



COMUNE DI SANSEPOLCRO  
PROVINCIA DI AREZZO

## PALAZZO COLLACCHIONI

Piano-progetto unitario di consolidamento  
restauro e recupero funzionale



PROPRIETA'  
**Soc. PLANTA MEDICA S.r.l.**  
Sede legale in Citerna (PG)  
Via della Libertà 37



### PROGETTAZIONE E DIREZIONE LAVORI

COORDINATORE GENERALE DEL PIANO  
Dott. Ing. Eugenio BRUSCHI

RESPONSABILE GRUPPO DI PROGETTAZIONE  
Dott. Arch. Franco BULGHERINI

RESPONSABILE INDAGINE STORICO-AMBIENTALE  
Dott. Arch. Luigi CALITERNA

DIRETTORE DEI LAVORI  
Dott. Arch. Francesco PETRANGELI PAPINI

#### PROGETTO ARCHITETTONICO



Via Ombrone 12 - Pal. B - 00198 Roma  
Tel. 06/8542210 Fax. 06/8540444  
e-mail: bp.studio@bparchitettiasociati.it

RESPONSABILE PROGETTO E.D.O.  
Dott. Arch. Franco BULGHERINI

RESPONSABILE PROGETTO  
Dott. Arch. Francesco PETRANGELI PAPINI

RESPONSABILE GRUPPO DI LAVORO  
Dott. Arch. Mario CADEMARTORI

RESPONSABILE ELABORAZIONI SPECIALISTICHE  
Dott. Arch. Giacomo POLIA

GRUPPO DI LAVORO  
Dott. Arch. Pierstefano BELLINI  
Dott. Arch. Paolo CADEMARTORI  
Elia DIFILIPPO

#### PROGETTO STRUTTURALE



Piazza Che Guevara 2 - 06012 Città di Castello  
Tel. 075/8552551 - 335/6073134  
e-mail: ingottavio.studiovalcelli@gmail.com

RESPONSABILE PROGETTO E.D.O.  
Dott. Ing. Ottavio VALCELLI

GRUPPO DI LAVORO  
Dott. Ing. Lorenzo VALCELLI  
Geologo Riccardo ANCILLOTTI

#### PROGETTO IMPIANTISTICO



Via Giovanni da Cascia, 15 - Firenze  
Tel. 055 334071 - Fax 055 3218089  
e-mail: postmaster@mesrl.com

RESPONSABILE PROGETTO E.D.O.  
Dott. Ing. Stefano MIGNANI

RESPONSABILE PREVENZIONE INCENDI  
Dott. Ing. Paolo BONACORSI

RESPONSABILE ACUSTICA  
Dott. Ing. Fabio MINIATI

GRUPPO DI LAVORO  
Dott. Ing. Tommaso BUGLI  
Dott. Ing. Alessandro PANICHI  
Dott. Ing. Francesco SGORBINI  
Dott. Arch. Francesca ZORZETTO

#### RILIEVI

Soc. CESET srl - Geom. Alessandro SMACCHIA

COORDINAMENTO SICUREZZA  
Geom. G. Battista FRANCONI

ORIGINI E TRASFORMAZIONI DEL PALAZZO  
Dott.ssa Federica AMBRUSIANO

#### RESTAURO STORICO ARTISTICO

Dott.ssa Stefania BERNARDINI  
Dott.ssa Francesca GATTUSO  
Dott.ssa Valentina GHISO

INQUADRAMENTO URB. E CATAST.  
Geom. Sergio PELLEGRINI  
Geom. Riccardo ZAZZI

### PROGETTO DEFINITIVO

INQUADRAMENTO STORICO  
ARTISTICO e AMBIENTALE

ELABORATO N°.

# Tav. 1.2

TITOLO

Origini e trasformazioni di  
Palazzo Collacchioni

Note sull'Ercole di Piero della Francesca

SCALA: ===

REVISIONE: A

DATA: MARZO 2015

NOME FILE: Tav. n. 1.2 pdf

# L'ARCHITETTURA RESIDENZIALE A SANSEPOLCRO<sup>1</sup> TRA XVI E XVII SECOLO (a cura della Dott.ssa Federica Ambrusiano)

Durante l'Età Moderna, il patriziato urbano tende a definire reti di riferimento fortemente gerarchizzate nell'ambito degli spazi urbani strutturando la città in modo nuovo: si riscontra altresì la presenza di una nuova cultura egemone che tende a mettere in risalto la classe dominante che adesso mira ad autorappresentarsi<sup>2</sup>.

Già durante il governo dei primi tre granduchi<sup>3</sup> vengono realizzati importanti interventi urbanistici<sup>4</sup> per cui sia la capitale medicea che le altre città assoggettate, presentano impianti urbani ben definiti e consolidati<sup>5</sup>.

Firenze, inoltre, mantiene nel corso del Seicento un rapporto strettissimo anche con la città pontificia: pur essendo centri profondamente diversi, infatti, “il vivace intercambio con Roma interessa, nel Seicento, tutta la cultura architettonica toscana, con artefici che viaggiano frequentemente e si spostano tra le due capitali per ragioni diverse, spesso legate, oltre che a motivi di studio, a interessi della committenza, consulenze, contingenze di affari o di devozione [...]. Nel corso del Seicento il soggiorno di architetti fiorentini a Roma è legato anche alla manutenzione e progettazione del vasto e rappresentativo patrimonio granducale”<sup>6</sup>.

I Medici si adoperano per mettere a punto un “sistema poliresidenziale” al fine di estendere il proprio controllo sul tessuto urbano e nel contempo si afferma l'allineamento del patriziato cittadino ai valori cortigiani<sup>7</sup> eliminando ogni traccia del precedente assetto

---

<sup>1</sup> Per ulteriore approfondimento in merito alla città di Sansepolcro si veda anche la *Relazione Storico-Artistica relativa alla collocazione di Palazzo Collacchioni (Via Aggiunti, 79 - Sansepolcro) nell'ambito della evoluzione storica della struttura urbana e delle mura del Centro Storico della stessa Sansepolcro* a cura della Dott.ssa. A. Bruschi.

<sup>2</sup> Il principe opera circondandosi di una serie di funzionari che non appartengono esclusivamente alla vecchia classe dominante. Si tratta di famiglie strettamente legate con la vita dello Stato e fra esse possiamo ricordare i Grifoni, i Giusti, i Pichi di Borgo Sansepolcro. Cfr. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, p. 10.

<sup>3</sup> Cosimo I (1537-1574); Francesco I (1574-1587); Ferdinando I (1587-1609).

<sup>4</sup> Anche se in effetti non si tratta, eccezion fatta per qualche esempio particolare, di operazioni che modificano radicalmente l'impianto urbanistico come invece avveniva in altre città. Tali eccezioni sono costituite dalle città costruite *ex-novo*, mentre in altre il tessuto urbanistico medievale lascia il posto, specie nell'ambito dell'architettura civile, ad uno stile tipicamente manierista.

<sup>5</sup> M. Bevilacqua, M. Fagiolo, G.C. Romby (a cura di), *Spazi e strutture del Barocco – Atlante tematico* in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato – Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma, 2007, p. 273.

<sup>6</sup> M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana* in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma 2010, p. 30.

<sup>7</sup> Per realizzare tutto questo è necessario cambiare la considerazione verso l'artista e l'intellettuale; in questo caso essi risulteranno i realizzatori di un disegno unitario in cui la figura dell'autore e quella del destinatario coincidono, ovvero il Granduca, che grazie all'arte ha modo di realizzare un particolare compromesso fra l'eredità della cultura repubblicana, ancora forte nell'immaginario collettivo, e la nuova politica assolutistica, facendo di Firenze la città-guida che serve da un lato a legittimare il suo potere e dall'altro ad identificare il Rinascimento con un linguaggio propriamente toscano.

repubblicano grazie anche alla sconfitta delle oligarchie ostili tanto nella capitale quanto nella provincia.

Tale processo di unificazione, tuttavia, non si verifica immediatamente in quanto continueranno a esistere ancora forti caratterizzazioni locali e il tessuto politico dello Stato toscano non risulta consolidato: si evidenzia infatti come “nel variegato panorama delle città e dei centri minori dello stato toscano la diffusione delle esperienze artistiche come la realizzazione di operazioni architettoniche non ha avuto omogeneità temporale né geografica; ad una tale disomogeneità hanno contribuito le maggiori o minori fortune economiche, volontà/esigenze di aggiornamento di ambienti privati e pubblici, disponibilità di maestranze e operatori specializzati in grado di recepire le nuove tendenze artistiche, le aperture culturali della committenza, e non ultimo, l’eventuale assenso del principe e delle sue magistrature [...]. Infine, nelle realtà locali, nelle città “soggette”, negli abitati più lontani, nei centri al confine dello stato, potevano talvolta trovare spazio echi di antiche autonomie e rivendicazioni di indimenticate identità o anche orgogliose affermazioni di potere politico ed economico maturato all’ombra di amicizie e clientele, coltivate e acquistate presso stati e potentati stranieri, primo fra tutti lo stato pontificio. Così si possono motivare, forse in parte, anticipazioni o ritardi, contrazioni e prolungamenti del fare architettura nei territori del Granducato in un arco di tempo che supera la stagione medicea per spingersi oltre gli anni ’50 del Settecento”<sup>8</sup>.

Per entrare più dettagliatamente in tema proviamo a soffermarci su quanto avviene ad Arezzo e a Borgo Sansepolcro nello stesso periodo.

Sappiamo che “nella città di Arezzo le iniziative di mecenatismo d’arte e di architettura risultano generalmente limitate e in buona parte egemonizzate dall’adesione totale alle direttive della Dominante”<sup>9</sup>.

Tentiamo di approfondire meglio tale affermazione: non si può, infatti, affrontare il tema del mecenatismo d’arte e di architettura senza conoscere la situazione politica ed economica della città di cui ci occupiamo.

Secondo alcuni studiosi Arezzo, così come la sua provincia, si caratterizza per una certa immobilità sociale: ciò può essere vero, ma solo in parte.

Se da un lato, infatti, si tratta di una città piccola, è solo in apparenza che occupa una posizione totalmente defilata rispetto ad altre più estese proprio perché a particolari momenti di crisi se ne alternano altri in cui, sia per la caratteristica posizione geografica, sia per la presenza di certe personalità di rilievo, la città conosce alcuni periodi di rinascita.

---

<sup>8</sup> G. C. Romby, *L’architettura della Toscana del barocco: tra “resistance élastique”, magnificenza e grande decorazione* in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato – Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, pp. 97-98.

<sup>9</sup>Ivi, p. 104.

Tra l'altro già a seguito dell'annessione senese<sup>10</sup> (Battaglia di Scannagallo - 1554) Cosimo, così come i suoi successori, cercano di porre un' attenzione particolare alle diverse realtà territoriali che si ritrovarono a governare al fine, in ogni caso, di realizzare un governo di tipo centralizzato<sup>11</sup>.

La politica dei granduchi è basata sull'utilizzo della cultura come mezzo per esercitare il potere laddove l'architettura diventa strumento fondamentale di tale politica<sup>12</sup>, anzi, si può senza dubbio affermare una vera e propria esplosione dell'architettura militare e civile, della scultura, del teatro, delle Accademie<sup>13</sup> e delle feste; volendo identificare, pertanto, alcuni dei parametri dell'architettura toscana tra Cinque e Seicento si possono segnalare da un lato la determinazione di un modello<sup>14</sup> e dall'altro la proposta innovativa; entrambi mirano alla configurazione di un'architettura in grado di svolgere un ruolo politico e culturale adatto a rappresentare l'identità granducale<sup>15</sup>.

Per tale ragione tanto nella Dominante quanto nelle città assoggettate, già dalla seconda metà del Cinquecento, crescono le iniziative riguardo all'edilizia pubblica e ad Arezzo questo tipo di trasformazioni sono in parte legate all'influenza di Giorgio Vasari il quale, lavorando moltissimo a Firenze così come a Roma, porta con se tutte le esperienze maturate in queste città e che verranno prese a modello dagli artisti successivi; inoltre l'edilizia civile nell'aretino continua la sua evoluzione seguendo lo schema compositivo dei palazzi del '500 (via Cavour) con ornati appena accennati che poco sottolineano i davanzali.

L'architettura, così come del resto ogni altra forma d'arte che si colloca al servizio del regime, utilizza un linguaggio comune caratterizzato sostanzialmente da murature semplici, ripetizione delle tipologie e dalla presenza di decorazioni simboliche quali merlature e stemmi<sup>16</sup> e quella aretina, ancora una volta, non fa eccezione.

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze 1980, pp.162-167.

<sup>11</sup> A seguito dell'annessione senese può finalmente iniziare una nuova fase di interventi urbanistici che assicurino la sicurezza dello Stato mediceo non solo nell'ambito delle fortezze ma anche, e soprattutto, in quello costiero con la creazione di una marina permanente. La presenza di questi vasti complessi, inoltre, porta all'utilizzo di un linguaggio comune e tecniche murarie già collaudate. Tale annessione, tra l'altro, determina il consolidamento definitivo del potere di Cosimo creando quelle condizioni di serenità per il rilancio dell'edilizia pubblica e dei maggiori interventi urbanistici. Per maggiori dettagli cfr F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma, 1974.

<sup>12</sup> Tanto che la possiamo a tutti gli effetti considerare un' "architettura di regime".

<sup>13</sup> Il disegno architettonico resta, anche nel Seicento, lo strumento principale dell'elaborazione progettuale la cui "importanza" era già stata codificata in epoca rinascimentale; "L'Accademia fiorentina del Disegno impone una standardizzazione dei modelli, e si pone come luogo deputato di confronto e discussione sui temi del linguaggio e della tradizione architettonici" cit. da M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana* in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma 2010. p. 34.

<sup>14</sup> Tale modello deve necessariamente tener conto della politica granducale.

<sup>15</sup> A. Restucci (a cura di), *L'Architettura civile in Toscana – Il Cinquecento e il Seicento*, Siena 1999.

<sup>16</sup> P. Freschi, *Architettura e territorio nella seconda metà del '500: dalla Battaglia di Scannagallo alla fine del secolo*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Cinquecento*, Firenze, 2004, pp. 273-295.

Nei primi anni del '600 si registra una grave depressione demografica che è di fatto sintomo di una crisi più ampia dovuta a epidemie e carestie; nel caso di Arezzo buona parte della popolazione vive dei sussidi elargiti dalla Fraternita dei Laici e povera è talvolta anche la nobiltà.

Arezzo, che non possiede manifatture di rilievo né dispone di una rete stradale in grado di farne un centro commerciale di riferimento, anche dal punto di vista amministrativo si trova a ricoprire un ruolo subalterno.

Questa situazione di instabilità fa sì che l'aristocrazia aretina accetti, seppur con qualche riserva<sup>17</sup>, una situazione di sudditanza, soprattutto nei confronti del Principato più che verso la Repubblica<sup>18</sup>: nonostante i Medici appartengano a una nobiltà recente, infatti, sono da preferirsi ai gonfalonieri che provengono, invece, da un ceto sociale notevolmente più basso.

Arezzo, di fatto, dipende da Firenze in molti aspetti della vita cittadina: si registrano a tal proposito alcuni tentativi di rivolta già dal 1502 e poi ancora nel 1529 che vengono però facilmente soffocati.

È certo, comunque, che il risentimento nei confronti della Dominante cresce al punto da essere riscontrabile sino ad oggi, seppur con manifestazioni diverse<sup>19</sup>.

Nel corso del Seicento, quindi, sono i patriziati fondiari e il clero che stanno alla base della struttura sociale, economica e politica di Arezzo così come del Granducato e tuttavia sono sottoposti ad un controllo strettissimo da parte della Dominante.

La nobiltà cortigiana, al fine di aumentare il proprio prestigio, dispone pertanto le sue residenze in funzione di un preciso ordine gerarchico al cui vertice si colloca sempre e comunque la figura del Principe.

I primi granduchi, dal canto loro, consci della necessità di affermare e consolidare il proprio potere, promuovono anche l'affermazione di nuove casate che, di fatto, non godono di alcuna autonomia e che talvolta s'insediano in immobili precedentemente confiscati agli oppositori politici e successivamente ampliati e ristrutturati mediante una disposizione stabile e fortemente caratterizzata; ad Arezzo e nell'aretino il modello manierista di derivazione ammannatiano è quello più usato per risolvere il problema delle facciate che emergono dal tessuto viario di stampo medievale, mentre il rinnovamento degli interni consiste principalmente

---

<sup>17</sup> Ad esempio tale Girolamo della Valle tentò trattative con il governatore di Siena per offrire Arezzo all'Imperatore pur di non sottomettere la città a Firenze.

<sup>18</sup> L'odio verso la politica oppressiva della Repubblica fiorentina era esploso già dal 1530, e si protrasse anche per i primi anni del governo di Cosimo, facendo imperversare le lotte fra le fazioni. Erano in realtà episodi non particolarmente gravi ma sintomatici della mancanza di un governo autoritario in grado di imporsi.

<sup>19</sup> R. G. Salvadori, *Arezzo tra Seicento e Settecento: una società chiusa*, in F. Cristelli (a cura di), *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena (1670-1765) – Atti del Convegno, Arezzo, Archivio di Stato 16-17 Novembre 2001*, Città di Castello 2003, pp. 115-151.

nella realizzazione dello scalone monumentale che porta al piano nobile attorno al quale si distribuiscono gli altri ambienti<sup>20</sup>.

In questo modo famiglie antiche e nuove si contendono lo spazio urbano attraverso un notevole interesse verso l'architettura e non solo nell'ambito residenziale ma anche nella costruzione di ville e giardini, sia urbani che suburbani, laddove il livello di rappresentatività della dimora familiare è uno dei fulcri della nuova cultura aristocratica.

Ciò grazie soprattutto all'intervento del potere centrale che auspica e promuove un "clima competitivo" grazie anche a nuove leggi e regolamenti edilizi<sup>21</sup>.

Tale legislazione, pur essendo diversa in ogni centro dello Stato, deve comunque adeguarsi alle disposizioni generali emanate dall'autorità centrale al fine di incoraggiare la competizione fra le oligarchie locali, e questo non è un fenomeno esclusivamente circoscritto alla Toscana ma si riscontra anche in altri Stati italiani.

Dal punto di vista stilistico si può a tutti gli effetti parlare di austerità e semplicità del linguaggio architettonico usato, che rappresenta l'aspetto più significativo dell'età granducale; e tuttavia, proprio in conseguenza dell'autonomia culturale di alcuni di questi centri, già il Seicento toscano si contraddistingue, come già detto, per la presenza di una spiccata caratterizzazione locale<sup>22</sup>.

Di solito, comunque, tanto nella capitale, quanto ad Arezzo e nella sua provincia, il linguaggio architettonico utilizzato ripropone modelli manieristi affermatosi nella capitale stessa mediante l'opera di grandi architetti come Vasari, Ammannati e Buontalenti<sup>23</sup> e delle loro scuole, per cui raramente, nei centri periferici, si riscontrano interventi organici di edificazione su larga scala quanto, piuttosto, aggregazioni e ristrutturazioni di complessi edilizi già esistenti secondo le forme del nuovo linguaggio<sup>24</sup>.

Alla luce di quanto detto fino ad ora si potrebbe affermare che le ragioni per cui in territorio aretino non si riscontrano notevoli iniziative di mecenatismo siano imputabili

---

<sup>20</sup> G. C. Romby, *Palazzi e dimore familiari nella Toscana degli ultimi Medici. Rinnovamento edilizio e qualità dell'abitare*, in M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari – Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 316-317;

<sup>21</sup> M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari – Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 29-30.

<sup>22</sup> M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana* in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma 2010.

<sup>23</sup> Ad esempio sappiamo che intorno al 1559 Buontalenti è a Sansepolcro per affrontare il tema della ristrutturazione della fortezza già iniziata da Giuliano da Sangallo, mentre intorno agli anni sessanta del Cinquecento ha modo di collaborare con l'Ammannati (Palazzo Pitti) e il Vasari. Questo tipo di esperienze gli danno la possibilità di confrontarsi non solo con l'architettura militare, ma anche con quella civile all'interno di quel programma di riqualificazione urbanistica voluta dal Granduca. Per maggiori dettagli cfr. A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano, Electa, 1995 e D. Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro: la storia e il recupero di un sistema difensivo*, Firenze 1992.

<sup>24</sup> M. L. Madonna, *Arezzo nel 600: architettura e città*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Seicento*, Firenze, 2003, pp. 257-270.

principalmente alle scarsissime risorse economiche; per ciò che concerne, invece, la totale adesione alla Dominante, tale fenomeno dipende certamente dal tentativo della nobiltà aretina di procedere attraverso una sorta di “scalata” sociale all’interno del sistema politico mediceo. Un modo per assecondare la politica granducale al fine di ottenere maggiori privilegi.

Per ciò che riguarda Borgo Sansepolcro sappiamo che, più di Arezzo, esso ricopre il ruolo di città di “confine”, nel senso di una maggiore esposizione e permeabilità nei confronti di culture artistiche e tradizioni artigianali diverse da quelle analogamente riferibili alla Toscana granducale.

Trovandosi infatti molto vicino all’Umbria e alle Marche si può facilmente comprendere come per il governo mediceo fosse importante poter disporre del suo territorio.

Tuttavia il dominio mediceo era esteso ad un territorio vastissimo in cui coesistevano realtà culturali profondamente diverse e talvolta diventava difficile amministrare una regione così vasta per cui è logico che le città di confine, come Sansepolcro, fossero necessariamente più esposte e recettive alle influenze culturali esterne.

Al Borgo, in ambito architettonico, questo fenomeno si concretizza con la presenza, accanto alle tipologie residenziali simili a quella di cui ci occuperemo in seguito, di altri edifici più chiaramente legati al linguaggio barocco rispetto a quello più propriamente fiorentino.

Ci si riferisce a palazzi come l’Aloigi-Luzzi che si caratterizza per il paramento in laterizio e il portale fiancheggiato da colonne e sormontato dal balcone la cui forma, leggermente convessa, è più assimilabile ad architetture romane che ad edifici fiorentini; o ancora al palazzo Fabbrighiani che come l’Aloigi-Luzzi presenta il paramento in laterizio e si nota la presenza dell’ordine architettonico in facciata e sul portone d’ingresso.

A livello urbanistico ci è possibile notare come malgrado fuori dalle antiche mura si sia verificata un’espansione edilizia notevole, le principali attività cittadine continuano tutt’oggi a svolgersi sugli antichi percorsi viari del Borgo riconducibili a via Matteotti e via Maestra, mentre l’asse est-ovest è collegato dalla via Aggiunti<sup>25</sup> e dalla via Santa Croce - Matteo di Giovanni: tutte le altre vie secondarie hanno per lo più un uso residenziale.

Queste vie, che con la loro ampiezza “tagliano” la città e tendono a suddividerla grosso modo in quattro settori<sup>26</sup> con al centro la piazza, si caratterizzano per la presenza di moltissimi

---

<sup>25</sup> Nei primi anni del Duecento la città si estendeva pressappoco fino alle attuali Porta Fiorentina e Porta Romana con un tessuto viario tipicamente medievale. Tra il 1228 e il 1236 si realizza un’espansione verso nord in quella zona denominata “le Giunte” e le abitazioni che precedentemente sorgevano in prossimità delle vecchie mura vengono abbattute. Già da questo periodo, dunque, si cominciano a realizzare, all’interno del tessuto vario medievale, strade più ampie, mentre per ciò che riguarda il perimetro cittadino, Borgo Sansepolcro non si espanderà mai oltre la cinta muraria trecentesca. Per maggiori dettagli su tale configurazione urbanistica cfr. D. Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro: la storia e il recupero di un sistema difensivo*, Firenze 1992.

<sup>26</sup> Sei se consideriamo anche le porzioni di città delimitate da via Luca Pacioli e via Piero della Francesca.

palazzi aristocratici il più delle volte ristrutturati secondo gli stilemi del nuovo stile architettonico.

Si tratta di palazzi sorti dal raggruppamento di edifici medievali più piccoli la cui presenza caratterizza queste porzioni di città per l'aver di residenze realizzate in chiave moderna all'interno di un tessuto urbano medievale: palazzi come il già citato Aloigi-Luzzi, Pichi Sermolli, Graziani, Alberti, Pichi, Ducci-Del Rosso, sorgono proprio lungo questi percorsi viari.

Volendo comunque circoscrivere il nostro discorso principalmente alla prima epoca granducale, possiamo dire che anche se il dominio di Firenze sulla città inizia già dal 1441 di fatto rimane instabile fino all'avvento di Cosimo I (1537-1574) e la conseguente nascita del Granducato.

Da questo momento in poi si può tranquillamente affermare che la storia del Borgo andrà di pari passo con quella fiorentina e in generale della Toscana.

Gli anni che coincisero con l'affermarsi del potere di Cosimo sul Granducato si caratterizzano, a Sansepolcro, per la presenza di varie fazioni, costituite dalle più importanti famiglie della città, che si scontrano tra loro<sup>27</sup>.

La pacificazione del Borgo, come anche quella di altre città, si protrasse, quindi, per almeno i primi due anni del governo di Cosimo anche se questa volta fu gestita in maniera diversa rispetto ai governi passati.

La Repubblica, infatti, più che arginare le lotte fra le fazioni le aveva favorite credendo, in questo modo, di imporre il proprio dominio.

I Medici, invece, agirono secondo un tutt'altro tipo di politica legando a se una delle due parti, ovvero i Pichi, lasciando a quest'ultimi mano libera contro i Graziani.

L'ultima lotta fra queste due famiglie si registra nel 1538 a cui seguì una pacificazione ad opera del commissario Gherardo Gherardi e Giovanni d'Antella, inviato di Cosimo<sup>28</sup>.

Con ciò si potrebbe spiegare come la fazione filo-medicea capeggiata dalla famiglia Pichi fosse decisamente più aperta ad accettare la politica granducale e, di conseguenza, per ciò che ci interessa, anche le sue direttive artistiche grazie anche, probabilmente, ad una maggiore disponibilità economica.

Cosimo, successivamente ad una visita a Sansepolcro, affida il progetto delle mura a Bernardo Buontalenti (1559) mentre Alberto Alberti, scultore, pittore e architetto (autore, peraltro, del Palazzo delle Laudi), diviene sovrintendente alle fortificazioni.

---

<sup>27</sup> Va precisato che tali contrasti esistevano già prima che si affermasse il sistema politico granducale.

<sup>28</sup> G. Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze 1980, p. 317.



Questo tipo di opere lasciano ancora una volta intendere come in effetti, proprio per la sua posizione geografica di confine, Sansepolcro costituisse un importante luogo strategico del territorio toscano<sup>29</sup>.

Come diretta conseguenza notiamo quindi che, pur appartenendo al territorio granducale, dal punto di vista politico Sansepolcro riesce in qualche modo a mantenere un margine di autonomia che si ripercuote anche nell'ambito artistico, malgrado sia comunque notevole l'influenza della Dominante, si è anche detto che, mentre a Firenze l'esercizio del potere è in mano di una sola famiglia, al Borgo è il sistema oligarchico ad essere adottato per gestire la Cosa Pubblica.

Dal punto di vista governativo, quindi, non c'è una sola famiglia che detiene il potere ma bensì una cerchia di famiglie fra loro legate da interessi economici o di successione ma grosso modo divise in due fazioni ben distinte: l'una filomedicea con a capo i Pichi, l'altra chiaramente in opposizione e capeggiata dai Graziani.

Ognuna di queste famiglie manifesta il proprio potere sul territorio insediandosi su varie "porzioni" di città (Cantoni) su cui costruisce le proprie residenze e nelle quali svolge le proprie attività economiche e sociali.

Tali residenze svolgono la precisa funzione di segnalare non soltanto la presenza di quella determinata famiglia sul territorio ma anche la sua importanza sociale ed economica all'interno del contesto urbano chiarendone anche la fedeltà politica.

In ambito architettonico sappiamo che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, a Sansepolcro si realizzano il Palazzo delle Laudi, di impronta chiaramente vasariana, realizzato dal già citato Alberto Alberti e da Antonio Cantagallina, e gli ammannatiani Palazzi Graziani, Ducci-Del Rosso e Alberti che manifestano la loro diretta derivazione dalla maniera fiorentina; in tale contesto l'architettura si arricchisce di "fonemi" desunti dalla cultura fiorentina, mescolando volute, cornici e cartigli con il tradizionale bugnato di porte e finestre.<sup>30</sup>

Palazzi privati che, come già detto, avevano la funzione di segnalare la presenza, e il prestigio, di una famiglia appartenente al ceto aristocratico e di sottolinearne lo *status* sociale e il gruppo di appartenenza<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> La politica granducale si basa sostanzialmente sull'idea di trasformare la repubblica cittadina in uno Stato territoriale come già avveniva in altre parti d'Europa.

Ciò avviene non soltanto a livello amministrativo ed economico, ma anche grazie - e soprattutto - alla nuova politica artistica. A tal proposito cfr R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino 1970.

<sup>30</sup> G. De Angelis D'Ossat, *L'architettura nell'aretino: aspetti e figure dell'età barocca*, in *L'Architettura nell'aretino*, Atti del XII Congresso di Storia dell'architettura (Arezzo, 10-15 Settembre 1961), Roma, 1969.

<sup>31</sup> A. Restucci (a cura di), *L'Architettura civile in Toscana - Il Cinquecento e il Seicento*, Siena 1999, p. 39.

Questo proprio perché anche le *élites* provinciali cercano di beneficiare del favore del granduca migliorando il loro spazio abitativo adeguandolo ad esigenze non soltanto di *comfort* e praticità ma anche di decoro.

Nei palazzi “manieristi” di questo periodo si riscontra, inoltre, la tendenza a rielaborare i dettagli architettonici tradizionali in modo diverso e sperimentando nuove combinazioni di quest’ultimi al fine di creare un’infinità di temi nuovi.

Grazie alle direttive date dalla capitale del Granducato poi, si riesce a “istituzionalizzare” uno specifico lessico dell’architettura del palazzo privato e anche a Sansepolcro il linguaggio ammannatiano è quello che, rispetto ad altri, riscuote maggior fortuna.

Si realizzano sia gli stessi aspetti distributivo-spaziali, sia compositivi che stilistici, mentre di eco buontalentina risultano la composizione dei volumi e la modulazione delle aperture<sup>32</sup> in cui risulta comunque forte l’influenza dell’opera di Michelangelo.

Lo stile di Bartolomeo Ammannati, come già detto, è destinato a influenzare moltissimo l’ambiente aretino e di conseguenza quello di Sansepolcro<sup>33</sup>; di fatto, anche nel Seicento la Toscana, dove permangono gli schemi cinquecenteschi, si mantiene più fedele alla lezione manierista del secolo precedente accogliendo molto in ritardo, e con non poche riserve, come già evidenziato, le novità espressive del linguaggio barocco<sup>34</sup>.

Infatti, anche se in alcune chiese, specie grazie alla decorazione, lo stile barocco riuscirà in qualche maniera a farsi strada (si pensi, ad esempio, alla chiesa di Sant’Agostino ad Arezzo ma anche all’omonima chiesa a Sansepolcro), l’edilizia civile, specie quella privata, risulterà più spesso contraria a sperimentare il nuovo stile con le sue masse movimentate, rientranze e sporgenze e con il suo chiaroscuro accentuato, preferendo al contrario schemi già collaudati e divenuti in una certa misura tradizionali attuando così un ritorno neocinquecentesco che, di fatto, distingue tutta l’architettura toscana di questo periodo<sup>35</sup>.

La spiegazione di tale fenomeno potrebbe risiedere nel fatto che mentre il palazzo rappresentava la famiglia nell’ambito della vita pubblica e tale famiglia aveva interesse a dimostrare non solo la propria fedeltà alla Dominante ma anche una sorta di fedeltà alla propria tradizione, tale situazione non era uguale per le chiese.

---

<sup>32</sup> M. A. Giusti, *Edilizia toscana dal XV al XVIII secolo*, Firenze 1990.

<sup>33</sup> Abbiamo comunque già notato che Sansepolcro, proprio per la sua posizione geografica, è soggetta anche all’influenza marchigiana e umbra.

<sup>34</sup> Esistono, come già detto, delle eccezioni che evidenziano come lo stile barocco non è stato totalmente rifiutato quanto piuttosto elaborato in modo del tutto personale: questo probabilmente al fine di realizzare a Firenze, come nelle altre città toscane, una valida alternativa alla capitale dello Stato Pontificio. Cfr M. Bevilacqua, *Per un atlante dell’architettura del Sei-Settecento a Firenze e in Toscana* in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato – Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, p. 14.

<sup>35</sup> È solo in apparenza, dunque, che le città toscane sembrano attraversare la stagione barocca senza subire cambiamenti significativi come ad esempio l’apertura di nuove strade e piazze o la costruzione di nuovi complessi architettonici (eccezion fatta, in questo caso, per le città di nuova fondazione come Grosseto e Livorno).

Politicamente quest'ultime non erano obbligate a seguire le direttive della Dominante<sup>36</sup> e comunque al loro interno le stesse famiglie che nei loro palazzi privati adottavano un linguaggio più sobrio e austero, tendevano a commissionare cappelle che più puntualmente riprendevano il linguaggio propriamente barocco.

A tal proposito può risultare significativa l'affermazione secondo cui “nelle città del Granducato l'architettura dei palazzi aggiorna la combinazione ripetitiva e un po' meccanica di frammentate citazioni di eredità manierista, mentre l'interesse si appunta sulla riconnotazione e il riallestimento degli ambienti interni, più idonei a interpretare l'esuberanza e la ridondanza dei gusti nella nuova società barocca”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Semmai dovevano aderire alle direttive imposte da Roma.

<sup>37</sup> M. A. Giusti, *Edilizia toscana dal XV al XVIII secolo*, Firenze 1990, p. 118.

## INQUADRAMENTO STORICO ARTISTICO e AMBIENTALE di PALAZZO COLLACCHIONI

Oggetto di questo studio è Palazzo Collacchioni, situato in Borgo Sansepolcro e precisamente in Via Niccolò Aggiunti al numero 79 (fig. 1), che prende il suo nome proprio dalla famiglia Collacchioni fra i cui più illustri rappresentanti si può ricordare Giambattista Collacchioni (1814-1895), figlio di Anton Giuseppe, già senatore del Regno e suo nipote Marco, anch'egli senatore.

A seguito di una nuova campagna di rilievo del palazzo intendiamo, in questa sede, ampliare alcune delle considerazioni già fatte<sup>38</sup>.

**Il prospetto principale in via Aggiunti** (Fig. 2, 2.1) si caratterizza per la presenza di un portale bugnato (fig. 3-5) al centro della facciata sormontato da un balcone (la cui ringhiera, si nota subito, non è seicentesca come invece ci appare la facciata) (fig. 6-9): a tal proposito sappiamo che “di invenzione buontalentina-ammannatiana il connubio portale-balcone diviene oggetto di fortunate rielaborazioni nel panorama di generale ridefinizione della *facies* delle dimore nobili e patrizie delle città toscane, dove nel '600 il tema si contamina con indubbe influenze romane cinquecentesche (Palazzo Farnese) e barocche (Bernini, portale con balcone del Palazzo del Quirinale). Nella ridefinizione dei prospetti, al portone di ingresso era affidato il compito di segnalare lo *status* della famiglia e la qualità dell'impegno profuso nell'ammodernamento della residenza”<sup>39</sup>.

Ai lati del portone principale, inframezzati da finestre bugnate quadrangolari (fig. 10, 13), si presentano due portoncini, pure bugnati, con la chiave di volta a punta (fig. 10, 12), mentre al primo piano si collocano sette finestre, anch'esse bugnate, e disposte simmetricamente in corrispondenza delle aperture del piano terra.

A queste ne corrispondono altrettante nel piano di servizio (fig. 14-18); il tutto separato dal pianterreno mediante l'utilizzo di una semplice cornice lineare.

Come già sottolineato da Franco Borsi<sup>40</sup> la cornice lineare rappresenta il più semplice fra gli elementi architettonici, quello che più di altri risulta essenziale, talmente ovvio da non potersi considerare autonomo.

---

<sup>38</sup> La campagna di rilievo del Palazzo è stata realizzata dalla Soc. CESET ed è stata messa a disposizione da Soc. Planta Medica S.r.l. che ha gentilmente fornito i rilievi e le fotografie in parte utilizzate (segnalati con #), oltre a quelle realizzate da chi scrive, per la stesura di questo lavoro.

<sup>39</sup> M. Bevilacqua, M. Fagiolo, G.C. Romby (a cura di), *Spazi e strutture del Barocco – Atlante tematico* in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato – Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, p. 307.

<sup>40</sup> F. Borsi, *L'architettura del principe*, Firenze 1980.

Eppure, in mano ad architetti come l'Ammannati o il Vasari la cornice lineare, o fascia piana, riveste precise funzioni strutturali delineando le quote dei solai e dei marcapiani, qualificandosi in tal modo come la massima sintetizzazione dell'ordine architettonico.

Come già il Tafi evidenzia a proposito del prospetto principale di Palazzo Collacchioni “è innegabile la somiglianza con il grande Palazzo dei Pichi in piazza Torre di Berta (fig. 57). Ma anche prima della ristrutturazione secentesca il palazzo doveva essere notevole fin dal Quattrocento quando era dei Pichi e questo cognome si legge più volte nell'interno su porte quattrocentesche”<sup>41</sup> (Fig. 40-44).

A livello stilistico non sarebbe da escludersi una certa influenza da parte del già citato Bartolomeo Ammannati le cui caratteristiche formali si desumono anche osservando il Palazzo Graziani (Fig. 70, 71), anch'esso in Sansepolcro e dalla monumentale architettura cinquecentesca, che si caratterizza per la presenza in facciata di tre grandi finestre bugnate (fig. 75) anch'esse con la chiave di volta appuntita<sup>42</sup>, e il Palazzo Ducci-Del Rosso (Fig. 79), ora Biblioteca Civica, che, sempre stando alla descrizione del Tafi, sarebbe di epoca tardo-rinascimentale. Esso si presenta a pianta rettangolare con una facciata su cui spicca il grande portone bugnato sormontato da un balcone con ringhiera poggiante su mensole barocche e affiancato da grandi finestre a edicola inginocchiata (fig. 80).

Ma le analogie del palazzo in esame con il linguaggio ammannatiano non si fermano al Borgo.

Confrontando, infatti, alcuni particolari di palazzo Collacchioni con opere certamente attribuite all'Ammannati si nota quanto segue: nel 1557 egli opera a Firenze per conto di Ugolino Grifoni che gli dà l'incarico di costruire il suo palazzo privato.

Palazzo Grifoni (Fig. 86) presenta due facciate: una in Piazza dell'Annunziata e una su via dei Servi; qui Ammannati usa murature con mattoni a vista mettendo in evidenza un gusto tipicamente romano accentuato dall'ornamentazione della superficie piuttosto elaborata. La ristrutturazione dell'edificio preesistente inizia proprio nel 1557 e dura per circa diciassette anni.

Le facciate hanno un ritmo quinario in cui si esalta l'uso del bugnato piuttosto largo, angoli rustici e zoccolo che riprendono il linguaggio di Sangallo a Palazzo Farnese a Roma, in

---

<sup>41</sup> A. Tafi, *Immagine di Borgo Sansepolcro, guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona 1994, p. 387. Aggiungiamo inoltre che il Coleschi riporta un albero genealogico della famiglia di Piero della Francesca dal quale risulta che suo nipote Francesco ebbe un figlio, Marco, che sposò tale Elisa Pichi. La loro figlia, Isolante, andò in sposa a Luigi Graziani, fratello di Anton Maria Graziani.

<sup>42</sup> Il bugnato di porte e finestre di Palazzo Graziani è molto simile a quello di Palazzo Nicolini in via dei Servi a Firenze e attribuito a Baccio d'Agnolo e a quello di Palazzo Fiaschi – Cuccioli, già Almeni, anch'esso in via dei Servi e attribuito a Bartolomeo Ammannati; ma anche ad Arezzo si ritrovano esempi simili nel bugnato del Palazzo della Fraternita dei Laici in via Ricasoli (fig. 83) e in un altro palazzo in via degli Albergotti al numero 8. Lo stesso tipo di finestrelle bugnate di forma circolare al secondo piano caratteristiche di Palazzo Graziani le ritroviamo invece nel Palazzo Rossi – Ferrini (fig. 85) in via Cavour ad Arezzo edificato alla fine del XVI secolo per volere di Cosimo I.

cui la facciata non si caratterizza per il bugnato fiorentino né per l'ordine di pilastri e colonne tipico della città pontificia<sup>43</sup> (Fig. 93).

Palazzo Grifoni può essere considerato il primo esempio a Firenze di palazzo a tre piani con bugnato angolare, pareti in cotto e portale rustico sovrastato da una serliana ed edicole disposte in ordine gerarchico mentre le finestre al pianoterra sono del tipo “inginocchiato” come quelle del Palazzo Ducci-Del Rosso a Sansepolcro.

A proposito del portale di Palazzo Grifoni (fig. 87, 88) potremmo riscontrare una certa rassomiglianza con il portale principale di Palazzo Collacchioni (fig. 19, 20-23) soprattutto se osserviamo la forma delle bugne che in entrambi i casi risultano lisce e squadrate e dal chiaroscuro fortemente accentuato e lasciano intravedere, proprio sotto il balcone, un accenno alla presenza di capitelli dorici affondati nello spessore murario quasi a sottolineare la presenza dell'ordine architettonico; ma certamente i portali presentano in definitiva anche delle differenze poiché le bugne del portone principale di Palazzo Grifoni si alternano per dimensioni creando una sorta di giustapposizione sfalsata, mentre in Palazzo Collacchioni rimangono perfettamente allineate tra loro.

Un'altra differenza è data certamente dalla chiave di volta che in Palazzo Grifoni consta di una semplice bugna affatto diversa rispetto alle altre, mentre in Palazzo Collacchioni è costituita da una mensola a voluta di dimensioni pari alla distanza tra l'arco del portone e la base del balcone soprastante che, insieme ad altre due mensole, anch'esse a voluta, ma di dimensioni più piccole poste ai lati, assolve anche il compito di sorreggere il suddetto balcone.

Lo stesso tipo di mensola in sostituzione di una semplice bugna come chiave di volta che funge anche da sostegno per il balcone si ritrova nel portale principale di Palazzo Pichi (fig. 58-60). Qui il bugnato intorno all'arco della porta si presenta molto simile per forma e disposizione a quello di Palazzo Grifoni – anche se le bugne sono allineate l'una all'altra – mentre per ciò che concerne il chiaroscuro trovano somiglianza anche con quelle di Palazzo Collacchioni.

Un'altra caratteristica comune a tutti e tre questi portali è la presenza, ben distinguibile in Palazzo Pichi, poco più che accennata negli altri due, di un rimando alla classicità attraverso la comparsa dell'ordine architettonico dorico su un piano leggermente arretrato rispetto al bugnato; è come se l'ordine architettonico fosse “prigioniero” delle bugne che a esso si sovrappongono ma che non ne riducono l'importanza, anzi, in un certo senso, ne esaltano la presenza; la grazia dell'ordine architettonico associata alla potenza del bugnato laddove entrambi fanno sì che si realizzi una struttura armonica.

Sebbene, nello specifico, nel caso di Palazzo Grifoni come in quello di Palazzo Pichi, si tratti di una realizzazione certamente più raffinata, ciò non toglie che anche in Palazzo

---

<sup>43</sup> W. Lotz, *Architettura in Italia, 1500-1600*, Milano 2008.

Collacchioni il riferimento alla classicità così come al modello fiorentino di portone bugnato è evidente e ben distinguibile.

Diverso è invece il discorso riguardo ai portali laterali di Palazzo Collacchioni.

In questo caso si tratta di un semplice bugnato con chiave di volta a punta: nessun riferimento formale alla presenza dell'ordine architettonico eccezion fatta, forse, per due bugne di forma leggermente allungata in orizzontale collocate nel punto su cui si va ad impostare l'arco. Nel qual caso il riferimento alla presenza dell'ordine architettonico è puramente astratto, non si può neanche considerare una vera e propria citazione quanto piuttosto un abbozzo, un richiamo alla tradizione. Da notare è invece lo zoccolo posto alla base delle bugne, in questo caso parecchio più evidente, e che nello specifico, ritroviamo anche nel portone di Palazzo Pichi.

Eppure, malgrado la semplicità, il modello usato in Palazzo Collacchioni per i portoncini laterali così come per le finestre del piano nobile non è un *unicum* ma può invece essere soggetto ad ulteriori confronti.

Malgrado, infatti, i palazzi fin qui citati presentino tutti il bugnato a incorniciare porte e finestre, si differenziano tra loro per alcuni piccoli ma importanti dettagli.

Il bugnato di Palazzo Graziani così come quello di Palazzo Fiaschi – Cuccioli a Firenze si caratterizza per delle bugne sporgenti che creano un chiaroscuro parecchio accentuato; inoltre, man mano che ci si avvicina alla chiave di volta dell'arco, la loro larghezza diminuisce progressivamente e la successione dei conci si fa più fitta.

A sottolineare la forma a punta, poi, un'ulteriore cornice in pietra che enfatizza la caratteristica sommità.

Anche Palazzo Collacchioni, così come Palazzo Pichi, presenta la stessa tipologia di porte e finestre, ma in questo caso le bugne sono più larghe e meno profonde (ragion per cui il chiaroscuro è meno accentuato). Si distinguono inoltre per un'ulteriore particolarità: la forma appuntita della chiave di volta è ulteriormente sottolineata dalla presenza sopra di essa di una piccola mensola coronata da una semisfera (fig. 26, 63) che fuoriesce dalla superficie intonacata e tale dettaglio si può riscontrare anche nel Palazzo della Fraternita dei Laici ad Arezzo sito in via Ricasoli (fig. 83, 84).

Si tratta, in questo caso, di rimandi reciproci e specifiche citazioni le cui cause potrebbero risiedere nel fatto che, malgrado la distanza tra un luogo e l'altro, le varie città erano portate a influenzarsi l'un l'altra, o magari, come già dimostrato, più città si ritrovavano ad ospitare lo stesso architetto che qui lasciava traccia del suo passaggio. Esiste dunque, malgrado la profonda diversità dei vari centri, una sorta di filo rosso che li collega tutti. Vogliamo proporre altri esempi.

Riprendendo un discorso generale a proposito dei palazzi fiorentini attribuiti all'Ammannati un altro edificio da considerarsi è Palazzo Mondragone (fig. 90), sempre a Firenze, situato all'angolo tra via di Banche e via del Giglio.

In questo caso il compito dell'architetto era quello di dare una facciata unitaria a edifici preesistenti. La cosa che più da vicino riguarda la nostra analisi potrebbe in effetti risiedere, oltre che nell'uso di un bugnato piatto e ben levigato collocato intorno alle finestre come in Palazzo Collacchioni, in quest'ultimo particolare<sup>44</sup>.

Dando, infatti, un rapido sguardo alle piante e ai prospetti di Palazzo Collacchioni, si può notare una certa irregolarità non solo nel perimetro dell'edificio, ma anche nella distribuzione degli ambienti.

Pur essendo isolato su tutti e quattro i lati, invero, il nostro palazzo non presenta una distribuzione regolare degli ambienti ma si estende soprattutto in lunghezza parallelamente alla via Giovanni Buitoni mentre il piccolo cortile interno, dal quale è tutt'ora possibile osservare tracce di vecchi impianti murari (fig. 55, 56), non si trova in asse con l'ingresso principale ma notevolmente spostato a sinistra.

Anche il giardino (fig. 52, 53), caratterizzato dalla presenza del camminatoio lungo il muro che costeggia via Aggiunti, non è perfettamente rettangolare, e, con la sua forma fortemente allungata, dà all'intero complesso una sorta di forma a "L".

Dal punto di vista formale il prospetto principale di palazzo Collacchioni non si distacca molto dallo stile austero fiorentino in cui saltano all'occhio "la rinuncia all'ordine incrostato e al bugnato, e la riduzione dell'ordine in cornice, [che proprio] si affermano nelle facciate dei palazzi fiorentini e toscani del Seicento. L'intonaco, nobilitato da Brunelleschi e usato da Vasari e Buontalenti per qualificare la parete come superficie astratta, diviene la materia predominante dell'involucro parietale.

Rispetto alla tradizione fiorentina del palazzo di bugnato, gli equilibri di forma tra le parti della facciata risultano invertiti: anziché la cortina di bugne dal graduato chiaroscuro, è la cornice a giocare un ruolo determinante; la finestra, anziché essere prigioniera della potente massa muraria, diviene quadro appeso e accuratamente incorniciato. La ricerca di ricchezza ornamentale si concentra sulle cornici e sulle modanature del portone con sovrastante balcone. L'ornamento si carica di valenze peculiari e la sua forza si amplifica nel confronto con le superfici vuote"<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Per una descrizione più dettagliata di questi interventi cfr. M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995, pp. 74-124.

<sup>45</sup> R. Gargiani, *I linguaggi e i materiali degli architetti fiorentini del Seicento* in M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana* in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma 2010. p. 61.



Inoltre, mentre nel caso di riqualificazione di complessi religiosi ci si attiene scrupolosamente alle regole della Controriforma, nel caso dell'architettura civile "si accentua quello che in certa misura appare un carattere peculiare nei territori del Granducato, cioè la rimarcata differenza tra esterni sobri ed interni di aristocratica magnificenza"<sup>46</sup>.

Proviamo adesso ad osservare più da vicino gli altri prospetti.

**Il prospetto di via Giovanni Buitoni** (M-M 1 C e M-M 2 C) si articola in maniera non perfettamente parallela alla strada e in forte pendenza. Solo la prima finestra in alto a sinistra (in corrispondenza quindi del primo piano in via Aggiunti) presenta lo stesso tipo di bugnato con chiave di volta a punta che caratterizza le finestre del prospetto principale, mentre tutte le altre finestre si presentano come semplici aperture rettangolari nella massa muraria e, osservando con attenzione la loro disposizione si può notare come sia presente, in questo caso, il piano ammezzato<sup>47</sup>.

Il prospetto in esame presenta, inoltre, una porta d'ingresso - locale Massoneria - (fig. 31) il cui bugnato poco ha a che fare con quello del prospetto principale e il cui spessore poco risalta rispetto alla superficie intonacata (fig. 32).

Immaginando di suddividere tale prospetto in unità più piccole, si può notare come in effetti la parte dell'abitato a destra risulti leggermente arretrata rispetto a quella di sinistra al cui angolo spicca la presenza del bugnato come nel prospetto di via Aggiunti, come se in realtà si trattasse di due corpi di fabbrica separati.

In effetti tale ipotesi potrebbe essere vera dal momento che sul prospetto preso in esame si notano ben tre ingressi.

Procedendo specularmente abbiamo il **prospetto in via Francesco Lazzerini** (L-L C e I-I 2 C) che risulta osservabile dal vasto giardino del palazzo. Come quello in via Buitoni al primo piano, questa volta sulla destra, presenta una finestra bugnata con chiave di volta a punta (fig. 29), anch'essa identica a quelle situate al primo piano del prospetto principale. Ma questa volta le file di finestre sono soltanto tre - di cui le quattro al piano terra si aprono direttamente sul giardino consentendone l'accesso - segno che in questo caso il piano ammezzato non è presente.

Sul lato destro del prospetto si nota anche la sezione del camminatoio che attraversa il giardino parallelamente a via Aggiunti e anche qui, come nel caso del prospetto in via Buitoni, questa porzione di edificio, delimitata anch'essa dal bugnato angolare, risulta avanzata rispetto all'altra. Il giardino, di forma pressappoco rettangolare e che presenta un piccolo ninfeo sulla

---

<sup>46</sup> G. C. Romby, *L'architettura della Toscana del barocco: tra "resistance élastique", magnificenza e grande decorazione* in M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato - Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, Roma 2007, p. 104.

<sup>47</sup> Sull'analisi più dettagliata delle piante del palazzo torneremo più avanti.

parete opposta al prospetto di via Lazzerini (fig. 54), è posto leggermente più in alto rispetto al cortile interno e si collega a quest'ultimo mediante una piccola scala situata sull'angolo opposto a quella utilizzata per accedere al camminatoio.

Percorrendo questa scala si giunge di fronte al **prospetto est corte interna** (D-D C), ovvero quello che ritroviamo arretrato rispetto al prospetto in via Lazzerini.

Tale prospetto dispone di un suo ingresso e si affaccia direttamente in quello che attualmente è il piccolo cortile interno del palazzo in cui, come già detto in precedenza, si riscontrano tracce delle antiche mura cittadine<sup>48</sup>. Osservando la disposizione delle finestre possiamo notare che questa porzione di edificio presenta il piano ammezzato e quindi dovrebbe corrispondere al prospetto di via Buitoni dove si apre il locale Massoneria.

L'ultimo dei prospetti del palazzo è quello in **via San Niccolò** (A-A 1 C e A-A 2 C): la cosa che si nota immediatamente è il fatto che presenta in portone bugnato (fig. 33, 34) identico ai portoncini laterali di via Aggiunti, ma per il resto non presenta caratteristiche interessanti salvo il fatto che dispone anch'esso del piano ammezzato.

Dalla descrizione fin qui fatta a proposito dei prospetti potremmo tentare di fare qualche prima considerazione.

Certamente le dimensioni del palazzo sono notevoli e questo può lasciar intendere che all'epoca in cui fu realizzato si trattasse di un complesso abbastanza importante; ma salta anche all'occhio come i vari prospetti si differenzino tra loro poiché solo quello principale parrebbe avere una sua completezza mentre sembra che gli altri siano stati lasciati in una condizione di incompletezza. Inoltre, dando una rapida occhiata all'intero complesso, abbiamo visto notevoli differenze di quote nei singoli prospetti come pure irregolarità nell'articolazione dei vari piani che costituiscono i prospetti medesimi<sup>49</sup>. Ciò potrebbe indurci a ipotizzare che in realtà non si tratti di un unico complesso edilizio quanto piuttosto di un accorpamento di vari edifici.

Abbiamo già notato come dal punto di vista normativo era infatti possibile, all'epoca che abbiamo preso in considerazione, acquisire terreni e proprietà limitrofe alle varie dimore per agevolare le opere di ampliamento al fine di ottenere una residenza isolata su tutti e quattro i lati e talvolta, quando lo spazio acquistato era in eccesso, si provvedeva alla realizzazione di un giardino<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Per un ulteriore approfondimento su questo tema e in particolare sui ritrovamenti archeologici rinvenuti nel giardino del palazzo si rimanda al saggio del Prof. L. Caliterna.

<sup>49</sup> Si guardino, inoltre, le fotografie degli interni realizzate nell'ultima campagna di rilievo nelle quali si nota il fatto che le finestre si trovano alla stessa quota dei pavimenti.

<sup>50</sup> G. Refice, *Palazzo Rinuccini a Firenze: un confine lungo due secoli*, in M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari – Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003.

Stando poi a quanto scrive Daniela Cinti<sup>51</sup>, già all'epoca di Cosimo il Vecchio Borgo Sansepolcro era dotato di una cinta muraria trecentesca che in quel momento risultava vulnerabile ad eventuali attacchi da parte dell'artiglieria ma che a partire dal XIV secolo venne costruito intorno un ulteriore complesso di mura e antimura.

Fonti storiche testimoniano come già dall'inizio del Duecento Sansepolcro fosse una cittadina abbastanza importante che si estendeva fino alle attuali Porta Romana (ex Porta San Niccolò) e Porta Fiorentina (ex Porta della Pieve).

In seguito si eseguì, proprio in corrispondenza di queste due porte un ampliamento creando così quella zona detta "delle Giunte" realizzando la Porta di Castello.

Effettuando questo ampliamento si nota come le abitazioni sorte lungo il perimetro delle vecchie mura furono abbattute o inglobate in complessi edilizi più ampi.

Lo stesso Tafi scrive che "questa lunga via che va dalle mura orientali a quelle occidentali ed oggi da una barriera all'altra fu detta per secoli, dal Duecento in poi, Le Giunte, Giunte, Via delle Giunte (così si legge nella pianta del 1828). Nel 1892 fu intitolata a Niccolò Aggiunti"<sup>52</sup> e si tratta proprio della via in cui si colloca il prospetto principale del nostro palazzo<sup>53</sup>.

Questo dato potrebbe risultare un ulteriore elemento per spiegare l'irregolarità della pianta dell'edificio rispetto alla perfetta simmetria della facciata principale a sua volta in stridente contrasto con i prospetti laterali.

Non era inusuale, come già detto, che alcune fra le più facoltose famiglie acquistassero, talvolta anche in periodi diversi, vari edifici attigui e man mano si occupassero di "rivestirli" con facciate aventi un linguaggio architettonico unitario, come in effetti già osservato nel caso del Palazzo Mondragone a Firenze; analogo discorso può essere fatto anche nel caso del più volte citato Palazzo Pichi che "unificando e inglobando alla fine del XVI secolo una serie di case a schiera preesistenti, delimita per intero il lato orientale della piazza con la sua facciata monumentale"<sup>54</sup>; la stessa Sefania Salomone, inoltre, evidenzia come "la consuetudine di rinnovare edifici preesistenti è profondamente radicata nella cultura edilizia fiorentina. Nel Quattrocento e nel Cinquecento pochissimi sono i palazzi di nuova fondazione che non riutilizzino strutture preesistenti"<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> D. Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro: la storia e il recupero di un sistema difensivo*, Firenze 1992.

<sup>52</sup> A. Tafi, *Immagine di Borgo Sansepolcro, guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona 1994.

<sup>53</sup> Per un ulteriore approfondimento su questo tema si rimanda anche alla *Relazione Storico-Artistica relativa alla collocazione di Palazzo Collacchioni (Via Aggiunti, 79 - Sansepolcro) nell'ambito della evoluzione storica della struttura urbana e delle mura del Centro Storico della stessa Sansepolcro* a cura della Dott.ssa. A. Bruschi.

<sup>54</sup> P. Freschi, S. Roberto (a cura di), *Ville, palazzi e chiese: un promemoria*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Seicento*, Firenze, 2003, pp. 273-279.

<sup>55</sup> S. Salomone, *L'attività professionale di Gherardo Silvani tra innovazione e recupero* in M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma 2010, p. 112.

Inoltre abbiamo notato come accanto alle casate nobiliari di origini antiche si affiancavano anche famiglie divenute “nobili” grazie al proprio patrimonio e alle cariche burocratiche che andavano a ricoprire.

Queste famiglie imitavano le iniziative mecenatesche della casa regnante attraverso l’acquisto\edificazione di ville, cappelle e mediante l’ammodernamento delle residenze urbane.

Si trattava di una concorrenza locale che dettava una vera e propria moda grazie anche, e soprattutto, al contributo di artisti di fama riconosciuta. Il rinnovamento delle residenze fiorentine, come pure quelle della provincia, punta soprattutto all’adeguamento delle facciate, senza pertanto intaccare più di tanto la struttura interna, e col tempo questa esigenza si riscontra anche fra le *èlites* provinciali le cui esigenze di miglioramento erano “basate oltre che sull’adeguamento del *comfort* della dimora, sulla dotazione di arredi, decorazioni suppellettili e collezioni d’arte adatte a segnalare lo *status* sociale raggiunto”<sup>56</sup>.

Ritornando, a questo punto, al prospetto principale, ovvero quello in via Aggiunti, proviamo adesso a descrivere **l’interno del palazzo**.

Entrando dal portone principale si è subito immessi in un ampio androne (fig. 35) che si caratterizza per la presenza di due volte a crociera che conduce, mediante un arco, ad un ulteriore ambiente di forma pressappoco quadrangolare su cui si inserisce lo scalone che secondo il Tafi sarebbe stato rifatto nel 1600<sup>57</sup>.

Passando dal portoncino di sinistra, invece, attraverso uno stretto corridoio ricavato mediante l’inserimento di una serie di tramezzi a suddividere un ambiente in se più ampio, si accede a quella zona del palazzo che sporge sul giardino e che presenta una serie di locali collegati tra loro da una successione di porte che tuttavia sembrano non disporsi secondo un disegno preciso (ciò potrebbe ulteriormente avvalorare l’ipotesi che in realtà si tratti di tutta una serie di edifici preesistenti inglobati successivamente in unico complesso).

Di notevole interesse per la nostra analisi in questa parte dell’edificio risulta la cornice di una porta (fig. 36).

Si tratta, nello specifico, di una porta la cui cornice in pietra risulta scandita da una modanatura la cui forma e andamento si mostrano praticamente identici alla cornice di due porte presenti nell’androne voltato a botte di Palazzo Pichi (fig. 68,69).

L’unica differenza fra questi elementi messi a confronto sta nel fatto che, mentre le due porte di Palazzo Pichi presentano solo la modanatura che ne arricchisce e movimenta la forma e

---

<sup>56</sup> G. C. Romby, *Palazzi e dimore familiari nella Toscana degli ultimi Medici. Rinnovamento edilizio e qualità dell’abitare* in M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari – Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, p. 315.

<sup>57</sup> A.Tafi, *Immagine di Borgo Sansepolcro, guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona 1994.

solo sui lati perché la sommità è perfettamente diritta, la porta di Palazzo Collacchioni è ulteriormente sottolineata da lesene su cui poggia un elemento che ricorda in qualche maniera il triglifo classico e che fa da sostegno ad una trabeazione. Qui possiamo individuare il fregio, decorato con una piccola ghirlanda e un motivo nastriforme e che sui lati risulta leggermente aggettante e una cornice dorica (fig. 37).

Per ritornare un istante all'elemento che più ha colpito la nostra attenzione, e cioè la forma della modanatura della porta, ne ritroviamo un esempio eccelso in una porta del Palazzo di Firenze a Roma di Bartolomeo Ammannati (fig. 92) dove, tra l'altro, oltre alla suddetta modanatura, si evidenziano anche gli elementi verticali che terminano con bucrani invece che con triglifi e che sostengono una cornice, anch'essa di ordine dorico, esattamente come in Palazzo Collacchioni.

Forse da questa breve considerazione potremmo ipotizzare che le porte presenti in Palazzo Pichi sono antecedenti rispetto alle altre due prese in esame: in un certo senso le prime sono una sorta di anticipazione delle seconde che, pur mantenendosi abbastanza simili si arricchiscono di forme ed elementi decorativi del tutto nuovi.

Osserviamo adesso la pianta del **primo piano**: passando dallo scalone centrale ci si immette in un piccolo ambiente su cui si aprono varie porte e in cui spicca la presenza di un camino (fig. 47).

Si tratta di un camino in pietra costituito da sottili paraste quadrangolari a lacunari e poste su una piccola base. Sopra tali paraste si pongono due mensole a voluta che sorreggono la trabeazione.

L'architrave, di forma parallelepipedica, si presenta come un blocco compatto la cui unica decorazione è costituita dagli stessi lacunari delle paraste e da un bassorilievo posto al centro; tale bassorilievo consta di un piccolo scudo (sul quale tuttavia non è inciso alcun simbolo araldico) circondato da una piccola ghirlanda dalla quale si diparte in maniera simmetrica un motivo nastriforme.

Il fregio, più sottile rispetto alla trabeazione, si presenta privo di decorazione salvo che per un'incisione a capitali romane che riporta il testo «VIRTU OMNIA PARENT». Infine una cornice dorica conclude l'intera struttura.

Immediatamente a destra di tale ambiente si trova un salone a doppia altezza con soffitto ligneo a cassettoni, adornato anch'esso da un camino (fig. 48): in questo caso si tratta di un elemento d'arredo senza dubbio più prezioso di quello illustrato in precedenza proprio per la sua collocazione in un ambiente di rappresentanza.

Nello specifico parliamo di un camino sul cui elemento verticale vengono poste delle cariatidi che poggiano su una voluta posta su un piccolo piedistallo. Le cariatidi, a loro volta, sorreggono un capitello ionico su cui poggia la trabeazione.

L'architrave consta di una serie di fasce arrotondate che a loro volta sostengono il fregio; quest'ultimo si presenta leggermente aggettante ai lati, creando così un certo movimento di tutta la struttura. Tali parti in aggetto presentano una decorazione floreale. Il fregio vero e proprio si caratterizza invece per la presenza di un motivo naturalistico a girali d'acanto limitato, tuttavia, solo alla parte centrale. La cornice, infine, che segue ai lati lo stesso andamento del fregio sottostante, presenta due fasce decorate a ovoli di spessore diverso.

Tranne che per la parte superiore, che ipotizziamo sia successiva sia per il tipo di fattura, sia per il colore più chiaro della pietra, e alla cui sommità spicca la presenza dello stemma della famiglia Collacchioni<sup>58</sup>, possiamo notare una certa somiglianza di questo manufatto con un camino di casa Fossombroni<sup>59</sup> (fig. 94) – oggi al Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo – realizzato da Simone Mosca (che il Vasari cita come scultore decorativo e architetto) e che Andrea Andanti data intorno al 1533<sup>60</sup>. Inoltre notiamo come il tema delle cariatidi a sostegno della cornice fosse abbastanza diffuso all'epoca in elementi d'arredo che dovevano segnalare il prestigio di una determinata famiglia. Esempi eccelsi si ritrovano nei camini di Palazzo Farnese a Roma già attribuiti al Vignola, o in manufatti attribuiti a Giulio Romano e in svariati disegni dell'Ammannati.

Sempre nello stesso salone a doppia altezza, in una delle pareti di fondo in opposizione al prospetto principale del palazzo, figura la copia dell'affresco dell'Ercole di Piero della Francesca<sup>61</sup>.

Stando agli studi effettuati in occasione dell'ultimo restauro, pare che proprio in corrispondenza della parete su cui è collocato l'affresco vi siano i resti di un'antica scala oggi scomparsa<sup>62</sup>.

Magari, anche in questo caso, questo potrebbe lasciarci supporre che in realtà si tratti di un insieme di piccoli complessi edilizi, forse di epoca medievale o di poco posteriori, successivamente inglobati insieme come nel caso di Palazzo Pichi.

---

<sup>58</sup> “D'azzurro, al cavallo galoppante (o allegro) al naturale, posto nel terreno dello stesso” tratto dal Ceramelli - Papiani. (fasc. 5463).

<sup>59</sup> Per una più dettagliata descrizione del camino cfr. *Vita di Simone Mosca – Scultore et Architetto* in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Roma 2007, pp. 1027-1033;

<sup>60</sup> A. Andanti, *Sulle opere di Simone Mosca in Arezzo*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi : atti del Convegno internazionale : Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989*, pp. 801-815.

<sup>61</sup> Pare che l'originale fu venduto dalla famiglia Collacchioni nel 1903 ad Elia Volpi il quale lo cedette all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston; sulle vicende riguardanti la scoperta e l'esportazione dell'affresco si tratterà più avanti.

<sup>62</sup> Tratteremo in modo più approfondito di questo particolare e delle ipotesi che da esso potremmo trarre più avanti.

Ritornando al Tafi, tra l'altro, egli afferma che il palazzo appartenne alla famiglia Pichi: il riferimento a questa famiglia si trova infatti nella parte di edificio a cui a tutt'oggi si accede mediante il portone destro di via Aggiunti<sup>63</sup>.

Passando da lì si è immessi in un piccolo vano voltato a crociera e, salendo la rampa di scale situata di fronte a questo spazio giungendo così a quello che nei rilievi corrisponde al piano ammezzato, sulla cornice della prima porta immediatamente a destra vi è inciso a capitali romane il nome «Lactantius Picus»<sup>64</sup> (fig. 40-44).

Se osserviamo le cornici di queste porte e le loro modanature, possiamo riscontrare una certa somiglianza di esse con le modanature di alcune porte presenti nel piano nobile di Palazzo Pichi (fig. 68,69).

Contrariamente alle porte menzionate in precedenza, qui la modanatura è lineare e segue rigorosamente i contorni squadrati della porta senza creare quindi quell'effetto di leggero movimento che si è sottolineato prima. Eccezion fatta per alcuni punti in cui le cornici di Palazzo Pichi sono chiaramente dei rifacimenti per sopperire a delle lacune, si nota come il colore della pietra, così come lo stile, risulta molto simile a quelle in Palazzo Collacchioni, al punto da farci ipotizzare che potrebbero essere coeve.

L'ulteriore elemento di congiunzione è dato poi dall'incisione menzionata in precedenza in cui il cui il nome dei Pichi appare come l'elemento comune ad entrambi gli edifici.

In teoria avrebbe potuto anche trattarsi, in origine, di una casa-torre costruita in prossimità delle mura come ce ne erano molte al Borgo e questo spiegherebbe la notevole somiglianza della facciata, peraltro già segnalata, con il Palazzo Pichi in Piazza Torre di Berta<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Di questa parte dell'edificio si è fatta menzione solo adesso perché a tutt'oggi è possibile accedervi solo passando dall'esterno e quindi risulta in qualche modo isolata dal resto.

<sup>64</sup> Il nome di un omonimo rappresentante della famiglia si ritrova in un'epigrafe posta sotto uno stemma della famiglia Pichi a Sansepolcro in una delle facciate del Palazzo Pichi-Sermolli situato in via XX Settembre al numero 106 (fig. 95) su cui è riportato il testo «LACTANTIUS PICUS - NICOLAI FILIUS - A.D. MDCXLI» che sta per «Lattanzio Pichi, figlio di Nicola, Anno Domini 1645». Un'altra epigrafe che riporta il nome di tale Lattanzio Pichi è invece citata da Eugenio Gamurrini nel suo *"Istoria genealogica delle famiglie toscane et umbre"* situata nella Chiesa della Madonna delle Grazie, sempre in Sansepolcro, che riporta ad un certo punto la scritta "[...]Lactantius Pichus Nicolai filius hares XIV ab eius obitu lustris in scribi iussit. C I D. DCXLV". Entrambi questi personaggi sono citati come figli di un certo Nicola pertanto sarebbe verosimile pensare che si tratti della stessa persona; tuttavia, sempre nel testo di Gamurrini, nel capitolo che riguarda la famiglia Pichi, sono riportati ben due personaggi aventi questo nome: il primo è Lattanzio, figlio di Niccolò, che ebbe due figli, Giuseppe e Ranieri, e dovrebbe trattarsi dello stesso Lattanzio cui fanno riferimento le epigrafi sopra citate e che potrebbe aver combattuto contro Filippo Strozzi nella battaglia di Marciano del 1554; il secondo Lattanzio, invece, risulta figlio di Girolamo e padre di Luca. Quale di questi sia effettivamente il Lattanzio riportato sulla cornice della porta in Palazzo Collacchioni in realtà non ci è chiaro. È comunque verosimile che, data l'irregolarità del modulo in cui sono scritte le lettere sulla cornice, questo nome sia stato aggiunto in un periodo successivo alla realizzazione della porta stessa e in modo alquanto sommario. Per la consultazione di un albero genealogico della Famiglia Pichi si segnala quello riportato da Andrea Di Lorenzo nel suo saggio *I Pichi di Borgo Sansepolcro e le loro commissioni artistiche nel Quattrocento in Ripensando a Piero Della Francesca, Il politico della Misericordia di Sansepolcro: storia, studi e indagini tecnico-scientifiche*, Firenze, Edifir, 2010.

<sup>65</sup> «Nel Seicento l'indebolimento dell'azione politica e culturale dei successori di Ferdinando I accentuò la dimensione provinciale di centri come Borgo Sansepolcro e Anghiari. Tuttavia non mancarono esperienze di elevato livello qualitativo, grazie ad una continuità di interventi di ristrutturazione dell'edilizia urbana promossi dalle

Tra le altre cose alcuni studiosi pongono l'attenzione sul fatto che "Sansepolcro fu coinvolto nella lotta dei comuni della zona senza mai assumere una forza militare e politica tale da rendersi autonomo. Delle lotte interne fra le famiglie più potenti resta testimonianza nelle torri superstiti che un tempo erano più di venti per la maggior parte costruite nella prima metà del XIII secolo"<sup>66</sup>.

E a proposito della famiglia Pichi che pare abbia posseduto il palazzo, o quantomeno una parte di esso, sappiamo dal Coleschi "che coi Rigi ed altre cospicue famiglie di Sansepolcro del partito Ghibellino, o vogliam dire aristocratico, per farsi merito appresso i nuovi dominatori favorivano il governo mediceo anche in quelle cose che violavano i patti della dedizione della lor terra alla repubblica di Firenze fatta dal papa Eugenio IV nel 1440, ed erano in continue lotte coi Graziani capi del partito Guelfo, o vogliam dire popolare, che coi Roberti, coi Catani, coi Bernardini, coi Dotti e con altre primarie famiglie del luogo difendevano i diritti del comune di Sansepolcro e volevano rispettata la fede delle convenzioni già stabilite"<sup>67</sup>.

Se la famiglia Pichi appoggiava i Medici dal punto di vista politico non è da escludersi anche una sorta di imitazione dal punto di vista artistico e dello stile architettonico: alla luce di ciò, dunque, questa somiglianza con alcuni palazzi fiorentini coevi potrebbe non essere una semplice coincidenza.

E tuttavia l'aderenza al modello architettonico mediceo è, come si è visto osservando le piante del palazzo, solo esteriore: non si tratta in questo caso di un palazzo progettato e costruito *ex-novo*, quanto piuttosto di un vero e proprio "rivestimento", limitato peraltro solo alla facciata principale a dispetto dunque dei prospetti laterali, che non modifica minimamente le strutture preesistenti.

Una spiegazione a tale fenomeno potrebbe risiedere nel fatto che, mentre a Firenze si riscontra effettivamente la presenza di un'unica famiglia (i Medici) che detiene il potere, a Sansepolcro la vita politica è invece gestita da un'oligarchia di famiglie, talvolta legate ai Medici (come i Pichi) talvolta no (come i Graziani), in cui però nessuna riesce a prevalere sulle altre<sup>68</sup>.

Il nuovo stile architettonico si limita il più delle volte a sovrapporre le sue facciate agli edifici pre-esistenti, e Sansepolcro ne è in questo caso una valida testimonianza, in cui salta all'occhio che l'omogeneità di caratteri è sintomo della politica assolutista dei granduchi.

---

famiglie patrizie che riuscirono a conseguire una perfetta integrazione tra nuove architetture e tessuto medievale e rinascimentale." in P. Freschi, S. Roberto (a cura di), *Ville, palazzi e chiese: un promemoria*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Seicento*, Firenze, 2003, pp. 273-279.

<sup>66</sup> E. Detti, G. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo; quarantadue centri della Toscana*, Milano 1968, p. 334.

<sup>67</sup> L. Coleschi, *Storia della città di Sansepolcro*, Bologna 1986, p. 215.

<sup>68</sup> Appare evidente però come le famiglie dell'aristocrazia cittadina si limitino a modificare solo l'aspetto esterno del proprio palazzo senza dunque intaccare l'aspetto urbanistico. Ciò potrebbe avvenire proprio per non alterare i già precari equilibri politici con le famiglie rivali. Non è un caso, infatti, se a Borgo Sansepolcro si parla di Cantone dei Graziani o dei Pichi, ad evidenziare interi quartieri appartenenti ad un'unica famiglia.



Si è sottolineato come dal punto di vista storico-artistico l'avvento del potere di Cosimo I rappresenta un nuovo ciclo di committenza artistica con aspetti che si riflettono anche nella realtà europea poiché l'architettura diviene la manifestazione del potere del Granduca, dunque per poterla comprendere è necessario conoscere la storia dei suoi committenti.

Questi due fattori, fasi costruttive e committenza appunto, sono tra loro interdipendenti e condizioni necessarie per ottenere quel "prodotto finito" di cui noi ci occupiamo.

Non si tratta semplicemente di attribuire ad un architetto in particolare il progetto di un palazzo – anche se ciò sarebbe auspicabile - quanto piuttosto di comprendere le motivazioni che ne stanno alla base e ne hanno pertanto resa possibile la realizzazione.

Per riuscire a fare tutto questo è necessario fare un piccolo passo indietro ripercorrendo brevemente i punti salienti della nostra analisi.

Si è ripetutamente accennato al fatto che Sansepolcro ricopre il ruolo di città di "confine" e tale fattore la rende maggiormente soggetta alle "novità" dell'esterno; trovandosi così vicina all'Umbria e alle Marche si può facilmente comprendere come per il governo mediceo fosse così importante poter disporre liberamente del suo territorio e a tal proposito si è notato come già dalla seconda metà del Cinquecento si mette mano alla Fortezza affidando il progetto di ristrutturazione ad architetti illustri e risale a questo periodo l'architettura residenziale di cui ci occupiamo.

Pur appartenendo al territorio granducale, invero, dal punto di vista politico, Sansepolcro riesce in qualche modo a mantenere un margine di autonomia, malgrado comunque la notevole influenza della Dominante e a tal proposito si è detto che mentre a Firenze l'esercizio del potere è in mano di una sola famiglia, al Borgo è il sistema oligarchico ad essere adottato per gestire la Cosa Pubblica.

Dal punto di vista governativo, quindi, non c'è una sola famiglia che detiene il potere bensì una cerchia di famiglie fra loro legate da interessi economici o di successione ma grosso modo divise in due fazioni ben distinte: l'una filomedicea, l'altra chiaramente in opposizione.

Ognuna di queste famiglie manifesta il proprio potere sul territorio possedendo varie "porzioni" di città (Cantoni) su cui costruisce le proprie residenze e nelle quali svolge le proprie attività economiche e sociali.

Partendo da tali premesse si spiega in tal modo la ragione del nostro interesse verso l'edificio in questione del quale, qui di seguito, analizzeremo come già detto le piante e gli alzati<sup>69</sup> e di cui possibilmente tenteremo di tracciare le fasi costruttive.

Entrando dal portoncino di destra del prospetto di via Aggiunti (F-F1, F-F2) si accede in un piccolo vano voltato a crociera angusto e senza finestre e immediatamente di fronte ad esso si trova una scala molto ripida con due rampe, una che sale verso il piano ammezzato e l'altra che scende presumibilmente verso un piano sottostrada: diciamo presumibilmente in quanto a un certo punto la scala risulta murata (fig. 45, 46) e non è possibile per noi arrivare oltre.

Quella che sale verso il piano ammezzato, invece, conduce ad uno stretto corridoio anch'esso privo di aperture sull'esterno che presenta piccole volte a crociera e in cui si affacciano dei piccoli ambienti.

Sulla cornice della prima porta a destra vi è inciso il nome "Lactantius Picus"<sup>70</sup> ed è quasi certamente la stessa porta a cui il Tafi fa riferimento e che si è già menzionata, mentre proseguendo nello stretto corridoio, sulla sinistra, si giunge ad un'ulteriore scala anch'essa cieca.

Osservando la planimetria del piano ammezzato (L0\_rev02TAV 630X594\_INF e 594) ci è possibile notare come la suddetta rampa proceda in salita verso quella porzione di edificio a cui è possibile accedere passando da via G. Buitoni. Ma su questo torneremo in seguito.

Immaginiamo, quindi, di suddividere la pianta del piano terra (L1eL2\_rev01) seguendo lo spessore del muro: ne deriva il perimetro di un primo edificio che per facilità di esposizione denomineremo A-B-C-D la cui forma, pressappoco quadrata, presenta un piano terra, un piano ammezzato, un primo piano e un secondo piano.

In se si tratterebbe di un edificio abbastanza alto che, data proprio la sua forma, potrebbe richiamare la struttura di una torre quadrangolare.

Come constatato in precedenza le case-torri presenti a Sansepolcro erano moltissime e se in questo caso si trattasse di un edificio di questo tipo non stupirebbe certo il fatto di ritrovarlo in prossimità delle mura esterne proprio in quella zona denominata le "Giunte".

Il nome riportato sulla cornice della porta poi, potrebbe essere un indizio sulla famiglia che, almeno per un certo tempo, potrebbe essere stata proprietaria del palazzo, ovvero quella dei Pichi.

---

<sup>69</sup> Nella prima stesura del lavoro si sono utilizzati i rilievi realizzati in occasione di una prima campagna conoscitiva sul palazzo e che, per ragioni di completezza, vengono anch'esse inserite in questo scritto. A seguito della nuova campagna conoscitiva è stato possibile avere a disposizione un rilievo pressoché completo dell'intero palazzo realizzato con i più moderni mezzi digitali che consta non soltanto di piante, prospetti e sezioni, ma anche di fotografie a 360° e ad altissima risoluzione. Per ciò che riguarda il riferimento alle piante e ai prospetti, si farà quindi riferimento ai rilievi più recenti così come sono denominati da Soc. CESET.

<sup>70</sup> Per maggiori dettagli sulla suddetta epigrafe si rimanda alla nota 24.

Se confrontiamo lo stile di queste porte con quelle al primo piano di Palazzo Pichi (fig. 68, 69), ne potremmo ritrovare una certa somiglianza non soltanto nel tipo di pietra, ma anche, e soprattutto, nelle modanature della cornice (fig. 38, 39).

Immediatamente attigua a questa porzione di edificio ve ne è un'altra (che riconosciamo proprio grazie allo spessore del muro) che, ancora una volta per facilità d'esposizione indicheremo con B-E-F-G e che presenta, come la precedente, un piano sottostrada (L0\_rev02 TAV 630X594\_INF e L0\_rev02 TAV 630X594\_TOP), piano terra, piano ammezzato, primo e secondo piano.

Osservando la planimetria si nota come fosse possibile giungere in questa porzione di edificio passando proprio per quella rampa di scale citata in precedenza che attualmente risulta inaccessibile dal piano ammezzato e praticabile invece dal piano terra passando dall'ingresso principale del palazzo in via Aggiunti.

L'angolo sinistro di questa porzione di edificio che abbiamo indicato con F, inoltre, è di fatto esso stesso una porzione di quei muri che oggi risultano inglobati nel piccolo cortile interno (fig. 55, 56); in questo caso si tratta di un corpo di fabbrica costruito non semplicemente in prossimità di murature preesistenti ma usando una parte delle stesse.

Anche questa porzione di edificio così segmentata ha una forma approssimativamente quadrangolare e che, ancora una volta, ricorda quella di una torre, esattamente come la precedente.

Unico punto di collegamento tra questi due corpi di fabbrica resta quindi la suddetta scala (C).

Da questo tipo di osservazioni le ipotesi che ne potrebbero derivare sono sostanzialmente due:

- 1) Quelle porzioni di palazzo prese fin qui in esame sono due edifici\torri distinti uno dei quali ha sicuramente ospitato la famiglia Pichi;
- 2) È un'unica proprietà costituita da due corpi di fabbrica collegati da una scala, la cui forma ricorda in ogni caso quella delle torri, solo che in questo caso di dimensioni maggiori, e il cui collegamento fra i due corpi di fabbrica, costituito dalla scala, è stato eliminato dal piano ammezzato durante una ristrutturazione successiva.

È chiaro altresì che a seguito delle ipotesi si prospettano anche dei problemi:

- 1) I corpi di fabbrica hanno ingressi diversi (uno in via Aggiunti e uno in via Buitoni);
- 2) Quello che in teoria è appartenuto ai Pichi non presenta il piano sottostrada, l'altro invece ne dispone.

Entrando dal portoncino di sinistra in via Aggiunti, invece, si accede alla parte opposta rispetto alla porzione di edificio preso in considerazione fino ad ora.

Anche in questo caso, analizzando i rilievi, si riscontra la presenza del piano sottostrada, piano terra, primo e secondo piano.

Seguendo ancora una volta lo spessore murario determiniamo il perimetro H-I-L-M; tuttavia il piano sottostrada di questa porzione di edificio presenta i muri più spessi dei piani sottostrada precedentemente analizzati e una parte di questi muri si innestano direttamente alle mura esterne.

Il sottostrada si caratterizza poi per la successione di ambienti via via meno ampi e ciechi man mano che dalla via Aggiunti si avanza parallelamente alla via Buitoni e che conducono direttamente all'esterno in uno spazio quadrangolare delimitato dalle stesse murature esterne.

Tali ambienti così strutturati avrebbero potuto avere la funzione di cantine o magazzini così realizzati sfruttando la naturale pendenza della strada.

Al piano terra si accede invece da via Aggiunti usando, appunto, il portoncino di sinistra, dove il lato I-H si attacca direttamente alle murature esterne, mentre il lato I-I 2 C e L-L C, che risulta dal prospetto in via Lazzarini, si apre sul vasto giardino.

A differenza delle porzioni di edificio prese in considerazione precedentemente, però, in questo caso l'unico modo per raggiungere il piano superiore è quello di passare dallo scalone centrale posto in asse con il portone principale che come già detto, secondo il Tafi, sarebbe stato rifatto nel '600.

Eppure abbiamo anche detto che proprio al primo piano, dietro la copia dell'affresco dell'Ercole di Piero della Francesca risulta esserci la traccia di una scala.

Se tale ipotesi è vera allora si potrebbe ipotizzare che anche questa porzione di edificio disponesse di una sua propria scala che serviva a collegare i vari piani e ciò potrebbe indirettamente avvalorare l'ipotesi secondo cui la porzione di edificio indicata con H-I-L-M era in realtà un edificio a se stante e separato dagli altri due.

Questo si potrebbe dedurre anche dal fatto che entrando dal portone principale ci si accorge che quest'ultima porzione di edificio, di forma grosso modo rettangolare, è, osservando i rilievi, l'unica a mancare del piano sottostrada. Si tratta sostanzialmente di un androne voltato a crociera che si apre, oltre un arco, in uno spazio ulteriore di forma quadrangolare che dà accesso alla scala.

Da questa considerazione si potrebbe ipotizzare che si tratti di una costruzione più recente realizzata per collegare i due\tre edifici – magari proprio intorno al 1600 come sostiene il Tafi – su cui successivamente è stata sovrapposta la facciata per dare un carattere unitario all'intero complesso.

Osservando lo scalone, poi, si nota come esso presenti una sola rampa e anche questo potrebbe apparire alquanto insolito.

Trattandosi di uno scalone monumentale che dà accesso al piano nobile, avrebbe dovuto essere più grande (in teoria almeno due rampe) ma se lo consideriamo come punto di raccordo tra corpi di fabbrica già presenti, lo spazio disponibile era di fatto limitato e ciò ne spiegherebbe le modeste dimensioni; inoltre al primo piano, il salone a doppia altezza, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare osservando la facciata dell'edificio, non si trova in asse con il portone centrale sormontato dal balcone e che a sua volta, quest'ultimo, non si trova esattamente al centro della facciata ma leggermente spostato a sinistra ( il lato destro cioè è leggermente più corto di quello sinistro).

A seguito di tutte queste considerazioni siamo portati a suggerire le seguenti ipotesi:

1) La porzione di edificio indicata con A-B-C-D è la parte più antica, quella che quasi sicuramente, in un determinato momento storico, appartenne ai Pichi (le porte sembrerebbero quattrocentesche e, come già notato, somigliano a quelle al piano nobile di Palazzo Pichi in Piazza Torre di Berta) e che in un'ipotetica ristrutturazione seicentesca ha subito meno modifiche dal punto di vista strutturale;

2) La parte di edificio denominata B-E-F-G potrebbe essere una continuazione di A-B-C-D dal momento che presenta lo stesso numero di piani però i due fabbricati hanno attualmente ingressi diversi – a meno che il vero ingresso era originariamente in via Buitoni (locali Massoneria – il portone la forma, la struttura sembrano più antichi) e i due complessi erano uniti al piano terra nel punto indicato con R.

In tal caso l'edificio arrivava fino al punto M-M 1 C (prospetto via Buitoni) oppure se si fermava prima arrivava più o meno a metà del prospetto, il che è più probabile perché le quote dei solai sono diverse – magari erano appunto due torri – questo spiegherebbe lo spigolo al punto B;

3) La parte di fabbricato che abbiamo denominato H-I-L-M era un edificio staccato, forse anch'esso una torre di forma quadrangolare o magari un'abitazione e che presentava il sottostrada ma più regolare nelle quote e può darsi che mancando il piano ammezzato si tratti di una costruzione di epoca successiva rispetto alle altre due porzioni.

4) Infine il corpo centrale di forma rettangolare presumibilmente è più recente aggiunto in seguito per collegare gli altri tre fabbricati insieme alla facciata.

## CONCLUSIONI

A conclusione di questo lavoro si intendono fare alcune brevi considerazioni.

Durante la sua prima stesura la maggior parte delle considerazioni sono state fatte esclusivamente sulla base dell'osservazione dell'edificio stesso e sull'analisi del suo stato attuale.

Si è cercato, inoltre, di portare avanti una serie di considerazioni dal punto di vista stilistico considerando che non esiste, almeno fino ad ora, una letteratura specifica su questo edificio, ma solo brevi accenni e riferimenti in altri testi.

Questo elaborato, nella sua revisione, ha tenuto conto della informazioni fornite dai nuovi rilievi e della nuova campagna fotografica permettendo, quindi, di avvalorare alcune delle ipotesi fatte in precedenza.

Purtroppo, allo stato attuale, non si è potuto attribuire il nome di un architetto o di un committente in particolare; nonostante ciò si tratta in ogni caso di un manufatto di gran pregio che, in quanto tale, merita una certa attenzione.

Certamente si è tentato di darne una collocazione temporale di massima e di contestualizzarlo il più possibile all'interno della città in cui sorge; come si è più volte ribadito, infatti, lo studio di questo tipo di opere non si limita semplicemente ad attribuire loro un autore, per quanto chiaramente ciò sarebbe auspicabile, ma a collocarle *in primis* nel contesto di appartenenza.

A prescindere da chi sia l'autore – o gli autori – e a chi appartenne, è certo che la sua presenza nel contesto urbano di Borgo Sansepolcro dimostra che la sua funzione era quella di segnalare la presenza sobria, ma significativa, di una o più personalità all'interno del contesto urbano.

## BIBLIOGRAFIA:

- R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino, Einaudi, 1970;
- A. Andanti, *Bartolomeo Ammannati e l'architettura ad Arezzo: la chiesa di Santa Maria in Gradi e l'importanza dell'eredità culturale e formale del maestro fiorentino in questa città* in *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto 1511-1592*, Allinea Ed., Firenze, 1995;
- A. Andanti, *Il 600 e il 700 ad Arezzo: architettura, pittura, scultura*, Arezzo, 1990;
- A. Andanti, *Sulle opere di Simone Mosca in Arezzo*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi : atti del Convegno internazionale : Arezzo - Firenze, 16-19 novembre 1989*;
- L. Berti, *Il Principe dello studiolo*, Firenze, 1967;
- M. Bevilacqua (a cura di), *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, De Luca Editori, Roma, 2010;
- M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Firenze e il Granducato – Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, De Luca Editori, Roma, 2007;
- M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari – Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, De Luca Editori, Roma, 2003;
- F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma, 1974;
- F. Borsi, *L'architettura del principe*, Giunti Martello, Firenze, 1980;
- I. M. Botto (a cura di), *Mostra di disegni di Bernardo Buontalenti (1531-1608)*, Olschki Editore, Firenze, 1968;
- A. Brillì (a cura di), *La Valtiberina - Viaggiatori e stranieri fra il XIX e il XX secolo*, Siena, 2008;
- D. Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro: la storia e il recupero di un sistema difensivo*, Edizione medicea, Firenze, 1992;
- L. Coleschi, *Storia della città di Sansepolcro*, Bologna, 1986;
- C. Cresti, C. Rendina, *Palazzi di Firenze e di Toscana*, Librimoderni, Udine, 2000;
- C. Cresti, *I centri storici della Toscana*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1977;
- F. Cristelli (a cura di), *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena (1670-1765) – Atti del Convegno, Arezzo, Archivio di Stato 16-17 Novembre 2001*, Edimond, Città di Castello, 2003;
- E. Detti, G. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo; quarantadue centri della Toscana*, Milano, 1968;

- F. Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976;
- G. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina Toscana*, Firenze, 1973;
- M. Fagiolo, *Vignola, l'architettura di principi*, Roma, Gangemi Editore, 2007;
- A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano, Electa, 1995;
- E. H. Gambrich, M. Tafuri, S. Pagden, C. L. Frommel, K. Oberhuber, A. Belluzzi e K. W. Forster, H. Burns (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989;
- L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Cinquecento*, Firenze, 2004;
- L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo, Il Seicento*, Firenze, 2003;
- E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie toscane et umbre*, Bologna, 1972;
- M. A. Giusti, *Edilizia toscana dal XV al XVIII secolo*, Firenze, 1990;
- D. Lamierini, M. Lotti, R. Lunari, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Fiesole 13-15 Giugno 1991*, Franco Cantini Editore;
- M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Electa, Milano, 1995;
- W. Lotz, *Architettura in Italia, 1500-1600*, Milano, Rizzoli, 2008;
- W. Lozt, *Mostra di Jacopo Barozzi detto il Vignola*, Vignola, 1973;
- F. Polcri, *Sansepolcro: città medicea di confine, vicende di una crisi tra i secoli XVI e XVII*, Edizione a cura dell'Associazione "Vivere a Borgo Sansepolcro", 1987;
- P. Refice (a cura di), *Il primato dei Toscani nelle Vite del Vasari*, Firenze, Edifir, 2011;
- E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Giunti, Firenze, 1972;
- A. Restucci (a cura di), *Architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento*, Siena, 1999;
- I. Ricci, *Storia di Borgo Sansepolcro*, Sansepolcro, 1956;
- A. Sestini, *Studi geografici sulle città minori della Toscana*, Firenze, 1928;
- G. Spini (a cura di), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze, Olschki Editore, 1976;
- G. Simoncini, *Francesco Milizia: architetti di età barocca e tardo barocca*, Torino, 1978;
- G. Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi editore, Firenze, 1980;
- A. Tafi, *Immagine di Arezzo: guida storico-artistica*, Calosci, Cortona, 1978;
- A. Tafi, *Immagini di Borgo Sansepolcro*, Calosci-Cortona, 1994;
- R. J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Electa, 2002;
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Roma, I Mammut, 2007;



- R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600- 1750*, Torino, Einaudi, 1993;
- *L'Architettura nell'aretino*, Atti del XII Congresso di Storia dell'architettura (Arezzo, 10-15 Settembre 1961), Roma, 1969.

## NOTE SUL'ERCOLE di PIERO DELLA FRANCESCA

“Dopo questa visita impiegai un po’ di tempo a girovagare per la città, seguendo la via maestra fino alla porta meridionale e quindi mettendomi in cerca verso oriente, fra le vie laterali sporche e anguste, finchè non giunsi ad un piccolo giardino leggermente in declivio lungo il fianco collinare, a cui faceva da ornamento un’eccellente statua marmorea di Piero della Francesca.

Vicino al giardino, nel palazzo privato dei Collacchioni, si trova l’Ercole fanciullo. Un notabile del posto mi condusse al palazzo – questo presenta un esterno brutto e opprimente come tutti gli altri - e un cerimonioso portiere mi fece entrare in assenza della famiglia. L’interno era ricco e sovraccarico, per quanto l’esterno era semplice, secondo la consuetudine propria delle case italiane. C’era una bella sala d’ingresso dal soffitto basso con una sequenza di salotti e salottini e un salone da biliardo con accessi sia a destra che a sinistra; in fondo c’era una sala dalla parete ricurva, di pietra, che portava ad un saloncino più piccolo, al primo piano, decorato di armi e armature.

Da qui si accedeva a una salone spazioso nello stile del diciassettesimo secolo, dal soffitto affrescato e dai tavoli in marmo pregiato; in questo ambiente, sulla parete di fondo, c’era il dipinto di Piero che rappresentava l’Ercole fanciullo, un ragazzo gagliardo dalle membra nude, raggianti di forza e di vigore, autentico precursore degli atleti che si vedono ad Orvieto nel Giudizio Universale del Signorelli<sup>71</sup>”.

Con queste parole E.R. Williams Jr. reca la testimonianza di quando vide per la prima volta l’affresco dell’Ercole fanciullo (Fig. 96). Siamo nel 1903 e ciò che rimaneva dell’opera pierfrancescana si trovava presso la casa del senatore Giovan Battista Collacchioni<sup>72</sup>, nel palazzo che porta il suo nome, al numero 79 di Via Aggiunti in Borgo Sansepolcro.

Si tratta di un affresco in parte mutilo, in quanto mancante degli arti inferiori eppure paragonato ad un’opera del Signorelli per la forza e il

---

<sup>71</sup> E.R. Williams Jr., Un americano in Valtiberina, 1903, in A.Brilli (a cura di), La Valtiberina, Viaggiatori e stranieri fra il XIX e il XX secolo,

<sup>72</sup> Giovan Battista Collacchioni (1814-1895) era figlio di Anton Giuseppe Collacchioni e Gertrude Beccherini. Da una scheda tratta dall’Archivio Storico del Senato della Repubblica risulta sposato prima con Giovagnoli Teresa e poi con Giovagnoli Marianna. Fra i parenti a lui riconducibili la scheda riporta il nome di un nipote, Marco Collacchioni.

vigore che esprime. Una pittura tenue, quasi eterea che gioca con la luce che disegna il corpo del giovane eroe in maniera delicata e mai stucchevole.

Ma perché questo affresco, dalla pittura così vivida, unica opera conosciuta a soggetto “classico” dipinta dal grande Maestro biturgense, si trovava proprio lì, in casa del Collacchioni?

Sono stati versato fiumi di inchiostro per raccontare le vicende di quest’opera, dalla sua scoperta, ai trasporti che nel tempo l’hanno interessata, fino alla vendita ad Isabella Stewart Gardner e nonostante ciò, parte della sua storia resta ancora oscura e densa di interrogativi che cercano ancora delle risposte.

La prima notizia ufficiale relativa all’affresco ci giunge da Giovan Felice Pichi nel 1892 in cui l’opera viene citata come collocata in una soffitta della casa di Piero e come parte di una decorazione più ampia e, a causa del suo cattivo stato conservativo, trasportata su tela: così scrive il Pichi “Mi allieto però l’animo sapere come il Senatore Cav. Gio: Battista Collacchioni, attuale possessore della Casa ove morì il nostro Pittore, dove in una delle soffitte esisteva un affresco assalissimo malconcio, e solo un poco meglio conservata una figura di Ercole opera di Piero, ne ordinò la rimozione, facendolo trasportare in tela dall’egregio pittore e antiquario Cesare Bardini ed oggi lo mostra ai suoi visitatori come l’ornamento il più prezioso della sua simpatica e graziosa residenza, la villa Cattani [...]”<sup>73</sup>.

Già da questa prima testimonianza si può arguire come l’affresco non fosse collocato nello stesso luogo in cui fu visto dal Williams, ovvero Palazzo Collacchioni, bensì in quella considerata come la casa di Piero<sup>74</sup>.

La notizia successiva ci viene da Giovanni Margherini Graziani e risale al 1897: ancora una volta l’affresco viene citato come visibile nella casa di Piero. Viene segnalato il fatto che sia stato fatto staccare dal senatore Collacchioni il quale però risulta morto nel 1895 per cui l’affresco giunge in eredità al nipote Marco. È in questa occasione che viene pubblicata la prima foto e l’opera viene descritta come in buone condizioni conservative<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> G.F.Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, 1892, pag. 108.

<sup>74</sup> Attuale Fondazione Piero della Francesca e nota come Palazzo Graziani. L’affresco venne ritrovato sotto uno strato di intonaco di una stanza al primo piano a lato di un camino sopra una porta contro un fondo azzurro.

<sup>75</sup> G.Margherini Graziani, *L’arte a Città di Castello*, 1897.

Due anni dopo l'Evelyn fa un breve accenno all'affresco segnalandolo invece come molto restaurato<sup>76</sup>. Ancora nel 1902 lo segnala come ritrovato nel 1882 nella casa di Piero e guastato nella parte inferiore a causa dell'apertura di una porta<sup>77</sup> (Fig. 97). A questa data in cui l'Evelyn scrive l'affresco appartiene già a Marco Collacchioni che, secondo il Nostro, lo vende al Louvre.

Giungiamo quindi alla testimonianza del Williams (1903) che lo cita come collocato in Palazzo Collacchioni al numero 79 (quindi non più nella casa di Piero), ma a questo punto si profila un'incongruenza: come poteva infatti l'affresco essere nel salone principale di Palazzo Collacchioni in Sansepolcro nel 1903 se ancora nel 1902 si trovava al Louvre?

Evidentemente uno dei due studiosi è in errore circa la collocazione dell'opera, o magari entrambe le testimonianze sono corrette, ma ciò dovrebbe far supporre che già a quella data circolassero copie dell'opera stessa (Fig. 98).

Va inoltre ricordato che l'affresco viene inserita nel *corpus* di Piero in quanto ritrovato in casa sua; fu proprio su tali basi che venne proposta l'ipotesi che in realtà sia stato qualcun altro a dipingerlo, magari uno dei figli o nipoti Piero dopo la sua morte<sup>78</sup>.

Giungiamo finalmente all'opera di Bernard Berenson del 1950 e ad un altro "mistero": egli infatti, pur conoscendo personalmente tanto Isabella Stewart Gardner quanto Elia Volpi – ovvero l'antiquario che stando alle notizie nel 1906 aveva venduto l'affresco alla Gardner per il suo museo di Boston – non fa alcuna menzione dell'opera.

Tale omissione porta a credere quanto segue: o Berenson non era davvero a conoscenza della scoperta e relativa vendita dell'opera, dunque la sua è un'omissione in buona fede, oppure, per qualche ragione a noi sconosciuta, ha ritenuto più opportuno/conveniente omettere la cosa.

Un anno dopo Kennet Clark<sup>79</sup> sostiene che la scoperta dell'affresco risale agli anni compresi tra il 1860 e il 1870 (un periodo in effetti alquanto impreciso) in casa Graziani<sup>80</sup>. Da lì portato in una villa di campagna dei

---

<sup>76</sup> Evelyn, *Chiacchiere e reminiscenze di un vecchio celibe*, 1899.

<sup>77</sup> Gli arti inferiori della figura, infatti, sono tagliati.

<sup>78</sup> Questa ipotesi, per quanto suggestiva, non ci risulta al momento essere supportata da alcuna fonte documentaria.

<sup>79</sup> K.Clark, *Piero della Francesca*, 1951.

<sup>80</sup> Si ricorda che la famiglia di Piero era imparentata a quella dei Graziani – Isolante figlia di Marco della Francesca ed Elisa Pichi sposa Luigi Graziani.

Collacchioni, ovvero Villa Cattani, per poi tornare in casa Graziani nel 1896. Venduto all'antiquario Elia Volpi nel 1903 e da lui alla Gardner nel 1906.

Qualche anno più tardi, nel 1957, il Bianconi sostiene che l'affresco sia stato staccato verso il 1860 per poi essere ricollocato in casa Graziani (ovvero la casa di Piero) nel 1895, anno di morte del senatore Collacchioni. A questo punto subentra un fatto alquanto curioso in quanto viene segnalata un'epigrafe posta su un tramezzo al primo piano della casa dell'artista e commissionata da Marianna Giovagnoli Collacchioni, vedova di Giovan Battista Collacchioni sulla quale si "racconta" che lì vi fosse l'affresco e che fu poi staccato nell'anno 1900.

Il Salmi, nel suo saggio su Piero, indicherà l'opera come un affresco frammentario, del quale riporta le misure (m 1,51 x 1,26), che fu staccato e "non venduto nel 1900", intorno al 1880, dalla casa dell'artista in una sala del primo piano dove era collocato sopra una porta e a fianco di un camino<sup>81</sup>. È proprio il Salmi, inoltre, a pubblicare le foto effettuate durante la campagna conoscitiva sugli intonaci della sala in questione.

Longhi<sup>82</sup> aveva ipotizzato che poteva trattarsi di un lacerto di affresco parte in realtà di un ciclo pittorico più ampio che rappresentava un ciclo di uomini illustri, ipotesi totalmente rifiutata dalla Maetzke<sup>83</sup> la quale invece sosteneva che dalle indagini condotte sulle pareti adiacenti non erano stati rintracciati frammenti o tracce di intonaci dipinti.

Bisogna tuttavia ricordare che, stando al Vasari, la casa di Piero fu distrutta da un incendio nel 1536<sup>84</sup>, e ciò naturalmente potrebbe a buon motivo far sorgere il dubbio che l'ipotesi di Longhi potrebbe infondo essere valida o quantomeno verosimile.

Al 1971 risale la monografia su Piero della Francesca di Eugenio Battisti<sup>85</sup> il quale riporta, come periodo del ritrovamento, una data compresa tra il 1860 e il 1870, quindi nulla di nuovo da quanto affermato da Kennet Clark, mentre si indicano gli anni '80 come data dello stacco. Sempre nel medesimo testo si affronta poi l'annosa questione in merito alla casa di Piero in via delle Giunte.

---

<sup>81</sup> M.Salmi, Piero della Francesca, 1979.

<sup>82</sup> R.Longhi, *Piero della Francesca (con aggiunte fino al 1962)*, Firenze, Sansoni, 1963.

<sup>83</sup> A.M.Maetske, *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Milano, Cinisello Balsamo, 1998.

<sup>84</sup> G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Roma, I Mammuti, 2007

<sup>85</sup> E.Battisti, Piero della Francesca, 1971

Secondo il Nostro si tratterebbe di un adattamento delle architetture preesistenti; la casa, inoltre, doveva essere organizzata per distinguere quattro funzioni, cantina, magazzino, di rappresentanza al primo piano e di abitazione al secondo.

L'Ercole, che doveva trovarsi in un ambiente di rappresentanza al primo piano, propone una veduta dal basso quindi molto probabilmente stava sopra una porta (questo spigherebbe il fatto che a un certo punto è stato tagliato appena sotto il ginocchio).

Dal punto di vista stilistico Piero è al culmine della sua ricerca di monumentalità, le linee di contorno diventano delicate cadenze decorative.

La sua è una pittura in cui raramente si assiste al dramma poiché ogni cosa diviene equilibrio dello spazio. Il tempo di Piero è eternità in cui silenzio, lentezza e sobrietà divengono gli elementi costitutivi della sua pittura, quella lentezza teorizzata da Leon Battista Alberti che in pittura si realizza attraverso il vuoto che serve per costruire moderazione ed equilibrio.

La fluidità della composizione viene accentuata dal tenue chiaroscuro che crea un effetto di controluce mentre il fondo è completamente in ombra. L'uso della luce, legge ancora una volta estrapolabile dai testi dell'Alberti, diventa l'elemento fondamentale della sua speculazione laddove ogni colore deve possedere i valori del nero e del bianco in maniera tale che il chiaroscuro possa costruire il volume delle figure.

L'Ercole è per certi versi una sintesi di tutto questo nel suo stagliarsi, eterno e immobile, eppure quasi nell'atto di muoversi, contro il fondo decorato.

Il tipo di soffitto, che si intravede nella parte superiore dell'affresco, fa riferimento al soffitto dei piani superiori perché il piano terreno della casa era coperto da volte lunettate su peducci<sup>86</sup>.

Si tratta certamente di considerazioni che non si limitano semplicemente a valutare ciò che rimane dell'opera, di per se difficile da interpretare, ma piuttosto un tentativo di valutarla in funzione del suo contesto, allargando l'indagine anche alla struttura architettonica che la ospitava. Ciò rappresenta senza dubbio una novità rispetto agli studi precedenti.

---

<sup>86</sup> Si segnala che nell'opera del Battisti è presente una proposta di ricostruzione della casa di Piero utile a far comprendere quanto affermato sino ad ora.

In anni successivi Creighton Gilbert sottolineerà il fatto che proprio il Battisti sembra essere il primo “to have noted the exceptional color scheme of the Hercules, subdued and dominated by brown and grey, with a low-key flesh color, almost the opposite of the artist’s usual bright emphasis on translucent blues and whites”<sup>87</sup>.

Ancora il Paolucci nel 1989 fa risalire la scoperta tra il 1860 e il 1870. Dopo lo stacco l’affresco passa al Volpi, a Parigi e da lì a Boston, ma non abbiamo notizie aggiuntive in merito.

Nel 1995 Hilliard T. Goldfarb<sup>88</sup>, nel catalogo del museo di Boston, afferma che l’affresco venne dipinto tra il 1416 e il 1492<sup>89</sup> per decorare una sala di rappresentanza nella casa dell’artista (casa costruita intorno al 1465) e che potrebbe trattarsi di un autoritratto di Piero stesso. Venne tagliato dai discendenti di Piero per aprire una porta, e si afferma che venne acquistata dalla Gardner tra il 1903 e il 1908 direttamente dal senatore Collacchioni che addirittura viene segnalato come “a descendant of the artist”<sup>90</sup>. Staccato, l’affresco venne portato a Parigi, poi in Inghilterra dove vi rimase per altri tre anni. Da lì portato negli Stati Uniti e pagato dalla Gardner 80.000 dollari.

Segue l’opera del Calvesi che per primo parla di ritrovamento dell’affresco tra il 1869 e il 1870. Una volta rinvenuto l’affresco viene staccato negli anni ’80, portato in una villa del senatore e da lì nuovamente in casa Graziani. Nel 1903 viene affidato al Volpi che lo vende al museo di Boston<sup>91</sup>. Dopo di lui la Maetske riporta sostanzialmente notizie analoghe senza produrre documenti nuovi.

Dopo questo breve excursus dobbiamo necessariamente trarre alcune conclusioni: il fatto che tanto il Vasari quanto il Graziani, personaggi certamente a stretto contatto con l’ambiente in cui Piero della Francesca operava lascia tutti alquanto sgomenti, e sarà proprio il Manescalchi<sup>92</sup> a far notare la cosa.

Egli infatti affermerà che proprio l’assoluta imprecisione circa le date del ritrovamento e la vaghezza con cui l’affresco viene spesso citato, perlopiù

---

<sup>87</sup> C. Gilbert, *The Hercules in Piero’s House*, in *Artibus et Historie*, 23.2002, 45, 107-116, 2002.

<sup>88</sup> H.T.Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum*

<sup>89</sup> Si tratta purtroppo di un riferimento temporale alquanto vago.

<sup>90</sup> Si tratta di un’affermazione alquanto bizzarra dal momento che non sembra che la famiglia Collacchioni vantasse parentele con la famiglia di Piero della Francesca.

<sup>91</sup> Il Calvesi riporta che la licenza di esportazione venne concessa l’11 Novembre 1906.

<sup>92</sup> R.Manescalchi, *L’Ercole di Piero tra mito e realtà*, Firenze, 2011.

all'interno di studi dedicati alla totalità dell'opera del nostro artista, potrebbero essere segno che in realtà si tratti di un "non ritrovamento", che in vero, l'affresco sia stato sempre lì, e che tanto da parte dei funzionari preposti, quanto da parte degli studiosi, si tratti semplicemente di una presa d'atto dell'esistenza dell'opera a seguito della fortuna critica che la pittura pierfrancescana conobbe alla fine dell'Ottocento.

Le conclusioni che il Manescalchi trae sono molteplici, fra di esse il fatto che l'affresco non fosse conosciuto in antico, che non si conoscono le motivazioni che portarono al suo reperimento alla fine dell'Ottocento e non si ha la certezza circa il luogo esatto in cui l'affresco si trovasse; non conosciamo il nome dello "scopritore", a meno che non si sia trattato, cosa abbastanza difficile da credere, dello stesso senatore, ed infine che gli studiosi sono discordi in merito al luogo del ritrovamento ( e dunque circa la sua originale collocazione).

Sarebbe interessante riprendere il discorso sull'opera partendo proprio da un'indagine conoscitiva di entrambi gli esemplari, quello di Boston e quello di Sansepolcro, per poi passare ad un'ulteriore ricerca d'archivio che possa mettere in luce documenti, magari fino ad ora rimasti inediti, che possano raccontare non soltanto la storia del cosiddetto "ritrovamento", ma che facciano luce prima di tutto sul contesto, specie architettonico, in cui l'opera è stata realizzata.

Perché infatti staccarla da una parete per trasferirla su di un'altra e poi ricollocarla esattamente dove stava?

Perché venderla e commissionare una copia che peraltro non si trova dove stava l'originale?

E ancora, è possibile che si tratti davvero di un ciclo pittorico più ampio?

E se così fosse non potrebbero esistere altre parti di questo ciclo che magari non sono andate distrutte o perdute?

Domande a cui speriamo la Storia dell'Arte possa presto dare le risposte.



## BIBLIOGRAFIA:

- E. Agnoletti, *Memorie di Sansepolcro*, Sansepolcro, Arti Grafiche, 1986;
- E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, Electa, 1992;
- J. R. Banker, *The coulture of Sansepolcro during the youth of Piero della Francesca*, 2003;
- J. R. Banker, *Piero della Francesca , il fratello di Don Francesco di Benedetto e Francesco dal Borgo*, in *Prospettiva*, 68, 1992, pp. 54-56;
- C. Bertelli, *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*, Milano, Cinisello-Balsamo, 1991;
- C. Bertelli, A. Paolucci (a cura di), *Piero della Francesca e le corti italiane*, Milano, Skira, 2007;
- L. Berti (a cura di), *Nel raggio di Piero: la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia, Marsilio, 1992;
- A. Brillì, *Borgo Sansepolcro: viaggio nella città di Piero*, Città di Castello, 1988;
- L. Berti, *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia, Marsilio, 1992;
- G. Centauro e M. Moribondo Lenzini (a cura di), *Piero della Francesca ad Arezzo: problemi di restauro per la conservazione futura*, in *Atti del Convegno Internazionale di studi ad Arezzo*, Venezia, Marsilio, 1992;
- G. Creighton, "The Hercules" in Piero's House, in *Artibus et Historia*, 23, n.45, 2002;
- F. Dabell, *Piero della Francesca e i pittori prospettici*, in L. Fornasari (a cura di) *Arte in Terra d'Arezzo – Il Quattrocento*, Firenze, Edifir, 2007, pag. 117;
- G. Degli Azzi-Vitelleschi, *Inventario degli archivi di Sansepolcro*, Tipografia L.Cappelli, 1914;
- R. W. Lightbown, *Piero della Francesca*, Milano, Leonardo, 1992;
- R. Longhi, *Piero della Francesca (con aggiunte fino al 1962)*, Firenze, Sansoni, 1963;
- A.M. Maetzke., *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Milano, Cinisello Balsamo, 1998;
- R. Manescalchi, *L'Ercole di Piero tra mito e realtà*, Firenze, 2011;
- A. Paolucci, *Piero della Francesca*, Firenze, Cantini, 1990, pp. 64-108;
- F. Polari, *A proposito di Piero della Francesca e della sua famiglia: nuove fonti archivistiche a Sansepolcro*, in "Proposte e ricerche: rivista di storia dell'agricoltura e

*della società marchigiana*”, Università degli Studi di Ancona, Camerino, Macerata e Urbino, pp.39-54;

- G.F. Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, 1892;
- F. Polcri, *Due ritrovamenti d'archivio a Sansepolcro (Un inedito sul polittico degli agostiniani di Piero della Francesca) (Atti giudiziari su Piero della Francesca e i suoi familiari)*, Sansepolcro, 1990;
- F. Polcri, *Sansepolcro: città medicea di confine, vicende di una crisi tra i secoli XVI e XVII*, Edizione a cura dell'Associazione “Vivere a Borgo Sansepolcro”, 1987;
- M. Salmi, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara, De Agostini, 1979;
- M. Salmi, *Un'ipotesi su Piero della Francesca*, in *Arti figurative*, III, pp. 78-84;
- M. Salmi, *L'affresco di Sansepolcro*, in *Bollettino d'Arte*, XL, pp. 230-236;
- M. Salmi, *La casa di Piero della Francesca*, in *Commentari n.s.* XXVI, 3-4, pp. 276-296;
- N.E. Silver, *Piero della Francesca in USA: from Sansepolcro to the East Coast*,
- R. W. Lightbown, *La vita e le opere di Piero della Francesca nel dizionario biografico: problemi ancora aperti*, in *Cultura e scuola*, XXXIV, pp. 11-19;
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Roma, I Mammut, 2007.

## APPENDICI



Fig. 1, Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – facciata principale in via N. Aggiunti.



Fig. 2, Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – prospetto principale #

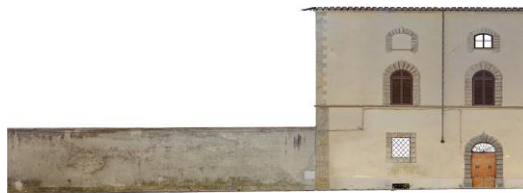


Fig.2.1, Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – prospetto principale #



Fig. 3 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso e balcone.



Fig. 4 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso.



Fig. 5 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso (particolare).

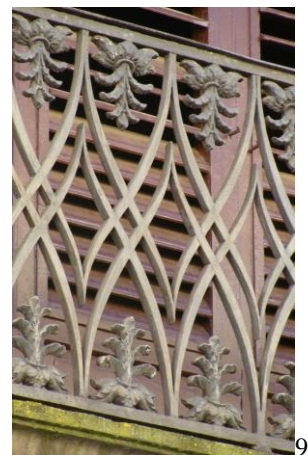


Fig. 6-9 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – balcone e alcuni particolari della ringhiera





Fig. 10-13 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portoncini laterali e finestre del piano terra.



14



15



16

Fig. 14-16 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – finestre del primo piano e dettagli delle cornici bugnate.



17



18

Fig. 17, 18 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – Finestre del secondo piano.

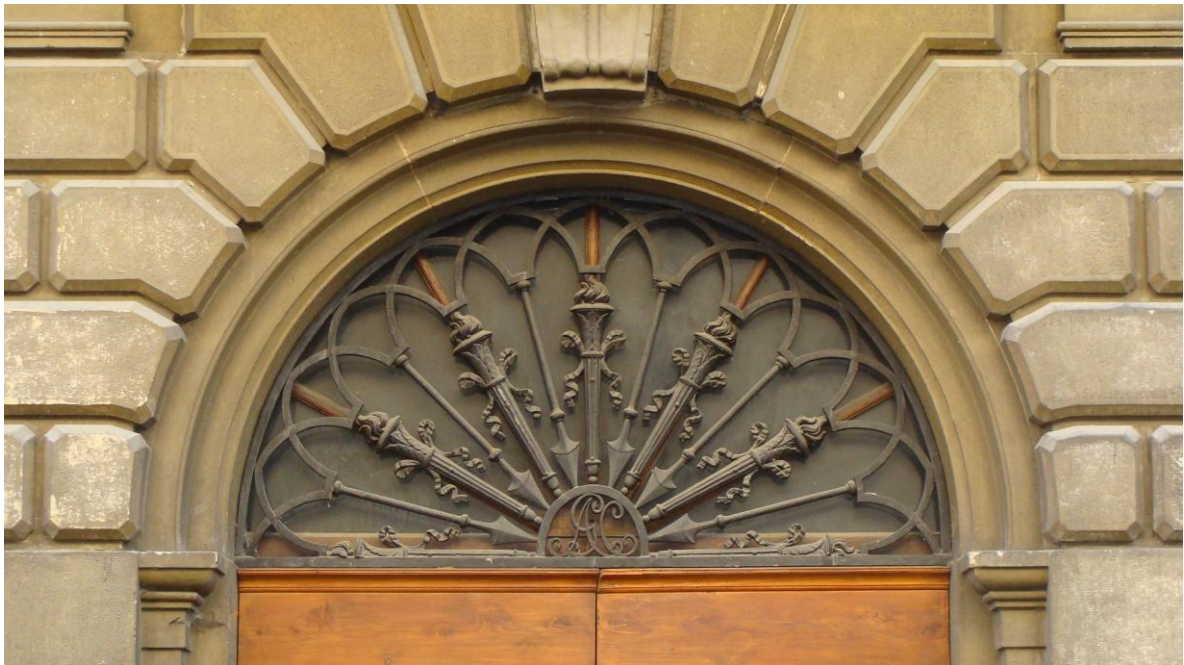


Fig. 19 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso (particolare).





20



21



22



23

Fig. 20-23 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso (particolari).





24



25



26

Fig. 24-26 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – finestre del primo piano e dettagli delle cornici bugnate.



27



28

Fig. 27, 28 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – Finestre del secondo piano.



29



30

Fig. 29, 30 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – particolari del bugnato angolare.



Fig. 31 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso, via G. Buitoni.



Fig. 32 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso, via G. Buitoni (particolare).





Fig. 33 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso, via San Niccolò.



Fig. 34 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni – portone d'ingresso, via San Niccolò (particolare).



Fig. 35 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – androne voltato a crociera.





37

Fig. 36, 37 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – cornice di una porta al piano terra e particolare.



Fig. 38 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – cornici di porte del piano ammezzato.



Fig. 39 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – cornice delle porte del piano ammezzato (particolare della soluzione angolare).





40



41



42



43



44

Fig. 40- 44 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) - cornice di porta del piano ammezzato con la scritta "Lactantius Picus" sul fregio e particolari.



45



46

Fig. 45, 46 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – particolari della scala cieca nel piano ammezzato.





Fig. 47 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) - camino.



Fig. 48 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – camino





50



51

Fig. 49-51 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (interno) – cornice di una porta al primo piano e particolari.



52



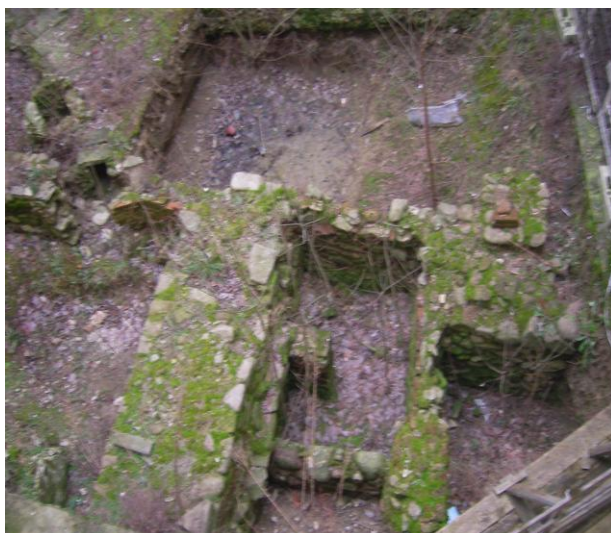
53

Fig. 52, 53 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (esterni) – giardino e veduta del camminatoio.





Fig. 54 Sansepolcro, Palazzo Collacchioni (esterno) – giardino e ninfeo.



55



56

Fig. 55, 56 Palazzo Collacchioni (esterno) – cortile e veduta dell'impianto murario cittadino.



Fig. 57 Sansepolcro, Palazzo Pichi – facciata sulla Piazza Torre di Berta.



58



59



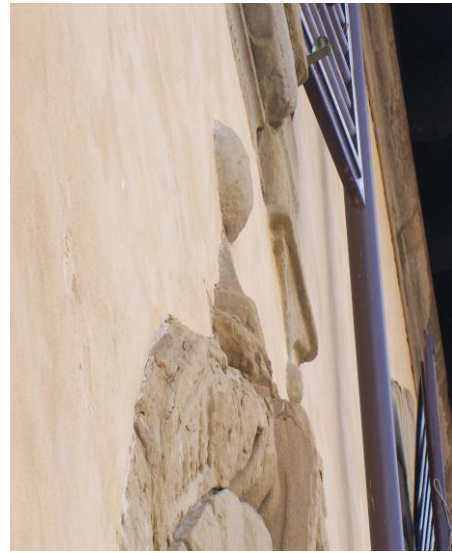
60

Fig. 58- 60 Sansepolcro, Palazzo Pichi – portone principale (particolari).





61



62



63

Fig. 61-63 Sansepolcro, Palazzo Pichi – finestre del primo piano e particolare della cornice bugnata.



64



65

Fig. 64, 65 Sansepolcro, Palazzo Pichi – particolare del bugnato posto sull'angolo della facciata.



66



67



68



69

Fig. 66, 67 Sansepolcro, Palazzo Pichi – cornice di porta (androne voltato a botte).  
Fig. 68, 69 Sansepolcro, Palazzo Pichi (interno) – cornici modanate di porte al primo piano.



70





71

Fig. 70, 71 Sansepolcro, Palazzo Graziani – facciata principale.



72



72



Fig. 72, 73 Sansepolcro, Palazzo Graziani – portone d'ingresso e particolare della cornice bugnata.



74



75



76

Fig. 74–76 Sansepolcro, Palazzo Graziani – particolare delle cornici bugnate delle finestre del piano terra, del primo e secondo piano.



77



78

Fig. 77, 78 Sansepolcro, Palazzo Graziani – particolari del bugnato angolare in facciata.



Fig. 79 Sansepolcro, Palazzo Ducci – Del Rosso – facciata principale.



Fig. 80 Sansepolcro, Palazzo Ducci – Del Rosso – finestra del tipo “inginocchiato” al piano terra.



Fig. 81 Sansepolcro, Palazzo Ducci – Del Rosso – finestra del primo piano.



Fig. 82 Sansepolcro, Palazzo Ducci – Del Rosso – finestra del secondo piano.





83



84

Fig. 83, 84 Arezzo, Palazzo della Fraternita dei Laici (via Ricasoli 8) – portone d'ingresso e finestra del primo piano.



Fig. 85 Arezzo, Palazzo Rossi – Ferrini, (via Cavour 105) – facciata



Fig. 86 Firenze, Palazzo Grifoni poi Ricci – Riccardi, oggi Budini – Gattai – veduta del fronte di palazzo sulla piazza e veduta d'angolo.



Fig. 87 Firenze, Palazzo Grifoni poi Ricci – Riccardi, oggi Budini – Gattai – portale.





Fig. 88 Firenze, Palazzo Grifoni poi Ricci – Riccardi, oggi Budini – portale (particolare).



Fig. 89 Firenze, Palazzo Giugni oggi della Porta – facciata.





Fig. 90 Firenze, Palazzo Mondragone – scorcio.



Fig. 91 Firenze – Palazzo Pandolfini.

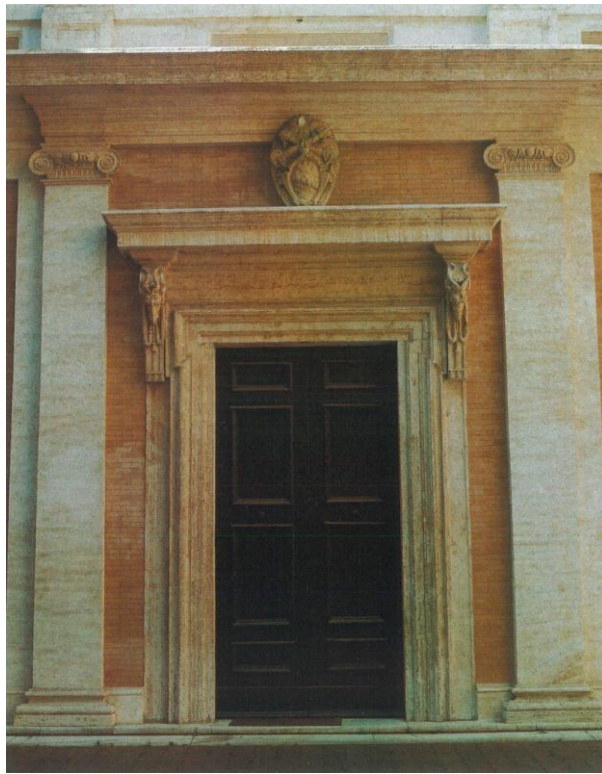


Fig. 92 Roma, Palazzo di Firenze – facciata verso il giardino e particolare del portone d'ingresso (costruito dopo il 1550).

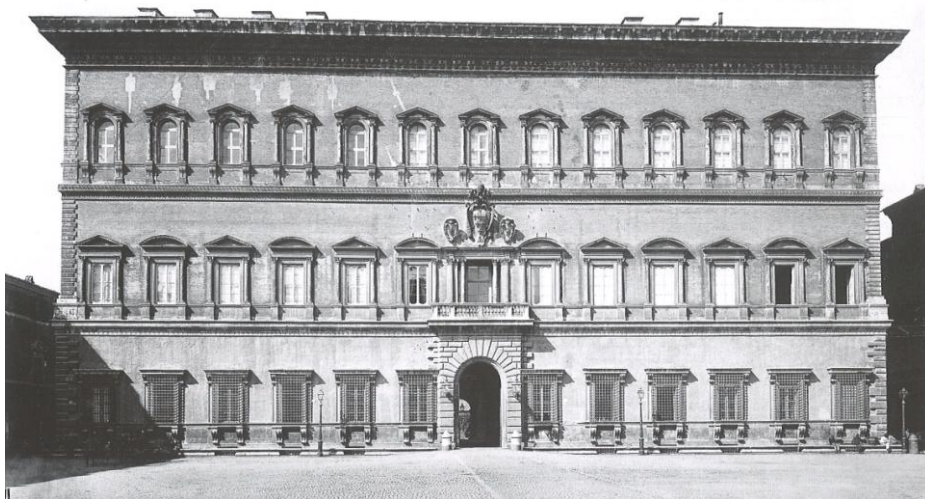


Fig. 93 Roma – Palazzo Farnese.



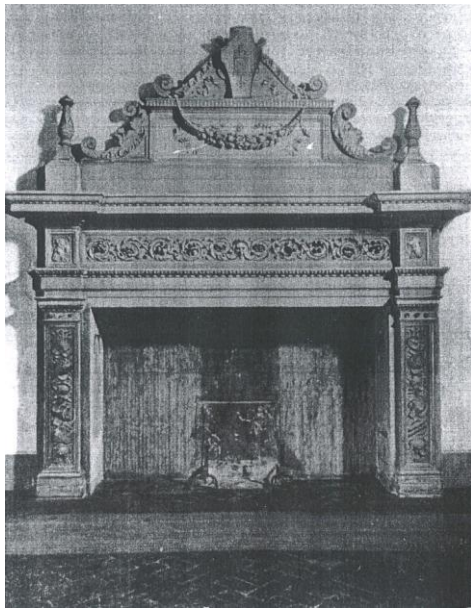


Fig. 94 S. Mosca - camino Fossombroni, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna.  
Fig. 95 Sansepolcro, Stemma della famiglia Pichi a Sansepolcro in via XX Settembre al numero 106.

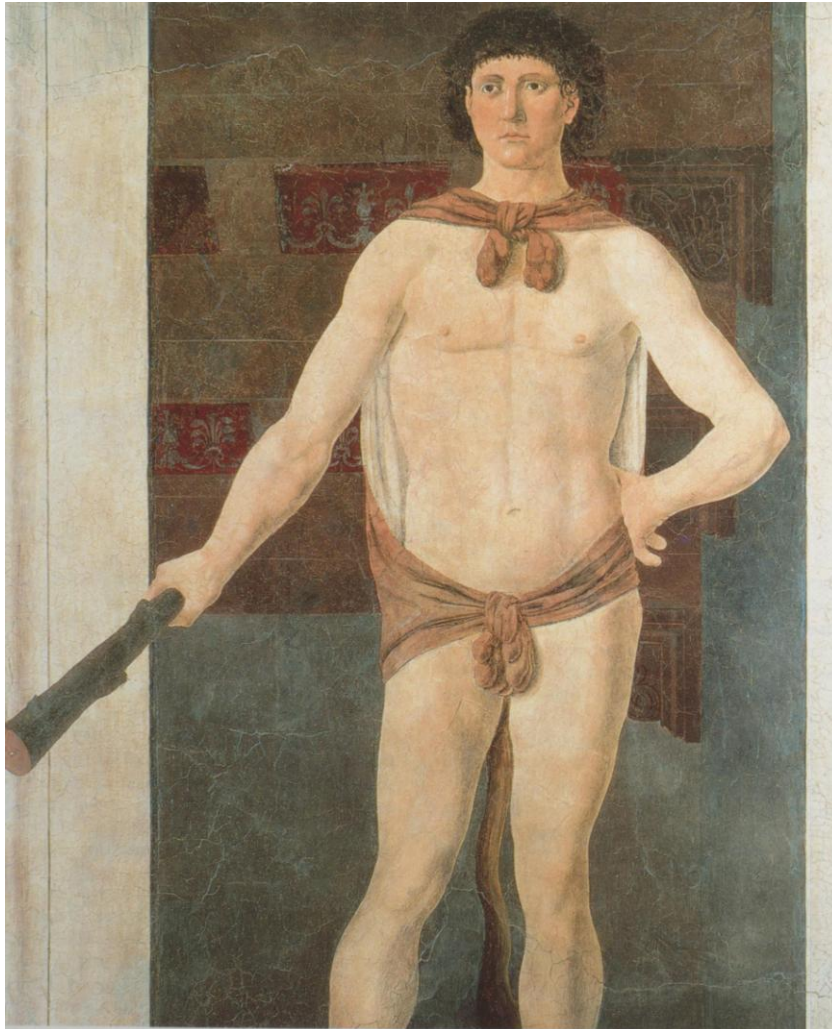
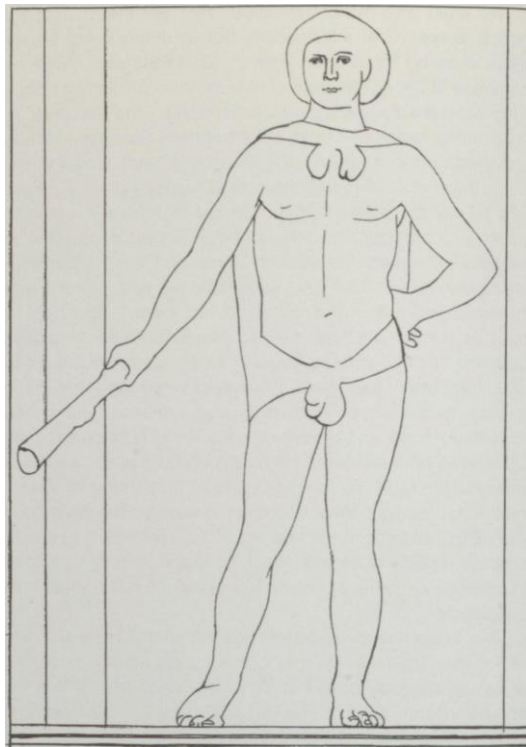


Fig. 96, Piero della Francesca, Ercole, affresco, 151x126 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fi. 97, Jan Cox, Ricostruzione dell'Ercole di Piero della Francesca, bozzetto.

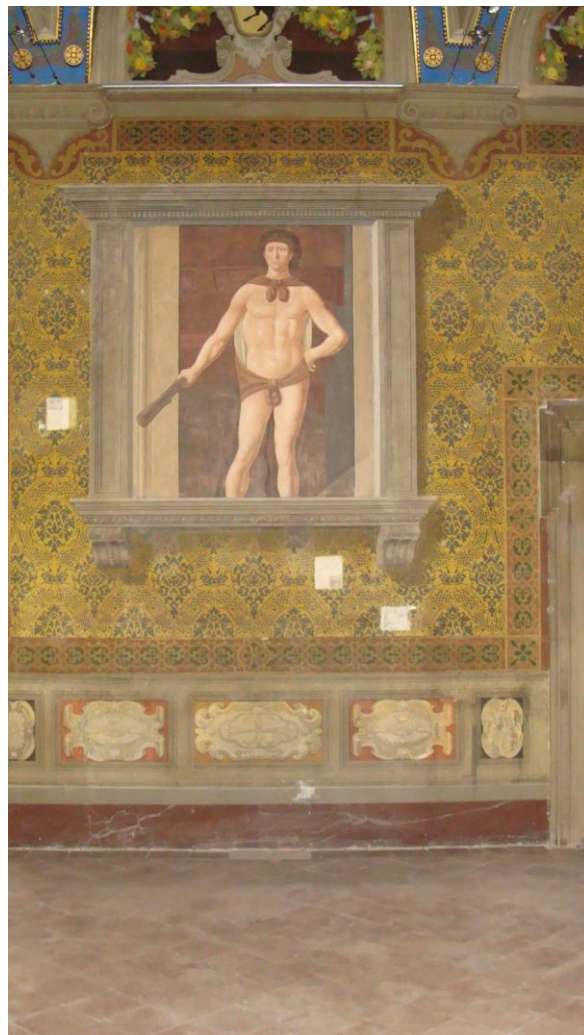
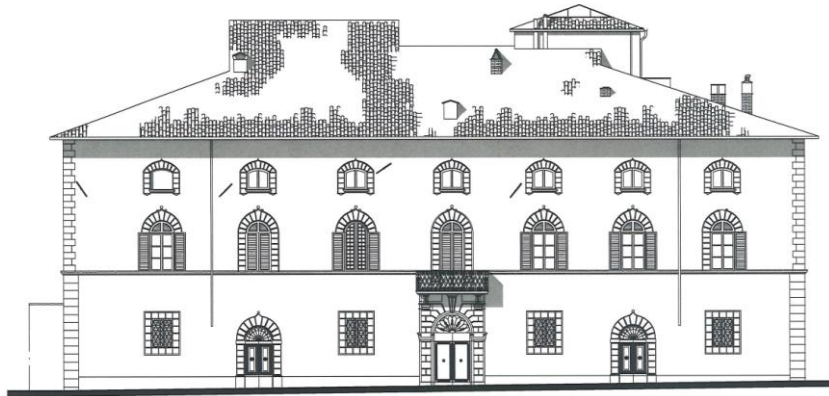
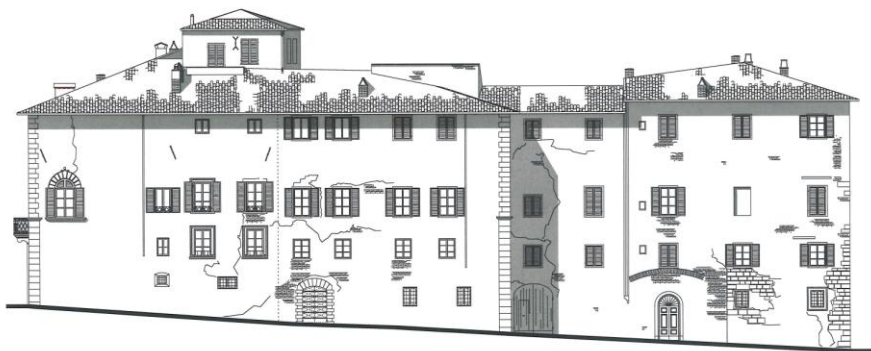


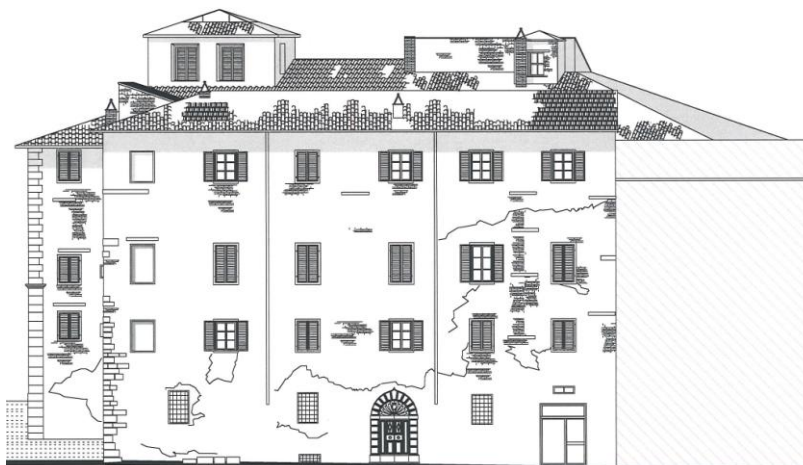
Fig. 98, Piero della Francesca, Ercole (copia), Sansepolcro, Palazzo Collacchioni



Tav. 1  
Palazzo Collacchioni – Prospetto via N. Aggiunti (scala 1:200)

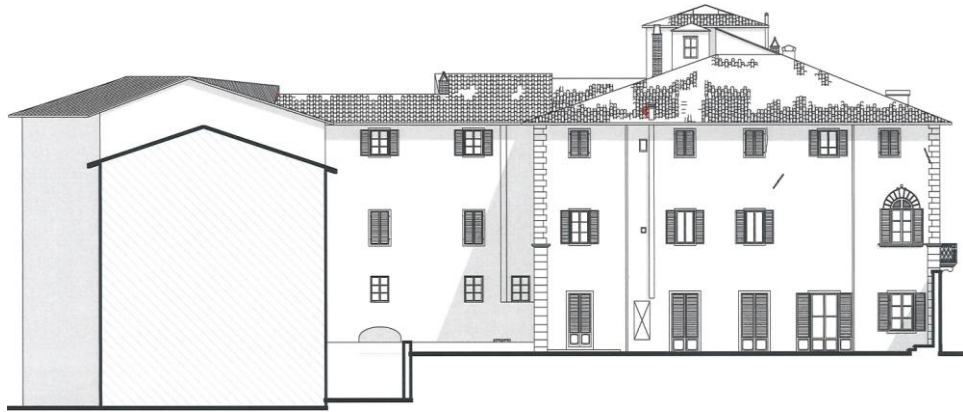


Tav. 2  
Palazzo Collacchioni – Prospetto via G. Buitoni (scala 1:200)

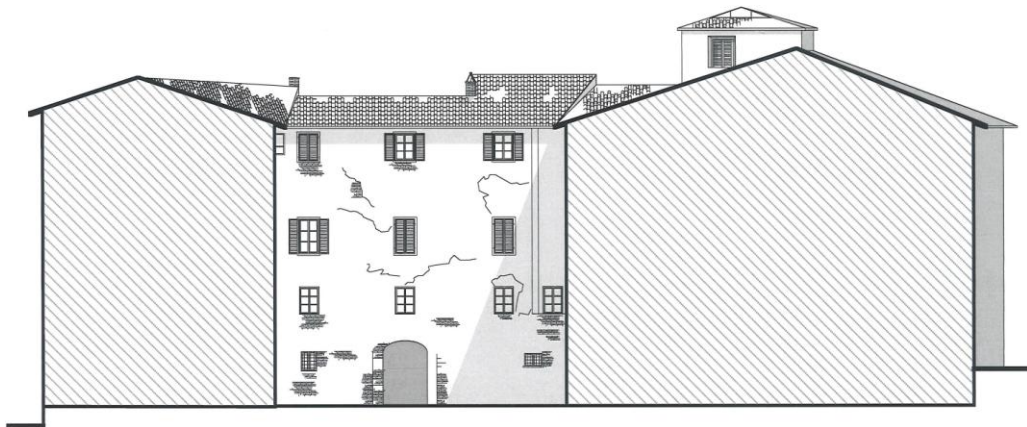


Tav. 3  
Palazzo Collacchioni – Prospetto via San Niccolò (scala 1:200)

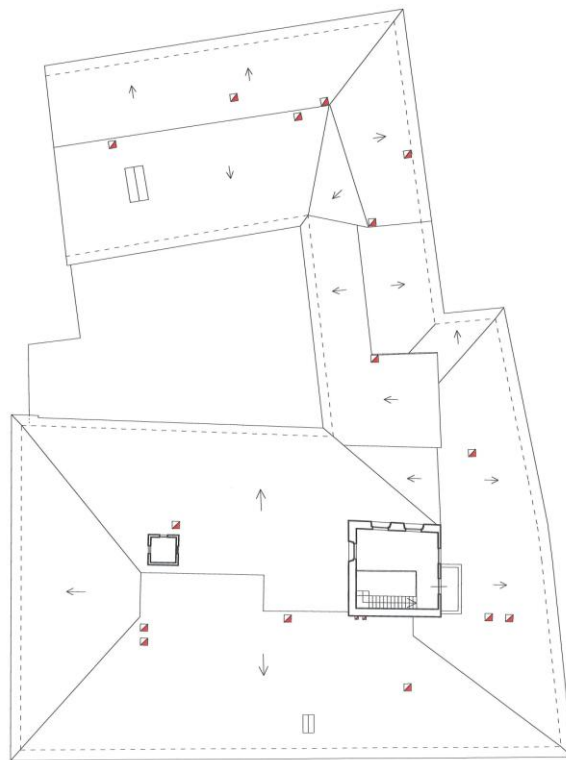




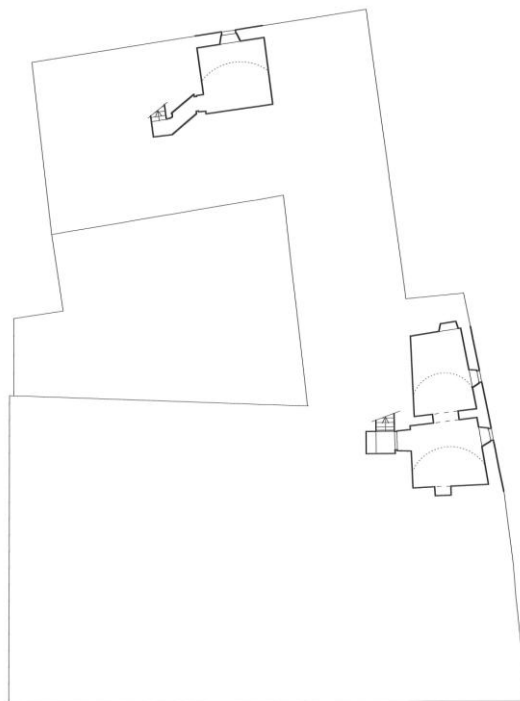
Tav. 4  
Palazzo Collacchioni – Prospetto via F. Lazzarini (scala 1:200)



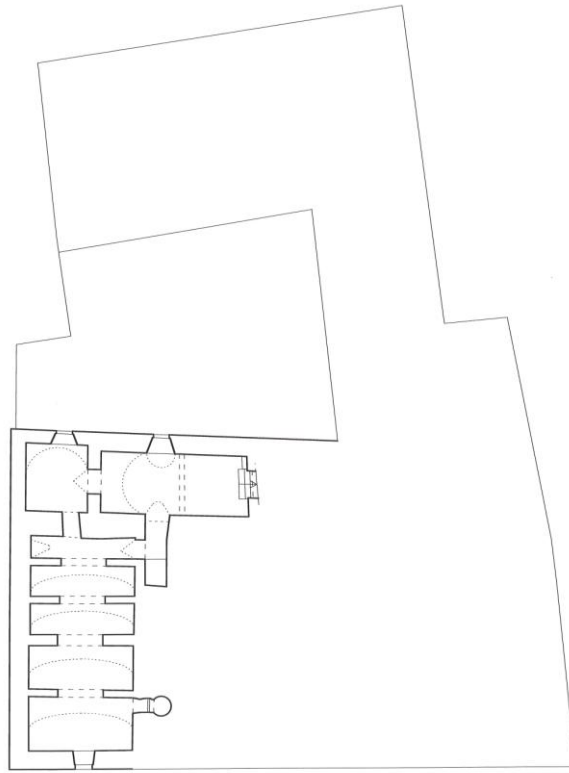
Tav. 5  
Palazzo Collacchioni – Prospetto est corte interna (scala 1:200)



Tav. 6  
Palazzo Collacchioni - Piano torretta e copertura (scala 1:200)

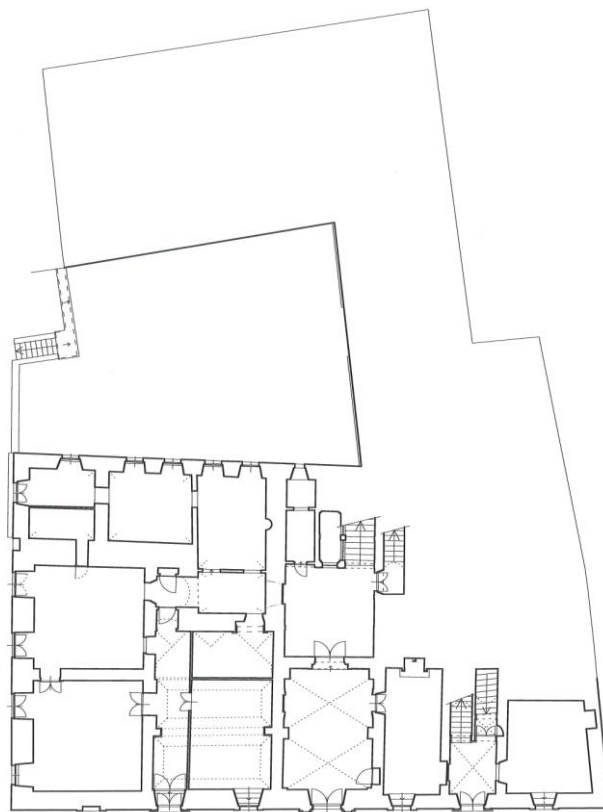


Tav. 7  
Palazzo Collacchioni – pianta piano sottostrada via S. Niccolò e via Buitoni (scala 1:200)



Tav. 8

Palazzo Collacchioni – pianta piano sottostrada via Aggiunti (scala 1:200)

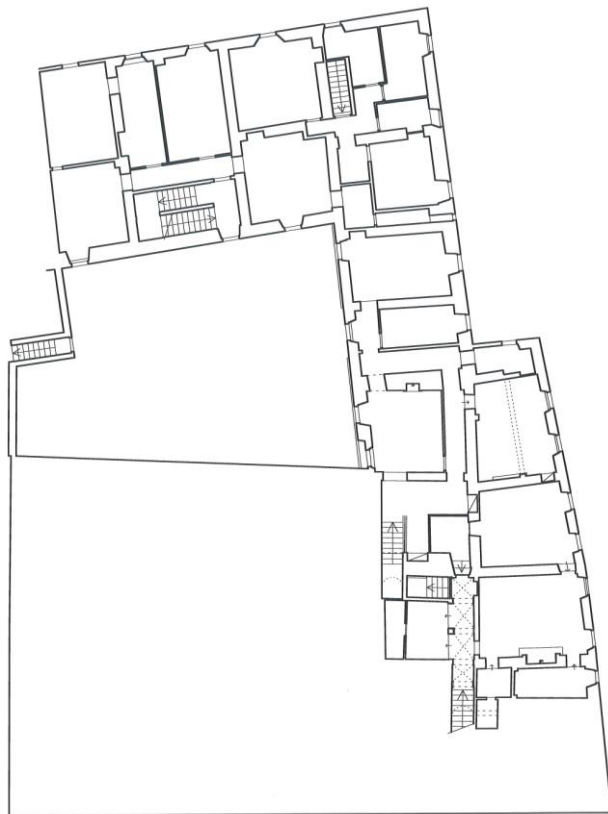


Tav. 9

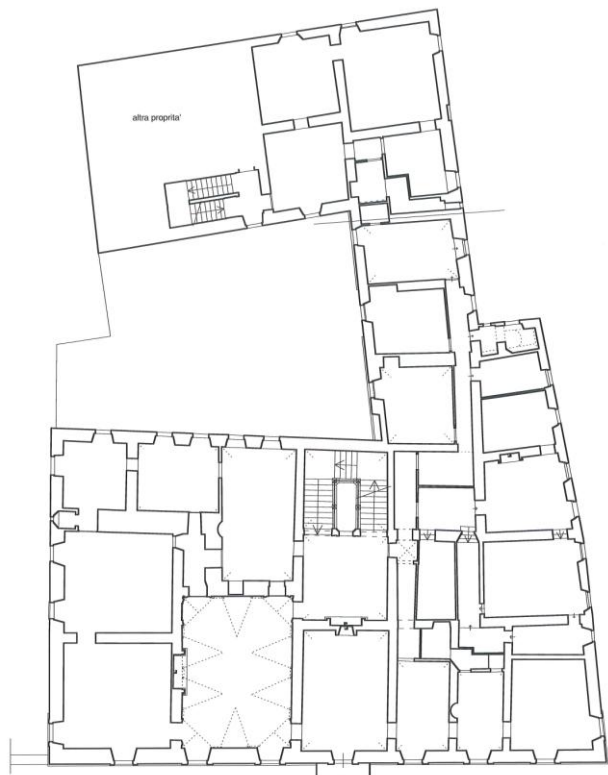
Palazzo Collacchioni – pianta piano terra via Aggiunti (scala 1:200)



Tav. 10  
Palazzo Collacchioni – pianta piano terra via S. Niccolò e via Buitoni (scala 1:200)



Tav. 11  
Palazzo Collacchioni – pianta piano ammezzato (scala 1:200)



Tav. 12  
Palazzo Collacchioni – pianta primo piano (scala 1:200)



Tav. 13  
Palazzo Collacchioni – pianta secondo piano (scala 1:200)