, ai lati dell'architrave e sulle porte d'ingresso, all'impiego del ferro lacca-

to, di sottile sezione, con ampie parti a vetro ad uso di vetrina e vetrinette. L'ingresso al negozio, costituito da due porte a vetro, ai lati di una vetrina centrale, è arretrato rispetto al fronte stradale, consentendo una protezione dagli agenti atmosferici e la possibilità di realizzare ulteriori vetrinette di modesto spessore sui fianchi interni, utili per richiamare l'attenzione del passante dalla strada; una soluzione che permette inoltre di esporre i preziosi in primo piano aumentando nel contempo la superficie espositiva.

Nel disegno presentato per la richiesta della autorizzazione¹⁵ l'opera si mostra con un linguaggio geometrico assai più semplice e meno raffinato rispetto a quanto eseguito dalla ditta Pizzerani, seguendo una consuetudine, che si è verificata spes-



14/Il negozio di Sante Nieri detto Marzetto in piazza San Michele in una foto d'epoca.

15/Lo stesso negozio Nieri com'è oggi con la nuova destinazione d'uso ad agenzia della Cassa di Risparmio di Torino.

so a Lucca, secondo la quale il professionista è da considerarsi responsabile del procedimento amministrativo piuttosto che dell'esecuzione del lavoro. Il negozio, nonostante un ampliamento realizzato nel 1965, non ha subito alterazioni ed è, a tutt'oggi, destinato a gioielleria, tenuta da uno dei nipoti degli originari proprietari.

10.

Negozio Sante Nieri detto Marzetto, oggi agenzia della Cassa di Risparmio di Torino, piazza San Michele n. 28, Ing. Virginio Paolinelli 1914¹⁶.

La descrizione della mostra del negozio si ricava principalmente dalla foto d'epoca, avendo il negozio stesso subito diversi lavori di trasformazione specialmente per quanto riguarda gli infissi. L'ultimo intervento che ha trasformato il negozio in banca, è stato condotto secondo criteri di restauro che hanno portato alla ricostruzione degli infissi in ferro sul fronte strada e a mantenere, sotto un vetro fumé, le originarie scritte ad uso commerciale. La mostra è costituita da un portale con lesene in pietra e architrave di notevole luce, a sostegno del quale sono inserite due colonnine in ghisa che dividono l'ingresso in tre parti; quella centrale, per l'accesso al negozio, aveva infissi in ferro e vetro e quelle laterali, pure chiuse da infissi in ferro e vetro erano usate come vetrinette.

Nell'architrave è inserita la scritta dell'insegna, delimitata a sinistra e a destra da due formelle in bronzo che, essendo in linea con le lesene fungono anche da capitelli delle stesse. Altri motivi a rilievo in cemento (puttini seduti, ghirlande ed una testa di Mercurio): probabilmente effettuati da



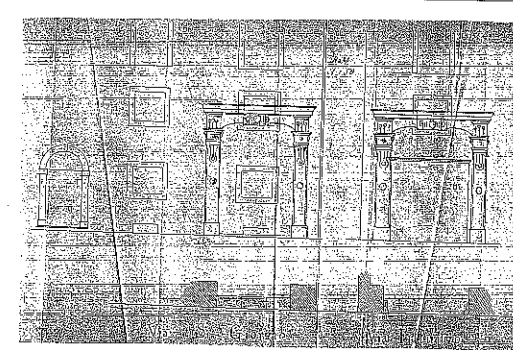
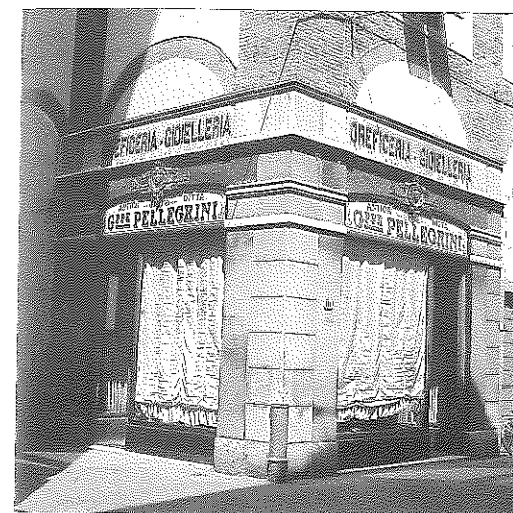
Francesco Petroni, sono posti sopra l'architrave in una cornice centrata sull'ingresso. Da notare vari inserti decorativi a disegno geometrico, realizzati a bassorilievo in cemento, di gusto déco.

11.

Negozio di oreficeria e gioielleria Giuseppe Pellegrini, via Fillungo, 111 (d'angolo con Via San Giorgio), progetto dell'arch. Umberto Colombini 1912, realizzazione dello scultore Francesco Petroni, 1913 (?).

Il negozio rappresenta una delle più interessanti soluzioni d'angolo rimaste, rispetto alle numerose esistenti a Lucca tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento.

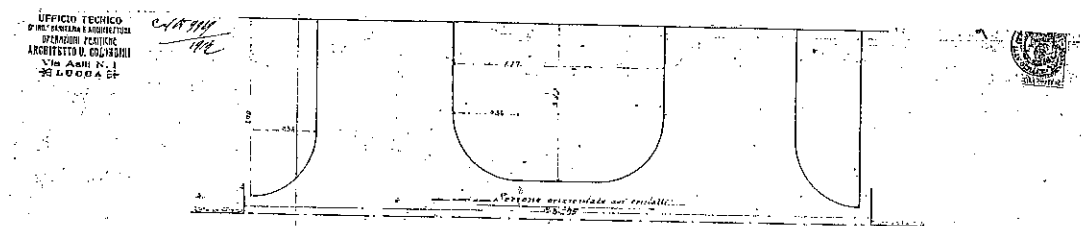
La vecchia mostra del negozio si affacciava solo sulla via Fillungo ed era, come molte altre¹⁷, costituita da elementi modulari in legno che venivano montati la mattina e smontati la sera, appoggiati sui piani orizzontali delle aperture a «T» delle antiche botteghe medievali. Per il rinnovo della mostra e delle vetrine furono effettuati diversi progetti e non è ancora chiaro chi sia l'autore dell'opera che rimane integra a tutt'oggi nella sua realizzazione finale. Un primo progetto che prevedeva l'apertura di due nuovi portali, uno su via Fillungo e l'altro su via San Giorgio, venne realizzato nel 1906 da Amerigo Pergola¹⁸, titolare della omonima impresa edile. Un successivo progetto dell'architetto Umberto Colombini¹⁹ è totalmente diverso dal precedente e da quanto successivamente realizzato: l'ipotesi progettuale prevede un nuovo ingresso con vetrina, aperto sulla via Fillungo, caratterizzata da una struttura leggera in ferro e vetro con motivi mistilinei di chiara derivazione liberty.



16/L'oreficeria Pellegrini, oggi.

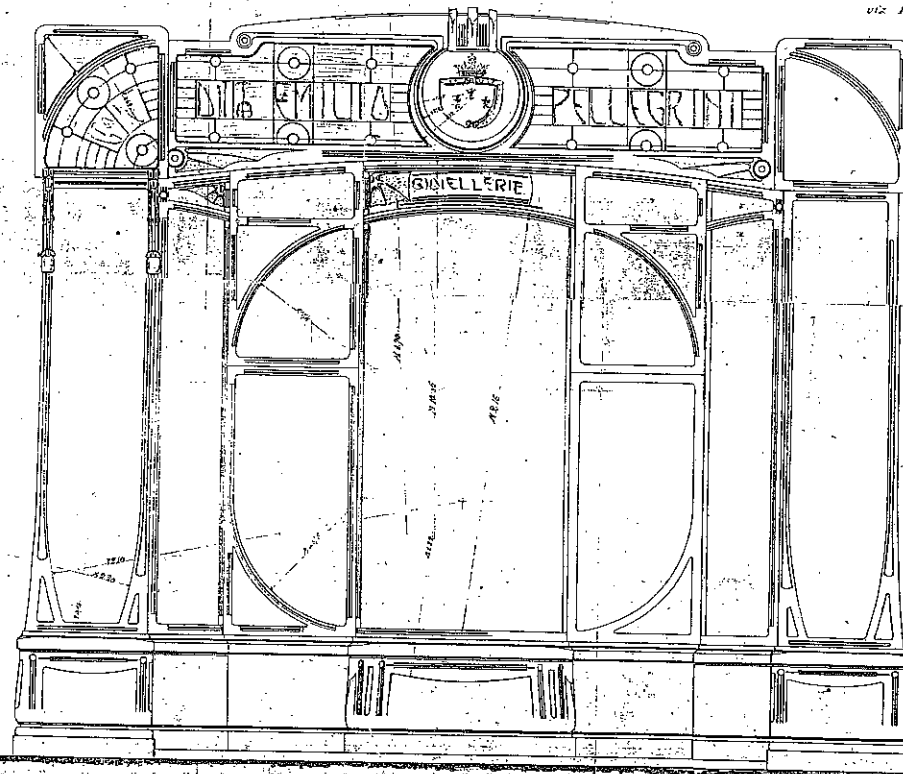
17/Il progetto firmato dal costruttore Amerigo Pergola per l'oreficeria Pellegrini (A.S.C.L., Prot. n. 7979 del 16 luglio 1906).

18/Il progetto dell'architetto Colombini per l'oreficeria Pellegrini in via Fillungo (A.S.C.L., Prot. n. 9919 del 1912).



Vetrina

v. Fillungo



Albano 1912

U. Colombini 1912



19/Il negozio Panelli come appare oggi dopo la trasformazione ad uffici della Banca Toscana ed il restauro delle vetrine.

Quanto realizzato, probabilmente ad opera di Petroni viene, invece, ad interessare, l'angolo tra la via Fillungo e la via San Giorgio con una soluzione unitariamente concepita di impianto funzionale e distributivo diversamente articolato e sviluppato con un linguaggio architettonico fondato sull'uso di marmi colorati: grigi per il rivestimento e le lesene, rosa per i basamenti delle lesene stesse, bianco per le cornici; inserti in bronzo sono posti sull'asse delle aperture, con figurazioni antropomorfe e floreali; l'insegna è realizzata con vetri dipinti con caratteri personalizzati e lavorati in oro raggiungendo un risultato finale assai raffinato e significativo.

12.

Negozio Enrico Panelli, oggi uffici della Banca Toscana, via Roma n. 12, realizzato dalla Ditta G. Michelucci e figli di Pistoia, 1913.

La vetrina oggi visibile lungo la via Roma è il risultato di un recupero dell'originaria vetrina abbandonata a se stessa dopo la chiusura del negozio Panelli con il conseguente degrado e rottura dei vetri decorati. In seguito all'acquisto di una consistente porzione dell'immobile da parte della Banca Toscana e la conseguente ristrutturazione dei locali ad uso uffici dell'agenzia bancaria stessa, è stato possibile il restauro di quanto rimaneva.



20/La pasticceria Fissi in via Santa Zita.

È comunque da notare la rispondenza di quanto realizzato e restaurato con il progetto originario: la mostra della vetrina interessa il piano terra ed il mezzanino ed è impostata secondo linee geometriche che disegnano una struttura leggera in ferro a sostegno di ampie superfici vetrate, ambedue arricchite da decori di linguaggio liberty. Le differenze riscontrabili tra la realizzazione ed il disegno di progetto sono date dalla diversa soluzione della parte più alta corrispondente al mezzanino; nel disegno, infatti, l'insegna è in alto, posta sopra le due finestre che sono risolte con due piccoli bowwindows, mentre al piano terra la vetrinetta centrale appare di dimensioni più contenute rispetto all'attuale e uguale alle due vetrinette laterali. L'accesso al negozio era dato da due ingressi, posti al centro di tutta la composizione, lasciando sui lati lo spazio per le due vetrine principali. Il restauro dei vetri decorati è di tutto l'insieme è stato curato dalla Ditta R. Del Fante di Firenze.

13.

Premiata pasticceria e biscotteria Fissi, via Santa Zita n. 3, scultore Giovanni Angeloni, 1919²⁰.

Anche in questo caso la soluzione architettonica è costituita da un portale, a bassissimo rilievo sul prospetto stradale, nel quale sono incisi vari mo-



21/La pizzicheria Isola in via Santa Croce.

tivi decorativi e le scritte necessarie ad evidenziare l'attività commerciale; il tutto è realizzato con molto gusto e raffinatezza, che non trova la necessaria corrispondenza e sensibilità nella brutta nuova insegna fatta con materiali plastici colorati, posta immediatamente sotto l'architrave in marmo.

14.

Pizzicheria Isola, via Santa Croce n. 48, di autore ignoto, 1919²¹.

Di nuovo, anche questa mostra di negozio è risolta con un portale in marmo realizzato con alcune varianti e maggiore ricercatezza rispetto ad altri interventi simili. Il sistema architravato è completato da una vera e propria pensilina in marmo giallo come quello usato per tutta la composizione di facciata; le lesene sono alleggerite da incavi da usarsi come vetrinette ed altre vetrine sono ricavate nel vano di accesso al negozio tripartito dimensionalmente in modo da lasciare al centro l'ingresso vero e proprio. Il basamento delle vetrine laterali all'ingresso suddetto porta incise scritte commerciali inserite in una sorta di cornice di perline a rilievo; una fascia in ottone caratterizzata da bassorilievi di animali di bassa corte segna la base delle lesene e gli spigoli di ingresso al negozio; altre scritte sono incise anche nella parte alta delle lesene e lungo l'architrave; nelle inferriate delle vetrine sono riportate in ferro le iniziali del proprietario.

15.

Cartoleria Dante di Guido Magni, via Vittorio Veneto n. 64, di autore ignoto, 1921²².

Il portale in pietra, di piccole dimensioni, è ca-



22/La profumeria Venus in via Fillungo.

ratterizzato dalla testa di Dante in bronzo, posta al centro dell'architrave, che sembra opera di Petroni.

Il negozio conserva intatto l'infisso in legno della vetrina e della porta d'ingresso insieme all'insegna in vetro nero con caratteri oro.

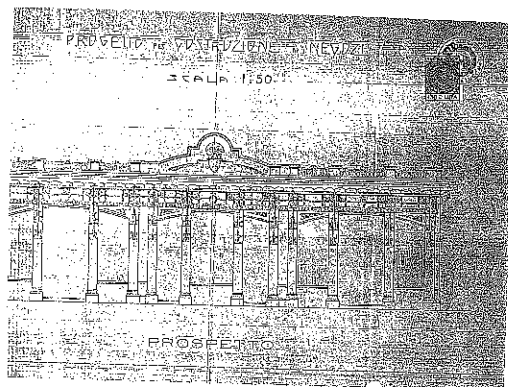
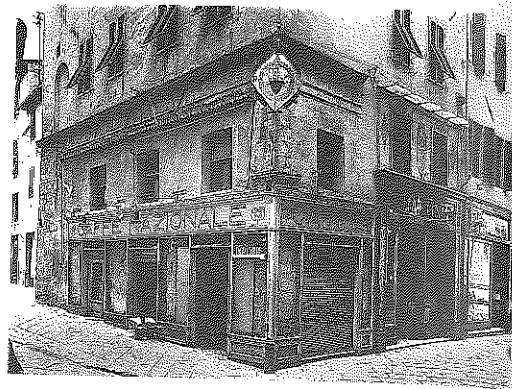
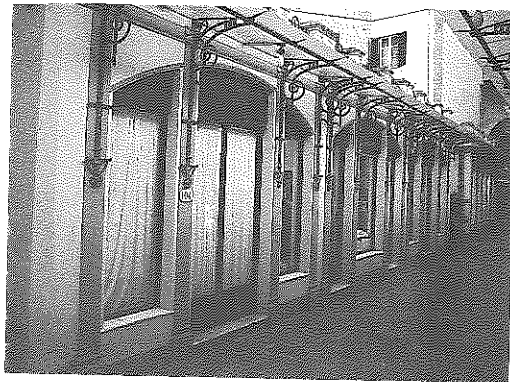
16.

Profumeria Venus di P. Mennucci, oggi negozio di calzature, via Fillungo n. 65, scultore Alfredo Angeloni, interni di Carlo Spicciati, 1922.

L'attuale configurazione del negozio, è il risultato di una ristrutturazione di un vecchio esercizio commerciale per la vendita di giornali, di proprietà di P. Mennucci, documentato da una vecchia foto del 1905.

La mostra del negozio è costituita da un portale in marmo bianco, con lesene ed architrave, che incorniciano la vetrina vera e propria. Le lesene sono caratterizzate da due bassorilievi raffiguranti figure femminili rappresentate in visione frontale, quella di destra, e tergale l'altra, che sembrano riflettersi negli specchi ovali ricavati a bassorilievo nel marmo e incorniciati da un motivo a perline, idealmente appesi a un nastro con fiocco, in bronzo, secondo un repertorio decorativo largamente sperimentato dall'Angeloni e dal Petroni, di tipico gusto liberty-déco.

L'interno del negozio ancora tutto conservato, ha perso, a causa della nuova destinazione d'uso, il sapore di piccolo salotto con tavolino e poltrone al centro del vano adibito alla vendita circondato dagli armadi, le vetrine e gli altri elementi di arredo in acero bianco intarsiato per la vendita di giornali.



17.
Negozi in Corte Compagni (via Fillungo n. 102 104), autore ignoto, 1923²³.

Fino al 1923 il luogo dove oggi sono questi piccoli negozi era il cortile, con ingresso dalla via Fillungo, del palazzo Frugoli. La realizzazione di quest'intervento, uno dei pochi che costituiscono nuova superficie coperta e nuovo volume edificato all'interno della città murata dalla fine dell'Ottocento in poi, fu abbastanza travagliata, perché non venivano rispettati alcuni standards edilizi stabiliti dal regolamento d'igiene (e leggibile negli atti citati una lunga relazione del Direttore dell'Ufficio d'Igiene), nonostante ciò la commissione edilizia concesse il suo parere favorevole, limitandosi a raccomandare che i nuovi locali non dovessero essere affittati per la vendita ed il deposito di generi alimentari, «articoli di salumeria e macelleria».

I disegni allegati al domanda di costruzione²⁴ corrispondono sostanzialmente alla realizzazione che consiste in due piccoli corpi di fabbrica che si fronteggiano sull'asse visivo congiungente la porta d'ingresso al palazzo e l'accesso dalla via Fillungo. L'esigua dimensione della via interna così creata, quasi un vicolo diramato dalla strada principale, non permette la veduta frontale dei negozi

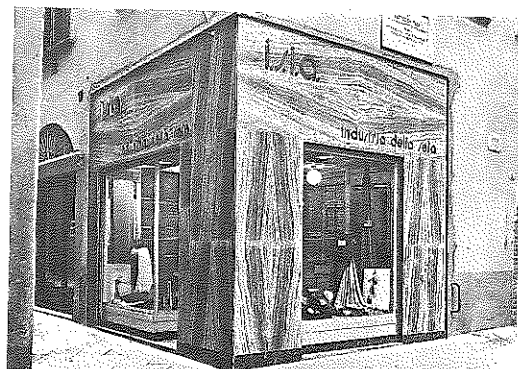
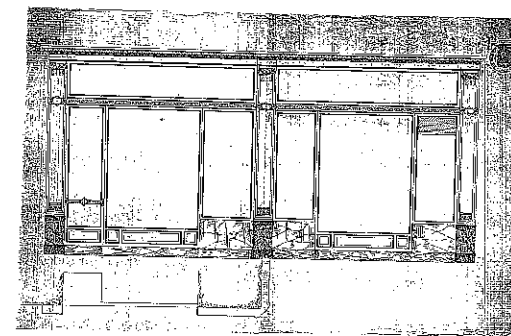
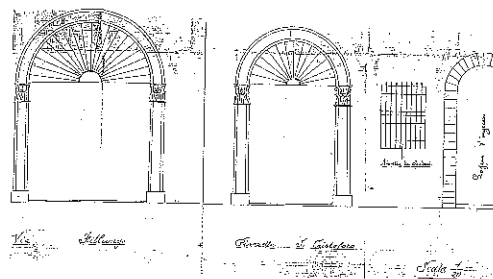
23/Negozi in Corte Compagni in una foto d'oggi.
24/Disegno di progetto dei negozi in Corte Compagni allegato alla domanda di costruzione (A.S.C.L., Prot. n. 177 del 16.5.1923).

25/Il negozio di abbigliamento Martini in via Vittorio Veneto in una foto d'epoca nella quale si vede anche il Caffè Nazionale nella sistemazione dell'angolo con la Corte Campagna.

stessi cosicché le mensole in ferro che sorreggono la tettoia in vetro, posta sopra l'architrave degli ingressi, diventano gli elementi di scansione del sistema compositivo, che è affidato ad una serie di tre trifore con ingresso centrale e vetrinette laterali, con archi ribassati sopra i quali doveva correre una cornice decorata, che non si ritrova in quanto realizzato. Sopra gli archi è posta la leggera tettoia in vetro su mensole in ferro verniciato. Il coronamento dei prospetti è dato da una serie di balustrini in muratura, corrispondenti alle lesene sottostanti, intervallati da una bassa ringhiera in ferro con motivi di gusto liberty; non è stato realizzato il frontoncino ad andamento semicircolare previsto nel progetto.

18.
Negozio di abbigliamento Martini, via Vittorio Veneto, n. 10, G. Manieri, interni Ditta Spicciati, 1923.

Il negozio fu eseguito in due tempi diversi, dopo una prima richiesta di autorizzazione al Comune del 1923, ne segue una seconda, inoltrata nel maggio del 1924, nella quale si chiede di completare la mostra del negozio stesso «con piccole liste all'intorno è con lieve decorazione nel fondo è sopra una leggera pensilina a mensola ottone e vetri»²⁵.



La mostra del negozio, così come l'interno con mobili in acero bianco intarsiato, realizzati dal Carlo Spicciati, si presenta oggi senza sostanziali apparenti differenze rispetto a quanto realizzato.

Le lesene ai lati della vetrina sono su un basamento di marmo e sono definite da cornici in legno nelle quali è racchiusa una lastra di marmo chiaro; l'insegna è eseguita con lettere in oro su fondo nero e la scritta è racchiusa in una cornice ovale in ottone ornata sui lati da nastri e fiocchi pure in ottone.

La porta di ingresso è leggermente arretrata rispetto alle vetrine realizzate con vetro curvato. A definire il disegno di tutto l'insieme, oltre alle finestre del mezzanino, vi è la «marquise» in ottone e vetro realizzata nel 1924.

26/Disegno relativo allo stato attuale allegato al progetto del negozio dell'Industria Italiana della Seta Italo Americana in via Fillungo, d'angolo con la piazzetta di San Cristoforo.

27/Foto d'epoca del negozio, già Arata, di cui all'immagine precedente.

28/Disegno di progetto dell'ing. Emilio Zanoletti, per il negozio dell'Industria Italiana della Seta Italo Americana (A.S.C.L., Prot. n. 89 del 12 marzo 1926).

29/30/Foto del negozio di cui alle immagini precedenti nello stato progettato dall'ing. Zanoletti e nella successiva trasformazione di gusto razionalista.

19. **Negozi della Società Anonima dell'Industria Italiana della Seta Italo-Americana, oggi negozio di abbigliamento Timpano, via Fillungo angolo piazza S. Cristoforo, E. Zanobetti, 1926.**

Le varie soluzioni architettoniche del negozio situato su questo significativo angolo della più importante strada commerciale del centro storico di Lucca, possono essere prese come compendio dei vari atteggiamenti e gusti che dalla fine dell'Ottocento fino ad oggi, si sono avuti in merito all'immagine e al decoro urbano. Un primo aspetto, di cui si ha documentazione nelle immagini fotografiche d'epoca, è relativo ad una soluzione che, probabilmente, utilizza come accessi al negozio e come vetrina il portale in marmo con lesene ed arco a tutto sesto e rosta in ferro, che fu spesso usato ed è ancora visibile in tanti negozi e presente nella scena urbana di Lucca. Un secondo aspetto del negozio è dato da una interessante soluzione d'angolo che vuoi per la tipologia dell'intervento, vuoi per i caratteri compositivi che per i materiali usati è del tutto simile a quelle del negozio di Pellicceria Bianchi e dell'Agenzia Lloyd Sabauda sui due angoli opposti della piazza San Michele con la via San Paolino, oggi scomparsi. La soluzione ancora oggi visibile è invece il risultato di un intervento di gusto razionalista che pur mantenendo la soluzione d'angolo utilizza lastre in travertino lisce, senza ulteriori finiture ad eccezione di un listello di chiusura ad uso di cornice; ne risulta un cubo, inserito nell'edificio, ma estraneo rispetto al contesto della via.

20. **Caffè Caselli oggi Di Simo, via Fillungo, autore ignoto, 1927²⁶.**

Il ridisegno della vetrina ed il rinnovo di tutto il negozio del Caffè Caselli (uno dei caffè letterari italiani) è dovuto all'opera di Di Simo che risveglia anche la tradizione degli incontri tra artisti e letterati e istituisce il premio «Caselli» per la letteratura, le arti figurative e la musica. Non si hanno notizie sull'autore della mostra del Caffè che, riprendendo i modi della vetrina del negozio Martini (vedi scheda n.18) potrebbe essere attribuita allo stesso artefice.

21. **Forno Giusti, via Santa Lucia 20, autore ignoto, 1912 circa.**

Il negozio, con vetrina molto semplice in ferro verniciato e vetro, è caratterizzato da una insegna, che ricalca sui lati quasi come una mantovana; è costruita in ferro battuto con motivi floreali di gu-



31/Portale d'ingresso al negozio del fotografo Scatena in via Fillungo.

sto tipicamente liberty. Sul vetro nero con caratteri in oro e argento, sono disegnate spighe di grano in oro con foglie verdi.

22. **Negozi Lenci, via Fillungo 70, autore dell'insegna Toti, 1929.**

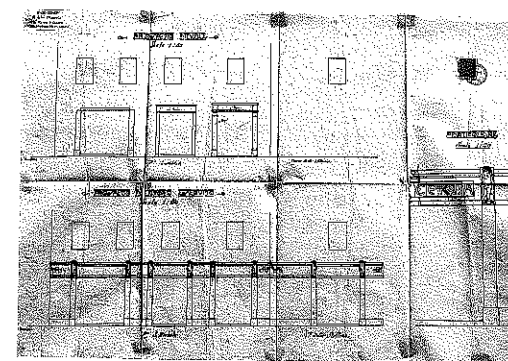
Nel vecchio portale in marmo con arco a tutto sesto dell'Emporio «Duilio 48», fu inserita, probabilmente nel 1929, l'insegna in vetro dipinto a piccoli quadrati che imita tessere di madreperla e porta la scritta in oro e nero.

23. **Libreria Massoni, via Santa Croce.**

Da notare l'insegna in legno dipinto e vetro che ha un vago accenno di disegno déco.

24. **Drogheria in via Elisa.**

L'insegna della drogheria è in marmo inciso con inserto cromatico. All'interno rimangono le originarie semplici scaffalature in legno laccato.



32/Disegno dello stato attuale e modificato del negozio di pasticceria in Piazza San Michele, oggi farmacia Centrale, dell'architetto Gian Lelio Menesini (A.S.C.L., Prot. n. 98 del 24 marzo 1922).

33/Foto dello stato attuale del negozio di cui all'immagine precedente.

25. **Foto Scatena in Via Fillungo 59, autore e data ignoti.**

La mostra del laboratorio fotografico è anche l'ingresso agli appartamenti posti nello stesso edificio, essendo il negozio situato in fondo alla loggia d'ingresso in quello che doveva essere il cortile del palazzo. La mostra costituisce una originale soluzione di richiamo pubblicitario per indirizzare ed attirare i clienti verso l'interno dell'edificio.

26. **Farmacia Centrale ed altri negozi, piazza San Michele 42 e 43, architetto Gian Lelio Menesini, 1922.**

È questo l'unico intervento conosciuto, realizzato all'interno delle mura della città antica da Gian Lelio Menesini, architetto che molto ha invece costruito nella prima periferia urbana. L'opera di Menesini viene impiegata per la realizzazione della pasticceria Nardi in piazza San Michele, proget-

tata nel 1922²⁷ e poi prosegue nel tempo fino ad interessare tutto l'angolo sud-orientale della piazza, realizzando una fascia continua che ingloba gli architravi delle nuove aperture dei negozi con un motivo architettonico e decorativo con unico *lettering* delle insegne, tra loro intervallate da putti di memoria robbiana realizzati da Umberto Pinzauti.

Appendice 2

Mostre e vetrine di negozi oggi non più esistenti, delle quali è stata rinvenuta documentazione fotografica.

1. Bar Nazionale, posto all'angolo tra via Vittorio Veneto (già via Pozzotorelli) e Corte Campana. Nelle immagini fotografiche d'epoca si hanno due soluzioni.
2. Caffè Juon, in via Pozzotorelli, oggi Vittorio Veneto.
3. Caffè Venezuela, in piazza San Salvatore.
4. Caffè Centrale, posto all'angolo tra piazza San Michele e vicolo dello Stellino.
5. Drogheria e Tabacchi Puccetti sul fronte nord di piazza Napoleone.

6. Rivendita di giornali Bernardini sul lato Est di piazza Napoleone.

7. Negozio Nieri oggi Isola e Martini nel settore Sud della piazza Anfiteatro.

8. Pasticceria, buccellato Taddeucci, all'angolo tra via Fillungo e Corte dei Mercanti.

9. Emporio Duilio «48», in via Fillungo, oggi negozio di abbigliamento Lenci.

10. Barberia Corti, in via Fillungo (nella porta dei Borghi).

11. Negozio Tenucci, prima in piazza San Michele e poi in via Fillungo.

12. Negozio di pellicceria Silvio Bianchi, all'angolo tra la piazza San Michele e la via San Paolino.

13. Agenzia Assicurativa Lloyd Sabaudo, all'angolo tra la piazza San Michele e la via San Paolino.

14. Negozio di Elettività Vespignani, in via Fillungo, fotografato in due diverse versioni.

15. Agenzia del Credito Italiano, in piazza San Michele.

16. Officina meccanica Andrea Casentini, in via Caldena.

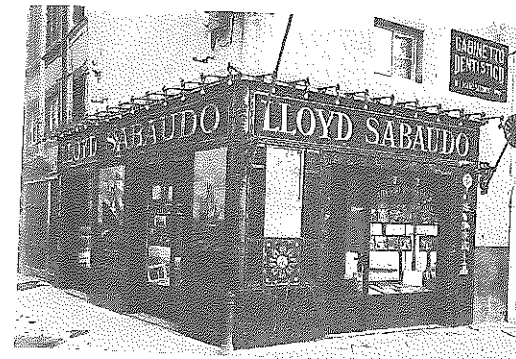
17. Negozio «Sutor» Successori Desii, in via Fillungo.

18. Negozio di «Novità» Giovannetti, in via Vittorio Veneto.

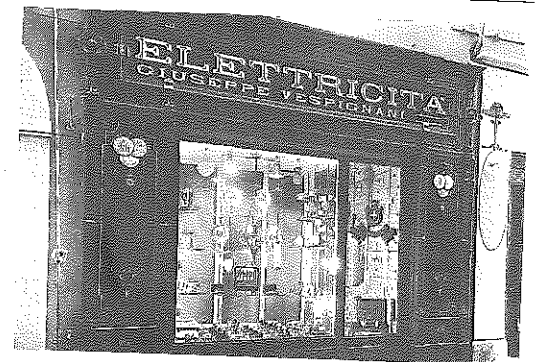
19. Bar Stella Polare, all'angolo tra la piazza Napoleone e la via di Porta San Pietro, oggi via Vittorio Veneto.



34/Il negozio, non più esistente, della pellicceria Silvio Bianchi in piazza San Michele.



35/L'agenzia del Lloyd Sabaudo in piazza San Michele.
36/La mostra del negozio di Elettività Vespignani, in via Fillungo.



37/Agenzia del Credito Italiano in piazza San Michele.
38/La mostra del negozio di «novità» Giovannetti in via Vittorio Veneto.

- ¹ Cfr. E. LAZZARESCHI - F. PARDI, *Lucca, nella storia, nell'arte e nell'industria*, riproduzione anastatica a cura di M. Pacini Fazzi editore in Lucca, 1978, p. 316.
- ² Si veda in appendice la scheda relativa.
- ³ Durante il Ducato di Maria Luisa fu creata la *Direzione dei pubblici abbellimenti* con il compito di «accrescere l'ornato della città. Nel 1818 viene nominato il direttore «di tutti i lavori di abbellimento alla pubblica passeggiata delle Muraglia ed altri di simil natura». Si confrontino: *Bollettino delle leggi e decreti del Ducato Lucchese*, Lucca, Bertini, Tomo In. Ordine Reale 27 dicembre 1818, n. 88, p. 313 e, *Ibidem*, Tomo VIII, Decreto 25 febbraio 1823, n. 18, pp. 80-83.
- ⁴ *Bollettino*, cit., Tomo V, Decreto 22 luglio 1828, n. 14, pp. 37-38.
- ⁵ Cfr. G. BEDINI - G. FANELLI, *Lucca, Spazio e tempo dall'Ottocento ad oggi*, M. Pacini Fazzi ed., Lucca 1971, p. 60.
- ⁶ Cfr. G. BEDINI - G. FANELLI, *Op. cit.*, p. 66.
- ⁷ Cfr. G. LERA, *Antiche botteghe di Lucca*, Lucca 1990, p. 38.
- ⁸ Si veda la domanda di autorizzazione ad eseguire i lavori, firmata dai committenti, in *A.S.C.L., Prot. n. 9266 del 21.8.1905*; il permesso è accordato il giorno successivo, in data 22.8.1905.
- ⁹ Si veda la domanda, firmata da Leonardo Francesconi, in *A.S.C.L., Prot. n. 4740 del 29 aprile 1906*. Il permesso è accordato il primo di maggio dello stesso anno. Con successiva istanza *A.S.C.L., Prot. n. 14187/3948 del 10.10.1913*, lo stesso committente richiede modifiche allo sporto del negozio che viene accordato in data 20.10.1913, *Prot. n. 495*. Questo documento costituisce anche la prima testimonianza della presenza dello scultore Francesco Petroni, artefice di molta parte del rifacimento del paesaggio urbano lucchese, nella Commissione Edilizia.
- ¹⁰ L'istanza firmata dall'ing. Puccinelli e depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 10412 del 3 settembre 1907*; il permesso è accordato il giorno successivo. L'istanza suddetta sostituisce una precedente di cui al *Prot. n. 9707 del 27.6.1907*, che era stata parzialmente approvata; successivamente con istanza *Prot. n. 7681-1657 del 6 giugno 1916* fu richiesto il permesso per la sistemazione di una scritta sul balcone, accordato il 19 dello stesso mese.
- ¹¹ La domanda di autorizzazione ad eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 3332 del 22.3.1908* ed è firmata da Pietro Gaddi proprietario del fondo; il permesso è accordato in data 1.6.1908.
- ¹² Cfr. *A.S.C.L., Prot. n. 4018 del 3 aprile 1910*.
- ¹³ Nella riunione tenutasi il giorno dopo, il 4 aprile 1910.
- ¹⁴ Nella seduta della Commissione edilizia del 9 ottobre dello stesso anno 1910.
- ¹⁵ Cfr. *A.S.C.L., Prot. n. 4016 del 1911*.
- ¹⁶ La domanda per eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 5795/2020 del 24.4.1914* ed è firmata dal progettista in nome dei F.lli Nieri.
- ¹⁷ Si veda, quale ultimo esempio rimasto, la gioielleria Carli, sempre in via Fillungo.
- ¹⁸ Si veda il progetto allegato alla richiesta in *A.S.C.L., Prot. 7979 del 16 luglio 1906*.

¹⁹ Si veda il disegno allegato alla domanda di autorizzazione in *A.S.C.L., Prot. n. 9919 del 1912*.

²⁰ La domanda per eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 3167/986 del 4 marzo 1919* ed è firmata dal progettista in nome del proprietario Andrea Fissi.

²¹ La domanda per eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 6638/1198 del 16.4.1919* ed è firmata dal proprietario sig. Pasquale Isola.

²² La domanda per eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 1606 del 19.5.21* ed è firmata dal proprietario Guido Magni.

²³ La domanda per eseguire i lavori è depositata in *A.S.C.L., Prot. n. 177 del 16.5.1923* ed è firmata dalla proprietaria Agnese Gianni Frugoli.

²⁴ I disegni allegati alla domanda sono costituiti da una pianta generale e un prospetto, in scala 1:100 e non sono firmati, ma si può pensare che il progetto sia dovuto alla mano dell'architetto Umberto Colombini.

²⁵ Si confrontino i documenti esistenti in *A.S.C.L., Prot. n. 276 del 16/7/1923*; il permesso è accordato in data 27/7/1923, committente è la Ditta Spicciani. Si noti che tra le firme dei membri della Commissione Edilizia si legge quella di Francesco Petroni. La successiva istanza è protocollata al n. 228 del 1924.

²⁶ Cfr. G. LERA, *op. cit.*, pp. 115-119.

²⁷ Il permesso per eseguire i lavori è depositato in *A.S.C.L., Prot. n. 98 del 24.3.1922* ed è firmato dal progettista in nome di Silvia Ripari e Giuseppe Nardi.

«Carrara Nouveau»: la rfigurazione della città come topos per i ceti emergenti

Corrado Lattanzi

Nel breve e contraddittorio periodo del Liberty in Italia, Carrara non sfugge alle novità architettoniche, di arredo, di gusto, dello Stile Moderno. La città, insieme con Massa appendice della Toscana nella nuovissima Italia Unita, reagisce precocemente alle tendenze molteplici di una corrente che, nel suo ritmo incalzante, non permette alla Provincia di trascinare i modelli lungo il flusso cronologico del ritardo culturale. Così a Carrara l'avventura del Liberty si consuma nel ventennio 1895-1915, tra *revanches* classiciste, rivisitazioni eclettiche e novità floreali. Non si intenda con questo che l'architettura del Nuovo Stile si interrompa bruscamente abbattuta, per così dire dagli obici della Grande Guerra: resta il fatto che il fervore ri-costruttivo degli anni Venti, se in alcuni casi recupera motivi decorativi ancora legati al modernismo prebellico, in sostanza sommerge nei toni altisonanti del Regime uno stile che, in Italia, si sviluppa tra perplessità, incertezze e con assoluta mancanza di furore¹. I promotori del successo dello Stile Nuovo sono certamente gli illuminati committenti della nuova borghesia emergente che assimilano e sostengono le novità culturali come segno e simbolo del potere acquisito. Mentre a Massa le classi dominanti sono formate perlopiù dai neoprofessionisti e dagli Amministratori provenienti dalle schiere della burocrazia e della antica nobiltà ducale, rinnovatesi nei rapporti col nuovo Stato nazionale, Carrara, infatti, tra Vecchio e Nuovo Secolo, vede l'affermazione in-contrastata della classe della borghesia imprenditoriale del marmo che, proprio in quel periodo vive una delle più favorevoli congiunture. Il Nuovo Stile riflette allora, nella molteplicità delle tendenze, la sostanziale differenza sociale della

nuova borghesia massese e carrarese: a Massa il gusto Liberty, mai interamente affrancato dai modi dall'eclettismo tardo ottocentesco, trova luogo elettivo di sviluppo nella Marina, dove si adatta alla ridente atmosfera degli svaghi e delle vacanze, a Carrara gli interventi decorativi, architettonici e urbanistici si concentrano nella città e assumono i modelli stilistici più aggiornati.

Seguendo le tracce virtuali di un itinerario artistico del Liberty in Toscana, che disveli il patrimonio architettonico ma anche decorativo e culturale della così lontana Età Moderna, il segno che caratterizza l'ambiente carrarese, oltre alla spigolosità marmorea della collocazione geografica, è dato dall'importanza della cultura della pietra che si riflette nell'attività operosa delle botteghe artigiane tra Ottocento e Novecento² e nella presenza a Carrara di un'attivissima Accademia di Belle Arti. Una disamina della produzione degli allievi dei Corsi di Scultura rivela come, pur in un ambiente sostanzialmente conservatore, a Carrara tra Ottocento e Novecento il Gusto Liberty si guadagni larga fortuna.

Un gruppo numeroso di giovani scultori si cimentano in esecuzioni che seguono le tendenze prima dell'Espressionismo quindi del Simbolismo, lasciando una traccia evidente dei nuovi modelli stilistici anche quando, in età matura, ripiegano sugli eclettismi o sui neo stilismi di più facile mercato, oppure si conformano, come nel caso di Arturo Dazzi agli schemi della cultura di Regime nel Ventennio.

Personaggi come Fidardo Landi, Abramo Ghigli, Alessandro Biggi, lo stesso giovane Arturo Dazzi, mentre subiscono le influenze espressioniste di Gemitto già riflettono la profonda innovazione che Bistolfi introduce nella scultura italiana del Nove-

cento e preparano la strada a scultori come Aldegrigi Giorgi o Romeo Gregori che chiudono la parabola nel metafisico recupero di un'improbabile italica romanità³.

Il percorso preferenziale che le «vie del marmo» offrono alle novità artistiche del Nuovo Secolo si riflette a Carrara anche nell'architettura e nel decoro della città moderna.

La ricerca documentaria, e soprattutto la schedatura di un impressionante numero di esempi Liberty del tutto inediti per quanto in gran parte ancora visibili nella città di Carrara e negli immediati dintorni, attestano la diffusione capillare del Nuovo Stile e confermano la precocità dell'ambiente, anche rispetto ai maggiori centri italiani, nel recepire modelli culturali internazionali, così consoni alla classe borghese dell'imprenditoria del marmo che vanta rapporti diretti con le grandi capitali mondiali.

A Carrara, infatti, nello scorcio del Nuovo Secolo, si forma una vivace borghesia imprenditoriale legata al commercio, alla lavorazione e alla escavazione dei Marmi, borghesia che non solo ricerca nel Nuovo Stile l'espressione della volontà di affermare la propria posizione ma, nei rapporti professionali con i committenti o con gli imprenditori stranieri che giungono a Carrara, come i francesi Dervillé o gli inglesi Robson e Walton, si arricchisce di una cultura internazionale e aperta alle novità stilistiche.

Così, il Gusto Nuovo di una nuova classe, non aristocratica, sulla scia del Programma già esemplato nell'Expò torinese del 1902 di socialismo della bellezza, segna ogni angolo della città che, proprio tra Ottocento e Novecento subisce imponenti trasformazioni e ampliamenti.

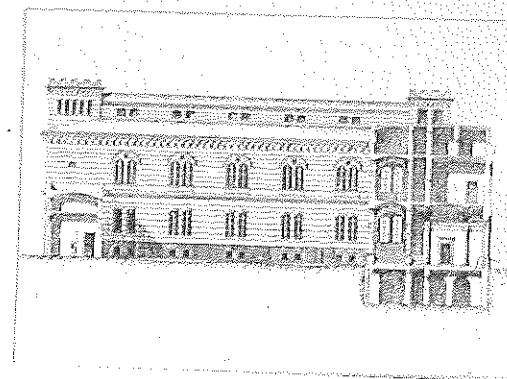
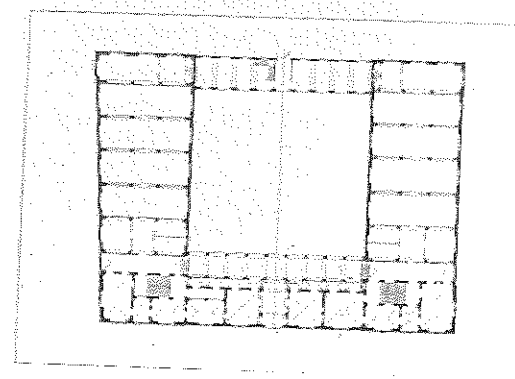
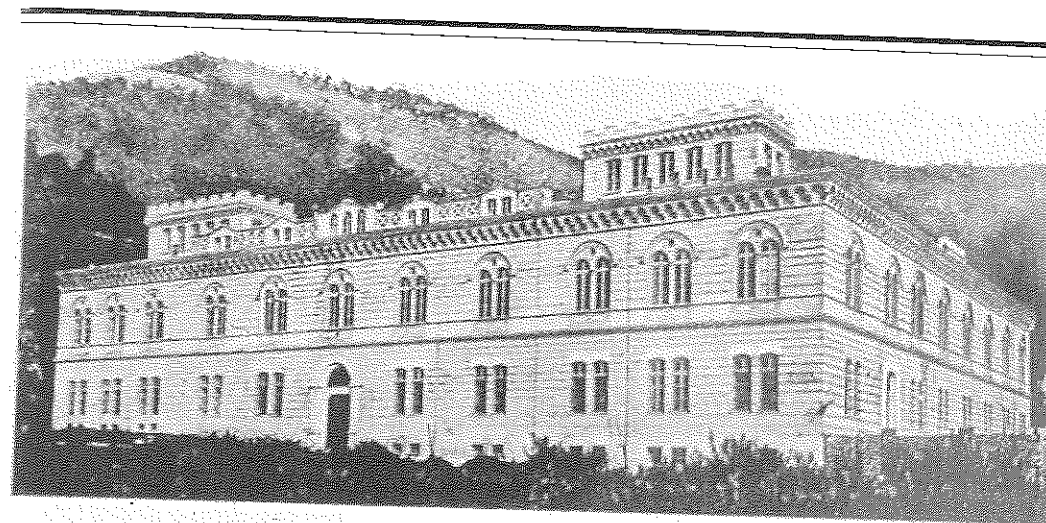
Gli antefatti sono legati all'incremento consistente delle attività connesse alla lavorazione del marmo, sostenute anche dallo sviluppo delle nuove tecnologie⁴. Già dai primi decenni dell'Ottocento, la città è in una fase di espansione produttiva mentre nel 1839 la classe dirigente decide di realizzare il nuovo Teatro degli Animosi in un'area fuori dal circuito murario tardocinquecentesco che disegna la città antica, all'inizio del nuovo tracciato della via Postale di Avenza, primo asse di espansione della città moderna. Il teatro, con la piazza e la strada, segna i luoghi degli insediamenti della borghesia emergente, fuori della città antica ma immediatamente adiacenti.

Sostenuto da un intenso ciclo di espansione produttiva, che prosegue fino al 1927, lo sviluppo edilizio e urbanistico di Carrara cresce per tutta la seconda metà dell'Ottocento determinando la formazione di un nuovo organismo urbano. In questa fase l'elemento sul quale la borghesia nascente pone le maggiori attenzioni è il sistema infrastrutturale legato all'industria del marmo.

Al momento dell'unificazione nazionale, dunque, a differenza di quanto generalmente accade nelle altre città italiane, Carrara è in una fase di rapida trasformazione. Intorno al Teatro degli Animosi, costruito subito fuori dalla «Porta Nuova a Mare», inizia a svilupparsi un tessuto edilizio composto dai laboratori per il marmo e dalle residenze della nuova classe emergente. Le direzioni dello sviluppo sono, da una parte la via Postale (attuale via Rosselli) dall'altra la strada di San Francesco da cui prende avvio la strada di Friedland, che collega Carrara a Massa attraverso la Foce. I fautori di questo ampliamento sono gli artigiani-artisti, divenuti proprietari di fiorenti studi di scultura o di ornato⁵. La prima espansione edilizia, che si protrae fino al 1883-85 esprime allora essenzialmente un carattere produttivo⁶. Nel suo complesso, la nuova città è un grande laboratorio in cui i depositi dei blocchi di marmo bianco caratterizzano il paesaggio urbano. Ma nel 1871, C. Magenta, descrive anche un numero significativo di attrezzature collettive e di servizio: «sede della Camera di Commercio, scuola tecnica, ginnasio, Cassa di Risparmio, banca e biblioteca popolare, società di mutuo soccorso, casino degli artefici, una succursale della Banca Nazionale, una reputatissima Accademia di Belle Arti»⁷.

Per quanto dotata già nel 1869 di un Piano di Ampliamento, secondo in Toscana se si eccettua quello di Firenze Capitale e coevo, se non antecedente, ai primi piani per città come Milano, Torino, Napoli⁸, tra gli anni Settanta e Ottanta la città cresce, priva di ogni attributo di decoro pianificato e con una semplicità progettuale chiara che denuncia le scelte essenziali delle forze economiche emergenti, ancora troppo impegnate nella lotta per l'affermazione e incapaci di distogliere risorse da esigenze di sviluppo produttivo. Via Roma, per esempio, i cui espropri prendono l'avvio nel 1883 e che si configura come nuova arteria dal significato urbanistico legato più ad aspetti sociali che all'economia del marmo, è l'ultimo asse aperto nella città nuova; piazza Farini, primo grande spazio socialmente aggregativo fuori dalle mura antiche, viene realizzata tra il 1892 e il 1895.

Dalla fine degli anni Ottanta Carrara entra in una nuova fase di sviluppo legata alla stabilizzazione socioeconomica dei nuovi ceti che, saldamente al comando della compagine sociale, si occupano a questo punto di dare un'immagine alla città consona al proprio *status* e si appropriano dello spazio urbano non solo per le finalità produttive ma anche per la residenza. Il tessuto edilizio si addensa e si diffondono le «palazzine» residenziali che spesso non hanno più il laboratorio a piano terra ma sono arricchite da un «poggiolo» in marmo al primo piano⁹.



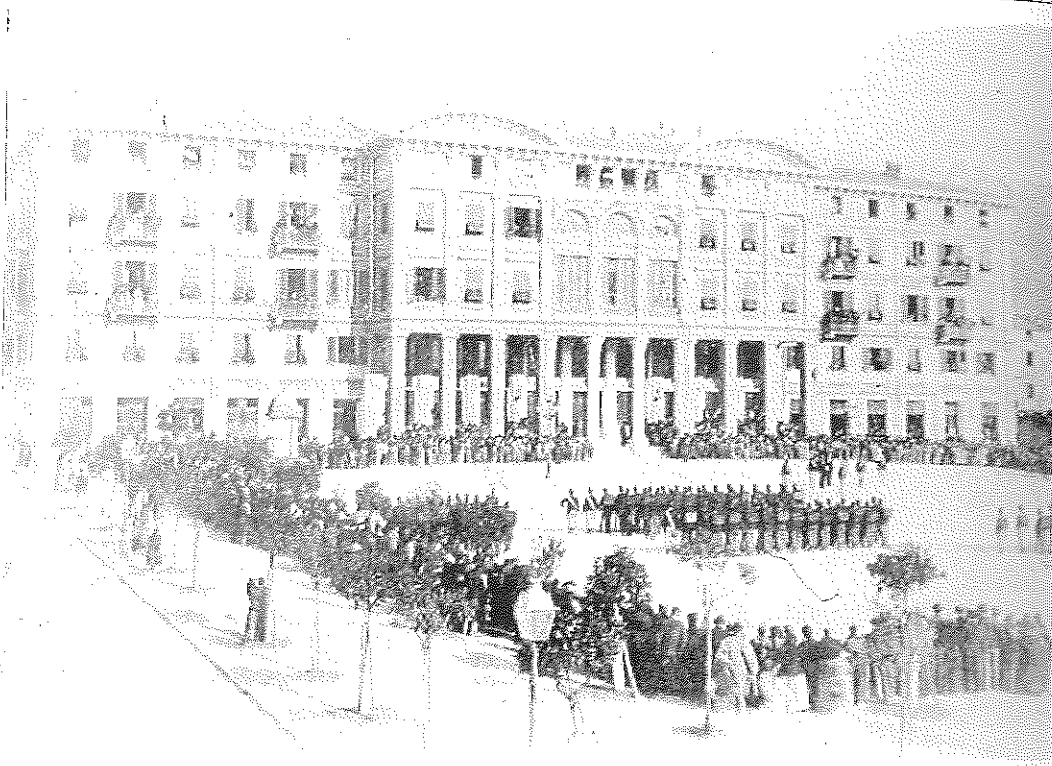
1/Veduta prospettica, sezione, pianta del piano terra della Caserma Dogali. L'edificio dalle dimensioni imponenti, progettato nel 1887 dall'ingegnere comunale Leandro Caselli, ha una struttura moderna, basata sulle tecniche di Antonelli, che prevede l'integrazione di murature portanti in laterizio con un sistema statico puntiforme a pilastri e travi. Il gusto eclettico dei caratteri stilistici delle facciate, con evidenti richiami neogotici, influenzerà le più attuali architetture residenziali del Novecento Carrarese.

La materializzazione del bisogno della borghesia di costruire un'identità e un'immagine che la rappresentino è visualizzata nelle opere pubbliche imponenti che vengono realizzate sul finire dell'Ottocento. Dopo la costruzione nel 1874 del nuovo Ospedale alla Levatella ad opera di V. Micheli, sono realizzati importanti edifici pubblici come la caserma dei carabinieri, l'asilo, le scuole elementari, la caserma di cavalleria e infine il nuovo cimitero monumentale di Marcognano. Gli interventi sono tutti dell'ingegnere comunale Leandro Caselli¹⁰, che riveste un ruolo fondamentale nella costruzione della nuova città, fino a progettare il nuovo Piano di Ampliamento del 1887.

Caselli lavora a Carrara dal 1884 al 1892, anno in cui si trasferisce a Messina, dove muore il 22 feb-

braio 1906. Le opere pubbliche che esegue, tra le quali spiccano la Caserma Dogali (di fronte alla quale Caselli progetta l'apertura di una piazza, mai realizzata) e il Politeama Verdi, per le dimensioni e la struttura eccezionali, conferiscono immediatamente un carattere innovativo alla struttura urbanistica di Carrara, e rappresentano i veri monumenti della città borghese¹¹.

Il Palazzo del Politeama Verdi, insieme con la realizzazione di Piazza Farini, è l'ultimo importante intervento di fine secolo (1887-1892). La piazza, di impianto regolare e due volte più grande di piazza Alberica, è dominata dalla facciata, lunga 72 mt per 20 di altezza, dell'edificio che, oltre al teatro di circa 1500 posti, contiene anche due blocchi residenziali di 400 vani destinati all'affitto. L'esecuzione del complesso è indice non solo della for-



2/Il gigantesco Politeama Verdi, realizzato da Leandro Caselli tra il 1888 e il 1892, domina ancora oggi piazza Farini, la prima grande piazza della città fuori dal perimetro della cinta muraria tardo cinquecentesca. Il complesso di edificio e piazza segna la città non solo per il suo fuorisca architectural e urbanistico, ma anche per l'implicita volontà di affermare la conquista dello spazio urbano da parte delle nuove classi borghesi con luogo «nuovo» di aggregazione socio-culturale.

mazione di un nuovo centro commerciale e sociale, ma segnala anche una progressiva estraneità e indipendenza della Carrara moderna dal vecchio centro storico.

Nel Novecento, la normalizzazione del ruolo sociale della borghesia si intreccia con il Nuovo Stile e, tra volontà di innovazione e desiderio di stabilità nella Storia, le nuove tendenze dell'architettura moderna rivestono anche la città antica dei segni della cultura delle classi dominanti.

In architettura, gli esempi più significativi, pur restando al di fuori del circuito delle mura, rallentano la fuga verso l'esterno.

Il nuovo Palazzo Fabbricotti, ricostruito nel 1908 dall'architetto carrarese Enrico Bonanni, sull'edificio presistente del 1847, è posto all'angolo tra le odierne vie Cavour e Rosselli, in posizione dominante lungo quell'arteria che all'inizio dell'Ottocento è già una delle direttrici fondamentali dell'espansione urbana e che assume ancor maggiore

rilevanza urbanistica con l'apertura del viale XX Settembre tra 1906 e 1915.

L'analisi della facciata e dei particolari decorativi evidenzia lo sviluppo a Carrara di un gusto che, accanto ai modelli dell'Eclettismo tardo ottocentesco, ravvicinabili ad esempi nord italiani ma genericamente comuni a molta dell'edilizia residenziale urbana dei primi del Novecento, rielabora i segni sinuosi dei ferri battuti d'oltralpe e modernizza gli accostamenti tra gli stili antichi con le innovazioni nel taglio dei portali di accesso, nella soluzione d'angolo del balcone con ringhiere in ferro dal nuovo disegno, con le grandi inferriate dell'androne modellate sugli esempi della Secessione.

L'evidenza del gusto Eclettico dell'artefice si rivela allora anche nella scelta dei modelli nuovi, nella non univocità, nella volontà palesemente espressa nelle forme, di utilizzare anche tra i segni dello Stile Nuovo quelli più adatti alla necessità specifica.

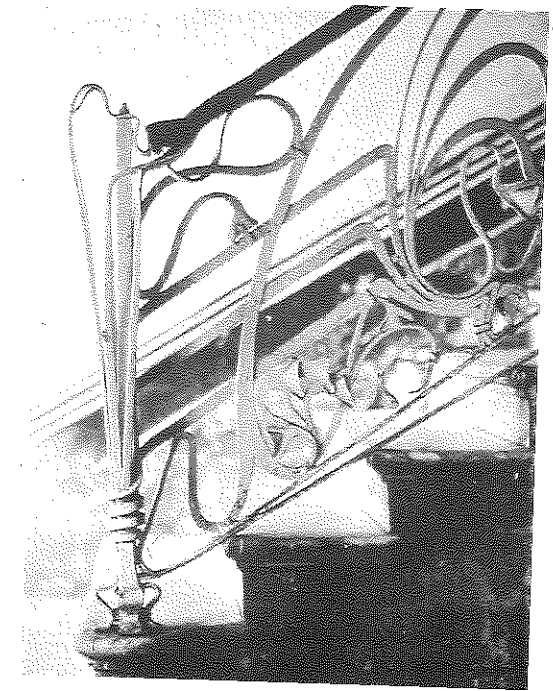
CARRARA,
Palazzo Fabbricotti



3/Palazzo Fabbricotti, rimodellato dall'architetto Enrico Bonanni nel 1908 sul presistente edificio costruito nel 1847, è posto all'angolo tra le odierne vie Cavour e Rosselli in una zona al di fuori del centro urbano antico ma in posizione dominante lungo una delle direttrici di espansione urbana verso mare. L'asse viario, che si unisce successivamente al viale XX Settembre, trova origine nella piazza del Teatro Animosi, situata oltre il perimetro delle Mura, ed è caratterizzato da insediamenti residenziali e produttivi di famiglie emergenti dell'imprenditoria o della lavorazione artistica del marmo.

Enrico Bonanni, erede di una famiglia di marmorari ottocenteschi che si specializza nelle opere in marmo di architettura e di ornato, e direttore del laboratorio di scultura «V. Bonanni e figli» allo stradone di S. Francesco, è architetto e professore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara; allevato nella cultura artistica internazionale legata all'ambiente del marmo e della scultura e formato nella scuola dell'Accademia, illustra così, con le opere, peraltro assai precoci non solo per Carrara, i modi di adesione, tipicamente italiani, alle novità dello stile Liberty in architettura.

L'espressione dell'anima storicistica del Liberty italiano può essere rintracciata anche in molti dei neostilismi della facciata del Palazzo Bonanni in via Roma, autentica prova d'artista realizzata tra 1902 e 1905 dall'architetto carrarese all'inizio di quella strada che diviene la cerniera urbanistica, ma anche sociale, la *promenade* della nuova borghesia che unisce piazza Farini all'Accademia, an-



4/Particolare della ringhiera del vano scale di Palazzo Fabbricotti. L'edificio, proprietà di una delle più importanti famiglie carraresi della nuova borghesia imprenditoriale del marmo, è segnato dai caratteri stilistici propri del Liberty italiano più maturo, con evidenti riferimenti all'area piemontese e francese.

tiporta della città antica e arcoscenico per l'ingresso alla piazza d'Armi ridecorata con fiori, piante e Palco della Musica.

La cultura aggiornata, ma confusa, del Professor Bonanni, illustre Accademico, si rivela in tutte le sue tensioni innovative nel particolare della esuberante ringhiera del balcone che sostiene il paragone con esempi assai più famosi come quelli per la casa Maffei a Torino realizzati da Mazzucottelli tra il 1904 e il 1906.

Il rinnovamento del gusto all'insegna dell'appropriazione degli spazi della città attraverso le immagini della nuova cultura borghese, si riflette allora nei particolari decorativi: si forgiavano, numerosissimi, balconi, cancelli, roste, che disegnano la reinterpretazione Moderna anche di quelle case/laboratorio, presenti lungo tutti gli assi delle espansioni tardo ottocentesche, dimore dei più piccoli imprenditori o artigiani del marmo.

Infine, nei casi più eclatanti, si rivestono integral-



5/Realizzato tra 1902 e 1905 dall'architetto Enrico Bonanni, l'edificio, situato all'inizio di via Roma, uno degli assi urbani tardo ottocenteschi di ampliamento, testimonia la volontà dei ceti emergenti carraresi di insediare le proprie dimore in quei luoghi dove è più forte l'identificazione tra nuove classi e città nuova.

6/Particolare del balcone di Palazzo Bonanni. I motivi decorativi dell'edificio evidenziano l'appropriazione dei caratteri del Liberty italiano più maturo da parte del progettista e comproprietario. In questa prova d'artista l'architetto Bonanni, erede di una dinastia di marmorari carraresi ottocenteschi che si dedicano, già con criteri industriali, prevalentemente all'esecuzione di elementi decorativi per le architetture, esemplifica tutte le potenzialità delle «vie del marmo» quali direttrici di penetrazione di modelli artistici e culturali.

7/Lo studio di scultura Lazzerini è posto all'incrocio tra la piazza del teatro Animosi e la odierna via Rosselli. I Lazzerini, una delle famiglie più importanti di scultori carraresi del tardo ottocento, possiedono, oltre a questo, un'altro laboratorio posto al termine dello stesso asse viario. L'edificio, caratteristico per il grande portale di accesso ai blocchi, è decorato con elementi floreali che modernizzano una forma tipica e funzionale per i laboratori di scultura carraresi.

nella pag. seguente

8/La foto d'epoca illustra la piazza del nuovo Politeama Verdi nella sua conclusiva sistemazione urbanistica; in basso si nota l'edicola per i giornali, nella stessa posizione in cui ancora oggi si può trovare, disegnata con ben altre forme. La collocazione della rivendita in un luogo così importante per la nuova immagine della città attesta l'importanza sociale dell'informazione stampata ed è il segno di una cultura attenta alla notizia, locale ma anche internazionale.

9/Rinvenuto presso l'Archivio Comunale di Carrara, questo progetto di edicola per giornali datato 1914 illustra, nella grafica rigorosa, l'acquisizione di un modello comune, adatto a segnare la città con i caratteri dello stile proprio dei nuovi ceti dominanti.



mente di nuovi decori le facciate degli studi ottocenteschi di scultura, come nel caso del famoso laboratorio Lazzerini¹², già posto allo spigolo tra la piazza del Teatro Animosi e il nuovo asse della via Postale, così allusivamente vicino, nella forma funzionale alla necessità di grandi aperture per l'accesso dei blocchi negli ambienti di lavoro, al prototipo milanese dell'Ingresso all'Acquario per l'Expò del 1906.

Ma il Liberty a Carrara non si esprime soltanto con gli interventi per le grandi famiglie dell'imprenditoria del marmo o per le residenze-laboratori degli artigiani-scultori, la diffusione del gusto in città è capillare e ritocca di modernità anche il tessuto ottocentesco.

Vengono così realizzati effimeri metallici interventi per le edicole di giornali, per un palco della musica, memoria scomparsa di un Nuovo Gusto che si fa Moda, e voluminose pensiline che rivestono, come trine di ferro curvato e vetri colorati, le «gambe» pesanti di edifici tardo eclettici o più autenticamente Ottocenteschi.

I luoghi urbani di maggior socialità, siano essi posti nella città nuova o in quella antica, accolgono le edicole dei giornali, come quella ogivale che si nota nelle immagini d'epoca di Piazza Farini o quella disegnata nel progetto rinvenuto nell'Archiv-

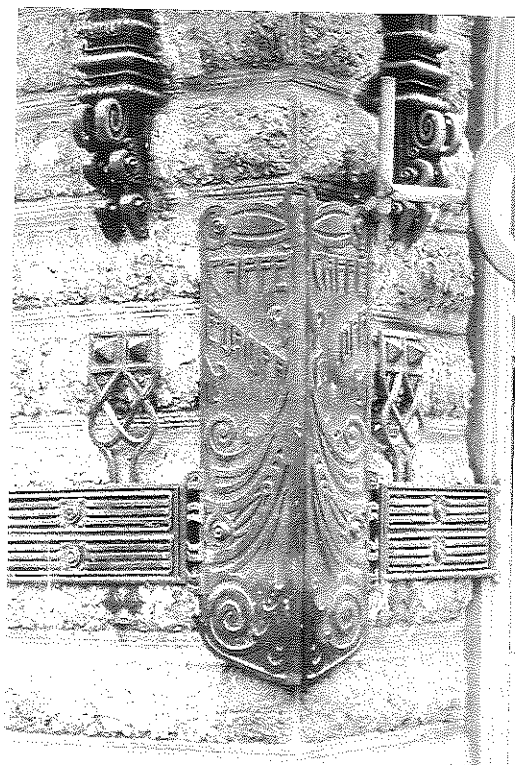
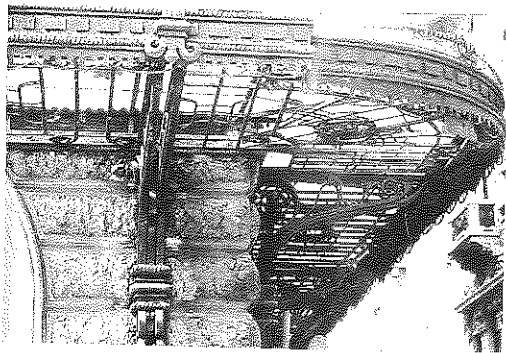
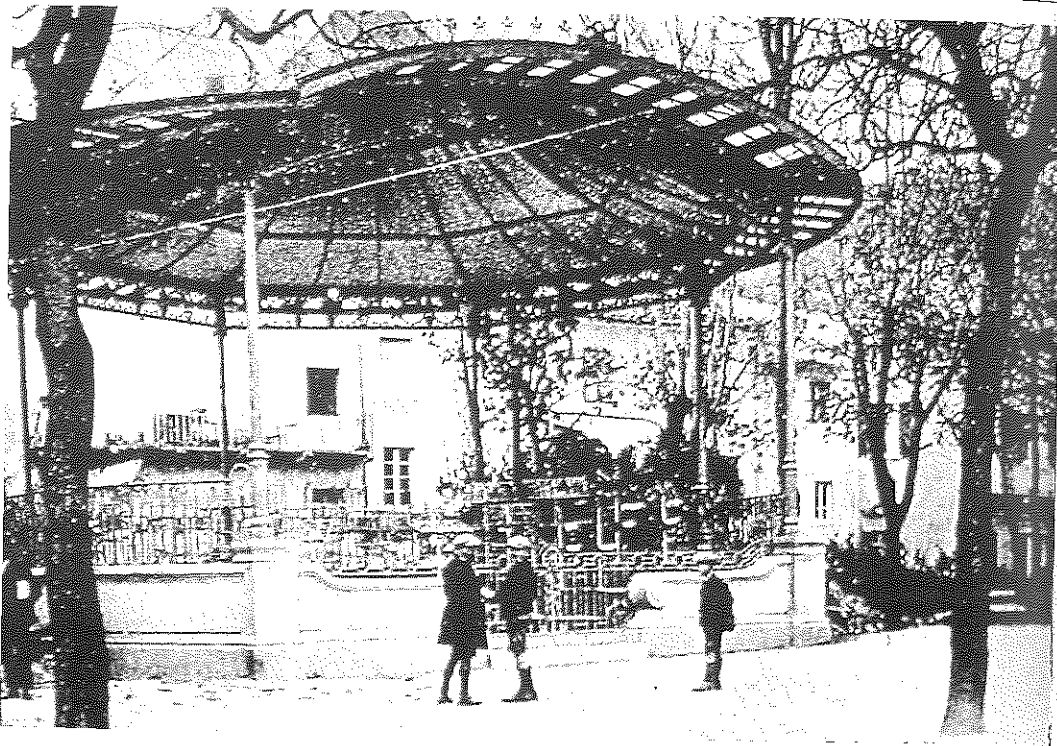


vio Comunale di Carrara oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Massa e datato 1914, che segnala l'acquisizione di un modello comune. La collocazione delle rivendite in luoghi significativi per la nuova immagine della città attesta l'importanza sociale dell'informazione stampata ed è il segno di una cultura attenta alla notizia, locale ma anche internazionale.

Il riflesso di una cultura che sottende alla socialità è ancora illustrato dalla presenza nella piazza d'Armi, già rinnovata e decorata alla fine dell'Ottocento con aiuole e alberature, di un Palco della Musica che, con la copertura in ferro e la ringhiera linearmente composta da elementi seriali nello stile della Secessione, richiama certamente i cittadini a riunirsi negli eventi serali o pomeridiani del concerto.

Il rapporto tra le nuove architetture Liberty carraresi e lo spazio urbano è anche più evidente nei fossili di un'epoca ancora presenti nella città moderna. Le pensiline dei bar allargano alla città gli spazi chiusi del luogo di ritrovo per eccellenza e vengono realizzate, come molti altri interventi del periodo, nei punti chiave, negli angoli tra i Corsi e le Piazze, in quei luoghi insieme di sosta e di vorticoso riflusso di traffico. Gli esempi proposti, scelti tra molti per l'imponenza e l'aspetto ancora





10/Realizzato nel 1911 in piazza Gramsci, il Palco della Musica, oggi scomparso, segna una delle nuove piazze della Carrara del Novecento. La struttura, tipicamente Liberty nelle forme, ma anche nella funzione sociale aggregativa, completa il progetto di ridecoro della piazza iniziato nel 1897 con l'alberatura e la sistemazione ad aiuole dell'ex piazza d'Armi.

11/Progettata e realizzata dall'ingegner Poggi di La Spezia nel 1912 si trova ancora, pur mutila di alcune decorazioni in ferro e priva della vetrata policroma di copertura, sostituita da trasparente incolore, all'angolo tra via Roma e piazza Farini. Gli elementi in ferro battuto di un gusto tra il floreale e l'eclettico, evidenziano, anche a Carrara la frequente incapacità del Liberty italiano di formare un'immagine stilistica coerente.

12/L'immagine documenta ancora la presenza dell'importante luogo di ritrovo per la nuova borghesia carrarese del Novecento ed è l'ultima testimonianza di ambienti socialmente rappresentativi oggi scomparsi e sostituiti con lo spazio alienato della neocultura urbana: il supermarket.

sufficientemente vicino all'originale, salvo la perdita di alcuni elementi in ferro e, soprattutto, delle vetrate policrome che li sovrastavano (sostituite da trasparenti incolore, certo più aderenti all'immagine della città moderna), si caratterizzano per la speciale posizione di reciprocità; la pensilina del Caffè Europa, del 1912, è posta all'incrocio tra piazza Farini e la prosecuzione di via Roma, quella del Bar Carrarese, del 1904, è all'angolo tra la conclusione di via Roma e via Verdi. La collocazione urbana gioca di rimando e per analogia coi nomi: il Caffè Europa è nella città nuova, protesa verso il mare, simbolo dei traffici internazionali, ma ha la facciata rivolta alla città antica, il Bar Carrarese è adiacente all'area storica della città -l'antico palazzo del Principe, poi Accademia- ma guarda verso l'orizzonte marino.

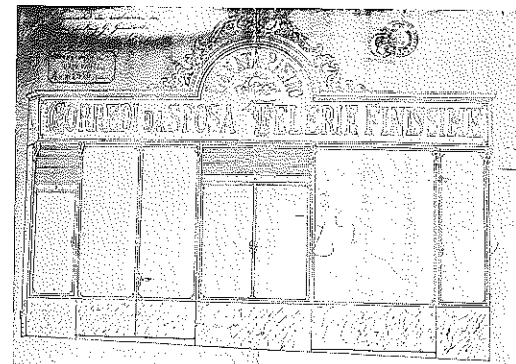
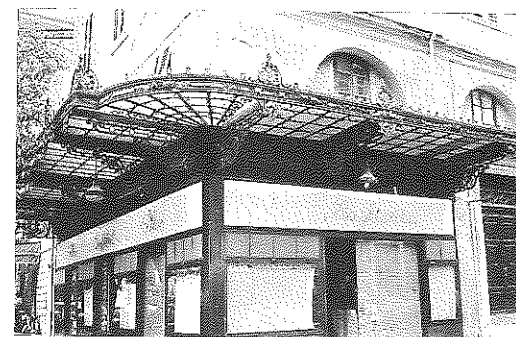
Gli artefatti effimeri che invadono la città, dalle edicole ai lampioni, anticipano quanto profondamente il Gusto si diffonda fino a divenire Moda, e della moda non possono che essere maggiori interpreti i decoratori dei negozi e dei bar che, spesso provenienti dalla vicina La Spezia ma ancor più da Torino, danno volto nuovo ai luoghi frequentati dai Borghesi della Città del *Grand Siècle*.

Gli esempi, precocissimi per un centro di Provincia, illustrano l'adesione a modelli volta volta vicini al Liberty floreale, alla Secessione, a un Liberty oscuramente aggrovigliato tra curve e neo stilismi e, anche quando i segni decorativi si riducono a esili calligrafie, dichiarano nel preferire le soluzioni angolari una volontà di dinamismo perfettamente coerente con l'*imagerie* del Secolo delle macchine.

Così, mentre gli Archivi Comunali raccolgono i disegni delle vetrine scomparse, ma ancora in grado di segnalare l'attenzione al decoro urbano, propria della cultura architettonica e urbanistica tra Ottocento e Novecento, come il progetto per il Negozio Lanata Pietro in via Alberica, realizzato in ferro nel 1904 da uno sconosciuto sig. Guidotti ancora nei modi di una tradizione tardo eclettica esemplificata nel fastigio neobarocco sopra l'arco centrale, le sopravvivenze mostrano una distribuzione così capillare da incidere non solo sulle addizioni urbane Ottocentesche, ma anche sulla città Medievale.

I Negozi Martinelli, di tessuti e articoli per la casa, e Vilmo Martini, di abbigliamento, realizzato nel 1910, si collocano, con le vetrine angolari, lungo via Santa Maria, l'asse principale della città medievale, identificando gli spazi antichi con i segni del Nuovo Stile e coinvolgendo ancor oggi, nella veduta d'angolo, il potenziale cliente in una ideale fuga prospettica verso le promesse promozionali del Nuovo Secolo.

Il Negozio Riacci di Commestibili, realizzato verso



13/Commissionata nel 1904 dai Signori Buoncristiani e Zampolini, la pensilina del Bar Carrarese è ancora visibile all'angolo tra via Roma e Via Verdi; la struttura, precocissima anche per Carrara, è ancora legata a modelli tardo eclettici. L'elemento di decoro urbano esalta il rapporto tra lo spazio di aggregazione interno e la città.

14/Il disegno rinvenuto presso l'Archivio Comunale di Carrara, illustra il prospetto del Negozio Lanata Pietro in via Alberica, realizzato in ferro nel 1904 da uno sconosciuto Sig. Guidotti. La grafia sottile e la decorazione ancora tardo eclettica del fastigio sopra l'arco non mancano comunque di segnalare l'attenzione al decoro urbano, propria della cultura architettonica e urbanistica tra Ottocento e Novecento, anche nella progettazione delle vetrine dei negozi.

15/Il Negozio Martinelli, di cui è illustrato il prospetto angolare su via S. Maria, attesta la volontà di appropriazione degli spazi urbani da parte dei nuovi ceti, anche nella Carrara Medievale, attraverso l'identificazione dei luoghi con le immagini del Nuovo Stile.



16/Tra via S. Maria e via Nuova, il Negozio Vilmo Martini di Abbigliamento, realizzato verso il 1910, illustra ancor oggi, in una semplificazione di linee siglate soltanto dalle decorazioni d'angolo, l'interesse del progettista, ma anche del proprietario, ad enfatizzare la veduta di scorcio, in una fuga ideale verso il Nuovo Secolo ancor più attraente per il potenziale cliente.

17/Posto lungo l'asse di via Rosselli, il Negozio Riacci di Comestibili è una delle attività commerciali che si attestano nelle aree urbane di nuovo impianto. Semplice nel disegno di facciata, caratterizzata solo dalla grande insegna calligraficamente decorata, il negozio, realizzato verso il 1910, conserva ancora oggi gli arredi dell'epoca.

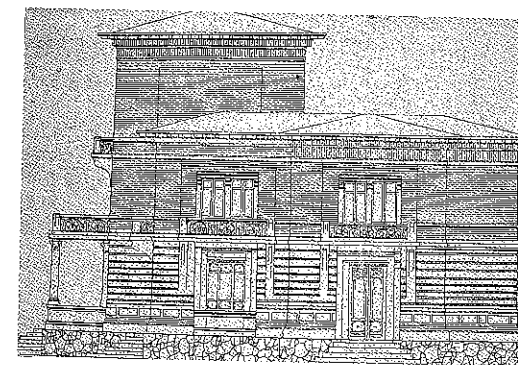


il 1910, è una delle attività commerciali che si attestano nelle aree urbane di nuovo impianto, situato lungo l'asse della nuova via Postale poco dopo la piazza del Teatro Animosi. L'esempio è segnalato, non tanto per il disegno semplificato delle vetrine dove campeggia ancora il logo originale, quanto per la perfetta conservazione degli arredi interni che offrono, nella permanenza dei decori oggi privati del contesto sociale, l'immagine di un'epoca dove il luogo della «spesa» è anche spazio di relazione.

La Farmacia Giulio Pollari, del 1904, in via Roma, un'altra delle eclettiche realizzazioni dell'architettura

di Enrico Bonanni, che fonde in questo caso neostilismi con motivi geometrici di atmosfera viennese, è caratterizzata da una singolare decorazione in ferro battuto ancora oggi ottimamente conservata che, per contrasto con la moderna insegna luminosa sovrastante, sembra alludere all'oscurità alchemica dell'antro farmacologico.

Mentre la città è ormai nel complesso ridisegnata attraverso le immagini della cultura e del Nuovo Stile della borghesia imprenditoriale del marmo, tanto nella parte antica quanto nelle addizioni ottocentesche, il gusto Liberty si diffonde nell'espansione suburbana verso mare con l'apertura



18/Il particolare illustra gli arredi del Negozio Riacci, perfettamente conservati nei decori lignei e metallici che disegnano un'epoca dove il luogo della «spesa» è anche spazio di relazione. Gli ambienti immutabili sono oggi squallidamente deprivati del contesto sociale.

19/La Farmacia di Giulio Pollari in via Roma è realizzata nel 1904 dall'Architetto Enrico Bonanni. Posta sul nuovo asse che congiunge la piazza Farini con l'area dell'Accademia di Belle Arti, antiporta della città antica, è caratterizzata da una ricchissima decorazione in ferro battuto ancor oggi ottimamente conservata e tipica del-

la cultura aggiornata del progettista che fonde abilmente motivi di gusto tardo eclettico con i segni dello Stile Moderno.

20/I lavori di costruzione del viale XX Settembre iniziano nel 1906 e terminano nel 1915. L'opera monumentale rappresenta l'elemento chiave dello sviluppo edilizio, che con l'inizio del secolo comincia a diffondersi nel territorio compreso tra la città di Carrara e il mare. Appena realizzato il viale diviene la sede per una nuova espansione edilizia che si caratterizza con la localizzazione dei villini tipici di inizio del secolo.

del viale XX Settembre e la localizzazione di un importante nucleo di «villini» lungo l'asse di collegamento alla Marina e sulle pendici collinari che scendono verso il Centro.

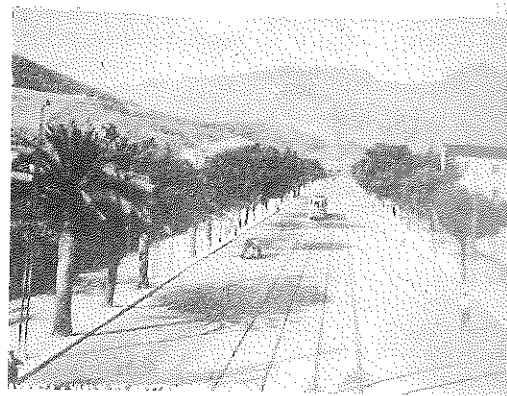
La realizzazione del viale XX Settembre rappresenta infatti l'elemento chiave dello sviluppo edilizio che con l'inizio del secolo comincia a diffondersi nel territorio compreso tra la città di Carrara e il mare. I lavori di costruzione iniziano nel 1906 e terminano nel 1915¹³. Il viale, lungo 7 chilometri, con 5 mt di marciapiedi per parte, è interamente alberato e al centro della carreggiata ha un doppio binario per la tranvia elettrica. La sezione stradale, singolarmente ampia, conferisce alla strada un'imponenza che non ha eguali in città italiane delle dimensioni di Carrara.

Nell'area che scende dal centro urbano lungo il nuovo viale appena realizzato, la borghesia imprenditoriale carrarese assapora di nuovo, attraverso i modelli architettonici e decorativi del Novecento, il gusto della vita in villa, appropriandosi così anche di quello stile che era già stato della nobiltà commerciale tra Seicento e Settecento. Ma la localizzazione degli insediamenti è ora suburbana, piuttosto che extraurbana, la destinazione degli immobili è esclusivamente residenziale e il giardino si trasforma in elemento di filtro e decoro borghese tra la strada e l'edificio. Nel tratto più prossimo alla città i villini formano un insieme omogeneo e significativo nel quale, di fronte ad una sostanziale costanza tipologica, si assiste a una ricca varietà di linguaggi architettonici:

Villa Serenella, situata in località San Caccardo, nel luogo in cui il nuovo viale sale verso il centro cittadino, è caso emblematico. L'edificio, progettato dall'architetto Bonanni nel 1906, è segnato, oltre che dagli elementi decorativi tipici del Nuovo Stile come le vetrate, le porte di ingresso, le ringhiere di ferro battuto, dall'interessante contrasto cromatico nell'uso del marmo bianco e del mattone.

Gli interni, ancora oggi ben conservati, raccolgono i segni del passaggio a Carrara dei più aggiornati modelli nelle arti decorative, come uno splendido bronzo del torinese Edoardo Rubino o una involuta fioriera firmata dalla manifattura austriaca di Loetz.

L'uso della bicromia bianco-rosso per le facciate, infine, si trasforma in un carattere peculiare nell'analisi di altri «villini» carraresi. Il «villino» Lorè, per esempio, disegnato dall'architetto Bonanni e posto nell'area prossima alla città, e la imponente villa Biggi a Fossola, conclusa verso il 1916 dall'ancora sconosciuto architetto Beltrami, si individuano chiaramente nel paesaggio naturale o urbano del territorio carrarese, non solo per i motivi decorativi in ferro battuto di ispirazione reviv-



21/Situata in località San Caccardo, nel punto in cui il nuovo Viale XX Settembre sale verso il centro cittadino, la Villa Serenella, di cui è visibile il progetto disegnato dall'arch. Bonanni nel 1906, fa parte di un cospicuo nucleo suburbano di edifici residenziali monofamiliari. Il villino è segnato, oltre che dagli elementi decorativi tipicamente Liberty, come le vetrate, le porte di ingresso, le ringhiere di ferro battuto, dall'interessante contrasto cromatico nell'uso del marmo bianco e del mattone.

valista o di memoria orientaleggiante o per le vetrate policrome, ma, soprattutto, per il contrasto marmo bianco-mattone che ne impagina graficamente le facciate.

L'apertura del viale XX Settembre, chiude metaforicamente il cerchio urbanistico dell'età del Liberty carrarese. L'asse, che nelle sue dimensioni assume un valore territoriale, mentre diviene il simbolo realizzato della nuova città moderna e della classe dirigente, la prima grande infrastruttura non finalizzata direttamente alla produzione o al trasporto dei marmi, nella sua continuazione ideale di via Roma, unisce Carrara al mare, considerato ormai non solo come luogo di imbarco per i marmi, ma anche fonte di «salubrità» e di «igiene fisica».

Così, sulla scia della moda dei bagni marini si intravede sullo sfondo del lungo rettilineo lo sviluppo di quella sorta di lunga città balneare per la salute e la vacanza che avrebbe unito per breve periodo, tra un progetto non realizzato del 1908 per una tranvia Viareggio-Marina di Carrara e lo sviluppo delle colonie nel tratto di litorale tra Carrara e Massa, le Marine delle due città alla Viareggio bagnata dal mare, mosso dall'onda frustante dello Stile Liberty del Nuovo Secolo.

Note

1 R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Mondadori, Milano 1968, p. 13.

2 Segnalo, per un approfondimento sulla tematica dei laboratori artistici di scultura il saggio di C. GIUMELLI in *Il marmo, laboratori e presenze artistiche nel territorio Apuo-Versiliese. 1920-1990*, Firenze 1995.

3 Sull'attività e le opere degli scultori carraresi tra Ottocento e Novecento si rimanda ai recenti volumi, *Scultura a Carrara. Ottocento*, Bergamo 1993 e *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Massa 1992.

4 La fine del XIX secolo vede infatti la realizzazione di importanti innovazioni tecnologiche capaci di facilitare sia la segazione sia l'escavazione del marmo: nel 1885 viene introdotto l'uso del filo elicoidale che rivoluziona il sistema dell'escavazione dei marmi, nel 1908 si assiste all'avvento del martello pneumatico e soprattutto alla diffusione dell'elettricità che, negli anni 1922-25, trova il suo massimo sviluppo. Anche la scultura si evolve in senso industriale, il laboratorio Bonanni, per esempio, è rinomato, subito dopo la metà del secolo per l'introduzione di nuove macchine, sei tornii e una pialla azionati da una macchina a vapore «della forza di cinque cavalli, a moto verticale, dello stabilimento Lachapelle di Parigi», cfr. C. ZOLFANELLI, *Lettere Apuane. Nuovi studi sulla regione*, Firenze 1877, p. 54 e *Scultura a Carrara...*, op. cit., p. 64.

5 C. LAZZONI, *Carrara e le sue ville*, Carrara 1880, da notizia dei principali laboratori di scultura architettura e ornato allora esistenti in città: F. Pelliccia, V. Bonanni, G. Garibaldi, A. Biggi, G. Malatesta lungo via Verdi; C. Nicoli in piazza XXVIII Aprile; G. Berrettari, P. Franchi in via Cavour; E. Mezzari, F. Knoble in via 7 luglio; G. Lazzarini, B. Fabbrocotti in piazza del Teatro; D. Carusi, P. Lazzarini, A. Vaccà, A. Caniparoli, Bernabò e Cipollini, A. Fontana a San Martino.

6 P. GIORGIERI, *Carrara*, Bari 1992, p. 117.

7 C. MAGENTA, *L'industria dei marmi apuani*, Firenze 1871, p. 73.

8 P. SICA, *Storia dell'Urbanistica II. L'Ottocento*, Roma-Bari 1977, p. 435.

9 C. LAZZONI, op. cit., p. 208.

10 P. INTERDONATO, *In memoria dell'ing. Leandro Caselli*, Torino 1907; D. Marzocchi, *1884-1890, La Carrara di Leandro Caselli, normativa e costruzione della città*, Tesi di Laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 1989-90, in P. Giorgieri, op. cit., p. 119.

Caselli nasce nel 1854 a Fubine, in provincia di Alessandria, e studia a Torino, dove nel 1876 consegue la laurea presso la Scuola degli Ingegneri. È allievo di Antonelli, del quale non solo ripropone le eccezionali tecniche costruttive, ma anche l'idea della grande scala e dello specifico rapporto esistente fra l'intervento architettonico e la città. DANIELE DONGHI in *L'architettura moderna alla prima esposizione di architettura italiana di Torino 1890*, Torino 1892, p. 16, parlando dello stile eclettico dei fratelli Leandro e Crescentino Caselli, cui si possono «convenientemente associare» le forme architettoniche dei secoli passati, scrive: «si può ben dire che gli sforzi di questi architetti discepoli in partibus costruenda di Alessandro Antonelli, porteranno un grande contributo alla conquista dell'architettura nova».

11 P. GIORGIERI, op. cit., p. 119.

12 Nello studio dei Lazzarini, probabilmente il più attivo nella prima metà dell'Ottocento, vengono realizzati, tra gli altri, i lavori di Cagnoli per l'Arco della Pace e di Canova per il monumento a Vittorio Alfieri. Il laboratorio presso il teatro Animosi, importantissimo per dimensione dell'attività è diretto da Roberto, poi da Giuseppe e infine da Alessandro; la famiglia possiede anche un altro laboratorio, al termine del nuovo asse della via Postale, accanto al ponte di Walton, più legato alla dimensione del lavoro artistico individuale, diretto da Tommaso e quindi da Pietro, cfr. *Scultura a Carrara...*, op. cit., p. 268 oltre a E. DENI, *Carrara e la lavorazione artistica del marmo*, III, in *Terra Nostra*, 1959.

13 ASMs, Comune di Carrara, Pratiche speciali, 698-699, Lavori per l'apertura del viale XX Settembre, cfr. P. GIORGIERI, *Itinerari apuani di architettura moderna*, Firenze 1990, pp. 154-60.