

AGUTI E BAMBOLE. IL PALCO LIGNEO DELLA CASA DI BARTOLOMEO SCALA A FIRENZE

The available information concerning the construction of the Florentine house of Bartolomeo Scala, a building attributed with excellent reasons to Giuliano da Sangallo, has increased thanks to the discovery, three decades ago, of a book of accounts with a long series of expenses related to the works carried out from 1474 to 1477. The register has been linked to the work of Giuliano in the house, but almost certainly concerns an earlier phase in which the existing buildings on the land plot purchased by Scala were united and adapted. In addition to providing names of masters and suppliers, the register contains many references to building materials, among which stand out many varieties of nails and a series of mirrors, used for the construction of the wooden “palco” of the hall. The analytical reading of this document allows us to hypothesize the form and characteristics of this extraordinary ceiling, perhaps decorated in such a way as to allude to the civic virtues of Bartolomeo Scala; in the text the position of the hall is also hypothesized, a room that has disappeared and has never been discussed before.

La casa che Bartolomeo Scala fa realizzare nell'ultimo quarto del Quattrocento come propria abitazione, appena all'interno di porta a Pinti, è un esempio del tutto atipico di dimora urbana. Nonostante le trasformazioni, che ne hanno profondamente modificato l'aspetto, ancora oggi il nucleo quattrocentesco del palazzo colpisce per la singolarità delle soluzioni architettoniche e la magnificenza degli apparati decorativi (fig. 1). Costruita in un luogo di Firenze al tempo periferico, contraddistinto da ampi terreni ortivi (fig. 2), la casa è concepita più sul modello della villa che su quello del palazzo, come già dimostrano la disposizione degli ambienti su due piani anziché nei canonici tre livelli delle dimore cittadine, e il rapporto stretto che doveva intercorrere tra gli spazi interni e il giardino circostante (fig. 3). Un ulteriore motivo di eccezionalità è costituito dalla inusuale serie di stucchi che adornano le volte del cortile e quelle di due ambienti del piano terreno, e dallo straordinario ciclo di pannelli di soggetto moraleggiante attribuiti a Bertoldo di Giovanni, tratti dagli *Apologhi* latini composti dallo stesso Scala (fig. 4). Altri elementi di qualificazione formale sono sicuramente andati perduti. Tra questi, particolarmente importante doveva essere il palco ligneo della sala, del quale rimangono scarse ma significative tracce nella documentazione superstite del cantiere, che lo fa immaginare caratterizzato da alcune inaspettate singolarità. Ricorrendo alle poche fonti a disposizione e alle conoscenze

sulla figura e sulla personalità del committente, si tenta qui di ricostruire posizione, dimensioni e caratteri formali di questo palco perduto.

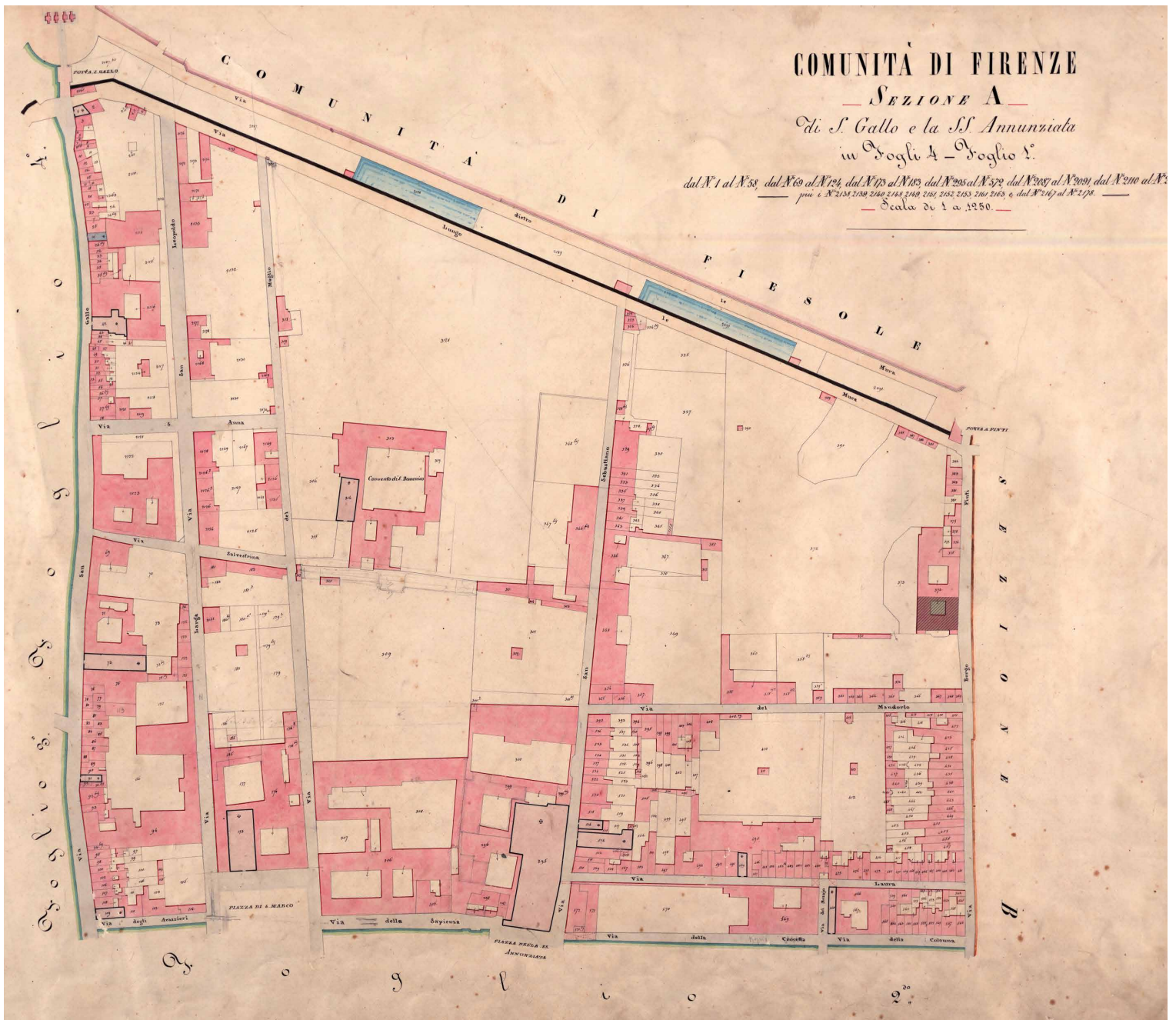
Bartolomeo di Giovanni Scala (1430-1497) è un *homo novus* proveniente da Colle di Val d'Elsa, divenuto cancelliere della Repubblica fiorentina nel 1465 grazie all'appoggio mediceo. Umanista, allievo quasi certamente di Carlo Marsuppini e poi di Francesco Filelfo, Scala inizia la sua carriera come segretario di Pierfrancesco dei Medici, divenendo ben presto intimo della famiglia e guadagnandosi la stima prima di Cosimo, poi di Piero e infine di Lorenzo il Magnifico. Grazie al favore di Lorenzo, dal 1473 al 1477 Scala riesce ad acquisire dall'ospedale degli Innocenti e da altri proprietari i terreni su cui verrà realizzata la casa, contribuendo alla progressiva affermazione dell'influenza medicea sulla zona situata tra via della Colonna e borgo Pinti¹.

La casa è stata ripetutamente oggetto dell'attenzione degli studiosi fino dagli anni Quaranta del Novecento, quando Giuseppe Marchini e Piero Sanpaolesi la associarono al nome di Giuliano da Sangallo, sulla base di una valutazione puramente stilistica². Da quel momento la paternità sangallesca della parte originaria dell'edificio non è mai stata messa seriamente in discussione, nonostante l'assenza di qualsiasi conferma documentaria³. La mancanza di documenti ha limitato a lungo anche le conoscenze sulla cronologia della costruzione, fino a quando, nel 1992, venne fortuitamente rinvenuto un libro di conti

di Bartolomeo Scala, l'unico di cui si conosca a tutt'oggi l'esistenza⁴. Il registro abbraccia gli anni dal 1474 al 1477⁵, quelli cioè nei quali si completa l'acquisizione delle proprietà di borgo Pinti, e contiene una lunga serie di spese, la maggior parte delle quali riguarda lavori edilizi alla casa. Il libro è redatto da Francesco di Albizzo Seralbizzi, un merciaio che fa parte anch'egli della cerchia del Magnifico, e che evidentemente agisce come una sorta di provveditore dei lavori. Un ruolo importante in questo documento è ricoperto anche da Tome di Giovanni Scala, il maggiore tra i fratelli di Bartolomeo⁶, che coadiuva l'amministrazione del cantiere, consegna denaro liquido alla cassa e talvolta porta materiale minuto per le opere che si stanno eseguendo. Nonostante il nome di Giuliano da Sangallo non compaia nel libro di conti né direttamente né indirettamente, le spese che vi sono registrate sono state in un primo tempo riferite agli interventi generalmente ritenuti sangalleschi – l'impianto della casa, il cortile, gli stucchi – avanzando però l'ipotesi di un coinvolgimento di Antonio di Matteo Gamberelli, fratello di Bernardo Rossellino, sulla base delle maestranze coinvolte nel cantiere⁷.

Come è stato proposto più recentemente, è probabile che il libro si riferisca invece a una prima fase di lavori, nella quale Bartolomeo Scala si sarebbe preoccupato di unificare e ristrutturare le abitazioni coloniche presenti sulle proprietà acquistate tra il 1473 e il 1475. La decorazione del cortile e degli ambienti che lo circondano risa-





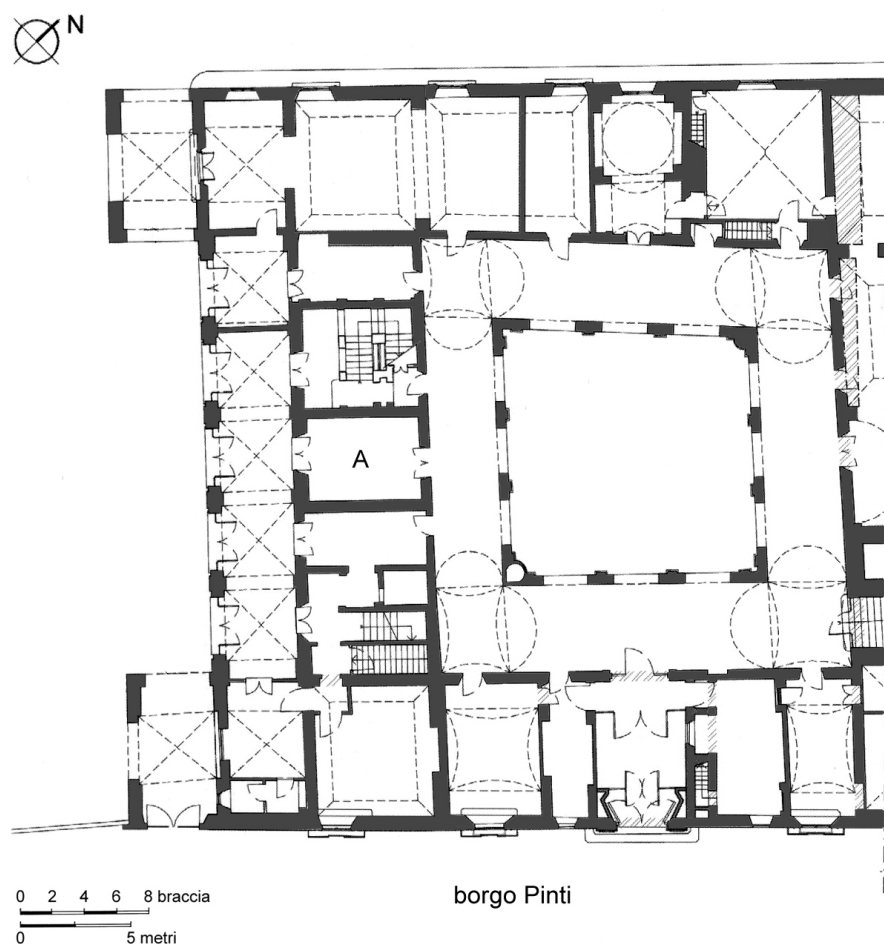
¹ Su Bartolomeo Scala si veda A. BROWN, *Bartolomeo Scala 1430-1497. Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton 1979, trad. it.: *Bartolomeo Scala (1430-1497). Cancelliere di Firenze. L'umanista nello Stato*, Firenze 1990; sull'acquisizione dei terreni di proprietà dell'ospedale degli Innocenti si vedano in particolare le pp. 158-160 dell'edizione italiana. Riguardo alle ambizioni mediche sulla zona di borgo Pinti si veda C. ELAM, *Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence*, "Art History", I, 1978, pp. 43-66.

² G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, pp. 31-32, 88-89; P. SANPAOLESI, *La casa fiorentina di Bartolomeo Scala*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23 März 1963*, herausgegeben von W. Lotz, L.L. Müller, München 1964, pp. 275-288. Sanpaolesi seguì, da funzionario della Soprintendenza ai Monumenti, i restauri al palazzo eseguiti nei primissimi anni Quaranta da Raffaello Brizzi, esprimendo solo venti anni più tardi le convinzioni alle quali era giunto durante i lavori.

³ Sulla casa si vedano, oltre ai saggi già citati di Marchini e di Sanpaolesi, A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1959, trad. it.: *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964, pp. 183-184, 280-282; L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972, I, pp. 529-536; L. PELLECCIA, *The Patron's Role in the Production of Architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, "Renaissance Quarterly",

lirebbe invece verosimilmente al decennio successivo, se non altro per ragioni legate alla maniera dei rilievi di Bertoldo, troppo precoci se riferiti agli anni Settanta del Quattrocento⁸. Questo spiegherebbe la totale assenza di riferimenti, nel registro, alla caratteristica oggi più peculiare del palazzo, cioè agli stucchi che rivestono le volte dei due studioli rivolti verso la strada e quelle dei portici del cortile. Inoltre, accettando l'attribuzione sangallescica di questi ambienti, solidamente motivata da ragioni formali, occorre osservare che all'epoca della compilazione del registro Giuliano sarebbe stato ancora troppo giovane e inesperto per concepire un progetto innovativo come quello destinato allo Scala. Le sue prime opere documentate di architettura risalgono infatti solo agli inizi della decade successiva⁹. Il libro di conti è organizzato come una sorta

di memoriale, o di quaderno di cassa, nel quale le entrate e le uscite sono registrate cronologicamente. Le rimesse in denaro effettuate dallo Scala sono di nuovo tutte registrate nella seconda parte del documento. Nelle ultime carte del registro si è infine tentato di raggruppare le uscite dividendole per categorie (spese di opere, spese di sassi, ecc.) e accendendo conti separati per ciascun fornitore; tuttavia queste registrazioni non sono sistematiche e appaiono incomplete. Accanto a pagamenti per abiti, stoffe e monili per sé, la moglie Maddalena e le figlie Giovanna (Nanna) e Battista e per qualche suppellettile, nel registro compaiono soprattutto spese per l'acquisto di materiali da costruzione e per pagamenti a maestranze. Tra i materiali ve ne sono diversi destinati a opere di muratura: pietre e sassi, ghiaia, rena, calce, pianelle, mezzane, "tambel-



pagina 43

Fig. 1 Palazzo Scala, Firenze, dettaglio del cortile (foto G. Belli).

Fig. 2 Mappa del Catasto Generale Toscano con la sezione di San Gallo e della SS. Annunziata, 1835 ca. Evidenziato in grigio il nucleo originario del palazzo Scala (Archivio Storico del Comune di Firenze, Fondo disegni, amfca 14/01 – cass. 42 vol. 14. Su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze).

Fig. 3 Pianta del piano terreno di palazzo Scala. Contrassegnato dalla lettera A il ricetto d'ingresso dal giardino (da BORDONI, *La dimora...* cit., p. 14, rielaborazione di G. Belli).

loni”, cioè tavole di laterizio. Si fanno anche ripetuti riferimenti a una fornace “a Pinti”¹⁰, probabilmente impiantata nell’area del cantiere, per la quale si acquistano ingenti quantitativi di legna e di stipa e che produce sicuramente tegole, visto che tra le spese compaiono modani per la loro formatura¹¹. Tuttavia si ha l’impressione che i lavori murari siano limitati. In un solo caso, nell’ottobre del 1476, si fa un implicito riferimento a opere fondali, contabilizzando la ghiaia occorsa per 40 braccia di muro¹²; in un altro caso, ancora nell’ottobre del 1476, si accenna alla costruzione di una volta, per la quale si appronta una centina lignea¹³. Nel libro non si ricordano esplicitamente pietre lavorate, anche se le maestranze che ricevono pagamenti comprendono almeno sette diversi scalpellini.

Una consistente serie di spese si riferisce invece alle opere di finitura. Il fatto che queste spese siano distribuite su tutto il periodo coperto dal registro sembra confermare che i lavori riguardino edifici già esistenti. Tra queste, molti ferramenti e accessori per infissi: arpioni stagnati per le porte, girelle in bronzo per cardini, toppe e chiavi, canapetti, cinghie e fibbie per le finestre e le lo-

ro impannate; inoltre uncini stagnati per appendere le tappezzerie alle pareti, uncini per cavalli, cannelle, ferramenti in genere.

Ma le voci di spesa più interessanti sono quelle relative ai legnami e al chiodame. Tra il maggio e il giugno del 1474 si paga un quantitativo piuttosto ingente di legname da opere a Talento di Giovanni da Lonnano¹⁴, per un ammontare complessivo di oltre 140 lire. Nel corso del 1476 sono registrati altri consistenti acquisti di legname: si comprano 140 assi di abete da un Francesco di Antonio da San Donnino¹⁵, e un quantitativo minore da un funaiolo e lanciaio, Lionardo d’Ippolito¹⁶. Si compra una discreta quantità di legno non specificato dall’Opera del Duomo¹⁷, e altro legname da un cerchiaio con la bottega a San Pier Gattolini, Giovanni di Antonio¹⁸. Compaiono anche alcuni pagamenti a segatori, tra i quali uno per la segazione di 60 braccia di pino, di 6 braccia di noce e di un toppo di abete¹⁹. È possibile che una parte di questo legname venga utilizzato per la costruzione o il rifacimento di coperture, visto che nel registro si menzionano pianelle e tegolini. Sicuramente però si sta costruendo il palco ligneo della sala²⁰, l’unico ele-

XLII, 1989, 2, pp. 258-291; *La casa del cancelliere. Documenti e studi sul palazzo di Bartolomeo Scala a Firenze*, a cura di A. Bellinazzi, Firenze 1998; F. BORDONI, *La villa suburbana di Bartolomeo Scala a Firenze*. Villamque dives publico peculio/insanus urbam struit, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, n.s., LII, 2009, pp. 17-38; EAD., *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, “Annali di Architettura”, XXIII, 2011, pp. 9-36; S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 31-42, 51-52; F. BORDONI, *Il palazzo di Bartolomeo Scala: una villa all’antica per un uomo nuovo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 398-407. Sui rilievi del cortile A. PARRONCHI, *The Language of Humanism and the Language of Sculpture: Bertoldo as Illustrator of the Apology of Bartolomeo Scala*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXVII, 1964, pp. 108-136; C. ACIDINI LUCHINAT, *Di Bertoldo e d’altri artisti*, in *La casa del cancelliere...* cit., pp. 91-120; S. NETHERSOLE, *Drunkenness, War and Sovereignty: Three Stucco Panels from the Palazzo Scala in Florence*, “Art History”, XXXIV, 2011, 3, pp. 467-485.

⁴ Il libro è conservato nell’Archivio Albizzi di Poggio a Romele, n. 566 (n. provvisorio 34); è interamente trascritto in V. ARRIGHI, *Il libro di conti*, in *La casa del cancelliere...* cit., pp. 13-58: 23-58.

⁵ La prima registrazione avviene il 26 marzo 1474, l’ultima in ordine di tempo il 24 gennaio 1477 (s.c.): ivi, cc. 1r, 53r.

⁶ Su Tome si veda BROWN, *Bartolomeo Scala...* cit., p. 163.

⁷ F. QUINTERIO, *La costruzione del palazzo*, in *La casa del cancelliere...* cit., pp. 59-90: 67.

⁸ J.D. DRAPER, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household*, Columbia 1992, pp. 220-253.

⁹ Per il catalogo delle opere di Giuliano e la loro cronologia si vedano MARCHINI, *Giuliano da Sangallo...* cit.; C. ELAM, *Giuliano da Sangallo*, in *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, London-New York 1996, XXVII, pp. 733-739; P.N. PAGLIARA, *Giamberti, Giuliano, detto Giuliano da Sangallo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 293-299; FROMMEL, *Giuliano da Sangallo...* cit. All’epoca dell’inizio dei lavori contabilizzati nel registro Giuliano doveva avere poco più di venti anni, se si accetta di collocare la sua data di nascita attorno al 1452; sulle ragioni che inducono a farlo si veda G. BELLÌ, *Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo*, “Archivio Storico Italiano”, in corso di stampa.

¹⁰ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 74r.

¹¹ Ivi, c. 28r.

¹² Ivi, c. 80r. È possibile che queste fondazioni si riferiscano al corpo di collegamento tra le due ali parallele alla strada, con ogni evidenza frutto della rielaborazione di preesistenze, corpo che come vedremo conteneva probabilmente la sala terrena.

¹³ Ivi, c. 34v.

¹⁴ Ivi, cc. 3r, 5v, 57v.

¹⁵ Ivi, cc. 21r (12 giugno 1476), 74v (12 e 20 giugno 1476).

¹⁶ Ivi, c. 26r (29 luglio 1476).

¹⁷ Ivi, cc. 22r (22 giugno 1476), 37r (28 novembre 1476).

¹⁸ Ivi, cc. 93v (21 dicembre 1476), 100v (12 agosto 1474), 101r (4 gennaio 1475).

¹⁹ Ivi, cc. 14v (10 aprile 1476), 22r (22 giugno 1476), 68v (10 luglio 1476).

²⁰ Si vedano i riferimenti contenuti ivi, cc. 23r, 24v, 25v.



²¹ Le vicende costruttive del palazzo sono delineate con chiarezza da BORDONI, *La dimora...* cit. Ringrazio la direzione del Four Seasons Hotel, e in particolare Antonella Netti, per avere permesso e facilitato l'ispezione di una serie di ambienti del palazzo.

²² L'inventario (ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 125, 84) fu redatto in seguito a una controversia sull'eredità di Lorenzo di Giuliano di Bartolomeo Scala. Si veda A. BELLINAZZI, F. MARTELLI, *Il palazzo di Pinti dagli Scala ad Alessandro dei Medici e ai Della Gherardesca*, in *La casa del cancelliere...* cit., pp. 135-168: 140-141; l'inventario è trascritto alle pp. 167-168. Per gli altri inventari si veda BORDONI, *La dimora...* cit.

²³ Si veda ad esempio l'inventario del 1630, pubblicato in QUINTERIO, *La costruzione...* cit., pp. 59-90: 88 (c. 43r). Sull'esistenza di questa camera anche BORDONI, *La dimora...* cit., p. 22.

²⁴ Ivi, pp. 23-24, 34 note 133-134. In BORDONI, *Il palazzo...* cit., p. 406 nota 13, l'autrice tuttavia ritiene che il ricetto appartenesse già alla redazione quattrocentesca dell'edificio.

²⁵ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 78v.

²⁶ Ivi, cc. 13r-v, 17v, 21v, 22r-v, 23r, 24v, 25r-v, 26r, 28r, 34v.

²⁷ QUINTERIO, *La costruzione...* cit., p. 69.

²⁸ C. DANTI, *Gli stucchi donatelliani nella Sacrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze. Avant-propos sui restauri e sugli studi*, "OPD Restauro", I, 1986, pp. 18-23: 18. L.B. ALBERTI, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1989, p. 265 (libro VI, cap. IX).

²⁹ Sull'industria siderurgica in Toscana nell'epoca preindustriale si vedano I. TOGNARINI, *La questione del ferro nella Toscana del XVI secolo*, in *I Medici e lo stato senese 1555-1609. Storia e territorio*, catalogo della mostra (Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, 3 maggio-30 settembre 1980), a cura di L. Rombai, Roma 1980, pp. 239-261; M.E. CORTESE, R. FRANCOVICH, *La lavorazione del ferro in Toscana nel Medioevo*, "Ricerche Storiche", XXV, 1995, 2, pp. 435-57; *La lavorazione del ferro nell'Appennino toscano tra Medioevo ed Età Moderna*, atti della giornata di studi (Raggiolo, 24 settembre 2005), "Annali Aretini", XIV, 2006, pp. 165-270, e in particolare I. TOGNARINI, *La via del ferro: side-*

mento edilizio chiaramente identificato nel libro di spese.

La collocazione della sala resta incerta. Le trasformazioni e gli ampliamenti subiti dal palazzo nel corso dei secoli sembrano aver cancellato questo ambiente²¹, che sfugge anche nella serie di inventari redatti nel tempo. Solo nel primo di essi, risalente al 1557²², si descrivono gli arredi di una "sala terrena", probabilmente rivolta verso il giardino a meridione. Al piano superiore sembra invece che non esistessero sale, ma solo un "salottino". È molto improbabile che questa stanza possa essere identificata con l'ambiente coperto dal palco quattrocentesco, a meno di ipotizzare che il salottino e alcune delle camere adiacenti fossero stati ricavati suddividendo la sala originaria. Il nome con cui in alcuni inventari seicenteschi si designa uno di questi ambienti, indicato come la "camera delle rose"²³, potrebbe in effetti far pensare all'esistenza di un palco decorato con rosoni in rilievo. Tuttavia è più interessante un'altra ipotesi, legata alla presenza di un soffitto piano dipinto con lo stemma del cardinale Alessandro di Ottaviano dei Medici, il futuro papa Leone XI, in un locale al piano terreno dell'a-

la meridionale (fig. 3, A). Nel Seicento questo locale è usato come ricetto d'ingresso dal giardino, con ogni probabilità dopo averlo ricavato dal frazionamento di un ambiente più grande, in occasione dei lavori promossi alla fine del secolo precedente appunto dal cardinale Alessandro²⁴. Oltre ad alcuni indizi documentari, lo suggerisce il soffitto piano, poco plausibile come copertura di un vano d'ingresso quattrocentesco (fig. 5). È possibile che la sala terrena fosse situata proprio qui, rivolta verso il giardino e con una favorevole esposizione a Mezzogiorno.

Nel libro di conti dello Scala il palco non è messo direttamente in relazione con il legname acquistato, ma con il chiodame. Gli acquisti di chiodi si concentrano tra il 1475 e il 1476, e sono molto consistenti. Nelle ricapitolazioni che si trovano in fondo al registro è annotato l'acquisto di 66.000 "bullette di più sorte" da un solo merciaio, Lorenzo di Bastiano²⁵. Altri considerevoli quantitativi di chiodi vengono comprati a più riprese, attraverso l'intermediazione di un legnaiolo, Bernardo di Marco²⁶. In totale, nel libro di conti si registra l'acquisto di oltre 100.000 chiodi di piccole dimensioni e di 105 libbre (circa 35,6



Fig. 4 Bertoldo di Giovanni (attr.), *L'allegoria della Disputa (Iurgium)*, 1485 ca. (Firenze, palazzo Scala).

Fig. 5 Palazzo Scala, Firenze, il soffitto dell'andito tra la galleria meridionale e il cortile (foto G. Belli).

kg) di arpioni di grandezza maggiore. Si è tentato di spiegare questa enorme quantità di chiodi immaginando che servissero come armatura per gli stucchi delle volte²⁷, una tecnica già impiegata da Donatello nei tondi in cocciopesto e stucco della Sagrestia Vecchia, e descritta da Alberti nel VI libro del *De re aedificatoria* per i rivestimenti in intonaco²⁸. Ma, come già detto, è del tutto verosimile che gli stucchi appartengano alla fase costruttiva successiva.

Nel registro compaiono almeno dodici tipi diversi di chiodi, in parte identificati come “aguti”, in parte come “bullette”. A loro volta, gli aguti sono distinti in base al loro luogo di provenienza oppure in base alle loro dimensioni. Nel primo caso rientrano gli “agutuzzi” pistoiesi e quelli di

Barga, due aree caratterizzate fin dal Medioevo dalla presenza di ferriere²⁹; nel secondo caso si parla di aguti di 100, di 60, di 48, di 24, di 16 e di “aguti grandi da correnti”. Questa nomenclatura, conservatasi fino al XIX secolo nella terminologia tecnica e commerciale, si riferisce alla quantità di chiodi compresi in una libbra di peso (= 339,5 g) (fig. 6). All’aumentare del numero con cui sono indicati, diminuisce la loro dimensione, ma il costo a libbra di ciascun tipo rimane pressappoco lo stesso³⁰. Le leggere oscillazioni di prezzo dipendono dai fornitori e dalla lavorazione, proporzionalmente più costosa man mano che i chiodi diventano più piccoli.

Le bullette sono invece distinte in base al loro uso. Vengono acquistate bullette da zoccoli, da

rurgia, acqua e boschi dall'Appennino pistoiese alla Maremma, ivi, pp. 263-270.

³⁰ Su questa modalità di indicare la dimensione dei chiodi, impiegata comunemente in tempi e luoghi molto diversi, si vedano ad esempio C. LUPI, *La casa pisana e i suoi annessi nel Medio Evo*, “Archivio Storico Italiano”, s. V, XXXII, 1903, pp. 73-101: 97-98; L. GIACOMINI, *Organizzazione e costi dei cantieri privati delle élites milanesi tra 1550 e 1650: manodopera, materiali e tecnologie*, in *L'edilizia prima della rivoluzione industriale secc. XIII-XVIII*, atti della “Trentaseiesima Settimana di Studi” (Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica “F. Datini”, 26-30 aprile 2004), a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 2005, pp. 739-758: 743. Gli aguti da 100 per libbra hanno un gambo lungo circa 6-7 cm; quelli da 48 lo hanno di 9 cm. Ringrazio Francesca Funis per avermi messo a disposizione la sua raccolta di chiodi preindustriali, sui quali ho potuto verificare queste corrispondenze.



³¹ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., cc. 11r, 12v, 13r-v, 14v, 19v, 21v, 23r, 24v, 25r-v, 26r (“bullette da lamberchiare”); 25v (“bullette da fredo per conficare”).

³² D. MORENI, *Continuazione delle memorie storiche dell'ambrosiana imperial basilica di S. Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo*, Firenze 1816-1817, II, p. 451; *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875, p. 588. Bullette da lamberchiare compaiono anche nei registri di spesa degli apparati quattrocenteschi per la festa dell'Ascensione in Santa Maria del Carmine, trascritti da N. NEWBIGIN, *Feste D'Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Florence 1996, II, pp. 283-657: si vedano ad esempio le pp. 432, 435 (anni 1446 e 1447).

³³ [G. VITTORI], *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española...*, Geneve 1609, ad vocem “techar de çaquicami”. LUPI, *La casa pisana...* cit., p. 98 nota 5, ipotizza invece che il termine “lamborchiare” sia una corruzione di “imborchiare”, nel senso di “disporre a disegno i bulletoni negli usci e nelle finestre”.

³⁴ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 14v.

³⁵ Ivi, cc. 23r, 24v, 25v.

³⁶ Ivi, cc. 17v, 21r, 22v. Nel registro si fa menzione anche di materiali per la porta su strada (c. 97r) e per più generici “usc[i]jali” (c. 5r, 61v).

³⁷ Ivi, c. 22r.

³⁸ Ivi, c. 15r.

³⁹ Sulle foreste casentinesi A. GABBRIELLI, E. SETTESOLDI, *La storia della foresta casentinese nelle carte dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze dal secolo XIV al XIX*, Roma 1977. Gli statuti quattrocenteschi del comune di Lonnano e di altri comuni casentinesi concedevano ai loro abitanti piena libertà di taglio, diversamente da quanto avveniva di solito: *Beni comuni e usi civici nella Toscana tardomedievale. Materiali per una ricerca*, a cura di M. Bicchierai, Firenze-Venezia 1995, pp. 32, 34.

⁴⁰ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., cc. 21v-22v.

⁴¹ Ivi, cc. 23r-26r.

⁴² Ivi, c. 34v. È probabile che i “panchoni” trasportati in cantiere nello stesso tomo di tempo da Signa (nonostante l'annotazione sembri significare il percorso opposto) servissero allo stesso scopo (*ibidem*).

barili, “da fredo” e da “lamberchiare”³¹. Chiodi di questo genere compaiono anche nei registri di spese di altri cantieri fiorentini più o meno contemporanei. Bullette da lamberchiare sono registrate ad esempio tra le spese sostenute dal capitolo di San Lorenzo per i lavori di riassetto della chiesa in occasione del soggiorno a Firenze di Leone X, nel 1515; e ancora tra le uscite annotate da Michelangelo nel 1524 per i lavori alla Sagrestia Nuova³². Il termine “lamberchiare”, oggi del tutto desueto, è assente già nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* e nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci. La voce è invece attestata da un dizionario trilingue pubblicato per la prima volta nel 1609, il *Tesoro de las tres lenguas* di Girolamo Vittori³³, nel quale è tradotta con la parola francese *lambrisser*, che indica l'atto di rivestire o foderare con tavole di legno. Nel registro dei lavori di borgo Pinti non si esplicita l'uso di questo tipo di chiodi, impiegato in grande quantità; una delle annotazioni, tuttavia, riporta che servono “per conficare l'opere”³⁴, riferendosi molto probabilmente al palco della sala, per il quale si usano esplicitamente anche le bullette da zoccoli. All'inizio di luglio del 1476 quattromila di queste bullette sono acquistate “per chonfichare e' fogliami nel palcho”; pochi giorni dopo un analogo quantitativo serve ancora per “conficare e' rilievi al palcho”, e poi ancora tremila bullette da zoccoli arrivano in cantiere il 17 luglio “per chonfichare il palcho”³⁵.

Il soffitto della sala è realizzato certamente da Bernardo di Marco, l'unico legnaiolo registrato nel libro di spese. Bernardo esegue con ogni probabilità anche gli infissi, perché il suo no-

me è associato più volte all'acquisto di canapetti e cinghie per le finestre³⁶. È possibile che il legno di pino e di noce per il quale si pagano segatori nel giugno del 1476³⁷ venga destinato proprio alla costruzione di infissi, così come parte del chiodame procurato da Bernardo di Marco dal dicembre 1475 all'aprile dell'anno successivo. Nello stesso mese di aprile Bernardo viene pagato 27 lire “per resto di ragione”, evidentemente a chiusura di lavori già eseguiti³⁸. Tuttavia questi chiodi servono con ogni probabilità anche a costruire la struttura e le scorniciature del palco, eseguite verosimilmente con il legname acquistato da Talento di Giovanni da Lonnano. La località di provenienza di questo personaggio, situata in Casentino a poca distanza da Camaldoli, entro l'area delle grandi foreste di conifere che caratterizzano questa zona³⁹, fa pensare che si trattasse di legname di abete di grandi dimensioni, adatto a realizzare le travature di un soffitto e a essere facilmente modellato per ricavarne cornici ed elementi in rilievo.

Nella seconda metà di giugno del 1476 Bernardo di Marco procura di nuovo rilevanti quantitativi di bullette e di aguti⁴⁰, seguiti da forniture ancora maggiori durante il successivo mese di luglio, stavolta, come si è visto, espressamente riferiti alla chiodatura di membrature e di decorazioni del palco⁴¹. Le forniture di chiodame cessano bruscamente nell'ultima settimana di luglio, per poi ricomparire in maniera saltuaria e per quantitativi limitati, ad esempio in relazione alla centina che viene costruita nell'ottobre successivo per voltare un ambiente⁴². Tra la fine di luglio e la metà di settembre del 1476 le registrazioni sono dominate dall'attività della fornace, e i riferimenti al palco scompaiono. È evidente dunque che a luglio il soffitto ligneo viene montato in opera, inchiodando alla struttura principale gli elementi destinati a formare, apparentemente, dei lacunari. La fornitura di 140 assi d'abete, effettuata in due tempi a cavallo della metà di

Fig. 6 Assortimento di chiodi preindustriali.

 Fig. 7 Petrus Christus, *Un orefice nella sua bottega*, 1449 (New York, The Metropolitan Museum).

giugno del 1476 da Francesco d'Antonio da San Donnino⁴³, potrebbe allora essere servita per realizzare le specchiature di fondo dei cassettoni di un cielo "all'antica". Solo un palco di queste genere, infatti, costituito da elementi scorniciati in rilievo, agganciati a un sistema di travi maestre e di correnti trasversali, avrebbe potuto richiedere quantità di chiodi così elevate come quelle che compaiono nel libro di spese. I "fogliami" e i "rilievi" che vi si citano sono evidentemente parte di questi elementi intagliati, e a questo proposito vengono alla mente le prescrizioni di Alberti per i soffitti lignei degli edifici religiosi, nei quali i "riquadri saranno coronati all'intorno da ghirlande ingemmate aggettanti quanto si conviene"⁴⁴. Nel palco ligneo della sala principale di palazzo Medici, costruito venticinque anni prima, le decorazioni a foglie che ornano le gole perimetrali di ciascuno dei lacunari sono dipinte: solo la modanatura centrale della cornice, a ovoli e dardi, è intagliata. Il soffitto di Bartolomeo Scala doveva probabilmente ricalcare nel complesso lo schema di questo precedente illustre, ma forse offrire una decorazione a intaglio ancora più elaborata. La magnificenza del soffitto di casa Scala, e la conferma che si trattasse di un palco "all'antica", sembrano testimoniate anche dalla presenza di una grande cornice perimetrale di imposta, evidentemente simile a quelle che si trovano in altri soffitti a lacunari di questo tipo. Nel libro di spese infatti compare, nella seconda metà di luglio del 1476, l'acquisto di aguti di grandi dimensioni "per confichare il cornic[i]one"⁴⁵. La messa in opera della cornice, da immaginare inchiodata alle pareti, come quella della sala di palazzo Medici, segna anche la fine del montaggio della struttura. A conferma, pochi giorni prima vengono acquistati due pennelli "per imbiancare il palcho dela sala"⁴⁶, imbiancatura che va certamente interpretata come la stesura di uno strato preparatorio per un successivo intervento di doratura e di decorazione policroma. Di queste



opere di finitura non c'è traccia nel libro di conti, ma è ragionevole pensare che siano state eseguite dopo il gennaio del 1477, quando terminano le registrazioni.

Ancora ad opere di finitura è probabilmente riferibile un enigmatico acquisto effettuato nell'agosto del 1476, consistente in "36 banbole per [il] palcho". Altre dodici "banbole grandi" e sei "banbole mezane" erano state comperate nel novembre del 1475, senza però indicarne la destinazione o l'uso⁴⁷. La comparsa di questi elementi è piuttosto sorprendente, perché "bambola" è un termine oggi desueto per designare il vetro riflettente dello specchio⁴⁸; d'altra parte non sembra che questa parola sia impiegata in modo figurato o in un'accezione diversa, per identificare qualche altro elemento⁴⁹. Nel novembre del 1476 il libro di conti registra infatti l'acquisto di una bambola esplicitamente destinata a uno specchio di monna Maddalena, la moglie di Bartolomeo Scala⁵⁰. Se si trattasse realmente di specchi, piuttosto che piani dovremmo immaginarli circolari e convessi, come appaiono in numerose raffigurazioni trecentesche e quattrocentesche⁵¹ (fig. 7); nel linguaggio popolare di molte zone

⁴³ Ivi, c. 21r (12 giugno 1476), 74v (20 giugno 1476). Un'ulteriore fornitura di assi d'abete, dal costo molto minore, viene effettuata dal lanciaio Lionardo d'Ippolito il 29 luglio 1476 (c. 26r).

⁴⁴ ALBERTI, *L'architettura...* cit., p. 353 (libro VII, cap. XV).

⁴⁵ Ivi, c. 25v. Dal contesto fornito dalle altre registrazioni non c'è dubbio che si tratti della cornice di rigiro del palco, e non di un cornicione di coronamento della facciata o del cortile del palazzo, come pensa QUINTERIO. *La costruzione...* cit., p. 69.

⁴⁶ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 25v.

⁴⁷ Ivi, cc. 28r (8 agosto 1476), 11v (24 novembre 1475).

⁴⁸ N. TOMMASEO, N. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1865-1879, ad vocem. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961-2002, ad vocem.

⁴⁹ Si potrebbe pensare a una serie di putti in rilievo disposti in corrispondenza del fregio del cornicione, sul modello di quelli dipinti da Andrea del Castagno sopra la serie degli *Uomini illustri* nella sala della villa Carducci a Legnaia, presso Firenze (M. SALMI, *Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati*, "Bollettino d'Arte", s. 4, XXXV, 1950, pp. 295-308). Una ghirlanda di putti lignei in rilievo viene commissionata nel 1465 a Giuliano da Maiano per coronare le pareti della sacrestia delle messe in Santa Maria del Fiore. Tuttavia nei documenti queste figure non vengono mai chiamate "bambole", ma "spiritelli", "bambini" o "bambocci" (M. HAINES, *La sacrestia delle messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, pp. 211-219, 303-305). L'uso del termine "bambola" per indicare un fantoccio o un pupazzo è infatti posteriore, e comunque sconosciuto alla Firenze del Quattrocento (M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1979-1988, ad vocem; C. KLAPISCH-ZUBER, *Les saintes poupées. Jeu et dévotion dans la Florence du Quattrocento*, in *Les jeux à la Renaissance*, actes du XXIII^{ème} Colloque International d'Etudes Humanistes (Tours, Juillet 1980), études réunies par P. Ariès, J.C. Margolin, Paris 1982, pp. 65-79, trad. it.: *Le sainte bambole. Gioco e devozione nella Firenze del Quattrocento*, in EAD., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari 1988, pp. 305-329).

⁵⁰ ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 36v.



⁵¹ Sugli specchi rinascimentali e la loro iconografia si veda P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, New York 1991, trad. it.: *Interni del Rinascimento italiano 1400-1600*, Milano 1992, pp. 234-238; M.G. MALFAITI, *Lo specchio convesso nella pittura fiamminga: simbolismo, magia, scienza e arte fra realtà e trascendenza*, in *Il vetro in Italia centrale dall'antichità al contemporaneo*, atti delle giornate di studio (Massa Martana-Perugia, 11-12 maggio 2013), a cura di L. Mandruzato, T. Medici, M. Ubaldi, Milano 2015, pp. 177-187.

⁵² R. CAPRINI, R. RONZITTI, *Studio iconomastico dei nomi della 'pupilla' nelle lingue indoeuropee e nei dialetti romanzi*, "Quaderni di Semantica", XXVIII, 2007, 2, pp. 287-325: 312-314, ma si vedano anche le pp. 292, 300, 305, 309. Nella lingua latina *pupilla* è infatti il diminutivo di *pupa*, cioè di bambina, o bambola.

⁵³ Le dodici bambole grandi costano infatti complessivamente una lira e sei soldi; le sei mezzane otto soldi (ARRIGHI, *Il libro di conti...* cit., c. 11v).

⁵⁴ In un ricettario toscano per la fabbricazione di vetri, risalente alla metà del XV secolo, compare infatti una ricetta di questo genere "a fare specchi": L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, Venezia 1987-1990, I, p. 122.

⁵⁵ Sulla produzione di vetri a Firenze nel XV secolo si vedano G. TADDEI, *L'arte del vetro in Firenze e nel suo dominio*, Firenze 1954; A. GUIDOTTI, *Appunti per una storia della produzione vetraria di Firenze e del suo territorio pre-cinquecentesca*, in *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, atti del convegno (Colle Val d'Elsa, Gambassi, 2-3 aprile 1990), a cura di M. Mendera, Firenze 1991, pp. 161-175; T. ITO, *La vetrata nella Toscana del Quattrocento*, Firenze 2011, pp. 12-16.

⁵⁶ ALBERTI, *L'architettura...* cit., p. 434 (libro IX, cap. I). Sono grato a Maria Grazia D'Amelio per avere attirato la mia attenzione su questo passo. Con il termine "vitrum", però, Alberti potrebbe aver voluto designare l'invetriatura di formelle ceramiche, usate già negli anni Quaranta del Quattrocento per realizzare soffitti o volte a cassettoni (si vedano la cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte e il più tardo tempio della Madonna nella basilica dell'Impruneta). Va osservato inoltre che la parola indica in latino anche il guado, la pianta da cui si ricavava un pigmento azzurro. Anche il termine "lacunar" non indica necessariamente un palco cassettonato, ma una generica soffittatura lignea piana, secondo un uso linguistico che sembra si stabilizzò durante il Medioevo (N. GOLOB, *Über frühe bemalte Holzdecken in mittelalterlichen Sakralräumen*, "Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien", XLII, 1990, 1-2, pp. 1-9: 3).

⁵⁷ A. POLIZIANO, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867, pp. 273-274 ("In Bartholomaeum Scalam").

d'Italia, ma non solo, la parola "bambola" indica infatti anche la pupilla dell'occhio, che condivide con questo tipo di specchio appunto la convessità, oltre alla caratteristica di rispecchiare, rimpicciolita, la figura che gli sta davanti⁵². Gli specchi sarebbero stati inoltre di piccole dimensioni, visto che il loro costo unitario (molto basso: appena 8 denari) risulta la metà di quello delle "banbole mezzane" acquistate in precedenza (1 soldo e 4 denari l'una) e poco più di un quarto di quelle grandi (2 soldi e 2 denari l'una)⁵³. Sino alla fine del Quattrocento la produzione di specchi convessi in vetro si concentra soprattutto in Germania, ma è possibile che specchi di minore qualità, ottenuti rivestendo la superficie vitrea con un sottile strato di piombo, stagno e pece, fossero fabbricati anche a Firenze⁵⁴. Per capire la

natura e la provenienza di quelli citati nel libro di conti purtroppo non viene in aiuto l'indicazione del nome e del mestiere del fornitore, perché le bambole sono portate a Pinti da Tome, il fratello di Bartolomeo⁵⁵. Il ruolo degli specchi nel palco rimane in ogni caso difficile da spiegare. A Firenze, per quanto ne so, non si conoscono esempi di palchi quattrocenteschi decorati con specchi, anche se Alberti, in un passo del IX libro del *De re aedificatoria*, condannando l'ostentazione del lusso nelle case private, consiglia di non adornare i soffitti a lacunari con troppo oro e vetro: "non splendent lacunaria multo aureo et vitro"⁵⁶. Una forma così inusuale di decorazione potrebbe aver contribuito a creare quel clima di smaccata opulenza evocato da Poliziano nella famosa ode satirica contro lo Scala, dove la casa



Fig. 8 Bottega di Andrea Pisano, *La Prudenza*, 1335-1338 ca. (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Su concessione dell'Opera di Santa Maria del Fiore).

Fig. 9 Piero del Pollaiuolo, *La Prudenza*, 1469-1470 (Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo).

Fig. 10 Giovanni Bellini, *La Prudenza*, 1490 ca. (Venezia, Gallerie dell'Accademia. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo).

di borgo Pinti assurde a emblema della dissennata ambizione di grandezza del suo costruttore⁵⁷. Lo specchio è uno dei simboli con i quali nel Medioevo viene rappresentata la Prudenza, una delle virtù cardinali⁵⁸. Tra i monocromi della cappella degli Scrovegni, a Padova, Giotto ne dipinge uno raffigurante la Prudenza che si osserva in un piccolo specchio convesso. Uno specchio simile compare nella formella con la Prudenza scolpita dalla bottega di Andrea Pisano per il campanile della cattedrale fiorentina, assieme a un altro attributo di questa virtù, il serpente (fig. 8). La Prudenza sorregge uno specchio circolare, nel quale è mostrato il suo riflesso, anche in una tavola commissionata nel 1469 a Piero del Pollaiuolo per decorare le spalliere della residenza del Tribunale della Mercanzia di Firenze, oggi agli Uffizi (fig. 9); ancora uno specchio convesso entro una elaborata cornice lignea campeggia nell'allegoria di questa virtù dipinta attorno al 1490 da Giovanni Bellini, e conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁵⁹ (fig. 10). Lo specchio evoca la capacità di vedere e di discernere la verità e il bene, e osservarsi nello specchio consente di giungere alla conoscenza di sé stessi, una condizione preliminare per agire in modo virtuoso⁶⁰. Bartolomeo Scala

ebbe sempre una fiera consapevolezza delle proprie qualità, e una piena coscienza dei propri limiti e degli impedimenti causati dalle sue umili origini. D'altra parte Matteo Palmieri, rifacendosi al concetto di *φρόνησις* (assennatezza, saggezza) espresso da Platone nella *Repubblica* (IV, 427d-428e), nel *Della vita civile* comprende la prudenza tra le quattro qualità della virtù civile, attribuendola agli "huomini [...] attissimi a' governi delle republiche [...] Sendo proprio ufficio dell'huomo prudente sapere bene consigliare, et bene consigliare non puossi se prima l'animo non discerne il vero"⁶¹. A sua volta Marsilio Ficino, legato allo Scala da sentimenti di amicizia, definisce la prudenza come "la notitia del ministrare bene le cose così privatamente come in publico"⁶². Anche intesa in questo senso più laico, la prudenza fu senz'altro una virtù necessaria allo Scala per raggiungere i gradi più alti delle gerarchie burocratiche dello Stato. Nei suoi scritti e nelle sue orazioni, la prudenza non a caso è evocata come qualità cardinale per chi si trova in posizioni di comando o di responsabilità, e alla prudenza sono dedicati due dei suoi apologhi⁶³. Da raffinato umanista, lo Scala potrebbe aver voluto evocare le virtù che si attribuiva decorando il palco con immagini e riferimenti trat-

⁵⁸ C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma 1593, pp. 224-226. La Prudenza è rappresentata anche come una figura a tre teste, simboleggianti la capacità di imparare dal passato, giudicare il presente e anticipare il futuro. Su questa versione iconografica si veda E. PANOFKY, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, N.Y., 1955, trad. it.: *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 149-168 (L'"allegoria della prudenza" di Tiziano: poscritto).

⁵⁹ G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 70-72; L.D. ETTINGER, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978, pp. 142-145; scheda di B. AIKEMA in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 232-233, che interpreta il dipinto come un'allegoria della Vanità. Sulla fortuna della rappresentazione della Prudenza con uno specchio si veda R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haye 1932, *passim*.

⁶⁰ "Lo Specchiarsi significa la cognitione di se medesimo, non potendo alcuno regolare le sue attioni, se i proprii difetti non conosce": RIPA, *Iconologia...* cit., p. 224.

⁶¹ M. PALMIERI, *Vita civile*, a cura di G. Belloni, Firenze 1982, libro II, pp. 65-66.

⁶² M. FICINO, *Tomo primo delle divine lettere del gran M.F. tradotte in lingua thoscana per m. Felice Figliucci senese*, Venezia 1549, c. 84d.

⁶³ Si vedano ad esempio la lettera a Federigo da Montefeltro del luglio 1472, e l'orazione per il conferimento del bastone del comando a Costanzo Sforza, del 4 ottobre 1481 (B. SCALA, *Humanistic and Political Writings*, edited by A. Brown, Tempe (AZ) 1997, pp. 32-34, 215-223). Il testo dei due apologhi è ivi, pp. 320, 390.





ti da quella cultura cristiano-platonica di cui era imbevuto. Lo specchio rimanda infatti in ultima analisi ai concetti di luce e di conoscenza, ugualmente importanti sia in ambito religioso che filosofico⁶⁴. Più tardi farà adornare il cortile con i rilievi di Bertoldo, anche in questo caso introducendo elementi personali e autobiografici in forma di narrazioni simboliche, stavolta in chiave pagana e antichizzante, probabilmente con il fine di mostrare la propria concezione dell'esistenza, esemplata sugli ideali stoici⁶⁵.

Le "bambole", d'altro canto, potrebbero essere interpretate come vetri destinati a essere dipinti o incisi, oppure rivestiti sulla faccia interna di una foglia d'oro riflettente, su cui graffiare un disegno. Quest'ultima modalità è già descritta nel trattato sulle tecniche artistiche composto da Teofilo agli inizi del XII secolo, e poi in quello trecentesco di Cennino Cennini⁶⁶, mentre Filarete fa cenno a rivestimenti parietali costituiti da vetri imitanti diaspri e altre pietre dure, e da lastre vitree incise con "figure, e animali, e varie cose"⁶⁷. Alla metà del Quattrocento i vetri dorati o smaltati conoscono una particolare fortuna soprattutto in ambito lombardo, fortuna testimoniata da uno degli ambienti del castello visconteo di Pavia, la cosiddetta "camera degli specchi", dove le pareti e la volta erano ricoperte di piccole lastre vitree colorate e impreziosite da raffigurazioni⁶⁸. Questo ambiente attirò l'attenzione di ser Francesco di Neri Cecchi, il cancelliere degli ambasciatori fiorentini inviati nel 1461 a rendere omaggio al nuovo re di Francia Luigi XI, che di passaggio

da Pavia visitò e descrisse brevemente il castello visconteo, annotando che la camera era "in volta di legno con quadri d'ariento et d'oro et smalti"⁶⁹. Avrebbe potuto conoscerla, direttamente o indirettamente, anche Bartolomeo Scala, avendo trascorso un periodo della sua giovinezza a Milano nella casa del conte Filippo Borromeo, tra il 1454 e il 1455, per completare la propria formazione presso la scuola di Francesco Filelfo⁷⁰. Le "bambole" del palco di borgo Pinti potrebbero allora essere interpretate come vetri dorati recanti raffigurazioni allegoriche o antiquarie: una versione alternativa dei tondi in rilievo del cortile di palazzo Medici, ma ancora più efficacemente alludente, grazie alla lucentezza del vetro, ai sigilli e alle gemme antiche a cui questo genere di opere si ispira⁷¹. Disseminato di medaglioni vitrei e percorso da fogliami in rilievo, il palco avrebbe condiviso in qualche misura forme e gusto archeologico con certi sontuosi bordi miniati prodotti negli *scriptoria* fiorentini durante la seconda metà del Quattrocento⁷² (fig. 11), riproducendo forse consapevolmente anche le "ghirlande ingemmate" evocate da Alberti, il testo del quale Scala probabilmente conosceva, e che in questo caso avrebbe facilmente potuto leggere interpretando i *fasces gemmati* come serti di foglie impreziositi da cammei⁷³.

Al di là delle ipotesi, resta il fatto che il soffitto della sala di Bartolomeo Scala doveva essere contraddistinto da una notevole dose di originalità, specialmente ammettendo che il termine "bambola" fosse usato nel suo antico senso letterale.

Fig. 11 Attavante degli Attavanti, Messale di Thomas James, frontespizio, 1483-1484 ca. (Lione, Bibliothèque Municipale, Ms. 5123, c. 6v).

Fig. 12 Andrea della Robbia, Intradosso del portico del duomo di Pistoia, 1504-1505 (foto A. Lauria).

⁶⁴ Una interpretazione neoplatonica di una cornice marmorea di Mino da Fiesole per uno specchio circolare anche nella scheda di F. PETRUCCI in *Denaro e bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 17 settembre 2011-22 gennaio 2012), a cura di L. Sebegondi, T. Parks, Firenze 2011, p. 213.

⁶⁵ Sugli elementi autobiografici del ciclo di rilievi si veda CHASTEL, *Arte e umanesimo*... cit., pp. 280-281. Sulla personalità di Bartolomeo Scala e sulle sue inclinazioni filosofiche BROWN, *Bartolomeo Scala*... cit., pp. 137-153, 221-232.

⁶⁶ THEOPHILUS, *De diversis artibus. The various arts*, edited by C.R. Dodwell, London 1961, lib. II, cap. XIII, p. 4; C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, cap. CLXXII, pp. 192-194. Sulla tecnica del vetro dorato si veda anche la scheda di F. TASSO in *Arti minori*, prolusioni di L. Castelfranchi Vegas, C. Pignone, dizionario a cura di C. Pignone, F. Tasso, Milano 2000, pp. 394-401.

⁶⁷ ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972, I, p. 257.

⁶⁸ La camera venne distrutta, assieme a un'intera ala del castello, durante l'assedio di Pavia del 1527. Stefano Breventano la descrive nell'*Istoria della antichità, nobiltà, et delle cose notabili della città di Pavia*, Pavia 1570, c. 8r: "Nel terzo Torrione che restava a man sinistra verso la porta della Sala era da basso una Camera larga quanto capiva il quadro del Torrione la quale si chiamava la camera dalli specchi, perciocché tutto il volto d'essa era coperto di vetri quadrati larg[h]i quanto sarebbe la palma della mano, tutti variati di colore come si veggono essere quelli delle vetrate delle Chiese, & ciascuno di detti quadretti di vetro haveva figurato dentro la somiglianza d'huomo o di qualche animale, o d'una pianta, o fiore, fatta d'oro, i quali nel percuotimento che vi facevano i raggi del sole nell'uscire dell'oriente rendevano una tanta chiarezza & splendore che abbagliava la vista à chiunque là entro si trovava". Si vedano in proposito anche E.S. WELCH, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia*, 1469, "The Art Bulletin", LXXI, 1989, 3, pp. 352-375: 359; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, III, 3 (*L'arte dall'XI al XVI secolo*), Milano 1996, pp. 549-578: 554-555. Una "camera degli specchi" è registrata anche nell'inventario della casa dell'umanista Alamanno Rinuccini, redatto alla sua morte nel 1499, senza spiegare però la ragione di questa denominazione (V.R. GIUSTINIANI, *Alamanno Rinuccini 1426-1499. Materialien und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus*, Köln-Graz 1965, p. 43).

⁶⁹ G. MILANESI, *Il viaggio degli ambasciatori fiorentini al re di Francia nel MCCCCLXI descritto da Giovanni di Francesco di Neri Cecchi loro cancelliere*, "Archivio Storico Italiano", s. III, I, 1865, 1, pp. 7-62: 44. Gli ambasciatori sono Filippo di Vieri dei Medici, arcivescovo di Pisa, Bonaccorso di Luca Pitti e Piero dei Pazzi.

⁷⁰ BROWN, *Bartolomeo Scala*... cit., pp. 5-7.

⁷¹ Sui rilievi di palazzo Medici e i loro modelli antichi si veda U. WESTER, E. SIMON, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz*, "Jahrbuch der Berliner Museen", VII, 1965, 1, pp. 15-91. Sulle gemme della collezione medicea e sulla loro influenza, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 1972), I (*Le gemme*), a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti, Firenze 1973. È significativo notare che alle gemme intagliate della collezione medicea si ispirerà più tardi anche l'autore dei rilievi in stucco del cortile (PARRONCHI, *The Language*... cit., pp. 125-128).

⁷² *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di A. Carzelli, I (*Le immagini, gli autori, i destinatari*), Firenze 1985, pp. 69-84.

⁷³ Si veda la nota 44. Un indizio della conoscenza del *De re aedificatoria* da parte dello Scala è contenuto in un passo della *Apologia contra vituperatores civitatis Florentiae*, del 1496, nel quale si cita una notizia di Strabone riportata da Alberti nel VII libro (cap. III) riguardo un tempio costruito dai Milesi, tanto grande da rimanere senza tetto (SCALA, *Humanistic and Political Writings*... cit., p. 404).

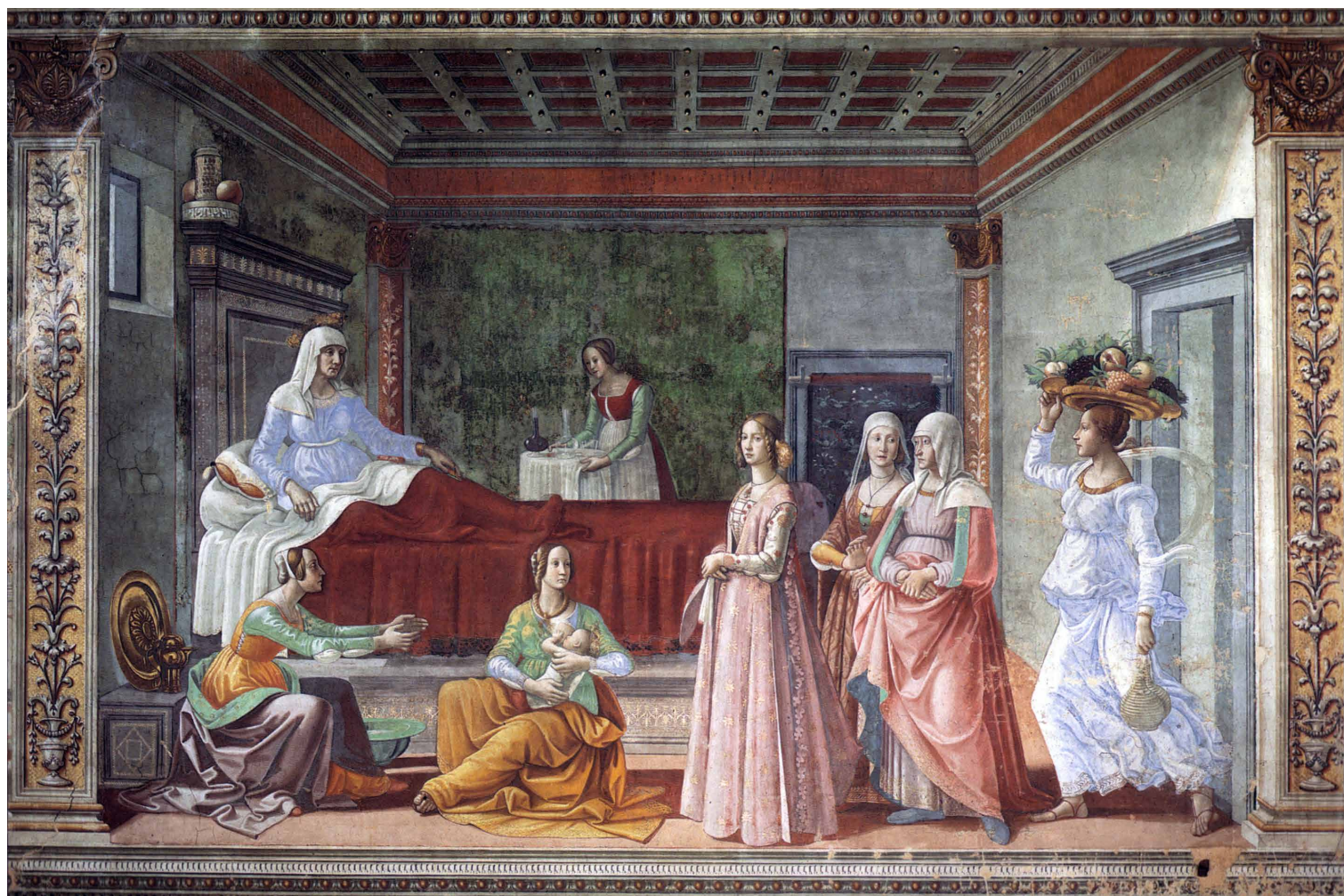


Fig. 13 Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni il Battista*, 1485-1490 (Firenze, Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni).

Fig. 14 Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni il Battista*, dettaglio, 1485-1490 (Firenze, Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni).

Fig. 15 Schema ipotetico del palco della sala di palazzo Scala (elaborazione grafica G. Belli).

Fig. 16 Pianta del piano terreno di palazzo Scala nell'ipotetica condizione originaria. In grigio la sala con il palco (da BORDONI, *La dimora... cit.*, p. 21, rielaborazione di G. Belli).

Gli specchi o i vetri di cui il soffitto sarebbe stato punteggiato avrebbero rifratto la luce naturale del giorno e soprattutto quella artificiale delle fiammelle per l'illuminazione serale, creando effetti del tutto inediti. L'enorme quantità di chiodi usati per il palco, una parte dei quali espressamente destinati a fissare elementi in rilievo, fa inoltre intuire la presenza di un importante apparato decorativo a intaglio applicato sulle superfici scorniciate, forse molto più ricco di quelli usualmente visibili nei soffitti lignei delle dimore private contemporanee, anche qualificate.

Lo schema e l'aspetto del palco di palazzo Scala rimangono tuttavia del tutto congetturati. I trentasei specchi più piccoli forse erano destinati ad arricchire ciascuno un lacunare (al posto del rosone?); in questo caso dovremmo immaginare un soffitto formato da quattro file ciascuna di nove lacunari⁷⁴. Ma è più verosimile pensare a specchi collocati agli incroci dell'orditura dei correnti, al posto delle più usuali borchie. Semisfere simili nella forma a specchi convessi, ma realizzate in terracotta invetriata, compaiono agli incroci della griglia di lacunari ceramici che rivestono all'intradosso la volta a botte del portico

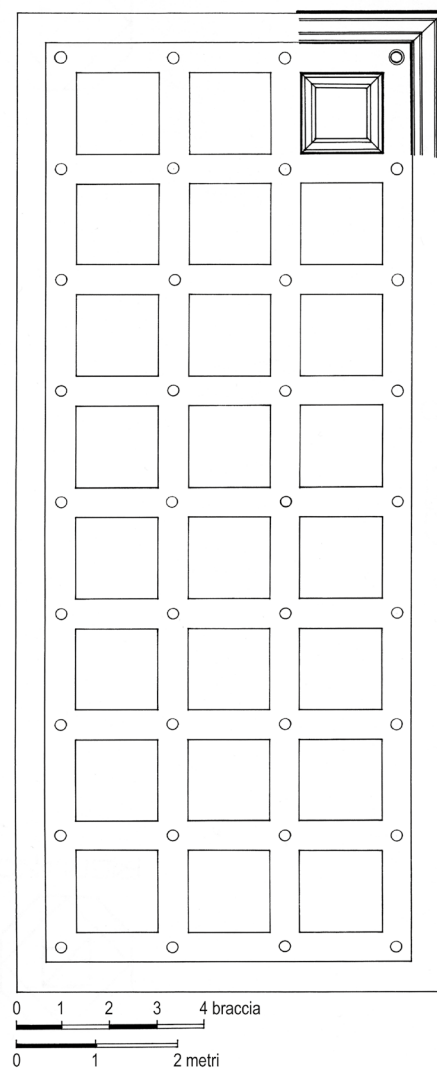
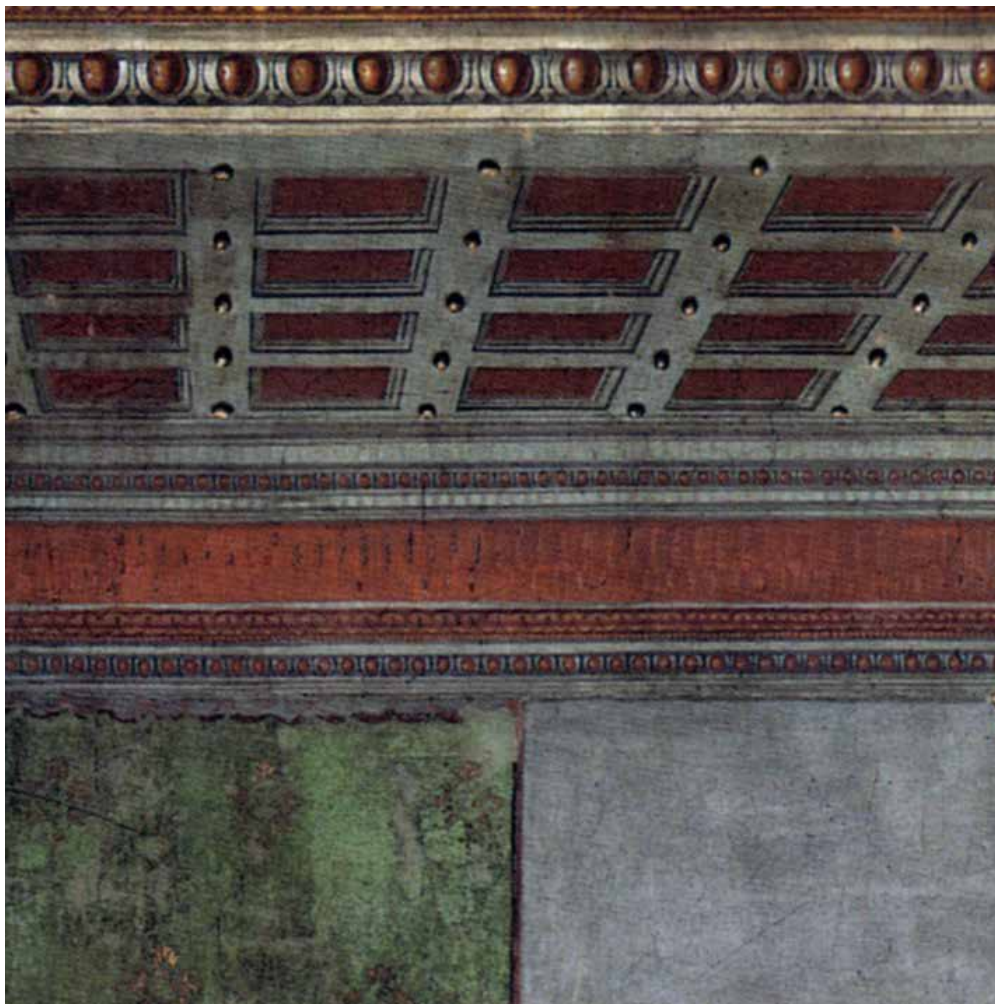
della cattedrale di Pistoia, eseguiti tra il 1504 e il 1505 da Andrea della Robbia⁷⁵ (fig. 12). Ancora più interessanti le piccole borchie lucide infisse in alcuni soffitti o volte a lacunari dipinti da Domenico Ghirlandaio nelle scene che decorano la cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485-90), borchie collocate anche in questo caso agli incroci della griglia strutturale, e probabilmente alludenti a piccoli specchi o a elementi metallici convessi (figg. 13-14). Le trentasei bambole di borgo Pinti configurerebbero allora un palco formato da tre file di otto lacunari (fig. 15). Un rapporto all'incirca di tre a otto contraddistingue anche lo spazio del braccio meridionale della casa compreso tra la scala all'estremità est e lo stretto ambiente all'estremità opposta (quest'ultimo interpretabile come l'originario andito di passaggio tra il giardino e la casa?), spazio come già detto suddiviso e alterato a partire dall'epoca del cardinale Alessandro dei Medici (fig. 16). Questo confermerebbe l'ipotesi della collocazione della sala in quest'area. L'attuale soffitto occulterebbe allora una porzione del palco quattrocentesco, o più probabilmente lo sostituirebbe. Infatti è verosimile che l'altezza della

⁷⁴ È da escludere, infatti, una sala di forma quadrata (quindi coperta con sei file ciascuna di sei lacunari), ed è ugualmente improbabile che questo ambiente avesse i lati nella proporzione di uno a quattro, con un palco dunque formato da tre file di dodici lacunari.

⁷⁵ F. DOMESTICI, *I della Robbia a Pistoia*, Firenze 1995, pp. 159-167, 267-269.

⁷⁶ Si veda il già citato inventario del 1630, e BORDONI, *La dimora... cit.*, p. 22. Sull'esistenza dei mezzanini, *ivi*, p. 21.

⁷⁷ Tra gli esempi, la fascia dipinta all'imposta di un palco della distrutta residenza dell'Arte dei Rigattieri e Linaioi, ora al Museo di San Marco (*Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989, p. 325 fig. 208).



sala fosse maggiore di quella degli altri vani del piano terreno, andando a occupare lo spazio delle soffitte collocate tra il primo e il secondo livello della casa. È possibile inoltre che sopra la sala non esistessero ambienti abitabili prima dei lavori effettuati dal cardinale Alessandro, o esistesse solo una soffitta, come sembrerebbe suggerire il confronto tra l'inventario del 1557 e quelli seicenteschi, che al piano superiore enumerano una sequenza di stanze più consistente⁷⁶. Resterebbe da capire il ruolo e la disposizione degli altri specchi di dimensioni maggiori, ammesso che fossero anch'essi destinati al palco della sala. Se così fosse, potremmo forse pensarli destinati a decorare la cornice perimetrale, al posto degli stemmi o dei tondi che in altri casi compaiono in questa zona⁷⁷. Ma la loro esatta posizione sarebbe eventualmente molto difficoltosa da immaginare.

Il libro di conti di Bartolomeo Scala lascia aperti molti interrogativi e non contribuisce a chiarire fasi e paternità dei lavori eseguiti nella casa di borgo Pinti. Tuttavia dalle annotazioni emerge in modo molto netto il ruolo di spicco rivestito dal palco della sala, arricchito da elementi decorativi in rilievo e da un apparato di specchi o di vetri dipinti che doveva qualificare questo ambiente in maniera inconsueta. Anche se è impossibile ricostruire con attendibilità la sua configurazione, è immaginabile che il palco presentasse un disegno originale e offrì attraverso le sue decorazioni un complesso di allusioni simboliche probabilmente riferite al committente, anticipando ciò che Giuliano da Sangallo e Bertoldo di Giovanni concepiranno qualche anno più tardi per il cortile della casa.

