

Come sanno bene i lettori delle pagine culturali del *Corriere Fiorentino*, Silvano Brandi sa raccontare e far amare Firenze e la sua storia ed arte. Qui, in un piccolo volume ricco di intuizioni e leggibilissimo, ci regala un'immagine affascinante e divertente di questa città: un *vademecum* per tutti i fiorentini, siano essi di nascita o, come me, di scelta.

Mons. Timothy Verdon

*Direttore del Museo dell'Opera del Duomo
di Firenze*

SILVANO BRANDI

LE MILLE E UNA STORIA DI FIRENZE



Prefazione

Ogni città nasconde mille storie. Le storie di Firenze sono mille volte mille: bisogna soltanto avere la pazienza di cercarle, trovarle, ripulirle e poi svelarle al mondo. Con la precisione di un ingegnere e la curiosità e il fiuto di un giornalista, Silvano Brandi ha scavato e scovato, scrivendo una storia di Firenze fatta di tante storie, partendo dai sarcofagi fino ad arrivare ad Adriano Olivetti (ma che c'entra lui con la Toscana? C'entra, c'entra...), passando per i Medici, l'opera e le ferrovie, virando su Sigmund Freud e Lady Chatterley, accostando Filippo Brunelleschi a Frank Lloyd Wright (ed ecco la sua passione per l'architettura e l'arte). Una ricerca meticolosa.

Ma questo è il punto di partenza. Perché poi le storie bisogna saperle raccontare. E nelle prossime pagine vi renderete conto di quanto ci si possa appassionare persino a un cubetto di porfido, alle virili amicizie tra Borghini e Vasari, a personaggi all'apparenza marginali ma che poi, in una visione improvvisamente d'insieme, spiegano meglio di qualsiasi trattato che cosa sia Firenze: sì, anche la Firenze d'oggi, la controversa città del mangificio e dell'overtourism, della fuga dei suoi abitanti dal centro e dell'invasione straniera tra selfie e processioni guidate da ombrellini chiusi. Non una camera con vista, non una cartolina da inviare agli amici (se ancora esistono, le cartoline), ma un ritratto che dalla superficie si avventura nelle profondità di una città magnifica e contraddittoria.

E poi, se permettete, mi voglio fermare un istante sugli asterischi che nell'indice si accoppiano con diversi capitoli di questo libro: quegli asterischi contrassegnano storie che hanno già visto la luce, raccontate puntigliosamente da Brandi, sulle pagine del Corriere Fiorentino, e sono orgoglioso – come direttore – di aver dato l'imprimatur a questi spaccati di vita toscana che regalano al giornale, anche attraverso questi particolari, una sua unicità.

Rivedere i racconti insieme in questo libro dà l'idea che queste storie, questi personaggi, siano tornati a (ri)vivere di vita propria, tenuti insieme da un filo rosso indistruttibile.

Un bel modo, anche per chi non è fiorentino (come per esempio il sottoscritto) per scoprire la vera Firenze.

Roberto De Ponti
Direttore del Corriere Fiorentino

Introduzione

Non sono nato a Firenze, anche se ho robuste radici toscane, e non ci abito stabilmente, ma per questa città ho sempre avuto un'attrazione particolare che per tutta la vita mi ha portato a ricercare ogni motivo per venirci a trascorrere un po' di tempo.

Circa venticinque anni fa sono riuscito anche a venirci a lavorare per gestire una apprezzatissima azienda fiorentina e in quella occasione ho acquistato anche un *buen retiro* in centro con una straordinaria vista sulla cupola brunelleschiana e i tetti di Firenze.

In tutti questi anni ho imparato a conoscere e amare Firenze e ad esplorarne le bellezze con metodo e sistematicità.

Ho scoperto una città fatta a strati, come una cipolla, in cui, visti e digeriti i monumenti "assoluti", dal Duomo agli Uffizi, da Palazzo Vecchio al Bel San Giovanni, rimangono una miriade di capolavori, affascinanti opere e punti di interesse che sarebbe riduttivo chiamare minori e che si rivelano a chi ha la pazienza di andare a scovarli oltre gli usuali sentieri battuti.

Ancora oggi ogni volta che ne percorro le strade sono sempre alla scoperta di nuovi particolari: una bifora, uno stemma, un dipinto murale, una vecchia insegna, ... che mi piace cercare di interpretare e collocare in un possibile contesto.

Come scrive Stefan Zweig a proposito delle città antiche come Firenze «il presente diviene più intimamente comprensibile laddove attinge all'eterno».

Analogamente provo una profonda curiosità che mi porta a esplorare le accoglienti biblioteche fiorentine, o scavare nei tanti libri su Firenze e la Toscana che ho raccolto negli anni, alla ricerca delle mille affascinanti storie radicate nella Storia di questa città.

Penso che siano molto poche le città del mondo che abbiano una tale concentrazione di artisti, opere, vicende culturali e politiche specialmente, ma non solo, per il periodo d'oro del Rinascimento.

Approfondire la conoscenza di queste opere e dei rimandi che talvolta in modo inaspettato li collegano, mi ha suggerito impreviste e originali chiavi di lettura e occasioni per meglio percepire lo spessore e il valore della storia e cultura fiorentine.

Ho provato a raccontare alcuni di queste storie che negli anni mi hanno particolarmente colpito e che, appartenendo a una sorta di galleria personale, hanno rafforzato il mio legame affettivo ed elettivo con questa splendida città.

Questa passione per Firenze mi ha portato da qualche anno anche a collaborare con le pagine culturali del *Corriere Fiorentino* che ha ospitato diverse storie raccolte in questo volume.

Silvano Brandi

Indice

Prefazione – <i>Roberto De Ponti</i>	<i>pag.</i> 5
Introduzione – <i>Silvano Brandi</i>	7
■ Nuova vita dagli antichi sarcofagi	13
■ Oriente e Occidente a un bivio: il Patriarca delle Chiese unite*	17
■ Pico e i suoi amici	21
■ Tutte le palle nello stemma dei Medici	25
■ Le “imprese” medicee: non solo stemmi	29
■ Firenze riscopre il porfido	35
■ Nascita dell’opera in musica: Firenze o Roma?	39
■ Origine e fortuna della finestra “inginocchiata”	43
■ Il timpano “spezzato” (<i>o meglio, rovesciato</i>)	49
■ Esilio di un’opera d’arte	53
■ Dobbiamo credere a Vasari?	57
■ Vincenzo Borghini – <i>alter ego di Vasari</i> *	61
■ Un’inchiesta rinascimentale*	65
■ Caro amatissimo nemico*	69
■ Michelangelo, un grande falsario?*	73
■ Arte fiorentina a New York*	77
■ I progenitori della Street Art*	81

■ Pietro Tacca e i monumenti equestri*	pag. 85
■ I Medici ci guardano nelle strade di Firenze*	89
■ Le cento accademie di Firenze	93
■ Bonnie Prince Charlie – <i>l'esilio fiorentino del principe che voleva essere re</i> *	97
■ Prime ferrovie toscane all'epoca dei Lorena	101
■ Firenze fine Ottocento e la guglia del Campanile*	105
■ Quattro campanili per Santa Croce*	109
■ 1865 – <i>Firenze per poco Capitale del Regno d'Italia</i>	113
■ Storia di una collezione*	117
■ Veri falsi d'autore*	121
■ Freud a Firenze*	125
■ Ispirazioni orientali per Galileo Chini*	129
■ Gli USA alla ricerca della fiorentinità*	133
■ Frank LL. Wright, mattinate fiesolane*	137
■ Lady Chatterley sull'Arno	141
■ La battaglia per Santa Trinita*	145
■ Olivetti, sintonie toscane*	149
 Fonti bibliografiche e documentarie	 155
Apparati iconografici	158
Ringraziamenti	163

*I capitoli indicati nell'Indice con un * sono stati pubblicati dal Corriere Fiorentino, dorso toscano del Corriere della Sera.*

Oriente
e Occidente
a un bivio:

il Patriarca
delle Chiese unite



La terribile guerra in Ucraina ha fatto riemergere dalla Storia, in chiave politica, aspetti di tensione tra le Chiese di Oriente e Occidente che sembravano sopiti.

Un singolare monumento in Santa Maria Novella ricorda vicende in cui Firenze si trovò al centro di questi secolari rapporti critici. Nel transetto destro si trova infatti il *Monumento sepolcrale di Giuseppe II*, Patriarca di Costantinopoli, "primo tra pari"

tra i vescovi della Chiesa Ortodossa, a capo di uno dei cinque antichi centri cristiani costituenti l'antica Pentarchia della Chiesa Romana assieme a Roma, Gerusalemme, Antiochia e Alessandria.

È una tomba di autore ignoto risalente alla quarta decade del XV secolo che, a dispetto del carattere eclettico, mantiene una propria gradevole dignità ed è caratterizzata da un arco gotico sorretto da colonne binate con la rappresentazione in bassorilievo del Pantocratore. Al suo interno un affresco in stile bizantineggiante rappresenta il Patriarca dalla lunga barba bianca con due angeli in volo che gli fanno corona, sorreggendo un rosso manto damascato. Completa il monumento la base marmorea di ispirazione quattrocentesca con due putti alati che sorreggono un grande cartiglio con una scritta celebrativa in latino e il nome del defunto anche in greco e arabo.

Giuseppe II era giunto a Firenze nel 1439 per partecipare al Concilio ecumenico che, grazie all'interessamento e sostegno economico di Cosimo de' Medici, era stato trasferito a Firenze da Ferrara.

L'obiettivo del Concilio era la riunificazione delle Chiese di Oriente e Occidente dopo il Grande Scisma del 1054 che aveva diviso la Cristianità. Oltre che per una serie di aspetti liturgici, la divisione verteva sostanzialmente su due questioni: la prevalenza dell'autorità papale su tutto il mondo cristiano e l'altra, di carattere teologico, riguardante la natura della Trinità. Quest'ultima questione era sintetizzata nell'aggiunta del "*Filioque*" nel Credo definito nel Concilio di Nicea per significare che lo Spirito Santo proviene dal Padre e dal Figlio (*«qui ex Patre Filioque procedit»*), come sostengono i Cattolici, e non solo dal Padre, come pensano gli Ortodossi. I motivi che spingevano gli Ortodossi a un riavvicinamento al mondo occidentale erano però anche di natura politica, poiché essi si sentivano sempre più minacciati dalla pressione islamica sul loro territorio.

Non a caso, solo pochi anni dopo, nel 1453, Costantinopoli venne conquistata, dopo un lungo assedio, dai turco-ottomani guidati da Maometto II. Giuseppe II arrivò a Firenze, accompagnando l'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo e guidando una folta delegazione di 23 vescovi, oltre a diversi studiosi e teologi ortodossi. Per Firenze fu una vera ventata di cultura greca che esercitò una forte influenza sullo spirito e le idee rinascimentali.

La barbuto immagine di Giuseppe a dorso di una mula bianca nelle vesti del Mago Melchiorre si ritrova, assieme a quella di Giovanni VIII su

un bianco destriero, anche nella Cappella dei Magi in Palazzo Medici-Riccardi, oltre che su diversi pannelli della porta bronzea che il Filarete realizzò a Roma per la Basilica di San Pietro. In realtà Giuseppe, malato e quasi ottantenne, non fu molto partecipe dei lavori del Concilio, che fu costretto a seguire solo indirettamente, ma aderì comunque con convinzione alla linea unionista, sempre più marcata, specialmente da parte dei futuri cardinali Basilio Bessarione, metropolita di Nicea, e Isidoro di Kiev, metropolita di Kiev e di tutta la Russia.

Il 10 giugno 1439, dopo solo due mesi dal suo arrivo a Firenze, il Patriarca Giuseppe morì, per essere poi sepolto in Santa Maria Novella, dove si tenevano i lavori conciliari. La sua scomparsa suscitò grande emozione tra i partecipanti al Concilio, perché era un "fervente sostenitore dell'unione tra le Chiese". L'inaspettato ritrovamento di una lettera nella sua camera salvò le sorti del concilio: nel testo Giuseppe si dichiarava favorevole alla riunificazione delle due chiese, accettava i precetti della chiesa latina, e riconosceva l'autorità suprema del pontefice di Roma.

L'unione fu effettivamente approvata dal Concilio il 7 luglio, quando Papa Eugenio IV promulgò la bolla papale *Laetentur coeli*, anche se poi, in Oriente, venuto meno l'autorevole sostegno di Giuseppe II, fu ostacolata da una forte reazione soprattutto da parte dei monaci.

Successivamente sotto la dominazione turca, e proprio per insistenza turca, un sinodo, tenuto a Costantinopoli nel 1484 sotto il Patriarca Samuele I, sconfessò il Concilio di Firenze, rigettando ufficialmente l'unione delle due Chiese.

La figura del Patriarca è molto venerata nel mondo ortodosso per cui, alcuni anni fa, in occasione della visita a Firenze di Bartolomeo I, attuale Patriarca di Costantinopoli, fu deciso che in segno di riconciliazione le sue spoglie dovessero ritornare nella sua patria.

La vicenda si tinse di giallo quando i resti mortali di Giuseppe II non furono ritrovati in corrispondenza del suo monumento. Probabilmente a causa dei numerosi rifacimenti e lavori cui la basilica fu sottoposta nel tempo, la tomba è stata spostata per cui i resti di Giuseppe II si trovano probabilmente in un'altra parte della chiesa.



Nascita dell'opera in musica: Firenze o Roma?



Tra i suoi tanti primati, Firenze vanta anche una primogenitura del melodramma ovvero dell'opera in musica, nata a cavallo tra il XVI e il XVII secolo nel contesto delle Accademie che numerose animavano in quel tempo la vita culturale della città. Accanto alle tradizionali attività economiche, nobili, mercanti e banchieri non disdegnavano interessarsi a ogni forma del sapere, da quello letterario e filosofico, a quello artistico e scientifico, dispiegando anche profonde conoscenze specialistiche.

Fu così che si formarono diverse Accademie, alcune delle quali, come la famosissima della "Crusca" o quella delle "Arti del disegno", fondata da Vasari nel 1563, sono ancora attive oggi.

Tra il 1573 e il 1587 si riuniva a Firenze presso il palazzo del conte Giovanni Bardi di Via de' Benci la cosiddetta "Camerata Fiorentina" o "dei Bardi", anche se il termine "Camerata" fu introdotto molto più tardi.

Le attività di questo gruppo di intellettuali, non formalizzate da statuti, regolamenti o diari per registrare incontri e partecipanti, erano principalmente quelle di un salotto letterario in cui anche la musica, componente culturale irrinunciabile per un perfetto cortegiano rinascimentale alla Baldassarre Castiglione, giocava un ruolo importante. Gli interessi erano comunque enciclopedici tanto che il Bardi, oltre che di musica, si occupò tra l'altro di archeologia, astrologia, poesia, letteratura, teatro, strategie militari, senza dimenticare che fu anche l'autore di un famoso trattato *Sopra al Giuoco del Calcio Fiorentino*.

I partecipanti alla *Camerata* erano numerosi, ma, oltre al citato Giovanni Bardi, mecenate del gruppo, importanti per la nostra storia furono Vincenzo Galilei, padre del più celebre Galileo, il musicista Pietro Strozzi e il cantante e compositore Giulio Caccini. Galilei, che era anche liutista e compositore, si pose come il principale ideologo del gruppo e, oltre a numerose composizioni musicali, scrisse diversi libri teorici che molto arricchirono il dibattito successivo e in particolare pubblicò il *Dialogo della musica antica e della moderna*.

Qui, trattando del rapporto tra poesia e musica, sostenne la prevalenza della musica monodica rispetto alla polifonia, nella convinzione che la musica antica con il suo canto di una voce solista, grazie alla sua stretta unione tra parole e musica, fosse superiore alla musica moderna polifonica per facilità di comprensione delle parole e nella capacità di esprimere i vari sentimenti e passioni, credendo, con Platone, che

«La musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, non il contrario».

Nel maggio 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena, nel Teatro Mediceo degli Uffizi fu rappresentata la commedia *La Pellegrina* con una struttura ideata dallo stesso Bardi composta di sei *Intermedi* con temi ispirati alla filosofia platonica.

Questi intermezzi, in origine semplici inserti musicali introdotti nelle rappresentazioni rinascimentali di commedie e tragedie, assunsero via via maggiore importanza, sino a raggiungere, nel caso de *La Pellegrina*, una grande rilevanza e spettacolarità e una completa autonomia rispetto alla commedia rappresentata.

Vi erano infatti personaggi mitologici e temi riferiti all'armonia umana e del cosmo, il tutto accompagnato poi da un ricco e complesso organico strumentale e vocale, mentre scene e costumi, anche con l'impiego di complicate macchine teatrali, erano dovuti a Bernardo Buontalenti. In sostanza gli *Intermedi* furono un fondamentale luogo di sperimentazione per elaborare un tipo di spettacolo in cui interagivano recitazione, musica, canto, danza e arte scenica.

Dopo il 1592, con la partenza di Giovanni Bardi per Roma, la Camerata continuò con un gruppo di partecipanti in parte diverso presso la casa di Jacopo Corsi, nel cui ambito si hanno i primi esperimenti di opera in musica. Caccini ne fa sempre parte, ma a lui si aggiungono, più giovani, il poeta Ottavio Rinuccini e il musicista Jacopo Peri, che presto assumerà un ruolo più importante di quello di Caccini.

Fu infatti grazie a Rinuccini, Peri e Corsi che nel 1598 nacque *Dafne*, una pastorale drammatica, probabilmente la prima opera in musica, di cui purtroppo rimangono solo pochi frammenti, non in grado di farci capire la reale portata delle sue novità.

Ci è invece pervenuta integralmente l'opera *Euridice* del 1600, scritta da Rinuccini e Peri per le nozze di Maria de' Medici, figlia di Francesco I, con Enrico IV di Francia, considerata quindi la prima opera in musica. Peri ha aggiunto qui il «*recitar cantando*», uno stile di canto consistente in una monodia accompagnata, che aveva l'intento di ricreare quella che era ritenuta la perfetta integrazione di parola e musica tipica della musica della Grecia antica, dove gli accademici fiorentini pensavano che le tragedie fossero interamente cantate.

Nel 2000 a Firenze si celebrò la ricorrenza del quarto centenario della creazione del melodramma, ma ci fu chi cercò di guastare la festa: Warren Kirkendale, un musicologo canadese recentemente scomparso, con un suo articolo dai toni piuttosto vivaci, e non senza una certa acrimonia, contestò l'origine fiorentina dell'opera in musica per riportarla in un contesto romano e attribuirlo a Emilio de' Cavalieri.

Il Kirkendale in sostanza sosteneva che la prima opera non fosse la fiorentina *Euridice* del 1600, ma la *Rappresentazione di anima e corpo* del Cavalieri messa in scena a Roma qualche mese prima. Vero è che questa composizione era organizzata con varie scene, costumi e gesti, che la musica era cantata per tutta la durata, che si toccavano varie corde, dal drammatico al comico, ma i fiorentini obiettavano che, per l'argomento trattato di carattere religioso e che non si riferiva a temi pastorali o a miti e leggende greche o romane, non potesse essere considerata come una vera opera, ma piuttosto come un oratorio.

Le cose forse non vanno prese con troppa rigidità: la creazione dell'opera in musica avvenne in diversi momenti e fu un processo complesso al cui sviluppo contribuirono diversi autori.

Lo stesso Cavalieri non era estraneo al clima culturale fiorentino, avendo seguito da Roma a Firenze il Cardinale Ferdinando de' Medici, divenuto granduca di Toscana nel 1587 per l'improvvisa morte del fratello Francesco I.

Cavalieri, nominato da Ferdinando Soprintendente delle attività artistiche e musicali della corte, era anche stato esposto all'influenza della Camera dei Bardi, essendo tra gli autori dei famosi *Intermedi* de *La Pellegrina*, anche se in verità si pose spesso in un atteggiamento autonomo e quasi di rivalità con l'ambiente musicale fiorentino.

Michelangelo,



un grande falsario?



Una ventina di anni fa Lynn Catterson, una storica dell'arte americana della Columbia University, con un articolo sul *New York Times* ha azzardato l'ipotesi che il famosissimo gruppo del *Laocoonte*, conservato nei Musei Vaticani, non sia un'opera di artisti di Rodi, come tramandato da Plinio il Vecchio, ma che la paternità sia da attribuire addirittura a Michelangelo.

Quando il gruppo, databile al I sec. AC, fu scoperto nel 1506 in una vigna a Roma vicina a Santa Ma-

ria Maggiore, su incarico di Papa Giulio II furono Giuliano da Sangallo e Michelangelo stesso ad accorrere sul luogo del ritrovamento per visionare quella scoperta che destò enorme scalpore e influenzò profondamente la scultura successiva.

A sostegno della sua dirompente ipotesi, la Catterson, oltre a elementi formali, portava un disegno di Michelangelo del 1501, quindi precedente al ritrovamento, in cui è raffigurato un dorso molto simile a quello del *Laocoonte*. Non mancano certo altri elementi "strani" nell'attribuzione tradizionale del *Laocoonte*, dai materiali usati, all'assenza di altre citazioni da parte di storici antichi per un'opera così importante, al luogo del ritrovamento diverso da quello citato da Plinio, ma l'ipotesi della paternità michelangiolesca lasciò comunque piuttosto scettico e indifferente il mondo accademico. Non mancò anche una sarcastica presa di posizione da parte di Salvatore Settis che definì la nuova teoria come una tesi "suicida". Un'analoga ipotesi era già stata avanzata nel 1961 dallo storico dell'arte Leopold Ettlinger sulla base di un'analisi stilistica che vedeva l'espressione di dolore del *Laocoonte* come riferibile non al mondo classico, ma a un contesto cinquecentesco.

Qualche anno prima anche Alessandro Parronchi aveva attribuito sempre a Michelangelo la paternità dell'*Arrotino*, copia romana di una statua ellenistica, conservata agli Uffizi nella Tribuna.

La propensione di Michelangelo a produrre opere "false" è comunque un aspetto piuttosto sorprendente della sua personalità ed è proprio Vasari, il suo grande ammiratore che tanto contribuì a crearne il mito, a fornirci informazioni a proposito nelle sue preziosissime *Vite*.

Un primo anticipo di questa tendenza riguarda un giovanissimo Michelangelo, forse quattordicenne, che, alla scuola dello scultore Bertoldo nel mitico giardino di San Marco, si divertì a produrre una testa di un vecchio fauno sghignazzante, simulando un marmo antico, oggi purtroppo perduta. Quando Lorenzo il Magnifico la vide, ne fu molto ammirato, ma per scherzo osservò che ai vecchi manca sempre qualche dente. Michelangelo con trapano e scalpello provvide prontamente a eliminarne uno, con gran divertimento di Lorenzo che decise di accoglierlo nella sua residenza nel palazzo di Via Larga.

Molto noto è poi l'episodio che riguarda l'*Amorino dormiente*, una statua di marmo di circa 80 cm scolpita nel 1496 da un Michelangelo poco più che ventenne, che rappresentava un bambino sui sei anni, sdraiato su

un panno con la testa appoggiata su una mano. Con tecnica degna dei più esperti falsari la statua venne sotterrata per essere invecchiata artificialmente. In realtà Vasari fornisce sia la versione che l'autore della falsificazione sia stato Michelangelo, sia quella che attribuiva l'imbroglio al mercante Baldassarre del Milanese. Questi riuscì poi a venderla come antico manufatto archeologico e per una cospicua somma a Roma, dove, alimentato dai continui ritrovamenti, era fiorentissimo un mercato del falso. L'acquirente fu addirittura il potente cardinale Raffaele Riario della Rovere, proprio il nipote del Papa Sisto IV che aveva partecipato alla congiura dei Pazzi e che si era fatto costruire a Roma il Palazzo della Cancelleria. Scoperto l'inganno, il cardinale ne fu molto contrariato e volle essere rimborsato dei 200 ducati che l'aveva pagata, ma, ammirato dalla bellezza della statua, ne volle conoscere l'autore. Mandò quindi un suo incaricato a Firenze per rintracciarlo e, una volta venutone in contatto, ne divenne un suo appassionato protettore e sostenitore nell'ambiente artistico romano. Da questa vicenda, tra l'altro, nacque la commissione per l'esecuzione della prima *Pietà* oggi in San Pietro. L'*Amorino* passò poi attraverso diversi proprietari: da Cesare Borgia a Guidobaldo da Montefeltro, a Isabella d'Este e alla collezione Gonzaga a Mantova. Quando nel 1627 questa fu venduta a Carlo I d'Inghilterra, la statua finì a Londra, dove nel 1698 venne distrutta, assieme ad altre importanti opere, nell'incendio del Palazzo di Whitehall, dove erano custodite le collezioni reali. Così finì quello che più che un inganno poteva essere stata una sfida agli autori antichi e ai conoscitori suoi contemporanei.

Più inquietante appare la vicenda, che ci narra sempre Vasari, riguardante non l'abilità di riprodurre statue antiche, come dimostrato dal caso dell'*Amorino dormiente*, ma anche quella di "falsificare" disegni antichi. Scrive infatti Vasari nella "Vita di Michelangelo":

«Contrafece ancora carte di mano di varii maestri vecchi, tanto simili che non si conoscevano, perché tignendole ed invecchiandole col fummo e varie cose, in modo le insudiciava che elle parevan vecchie, e paragonatole con la propria non si conosceva l'una dall'altra».

Lo scopo di queste contraffazioni era quello di sostituire gli originali con le copie per aver le proprie di mano di coloro che ammirava. Ovviamente non una finalità truffaldina, ma quasi un atto di amore verso i maestri antichi che tanto ammirava, da Giotto a Masaccio e probabilmente al

suo maestro Ghirlandaio, per collezionarli e studiarli. Questi atti potrebbero essere interpretati come un'indagine sulla storia dell'arte, vicina allo spirito che portò Vasari a raccogliere dati e informazioni sugli artisti per scrivere le sue *Vite*.

È comunque indubbio che se le rivoluzionarie attribuzioni a Michelangelo di opere classiche, che di tanto in tanto vengono avanzate fossero vere, decreterebbero Michelangelo come il più sorprendente e intraprendente falsario di tutti i tempi.



Bonnie Prince Charlie

*l'esilio fiorentino del principe
che voleva essere re*



In Palazzo San Clemente a Firenze, che allora era chiamato *Palazzo del Pretendente* ed è oggi una delle sedi della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, uno scenografico stemma Stuart completo degli attributi araldici del Regno Unito sito nell'atrio e una lapide posta sulla facciata ricordano il soggiorno tra quelle mura dello sfortunato Bonnie Prince Charlie, ultimo discendente di Maria Stuarda. Il 16 aprile 1746 a Culloden, un villaggio nelle Highlands scozzesi a poche miglia

da Inverness, si combatté l'ultima battaglia campale sul suolo britannico, un importante punto di svolta nella storia britannica. I contendenti erano Charles Eduard Stuart, più noto col nome di Bonnie Prince Charlie, allora venticinquenne, a capo della fazione giacobita, che rivendicava il ritorno dei cattolici Stuart sul trono del Regno Unito con l'appoggio della Francia, e dall'altra parte il duca di Cumberland, figlio del regnante Giorgio II della dinastia Hanover.

Bonnie Prince Charlie sino a quel momento aveva condotto una vittoriosa campagna militare con grande entusiasmo e seguito tra i suoi sostenitori, ma l'esito della sanguinosa, ma breve battaglia che durò meno di un'ora, fu per lui disastroso. Charles vide così svanire le sue ambizioni di riconquistare il regno e parimenti vennero duramente frustrate le aspirazioni al riscatto degli scozzesi.

Il giovane principe, scampato fortunatamente alla morte e alla cattura, fu costretto all'esilio e malgrado una ricca taglia sulla sua testa, dopo un periodo clandestino di alcuni mesi in Scozia, aiutato dal clan dei Mc Donald, riuscì a fuggire travestito da donna. Trovò rifugio in Francia, dove si trattenne sino al 1748, quando fu espulso in seguito a un trattato che portò alla fine delle ostilità tra Francia e Gran Bretagna.

Charles si stabilì quindi a Roma, dove era tra l'altro nato e cresciuto, ben inserito nell'ambiente papalino di Clemente XIII, forte anche della presenza e supporto del fratello Cardinale di York. Qui condusse una vita da *playboy*, tra numerose avventure galanti, alimentate dall'aura eroica e romantica che le sue sfortunate imprese gli avevano ritagliato addosso. Nel 1759 pianificò anche un'invasione dell'Inghilterra da parte della Francia che avrebbe dovuto guidare, ma che non si realizzò.

Nel 1772, ormai cinquantunenne, anche per intervento di Maria Teresa d'Austria, sposò la giovanissima principessa Luisa di Stolberg-Gedern, ventenne, nata nei Paesi Bassi austriaci (oggi Belgio), con l'obiettivo di dare una discendenza agli Stuart e rinverdire così le ormai remote speranze di un ritorno al trono di Scozia e Inghilterra.

Da Roma nel 1774 si trasferirono a Firenze dove, presero dimora in quello che oggi è chiamato Palazzo di San Clemente che non si apriva allora sulla Via Micheli, tracciata solo a metà Ottocento.

Gli ambienti granducali toscani accolsero il principe, che aveva cominciato a utilizzare l'antico titolo di conte d'Albany, con una certa freddezza,

dal momento che riconoscevano la legittimità del trono britannico alla Casa Hanover.

Il suo non fu un matrimonio felice: il principe ormai deluso, senza ormai prospettive di recupero del trono, imbolsito e dedito all'alcool, aveva perso anche l'avvenente aspetto che da giovane gli aveva meritato l'appellativo di "*Bonnie*" (bello, piacevole). La Contessa d'Albany, invece, gran dama, intellettuale cosmopolita, animatrice di un acclamato salotto letterario, viveva una vita indipendente e libera nella brillante Firenze granducale dei Lorena.

Fu in questo contesto che Luisa fu ammaliata dal ventottenne e fascinoso Vittorio Alfieri, già reduce da tanti viaggi e avventure amorose in tutta Europa. Da questo incontro nacque un amore travolgente, raccontato dal poeta con focose e appassionate parole nella sua autobiografica *Vita*, dove ricorda anche Charles come querulo, sragionevole e sempre ebbro marito.

Il principe, ovviamente, non gradì questa situazione e, anche con reazioni violente e irose, frappose ogni tipo di ostacolo alla relazione tra i due, sinché essi furono costretti a fuggire da Firenze per stabilirsi prima a Roma e poi a Parigi, continuando in ogni città ad animare apprezzati salotti letterari.

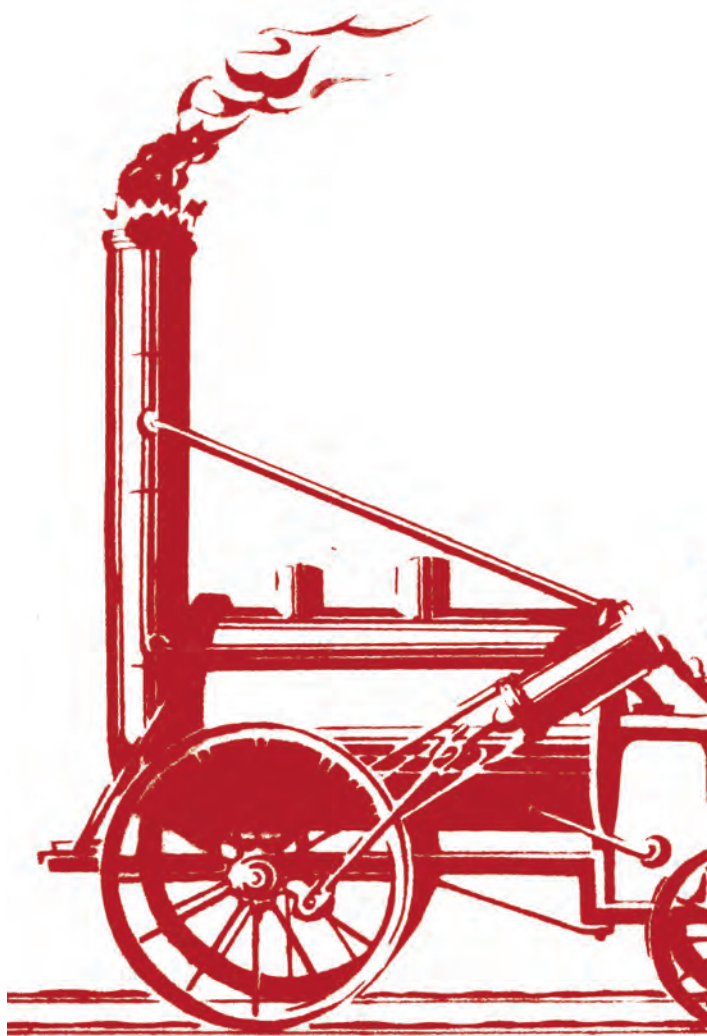
La Rivoluzione francese costrinse i due amanti a ritornare a Siena e poi a Firenze, dove dal 1792 abitarono in uno dei due palazzi Gianfigliuzzi al numero 2 di Lungarno Corsini, dove ospitarono il meglio della cultura europea dell'epoca, da Madame de Staël a Ugo Foscolo.

La Contessa D'Albany morì nel 1824, lasciando i suoi averi al pittore francese François-Xavier Fabre, già conosciuto a Firenze e che aveva dipinto ritratti suoi e dell'Alfieri e cui già si era liberamente accompagnata negli ultimi anni della sua relazione con l'Alfieri, sino alla sua morte nel 1803. Fu sepolta nella *Cappella Castellani* in Santa Croce in un monumento sepolcrale di gusto neorinascimentale, non lontano da quello dedicato a Vittorio Alfieri nella stessa chiesa che proprio Luisa aveva ordinato ad Antonio Canova.

Nel frattempo, nel 1788, il principe era morto a Roma e dopo una sepoltura a Frascati, dove il fratello era vescovo, fu traslato nelle Grotte Vaticane della Basilica di San Pietro. Il suo palazzo fiorentino, acquistato dai duchi di San Clemente, da allora prese il loro nome.

Se a Firenze non restano che poche tracce del suo passaggio, ancora oggi in Scozia è vivo e presente il ricordo, ormai divenuto mitico e leggendario, del giovane e bel principe che voleva riconquistare il suo trono.

Prime ferrovie toscano all'epoca dei Lorena



Cosa ci fa una locomotiva a vapore in uno stemma gentilizio? È quello che si chiedono molti che, passando davanti al Palazzo Fenzi-Marucelli, in Via San Gallo 10 a Firenze, oggi sede di un dipartimento dell'Università, notano uno stemma sorretto da due grifoni alati. All'interno una locomotiva posta tra le sagome della cupola del Duomo di Firenze e della torre del Fanale di Livorno. Immagine piuttosto insolita, inserita com'è in un bel palazzo secentesco progettato da Gherardo Silvani, bravissimo

continuatore del manierismo toscano e in particolare delle fantasiose immagini di Bernardo Buontalenti.

La spiegazione è però semplice: il palazzo costruito per i Marucelli, nel 1829 era stato acquistato da Emanuele Fenzi, abilissimo uomo d'affari, imprenditore e banchiere. Nel 1838 Fenzi, assieme al livornese Pietro Senn, aveva proposto la realizzazione della strada ferrata Firenze-Livorno per cui il granduca Leopoldo II di Lorena, aperto alle nuove idee liberali, alle novità della tecnica e soprattutto sostenitore dell'iniziativa privata, nel 1841 aveva firmato la apposita *Convenzione*.

In realtà l'idea di una linea ferroviaria che congiungesse la capitale del Granducato con il suo porto più importante, Livorno, era già stata presentata nel 1826 dal marchese Carlo Ginori Lisci, senza che quella proposta avesse seguito.

Il progetto fu affidato a Robert Stephenson, ingegnere ferroviario figlio di George Stephenson, pioniere delle ferrovie inglesi, inventore della famosa locomotiva *Rocket* (razzo) e autore di molte innovazioni che caratterizzeranno le locomotive a vapore per molti decenni.

La linea, che fu chiamata *Leopolda* in onore del granduca, prevedeva l'uso di materiale inglese ed era suddivisa in quattro sezioni: Livorno-Pisa-Pontedera-Empoli-Firenze, per complessivi 97 km. Il primo tratto tra il porto di Livorno e Pisa fu inaugurato nel 1844 e il completamento quattro anni dopo.

Sempre nel 1841 un diverso raggruppamento finanziario aveva ottenuto le concessioni per la linea Pisa-Lucca-Pistoia e Pistoia-Prato-Firenze, che, per celebrare la Granduchessa consorte, fu chiamata *Maria Antonia*. Erano previste tre classi, con la terza con carrozze scoperte e prezzi che per l'intero percorso della Leopolda andavano da 72 a 112 crazie, la moneta introdotta da Cosimo I, ancora utilizzata al tempo dei Lorena.

Gli utenti della ferrovia erano entusiasti e grande fu il successo commerciale dell'iniziativa. Ci furono però anche notevoli resistenze, anche con azioni violente, da parte di chi si vedeva espropriati i terreni per il passaggio della ferrovia e chi, come i carrettieri o i barcaioli dell'Arno, vedeva minacciato il proprio lavoro. Contribuì anche una certa immagine di "diabolicità" che dalla popolazione più semplice e superstiziosa veniva associata a quello sbuffante mezzo di trasporto, cui venivano attribuiti i più vari effetti deleteri, dalle malattie che colpirono i vigneti, all'epidemia

di colera che si propagò nel 1854. Insomma, ogni epoca ha le sue "scie chimiche"! Dopo azioni di protesta con lancio di sassi, spari e addirittura attentati che provocarono deragliamenti, la società di gestione fu costretta a introdurre un servizio di vigilanza armata. Nel 1846 con la realizzazione della tratta Lucca-Pisa da parte del Ducato di Lucca, che sarebbe stato assorbito dal Granducato solo l'anno dopo, si ebbe la prima ferrovia italiana che congiungeva due Stati.

A Firenze vennero realizzate due stazioni, attestate all'inizio delle linee *Leopolda* e *Maria Antonia*, che presero appunto il nome dalla corrispondente linea. La *Maria Antonia* fu costruita proprio a ridosso della Chiesa di Santa Maria Novella, prima di essere sostituita nel 1935 dall'attuale elegantissima stazione progettata da Giovanni Michelucci, arretrata rispetto alla chiesa, lasciando quindi spazio all'attuale grande piazza. La *Leopolda*, costruita nelle vicinanze di Porta al Prato, dal 1860 servì solo da scalo merci, con il traffico passeggeri concentrato alla *Maria Antonia*, cui con un raccordo si attestò anche il termine della linea verso Livorno.

La ferrovia ispirò anche un'opera letteraria a Carlo Lorenzini, più noto come Collodi, che nel 1856 scrisse *Un romanzo in vapore*, una guida curiosa e divertente per i viaggiatori della ferrovia *Leopolda*, con consigli e aneddoti pieni di *humour* e osservazioni nella cornice di un viaggio in treno.

In pochi anni la Toscana aveva visto la realizzazione di 164 km di ferrovia che portarono il Granducato all'avanguardia nello sviluppo di questo sistema di trasporto, parte essenziale dell'economia e del paesaggio. Ciò prima dei grossi sviluppi realizzati al Nord dal governo piemontese su iniziativa del conte di Cavour e prima che con l'Unità d'Italia si affermasse l'idea di costruire una rete ferroviaria nazionale come imprescindibile infrastruttura del nuovo Stato.

La prima metà dell'Ottocento aveva visto la nascita e diffusione delle prime ferrovie. Nel Regno Unito la *Stockton-Darlington Railway*, la prima ferrovia pubblica a usare locomotive a vapore, fu realizzata nel 1825 nel Nord Est dell'Inghilterra su progetto di George Stephenson. Prima di allora, sull'onda della rivoluzione industriale iniziata nella seconda metà del Settecento, locomotive a vapore erano già state utilizzate in ferrovie minerarie in sostituzione del traino da parte di cavalli.

Il viaggio non era privo di rischi per le scintille che uscivano dalla locomotiva e che incendiavano abiti e campi e anche in Inghilterra il nuovo

mezzo fu accolto con diffidenza; si giunse ad attribuire alla ferrovia il fatto che le mucche non producessero più latte o addirittura l'origine di alcune malattie mentali nella popolazione.

Analoghe iniziative si erano succedute rapidamente in vari paesi, Francia, Germania e Austria, sino a quando anche in Italia, nell'allora Regno delle Due Sicilie, per volere di Ferdinando II di Borbone, fu inaugurata la prima ferrovia italiana. Su progetto del francese Bayard, il 3 ottobre 1839 un convoglio di sette carrozze con una locomotiva, con poca fantasia chiamata *Vesuvio*, in 9 minuti e mezzo percorse i 7,6 km della Portici-Napoli, primo tratto della futura linea Napoli-Salerno, realizzata solo molti anni dopo. L'anno successivo, a cura del governo austriaco, venne inaugurata la seconda ferrovia italiana: la *Imperial Regia Privilegiata Strada di Ferro da Milano a Monza*, seguita poi dalle linee toscane.

Emanuele Lenzi dovette essere molto fiero del successo della sua iniziativa e del determinante contributo che aveva dato alla realizzazione della rete ferroviaria toscana; aveva quindi tutte le ragioni per porre sulla facciata del suo bel palazzo quello strano e fantasioso stemma, così inusuale nell'araldica classica.

Firenze fine Ottocento e la guglia del Campanile



Nella seconda metà dell'Ottocento molte città europee, grazie anche a nuovi meccanismi di collaborazione economica tra pubblico e privato, subirono profonde e radicali modificazioni urbanistiche, dopo che per secoli la loro struttura era rimasta sostanzialmente immutata.

È il caso di Parigi in cui, a partire dal 1852, sotto l'imperatore Napoleone III, il prefetto barone Haussmann realizzò nuove piazze, monumenti e magnifici *boulevard* per il passeggio e le sfilate in car-



rozza dei parigini, come immortalati dagli impressionisti. Ciò a prezzo di distruzioni di mura e ampie zone di tessuto edilizio medievali, dove Victor Hugo aveva ambientato *I miserabili*. Memori delle rivolte del '48, gli ampi *boulevard* dovevano anche contribuire al mantenimento dell'ordine pubblico con un rapido spostamento di truppe, l'impossibilità di costruire barricate e l'impiego della artiglieria sui rettilinei. Sino al 1870 furono demolite circa 20.000 case, per ricostruirne 40.000, alimentando grosse speculazioni e qualche illecito, costringendo anche Haussmann alle dimissioni.

A Vienna, nel 1857, uno storico proclama dell'imperatore Francesco Giuseppe decretò l'inizio dei lavori per il complesso dei viali del cosiddetto *Ring*, lunghi 5,3 km e larghi 57 m, la cui costruzione sarebbe proseguita per oltre 50 anni. Sul *Ring*, che andò ad occupare lo spazio tra la città medievale con le sue fortificazioni e la città barocca, si affacciarono vasti giardini e grandiose costruzioni eclettiche: dal Parlamento neoclassico, al Municipio neogotico, oltre a teatri, musei, università e edifici governativi in stile rinascimentale e barocco.

Anche Firenze, sull'onda di queste innovazioni che investivano grandi capitali europee, nel 1864, alla vigilia di diventare anch'essa capitale d'Italia, assegnò a Giuseppe Poggi il prestigioso incarico di studiare il nuovo assetto urbanistico della città. Abbattute le mura a nord, furono realizzati i Viali di Circonvallazione e dei Colli, intervallati dalle scenografiche piazze Beccaria e della Libertà, circondate da edifici stilisticamente coordinati, mentre al centro restavano in evidenza le antiche porte trecentesche. Nel Piazzale Donatello, circondato da cipressi, restò isolato e suggestivo il Cimitero degli inglesi. In centro, il cosiddetto "Risanamento", senza lo scrupoloso rispetto per le preesistenze oggi invece diffuso, verso il 1890 si accanì indiscriminatamente su ambienti di valore e preziose testimonianze del passato, distruggendoli per ricostruire edifici di non eccelsa qualità che, anche nel caso fiorentino, consentirono grossi surplus speculativi. L'area del Ghetto, oggi Piazza della Repubblica, allora in verità in condizioni igieniche molto precarie, venne completamente rasa al suolo, ma anche la zona della Cattedrale fu interessata a importanti trasformazioni, più in scala architettonica che urbanistica.

Dopo l'inspiegabile distruzione della facciata del Duomo di Arnolfo di Cambio nel 1587, oggi magnificamente ricostruita nel Museo dell'Opera del Duomo, la facciata era stata dipinta con gusto manierista, nel tempo via via rimpiazzata da decorazioni effimere in occasione di matrimoni granducali o per l'ingresso in città di importanti personalità.

Nei secoli si sono susseguiti diversi progetti di un suo rifacimento da parte di grandi artisti, dal Dosio al Buontalenti, dal Giambologna al Silvani, sinché, dopo una serie innumerevole di proposte, concorsi e contestazioni, nel 1887, su progetto di Emilio De Fabris, fu inaugurata l'attuale facciata neogotica.

Tra il 1893 e 1895 il fronte dell'Arcivescovado, che si trovava a ridosso del Battistero, venne arretrato di una ventina di metri, dando origine alla Piazza di San Giovanni e si demolirono gli edifici che ne continuavano la facciata verso Sud sino a Via Roma. Andò così persa la cosiddetta Volta dei Pecori che dava un suggestivo accesso all'area della Cattedrale, con le imponenti masse "fuori scala" del Duomo, del Campanile, della cupola brunelleschiana e del Battistero che, percorrendo la volta, apparivano improvvisamente nella loro maestosità.

Un effetto di sorpresa e dilatazione spaziale analogo a quello che si provava a Roma affacciandosi sul colonnato della berniniana Piazza di San Pietro uscendo dalle pittoresche stradine e piazzette della cosiddetta Spina di Borgo, prima che anche questa, per celebrare i *Patti Lateranensi*, fosse demolita nel 1936 per creare la piacentiniana Via della Conciliazione.

Come molte costruzioni antiche il cui sviluppo si è protratto nel tempo, Il Campanile di Giotto non è riconducibile a una concezione unitaria, ma è dovuto a tre costruttori che si sono succeduti nel tempo: Giotto dal 1334 alla sua morte nel 1337, Andrea Pisano sino al 1348 e a Francesco Talenti che lo completò entro il 1359. I tre artisti conservarono un approccio progettuale armonico, mantenendo una continuità compositiva, pur in presenza di significative varianti.

Resta ancora da scoprire quale fosse la reale intenzione di Giotto, cui si deve la concezione iniziale della torre, in particolare per il coronamento. Il gusto ottocentesco, influenzato dai restauri "creativi" di Viollet Le Duc, con una certa disinvoltura amava completare "in stile" le costruzioni fiorentine non finite, o ritenute tali. La presenza di 2 indizi generò la convinzione che nel progetto originario di Giotto il campanile non dovesse essere tronco e terminante con una terrazza, ma coronato da una guglia gotica. Una frase di Vasari, infatti, descrivendo il progetto di Giotto nelle sue *Vite*, lo riconduce a

«un modello di quella maniera tedesca che in quel tempo si usava»,

riferendosi a costruzioni d'oltralpe coeve, come le cattedrali di Freiburg o di Ulm, che terminavano appunto con ricche guglie gotiche.

L'altro indizio era costituito dalla *Pergamena Senese*, una grande opera di oltre due metri conservata a Siena presso l'Opera Metropolitana, divulgata nel 1885, che rappresenta una torre con caratteristiche molto simili al Campanile di Giotto. L'opera, in cui si nota una forte corrispondenza tra il disegno e la base effettivamente costruita, fu considerata dello stesso Giotto o derivata da un suo disegno e in essa la torre termina appunto con una cuspide.

Questi elementi spinsero Emilio Marcucci, all'epoca Regio Ispettore agli Scavi della Provincia di Firenze, a proporre di completare il campanile con una guglia gotica, di cui fornì i disegni con diverse varianti, da abbinare a una sua proposta di facciata tricuspidata per Santa Maria del Fiore. Secondo l'uso dell'epoca, che non andava molto per il sottile nel fare e disfare le preesistenze, questa ipotesi avrebbe snaturato l'equilibrio tra le masse del campanile e della Cattedrale, come mostra una ricostruzione virtuale di qualche anno fa.

La proposta, fortunatamente, non trovò accoglienza favorevole e non venne realizzata: il campanile è stato risparmiato nella forma così originale, e che non sapremmo immaginare diversa, che, se non Giotto, ci ha consegnato Talenti.



Frank Ll. Wright, mattinate fiesolane



Nell'ottobre del 1909, Frank Lloyd Wright, accompagnato da Mamah Borthwick Cheney, prese l'improvvisa decisione di imbarcarsi a New York su una nave diretta in Europa.

L'occasione per il viaggio fu l'invito da parte dell'editore berlinese Wasmuth, a preparare una monografia con i suoi maggiori progetti da riprodurre in splendidi prospetti e piante; una pubblicazione che esercitò poi una forte influenza sul Movimento Moderno e contribuì non poco alla fama dell'ar-

chitetto anche in Europa. Wright, che non aveva avuto una preparazione accademica formale, ma aveva imparato il "mestiere" lavorando come disegnatore a Chicago in prestigiosi studi come quello di Adler e Sullivan, all'epoca aveva già progettato e costruito importanti edifici quali il Larkin Building a Buffalo, lo Unity Temple a Oak Park e la splendida Robie House a Chicago. Riferendosi a quel periodo però nella sua *Autobiografia* aveva scritto:

«Ero quasi arrivato alla quarantina. Stanco, andavo perdendo la capacità di lavorare e persino l'interesse al mio lavoro».

Oltre a questa irrequisitezza esistenziale, la vera ragione dell'improvviso viaggio, un esilio volontario come lo chiamò Wright, era legata allo scandalo per la sua relazione adulterina con Mamah Cheney. Nel Midwest puritano di quei tempi che un affermato professionista, sposato e padre di sei figli si accompagnasse a una giovane signora, madre di due figli e per di più moglie di un suo cliente, era oggetto di riprovazione e feroci pettegolezzi, ripresi e amplificati con vigore moralistico dalla stampa americana.

Per la preparazione della sua monografia, poi nota come *Wasmuth portfolio*, Wright si stabilì inizialmente a Berlino, ma presto decise stranamente di completare il lavoro trasferendosi a Firenze. Mentre Mamah, appassionata divulgatrice e traduttrice del pensiero della femminista svedese Ellen Key, si tratteneva a Lipsia, a novembre del 1909 Wright prese possesso a Firenze di un'abitazione, chiamata allora "Villino Fortuna", al numero 56 di Via dell'Erta Canina.

Nel Villino, che aveva una bella vista su San Miniato, fu raggiunto dal figlio Lloyd e dal giovane disegnatore Taylor Woolley per aiutarlo nell'esecuzione dei disegni per il libro. Frank si recò varie volte in Germania, non solo per i contatti con l'editore, ma anche per incontrare Mamah.

Finalmente nella primavera del 1910 Mamah lo raggiunse e la coppia si stabilì a Fiesole nel "Villino Belvedere", situato dove Via Verdi si biforca nelle vie di Monteceneri e della Doccia e sulla cui facciata una targa marmorea ricorda il loro soggiorno. Il villino, che si trova nei pressi dei resti delle mura etrusche e sovrasta da non lontano Villa Medici, deve il suo nome all'imprendibile vista sulla piana di Firenze di cui gode.

Wright, come altri importanti intellettuali prima e dopo di lui, da Arnold Böcklin a John Ruskin a Paul Klee, apprezzò molto il suo soggiorno fiesolano. Non sembra che abbia avuto molti contatti sociali con il vivace am-

biente culturale fiorentino dell'epoca o con la numerosa colonia anglo-americana che frequentava quei luoghi. Ritrovò però la perduta serenità dedicandosi alla preparazione della sua pubblicazione coadiuvato dal disegnatore Wolley, intervallata da lunghe e rilassanti passeggiate con Mamah tra i colori e i profumi della campagna, senza disdegnare poi il cibo toscano. Arrivò anche a pensare di stabilirsi a Fiesole, come dimostra un suo progetto per una casa-studio proprio a Fiesole, in Via Verdi.

Il contatto diretto con la natura e l'architettura toscana del periodo fiesolano influi anche sul suo stile architettonico: Wright, che sino ad allora aveva progettato soprattutto case in pianura, tanto da definire il suo come *Prairie style*, rimase infatti molto colpito e affascinato da come le antiche costruzioni si integrassero nel paesaggio collinare fiorentino, come ancora oggi si può ammirare lungo la vecchia Via Fiesolana, Via San Leonardo o al Pian de' Giullari.

Frank e Mamah lasciarono definitivamente Fiesole nel settembre del 1910 per tornare negli USA alcuni mesi dopo e stabilirsi nel rurale Wisconsin, lontano dalle maldicenze della città.

Qui le due tendenze, lo stile della Prateria e lo spirito delle costruzioni collinari fiorentine, confluirono in ammirevole sintesi nella costruzione, di uno dei più significativi capolavori di Wright, Taliesin. A proposito di questo progetto Wright scrisse:

«Sapevo bene che nessuna casa dovrebbe mai essere posta su una collina ... La casa doveva essere della collina, appartenere ad essa».

Fu poi proprio a Taliesin che il 15 agosto del 1914, mentre Wright si trovava a Chicago per lavoro, avvenne una terribile tragedia. Julian Carlton, un loro inserviente mentalmente instabile originario delle Barbados, probabilmente ossessionato dalle maldicenze riguardo ai suoi padroni, assassinò Mamah Borthwick, i suoi due figli e altre quattro persone che si trovavano a Taliesin, prima di dare fuoco all'edificio che andò completamente distrutto. Per decenni Wright non venne più in Italia, così fortemente legata al ricordo del felice periodo passato in compagnia di Mamah.

Solo dopo quarant'anni, nel 1951, Wright tornò a Firenze per una storica e trionfale mostra a lui dedicata a Palazzo Strozzi, organizzata da Oscar Stonorov e Carlo Ludovico Ragghianti. In quella occasione Wright ricevette la cittadinanza onoraria di Firenze a Palazzo Vecchio e in seguito anche la laurea honoris causa a Palazzo Ducale a Venezia.

Già nel 1945 un giovane Bruno Zevi aveva dato alle stampe, per i tipi di Einaudi, *Verso un'architettura organica*, con l'immagine della "Casa sulla cascata" in copertina, un'architettura che anche in Italia avrebbe folgorato l'immaginazione di diverse generazioni di architetti. Zevi si era fatto alfiere del pensiero wrightiano, fondando sin dal 1944 l'APAO, "Associazione per l'Architettura Organica", ma fu la mostra fiorentina a suscitare la maggiore eco nel pubblico e nella cultura architettonica italiana, con il merito di far conoscere all'Italia il genio di Wright, anche se nel nostro Paese non fu mai realizzato alcun suo progetto.