

IL SOFFITTO LIGNEO CASSETTONATO DELLA BASILICA DI SAN LORENZO A FIRENZE

This paper, accompanied by an abundant graphic and photographic documentation, aims at examining the historical events related to the construction of the coffered ceiling of the basilica of San Lorenzo in Florence, as well as the techniques used during its execution. Since there had been as yet no systematic study of these works, the restoration carried out between 1994 and 1999 under the Superintendency for the Environmental and Architectural Heritage of the provinces of Florence, Pistoia and Prato provided an excellent opportunity for their study and understanding. The consultation of archival and photographic-documentary material regarding the restoration allowed to examine and understand the construction techniques used. Under their current ivory-white colouring, which dates from the 19th century, two other colours were found: one pale-blue, extended throughout the entire surface of the ceiling, derived from the 1739 restoration under the Electress of the Palatinate, and another from the 15th century which was found only in some panels. Based upon literary sources an attempt was made to determine the building phases of the ceiling, relating them to those regarding the entire structure of San Lorenzo; additionally, the structure of the ceiling itself was studied and compared to other wooden structures from that period.

Quando Giovanni di Averardo de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio, nel 1420 incarica Brunelleschi di rinnovare la forma della crociera, la basilica di San Lorenzo si presentava come un edificio a tre navate con tetto a spiovente e narcece sulla facciata¹. Nel 1429 muore Giovanni de' Medici e il cantiere si arresta per diversi anni. Gli succede il figlio Cosimo il Vecchio che, non amando i modi arditi e innovativi di Filippo, si rivolgerà al suo architetto di fiducia Michelozzo, che nel 1442 (e soprattutto dopo la morte di Brunelleschi) dirigerà il cantiere fino al 1452, anno che anticipa di poco la direzione di Antonio Manetti Ciaccheri². È a partire da questi anni, che tra l'altro precedono la realizzazione della cupolina³ della crociera (1457) e la demolizione della vecchia chiesa medievale, distrutta negli anni Sessanta, che viene costruito gran parte del soffitto ligneo a cassettoni e che la chiesa di San Lorenzo assume planimetricamente le sembianze attuali⁴ (fig. 2). Il soffitto ligneo della crociera viene dunque realizzato durante gli anni in cui il cantiere di San Lorenzo è diretto inizialmente da Michelozzo e poi da Antonio Manetti Ciaccheri. Di grande aiuto per capire le fasi costruttive della chiesa e conseguentemente del soffitto ligneo sono i documenti conservati presso l'Archivio del Capitolo di San Lorenzo e in parte trascritti nella tesi di dottorato di Isabelle Hyman nel 1968. Si tratta del manoscritto denominato *Entrata e uscita delle spese fatte dal Co-*

*simo de' Medici per la muraglia nuova dell'anno 1441 al 1452 tenuta per Bartolomeo di Tommaso Sasseti*⁵. Questo documento altro non è che il libro mastro dei conti relativo alla costruzione della basilica di San Lorenzo, e comprende anche molti pagamenti per la realizzazione di palazzo Medici. Bartolomeo di Tommaso Sasseti è infatti il contabile dei due cantieri. In questo registro, come nota anche la Hyman, nonostante in più occasioni si parli dei maestri legnaioli impiegati, mai si fa cenno alla costruzione del palco cassettonato⁶. Ci sono però annotazioni preziose che si riferiscono all'acquisto di legname relativo alla costruzione delle capriate del tetto, utili per ricavarne la datazione: "Tano di Bartolomeo legnaiolo de avere a dì 5 di febbraio 1449 [1450 stile comune] lire cxxii per 3 abeti grandi di braccia 22 l'uno per asticciolate de' cavalletti della chiesa, posto legname dare a 208, lire 132. E a dì detto lire xxxiiii per due abeti di braccia 12 l'uno per puntoni de' cavalletti posto legname debi dare in questo a 208, lire 34. E a dì detto per xli soldi xiii denari iiii per 5 abeti di braccia 22 l'uno [...] per arcali del tetto della chiesa posta legname a 208, lire 41.13.4"⁷. Le asticciolate e i puntoni dei cavalletti sono da considerarsi come le catene e i puntoni delle capriate, mentre con il termine "arcali" si intendono gli arcarecci, vale a dire ciascuna delle travi orizzontali appoggiate ai puntoni delle capriate, che sorreggono i travicelli sui quali è sistemato il manto di copertura. Nel registro, a

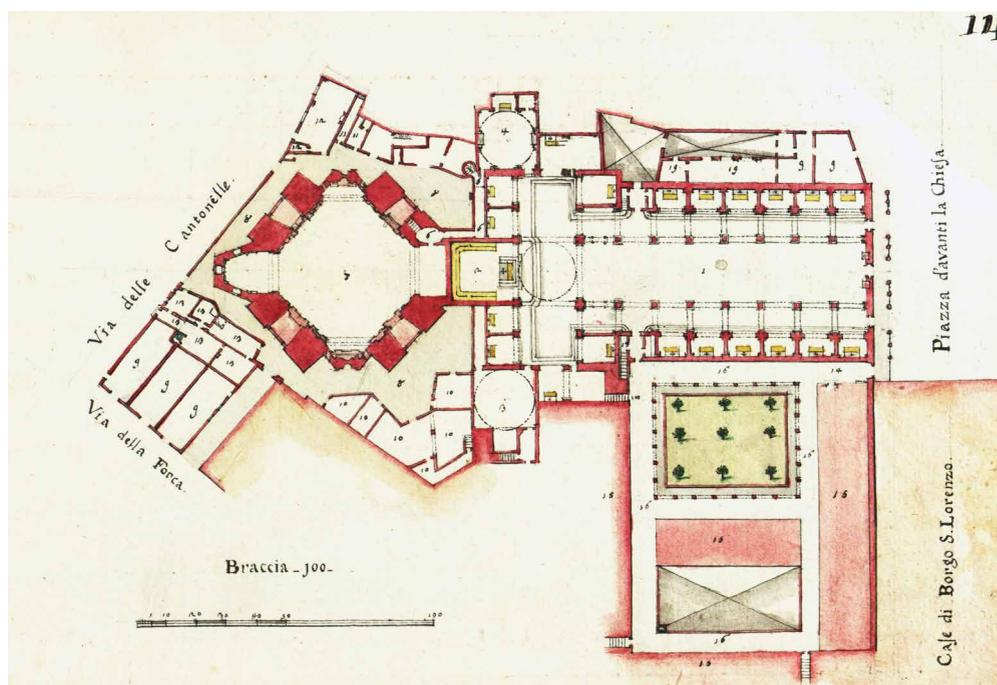
partire dal giugno 1449 (stile comune), è riportato anche l'acquisto di un considerevole quantitativo di embrici, utilizzati per la realizzazione del tetto⁸. Le annotazioni del Sasseti si riferiscono alle capriate del transetto, dato che in quegli anni la nuova costruzione era ferma alle prime tre campate della navata ed era ancora in piedi la navata tripartita della vecchia basilica medioevale. Un altro documento fondamentale per circoscrivere gli anni in cui viene realizzato il soffitto cassettonato del transetto è rappresentato da *Le onoranze fiorentine del 1459*, un anonimo poema il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il codice, dedicato a Galeazzo Maria Sforza e a Pio II, è identificato dalla segnatura *Magliabechiano VII 1121* e descrive in versi le glorie di Cosimo, dei figli Pietro e Giovanni e del nipote Lorenzo il Magnifico. Il testo viene scritto tra il 1459, anno della visita a Firenze dello Sforza e di papa Pio II, e la morte di Pietro avvenuta nel 1469⁹. L'anonimo poeta descrive il soffitto della basilica: "La maggior nave ha 'l palco d'oro fine / d'azzurro oltremarino e pien di rose / lustranti come stelle mattutine"¹⁰. In questo caso la "maggior nave", è da identificarsi con il soffitto del transetto, dato che all'epoca non era ancora stato abbattuto il corpo longitudinale medioevale. Da questo scritto si può dunque dedurre che nell'anno 1459, o di lì a poco, il soffitto della crociera era stato completato e si presentava con l'originaria



pagina 23

Fig. 1 Basilica di San Lorenzo, Firenze. Veduta dell'interno.

Fig. 2 Pianta della chiesa di San Lorenzo, Firenze (da Palazzi, Ufizi e Tribunali ed altre Fabbriche pubbliche di appartenenza di S.A.R., Archivio Nazionale di Praga, Rodinný Archiv Toskánských Habsburků, mappe e piante, B.A.49, c. 15).



¹ Le sembianze di questo edificio le conosciamo grazie alle illustrazioni del *Codice Rustici* e alla veduta di Pietro del Massaio custodita presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Per il *Codice Rustici* si veda: Firenze, Seminario Maggiore di San Frediano al Cestello (d'ora in avanti SMSFC), Codice di Marco di Bartolomeo Rustici, 1440-1450 ca. Per la Veduta di Pietro del Massaio si veda: Biblioteca Nazionale di Parigi (d'ora in avanti BNF), ms. Latin, 4802, c. 132v. Per le vicende costruttive di epoca medioevale si veda: *La basilica di San Lorenzo in Firenze e le Cappelle Medicee*, a cura di A. Fortuna, Firenze 1954; P. RUSCHI, *San Lorenzo prima del Brunelleschi*, in *San Lorenzo 393-1993. L'Architettura. Le vicende della fabbrica*, catalogo della mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, 25 settembre-12 dicembre 1993), a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 37-40. *San Lorenzo: la chiesa dei Medici, la biblioteca di Michelangelo; con le immagini della mostra Umanesimo e padri della chiesa*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 febbraio-9 agosto 1997), a cura di A. Mondori, Milano 1997; E. GIANNARELLI, *L'antica San Lorenzo: storia e leggenda dalla tarda antichità al medioevo*, in *Alla riscoperta delle chiese di Firenze*, 5 (*San Lorenzo*), a cura di T. Verdon, Firenze 2007, pp. 39-58. Per le vicende costruttive quattrocentesche della basilica di San Lorenzo si veda: E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976, p. 179; A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da la novella del Grasso*, a cura di D. De Robertis, G. Tanturli, Milano 1976, p. 106; G. MOROLLI, *Le fasi di San Lorenzo*, in F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani. Francesco della Luna, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Bugliano, Antonio Manetti Ciaccheri, Giovanni di Domenico da Gaiole, Betto d'Antonio, Antonio di Betto, Giovanni di Piero del Ticcio, Cecchino di Giaggio, Salvi d'Andrea, Maso di Bartolomeo*, Roma 1979, pp. 77-140; G. MOROLLI, *La "croce" di Giovanni, i "più modi" di Filippo (1442-1428)*, in *San Lorenzo 393-1993... cit.*, pp. 47-52; G. MOROLLI, *Non solo Brunelleschi: San Lorenzo nel Quattrocento*, in *Alla riscoperta delle chiese... cit.*, pp. 59-109; R. DALLA NEGRA, *San Lorenzo 393-1993. L'Architettura. Vicende della fabbrica, "Antichità Viva"*, XXXIII, 1994 (1995), 6, pp. 54-56.

² Antonio Manetti Ciaccheri (Firenze, 1404-1460) si forma nell'ambito di Brunelleschi, del quale fu tecnico-esecutore di gran parte dei suoi modelli architettonici. Non va confuso con Antonio di Tuccio Manetti (Firenze, 1423-1497) noto per aver scritto la biografia di Filippo Brunelleschi.

³ In realtà Brunelleschi aveva concepito per il punto di intersezione dei due bracci della crociera non una cupola emisferica ma una volta a vela. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi... cit.*, p. 111; MOROLLI, *Le fasi di San Lorenzo... cit.*, p. 108; MOROLLI, *Non solo Brunelleschi... cit.*, p. 72.

⁴ Cfr. la pianta della chiesa di San Lorenzo in Palazzi, Ufizi e Tribunali ed altre Fabbriche pubbliche di appartenenza di S.A.R., Archivio Nazionale di Praga, Rodinný Archiv Toskánských Habsburků, mappe e piante, B.A.49, c. 15. Si ringrazia Eva Drasarova e Jan Kahuda del Národní archiv, e Francesca Funis per la segnalazione.

⁵ Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo (d'ora in avanti ACSL), ms. 2301, *Entrata e uscita delle spese fatte dal Cosimo de' Medici per la muraglia nuova dell'anno 1441 al 1452 tenuta per Bartolomeo di Tommaso Sasseti*. Molti di questi documenti sono riportati in I. HYMAN, *Fifteenth century Florentine studies: The Palazzo Medici and a ledger for the Church of San Lorenzo*, Phil. diss., New York University, 1968. La Hyman riporta una vecchia segnatura del manoscritto indicandolo come ms. A3.

⁶ HYMAN, *Fifteenth century... cit.*, p. 415, nota 63.

colorazione azzurro-oro e ornamentazioni a rilievo. Il resto del soffitto dovette essere eseguito tra il 1465 e il 1480, dopo il completamento delle tre navate¹¹.

Attualmente il soffitto della basilica si presenta nella versione ottocentesca color bianco-avorio, con cassettoni quadrati caratterizzati da cornici dorate decorate a ovuli e frecce, con al centro un grande fiore scolpito in legno anch'esso dorato; in tre riquadri della navata mediana del corpo longitudinale sono presenti le armi della Casa Reale (figg. 1-3). Questo tipo di colorazione venne eseguita nel 1860 da Gaetano Baccani, che si occupò anche della rivisitazione delle modanature architettoniche in pietra serena, delle modifiche alla parete di fondo del coro e della tinteggiatura delle pareti della chiesa¹². In vista delle celebrazioni per i milleseicento anni dalla sua fondazione (393-1993), la basilica di San Lorenzo venne sottoposta, ad opera dall'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le province di Firenze, Pistoia e Prato, a un'importante campagna di restauri¹³. I lavori, che si svolsero negli anni compresi tra il 1986 e il 1999, unitamente alla comparazione con le fonti scritte, hanno fatto emergere dati fondamentali per la conoscenza dell'edificio e del soffitto.

La chiesa può essere divisa in due blocchi: il primo è quello caratterizzato dalla crociera (transept e prime tre campate confinanti delle navate), il secondo è quello che riguarda le ulteriori cinque campate del corpo longitudinale. La differenza tra i due blocchi è riscontrabile a partire dal tet-

to, dove nella zona del transept e delle prime tre campate della navata maggiore sono presenti capriate a tre monaci, mentre nel resto dell'edificio si presentano con un unico monaco centrale. Sebbene non avvertibile da terra, anche il soffitto ligneo a cassettoni, in questo punto, presenta un notevole abbassamento del piano d'imposta. Ambedue i manufatti (tetto e soffitto) rimandano a soluzioni tecniche che rimarcano la cesura della fabbrica laurenziana in corrispondenza della terza campata, "laddove, attorno al 1452, il cantiere, giunto ormai a ridosso della preesistente chiesa medioevale, ancora in essere, subisce una battuta d'arresto"¹⁴. A seguito del restauro del soffitto ligneo è emerso che sotto l'attuale coloritura bianco-avorio, riferibile alla redazione ottocentesca, ne esistono altre due. La prima è caratterizzata da un celeste intenso, è estesa all'intera superficie del soffitto, ed è relativa ai lavori di restauro patrocinati nel 1739 dall'Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa de' Medici, ultima esponente della famiglia¹⁵. Dell'entità dei lavori parla Ferdinando Ruggieri nella sua relazione consuntiva del 1742: "Si passò ad ornare la soffitta, nella quale si aggiunsero tutti i rosoni delle incorniciature de' quadrati, e se ne fecero molti di nuovo di quelli, che si veggono nel mezzo di essi quadrati. Si fecero poi intagliare tutti i bastoni, e le cornici intorno di detti quadri, e di nuovo le Armi della Casa Reale; dal che tutto l'intaglio si messe a oro, e il liscio si fece color dell'Aria, e il simile fu fatto al Cornicione di pietra, che rigira la detta soffitta dorandolo nella maggior parte"¹⁶. Tali interven-



Fig. 3 Basilica di San Lorenzo, Firenze. Particolare del soffitto ligneo a cassettoni.

pagine 26-27

Fig. 4 Scuola di Giulio Parigi, *Prospettiva dell'Apparato*, 1610. Veduta della basilica di San Lorenzo in occasione delle esequie di Enrico IV re di Francia e di Navarra.

Fig. 5 Stefano della Bella, *Veduta della basilica di San Lorenzo in occasione delle esequie del principe Francesco de' Medici*, 1634.

ti erano in sintonia con il gusto estetico del tempo e con le raffinate tonalità delle pitture murali realizzate da Vincenzo Meucci nello stesso anno e presenti nella cupola e nei pennacchi sferici. All'epoca il soffitto era dunque caratterizzato da riquadri celesti con cornici dorate impreziosite da fusaiole e fiori riccamente modellati e dorati. Al di sotto di questa redazione cromatica sono state rinvenute tracce più o meno consistenti di coloriture quattrocentesche:

i pannelli di fondo dei cassettoni si presentavano di colore blu (azzurrite) ed erano delimitati da un doppio ordine di cornici, quella esterna, con modanatura a gola diritta, finemente decorata con motivi a foglia, quella interna, dorata, ed intagliata ad ovuli e dardi; sui pannelli campeggiavano fiori dorati finemente intagliati. Le grandi cornici che formano l'intelaiatura del soffitto a cassettoni, la cui trama è costituita dalle catene delle sovrastanti capriate, presentavano ampie specchiature con fondi rossi delimitati da piccole cornici dipinte ad ovuli e dardi. Entro queste specchiature erano poste le fusaiole, sulla cui configurazione originaria sono possibili solo congetture giacchè esse furono tutte rimodellate durante l'intervento settecentesco¹⁷.

Questa redazione quattrocentesca, a cui alludono alcune stampe realizzate nel corso del XVII secolo dalla scuola di Giulio Parigi (fig. 4), da Francesco Cecchi Conti, Giovanni Falda, Jacques Callot e Stefano della Bella (fig. 5) non era presente nel soffitto dell'intera chiesa, ma soltanto nel cassettonato della cappella maggiore, del transetto e nelle prime tre campate della navata centrale¹⁸. L'indagine effettuata nelle restan-

ti parti del soffitto, infatti, non ha fatto emergere alcuna decorazione o coloritura sotto quella settecentesca, ulteriore segnale della netta cesura tra le due zone. Secondo Riccardo Dalla Negra, che diresse i lavori di restauro, è plausibile supporre che in occasione del completamento della navata e conseguentemente della realizzazione del soffitto, nel periodo compreso tra il 1465 e il 1480, sia stato deciso di lasciare il palco neutro e senza alcuna decorazione.

Le ornamentazioni quattrocentesche si presentavano consunte e lacunose, ma in corrispondenza di un cassettono della navata maggiore sono risultate sufficientemente conservate, tanto da permettere una parziale reintegrazione pittorica eseguita con criteri di distinguibilità. "Il cassettono, così reintegrato, è stato ampiamente documentato per poi essere ricoperto da strati di carta giapponese fatti aderire tramite colla vegetale così da garantire una facile reversibilità"¹⁹ (fig. 6). Su tali strati è stata poi stesa una coloritura bianco-avorio quanto più possibile simile a quella ottocentesca. La scelta di privilegiare la versione ottocentesca è stata dettata dalla prevalenza all'assetto figurativo ereditato dall'ultimo intervento del Baccani, che aveva investito tutta la chiesa, compresi i rimodellamenti di buona parte delle modanature architettoniche, e del soffitto ligneo.

Stilisticamente i soffitti lignei a cassettoni rimandano ai palchi lignei cassettonati dell'architettura romana che, utilizzati per coprire l'orditura delle travi del tetto, erano caratterizzati da lacunari li-

⁷ ACSL, ms. 2301, 232r. Si vedano anche i fogli: 107v, 108r, 207v, 208r, 231v, 269v. Ci si riserva di pubblicare i documenti in un ulteriore studio.

⁸ ACSL, ms. 2301, 234r.

⁹ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCf), *Magliabechiano VII*, 1121, *Le onoranze fiorentine del 1459* (già Strozzi 4 391). L'anonimo poema è intitolato da mano posteriore *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figliuoli e dell'onoranza fatta l'anno 1459 al figliuolo del duca di Milano e al Papa nella loro venuta a Firenze*. Il manoscritto è stato pubblicato nel 2011: *Le onoranze fiorentine del 1459. Poema anonimo*, a cura di N. Newbigin, Pisa 2011. Il codice è stato studiato anche da: M.P. CECCARELLI, *Le "Terze rime" in lode di Cosimo de' Medici: ipotesi su un manoscritto*, "Notizie da Palazzo Albani", 16, 1987, 2, pp. 24-50; L. BIAGINI, Scheda 2.4, in *Le tems revient, l' tempo si rinnova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992), a cura di P. Ventrone, Cinisello Balsamo 1992, pp. 152-153; V. PIZZA, *Terza rima per le celebrazioni del 1459 (Magliabechiano VII 1121): edizione, introduzione e commento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1997. Il poema anonimo è anche citato da HYMAN, *Fifteenth century...* cit., pp. 213-214.

¹⁰ Si veda il volume della Newbigin: *Le onoranze fiorentine del 1459...* cit., pp. 43-44, versi 1072-1113.

¹¹ MOROLLI, *Le fasi di San Lorenzo...* cit., pp. 77-140; G. MOROLLI, *La "Reggenza" di Antonio Manetti Ciaccheri*, in *San Lorenzo 393-1993...* cit., pp. 59-64; MOROLLI, *Non solo Brunelleschi...* cit., pp. 59-109.

¹² ACSL, f. 13, pp. 195-196 (23 novembre 1859). Si veda anche: V. TESI, *I restauri di Gaetano Baccani*, in *San Lorenzo 393-1993...* cit., pp. 163-164.

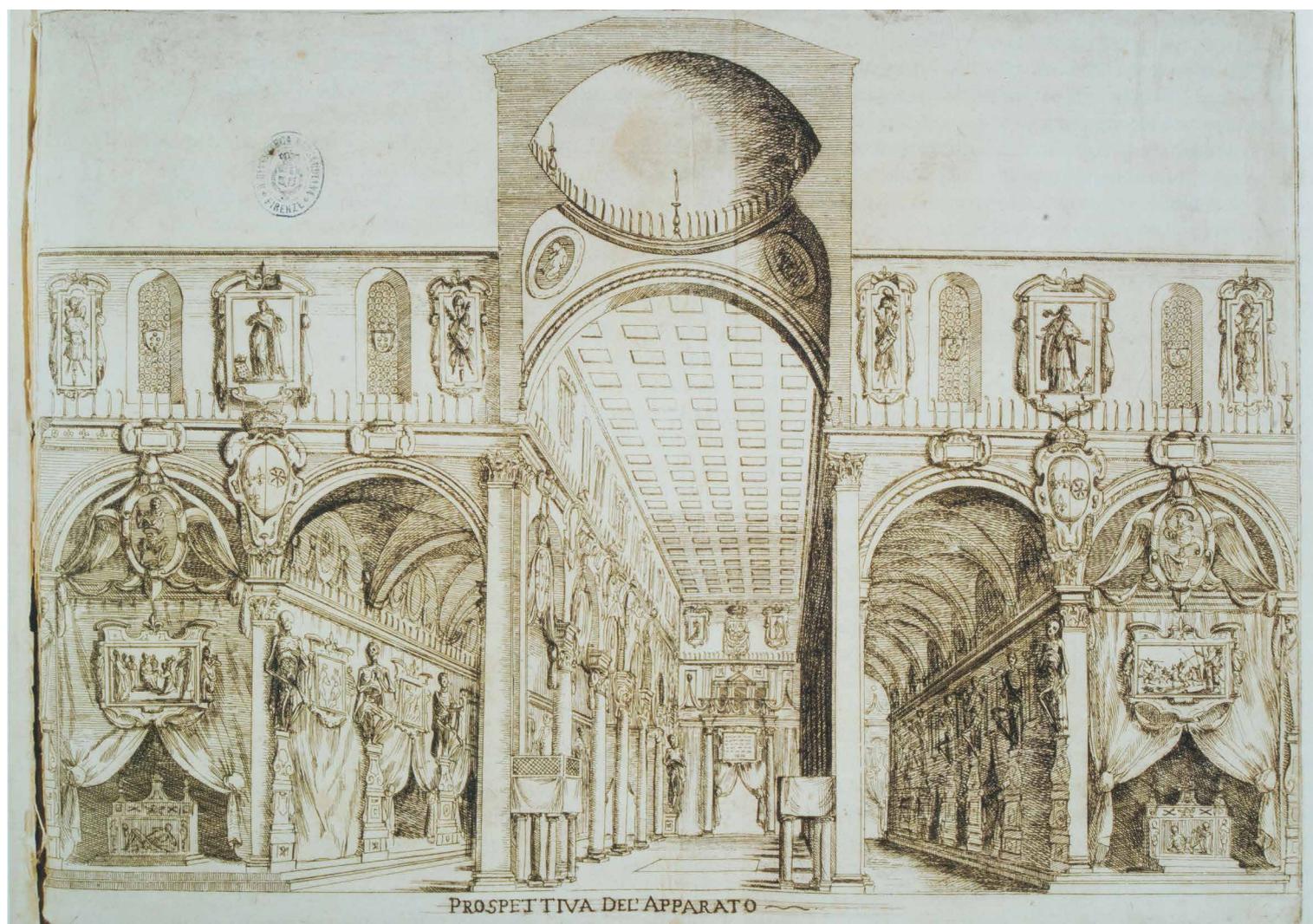
¹³ I lavori di restauro promossi dalla Soprintendenza vennero diretti dall'architetto Riccardo Dalla Negra e realizzati dalle ditte Cellini Srl e Andrea Fedeli. I risultati dell'intervento di restauro sono riportati in: R. DALLA NEGRA, *Il restauro della Basilica di San Lorenzo a Firenze*, "Bollettino Ingegneri", VL, 1999, 7-8, pp. 3-7; A. FEDELI, *Conservazione e restauro dei soffitti lignei: tre esempi*, in *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 195-210; R. DALLA NEGRA, *Il restauro della basilica di San Lorenzo a Firenze*, in *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. Carbonara, III, Torino 2008, pp. 199-220.

¹⁴ DALLA NEGRA, *Il restauro della Basilica...* cit., p. 4.

¹⁵ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF), *Mediceo del Principato*, 6305, c. 15r (19 gennaio 1739). Si tratta di una lettera scritta dall'Elettrice Palatina al cardinale Guadagni, vicario di Roma, in cui spiega le ragioni dell'intervento di restauro.

¹⁶ ACSL, 39, *Relazione dei lavori eseguiti nei fondamenti e nel cimitero sotterraneo della Basilica di San Lorenzo, sotto la direzione dell'Architetto Ferdinando Ruggieri per ordine di Anna Maria Luisa principessa di Toscana*. 1741, c.7r. I lavori di "risarcimento della soffitta" sono descritti nei documenti relativi al restauro del complesso laurenziano. Si veda ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 108, c. 115. Tali documenti, trascritti dal Moreni nel volume *Continuazione delle memorie storiche dell'Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze del 1816-1817*, sono integralmente riportati in: P. ROSELLI, O SUPERCHI, *L'edificazione della Basilica di San Lorenzo, una vicenda di importanza urbanistica*, Firenze 1980, pp. 54-61.

¹⁷ DALLA NEGRA, *Il restauro della Basilica...* cit., p. 5.



¹⁸ Scuola di Giulio Parigi, *Prospettiva dell'Apparato*, 1610 (esequie in effigie in onore di Enrico IV re di Francia e di Navarra); Jacques Callot, *Esequie dell'Imperatore Matthias*, 1619; Stefano della Bella, *Esequie del principe Francesco de' Medici*, 1634; Francesco Cecchi Conti, *Veduta dell'altare maggiore della basilica di San Lorenzo*, 1642; Giovanni Falda, *Esequie del Granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici*, 1671. In questo gruppo di incisioni il soffitto ligneo cassettonato del corpo longitudinale è raffigurato semplice, senza alcuna ornamentazione, a differenza del soffitto della crociera che viene rappresentato ornato di cornici intagliate e rosoni. Alcune di queste raffigurazioni sono riportate in F. FEDELI, *Donatello Pontormo Giambologna. Un dialogo nascosto. Nuove considerazioni sui pulpiti di Donatello nella basilica di San Lorenzo a Firenze*, Firenze 2014, pp. 64-66.

¹⁹ DALLA NEGRA, *Il restauro della Basilica...* cit., p. 6.

²⁰ L.B. ALBERTI, *L'Architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, II, pp. 646-647 (libro VII, cap. XV, 8).

²¹ Il Tempio di Bel a Palmira, in Siria, in epoca bizantina venne trasformato in chiesa cristiana, mentre nel 1132, a seguito della conquista araba, in moschea. Le sue rovine erano considerate tra le meglio conservate del sito. Fu distrutto nel 2015 dai militanti del gruppo terroristico dello Stato Islamico. Per un approfondimento sull'architettura in Siria si veda: Si veda: H.C. BUTLER, *Early Churches in Syria: fourth to seventh centuries*, edited by E. Baldwin Smith, Princeton 1929; *Palmyra, Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*, herausgegeben von T. Wiegand, Berlin 1932.

²² *Baalbek, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, herausgegeben von T. Wiegand, Berlin-Liepzig 1921-1925; M. ALOUF, *History of Baalbek, San Diego 1998*; *Baalbek: im Bann römischer Monumentalarchitektur*, herausgegeben von M. Van Ess, T. Weber, Mainz am Rhein 1999.

gnei piani di forma quadrata, rettangolare o poligonale, delimitati da cornici costituite da modanature decorate con ovuli, frecce, perle, foglie etc.²⁰. Sappiamo che i soffitti che sovrastavano le celle dei templi erano lignei e il loro aspetto non differiva da quelli in pietra. Ne sono un esempio i soffitti lignei del Tempio di Bel a Palmira in Siria, opera consacrata nel 32 d.C.²¹, e il Tempio di Bacco a Baalbek in Libano, realizzato alla metà del II secolo d.C. sotto il regno dell'imperatore Antonino Pio (138-161). Quest'ultimo, trasformato in chiesa cristiana dall'imperatore Teodosio (392-395 d.C.), e sul quale sono stati condotti importanti studi e ricostruzioni, era un tempio periptero completamente circondato da colonne, caratterizzato da una ricchissima decorazione, e da un controsoffitto ligneo a cassettoni²². Altro esempio, sul quale la critica mantiene però delle riserve, è dato dal soffitto ligneo dalla basilica palatina di Treviri in Germania, realizzato, per volontà dell'imperatore Costantino (306-337), nel secondo decennio del IV secolo. Si tratta di una grande aula rettangolare attualmente coperta da

un soffitto ligneo a lacunari quadrati decorati presumibilmente con emblemi del potere imperiale. Sebbene il soffitto sia stato realizzato in epoca moderna, questo edificio può fornirci l'idea di quelle che dovevano essere le sembianze di una basilica antica coperta con un soffitto ligneo a lacunari²³. In realtà soffitti a cassettoni sono presenti anche in Grecia. Plinio il Vecchio riferisce che il pittore greco Pausia di Sicione (attivo tra il 380-330 a.C.) fu tra i primi a rinnovare le decorazioni pittoriche di questi soffitti, note già in epoca arcaica e in Etruria. Nella civiltà romana, l'uso dei cassettoni venne trasportato dalle strutture lignee a quelle murarie. Possiamo pensare ai lacunari in calcestruzzo impiegati nella cupola del Pantheon o nelle volte della basilica di Massenzio a Roma che avevano il compito di alleggerire il peso della copertura. Alberti a proposito dei lacunari parla di formelle incavate in negativo nello spessore della volta ("incavationibus formae") e ne spiega la metodologia esecutiva²⁴. È nella civiltà romana che l'uso dei cassettoni venne trasportato dalle strutture lignee a quelle murarie.



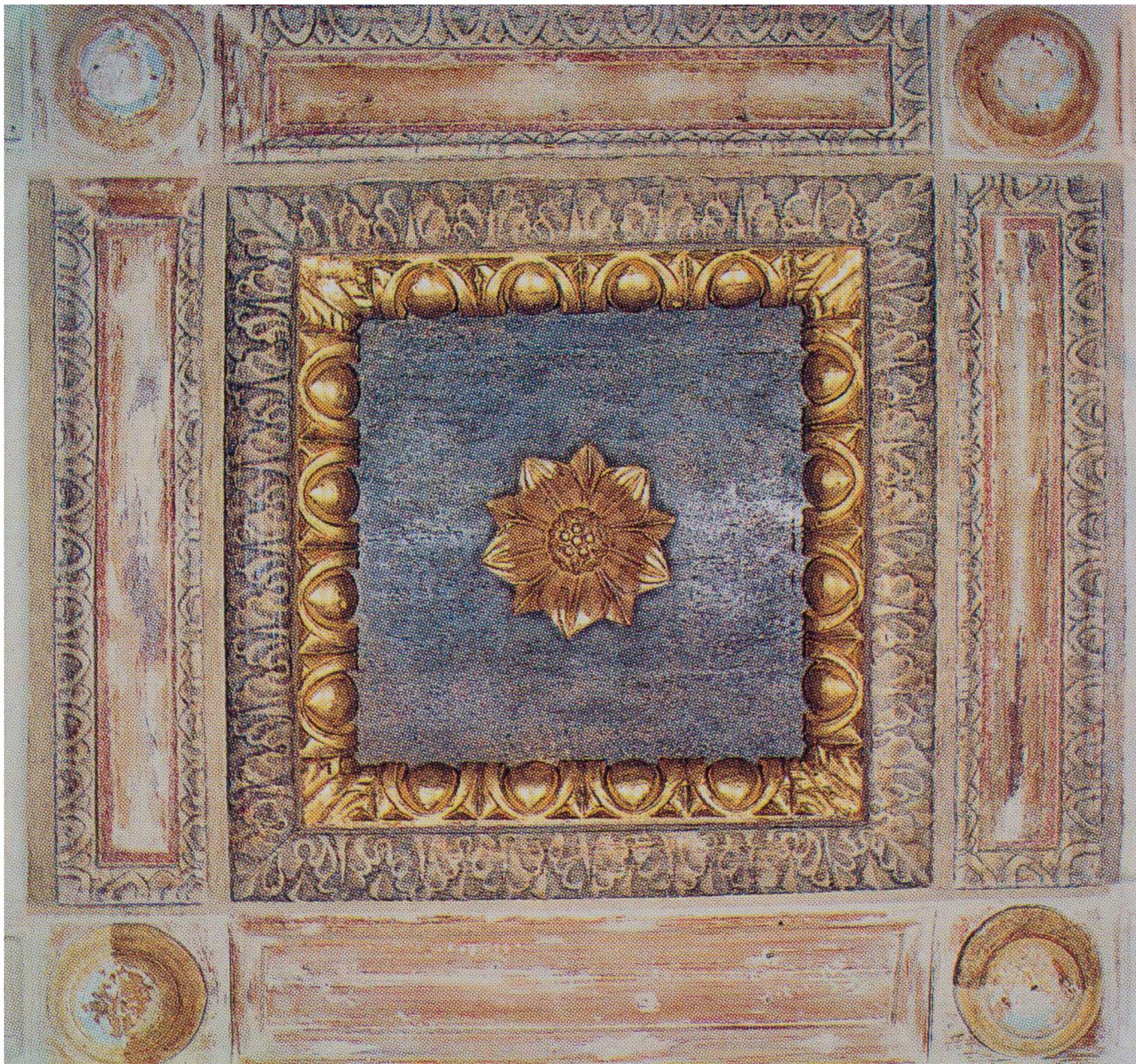


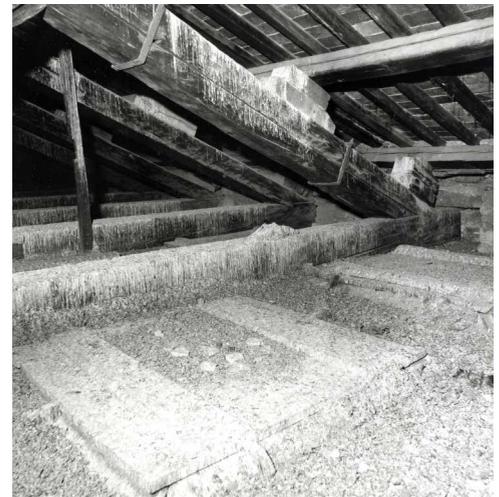
Fig. 6 Pannello quattrocentesco restaurato su un lacunare della navata maggiore della basilica di San Lorenzo, Firenze.

Fig. 7 Basilica di San Lorenzo, Firenze. Veduta dell'intelaiatura scatolare dal sottotetto.

Fig. 8 Basilica di San Lorenzo, Firenze. Veduta delle capriate del sottotetto prima del restauro.

Riprendendo le considerazioni che Attilio Schiaparelli avanza nel volume *La casa fiorentina e i suoi arredi*, opera scritta poco dopo la distruzione di fine Ottocento del vecchio centro storico di Firenze, da un punto di vista tecnico, quello della basilica di San Lorenzo può essere definito un “palco apparente” avente esclusiva valenza decorativa e fissato direttamente alle catene delle capriate²⁵; queste ultime, come si nota dalle foto che ritraggono il sottotetto, risultano essere distribuite a intervalli estremamente brevi (fig. 8). A livello costruttivo le catene delle capriate sono inserite direttamente nella mu-

ratura delle pareti che, per evitare le tipiche lesioni da carico, presentano una base di appoggio in mattoni. Il soffitto della navata di San Lorenzo è costituito da 130 specchiature quadrate (cm 230 x 230 ca.), organizzate secondo una disposizione di 5 x 26, a differenza di quello dei bracci del transetto che ne presenta 25 in un ordine di 5 x 5. Come è tipico dei soffitti lignei quattrocenteschi anche quello dell'insigne basilica è costituito da una intelaiatura scatolare, che forma una sorta di maglia quadrata ancorata alle catene delle capriate. L'intelaiatura è decorata con fusaiole e rosoni intagliati e dorati posti in cor-



rispondenza del punto di intersezione delle fasce disposte a novanta gradi. A sua volta gli scattolari, che presentano anche una cornice dorata e intagliata ad ovuli e frecce, ospitano pannelli quadrati (decorati anch'essi con un rosone dorato), in essi adagiati attraverso un particolare gioco di incastri (fig. 7). I pannelli hanno una dimensione maggiore rispetto allo spazio lasciato vuoto dall'intelaiatura, e presentano cornici pensate appositamente per aderire perfettamente al

telaio. Questi ultimi, posizionati a incastro, potevano dunque essere inseriti o rimossi dall'alto, qualora fossero fatti calare dal vano del sottotetto, o sollevati dal basso nel caso della presenza di un ponteggio²⁶. Il soffitto della basilica di San Lorenzo è dunque il risultato di quella cultura antiquaria che, a partire da Brunelleschi e Leon Battista Alberti, condizionerà con i suoi rimandi all'arte classica, buona parte della cultura italiana e occidentale di tutti i tempi.

²³ Sul soffitto della basilica di Costantino a Treviri si veda: A.M. SEGAGNI MALACART, *In margine a capriate e soffitti lignei di area lombarda nei secoli XI-XIII*, in *Soffitti lignei...* cit., pp. 13-26: 13, nota 3. Si veda I. LAVIN, *The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting*, "Dumbarton Oaks Papers", 21, 1967, pp. 99-113. Si veda in particolare: R. KRAUTHEIMER, *The Constantinian Basilica*, "Dumbarton Oaks Papers", 21, 1967, pp. 115-140. Da questo studio emerge che non vi sono certezze circa la realizzazione di questo soffitto. Sebbene quasi certamente previsto, il soffitto potrebbe anche non essere mai stato costruito. Ogni ipotesi sul suo aspetto è dunque puramente congetturale.

²⁴ ALBERTI, *L'Architettura...* cit., p. 611 (libro VII, cap. XI, 3).

²⁵ Secondo lo Schiaparelli i palchi o i soffitti di legname potevano essere "reali" o "apparenti" (soffitto morto). I primi erano dei soffitti lignei i cui cassettonati coincidevano con i solai; in tal caso avevano un valore decorativo e statico al contempo. Il secondo tipo di solaio invece "non faceva parte dell'organismo della casa. Era formato da un piano di tavole, che veduto dal basso appariva diviso in lacunari eguali fra loro e separati da travicelli; questi travicelli però, al contrario di quanto avveniva nel soffitto reale, non avevano qui che un ufficio decorativo. A reggere il soffitto morto provvedevano in realtà alcuni tiranti che lo collegavano a un coperto soprastante, il quale poteva essere tanto un tetto a capanna o a cavalletti, quanto un palco reale [...]. La ragion d'essere del soffitto morto va cercata nel desiderio di occultare un coperto giudicato troppo rozzo, oppure [...] nell'opportunità di diminuire l'altezza eccessiva delle stanze". A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nel XIV e XV secolo*, a cura di M. Sframeli, L. Pagnotta, Firenze 1983, pp. 19-22.

²⁶ Ringrazio il restauratore Andrea Fedeli per avermi illustrato la tecnica costruttiva in cui venne realizzato il soffitto della basilica e per avermi permesso di accedere all'archivio fotografico del suo laboratorio. Per smontare i pannelli essi dovevano essere ruotati, inclinati e sfilati nel senso della diagonale. In altri casi i soffitti potevano non adagiare direttamente sulla struttura portante, ma essere ancorati attraverso tiranti o staffe alle catene delle capriate di un tetto a capanna o di un palco reale avente valore portante. Generalmente questo tipo di soluzione veniva adottato per nascondere un costruito giudicato povero o inadeguato, o per ridurre l'altezza di una stanza. In altri casi i lacunari quadrati potevano coincidere con lo stesso solaio; in tal caso si dava vita a quelli che lo Schiaparelli definiva "palchi reali". Concludendo la rassegna dei soffitti ancorati alle capriate o ai solai portanti, dobbiamo ricordare i casi in cui centine di legno venivano collegate alla struttura portante soprastante attraverso staffe di ferro. Sulle centine lignee veniva poi distribuita una stoa o un canniccio, che una volta intonacato, costituiva la superficie su cui dipingere.