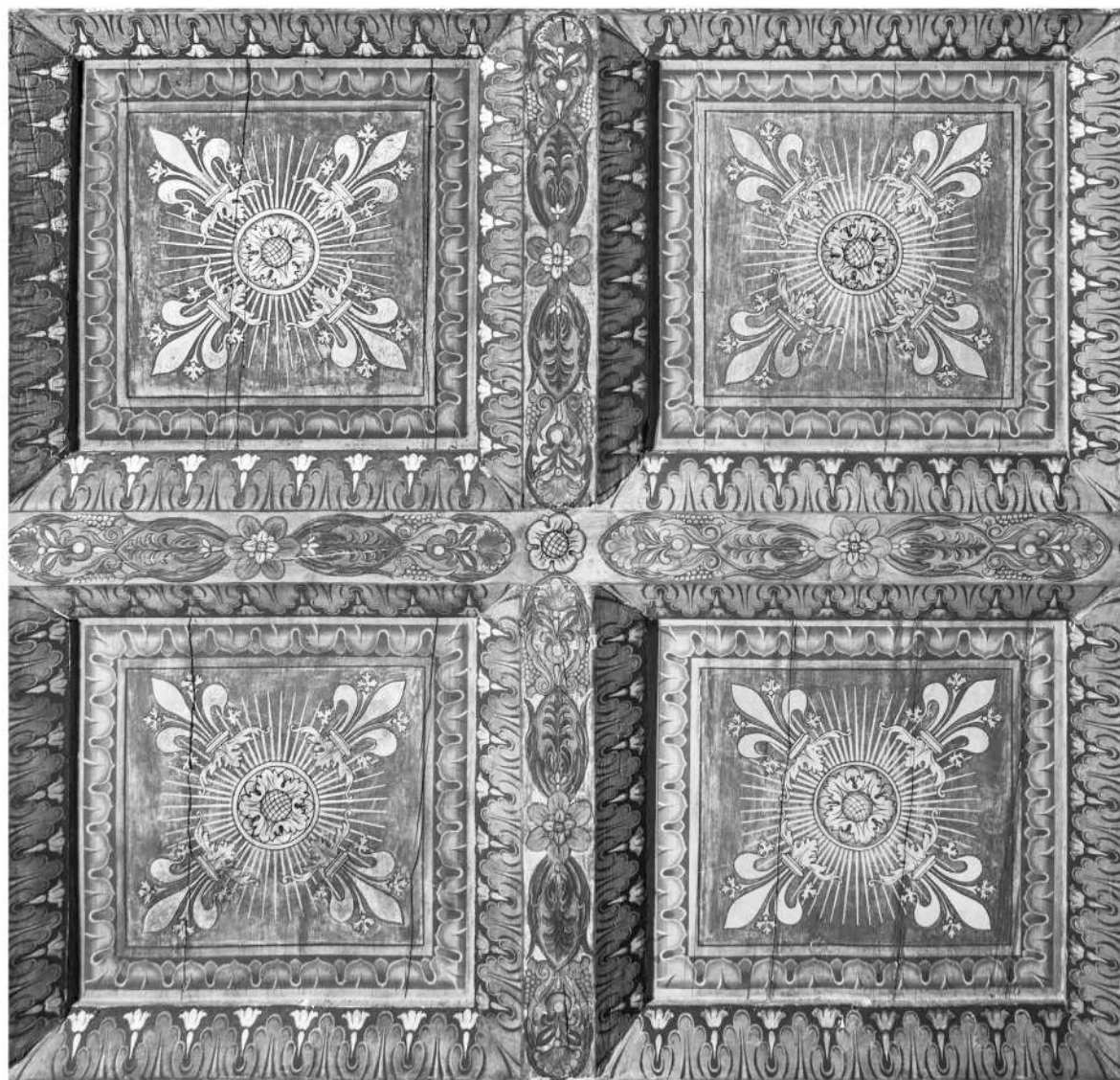


OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

SOFFITTI LIGNEI A LACUNARI
A FIRENZE E A ROMA IN ETÀ MODERNA

2017



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2017



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2239-5660 (print) ISSN 2035-9217 (online)

Direttore responsabile

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico

Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze

Consiglio scientifico

Amedeo Belluzzi | Università degli Studi di Firenze

Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze

Joseph Connors | Harvard University

Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino

Roberto Gargiani | Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

Alessandro Nova | Kusthistorisches Institut in Florenz

Riccardo Pacciani | Università degli Studi di Firenze

Susanna Pasquali | Università di Roma "La Sapienza"

Brenda Preyer | The University of Texas at Austin

Alessandro Rinaldi | Università degli Studi di Firenze

Redazione

Daniela Smalzi

Coordinatore editoriale e progetto grafico

Susanna Cerri, Sara Caramaschi

Caratteri albertiani della testata

Chiara Vignudini

Logo "Opus"

Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2017

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Nuova Serie, anno III | 2017

Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età Moderna

a cura di C. CONFORTI, G. BELLÌ, M.G. D'AMELIO, F. FUNIS

In copertina

Dettaglio del soffitto a lacunari nella sala dei Gigli d'oro di Palazzo Vecchio, Firenze (FMCF, foto A. Quattrone) © Musei Civici Fiorentini.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 14 50121 Firenze



Con il sostegno della ricerca Uncovering Excellence 2014 dal titolo *Wood, Luxury, Antiquity and Crafts in The Coffered Ceilings of Renaissance and Baroque in Rome*, coordinata da Claudia Conforti e Maria Grazia D'Amelio, Dipartimento di Ingegneria dell'Impresa 'Mario Lucertini', Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

SOMMARIO

- 8 | **Introduzione**
Claudia Conforti, Gianluca Belli, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis
- 12 | **I soffitti lignei dipinti del XIV e XV secolo nel mezzanino di palazzo Vecchio: storia di un recupero**
Serena Pini
- 22 | **Il soffitto ligneo cassettonato della basilica di San Lorenzo a Firenze**
Francesca Fedeli
- 30 | **“Un sol di paradiso”: i soffitti all'antica di palazzo Medici a Firenze**
Francesca Funis
- 42 | **Aguti e bambole. Il palco ligneo della casa di Bartolomeo Scala a Firenze**
Gianluca Belli
- 56 | **Battista Botticelli, “maestro di legname” di Vasari**
Alessandro Cecchi
- 62 | **El “palcho della sala” del palacio Ramírez de Montalvo en Florencia (1567-1570)**
Carlos Plaza
- 68 | **Soffitti figurati nelle chiese di Roma**
Claudia Conforti
- 80 | **Il *supercoelium* di San Marco al Campidoglio tra disegno e costruzione**
Sara Bova
- 90 | **Il soffitto delle Sibille nel palazzo del cardinale Della Valle a Roma**
Lorenzo Grieco
- 100 | **I soffitti lignei di palazzo Stati Cenci Maccarani a Roma**
Micaela Antonucci
- 112 | **I soffitti di palazzo Farnese a Roma: tradizione e innovazione**
Maria Grazia D'Amelio
- 124 | **Alcuni soffitti lignei in Vaticano tra Pio IV e Gregorio XIII**
Valentina Balzarotti
- 132 | **I soffitti a cassettoni nei palazzi della famiglia Cesi**
Livia Nocchi

DELIZIE PER GLI ERUDITI

- 140 | **I soffitti lignei del palazzo di Cosimo dei Medici a Milano e alcuni esempi di diffusione dei lacunari all'antica in Lombardia**
Jessica Gritti
- 144 | **“Con una disinvoltura davvero fantastica”. Sul soffitto cassettonato dello studiolo di Gubbio**
Paolo Belardi, Giovanna Ramaccini
- 148 | **Il perduto soffitto ligneo del cardinale Niccolò Gaddi per la Cattedrale di Cosenza (1545-1547)**
Bruno Mussari
- 152 | **Solai lignei veneziani in età moderna. Qualche osservazione sulle tecniche e i materiali attraverso un caso di studio**
Giulia Ceriani Sebregondi



OPVS INCERTVM

INTRODUZIONE

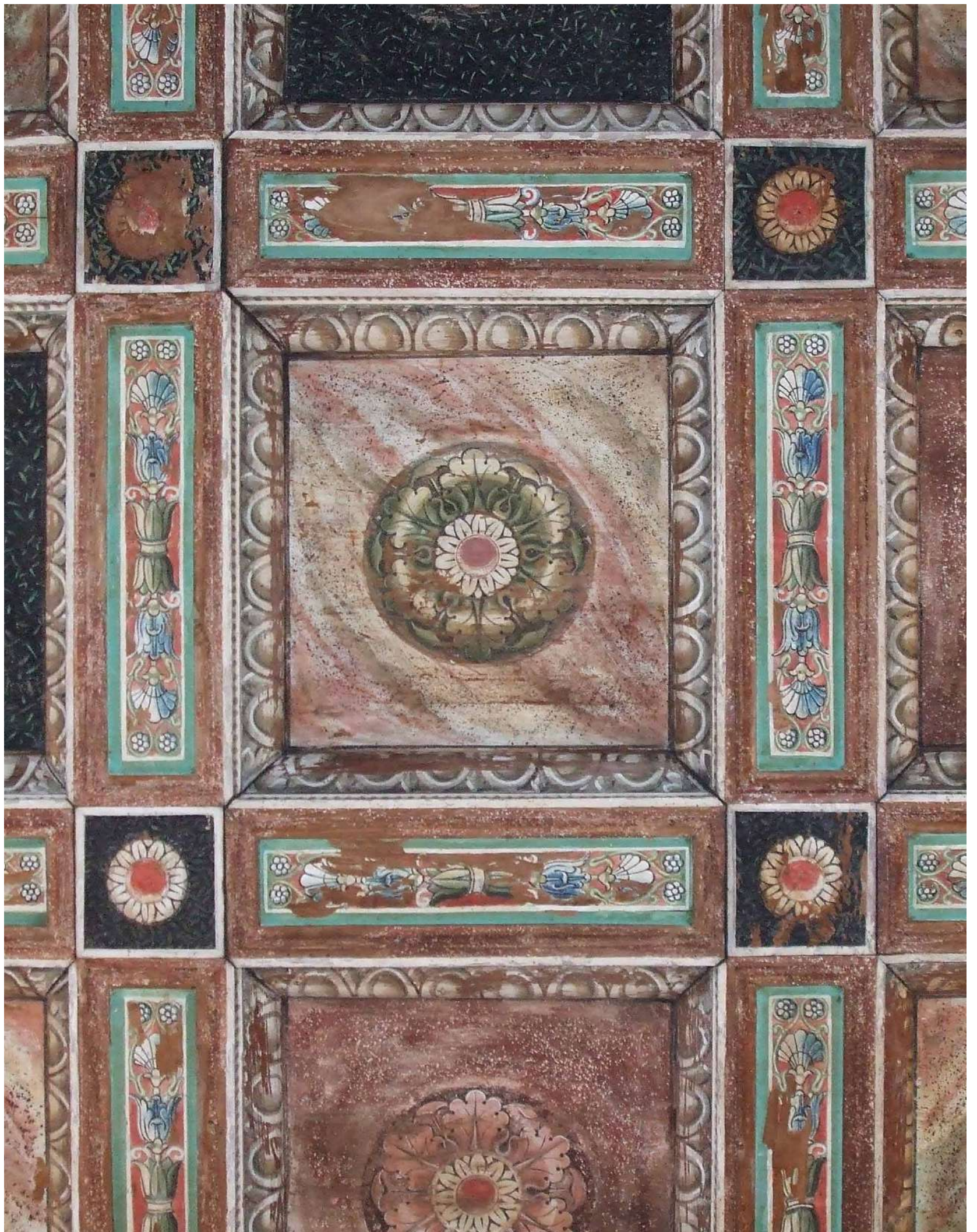
Wooden coffered ceilings attest to the recovery of antiquity and the search for luxury in Renaissance architecture, first in Florence, then in Rome. They appear in 15th century Italian architecture with their formal and constructive perfection: carved, sculpted, painted, enriched with xylographies and plasters, in soft wood or in papier-mâché. Coffered ceilings, clad with gold or in bright red and blue colours, are polymateric masterpieces, the result of the work of several artisans, of transverse technical knowledge and of different artistic styles. Their diffusion in Renaissance architecture is sudden and pervasive: in a few decades they characterize the new interiors of Florentine building, such as the church of San Lorenzo, the Magi Chapel and some other rooms in the palazzo Medici. Simultaneously, in Rome, coffered ceilings emulate and surpass their former glory, renewing the naves of ancient basilicas – San Marco and Santa Maria Maggiore – as well as the great halls of stately aristocratic and curial palaces. This monographic issue aims at documenting and analysing, through some case studies, the revival of wooden coffered ceilings in the 15th century and their successive fortune; the techniques and the artists who conceived and executed them; the types of wood species.

I soffitti a lacunari irrompono con perfezione formale e costruttiva nell'architettura italiana del XV secolo. La crescente ammirazione per il mondo classico e l'affermarsi della prospettiva collaborano all'affermazione rinascimentale del soffitto a lacunari: un dispositivo artistico e costruttivo che, in quanto ricalcato sui modelli marmorei dell'arco di Tito, del tempio di Vesta a Tivoli, del Pantheon e della basilica di Massenzio, nobilita gli interni di qualsiasi palazzo. I moduli quadrangolari, incavati da profondità graduate, sono impreziositi da cornici intagliate da gole, astragali, ovoli e dardi, dentelli, foglie d'acanto, pigne e pendenti; concise inflorescenze polarizzano il fondo del cassettono, resuscitando il vocabolario classico. Geometria, morfologia, e spesso, materia del soffitto a lacunari sono condivise da altri manufatti coevi, come se un divino universo geometrico avesse colonizzato ogni ambito creativo. Le geometrie dei lacunari si proiettano nei battenti lignei dei portali di chiese e di palazzi e si imprimono perfino sui pellami di pregio di rilegature librarie: un esempio per tutti quelle sontuosissime della biblioteca Barberini. Sono queste ricadute che asseriscono, se non bastasse la dirompente diffusione dei lacunari, quanto essi soddisfino al gusto antiquario più sofisticato e 'moderno' della cultura rinascimentale e barocca.

Prodotto distillato della cultura matematica e artistica che scruta il mondo antico, il soffitto cassettonato contribuisce, con la geometria regolare e direzionata, alla costruzione prospettica dello spazio. La sua valenza ostensiva e l'opulenza del rivestimento ne fanno il testimone ideale di fasti e di fortune¹. È significativo che i soffitti all'antica si manifestino precocemente a Firenze in forma compiuta nelle fabbriche di Filippo Brunelleschi (1377-1446), al cui ingegno si deve l'invenzione della prospettiva, e in altri edifici di committenza medicea. Nel transetto della basilica di San Lorenzo (1420; soffitto 1449-1459), la scacchiera alveolata e modulare del soffitto sigilla l'eloquenza prospettica dello spazio². Nella poco conosciuta biblioteca Greca (1457-1459) del convento di San Marco, commissionata da Cosimo dei Medici a Michelozzo, i cassettoni abilmente dipinti evocano la gloria classica dei lacunari lapidei³. Nella cappella di palazzo Medici a Firenze la luminosità della foglia d'oro dei lacunari gareggia con lo sfavillio del Corteo dei Magi, che Benozzo Gozzoli dispiega sulle pareti. Non esistono studi sistematici né censimenti di questi manufatti, tanto costosi quanto significativi per l'architettura⁴. La lacuna è imputabile, in parte, alla loro appartenenza alle arti 'minori', che popolano gli incerti domini tra l'architettura e le arti 'maggiori', in parte alla loro difficile ac-

cessibilità e alla loro determinante componente tecnica, che li sospinge fuori dai confini dell'espressione artistica. Ne consegue che ogni scritto sull'argomento non può esimersi da una ragionevole arbitarietà.

Prima di aggiungere ulteriori considerazioni è utile fornire alcuni chiarimenti sulla struttura dei soffitti a lacunari, sulle varianti tipologiche e sulla terminologia specifica. Con il termine soffitto si indica l'intradosso di un solaio ordito in legno: nel *De Re Aedificatoria* Leon Battista Alberti denomina *caelum*, ovvero soffitto, l'intradosso, e *pavimentum* o *tectura*, cioè pavimento o impiantito, l'estradosso su cui si cammina al piano superiore⁵. Sebastiano Serlio nel capitolo "De i cieli piani di legname, & degli ornamenti suoi", rammenta che a Roma e a Firenze i soffitti sono chiamati palchi, a Bologna e in Romagna si dicono 'tasselli'; a Venezia e dintorni 'travamenti' ovvero 'soffittadi'⁶. Vincenzo Scamozzi nel paragrafo "De' soffitti, e volte, e scale: e loro ornamenti convenevoli...", dopo aver osservato che "i Soffitti hanno questo di buono à differenza delle Volte leggieri, e de' Palchi, che lievano il rumore del piano di sopra, à quello di sotto: essendo, che l'Aria, la quale rimane trà il Palco, & il Soffitto non può haver esito" ne sottolinea l'importanza architettonica, e rammenta che "in Venetia" tali elementi si chiamano soffitti e a Ro-





* I curatori desiderano ringraziare Marilena Tamassia, direttore del Museo di San Marco e Ginevra Di Ascenzo.

¹ Il Filarete (1400-1469) celebra i cieli medicei di Firenze e di Milano: "E' la sala [di palazzo Medici] ornatissima, con uno palco che la soffitta tanto meraviglioso con oro e azzurro fine e altri vari colori, che a vedere pare cosa stupenda"; "[la sala del palazzo di Milano è] ornata d'uno bello cielo, il quale è nella forma fatto che è quello del palazzo di Firenze, a quadri intagliati a modo antico, lavorati con oro e azzurro fine, in modo che dà grandissima ammirazione a' riguardanti", ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, II, Milano 1972, pp. 697, 702 (libro XXV).

² Si veda in questo numero il saggio di Francesca Fedeli.

³ L'indagine puntuale del manufatto, redatta in concomitanza con il suo restauro tra il 1997-1999, in G. RASARIO, *La Sala Greca: una scoperta*, in *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 30 settembre-30 dicembre 2000), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2000, pp. 49-96; N. MARCOLONGO, *Il soffitto della Sala Greca del Museo di San Marco*, in *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 211-220.

⁴ Sui soffitti a lacunari rinascimentali si veda C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353.

⁵ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De Re Aedificatoria*, a cura di C. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, pp.76-77 (libro I, cap. XI); ivi, pp. 226-227 (libro III, cap. XII): "parique ratione pavimentum tegulasque corticem esse extimum, coelum vero tecti, quod supra caput pendeat".

ma "sopalchi"⁷. Il termine soffitto, da *suffixum*, participio passato latino di *suffixere*, indica un elemento affisso, appeso o attaccato, alla struttura sovrastante. Il termine palco indica genericamente una struttura di legno, che copre superiormente un ambiente; si chiama palco morto quando essa delimita al di sopra un vano non abitabile. Attilio Schiaparelli in *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, nota che a Firenze coesistero due tipi di coperture: i palchi reali, nel senso di strutturalmente portanti, e i soffitti apparenti: in quest'ultimo caso i lacunari sono appesi ai palchi o direttamente alle capriate. Fino all'affermazione generalizzata dei soffitti all'antica, i tipi maggiormente in uso erano i palchi reali del tipo detto a regolo per convento: costituiti da un'orditura portante di travi principali, disposte secondo il lato breve del vano, con sovrapposti travicelli ortogonali. L'orditura configura piccoli riquadri, chiusi con tavolette, talvolta dipinte con volti, borchie, motivi vegetali

e geometrici. Quando il giunto delle tavole, che tecnicamente si denomina convento, è dissimulato da listelli lignei detti regoli (o staggette), il solaio si definisce appunto a regolo per convento. Questo tipo di solaio, a doppia orditura portante di travi e travicelli, assito e regoli coprigiunto, mostra un intradosso a piccoli scomparti, che preludono agli aulici lacunari⁸.

La pittura poi poteva provvedere con sapienti imitazioni delle venature a simulare gli originali marmorei, come si apprezza nella già menzionata sala Greca (fig. 1). Non trascurabile per il successo dei cieli a cassettoni, come abbiamo anticipato, è la loro versatilità prospettica: la griglia orizzontale si coniuga facilmente con il telaio architettonico verticale del vano, costituendo una perfetta scatola prospettica, misurabile grazie al modulo elementare del lacunare.

Scamozzi raccomanda esplicitamente che la cadenza dei lacunari corrisponda alla scansione architettonica della facciata, di eventuali colonnati



e delle finestre; inoltre rammenta che la dimensione e la decorazione dei lacunari devono essere organizzate in rapporto all'uso e alla dimensione degli ambienti da coprire, di maniera che i comparti maggiori e più ornati siano alloggiati nello spazio centrale. Questi accorgimenti sono apprezzabili per esempio a palazzo Medici, poi Riccardi, a Firenze, dove nel 1657 la sala grande angolare viene modificata in pianta e in alzato, per adeguarla ai nuovi parametri di monumentalità e di fasto.

Alle vicende storiche, ai contesti artistici, culturali, religiosi ed economici, sono associati i dispositivi strutturali che hanno accompagnato l'affermazione dei soffitti a lacunari; gli ornati e i loro modelli, i materiali, i committenti e gli artisti. Anche le specie legnose sono oggetto di attenzione: esse variano sia in rapporto alla funzione che al luogo geografico in cui sorge l'edificio. L'abete è tra le specie maggiormente utilizzate su tutto il territorio nazionale per la parte strutturale di palchi e

soffitti, mentre l'albuccio (cioè il pioppo bianco) e il tiglio sono riservati ai lavori d'intaglio.

Dagli scritti si evincono talvolta anche l'origine e i tragitti dei legnami: per esempio a Venezia esso giungeva dalle pendici delle Alpi, in particolare dal Cadore, per fluitazione attraverso l'Adige, il Brenta, il Piave; ma anche dalla Carnia e dalle foreste illiriche; a Firenze dalle foreste Casentinesi tra Toscana e Romagna per fluitazione attraverso l'Arno; a Roma dalle selve di Nettuno e dalle foreste appenniniche.

Gli scritti qui raccolti declinano in vario modo il tema dei soffitti rinascimentali in esempi tratti prevalentemente, ma non esclusivamente, da Firenze e da Roma. Sono presenti infatti contributi anche su Gubbio, Milano, Venezia, Cosenza, che confermano il ruolo preminente della città toscana e dell'Urbe nella messa a punto di modelli, dimostrando al tempo stesso la loro straordinaria fortuna in un orizzonte geografico e culturale assai più ampio.

pagina 9

Fig. 1 Biblioteca del convento di San Marco, Firenze. Cassettonato ligneo della sala Greca (foto di F. Funis).

Fig. 2 Carlo Lambardi, Soffitto ligneo della navata di San Marcello al Corso, Roma, 1592-1594 (foto di L. Grieco).

Fig. 3 Flaminio Boulanger, Soffitto ligneo del transetto di Santa Maria in Aracoeli, Roma, 1577 (foto di L. Grieco)

⁶ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva di Sebastiano Serlio Bolognese [...] raccolto da G.D. Scamozzi Vicentino*, Venezia 1600, pp. 192 e sgg. (libro IV, cap. XII).

⁷ V. SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi architetto Veneto, divisa in X libri*, Venezia 1615, p. 156 (parte II, libro VI, cap. XXIV).

⁸ Si veda CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli...* cit.

I SOFFITTI LIGNEI DIPINTI DEL XIV E XV SECOLO NEL MEZZANINO DI PALAZZO VECCHIO: STORIA DI UN RECUPERO

There are still some loose ends regarding the history of the construction and subsequent transformation of Palazzo Vecchio. This paper presents new information concerning one of the lesser-known floors of the building, the so-called Mezzanino, as a result of a series of unpublished considerations regarding the restoration work carried out by Alfredo Lensi between 1929 and 1932. It briefly retraces the history of the floor and the hypotheses concerning the modifications that may have been carried out by Michelozzo di Bartolomeo, as well as its various intended usages. The paper then describes 20th century interventions, focusing on the discovery and restoration of three painted platforms and the friezes and cornices below them which are now visible in the Mezzanino: the first two, in the Terrazzino and Marzocco rooms, have almost identical 14th century decorations, whereas the third, which dates back to the late 15th century, is located in the Gigli d'oro Hall. The documents and photographs related to the project show how the three ceilings and their respective decorations are original, although they were retouched during the restoration works. They also prove that the 15th century platform was transferred to the Gigli d'oro from the Marzocco, where it covered an earlier 14th century ceiling.

Il cosiddetto ‘mezzanino’ si trova tra il primo e il secondo piano di palazzo Vecchio, in parte nel nucleo originario dell’edificio – costruito tra il 1299 e il 1318 circa – e in parte nei corpi di fabbrica dei suoi più remoti ampliamenti. Si sviluppa intorno al primo cortile del palazzo, oggi detto di Michelozzo, sui lati di piazza della Signoria e via della Ninna, tra le stanze del secondo piano appartenenti al Quartiere di Eleonora – originariamente destinate agli alloggi dei priori – e gli ambienti a fianco della sala del Consiglio o dei Duecento (che alla metà del XVI secolo ospitarono l’appartamento del duca Cosimo I de’ Medici), per poi proseguire lungo la parete occidentale del Salone dei Cinquecento fino a via dei Gondi, costeggiando gli spazi aperti sulla Dogana fra le branche degli scaloni vasariani.

In passato era opinione diffusa che a realizzare il mezzanino fosse stato Michelozzo di Bartolomeo durante i lavori di ristrutturazione del palazzo compiuti intorno alla metà del XV secolo, “col tagliare le stanze del primo piano”¹, ossia dimezzando in altezza gli ambienti adiacenti alla sala dei Duecento che un secolo più tardi sarebbero stati adibiti ad appartamento ducale. Gli studi dell’ultimo secolo, tuttavia, hanno ampiamente dimostrato che il mezzanino esisteva, come piano abitabile, già nel XIV secolo². Vi si accedeva dall’esterno mediante la “scala pubblica [...] erta e senza lumi, con gli scaglioni di legno dal primo piano in su”³, che giungeva fino all’in-

gresso delle sale dei priori, ricordata da Giorgio Vasari per essere stata migliorata da Michelozzo con la costruzione di tutti i gradini in pietraforte e dallo stesso dotata di saracinesche di sicurezza “in cima ed a mezzo”. Sembrano riconducibili a questo collegamento, nella sala del mezzanino oggi detta del Marzocco, sulla sinistra della parete confinante con lo scalone vasariano, i resti di un arco e del parapetto di una branca con il cornicione a dentelli e con in capo un semipilastro sormontato da un leone che tiene tra le zampe un cerbiatto, stilisticamente ascrivibile alla seconda metà del XIV secolo⁴.

Più dibattuta è la questione se Michelozzo, oltre ad avere realizzato, durante la ristrutturazione dei prospetti del primo cortile del palazzo, le finestre circolari che si aprono nelle rispettive pareti del mezzanino, allo stesso piano abbia anche costruito le volte a crociera qui presenti e aumentato il volume delle stanze, per renderle più “comode”, abbassandone i solai fino ad accecare le cuspidi delle bifore degli ambienti sottostanti. La principale fonte di notizie sui lavori eseguiti da Michelozzo nel palazzo dei Signori è la lunga descrizione che di essi troviamo nella seconda edizione delle *Vite* di Vasari, nella quale solo i “tondi” aperti “per dar lume alle stanze di mezzo” sono di fatto chiaramente riferiti a questo piano dell’edificio⁵. L’ipotesi di altri suoi interventi nel mezzanino è stata dunque formulata dalla critica moderna e ruota attorno all’interpretazio-

ne del seguente passo della biografia vasariana:

Il terzo piano poi, dove abitavano i signori e il gonfaloniere, fece più ornato [...]. E di sopra fece un altro ordine di stanze comode per la famiglia del palazzo; in una delle quali, dove è oggi la Depositeria, è ritratto ginocchioni dinanzi a una Nostra Donna Carlo, figliuolo del re Ruberto, duca di Calavria, di mano di Giotto. Vi fece similmente le camere de’ donzelli, tavolaccini, trombetti, musici, pifferi, mazzieri, comandatori ed araldi; e tutte l’altre stanze che a un così fatto palazzo si richieggono [...]. Fece far ancora Michelozzo l’acconcime della cappella, dove s’ode la messa; ed appresso a quella molte stanze e palchi ricchissimi, dipinti a gigli d’oro in campo azzurro; ed alle stanze di sopra e di sotto di quel palazzo fece fare altri palchi, e ricoprire tutti i vecchi che vi erano stati fatti innanzi all’antica; ed insomma, gli diede tutta quella perfezione che a tanta fabbrica si conveniva⁶.

La questione degli interventi michelozziani si intreccia con quella altrettanto controversa delle più antiche destinazioni d’uso di questi ambienti. Sebbene nel racconto vasariano le “stanze comode” destinate ai famigli di Palazzo siano ricordate sopra gli alloggi dei priori corrispondenti all’attuale Quartiere di Eleonora, e dunque nell’attico, Alfredo Lensi e altri dopo di lui le collocavano al piano del mezzanino, ritenendo improbabile che un artista del calibro di Giotto fosse stato incaricato di affrescare le soffitte del palazzo, così come che in un luogo tanto remoto potesse trovarsi la depositeria o tesoreria di Cosimo I de’ Medici⁷. Non vi è dubbio, però, che il



pagina 13

Fig. 1 Sala dei Gigli d'oro, Palazzo Vecchio, Firenze. Particolare di palco e cornicione, fine del sec. XV, con integrazioni di restauro (FMCF, foto A. Quattrone) © Musei Civici Fiorentini.

¹ A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma 1929, pp. 22, 58; U. MUCCINI, *Le sale dei Priori in Palazzo Vecchio*, Firenze 1992, p. 58.

² Lo stesso Alfredo Lensi, dopo i lavori di ristrutturazione eseguiti nel mezzanino tra il 1929 e il 1932, avrebbe scritto, con riferimento ai locali adiacenti alla sala dei Duecento: "Il palco di alcune stanzette attigue era più basso di quello della Sala del Consiglio; nell'intercapedine venivano a trovarsi alcuni locali a cui s'accadeva dalla scala 'con gli scaglion di legno' che arrivava fino al secondo piano. Questi locali formavano il mezzanino primitivo di cui non si hanno memorie scritte" (A. LENSI, *Il restauro del quartiere del "Mezzanino" di Palazzo Vecchio*, "Firenze. Rassegna Mensile del Comune", I, 1932, 2, pp. 1-6; 1; Id., *Donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze 1934, p. 15). Per gli studi successivi si vedano, in particolare: G.C. LENSI ORLANDI CARDINI, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze 1977, pp. 71-72; M. TRACHTENBERG, *Archaeology, Merriment, and Murder. The first Cortile of the Palazzo Vecchio and its Trasformation in the Late Florentine Republic*, "The Art Bulletin", LXXI, 1989, pp. 565-609; 572-573; N. RUBINSTEIN, *The Palazzo Vecchio. 1298-1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford 1995, p. 18.

³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, Giunti, 1568, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi (prima ed. Firenze 1878-1885), II, Firenze 1981, p. 437.

⁴ I resti della scala vennero scoperti in un ringrosso a mattoni della parete e riportati in vista durante i lavori di ristrutturazione del mezzanino eseguiti tra il 1929 e il 1932 da Alfredo Lensi, come lo stesso riferisce e come attesta una foto d'epoca conservata nella Fototeca dei Musei Civici Fiorentini (d'ora in avanti FMCF), inv. nn. 528, 525 e pubblicata in LENSI, *Il restauro...* cit., p. 4. Lo scalpellino Averardo Tosetti venne incaricato di eseguire la "Pulitura con ferri speciali del vecchio sudicio attaccato all'antico leone ritrovato nel muro dell'antico tratto di scale": Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCFi), *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1933, CF 9131, fasc. 285, rendiconto del 30 ottobre 1934. L'analogo leone in pietra posto in cima allo scalone vasariano, presso l'ingresso delle sale dei priori, proviene invece dalle demolizioni del vecchio centro di Firenze: Archivio dei Musei Civici Fiorentini (d'ora in avanti AMCF), *Palazzo Vecchio. Catalogo delle cose d'arte...*, 1918, Appendice Schede varie non numerate, scheda n. 1039; AMCF, *Palazzo Vecchio. Inventario [post 1921]*, p. 84.

⁵ VASARI, *Le vite...* cit., II, p. 436.

⁶ VASARI, *Le vite...* cit., II, pp. 436-437. L'attribuzione a Michelozzo dell'intervento sui solai del mezzanino è respinta da Trachtenberg, che lo ritiene eseguito nel secolo precedente, mentre erano ancora in corso i lavori di costruzione del palazzo (TRACHTENBERG, *Archaeology...* cit., p. 574, nota 13).

⁷ LENSI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 58; Id., *Il restauro...* cit., pp. 3-4; Id., *Donazione Loeser...* cit., p. 16; LENSI ORLANDI, *Il Palazzo...* cit., pp. 71-72.

⁸ Cfr. TRACHTENBERG, *Archaeology...* cit., pp. 573-574.

⁹ RUBINSTEIN, *The Palazzo Vecchio...* cit., pp. 34, 37, 40, 43-45, 59, 76, 107-108.

¹⁰ RUBINSTEIN, *The Palazzo Vecchio...* cit., pp. 34, 59.

¹¹ Lensi scrisse di avere ritrovato, in uno dei locali più ampi del mezzanino, un soffitto trecentesco nascosto da un palco morto con pregevoli decori quattrocenteschi, senza però dare conto del trasferimento di quest'ultimo in una diversa sala: LENSI, *Il restauro...* cit., p. 4; Id., *Donazione Loeser...* cit., pp. 15-16.

¹² LENSI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 22.

sottotetto, dove ai tempi di Cosimo sarebbe stato ricavato anche il quartiere dei figli della coppia ducale, fosse il piano più indicato a ospitare il personale di servizio della Signoria⁸. Come supposto da Nicolai Rubinstein, prima del principato mediceo, le stanze del piano ammezzato, con i loro soffitti dipinti, dovevano dunque essere destinate ad alcune delle magistrature che avevano sede nel palazzo. Secondo lo studioso, questo piano avrebbe ospitato, in momenti diversi, il notaio delle Tratte e quello delle Riformagioni, la prima Cancelleria, i Dieci di Balìa, gli Otto di Pratica, il Consiglio dei Settanta e, dal 1502 al 1512, l'alloggio privato del gonfaloniere a vita Piero Soderini e l'appartamento di sua moglie Argentina Malaspina⁹.

L'aula delle adunanze del Consiglio dei Settanta, in carica dal 1480 al 1494, era identificata da Rubinstein con la sala oggi detta dei Gigli d'oro per il tipo di decoro del suo soffitto quattrocentesco, evidentemente sulla base dell'idea che a questo potesse corrispondere il palco dipinto e dorato che, come risulta da testimonianze documentarie, gli Operai di Palazzo fecero realizzare tra il 1481 e il 1486 nella sede di quella magistratura, ricordata dalle stesse fonti all'ingresso dell'Udienza dei Dieci¹⁰. È certo, tuttavia, che il soffitto della sala dei Gigli d'oro non costituisce un riscontro valido per collocare i Settanta in questo ambiente, in quanto il sontuoso palco quattrocentesco venne trasferito dove lo vediamo oggi dalla vicina sala del Marzocco durante la ristrutturazione del mezzanino compiuta tra il 1929 e il 1932 sotto la direzione di Alfredo Lensi, come lo stesso avrebbe riferito nelle sue successive pubblicazioni, seppure in modo ambiguo¹¹, e come più precisamente attestano i documenti inediti di quei lavori che qui si presentano.

Il recupero dei soffitti originali fu uno degli interventi più impegnativi del restauro del mezzanino e quello al quale il direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune dedicò maggiore attenzione, mosso

dalla consapevolezza che questi fossero gli unici di rilievo a poter essere completamente liberati e riportati in vista "senza dannosi rifacimenti"¹², tra tutti i primi palchi del palazzo che fino ad allora erano stati ritrovati in condizioni frammentarie sotto ai successivi cassettonati monumentali¹³. A differenza della maggior parte degli altri ambienti di palazzo Vecchio, quelli del mezzanino non avevano subito mutamenti significativi quando la corte medicea si era trasferita nell'edificio alla metà del XVI secolo, fatta eccezione per le eventuali preesistenze adiacenti al Salone dei Cinquecento, demolite, almeno in parte, da Battista del Tasso, per la realizzazione di un nuovo collegamento tra il secondo piano e il terreno e ricostruite dopo che – intorno al 1561 – questo era stato sostituito dalla vasariana 'scala piana'. All'epoca di Cosimo I tali ambienti erano stati adibiti a Guardaroba, mentre quelli prospicienti il primo cortile avevano ospitato, dal 1540 al 1543, Maria Salviati e poi Francesco e Luigi di Toledo, fratelli della duchessa¹⁴. Nei secoli seguenti la Guardaroba aveva invaso progressivamente l'intero piano, come attesta la legenda di una delle piante tardo-settecentesche del palazzo¹⁵. Tra il 1864 e il 1865, quando in vista del trasferimento a Firenze della capitale del Regno d'Italia, l'edificio era stato adattato alla funzione di sede della Camera dei Deputati e del Ministero degli Affari Esteri, l'ingegnere Carlo Falconieri aveva collegato le due ali del mezzanino costruendo sul cortile della Dogana un corpo di fabbrica coronato da una terrazza e nella stanza posta sopra la cosiddetta 'camera di Cosimo', a sud, aveva fatto sbarcare la scala da lui progettata per agevolare l'accesso alle tribune erette nel Salone dei Cinquecento per le adunanze parlamentari¹⁶.

Lo stato in cui si presentava il mezzanino alla vigilia dell'intervento di Alfredo Lensi è documentato da una rara e inedita planimetria del piano allegata alla sua prima perizia¹⁷, con l'indicazione delle strutture da demolire, evidenziate in

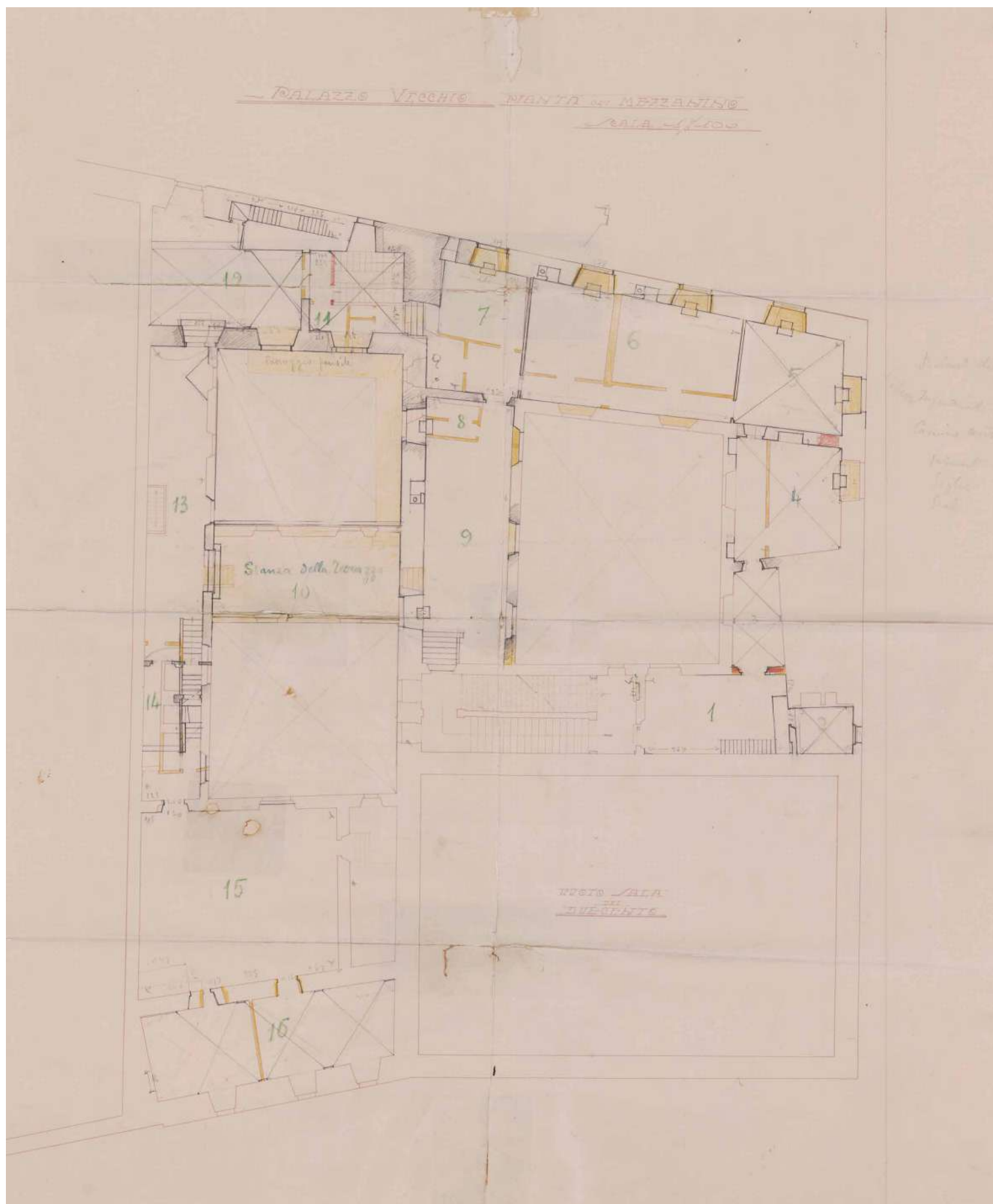


Fig. 2 Pianta del mezzanino di Palazzo Vecchio allegata al progetto di restauro di Alfredo Lensi del 1929 (ASCFi, Comune di Firenze. Belle Arti, 1929, CF 9114, fasc. 200, perizia 18/12/1929). Denominazione odierna delle sale: stanza del Terrazzino (1); scrittoio di Cosimo (2); stanza della Torre (3); stanza da desinare (4); stanza d'angolo (5); sala dei Gigli d'oro (6); sala del Marzocco (9); corridoio dell'Orciaia (13); sala Strozzi (15) © Archivio Storico del Comune di Firenze.

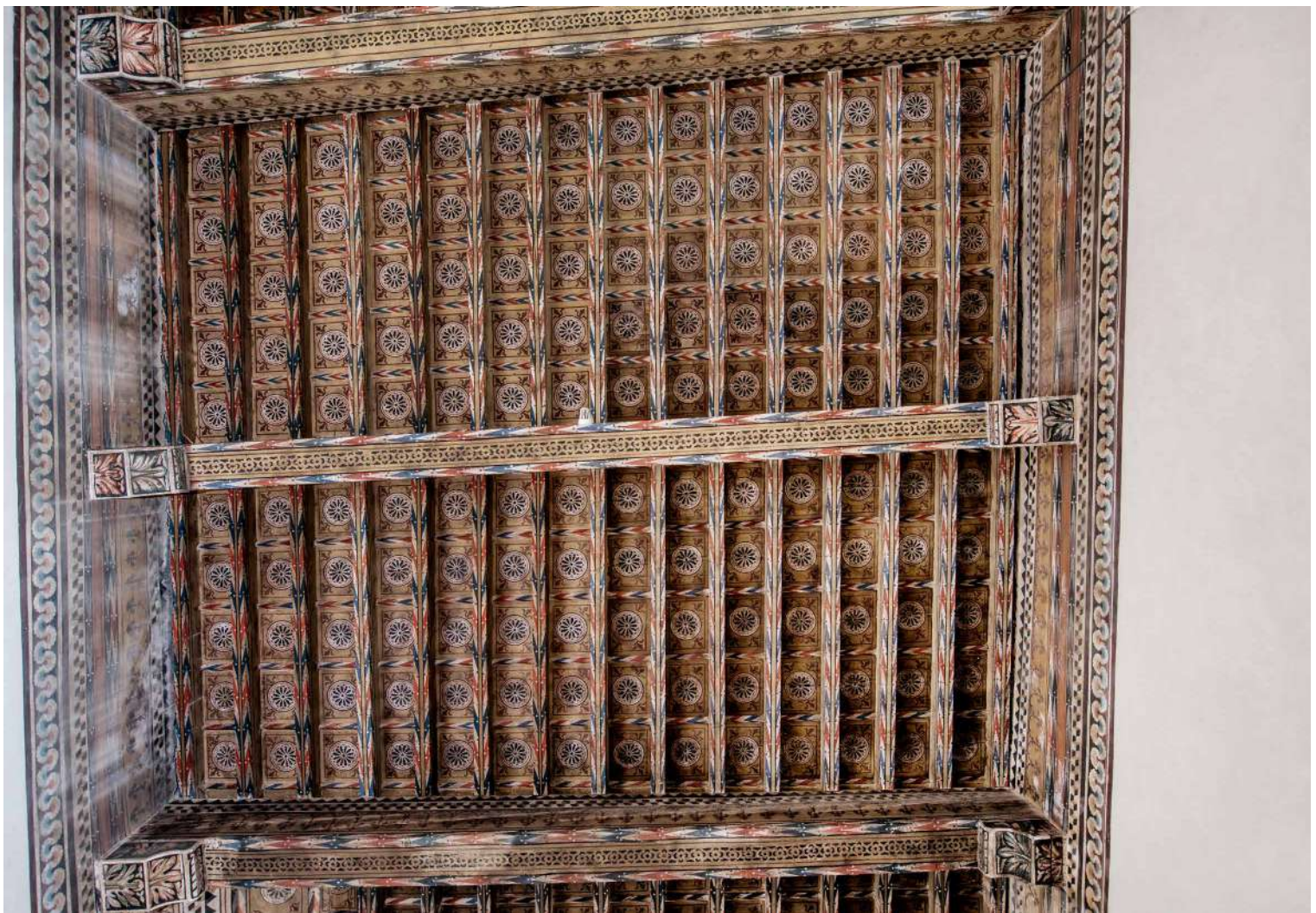


Fig. 3 Sala del Marzocco, Palazzo Vecchio, Firenze. Particolare di palco e fregio, sec. XIV, con integrazioni di restauro (FMCF, foto A. Quattrone) © Musei Civici Fiorentini.

¹³ Per i resti di palchi e fregi dipinti del XIV secolo che si conservano, celati alla vista, nelle intercapedini dei soffitti tardo-quattrocenteschi delle sale dei Duecento, dei Gigli e dell'Udienza, si vedano: D. BIFFINO, C. BURRESI, *Sulla tecnologia dei "palchi" di Palazzo Vecchio. Gli esecutori, le circostanze e la cronologia dei lavori per la costruzione*, "Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 15-16, 1996 (1997), pp. 83-104; 91-94; ID., *Le antiche sale dei Priori in Palazzo Vecchio a Firenze: un contributo per la loro ricostruzione*, "Studi di Storia dell'Arte", IX, 1998, pp. 93-114; 97-101; M. TRACHTENBERG, *A fragment of the Original Fresco Decoration of the Palazzo Vecchio. Giotto-Taddeo Gaddi Workshop or Circle, ca. 1315/18*, in *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, herausgegeben von H. Hubach, B. von Orelli-Messerli, T. Tassini, Petersberg 2008, pp. 287-292. Parti superstiti dei palchi trecenteschi del palazzo sono in vista, oltre che nel mezzanino, solo nei piccoli vani del primo e del secondo piano adiacenti al sodo delle torre, accanto alla sala dei Duecento e tra il quartiere di Eleonora e la cappella dei Priori.

¹⁴ C. CONTI, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel palazzo già della Signoria di Firenze. Descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*, Firenze 1893, pp. 39-42, 45-47; G. LOMBARDI, *Dalla Sala delle Carte Geografiche al Quartiere della Guardaroba: un'ipotesi di ricostruzione topografica*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio: «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di A. Cecchi, P. Pacetti, Firenze 2008, pp. 135-149; 146-147.

¹⁵ La planimetria si trova nel fondo dell'Archivio Nazionale di Praga, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburků*, mappe e piante, B.A.49, c. 86, con riproduzioni presso l'Archivio di Stato di Firenze.

giallo, e di quelle da costruire, in rosso (fig. 2), oltre che da un ristretto numero di foto d'epoca, scattate durante i lavori. La primitiva articolazione degli spazi era alterata da tramezzi posteriori, tamponamenti e nuove aperture di collegamento; i muri e i soffitti erano coperti da moderne tinte a calce. A quella data il piano era stato da poco liberato dagli uffici del Dazio. Per questo motivo, in ordine di tempo, fu l'ultimo dei quartieri di interesse storico e artistico del palazzo ad essere restaurato, nella campagna di lavori che il Comune aveva intrapreso nel 1908, allo scopo di restituire a tali ambienti il loro antico assetto e renderli accessibili al pubblico come museo, dopo averli adornati con arredi d'epoca che, nel caso del mezzanino, sarebbero stati costituiti prevalentemente dalle opere d'arte cedute alla città, con legato testamentario, dal collezionista statunitense Charles Loeser¹⁸.

I lavori furono eseguiti tra l'inizio del 1930 e il 1932, in più fasi e con variazioni in corso d'opera, sulla base di un progetto iniziale, approvato nel dicembre del 1929, e tre perizie suppletive, con una pausa nel 1931 resa necessaria dal coinvolgimento del mezzanino nella *Mostra del*

Giardino Italiano che quell'anno si tenne in palazzo Vecchio¹⁹. Specifiche voci di spesa furono dedicate nelle perizie ai saggi e alla ricerca di antiche decorazioni, anche perché, come si è detto, Lenzi era persuaso che a questo piano potessero trovarsi i resti della pittura di Giotto ricordata nel citato passo delle *Vite* di Vasari.

Dalla suddetta documentazione risulta che, nel corso dei due anni, il direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune fece abbattere i tamponamenti e i tramezzi moderni, chiudere passaggi non pertinenti, riaprire quelli più remoti completandoli con nuove cornici e soglie in pietra, ripristinare le scalette nelle imbotti delle finestre, sostituire gli infissi, raschiare a ferro e poi ritinteggiare a calce tutte le pareti e le volte, rifare la maggior parte delle pavimentazioni, eliminare le rimanenze della scala del Falconieri, ribassare di un piano la terrazza sulla Dogana e demolire un ballatoio esterno a questa collegato, riportare in vista le tracce delle primitive destinazioni d'uso ritrovate negli spessori delle murature (un lavabo, un armadio a muro, vari 'aggiamenti' e i resti del citato caposcala) e le pitture del Bachiacca conservate nello scrittoio di Cosimo, realizzare



un palco in stile nel vano posto tra la sala dei Gigli d'oro e la sala del Marzocco e infine restaurare gli antichi soffitti dipinti rinvenuti durante i lavori. L'ultimo intervento, che venne affidato a Ernesto Corti per i lavori di falegnameria e a Giuseppe Palagi per il restauro pittorico, fu quello che richiese più tempo e maggiori finanziamenti supplementari.

I palchi antichi tornati in vista grazie a quei lavori sono in tutto tre, dislocati negli ambienti che si affacciano sul primo cortile. Uno di essi si trova nell'attuale vano di ingresso del mezzanino, il quale prende il nome di stanza 'del Terrazzino' dal balcone in cima alla scaletta che da qui conduce all'adiacente scrittoio di Cosimo, già esistente alla fine del 1929 (fig. 5). Si tratta di un palco reale di circa 36,50 mq, composto da tre travi su mensole a facce piane e dodici travetti sui quali poggia il tavolato. Tutti gli elementi dell'orditura sono decorati da motivi vegetali e geometrici dipinti, di colore rosso, azzurro, bianco, nero e ocre. Le mensole presentano foglie di acanto su tutti i lati. Le travi recano un fregio a traforo con quadrilobi e losanghe sul lato inferiore, un motivo a spina di pesce lungo gli equivalenti spi-

goli e tre fasce sui fianchi, la prima dal basso ad archetti, la seconda a dentelli e la terza a triangoli. Lo stesso decoro a spina di pesce bianco, rosso e azzurro ricorre lungo gli spigoli inferiori dei travetti e nel mezzo delle assi del tavolato, a imitazione di listelli che incorniciano formelle quadrangolari con al centro rosoni gotici a traforo e agli angoli piccoli fiori stilizzati. Sotto al soffitto corre un fregio dipinto che nella parte superiore, in corrispondenza delle travi, riproduce il decoro sui fianchi di quest'ultime e nel registro inferiore reca un'ampia fascia azzurra seminata di gigli di Francia di colore bianco e delimitata in alto da una doppia bordura a dentelli e a nastro e in basso dal medesimo motivo a spina di pesce presente nel palco. Il tipo di decorazione induce a collocare questo soffitto nel XIV secolo, in un momento successivo alle prime testimonianze di stanziamenti disposti dalla Camera del Comune per fare dipingere le pareti e le coperture del palazzo, risalenti al 1318²⁰. In ambito fiorentino l'ornato delle travi e dei travicelli trova confronti stringenti, per esempio, nell'orditura secondaria dei trecenteschi soffitti a capriate della navata centrale della basilica di Santa Croce e

Fig. 4 Sala del Marzocco, Palazzo Vecchio, Firenze. Particolare di palco e fregio, durante il restauro del 1929-1932 (FMCF, inv. n. 422) © Musei Civici Fiorentini.

¹⁶ C. FALCONIERI, *Intorno la novella Camera dei Deputati*, Firenze 1865, pp. 16, 20-22. Per il corpo di fabbrica con la terrazza si veda LENSI ORLANDI, *Il Palazzo...* cit., p. 228 fig. 184.

¹⁷ ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1929, CF 9114, fasc. 200, perizia del 18 dicembre 1929.

¹⁸ Cfr. LENSI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 342 e ssg.; C. FRANCIANI, *Palazzo Vecchio: l'invenzione del museo*, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 2000-2001 (2003), 7-8, pp. 89-147; Id., *Il museo dei Quartieri Monumentali*, in *Palazzo Vecchio, officina di opere e di ingegni*, a cura di C. Francini, Cinesello Balsamo 2006, pp. 296-307.

¹⁹ ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1929, CF 9114, fasc. 200, perizia del 18 dicembre 1929; ivi, 1930, CF 9118, fasc. 200, perizia del 4 dicembre 1930; ivi, 1931, CF 9123, fasc. 200, perizia dell'11 luglio 1931; ivi, 1932, CF 9127, fasc. 200, perizia del 20 giugno 1932. Alcuni preventivi e giustificativi di spesa delle imprese affidatarie dei lavori si conservano negli stessi fascicoli sopra citati e ivi, 1933, CF 9131, fasc. 285.

²⁰ La provvisione del 1318 è citata in LENSI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 22.

Fig. 5 Stanza del Terrazzino, Palazzo Vecchio, Firenze. Particolare di palco e fregio, sec. XIV, con integrazioni di restauro (FMCF, foto A. Quattrone) © Musei Civici Fiorentini.

²¹ L. PESCATORI, *Il restauro del soffitto ligneo policromo della Basilica di Santa Croce a Firenze*, in *Gestione integrata dei beni culturali: la Politica del Restauro*, atti del convegno (Ferrara, 30 marzo-2 aprile 2011), Roma 2011, pp. 238-239; S. CHIODO, *Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata*, in *La basilica della Santissima Annunziata*, a cura di C. Sisi, I (*Dal Duecento al Cinquecento*), Firenze 2013, pp. 111-125: 118-119, fig. 7. La struttura del palco è molto simile a quella con decori quattrocenteschi del soffitto ligneo proveniente dalla stanza attigua alla sala dell'Udienza della demolita Residenza dell'Arte dei Rigattieri, Linaïoli e Sarti che si conserva nella foresteria del museo di San Marco a Firenze (A. BRICOLI, Scheda n. 277, in *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989, p. 333).

²² L. ARTUSI, *Il Palagio dei Capitani di Parte Guelfa. Origini, storia e fascino del suo spirito secolare*, in L. ARTUSI, G. CINI, R. SEMPLICI, *Il Palagio di Parte Guelfa e il Calcio in Costume a Firenze. Origini, storia e fascino del suo spirito secolare*, Firenze 1997, pp. 7-26: 21-22 (con foto); G. CINI, *Le vicende architettoniche dell'edificio. Cronaca e storia*, ivi, pp. 27-64: 37-43; S. BENZI, *Restauro novecenteschi*, in S. BENZI, L. BERTUZZI, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze 2006, pp. 197-239: 197-229. Il frammento di affresco è oggi protetto da uno sportello.

²³ L. LENSÌ, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 23, 344-345.

²⁴ ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1930, CF 9118, fasc. 200, perizia del 4 dicembre 1930. La prima perizia, del 18 dicembre 1929, recava solo una voce di spesa più generica per il restauro del palco e la "ripresa delle decorazioni guaste sulle travature e sul fregio" (ivi, 1929, CF 9114, fasc. 200).

²⁵ Il rendiconto degli interventi affidati a Giuseppe Palagi il 23 luglio 1930 si trova in ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1929, CF 9114, fasc. 200.

²⁶ Hanno la medesima orditura e decorazione anche i palchi dei due già citati ambienti di modeste dimensioni che si trovano nel lato occidentale del primo piano, a fianco della sala dei Duecento e del sodo della torre e quindi all'incirca sotto la stanza del Terrazzino.

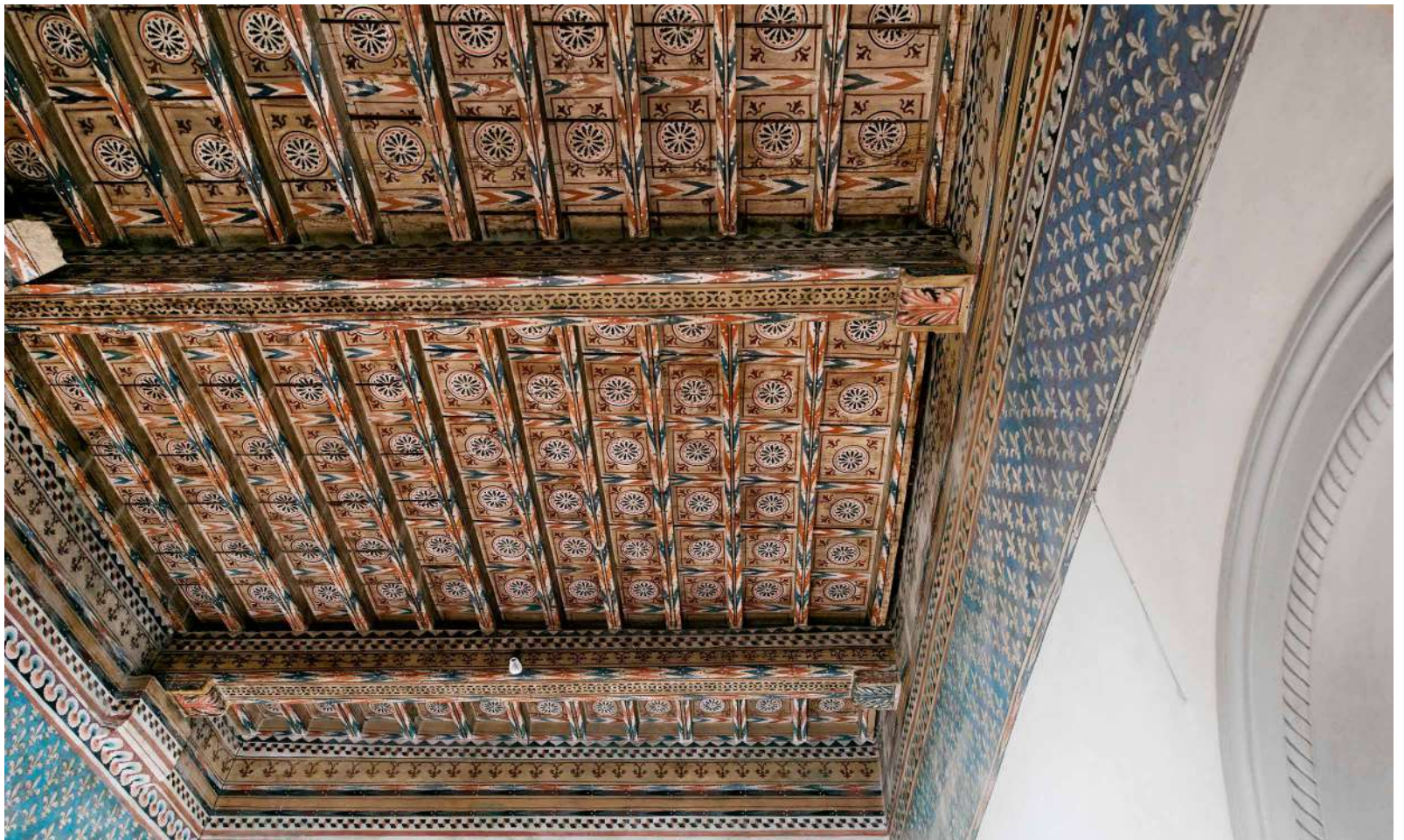
²⁷ ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1930, CF 9118, fasc. 200, perizia del 4 dicembre 1930. Lo smontaggio del palco morto quattrocentesco e il restauro del sottostante soffitto del XIV secolo erano già previsti nella perizia del 18 dicembre 1929 (ivi, 1929, CF 9114, fasc. 200).

²⁸ ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1929, CF 9114, fasc. 200, rendiconto dell'accollo Palagi del 23 luglio 1930.

del dormitorio superiore del convento della Santissima Annunziata²¹. Il motivo a nastro di palmette espanse stilizzate, che separa il registro superiore del fregio dalla fascia seminata di gigli in campo azzurro, compare nel frammento di pittura murale, con resti sovrapposti di decorazioni trecentesche, riportato in luce nella parete sud della cosiddetta sala dei Drappaggi del Palagio di Parte Guelfa durante i lavori di restauro qui eseguiti sotto la direzione dello stesso Alfredo Lensi tra il 1921 e il 1923²².

Nel mezzanino Lensi aveva compiuto saggi e alcuni minimi interventi ancora prima che questo venisse liberato dagli uffici del Dazio e quando nel 1929 diede alle stampe il suo secondo volume su palazzo Vecchio aveva già avviato i lavori di scopritura delle antiche decorazioni, come vi scrisse e come conferma una foto del soffitto della stanza del Terrazzino lì pubblicata²³. La fotografia documenta lo stato in cui questo si trovava prima che Giuseppe Palagi mettesse mano al suo restauro pittorico, con i motivi ornamentali sopra descritti già ben visibili, sia nel palco che nella parte superiore del fregio, ancora non del tutto scialbato. L'anno seguente Lensi dispose lo smontaggio di una porzione non meglio definita del palco e la rimessa in opera dei suoi correnti antichi, nonché la provvista di sei mezzoni di 160 cm di lunghezza e di un certo numero "di correnti nuovi, mensole sagomate, regolini ecc."²⁴. Palagi eseguì la rimozione dello scialbo mediante raschiatura, l'integrazione pittorica con tempera a uovo delle decorazioni antiche e la patinatura di tutto il soffitto "per rendere vecchio il lavoro di restauro"²⁵. Riguardo al fregio, il rendiconto del suo intervento menziona anche la fascia con i gigli dipinti di colore bianco in campo azzurro, senza però specificare se questa era stata da lui restaurata sulla base di tracce preesistenti o, come sembra più probabile, realizzata *ex novo* assieme ai motivi ornamentali che ne delimitano i margini.

La stessa orditura e i medesimi motivi decorativi ricorrono nel più ampio soffitto ligneo dipinto della sala del Marzocco (fig. 3) che, stando ai citati resti della prima scala pubblica del palazzo riportati in luce nella sua parete settentrionale, nel XIV secolo doveva costituire il vano di ingresso del mezzanino. Qui il sottostante fregio parietale è mancante del registro seminato di gigli di Francia. Questo soffitto, di circa 75 mq, con cinque travi su mensole sagomate a guscio e quindi ci travetti, evidentemente dello stesso periodo di quello della stanza del Terrazzino²⁶, venne scoperto in corso d'opera sotto al tavolato di un successivo palco morto, allora completamente scialbato, ma che una volta liberato dai moderni strati di calce, avrebbe rivelato una pregiata decorazione quattrocentesca. Come già accennato in precedenza, Lensi decise di rimuovere questo palco morto per riportare in vista il sottostante soffitto trecentesco e di rimontarlo nella vicina stanza del mezzanino dove lo vediamo oggi e che dallo stesso ha preso il nome di sala dei Gigli d'oro. Una foto scattata durante i lavori mostra un particolare del soffitto trecentesco e del fregio sottostante nello stato in cui si trovavano prima del restauro (fig. 4). Il recupero della copertura originaria della sala rese necessario, oltre al "rinnovo di alcune travature di panconcello, di mensole e di correnti", il rifacimento di una porzione mancante di palco – pari a circa un terzo della sua attuale superficie – per il ripristino delle primitive dimensioni della sala, alterate da alcuni piccoli vani di servizio che vi erano stati realizzati a sud in epoca moderna²⁷. Palagi rimosse a raschiatura i moderni depositi di calce, dipinse la parte del palco di nuova costruzione a imitazione delle decorazioni antiche, restaurò quest'ultime con la stessa tecnica della tempera a uovo utilizzata nella stanza del Terrazzino e patinò l'intera superficie per camuffare le integrazioni²⁸. Il palco morto a lacunari oggi visibile nella sala dei Gigli d'oro (fig. 1), qui trasferito da quella del



Marzocco, fu l'ultimo ad essere restaurato. Misura circa 80 mq, a fronte di un perimetro di circa 37 m, è interamente dipinto, come il suo cornicione d'imposta, e si compone di 32 formelle con una rosetta raggiata al centro e quattro gigli fiorentini agli angoli, in oro su fondo azzurro, entro una finta cornice oca a foglie d'acqua. I profili smussati dei lacunari sono decorati da foglie d'acanto rosse, intramezzate da piccoli fiori dorati. Nella faccia a vista dei correnti si ripete un disegno composto da rosette, palmette e altri motivi vegetali in rosso, verde e oro su fondo azzurro. Il cornicione d'imposta presenta dal basso una modanatura a gola rovescia con foglie dorate e triangoli rossi su fondo nero, un echino dritto ornato da ovuli e frecce con la medesima policromia, un fregio con canali oca e una sima con foglie d'acanto e fiori dello stesso colore. L'adattamento del palco e del suo cornicione alla sala nella quale li vediamo oggi, già previsto nel 1929, ma completato solo dopo l'interruzione dei lavori determinata dalla *Mostra del Giardino Italiano* nel 1931, rese necessaria, oltre alla costruzione di una nuova armatura di sostegno, l'integrazione del primo per una porzione non chiaramente indicata nei documenti ma forse di circa 20 mq e del secondo per 10 m²⁹. Come si è detto, il palco e il cornicione erano ricoper-

ti di tintura a calce. Una foto d'epoca che ritrae i frammenti di due lacunari durante i lavori di scopritura (fig. 6) documenta il pessimo stato di conservazione in cui si trovavano allora le parti superstiti dell'antico soffitto, dimostrando che, come già lasciava pensare l'esame formale delle pitture, gli interventi di "ripristino di tutte le antiche decorazioni ornamentali a colori", "doratura a foglia oro zecchino" su "preparazione a mordente" e "patinatura e macchiatura generale" rendicontati da Giuseppe Palagi³⁰, qui ebbero di fatto la portata di una completa ridipintura. Ciò giustifica peraltro i tempi lunghi di questo restauro e le ingenti spese sostenute per la sua esecuzione. La stessa fotografia prova però anche che i motivi decorativi oggi visibili riproducono fedelmente, salvo possibili travisamenti nei dettagli più marginali, le tracce consuete di quelli originali che si conservavano sotto lo scialbo. Lensi dedicò un'attenzione particolare al recupero di questo soffitto in quanto fermamente persuaso che si trattasse dell'unica testimonianza superstita degli antichi palchi del palazzo che Vasari così ricorda nella seconda edizione delle *Vite*: "Fece far ancora Michelozzo [...] appresso a quella [cappella] molte stanze e palchi ricchissimi, dipinti a gigli d'oro in campo azzurro; ed alle stanze di sopra e di sotto di quel palazzo fece fare

²⁹ La perizia del 1929 prevede, tra le altre voci relative al restauro di questo soffitto, la costruzione di 85,40 mq di nuove armature, con la provvista "di mezzoni di cm 23, staffoni, chiavarde etc." e la posa in opera, previo restauro, di 60 mq di "palco antico" (ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1929, CF 9114, fasc. 200, perizia del 18 dicembre 1929). La spesa era stimata in complessive 13.799 lire per i lavori di falegnameria e le opere provvisorie e 4.050 lire per la decorazione delle parti di nuova costruzione a imitazione di quelle antiche e il restauro di quest'ultime. Due anni più tardi venne approvata una perizia suppletiva di 15.500 lire solo per le opere di integrazione e restauro delle decorazioni (ivi, 1931, CF 9123, fasc. 200, perizia dell'11 luglio 1931). Non è dato sapere come si presentasse il soffitto della sala prima che venissero demoliti i tramezzi che la dividevano e vi venisse trasferito il palco quattrocentesco.

³⁰ Il rendiconto, non datato, si trova in ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1931, CF 9123, fasc. 200.



³¹ VASARI, *Le vite...* cit., II, p. 437. Lensi attribuisce il palco a Michelozzo nei rapporti delle perizie (ASCFi, *Comune di Firenze. Belle Arti*, 1930, CF 9118, fasc. 200, perizia del 4 dicembre 1930; ivi, 1931, CF 9123, fasc. 200, perizia dell'11 luglio 1931) e più velatamente in: LENSÌ, *Il restauro...* cit., pp. 4; Id., *Donazione Loeser...* cit., pp. 15-16.

³² Sulla sala Greca e il suo soffitto si veda G. RASARIO, *La Sala Greca: una scoperta*, in *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 30 settembre-30 dicembre 2000), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2000, pp. 49-96.

³³ Cfr. RASARIO, *La Sala Greca...* cit., p. 67.

³⁴ Sulla produzione ornamentale dei Della Robbia si vedano: F. QUINTERIO, *Natura e Architettura nella bottega robbiana*, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant' Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 57-85; G. GENTILINI, T. MOZZATI, *Naturalia e mirabilia nell'ornato architettonico e nell'arredo domestico*, in *I Della Robbia. Il dialogo tra le arti del Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio-7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini, Milano 2009, pp. 145-151.

³⁵ Cfr. RUBINSTEIN, *The Palazzo Vecchio...* cit., pp. 30-31.

³⁶ Al contrario, Daniele Biffino e Camilla Buresi, supponendo che il soffitto del mezzanino possa essere uno di quelli ricordati nel citato racconto vasariano, interpretano la somiglianza del cassettonato della sala dei Duecento come una sorta di "trasposizione tridimensionale" della decorazione dipinta del primo, a sostegno della loro ipotesi di una probabile derivazione da modelli michelozziani dei palchi intagliati della bottega dei da Maiano: BIFFINO, BURRESI, *Sulla tecnologia...* cit., p. 97, nota 9.

altri palchi, e ricoprire tutti i vecchi che vi erano stati fatti innanzi all'antica³¹.

La struttura del palco, con i pannelli quadrangolari inseriti entro cornici aggettanti e il cornicione d'imposta a modanature sovrapposte, ricorda quella, più elaborata, della copertura in legno dipinto della sala Greca attigua alla biblioteca del convento fiorentino di San Marco, realizzata tra il 1457 e il 1459 e riferita, su base stilistica, a maestranze gravitanti intorno ai cantieri michelozziani del tempio della Madonna nella basilica della Santissima Annunziata e della cappella dei Magi nel palazzo Medici di via Larga³². Anche i lacunari della sala Greca presentano al centro rosoni e ai lati tralci doppi di foglie e fiori intramezzati da corolle, ma i primi si stagliano su fondi a finto marmo di ispirazione antiquaria e i secondi appaiono ordinatamente scompartiti in formelle rettangolari e quadrate ben delimitate da cornici dipinte. Entrambi i soffitti rispecchiano il modello suggerito da Leon Battista Al-

berti nel settimo libro del *De re aedificatoria* per i palchi delle basiliche, a lacunari incorniciati da modanature a ovuli, perle e foglie, separati tra loro da fregi a motivi vegetali e con le superfici interne colorate secondo l'estro del pittore³³. Nel palco del mezzanino, però, il gusto antichizzante e il rigore compositivo del soffitto della sala Greca cedono il passo a una versione volgarizzata del medesimo modello, più libera e vivace, che non trova termini di confronto negli apparati decorativi delle opere architettoniche di Michelozzo e della sua cerchia. Pur astraendo dalla qualità delle pitture e dorature, falsata dal rifacimento novecentesco, piuttosto incerto appare anche il rapporto tra l'esuberanza cromatica e formale della decorazione dei correnti e il variegato repertorio ornamentale dei fregi e delle cornici in terracotta invetriata della bottega dei Della Robbia³⁴.

A chi scrive sembra dunque che l'attribuzione del soffitto del mezzanino a Michelozzo, propo-



sta da Lensi, non abbia fondamento, considerato anche che il racconto vasariano dei lavori compiuti in palazzo Vecchio dall'architetto e scultore è risultato in parte non attendibile e che lo storiografo aretino menziona i palchi "dipinti a gigli d'oro in campo azzurro" con riferimento al piano dei priori e quindi forse confondendoli con quelli delle sale dell'Udienza e dei Gigli³⁵. Come è noto, i soffitti e i fregi intagliati delle due aule dei priori, dorati e dipinti di azzurro, furono realizzati, insieme a quelli della sottostante sala dei Duecento, un ventennio più tardi, tra il 1472 e il 1478, da Giuliano da Maiano, Francesco di Giovanni detto il Francione e vari altri collaboratori. I tre palchi ripropongono in forme monumentali il modello albertiano della copertura li-

gnea a cassettoni con cornici ornate da motivi di ascendenza classica. I lacunari quadrati di quello della sala dei Duecento, con una rosetta al centro e quattro gigli agli angoli, potrebbero avere ispirato la decorazione delle formelle del soffitto del mezzanino³⁶. È possibile, dunque, che questo sia stato realizzato negli stessi anni o in un periodo successivo, tra il nono decennio del secolo e l'inizio del Cinquecento. Al direttore dell'ufficio tecnico comunale va comunque il grande merito di avere restituito visibilità a queste rare testimonianze del tipo di palchi in uso nei palazzi signorili della Firenze del XIV e XV secolo e di avere fatto del mezzanino di palazzo Vecchio uno dei luoghi della città che meglio rievocano il gusto e l'atmosfera di quei tempi.

Fig. 6 Sala dei Gigli d'oro, Palazzo Vecchio, Firenze. Frammenti del palco dipinto durante il restauro del 1929-1932 (FMCF, inv. nn. 426, 42090) © Musei Civici Fiorentini.

Fig. 7 Sala dei Gigli d'oro, Palazzo Vecchio, Firenze. La sala dopo il restauro e l'allestimento della Donazione Loeser, 1934 (FMCF, inv. n. 1189) © Musei Civici Fiorentini.

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

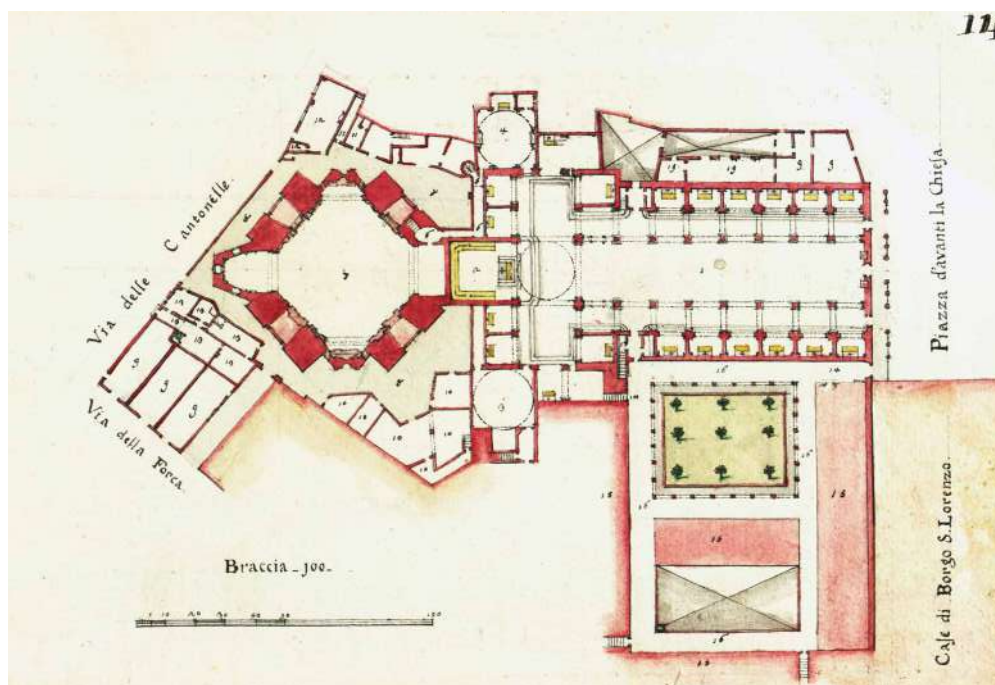
partire dal giugno 1449 (stile comune), è riportato anche l'acquisto di un considerevole quantitativo di embrici, utilizzati per la realizzazione del tetto⁸. Le annotazioni del Sasseti si riferiscono alle capriate del transetto, dato che in quegli anni la nuova costruzione era ferma alle prime tre campate 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 Buggiano, Antonio Manetti Ciaccheri, Giovanni di Domenico da Gaiole, Betto d'Antonio, Antonio di Betto, Giovanni di Piero del Ticcia, 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 (transetto 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 transetto 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), *Magliabecchiano 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 (Magliabecchiano 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.

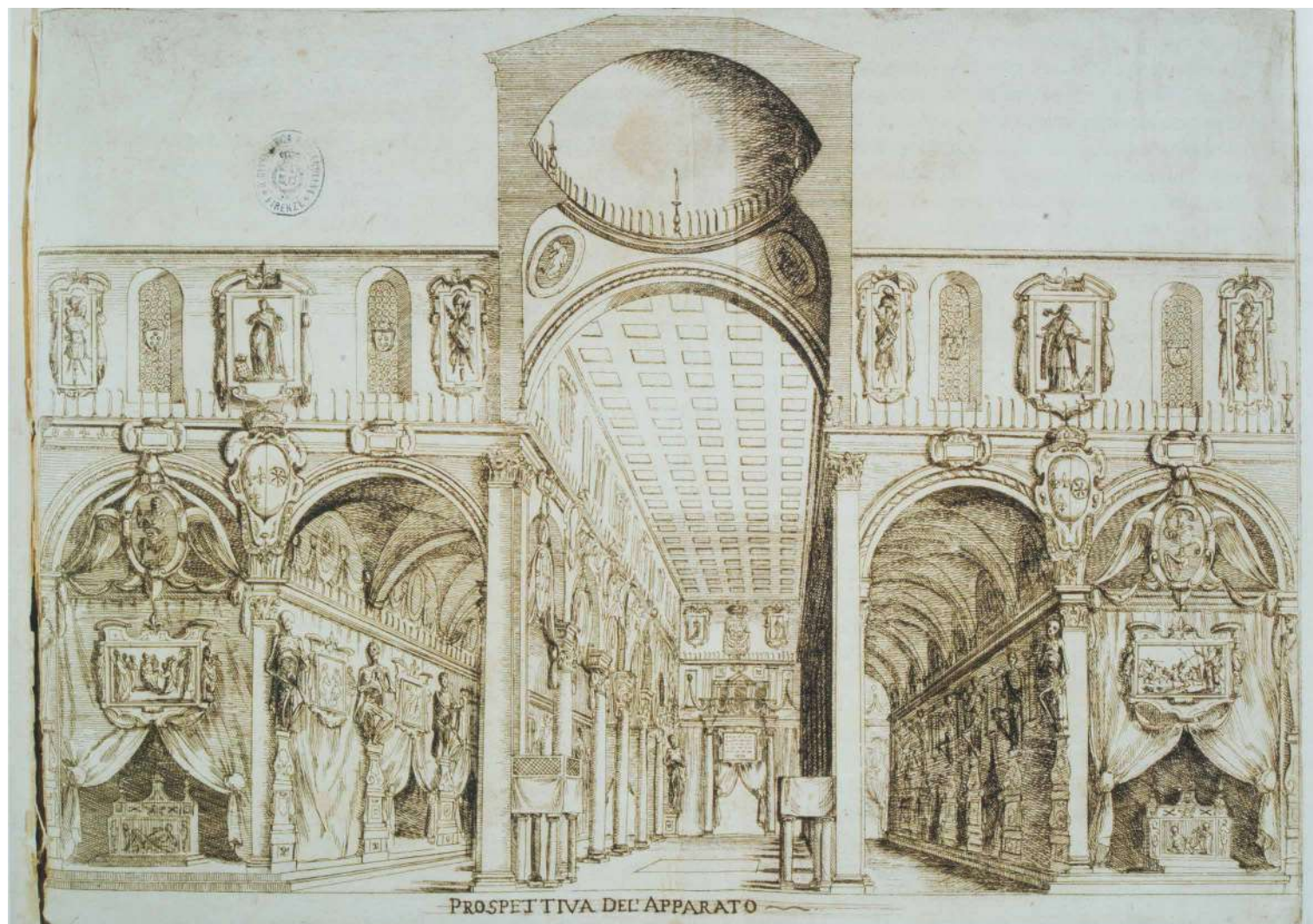
¹³ I lavori di restauro promossi dalla Soprintendenza vennero diretti dall'architetto Riccardo Dalla Negra e realizzati dalle ditte Cellini Srl e Andrea Fedeli. I risultati dell'intervento di restauro sono riportati in: R. DALLA NEGRA, *Il restauro della Basilica di San Lorenzo a Firenze*, "Bollettino 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 cassettoni 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 cannicciato, che una volta intonacato, costituiva la superficie su cui dipingere.

“UN SOL DI PARADISO”: I SOFFITTI ALL’ANTICA DI PALAZZO MEDICI A FIRENZE

This paper clarifies the constructional aspects of two fifteenth-century wooden ceilings of the Medici palace (later Riccardi) of Via Larga: the ceiling of the great hall and that of the Magi Chapel. A hitherto unknown documentation from the Archive of the Opera of Santa Maria del Fiore, establishes the dating of timber works in the building yard (January 1449 - February 1451) and explains the methods of supply, the origins, and the quantities of the wood purchased by Cosimo the Elder for the palace. The two ceilings are among the first coffered ceilings carved in the “ancient” way. Their novelty consists in the shape but also in the use of double composite beams to support the coffers: this technical expedient was so new in Florence at the period that it required the shipment of a wooden model of a beam (1451) from Ferrara. Finally, the study explains how the restoration and consolidation of the great hall’s ceiling throughout the centuries has completely transformed the original structure: the works carried out by the Riccardi family (1660) more than halved the area of the ceiling, and gave it a different pictorial decoration, now entirely removed after the recent pictorial restoration (1998) aimed at restoring its fifteenth-century appearance.

Un ciel di stelle parmi, ornato sì d’azzurro, argento ed oro [...] che fa la meraviglia in ciaschun viso, ché quando sono la sera i torchi acciesi, e’ rappresenta un sol di paradiso.

La celeste metafora è evocata dall’anonimo autore delle “Terze rime in lode di Cosimo de’ Medici e de’ figli e dell’honoranza fatta l’anno 1458 [1459]”¹ per descrivere il soffitto della Sala Grande di palazzo Medici, da poco costruito in via Larga. Pochi anni dopo, nel 1464, gli splendenti azzurri lumeggiati d’oro del soffitto mediceo sono lodati anche da Filarete (1400-1469), che ne sottolinea la matrice antiquaria: “a quadri intagliati a modo antico”² (fig. 2).

Il dado lapideo, voluto da Cosimo il Vecchio (1389-1464) su via Larga, in vista del battistero, del duomo e della basilica di San Lorenzo, intorno alla metà Quattrocento (1444-1464)³, fonde, in un’inedita tipologia, la tradizione fiorentina delle dimore in pietra faccia a vista, con un impianto modernamente antico, destinato a costituire il prototipo della residenza toscoromana del Rinascimento⁴. Se lo sviluppo delle camere intorno a una corte porticata, affacciata su un ameno giardino con loggia, declama gli accenti classici della domus, anche gli interni (le cantine voltate con la cisterna centrale, il leggendario camino di Lorenzo il Magnifico con i turbinanti altorilievi bronzei modellati da Bertoldo di

Giovanni, i rutilanti soffitti lignei a lacunari) intrecciano un dialogo stringente con l’antico (fig. 9). Anche questi elementi sono destinati a dettare il canone delle dimore patrizie fiorentine e romane. In questa sede ci concentriamo soprattutto sul soffitto, in gran parte perduto, che copriva la Sala Grande del palazzo, posta sull’angolo sudorientale del palazzo, tra via Larga e via dei Gori⁵. Naturalmente non si può tacere dello strabiliante palco cassettonato che impreziosisce la sontuosa cappella affrescata da Benozzo Gozzoli con il celebre corteo dei Magi, che illustra e celebra la dinastia medicea e i suoi familiares.

Dapprima cercheremo di chiarire quali sono gli elementi distintivi dei soffitti medicei, senza mai dimenticare il loro valore esemplare, di prototipo, legato al prestigio della committenza e alla fama degli artisti e degli artigiani che per essa lavorano. Fino al Trecento il tipo di copertura lignea più diffusa era la semplice orditura, detta ‘a regolo per convento’⁶, in uso per esempio nelle case coloniche ancora nel XX secolo. Essa è costituita da una trama principale di travi di legno, su cui poggia l’orditura secondaria ortogonale di travicelli. La duplice tessitura del solaio, principale e secondaria, rimane a vista nell’intradosso, dove non raramente è supporto di decorazioni pittoriche, frequentemente geometriche o pittogrammatiche. A questo tipo più comune,

si affiancano soffitti più sofisticati, cadenzati da una griglia geometrica quadrangolare che alloggia pseudo lacunari, come quello che si vede nella Conferma della Regola Francescana delle Storie di san Francesco (1315 ca), dipinto da Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze⁷. I palchi medievali dipinti, spesso con tavolette illustrate da figure o da simboli araldici, aderiscono a un gusto cromatico e geometrico che esalta, in chiave decorativa, la trama strutturale, ma ignora totalmente la grammatica e il lessico basilare antico, fondato su una precisa sintassi che lega il disegno delle cornici, gli ovoli, i dardi, le foglie d’acanto, i dentelli, i pendenti a pigna o a fiore, e così via. Nel XV secolo la fascinazione del mondo antico gioca un ruolo nevralgico nella messa a punto del linguaggio espressivo della nuova classe magnatizia fiorentina, che trova nella rivoluzione tecnica e lessicale di Filippo Brunelleschi (1377-1446) aderenza ideologica e perspicuità rappresentativa. Tutto il lessico delle arti viene investito da un rinnovamento che guarda a un passato remoto, ma prepotentemente presente nei monumenti, nella statuaria, nella letteratura, nella filosofia e perfino nella tecnica costruttiva. Anche i soffitti partecipano di questo nuovo respiro e si rivolgono in termini diretti e immediati all’architettura romana antica, le cui testimonianze si ergevano con inarrivabi-





* Dedicato a Massimo, Arianna e Irene che, con affettuosa pazienza, mi supportano e mi sopportano.

Voglio qui ricordare i molti amici, colleghi, funzionari della Città Metropolitana, della Prefettura, della Soprintendenza ai Monumenti che mi hanno aiutato in vario modo in questo studio. Ringrazio sentitamente Roberto Benvenuti, funzionario della Città Metropolitana, per avere accolto con vivo interesse la richiesta di poter visionare i soffitti della cappella dei Magi e della sala Grande anche nei loro estradossi. La sua competenza è stata fondamentale per procedere nello studio dei soffitti di palazzo Medici. Gli sono altresì estremamente grata per le splendide fotografie che corredano questo saggio. Sono molto riconoscente al prefetto Alessio Giuffrida e al viceprefetto Anna Chiti Batelli per l'ospitalità. Sono stati inoltre prodighi di aiuto e di preziosi suggerimenti Ricciardo Artusi, Gianluca Belli, Rossana Biagioni, Alessandro Botticelli, Maria Grazia D'Amelio, Ginevra Di Ascenzo, Claudia Conforti, Pietro Copani, Lorenzo Fabbri, Francesca Fedeli, Emanuela Ferretti, Francesco Fortino, Stefano Giraldi, Lorenzo Grieco, Luca Lanzoni, Laura Lucicoli, Paolo Parigi, Olivia Pignatelli, Antonella Sarti, Marilena Tamassia, Gennaro Tampone e Veronica Vestri.

¹ Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figli e dell'honoranza fatta l'anno 1458 [1459] al figlio del duca di Milano et al papa nella loro venuta a Firenze in Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (d'ora in avanti BNCF), Magliabechiano VII, 1121, cc. 21v, 41v; XV secolo, dopo 1459.

² A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di L. Grassi, A.M. Finoli, II, Milano 1972, p. 697 (Incipit Liber Vigésimus Quintus et ultimus, XXV).

³ Su palazzo Medici: E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier*, Paris 1888; K. FREY, *Michelagnoli Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Berlin 1907; A.M. WARBURG, *Der Baubeginn des palazzo Medici*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", I, 1909, 2, pp. 85-87; W.A. BULST, *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 14, 1969-70 (1970), 4, pp. 369-392; R. HATFIELD, *Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, "The Art Bulletin", LII, 1970, 3, pp. 232-249; I. HYMAN, *Fifteenth century Florentine studies: The palazzo Medici and a ledger for the church of San Lorenzo*, New York 1977; F. AMES-LEWIS, *Early Medicean Devices*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLII, 1979, pp. 122-143; D.V. KENT, F.W. KENT, *Two comments of March 1445 on the Medici palace*, "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 795-796; H. SAALMAN, P. MATTOX, *The First Medici Palace*, "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIV, 1985, 4, pp. 329-345; W.A. BULST, *L'originaria suddivisione interna di palazzo Medici a Firenze*, Firenze 1986; *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze 1990.

le potenza a Roma, ma anche a Fiesole, a Tivoli, a Cori, a Verona e nella stessa Firenze, dove il battistero medievale di San Giovanni fu a lungo riguardato come il leggendario tempio di Marte, mitico umbilicus urbis della città del giglio. I lacunari lignei dei palchi dei palazzi della nuova aristocrazia in irresistibile ascesa ricalcano minuziosamente i decori dei lacunari lapidei, che Brunelleschi⁸, Donatello, Alberti e i tanti artisti, che si recarono a Roma per toccare con mano la sorgente dell'arte più nobile, potevano vedere e misurare negli archi di trionfo ancora in essere tra Campidoglio e Colosseo. I lacunari lapidei della volta dell'arco di Tito; quelli della peristasi del tempio di Vesta a Tivoli; quelli in getto di calcestruzzo della cupola del Pantheon e quelli ottangoli della basilica di Massenzio forniscono i modelli geometrici e plastici, ai quali generazioni di architetti guarderanno in un crescente virtuosismo, che esibirà geometrie sempre più complesse e sfondati sempre più arditi, in una audace competizione con i prototipi antichi. I palchi lignei a lacunari realizzati a Firenze a metà XV secolo trovano la loro radice morfologica e di organizzazione strutturale nel soffitto piano lapideo a cassettoni dell'architettura esterna del tempio greco, specialmente della peristasi, ove le travi spartiscono il soffitto in campi⁹. È chiaro che si tratta di un modello giunto attraverso percorsi indiretti, quali descrizioni orali e disegni e schizzi, pervenuti a conoscenza dei committenti e degli artisti fiorentini e toscani. Un tra-

mite accertato per l'onda di interesse che travolse Firenze nei confronti della cultura greca fu il tribolato Concilio dell'Unione che da Ferrara migrò nella città di Cosimo nel 1439¹⁰. Non è certo privo di significato il fatto che Cosimo il Vecchio abbia promosso la costruzione, in adiacenza della biblioteca di San Marco, di una sala Greca che, terminata nel 1459, custodiva soprattutto manoscritti in lingua greca, oltre che ebraica, aramaica, caldea e araba. La copertura della sala Greca esibisce un soffitto a lacunari lignei policromi di spiccato gusto antiquario¹¹. Se è rischioso (e in fondo inutile) azzardare quali templi greci fossero conosciuti nella Firenze del XV secolo, rimane il fatto che i canali tra le due culture erano molteplici. Oltre al rammentato Concilio dell'Unione, raffigurato da Benozzo Gozzoli nella cappella dei Magi nel palazzo di via Larga, dalla fine del XIV e fino al 1463 gli Acciaiuoli, fiorentini e promotori della certosa del Galluzzo, sono duchi di Atene. La loro residenza sorgeva sull'Acropoli e, almeno dal 1435, occupava l'edificio centrale dei Propilei. Durante una delle due visite ad Atene, nel 1436 e nel 1444, Ciriaco d'Ancona rimase colpito dalla sala coperta con "soffitti marmorei a lacunari" del palazzo Acciaiuoli sull'Acropoli¹². I primi palchi a lacunari "all'antica" sono realizzati a Firenze nel decennio che va dal 1449 al 1459 e sono riferibili a Michelozzo (1396-1472)¹³. Essi condividono il disegno geometrico, ma si diversificano per rilievo plastico e profondità del fondo (fig. 3). Il più arcaicizzante risulta



pagina 31

Fig. 1 Porzione residua della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (foto S. Giraldi, 1990).

Fig. 2 Soffitto ligneo della quattrocentesca sala grande (adesso sala della Musica del Prefetto) di palazzo Medici, Firenze (foto R. Benvenuti, 2017).

Fig. 3 Lacunari del soffitto ligneo della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze, 2017.

quello della menzionata sala Greca (datato 1457-1459) per lo scarsissimo rilievo, quasi privo di tridimensionalità (*Introduzione*, fig. 1, p. 9). Anche la decorazione pittorica, a imitazione di marmi colorati, che prevale sul plasticismo spaziale e gli ovoli sinteticamente dipinti, accentuano il carattere arcaicizzante. Nell’ottica di una crescente accentuazione plastica, che assume un valore spaziale, come secondo potrebbe collocarsi quello del transetto della basilica di San Lorenzo (1449-1459). Come illustra il saggio di Fedeli in questo stesso volume¹⁴, prima delle trasformazioni subite nel Settecento e nell’Ottocento, esso esibiva una decorazione pittorica a imitazione della pietra, simile alla sala Greca, e un corredo di foglie d’acanto dipinte, analoghe a quelle dei lacunari della Sala Grande di palazzo Medici (1451-1459). Per comprendere quali soffitti a lacunari abbiano costituito i modelli e quali le successive derivazioni occorre mettere un punto fermo nella datazione di palazzo Medici, quanto meno per le opere di legname. In un registro studiato da Isabelle Hyman di spese sostenute da Cosimo de’ Medici per la chiesa di San Lorenzo (1441-1452) sono inframmezzate anche, a partire dal settembre 1446, le spese per la costruzione della “muraglia dal palagio”, indicata anche “muraglia del palagio di Chosimo di sul canto della via Larga”. Chiesa e palazzo tengono, almeno dal 1446 al 1452, una comune contabilità, condividendo il committente, le maestranze e quasi certamente anche l’architetto¹⁵. Dalla lettura del

registro risulta un continuo andirivieni di materiali e maestranze tra i due cantieri, provato anche dalla disamina della documentazione dell’Opera di Santa Maria del Fiore, dove Michelozzo è capomastro e dà ordine di condurre alcune carate di pietraforte dirottandole dalle tribune morte alla piazza di San Lorenzo, ma destinate probabilmente al palazzo¹⁶.

Nel registro Laurenziano, in un riepilogo di conti per San Lorenzo, il saldo più ingente è quello di Tano di Bartolomeo, un legnaiolo molto attivo nei cantieri dell’Opera del Duomo: per la lanterna fornisce il modello di un pilastro¹⁷ e contribuisce alla realizzazione dei ponteggi. Per la chiesa di San Lorenzo il legnaiolo realizza il castello, gli strumenti da cantiere, le centine, e le capriate con i relativi componenti¹⁸. A sua volta Tano di Bartolomeo risulta tra i debitori dell’Opera di Santa Maria del Fiore per il taglio di legname nelle foreste casentinesi e per il trasporto da Poppi alla porta alla Giustizia¹⁹.

Nel registro Laurenziano gli acquisti di legname messi in relazione con il “palagio” sono di poca entità e relativi ad assi d’albero da ponteggi avute nel settembre 1446²⁰. La costruzione del palazzo richiede una colossale massa di legname, non solo per i palchi ma anche per i “castelli”, le impalcature, che non può essere dirottato dal conto comune dei lavori di San Lorenzo.

Infatti con licenza dell’Arte della Lana dell’11 luglio 1448 e successiva fede del notaio della stessa Arte, del 21 maggio 1449²¹, Cosimo il Vecchio

⁴ La modernità di palazzo Medici è ancora evidente alla metà del secolo successivo: “fu il primo che in quella città fusse stato fatto con ordine moderno”, da G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, II, p. 433.

⁵ Per una descrizione del soffitto quattrocentesco della sala grande: W.A. BULST, *Die sala grande des palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in *Piero de’ Medici ‘il Gottoso’ (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, herausgegeben von A. Beyer, B. Boucher, Berlin 1993, pp. 89-127.

⁶ C. CONFORTI, M.G. D’AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari, in Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del “Bollettino d’Arte”, MIBACT, 2016, pp. 308-353.

⁷ Si veda A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, I, Firenze 1908, pp. 20-22, 137-140, e la differente decorazione dei “palchi reali”, strutturalmente portanti, e dei “soffitti apparenti” o “morti”, cioè con lacunari sospesi alla struttura portante.

⁸ Controversa è l’epoca di costruzione della “sala nuova” nel palazzo di Parte Guelfa, ove l’intervento di Brunelleschi è stato datato agli anni Trenta del Quattrocento. L’interno risale tuttavia agli interventi realizzati dopo la morte di Brunelleschi: le paraste furono aggiunte nel 1452 mentre il palco a lacunari, per forma riconducibili a quelli del Pantheon, è attribuito a Giorgio Vasari che se ne attribuisce la paternità nella vita di Brunelleschi. S. BENZI, L. BERTUZZI, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze 2006, pp. 119-133. A Brunelleschi è stato attribuito il soffitto della sala grande di palazzo Pazzi, seppure più recentemente è avanzata l’attribuzione, più convincente, a Giuliano da Maiano, che vi avrebbe lavorato verso il 1470. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina...* cit., I, pp. 139-140. F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano. Grandissimo domestico*, Roma 1996, p. 321, mette in evidenza che la sala grande di palazzo Pazzi e quella di palazzo Medici sono molto simili, per posizione rispetto al fronte, numero di finestre sul fronte principale e secondario, e struttura del palco a lacunari.

⁹ M. WEGNER, *Lacunare*, in *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Roma 1961.

¹⁰ La presenza a Firenze di letterati e prelati orientali, filosofi e maestri di Bisanzio quali Giorgio Gemisto Pletone e il futuro cardinal Bessarione, fu determinante per la diffusione della cultura greca. L. BOSCHETTO, *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio. Eugenio IV tra curiali, mercanti e umanisti (1434-1443)*, Roma 2012.

¹¹ N. MARCOLONGO, *Il soffitto della sala Greca del Museo di San Marco*, in *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 211-220; C. RASARIO, *La Sala Greca: una scoperta*, in *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 30 settembre-30 dicembre 2000), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2000, pp. 49-96.

Fig. 4 Soffitto ligneo della cappella dei Magi in palazzo Medici, Firenze (foto R. Benvenuti, 2017).



¹² Ringrazio Veronica Vestri per la traduzione del passo pubblicato da G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni di alcuni viaggi in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, V, Firenze 1773, p. 439. Ciriaco d’Ancona tiene corrispondenza con l’umanista Leonardo Bruni e in una lettera del 1437 riporta l’iscrizione che ricorda il completamento di Antonino Pio dell’acquedotto di Adriano ad Atene. Per questo documento, il disegno dell’epigrafe in uno dei codici di Ciriaco, sui disegni ateniesi di Ciriaco d’Ancona e le città greche visitate da Ciriaco si veda: E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem 1960; J. COLIN, *Cyriaque d’Ancone: le voyageur, le marchand, l’humaniste*, Paris 1981; K. SETTON, *Catalan Nomination of Athens, 1311-1388*, London 1975, p. 233; L. BESCHI, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo*, atti del convegno internazionale (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci, S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 83-102: 87-88; E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, p. 149. I disegni di antichità greche di Giuliano da Sangallo, sono leggermente posteriori (a partire dal 1465), ma testimoniano l’interesse crescente nel Quattrocento (membranaceo MCCCXXII della biblioteca Barberini, cc. 28-29v). Si veda: S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell’antico*, Roma 1985, p. 149.

¹³ Su Michelozzo: C. VON FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, “Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, XXV, 1904, pp. 34-110; H. McNEAL CAPLOW, *Michelozzo*, New York 1977; M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984; *Michelozzo, scultore e architetto (1396-1472)*, atti del convegno (Firenze, San Piero a Sieve, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze 1998; con la relativa bibliografia.

¹⁴ Si veda il saggio di F. FEDELI, *Il soffitto ligneo cassettonato della basilica di San Lorenzo a Firenze*, all’interno di questo numero.

¹⁵ Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Firenze (d’ora in avanti ACSL), 2301, passim; ad esempio cc. 123^{rs}, 257^{dx}. Il registro è stato studiato e per buona parte trascritto da HYMAN, *Fifteenth century Florentine studies...* cit., p. 131. La studiosa ritiene che le spese per la manodopera impiegata al palazzo siano annotate sul registro a partire dal 1446 ma successivamente all’effettivo inizio dei lavori, attestato dal ricordo nello Zibaldone di Giannozzo Salviati: “nell’anno 1444 si cominciò a murare la chasa di Chosimo de Medici” (BNCF, Magliabechiano II.IX.42, c. 11). L’esattezza del ricordo di Salviati, pubblicato da WARBURG, *Der Baubeginn...* cit., pp. 85-87, è stata posta in dubbio da FREY, *Michelagnoli Buonarroti...* cit., pp. 24-26. KENT, KENT, *Two comments...* cit., pp. 795-796.

¹⁶ “Charrate quattro ½ di pietra forte per soldi 55 carrata così dissero Michelozzo e Battista esser d’accordo co’ Nofri [di Marcho] detto Rucchia suo fattore tolsonsi per far v [cinque] finestre alla seconda tribuna morta, montano lire 12.7.6”: Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze (d’ora in avanti AOSMF), VIII, 4, 1, c. 32r, 5 maggio 1449.

¹⁷ AOSMF, VIII, 4, 1, c. 65, 7 agosto 1450.

¹⁸ ACSL 2301, cc. 108, 208, 232, 270; FEDELI, *Il soffitto...* cit.

¹⁹ Si trattava della porta occidentale della città situata nei pressi dell’Arno dove i tronchi, legati in foderi, per fluitazione giungevano a Firenze, pagando la gabella. Generalmente i tronchi provenivano da Pratovecchio e raggiungevano Firenze in circa dieci giorni. Sul trasporto del legname dalle foreste casentinesi a Firenze: 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, p. 116; F. ANGIOLINI, *L’arsenale medico: la politica marittima dei Medici e le vicende dell’Arsenale a Pisa*, in Livorno e Pisa:

ottiene l’autorizzazione allo sfruttamento delle selve casentinesi del Corniolo, di Campigna, di Strabatenza e di Ridracoli, al confine tra Toscana e Romagna, di proprietà dell’Opera e riservate al suo uso per esplicita disposizione legislativa²². Dal gennaio 1449 al febbraio 1451 Cosimo fa giungere a Firenze quattordici partite di legname per un totale di 1.005 capi di abete, 964 traina²³ corrispondenti a 383 metri cubi di legname²⁴. Nella documentazione è segnata sia la data del pagamento che quella dell’arrivo del legname alla porta alla Giustizia. I conti sono riferibili ad un solo committente, ma probabilmente anche ad un unico cantiere poiché le partite sono accomunate dallo stesso numero di riferimento e dal nome dello stesso capomastro. Infatti i legnami, all’arrivo, sono controllati e misurati da due tecnici, il capomastro dell’Opera per la parte appaltatrice e il responsabile del cantiere di Cosimo de’ Medici per conto dell’appaltante. Il “fattore” o “maestro” di Cosimo è Nofri di Marco detto Rucchia, segnalato già come attivo in altri cantieri di Cosimo²⁵ e annotato come scalpellino nel registro laurenziano nel settembre 1450²⁶. Con il conto comune su più cantieri, sarebbe difficile stabilire per quale uso venisse utilizzato il migliaio di capi di legname se non fosse che nella seconda delle partite a nome di Cosimo il Vecchio il suo “fattore” non avesse specificato nome e mansione: “Nofri di Marcho capomastro di Cosimo alla muraglia del palagio”²⁷.

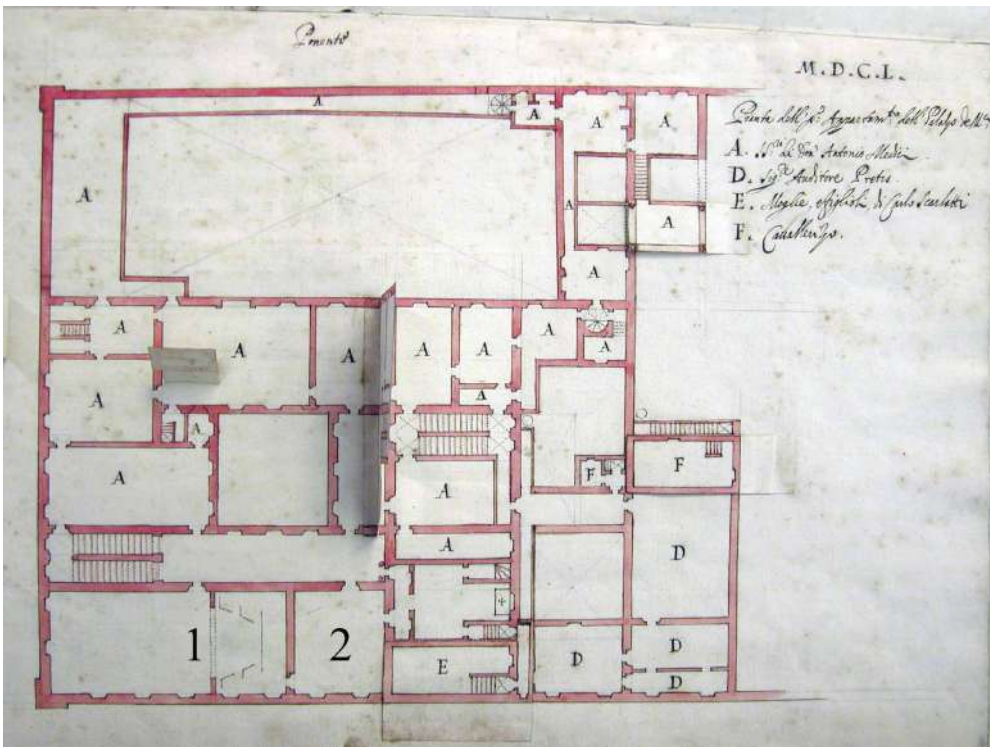
Il soffitto della cappella dei Magi (fig. 4) è generato dall’impianto, brunelleschiano²⁸ del-

la sagrestia Vecchia: il vano pressoché quadrato (574x517 cm) ha una scarsella, anch’essa quadrata, con dimensioni pari alla metà del vano maggiore (294x297 cm). La parte intradosale del soffitto è caratterizzata da un accentuato rigore geometrico che solo apparentemente svanisce nell’osservare la zona estradosale, ancora oggi ispezionabile, seppure a fatica (fig. 5). La geometria del palco maggiore è generata dalla misura della scarsella che, proiettata, genera un grande lacunare quadrato con le stesse dimensioni del vano minore. Il grande lacunare, suddiviso a sua volta in quattro lacunari piccoli, è cinto sui quattro lati da fasce borchiate, disposte ad un livello più basso rispetto al lacunare. Le fasce (1 braccio fiorentino di larghezza) sono raddoppiate su tre dei quattro lati a colmare la differenza delle due dimensioni del vano (574x517 cm), pari esattamente a un braccio fiorentino (58,4 cm). La griglia geometrica non consente di comprendere, dall’intradosso, quali elementi corrispondano alle travi maestre. Dall’estradosso si constata invece che le travi maestre coprono la distanza minore (517 cm) e corrispondono alle sottostanti fasce centrali, che vanno dalle paraste che avvolgono i due spigoli di accesso alla scarsella, al muro opposto. Cinge il vano maggiore, come pure quello della scarsella, un’importante cornice²⁹ “all’antica”. Alle travi maestre sono appese, mediante arpesi, tavole disposte di coltello a creare, nell’estradosso, maglie quadrate alle quali corrispondono nell’intradosso sia le fasce che i lacunari. Chiudono superiormente l’insieme strutturale i quat-



Fig. 5 Estradosso del soffitto della cappella dei Magi di palazzo Medici, Firenze (Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato, n. 160783; 1991).

Fig. 6 Gherardo Silvani, pianta del piano primo di Palazzo Medici, 1650 (ASF, Guardaroba medicea, 1016).



due città e un territorio nella politica dei Medici, catalogo della mostra (Pisa, Arsenale Mediceo, Piazza dei Cavalieri, Duomo e Camposanto Monumentale, ex-Conservatorio di S. Anna, 1980), Pisa 1980, pp. 176-190; A. BELLINAZZI, *La fluitazione del legname in Toscana*, in *La via del fiume dalle Dolomiti a Venezia*, a cura di G. Caniato, Verona 1993, pp. 209-226.

²⁰ “E a di 7 di settembre [1446] lire quaranta piccioli demo a Lorenzo di Lapo muratore porto Giovanni suo figliuolo contanti sono per più assi d’albero compramo dallu per fare ponti che in tutto furono braccia 237 e montano lire 56 piccioli che l’avanzo si puose alla ragione del palagio, paghò Bartolomeo in questo a 97, lire 40”: ACSL, 2301, cc. 94sn.

²¹ AOSMF, VIII, 4, 1, cc. 19v, 35r. Non ho trovato invece la licenza nei Partiti dell’Arte della Lana in Archivio di Stato, Firenze (d’ora in avanti ASF), *Arte della Lana*, 193 e 194.

²² L’Opera del Duomo si riservava l’esclusivo sfruttamento del legname della selva di Campigna per i propri usi tanto da legiferare già a partire dal 1427, poi nel 1453, che “nel luogo detto volgarmente piano di Campigna e sua colli, non si può dare licentia ad alcuno di tagliare”: GABRIELLI, SETTESOLDI, *La storia della foresta...* cit., p. 33.

²³ Il traino era un’unità di misura di volume per il legname da costruzione; un traino corrispondeva a due braccia cube, cioè 0,397588 metri cubi. A. MARTINI, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino 1883, p. 207; si veda anche: I. BECATTINI, *Dalla selva alla cupola. Il trasporto del legname dell’Opera di Santa Maria del Fiore e il suo impiego nel cantiere brunelleschiano*, in *The Years of the Cupola-Studies. Gli anni della Cupola-Studi*, Berlin-Firenze 2015 (<http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/STUDIES/study003/Becattini-Dalla-Selva-alla-Cupola.pdf>).

²⁴ AOSMF, VIII, 4, 1, cc. 19v, 21v, 30r, 35r, 36r, 42r, 42v, 44r, 45r (1), 45r (2), 46v, 49v, 62r, 64v. Il registro risulta gravemente danneggiato dall’alluvione e molti dei conti sono leggibili soltanto con luce ultravioletta (Wood). Ringrazio Veronica Vestri e Lorenzo Fabbri per l’aiuto nella lettura e nella trascrizione dei quattordici conti. Si rimanda ad una prossima pubblicazione per la trascrizione integrale dei documenti. Alcuni di questi conti sono citati da: E. FERRETTI, *The Medici Palace, Cosimo the Elder, and Michelozzo: A Historiographical Survey*, in *A Renaissance architecture of power, princely palaces in the Italian Quattrocento*, a cura di S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folini, Leiden-Boston 2015, pp. 263-289: 284, nota 119.

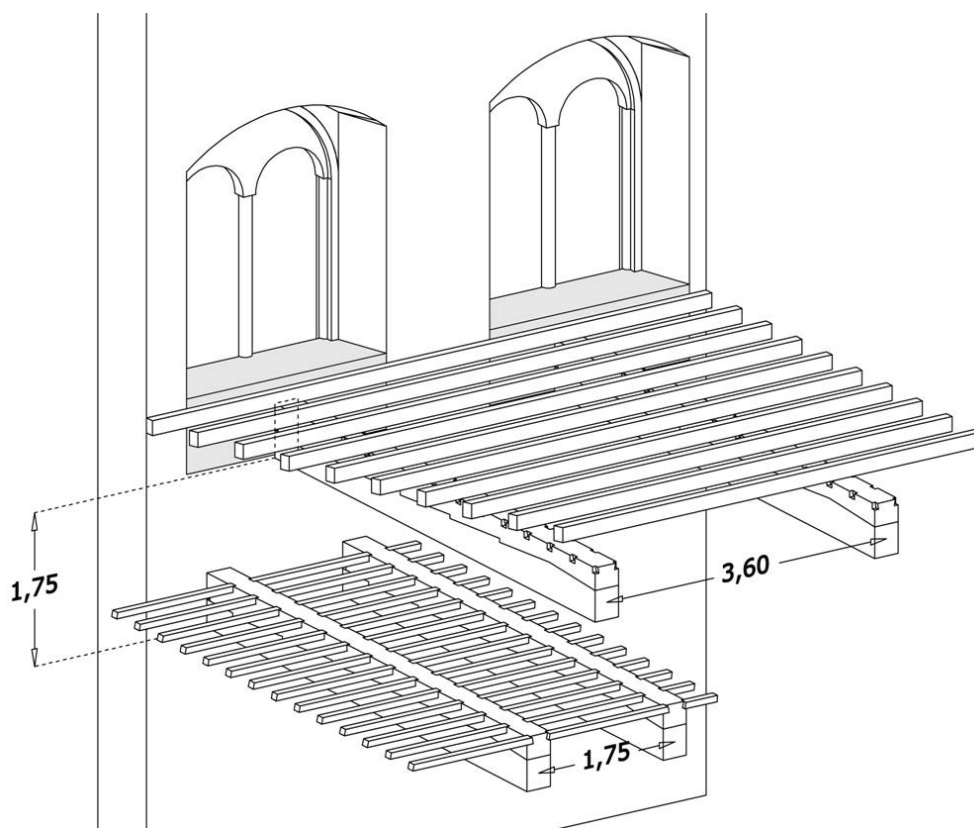
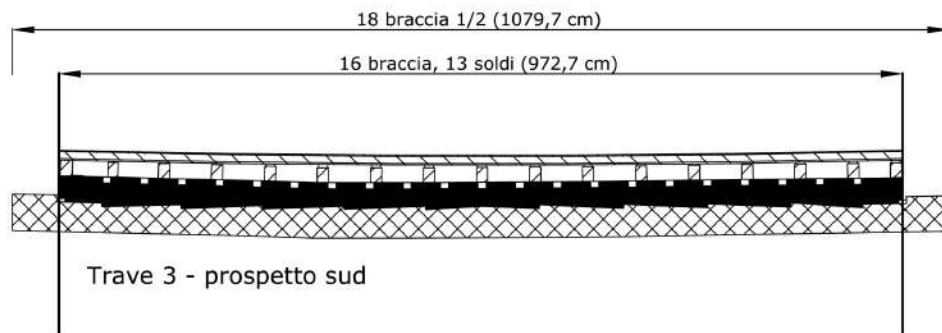
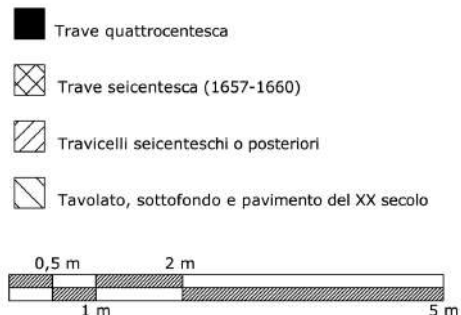
²⁵ FERRARA, QUINTERIO, *Michelozzo...* cit., pp. 233, 306, 355, 412, 413.

²⁶ ACSL, 2301, cc. 274dx, 276dx, 277sn. Il 12 settembre 1450 Nofri di Marco è assegnato come “creditor al libro del palagio”, cioè della “muraglia di palagio di Cosimo din sul canto dalla via Larga” (ivi, c. 274dx). Per il medesimo cantiere lo stesso giorno “Nofri di Marco scarpellatore” paga un altro scarpellino (ivi, c. 276dx) e un carradore per il trasporto di una carrata di macigno (ivi, c. 277sn).

²⁷ AOSMF, VIII, 4, 1, c. 35r (1449, giugno 14).

²⁸ C. ACIDINI LUCHINAT, *La cappella Medicea attraverso cinque secoli*, in *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 82-91. C. ACIDINI LUCHINAT, *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi: rinascimento e barocco*, Cinisello Balsamo 1992. Per un rilievo del palco: E. MAGAZZINI, *La cappella dei Magi. Il colore per la conservazione museale*, a cura di G.A. Centauro, Poggibonsi 2014, p. 33.

²⁹ Secondo SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina...* cit., p. 139: “Nel Quattrocento l’importanza ornamentale dei soffitti morti si fa più grande. La cornice che li ricinge collegandoli alle pareti prende uno sviluppo ben maggiore, arricchendosi di modanature e di dentelli intagliati nel legno o modellati in stucco”.



³⁰ La citazione è tratta da VASARI, *Le vite...* cit., II, p. 433. C. ELAM, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici nel gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430*, in *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 44-53; 44; G. CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, III, Firenze 1888, cap. I, pp. 8-16. S. VASETTI, *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in *Palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, a cura di L.M. Medri, Firenze 2001, pp. 64-66, 73, 88, 91-92. La lunetta ha in alto un cartiglio che riporta l'iscrizione: “Piero di Gino Capponi, con atto generoso, induce Carlo VIII re di Francia a più onesti patti col popol fiorentino nel 1494”.

³¹ Paragonata ad altre sale italiane, la sala di palazzo Medici (19,50x10,30 m, altezza 7 m) è di modeste dimensioni. A Firenze la sala pubblica che sarà realizzata per il Consiglio (1494) in Palazzo Vecchio (53,47x22,15 m, altezza 12,25 m) era la maggiore; notevolmente più piccole la sala de' Dugento (23,80x15,72m) e quella dell'Udienza (15,70x9,75 m). Per le sale veneziane, quella quattrocentesca di Ca' Corner, o Ca' del Duca (53m, larga l'ampiezza della riva del canale e altezza 11m), e la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, che ospitò la prima riunione del Maggior Consiglio nel 1419 (53,50x25 m, altezza 15,40 m) si veda M. MORRESI, *Venezia e le città del Dominio*, in *Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 200-241: 212; J. WILDE, *The Hall of the Great Council of Florence*, “Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, VII, 1944, pp. 65-81: 65, 74, 75. A Urbino il cosiddetto salone del Trono nel Palazzo Ducale (35x15 m, altezza 17 m).

Noto è l'interesse per l'architettura da parte del primogenito di Cosimo il Vecchio, Piero ‘il Gottoso’ (1416-1469), padre di Lorenzo il Magnifico (1449-1492). Secondo W.A. BULST, *Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 98-124: 113-115, Piero partecipò alla progettazione e alla decorazione di palazzo Medici, occupandosi anche del programma iconografico della sala grande. Per una descrizione del soffitto quattrocentesco della sala grande: BULST, *Die sala grande...* cit., pp. 94-98.

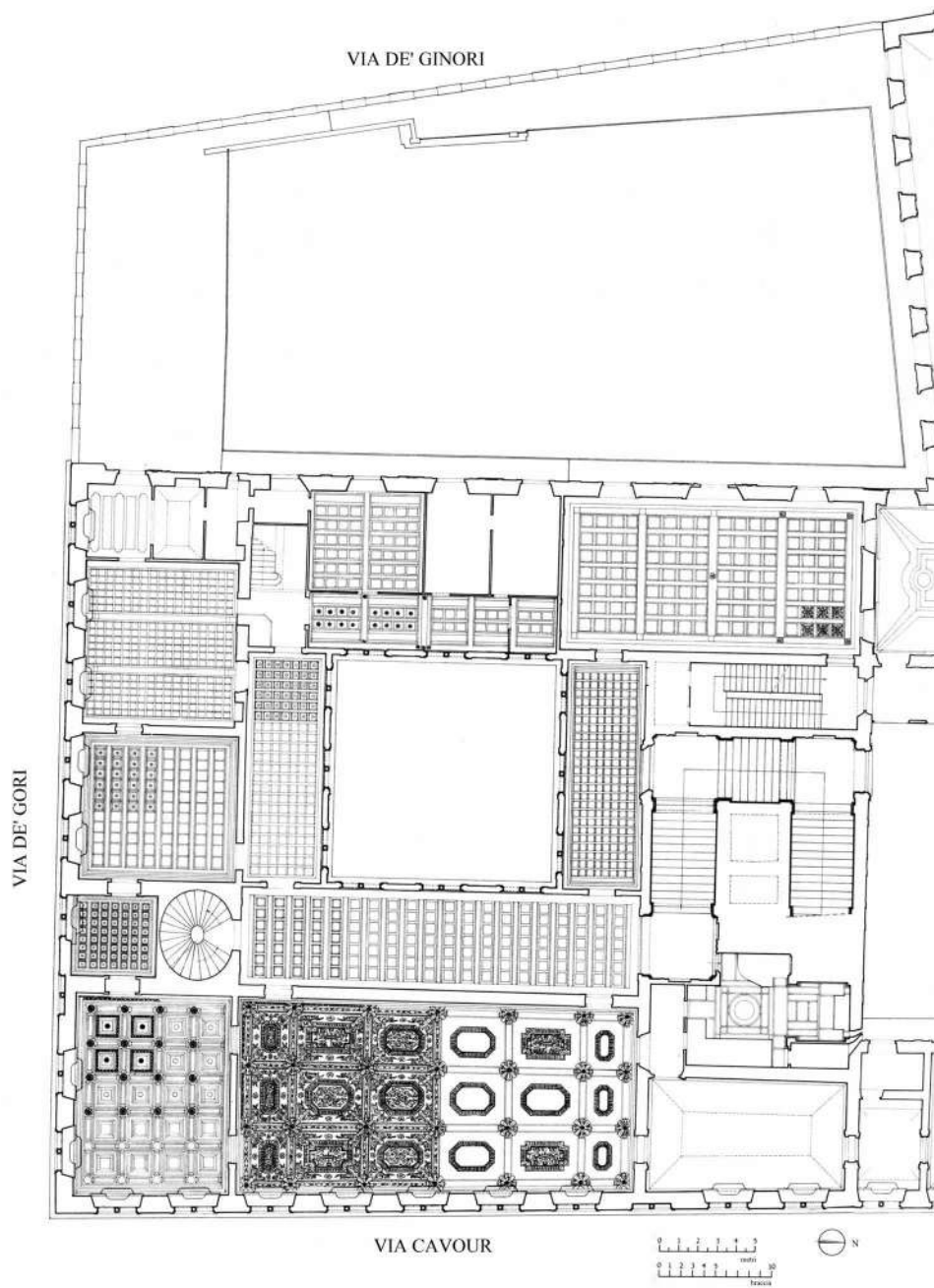
³² F. BÜTNER, “All’usanza moderna ridotto”: *gli interventi dei Riccardi*, in *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 150-169.

³³ Nel 1660 dal palco e soffitta della sala grande (cfr. fig. 6, n. 1) estraggono: “un palco della sala”, “7 travi cavallettate doppie”, “numero 190 piane di braccia 2 1/2”, cioè correnti di 146 cm, “tutto il cornicione in più pezzi cavato dalla sala”, “numero 35 quadri della soffitta con sue appartenenze”. Dalla “stanza accanto” (cfr. fig. 6, n. 2) sono tolti “4 travi andanti”, “15 pianoni di braccia 16 l'uno”, “45 pezzi di panconcelli di braccia 4 1/2 l'uno”, “12 regoloni di detto palco”, “21 pezzo d'asse di soldo di braccia 6 l'uno in circa e larghi braccia 1/4 fatti di piane e legni” (ASF, *Riccardi*, 239, cc. 108n, 115n).

³⁴ *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 30-31.

tro lacunari piccoli centrali che si apprezzano da sotto magnificamente intagliati, mentre da sopra sono semplici coperchi di chiusura con manico. La Sala Grande era un sontuoso ambiente di rappresentanza, nel quale erano sovente ospitati “re, imperatori, papi e quanti illustrissimi principi sono in Europa”. Qui la delegazione di nobili fiorentini ricevette, nel 1494, Carlo VIII disceso in Italia, come raffigurato nell'affresco di Bernardino Poccetti in palazzo Capponi³⁰. La Sala Grande aveva una pianta pressoché rettangolare (19,50x10,30 m, con altezza di 7 m) e occupava l'angolo sud-orientale del palazzo con cinque assi di finestre su via Larga e due sull'attuale via de' Gori (fig. 6). Il soffitto a cassettoni della Sala Grande, assieme alla cappella dei Magi, costitu-

iva l'apice dell'assetto decorativo-architettonico interno del palazzo³¹. Nel 1660 in occasione dei restauri condotti da Gabriello Riccardi per la realizzazione della nuova sala, questa fu spostata in asse con il sottostante portone (fig. 9), al centro della facciata, sull'esempio del romano palazzo Barberini e il soffitto, completamente modificato nelle forme, è sovrelevato di 3 braccia (1,75 m), adeguando i rapporti proporzionali della nuova sala (20x10 m, con altezza di 8,5 m) a canoni architettonici più moderni³² (fig. 8). A metà Seicento, quindi, parte del soffitto della Sala Grande quattrocentesca e tutto il palco dell'adiacente camera sono smontati (fig. 6): il materiale ligneo estratto viene dettagliatamente



descritto in due registri di spese per i lavori di “legname e ferramenta”. I due palchi erano completamente diversi³³. Il soffitto della camera adiacente alla sala, come la maggior parte dei soffitti di palazzo Medici³⁴, era strutturato secondo la tipologia semplice ‘a regolo per convento’. Il palco della Sala Grande, come quello della cappella dei Magi, esibiva invece un cielo a lacunari. Quali possono essere i motivi per tale diversa scelta di palchi anche in ambienti adiacenti? Sicuramente solo i palchi degli ambienti di maggior rappresentanza del palazzo vengono controsoffittati da lacunari. I palchi a cassettoni necessitavano infatti di una maggiore quantità di legno e di molto più lavoro di intaglio rispetto a quelli ‘a regolo per convento’, dovendosi usare il legno

sia per la struttura portante che per la sottostante partizione a lacunari. Ma questo tipo presentava il vantaggio che la struttura portante era completamente celata dagli elementi geometrici del cassettonato, realizzati in serie in bottega di legnaiolo, e incastrati successivamente nella griglia. Un altro motivo potrebbe essere quello di voler garantire con il soffitto a lacunari un migliore isolamento termico che invece nella camera era garantito dalla minore altezza dell’ambiente.

Il soffitto della Sala Grande era sorretto da undici travi lunghe quasi 18 braccia (da parete a parete 10,30 m), disposte sul lato più corto del vano, ortogonalmente a via Larga (fig. 7). Nell’agosto 1451 un falegname e intagliatore ferrarese,

Fig. 7 Datazione degli elementi costituenti il solaio della nuova sala grande di palazzo Medici (adesso di Carlo VIII) realizzato nel 1660.

Fig. 8 Confronto tra la struttura portante dei soffitti della sala grande di palazzo Medici, nei secoli XV (inferiore) e XVII (superiore) (elaborazione grafica P. Copani).

Fig. 9 Pianta dei solai del primo piano di palazzo Medici, Firenze (da *Il palazzo Medici Riccardi... cit.*, p. 332).

pagina 38-39

Fig. 10 Intercapedine tra il soffitto a lacunari e il sovrastante solaio in ferro e laterizio della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (2017).

Fig. 11 Soffitto della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (foto S. Giraldi, 1990).

Fig. 12 Soffitto della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (foto R. Benvenuti, 2017).



³⁵ La lettera di Arduino da Baise a Piero de' Medici, Ferrara 25 d'agosto 1451 (ASF, Mediceo avanti il Principato, 14, cc. 29r-v), pubblicata da G. MILANESI, *Lettere d'Artisti italiani dei secoli XIV e XV*, "Il Buonarroti", s. II, IV, 1869, è messa in relazione con palazzo Medici da: BULST, *Die sala grande...* cit., pp. 97-98, 121, nota 68, citato da R. GARGIANI, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma 2003, pp. 85 e 626, nota 58.

³⁶ In effetti Cosimo il Vecchio acquista capi di abete di misure compatibili nelle seguenti partite: "iii abeti di braccia 20 l'uno" (AOSMF, VIII, 4, 1, c. 42v, 22 dicembre 1449); "ii bordoni di braccia 17 l'una" (AOSMF, VIII, 4, 1, c. 47v, 9 marzo 1450); "iiii bordoni di braccia 20 l'uno"; "i abeto di braccia 20" (AOSMF, VIII, 4, 1, c. 49v, 1 aprile 1450); "xvi bordoni di braccia xvii et xviii l'uno" (AOSMF, VIII, 4, 1, c. 64v, 13 febbraio 1451).

³⁷ M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Nuove indagini su Belriguardo e la committenza di villa nel primo rinascimento*, in *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli, M. Folini, Firenze 2009, pp. 145-180; R. FABRI, *Originalità tecnologica e aspetti costruttivi nell'architettura del Palazzo di Belriguardo*, ivi, pp. 181-206.

³⁸ U. MUCCINI, *Lavori di consolidamento alle strutture e di allestimento per l'esposizione della Giuditta nella Sala dei Gigli*, in *Donatello e il restauro della Giuditta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 15 maggio-31 ottobre 1988), a cura di L. Dolcini, Firenze 1988, pp. 121-124; QUINTERIO, *Giuliano da Maiano...* cit., pp. 277-278.

³⁹ Nei disegni di Leonardo sono presenti sia travi composte curvate ad arco, che rettilinee composte da più pezzi incastrati mediante una giunzione a denti di sega e mantenuti congiunti tramite elementi lineari, verticali, passanti. Biblioteca Ambrosiana, Milano, Codice Atlantico, c. 49vb, in G. TAMPONE, *Il restauro delle strutture di legno: il legname da costruzione, le strutture lignee e il loro studio, restauro, tecniche di esecuzione del restauro*, Milano 1996, p. 47, fig. 2.21. F.P. DI TEODORO, *Travi armate e curvate e ponti lignei con travature curvilinee negli studi di Leonardo*, in G. TAMPONE, *Il restauro del legno*, atti del congresso (Firenze, 8-11 novembre 1989), Firenze 1989, I, pp. 29-35. In uno di questi disegni (Codice Atlantico, c. 335vh), studiato da Di Teodoro, risulta che le due travi sono assemblate di due pezzi di travi per comporne una unica e poi congiunte e curvate mediante un cavalletto. Da ciò probabilmente il termine "cavallettate".

⁴⁰ Le travi composte doppie erano chiamate "travi cavallettate doppie"; i "cinque cavalletti [mezzes travi superiori] di cinque travi messi in opera sopra le travi nuove [inferiori] del palco del salone"; le travi nuove furono "lavorate e cavallettate con cavalletti vecchi [mezzes travi superiori] per il palco del salone": ASF, Riccardi, 239, cc. 10sn, c. 13dx, 14 dx. F. FUNIS, *The floor and the ceiling of the Sala di Carlo VIII in the Palazzo Medici Riccardi in Florence*, in *Conservation of historic wooden structures: proceedings of the international conference (Florence, 22-27 February 2005)*, a cura di G. Tampone, II, Firenze 2005, pp. 79-89.

Arduino da Baise³⁵, informa Piero de' Medici di aver trovato un maestro in grado di realizzare un tipo particolare di trave per "chuela sala" del suo palazzo. Questo maestro è disponibile ad andare da Ferrara a Firenze, possibilmente ospitato "i chuelo palazzo [ove] v'è chamere asae" in modo tale da essere "in suso e' lavoro chontinoamente". Data la particolarità di tali travi, Arduino manda a Piero un loro modellino in legno, "chome chuelo ve mandae de ligname", assieme ad un preventivo di spesa, assicurando che reggeranno benissimo, come già sperimentato a Belriguardo, una residenza di campagna realizzata da Niccolò III d'Este intorno al 1435 nei pressi di Ferrara. Il legnaiolo assicura che per il palazzo fiorentino, data la lunghezza di "disoto [diciotto] braza", l'interasse di tre braccia, la loro sezione ($\frac{1}{2} \times \frac{1}{2}$ braccio meglio ancora se di "due terzi de brazo e per l'altro mezo brazo"), le travi saranno "sofziente a sostenere ogni grande pesso". Senza alcuna possibilità di errore si tratta della Sala Grande di palazzo Medici. Il preventivo riguardava solo la manodopera, mentre rimaneva escluso "legname, feramenta e tuto chuelo li andase" che spettavano invece ai Medici³⁶. Che tipo di travi potevano mai essere da richiedere l'invio di un modello e di un legnaiolo ferrarese capace di tale intervento? Le travi impiegate nella Sala Grande di palazzo Medici, come quelle di Belriguardo³⁷, erano travi composte. A Firenze negli anni '70 del Quattrocento una poderosa trave composta, con luce di 16 metri, molto lodata da Vasari e attribuita Giuliano da Maiano, viene posta a sostegno del tramezzo tra la sala dei Gigli e la sala dell'U-

dienza nel palazzo della Signoria³⁸. L'impiego di travi composte diverrà comune alla fine del Quattrocento, come attestano i disegni di Leonardo da Vinci³⁹. Tuttavia per la Firenze di metà Quattrocento questo dispositivo tecnico doveva essere un'assoluta novità dato che occorre chiamare un legnaiolo ferrarese in grado di realizzarle.

Possiamo essere certi che le travi furono messe opera così come proposto da Arduino da Baise, poiché durante le operazioni di smontaggio del soffitto, nel Seicento, dal palco della Sala Grande sono tolte sette "travi cavallettate doppie". Nel maggio 1660 cinque travi vecchie, vengono divise e le metà superiori, sono ricomposte con altrettante travi nuove acquistate all'Opera di Santa Maria del Fiore⁴⁰ e posizionate sotto alle antiche. Queste cinque travi "cavallettate doppie" costituiscono ancora oggi la struttura portante del palco della nuova sala, adesso detta di Carlo VIII (fig. 7). Delle due metà sono lavorate soltanto le travi nuove: si può supporre che le vecchie travi avessero le dimensioni e la forma delle travi composte seicentesche (31x62 cm)⁴¹.

Nella Sala Grande quattrocentesca le travi composte avevano una doppia funzione: a sostegno del sovrastante pavimento, nella metà superiore erano incassati i correnti, alloggiati in ventuno alloggiamenti ricavati nello spessore della trave⁴²; la metà inferiore sorreggeva invece un assito a formare elementi scatolari ortogonali a guida di false travi. Nella griglia geometrica formata da travi e finte travi erano incastonati cinquanta lacunari, in file di cinque su via dei Gori e di dieci su via Larga.



Fig. 13 Restauri al soffitto della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato, n. 205282; 2000).

⁴¹ Dal rilievo eseguito al soffitto della sala di Carlo VIII, compiuto da chi scrive e da Pietro Copani nel 2003, risulta che si trattava di travi con sezione di $\frac{1}{2}$ braccio e $\frac{1}{2}$ soldo di braccio per 1 braccio e 1 soldo di braccio (31x62 cm). Ciascuna di queste travi è composta da due travi a sezione quadrata di $\frac{1}{2}$ braccio e $\frac{1}{2}$ soldo di braccio, ossia di 31cm, sagomate a mezzo di 10 denti disposti ad un interasse di 1 braccio e 13 soldi di braccio (97 cm) che impediscono lo scorrimento relativo delle due metà. La dendrocronologia, compiuta sulle due metà delle travi composte da Olivia Pignatelli nel 2003, ha confermato le evidenze emerse dalla ricerca storica: le travi inferiori sono ricavate da tronchi di abete bianco, con anelli molto netti e fitti, abbattuti in anni di poco successivi al 1657. Le travi superiori, pur essendo della stessa specie legnosa, abete bianco, sono realizzate con legnami di epoca diversa. Questi presentano anelli molto larghi, forse perché appartenuti a piante cresciute isolate o in condizioni ambientali particolari. FUNIS, *The floor...* cit.; P. COPANI, *The floor and the ceiling of the Sala di Carlo VIII in the palazzo Medici Riccardi in Florence: 3. The architectural and structural survey*, in *Conservation of historic ...* cit., II, pp. 90-96.

⁴² I correnti erano posizionati alla sommità della trave ma nel suo spessore attraverso una serie di incassi regolari (9x7 cm) posti ad un interasse fisso (33 cm). Infatti la mezza trave composta superiore, cioè quella quattrocentesca, presenta segni evidenti di alloggiamenti di antichi correnti, incassati nel bordo superiore e non riutilizzati nel solaio seicentesco. Questo dato è confermato dal materiale estratto nel 1660 dove compaiono “190 piane di braccia 2 $\frac{1}{2}$ ” (ASF, Riccardi, 239, cc. 10^{sn}, 11^{sn}) cioè correnti di 146 cm.

⁴³ ASF, Mediceo avanti il Principato, 165, c. 63. La notizia è riportata da: SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina...* cit., I, pp. 20, 140; l’inventario di Lorenzo il Magnifico è parzialmente pubblicato da: MÜNTZ, *Les collections...* cit. Il soffitto della stanza in angolo sopra la sala grande, un tempo della sala superiore, conserva ancora lacunari con tali decorazioni. Ringrazio Riccardo Artusi per le fotografie di questi lacunari.

⁴⁴ Viste dal basso le travi e finte travi a sostegno dei lacunari sono identiche: nelle ricostruzioni di Heinrich von Geymüller e Carl von Stegmann (sul finire del XIX secolo) la sala di palazzo Medici era stata disposta ortogonalmente rispetto a come in effetti era. Secondo questa disposizione le travi portanti della sala grande, parallele a via Larga, avrebbero assunto la posizione che in realtà hanno le finte travi: *Die Architektur der Renaissance in Toscana: dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz*, herausgegeben von H. von Geymüller, C. von Stegmann, II (Michelozzo di Bartolommeo, Donatello, Verrocchio, Jacopo della Quercia, Die della Robbia, Cavalcanti), München 1907.

⁴⁵ Il solaio è stato gettato in opera ponendo contestualmente un impianto di riscaldamento con tubature in ferro incastrate tra le travi lignee e le putrelle. Nel 1953 sono registrate spese per l’acquisto di NP 14, laterizi e condutture del riscaldamento. I lavori, compiuti ad opera, non consentono di capire con assoluta certezza se si tratta di tale intervento. Archivio Storico della provincia di Firenze, Amministrazione Provinciale, 7, anno 1952. Libretto delle misure della ditta Scheggi e Cucchi (1/10/1953). Nel 1965 Guido Morozzi pubblica le immagini del soffitto, prima e dopo i restauri: G. MOROZZI, *Restauri in Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, “Antichità Viva”, IV, 1965, I, pp. 57-67.

⁴⁶ ASF, Riccardi, 241, c. 2r citato da BÜTTNER, “*All’usanza moderna ridotto*”... cit., p. 153.

⁴⁷ Le fotografie, scattate tra il 1989 e il settembre 1990 dal fotografo Stefano Giraldi – che ringrazio – e pubblicate nella monografia su palazzo Medici, testimoniano che nel 1990 il soffitto si presentava ancora nella veste di fine XIX secolo, come risulta invece dalle fotografie pubblicate da STEGMANN GEYMÜLLER, *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., p. 129, fig. 143; *Die Architektur der Renaissance in Toscana...* cit.



Fig. 14 Restauri al soffitto della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze. (Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato, n. 205284; 2000).

Ogni lacunare era ornato, probabilmente in pittura, di una borchia al centro della quale era una rosa. Simili, ma diversi per misura, erano gli “undici quadri di legname di braccia 1 $\frac{1}{8}$ l’uno, dipintovi una rosa” che nel 1492 sono da mettere ai palchi e depositati nella “camera dell’aceto” del palazzo, come risulta dall’inventario redatto alla morte di Lorenzo il Magnifico nel 1492⁴⁵. Della sala quattrocentesca rimane adesso soltanto una porzione in angolo con due finestre per ogni fronte stradale, nota come sala della Musica del Prefetto⁴⁴ (fig. 1). L’estradosso del palco della sala è ispezionabile solo attraverso un lacunare alzabile, seppur di pochi centime-

tri, che lascia intravedere l’intercapedine tra i lacunari e il pavimento superiore (fig. 10). Il soffitto si presenta oggi profondamente alterato nella struttura e nella decorazione. Una delle travi lignee ispezionate potrebbe anche essere recente, soprattutto a causa della finitura superficiale; l’altra invece sembra più antica e presenta sul bordo superiore alcune irregolarità, forse ove anticamente erano presenti gli intagli della “cavallettatura” quattrocentesca. Sopra le travi lignee è stato gettato, probabilmente nel 1953, un soffitto a putrelle e voltine in laterizio con orditura ortogonale all’antica, sul lato breve della sala⁴⁵.

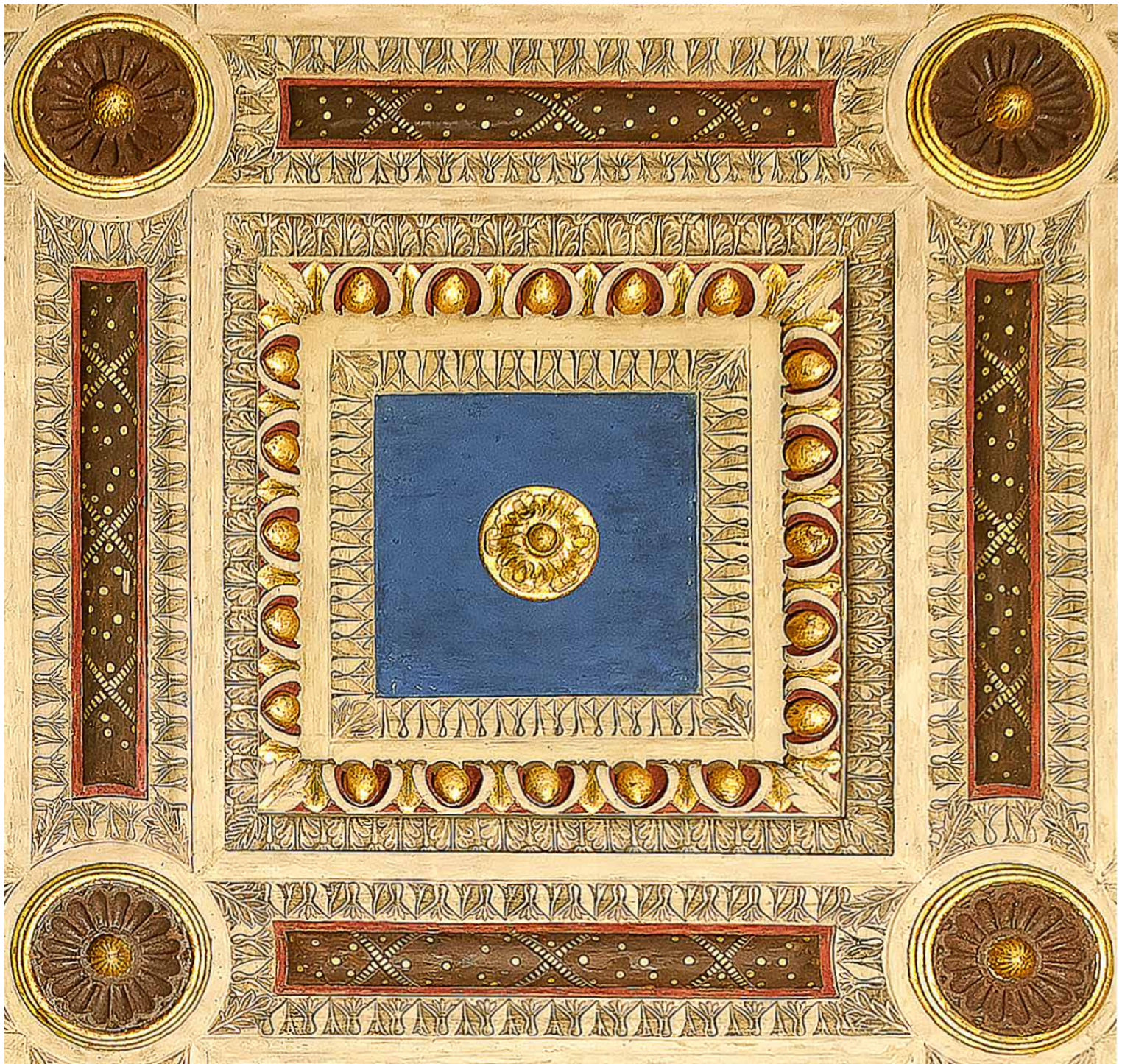


Fig. 15 Lacunare del soffitto ligneo della quattrocentesca sala grande di palazzo Medici, Firenze (foto R. Benvenuti, 2017).

Per quanto riguarda i restauri pittorici, il primo intervento accertato risale al 1662 quando Alessandro Bonini è incaricato di ritoccare il palco⁴⁶, forse applicando i festoni anulari attorno ai rosoni, ancora visibili nel 1990⁴⁷ (fig. 11). Sul finire del XIX secolo il palco non era più visibile a causa di alcuni frazionamenti e soppalchi realizzati all'interno del vano⁴⁸. Nel 1911, riscoperto il soffitto antico, un preventivo per il restauro del soffitto è presentato all'ingegnere della Provincia: il prezzo è considerato "esorbitante" motivo per cui il restauro non ha probabilmente esito⁴⁹. Il restauro delle superfici pittoriche risale a tempi molto recenti, 1999-2000, quando è stato com-

piuto un "intervento di ritrovamento delle superfici policrome e delle dorature originali, stuccatura, consolidamento e doratura a guazzo delle parti mancanti"⁵⁰ che ci ha riconsegnato un soffitto dai colori brillanti, azzurro intenso e una decorazione pittorica (figg. 12-14) identica a quella del lacunare del soffitto della chiesa di San Lorenzo, svelato qualche anno prima durante i restauri⁵¹. In conclusione, che cosa resta oggi del soffitto della Sala Grande quattrocentesca? Resta sostanzialmente la geometria, i "quadri intagliati a modo antico" che avevano colpito l'attenzione di Filarete (fig. 15).

⁴⁶ C.G. ROMBY, *Il monumento diviso: le trasformazioni del palazzo dopo i Riccardi e fino ad oggi*, in *Il palazzo Medici Riccardi...* cit., pp. 170-178: 173.

⁴⁹ Archivio Storico della Provincia, Servizio Tecnico, Palazzo Riccardi, Restauro di un soffitto antico; 2 settembre 1911. Ringrazio Ricciardo Artusi per questa segnalazione.

⁵⁰ Presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato, nell'Archivio Storico, Palazzo Medici Riccardi, Posizione A 45, faldoni da 3 a 6 (1988-2002), non è stato trovato l'incartamento. Il restauro è attestato da alcune fotografie conservate all'Archivio Fotografico della stessa Soprintendenza e dalle informazioni fornite dalla restauratrice Laura Lucoli, che ringrazio: Firenze - Palazzo Medici Riccardi - Soffitto di Lorenzo il Magnifico. Restauro - Soffitto ligneo policromo, intervento di ritrovamento delle superfici policrome e delle dorature originali, stuccatura, consolidamento e doratura a guazzo delle parti mancanti. Anno di esecuzione 1999/2000. Committenza: Soprintendenza Beni Architettonici di Firenze, Mibac. Impresa esecutrice: Laura Lucoli per Consorzio Pegasus.

⁵¹ FEDELI, *Il soffitto...* cit., fig. 6, p. 28.

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.

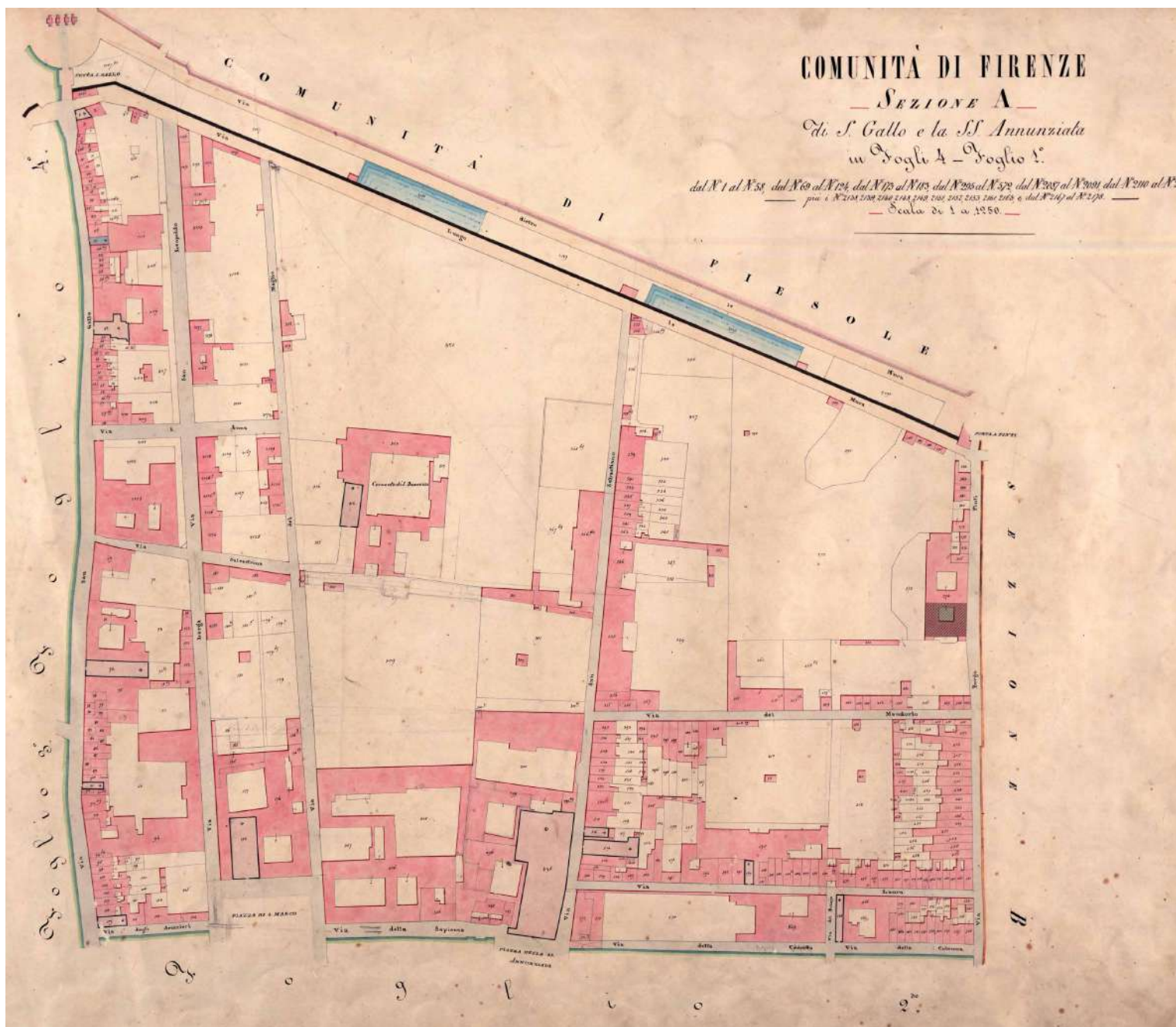
Bartolomeo di Giovanni Scala (1430-1497) è un *homo novus* proveniente da Colle di Val d'Elsa, divenuto cancelliere della Repubblica fiorentina nel 1465 grazie all'appoggio mediceo. Umanista, allievo quasi certamente di Carlo Marsuppini e poi di Francesco Filelfo, Scala inizia la sua carriera come segretario 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 sangallescica 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-





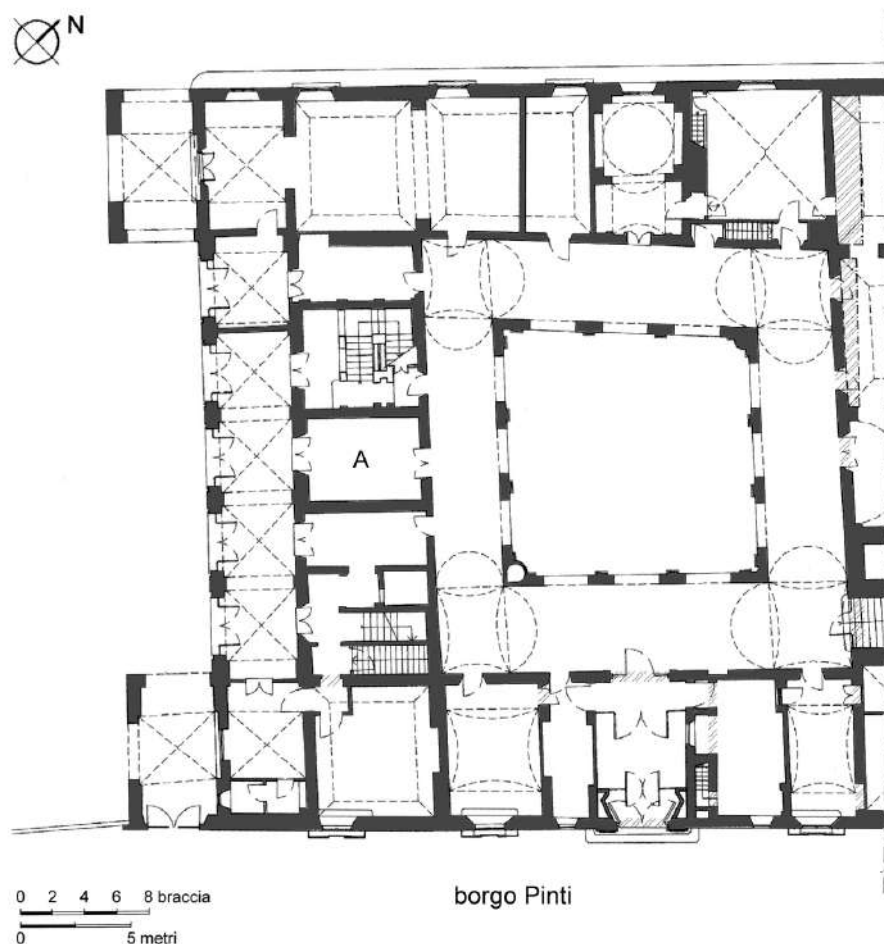
¹ Su Bartolomeo Scala si veda A. BROWN, *Bartolomeo Scala 1430-1497. Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton 1979, trad. it.: *Bartolomeo Scala (1430-1497). Cancelliere di Firenze. L'umanista nello Stato*, Firenze 1990; sull'acquisizione dei terreni di proprietà dell'ospedale degli 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 Bartolommeo 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-



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-

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).

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. MALFATTI, *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 stabilisca 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. ETTLINGER, *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.





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).

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.

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. Sebregondi, 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 à 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 vetriate 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 percuoimento 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 fiorentino 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).

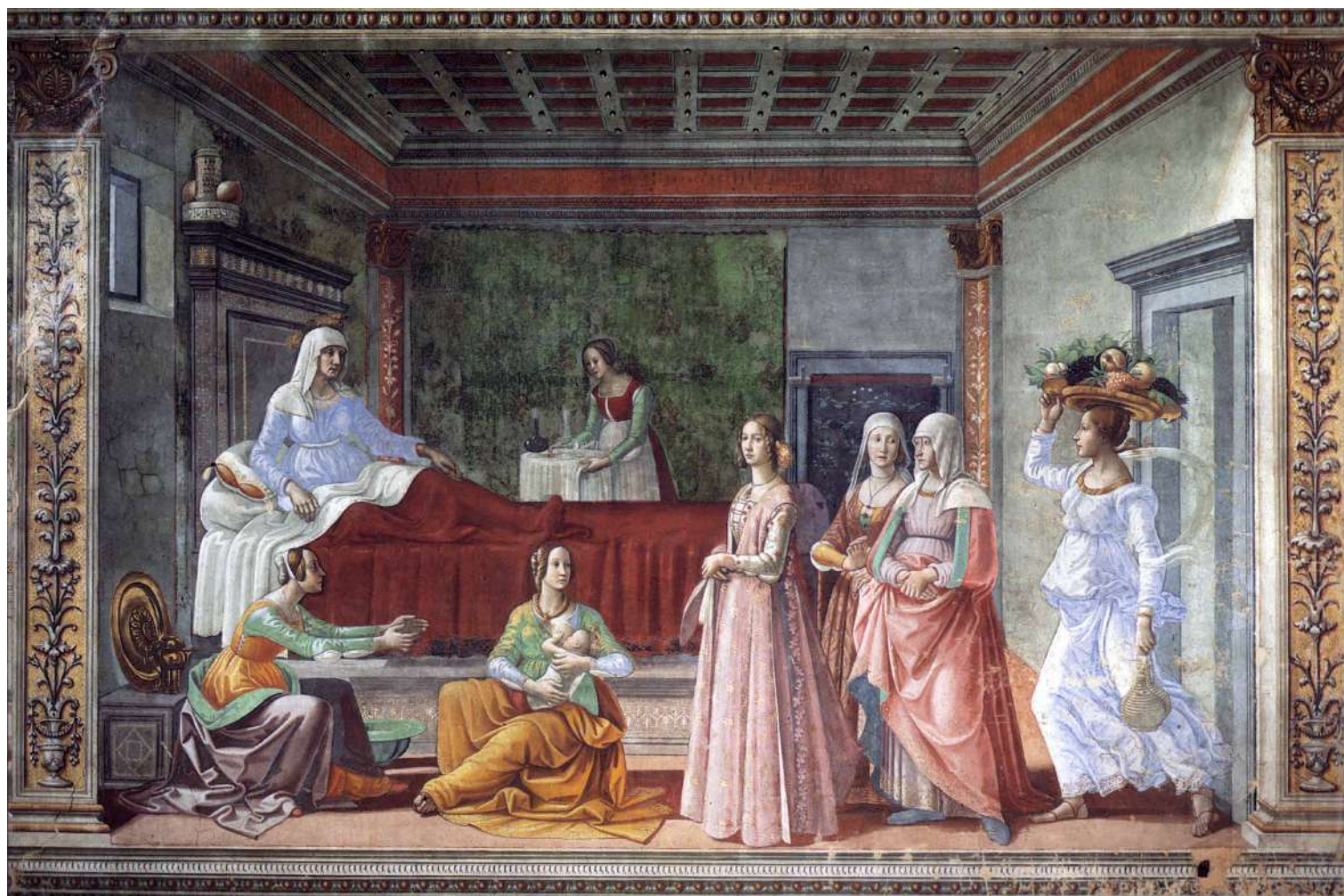


Fig. 13 Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni il Battista*, 1485-1490 (Firenze, Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni).

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

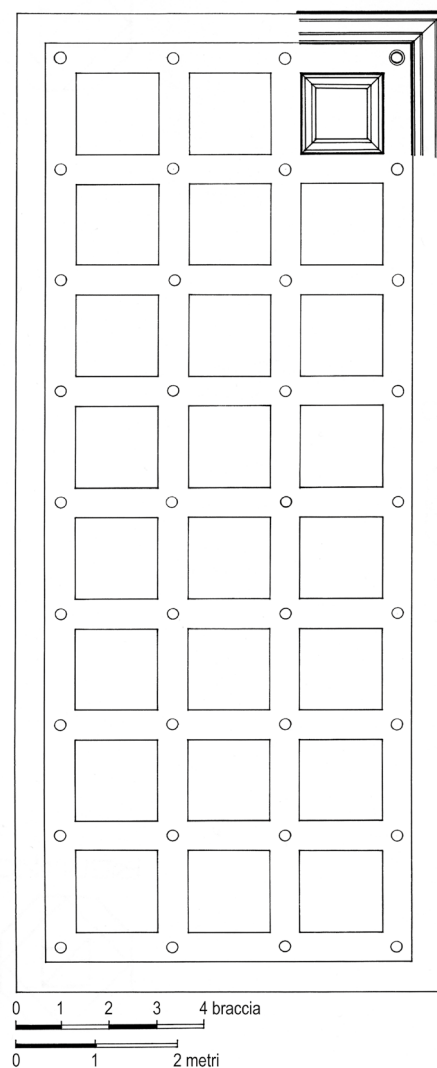
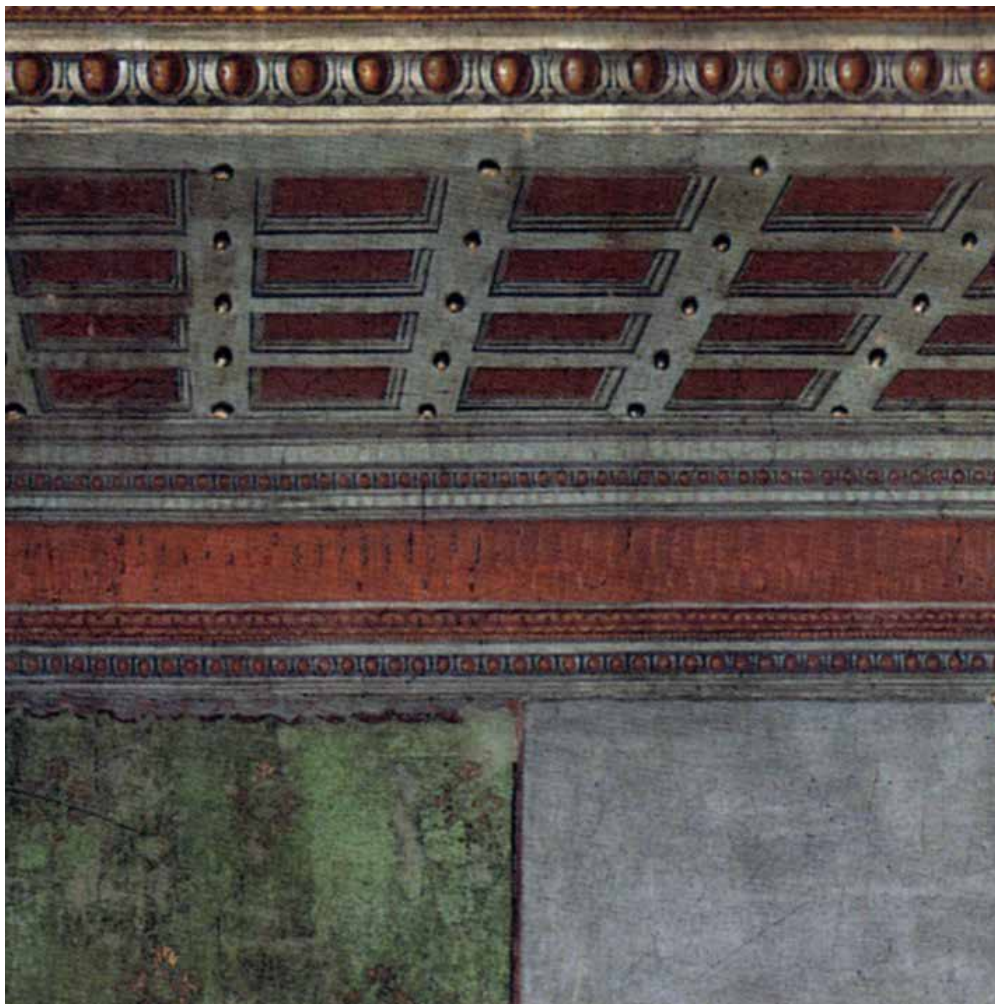
della cattedrale di Pistoia, eseguiti tra il 1504 e il 1505 da Andrea della Robbia⁷⁵ (fig. 12). Ancora più interessanti le piccole borchie lucide infisse in alcuni soffitti o volte a lacunari dipinti da Domenico Ghirlandaio nelle scene che decorano la cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485-90), 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.

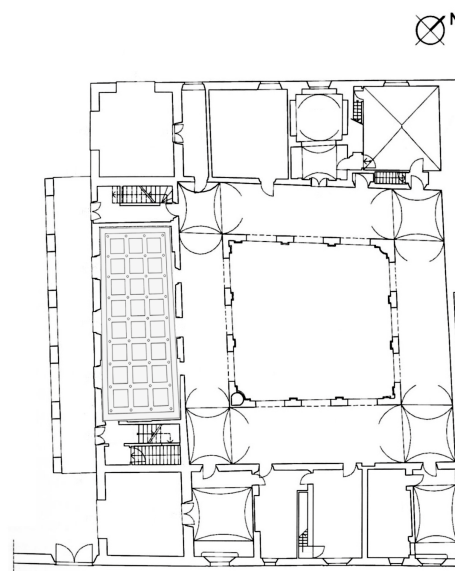
⁷⁶ Si veda il già citato inventario del 1630, e BORDONI, *La dimora... cit.*, p. 22. Sull'esistenza dei mezzanini, *ivi*, p. 21.

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.



BATTISTA BOTTICELLI, “MAESTRO DI LEGNAME” DI VASARI

The life and works of Battista di Bartolomeo Botticelli have remained to this day almost completely unknown. This article, thanks to new documentary research and a re-examination of Vasari's sources, aims to shed light upon the career of a craftsman who executed the monumental carved platform 'alla veneziana' of the Salone dei Cinquecento, and was also Vasari's trusted carpenter. He was already active in Rome in the 1550's under the rule of Pope Julius III, where he constructed stages and friezes in the palaces belonging to the Pope and to Cardinal Ricci on Via Giulia. He was also active in Palazzo Vecchio, where he designed carved ceilings for the Quartiere di Eleonora and the platform of the Terrace of Saturn in the Quartiere degli Elementi, works which underline the central role played by Botticelli in Vasari's fertile worksite, in a field such as the art of carpentry which still requires today new and in-depth research by scholars.

Et se non havessi visto il maestro Batista, i palchi di palazzo del papa in Roma et del cardinale Montepulciano, che pure gli ha visti V.E., et questi che gli ha fatto qui à manco pregio la metà che il Tasso, il Crocino, Confetto et gl'altri, non parlerei niente, oltre che chi lavora, come fa maestro Batista, che conduce l'opere fidate et pulite, diligente et presto et con amore, si può chiamare valent'huomo. contrario alle cose che Francesco [di ser Jacopo, provveditore del Castello] fa fare, che sono straginate et piene di difetti: che pure che si spenda poco, non gl'importa, non guardando alla stabilità, come quello che delle cose sottili et piene d'ingegno et diligentia non si diletta ne conosce, per non esser suo mestiero, contentandosi d'ogni ciabatteria¹.

Queste parole, estremamente lusinghiere per il legnaiuolo, furono scritte nell'aprile del 1563, da un Vasari chiamato dal duca Cosimo a difendersi dalle accuse mossegli da Francesco di ser Jacopo, provveditore del Castello di Firenze. Secondo le insinuazioni di quest'ultimo, l'aretino stava adoperandosi perché il maestro di murare Bernardo di Monna Mattea e il Botticelli, suoi protetti, ottenessero, con una procedura irregolare, una commessa importante come l'ampliamento e la ristrutturazione dell'antica sala del Maggior Consiglio repubblicano, poi Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Come andò a finire lo sappiamo e stanno a testimoniare, oltre ai contratti e ai documenti di pagamento che li riguardano, i ritratti dei due (fig. 1), sulla sinistra di uno spicchio del palco del salone, sopra la testata nord, dipinti insieme a quelli dei pittori Stefano Veltroni e Marco

da Faenza, protagonisti dell'impresa per la parte decorativa. Il Vasari così li descrive nei *Ragionamenti*:

Il primo è Bernardo di Monna Mattea, muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente, che ha alzato il tetto di questa sala braccia quattordici più che non era, e le mura attorno [...] l'altro è Battista Botticelli, maestro di legname, che ha condotto il palco di quadro e d'intaglio; quest'altro di pel rosso con quel barbone è M. Stefano Veltroni dal Monte S. Savino, che ha guidato il metter d'oro e l'altre fregiature; e l'ultimo è Marco da Faenza².

Del Botticelli, artefice della nuova carpenteria del soffitto alla veneziana, grande 'macchina' che rilega insieme le tavole dipinte da Vasari e collaboratori, ultimata entro il dicembre del 1565, in tempo per le nozze del principe Francesco con Giovanna d'Austria, si sa, tutto sommato, ancora ben poco, nell'ambito di una più generale mancanza di studi in una disciplina, quella della storia delle arti lignarie, che necessita di essere frequentata con più assiduità e profitto dagli studiosi sia di storia dell'architettura che di storia dell'arte³.

Battista di Bartolomeo di Filippo Botticelli era di quattro anni più vecchio del Vasari, nato ad Arezzo nel 1511, per essere venuto al mondo il 29 agosto del 1507 a Firenze nel borgo di San Gallo, sorto a ridosso della porta omonima, in prossimità del grande monastero agostiniano e, con questo, distrutto nel 1529 in previsione dell'assedio⁴.

Si doveva essere formato, secondo la tradizio-

ne, nella bottega di suo padre Baccio di Filippo Botticelli, definito "Fabbro lignario" in un documento del 19 agosto 1518⁵, ma non dovette essere l'unico dei figli a dedicarsi alla professione, dato che nei documenti si trovano menzionati un Alessandro di Bartolomeo di Filippo legnaiuolo, che doveva essere il maggiore, per essere morto nel giugno del 1563⁶, e Giovanni e Domenico suoi fratelli⁷.

Battista dovette lavorare, nei primi tempi, fuori di Firenze, come parrebbe indicare la sua assenza fra i contribuenti alla Decima del 1534. Di certo, stando al Vasari, fra il 1537 e il 1538 allestì gli archi trionfali di legname, su disegno di Cecchino Salviati, per il solenne ingresso in Castro di Pier Luigi Farnese, che ne era stato insignito del titolo ducale da papa Paolo III⁸.

Nei primi anni Cinquanta del secolo, poi, la Roma del pontificato di Giulio III Ciocchi del Monte gli offrì importanti commissioni, ricordate dal Vasari nella citata lettera dell'aprile 1563 al duca Cosimo, quali i palchi del palazzo del papa, certo eseguiti fra il 1550 e il 1555, e quelli, a cassettoni e rosoni intagliati, del salone e stanze limitrofe, tutt'oggi in essere, nel palazzo di Via Giulia, acquistato dal cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano da Orazio da Sangallo il 23 luglio del 1552 e fatto decorare dal Salviati fra quest'anno e il 1554⁹.

L'aretino, che doveva averlo conosciuto in Roma, si sarebbe ricordato di lui dopo essere divenuto, nel 1554, il pittore ufficiale del duca Cosimo I de' Medici, incaricato della decorazione

FÆSVLÆ INPARE
VRBIS ADSCITÆ



Fig. 1 Giorgio Vasari e collaboratori, *Ritratti di Bernardo di Monna Mattea, Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco da Faenza* (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento).

Fig. 2 Battista Botticelli, *Palco intagliato, particolare* (Firenze, Palazzo Vecchio, quartiere di Eleonora, sala di Ester).

Fig. 3 Battista Botticelli, *Palco intagliato, particolare* (Firenze, Palazzo Vecchio, quartiere di Eleonora, sala di Penelope).



¹ K. FREY, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München 1923, pp. 744-748, n. CDIX; cfr. E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, p. 249.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanese, Firenze 1878-1885, VIII, p. 206; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 235, 238.

³ Sul Botticelli vedi M. TRIONFI HONORATI, *Note sui maestri legnaioli*, in *Le arti del principato mediceo*, Firenze 1980, pp. 371-382. Sui suoi lavori in Palazzo Vecchio si veda ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 109, 183, 195-212; 235-251. Sulle grandi imprese architettoniche vasariane commissionate dal duca Cosimo si vedano i contributi in *Vasari, gli Uffizi, il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, F. Funis, A. Godoli, F. De Luca, Firenze 2011, e, per un quadro generale dell'attività del Vasari come disegnatore e pittore, il catalogo *Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore, "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi, A. Baroni, L. Fornasari, Milano 2011. Fra i recenti studi sui legnaiuoli fiorentini si segnalano G. MOROLLI, *Il palazzo del giovane duca. Giuliano di Baccio d'Agnolo, Baccio Bandinelli, Giovan Battista del Tasso*, in *Palazzo Vecchio, officina di opere e di ingegni*, a cura di C. Francini, Milano 2006, pp. 130-147; L. AQUINO, *Legnaiuoli in Tribuna*, in *La Tribuna del Principe*, atti del colloquio internazionale (Firenze, Palazzo Grifoni, 29 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Natali, A. Nova, M. Rossi, Firenze 2014, pp. 105-113; S. PIERGUIDI, *Baccio d'Agnolo, il Tasso e il rapporto fra i legnaiuoli-intagliatori e l'architettura nelle due edizioni delle "Vite del Vasari"*, "Hvmanistica", n. 5, 2016, 1-2, pp. 293-303.

⁴ Quel giorno è registrata la nascita di "Giovanbatista Agostino, Romolo, di Bartolomeo di Filippo Botticelli" alle ore 21 1/2 nel popolo di San Gallo e il suo battesimo lunedì 30 agosto (AOSMF, *Registri battesimali*, 7, c. 97v; ringrazio Lorenzo Fabbri per il suo prezioso aiuto nelle ricerche). Sulle distinzioni intorno a Firenze vedi A. CECCHI, *In difesa della 'dolce libertà'*, in corso di stampa.

⁵ Dall'atto risulta che i fabbri lignari e capimaestri della Parte Guelfa, Viviano di Lorenzo di Maso da Poppi e Giovanni della Parte, incaricati nel 1529 della stima degli edifici da abbattere entro un miglio dalle mura, vennero chiamati come arbitri in un contenzioso fra lui e il libraio Piero d'Jacopo Cresci (ASF, *Notarile Antecosimiano*, 5961, rogiti ser Antonio di Stefano Dainelli da Bagnano, alla data).

⁶ ASF, *Università di Por San Piero e dei Fabbricanti*, 197, cc. 161, 285.

⁷ Alessandro risulta aver pagato la matricola per beneficio di Bartolomeo suo padre, dal 1541 al 12 novembre del 1562 (ASF, *Università di Por San Piero e dei Fabbricanti*, 194, cc. 45v-46r). Il 24 dicembre del 1550 veniva pagato per la fornitura di usci, imposte, sportelli per camini, telai da impannate e altre forniture per lo studio di Francesco Torelli in Palazzo Vecchio (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 1, c. 152r). Il 23 aprile del 1552 è registrato, con Giovanni e Domenico, come residente nel Gonfalone Lion d'Oro del Quartiere di San Giovanni, in una partita di dare della Decima Granducale, cui corrisponde una di avere il 30 maggio del 1565 (ASF, *Decima Granducale*, 3628, cc. 211s-211dx). Un documento del 25 febbraio 1553 lo dice risiedere in Via Martelli, nel Gonfalone e Quartiere citati (ASF, *Miscellanea Medicea*, 223, c. 184v).

⁸ Cfr. TRIONFI HONORATI, *Note sui maestri...* cit., p. 372.

⁹ L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992, pp. 68-79, 124-128, n. 41. L'attività romana del Botticelli, attestata dal Vasari, è stata completamente ignorata dalla critica. Non vi fa cenno

del Quartiere degli Elementi, e poi anche l'architetto di palazzo, dopo la scomparsa, l'anno seguente, di Battista di Marco del Tasso, già nelle grazie del potente maggiordomo ducale Pier Francesco Riccio¹⁰.

Il Botticelli risulta attivo, inizialmente per un breve periodo, nel grande cantiere di Palazzo Vecchio in quanto pagato, dal 3 luglio al 19 agosto 1559, per il grande modello della residenza ducale realizzato in legno di tiglio fornito dall'Opera di Santa Maria del Fiore, su progetto del Vasari, che ne fa cenno in una lettera al duca del 30 settembre 1559¹¹.

Sostituito in quel lavoro da "Luigi di Matteo legnaiuolo" a partire dal 21 agosto 1559¹², Battista ricevette poi dal Vasari l'incarico di realizzare i palchi lignei del nuovo appartamento di Eleonora di Toledo, cui l'aretino si riferisce in una lettera al duca Cosimo in Pisa del 19 dicembre 1561¹³. Il Botticelli fu inoltre da lui affiancato al "fallegname" Dionigi di Matteo Nigetti, nominato "Sottoarchitetto" della fabbrica dei Magistrati, ovvero degli Uffizi, di cui aveva realizzato il modello, come Giorgio scriveva al sovrano:

e perché meglio e la fabrica e' il palazzo possa esser servito, gli detti in compagnia maestro Batista Botticelli, che è quello che fa i palchi delle camere della Illustrissima Duchessa. I quali, quando l'uno e quando l'altro, senpre sono a rivedere le quadrature delle pietre che si murano e a fare osservare le modanature e far collegare i muri e in somma dove bisogna; e me ne servo a far tutti e modegli che per l'avenire mi sovengano, quello che ha fatto il modello del palazzo e de' Magistrati, e spesso vanno alle cave e qui in palazzo drieto a quel che si fabrica e in somma a tutto quel che m'accade per levarmi fatica e far ch'elle cose vadino innanzi. E

perché e' non possono così continuamente esser veduti inn sulla fabrica, bastandomi, che e' ci sieno del continuo, quando e' fa di bisogno, non vorrei che qualche maligno sopra di ciò mi caluniasse, per non gli veder senpre in sul lavoro¹⁴.

L'appartamento della duchessa, al secondo piano del palazzo medievale, abitato, sin dal Trecento, durante il loro breve periodo di servizio, dai Priori e dal Gonfaloniere di Giustizia, fu interessato, negli anni 1561-1562, da radicali lavori che trasformarono gli austeri spazi michelozziani in sale degne dell'augusta consorte spagnola di Cosimo che, morta prematuramente a Pisa nel 1562, non poté tornare ad abitarvi. Le originarie volte a crociera, sobriamente decorate a gigli di Francia nel Quattrocento, furono celate alla vista dai ricchi palchi intagliati dal Botticelli e dorati e dipinti dallo Stradano e collaboratori con storie di donne illustri e virtuose dell'antichità¹⁵ (figg. 2-3).

Il 28 febbraio del 1562 il legnaiuolo si era ormai guadagnato la fiducia incondizionata del Vasari, a quanto si apprende da una lettera da questi scritta a quella data al duca Cosimo in Pisa:

Mando il modello del palazzo de' Cavalieri di Santo Stefano e con esso maestro Batista Botticelli, nostro fallegniam, che l'ha condotto, acciò che quelle cose che non ho saputo fare io, Vostra Eccellenza Illustrissima le facci aconciare a modo Suo, dicendo, che la sentenza di Michelagnolo nostro è verissima, che i più benedetti danari, che si spendono a chi vol fabricar, sono modegli. Vostra Eccellenza vedrà e intenderà da maestro Batista a tutto quel che son ito investigando per la comodità di cotesto luogo, il quale di cosa bieca e stravolta mi è parso averlo ridiritto assai, e penso, che anche alle mani di Vostra Eccellenza



Illustrissima guadagnerà qual cosa, che tutto pigli da me con quel buono animo e da quello ingegno che ho tutto dedicato a Vostrì comodi; e mi sarà caro gli sodisfaccia (se non a rifarli da capo), che mai sarò stracco di servilla o colle mani o con l'ingegno. Le cose di qua vanno benissimo sì del palazzo e sì de' Magistrati, che dell'uno e dell'altro maestro Batista sudetto Le darà particular ragguaglio, perché le maneggia tutte. Il palco della camera, dov'el ' ritratto di marmo [il busto di Cosimo di Baccio Bandinelli], s'è alzato, e le scale son levate tutte e si rifanno, e lo scrittoio della Duchessa delle camere d'oro s'è salvato¹⁶.

Nella primavera del 1563 era giunto il momento di aggiudicare il lavoro più importante, la trasformazione dell'antica sala del Maggior Consiglio repubblicano in Udienza generale del sovrano. L'intervento prevedeva lo smontaggio

delle capriate di sostegno del tetto e del quattrocentesco soffitto a cassettoni del Cronaca, il rialzamento della sala di 12-14 braccia, e una nuova copertura a cavalletti lignei che reggesse sia il tetto che il pesante palco con i dipinti vasariani.

Francesco di ser Jacopo, provveditore del Castello, non mancò, come si è visto, in una lettera scritta il 9 aprile al duca Cosimo in Pisa, di mettere in dubbio l'onestà e la correttezza delle procedure da parte dell'aretino nell'alloggiamento dei lavori della Sala Grande:

Io presento certi legnaiuoli e muratori, [che] anno per via di messer Lelio [Torelli] mandato così le scritte di alloggione del tetto, mura e palco del salone grande: che tutto sta bene. Ma non voglio mancare per mio debito dirne quello che inten-

C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1550)*, Rome 1973, che si occupa in generale dell'iconografia degli affreschi e dedica spazio anche al committente, il cardinal Ricci da Montepulciano (pp. 205-207) e alle vicende architettoniche del palazzo Ricci Sacchetti (pp. 239-242).

¹⁰ Sul Tasso vedi A. CECCHI, *Di Battista del Tasso intagliatore e architetto fiorentino del Cinquecento*, in *Forme del legno*, a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa 2013, pp. 311-332. Da Roma Vasari aveva fatto venire l'Ammannati, Marco da Faenza e lo stuccatore Matteo di Niccolò veneziano, già sperimentati nel cantiere di villa Giulia (cfr. A. CECCHI, *Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza*, "Paragone. Arte", 45, 1994, 529-533, pp. 89-93).

¹¹ FREY, *Der Literarische...* cit., I, p. 515, n. CCLXXX; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 183-184. Si era parlato di un "modello di tutto il palazzo et nuovo e vecchio" fin dal 5 luglio 1558 (FREY, *Der Literarische...* cit., p. 503, n. CCLXVII). Per i pagamenti del modello a Battista vedi ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 21, cc. 23r-v, 24v, 25v, 28r, 29r, 30v; ivi, 22, cc. 18r, 23r; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 183.

¹² ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 21, c. 31r e sgg.; ivi, 22, c. 24r e sgg.

¹³ FREY, *Der Literarische...* cit., I, p. 649, n. CCCLVI, citato da TRIONFI HONORATI, *Note sui maestri...* cit., pp. 371-372.

¹⁴ FREY, *Der Literarische...* cit., I, p. 649, n. CCCLVI; cfr. F. FUNIS, *Cronologia e Regesto di documenti sulla Fabbrica dei XIII Magistrati*, in C. CONFORTI, F. FUNIS, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria*, Ariccia 2016, p. 105. Del 6 ottobre 1563 è la lettera di Francesco di ser Jacopo a Bartolomeo Concino, segretario maggiore del duca Cosimo, in cui critica Nigi "sottoarchitetto", ovvero il Nigetti, che percepisce, per gli Uffizi, 40 scudi, di cui ne dà 20 al Botticelli, perché questi non faccia assolutamente nulla e lavori soltanto a preparare al Vasari le tavole da dipingere (FREY, *Der Literarische...* cit., II, p. 8, senza data, cfr. FUNIS, *Cronologia e Regesto...* cit., pp. 105, 108-109).

¹⁵ FREY, *Der Literarische...* cit., I, p. 645, n. CCLVI; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. XIII, 195, 199, 203-204, 208. Il 27 marzo del 1563, Francesco di ser Jacopo scriveva al duca Cosimo informandolo che due camere del Quartiere erano finite e sarebbero state seguite ben presto dalla terza e dalla quarta. Faceva inoltre cenno all'acquisto dei legnami per il palco della Sala Grande (H.W. FREY, *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, München 1940, p. 41). Il 4 ottobre del 1564 è registrato un pagamento a Battista di Bartolomeo Botticelli e compagni legnaiuoli per palchi e fregi fatti a quattro camere della duchessa e per cornice a uno studiolo sul terrazzo (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 4, c. 35r).

¹⁶ FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 667-668. Alla stessa data il Vasari aveva scritto una lettera al Caccini accennando all'arrivo del Botticelli col modello cui aveva lavorato due mesi e di cui doveva essere pagato (FREY, *Neue Briefe...* cit., pp. 13-15). Al modello della chiesa dell'Ordine di Santo Stefano si fa cenno in lettere indirizzate dal Vasari al Caccini in Pisa, il 13 e il 20 febbraio e il 7 marzo, cfr. FREY, *Neue Briefe...* cit., pp. 9-11, 15-16). Il 19 marzo 1562 Giorgio Vasari in Firenze scriveva al duca Cosimo in Pisa, chiedendogli di far accantonare legni stagionati per le esigenze dei vari cantieri aperti, riservandosi di inviargli "o per la scala o modello [...] maestro Batista" (FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 671-673).

¹⁷ FREY, *Der Literarische...* cit., I, pp. 738-742, n. CDV; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 249.

¹⁸ FREY, *Der Literarische...* cit., I, pp. 744-748, n. CDIX; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 249. Sui lavori nel Salone, in particolare la sopraelevazione del tetto e il nuovo palco, vedi U. MUCCINI, *La ristrutturazione vasariana (1555-1571)*, in *Id.*, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990, pp. 47-163.

¹⁹ FREY, *Neue Briefe...* cit., pp. 173-178; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 249. Nella *Ricerca delle botteghe di Firenze dell'anno 1561* non si trova una bottega intestata a Battista nel popolo di San Michele Visdomini, ovvero nel gonfalone Lion d'Oro del quartiere di San Giovanni. L'unica plausibile appare quella, affittata forse al padre di Battista e ad un suo fratello (?): "131. Monna Maria detta un'altra bottega auso di legnaiuolo contigua alla detta [sulla piazza di Santa Maria del Fiore] et un'altra sua in detto luogo tiene a pigione Baccio e Antonio di Filippo legnaiuoli per scudi 12..." (ASF, *Decima Granducale*, 3784, c. 108v). Sappiamo invece che il legnaiuolo nel 1562 abitava nel popolo di Ognissanti del quartiere di Santa Maria Novella (fuochi I, maschi I, femmine I; ASF, *Miscellanea Medicea*, 224, c. 67r; cfr. S. MELONI TRKULJA, *I Fiorentini nel 1562. Descrizione delle Bocche della Città et stato di Firenze fatta l'anno 1562*, Firenze 1991).



Fig. 4 Battista Botticelli, Palco intagliato (Firenze, Palazzo Vecchio, terrazzo di Saturno).

Fig. 5 Battista Botticelli, Palco, particolare del riquadro con l'apoteosi di Cosimo I (Firenze, Palazzo Vecchio, salone dei Cinquecento).

ria e d'intaglio ligneo egli avesse optato per maestri che univano all'eccellenza della loro arte, costi concorrenziali:

et si donerà à maestro Batista qualcosa per il beneficio che ci hà fatto, sendosi offerto à fare il tutto per la metà, che non facevano gl'altri¹⁸.

Si ebbe così che il 23 aprile seguente si stipularono i contratti fra Filippo dell'Antella, provveditore del Monte fiorentino e rappresentante del duca Cosimo de' Medici, e il muratore "Bernardo di Antonio [di Monna Mattea] alla chiesa di San Pier Maggiore" e il legnaiuolo "Battista di Bartolomeo Botticelli alla chiesa di San Michele Visdomini"¹⁹.

Nell'estate si registravano già le prime grosse forniture di legname al Botticelli per il palco della Sala Grande così come per quello del "terrazzo di verso la piazza del Grano", ovvero del terrazzo di Saturno²⁰ (fig. 4) e i lavori dovettero procedere alacremen²¹ se il 18 aprile dell'anno seguente, il Vasari poteva scrivere al duca:

Le dico, che n'è alzato cinque cavagli et postovi sopra il tetto, et fra otto giorni saranno finite tutte le mura da tutt'a dua le bande per alzare il resto; et credo che per tutto questo mese, secondo che io veggo lavorare maestro Bernardo, arà finito di alzare et coprire fino alla metà della sala, dove maestro Batista, che già è a ordine per metter su il legname, che l'ha finito di scorniciar tutto, spero che scuorrano, che per tutto questo anno seguente si finisca a fatto ci riuscirà.²²

Il 20 gennaio del 1565 i lavori del palco erano pressochè ultimati, come comunicava, trionfante, il Vasari al sovrano:

Le do nuova, che'l palco della Sala grande, tutto il legname delle cornici, ornamenti, intagli et freggi, che s'erono ordinati per ciò, sono con esso palco confitti tutti et finiti a fatto; né ci resta per l'opera di maestro Batista altro che il cornicione, che rigira intorno intorno alla sala, con gli ornamenti di quelle finestre piccole che vanno nel fregio: dove tutti e maestri di legname si sono ritirati a Santa Croce per dargli intera perfetione²³ (fig. 5).

²⁰ Del 3 luglio è un conto di "legnami per il palcho da farsi per la sala grande del palazzo ducale" intestato a "Maestro Batista di Bartolomeo Boticegli legnaiuolo" (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 21, c. 29r; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 249). Il 21 luglio del 1565 vennero pagati "30 legni" forniti dall'Opera di Santa Maria del Fiore al Botticelli per il suddetto palco. Fra il 17 agosto del 1563 e il 19 aprile del 1565 è registrata la fornitura, dilazionata nel tempo, di una grossa partita di legname per il palco della Sala Grande (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 4, c. 38r; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 109). Il 28 febbraio del 1565 è registrato un pagamento da parte del provveditore del Castello a maestro Batista Botticelli di scudi 90 in 9 partite dal 14 aprile al 9 giugno passati "per fare el palco del terrazzo delle stanze

do, per essere pieno di sospetto di questo modo di procedere di Giorgio, massime per essersi lui guardato damme, che io non intenda ne sappia tale allogatione se non per cerbottana [...]. E dichono essere costi con messer Giorgio uno Batista Botticelli, suo interessato, quale a usato dire, tal palcho avere a essere il suo, e averci grosso profitto¹⁷.

Il Vasari, cui la lettera fu fatta pervenire da Cosimo, si difese brillantemente, dimostrando come sia per i lavori di muratura che di carpente-



Il palco doveva esser pronto per il 16 dicembre del 1565, giorno del solenne ingresso a Firenze, attraverso un percorso costellato da archi trionfali e altri apparati effimeri, dell'arciduchessa Giovanna d'Austria che andava in sposa al principe Francesco de' Medici. La grandiosa impresa, di cui ci restano soltanto le decorazioni nel cortile e nel ricetto al primo piano di Palazzo Vecchio, costituì un'importante occasione di lavoro per una miriade di artefici nei più vari campi, fra cui legnaiuoli come il nostro, incaricato della realizzazione dell'allestimento del teatro nel Salone dei Cinquecento dove, il 25 dicembre, venne data la *Cofanaria* di Francesco d'Ambra con intermezzi di Giovanni Battista Cini, musicati da Alessandro Striggio e Francesco Cortecchia²⁴.

Il Botticelli sembra poi aver eseguito il modello ligneo del grande ciborio intagliato e dorato di Santa Croce, ultimato nell'aprile del 1569, e forse aver collaborato con Dionigi di Matteo Nigetti alla sua realizzazione²⁵. Nel 1567 il Vasari, ad attestazione della stima che gli riservava,

volle coinvolgerlo, purtroppo senza esito, nella grande 'macchina' lignea dell'altare di Santa Croce a Boscomarengo, commissionatagli da papa Pio V. Ne rimane, oltre alle pitture e a diversi disegni preparatori, un carteggio di monsignor Guglielmo Sangallesi col Vasari che, fra l'altro, dà conto dell'invio a Roma del legnaiuolo col disegno, da identificarsi probabilmente con quello del Louvre, in cui sono distinguibili due mani distinte, quella del Vasari nel disegno centrale col *Giudizio Finale* e quella di Jacopo Zucchi nell'inquadratura architettonica e decorativa d'insieme, su cui è incollato²⁶. Dopo che un suo vecchio conto per i lavori dell'Apparato, concernente le imposte e i gradi a sedere della commedia, gli fu saldato soltanto il 14 febbraio del 1575²⁷, di Battista si perdono le tracce e non se ne conosce la data di morte, forse avvenuta non molti anni dopo quella del Vasari, ma probabilmente lontano da Firenze perché non figura registrata nei libri dei Morti della Grascia e dei Medici e Speciali conservati nell'Archivio di Stato fiorentino.

nuove di palazzo [terrazzo di Saturno]" (ASF, *Depositeria Generale*, Parte Antica, 943, cc. 43^{sn-dx}.)

²¹ Si vedano le lettere del Vasari al duca alle date del 1 settembre e 4 ottobre 1563 (FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 2-3, 6-8) e a Giovanni Caccini del 16 e 29 febbraio e del 23 dicembre 1564 (FREY, *Neue Briefe...* cit., pp. 70-72, 93).

²² FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 73-74, n. CDXLIII; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 250.

²³ FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 143-144, n. CDLXXXIII; cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 251. Il 21 luglio del 1565 il Botticelli viene retribuito per la fornitura del legname occorso per il palco della Sala Grande, avvenuta fra il 17 agosto 1563 e il 19 aprile 1565 e quello del terrazzo di verso la piazza del Grano, ovvero il terrazzo di Saturno (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 4, c. 38^v, cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 251). Il 28 febbraio 1566 si effettuarono i pagamenti finali agli artefici per i lavori al palco della Sala Grande, fra cui quello al Botticelli, di cui è ricordato anche il palco del terrazzo (dal 14 aprile al 9 giugno 1565) (ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche Medicee, 4, cc. 45^{r-46v}, 48^{r-v}, cfr. ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 251).

²⁴ *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzio Borghini e di Giorgio Vasari, illustrata con disegni originali*, a cura di P. Ginori Conti, Firenze 1936, pp. 53 e sgg., 71-72, 147-148. Il Mellini scrive nella sua *Descrizione dell'apparato*, data alle stampe nel 1566: "L'ornamento della scena e' gradi all'intorno della sala grande, come ancora il palco di quella, fu opera di Batista Botticelli, uomo nell'arte sua eccellente e di buon giudizio" (cfr. VASARI, *Le vite...* cit., VIII, p. 622). Pagamenti per questi lavori sono registrati alle date del 4 agosto 1565 (ASF, *Depositeria Generale*, Parte Antica, 575, cc. 21^{r-24v}, 217^r, in cui, per errore è indicato come "Maestro Batista di Domenicho [sic!] Botticelli legnaiuolo"), del 21 novembre 1566 (ASF, *Depositeria Generale*, Parte Antica, 575, cc. 10^{sn-dx}) e del 24 dicembre 1566 (ASF, *Depositeria Generale*, Parte Antica, 944, cc. 110^{sn-dx}). Per altri pagamenti per l'apparato, nell'ottobre 1566, vedi FREY, *Neue Briefe...* cit., pp. 224-225, 234, 236-237, 240, 246. Fra il marzo del 1566 e il gennaio del 1567 era debitore di Annibale Caro per legname da lui acquistato (FREY, *Der Literarische...* cit., II, pp. 219-220, n. DXXI; ivi, pp. 224-225, n. DXXVI; GINORI CONTI, *L'Apparato...* cit., pp. 76, 111-112, appendice n. 12).

²⁵ Gli Operai di Santa Croce scrivevano il 23 febbraio 1567 al duca Cosimo: "Et perché ci è ancora necessario un ciborio sull'altare, del quale ne ha facto un modello detto Giorgino, quale ha relapsato in mano di Maestro Batista Botticelli". L'opera è attribuita dal Bocchi a Dionigi di Matteo Nigetti (TRIONFI HONORATI, *Note sui maestri...* cit., p. 371; F. VOS-SILLA, XVI.1, in *Vasari, gli Uffizi, il Duca...* cit., pp. 198-199).

²⁶ F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, pp. 530-533, n. 349. La lettera del Sangallesi al Vasari è del 28 giugno 1567: "Maestro Battista Botticelli falegname arrivò qua co' il disegno del altare" (FREY, *Der Literarische...* cit., II, p. 341, n. DXCVI). Il prelatò scrisse ancora all'aretino il 5 luglio: "Molto magnifico messer Giorgino mio osservandissimo. Jeri per maestro Battista Botticelli falegname vi scrissi sopra il disegno de l'altare, mandatone qua, quanto occorreva. Però no' vene dirò altro, che mi raporto a quanto ho detto. A detto maestro Battista sopradetto ho pagato per voi scudi quindici d'oro in oro, come vi dirà e fattone debitore sotto a quelli altri che sono" (FREY, *Der Literarische...* cit., II, p. 343, n. DXCVIII). Il papa decise poi, per problemi logistici, di affidare a legnaiuoli sul posto l'esecuzione delle parti lignee, come risulta da una lettera del Sangallesi all'aretino del 26 luglio seguente: "Nostro Signore m'ha comesso, che vi scriva, che avendo tanta difficoltà in condurre da Savona al Bosco, si risolve, che l'ornamento della tavola, che voi fate, co' que santi, si facciano al Bosco, e che là no' mancherà maestri; ma siben' che voi attendiate a finire l'opera, che tocca a fare a voi, della pittura co' ogni studio e diligenza, come sa che farete: siché eseguite quanto vi dico, perché così è mente sua. E a maestro Battista Botticelli si potrà donare qualcosa, a causa che in tutto no' si perda le sue fatiche." (FREY, *Der Literarische...* cit., II, p. 344, n. DIC). Il 27 settembre il legnaiuolo cercava ancora di non perdere parte della commessa, come da lettera del Sangallesi in Roma a Giorgio Vasari in Firenze: "Il disegno del choro [di Boscomarengo] no' so quel che maestro Battista si voglia dire, che lo lascio qua, che io glene serbassi, e sta a posta sua; et no' gl'e stato comesso da voi né da me, che lo facci né che lo porti qua; et sopraccio no' mi occorre dirvene altro" (FREY, *Der Literarische...* cit., II, p. 353, n. DCVIII). La distinzione delle mani nel disegno del Louvre, a cui ero pervenuto indipendentemente, è stata giustamente avanzata da HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari...* cit., pp. 530-533, n. 349.

²⁷ ASF, *Depositeria Generale*, Parte Antica, 975, n. 282.

EL “PALCHO DELLA SALA” DEL PALACIO RAMÍREZ DE MONTALVO EN FLORENCIA (1567-1570)

The main hall of the piano nobile is a key axis in Ammannati’s architectural project for the Ramírez de Montalvo palace in Florence and its status is entrusted to its wooden ceiling, as well as to its monumental hearth and its spatial organisation. This architectural setting is also key to the palace project of the Spanish courtier and for his protector Duke Cosimo I’s strategy to flaunt the social position of his most loyal collaborators in the new order of the Principato. Through the further exploration of the design and construction of the ‘palcho della sala’ of the Palace of Antonio Ramírez de Montalvo this study focuses on inherent features of the architecture of the Florentine secondo Cinquecento: from the complex relationship between architecture and politics based on the role played by Cosimo I and other court clients, to the more technological matters concerning the organisation of the work-site or – regarding specifically the issue of the soffitto ligneo – the work of Bartolomeo Ammannati and Giorgio Vasari and their figurative and technical models for this project in relation to the architecture of the time.

El 6 de junio de 1570 el español Antonio Ramírez de Montalvo presentaba una súplica a los *Ufficiali di Decima* en la que “reduce in un solo corpo per uso” diferentes propiedades que conformaban su palacio en el florentino borgo degli Albizi (fig. 1). Con este acto ponía fin a un proceso de adquisición de propiedades y de construcción de una suntuosa residencia ciudadana quien entonces era reconocido como el cortesano más importante de la corte de Cosimo I¹. El ambiente más representativo del palacio continúa siendo hoy la sala principal de la planta noble para la cual Bartolommeo Ammannati, el arquitecto del entero edificio, proyectó un monumental y estructural techo lignario sobre el que nos interesará detenemos particularmente (fig. 2). Poner el foco en el “palcho della sala” del palacio Ramírez de Montalvo nos permitirá adentrarnos en cuestiones inherentes la arquitectura del *secondo Cinquecento* florentino: desde la imbricada relación entre arquitectura y política a partir de los papeles de Cosimo I o del comitente cortesano hasta cuestiones más técnicas de la organización de la obra o, centrándonos ya más en el tema del *soffitto ligneo*, la obra de Bartolomeo Ammannati y Giorgio Vasari y sus modelos figurativos y técnicos para esta obra en relación a la arquitectura de la época.

El proceso de construcción y radical transformación de las preexistencias del palacio fue iniciado en 1558, inmediatamente después de la compra de la primera de las casas en el borgo degli Albi-

zi. En el núcleo principal hacia esta calle la primera fase de obras se concentró en la hábil reutilización de una torre medieval preexistente, bajo la cual se ubicó la entrada del palacio en posición lateral en relación a la ampliación a partir de 1567. En los tres años siguientes tuvo lugar un proceso de adquisición de tres propiedades colindantes a lo largo del borgo, cuya completa demolición favoreció la construcción de la parte más representativa del edificio en la que la sala principal de la planta noble juega un papel muy importante. Una sección del edificio paralela a la fachada denuncia la estrategia unitaria de Ammannati al proyectar esta parte del palacio; la configuración arquitectónica, su reflejo en la estructura del edificio, y el diseño compositivo de la entera fachada están hábilmente armonizados en un diseño de conjunto y no como dos experiencias diferenciadas de resolución interior o de simple composición de fachada (fig. 3).

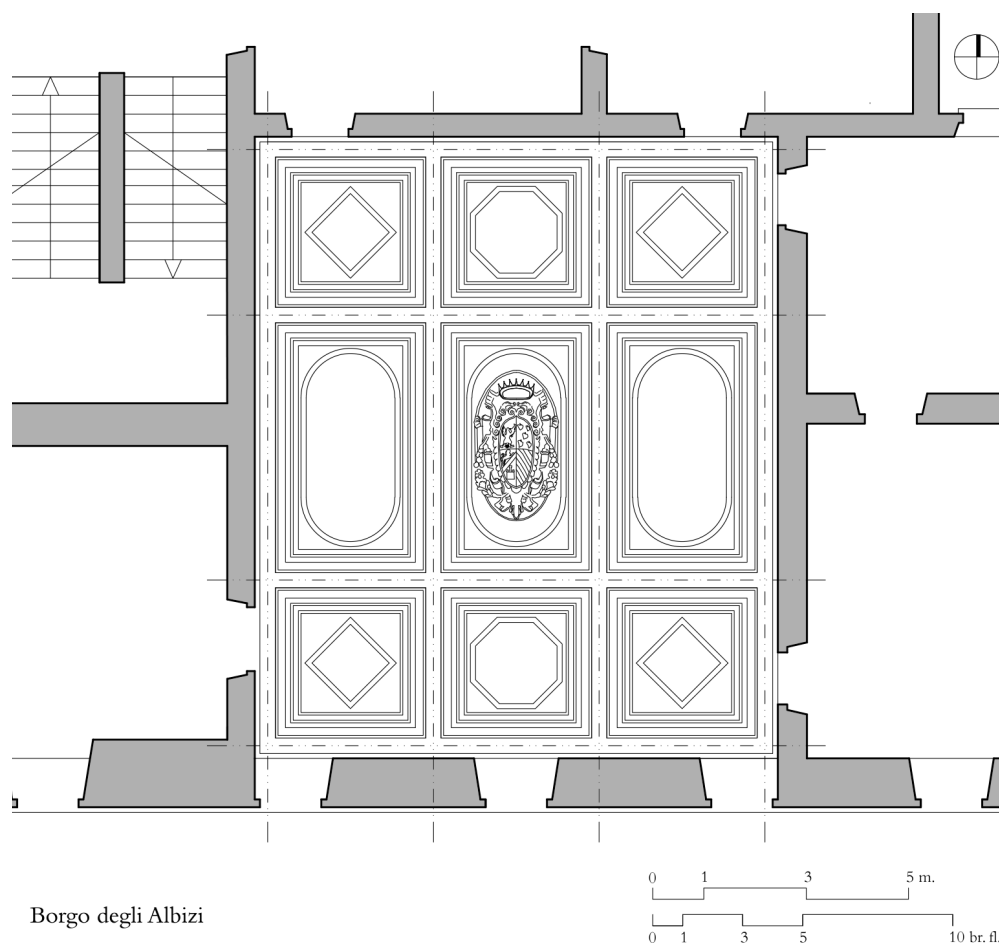
La sala de la planta noble ocupa el lugar principal en la organización de la planta y en fachada se corresponde con las tres ventanas centrales; la entreplanta de servicio que recorre toda la planta segunda se interrumpe en correspondencia con su doble altura, que en la fachada coincide con el gran edículo lapídeo que preside la composición y la directriz axial de observación desde la via dei Giraldi.

El 4 de julio de 1567 Antonio compró la última de las casas hacia el borgo, el 31 de octubre ya se estaría procediendo a la demolición y los pri-

meros trabajos porque Cosimo I emitió una orden de pago de 110 escudos para pagar la fachada, mientras que otros pagos de la Depositeria Generale para la “muraglia del signor Montalvo” se sucedieron mensualmente hasta marzo de 1568². En los mismos *mandati di pagamento* Cosimo financiaba obras estatales como la librería de San Lorenzo y la iglesia de la Orden de Santo Stefano en Pisa, lo que revela la importancia que le daba a la construcción del palacio de su cortesano más cercano.

El apoyo a las obras del palacio no fue únicamente a través de la directa financiación sino que Cosimo favoreció desde múltiples ámbitos y estrategias la construcción de una representativa residencia para uno de sus más leales colaboradores. Sus asesores fiscales aparecen documentados durante el proceso de compra de las propiedades a la vez que Ammannati, Vasari y Borghini – directores de sus políticas artística, arquitectónica y cultural – son plenamente involucrados en el proyecto palaciego. A su vez, la construcción del palacio, y del techo lignario de la sala principal en particular, se beneficiaron del apoyo estatal también en la forma del suministro de material de construcción, concretamente de madera estructural proveniente de la Opera del Duomo, habitual suministrador de material para las obras médicas³. Ello se atesta en las partidas contables conservadas en el archivo de la institución⁴ pero sobre todo en un documento conservado en el archivo familiar Ramírez de Montal-





¹ Sobre Antonio y el palacio Ramírez de Montalvo véase mi estudio en C. PLAZA, *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Madrid 2016, pp. 163-282: 210, del cual este estudio es una profundización en su *soffitto ligneo*.

² Los documentos en PLAZA, *Españoles...* cit., pp. 210, 228, notas 259-261.

³ Sobre el suministro a las obras ducales de material lignario de construcción por parte de la Opera del Duomo véase D. LAMBERINI, *Il legname da costruzione nei cantieri civili e militari dei primi granduchi medicei*, in *Il restauro del legno*, atti del congresso (Firenze, 8-11 novembre 1989), a cura di G. Tampone, II, Firenze 1989, pp. 33-44; sobre la legislación véase G. BELLÍ, *La legislazione forestale nella Toscana medicea*, in *La legislazione medicea sull'ambiente*, a cura di G. Cascio Pratilli, L. Zangheri, IV (*Scritti per un commento*), Firenze 1998, pp. 119-147: 119-138; han sido documentados casos concretos de suministro de material de madera en el caso de los palacios de Cerreto Guidi (E. FERRETTI, *Il palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. Novità e documenti di cantiere (1564-1575)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1994-1995, pp. 59-60), palacio Pitti (E. FERRETTI, *Prima di Ammannati*, in G.C. ROMBY, E. FERRETTI, *Aggiornamenti e novità documentarie su Palazzo Pitti*, “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz”, XLVI, 2002, 1, pp. 152-196: 164, 179 nota 3, appendice III, IV) y en el palacio Giugni (M. CALAFATI, *Bartolomeo Ammannati e la “fabricha di Messer Simone da Firenzuola”*. *Committenza e cantiere di palazzo Giugni a Firenze*, “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz”, L, 2006, 1-2, pp. 93-158: 105-110).

⁴ La documentación en PLAZA, *Españoles...* cit., p. 210 (n. 263).

⁵ Archivio di Stato di Firenze, *Ramírez de Montalvo, Famiglia*, f. l. ins. 1. Una primera profundización en PLAZA, *Españoles...* cit., pp. 228-229, transcripción p. 280, nota 311.

⁶ El directo control de Cosimo sobre la edificación es señalado en C. CONFORTI, *Cosimo I e Firenze*, in *Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R. Tuttle, Milano 2001, pp. 130-165: 134.

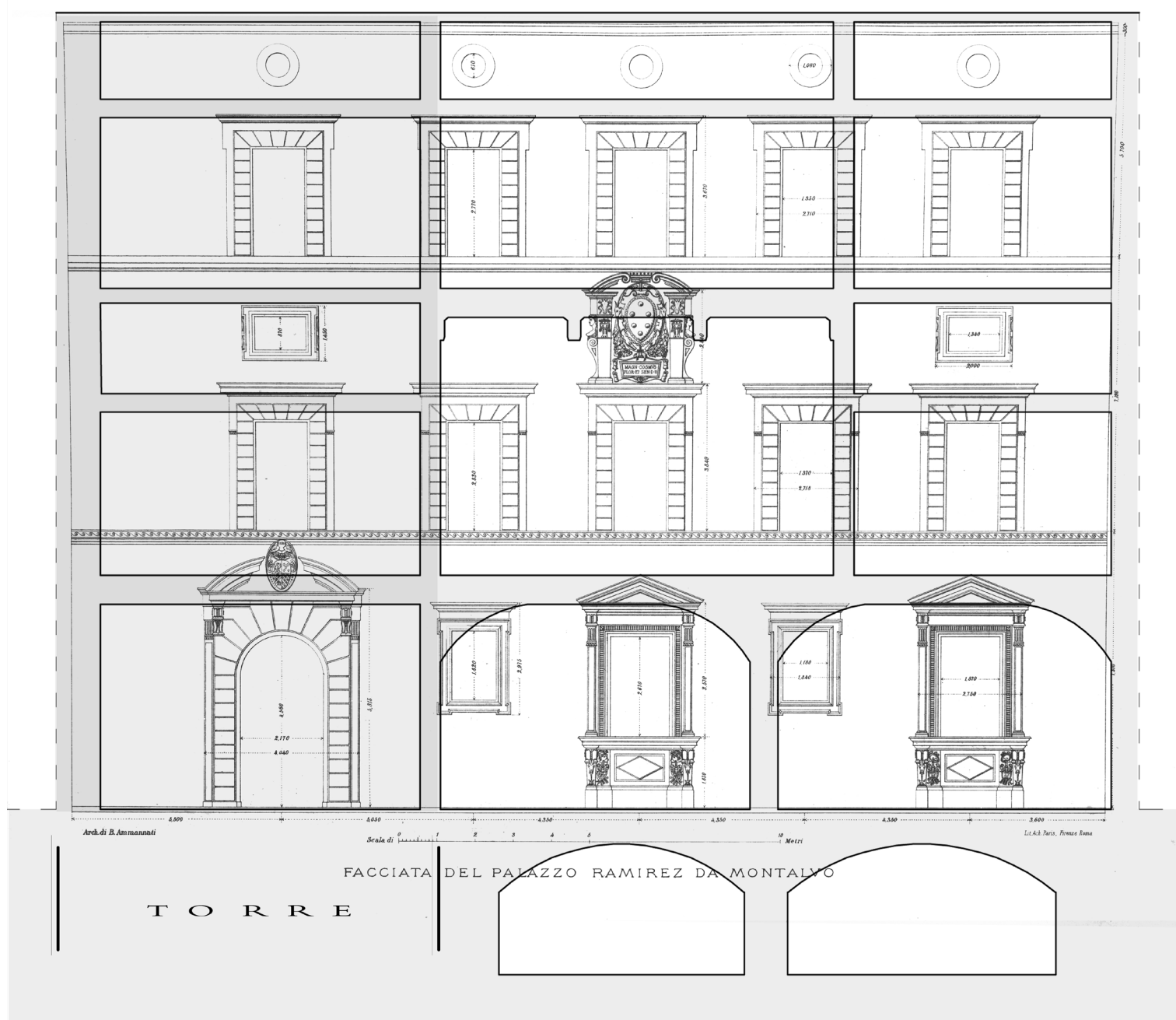
⁷ Sobre Cosimo como comitente de comitentes véase PLAZA, *Españoles...* cit., pp. 129-144 a partir de las consideraciones en H. BURNS, *Architecture and communication of identity in Italy, 1000-1650: signs, contexts, mentalities*, in *Architettura e identità locali*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, II, Firenze 2013, pp. 35-49.

⁸ Alfonso di Santi Parigi, *Esquema de la ejecución de la chimenea del palacio Ramírez de Montalvo*, hacia 1570, tinta parda sobre papel, 75x110 mm. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Palatino, 853, c. 37r, publicado en *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, a cura di M. Fossi, Firenze 1975, p. 46.

Borgo degli Albizi

vo que reviste especial interés y merece ser analizado detenidamente (fig. 7)⁵. Se trata de un documento de obra en el que el arquitecto – o alguno de sus colaboradores – enumera las necesidades de madera a través de una “Nota de legnami che bisognano p[er] la porta, finestre, palcho, gronda et tetti p[er] la casa del sig.re Montalvo”; 16 “puntoni” se necesitan para las puertas y ventanas, 117 “bordoni” para las cornisas, techos, forjados y “altri legnami” y 8 piezas “per le doppie et pianoni”. El “palcho della sala” tiene una partida particularizada en la que se indican sus medidas, “lungo braccia 26 et largo braccia 15½”, que equivaldría a una sala considerablemente más grande en fase de proyecto de la que finalmente fue construida. Los seis “legni” proyectados miden 18 brazas de largo – 10,5 m aproximadamente – y 7/8 de braza (50 cm aproximadamente) de altura de escuadría y se corresponderían con el entramado actual de vigas de madera. Después del desglose de la partida de material lignario el mismo documento pasaría a las manos de Antonio Ramírez de Montalvo quien añadió en la parte inferior una súplica a Cosimo I, el destinatario del documento de obra. El cortesano suplicaba al duque “di farli donativo di de-

tti legnami per la sua casa” y de ordenar al *provveditore* de la Opera del Duomo de anotarlos en la misma cuenta de la que sale el *legname* del resto de obras encargadas por el duque. El documento sigue su *iter* burocrático y en las manos del duque recibió la aprobación definitiva con una nota al margen, posiblemente de su secretario Lelio Torelli, que indica “li operai li die no legni grossi e li mettino a conto nostro”. Finalmente, el *depositario generale*, Tommaso de Medici, indicó “sua e[ccellentia] intende legni Grossi tutti e legni suddetti eccetto i panconcelli d’abeto” en una última apostilla antes de entregar el documento a la Opera del Duomo. A través de diversas instituciones florentinas, como los Capitani di Parte Guelfa o la Opera del Duomo, o bien directamente a través de sus fieles colaboradores Cosimo supervisaba personalmente todas las construcciones públicas y privadas como pieza fundamental de su estrategia de construcción identitaria del nuevo estado médico⁶. En el caso de los palacios de los cortesanos, dicha estrategia se materializó en su papel como comitente de comitentes⁷, quien anima y subvenciona a sus más leales a construir suntuosas y representativas moradas, y que en el palacio Ramírez



de Montalvo se observa también en el celo que demostró en el suministro del *legname* para “el palcho della sala” (fig. 4). La fachada del palacio, que despliega un clamoroso manifiesto cortesano, fue sufragada por la tesorería ducal al igual que otras obras públicas de importancia para la propaganda medicea, y del mismo modo el representativo y monumental *soffitto ligneo* de la sala principal del palacio Ramirez de Montalvo, construido con “legni grossi” queridos por el propio duque y sufragado por la Opera del Duomo, vendría a testimoniar el auge, la prosperidad y la representatividad social de los cortesanos como nueva y leal clase dirigente. Volviendo a la sala, también en los palacios Griffoni y Giugni Ammannati proyectó análogos am-

bientes, aunque de dimensiones y proporciones con una menor representatividad. La sala construida mide aproximadamente 12x10 m (20,5x17 brazas florentinas), alcanza una altura de 6,70 m y representa el baricentro funcional y representativo del núcleo del palacio hacia el borgo degli Albizi donde el español desarrollaría sus funciones de representación como importante exponente de la corte y de la orden de Santo Stefano en Florencia. Está presidida por una monumental chimenea escultórica, cuyo diseño por parte de Bartolomeo Ammannati se atesta por el boceto para su ejecución por parte de Alfonso Parigi, colaborador del arquitecto en tantos otros proyectos y encargado de la construcción del palacio, conservado en el *taccuino* familiar⁸. Junto a

pagina 63

Fig. 1 Fachada del palacio Ramirez de Montalvo de Florencia (fotografía I. Bazzecchi, 1970, fototeca Kunsthistorisches Institut in Florenz).

Fig. 2 Esquema cenital del soffitto ligneo de la sala de planta noble del palacio Ramirez de Montalvo (restitución gráfica C. Plaza).

Fig. 3 Esquema de sección estructural del palacio Ramirez de Montalvo paralela a la fachada sobre el levantamiento de R.-E. Mazzanti y T. Del Lungo (da Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, Firenze 1876; restitución gráfica C. Plaza).



Fig. 4 Vista actual del techo lignario de la sala de planta noble del palacio Ramírez de Montalvo (fotografía C. Plaza).

Fig. 5 G. Vasari, B. Ammannati, *Estudio para la fachada del palacio Ramírez de Montalvo, 1566-1567* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 958 Orn recto).

Fig. 6 Vista actual del blasón Ramírez de Montalvo-Guijosa en madera policromada del casetón central del techo lignario (fotografía C. Plaza).

Fig. 7 “Nota dei legnami che bisogniano [...] per la casa del sr. Montalvo”, 1567 (Archivio di Stato di Firenze, Ramírez de Montalvo, Famiglia, leg. 1, f. 1).

la chimenea y las proporciones de la propia sala el elemento que cualifica el espacio y dota de una mayor representatividad es el *soffitto ligneo*.

El único dibujo conocido relacionado con el proyecto, el GDSU 958 Orn., muestra una estrecha colaboración entre Ammannati y Vasari en la obra del palacio, quienes trabajan, en momentos diferentes, sobre el mismo folio (fig. 5). Esa colaboración podría haberse extendido al *soffitto* de la sala principal de planta noble del palacio del mayordomo mayor y persona de confianza de Cosimo I, en un momento en el que los dos protagonistas de la política arquitectónica cosimiana estaban involucrados también en las más importantes obras ducales como la reforma de Palazzo Vecchio, la *Fabbrica dei Tredici Magistrati* o la nueva *reggia* de palacio Pitti.

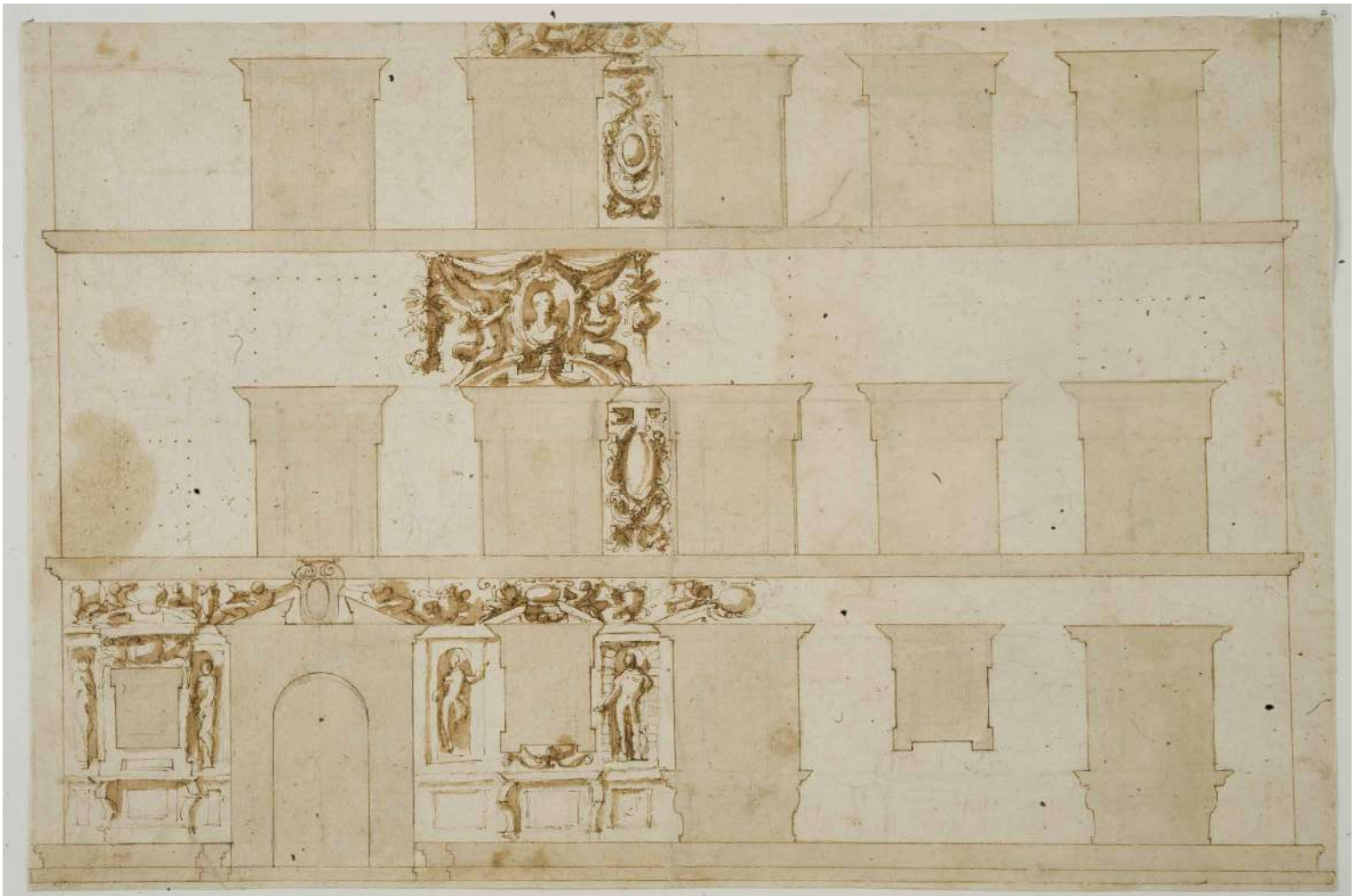
Las 6 vigas indicadas en el documento conforman el entramado portante que estructura un casetonado monumental. La geometría rectangular de la sala define casetones cuadrados en los extremos Norte y Sur y rectangulares en la banda central (fig. 2). Cada uno alberga a su vez pa-

neles lignarios con marcos de diferentes geometrías: hexágonos, cuadrados girados y rectángulos con terminación semicircular que aparecen hoy despojados de una más que probable decoración original de tablas policromadas como su modelo directo, el *soffitto ligneo* monumental del Salone dei Cinquecento, cuya conclusión bajo la dirección de Giorgio Vasari antecede de pocos años la del techo del palacio de Antonio. La estrecha relación de Vasari con Antonio, a quien el aretino define “tanto a me amicissimo e dolce domestico amico” y realizó para él tanto el diseño del aparato figurativo de la fachada como varias obras pictóricas⁹, permite realizar la hipótesis de que Antonio le involucrase en un aparato decorativo para el monumental techo casetonado de su nuevo palacio al igual que hiciese para la fachada. No sería el primer techo lignario que Vasari decoró en un palacio urbano, ya que él mismo menciona en la *Vida* de Michele Sanmicheli que pintó nueve cuadros al óleo “per uno palco d’una magnifica camera” durante su estancia véneta¹⁰.

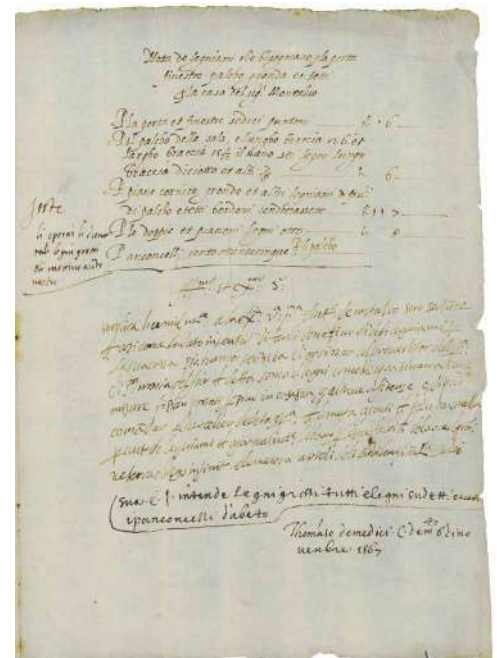
En el casetón central se conserva, en cambio,

⁹ Mencionadas en: G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, Giunti, 1568, parte III, vol. VI, p. 406; ID., *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo 1929, pp. 91, 104; ID., *Inventario e regesto dei manoscritti dell’archivio Vasariano*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938, p. 120.

¹⁰ VASARI, *Le vite...* cit., V, p. 370.



el blasón familiar en madera policromada que representa los emblemas Ramírez de Montalvo-Guijosa bajo la corona granducal que simboliza la consolidación del linaje de Antonio en la sociedad florentina para los siglos sucesivos (fig. 6). La sala principal de la planta noble es un eje fundamental del proyecto arquitectónico de Ammannati. También tiene importancia para el proyecto áulico del cortesano español y para su protector, el duque Cosimo I, en su estrategia de ostentar la posición social de sus más leales colaboradores. La centralidad en el proyecto del palacio se refleja también en la composición de la fachada, la estructura, la visión urbana y sobre todo la cualificación interior que se confía, junto con la espaciosidad y la chimenea monumental, fundamentalmente al *soffitto ligneo*. A su vez, el propio diseño del techo monumental ensalza el linaje del comitente, refleja su posición social y, teniendo como modelo técnico y figurativo el vasariano techo del Salone dei Cinquecento, su alineación política que también se traduce en el gusto por las creaciones de los artistas y arquitectos de corte.



SOFFITTI FIGURATI NELLE CHIESE DI ROMA

The late-renaissance and baroque churches of Rome frequently show coffered wooden ceilings with relief figures of saints. The essay focuses on those plastic figurations, linking them with both the outcomes of the Council of Trent concerning the catechistic use of images and the new religiosity propagated by the Counter-Reformation. Among those ceilings the essay investigates the one at San Lorenzo in Damaso (1587), dismantled in the nineteenth century, which depicts in bas-relief the glory of the Martyr and some episodes of his life. Before the ceiling of San Lorenzo, this type of figuration was limited to symbolic, iconic and laconic elements, eloquent but not dramatic, as in the magnificent ceilings of San Giovanni in Laterano and, in part, of the Ara Coeli, both executed by the famous French lignarius Flaminio Boulanger.

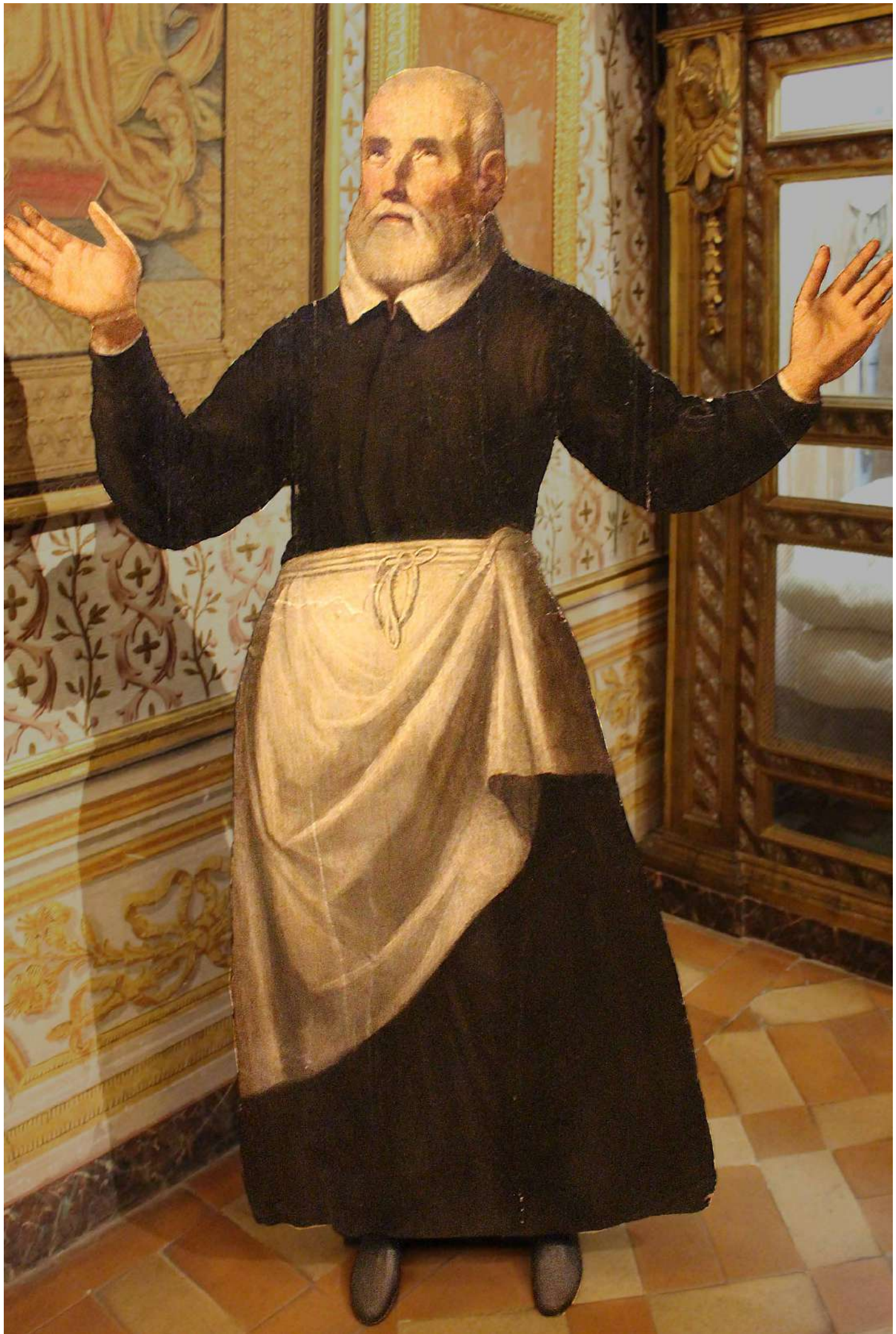
Filippo Neri (1515-1595) si trasferì a Roma da Firenze all'indomani dell'elezione di papa Paolo III (1532-1549) Farnese, pugnace promotore del Concilio di Trento (1545-1563), che riformò la chiesa cattolica. Il religioso fiorentino sviluppò nella Città Santa uno straordinario impegno pastorale che, rivolto a tutte le categorie sociali e anagrafiche, si distinse per l'allegria bonomia e per le audaci innovazioni culturali. Si deve a Filippo la Visita alle Sette Chiese: il pio itinerario che, partendo dal sagrato dell'oratorio di San Girolamo della Carità, dove egli risiedette a lungo, si concludeva a Santa Maria Maggiore e ravvivava i pellegrinaggi medievali ai luoghi dei martiri, rivisitati come scampagnate integrate da una frugale e festosa refezione nei giardini di villa Mattei. Anche il rito dell'Oratorio fu rinnovato da Filippo Neri, che ne fece l'incontro periodico di fedeli, che leggevano passi biblici e vite di santi, ascoltavano un sermone e accompagnavano con musica le orazioni, concluse dal canto delle Laudi mariane¹. Alla morte del Neri, l'oratorio musicale può ritenersi un genere rituale ormai fissato. Quando Filippo non poteva partecipare ai riti comunitari, veniva esposta una sua sagoma lignea a colori, che sostituiva la sua presenza² (fig. 1). Questa consuetudine riporta in primo piano la sostanziale ambiguità dell'immagine, della quale Carlo Ginzburg afferma "è al tempo stesso presenza e surrogato di qualcosa che non c'è"³. L'ambiguità delle figurazioni è radicata nella coscienza profonda della cultura occidentale e di-

spiega un campo di indagine affascinante quanto sterminato, che non affronteremo, se non per fulminei cenni.

Il primo e il secondo comandamento del Decalogo giudaico-cristiano associano in termini stringenti l'immagine di Dio al suo nome e interdicono l'uso di entrambi. Agli albori del Cristianesimo l'interdizione delle immagini, e soprattutto del loro uso come strumento di culto e di catechesi, produsse un'ostilità, che degenerò talvolta in vera e propria iconoclastia. Dietro tale ostilità preme la condanna (e la deliberata rimozione) della cultura pagana, le cui pervasive espressioni iconografiche erano corredate da corollari culturali. Alla fine, nelle comunità cattoliche, la diffusione e la familiarità con le immagini ebbero ragione di ogni interdizione⁴. Il rito cattolico si distinse anche per l'irresistibile affluenza iconografica. Le raffigurazioni, metaforiche e allusive, come la croce a quattro braccia, il pesce, il pellicano, l'agnello, il pavone, la vite, velate forme del Cristo e della sua Novella, divennero immediatamente eloquenti, non meno delle rappresentazioni mimetiche e narrative. L'efficacia pedagogica di queste ultime rispondeva al postulato che le immagini sono più eloquenti delle parole e agevolano l'insegnamento del Cristo. Oltre alla figura didascalica, il culto cattolico ammette l'immagine destinata alla venerazione. Ottavia Niccoli osserva il perdurare, nell'età moderna, di un senso del sacro che "vedeva un rapporto emotivo e personale fra il fedele e quella

che potremo definire la popolazione celeste: le tre persone della Trinità, la Vergine, i santi, gli angeli"⁵. Tutte queste entità sono richiamate dal calendario e dalle sue feste, oltre che dalla predicazione, e plasmano l'esperienza quotidiana degli individui. La produzione delle immagini sacre fu una "ricchezza che nell'Italia del Rinascimento era il frutto di una pietà intensa e molteplicemente diretta e, insieme, il suo alimento"⁶. Ad esse non raramente si attribuì la presenza tangibile del sacro, che ne fece soggetti di miracoli e di prodigi⁷. Poiché le immagini, nel culto cattolico, possono assurgere a individualità carismatiche, partecipi della natura del modello che rappresentano e dei suoi poteri miracolosi. Alle figure prodotte dall'uomo si affianca una folla di immagini, soprattutto mariane, acheropite, cioè dipinte da mano non umana oppure dalla viva mano di san Luca evangelista, come la veneratissima *Vergine Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore.

La produzione di immagini mette in campo materiali diversi: preziosi, come l'oro, l'argento e le pietre; comuni, quali canapa, colle animali, pigmenti organici e minerali, legno, argilla, cartapesta, stoppa, gesso, tessuto, cordami etc. I simulacri sacri nelle regioni dell'Italia cattolica declinano anche la varietà dei tipi: attingono a tutte le dimensioni, dal molto piccolo al ciclopico; si imprimono sui muri, vegliano sulle porte urbane e si addensano sulle pareti delle chiese e degli oratori di contrade urbane e rurali. Vengono infi-



pagina 69

Fig. 1 Sagoma di san Filippo Neri conservata nel museo annesso alla chiesa di Santa Maria in Vallicella, Roma (foto L. Grieco).

Desidero ringraziare Maria Grazia D'Amelio e Lorenzo Grieco per il generoso aiuto prestato nella stesura di questo studio.

¹ La musica e il canto nell'oratorio integrano predicazione e preghiera; il termine Oratorio compare per la prima volta in un documento del 1574 e poi nel 1575 nella bolla *Copiosus in misericordia* di Gregorio XIII che istituì "una congregazione di preti e di chierici secolari chiamata Oratorio" a cui assegnò la chiesa di Santa Maria in Vallicella: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, p. 17.

² La sagoma è ancora oggi conservata nel museo di san Filippo Neri annesso alla chiesa di Santa Maria in Vallicella, sede storica della Congregazione oratoriana dei Filippini: si veda *Villa Mattei nel pellegrinaggio delle Sette Chiese, tra devozione individuale e rappresentazione collettiva*, catalogo della mostra (Roma, Società Geografica Italiana, 19 giugno-20 luglio 2000), Roma 2000. Per l'Anno Santo del 1575 Etienne Duperac incise a bulino l'immagine delle Sette Chiese, stampata da Antoine Lafréry: S. BARCHIESI, *Le Sette Chiese*, in *La regola e la fama...* cit., pp. 479-480, scheda 33.

³ C. GINZBURG, *Occhiacci di Legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Torino 1998, pp. 11-12 e cap. 3.

⁴ Con il settimo concilio ecumenico, il Nicea II (787) venne riconosciuta la liceità delle immagini sacre e il conseguente culto di ciò che esse rappresentano. Si veda J. WIRTH, *Il culto delle immagini*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, III (*Del vedere: pubblici, forme e funzioni*), Torino 2004, pp. 3-47.

⁵ O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma 2017, soprattutto pp. 23-36.

⁶ Ivi, p. 24.

⁷ Si veda il classico H. BELTIC, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001.

⁸ Si deve all'oratoriano cardinale Cesare Baronio l'avvio degli studi sull'antichità cristiana, confluiti nei dodici volumi degli *Annales Ecclesiastici* (1588-1607) e nella revisione del *Martyrologium romanum* (1586), un elenco di martiri ordinati secondo il nuovo calendario gregoriano e con le vicende storiche del loro sacrificio. I frequenti ritrovamenti a Roma di spoglie di martiri, che cadenzano i decenni posttridentini, imprimono alla quotidianità cristiana un'impronta accentuatamente romana. Nel frattempo, l'oratoriano Antonio Gallonio, seguace e biografo di Filippo Neri, scrive numerose vite di martiri e il *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani* (1591). Un altro oratoriano, Antonio Bosio, esplora le catacombe romane, scoprendo un mondo ipogeo di inesauribile potenza spirituale, di cui darà conto nello scritto *Roma sotterranea*, pubblicato postumo.



ne affisse anche sui soffitti lignei, dove intaccano la geometria dell'impalcato. In questo caso raramente a Roma si tratta di immagini dipinte, come quelle che decorano le tavolette, i coprigiunti e le travi di bordo dei soffitti fin dal Medioevo, in varie regioni d'Italia e d'Europa: dalla Sicilia al Friuli, al Piemonte, dalla Francia alla penisola Iberica. Le immagini di cui parleremo sono ritratti statuari di divinità, dai tratti incisivamente caratterizzati e dai cromatismi timbrici: riconoscibili anche da lontano, esse ricalcano e divulgano l'iconografia protocollare dei santi⁸.

I santi in cielo

Nel 1587 la festa di san Lorenzo cadeva di lunedì. La domenica di vigilia nella basilica ro-

mana di San Lorenzo in Damaso le celebrazioni si aprirono con lo scoprimento di un sontuoso soffitto in legno, commissionato da Alessandro Farnese (1520-1589), il 'Gran Cardinale', arbitro delle arti a Roma nel XVI secolo⁹. Dal 1535 in qualità di vicecancelliere, il Farnese risiedeva a palazzo Riario, dal 1521 sede della Cancelleria. L'edificio quattrocentesco, tra i più imponenti della città, include la basilica di San Lorenzo in Damaso, di cui il vicecancelliere è titolare. Il nuovo soffitto fu oggetto di stupefatta ammirazione, come testimonia la lettera al Farnese di un membro del Capitolo della basilica: "Invero la chiesa per il soffitto pare un'altra. Dà terrore a chi v'entra. Tutta piena di maestà e splendore, come conviene al tempio di Dio, oltre che è al



Fig. 2 L'arcangelo Michele nel soffitto della sala di Teseo, Castel S. Angelo, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 3 Giuseppe Valeriani, Veduta di San Lorenzo in Damaso, ca. 1740 (Roma, Museo di Roma).

doppio del solito più frequente¹⁰. Il termine 'terrore' trasmette l'impressione vivida suscitata dal palco. Benché avvezzi a portentosi manufatti, i romani restarono colpiti dalla "vaghezza dell'opera", resa ancora più sorprendente dalla rapida esecuzione¹¹. Un anno fu sufficiente al legnaiolo Marco da Cremona, alla cui perizia sono ricondotti numerosi soffitti dei palazzi Farnese a Roma e a Caprarola¹². Un'esecuzione celere quella di San Lorenzo se paragonata, per esempio, al soffitto di Santa Maria in Aracoeli, suo stringente modello, che richiese tre anni di lavori (da febbraio 1572 a marzo 1575). Tra le ragioni dell'entusiasmo popolare per il palco emerge l'efficienza acustica: "La musica risuona molto meglio, più sana e fa mille altri buoni effetti che per bre-

vità lascio"¹³. L'osservazione rimanda alla centralità culturale che nella Riforma cattolica assunsero la musica e il canto.

Cosa era tanto straordinario nel soffitto di San Lorenzo da stupire i romani? Le pagine che seguono tentano di fornire una risposta a questo interrogativo.

A Roma i palchi con lacunari all'antica, rutilanti di oro, porpora e turchino, sono in uso almeno dal Quattrocento, da quando legnaioli fiorentini occultarono le incavallature delle basiliche di San Marco (1465-1467) e di Santa Maria Maggiore (1493-1499) con cassettonati di legno, modellati sugli esempi imperiali¹⁴. A quei primi manufatti seguirono innumerevoli palchi in chiese, anche extraurbane, insigni per devozione, pote-

⁹ Lettera del 13 agosto 1587 di Attilio Malegnani a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova: "La vigilia di San Lorenzo fu scoperto il nuovo et bellissimo soffittato, tutto adorato, fatto dal signor cardinale Farnese, in San Lorenzo e Damaso, che dicono costarli XV mila scudi 15000 scudi d'oro", in Archivio di Stato di Mantova, AG, b. 947, f. 12, cc. 486-489 (C), in *banchedatigonzaga.centropalazzote.it*, Archivio della Corrispondenza Gonzaga 1563-1630, Scheda 8889, Serie di corrispondenza: Roma; trascritta anche da B. FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga: il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo 2003, p. 149, n. 44. Alessandro Farnese è nipote di Paolo III ed è chiamato 'il Gran Cardinale': si veda C. ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-London 1992.

¹⁰ Lettera di don Vincenzo Lodetto del 28 ottobre 1587 in Archivio di Stato di Parma, *Racc. mss.*, b.86, in ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., p. 313, doc. 131.

¹¹ "ma anco che in si poco tempo fusse de tutto punto compiata", *ibidem*.

¹² Il 20 agosto 1586 il cardinal Alessandro raccomanda al suo agente Giulio Folco (o Folchi) bolognese, di sollecitare "la fabbrica del soffitto di San Lorenzo in Damaso, parlandone con gli allievi di Maestro Marco falegnami, che ci serviva in casa", *ivi*, p. 312, doc. 126. L'uso dell'imperfetto e l'invito a parlare con gli allievi di Marco suggerisce che il fedele legnaiolo sia nel frattempo morto. Il raffinato ebanista al servizio dei Farnese fu dimenticato a causa di un'errata interpretazione di una lettera da parte di L.W. PARTRIDGE, *The Sala d'Ercole in the villa Farnese at Caprarola, Part I*, "The Art Bulletin", 53, 1971, 4, pp. 467-486, che ne ha mutato il nome in Marco da Caprarola. L'artigiano, che ricorre nei documenti di palazzo Farnese, per cui si rimanda allo scritto di M.G. D'Amelio in questo volume, si chiama Marco da Cremona.

¹³ ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., p. 313, doc. 131; Vincenzo Scamozzi nel trattato sottolinea la funzionalità acustica dei soffitti lignei: V. SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi architetto Veneto, divisa in X libri*, Venezia 1615, p. 157 (parte II, libro VI, cap. XXIV). La formazione cremonese del legnaiolo Marco non fu certamente irrilevante nell'efficienza acustica del palco, dato che proprio a Cremona si sviluppò, a partire dal Cinquecento, l'arte della liuteria.

¹⁴ Sulla genealogia antica dei soffitti lignei si veda SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale...* cit., p. 156 (parte II, libro VI, cap. XXIV). Per il soffitto di San Marco si rimanda allo scritto di Sara Bova in questo volume. Il soffitto di Santa Maria Maggiore si deve a Giuliano da Sangallo e al fratello Antonio il Vecchio; i tori attengono all'araldica Borgia dei committenti Callisto III e Alessandro VI; i documenti in P.J. JACKS, *Alexander VI's ceiling for Santa Maria Maggiore in Rome*, "Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte", 22, 1985, pp. 63-82.

Fig. 4 Soffitto della chiesa della Madonna della Quercia di Antonio da Sangallo il Giovane e mastro Cristoforo Veneziano, Viterbo (foto L. Grieco).

¹⁵ I soffitti a cassettoni a Roma nel Cinquecento sono tanto usuali che Carlo Borromeo scrive “Laqueata tecta in ecclesiis construi, cum Basilicarum quarundam Romanorum usus docet, tum misterii significatio suadet”, in C. BORROMEO, *Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Milano 1577 (libro II, cap. V, *De Tecto*): “La suggestione mistica ci spinge a costruire coperture a lacunari nelle chiese, come insegna la tradizione delle Basiliche Romane”.

¹⁶ Laconiche informazioni sul soffitto della navata centrale di Santa Maria di Farfa in M. FICARI, *Farfa nel Quattrocento: la commenda degli Orsini e l'apporto teutonico*, in *Spazi della Preghiera, Spazi della Bellezza. Il complesso Abbaziale di Santa Maria di Farfa*, a cura di I. Del Frate, Roma 2015, pp. 121-133: 122-123.

¹⁷ A San Giovanni in Laterano, nel palco della navata centrale, affiancano Flaminio Boulanger, Vico di Raffaele di Lazzaro, Matteo Bartolini da Castello et altri; gli ornati sono di Daniele da Volterra (il palco è restaurato nel 1788 da G.B. Ceccarelli con stemma Pio VI Braschi); Santa Maria in Aracoeli (1571-1575) il cielo della navata, in abete con intagli in albuccia e tiglio, si deve al Boulanger con Gerolamo Sciolante, detto il Sermoneta e Cesare Trapassi per i sussidi pittorici e le dorature: vedi P. ANDERSON, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: the Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli*, in *Perspectives on Public Space in Rome from the Antiquity to the Present Day*, edited by G. Smith, J. Gadeyne, Farnham 2013, pp. 131-155. Su Boulanger si veda: A. BERLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Mantova 1886, pp. 62-64; A. PETACCIA, *Flaminio Boulanger “Gallo de Urbe” a L'Aquila nel 1584: una prima ricognizione sull'arte del legno per la modernizzazione di L'Aquila a fine Cinquecento*, “Studi Medievali e Moderni”, 15, 2011, 1-2, pp. 85-100; G. SIMONE, *Artefici e committenti*, in GIOVAN GIUSEPPE ALFIERI, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. Simone, L'Aquila 2012, pp. 335-337, che ne fissa la morte al 1584.

¹⁸ Sui soffitti nei palazzi vaticani si veda in questo stesso volume lo scritto di Valentina Balzarotti. Sulla fortuna romana dei soffitti si sofferma l'introduzione dell'esemplare studio di M. RAYMOND, *Les plafonds de bois peints à Rome au XVI^e siècle: le cas du palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli*, Mémoire de Maîtrise ès arts en histoire de l'art, Université de Montréal, Mai 2017.

¹⁹ Il palazzetto, conosciuto come ‘casa dei Pupazzi’ per le figure di stucco in rilievo che decorano la facciata, fu costruito intorno al 1538 da un architetto rimasto ignoto, in via dei Banchi Vecchi, vedi: D. GNOLI, *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma*, “Archivio Storico dell'Arte”, IV, 1891, pp. 236-241; H.A. CHLEPA, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, “Palladio”, n.s. I, 1988, 2, pp. 85-98: si tratta di uno dei rari casi di scudo papale in un soffitto di palazzo.

²⁰ Negli appartamenti papali della fortezza capitolina sono numerosi i soffitti a lacunari, soprattutto risalenti ai lavori di Paolo III, si veda: A. HAASE, *Stanza di Amore e Psiche e stanza di Perseo: i due soffitti lignei*, “Archivum Arcis”, I, 1987, pp. 17-49; B. CONTARDI, *I superstiti soffitti farnesiani di Castel Sant'Angelo*, ivi, pp. 50-57; G. COLALUCCI, *Il restauro dei soffitti della Stanza di Perseo e della stanza di Amore e Psiche*, ivi, pp. 58-69.



re e tradizione¹⁵. Tra esse la potentissima abbazia di Santa Maria a Farfa, il cui soffitto di ottantuno lacunari, fu commissionato (1484) dal cardinale commendatario Giovanni Battista Orsini (1483-1503), rammemorato nell'epigrafe sopra l'altare¹⁶. A Roma fiorirono i raffinati soffitti di Santo Spirito in Sassia (1537-1545), di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) su incarico di Paolo III; di San Giovanni in Laterano (1562-1567) e dell'Aracoeli (1572-1575), realizzati entrambi da Flaminio Boulanger, e molti altri¹⁷. Per tacere degli innumerevoli cassettonati negli appartamenti Vaticani, in Castel Sant'Angelo, in palazzo Venezia, nella demolita (1896) torre-palazzo di Paolo III all'Aracoeli; nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, oltre che nelle residenze

cardinalizie, magnatizie e di semplici funzionari e artigiani di successo¹⁸. Lo provano il palazzetto (1517) del giurista Melchiorre Baldassini, di Antonio il Giovane; quello (1523) dell'abbreviatore apostolico bretone Thomas Le Roy; la casa (1538) detta 'dei Pupazzi' dalle figure in rilievo su via dei Banchi Vecchi, dell'orefice milanese Giovan Pietro Crivelli (1463-1552), che esibisce nel soffitto del salone un solenne scudo papale¹⁹. Dalla seconda metà del Cinquecento nei soffitti delle chiese la geometria cede il campo alla figurazione plastica, integrata dalla policromia pittorica. L'innovazione, che ha rapsodici precedenti, tra i quali la sala di Teseo in Castel Sant'Angelo (1545), al centro del cui soffitto un astroide incornicia il volo dell'arcangelo Michele²⁰ (fig. 2), è in-



Fig. 5 Il capo mozzato di san Giovanni Battista nel soffitto della chiesa dell'arciconfraternita di San Giovanni Decollato, Roma (foto S. Castellani). Per concessione Arciconfraternita di San Giovanni Decollato.

coraggiata dalle Tesi che nella venticinquesima e conclusiva sessione (1563) del Concilio di Trento, riformularono il ruolo pastorale dei vescovi e dei cardinali e disciplinarono l'uso delle immagini²¹.

A Roma simulacri di santi, in risentito rilievo, si diffondono al centro dei soffitti nelle chiese restaurate dai cardinali titolari, a ciò vigorosamente esortati da Pio IV (1560-1565) Medici Marignano, il papa che concluse il Concilio. Tra i destinatari dell'esortazione papale si distinguono per solerzia e prodigalità i cardinali Alessandro e Ranuccio Farnese, Carlo Borromeo, Girolamo Rusticucci, Ferdinando dei Medici, Taddeo Gaddi, Henrique de Portugal, futuro re del Portogallo, Marco Sittico Altemps, Federico Gesualdo, Paolo Emilio Sfondrati e molti altri. La cura del corpo edilizio della chiesa traduce in evidenza simbolica la sollecitudine pastorale che deve caratterizzare l'impegno dei cardinali. Decine di chiese in abbandono in città e nel suburbio rinascono impreziosite da cicli pittorici, da sculture e da arredi rituali: balaustre, confessionali, inginocchiatoi, leggi, amboni, tabernacoli monumentali e soffitti lignei, di frequente ravvivati da grandi figure in rilievo.

Tra essi si distinse per magnificenza San Lorenzo in Damaso. Il cardinale titolare, lo splendido Alessandro Farnese, enfatizzò la nuova centralità dell'Adorazione Eucarestica, trionfalmente introdotta nel culto dal Concilio di Trento, monumentalizzando l'altare maggiore e il tabernacolo, vegliati da una gigantesca pala commissionata a Federico Zuccari (1567-1568); ricoprì le fa-

scie murarie superiori con affreschi e nobilitò la navata con il magnifico soffitto, che strabiliò i romani e che ha suggerito queste riflessioni²².

Conosciamo il soffitto, da tempo smantellato (1807), da un dipinto settecentesco di Giuseppe Valeriani (?-1762) e da alcune descrizioni²³ (fig. 3). Sappiamo che non era a lacunari quadrati, come i soffitti quattrocenteschi, la cui geometria, esatta e misurabile, era ancella della prospettiva. A San Lorenzo le cornici lignee, gagliardamente aggettanti, profilavano quadrati, rettangoli, cerchi ed esagoni abilmente combinati, il fondo dei quali era modellato da rilievi dorati su campo turchino (essendo l'oro e il turchino la divisa cromatica dei Farnese). Alle estremità opposte, sopra l'ingresso e la cappella maggiore, due scudi gigliati del cardinale spiccavano al centro di grandi scomparti cruciformi. Negli angoli, quattro lacunari quadrati esibivano le epigrafi d'oro celebrative del committente e del martire²⁴. Un terzo scomparto cruciforme, al centro del soffitto, incorniciava san Lorenzo in Gloria. Intorno quattro cassettoni illustravano episodi tipici della vita del santo: *La distribuzione dei tesori della chiesa; La restituzione della vista a un cieco; Il battesimo di Ippolito e Il martirio sulla graticola*²⁵.

Le scene, scolpite con generoso rilievo, si dispiegavano dunque circolarmente e non linearmente²⁶. Se la collocazione aerea e la sequenza non lineare potenziavano l'efficacia emotiva del racconto, esse spezzavano la coniugazione prospettica tra spazio e sguardo, minando il principio di verosimiglianza, che è il fondamento della rap-

²¹ "Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines nec pingantur nec ornamentur [...] Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab Episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere aut tumultuarie accommodatum, nihil prophanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo". *Concilium Tridentinum*, sess. XXV, Laurentius Surius, *Concilia omnia tum generalia tum provincialia*, 4 volumi, Coloniae 1567, IV, p. 983. Sulla questione delle immagini nella chiesa posttridentina si rimanda a G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustrissimo e reverendissimo card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua*, Bologna 1582, www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf.

²² Durante l'occupazione napoleonica gli affreschi e il prezioso soffitto furono distrutti; i restauri del 1807, condotti Giuseppe Valadier, sostituirono il soffitto con una volta a camera a canne. Nel 1868 il soffitto minacciava rovina; papa Pio IX Mastai Ferretti incarica Virgilio Vespignani di un soffitto ligneo a lacunari a scacchiera, con specchiature a motivi fitomorfi e il campo centrale con lo stemma pontificio, che sarà ultimato nel 1877. Bruciato nel 1939, di esso resta un frammento conservato in sacrestia, che dettò il modulo metrico del nuovo soffitto, con lacunari semplificati, e lo stemma di Pio XII Pacelli, regnante al tempo.

²³ Il dipinto di Giuseppe Valeriani del 1738 è conservato al Museo di Roma, pubblicato da A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1963, Tav. XII che lo assegna ad Antonio Joli, e correttamente attribuito da ROBERTSON, *Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., tav. 149.

²⁴ "ALEX FARNESIUS CARD. VICECANC. DEO ET S. MARTYRI LAURENTIO DICAVIT".

²⁵ "[...] ornato con compartimento di basso rilievo, messi a oro in campo turchino. nel mezzo di esso soffitto in un quadro grande la figura di s. Lorenzo. in altri quattro quadri intorno all'armi sono intagliate quattro storie dell'istesso santo martire; quando dispensa li tesori della chiesa, quando illumina un cieco, il battesimo d'ipolito, e il tormento del santo nella graticola coll'assistenza dell'angelo", in Archivio Segreto Vaticano, *Miscellanea*, armadio VII, n. 28, cc. 256-257 in SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria...* cit., p. 94, n. 1. Carlo Falciani, che ringrazio, mi ha segnalato un disegno per il soffitto di San Lorenzo, in collezione privata britannica, riferito a Federico Zuccari, dove il soffitto, che ricalca il disegno della sala del Torrione a Caprarola, è dipinto a scorci prospettici con la Gloria del santo al centro e le quattro scene di cui sopra. Sulla scorta di questo precedente è plausibile che il primo progetto di soffitto ligneo risalga agli anni Sessanta, quando il pittore dipinge la pala dell'altare maggiore di San Lorenzo (1563).

²⁶ Lo schema iconografico ad aureola è lo stesso delle incisioni di Giacomo Lauro o di Matheus Greuter dedicate a san Filippo Neri, con la figura del santo al centro, aureolato da episodi della sua vita: O. MELASECCHI, *Il beato Filippo Neri in estasi, e storie della vita*, in *La regola e la fama...* cit., pp. 467-469, schede 17-18. Tale schema è adottato anche nella propaganda dei pontefici e delle loro opere pubbliche e pie: si vedano le incisioni propagandistiche di Gregorio XIII e di Sisto V.



²⁷ I pagamenti al Maestro veneziano e a suo figlio sono in Archivio Santa Maria della Quercia (ASMQ), vol. 117, cc. 28-29, trascritti in G. CIPRINI, F. CIPRINI, *La Madonna della Quercia. Una meravigliosa storia di fede*, II, Viterbo 2005, pp. 157-158.

²⁸ Ivi, pp. 156-162. Antonio non progetta il soffitto, ma ne prende a cottimo per mille ducati la costruzione, che si impegna a realizzare in tre anni: il manufatto per contratto deve ricalcare quello della sala del Concistoro nei palazzi vaticani “quello de camera de Papa Leone X... dove se fa el concistorio”. In realtà il palco sarà completato e dorato solo nel 1538, come recita l’epigrafe apposta da Paolo III, che ne finanziò la doratura e il completamento.

²⁹ Questo intervento del cardinal Ferdinando, sollecitato da papa Pio IV Medici, che esortò i cardinali a provvedere al restauro delle chiese loro affidate, fu finanziato dal duca di Firenze Cosimo I dei Medici e ideato con consiglieri fiorentini e romani: si veda S.B. BUTTERS, “Magnifico non senza eccesso”: riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de’ Medici, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de’ Medici*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 18 novembre 1999-5 marzo 2000), a cura di M. Hochmann, Roma 1999, pp. 22-45, soprattutto pp. 37-38.

³⁰ La definizione in BERTOLOTTI, *Artisti francesi a Roma...* cit.; ANDERSON, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto...* cit., pp. 131-155.

³¹ Dopo tre giorni di digiuno la Sibilla Tiburtina, interrogata da Augusto, avrebbe proferito la frase: “Haec est Ara Primogeniti Dei”, da cui il nome della chiesa, secondo il racconto dei *Mirabilia Urbis Romae* del XII secolo: la scena è rappresentata in una lastra del XII secolo collocata nel tempio di Sant’Elena (1833) nel transetto sinistro della basilica.

³² Si veda per esempio la rappresentazione della Sibilla Tiburtina, in *Discordantiae Sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini et alia opuscula di Filippo Barberi (Philippus Siculus)*, Roma 1481.

presentazione rinascimentale. Questo stravolgimento concettuale e percettivo è all’origine del “terrore” di cui parla la lettera al Farnese.

La statuaria sul soffitto inoltre provvede a espandere e vaporizzare lo spazio di San Lorenzo: le sante icone, quali prodigiose ierofanie, si librano in cielo, tra i santi, gli angeli e i martiri, il sangue dei quali ha impregnato il suolo di Roma, facendone la più sacra tra le città cristiane. Il dramma di Lorenzo si replica tra terra e cielo, sul capo dei fedeli, indotti a rovesciare la testa, tralasciando il capo chino, che propizia la preghiera. La scultura insegue le orme lievi e pervasive della pittura e conquista il cielo.

Immagini sacre e profane, a rilievo e dipinte, non sono una novità negli scomparti dei soffitti romani, ma fino a San Lorenzo esse hanno un carattere frammentario, iconico e laconico, tendenzialmente astratto, non realistico né descrittivo. Per secoli i palchi a lacunari delle chiese si conformano all’originaria mimesi del cielo notturno: la superficie è trapunta di astri e di fiori assimilati a stelle, a cui si giustappongono, non sempre con la dovuta parsimonia, stemmi ed emblemi dei committenti e talvolta, solo a partire dal XVI secolo, le immagini dei santi eponimi. Si veda la Madonna della Quercia, scolpita a mezzo busto e dipinta (1520-1521) da tale Mastro Gio-

vanni Cristoforo, pittore veneziano, nel lacunare centrale del soffitto del quattrocentesco santuario omonimo presso Viterbo²⁷ (fig. 4). Il monumentale palco di castagno e di pioppo bianco (o albuccio), disseminato di rosoni dorati al centro dei cassettoni e di farnesiani gigli turchini all’intersezione delle travi, fu commissionato (1518) ad Antonio il Giovane²⁸. Composto da tre ranghi di undici scomparti, per complessivi trentatré cassettoni, il cielo affianca alla Vergine della Quercia, il Leone di Viterbo (verso l’ingresso) e lo scudo di Paolo III (verso l’altare maggiore), che ne finanziò la costosissima doratura. Al centro del soffitto dell’aula liturgica della Compagnia fiorentina di San Giovanni Decollato di Roma (1535) campeggia in altorilievo la testa mozzata del Battista (fig. 5); i restanti cassettoni sono modellati alternativamente dalla croce e dal giglio del Comune di Firenze. Assente l’araldica dei Medici, abitualmente associata a Firenze. L’omissione conclama gli ideali repubblicani (e antimedicci) della Confraternita di artigiani, di cui furono adepti Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Giorgio Vasari (1511-1574). Hanno un carattere scolasticamente descrittivo gli attributi mariani del Rosario nei cassettoni di Santa Maria in Domnica o della Navicella (fig. 6), realizzati (1566) dal cardinale Ferdinan-

Fig. 6 Dettaglio di due lacunari del soffitto di Santa Maria in Domnica, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 7 La Vergine e il Bambino nel soffitto della basilica dell'Aracoeli di Flaminio Boulanger, Roma (foto L. Grieco).

do dei Medici (1563-1585) in sostituzione di un soffitto ligneo, commissionato dall'avo, cardinale Giovanni de' Medici, poi papa Leone X (1513-1521)²⁹. Condividono la segmentazione iconica della Navicella, ma non l'elementarità iconografica, i raffinati strumenti liturgici dell'aureo palco di San Giovanni in Laterano e, in apparenza, anche gli intagli dorati del già rammentato soffitto di Santa Maria in Aracoeli (fig. 7).

Quest'ultimo, finanziato dal Senato cittadino e da Pio V Ghislieri (1566-1572) per onorare Marcantonio Colonna, comandante della flotta pontificia, e la vittoria di Lepanto (7 ottobre 1571), fu realizzato da Flaminio Boulanger, "sculptor lignorum et architectus gallus"³⁰. Gli opulenti intagli non si limitano all'ingiunzione abbreviata di un simbolo, ma intessono una doppia narrazione storica, una mitica e remota, l'altra di flagrante attualità: il sogno di Augusto, all'origine della chiesa, e la vittoria di Lepanto, all'origine del soffitto. La Madonna al centro del soffitto ricalca l'iconografia della Vergine apparsa in sogno a Ottaviano Augusto, evocata dal vaticinio della Sibilla Tiburtina. Il sogno, secondo la leggenda, visitò l'imperatore nel suo cubiculo, che sorgeva proprio dove verrà innalzata la chiesa del Popolo Romano³¹. Maria è a figura intera, con il Figlio in braccio: il corpo raggianti è contornato da una ghirlanda di nubi e cherubini; una cornice ovale mistilinea, preziosamente intagliata, la racchiude come un colossale medaglione. Intorno al lacunare cruciforme della Vergine si dispongono scomparti con prue, rostri, ancore, elmi, scudi, farette, asce, lance, frecce: trofei guerreschi disseminati da mezzelune rovesciate (il Turco sconfitto), che celebrano la vittoria cristiana di Lepanto³². Le panoplie in chiesa (la guerra irrompe nell'aula sacra!) si giustificano con il terrore antico dell'espansionismo ottomano, che solo l'intervento diretto della Vergine del Rosario, invocata da papa Pio V (1566-1572) Ghislieri, poté arginare³³. Sono allineati con la Ver-



gine lungo l'asse longitudinale due stemmi del Comune e, alle opposte estremità, quello di Pio V, che iniziò il soffitto e quello di Gregorio XIII (1572-1585) Boncompagni, che lo concluse.

La Vergine del Rosario dell'Aracoeli aderisce a un realismo sommario e potentemente didascalico, tipico della statuaria dei soffitti. Esso costituisce l'efficace interpretazione espressiva del dettato tridentino che sancisce la natura storica, oggettiva e realistica, non mitica né simbolica, degli eventi salvifici enunciati nei Misteri Dolorosi³⁴. In definitiva: la nascita del Cristo, la sua predicazione, il suo sacrificio sono eventi storica-

³³ Pio V introdusse la festa della Beata Vergine del Rosario il 7 ottobre, in ringraziamento per la vittoria di Lepanto. Un immediato precedente a Roma di uso decorativo delle panoplie in un soffitto a lacunari si trova a palazzo Massimo alle Colonne, nella cosiddetta sala Egizia, dagli affreschi parietali settecenteschi, riferiti a Giovanbattista Piranesi.

³⁴ La diffusione di questa statuaria 'teatrale' coincide, non certo per caso, con la severa proibizione della chiesa posttridentina di ogni festa popolare e dramma sacro, culminata nel divieto del 1575 di Gregorio XIII di spettacoli nei collegi e nei seminari: J. VON HENNEBERG, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974, p. 58.



Fig. 8 Soffitto della chiesa di Santa Agnese fuori le mura, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 9 Soffitto della chiesa di San Marcello al Corso, Roma (foto L. Grieco).

gianato. Le statue nei cieli delle chiese segnano il definitivo trapasso dalla simbolizzazione astronomica degli esordi dei lacunari, alla dimensione mistica cristiana dei soffitti, dove il mondano, richiamato dall'araldica dei committenti, si acquieta all'ombra celeste dei santi.

Per la realizzazione di ogni soffitto ligneo basilicale scendono in campo molteplici soggetti: un cardinale committente, che predispone un programma simbolico e dispone delle risorse; un architetto, che disegna le geometrie dei meandri e, talvolta, anche le figure dei santi, le quali tuttavia possono essere ideate anche da un diverso artista. Come nella chiesa conventuale cistercense (poi agostiniana) di Santa Susanna, il cui soffitto, scolpito e dipinto, commissionato dal cardinale titolare Girolamo Rusticucci (1570-1603), protettore dei cistercensi, fu prefigurato (1596) dall'architetto Carlo Maderno (1556-1629) in termini aniconici. Durante la realizzazione l'immagine in forte rilievo dell'Assunta venne apposta nel lacunare centrale, in luogo dello stemma cardinalizio, dislocato invece negli scomparti alle estremità³⁵. Nei dipinti e negli ornati di completamento sono coinvolti, tra gli altri, i pittori Baldassarre Croce (1558-1628) e Giovanni Guerra (1544-1618). A quest'ultimo, eccellente disegnatore e architetto, nel 1594 sono pagati lavori per le decorazioni del soffitto a lacunari del presbitero della stessa chiesa, al centro del quale si stacca la figura in rilievo di Santa Susanna³⁶. Un falegname realizza gli elementi strutturali, in abete o larice; un legnaiolo provvede all'opera di quadro, in quercia o noce, talvolta in albugine; un ebanista intaglia il tiglio o il bosso per gli ornati in rilievo³⁷. Pittori dipingono le campiture e le calligrafiche figurazioni dei campi intermedi; doratori stendono la foglia d'oro sui rilievi più pronunciati, così che possano risplendere alla luce.

Molti soffitti di questa vivacissima stagione di arte e di devozione sono perduti, arsi in incendi o

mente verificatisi. Non sono narrazioni leggendarie che velano messaggi simbolici.

Le medesime ragioni sottostanno al linguaggio formale delle scene dei Sacri Monti, che fioriscono in questo periodo, soprattutto lungo i confini del cattolicesimo. Il realismo teatrale, da maschera, di questa statuaria è condiviso anche dalle figurette in argilla dipinta dei presepi popolari, che proprio nel Cinquecento si diffondono nell'Europa cattolica, dando origine a una suggestiva produzione di crinale tra arte e arti-

³⁵ Il disegno di Maderno, datato 30 agosto 1596, conservato a Stoccolma, Nationalmuseum Cronstedt 160, è pubblicato in H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture*, London 1971, trad. it. *Carlo Maderno*, a cura di A. Scotti, Milano 2001, p. 126, fig. 54.

³⁶ A.M. AFFANNI, M. COGOTTI, R. VODRET, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Roma 1993, pp. 13-57; A. CATALANO, *Santa Susanna*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna. 17 itinerario*, Napoli 2000, p. 30.



ammalorati dall'incuria, come quello di San Lorenzo in Damaso e dell'oratorio del Santissimo Crocifisso, dovuto quest'ultimo alla maestria di Boulanger. Molti di contro sono sopravvissuti, quasi tutti con coloriture vistose e dorature sfacciate, applicate nei restauri (?) otto e novecenteschi. Mi limito a un'enumerazione inevitabilmente lacunosa e abbastanza arbitraria, allo scopo di richiamare l'attenzione su questi manufatti portatori di perizia tecnica, di estro creativo e di slancio devozionale.

A Roma esibiscono soffitti figurati, in misura diversa, il rutilante battistero costantiniano lateranense, rinnovato da Paolo III intorno al 1540, da Gregorio XIII tra il 1574 e il 1575, da Paolo V (1605-1621) Borghese nel 1617, e da Urbano VIII (1623-1644) Barberini tra il 1624 e il 1635³⁷. Quest'ultimo fece disfare "li vani fatti a cassetta con aquile e draghi di cartapista", aggiunti dai predecessori per fare spazio a un progetto del "Cavalier Bernino", realizzato da Bartolomeo de' Rossi³⁹. L'attigua cappella dei Santi Venanzio

³⁷ Vincenzo Scamozzi raccomanda la stessa specie per tutti i 'travamenti' di un edificio, "acciò non si contrarjino tra di loro"; consiglia abete e larice per le strutture, o, come frequente a Roma, "il Rovo" ossia la quercia silvestre e il castagno: in SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale...* cit., p. 341 (parte II, libro VIII, cap. XIX). L'albuccio è il pioppo bianco; sul taglio Scamozzi dice che "è molto accomodato per far statue, trofei, & altri intagli": ivi, p. 249 (parte II, libro VII, cap. XXV).

³⁸A. IPPOLITI, *Il Battistero di San Giovanni in Laterano*, Roma 2015, pp.17-18, con bibliografia.

³⁹Ivi, pp. 18-19.

Fig. 10 Dettaglio del soffitto di San Sebastiano fuori le mura, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 11 Particolare con san Girolamo e san Filippo Neri nel soffitto del transetto della chiesa di San Girolamo della Carità, Roma (foto G. Proietti). Per concessione del convento di San Girolamo della Carità



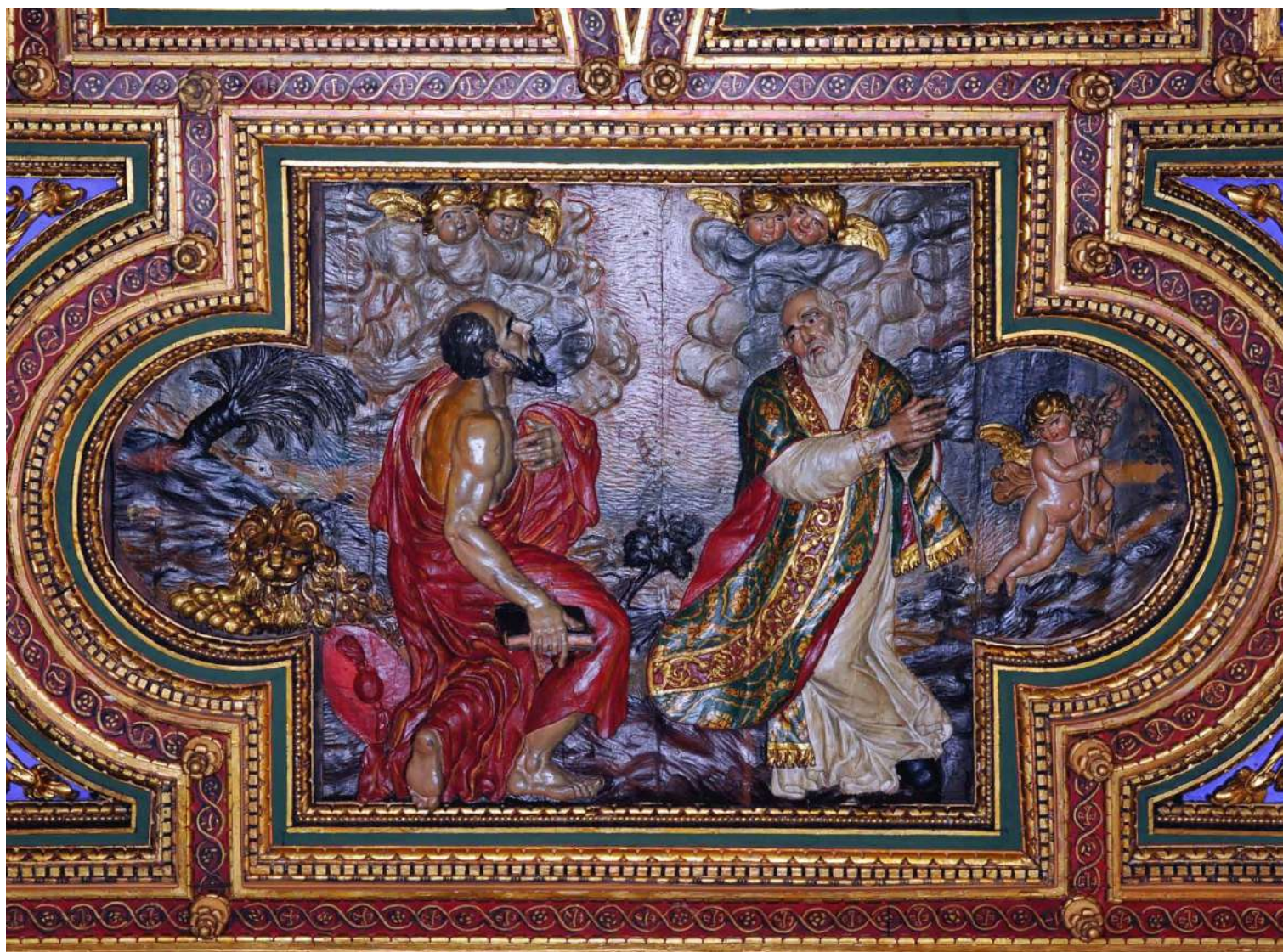
⁴⁰ H. ECONOMOPOULOS, *Copiare Raffaello: il cardinale Sfondrati, Reni e le due versioni dell'Estasi di Santa Cecilia*, in *Principi di Santa Romana Chiesa: I cardinali e l'arte*, 4 marzo 2013, a cura di M. Gallo, Roma 2013, pp. 43-56.

⁴¹ C. GONZALEZ-LONGO, *Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana*, atti del convegno internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), a cura di A. Bartolomei Romagnoli, Firenze 2013, pp. 371-464.

⁴² Sulla basilica restaurata dal cardinale Borghese si veda A. ANTINORI, *Il restauro della Basilica di S. Sebastiano fuori le mura*, in ID., *Scipione Borghese e l'architettura: programmi progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995, pp. 31-76, con ottimo apparato critico e documentario; vedi anche A.M. AFFANNI, *La Basilica di S. Sebastiano fuori le mura a Roma: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo 2004.

e Domnio è corredata da un soffitto in legno senza dorature, con cartiglio datato 1573, che espone al centro la Vergine Assunta con stelle. Santa Agnese fuori le mura (fig. 8) e Santa Francesca Romana (1612-1615), già Santa Maria Nova, si segnalano per le vistose figurazioni. Delle due chiese conventuali il cardinale Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618) fu rispettivamente abate commendatario e protettore degli Olivetani (dal 1591 al 1618), l'ordine a cui era affidata la chiesa ai Fori. L'immagine di Santa Cecilia è presente in entrambi i soffitti: essa celebra la devozione per la martire del committente, richia-

mato in entrambi i sottocielci dalle insegne araldiche. Sfondrati, cardinale nipote di Gregorio XIV (1590-1591), era infatti il titolare della basilica di Santa Cecilia, dove nel corso del cantiere di rinnovamento da lui promosso, fu rinvenuto (1599) il corpo intatto della santa. Il cardinale, presente alla prodigiosa ricognizione, commissionò a Stefano Maderno (1576-1636) il toccante ritratto in marmo pario del corpo, così come fu trovato e divenne profondamente devoto alla santa protettrice della musica⁴⁰. Soffitti con figure coprono le navate di San Marcello al Corso, il cui palco, dipinto da Giovanbattista Ricci da Novara, è re-



alizzato (1592-1594) dall'architetto aretino Carlo Lambardi (1545-1619) (fig. 9). A quest'ultimo si deve (1612-1614) anche il soffitto dipinto di Santa Francesca Romana al Foro, dove spiccano le statue della Vergine con Bambino e le sante Agnese e Cecilia, di san Benedetto e di santa Francesca Romana⁴¹. Un cielo decorato dalle statue a rilievo dei quattro santi eponimi copre il presbiterio dei Santi Quattro Coronati, basilica rinnovata (1580) dal cardinale Henrique de Portugal, il cui stemma campeggia nel lacunare centrale della navata. Soffitti con figure coprono: la cappella di Santa Maria Annunziata nel convento femminile di Tor de' Specchi (1610); la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami (1612); la basilica di San Pancrazio, rinnovata (1606) dal cardinale titolare Ludovico de Torres (1551-1609); la basilica dei Santi Giovanni e Paolo (1598); San Martino ai Monti (1570 poi riconfigurato nel 1650); San Sebastiano fuori le mura, con una spettacolare commistione di pittura e rilievo plastico (1613)⁴² (fig. 10). Intagli, ope-

re di quadro, figure e ornati rendono sfavillanti i semplici vani degli oratori che fioriscono numerosi nella Roma postridentina: dal pionieristico già rammentato San Giovanni Decollato della comunità fiorentina, al Gonfalone (1544-1547), al mirabile Santissimo Crocifisso di San Marcello (1561), patrocinato dai Farnese⁴³, a Sant'Eligio dei Ferrari (1562), a San Giuseppe dei Falegnami (1628-29), a San Girolamo della Carità (1587). Quest'ultimo merita qualche osservazione: il sopra cielo della navata, dorato e dipinto, esibisce un *Ecce Homo* a spiccato rilievo. Questa parte risale al XVI secolo, sopravvivendo a un incendio che distrusse gran parte dell'oratorio. Nel Seicento venne aggiunto il soffitto del presbitero dove è teatralmente rappresentata la comunione spirituale tra il Dottore della Chiesa, Girolamo vescovo eremita, vissuto nel IV secolo d.C., e san Filippo Neri, che da quella chiesa esercitò, tra il 1551 e il 1583, il suo luminoso apostolato⁴⁴ (fig. 11).

⁴³ All'oratorio di San Marcello è dedicato il magistrale studio di VON HENNEBERG, *L'oratorio dell'Arciconfraternita...* cit., alle pp. 99-100 sono segnalati i pagamenti (1573-1576) a Boulanger; a pp. 107-110 quelli per la doratura (1583) ad Antonio Saltarelli e Bartolomeo Giordano da Foligno.

⁴⁴ Il soffitto dell'aula fu realizzato nel 1587 su disegno del legnaiolo Andrea Tozzi: lo attesta un contratto per 200 scudi; dipintura e doratura (1597) si devono a Giovanni Paolo Gentili e Simone Raggi per 300 scudi: in F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma 1961, pp. 94, 273. La sezione del transetto, a partire dal cassettoni ad astroide, fu commissionata dal Segretario Apostolico Fantino Renzi, a cui appartengono gli stemmi, mentre nell'aula gli stemmi sono del cardinale Giulio Antonio Santori e dell'arciconfraternita. Si veda. B. CAPOGROSSI GUARNA, *La chiesa di San Girolamo della Carità*, Roma 1884, p. 9, nota 1; S. PAPALDO, *San Girolamo della Carità*, Roma 1978, pp. 41-42; utili considerazioni in A. ANTINORI, *La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*, Roma 2008, pp. 52-56.

IL SUPERCOELIUM DI SAN MARCO AL CAMPIDOGGIO TRA DISEGNO E COSTRUZIONE

Built between May 1467 and February 1468 by the carpenters Giovannino and Marco di Pietro de' Dolci and decorated in the same years by the illuminator Giuliano degli Amadei, the wooden coffered ceiling at San Marco Evangelista al Campidoglio constitutes one of the early works carried out under Pope Paul II for the renewal of the basilica as a part of the construction of the Palazzo Venezia complex.

This artwork represents the first case of the use of this all'antica solution for the ceiling of a church hall, following the tradition begun by Brunelleschi at San Lorenzo in Florence. However, in the details of the mouldings and the remarkable variety of shapes used for the flowers placed at the centre of each coffer, the ceiling of San Marco shows a closer correspondence with examples in stone from the Roman Imperial period, such as the ones decorating the intradoses of the arch of Titus and of the ptéron of the temple of Mars Ultor.

Nel riferire dell'imponente impresa architettonica avviata da Paolo II (1464-1471) nel complesso di San Marco Evangelista al Campidoglio al fine di elevarlo al rango di residenza apostolica, il biografo pontificio Michele Canensi, prima di menzionare l'ampliamento dell'antico palazzo vescovile e la costruzione del viridario, diede risalto agli interventi promossi dal papa veneziano per il rinnovamento della basilica titolare, contigua al perimetro originale del palazzo e inglobata, nel volgere di pochi anni, nella fabbrica¹. In particolare, tra le opere che avevano restituito nuovo lustro al "templum beati Marci", prima "vetustum ac deforme"², egli annoverava il "subtectum"³, decorato con "splendidissimo ac depicto opere"⁴. La raffinatezza della lavorazione "con rosoni intagliati e dorati in campo turchino con riquadramenti di cornici"⁵ (fig. 1), ma, forse, ancor più la ricchezza della finitura aurea, avrebbero favorito il mantenimento della soluzione nei successivi restauri dell'edificio⁶, anche durante il rifacimento del manto di copertura⁷.

Oltre a rappresentare, in ambito romano, il primo esempio di applicazione di questa soluzione per la copertura della navata maggiore di una chiesa, il palco a lacunari lignei di San Marco è uno degli esemplari più documentati, tra quelli realizzati nell'Urbe, per quanto attiene alle vicende costruttive e alle maestranze coinvolte, risultando, altresì, uno dei meglio conservati. La maggior parte dei riquadri del cassettonato corrispondono, difatti, a quelli originali, solo in mini-

ma parte sostituiti nel secondo decennio del Novecento⁸. Il *supercoelum* della basilica marciana mostra, inoltre, rispetto agli esempi fiorentini ad esso precedenti, con cui pure presenta elementi di continuità, una maggiore corrispondenza formale con i modelli romani di età imperiale, di cui riprende non soltanto le linee generali, ma anche soluzioni specifiche.

"Ecclesiam pulcherrimam novatorum"⁹.

Il cantiere del soffitto a lacunari

Quando, nel 1465, Paolo II diede avvio al colossale progetto di trasformazione della dimora cardinalizia in residenza pontificia, parallelamente ai provvedimenti assunti per la realizzazione del *viridarium* e per l'ampliamento del palazzo verso nord¹⁰, il pontefice dispose il rinnovamento architettonico dell'edificio basilicale, per il quale ampio spazio fu subito riservato alle opere murarie e di carpenteria. Già a pochi mesi dalla sua elezione, avvenuta nell'agosto 1464, è infatti attestato il pagamento per il trasporto di legname¹¹, o per altre attività pertinenti alla sua lavorazione e alla sua posa in opera, "apud Sanctum marcum"¹². Che questi primi interventi, seppure non consistenti, segnassero un cambio di passo rispetto ai più limitati e modesti lavori compiuti nell'attiguo palazzo e, forse, nella stessa basilica marciana a partire dal 1455¹³, sembra dimostrato dal fatto che i relativi mandati camerali si riferiscono a quanto svolto nella fabbrica "a te[m] p[or]e coronationis s[anctissimi]mi d[omini] n[ostri]

pap[a]e"¹⁴, implicando un diverso orientamento della committenza.

Tra gli *instrumenta* relativi al compimento della fabbrica pontificia, il primo a essere stipulato fu il contratto per il rinnovamento della copertura lignea della basilica. Nell'atto, rogato il 23 novembre 1465¹⁵ tra la Camera Apostolica e il maestro lignario "Bernardus de Florentia"¹⁶, si stabiliva la realizzazione del nuovo tetto nell'arco di tre mesi. In merito all'identificazione del maestro fiorentino numerosi studi storici relativi alla fabbrica, iniziando da quelli del Marini¹⁷, sono risultati concordi a riconoscervi quel Bernardo di Lorenzo da Firenze, cui sarebbe stata affidata – a partire dal successivo marzo 1466 e, dunque, dalla conclusione dei lavori di carpenteria per la copertura lignea della navata centrale – la direzione dei lavori per l'ampliamento del palazzo, per la costruzione del viridario e, in merito alla chiesa, per la realizzazione delle volte delle navate laterali e della loggia su due livelli, antistante il fronte della stessa basilica¹⁸.

Dalla lettura del documento del novembre 1465 è possibile trarre un dato significativo, da porre in relazione alla messa in opera del soffitto ligneo, realizzato da Giovannino e Marco di Pietro de' Dolci¹⁹ solo due anni più tardi. Nella descrizione della lavorazione delle catene²⁰ delle capriate, è indicato come queste dovessero essere "polite e de socto modellate secondo che lo disegno li sarà dato, per modo che sia recipiente a lo solaro che se averà da mectere"²¹. Ciò non sol-



pagina 81

Fig. 1 Chiesa di San Marco al Campidoglio, Roma. Veduta della navata centrale (Roma, fototeca Bibliotheca Hertziana).



¹ M. CANENSI, *De vita et pontificatu Pauli II*, in *Le Vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, a cura di G. Zippel, Città di Castello 1904, pp. 65-176: 156. Il manoscritto originale della biografia di Canensi è conservato a Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Vat. lat.* 3629.

² CANENSI, *De vita et pontificatu Pauli II...* cit., p. 156.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Roma, Archivio Segreto Vaticano (d'ora in avanti ASV), *Miscellanea*, Armadio VII, vol. 29, *Stato temporale delle chiese di Roma, Stato della chiesa collegiata di S. Marco*, cc. 175r-215v: 178v. La descrizione della basilica, scritta intorno al 1660 dal canonico Bartolomeo Lagi, è riportata anche in G. ZIPPEL, *Paolo II e l'arte: note e documenti*, III (*La chiesa di San Marco*), "L'Arte", XIV, 1911, 3, pp. 13-24: 19-20.

⁶ Il primo intervento di restauro del soffitto fu compiuto dal cardinale titolare Agostino Valier (1531-1606) tra il 1595 e il 1600, come documentato nel *Notiziario* redatto nel 1863 dal canonico Maurizio Gattini: "Nel 1595 [...] ristorò il soffitto della chiesa ponendovi la sua arma e quella di Clemente VIII, che vi durarono fino al 1843" (trascrizione del documento in *Palast und Basilika San Marco in Rom. Aktenstücke zur Geschichte, Topographie Bau- und Kunstgeschichte des Palazzo di San Marco, genannt Palazzo di Venezia, und der Basilika von San Marco in Rom*, herausgegeben von P. Dengel, Rom 1913, p. 87). La notizia è confermata anche nelle *Memorie e notizie riguardanti i cardinali titolari di S. Marco*, conservate a Roma, Archivio Storico del Vicariato (d'ora in avanti ASVR), *Archivio del Capitolo di San Marco*, b. 64, fasc. 2, senza data, in cui risulta che il "S. Card. di Verona [...] ha rifatto quella parte della soffitta dove stanno l'arme di Papa Clemente VIII". Nella prima metà del Seicento, il cardinale Federico Comaro "incominciò dalla cima a rivestire il tempio e fatto ripolire e ricolorire tutta la soffitta con riportarli un fresco colorito all'intorno" (ASVR, *Archivio del Capitolo di San Marco*, b. 51, fasc. 1, *Notizie istoriche concernenti la chiesa di S. Marco*, [1659], c. 6). Una copia del documento è contenuta nel fasc. 5, da cui è tratta la trascrizione in *Palast und Basilika San Marco...* cit., pp. 90-95: 92.

⁷ In riferimento al restauro della copertura alla fine del Seicento si veda *La storia del Palazzo di Venezia dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di M.G. Barberini, M. De Angelis D'Ossat, A. Schiavon, Roma 2011. In particolare pp. 180-184: relazione del cardinale Piero Ottoboni circa l'avanzamento del cantiere del palazzo e della chiesa, in cui sono menzionati anche i lavori "per accomodare il tetto coperto di piombo sopra la chiesa" (ivi, p. 83); pp. 193-194: relazione del canonico Giovanni Lando, in cui si fa menzione del contratto per il rinnovamento del manto di copertura della basilica "dannificato dalle piogge" (ivi, p. 194).

⁸ L'8 luglio 1914 fu stabilito il rifacimento di "12 cassettoni con rosoni dorati e dipinti, cornici decorate come nella parte esistente" a opera del funzionario tecnico responsabile della Regia Soprintendenza ai Monumenti delle provincie di Roma e degli Abruzzi, Antonio Muñoz. Il costo complessivo "per lavori di falegnami", compresi "il materiale in legno di albuccio", "la fornitura e l'intaglio del rosone", "la pittura a chiaroscuro delle modanature", la preparazione a gesso di tutto il cassettoni con doratura delle cornici e rosone del centro", escluse le opere provvisorie, ammontava a lire 168000. Si veda, in proposito, il computo approvato alla data sopra indicata e conservato in Roma, Soprintendenza, A.S., B. 86. Se ne riporta trascrizione in C. BELLANCA, *Antonio Muñoz: la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003, pp. 300-301; T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Rome 1958, pp. 224-226.

tanto dimostra come il progetto del soffitto a lacunari sia ascrivibile già a questa fase, ma rende anche probabile che uno dei disegni di cui il maestro di legname poté disporre fosse proprio quello del *supercoelum* e del suo ancoraggio alla struttura di copertura. Quest'ultima fu, probabilmente, portata a compimento entro i tempi stabiliti. Risale infatti al 13 aprile 1465 un salvacodotto della Camera Apostolica in favore del "carpentario" Bartolomeo di Pietro Baccelli da Firenze²² per provvedere al reperimento del materiale nei boschi di Borgo San Sepolcro e di Cit-

tà di Castello, da destinarsi alla "fabbrica dei tetti della basilica di S. Pietro, di S. Marco e del palazzo apostolico"²³. A questa autorizzazione fece seguito, due giorni più tardi, un mandato di pagamento di cinquanta ducati allo stesso maestro fiorentino, per la fornitura di "lignamina rudia et formata"²⁴ per la fabbrica di San Marco, una parte dei quali, senza dubbio, destinati alla messa in opera della copertura della basilica.

Al momento della stipula del contratto del 23 novembre 1465, il legname per la costruzione delle capriate risultava già presente in cantiere,



Fig. 2 Basilica di San Lorenzo, Firenze. Veduta della navata centrale (Firenze, fototeca Kunsthistorisches Institut in Florenz).

Fig. 3 Giovanni Battista Sintes, incisione della veduta prospettica frontale del coro di San Marco a Roma (da Canensi, *Vita Pauli II. Veneti Pontificis Maximi...* cit., n. 30).

⁹ GASPARE DA VERONA, *De gestis Pauli Secundi*, in *Le vite di Paolo II...* cit., pp. 1-64: 4.

¹⁰ Sulla fabbrica di San Marco negli anni del cardinalato di Pietro Barbo e durante il suo pontificato, si vedano E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, II (Paul II: 31 aout 1464-28 juillet 1471), Hildesheim 1983² (prima ed. Paris 1879); G. ZIPPEL, *Paolo II e l'arte: note e documenti*, I (*Il Giardino di San Marco*), "L'Arte", 13, 1910, 4, pp. 241-258; Id., *Paolo II e l'arte: note e documenti*, III (*La chiesa di San Marco*)... cit.; *Der Palazzo di Venezia in Rom*, herausgegeben von P. Dengel, M. Dvorák, H. Egger, Wien 1909; *Palast und Basilika San Marco...* cit.; P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 75-104, ill. pp. 57-85; F. HERMANIN, *Il palazzo di Venezia*, Roma 1948; MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture...* cit., pp. 245-296; G. URBAN, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9-10, 1961-1962, pp. 73-287; 125-154; M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, maggio-settembre 1980), Roma 1980; C.L. FROMMEL, *Francesco del Borgo: Architekt Pius II und Paulus II. Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 71-164; M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Roma 1992; A. BRUSCHI, *Alberti a Roma, per Pio II e Paolo II*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di P.F. Fiore, Milano 2005, pp. 112-127; C.L. FROMMEL, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, pp. 79-313; 157-313; M.G. BARBERINI, *Il palazzo di Venezia e il suo viridarium. Un edificio e le sue metamorfosi*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 29 aprile-7 settembre 2008), a cura di M.G. Bernardini, M. Busagli, I, Milano 2008, pp. 27-36; A. MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano: Paolo II*, Roma 2009; G. MOSCA, *Paolo II e il viridarium del palazzo di San Marco a Roma: nuove acquisizioni*, "Roma nel Rinascimento", 2015, pp. 379-400; M. GARGANO, *Origini e Storia. Roma Architettura Città. Frammenti di Rinascimento*, Roma 2016, pp. 96-120.

¹¹ Roma, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASR), *Camerali I, Mandati camerali*, reg. 839 (settembre 1464-giugno 1466), c. 41v, mandato di pagamento p[ro] valore lignor[um] in frascriptor[um] p[er] eos dat[orum] in pal[at]io ap[osto]lico et apud san[c]t[u]m Marcu[m]. Si veda la relativa trascrizione in MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 35.

¹² ASR, *Camerali I, Mandati camerali*, reg. 839, c. 41v; MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 35.

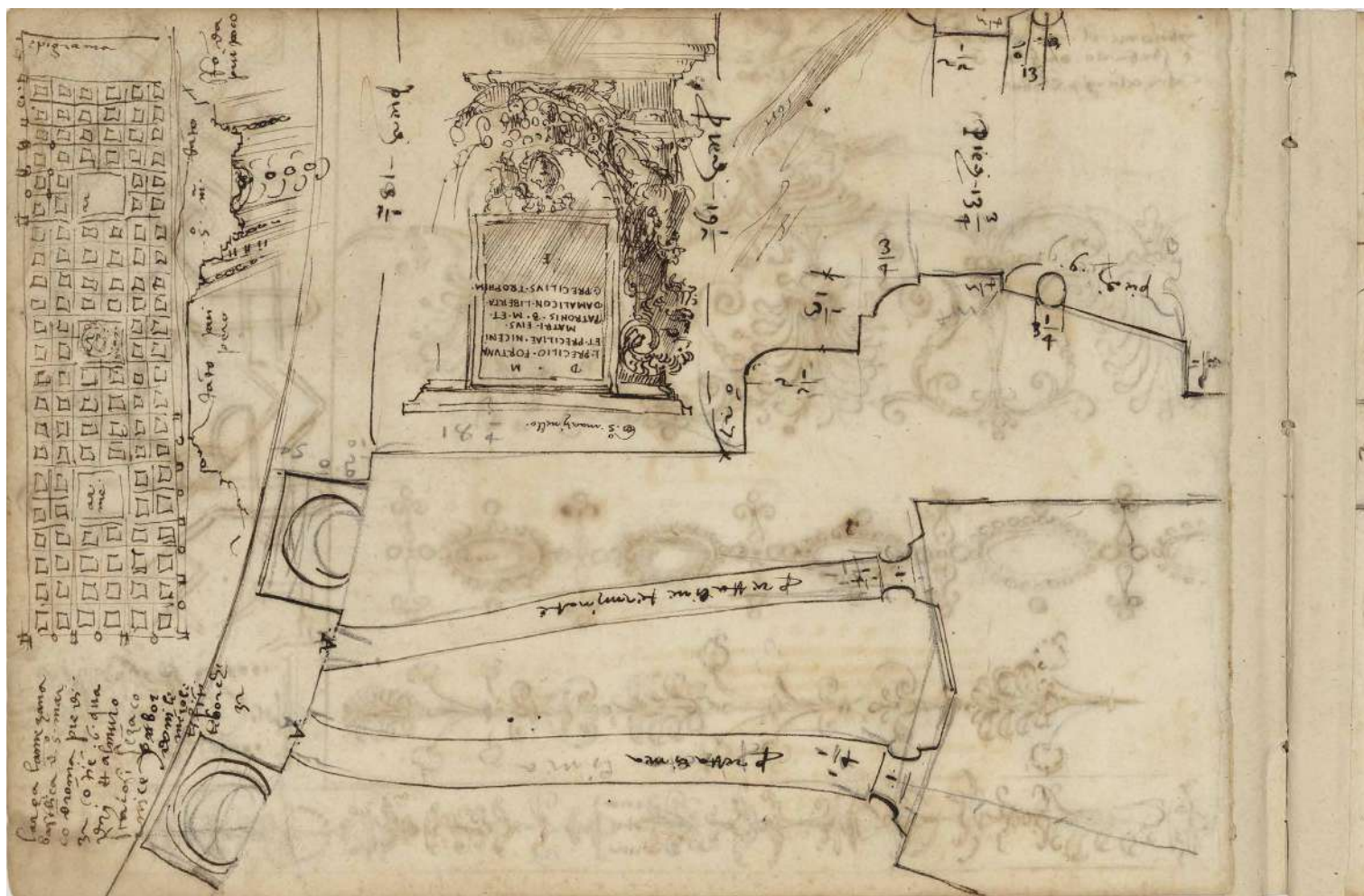
¹³ Gli atti relativi all'acquisto di nuovi terreni nei pressi della diaconia vicina a San Marco, che Pietro Barbo aveva deciso di ampliare per porvi la propria residenza, sono pubblicati in *Palast und Basilika San Marco...* cit., pp. 6-7. L'avvio della fabbrica è noto anche dall'iscrizione posta sulla medaglia che il cardinale veneziano aveva fatto coniare per l'avvio dei lavori "PETRVS. BARBVS. VENETVS. CARDINALIS. SANCTI. MARCI. ANNO. CHRISTI. MCCCCLV. HAS. AEDES. CONDIDIT". Si veda MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 50.

¹⁴ ASR, *Camerali I, Mandati camerali*, reg. 839, c. 41v; MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 50.

come dimostra il compenso di trenta fiorini assegnato l'11 novembre precedente ai "fabri lignarii" Francesco di Antonio da Firenze e Antonio di Bastiano da Rovizzano per il trasporto del materiale²⁵. Si trattava, secondo le specifiche contrattuali, di tavole "de Castagno novo et stagionato", adatto alla realizzazione di elementi portanti²⁶. È probabile che, oltre a ultimare l'orditura lignea, Bernardo avesse provveduto a disporre le pianelle, come richiesto nel contratto; tuttavia non dovette procedere, se non in parte, al posizionamento del manto di copertura, buona parte

del quale, senza dubbio, ascrivibile all'intervento di Giovannino de' Dolci e della sua bottega²⁷, cui fu demandata, in primo luogo, la realizzazione del soffitto a lacunari²⁸ con tavole di abete²⁹, materiale adatto alla costruzione di palchi³⁰.

A partire dal 4 maggio sino al successivo 5 novembre 1467³¹, sono documentati numerosi compensi destinati al "magistro Johanne petri", o ad altri artisti afferenti alla sua bottega, "p[ro] parte laborerii p[er] eum facti et faciendi in d[i]c[t]a fabrica et in sup[er]c[o]elio eccl[esi]e sancti Marci"³². Prendendo in considerazione il



¹⁵ ASV, *Camera Apostolica, Diversorum Cameralium*, t. 32, cc. 184v-186r. L'atto è stato trascritto in ZIPPEL, Paolo II e l'arte: note e documenti, III (*La chiesa di San Marco*)... cit., pp. 14-16. In merito si vedano MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*... cit., p. 51; H. EGGER, *Zur Baugeschichte des Palazzo di Venezia*, in *Der Palazzo di Venezia in Rom*... cit., pp. 1-32: 9, n. 3; M. DVORÁK, *Innere Ausmüchung der Basilika und des Palastes*, in *Der Palazzo di Venezia in Rom*... cit., pp. 33-72: 59; MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*... cit., p. 264; S. BORSI, *Bernardo di Lorenzo*, in S. BORSI, F. QUINTERIO, C. VASIC VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 138-151: 141.

¹⁶ ASV, *Camera Apostolica, Diversorum Cameralium*, t. 32, cc. 184v; ZIPPEL, Paolo II e l'arte: note e documenti, III (*La chiesa di San Marco*)... cit., p. 14.

¹⁷ Sull'identificazione di *Bernardus de Florentia* con il maestro Bernardo di Lorenzo si vedano G. MARINI, *Degli architetti pontifici*, II (*Volume secondo il qual contiene l'appendice de' monumenti e gl'indici a tutta l'opera*), Roma, stamperia Pagliarini, 1784, p. 199, n. 8; MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*... cit., p. 51; EGGER, *Zur Baugeschichte des Palazzo di Venezia*... cit., p. 9, n. 3, dove però si menziona erroneamente un tale "Rainaldo di Lorenzo"; ZIPPEL, *Paolo II e l'arte: note e documenti*, III (*La chiesa di San Marco*)... cit., p. 16. Su Bernardo di Lorenzo si vedano anche BORSI, *Bernardo di Lorenzo*... cit., p. 141; A.M. CORBO, *Bernardo di Lorenzo da Firenze e Palazzo Venezia*, "Commentari", 22, 1971, pp. 92-96.

¹⁸ ASV, *Camera Apostolica, Diversorum Cameralium*, t. 34, cc. 91r-92r, trascritto in MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*... cit., pp. 289-291.

¹⁹ Su Giovannino e Marco di Pietro de' Dolci, maestri di legname, si vedano, in particolare, M. CASINI WANROOIJ, *Dolci, Giovanni*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora innanzi DBI), vol. 40, Roma 1991; C. VASIC VATOVEC, *Giovannino de' Dolci: legnaiolo, intarsiatore, architetto*, in BORSI, QUINTERIO, VASIC VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*... cit., pp. 199-212; EAD., *Marco de' Dolci: legnaiolo e architetto*, ivi, pp. 212-213. A questi si rimanda per una più ampia bibliografia.

valore dei singoli pagamenti effettuati in quel periodo in favore del "carpentario et eius sociis", si raggiunge l'ammontare complessivo di duecento cinquantacinque ducati "auri de Camera", cui sono da aggiungere "flor[enos] de Cam[er] a septuaginta"³³ e, nuovamente "dochatì settanta di chamera"³⁴, versati rispettivamente l'8 e l'11 luglio 1471 "p[er] sua santità a maestro marchò di pietro da firenze e chompagni maestri di legname p[ro] resto di dochatì 475 del solaio della chiesa di santo marchò cioè la manifattura e legname e chiovi e funi p[er] fare ponti"³⁵.

I due mandati a saldo rendono nota la somma pattuita per la costruzione del soffitto, unico dato attualmente noto della "conventio" stipulata tra la Camera Apostolica e gli anzidetti "fabri lignarii". Ai trecento novantacinque fiorini, della cui corresponsione si ha riscontro, è possibile aggiungere una parte, non meglio specificabile, dei settecento cinquantasette ducati versati in loro favore quale quietanza per il compimento di diverse opere, tra cui anche il *supercoelum* di San Marco³⁶. È, al contrario, improbabile che nel costo della costruzione del sottotetto debba essere incluso anche parte dell'importo che il 28 no-

vembre 1471, ovvero a quasi tre mesi dalla morte di Paolo II, la Camera Apostolica corrispose a Giovannino e Marco de' Dolci per i lavori fatti nelle fabbriche della residenza pontificia di San Pietro e del complesso di San Marco, dal momento che ad essere annoverata tra le voci di spesa inerenti alla basilica marciara risulta, in quel caso, soltanto la piombatura del tetto³⁷.

Analogamente, non vi sono menzioni relative alla messa in opera del sottotetto anteriori all'inizio di aprile 1467. Né il nome di Giovannino, né quello di Marco de' Dolci risultano, infatti, nell'elenco dei maestri di legname attivi nel cantiere della chiesa di San Marco tra il primo e il 20 settembre 1466³⁸, o nelle successive liste che attestano la presenza di "carpentarii" nella fabbrica dell'edificio basilicale sino alla fine del 1466³⁹; così come, ugualmente, non sono menzionati nelle "copie di mandati" relativi ai primi mesi del 1467, in cui, per quanto attiene alla chiesa, si fa riferimento soltanto ai lavori alla sacrestia⁴⁰, o al portico⁴¹. È dunque possibile ipotizzare che il rendiconto di alcuni pagamenti non sia attestato, o sia stato smarrito, o, più probabilmente, che nel perduto contratto per la realizzazione del soffitto

Fig. 4 Colonna da Tivoli, schizzo della planimetria del soffitto di San Marco a Roma, 1554 ca. (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana).

ligneo fosse prevista, tra le clausole, la corresponsione di una prima quota al momento della stipula, dunque prima dell'avvio dei lavori⁴².

Parallelamente all'opera di intaglio e posa in opera dei lacunari fu avviata la decorazione pittorica e la doratura del soffitto. L'opera fu affidata al frate Giuliano degli Amadei⁴³, familiare del pontefice, la cui benevolenza avrebbe permesso al pittore e miniatore fiorentino di ottenere altri importanti incarichi artistici nelle fabbriche pontificie, tra cui i lavori di dipintura delle sale del palazzo e del viridario, così come, a partire dal 1468, di alcuni ambienti della residenza papale in Vaticano. Il primo pagamento in suo favore per la finitura del *supercoelum* della basilica è attestato da un mandato del 22 maggio 1467⁴⁴, a meno di tre settimane dall'avvio dei lavori di carpenteria.

Il 13 maggio precedente, il "bactiloro" tedesco Niccolò di Corrado aveva già consegnato la prima serie di duemila fogli d'oro⁴⁵ da utilizzare per la finitura. Per portare a compimento la decorazione aurea del soffitto ne sarebbero occorsi, complessivamente, diciottomila, a fronte di un costo complessivo del materiale pari a centocinquantatré fiorini ed ottantaquattro bolognini. Le prime due forniture di oro, di duemila lamine ciascuna, furono compiute da due battitori, il già nominato Niccolò di Corrado e Iacopo di Rodolfo⁴⁶, ed effettuate tra il maggio e il giugno del 1467. Alle seguenti avrebbe provveduto, in rapida successione, lo stesso miniatore fiorentino tra il primo dicembre 1467 ed il 19 febbraio 1468⁴⁷. Quanto alla retribuzione complessiva versata all'artista per aver provveduto alla dipintura e doratura del soffitto, la Camera Apostolica gli corrispose trecentoquarantuno ducati e sessantuno bolognini. L'ultimo pagamento fu eseguito il 18 luglio 1468 "pro residuo et complemento solucio[n]is totiu[s] laborerii p[er] eu[m] facti in pingendo et decorando sup[er]coelu[m] et muros eccl[esi]a[e] S[ancti] marci"⁴⁸. Ulteriore conferma del completamento del soffitto nell'esta-

te del 1468 risultano le "bullectae" che attestano il compenso di Giovannino de' Dolci, il 18 giugno 1468⁴⁹, e di Giuliano Amadei, il successivo 19 luglio⁵⁰, per l'avvio dei lavori di decorazione dei "solari jardini"⁵¹, ovvero del soffitto delle sale del viridario.

In definitiva, se non è possibile stabilire con certezza la data di avvio per la costruzione del *supercoelum*, è invece noto che l'opera fu ultimata nel 1468. L'anno era, altresì, indicato in un'epigrafe, in seguito rimossa e sostituita nel corso dello stesso pontificato di Paolo II dallo stemma del pontefice. L'iscrizione era originariamente posta in corrispondenza di uno dei tre riquadri a modulo doppio dello stesso cassettonato, quello prossimo alla conca absidale⁵². La realizzazione delle lettere capitali fu compiuta a opera di "Meo de Flaviis aurifabro", come attestato da un mandato del 18 gennaio 1468, in cui risulta il compenso di venti fiorini "p[ro] p[ar]te solutio[n]is eius salari"⁵³ e da un successivo ordine di pagamento del 7 marzo, per un ammontare di quaranta fiorini e cinquantaquattro bolognini, "p[ro] residuo et complemento solutio[n]is CCXLIII litterarum"⁵⁴.

Il disegno tra modelli e "arte nova"

Nell'originaria iscrizione aurea, posta a coronamento della navata centrale, il pontefice aveva indicato gli aspetti maggiormente significativi dell'intervento da lui promosso nella basilica, ovvero l'edificazione di una nuova facciata, il compimento di una copertura rivestita di piombo e, per quanto riguarda lo spazio interno, la realizzazione di una "fabbrica di marmo e d'oro"⁵⁵. Il rimando al rivestimento aureo costituiva, senza dubbio, una chiara allusione al *supercoelum*, espressione, come le opere in pietra compiute nell'edificio, della consistente *renovatio* attuata dal pontefice nella chiesa. Nella medesima epigrafe era inoltre presente il riferimento al carattere specifico che questo rinnovamento avrebbe dovuto assumere, avvalendosi degli elementi

⁴² ASV, Camera Apostolica, *Diversorum Cameralium*, t. 32, c. 184v.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Sul fiorentino Bartolomeo di Pietro Baccelli si vedano BORSI, *Bernardo di Lorenzo...* cit., pp. 140-141; F. QUINTERIO, *Ancora su "i maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento"*. Per un repertorio delle maestranze provenienti da Firenze e dai centri della Toscana dal tempo di Martino V ai primi anni di Giulio II (1420-1510), in Brunelleschi, Alberti e oltre, a cura di F. Canali, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 16-17, 2007-2008 (2010), pp. 17-25: 20.

⁴⁵ Traduzione presente in BORSI, *Bernardo di Lorenzo...* cit., pp. 140-141, in cui si fa riferimento al salvacondotto, conservato in ASV, Camera Apostolica, *Diversorum Cameralium*, t. 32, c. 111r. Quest'ultimo è menzionato anche in FROMMEL, *Francesco del Borgo...* cit., p. 166, n. 286.

⁴⁶ ASR, *Camerale I, Mandati Camerali*, reg. 838, c. 80v, citato in Müntz, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 18, n. 2; FROMMEL, *Francesco del Borgo...* cit., p. 166, n. 286.

⁴⁷ ASR, *Camerale I, Mandati camerali*, reg. 840, c. 19v: "Marcus etc. hon[orabili] viro Antonio Rosa pecuniar[um] gabel-l[a]e studii Alm[a]e Urbis sal[ut]e[m] etc. mandam[us] de pecuniis p[rae]dictis solvas mag[ist]ris Francisco Antonii de florentia et Antonio Bastiani de Rovazano fabris lignaminis flor[enos] auri de Camera triginta ad bonu[m] computu[m] p[ro] eor[um] salario et mercede laborerii et magisterii portar[um] lignaminis p[er] eos conficiendar[um] alm[a]e urbis quos etc. dat[um] Rom[ae] ap[ud] S[an]c[t]u[m] Marcu[m] XIa nove[m]bris mcccclxv pontificalit[er] d[omi]ni pauli Anno Secundo. M[arcus] ep[iscopu]s Vincentin[us] manu p[ro]p[ri]a. G[herardus] de Vulterris".

⁴⁸ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, II, VI, c. 25v (trad. con testo in latino a fronte in L.B. ALBERTI, *L'Architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, p. 120 (libro II, cap. VI): "Operi aedificiorum commodissimas putant arbores has: certum quercum robora esculum populum tiliam salicem alnum fraxinum pinum cupressum oleastrum oleam castaneam laricem buxum et cedrum et item ebanum et item vitum".

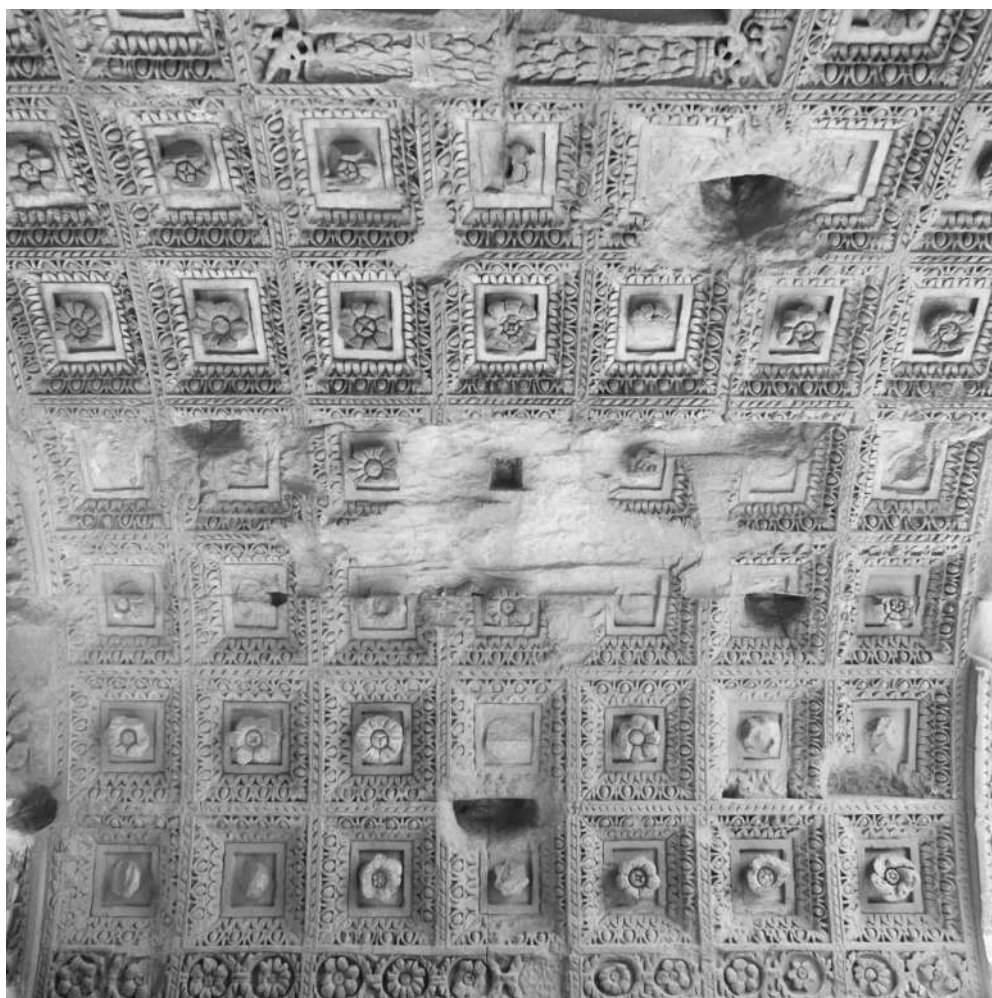
⁴⁹ ASR, *Camerale I, Diversorum del Camerlengo*, reg. 368, c. 90v, riportato in Müntz, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 42: "il 28 novembre 1471 la Camera Apostolica provvedeva al saldo del maestro Janino da Firenze et compagni [...] per lavorazione de migliara 91 et libr[arum] 424 de piombo et meterlo in opera nel tecto de san Marco".

⁵⁰ Nell'ambito di San Marco, Giovannino e la sua bottega si occuparono anche del rivestimento plumbeo del tetto della basilica, nonché della realizzazione dei soffitti decorati del viridario e del palazzo. Si vedano, in merito, le *bullectae* inerenti a tali interventi in Müntz, *Les arts à la cour des papes...* cit., pp. 70-72, 74-75, 79-80.

⁵¹ Sui pagamenti relativi all'approvvigionamento di tavole di abete per la costruzione del soffitto si veda ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 1v, mandato del 2 maggio 1467; ivi, c. 3r, mandato dell'11 maggio 1467. A occuparsi del trasporto fu "l'honorabili viro francisco cinquini d pisis".

⁵² ALBERTI, *De re aedificatoria...* cit., c. 26r (p. 121): "Sed omnium optima habies: nam, cum proceritate et amplitudine primaria sit, tum rigore naturali contenta non facile oneribus pressantibus flectitur, sed directa invictaque permanet; adde quod facilis est parietibus suo pondere non molesta. Huic uni plurimae ascribuntur laudes, plures de se praestare utilitates affirmant"; ivi, c. 26v (p. 123): "Itaque contignationibus faciendis abietem probant".

Fig. 5 Arco di Tito, Roma. Dettaglio dell'imbotte a lacunari dell'arco (Roma, fototeca Deutsches Archäologisches Institut).



³¹ I pagamenti effettuati durante la realizzazione del soffitto della chiesa in favore di Giovannino de' Dolci e della sua bottega sono documentati in ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 1v, mandato del 4 maggio 1467, 30 fiorini “p[ro] mag[ist]ro Joha[n]ne carpenta[r]io”; ivi, c. 4v, mandato del 25 maggio 1467, 50 fiorini “p[ro] mag[ist]ro Joh[anni] petri carpentario”; ivi, c. 8v, mandato dell’8 luglio 1467, 50 fiorini “p[ro] mag[ist]ro Joh[an]ni de florentia”; ivi, c. 12r, mandato del 9 settembre 1467, 25 fiorini “p[ro] mag[ist]ro Marco petri carpentario”; ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), c. 1v, mandato dell’8 ottobre 1467, 50 fiorini “p[ro] mag[ist]ro marco de florentia carpentario”; ivi, c. 6r, mandato del 5 novembre 1467, 25 fiorini “pro mag[ist]ro Joh[anni] de florentia carpentario”. L’intervallo temporale, cui ricondurre l’esecuzione del soffitto, è indicato anche in FROMMEL, *Francesco del Borgo...* cit., p. 281.

³² Ovvero “per lavori fatti e da compiere nella detta fabbrica e nel soffitto della chiesa di San Marco”. Si veda ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 1v.

³³ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), c. 175v.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 31v (precedente foliazione: 54v).

³⁶ ASR, *Camerale I, Diversorum del Camerlengo*, reg. 368, c. 41v, parzialmente riportata anche in MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 41: “Spectabilibus viris Laur[enti]o Juliano de medicis etc. [...] solvatis et consignatis n[ost]ro Joh[ann]i i[n]o de florentia lignario et sociis eiusdem Cam[er]e creditoribus oc[casi]one diversor[um] operar[um] p[er] eos factor[um] dat[orum] pro pal[at]io et ec[clesi]a S[an]cti Marci et pal[at]io S[an]cti Petri q[uan]tum n[ost]ris n[ost]ris constat et cedula ven[erabil]ium viror[um] Antonii de forlino et d[omi]ni nicolai de bonapar[te] eiusdem cam[er]e dic[ti] or[um] ad revind[um] eiusmo[d]i computa per nos sp[ec]ial[ite]r eor[um] p[ro]p[ri]is ma[n]ibus s[ub]sc[ri]pta flor[enos] auri de cam[er]a 757 p[ro] totali et integra solut[i]one dicti eor[um] crediti Quos v[est]ris computis eor[um]dem (?) admitterem. Dat[um] Rom[ae] ap[ud] mo[n]te Jordani sub n[ost]ra signica imp[re]ssione Anno d[omi]ni MCCCCLXXII die xxi[st]i VIIIa ap[ri]lis pont[ificatus] ut s[up]ra Anno p[ri]mo. L[at]inus card[inalis] de Urs[ini]s etc. m[an]u p[ri]op[ri]a. G[asp]ar Blondus”.

³⁷ Si veda nota 27.

³⁸ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 6 (1466-1467), c. 7r, “Maistri scarpelini et Manuali muratori et mastri de legname [che] ano lavorato a peperigni a spogliacristo e s[an]cto marco er a s[an]cta del porto da di p[ri]mo di s[an]cto m[ar]cho a di 20 del dito m[ense]”.

³⁹ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 6 (1466-1467), cc. 7r-8v. È necessario comunque sottolineare che questi documenti non fanno menzione di lavori di carpenteria alla basilica San Marco, in merito alla quale l’unica attività di cantiere specificamente menzionata è “portare fuori te[r]ra de s[an]cto marco”.

⁴⁰ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 6 (1466-1467), c. 10.

⁴¹ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 6 (1466-1467), c. 14, “Maistri scarpelini et manuali dadi p[ri]mo p[er] sino adì 30 di aprile [1467] p[er] lavorare p[er] il portigale di s[an]cto marco e fare capitelli per li canti del zardino et p[er]nare le colone et cavare t[er]tine in li fondame[n]ti d[re]to a s[an]cto Marco”. Il documento è trascritto in ZIPPEL, *Paolo II e l’arte: note e documenti, I (Il Giardino di San Marco)*... cit., p. 246.

dell’ “arte nova”⁵⁶, caratterizzata dalla riscoperta dell’antico e della varietà dei suoi modelli.

La soluzione a lacunari, adottata per il soffitto della navata centrale di San Marco, non ha precedenti in ambito romano. San Marco fu, infatti, la prima chiesa dell’Urbe a presentare un impianto dichiaratamente all’antica per la definizione del sottotetto, mostrando in questo una continuità con esempi precedenti di ambito fiorentino. L’opera che, in quanto coronamento piano dello spazio interno di una chiesa, risulta immediatamente comparabile, nella sua articolazione, all’esempio di San Marco risulta il soffitto della navata centrale della basilica di San Lorenzo a Firenze⁵⁷ (fig. 2). Analogamente all’intervento brunelleschiano nella chiesa fiorentina, anche nella basilica marciana la realizzazione del palco ligneo a lacunari con rosette intagliate e dorate rappresenta un efficace strumento per introdurre, in un edificio con struttura di copertura a capriate lignee, elementi chiaramente desunti dalle vestigia dell’architettura romana.

Se la soluzione adottata è formalmente analoga, con lacunari a pianta quadrata, la scansione del soffitto con cassettoni varia nell’adattamento

all’assetto dimensionale dei due edifici. Al di là della lunghezza della navata, molto minore nella chiesa romana, alla pur simile ampiezza fa riscontro una diversa suddivisione, a maglia più larga nel caso di San Lorenzo. Vi sono, infatti, cinque riquadri sul lato corto, a fronte dei sei presenti a San Marco. Mettendo da parte le considerazioni di natura metrica, dal punto di vista formale il *supercoelium* della basilica marciana presenta dettagli più elaborati, a partire dall’intaglio delle modanature. La cornice dei lacunari è più articolata che in San Lorenzo, includendo oltre all’ovolo decorato con *kyma* ionico⁵⁸, anche una gola diritta con *kyma* lesbio seminaturalistico. Anche l’orditura diverge per decorazione e trattamento della superficie, con l’intradosso dei travetti ornato, nel caso fiorentino, da una sequenza di perline e fusarole e, in quello romano, da un motivo a intreccio che rinvia al disegno dei mosaici pavimentali di età romana, o, per individuare un riferimento specifico, alla decorazione di alcune mensole del foro di Traiano⁵⁹; ma che appare anche in casi successivi più direttamente legati alla fabbrica, come l’echino dei capitelli della basilica medievale⁶⁰.

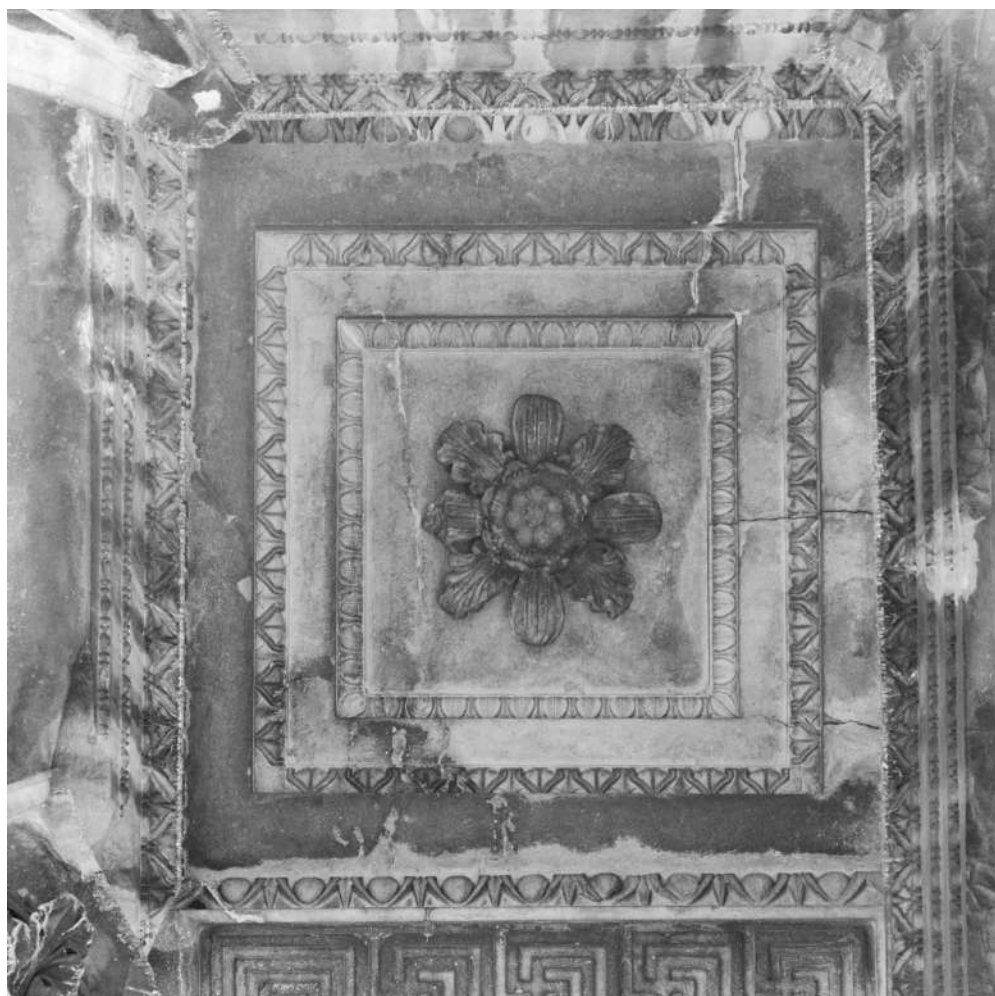


Fig. 6 Tempio di Marte Ultore al foro di Augusto, Roma. Dettaglio di un lacunare del soffitto dello *ptéron* (Roma, fototeca Deutsches Archäologisches Institut).

A San Marco, i punti di intersezione del graticcio del soffitto sono decorati con clipei dal profilo circolare; una soluzione dalla spiccata geometria che contrasta con quella più elaborata e vegetalizzata del soffitto di San Lorenzo, con rosetta centrale, di diverso disegno e dimensione rispetto a quelli posti al centro dei lacunari. Nel caso della chiesa romana, il rapporto tra il soffitto e le mura del claristorio è, inoltre, mediato da mensole lignee decorate da foglie d'acanto che si alternano ai tondi appena descritti, assenti nella basilica laurenziana. Lo stato attuale del *subtectum* di San Marco corrisponde, nel complesso, alla sua configurazione originaria. La diversa disposizione delle mensole, le discrepanze nel loro numero e nella loro distribuzione, riscontrabili tra la situazione in opera e la sua veduta prospettica nell'incisione settecentesca di Giovanni Battista Sintès⁶¹ (fig. 3) non devono condurre a ipotizzare modifiche successive. Sono, piuttosto, attribuibili a una genericità della rappresentazione, in cui i peducci sono disposti con la voluta verso l'alto e collocati sotto la testa di ogni travicello, anziché a distanza di due. Il fatto che l'attuale configurazione corrisponda

a quella quattrocentesca è, del resto, comprovato dallo schizzo cinquecentesco, eseguito da Giovanni Colonna da Tivoli⁶², relativo alla planimetria del soffitto (fig. 4), in cui è evidente l'avvicendamento di mensole e clipei.

La comparazione tra la chiesa romana e quella fiorentina, utile a evidenziarne le analogie, ha altresì messo in risalto come la basilica laurenziana, benché esempio noto agli artisti attivi nel cantiere del *supercoelium* della chiesa romana e, senza dubbio, ripreso nelle sue linee generali, non abbia costituito un modello seguito direttamente. Rispetto all'esempio fiorentino, la varietà della decorazione floreale in opera nel soffitto di San Marco risulta più ampia, analogamente al palco ligneo della Santissima Annunziata presso Santa Maria della Scala a Siena, realizzato tra il 1470 e il 1471⁶³. L'ampia serie di varianti è paragonabile, per la sua ricchezza, a quella dei lacunari posti nell'imbotte dell'arco di Tito (fig. 5). L'accuratezza dell'intaglio riporta, invece, a esempi più raffinati, come quelli disposti sul soffitto dello *ptéron* del tempio di Marte Ultore (fig. 6), o di altri modelli lapidei dell'architettura di epoca romana imperiale, affini per quan-

⁴² Ciò del resto corrisponderebbe a quanto per prassi risulta in altri contratti legati alla fabbrica. I già nominati rogiti del novembre 1465 e del marzo 1466 presentano delle condizioni analoghe. Nel primo, è stabilito come "la S. de nostro S. promecte dare al decto Magistro Bernardo per decto lavoro li decti ducati Cinquecento novanta de Camera in quisti termini, cioè al presente ducati ducento, li quali lo decto magistro Bernardo confessa havere avuto et recipienti de la sua Santità per mano di Francisco de lo Burgo" (ASV, *Camera Apostolica, Diversorum Cameralium*, t. 32, c. 185v).

⁴³ Su Giuliano Amadei si vedano S. PETROCCHI, *La pittura a Roma all'epoca di Paolo II Barbo. Giuliano Amadei papae familiari*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, atti del convegno (Roma, Università La Sapienza, 21-24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma 1997, pp. 225-235; S. FALABELLA, *Giuliano di Amadeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001. A questi si rimanda per una più ampia bibliografia.

⁴⁴ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 4r: "Marcus etc solvatis hono[re]v[er]o religiosi viro fratri Juliano de Amedeis d[e] florentia s[anc]tissimi d[omi]ni n[ost]ri p[ap]ae fami[li]ari et miniatori flor[en]os auri de Cam[er]a a Quindecim p[ro] parte eius salari sibi d[e]biti occasione laborerii p[er] eum facti et faciendi i[n] pingendo seu minian-do sup[er]celium eccl[esi]ae sancti Marci et ad bonu[m] computu[m] quos etc dat[um] die XXII maii Anno etc et pont[ificatu] etc quib[us] supra".

⁴⁵ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 1 (1467-1471), c. 3v: "Marcus etc. solvatis Nicolao Conradi Bactiloro de Alemania flor[en]os auri d[e] Cam[er]a dicemsepte[m] p[ro] valor[e] duor[um] miliu[m] folior[um] auri buctati ab eo emp[torum] et habit[orum] p[ro] sup[er]celio eccl[esi]ae sancti Marci quos etc. dat[um] die xiii maii Anno et pont[ificatu] sup[er]scriptis".

⁴⁶ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 1 (1467-1471), c. 6v: "Marcus etc solvatis Jacobo Redulphi bactiloro nu[n] cupato flor[en]os auri de Cam[er]a dicemsepte[m] p[ro] valor[e] duor[um] miliu[m] folior[um] auri auri ab eo emp[torum] et habit[orum] p[ro] sup[er]celio eccl[esi]ae sancti Marci quos etc. dat[um] die viiii Junii anno etc ut s[up]ra".

⁴⁷ Sui pagamenti corrisposti a Giuliano Amadei durante la decorazione del soffitto, si vedano ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 5 (1467-1471), c. 4r, mandato del 22 maggio 1467, 15 fiorini; ivi, c. 8r, mandati del 6 luglio 1467, 30 fiorini; ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), c. 6r, mandato del primo novembre 1467, 50 fiorini; ivi, c. 9v, mandato del 1 dicembre 1467, 50 fiorini; ivi, c. 15r, mandato del 5 gennaio 1468, 30 fiorini; ivi, c. 17v, mandato del 28 gennaio 1468, 30 fiorini; ivi, c. 27r, mandato di 12 marzo 1468, 10 fiorini; ivi, c. 31r, mandato del 4 aprile 1468, 40 fiorini; ivi, c. 33v, mandato del 20 aprile 1468, 30 fiorini; ivi, c. 39v, mandato del 27 maggio 1468, 25 fiorini; ivi, c. 50v, mandato del 18 luglio 1468, 31 fiorini.

⁴⁸ Ovvero, "per il residuo del compenso di tutto il lavoro da lui svolto dipingendo e decorando il soffitto e i muri della chiesa di San Marco". Si veda ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), 50v.

⁴⁹ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), 45v.

⁵⁰ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), 56v.

⁵¹ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), 45v.



⁵² L'epigrafe, trascritta in G. DE NICOLA, *Inscrizioni romane relative ad artisti o ad opere d'arte*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XXXI, 1908, pp. 219-228: 224, è stata riportata anche in EGGER, *Zur Baugeschichte des Palazzo di Venezia...* cit., p. 163, seppure in modo imperfetto, come indicato da ZAPPEL, *Paolo II e l'arte: note e documenti*, III (*La chiesa di San Marco*)... cit., p. 17.

⁵³ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), c. 17v. Il documento è riportato anche in MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 75.

⁵⁴ ASR, *Camerale I, Fabbriche*, reg. 1504, fasc. 4 (1467-1471), c. 26v. Il documento è riportato anche in MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes...* cit., p. 75.

⁵⁵ "HEC DELUBRA PATER POSUIT TIBI MARCE VETUSTAS / SED VENETUS REGNAT DUM PAULUS PAPA SECUNDUS / QUI FUERAT ROSEO MARCI DECORATUS HONORE / ARTE NOVA ET TEMPLUM ET FACIES MUTATA LOCORUM TUM PARIES NIVEO CONTEXTUS MARMORE ET AURO / ET DE FICTILIBUS NUNC PLUMBEA TECTA REFULGENT / ANNO CHRISTI MCCCCLXVIII": ZAPPEL, *Paolo II e l'arte: note e documenti*, III (*La chiesa di San Marco*)... cit.

⁵⁶ Dal testo dell'iscrizione riportata alla nota precedente.

⁵⁷ Sulla fabbrica di San Lorenzo nel Quattrocento si vedano, in particolare, R. PACCIANI, *Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421-1442*, "Prospettiva", 75-76, 1994 (1995), pp. 85-99; *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; *Il complesso monumentale di San Lorenzo: la Basilica, le Sagrestie, le Cappelle, la Biblioteca*, a cura di U. Baldini, B. Nardini, Firenze 1984.

⁵⁸ In questo caso, agli ovoli si alternano le lancette.

⁵⁹ Si veda L. UNGARO, *I mercati di Traiano*, in *La Roma di Leon Battista Alberti...* cit., pp. 239-245: 242 (ill.). Si veda anche la relativa scheda di M. MILELLA, *Mensola di cornice del fronte sud della piazza del foro di Traiano*, in *La Roma di Leon Battista Alberti...* cit., p. 246.

to attiene alla ricchezza della corolla, al profilo e alla forma dei petali, al trattamento dell'antera. Interessanti termini di confronto, sebbene non noti con certezza all'autore del disegno del *subtectum*, risultano alcuni blocchi a cassettoni, ascrivibili probabilmente all'età flavia e attualmente conservati al Museo Gregoriano Profano⁶⁴, in grado di restituire la ricchezza del repertorio formale cui l'artista poté attingere (fig. 7).

Le rosette decorano la maggior parte dei centotrentacinque lacunari in cui il soffitto ligneo è suddiviso. Tra i riquadri caratterizzati da un diverso ornamento ve ne sono quattro in cui l'elemento centrale si distingue dal dettaglio floreale all'antica e che risultano in successione lungo il terzo ordine di lacunari a partire dall'abside. La soluzione adottata rinvia, in questo caso, a un tema sacro, ovvero la rappresentazione dei quattro evangelisti secondo la simbologia della 'Sacra Quadriga'⁶⁵ (fig. 8).

A costituire una eccezione sono, poi, altri tre lacunari, caratterizzati da un modulo doppio, disposti centralmente rispetto all'asse longitudinale della navata e collocati rispettivamente in prossimità della controfacciata, in corrisponden-

za della mezzeria e a margine del presbiterio. Al centro di questi cassettoni risultano le insegne araldiche del pontefice. La presenza di stemmi gentilizi sul soffitto è un altro aspetto che la basilica marciiana condivide con quella fiorentina, sebbene quest'ultima non presenti alcuno scarto dimensionale tra i lacunari, che mantengono tutti il medesimo modulo. A San Marco, questi riparti risultano decorati dall'emblema araldico di Paolo II, nella canonica raffigurazione con le chiavi e il triregno pontificio (fig. 9). Lo stemma caratteristico della famiglia Barbo, ovvero un leone rampante sul fondo blu dello scudo con cotissa aurea, spicca sul tondo dipinto di rosso e decorato, alla stregua di un prezioso broccato, a trame nere. Questo è contornato da una ghirlanda aurea, suddivisa in quattro festoni, congiunti da nastri e costituiti da tralci di foglie, con uno o due fiori nel punto mediano. I riquadri contenenti il blasone sono tinteggiati di blu, similmente agli altri più piccoli, ma presentano una cornice più semplice, in cui la gola diritta mantiene il motivo a *kyma* lesbio, mentre l'ovolo, a eccezione del trattamento aureo, è privo di ornamenti.

Pur se la raffinatezza e ricchezza della sua fini-

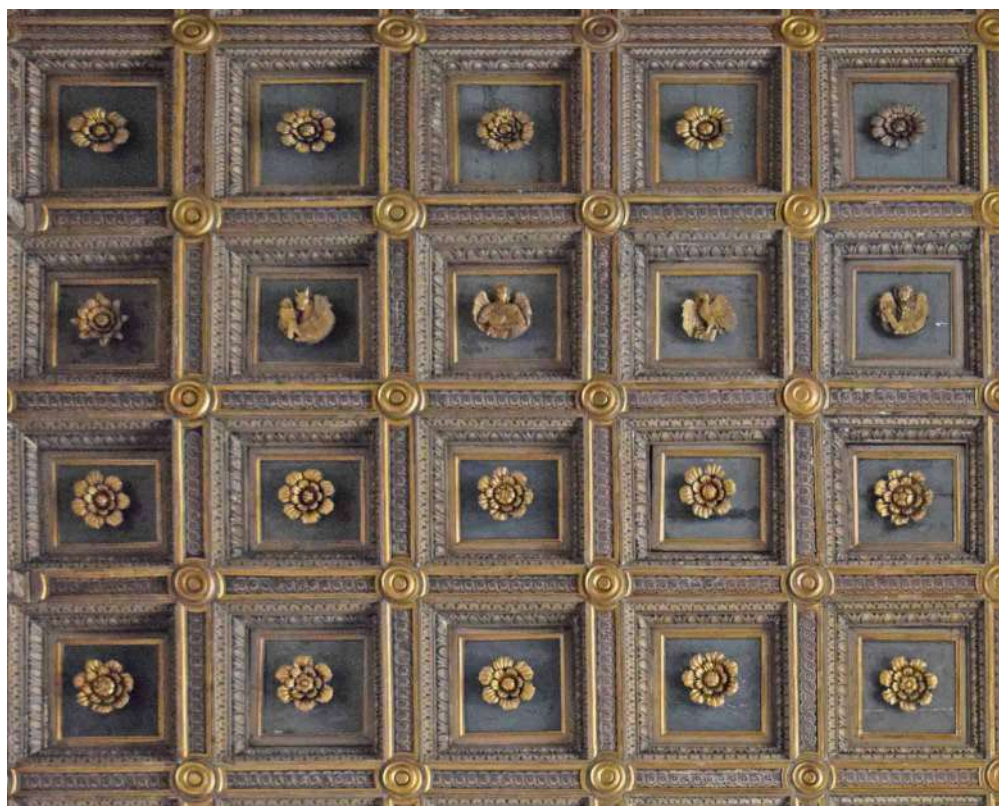


Fig. 7 Blocco a cassettoni di età flavia, Roma (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano).

Fig. 8 Chiesa di San Marco al Campidoglio, Roma. Dettaglio del soffitto a lacunari con la raffigurazione della Sacra Quadriga nella seconda fila di lacunari.

Fig. 9 Chiesa di San Marco al Campidoglio, Roma. Dettaglio del soffitto a lacunari con lo stemma di Paolo II.



tura rendono il soffitto della basilica marciana non comparabile a quelli coevi e più modesti del contiguo palazzo Venezia o del viridario, la sua realizzazione è, comunque, da porre in stretta relazione e continuità con il complesso della residenza pontificia, ben al di là degli aspetti specificamente legati al cantiere, tra cui, in prima istanza, il coinvolgimento delle medesime maestranze per la messa in opera dei *supercoelia* decorati. L'introduzione di un soffitto a cassettoni, in una chiesa il cui spazio interno originariamente culminava con una copertura a capriate lasciate a vista, risultò, probabilmente, non soltanto una scelta decorativa, ma anche strumento per rendere San Marco, secondo l'intento del committente, parte integrante della residenza. In questo senso, il ricorso alla soluzione a lacunari assume un valore specifico nella transizione dell'edificio da semplice basilica a chiesa di palazzo. A sostegno di tale ipotesi risulta l'adozione della medesima configurazione nei successivi interventi promossi da Alessandro VI a Santa Maria Maggiore⁶⁶, attigua al palazzo pontificio voluto da Niccolò V, e da Raffaele Riario a San Lorenzo in Damaso⁶⁷, parte integrante della dimora del camerlengo. Il caso di San Marco rappresenta, dunque, il primo esempio romano di basilica palatina di una 'residenza all'antica'.

⁶⁰ Si veda la fotografia di uno di questi capitelli in DVORÁK, *Innere Ausschmückung der Basilika und des Palastes...* cit., p. 37.

⁶¹ L'incisione è contenuta in M. CANENSI, *Vita Pauli II. Veneti Pontificis Maximi*, a cura di A.M. Querini, Roma 1740, pagina successiva al frontespizio.

⁶² BAV, *Vat. lat. 7721*, c. 90v. Si tratta del taccuino di Giovanni Colonna da Tivoli, con disegni databili intorno al 1554. Si vedano in merito M. HORSTER, *Eine unbekanntes Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen. Anhang: Skizzenbücher der Renaissance nach Antiken*, "Archäologischer Anzeiger", III, 1975, pp. 403-432; *Giovanni Colonna da Tivoli: 1554*, a cura di M.E. Micheli, Roma 1982.

⁶³ Si veda F.P. FIORE, C. CIERI VIA, *Francesco di Giorgio di Martino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997.

⁶⁴ Si veda il blocco a cassettoni conservato a Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Sez. I, 1, n. inv. 9721, proveniente dalla 'nave Clementina' della basilica di San Giovanni in Laterano, dove era originariamente utilizzata a rovescio come lastra pavimentale; l'altro era precedentemente conservato nel Museo Lateranense; o, ancora, il blocco, ubicato nel medesimo museo, nel Magazzino ex Ponteggi, n. inv. 9789.

⁶⁵ La 'Sacra Quadriga' corrisponde alla raffigurazione simbolica dei quattro Evangelisti. Nei quattro lacunari deputati a ospitarle sono infatti presenti un bue, corrispondente a Luca; un uomo, che indica Matteo; un'aquila, che si riferisce a Luca; il leone, che rimanda a Marco. Le quattro figure, coronate da una aureola, sorreggono i rispettivi Vangeli.

⁶⁶ Sulla storia della basilica liberiana nel Quattrocento si vedano TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento...* cit., pp. 56-58; MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture...* cit., pp. 224-226; G. SCHELBERT, *Il palazzo papale di Niccolò V presso Santa Maria Maggiore: indagini su un edificio ritenuto scomparso*, in *Domus et splendida palatia: residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, atti della giornata di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14 novembre 2002), a cura di A. Monciatti, Pisa 2004, pp. 133-156.

⁶⁷ Sull'intervento di Raffaele Riario a San Lorenzo in Damaso, si vedano E. LAVAGNINO, *Il Palazzo della Cancelleria e la Chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, Roma 1924; S. VALTIERI, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 27, 1982, 169-174, pp. 3-25; ID., *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Palazzo della Cancelleria a Roma attraverso il suo archivio ritenuto scomparso: con documenti inediti sulla zona circostante*, Roma 1984.

IL SOFFITTO DELLE SIBILLE NEL PALAZZO DEL CARDINALE DELLA VALLE A ROMA

The survey and the analysis of the luxury setup in a building can be decisive in reconstructing the function and the spatial succession of its interior rooms. Wooden ceilings, which are representative objects as well as technological devices, share this vocation. The paper considers the ceilings of the Roman palace of cardinal Andrea della Valle (1463-1534), which clarify the distributional changes affecting the building through time. Particularly, the opulence and the orientation of the coffers in the first landing suggest the use of this space as a vestibule. The entire layout of the piano nobile should be considered according to a different distribution. Therefore, the current antechamber, known as the room of the Sibyls because of the painting on the ceiling, was used as a private chapel, as suggested by the theme of the decorations. The stylistic analysis of the Sibyls and the comparison with some artworks from the 16th century made possible their attribution to Francesco Salviati (1510-1563). Furthermore, the existence of three tables on the same subject led to new considerations on their history.

I soffitti lignei cassettonati, oltre a contribuire al fasto e all'importanza della casata, partecipano al sistema gerarchico e rappresentativo che disciplina gli spazi del palazzo signorile, consentendo in taluni casi di riconoscere assetti distributivi e sequenze cerimoniali non solo obsoleti, ma radicalmente contraddetti dagli usi successivi cui è stato assoggettato il palazzo. Nel caso di palazzo Della Valle (poi Del Bufalo) di Roma, oggetto del nostro studio, proprio in forza della permanenza dei soffitti lignei cassettonati cinquecenteschi, è stato possibile ricomporre la sequenza originaria degli ambienti e, di conseguenza, il percorso di accesso al piano nobile e la destinazione, totalmente obliterata, di alcuni vani.

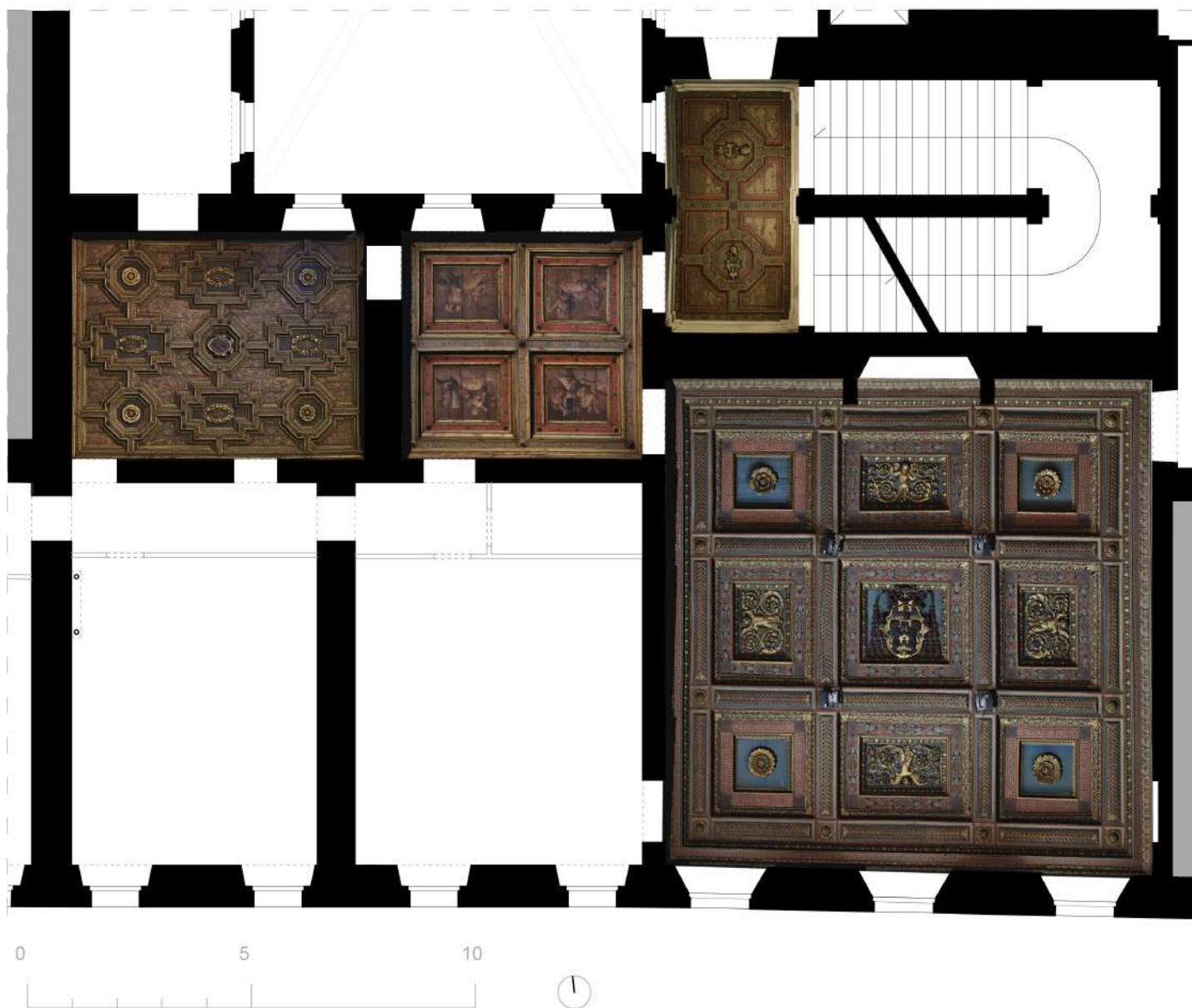
Una premessa: quasi senza eccezioni i soffitti degli ambienti secolari dei palazzi romani, in gran parte di committenza cardinalizia, sono sostanzialmente aniconici. Le cornici dei lacunari sono intagliate e/o dipinte con motivi ripetuti, desunti dagli ordini classici: fiori, fogliette, patere, meandri, cancorrenti, dentelli, gole dritte e rovesce, fusarole, perle e così via. I campi di fondo sono ornati da decorazioni seriali affisse, spesso dorate, tratte dalle candelabre e dalle grottesche: rosoni, girali, creature fantastiche fitomorfe e zomomorfe. Questo corredo ricorrente si completa con gli scudi araldici, affissi in posizione dominante¹. Sono davvero rare le eccezioni; tra esse spicca il celebre soffitto ligneo dei Semidei che Pinturicchio (1454-1513) dipinse per il palazzo del cardinale Domenico Della Rovere (1442-

1501), poi dei Penitenzieri (1633) a Roma². Risulta pertanto del tutto peculiare il soffitto costituito da quattro grandi tavole (120x140 cm ovvero 5x6 palmi romani circa), su cui sono dipinte quattro sibille distese, commentate da motti latini (fig. 5). Esso copre una camera pressoché quadrata (510x540 cm) che, innalzandosi al piano nobile di palazzo Della Valle su due campate del portico meridionale del cortile terreno, occupa due terzi della scomparsa loggia anulare del primo piano, che dava accesso alle camere. Questo soffitto è l'oggetto del nostro studio: per affrontarlo è stata necessaria l'indagine sistematica del palazzo, delle sue fasi costruttive e dei percorsi distributivi³.

Il soffitto è perimetrato da una cornice istoriata che, a partire dal basso, dispiega due fasce lisce, un astragalo a perline e fusarole, una modanatura a ovoli e dardi, infine una classica decorazione a onde o cancorrenti. L'innesto tra la parete e il soffitto è risolto da una cornice dorata tripartita che, a partire dal basso, esibisce una fascia a gola dritta, una dipinta a baccellature e un'ultima ancora a gola dritta. La quadripartizione è affidata a un doppio sistema di cornici: una principale che divide la campata in quattro parti e ne contorna il perimetro; una secondaria, più in profondità, che perimetra internamente i singoli quadri. La cornice principale, fissata alle intersezioni da roselline dorate con pistillo centrale su fondelli cilestrini, dispiega una minuta decorazione policroma a grottesche di ispirazione sa-

cra. Tra i racemi sono tratteggiati angeli in adorazione del Santissimo Sacramento alternati a sacri calici (fig. 1). Nei lati si delinea un fanciullo, talvolta raffigurato con i simboli della passione, come i chiodi e la sacra spugna, talvolta con una rustica croce, forse in qualità di san Giovannino, il profeta neotestamentario per eccellenza, in accordo con i soggetti vaticinanti delle tavole. Non è certo se la loro realizzazione risalga alla posa in opera del soffitto o a un successivo adattamento della decorazione, come suggerirebbe la sovrapposizione di motivi differenti e di opposto verso di lettura in una porzione della cornice. Le fodere verticali sono dipinte con un motivo a maschere e palmette. Il passaggio dalle fodere al livello successivo della cornice è mediato da una modanatura dorata a ovolo. La cornice più interna ha un fondo carminio con minute decorazioni a grottesche scandite da motivi floreali, da 'cammei' dipinti con la Vera Icona raggiata, e da minuscoli astroidi con scenette 'glittiche' su fondo scuro, che ritraggono episodi della vita del Cristo. La relativa fodera è decorata con calici, cherubini e motivi vegetali, altrettanto ma di minore nitidezza. Il piano di fondo della tavola è incorniciato da una modanatura a gola dritta. La larghezza delle modanature che guidano lo sguardo da un livello all'altro del cassetto, così come quella dei fondelli delle travature, e ancora lo spessore delle fodere verticali, diminuiscono progressivamente verso il centro, in modo da accelerare la profondità prospettica dei lacuna-





¹ C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saponi, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353. Ringrazio Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio e Paola Brunori per gli indispensabili consigli che hanno indirizzato la presente ricerca.

² M.G. AURIGEMMA, A. CAVALLARO, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999, pp. 247-250.

³ Il palazzo è oggi sede della Confagricoltura, che si ringrazia per aver permesso lo studio. Sulla storia del palazzo si rimanda a: C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, cap. XXXI, pp. 336-354; L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Palazzo della Valle: la collezione di antichità ed il Menologium Rusticum vallense*, Roma 1976.

⁴ S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, Venezia 1537, p. LXXIV (libro IV, cap. XII).

⁵ W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris 1936, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1998³ (prima ed. Torino 1966), p. 14.

⁶ Per gli sviluppi edilizi dell'isola Della Valle si veda P. BRUNORI, F. DE RUBERTIS, A. GRASSIA, *Palazzo della Valle-del Bufalo e l' "isola" della Valle in Roma*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 23, 1989-90, 69-70, pp. 138-145.

⁷ FROMMEL, *Der römische Palastbau...* cit., pp. 336-353.

ri, assai poco incavati. Naturalmente tale dispositivo, rafforzato dalla densità della decorazione, come prescriverà di lì a poco Sebastiano Serlio, è finalizzato a imprimere plasticità al soffitto, le cui tavole di fondo, semplicemente dipinte (probabilmente) a tempera, non conseguono effetti di rilievo⁴. Dalla descrizione si evince quanto sia problematica la lettura delle figure e delle scene, che enfatizzano le immagini centrali: la minuscola dimensione, insieme all'altezza del soffitto, mette l'accento sul loro valore culturale e non meramente decorativo. A tale apparato figurativo si ataglia perfettamente la celebre definizione di Walter Benjamin, "di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste"⁵. Le piccole scene all'interno delle cornici, correlate ermeneuticamente agli oracoli delle sibille, fornisco-

no il codice di decifrazione degli stessi. Un codice inaccessibile ai più – leggibile solo per chi ne conosce l'esistenza e ne possiede le chiavi letterarie e simboliche – che denuncia la colta personalità del committente.

Il processo di trasformazione edilizia dell'unità palaziale a partire da preesistenze medievali, fa seguito alle operazioni fondiarie della famiglia Della Valle che già a metà del XV secolo vanta il possesso della quasi totalità degli immobili dell'isolato⁶. Principale fautore della riedificazione cinquecentesca del palazzo è il cardinale Andrea Della Valle (1463-1534), figlio dell'archiatra pontificio Filippo Della Valle (1421-1494) e di Gerolama Margani⁷. Scopritore e primo mecenate dell'ancora fanciullo Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Andrea partecipa ai cenacoli umanistici di Roma, in primo luogo

Fig. 1 Sala delle Sibille in palazzo Della Valle, Roma. Particolare del soffitto: fondelli decorati con figurazioni di angeli adoranti, Vere Icone raggianti e scene della vita di Cristo (foto L. Grieco).

Fig. 2 Pianta del piano nobile di palazzo Della Valle, Roma. Dettaglio con indicazione dei principali soffitti a lacunari lignei (elaborazione grafica e rilievo dei soffitti L. Grieco, rilievo planimetrico L. Grieco e M. Leonardi).

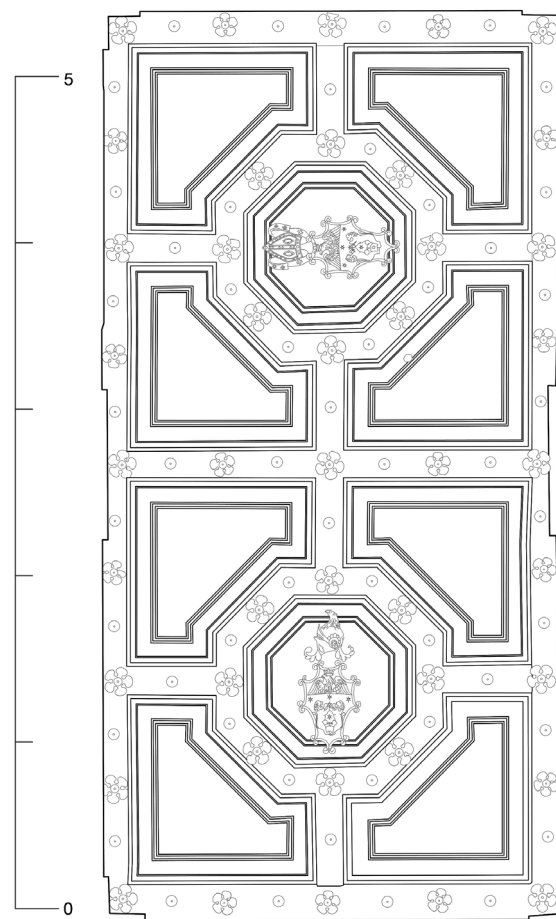
Fig. 3 Ricetto della scala al piano nobile di palazzo Della Valle, Roma. Schematizzazione del soffitto ligneo (elaborazione grafica L. Grieco).

all'Accademia di Pomponio Leto (1428-1498). Rampollo di nobiltà romulea, schierata dalla parte dei Colonna, Andrea ricopre varie cariche ecclesiastiche: prima vescovo di Crotone (1496), poi di Mileto (1508), infine – con Leone X Medici – cardinale di Sant'Agnesa in Agone (1517). Arciprete di Santa Maria Maggiore (1520), ottiene poco dopo il titolo di Santa Prisca (1525) e, un anno prima della morte, quello di cardinale vescovo di Albano e poi di Palestrina. Il Della Valle fu abile mediatore della pacificazione tra papa Clemente VII Medici e l'imperatore Carlo V d'Asburgo dopo il sacco di Roma del 1527. Durante quell'assedio ospitò numerosi concittadini, salvando loro la vita, nel palazzo di famiglia sulla via Papale, dove risiedeva⁸.

L'architettura del palazzo è stata riferita, sulla base di confronti stilistici, a diversi artisti attivi a Roma nella prima metà del Cinquecento, ma l'assenza di conti e documenti relativi alla sua prima riedificazione limita la categoricità di tali ipotesi attributive. Affinità cronologiche e analisi dell'apparato plastico hanno portato a inserire il progetto nella produzione di Andrea Sansovino (1467-1529), a Roma tra il 1504 e il 1513⁹. Per il cardinale lavora anche Lorenzo di Ludovico Lotti (1490-1541), detto Lorenzetto. Autore del prospiciente palazzo Caffarelli (poi Vidoni), collaboratore di Raffaello nonché cognato di Giulio Romano, Vasari lo ricorda come progettista e restauratore delle statue del celebre giardino antiquario e delle stalle dei Della Valle: da questa attribuzione l'estensione della paternità a tutto il palazzo¹⁰. In realtà la riedificazione organica del palazzo su case precedentemente acquistate, è antecedente il 1517, anno in cui Andrea riceve il titolo cardinalizio: lo prova, tra gli altri, uno stemma con mitra vescovile, affisso al soffitto ligneo del pianerottolo del piano nobile (fig. 4). Sabine Frommel, sulla scorta dei soffitti lignei di Santa Maria Maggiore e di palazzo Madama, e in generale del linguaggio ornato all'an-

tica sperimentato da Giuliano da Sangallo, attribuisce a quest'ultimo il progetto di tale ricetto¹¹. Il pianerottolo è in effetti inusualmente solenne per un ambiente di semplice transito. Un elegante telaio di marmo bianco, regolato da un sintetico ordine dorico, le cui paraste mostrano il fusto modellato da specchiature a scasso, la trabeazione modulata da risalti in corrispondenza dei piedritti e tondi di marmi colorati nei timpani, collabora con il sontuoso soffitto ligneo a tradurre il semplice pianerottolo in un ricetto solenne, destinato a una nevralgica funzione cerimoniale, oggi totalmente obliterata. Allorché il palazzo era abitato esclusivamente dal cardinale Della Valle e dalla sua corte o "familia", il pianerottolo, che sorge su due campate del sottostante portico orientale, fungeva da vestibolo della sala delle Lance Spezzate o dei Palafrenieri¹². Il ruolo cerimoniale, caduto in disuso con la parcellizzazione del palazzo, giustifica l'eleganza distillata dell'architettura, che un piccolo ma radicale cambiamento distributivo ha reso oggi enigmatica. Proprio questo cambiamento è la premessa della nostra tesi. Fino al XIX secolo l'ingresso alla Sala Grande avveniva direttamente dal 'nobile' pianerottolo attraverso una porta speculare a quella che introduce alla galleria orientale e non, come oggi, tramite l'anticamera detta delle Sibille, dall'iconografia del soffitto (fig. 2). Lo testimonia indiscutibilmente una perizia del 1891, che recita: "dopo due rampe dello scalone si accede a sinistra in un vasto e splendido salone il quale occupa l'altezza di due piani"¹³. Questa distribuzione giustifica la sontuosa formulazione del soffitto e dell'architettura e legittima l'interpretazione che intendiamo avanzare della camera delle Sibille.

Il soffitto del pianerottolo è descritto in una perizia del 1569 come "fatto a ottangolo con sua rose e borcie dento e un ovolo intagliato attorno colle suarne innelli mezzi drento episcopale intagliate"¹⁴ (fig. 3). La misura riportata nel docu-



⁸ A. ESPOSITO, M. VAQUERO PIÑEIRO, *I notai del Sacco: Roma e l'occupazione dei Lanzichenecchi del 1527-28*, "Studi e Materiali. Consiglio Nazionale del Notariato", 3, 2008, pp. 1251-1267.

⁹ L'attribuzione ad Andrea Sansovino è in G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, p. 38 e in P. PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano 1979, pp. 78, 96.

¹⁰ Sull'attività di Lorenzetto per il cardinale Della Valle: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, vol. II, parte terza, sezione prima, p. 134; N. NOBIS, *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979, pp. 17-20; sul palazzo antistante si veda *Palazzo Caffarelli Vidoni*, a cura di R. Luciani, Roma 2002, pp. 57-84.

¹¹ S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 297-305.

¹² Sui ruoli di corte, riservati ai cardinali e al pontefice, si veda P. CAVAZZINI, *Painters vs. Architects at the Papal Court (1550-1672)*, in *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, a cura di E. Fumagalli, R. Morselli, Roma 2014, pp. 21-47.

¹³ Roma, Archivio Storico Capitolino, *Piano Regolatore*, 6, 54, ins. 313 (*Determinazione dei contributi imposti dall'art. 14 della Convenzione approvata dalla Legge 14 maggio 1881 n. 209 serie 2*).

¹⁴ Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Archivio Della Valle*, 81, 5: *Misura e stima dei lavori di: muratore, ferrero, scalpellino, falegname, pittore*, 4 giugno 1569, cit. in P. BRUNORI, F. DE RUBERTIS, A. GRASSIA, *Il palazzo Della Valle-Del Bufalo e i palazzi dell'isola della Valle*, tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma, 1988-1989, pp. 230-235.



¹⁵ Un baiocco giulio corrisponde a 10 baiocchi, ovvero 1/10 di scudo.

¹⁶ P. AMICO, *Nota sul cortile del palazzo della Valle a Roma*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 11, 1989, pp. 93-96.

mento è di 24,5x16 palmi, corrispondente a 3,92 canne quadrate. La stima di 50 giuli a canna fa sì che l'intero soffitto sia valutato 19 scudi e 60 baiocchi¹⁵. Poiché il partito ligneo è agganciato al solaio su cui poggia il pianerottolo superiore, la perizia non annovera alcun solaio rustico soprastante, come invece fa per le altre camere, tra cui la Sala Grande. Il soffitto è diviso in due campate quadrangolari, che trascrivono la geometria strutturale ordinata dai muri perimetrali e dalla trave centrale che prosegue il muro di spina delle scale e giustifica la seppur lieve sporgenza della modanatura in corrispondenza delle lesene, che trascrivono lo scarico a terra della trave. Ogni campata è quadripartita da un ottagono centrale con stemma gentilizio e con quattro ponti, che individuano quattro specchiature angolari. Inseriti in due scudi di foggia italiana (o a testa di cavallo) con nove sporgenze, i due stemmi araldici sono differenziati: a meridione è affisso quello cavalleresco di famiglia, con due leoni affrontati, le stelle e l'aquila imperiale, concessa da Sigismondo imperatore (1433-1437), dominato da un elmo con bavaglia sollevata e sovrastato da un'altra aquila, a ribadire la fedeltà imperiale della casata. A nord il secondo stemma esibisce l'arme dinastica sormontata dalla mitra vescovile: come già suggerito, essa data il soffitto a prima del 1517. Questo scudo è orientato in funzione dell'approdo dalla rampa, di cui asseconda la di-

rezione; mentre l'altro è ruotato di 90 gradi, per accompagnare la direzione della porta della Sala Grande. La posizione degli stemmi attesta indiscutibilmente una distribuzione diversa da quella attuale, che concorda con l'ipotesi del pionieristico studio di Patrizia Amico, di cui tuttavia, a nostro avviso, ribalta la sequenza cronologica, riportando all'assetto cinquecentesco del palazzo quell'impianto distributivo¹⁶. La partizione del soffitto, improntata alla raffinata declinazione di geometrie semplici, è ripartita da fasce in rilievo, il cui profilo è impreziosito da un *kymation* ionico dorato e la cui superficie è dipinta con un motivo a doppio meandro dorato su fondo scuro, che si deforma in corrispondenza degli angoli e si semplifica lungo il bordo per assecondare l'aggetto della cornice muraria in stucco. Lo sviluppo delle fasce è cadenzato dall'alternanza di rose a cinque petali con minuscole borchie, entrambe in legno dorato. Una seconda cornice interna, leggermente incassata e internamente bordata da una doppia gola dorata, enfatizza la geometria e riquadra le specchiature angolari dipinte a racemi dorati su fondo azzurro. La modanatura a doppia gola dorata simula due livelli di profondità inesistenti: infatti riquadratura e cielo sono complanari e delineati con tonalità differenti sul medesimo tavolato. Al centro dell'asse longitudinale, sull'intersezione delle fasce ortogonali, una rosetta alloga un gancio di ferro: fu aggiunto

Fig. 4 Soffitto ligneo del ricetto della scala al piano nobile di palazzo Della Valle, Roma. Si noti a destra lo stemma vescovile orientato secondo l'approdo della scala, a sinistra quello gentilizio orientato secondo l'ipotetico ingresso alla Sala Grande (elaborazione grafica L. Baglioni e L. Grieco).

probabilmente in epoca posteriore per agganciare un dispositivo di illuminazione. Enigmatica è la presenza di sei fori aperti nel tavolato, quattro nella campata settentrionale e due in quella meridionale.

Dal ricetto, illuminato dalla finestra sul cortile, si transitava a destra alla galleria orientale, a sinistra alla Sala Grande, dalla quale si accedeva alle camere dell'appartamento nobile, compresa quella decorata dalle quattro sibille, che oggi, accessibile direttamente dal pianerottolo, funziona come vestibolo della Sala Grande. Molte ragioni inducono a ritenere che questo ambiente fosse in origine raggiungibile solo dall'interno dell'appartamento del cardinale e ne ospitasse la cappella per la celebrazione quotidiana della messa, d'obbligo per i porporati. Il vano, illuminato da due finestre sul cortile rivolte a nord, ha una dimensione raccolta, che si addice a una cappella di palazzo, così come si confanno esclusivamente a un luogo di culto le sibille che vegliano dal soffitto. Allo stesso tempo il netto orientamento delle tavole, non secondario vista la presenza di motti scritti, contraddice sia l'accesso dalla Sala Grande che quello dal pianerottolo. L'ingresso infatti poteva avvenire esclusivamente dalle camere dell'appartamento cardinalizio, in conformità con i coevi esempi di cappelle palaziali¹⁷.

Questa rilettura funzionale dello spazio suggerisce un ulteriore tema investigativo: quello delle fonti iconografiche dei dipinti. I quadri interni raffigurano quattro sibille distese che mostrano i manoscritti delle loro profezie, riassunte dai motti vergati in caratteri romani nella parte inferiore del quadro. Adagiate in un manieristico serpentinato su un giaciglio di nubi, le sibille volgono lo sguardo al centro del soffitto e sono affiancate da putti reggenti epigrafi con onomastiche. L'identificazione di ciascuna figura è pertanto affidata, oltre che all'iconografia, desunta dai celebri precedenti di Michelangelo (cappella Sistina, 1512) e di Raffaello (cappella Chigi in Santa

Maria della Pace, 1514), ai nomi e alle citazioni latine. Sono invece assenti gli attributi tipici delle profetesse, sia quelli descritti dal domenicano Filippo Barbieri (1426-1487) nel *Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, che quelli rappresentati nel *Sibyllae et prophetae* della Biblioteca di Monaco¹⁸. A esclusione del motto della Sibilla Cumana, citazione virgiliana, gli altri versi non sono tratti da autori classici. Essi risalgono alla tradizione degli oracoli sibillini, ristampati a partire dal XV secolo sulla scorta dell'interpretazione cristologica¹⁹. Nello specifico, i motti Della Valle sono già attestati in una pubblicazione a stampa della prima metà del XVI secolo, presumibilmente databile intorno al 1520. Si tratta dei *Sibyllarum de Christo vaticinia cum appropriatis singularum figuris* del già menzionato Barbieri²⁰. Il motto della Sibilla Persica è al capitolo III; quello della Sibilla Cumana è al capitolo VIII; la Sibilla Europea è al capitolo XI e la Sibilla Eritrea è al capitolo XIII²¹. Tema ricorrente dei motti è l'incarnazione di Cristo nel grembo della Vergine. La verginità di Maria è ribadita negli oracoli delle sibille Persica ed Europea, mentre nei due restanti si conclama la discesa in terra di Cristo. Ambasciatori del messaggio divino sono gli angeli, che assistono le profetesse assise su nuvole: un'ambientazione metastorica e al tempo stesso simbolicamente confacente a un cielo ligneo.

La Sibilla Cumana è rappresentata con il sembiante di vecchiaia, in accordo con il mito illustrato da Ovidio nel XIV libro delle *Metamorfosi*: la sibilla avrebbe impetrato da Apollo l'immortalità; omettendo nella preghiera al dio la richiesta dell'eterna giovinezza, si condannò a un'irreversibile vecchiaia²². Coperta da una lunga veste panneggiata, la gamba sinistra distesa e, dietro, la destra piegata; il braccio destro è nascosto dall'epigrafe con il suo nome ("CUMAE") sorretta da un putto con una fascia a mo' di faretra; quello sinistro indica un passo della Bibbia, compimen-

¹⁷ Nei palazzi Mattei-Caetani e Spada la cappella doveva essere collocata in posizione analoga. Per approfondimenti G. BONACCORSO, *Le cappelle nei palazzi cinquecenteschi romani*, presentato al convegno *Il palazzo a Roma nel Cinquecento: architettura e decorazione*, Roma, 13-14 dicembre 2010.

¹⁸ F. BARBIERI, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, Roma 1482. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 414: *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes*, 1490-1500.

¹⁹ Gli *Oracula Sibyllina* furono raccolti a partire dall'età antica, per poi essere selezionati ed epurati degli apocrifi. Per la diffusione degli Oracoli Sibillini in età rinascimentale si veda C. SCHIANO, *Il secolo della Sibilla: momenti della tradizione cinquecentesca degli Oracoli sibillini*, Bari 2005, e ancora G. GIUSTINIANI, *Gli esordi critici di Emile Mâle: la tesi in latino sulle sibille*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age Temps Modernes", 125, 2013, 2, pp. 585-620.

²⁰ Il testo è contenuto in F. BARBIERI, *Quattuor hic compressa opuscula. Discordantie sanctorum doctorum. Sibyllarum de Christo vaticinia cum appropriatis singularum figuris. Varia Judeorum et gentilium de Christo testimonia. Centones Probe Falconie de utriusque testamenti historiis etc.*, Venezia 1520 ca. Considerando che Barbieri muore nel 1487 e che nelle *Discordantie* pubblicate l'anno seguente i componimenti non sono ancora presenti, si può attribuirne la paternità a un autore altro, a servizio dell'editore per una rielaborazione dei testi.

²¹ Devo a Claudio Schiano le preziose e dettagliate informazioni sugli oracoli di Filippo Barbieri, nonché la fondamentale indicazione cronologica delle varie edizioni.

²² OVID., *Met.*, XIV, 116-153.



Fig. 5 Sala delle Sibille in palazzo Della Valle, Roma. Particolare della decorazione del soffitto con rappresentazione, in senso orario, di Sibilla Cumana, Sibilla Europea, Sibilla Persica, Sibilla Eritrea (elaborazione grafica L. Grieco).

tichità classica, bensì nella cultura cristiana medioevale, che l'associa al motto "VIRGINIS AETERNUM VENIET DE CORPORE VERBUM" ("dal corpo della Vergine nascerà il Verbo eterno")²⁷. La Sibilla Eritrea è seduta, le gambe leggermente distese, la mano destra sulla Bibbia e la sinistra che con l'indice puntato verso il cielo. La veste panneggiata, con maniche aperte, è gonfiata sulle spalle, a creare una sorta di cappuccio, da un vento che sembra emesso, insieme alle sacre parole, dalle labbra dischiuse. Alla sua destra un putto semisdraiato regge una specchiatura con cornice dorata accartocciata con il nome "ERYTHRAEA". In basso campeggia la frase "CERNO DEI NATUM QUI SE DEMISIT AB ALTO" ("il Figlio di Dio, che sedeva nei cieli, è nato")²⁸. L'interpretazione cristologica della profezia dell'Eritrea è tradizionalmente legata a Eusebio vescovo di Cesarea (265-340 ca.), autore della *Vita di Costantino* (337) in cui è scritto che la sibilla vaticinò la venuta di Gesù²⁹. Infine, la Sibilla Persica è ritratta sdraiata, con il braccio sinistro che scarica a terra mentre volge il busto di lato verso il centro del soffitto, in direzione del quale solleva anche il braccio con la pergamena della profezia. La gamba sinistra piegata regge la Bibbia aperta, la destra, più distesa, è in primo piano, opposta in chiasmo al braccio proteso; dalla lunga veste emerge la caviglia velata da un drappo semitrasparente. I capelli acciolti con nastri, così come i panneggi, sono animati da un sacro vento. Alla destra un putto sorregge l'epigrafe onomastica "PERSICA"; sotto le parole "ILLE DEUS CASTA NASCETUR VIRGIN[E] MAGNUS" ("Dio nascerà da una casta vergine")³⁰.

Possono essere sottolineate affinità stilistiche con la produzione del fiorentino Francesco de' Rossi (1510-1563)³¹. Durante uno dei soggiorni a Roma, tra il 1531 e il 1539, il pittore, che prende il nome dal suo protettore il cardinale Giovanni Salviati (1490-1553), opera nell'oratorio roma-

to della sua profezia, vergata nel volume offerto dall'angelo inginocchiato alle sue spalle. Alla stessa profezia fa riferimento la frase di corredo: "IAM NOVA PROGENIES COELO DEMITTITUR ALTO" ("già una nuova stirpe scende dall'alto del cielo"), tratta dalle *Bucoliche* di Virgilio in cui si allude alla nascita del figlio di Asinio Pollione²³. Sempre Virgilio aveva descritto la "vegliarda" nell'Eneide, affidandole il compito di guidare il protagonista nell'oltretomba²⁴. L'identificazione della Cumana con il celebre verso virgiliano si iscrive nella lezione esegetica (1480) delle *Georgiche* di Pomponio Leto e della sua Accademia²⁵. Non si tratta di una coincidenza casuale: fu Lelio Della Valle, zio di Andrea, a difendere l'Accademia Romana e il Leto nel processo intentatogli (1468) per eresia e congiurazione dalla Curia²⁶. Alla destra la Sibilla Europea giace anch'essa in posizione serpentinata: gamba sinistra distesa in primo piano, gamba destra ritratta in secondo piano, braccio destro sollevato a reggere la profetica pergamena e braccio sinistro al di sotto, a indicare il sacro libro (fig. 6). Di fronte due putti reggono la lastra in cui è inciso il nome "EUROPAEA". A differenza delle altre, la Sibilla Europea non ha origine nell'an-

²³ VERG., *Buc.*, IV, 7.

²⁴ VERG., *Aen.*, III, 445-457; ivi, VI, 1-76.

²⁵ G. ABBAMONTE, F. STOK, *Intuizioni esegetiche di Pomponio Leto nel suo commento alle georgiche e all'Eneide di Virgilio*, in *Esegesi dimenticate di autori classici*, a cura di C. Santini, F. Stok, Pisa 2008, pp. 135-210.

²⁶ Lelio difese giuridicamente l'Accademia Romana ottenendo la scarcerazione di Pomponio Leto, come si legge in B. PLATINA, *Historia B. Platinae De vitis Pontificum Romanorum*, Colonia 1568 (prima ed. Roma 1479), p. 340.

²⁷ BARBIERI, *Quattuor hic compressa opuscula...* cit., cap. XI, f. D iv.

²⁸ Ivi, cap. XIII, f. D iv v.

²⁹ E. PAMPHILI, *De Vita Beatissimi Imperatoris Constantini*, in *Patrologiae cursus completus. Patrum graecorum XX*, a cura di J. P. Migne, Parigi 1857, pp. 909-1232.

³⁰ BARBIERI, *Quattuor hic compressa opuscula...* cit., cap. III, f. B iv.

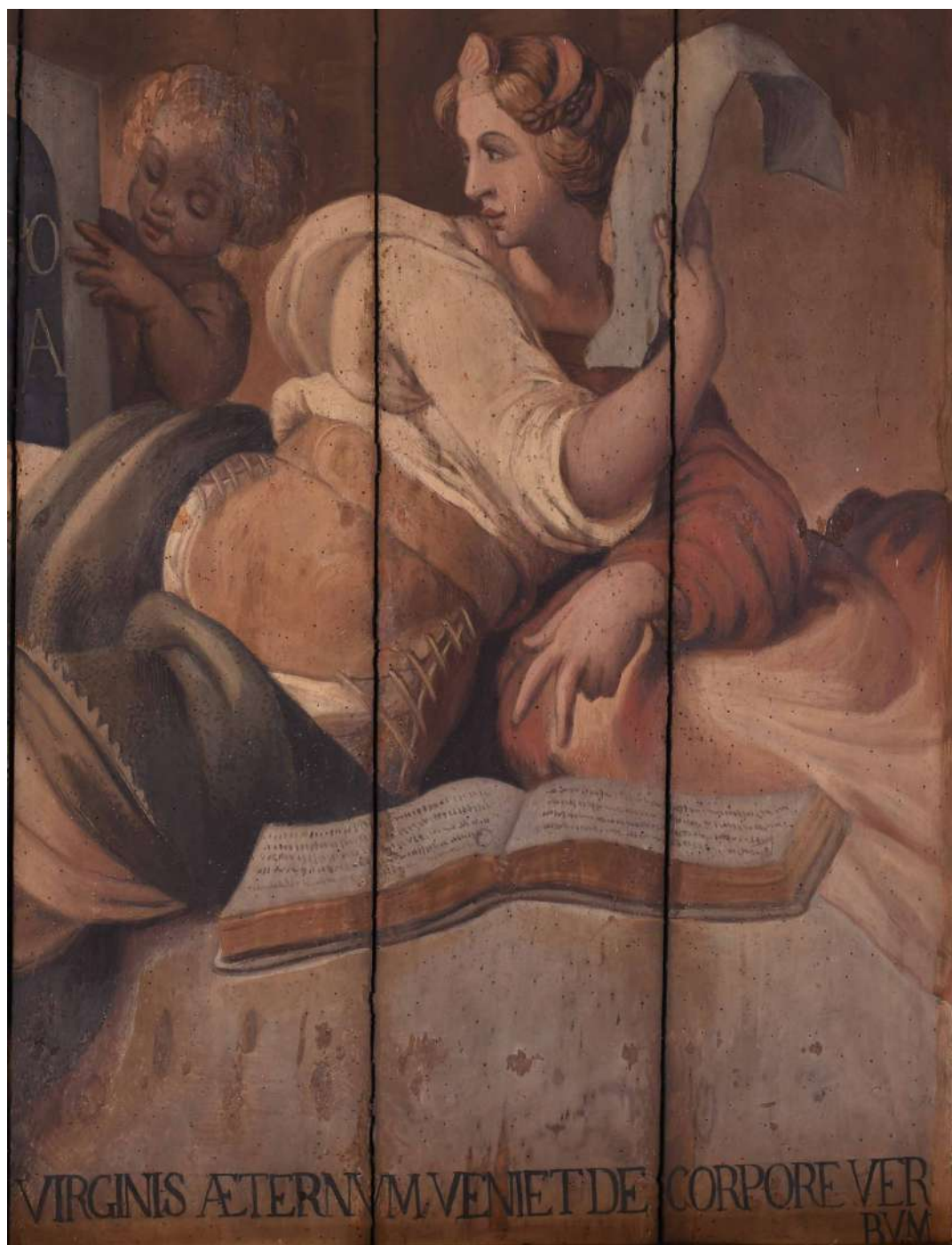
³¹ Francesco Salviati (1510-1563) o la *Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France 29 gennaio-29 marzo 1998; Paris, Musée National du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig-Goguel, Milano 1998, p. 196.

³² Paris, Musée National du Louvre, inv. nn. 753, 1658, 2751. Una sibilla attribuita al Salviati compare anche in P. GIOVIO, *Elogia Veris Clarorum Virorum Imaginibus Apposita*, Venezia 1546.

³³ D. McTAVISH, *Additions to the Catalogue of Drawings by Giuseppe Salviati, "Master Drawings"*, 42, 2004, 4, pp. 333-348: 344.

Fig. 6 Sala delle Sibille in palazzo Della Valle, Roma. Particolare della Sibilla Europea con motto oracolare in basso (foto L. Grieco).

no della confraternita fiorentina di San Giovanni Decollato, dove dipinge, tra gli altri, la *Visitazione* (1538). Nella scena compaiono due figure adagiate a terra, una sulla destra e l'altra sulla sinistra, le cui gambe distese e i busti eretti ricordano la voluttuosa carnalità delle Sibille Della Valle. Il Salviati ha già raffigurato sibille, a partire dagli studi michelangioteschi³², e di loro si occupa anche l'allievo Giuseppe Porta (1520-1575) che disegna la Sibilla Cumana nell'atto di bruciare i libri³³. Al Porta, più conosciuto come Giuseppe Salviati, sono inoltre ricondotti un'*allegoria di Roma e un Fiume*³⁴ e una sanguigna rappresentante la *Fede*³⁵. Le figure femminili distese che vi compaiono rimandano alla Sibilla Europea Della Valle: potrebbero essere l'elaborazione di un modello del maestro, al seguito del quale il Porta si reca a Roma negli anni 1539³⁶. A supporto del legame tra le Sibille Della Valle e la produzione di Francesco Salviati giunge l'affermazione di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) nella biografia dell'amico Pietro Della Valle (1586-1652): "Io non mi tratterò in rammentare a V.S. Illustrissima la magnificenza del palazzo di questo cardinale [Andrea Della Valle] [...] e con lo splendore di peregrini marmi, e pitture del Salviati"³⁷. Non si conoscono nel palazzo altre pitture o affreschi riferibili a Salviati. Rafforza inoltre l'ipotesi l'indubbia affinità tra la Sibilla Europea e una salviatesca *Figura femminile distesa con libro* del Louvre³⁸. Il disegno in questione è analizzato da Sylvie Béguin, che cita le evidenti parentele con la Sibilla Della Valle, senza tuttavia trarne esplicite conclusioni³⁹. La figura, visibilmente ispirata ai modelli michelangioteschi dell'*Aurora* medicea, sembra costituire l'ennesima variazione di un modello già sperimentato da Cecchino nel *Nudo femminile* del British Museum⁴⁰, o nel *Nudo maschile reclinato* del J.P. Getty Museum⁴¹. Certo è il legame del disegno parigino con la Sibilla Europea, cui sono aggiunti i putti reggi targa ed è cambiato il con-



testo: non un ambiente naturale ma una nuvola. Non è escluso che il medesimo disegno possa aver anche costituito il modello delle varianti sperimentate nelle altre tre Sibille.

Tra i molti interrogativi posti da questo soffitto risulta particolarmente intricato quello legato alla rammentata perizia del 1569, che non lo registra né tra le opere di falegnameria, né tra quelle di pittura. Le sue dimensioni e la conformazione peraltro non corrispondono a nessuno dei soffitti decorati elencati nel documento. Eppure, se l'ipotesi dell'attribuzione a Salviati è praticabile, il soffitto fu realizzato tra il 1531, anno dell'arrivo di Salviati a Roma, e il 1534, anno della morte di Andrea Della Valle.

Ad arricchire il quadro si aggiunge l'esistenza nel

³² G. Porta, *Allégories de Rome et d'un fleuve*, Parigi, Musée National du Louvre, Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures, RF 507r.

³³ G. Porta, *Faith*, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 290, citato in McTAVISH, *Additions to the Catalogue...* cit., pp. 337-338.

³⁴ VASARI, *Le vite...* cit., parte terza, vol. II, p. 674-675.

³⁵ G.P. BELLORI, *Vita di Pietro della Valle il Pellegrino*, in *Viaggi di Pietro Della Valle il Pellegrino*, Roma 1662², vol. I, pp. 11, 15.

³⁶ F. de' Rossi (detto il Salviati), *Figura femminile distesa con libro*, Parigi, Musée National du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 1657, citato in *Francesco Salviati...* cit., p. 196.

³⁷ La confusione tra le sibille Persica e Europea è dovuta alla conoscenza indiretta del soffitto romano, segnalato a Sylvie Béguin da Philippe Costamagna.

³⁸ F. de' Rossi (detto il Salviati), *Nudo femminile seduto, il volto girato verso sinistra*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-520, citato in *Francesco Salviati...* cit., p. 197.



Fig. 7 Scuola del Vasari (attr. F. Salviati?), Sibilla Persica (Cerreto Guidi, Villa Medicea di Cerreto Guidi e Museo storico della caccia e del territorio) (foto L. Grieco). Per concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Fig. 8 Scuola del Vasari (attr. F. Salviati?), Sibilla Europea (Cerreto Guidi, Villa Medicea di Cerreto Guidi e Museo storico della caccia e del territorio) (foto L. Grieco). Per concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.





Museo della villa Medicea di Cerreto Guidi di due tavole raffiguranti la *Sibilla Persica* e la *Sibilla Europea* (inv. Bd nn. 5248 e 5234)⁴² (figg. 7-8). Di dimensioni analoghe a quelle del soffitto Della Valle, ovvero 125x140 cm circa, le versioni fiorentine replicano le profetesse in pose e vesti identiche agli esemplari romani, ma dipinte con tocco più lieve, più pungente ed espressivo. Anche la posizione dei putti, le targhe onomastiche e i motti sono identici⁴³. Alle due tavole è apparentabile una terza che ritrae la Sibilla Cumana, esposta nel Museo Stefano Bardini di Firenze (inv. 838). Inserita all'interno di un portale ligneo, sulla sua superficie si distinguono ancora i segni dell'adattamento alla lunetta⁴⁴ (fig. 9). Possiamo ipotizzare, in via del tutto congetturale, che le tavole Della Valle siano copie degli originali salviateschi che in origine impreziosivano la cappella. Vendute alla morte del cardinale, sorte cui fu soggetta anche la celebre collezione antiquaria Della Valle, forse contestualmente allo smantellamento della cappella, le tavole originali giungono tra il XIX e il XX secolo nella collezione dell'antiquario Stefano Bardini (1836-1922), da dove due pervengono per lascito alle collezioni statali fiorentine, mentre una ri-

mane nel museo, donato al comune di Firenze⁴⁵. Della quarta non si hanno per ora notizie. Nel soffitto della cappella le tavole potrebbero essere state sostituite da speditive riproduzioni cinquecentesche; questa circostanza spiegherebbe l'omissione della perizia del 1569, in quanto repliche anonime e dunque prive di valore. L'omissione si potrebbe giustificare anche con l'ipotesi che alla data della perizia le tavole originali fossero state alienate e quelle sostitutive non ancora rimontate in situ.

Il rimpiazzo di opere vendute con copie pedissequa era prassi comune fin dal Cinquecento, costituendo una forma di risarcimento morale e culturale: a tale attitudine si conforma, in una camera attigua all'anticamera delle Sibille, la replica ottocentesca di un fregio plastico con Vittorie tauroctone, ricalcata su un celebre manufatto antico che impreziosiva il cortile⁴⁶. Se questa sostituzione fosse stata attuata, come ipotizziamo, essa dimostrerebbe l'importanza e il valore che il committente (e i suoi eredi) attribuiva al soffitto delle Sibille nella rappresentazione della cultura umanistica, esoterica e cristologica di Andrea Della Valle: un'erudizione da ostentare come attributo araldico.

Fig. 9 F. Salviati (attr.), *Sibilla Cumana* (Firenze, Museo Stefano Bardini; foto L. Grieco). Per concessione dei Musei Civici Fiorentini.

⁴¹ G.R. GOLDNER, L. HENDRIX, *European Drawings 2: Catalogue of the Collections*, Malibu 1992, pp. 112-113, n. 43.

⁴² C. MONBEIG-GOGUEL, *Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari*, in *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa: Studi in onore di Luisa Mortari*, atti del convegno (Bari, 18-20 settembre 2003), a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma 2004, pp. 203-211.

⁴³ Si fa eccezione per la "E" che completa la parola "VIRGINE" nel motto della Sibilla Persica fiorentina.

⁴⁴ *Museo Stefano Bardini: guida alla visita del museo*, a cura di A. Nesi, Firenze 2011, p. 81. Si ringraziano la direttrice Cristina Gnomi Mavarelli e il dott. Stefano Tasselli del Museo Bardini di Firenze per l'indicazione della tavola con la Sibilla Cumana.

⁴⁵ M.C. PAOLUZZA, *La famiglia della Valle e l'origine della collezione di antichità*, in *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007, pp. 147-186: 147. K.W. CHRISTIAN, *Instauratio and pietas: the della Valle collections of ancient sculpture*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno (Washington DC, 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny e E. D. Schmidt, New Haven 2008, pp. 33-65.

⁴⁶ Il fregio è ritratto da Amico Aspertini in un foglio conservato oggi al British Museum (London, The British Museum, inv. 1862,0712.395: Aspertini Album, 2r).

I SOFFITTI LIGNEI DI PALAZZO STATI CENCI MACCARANI A ROMA

The palace of Cristoforo Paolo Stati (1498-1550), built between the Pantheon and piazza Navona in the rione Sant'Eustachio, is one of the few architectures of Giulio Pippi, also known as Romano (1499?-1546) in Rome. The construction of the palace probably began before Giulio moved to Mantova in 1524, and after the marriage of Cristoforo Stati and Faustina Cenci in 1520. Despite its small size, the building has a noble and solemn appearance and rich interior decorations, comparable to those of prestigious palaces of Cardinals and Popes; in its "public" rooms the wooden ceilings and the frescoes attributable to Perino del Vaga's studio, celebrate the nobility, richness and artistic culture of its owner. The essay focuses on the analysis of the 16th century core of the palace and in particular on the wooden coffered ceilings, whose original features can be reconstructed thanks to the newly explored records of the 20th century restorations in the archives of the Technical Service of the Senate of the Italian Republic.

Come d'abitudine nell'architettura residenziale romana rinascimentale, solo le sale dei piani nobili sono arricchite da soffitti lignei, spesso a lacunari o comunque decorati: non fa eccezione palazzo Stati a Roma.

Tra le rare architetture regalate alla città natale da Giulio Pippi detto Romano (1499?-1546) spicca l'innovativo progetto di palazzo commissionato da Cristoforo Paolo Stati (1498-1550), nel rione Sant'Eustachio sulla piazza della Dogana di Terra, tra il Pantheon e piazza Navona¹. Giorgio Vasari, cronista attento e informatissimo, nella prima edizione delle *Vite* (1550) annovera il progetto tra i migliori del geniale allievo di Raffaello, le cui opere romane sono per Giulio un'eccezionale 'palestra progettuale' e un modello imprescindibile di riferimento: "fece per Roma diverse cose d'architettura a diverse persone, come il disegno della casa de li Alberini in Banchi, il quale disegnò Giulio per ordine di Raffaello; et così quel palazzo che si vede su la piazza della Dogana: che nel vero è cosa bellissima"². La costruzione, che prende avvio alla vigilia del trasferimento dell'artista a Mantova nel 1524³, viene verosimilmente a seguito del matrimonio del committente nel 1520 con Faustina, della prestigiosa schiatta dei Cenci: il parentado esige una degna residenza per la nuova famiglia e, grazie alla cospicua dote di 4.000 ducati della sposa, porta anche le risorse per realizzarla⁴. Gli Stati appartengono al patriziato municipale romano e dal XIV secolo fino all'estinzione del-

la casata nel XVII secolo, sono tra i protagonisti della vita politica, sociale e culturale della città⁵. Cristoforo Paolo, figlio di Gaspare e Bernardina Del Bufalo, è un personaggio di rilievo nell'Urbe nella prima metà del Cinquecento: è membro dell'antica ed esclusiva confraternita del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*; ordisce alleanze matrimoniali con due famiglie eminenti del patriziato romano, come i Cenci e i Paluzzi Albertoni; ricopre la prestigiosa carica di Maestro delle Strade (1545) e per ben due volte quella di Conservatore di Roma (1536 e 1548)⁶. La costruzione del suo palazzo a Sant'Eustachio presso la Dogana di Terra, in un incrocio nevralgico della città rinascimentale, si rivela strumento decisivo per illustrare la sua posizione sociale e politica attraverso una residenza ispirata nell'impianto e nel linguaggio alle autorevoli dimore cardinalizie e papali, al pari delle quali è costruita "ad veterum normam ac formam"⁷.

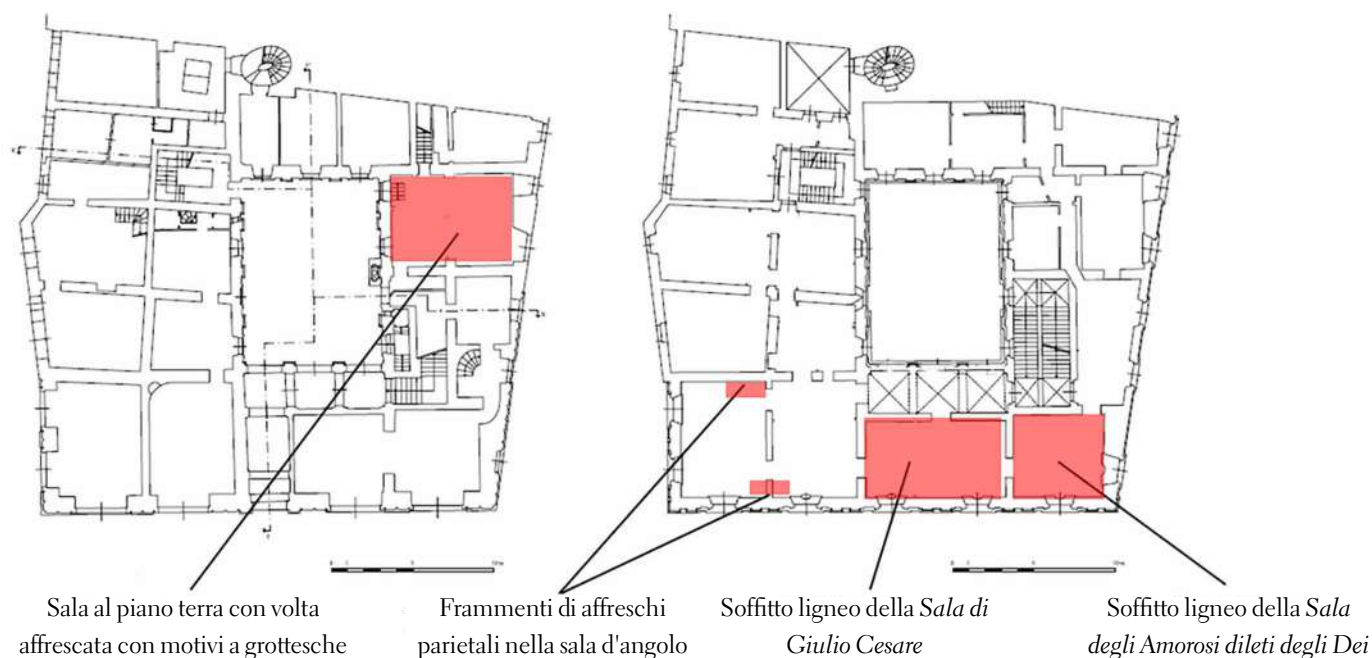
La documentazione nota insieme a quella più recentemente rinvenuta e il serrato confronto di questa con la fabbrica, ha permesso di fare nuova luce sulle fasi costruttive del palazzo, consentendo di ipotizzare che il cantiere abbia preso le mosse nei primi anni Venti del Cinquecento da un nucleo iniziale, ingrandendosi mano a mano che si acquisivano le proprietà confinanti, secondo una dinamica immobiliare ricorrente nella Roma rinascimentale⁸. La facciata sull'odierna piazza Sant'Eustachio, che risolta per due campate verso l'attuale piazza dei Caprettari e per sei – con

elementi più semplificati – sull'attuale via del Teatro Valle, costituisce quello che Arnaldo Bruschi ha definito "un involucro urbano tendenzialmente scenico"⁹: una sorta di 'maschera' che rilega ordinatamente e conferisce veste monumentale a un aggregato disomogeneo e asimmetrico di case preesistenti. I risvolti del fronte principale sui lati indicano dunque verosimilmente la consistenza del palazzo nel momento in cui viene realizzato seguendo – non sappiamo quanto fedelmente – il progetto di Giulio Romano¹⁰.

Analogamente al palazzo Baldassini di Antonio da Sangallo il Giovane, il cortile non è ampio e presenta un solo lato traforato da un loggiato ripetuto sui tre livelli, che al piano nobile e al primo piano verrà in seguito tamponato¹¹; la tripla loggia sarà riaperta alla fine del secolo scorso, nel corso del restauro del palazzo, nel frattempo passato (1972) in proprietà del Senato della Repubblica¹². Se si osservano poi con attenzione i fronti del cortile, si nota ancora oggi come le pareti verso piazza dei Caprettari e verso l'adiacente palazzo Medici-Lante presentino evidenti disomogeneità murarie e nella definizione degli elementi architettonici rispetto alle altre due: la loro realizzazione è dunque probabilmente avvenuta in un secondo momento rispetto a quella del nucleo originario.

Quest'ultimo consisteva dunque con tutta probabilità in un impianto asimmetrico a L, corrispondente al blocco del fronte principale unito a quello laterale verso il palazzo della Sapienza,





Sala al piano terra con volta affrescata con motivi a grottesche

Frammenti di affreschi parietali nella sala d'angolo

Soffitto ligneo della Sala di Giulio Cesare

Soffitto ligneo della Sala degli Amorosi dilette degli Dei

¹ Sulla storia del palazzo si vedano: C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, II, Tübingen 1973, pp. 322-326; L. GARELLA, G. MARCHETTI, A.M. COMPAGNA, *Palazzo Stati-Cenci-Maccarani*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma, Pantheon, Bari, Castello Svevo, luglio 1984), Roma 1984, pp. 333-355; F. BORSI, F. QUINTERIO, G. MAGNANIMI, *Palazzo Cenci*, Roma 1989; M. ANTONUCCI, *Il Palazzo Stati Cenci Maccarani. Storia di una fabbrica romana alla luce di nuovi documenti*, in corso di pubblicazione. Sul progetto cinquecentesco di Giulio Romano, si vedano come riferimenti: C.L. FROMMEL, *Le opere romane di Giulio*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, Museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 97-134, in particolare le pp. 117-126; Id., *Palazzo Stati Maccarani*, ivi, pp. 294-295.

² G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, II, Torino 1991, p. 831.

³ Il recente dibattito sulla datazione dell'opera si è diffuso in particolare sulla possibile relazione della costruzione di palazzo Stati con gli ambiziosi piani avviati in quest'area da papa Leone X, incentrati sul progetto di un grande palazzo mediceo affidato dapprima a Giuliano da Sangallo e poi al nipote Antonio da Sangallo il Giovane: si rimanda a tale proposito alla sintesi con bibliografia precedente in M. ANTONUCCI, *Il palazzo Stati di Giulio Romano e la "cittadella medicea" di Leone X: conflitti e alleanze nelle trasformazioni urbane nella Roma del primo Cinquecento*, in *Congiure e conflitti. L'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura*, atti del convegno internazionale (Roma, 3-5 dicembre 2013), a cura di M. Chiabò, M. Gargano, A. Modigliani, P. Osmond, Roma 2014, pp. 433-457.

⁴ Il 18 marzo 1520 sono stipulati i doppi patti nunziali tra i fratelli Cristoforo Paolo e Lucrezia Stati da una parte e i fratelli Faustina e Geronimo Cenci dall'altra: Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Collegio Notai Capitolini*, notaio Sabas Vannutius, vol. 1837, cc. 84-85 e 115 r-v.

⁵ Diversi membri della famiglia, oltre a fare parte della confraternita del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, ricoprono le prestigiose cariche di Conservatore di Roma (Paolo, 1398; Lello, 1431; Cristoforo Paolo, 1536 e 1548) e di Maestro delle Strade (Cristoforo Paolo, 1545). Lello di Paolo Stati è inoltre, come ricorda Stefano Infessura nel suo *Diario*, fra i sette procuratori che nel 1434 tentano di instaurare la Repubblica a Roma dopo la fuga di papa Eugenio IV (P. ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, IV (Rione Campo Marzio, rione S. Eustachio), a cura di C. Mungari, Firenze 1983, p. 142; T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, con note e aggiunte di C.A. Bertini, II, Bologna 1967, p. 198).

al quale si agganciava il cortile rettangolare: un'ipotesi confortata dall'analisi sia della composizione planimetrica che delle murature interne, e che trova conferma indiretta nella presenza delle fastose decorazioni con le insegne degli Stati negli ambienti al piano terra su via del Teatro Valle e nelle sale al piano nobile affacciate sul fronte principale (fig. 2)¹³.

L'ampia sala al piano terra oggi detta della libreria, prospettante su via del Teatro Valle, presenta una grande volta a padiglione affrescata con al centro lo stemma degli Stati (fig. 3), circondato da una cornice rettangolare a formelle e da fasce con un motivo a girali di foglie d'acanto, bordata all'imposta da riquadri pompeiani a fondo nero incorniciati da fasce verticali con fregi a grottesche: un apparato che presenta evidenti analogie con le decorazioni di Giulio Romano e dalla sua bottega a villa Turini poi Lante (1515 sgg) al Gianicolo, e dunque risale verosimilmente alle prime fasi del cantiere¹⁴. Questa sala era forse un *triclinium*, ovvero una sala da pranzo riservata al padrone di casa e i suoi ospiti più familiari, come ha ipotizzato Christoph Frommel¹⁵: una funzione rappresentativa che avrebbe giustificato la esibizione dell'araldica dinastica e di una decorazione pittorica tanto raffinata. La presenza di una sala da pranzo o di rappresentanza negli appartamenti al piano terra, forse usati d'estate perché più freschi, non è infrequente nei palazzi romani coevi: ad esempio, un ambiente analo-

go è presente anche nel palazzo di Pietro Massimo di Baldassarre Peruzzi, dove al piano terreno troviamo una grande sala con decorazioni a grottesche, attribuite proprio a Giulio Romano¹⁶. Gli altri ambienti del piano terra non presentano decorazioni altrettanto fastose, poiché erano in gran parte destinati sin dall'inizio – come accadeva molto frequentemente nei palazzi romani del primo Cinquecento – a botteghe e ad attività commerciali, fornendo un servizio ai pellegrini grazie alla loro nevralgica localizzazione, e un reddito non trascurabile al proprietario¹⁷.

Al piano nobile, i soffitti sono in legno e con tutta probabilità sono stati realizzati più tardi rispetto agli affreschi del *triclinium*, come suggeriscono i documenti e il confronto con esempi analoghi a Roma. Queste sale erano destinate alla rappresentanza della residenza padronale, come testimoniano gli apparati decorativi votati alla celebrazione dinastica degli Stati.

Salito l'ampio e luminoso scalone a rampe parallele, si accede al salone, di larghezza uguale a quella del cortile, attraverso una loggia ad arcate a tutto sesto inquadrata da un ordine di snelle paraste ioniche (fig. 1). Questo ambiente aperto svolge la funzione di un vero e proprio vestibolo: un dispositivo originale, ma non infrequente nei palazzi romani coevi o di poco posteriori: è adottato tra le altre nelle ricche dimore dei cardinali Raffaele Riario (poi palazzo della Cancelleria) e Andrea della Valle, poi nel palazzetto san-



gallesco di Melchiorre Baldassini, nei palazzi di Pietro e di Angelo Massimo sulla *via Papalis* e in quello, più tardo, di Giacomo Mattei. In questi edifici un pianerottolo loggiato o aperto con finestre sul cortile (palazzo della Valle) è coperto da un soffitto ligneo a lacunari, la cui solennità anticipa quella delle sale alle quali esso dà accesso¹⁸. Diversamente dagli esempi citati, a palazzo Stati la loggia-vestibolo è coperta da sobrie voltine a crociera, che si contrappongono alle coperture lignee più o meno elaborate delle sale principali affacciate su piazza Sant'Eustachio: di queste, due mostrano degli splendidi controsoffitti a lacunari, che rivestivano un solaio rustico della stessa misura (recentemente sostituito da un impalcato metallico, come vedremo meglio più avanti); la

terza, posta sull'angolo con piazza dei Caprettari, presenta un semplice soffitto a travi ortogonali e conserva tracce di affreschi parietali. Rimangono ignoti gli artisti e gli artigiani che lavorarono alla realizzazione dei soffitti di palazzo Stati, e quasi nulla si conosce sui materiali e le fasi della costruzione, non essendo disponibili ad oggi alcuna documentazione sul cantiere cinquecentesco. Possiamo però supporre, osservando la complessità del disegno e l'accuratezza dell'esecuzione, che la realizzazione di questi manufatti sia da ricondurre a un artigiano di sofisticata abilità, come ce n'erano molti attivi a Roma in quegli anni e nei decenni successivi¹⁹. La sala centrale, di 5,30x9,60 metri circa (attualmente suddivisa da una parete lignea in due am-

pagina 101

Fig. 1 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Fronte loggiato del cortile interno (foto M. Antonucci).

Fig. 2 Piante del piano terra e del piano nobile di palazzo Stati, con indicazione delle sale in cui sono presenti affreschi e apparati decorativi con l'araldica familiare (elaborazione grafica di M. Antonucci; disegno di L. Cenci, S. Orsini, A. Salini, B.L. Tomatore, basato sul rilievo del palazzo del 1976-77).

Fig. 3 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Volta della sala al piano terreno affrescata con motivi a grottesche (da Giulio Romano... cit., p. 75).

⁶ AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane...* cit., II, p. 198.

⁷ La frase è ripresa dalla nota incisione di Antonio Lafrery, che nel suo *Speculum Romanae Magnificentiae* (1549), raffigurante il fronte principale del palazzo, lo indica come "Palatium Pauli Stacij e regione divi Eustachij ad veterum normam ac formam, recens exstructum".

⁸ ANTONUCCI, *Il Palazzo Stati Cenci Maccarani...* cit.

⁹ A. BRUSCHI, *L'architettura dei palazzi romani della prima metà del Cinquecento*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1996, pp. 1-109: 80.

¹⁰ L'architetto lascia Roma nella seconda metà del 1524 e, considerando la data del 1529 incisa sul timpano di un'edicola del piano nobile, possiamo supporre che abbia potuto seguire forse solo la costruzione del piano terra; i registri successivi è plausibile che siano stati realizzati sotto la direzione di un altro architetto – forse un collaboratore di Giulio – in base al suo disegno.

¹¹ La prima testimonianza nota che evidenzia la chiusura del loggiato consiste in un rilievo del primo piano del palazzo operato nel 1810 per realizzare la suddivisione in due appartamenti, rinvenuto nell'Archivio Maccarani presso l'Archivio Storico Capitolino (Roma, Archivio Storico Capitolino, *archivio Maccarani*, vol. 21, fasc. 16); non sappiamo però con esattezza quando questa chiusura sia avvenuta (ANTONUCCI, *Il Palazzo Stati Cenci Maccarani...* cit.).

¹² Sui lavori di ristrutturazione e restauro del palazzo in occasione dell'insediamento di uffici del Senato della Repubblica Italiana, operati tra il 1976 e il 1981, si vedano *Palazzo Cenci-Maccarani*, Roma 1981; F. BORSI, *Il Senato a Palazzo Cenci*, in BORSI, QUINTERIO, MAGNANIMI, *Palazzo Cenci...* cit., pp. 9-40.

¹³ Sugli apparati decorativi del palazzo Stati, si vedano G. MAGNANIMI, *Gli affreschi di Palazzo Stati Cenci*, in BORSI, QUINTERIO, MAGNANIMI, *Palazzo Cenci...* cit., pp. 73-93; P. TOSINI, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzzo da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci*, in *Curia Senatus Egredia. I palazzi del Senato*, a cura R. Di Paola, Roma 2003, pp. 137-149.

¹⁴ FROMMEL, *Le opere romane di Giulio...* cit., p. 125; TOSINI, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzzo da Todi...* cit., pp. 139-141.

¹⁵ FROMMEL, *Le opere romane di Giulio...* cit., p. 125.

¹⁶ V. CAFÀ, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia 2007, p. 220.

¹⁷ Si veda C. CONFORTI, *Palazzi con botteghe nella Roma moderna*, in *Il mercante patrizio: palazzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, a cura di D. Calabi, S. Beltramo, Milano 2008, pp. 131-137.

¹⁸ Si vedano come riferimenti BRUSCHI, *L'architettura dei palazzi romani...* cit., pp. 22-25 e 87-91; A. HAASE, *I soffitti lignei a palazzo Mattei Paganica*, in *Palazzo Mattei di Paganica...* cit., pp. 317-335; A. BRUSCHI, *Roma, dal sacco al tempo di Paolo III (1527-50)*, in *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 160-207, in particolare pp. 166-175.

¹⁹ Sugli intagliatori e le maestranze attive a Roma nel Cinquecento, si vedano come utili riferimenti P. ANDERSON, *Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the role of carpenters in Cinquecento and Seicento Rome*, "Pantheon", LVII, 1999, pp. 90-103; G. SIMONE, "Di legname più eccellenti che fusseno in Roma": l'intagliatore Flamimio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, I, Firenze 2013, pp. 287-306.



²⁰ Si veda come riferimento a tale proposito C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353.

²¹ A. GHISETTI GIARVARINA, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma 1990, p. 75 e tav. 42.

²² A. BRUSCHI, *Cordini Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 3-23; P. ZAMPA-À. BRUSCHI, *Giamberti Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 273-287.

bienti), alla quale si accede dalla loggia-vestibolo attraverso un elegante portale ionico, è coperta da un controsoffitto ligneo bordato da una raffinata cornice decorata con ovoli e dardi, ripartito in tre campi dalle travi principali parallele al lato minore (fig. 4). Nel campo centrale più ampio, una semplice cornice liscia punteggiata da piccole borchie a rosette disegna un quadrato e, attraverso dei brevi ponti che partono dalla metà dei quattro lati, prosegue a formare al centro un ovale, al cui interno è uno scudo accartocciato con lo stemma gentilizio degli Stati – due leoni affrontati che sorreggono una corona di alloro – sovrastato da un elmo nobiliare con bavaglia abbassata incorniciato da foglie d'acanto. Negli spazi ritagliati tra il quadrato e l'ovale, ruggiscono in ciascuno dei quattro angoli i leoni rampanti della divisa dinastica. Nei due campi laterali minori, la stessa cornice liscia borchziata disegna un sistema geometrico più complesso, formato da un ottagono centrale, che ospita una grande borchia con una rosetta al centro circondata da petali a raggiera, e da due rettangoli laterali che inquadrano i leoni araldici.

I lacunari hanno una apprezzabile profondità, e sono connessi al tavolato di base da un articolato *kymation* che ne foderà lo spessore, composto da fasce fittamente decorate con motivi diversi (fusarole, perline, ovoli, palmette) che impreziosiscono il manufatto. I profili delle superfici ritagliate dalle figure geometriche e dai ponti sono bordati da una decorazione di piccole foglie lisce, mentre una cornice di grosse perle, denominata all'epoca 'rosario', ribatte all'interno, in ognuno dei campi del tavolato, la forma ritagliata dalla cornice borchziata e dalle forme poligonali. La particolare sequenza di figure geometriche che compongono questo soffitto ricorre frequentemente nelle decorazioni cinquecentesche, sia pittoriche, che lapidee che a stucco; essa – che deriva, com'è noto, da esempi classici, nei quali era impiegata in volte a stucco o dipinte, in pavimenti e nelle alte zoccolature delle pareti – fu ripetutamente disegnata dagli artisti rinascimentali e riproposta tra gli elementi decorativi delle città e delle corti italiane ed europee (fig. 5)²⁰. La partitura del soffitto di palazzo Stati mostra in particolare un'analogia stringente con quello della loggia-vestibolo del piano nobile del palazzo di Angelo Massimo di Giovanni Mangone, così come la raffigura Aristotele da Sangallo nel disegno degli Uffizi 1886 Ar (fig. 6)²¹. La cerchia sangallescica, di cui Mangone fa parte, è tra i protagonisti nel disegno e nella realizzazione di soffitti lignei a Roma: i Sangallo hanno infatti una formazione da legnaioli, a partire dai fratelli Giuliano e Antonio il Vecchio, che realizzano tra gli altri il soffitto ligneo di Santa Maria Maggiore (1493-1500 ca.), per proseguire con il nipote Antonio il Giovane, al quale si devono lo splendido soffitto ligneo nel santuario di Santa Maria della Quercia a Viterbo (1518) e numerosi disegni per i soffitti nei suoi palazzi romani a partire da quello per il cardinale Alessandro Farnese²². I soffitti lignei riconducibili alla cerchia sangallescica, nei quali si combinano conoscen-



Fig. 4 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Soffitto ligneo cassettonato della sala di Giulio Cesare al piano nobile (Roma, ASTSR).

Fig. 5 Rilievo della decorazione della volta di un edificio antico in una pagina del Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, f. 13v).

Fig. 6 Aristotele da Sangallo, disegno del soffitto e della porta laterale della loggia al piano nobile del palazzo di Angelo Massimo (da Ghisetti Giavarina, *Aristotele da Sangallo... cit.*, tav. 42).

za dell'antico, ricchezza creativa e virtuosismo tecnico, possono dunque essere verosimilmente uno dei modelli di riferimento per il disegno di quelli nel palazzo Stati.

Il controsoffitto della seconda sala, posta sull'angolo tra piazza Sant'Eustachio e via del Teatro Valle, delle dimensioni di 5,60x6,30 metri, consiste in un unico campo, bordato da una cornice di foglie frappate, all'interno del quale una serie di figure geometriche collegate da ponti compongono un disegno di notevole complessità formale e raffinatezza tecnica (fig. 7). Lo stemma degli Stati campeggia in uno scudo a cartoccio al centro di un grande ovale, che si connette, attraverso quattro bracci disposti secondo una croce, ad altrettanti rettangoli: all'interno di questi ultimi, in due ai lati opposti è ribattuto lo stemma fami-

liare, mentre negli altri due è allogata una figura chimerica di leone con la coda pisciforme. A completare questo disegno, agli angoli del soffitto troviamo quattro ottagoni al centro di croci minori, composte da brevi ponti che li connettono ai rettangoli e ai bordi perimetrali. I profili delle superfici ritagliate dalle figure geometriche e dai ponti sono bordati da una decorazione di piccole foglie lisce, mentre i campi all'interno sono ribattuti da una cornice a perline e fusarole (fig. 8). Questa multiforme sequenza di geometrie, che concatena ottagoni e rettangoli, quadrati e cerchi, sovrapposti a figure cruciformi, è anch'essa riconducibile all'imitazione di esempi antichi (i soffitti a lacunari di marmo o di stucco dei monumenti romani, o gli intradossi degli archi trionfali), ed è molto diffusa negli edifici cinquecente-



²³ CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit., pp. 314-315.

²⁴ HAASE, *I soffitti lignei a palazzo Mattei Paganica...* cit.; ID., *Stanza di Amore e Psiche e stanza del Perseo: i due soffitti lignei*, "Archivium Arcis", I, 1987, pp. 17-49; B. CONTARDI, *I superstiti soffitti farnesiani di Castel Sant'Angelo*, ivi, pp. 50-57; L. GRIECO, *I soffitti lignei di palazzo della Valle Del Bufalo a Roma (XV-XVI)*, tesi di laurea, Università di Roma Tor Vergata, 2015-2016; A. CREMONA, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 97, 2009, pp. 17-34.

²⁵ *Lavori di ristrutturazione palazzo Cenci e indicazione in merito al tipo di rifinitura da eseguire e proposte sui modi di intervento*, 29 novembre 1979. Roma, Archivio del Servizio Tecnico del Senato della Repubblica (d'ora in avanti ASTSR), *Palazzo Cenci. Acquisizione immobile e documentazione lavori di ristrutturazione 1980-81*.

²⁶ Per le coloriture in uso nei soffitti lignei romani cinquecenteschi, si veda CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit., in particolare pp. 311-312.

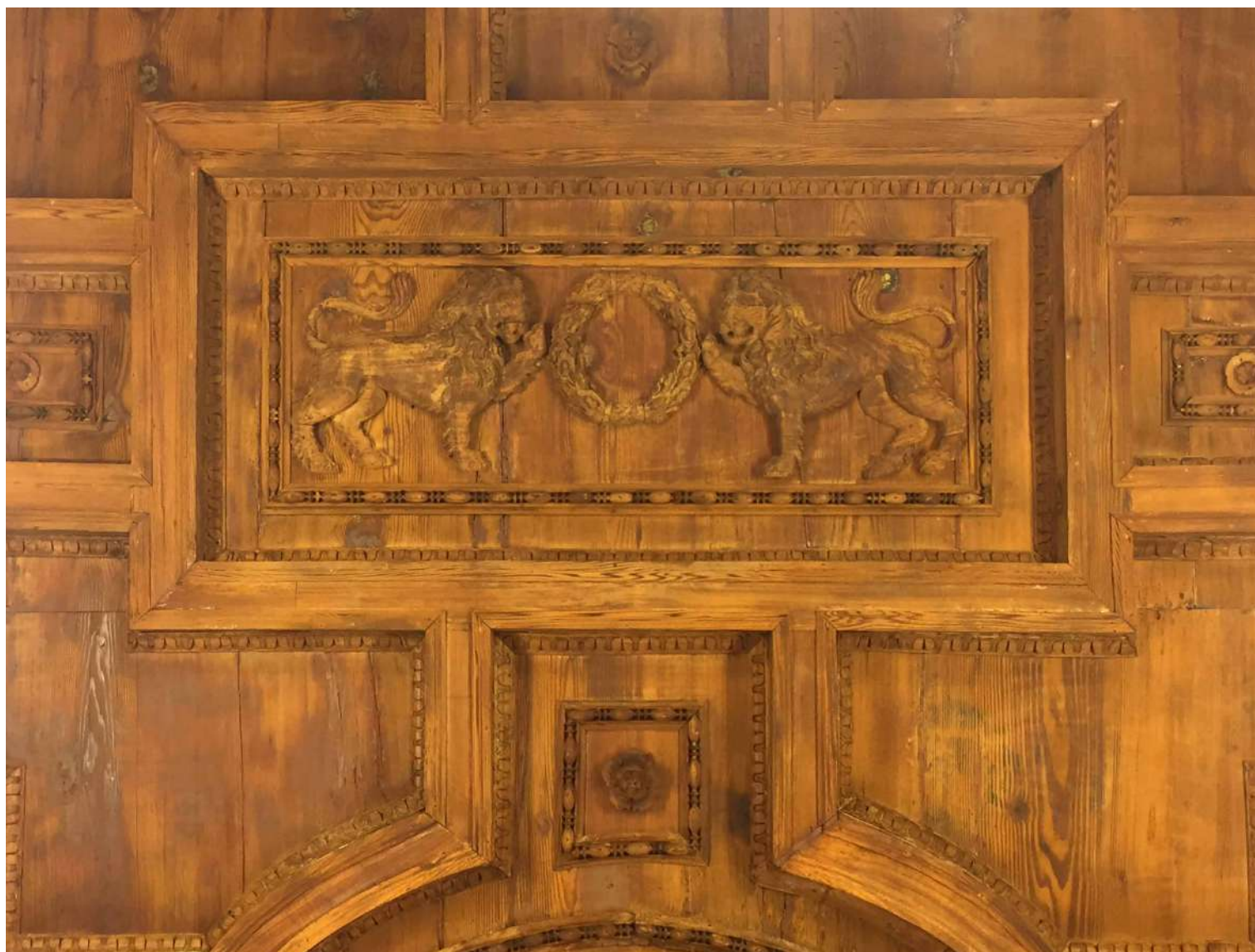
²⁷ L'intervento è consistito nella scartavetratura, nell'inserimento di tasselli lignei per compensare spaccature e lacune, la stesura di un impregnante antifunghi e la lucidatura con gommalacca.

²⁸ ASTSR, *Palazzo Cenci. Acquisizione immobile e documentazione lavori di ristrutturazione 1980-81*.

schi in ambito romano. Nel continuo rimando tra rappresentazione e costruzione, nelle sale dei palazzi patrizi ritroviamo questo particolare disegno sia nelle decorazioni ad affresco di volte e soffitti (un caso esemplare è la volta dello scalone d'ingresso all'appartamento papale nella rocca di Giulio II ad Ostia, fig. 9), sia nei soffitti lignei²³. È in particolare in età farnesiana che vengono realizzati un cospicuo numero di soffitti "all'antica" caratterizzati da queste complesse configurazioni geometriche: tra i più significativi, quelli delle sale di Perseo e di Amore e Psiche in Castel Sant'Angelo (1545-50); delle sale dei Trionfi, delle Oche e della Lupa nel palazzo dei Conservatori sul Campidoglio (1544); delle sale del palazzo di Pietro Massimo (1535-40). Analoghi disegni si ritrovano poi in diversi soffitti presenti in opere sangallesche come il palazzo di Eurialo Silvestri (oggi Rivaldi) e la chiesa di Santo Spirito in Sassia (fig. 10). Una tradizione figurativa e tecnica che prosegue e si sviluppa poi anche nel-

la seconda parte del secolo: tra gli esempi più significativi, i soffitti del palazzo Farnese; della sala della Corona nel vicino palazzo Della Valle e di quelle del palazzo di Giacomo Mattei²⁴.

Molti soffitti lignei cassettonati cinquecenteschi, compresi quelli appena elencati, sono corredate da vivaci policromie, spesso polimateriche. In palazzo Stati invece, allo stato attuale, in entrambe le sale al piano nobile essi mostrano il legno naturale a vista, come si verifica per esempio nei magnifici soffitti di palazzo Farnese a Roma. Con molta probabilità non era tuttavia questa la condizione originaria di palazzo Stati: i documenti dei restauri dell'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, rinvenuti presso gli archivi del Servizio Tecnico del Senato della Repubblica, testimoniano infatti la presenza di una coloritura, poi abrasa – anche se non sappiamo quanto fedele a quella originaria, in assenza di ulteriori informazioni. In un documento del 1979 si legge infatti: "Per quanto riguarda il tipo di rifinitu-



re apparenti in vista, occorrerà dividere i soffitti a calce che sono tinteggiati e soffitti verniciati, che dovranno essere sverniciati o sabbati per riportarli al legno naturale, mentre i soffitti tinteggiati saranno, dopo un trattamento antiparassitario e antifungicida, tinteggiati per riportarli allo stato primitivo”²⁵. Dunque, mentre nelle sale più piccole affacciate sui prospetti laterali, in cui erano presenti soffitti lignei “a regolo per convento” dipinti a tempera con semplici disegni geometrici, si è intervenuto ripristinando le coloriture ritenute originarie, nei soffitti a lacunari delle sale di rappresentanza si sono completamente rimosse tutte le finiture preesistenti, in nome del recupero di un presunto stato originario.

La presenza di una coloritura, sia sui campi del tavolato che sulle cornici, è testimoniata anche dalla documentazione fotografica realizzata prima di questo intervento radicale (figg. 11-12). Malauguratamente le fotografie sono in bianco e nero e tacciono sulle cromie: possiamo però ipo-

tizzare, per analogia con analoghi manufatti coevi, una finitura con dorature delle parti in rilievo e una pittura dei campi di fondo e intermedi con azzurro o blu e rosso²⁶. Questa ipotesi è confortata dal fatto che la presenza di tracce di colore blu in alcune parti del tavolato della sala maggiore è osservabile nelle fotografie che documentano il più recente restauro del controsoffitto della sala centrale realizzato nei mesi aprile-giugno 2015, che ha riguardato solo le finiture superficiali²⁷.

Nel citato documento del 1979 si parla anche di interventi di “consolidamento delle parti fatiscenti con la sostituzione di pezzi mancanti o rotti, quali travetti, pannelli scomiciati o semplici listelli e fascette” e della realizzazione di una “riquadatura perimetrale con fascioni da ripristinare lungo il perimetro dei soffitti in modo da ricostruirli come erano in origine”²⁸. Osservando i soffitti di entrambe le sale, si nota infatti come molte parti sia delle figure decorative che degli elementi geometrici siano state sostituite, e come

Fig. 7 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Soffitto ligneo cassettonato della sala degli Amorosì dilette degli Dei, al piano nobile (Roma, ASTSR).

Fig. 8 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Dettaglio del soffitto ligneo della sala degli Amorosì dilette degli Dei al piano nobile (foto M. Antonucci).

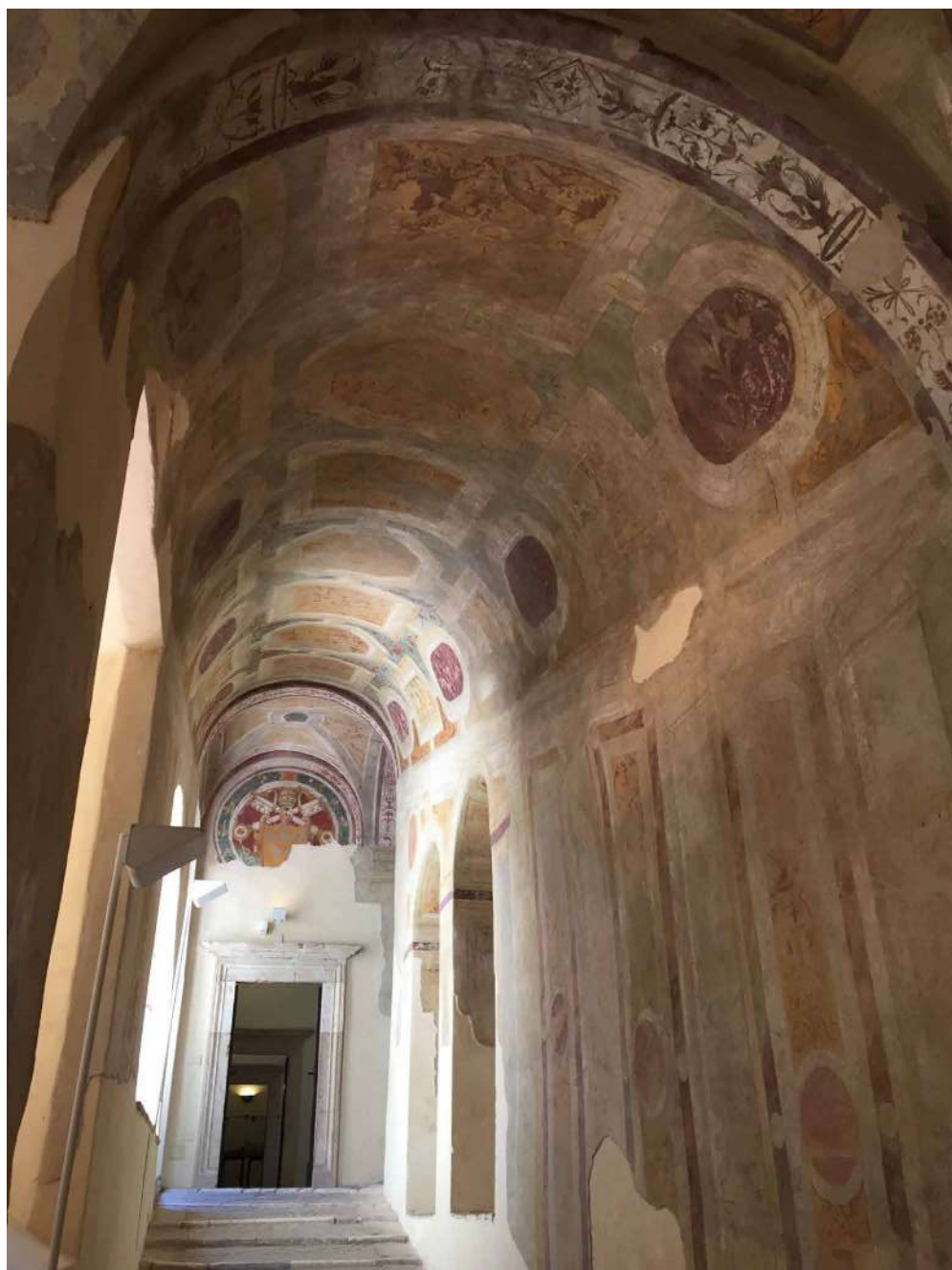


Fig. 9 Castello di Giulio II, Ostia. Scalone (foto M. Antonucci).

Fig. 10 Antonio da Sangallo il Giovane, disegni di schemi geometrici per soffitti lignei per la chiesa di Santo Spirito a Roma (Firenze, GDSU, 2153 A).

ficienza delle sezioni già inizialmente adottate, del degrado causato dall'azione del tempo ed a causa del fatto, inoltre, che gli interventi di rinforzo eseguiti in epoche successive sono stati talmente episodici e casuali da portare ad un complesso estremamente disordinato²⁹: pertanto si è proceduto “alla costruzione di nuovi solai in ferro in sostituzione di quelli in legno”²⁹. Una pratica, questa, del resto frequente in casi analoghi di restauri novecenteschi di soffitti lignei a Roma e altrove, motivata da problemi strutturali, che spesso ne ha alterato il funzionamento del sistema statico³⁰. I nuovi solai portanti sono stati realizzati con una lamiera grecata tipo Elia, dal modulo di passo di 360 mm e altezza di 55 mm e dello spessore di 0,8 mm, completa di soletta di riempimento in calcestruzzo cementizio³¹.

Insieme ai solai e ai controsoffitti lignei, anche le decorazioni pittoriche presenti nel palazzo sono state oggetto di intervento nel corso dei lavori di restauro, restituendo alle sale le vivaci cromie e i raffinati disegni originari, sia in quella con grottesche del piano terra che in quelle al piano nobile. In queste ultime, sono presenti dei frammenti di affreschi parietali nella cosiddetta sala Rossa sull'angolo tra piazza Sant'Eustachio e piazza dei Caprettari, mentre nelle altre due sale sul fronte principale troviamo un apparato decorativo debitore della tradizione iconografica dei bassorilievi romani antichi, frequentemente impiegato nei palazzi di età quattro e cinquecentesca a Roma e in altre città³²: una fascia figurata che si dispiega lungo tutto il profilo superiore dei muri agganciandosi ai sovrastanti soffitti lignei, dei quali riprende le partiture. Un dispositivo dunque che, come osservato da Claudia Conforti, “istituisce una stringente biunivocità con il soffitto ligneo, attestandosi come raffinata sutura figurativa tra superfici murarie verticali e superfici lignee orizzontali”³³.

Tutti gli studi più recenti concordano nell'attribuire l'esecuzione dei fregi connessi ai controsof-

²⁹ ASTSR, N. Censimento 1131, *Relazione tecnica sulle strutture orizzontali* - ing. Francesco Novelli, (s.d.).

³⁰ Si veda a tale proposito C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Restauri novecenteschi di soffitti lignei a Roma*, in *AID Monuments 2015. Materials Techniques Restoration for architectural heritage reusing*, atti del convegno (Perugia, 13-16 maggio 2015), a cura di C. Conforti, V. Gusella, 2 voll., Ariccia 2016, I, pp. 467-485.

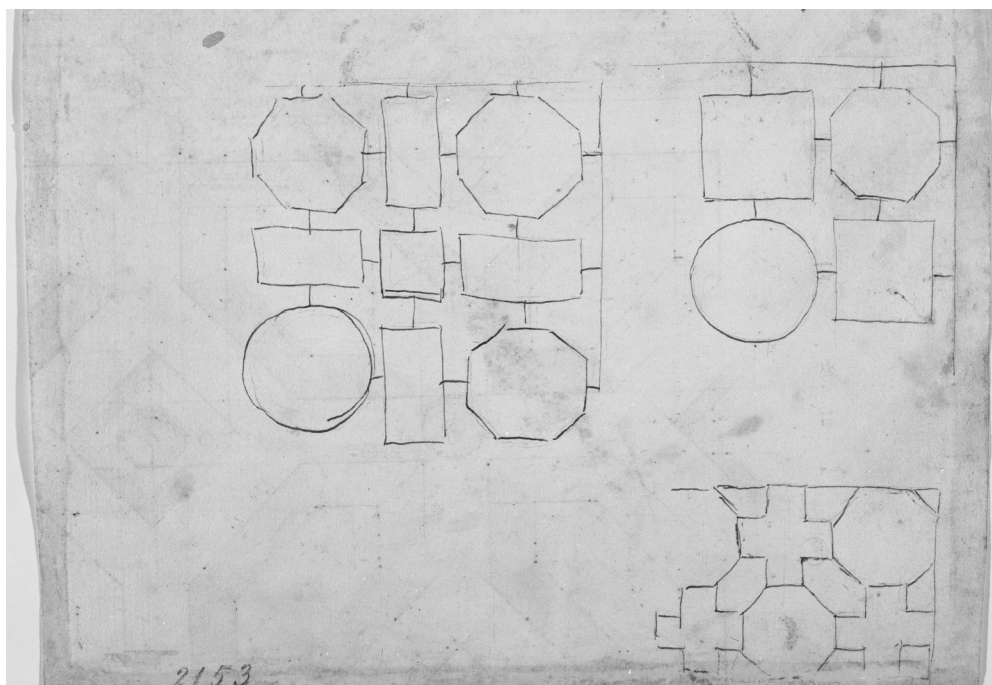
³¹ ASTSR, N. Censimento 1176.

³² Si veda come riferimento a tale proposito il recente volume *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, sous la direction de A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Paris 2016, cui si rimanda per gli approfondimenti e la bibliografia precedente.

³³ CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit.; si veda anche C. CONFORTI, *Ultimo erit, ut ornes – “ultimo verrà l'ornamento”: fregi dipinti e architettura*, in *Frises peintes...* cit., pp. 359-366.

le cornici perimetrali a ovoli e dardi siano state in più punti integrate con elementi dal disegno semplificato, in modo da evidenziare e distinguere l'intervento novecentesco. Inoltre, in particolare nella sala sull'angolo con via del Teatro Valle, si nota come gli elementi del tavolato presentino in più porzioni chiodature e viti che li assicurano alla base di sostegno, verosimilmente inseriti in occasione di tali opere di consolidamento. In questa occasione, oltre che sui controsoffitti si è intervenuto anche sui preesistenti solai che sostenevano il piano di calpestio degli ambienti soprastanti, già oggetto di precedenti opere di rinforzo, ma ormai ritenuti non più “in condizione di portare con sicurezza i normali carichi prevedibili, a causa della scarsità ed insuf-

fitti lignei di palazzo Stati alla celebre bottega di Pietro di Giovanni Bonaccorsi detto Perino del Vaga (1501-1547), in particolare ai collaboratori del maestro nella decorazione dell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo e nel palazzo dei Conservatori negli anni 1544-50: Luzio Luzi da Todi detto Luzio Romano e il bolognese Prospero Fontana³⁴. L'evidente affinità tra i fregi delle sale di palazzo Stati e quelle di Castello – in particolare quelle di Perseo e di Amore e Psiche – porta a considerare infatti che i primi siano stati realizzati dalle stesse mani e negli stessi anni dei secondi. Se ciò è vero, le decorazioni al piano nobile risalirebbero a un periodo successivo alle prime fasi di costruzione del palazzo, e possiamo verosimilmente ipotizzare che anche i controsoffitti lignei siano stati realizzati negli stessi anni – come già suggerito dalle analogie in precedenza rilevate con altri esempi risalenti al periodo farnesiano. I temi iconografici dei fregi forniscono una precisa identità alle due stanze, denominate dagli studiosi rispettivamente *sala degli Amatori diletti degli Dei* e *sala con scene di storia o*, più recentemente, *sala di Giulio Cesare*. Jan de Jong ha infatti riconosciuto nelle scene presenti in quest'ultima, precedentemente individuate da Giuseppina Magnanimità come generiche “scene di storia antica”, alcuni episodi della vita di Cesare così come è narrata da Svetonio e Plutarco; l'identificazione è stata accolta e confermata anche da Patrizia Tosini³⁵. Secondo De Jong, dunque, il committente degli affreschi sarebbe da individuare in Cesare Stati, figlio di Cristoforo Paolo: e in base a questa ipotesi lo studioso sposta in avanti la loro realizzazione agli anni 1553-1561. Tosini invece avanza un'ipotesi più convincente: ovvero che il committente sia Cristoforo Paolo, il quale avrebbe incaricato Perino di realizzare la decorazione delle sale del piano nobile del palazzo per celebrare prima le sue seconde nozze con Quintilia Paluzzi Albertoni nel 1543 e poi quelle del figlio Cesare con Lucrezia Ca-



pizucchi nel gennaio 1548³⁶. Tra queste date – e comunque prima della morte di Cristoforo nel 1550 – sarebbe dunque da collocare la realizzazione dei fregi. Perino del Vaga, a cui sarebbe da ricondurre il programma iconografico complessivo e l'impostazione dell'opera, muore com'è noto nel 1547: ma non è difficile immaginare che i suoi collaboratori possano avere continuato il lavoro negli anni successivi³⁷.

La *sala degli Amatori diletti degli Dei* – ovvero quella posta sull'angolo tra piazza Sant'Eustachio e via del Teatro Valle – riprende un *topos* iconografico molto diffuso nella Roma del primo Cinquecento, che lo stesso Perino aveva già esperito insieme a Rosso Fiorentino e Gian Giacomo Caraglio in una serie di incisioni sulle “historie di quando gli dei si trasformano per conseguire i fini dei loro amori” (Vasari): ovvero alcuni episodi desunti dalle *Metamorfosi* e dai *Fasti* di Ovidio. Un dispositivo che Perino aveva già impiegato negli affreschi con soggetti analoghi sia a Genova per i Doria che a Roma in Castel Sant'Angelo³⁸. Nel fregio della sala di palazzo Stati, le scene narrate si succedono lungo la fascia al di sotto del soffitto ligneo, alternandosi a vivaci composizioni formate da tabelle con personaggi affrescati a monocromo contornate da nudi femminili, putti, festoni di frutta, maschere e bucrani – anche questo un modello molto diffuso a Roma in quegli anni³⁹.

Nella *sala di Giulio Cesare*, ovvero quella centrale alla quale si accede dalla loggia-vestibolo, il tema decorativo è invece più ‘istituzionale’. Il

³⁴ MAGNANIMI, *Gli affreschi di Palazzo Stati Cenci...* cit., pp. 73-94; J. DE JONG, *Love, betrayal and corruption. Mars and Venus and Danaë and Jupiter in the palazzi Stati-Cenci and Mattei di Paganica in Rome*, “Source”, 19, 1999, 1, pp. 20-29; TOSINI, *Giulio Romano, Perino del Vaga, Luzio da Todi...* cit.

³⁵ Vedi alla nota precedente.

³⁶ L'atto di stipula dei patti matrimoniali tra Cristoforo Paolo Stati e Quintilia Paluzzi Albertoni, del 29 gennaio 1543, è in ASR, *Collegio Notai Capitolini*, Stephanus de Ammanis, vol. 107, ff. 50-53r-v; i patti stipulati tra Bruto Capizucchi e Cristoforo Paolo Stati per i figli Lucrezia e Cesare, datati 14 gennaio 1548, sono in ASR, *Collegio Notai Capitolini*, Curtius Saccotius, anno 1548, f. 151.

³⁷ Sull'opera di Perino e della sua bottega a Roma, si veda G. SAPORI, *Maestri, botteghe, équipes nella decorazione dei palazzi: Perino del Vaga, Salviati, Vasari, Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del “Bollettino d'Arte”, MIBACT, 2016, pp. 1-52.

³⁸ *Perino del Vaga, tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 17 marzo-10 giugno 2001), Milano 2001, pp. 190-194; G. SAPORI, *Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia*, in *Frises peintes...* cit., pp. 75-99.

³⁹ TOSINI, *Giulio Romano, Perino del Vaga, Luzio da Todi...* cit., pp. 142-44.



⁴⁰ L'atto di vendita è in ASR, *Collegio Notai Capitolini*, vol. 1415, f. 119.

⁴¹ Dai Cenci, al termine di una serie di travagliate vicende ereditarie, il palazzo va ai Maccarani nel Settecento e poi, nella seconda metà dell'Ottocento, ai Savorgnan di Brazzà, dai quali è infine pervenuto al Senato della Repubblica Italiana. Sulle vicende della proprietà del palazzo attraverso i secoli, si veda la bibliografia alla nota 1.

⁴² Per un confronto con i palazzi romani coevi si rimanda come riferimento più recente ed esaustivo ai contributi in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporiti, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016.

⁴³ Si veda come riferimento a tale proposito *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005.

fregio è organizzato come una sequenza di *pinakes*, con le scene della vita di Cesare racchiuse da cornici dipinte, attorniate da figure femminili, cariatidi e putti seduti.

Nella terza sala del piano nobile affacciata sul fronte principale all'angolo con piazza dei Caprettari, detta sala Rossa – attualmente frazionata in due stanze comunicanti –, non rimane alcuna traccia di un fregio a fascia connesso al soffitto ligneo, che qui presenta – a differenza delle altre due – un elementare disegno ortogonale a regolo per convento. Sono invece ancora presenti tracce di affreschi parietali, in parte visibili e in parte nascosti da una controparete realizzata in anni recenti, essendo in uno stato di forte degrado. Uno dei frammenti conservati visibili raffigura una scena marina, incorniciata da un ri-

quadro in marmi policromi e da un ordine marmoreo di colonne ioniche, entrambi dipinti. In assenza di documentazione nota, possiamo ipotizzare che anche questi affreschi, che dovevano aprire le pareti della stanza in una serie di scene prospettiche inquadrare da un finto ordine lungo tutte le pareti – come già in altri palazzi romani, ad esempio nella Sala delle Colonne della villa Farnesina o nel salone principale del palazzo di Pietro Massimo – siano stati realizzati anch'essi dalla bottega di Perino del Vaga, negli stessi anni delle decorazioni presenti nelle altre sale. Le testimonianze rimaste della presenza di un ricco e raffinato apparato decorativo in questa sala portano a ipotizzare che anche qui vi dovesse essere un soffitto ligneo cassettonato analogo a quelli delle altre due: possiamo supporre che



sia stato rimosso successivamente o che sia stato previsto ma poi non realizzato una volta che il palazzo viene ceduto da Cesare Stati a monsignor Cristoforo Cenci, il 19 agosto 1561⁴⁰. Gli apparati decorativi originari rimangono inalterati anche quando il palazzo cambia proprietario e sono passati sostanzialmente indenni attraverso i vari passaggi di mano nel corso dei secoli successivi, senza subire la sostituzione dell'araldica o l'alterazione dei programmi iconografici, come frequentemente avveniva, probabilmente perché nessuno dei proprietari dopo gli Stati usa l'edificio come residenza familiare, sfruttandolo invece come immobile d'affitto⁴¹.

Il dovizioso apparato decorativo interno, confrontabile con i prestigiosi edifici coevi di committenza cardinalizia e pontificia, conferisce al palazzo degli Stati un aspetto nobile e solenne, in accordo con i fronti principali e del cortile interno. Nelle sale 'pubbliche' i soffitti lignei e gli affre-

schi allestiscono una raffinata celebrazione del rango del proprietario, della sua elezione dinastica e della sua ricchezza: una pratica frequente nei palazzi romani e non solo, sia pubblici che privati, nei quali a questi apparati decorativi si affida sia l'individuazione gerarchica e cerimoniale delle sale, sia la celebrazione del committente⁴².

La presenza nel loro palazzo di soffitti lignei cassettonati con un disegno 'all'antica' e di notevole complessità tecnica nella realizzazione testimonia di come gli Stati, nonostante le dimensioni ridotte della loro dimora familiare, non rinunciino a questi ricchi e costosi dispositivi a un tempo funzionali e decorativi, che nel primo Cinquecento trovano rapida e pervasiva diffusione nei palazzi della nobiltà cittadina di antica e recente origine, ma anche in quelli delle classi emergenti di banchieri e mercanti: una moda che ben presto si diffonde negli altri epicentri artistici italiani ed europei⁴³.

Fig. 11 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Soffitto ligneo della sala degli Amoros diletti degli Dei prima del restauro novecentesco (Roma, ASTSR).

Fig. 12 Palazzo Stati Cenci Maccarani, Roma. Soffitto ligneo della sala di Giulio Cesare prima del restauro novecentesco (Roma, ASTSR).

I SOFFITTI DI PALAZZO FARNESE A ROMA: TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Between 1545 and 1625, twenty-five wooden ceilings were executed in Palazzo Farnese, in Rome, not to mention the ones lost due to collapses or in the fires of 1612, 1615 and 1701. The inventory is much broader than in any other private palace of Rome, and helps to understand the change in taste that, reflected in the form of this constructive element, suggests the transformation of Roman residential architecture in the sixteenth century. Palazzo Farnese is a living laboratory where old-fashioned ceilings with 'unlimited' extension, still linked to a system based on wooden beams, and those of original creation become essential models for the architecture of Modern Rome and of Europe at large.

Dal XV secolo, a Roma e altrove, sono soprattutto i palazzi privati a comporre l'immagine della città, celebrando le famiglie che la abitano¹. Consapevole di questo processo, il cardinale Alessandro Farnese, futuro Paolo III (1534-1549), autentico rifondatore del suo casato viterbese, e i suoi eredi, promuovono non solo fastose dimore famigliari, ma anche nobili residenze dei membri del loro *entourage*. Tra essi: segretari, come Eurialo Silvestro, che costruirà la villa urbana *ad Templum Pacis*; orefici come il milanese Giovan Pietro Crivelli, il cui palazzetto ai Banchi Vecchi è riconoscibile dai bassorilievi della facciata, dedicati alla celebrazione di Paolo III. L'architettura infatti è un formidabile strumento di propaganda, capace di costruire un'immagine dinastica fondata sul mito della stirpe, che i Farnese fanno risalire dapprima a Osiride e poi a Enea, leggendario progenitore della *gens Julia* e del popolo romano².

Nel Cinquecento l'incomparabile magnificenza farnesiana, coltivata dai cardinali Alessandro senior, Alessandro junior, Ranuccio e Odoardo, fu modello ed esempio per le famiglie patrizie e cardinalizie e diventò leggendaria tanto da suggerire, ancora secoli dopo, narrazioni iperboliche, che intrecciano elementi reali a suggestioni immaginarie. Si veda la testimonianza ottocentesca di Gaetano Moroni, che attribuisce la scelta dei Farnese di costruire soffitti lignei nel palazzo di città e volte murarie in quello di campagna a una sorta di sfida lanciata alla abituale parsimo-

nia dei committenti e alle condizioni logistiche. Scrive infatti Moroni:

è da sapersi il motivo per cui il cardinal Farnese si determinò di fare tutte le stanze soffittate, tranne la galleria [a palazzo Farnese, Roma ndr]. Avendo egli stabilito di costruire il palazzo nobilissimo di Caprarola di uguale, o forse maggiore magnificenza, gli fu detto da un cardinale che gli sarebbe stato facile di farvi costruire dei belli soffitti col legname vicino di que' dintorni. Allora egli per far conoscere che non badava a nessun risparmio, ordinò [...] che a Caprarola si facessero tutte volte, e in questa di Roma tutti soffitti³ (fig. 2).

La "magnificenza" è *intesa da Farnese come sfoggio disinvolto* di prodigalità e di audacia organizzativa, quasi un'arte dell'impossibile, la cui novità offre occasioni creative alle arti e ai mestieri, dai più comuni ai più sofisticati, distribuendo incarichi e risorse in fasce di popolazione quanto più ampie possibile. Questa innovativa concezione di magnificenza aristocratica, che diventerà costume della Curia romana, sottostà anche alla scelta, apparentemente illogica e antieconomica, dei Farnese di scambiare il tipo di copertura delle due dimore.

Nel palazzo Farnese di Caprarola (1530-1574) in effetti le sale del piano nobile a partire dal 1559 vengono coperte con volte: l'opzione peraltro asseconda la dimensione contenuta delle sale, gli spessori cospicui delle murature, la pianta pentagonale dell'edificio che, avendo angoli ottusi, è resistente per forma. Anche l'uso stagionale della residenza estiva e di caccia rende l'opzione as-

sai più ragionevole di quanto non la prospetti il Moroni⁴. Fanno eccezione nel palazzo caprolatino i soffitti delle due stanze sovrapposte nel cosiddetto Torrione: una, destinata a biblioteca, ha un raffinato palco in cedro del Libano (1579). Realizzato da Marco da Cremona, il soffitto è a 'cornici aperte' che disegnano un grande lacunare centrale cruciforme incorniciante lo stemma, mentre le imprese del cardinale sono apposte alle estremità delle braccia. Esso anticipa il disegno che sarà riproposto, in termini ampliati, pochi anni dopo nella chiesa romana di San Lorenzo in Damaso, titolo di Alessandro Farnese junior (detto il Gran Cardinale, 1520-1589), che ne è il generoso committente⁵.

L'interpretazione provocatoria di Moroni sarà accolta da Pierre Bourdon, *membre* dell'École française de Rome, che nel 1907 darà pionieristici contributi allo studio dei soffitti della residenza Farnese (1514-1589) a Roma⁶. In essa raffinati soffitti lignei a lacunari coprono le sale dei due piani nobili: le volte sono confinate all'interrato, al piano terreno, alla loggia verso il fiume e alla celeberrima galleria dipinta dai Carracci. Se è indiscutibile che gli oltre duemila metri quadri di soffitti cassettonati costituiscono un corredo d'eccezione, non avendo uguali in altri palazzi cardinalizi, resta il fatto che nell'edilizia romana del Cinquecento l'uso di soffitti lignei a lacunari è prevalente, ma raramente esige tecniche sperimentali quali quelle adottate nella dimora farnesiana a causa delle dimensioni eccezionali⁷.



pagina 113

Fig. 1 Antonio da Sangallo il Giovane, Soffitto della seconda anticamera con l'arme di Pier Luigi Farnese, Palazzo Farnese, Roma.

Fig. 2 Alzato e sezione di palazzo Farnese a Roma, 1750 circa (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, Drawings, Prints, and Graphic Design department, 1911-28-447).

Fig. 3 Facciata in costruzione di palazzo Farnese a Roma, 1541? (Biblioteca Nazionale di Napoli, Manoscritti e rari, ms. XII, D.1, f. 8).



Sono grata a Claudia Conforti per i preziosi suggerimenti e per i continui confronti sull'argomento e a Lorenzo Grieco per l'aiuto nel comporre le ipografie di palazzo Farnese. Desidero qui ricordare che il tema di questo scritto fu suggerito da Michel Gras, Directeur de l'École française de Rome dal 2003 al 2011, che ha incoraggiato gli studi sui soffitti lignei del gruppo del Dipartimento di Ingegneria dell'Impresa di 'Tor Vergata', che gli è immensamente grato. Ringrazio l'architetto Laura Cherubini per la sempre generosa disponibilità e Martine Boiteux per le utili indicazioni.

Dedicato a Pietro Bartolo.

N.B. La denominazione delle sale utilizzata nel testo è quella contenuta nell'inventario del palazzo Farnese del 1664, *L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, édité par B. Jestaz, avec la collaboration de M. Hochmann, P. Sénéchal, in *Le Palais Farnèse*, III, 3, Rome 1994. Visti i mutamenti d'uso delle sale, per individuare le stesse i più recenti studi fanno riferimento alle attuali denominazioni decise dall'ambasciata di Francia e dall'École française de Rome e alle indicazioni ne: *Le Palais Farnèse. Relevé photogramétrique et plans* (d'ora in avanti *Relevé*), Rome 1977.

Il termine soffitto indica la superficie inferiore del solaio; la stessa parola è usata, impropriamente, anche in questo testo per indicare la soffittatura o la controsoffittatura.

¹ Della bibliografia vasta su palazzo Farnese si ricordano: F. DE NAVENNE, *Rome. Le Palais Farnèse et les Farnèse*, Paris 1914; F. DE NAVENNE, *Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*, 2 voll., Paris 1923; soprattutto *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Rome 1980-1981; A. PUAUX, *Introduction au Palais Farnèse*, Rome 1983; C.L. FROMMEL, *La fabbrica*, in *Palazzo Farnèse. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010-27 aprile 2011), a cura di F. Buranelli, Firenze-Milano 2010, pp. 48-60.

Importante per il tema: F. RAGAZZO, *Il restauro dei solai lignei di Palazzo Farnese a Roma*, in *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 221-240. Nel 1860 Antonio Cipolla (1823-1874), architetto incaricato di restaurare e di riadattare palazzo Farnese, era intervenuto su alcuni soffitti.

Per allargare lo sguardo sull'evoluzione dei soffitti a Roma e nel Patrimonio di Pietro vedi C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353.

² È il caso della sala dei Cento Giorni alla Cancelleria abitata dal cardinale Alessandro Farnese junior, vicecancelliere di Santa Romana Chiesa dal 13 agosto 1535 alla morte avvenuta nel 1589. Sulla facciata di palazzo Crivelli (terminato nel 1539) due bassorilievi illustrano due avvenimenti decisivi del pontificato di Paolo III: Carlo V che omaggia papa Farnese con il bacio del piede (1536) e Paolo III che a Nizza riconcilia Carlo V e Francesco I (1538).

³ G. MORONI, *Farnese*, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, XXIII, Venezia 1843, pp. 203-204. Nonostante che Moroni scriva ancora: "I palazzi di Roma de' mezzi tempi erano fabbricati con tramezzi tra un solaio e l'altro, non solo per impedire l'incomodo del calpestio di quelli che abitavano nell'appartamento superiore, ma anche per riporvi robe preziose ne' tempi delle fazioni e guerre civili": *ivi*, p. 203.

⁴ Dal 1559 cioè quando si procede, per volere del cardinale Alessandro Farnese junior, all'innalzamento dell'edificio sul sedime pentagonale realizzato negli anni trenta del Cinquecento.

⁵ L'uso del cedro del Libano non è casuale: secondo tradizione, per essere immarcescibile, esso, secondo la leggenda, fu

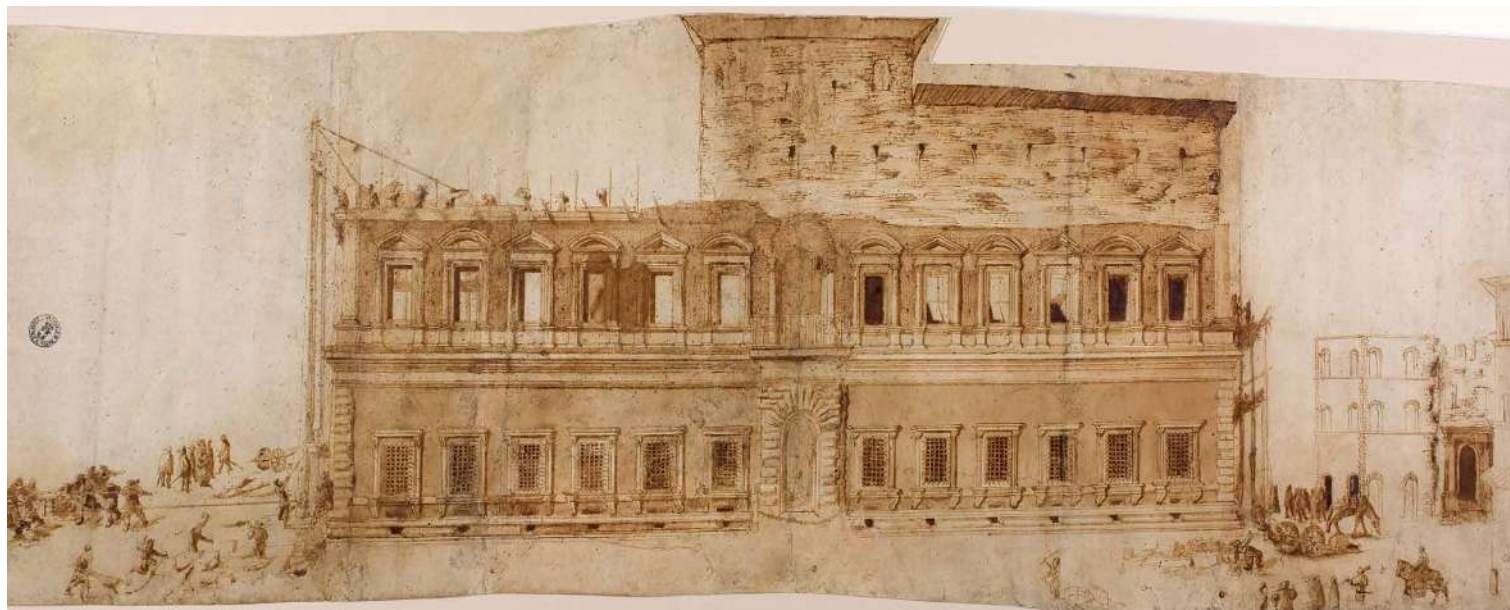
Occorre anche sottolineare che all'epoca sarebbe stato decisamente problematico coprire con un'unica grande volta il salone grande di palazzo Farnese: lungo 24,50 e largo 14,30 metri. Collocata in angolo tra piazza Farnese e via del Mascherone, una volta di queste dimensioni, non adeguatamente contrastata, avrebbe messo a rischio la stabilità stessa del palazzo⁸. Non è certo casuale che la volta del salone di analoghe dimensioni (24x14 m) di palazzo Barberini (1624-1650) sia contenuta nel cuore stesso del palazzo, le cui strutture murarie ortogonali alla lunghezza della sala, funzionano da contrafforti. È inoltre utile rammentare che già durante la costruzione, palazzo Farnese aveva manifestato criticità strutturali, essendo solo in parte 'fatto di pianta', cioè costruito *ex novo*. Come noto, esso incorporava le mura di palazzo Albergati-Ferriz e di alcune case preesistenti, visibili in parte nel celebre disegno della Biblioteca Nazionale di Napoli⁹ (fig. 3). Inoltre, il progetto originario era stato ampliato con due assi di finestre (da 11 a 13) e accresciuto con "maggior corpi di sale e maggior numero di stanze e più magnifiche con palchi d'intaglio bellissimi et altri molti ornamenti", come afferma Giorgio Vasari, che lo conosceva a fondo¹⁰.

I palchi d'intaglio, di cui scrive l'aretino, sono i soffitti lignei appesi ai solai e alle capriate del tetto. Oltre a completare spazialmente e costruttivamente i vani, i soffitti cassettonati offrono il vantaggio di poter essere impostati a quote differenti, così da modulare le proporzioni delle singole sale. Gli stessi lacunari che li compongono possono essere 'scavati' con profondità diverse, in

relazione alla percezione prospettica che si intende perseguire.

A palazzo Farnese i soffitti, realizzati tra il 1545 e il 1625, sono venticinque, ai quali si aggiungono quelli perduti per crolli o negli incendi del 1612, del 1615, del 1701¹¹. Si tratta di un repertorio molto più ampio che in qualsiasi altro palazzo privato romano, utile per cogliere le mutazioni del gusto che, riflesse nelle forme di questo componente costruttivo, lasciano indovinare le trasformazioni dell'architettura residenziale romana del Cinquecento. Infatti i primi soffitti montati nel palazzo sono a scacchiera alveolata, una forma fedelmente distillata dalla cultura antiquaria; quelli successivi invece seguono progressivamente una logica aggregativa più libera, che sfrutta a pieno le potenziali variazioni consentite dal sistema di sospensione dei 'cieli' lignei ai solai e alle capriate (fig. 4).

Tutti i soffitti sono contrassegnati dallo stemma del committente: l'insegna araldica consente di fissare la data e intesse implicitamente la sequenza dei passaggi ereditari dei beni farnesiani¹². I legnami per i solai e i soffitti del palazzo provengono dalle foreste del ducato farnesiano di Castro (Monte Foliano, Vallerano, Canapina, Caprarola, Monte Rosi), dalle selve di Sermonea (del cugino di Paolo III, Camillo Caetani) e di Nettuno (confiscate ad Ascanio Colonna nel 1541 dalla Camera Apostolica). Elementi di dimensione maggiore rispetto ai tagli correnti, come i tronchi di larice e le incavallature, provengono i primi dalla Carnia e le seconde dall'antica basilica vaticana, da dove erano state smontate per la costruzione della nuova basilica¹³. Il legna-



me è selezionato dai legnaioli Marco da Cremona, Simone da Pettorano e Lorenzo Piccolotto¹⁴. Mentre si tessono i solai prevalentemente in castagno, decine tra falegnami, tornitori e intagliatori lavorano il soffitto fuori opera, impiegando anche anni per l'esecuzione sia del reticolo di travi e delle comici sia per l'ornato, quest'ultimo intagliato oppure tornito e intagliato usando il tiglio, un legno bianco rosato che con il tempo assume un colore 'giallognolo'¹⁵.

Nel conto di Lorenzo Piccolotto, al 12 dicembre 1545, è l'annotazione: "andare ad intaccare li legni della selva de Nottuna con 20 pezzi de più me ha ordinati Messer Sangallo [Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546)] per le doi camere del palazzo: sono stato giorni quattro, dico 4"¹⁶. Le camere a cui si riferisce sono le sale a nord-est al primo piano nobile dal centro verso via dei Farnesi, che sono terminate per prime, per le quali nel 1544 erano state già impiegate ventuno travi di abete e trecento tavole di pioppo bianco, detto comunemente albuccio: "per li palchi di salotti pizzoli"¹⁷.

In quegli anni tali sale erano destinate a rappresentanza, come si desume dalle lettere del luglio 1547 di Paolo Mario, agente a Roma di Guidobaldo della Rovere duca di Urbino che, il 29 giugno dello stesso anno, aveva sposato Vittoria, nipote di Paolo III¹⁸. L'ala del palazzo sulla piazza aveva raggiunto l'altezza definitiva; le camere al secondo livello, raffrescate dalla loggia, erano riservate a Vittoria e alla sua piccola corte¹⁹. Nel medesimo piano erano anche le stanze di Gerolama Orsini (moglie di Pier Luigi Farnese, figlio di Paolo III) con la sua corte, anch'essa po-

co numerosa, e con la madre di Bosio II Sforza conte di Santa Fiora, vedovo di Costanza Farnese (morta nel 1545).

Una sola camera al piano terreno, adiacente alla scala d'onore, era a uso di stanza da letto del cappellano: unica persona di sesso maschile cui era consentito di dormire, in quel tempo, nel palazzo²⁰. Le tre stanze del primo piano nobile a nord-est (guardando la facciata su piazza Farnese la sala al centro e le due a destra), che nel citato disegno della Biblioteca Nazionale di Napoli appaiono chiuse da impannate, erano destinate alla rappresentanza, ai convivi e ai balli²¹.

I soffitti delle tre sale, progettati da Antonio il Giovane, sono conosciuti da due ipografie, ovvero proiezioni su un piano orizzontale, nelle quali il disegno delle cornici è visto da sotto e non da sopra come nelle normali piante architettoniche. I due disegni (GDSU, 734 A e 735 A) precisano nel dettaglio solo il soffitto della cosiddetta prima anticamera, perimetrata da muri di spessore variabile tra 0,85 e 1,37 metri e con una superficie circa 100 mq (55 e 3/4 per 35 e 5/6 palmi)²² (figg. 5-6).

La geometria del soffitto è governata dagli assi e dalla larghezza interna (9,5 palmi) delle imbotiti delle tre finestre aperte sulla piazza: il soffitto a lacunari è, quindi, dettato dalla logica compositiva della sala e trascrive la cadenza strutturale del solaio tradizionale a regolo per convento, con la trama delle travi maestre e dell'ordito dei travicelli. Nelle due ipografie Sangallo delinea un soffitto di tipo a scacchiera con l'intersezione delle travi che disegna 15 cassettoni (5 per 3 ranghi): quadrati nei due ranghi laterali e rettan-

scelto per il tempio di Salomone a Gerusalemme e per il tempio di Diana a Efeso; inoltre tale legno sarebbe stato usato nel tempio di Apollo a Utica, di Eracle a Cadice, di Eracle e Astarce a Tiro, vedi M. GRAS, P. ROUILLARD, J. TEIXIDOR, *L'univers phénicien*, Paris 1989, trad. it. *L'universo fenicio*, a cura di P. Arlorio, Torino 2000, pp. 121-123. L'autore del soffitto nella stanza del Torrione a Caprarola è Marco da Cremona e non Marco da Caprarola come riportato nel pannello informativo posto in detta stanza, ripetendo peraltro un errore in cui è incorso Loren W. Partridge, vedi il saggio di Claudia Conforti in questo stesso volume (nota 12). Per Marco da Cremona vedi A. BERLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, I, Milano 1881, p. 339; G. SIMONE, "Di legname più eccellenti che fusseno in Roma": l'intagliatore Flamínio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, I, Firenze 2013, pp. 287-306: 292, nota 29.

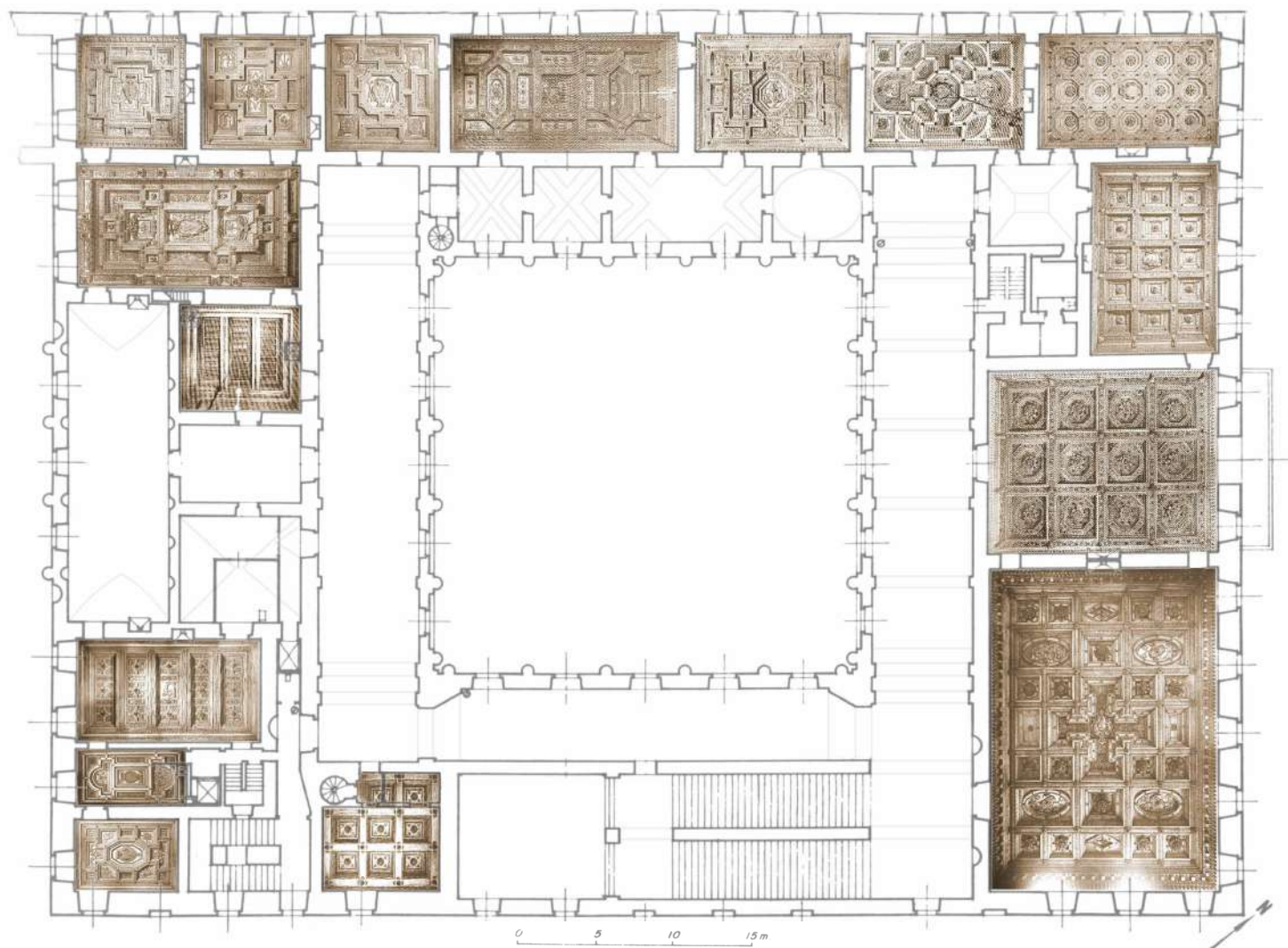
⁶ P. BOURDON, *Un plafond du palais Farnèse*, "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", 27, 1907, pp. 3-22. Prima P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, I (Text), Paris 1868, pp. 315-319, aveva brevemente analizzato i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per i soffitti di palazzo Farnese.

⁷ In condizioni normali, i solai lignei non esercitano spinte orizzontali sulle murature le quali, spesso, sono di riuso appartenendo a edifici preesistenti alla fabbrica. Nel Seicento ai soffitti lignei si preferiscono le volte più economiche, «tanto usate per la maestà che rendono alli palazzi, oltre al vantaggio della spesa e alla facilità con che si concludano», E. FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, Roma 2005, p. 70, nota 136. Al primo piano nobile di palazzo Farnese i soffitti coprono una superficie totale di circa 1295 mq; al secondo piano 825 mq circa.

⁸ La riprova è che, nonostante la copertura del salone grande sia a capriate, tra Sei e Settecento secolo affiorano criticità strutturali, forse a causa dell'altezza della parete libera di 340 mq su piazza Farnese e forse del momento flettente generato dal poderoso cornicione; forse la scossa di terremoto nel 1915 ha indotto nelle capriate un comportamento ad 'ariete' tale da richiedere l'inserimento delle catene metalliche; le stesse capriate lignee sono state sostituite da capriate metalliche, cfr. A.M. RACHELI, *Restauro a Roma 1870-1990. Architettura e città*, Venezia 1995, pp. 226-227. Vedi soprattutto L.C. CHERUBINI, *Palazzo Farnese. Appunti dai restauri*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno (Caprarola, Palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 113-129.

L'altezza del salone grande è di 18 metri; per un confronto, le misure della cappella Sistina sono 40,90x13,40x20,70 m e del Parco Maiori, cioè la sala dei Cento Giorni nella Cancelleria, 24x12x12 m.

Nell'inventario del 1568 di palazzo Farnese (cfr. *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, I, Roma 1878, p. 72) il salone grande è indicato come la "sala nuova grande", successivamente chiamata sala della Guardia e oggi sala d'Ercole (*Relevé: pièce A*).



⁹ Oltre la documentazione, in alcuni ambienti del palazzo, spessori murari differenti sono l'indizio del possibile riuso. Inoltre al secondo piano nobile, durante recenti lavori, nella stanza dell'attuale ingresso dell'École française de Rome è stato rinvenuto e lasciato in vista uno stipite di palazzo Albergati-Ferriz; ringrazio Michel Gras per avermene segnalato la presenza. Per il disegno conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, *Manoscritti e rari*, ms. XII, D.1, f. 8, vedi L. DI MAURO, *Il cantiere di Palazzo Farnese a Roma in un disegno inedito*, "Architettura Storia e Documenti", 1987, 1-2, pp. 113-122; L. DI MAURO, *Domus Farnesia amplificata est atque exornata*, "Palladio", n.s. I, 1988, 1, pp. 27-44.

¹⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1785, V, pp. 469-470.

¹¹ Al secondo piano, nell'ala del palazzo a nord-est il soffitto della sala in angolo (*Relevé: pièce C*) è crollato nel 1727, cfr. M. GRAS, *Topographie farnésienne. Brève histoire des espaces de l'École au palais Farnèse*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 122, 2010, 2, pp. 385-398; G. MICHEL, *Vie quotidienne au Palais Farnèse (XVII-XVIII siècle)*, in *Le Palais Farnèse*, II, Rome 1981, pp. 509-565, per il crollo pp. 538-539 con rimando bibliografico. Il 20 gennaio 1612 un incendio danneggia la libreria e l'ala a sud-ovest verso via del Mascherone: F.C. UGINET, *Le palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, in *Le Palais Farnèse*, III, 1, Rome 1980, pp. 119-130. Nelle ipografie a corredo di questo saggio se ne contano ventisei, ma il computo potrebbe essere in difetto.

¹² Anche se con qualche riserva, l'araldica può aiutare nella cronologia delle opere di finitura del palazzo. Infatti, le sale erano rese progressivamente abitabili isolandole mediante massicce porte, impannate e scuri alle finestre; applicando alle pareti – a seconda delle stagioni – damaschi e tabi, velluti di Liguria, tappezzerie d'Aras, corami di Spagna; montando camini e, appunto, i soffitti. L'uso parziale dei vari livelli era facilitato dal doppio sistema distributivo 'concentrico' uno interno nei loggiati delle ali e l'altro periferico di attraversamento delle sale.

golari in quello centrale. I lacunari sono ornati da rose, gigli araldici e cornici ovali e a losanghe con racemi. Nel cassettone centrale si appone, orientato verso il camino, lo scudo di Pier Luigi Farnese (1503-1547), duca di Castro e Nepi dal 1537, data della creazione del ducato e *terminus post quem* per datare i due disegni.

In entrambe le soluzioni, la griglia lascia un intervallo indefinito lungo i lati corti del soffitto, che Sangallo sutura con un'epigrafe, adottando una modalità molto in uso per completare i residui di superficie lasciati da sistemi geometrici rigidi²³. Il soffitto sembra realizzato solo dopo la tragica morte del duca Pier Luigi (assassinato in una congiura a Piacenza nel settembre 1547), a quanto attesta lo stemma allocato nel cassettone centrale e riferito al Gran Cardinale Alessandro, primogenito del duca.

Nei due disegni in oggetto è rappresentata anche la seconda anticamera (52x33 e 5/6 palmi), in angolo tra la piazza e la via dei Farnese²⁴. Il reticolato del soffitto di tre per cinque lacunari è solo tracciato a fil di ferro, ma la scacchiera sembra

avere costituito la base del palco realizzato: sempre a 'crescita illimitata', ma tassellato da lacunari ottagonali, romboidali e da compartimenti triangolari e pentagonali di sutura perimetrale²⁵. Il soffitto è la trascrizione in piano e in legno dei lacunari cementizi delle volte della basilica di Massenzio come pure dello *spheristerium* delle Terme di Diocleziano (trasformato nel 1598 nella chiesa di San Bernardo alle Terme)²⁶. Antonio da Sangallo usa questo stesso motivo sia per le volte murarie che per i soffitti lignei: si vedano gli arconi di passaggio a San Pietro (ideati intorno 1519 forse in collaborazione con Raffaello); la volta a botte della cappella Serra (1518-1520) a San Giacomo degli Spagnoli e il 'palcho' (1536 circa) mai realizzato del duomo di Orvieto, ugualmente commissionato da Paolo III²⁷.

Nella seconda anticamera di palazzo Farnese le cornici dei lacunari sono intagliate seguendo la sequenza canonica: baccellatura, *kyma* ionico con lancette e ovuli, *kyma* lesbio continuo e fasce decorate con gigli, palmette, girali d'acanto; ogni elemento è profilato da un astragalo a perle

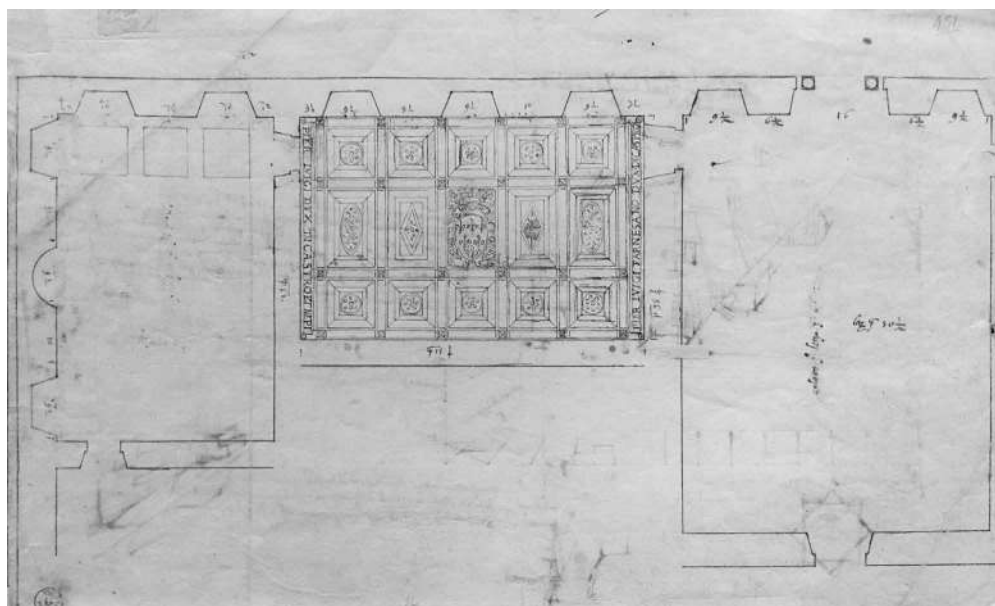


Fig. 4 Ipografia del primo piano nobile di palazzo Farnese a Roma (elaborazione grafica L. Grieco).

Fig. 5 Antonio da Sangallo il Giovane, Studio per i soffitti della sala del Cantone Nord e dei due salotti al primo piano nobile di palazzo Farnese a Roma (GDSU, 734 A).

e fusarole. I fondelli in tiglio delle travi sono coperti da foglie d'acanto circonvolute, legate da fascette e inanellate con gigli dinastici; il fondo dei lacunari (che Antonio chiama "pettorale") ospita rosoni tutti diversi tra loro; l'intersezione delle travi è sottolineata da turgidi pendenti di boccioni d'acanto. Al centro si staglia una raffinatissima arme accartocciata di Pier Luigi con il bastone di Capitano generale della Chiesa. Sormontato dalla corona ducale, lo scudo è tripartito: al centro spiccano le chiavi decussate sormontate dal sinnicchio, ovvero dal gonfalone di Santa Romana Chiesa; ai due lati sono intagliati tre gigli farnesiani. Lo scudo colloca la realizzazione entro il 1547: in quello stesso anno è assegnato a Daniele da Volterra (1506-1566) il fregio sommitale che illustra il mito di Bacco e del Liocorno (impresa personale di Paolo III) ed è dipinto in specchiature ovali, incorniciate da stucchi simulanti 'drappi', i cui panneggi sono trattenuti da putti in stucco²⁸. Agli ovali si alternano quadretti rettangolari con cornici in stucco dorato, serrate da ali e becchi di uccelli. Sotto il fregio figurato si snoda un secondo fregio istoriato geometricamente da stucchi e campi policromi, con scenette che imitano la glittica, la cui presenza è funzionale ad abbassare percettivamente l'altezza della sala, forse eccessiva rispetto alla superficie (fig. 1). Ai due soffitti menzionati si aggiunge quello del salotto dipinto (la cosiddetta sala dei Fasti Farnesiani), anch'esso progettato da Sangallo, come ricorda Vasari nella vita di Daniele da Volterra: "gli fece Alessandro cardinale Farnese in una stanza del suo palazzo, cioè in sul cantone, sotto uno di que' palchi ricchissimi fatti con ordi-

ne di maestro Antonio da San Gallo, a tre cameroni che sono in fila, fare un fregio di pittura bellissimo"²⁹.

Nell'estate del 1546 il cardinale Ranuccio Farnese (1530-1565) chiede a Paolo Giovio (1483-1552), coltissimo vescovo di Nocera, un programma iconografico con "i fatti di Paolo III" per il salotto dipinto (66,1x50 palmi). Nel 1552 il fiorentino Francesco Salviati (1510-1563) è incaricato di dipingere le scene che glorificano i due fondatori del casato farnesiano, vale a dire Ranuccio il Vecchio, comandante dell'esercito pontificio, capostipite dinastico e Paolo III, colui che, in forza del pontificato, insediò la famiglia nella più alta nobiltà romana³⁰. Quest'ultimo viene celebrato con le sue più incisive e celebri azioni politiche: il Concilio di Trento (1545-1563) e la Pace di Nizza (1538).

Se, come di prassi, le impalcature per allestire il soffitto furono le stesse utilizzate anche per gli affreschi della sala, è probabile che il soffitto fosse terminato nel 1552. Ordito da una griglia di travi che aggrega dodici comparti quadrati (3x4) ritagliati da ottoni profondamente incavati, esso esibisce un ornato che echeggia il soffitto della seconda anticamera, ulteriormente impreziosito da sodi boccioni di rose e da grandi rosoni composti da quattro corone di petali, da girali d'acanto, da mascheroni, taluni torniti e intagliati altri intagliati con eccezionale finezza e virtuosismo esecutivo³¹ (fig. 7).

Nei tre soffitti il legno al naturale (pur se alterato nella cromia originaria dalle vernici soprammesse in numerosi interventi manutentivi), i vibranti intagli plastici conseguono un effetto scultoreo

¹³ CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit., p. 317 e nota 23, inoltre *Delle incavallature, e armamenti de' Legni, che reggevano il Tetto dell'antica basilica Vaticana*, in C. FONTANA, *Templum Vaticanum et ipsius Origo*, Romae 1694, cap. XI, p. 87.

¹⁴ I falegnami effettuavano viaggi di ricognizione in autunno per predisporre i tagli dell'inverno successivo, UGINET, *Le palais Farnèse...* cit., pp. 39-41 e 47, 243; 48, 265; 51, 311; 52, 330; 337 e 339; 59, 468. "Si doveva avvertire che sopra tutto qual si voglia legname, e per ogni lavoro, vuole essere tagliato a luna scemante e in stagione opportuna e con venti settentrionali, e meglio con la dritta tramontana. La luna buona è alli venti giorni fino alla congiunzione. La stagione è da cominciare dall'autunno fino al principio de primavera essendo in questo tempo il legname privo di umore, per haver già maturato il frutto", G. BRANCA, *Manuale di Architettura*, Roma 1772, p. 8.

¹⁵ Per i tempi di lavorazione e per le specie legnose utilizzate vedi RAGAZZO, *Il restauro dei solai lignei...* cit.

¹⁶ *Conto di Lorenzo Piccolotto et compagno per li legni del palazzo del duca*, Archivio Storico di Napoli (da ora ASNa), *Archivio farnesiano* 2030, f. 3, in UGINET, *Le palais Farnèse...* cit., p. 41, nota 208.

¹⁷ A esclusione del salone grande che viene terminato subito dopo il 1550.

"E adì 3 luglio [1544] scudi 7 che per la detta ha pagati il Ceoli al Rizzo carrattiero per la conduttura de travi 21 di abbetto comprati da Altoviti per li palchi di salotti pizzoli di questo palazzo posti da lui in questo 15 - sc. 7" e "E adì 9 detto [1544] scudi 56 che per la detta ha pagati il Ceoli a mastro Andrea da Siena che sta dalla Croce di Santa Trinita per il prezzo de tavole 300 de albuizzo comprate da lui per li palchi di salotti pizzoli per detto palazzo da lui in questo 15 - sc. 56", ASNa, *Archivio farnesiano* 2030, f. 9v (10), in UGINET, *Le palais Farnèse...* cit., pp. 32, 108 e 109.

¹⁸ S. EICHE, *July 1547 in Palazzo Farnese*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 33, 1989, 2-3, pp. 395-401.

¹⁹ La corte di Vittoria Farnese era composta dalle figlie di Tiberio Crispo e di Bernardo Capello oltre una dozzina di persone tra dame di compagnia, donne di servizio e "putte, tra quali è una turca e una giudea, atteggiate, et allevate da lei, una Nana", vedi la lettera del 16 luglio 1547 di Paolo Mario a Leonora Gonzaga, in EICHE, *July 1547...* cit., pp. 400-401.

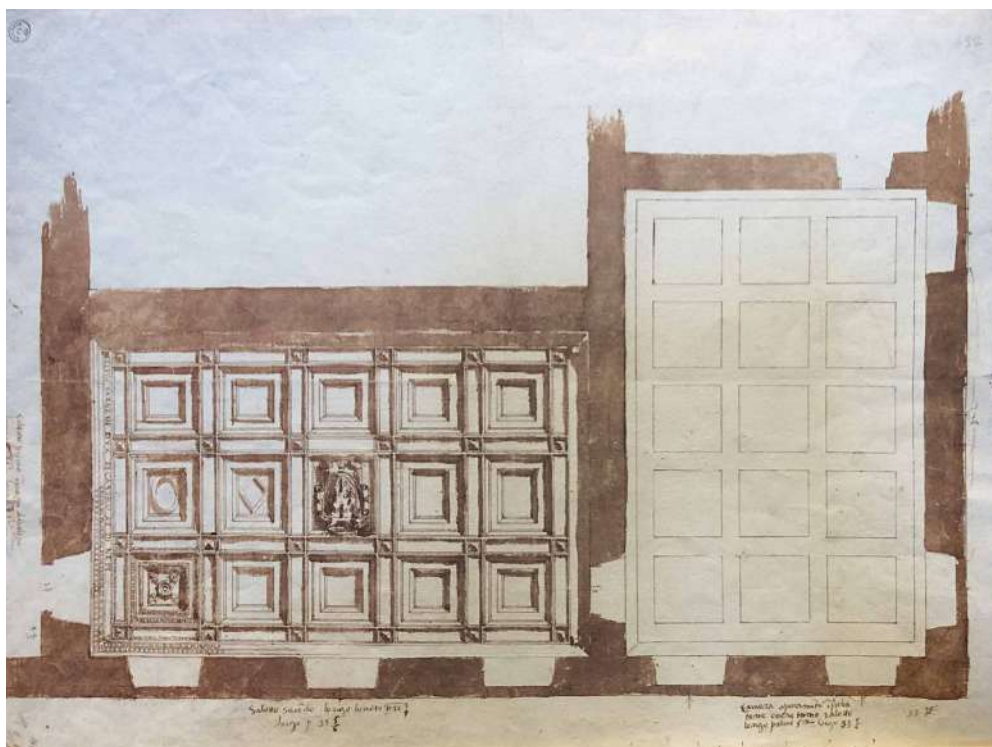
²⁰ Paolo Mario descrive palazzo Farnese come un gineceo: "in vero la casa è tutta piena di donne il primo et ultimo solaro et di sotto non vi sono camere, perché in uno luogo si fa cucina, in un altro il tinello, in l'altro la dispensa, et altrove cose simili"; quotidianamente i cardinali Alessandro e Ranuccio Farnese "in cappa" visitano la madre Gerolama che, al primo piano nobile, nelle stanze a nord-est riceve e "da cena a tutti, ove quei Card[inali] si mettono a piede della tavola domesticamente et ballano allegramente", vedi la lettera del 16 luglio 1547 di Paolo Mario a Leonora Gonzaga, in EICHE, *July 1547...* cit., pp. 400-401.

²¹ Vedi nota 9 e fig. 3.

²² La prima anticamera è oggi la sala delle Prospettive per i dipinti eseguiti nell'Ottocento; nel *Relevé: pièce C* essa è comunicante con la cappella e si trova tra il salotto dipinto (*Relevé: pièce B*) e la seconda anticamera, cioè la sala in angolo tra piazza e via dei Farnesi (stanza del Cardinale; *Relevé: pièce D*). Nel disegno di Antonio da Sangallo - Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (da ora GDSU), 735 A (fig. 6) - la prima anticamera è detta "salotto secondo". Il palmo romano è 22,34 cm.

²³ Il foglio GDSU, 735 A forse potrebbe essere stato eseguito dopo il 1545, vista l'epigrafe che è contratta forse per lasciare il posto all'altra investitura di Pier Luigi, cioè del ducato di Parma e Piacenza. Se così fosse, l'elaborato può essere datato tra l'anno di costituzione del ducato, il 1545, e il 3 maggio 1546, data della morte di Sangallo.

Fig. 6 Antonio da Sangallo il Giovane, *Studio per i soffitti della sala del Cantone Nord e del salotto contiguo al primo piano nobile di palazzo Farnese a Roma* (GDSU, 735 A).



²⁴ 7,55 x 11,61 m, cioè 87,65 mq. Nel disegno di Antonio da Sangallo GDSU, 735 A (fig. 6) la seconda anticamera è indicata come “camera appartamento”. Il rilievo del soffitto di questa sala è in LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* cit., vol. II, pl. 139.

²⁵ Il termine ‘tassellare’ non è utilizzato a caso; Serlio scrive che i soffitti a lacunari erano detti a Roma e a Firenze “palchi”, mentre a Bologna e in Romagna “tasselli”, cfr. *De i cieli piani di legname, & degli ornamenti suoi*, in S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, Venezia 1537, pp. LXXV-LXXI (libro IV, cap. XII).

²⁶ Per rimanere tra Firenze e Roma, per esempio le stesse geometrie sono nel soffitto (1476) della sala delle Udienze a Palazzo Vecchio, nella sala grande (1490) a palazzo dei Penitenzieri e in una (1536?) delle stanze di palazzo Massimo alle Colonne.

²⁷ Sangallo è anche l'autore dei soffitti a scacchiera del santuario della Madonna della Quercia (1515-1540) a Viterbo e di quello a lacunari collegati da ponti della chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma (1540), entrambi ricollegati alla committenza di Paolo III. Del progetto per il soffitto di Orvieto sono pervenuti due disegni: GDSU, 960 A e 961v; il progetto è simile al soffitto della seconda anticamera, tranne per il reticolo di travi che a palazzo Farnese ha compositivamente un ruolo più importante.

²⁸ L'altezza della sala determina presumibilmente la scelta del fregio doppio; quello inferiore è una sequenza di cartelle con bassorilievi che raffigurano le *Quattro stagioni*. Nella vita di Daniele da Volterra, nell'edizione del 1568 Vasari scrive: “Dopo questa capella gli fece, Alessandro cardinale Farnese in una stanza del suo palazzo, cioè in sul cantone [...], fare un fregio di pittura bellissimo con una storia di figure per ogni faccia, che furono un trionfo di Bacco bellissimo, una caccia et altre simili che molto sodisfecero a quel cardinale, il quale, oltre ciò, gli fece fare in più luoghi di quel fregio un liocorno in diversi modi in grembo a una vergine, che è l'impresa di quella illustrissima famiglia”, in VASARI, *Le vite...* cit., VII, p. 56. Per il fregio vedi tra i molti, V. ROMANI, *Daniele da Volterra nella camera di Bacco e del Liocorno*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali...* cit., pp. 72-79.

²⁹ In VASARI, *Le vite...* cit., VII, p. 56. Nel 1914 è documentato un restauro del salotto dipinto, in RACHELI, *Restauro a Roma 1870-1990...* cit. Nel disegno di Antonio da Sangallo GDSU, 735 A (fig. 6) è indicato come “salotto primo in mezzo del Palazzo”. Le sue dimensioni sono 11,28 x 13,42 m, 151,37 mq ed è alto 9 metri.

³⁰ Tra i molti testi vedi C. STRINATI, I. WALTER, *La dignità del Casato: il salotto dipinto di Palazzo Farnese*, Roma 1995; A. COLIVA, *La sala dei Fasti Farnesiani di Salviati e Zuccari*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali...* cit., pp. 81-91.

³¹ Il rilievo del soffitto del salotto dipinto è in LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* cit., vol. II, pl. 138.

omogeneo, di massa intagliata, analogo a quello della volta in concrezione del vestibolo del palazzo, della quale, tra l'altro, replicano in parte i motivi decorativi. L'ornato dei soffitti è pervasivo, al punto da conferire alla superficie una vibrazione ‘tessile’, che tende a cancellare anche il reticolo delle travi. Seppure i singoli componenti decorativi sono intagliati e poi inchiodati alla struttura alveolare e non, come raccomanda Serlio, dipinti “di chiaro, & scuro”³², l'esito suggerisce un virtuosistico lavoro di traforo di gusto orientaleggiante.

A palazzo Farnese il chiaro scuro, pertanto, è ottenuto con l'uso di specie legnose diverse e della modellazione degli intagli, nonché dalle variazioni di profondità dei lacunari.

Nei primi anni Quaranta Sangallo disegna anche il soffitto del salone grande (GDSU, 1009 Ar), dove aggrega cinquantaquattro lacunari (9x6), rettangolari e quadrati che, di due differenti misure, assecondano il passo dei sodi murari (larghi 8 palmi) e delle cinque finestre (11 palmi) aperte su piazza Farnese. Il ‘passo doppio’ è anche quello delle dieci robuste capriate (GDSU, 1009 Av), alle quali il soffitto doveva venire appeso tramite un telaio di panconcelli, che Sangallo disegna in esecutivo, indicando i tagli dei legni e le calettature laddove necessarie³³ (fig. 8).

Nella direzione normale alla facciata il passo doppio è coerentemente riproposto, ma in realtà esso sgrana con gli assi delle finestre su via del Mascherone. La soluzione mostra con evidenza

i limiti di una griglia regolare indeformabile: attestandosi sulla parete interna della sala, per colmare lo spazio di risulta tra l'ultima trave longitudinale e il cornicione, Sangallo è costretto a inserire piccoli cassettoni rettangolari alternati a cartigli, che si rivelano un evidente ripiego.

Le capriate sono in opera nel novembre del 1549³⁴; nel frattempo il soffitto a lacunari viene riprogettato secondo una concezione diversa, che svincola la cadenza dei cassettoni dal passo delle finestre³⁵. Il nuovo disegno è attribuito a Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1572), al servizio del Gran Cardinale Alessandro almeno dal 1541, allorché fu pagato “per fattura e opera e pittura fatte alla scena della chomedia”³⁶.

Il soffitto in cipresso, che sta a 18 metri d'altezza, mostra una struttura limpidamente geometrica e armoniosamente gerarchica, incentrata su un grande lacunare a croce di Gerusalemme, contrassegnato dallo scudo di Ranuccio. Come le onde concentriche che si propagano da un sasso gettato in acqua, il lacunare centrale determina forme, dimensioni e ritmo dei cassettoni ‘sussidiari’. Il telaio di travi, che si smaglia al centro a formare la croce, rivela l'assoluta autonomia del soffitto rispetto alla struttura portante: un'autonomia consentita dal pieno controllo della tecnica esecutiva del sistema di sospensione dei piani lignei. Se non bastasse, lo stesso telaio è ‘privato’ di evidenza tettonica dal motivo decorativo a meandri a doppia onda che, senza soluzione di continuità, ne profila la costa³⁷. Diversamente dai soffitti



Fig. 7 Antonio da Sangallo il Giovane, Soffitto del salotto dei Fasti Farnesiani, Palazzo Farnese, Roma.

delle tre sale descritte in precedenza, l'ornato sui fondi qui è più rarefatto e delineato in dimensioni che lo rendono leggibile a tanta distanza dal piano di calpestio (fig. 9).

Le differenze tra la concezione dei soffitti di Sangallo (che nasce legnaiolo) e quelli di Vignola (che si forma come prospettico) sono ancora più incisive nel confronto tra i motivi impressi nelle volte rispettivamente del vestibolo d'ingresso (di Antonio) e della loggia aperta sul giardino (di Jacopo): la prima è una concrezione all'antica, dove la massa 'scolpita' è alleggerita da una superficie vibrante per il fitto ornamento; la seconda si configura come sequenza di arconi cassettonati a cornici aperte e dal decoro stilizzato.

Il palco del salone grande segna il discrimine tra i soffitti della prima metà del secolo e quelli dei decenni successivi, non solo nel palazzo Farnese, ma anche altrove, promuovendo la dimora farnesiana a modello e misura insuperata del fasto necessario alla magnificenza di un nobile casato.

Nelle sale dei due piani nobili di palazzo Farnese, in effetti, i soffitti del secondo Cinquecento assumono un carattere precipuo e autonomo rispetto l'architettura: nella composizione l'epicentro è un lacunare 'singolo' per forma e per dimensione, che determina la compartimentazione della periferia sino al cornicione perimetrale. Per esempio: nel soffitto commissionato da Ranuccio della prima camera – sull'ala di via dei Farnese dopo la camera del Cardinale – un grande lacunare centrale ottagonale è incardinato al

centro di due croci, una greca e una ad aspo³⁸. Da esso ha origine una tassellatura concentrica che è bloccata, sui due assi di simmetria, da cassettoni a tau e 'a vite', questi ultimi con la scena in bassorilievo ligneo di *Ganimede che inaffia i gigli farnesiani*, una delle imprese di Paolo III. Nella sala rettangolare l'andamento centrifugo dei lacunari produce un'inevitabile diversità lungo le due direzioni, offrendo il campo a ulteriori possibilità compositive.

Nell'ambiente successivo procedendo a nord-ovest, la seconda camera, il soffitto ha il telaio a travi interrotte, cosiddetto a 'cornici aperte', per creare una croce gerosolimitana centrata su un profondo cassettono ottagonale con l'arme ancora del cardinale Ranuccio³⁹; nuovamente il fondo dei lacunari e le coste del reticolo di travi è 'ingrommato' di caulicoli d'acanto, di rose e gigli, di una treccia a onde, ecc.

Nei soffitti delle sale a pianta quadrata e rettangolare, ancora allineate su via dei Farnesi, lo schema aggregativo multiforme consente una varietà di soluzioni, le cui geometrie sono ribadite dall'impaginato degli affreschi parietali. Nella sala detta oggi delle Firme il soffitto ha un lacunare centrale ottagonale e quattro cassettoni perimetrali rettangolari, tra loro connessi da ponti, simile a quello della chiesa di Santo Spirito in Sassia o anche dei tavolati delle sale di Paolo III in Castel Sant'Angelo, o, ancora, di una delle stanze di palazzo Massimo alle Colonne, solo per ricordarne alcuni⁴⁰. La concatenazione dei lacunari qua-

³² SERLIO, *De i cieli piani di legname...* cit.

³³ Antonio da Sangallo il Giovane, GDSU, 1009 Av.

"Per X [dieci] incavallature.

Bisogna[:] X [dieci] corde longe palmi 73/alte palmi 3 grosse palmi 2

Non si trovando di uno pezo bisogna farle di pezi dua et/Bisogna sieno pezi 10 longi palmi 46 1/2 grossi palmi 2 e altri pezi X [dieci] longi palmi 47 1/2 grossi palmi 2 alti palmi 3/E più bisogna cavalli 20 longi palmi 39 alti palmi 2 1/2 grossi palmi 2/E più bisogna sotto cavalli 20 longi palmi 22 grossi palmi 2 alti palmi 2

E più bisogna per le aliette X [dieci] pezi longi palmi 20 grossi palmi 1 2/3 larghi palmi 2

[A margine sinistro:] Per le aliette

E più bisogna per le sopra [aliette:] cordette X [dieci] longe palmi 18 large palmi 2 grosse palmi 1 2/3

Li monaci si torranno a Roma de Istio [ischio? ndr]/Incavallature per lo tetto della sala del palazzo di Farnese Palmi 64 1/3 lo neto della larghezza della sala Muro di verso la piazza/Muro di verso le loggie"

³⁴ Ringrazio Francesca Funis per la trascrizione della legenda del disegno e per il fecondo confronto sull'interpretazione dei termini tecnici.

Nel 1914 è sostituita la carpenteria cfr. RACHELI, *Restauro a Roma 1870-1990...* cit.

³⁵ UGINET, *Le palais Farnèse...* cit., pp. 70, 666.

³⁶ Ivi, p. 23, 29 e 30.

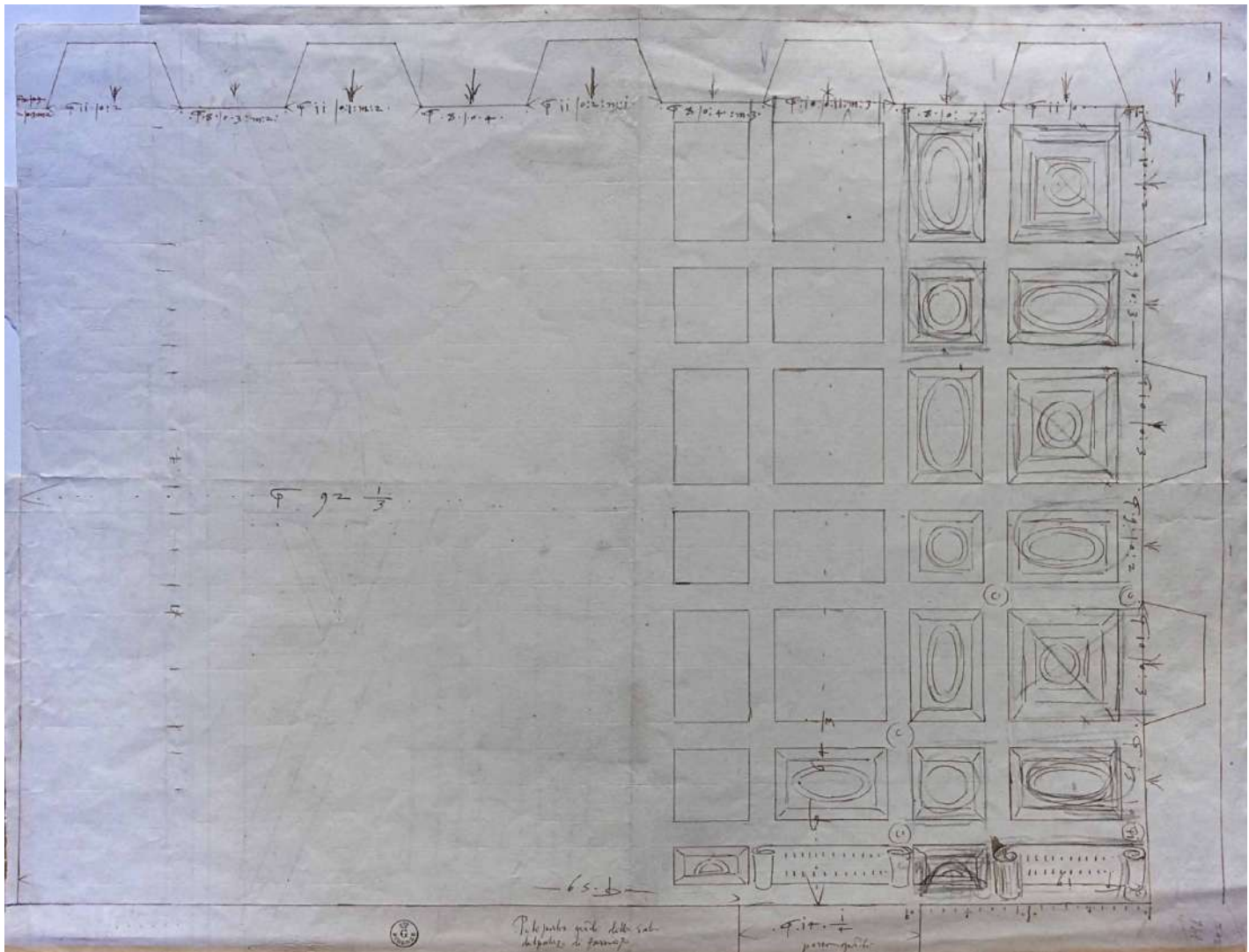
³⁷ Per la descrizione dettagliata del soffitto del salone grande rimando a CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit., pp. 336-337. Vedi R.J. TUTTLE, *Palazzo Farnese a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, Milano 2002, pp. 204-205 (scheda 84). Il rilievo del soffitto del salone grande con il particolare di uno dei lacunari è in LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* cit., vol. II, pls. 137-138.

Un analogo soffitto ligneo della fine del Cinquecento con la croce centrale è in una delle sale dell'appartamento di Pio V nei palazzi Vaticani; esso è commentato da raffigurazioni dei quattro dottori della chiesa attribuite a Ferraiù Faenzoni (1562-1645) e Ventura Salimbeni (1568-1613).

³⁸ *Relevé: pièce F.*

³⁹ *Relevé: pièce G.*

⁴⁰ Nell'inventario del 1644 è indicata come la "prima camera dopo questa sala"; *Relevé: pièce O.*



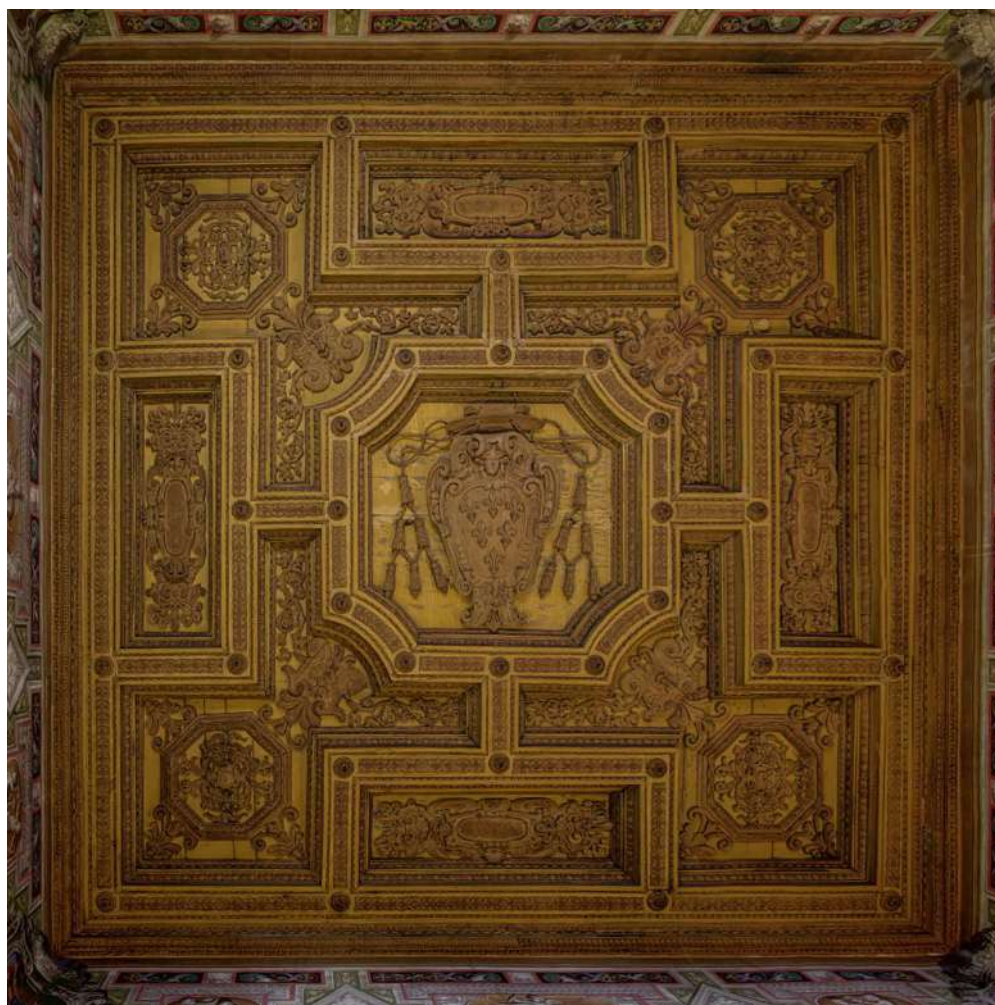


Fig. 8 Antonio da Sangallo il Giovane, Studio per il soffitto del salone grande di palazzo Farnese a Roma (GDSU, 1009 Ar).

Fig. 9 Jacopo Barozzi da Vignola, Soffitto del salone grande con l'arme di Ranuccio Farnese, Palazzo Farnese, Roma.

Fig. 10 Soffitto della stanza ora detta sala delle Firme con l'arme di Odoardo Farnese, Palazzo Farnese, Roma.

drangolari e poligonali definisce cassettoni mistilinei di 'risulta', istoriati da maschere, da girali d'acanto e da cornici ottagonali negli angoli, tutti intagliati nel legno. Al centro è lo scudo di Don Duarte, ovvero del cardinale Odoardo Farnese (1573-1626) che eredita nel 1592 l'usufrutto degli appartamenti del duca Alessandro (1545-1592), suo padre⁴¹. Il nome del committente, in versione spagnola, è inciso in lenti linee convesse incastonate in una sontuosa cornice (fig. 10).

La penultima e l'ultima stanza a meridione su via dei Farnesi hanno superfici minori, pari a circa 50 mq⁴²; i loro soffitti sono configurati da un lacunare centrale cruciforme di dimensioni dilatate tanto da occupare quasi interamente il piano ligneo, lasciando campo solo per minuscoli cassettoni di sutura dello spazio residuo.

Nel soffitto della penultima stanza, la croce centrale è saldata alle pareti tramite piccoli cassettoni rettangolari che lasciano spazio ad altrettanti lacunari angolari che, come nella biblioteca di Caprarola, esibiscono le imprese di Paolo III, vale a dire una nave che passa tra due scogli, i gigli con l'arcobaleno, la freccia che colpisce un bersaglio e, infine, Pegaso.

Nell'ultima camera in angolo a sud-ovest (detta camera della regina Cristina) lo schema è analogo con il fondo della croce occupato dall'arme sontuosamente accartocciata e fiancheggiata da due erme. Soggolo e fiocatura di nappe del galero cardinalizio debordano sulla prima cornice, intagliata con una greca uncinata che si arresta al capo e al piè di croce dove, in carattere lapidario romano, è in rilievo il nome *Duartes Farnesius*. La croce è profilata da dieci cornici modanate concentriche che, tramite otto piccoli scomparti rettangolari, si collegano al cornicione perimetrale. Agli angoli quattro profondi cassettoncini quadrati, incorniciati da una fitta dentellatura, ospitano altrettanti erotini dalle estremità inferiori a racemi e caulicoli. Ogni cambio di direzione della trama e dell'ordito delle travi, le cui coste sono coperte da un fittissimo ornato fitomorfo, è contrappuntato da una rosa a tre corone di petali (figg. 11-12).

Anche nelle sale a pianta rettangolare la composizione dei soffitti è governata dal lacunare centrale, come nella sala degli Imperatori, corredata da un magnifico camino con l'epigrafe ASSIDVO LUCEAT IGNE e, come molte sale del pa-

⁴¹ Nel testamento del signor duca Alessandro Farnese fatto in Bruxelles alli 7 Dicembre 1591 si ritrova l'infrascritto legato: "In signum paterni amoris quo complectimur filium nostrum 2° genitum Odoardum, eidem, titulo et jure insitutionis et omni meliori modo quo possumus et debemus, relinquimus et legamus usumfructum omnium bonorum que in Urbe Rome posidemus cum vinea Madame et residuum mobilium Cardinalis Farnesii", in Archivio di Stato di Napoli, *Carte farnesiane*, 1322 (testamenti), XVI. Il documento è andato perduto durante il secondo conflitto mondiale ma è citato da BOURDON, *Un plafond au Palais Farnèse...* cit. che, pertanto, ne diviene fonte.

Nel 1589 Odoardo (Don Duarte) aveva già ereditato dallo zio Gran Cardinale Alessandro la metà dei suoi mobili, la villa Farnesina già Chigi alla Lungara, l'usufrutto dei giardini sul Palatino e Caprarola. Egli è destinato alla carriera ecclesiastica; pertanto l'usufrutto gli garantiva il diritto di godere di beni altrui, immobili e mobili, che rimangono nell'asse ereditario di famiglia.

⁴² Nell'inventario del 1644 la penultima stanza è indicata come "seconda camera" (intesa come seconda successiva alla sala degli Imperatori); ora è detta salone giallo e nel *Relevé: pièce P*; la stanza in angolo a sud-ovest è denominata "ultima stanza che esce nella loggia"; oggi è il salone bianco e nel *Relevé: pièce O* e in essa Cristina di Svezia ha soggiornato da dicembre 1655 a luglio 1656.



Fig. 11 Rilievo del soffitto della Camera della regina Cristina, fotoincisione dal disegno di Victor Laloux (da *Fragments d'architecture ... cit.*, I, pl. 89).

Fig. 12 Soffitto della stanza ora detta camera della regina Cristina con l'arme di Odoardo Farnese, Palazzo Farnese, Roma.

Fig. 13 Soffitto della sala dei Filosofi con l'arme di Odoardo Farnese, Palazzo Farnese, Roma.



⁴³ *Relevé: pièce N*. Le sue dimensioni sono 7,30x14,30, altezza 8,50 metri. La denominazione di sala dell'Imperatori è legata alla collezione di busti in essa esposta, poi trasferita nel salone grande.

⁴⁴ Detta salone rosso, *Relevé: pièce R*. Essa ha dimensioni di 7,50x14,10 metri.

⁴⁵ In altri documenti la "sala della guardaroba vecchia" è chiamata "sala delle guardie vecchia" e nel *Relevé: pièce K, II étage* ora destinata alla biblioteca dell'École française de Rome ed è indicata come *Rome*; il soffitto ha lo scudo del Gran Cardinale Alessandro e le sue dimensioni – analoghe alla sala dell'Imperatori – sono 7,30x14,30 m, ma l'altezza si ferma a 6,50 metri. L'ultima sala a sud-ovest in angolo con via dei Farnesi nell'inventario del 1644 è detta "ultima sala della guardaroba vecchia" e nel *Relevé: pièce N* oggi è salone giallo del secondo piano.

⁴⁶ Il soffitto della libreria grande è stato restaurato nel 1917 e quello della sala di Storia d'Italia nel 1975. L'ambiente ha dimensioni 11,30 x 14,60 m, ed è alto 8 metri.

lazzo, dotata di una botola di accesso a un ricetto segreto sicuro⁴³. In essa il soffitto è ripartito in tre fasce, quella centrale con il cassettoni 'araldico' di Ranuccio e le laterali con lacunari a esagono irregolare; cassettoni di dimensioni minori, rettangolari e pentagonali colmano gli spazi interclusi e quelli perimetrali. La geometria del soffitto è polisemica e si presta a ulteriori ideali combinazioni: il cassettoni centrale e quelli posti ai suoi lati possono essere letti come una croce greca serrata tra lacunari esagoni.

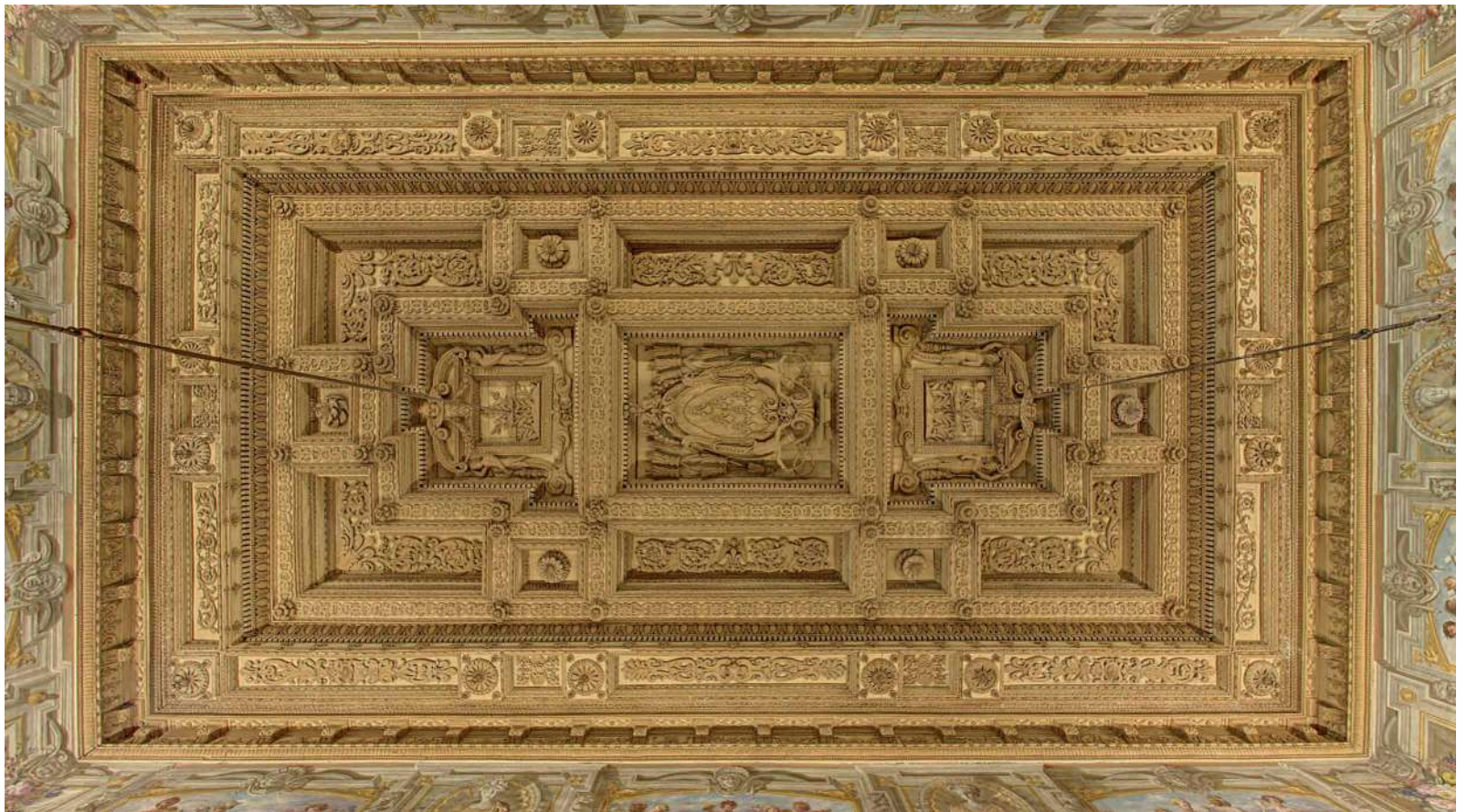
Anche nella sala dei Filosofi, che precede la galleria con gli *Amori degli Dei* dipinti dai Carracci, il soffitto mostra una disposizione dei lacunari a croce imperniata sullo scudo di Odoardo⁴⁴; lungo l'asse maggiore il lacunare centrale è stretto tra due cassettoni mistilinei profilato da sontuose cornici a edicola che inquadrano i gigli farnesiani raccolti da un'infula con il motto ΔΙΚΗΣ ΗΡΙΑΝ. Altri minuscoli cassettoni a L, quadrati e rettangolari saldano la croce alla elaborata trave di bordo, sostenuta da un importante cornicione a mensole (fig. 13).

Al secondo piano nobile, destinato nel Seicen-

to alla libreria grande, alla guardaroba e ad appartamenti, i soffitti hanno una compartimentazione simile o talvolta sovrapponibile a quelli appena descritti, ma il decoro è stemperato, semplificato, ridotto. Per esempio, lo stesso disegno dei soffitti è usato per coprire la sala degli Imperatori (I piano nobile) e la sala della guardaroba vecchia che è ad essa corrispondente a livello superiore; come accade anche per i cieli della sala della Regina Cristina e l'ultima sala a sud-ovest, attualmente occupata dalla direzione dell'École française de Rome⁴⁵.

Nei soffitti della libreria grande (con l'emblema del Gran Cardinale Alessandro) e nella sala adiacente (ora sala di Storia d'Italia con lo stemma di Ranuccio) lacunari quadrati, rettangolari, triangolari, poligonali e ovali sono variamente associati secondo una limpida struttura gerarchica per ulteriori nuove varianti che, comunque, privilegiano il centro geometrico del soffitto come *focus compositivo*⁴⁶.

La medesima concezione è utilizzata anche nei soffitti di altri ambienti, al punto che nelle ultime tre stanze, due nell'ala nord-occidentale su



via dei Farnese e la terza seguente in angolo a sud-ovest, i soffitti sono dominati da un grande lacunare centrale che occupa fino un quarto della superficie del piano ligneo⁴⁷. Si tratta dei tre soffitti commissionati dal duca condottiero Alessandro, come rivelano gli scudi dello stato di Parma e Piacenza con la corona ducale, inanellato dal collare dell'ordine del Toson d'oro conferitogli dopo il 1585 per la sua esaltante campagna militare nelle Fiandre⁴⁸.

Anche il soffitto della sala comunicante con la loggia, seppure rettangolare, ha il lacunare araldico (Odoardo Farnese) molto più grande dei restanti; tuttavia esso è l'esito dell'associazione dello schema del cassettonato a scacchiera (i quattro scomparti angolari) con quello dei lacunari collegati con ponti (lo scomparto centrale è congiunto alle travi di bordo da travicelli lignei)⁴⁹. Peraltro di questo soffitto si era perduta memoria, quando tra i secoli XVIII e XIX, la sala, come molti ambienti del secondo piano nobile, era stata divisa in sei ambienti chiusi in alto da un telero per accogliere un numero sempre maggiore di ospiti⁵⁰. Nel 1900 il direttore dell'École française de Rome Louis Duchesne fece rimuovere le superfetazioni e restaurare il soffitto ritrovato che, nell'occasione, fu rilevato dall'architetto Jean Hulot con l'aiuto di Léon-Henri Prost⁵¹ (fig. 14). Della straordinaria sequenza di soffitti di palaz-

zo Farnese fanno parte anche due palchi a cassoni poligonali e cruciformi che trascrivono le indicazioni di Sebastiano Serlio (1475-1554?) contenute nelle tavole del capitolo *De i cieli piani di legname, e degli ornamenti suoi*, nel Libro Quarto⁵²; infatti in due delle sale al secondo piano nobile, destinate entrambe nell'inventario del 1644 alle quadriere, sono riproposti il motivo musivo del mausoleo di Santa Costanza e uno a cornici che si dipanano senza soluzione di continuità di un edificio antico non identificato⁵³. Peraltro nel soffitto di un interno che fa da sfondo al celeberrimo ritratto di Vignola, in apertura della *Regola delli Cinque Ordini di Architettura* (s.l., 1562 ca), dedicata al Gran Cardinale Alessandro, in prospettiva è delineata la combinazione dei due soffitti di queste sale. Una citazione figurata che può essere interpretata come indizio anche con valore di prova della paternità dei due soffitti. Palazzo Farnese è dunque un autentico laboratorio dove soffitti all'antica a crescita 'illimitata' ancora legati alla logica della carpenteria lignea dei solai e quelli di sfrenata invenzione, cieli artificiali dove la tassellatura di geometrie differenti scatenano l'estro dei committenti e degli artefici, contribuiscono alla affermazione dinastica familiare ma, soprattutto, diventano modelli imprescindibili per l'architettura di Roma moderna e dell'Europa.

⁴⁷ Nell'inventario del 1644 sono indicate come la "guardaroba vecchia". Pur avendo lati dissimili esse hanno superfici equivalenti, pari a circa 50 mq ciascuna. Precisamente *Relevé: pièce L, II étage 7,20x7,4 m; Relevé: pièce M e N 7,60x7 metri*.

⁴⁸ Al primo piano nobile è un ulteriore e quarto soffitto commissionato dal duca Alessandro Farnese nella camera in angolo a sud-ovest con via del Mascherone; il rilievo del soffitto di tale camera con i particolari di $\frac{1}{4}$ del piano ligneo e la relativa sezione è in LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* cit., vol. II, pl. 139.

⁴⁹ *Relevé: pièce O, II étage* ora indicato come salone rosso.

⁵⁰ GRAS, *Topographie farnésienne...* cit.

⁵¹ BOURDON, *Un plafond au Palais Farnèse...* cit., con la tavola di rilievo della sala. Il soffitto è stato ispezionato e mantenuto nel 2008.

⁵² SERLIO, *Dei cieli piani di legname...* cit., p. XLXIIv (libro IV, cap. XII).

⁵³ Si tratta delle sale: *Eglise* – il cui soffitto è privato dello scudo araldico (*Relevé: pièce E, II étage*) – e *Classique* con l'arme del Gran Cardinale Alessandro (*Relevé: pièce F, II étage*). Le foto dei soffitti di palazzo Farnese sono tratte da www.farnese-rome.it.

ALCUNI SOFFITTI LIGNEI IN VATICANO TRA PIO IV E GREGORIO XIII

This paper analyses some polychrome coffered and carved wooden ceilings of the Palazzo Apostolico (Vatican) made under Pio IV (1559-1565) and Gregory XIII (1572-1585). The study pays specific attention to technique, materials and payments, and analyses manufacture and decoration of the ceilings in the Sala dei Paramenti and Camera della Falda. A particular focus is reserved to the work of two Florentine carpenters. Zanobio di Mariotto, active under Pope Pio IV, offers to the papal treasury a paradigmatic description of his ceiling in the Prima Sala dei Paramenti in the Vatican, but he was also employed in palazzo all'Aracoeli, Tribunale della Rota and Pantheon. Ambrogio Bonazzini, who built the ceilings in the Seconda Sala dei Paramenti and in Camera della Falda under Pope Gregory XIII, plays a significant role in the confraternity of the carpenters in Rome.

Le sale dei Paramenti, situate al primo piano della parte del Palazzo Apostolico edificata da Niccolò III (figg. 1-2), sfoggiano ancora oggi due pregiati soffitti lignei cinquecenteschi. Questi ambienti sono chiamati anche ‘anticamera’ e ‘camera del Concistoro segreto’ e la duplice denominazione indica le due principali funzioni che vi si svolgevano, da un lato il cerimoniale della vestizione del pontefice, dall’altro la riunione di tutti i cardinali presieduta dal papa nella quale venivano deliberate le decisioni di maggiore importanza¹.

Il soffitto della prima sala (fig. 3) fu realizzato nel 1563 sotto Pio IV Medici (1559-1565)² e si deve ad Alessandra Rodolfo la segnalazione delle giustificazioni di conti che identificano l’autore di questo palco ligneo in Zanobio di Mariotto³, la cui personalità mi sembra finora nota agli studi solo per la costruzione del ponteggio che servì a Daniele da Volterra per intervenire sul *Giudizio* di Michelangelo⁴.

Grazie a questi documenti e ai pagamenti della Camera Apostolica è possibile tentare di ricostruire almeno in parte la personalità sfuggente del falegname fiorentino, il quale è inoltre coinvolto nelle principali fabbriche promosse da Pio IV. Il nome di Zanobio compare nei camerari già nel 1560 per la realizzazione di un cancello di noce destinato all’ “altare di san Pietro”, che gli viene saldato alla fine dell’aprile 1562⁵.

Nell’autunno 1560 si registrano ulteriori pagamenti a Zanobio che, insieme ai falegnami Battista Ferro, Battista Frosino e Angelo, lavora ala-

cremente “per i soffitti delle camere dell’appartamento di papa innocenzo”⁶. Gli interventi si possono identificare con i lavori di rinnovamento delle stanze di Innocenzo VIII, che Pio IV predispose per poter adeguatamente ospitare i duchi di Firenze e quelli di Urbino, attesi a Roma nel dicembre di quell’anno per accogliere Virginia della Rovere, novella sposa del nipote del pontefice, Federico Borromeo. La decorazione pittorica è affidata a Taddeo Zuccari⁷, come dimostrano i pagamenti, che vanno di pari passo a quelli dei falegnami, e la testimonianza di Giorgio Vasari, particolarmente rilevante in quanto menziona proprio i soffitti:

L’anno 1560 aspettando il Papa in Roma il signor duca Cosimo e la signora duchessa Leonora sua consorte, et avendo disegnato d’alloggiare Loro Eccellenze nelle stanze che già Innocenzio Ottavo fabricò, le quali rispondono sul primo cortile del palazzo et in quello di San Pietro e che hanno dalla parte dinanzi logge che rispondono sopra la piazza dove si dà la benedizione, fu dato carico a Taddeo di fare le pitture et alcuni fregi che v’andavano, e di mettere d’oro i palchi nuovi, che si erano fatti in luogo de’ vecchi consumati dal tempo⁸.

Il racconto vasariano informa che i soffitti, ormai usurati, furono sostituiti e sembra attribuire a Taddeo l’incarico della doratura, operazione che i documenti, invece, riferiscono specificatamente al pittore Pierantonio da Como⁹. A prescindere dal fatto che il doratore possa aver operato sotto ordine di Zuccari¹⁰, i soffitti dovettero costituire un’opera di rilievo per essere ricordati dall’aretino.

Nel marzo 1561 Zanobio viene retribuito “a con-

to de palchi della ruota”¹¹, da identificare con tutta probabilità nel Tribunale della Rota, la stessa istituzione per cui, a fine settembre, è pagato per eseguire il “circulo e sedie dela rota”¹², il recinto circolare in cui gli uditori si riunivano per giudicare le cause¹³. Per quell’ambiente Federico Zuccari, a partire dall’ottobre dello stesso anno, dipinge le personificazioni della *Giustizia* e dell’*Equità* a fianco di uno stemma del pontefice¹⁴. La coincidenza tra i cantieri degli Zuccari e quelli in cui è attivo Zanobio si rileva, oltre che nell’appartamento del cardinale Carlo Borromeo, ancora nel perduto palazzo all’Aracoeli¹⁵, dove i fratelli sono impegnati nell’esecuzione di alcuni fregi¹⁶, mentre, tra il 1561 e il 1562, il falegname riceve pagamenti ricorrenti, ma generici per opere di legname¹⁷, ad eccezione della primavera del 1562 in cui si occupa di “soffittata” e “solari”¹⁸.

In questi anni Zanobio è attivo simultaneamente nel Palazzo Apostolico, nella Rota, nel palazzo all’Aracoeli e talvolta anche nel Pantheon¹⁹.

Dal 9 marzo al 18 agosto 1563 ai cantieri menzionati si aggiungono i lavori per la “sala concistoriale”, che coincidono con il soffitto della prima sala dei Paramenti in cui è iscritta ancor oggi la data e che costituisce l’unica opera di Zanobio ad oggi identificata.

Il soffitto cassettonato è scompartito in venti lacunari, riccamente decorati, in cui predomina l’oro, il blu e il rosso. Al centro è collocato un grande ottagono, che accoglie lo stemma di Pio IV, sormontato dalla tiara papale e le chiavi in-



pagina 125

Fig. 1 Palazzo Apostolico, Città del Vaticano. Veduta aerea dalla cupola di San Pietro (da *Il Palazzo Apostolico Vaticano... cit.*, p. 27).

Fig. 2 Pianta del primo piano del Palazzo Apostolico Vaticano (da P. Letarouilly, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome, Paris 1882, I, Ensemble des batiments, pl. 6*). In evidenza le sale dei Paramenti.

Ringrazio per i preziosi consigli Claudia Conforti, Gianluca Belli, Francesca Funis, Silvia Ginzburg, Camilla Colzani, Marcella Culatti, Livia Nocchi e Serena Quagliarioli. Un ringraziamento particolare a Vitale Zanchettin per l'aiuto fondamentale in questa ricerca.

¹ A. RODOLFO, "Aula consistori secreti, anticamera consistorij seu aula paramentorum": le sale dei Paramenti nel palazzo Apostolico Vaticano, "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XXVII, 2010, pp. 211-240; ID., *Le Sale dei Paramenti in Vaticano: documenti e iconografia*, in *Unità e frammenti di modernità*, a cura di C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini, Pisa 2012, pp. 17-37: 18-19.

² D. REDIG DE CAMPOS, *I palazzi Vaticani*, Bologna 1967, p. 164; G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, *Le Sale dei Paramenti e l'appartamento Borgia*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 89-93: 89-90.

³ RODOLFO, "Aula consistori... cit.", p. 217 nota 12; ID., *Le Sale dei Paramenti... cit.*, p. 19 nota 5; Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Camerale I* (d'ora in poi CI), Giustificazioni di Tesoreria, b. 5, fasc. 21.

⁴ A.M. DE STROBEL, *Documenti per la Cappella Sistina*, in *Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 25 marzo-30 giugno 1990), a cura di F. Mancinelli, Roma 1990, p. 278; V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze 2003, p. 185; F. MANCINELLI, *Il Giudizio universale. La storia, la tecnica esecutiva, gli interventi di restauro e censura*, in *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra (Rimini, Castelsismondo, 24 agosto-16 novembre 2003; Savona, Palazzo del Commissario 30 novembre 2003-12 aprile 2004), a cura di F. Buranelli, A.M. De Strobel, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2003, pp. 43-55: 50.

⁵ ASR, CI, Fabbriche 1521 (*Giornale di Giacinto Barozio*), cc. 5r, 49r.

⁶ Ivi, cc. 9r, 10r, 10v, 11r, 12v, 13r.

⁷ A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinate in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Sala Bolognese 1974 (prima ed. Urbino 1881), p. 17; C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, I, Milano 1998, p. 136.

⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, parte III, vol. II, pp. 693-694.

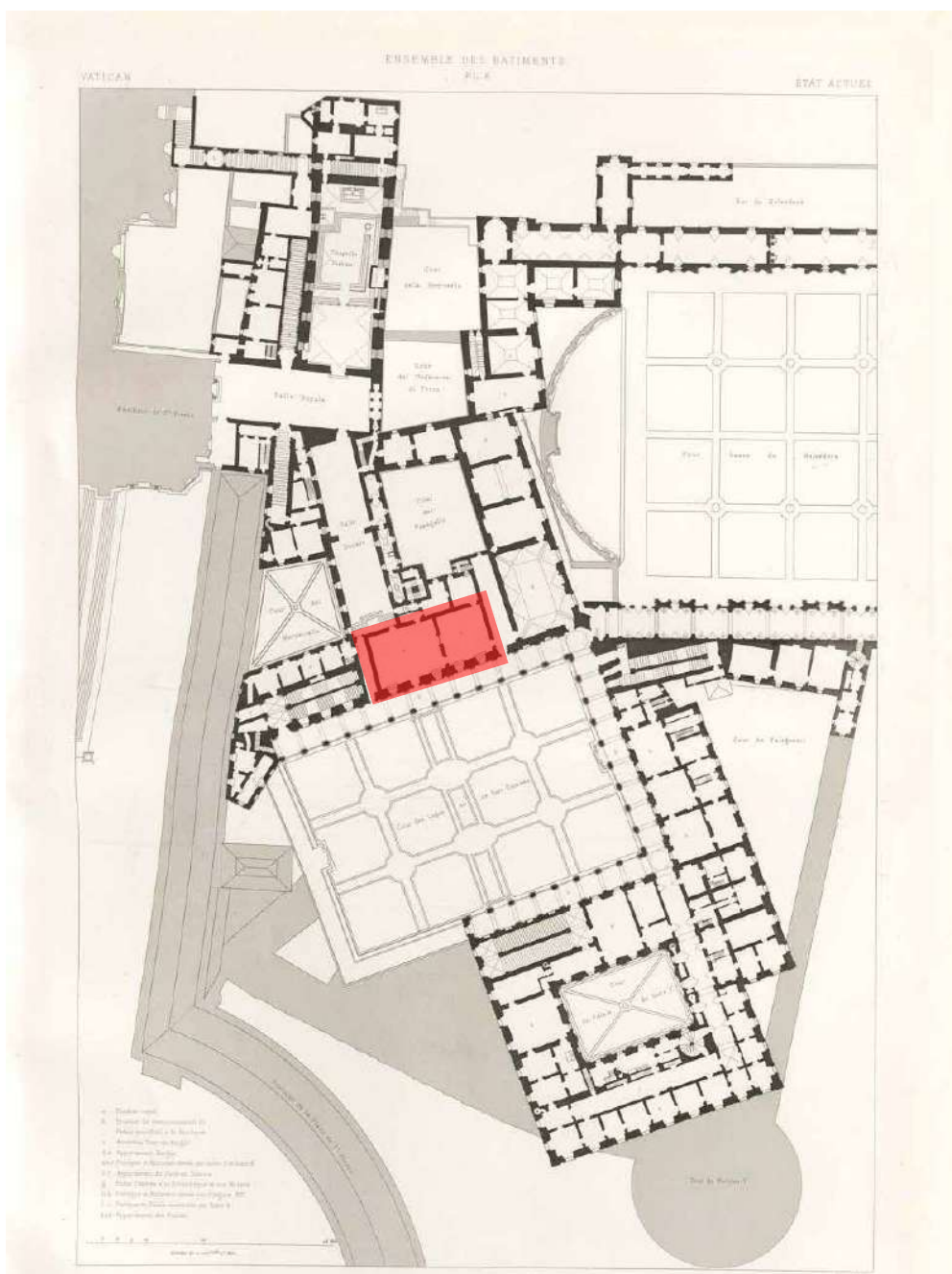
⁹ ASR, CI, Fabbriche 1521, cc. 11v-12r.

¹⁰ Il nome di Pier Antonio da Como si ritrova in un documento del 1562, quando chiama in qualità di perito Federico Zuccari per testimoniare in una controversia di denaro della società che aveva costituito. BERTOLOTTI, *Artisti urbinate... cit.*, p. 19.

¹¹ ASR, CI, Fabbriche 1521, c. 18v.

¹² Ivi, c. 31v.

¹³ L'opera viene dettagliatamente descritta nella sua rendicontazione alla tesoreria apostolica ASR, CI, Giustificazioni di Tesoreria, b. 5, fasc. 21, cc. 8r-8v: "E piu nella stantia dilla rotta, dove e la rotta fatta, a 12 angoli, dove li hauditori stano a sedere per laudientia, compartita in 12 quadri e ognia quadro hie sono intagliate una arma del nostro papa pio, e baldachini e pitati con littere dentro de comiso intagliati. ditti quadri tutti intorno intorno arabesche et altri intagli con uno corricorni, che cengie tutto ditto con 12 termeni tra luno quadro e laltro intagliato. ditto circolo tutto de capo a piede dentro e di fuora scormiciato con 12 palle in cima ali termeni e sotto ditti palle una borggia e una voluta in capo alli termeni. li quadri de dentro sono compartiti in 12 sederi, qualli si alzano e si bassano con doi mensoli sotto ditti sederi, intagliati con una zampa de lione, intagliati acanelate con una foglieta in cima e sopra una voluta intagliata per tutta doi le bande e li coperchi, che si alzano sonno mascietati e intagliati per linati con



crociate e caratterizzato dalle sei palle dei Medici. Attorno all'arme si svolge la seguente iscrizione "PIVS IIII PONT M ANNO IIII MDLXIII", mentre nel perimetro dell'ottagono ne corre un'altra che dichiara "GREGORIUS XIII P MAX AVLAM HANC DECORARI PICTURIS Q EXORNARI IVSSIT AN D MDXXVII", di cui si dirà più precisamente tra poco.

La relazione inerente al soffitto che il falegname fiorentino redige per le giustificazioni di tesoreria è una rara e dettagliata descrizione che dà conto della prassi costruttiva, dei termini tecnici in uso, degli elementi decorativi, e proprio per questo merita di essere riportata per intero. Nella prima parte viene descritta la fase preliminare in cui viene costruito il "solaro":

nelle stantie del concistoro segreto: alla prima salla per avere armato cinque travi che regiano la soffita e il solaro rusticho, qualli travi sonno armati, e di sopra li ditti travi, un solare fatto alla rusticha di travicelli casareci di castagnia et le tavole di castagnia²⁰.

Il documento specifica alcune notazioni tecniche piuttosto dettagliate²¹. Per l'ordito strutturale sono state utilizzate cinque travi maestre di castagno lunghe 60 palmi (circa 13 metri) per armare il soffitto, che sono chiaramente visibili sul lato breve del vano. Ortogonalmente, invece, vi sono i travicelli, su cui sono fissate le tavole che costituiscono l'assito, entrambi di castagno. Questa operazione preliminare nell'intradosso viene pagata a Zanobio 45.91 scudi.

I conti proseguono, poi, nel relazionare il palco:



Fig. 3 Zanobio di Mariotto, Soffitto ligneo con arme di Pio IV, 1563 (Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, prima sala dei Paramenti).

E piu sotto ditto solare un palcho sfondato riquadrato compartito in 20 quadri, con un quadro grande nel mezzo fatto a ottoangolo, con una arma del nostro signore con suo altri adornamenti intorno e con sue sotto travi che riquadrano li sopra ditti travi, scorniciato per di sotto con sue borgie forniti e intagliati, che fano termino de lun canto alaltro. ditti borgie sono n° 42, li quadri sono scorniciati il p° ordine e amodo de uno architrave con doi ordini de uno intavolato, intorno nel mezzo un quadro sfondato con uno ordine de goggelatore e fusaroli una golla dritta di sopra grande e una rosa intagliata di basso riliepe posto in mezzo de uno ottangolo, scor[nicia]te per doi faccie con 4 borgietti alli cantoni del ditto quadro; con una cornice intorno al muro e suoi modelli intagliati con una rosa sfondata intagliata fra luno modello e laltro sotto li modelli scor[nicia]to un ovolo, che fa risalto sotto li modelli e una golletta e una fassia con uno ordine di fusa-

rolo di sopra ditti modeletti, uno [...] con un ordine de fusaroli sotto con uno intavolato, che riquadra li sotto travi. qualli lavori sono fatti tutti de habeto albuccio e tiglio ditto sollaro sie lg palmi 61 e lg 45 ¾ canne 28 palmi 13 5/8 a scudi quatordecim la canna²².

La prima parte della descrizione permette di identificare con certezza il soffitto descritto con quello della prima sala dei Paramenti per il numero dei lacunari e il caratteristico ottangolo con l'arme papale. In seguito, si procede nella relazione degli elementi che compongono i singoli cassettoni realizzati con due ordini di tavolati: il primo, scorniciato a modo di un architrave, con gola dritta, gocciolatoio e fusaroli, e il secondo, composto da una rosa intagliata al centro di un ottangolo con quattro borchie agli angoli del ri-

ordine di [...]. sotto ditto sedere uno partimento con 12 quadri intagliato con la golla e il pitatio, con un posamento sotto alle ditte zampe, che cingie intorno tutti le spalere, sopra ditti sederi sono n° 12 scorniciati e intagliati. la cimasa di sopra e intagliata a finestrelle, el frigio intorno al quadro intagliato a rabesche, el quadro de mezzo con i suoi ordeni a fusaroli con i suoi basse sotto intagliati abacelli piani rincontro alli termanni, una nicchia intagliata coi suoi ornamenti, con una voluta in capo che acompagna li termanni de fuora, intagliati le nicchie sono n° 12 el piano de dentro [cione], el posamento dove si tiene li piedi sie fatto de tavole de olmo, accapati con sua armatura sotto di arabeschi e travicelli de castagna, qual piano, over palcho, sie largo per ognia [uso] palmi 16 stimato ogni cosa insieme scudi quattrocotrentasette baiocchi settantacinque 437.75¹⁴.

¹⁴ VASARI, *Le vite...* cit., parte III, vol. II, p. 694; BERTELOTTI, *Artisti urbinati...* cit., p. 19; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico...* cit., p. 137.

¹⁵ L'appartamento del cardinale Borromeo era situato nella sala dei Pontefici: DE CAMPOS, *I palazzi...* cit., p. 164. Il palazzo fu costruito in Campidoglio da Paolo III come residenza estiva, sotto Giulio III, successore di papa Farnese; al palazzo venne dato il titolo della chiesa limitrofa, Santa Maria in Aracoeli. In seguito Paolo IV Carafa vietò ai cardinali di poter risiedere in questo palazzo dandolo in uso al guardiano e ai frati del convento, mentre Pio IV volendo abitarlo procedette nel fornirlo di tutte le comodità. Per la Torre di Paolo III cfr. A. BRUSCHI, *Roma farnesiana. Città e architetture al tempo di Paolo III; il caso del complesso capitolino*, in *Per Franco Barbieri*, a cura di E. Avagnina, G. Beltramini, Venezia 2004, pp. 131-153; CASIMIRO DA ROMA, *Memorie storiche della Chiesa e Convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma, Bernabò, 1736, pp. 468-469.

¹⁶ ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico...* cit., p. 136, note 1-2.

¹⁷ ASR, CI, Fabbriche 1521, cc. 25r, 25v, 28r, 29r, 37r, 37v, 38v, 40r, 41v, 43v, 44r, 46r, 47v, 52r, 58r, 60r, 65r, 60r, 70v, 72r, 84v.

¹⁸ Ivi, cc. 47v, 52r.

¹⁹ Nel palazzo Apostolico Zanobio di Mariotto si occupa anche della realizzazione dei ponteggi per i pittori attivi nella sala Regia come si evince dalle Giustificazioni di conti in cui è riportato: "E piu per fede de m. pirro architetto del nostro Signore per havere disfatto el ponte dove lavorava m. joseps pitore in sala reggia et rifatto piu abasso alultima pontata e disfatto quello di maestro oratio bolognese acanto al ditto e rifatto a scarpa per dare lume a maestro joseps con il parapetto de nante a tutta doi a a tutta doi [...] e chiodi scudi quattro e mezzo" ASR, CI, Giustificazioni di Tesoreria, b. 5, fasc. 21, c. 11r. Il pagamento interessa i ponteggi costruiti nella parete est, dove erano attivi Orazio Samacchini intento ad affrescare la scena con *Pietro II d'Aragona che offre il suo regno a Innocenzo III* e Giuseppe Porta Salviati, a cui era stato affidato il riquadro con *La riconciliazione di Federico Barbarossa con Alessandro III a Venezia*.

²⁰ ASR, CI, Giustificazioni di Tesoreria, b. 5, fasc. 21, c. 8v.

²¹ Per la comprensione della tipologia, della struttura e dei termini tecnici di questi soffitti lignei si segnala il fondamentale studio di C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari, in Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353.

²² ASR, CI, Giustificazioni di Tesoreria, b. 5, fasc. 21, c. 9r.



Fig. 4 Ambrogio Bonazzini, Soffitto ligneo con arme di Gregorio XIII, 1576 (Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, camera della Falda).

²³ RODOLFO, *Le Sale dei Paramenti...* cit., p. 20 note 2-3.

²⁴ ASR, CI, Tesoreria Segreta (d'ora in poi TS), b. 1305, c. 9v; *La Sala Bologna nei palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, a cura di F. Ceccarelli, N. Ak-samija, Venezia 2011, p. 181.

²⁵ ASR, CI, TS, b. 1305, c. 24v: "Adi detto scudi sessanta di moneta al detto Mario d'ordine come di sopra per restauro fatto et che si fa alla soffitta della sala prima sala a canto di quella del concistoro. Scudi 60".

²⁶ P. TOSINI, *Girolamo Muziano 1532-1592. Dalla maniera alla natura*, Roma 2008, pp. 215, 398-399, n. A32, figg. 200-201. I pagamenti a Muziano per la *Pentecoste* si registrano il 24 novembre e il 30 dicembre 1576, il 24 marzo e l'8 agosto 1577 e il saldo l'11 gennaio 1578.

quadro. Attorno al perimetro del palco corre una cornice con rose intagliate dorate su fondo blu, scandita dal ritmo delle mensole, che, parallelamente al muro, si alternano a figure intagliate e dorate con volti di putti, di animali e fiori. Gli elementi decorativi più delicati, come la profilatura a fusaroli di tutti i lacunari e della cornice del muro, sono intagliati con legni più teneri, come l'abete, l'albucco (cioè il pioppo bianco), e il tiglio. L'intera opera del palco viene pagata a Zanobio 393.93 scudi.

L'intervento di Zanobio sotto Pio IV, però, non è il solo a interessare le sale dei Paramenti, il cui cantiere decorativo, dopo una battuta d'arresto sotto Pio V (1565-1572), viene ripreso e terminato al tempo di Gregorio XIII (1572-1585).

Il 9 novembre 1576 Mario Sabatini prende in carico le opere lasciate incompiute dal padre Loren-

zo, pittore prediletto di papa Boncompagni e morto qualche mese prima. Inizia a essere retribuito per i fregi affrescati nelle due sale, che illustrano episodi tratti dagli Atti degli Apostoli nella prima sala e le storie di Mosè e di Cristo nella seconda²³. Tuttavia, tra gli interventi a suo carico, non figurano solo gli affreschi delle pareti, perché il 6 luglio 1577 il pittore bolognese riceve 100 scudi "per la restauratione della soffitta della sala del concistoro"²⁴, lavori che si protraggono fino all'8 settembre di quell'anno²⁵. È possibile circostanziare il restauro del soffitto con l'adeguamento al gusto dei nuovi tempi, ma soprattutto del nuovo pontefice e riferire, quindi, a Mario Sabatini e ai suoi collaboratori, non solo l'iscrizione legata a Gregorio XIII lungo l'ottagono dello stemma di Pio IV, di cui prima si è detto, ma anche la meticolosa realizzazione dei draghi dorati in campo rosso, simbolo del Boncompagni, che compaiono lungo i quattro lati di ogni lacunare. Non potendo essere stati eseguiti per Pio IV, l'aggiunta dei piccoli draghi può a pieno titolo rientrare nelle capacità dell'artista coadiuvato da una bottega versatile come quella ereditata dal padre, che si occupava variamente di affreschi, stucchi e dorature.

Il soffitto della seconda sala dei Paramenti (fig. 5) è caratterizzato, invece, dalla tela raffigurante la *Pentecoste* di Girolamo Muziano, che viene pagata, a più riprese, a partire dal novembre 1576, montata nel palco nel dicembre 1577 e saldata definitivamente nel 1578 per una cifra complessiva di ben 600 scudi²⁶. Come ha notato Patrizia Tosini, l'inserimento del dipinto nel soffitto, costituito da quattordici cassettoni, che si dispongono lungo il bordo della tela, segna un momento di aggiornamento su modelli veneziani, che, a queste date, non trova a Roma grande diffusione. Sebbene sia stato dato per scontato che l'autore del soffitto sia Zanobio di Mariotto, la questione della paternità del palco merita di essere approfondita.

Pubblicando i pagamenti a Girolamo Muzia-

no per la *Pentecoste*, Patrizia Tosini identifica in Ambrogio Bonazzini il responsabile della carpenteria del dipinto, saldata come la tela, l'11 gennaio 1578²⁷.

Il nome del falegname, però, compare nei conti della Camera Apostolica già a partire dal 25 settembre 1576 per aver ricevuto 150 scudi “a conto della nova sufita che ano da fare nella sala del concistoro”²⁸ e che sono saldati l'8 dicembre successivo con 322 scudi e 31 baiocchi, per un totale complessivo di 472 scudi e 31 baiocchi²⁹, una cifra adeguata per la costruzione di un soffitto. Qualche giorno dopo venivano saldate a Lattanzio da Caprarola, un fornitore che ricorre frequentemente nei conti della tesoreria le corde, ovvero le travi principali, e il legname, venduti per la costruzione del nuovo palco³⁰.

Con ogni probabilità, il soffitto fu concepito fin dall'inizio per accogliere il dipinto di Muziano, che comincia a essere retribuito due mesi dopo l'avvio dei lavori di Ambrogio. Se l'idea di inserire una grande tela dipinta rappresenta a queste date una notevole novità rispetto al palco della sala adiacente, il *trait d'union* decorativo tra le due sale è affidato da un lato ai fregi di Mario Sabatini e collaboratori, dall'altro ai lacunari, la cui decorazione, seppur variata, è ispirata a quella di Zanobio. I cassettoni sono meno profondi, ma le cromie utilizzate sono il blu, l'oro e il rosso come nella stanza a fianco. Al centro di ognuno è posta una rosa intagliata dorata, da cui si dipartono complessi racemi anch'essi intagliati e dorati popolati da vittorie alate, tritoni o fiori, iscritti in un quadrato in campo blu incorniciato da una gola e un paternostro. Procedendo lungo i quattro lati compare l'iscrizione aurea in campo blu “GREGOR DEC TER PONTIFEX MAXIMVS” alternata a “PONT SVI AN QVIN AN DONI MDLXXVI”, che conferma la datazione del soffitto ricavata dai conti. A intervallare le parole vi sono piccoli visi dipinti su campo rosso e agli angoli borchie dorate a forma di fiore. Vi è poi un'ulteriore cor-

nice che si compone di fusaroli, dentelli e dardi, mentre le sottotravi sono ornate da modanature, che si ritrovano anche nel capitolo *Dei cieli piani di legname, & degli ornamenti suoi* del quarto libro di Sebastiano Serlio³¹ e borchie dorate molto sporgenti ispirate a quelle antiche³². Infine anche la cornice che corre lungo il perimetro del muro, profilata sopra con fusaroli, sotto con ovuli e dardi e paternostri, si sviluppa alternando mensole e fiori intagliati in campo blu come nel soffitto di Zanobio. Essendo il responsabile della costruzione e decorazione del palco risulta chiaro che, una volta conclusa la *Pentecoste* di Muziano, Bonazzini venisse incaricato di occuparsi della relativa carpenteria e della messa in opera.

Alle date in cui viene chiamato nella seconda sala dei Paramenti Ambrogio di Giovanni Antonio de Bonazzini è una personalità ormai affermata e conosciuta in città. Di origine fiorentina, come Zanobio di Mariotto e come molti altri che esercitavano questa professione, è attivo a Roma, dove ha bottega a Corte Savella, nei pressi dell'attuale via di Monserrato, fin dal 1564, anno in cui entra a far parte della compagnia di San Giuseppe dei Falegnami³³.

In quello stretto giro di anni Ambrogio viene coinvolto nell'esecuzione del soffitto ligneo della chiesa di San Giovanni in Laterano, di cui erano responsabili Flaminio Boulanger, celebre per il palco della chiesa di Santa Maria in Aracoeli datato 1574, e Ludovico di Raffaele de Lazzaro, il quale, morto a causa di un cedimento strutturale del soffitto che lo fece cadere dall'impalcatura, fu sostituito, in un secondo momento, da Bonazzini³⁴. Il soffitto, che veniva pagato ai falegnami 17 scudi per canna, è uno degli esempi più noti per la sua imponenza, la fitta documentazione, l'uso di materiali diversi come il legno, la cartapesta e lo stucco e la compartecipazione di più maestranze, tra cui spiccano Daniele da Volterra, chiamato per “pittura, indoratura e disegni” e pagato ben 737.50 scudi, e Luzio Luzi³⁵.

²⁷ ASR, CI, TS, b. 1305, c. 50: “adi detto scudi trentanove baiocchi cinquanta [de] moneta de mente di Nostro Signore et ordine del suddetto cardinale pagati a magistro Ambrosio Bonacini falegname sono per suo intiero pagamento delli lavori fatti per servitio del quadro de la istoria del spirito santo messo nella soffitta della sala del concistoro”.

²⁸ ASR, CI, TS, b. 1305, c. 14.

²⁹ Ivi, c. 43: “Adi detto scudi 322 baiocchi 31 pagati a magistro Ambrogio bonalino (sic) falegname per resto de scudi 472 baiocchi 31 di lavori da lui fatti nella sala del concistoro d'ordine di Nostro Signore e dell'illustrissimo Cardinale guastavillani tanto stimati da mercurio raymondi misuratore. Scudi 322.31”.

³⁰ Ivi, c. 44. Per il termine corde ad indicare le travi maestre cfr. P. LAUER, *Le Palais de Latran: etude historique et archéologique*, Paris 1911, p. 604.

³¹ S. SERLIO, *Dei cieli piani di legname, & degli ornamenti suoi* (libro IV, cap. XII), in *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, I, Milano 2001, p. LXXVIII.

³² La tipologia delle borchie così sporgenti può confrontarsi ad esempio con le quelle del salone del palazzo Mattei-Catani, ma entrambe possono ispirarsi a quelle delle antiche porte bronzee del Pantheon e della Curia Romana, quest'ultime spostate da Borromini in San Giovanni in Laterano dove ancora oggi sono visibili. Le porte, molto studiate dagli architetti del Cinquecento, costituivano un esempio anche per le specchiature dei soffitti cfr. A. HAASE, *I soffitti lignei a palazzo Mattei di Paganica*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1996, pp. 317-335: 331-332 nota 3.

³³ P. ANDERSON, *Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the role of carpenters in Cinquecento and Seicento Rome*, “Pantheon”, LVII, 1999, pp. 90-103: 102 nota 49. Bonazzini entra a far parte della confraternita il 19 marzo 1564.

³⁴ LAUER, *Le Palais...* cit., p. 604; A. PAOLUCCI, *Soffitti in legno di chiese romane*, “Roma”, VIII, 1930, pp. 521-530: 525-526; ROMANI, *Daniele...* cit., p. 184; ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., pp. 91-92, 98.

³⁵ P. ANDERSON, *Daniele da Volterra's Sculptural Reliefs in carta pesta and his invention for the Lateran Nave Ceiling*, “Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien”, VIII, 2002, pp. 109-118. C. MASTRANTONIO, *Ambrogio de' Bonazzini, in Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, maggio-luglio 1984), a cura di L. Cassanelli, Roma 1984, pp. 148-151.



Fig. 5 Ambrogio Bonazzini, Soffitto ligneo con epigrafi di Gregorio XIII nelle cornici dei lacunari, 1583 (Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, prima sala dei Paramenti).

Forte di questa impresa, che gli conferisce una certa notorietà nel campo, il 22 giugno 1568 Bonazzini stipula il contratto per la sua opera più celebre, il soffitto ligneo intagliato e dorato per l'Oratorio della confraternita del Gonfalone, che viene concluso entro il novembre successivo e pagato 13 ½ scudi la canna³⁶. Dal contratto si evince che il “carpentarius”, che è peraltro membro di quel sodalizio, sarebbe stato pagato per “fabricare uno palco o vero soffitta”³⁷, seguendo il lavoro dalla fase progettuale per la quale presenta, allegato all'atto, un disegno fino alla costruzione dei ponti e all'approvvigionamento di legname e di chiodi. Si specifica, poi, che è tenuto a realizzare le figure di intaglio con albuccio e tiglio, mentre la parte strutturale in abete.

Nello stesso 1568 Bonazzini coordina il lavoro dei carpentieri Battista de Quadris di Lugano, Jacopo Rubino romano e Epofaro de Pomo di Brusino intenti a costruire un nuovo soffitto della sala grande dell'appartamento Cybo nel palazzo

di San Marco, su ordine del cardinale veneziano Francesco Pisani³⁸.

Grazie al suo impegno crescente, nel 1571 diviene governatore della compagnia di San Giuseppe dei Falegnami, ruolo che ricopre anche nel 1580 e nel 1582. Nel 1573 realizza un soffitto datato e firmato a palazzo Sacchetti³⁹ e il 5 aprile di quell'anno Francesco Nicolini viene registrato nella suddetta confraternita, specificando che è a bottega da Ambrogio⁴⁰.

Il 6 giugno 1575 “m.ro Ambrogio Bonazini falegname” è pagato 150 scudi per lavori non specificati a Santa Maria Maggiore⁴¹.

Poco dopo la realizzazione per soffitto nella sala dei Paramenti e la carpenteria per la *Pentecoste* di Muziano, il falegname realizza un'altra cornice per la *Crocifissione* dello stesso pittore destinata alla chiesa dei Cappuccini di Frascati e un tabernacolo di noce per contenere il Santissimo Sacramento⁴².

Il 18 febbraio 1590 Ambrogio è eletto fra i sei deputati, scelti dal governatore della compagnia di

San Giuseppe dei Falegnami, Francesco Nicolini, per occuparsi della correzione e riforma degli statuti della confraternita, oltre alla stesura di nuovi capitoli⁴³.

La sua carriera procede tra l'aprile 1591 e l'ottobre 1592 con lavori e fornitura di legname alla vigna di Monte Cavallo, cioè al nuovo palazzo del Quirinale⁴⁴, nel 1595 prosegue nel Palazzo Apostolico Vaticano⁴⁵, nel 1599 insieme a Giovan Battista Montano si occupa dell'ornamento del nuovo organo di San Giovanni in Laterano⁴⁶, e si protrae fino al 1607 quando, ormai vecchio, è attivo nella sagrestia e nella cappella Paolina di Santa Maria Maggiore⁴⁷.

Ma per rendere merito alla figura di questo falegname così prolifico, una volta restituitogli il soffitto della seconda sala dei Paramenti, si può aggiungere ancora qualche informazione sulla sua attività al servizio del pontificato gregoriano.

Nel giugno 1582 viene retribuito per alcune impalcature realizzate nella sala di Costantino e per alcune forniture per Tommaso Laureti e per il "S. Sepolcro fatto nella cappella Paolina"⁴⁸. Nel novembre successivo riceve circa 387 scudi per quarantacinque "telari per impannati per li baldacchini gelosie et altri lavori da lui fatti nel palazzo apostolico e di san marco"⁴⁹. Nel gennaio 1583 viene retribuito "per conto saldo et intiero pagamento di lavori di legname da lui fatti per servitio della cappella Gregoriana" per la quale ha lavorato con i suoi collaboratori dal 26 giugno al dicembre dell'anno precedente⁵⁰.

Nel luglio 1583 per 313.30 scudi esegue "i banchi da sedere attorno alla sala degli svizzeri", uno scaffale per tenere i libri dell'archivio e alcuni generici lavori nelle stanze del cardinale Guastavillani⁵¹.

Infine, a seguito di questa ricostruzione dell'attività di Bonazzini sotto papa Gregorio XIII, spetta a buon titolo a questo falegname il soffitto della camera della Falda (fig. 5), riferito nella biblio-

grafia a un certo 'Ambrogio Brazzino' ed eseguita nel 1583.

A dirimere la partenità del palco sono ancora una volta i pagamenti della tesoreria apostolica in cui alla data del 13 novembre 1583 si legge:

La Santità di Nostro Signore Papa Gregorio XIII deve dare 424 scudi 45 baiocchi di moneta pagati de mente di Nostro Signore e ordine del cardinale di san sisto a magistro ambrosio boaccino [sic] e falegnami sono per suo conto saldo et intiero pagamento di più sorte di lavori di legname da lor fatti cioè per haver fatto il soffitto del Camerino appresso la stanza del Concistoro dove si veste sua Beatitudine per più lavori fatti in San Marco et alli allogamenti delli cavalli leggieri de soldati et de altri luoghi come per la stima fatta da mercurio raymondo mesuratore.⁵²

Il soffitto realizzato al naturale è composto da nove lacunari disposti su tre file. Nella parte centrale i cassettoni sono rettangolari, quelli laterali presentano una decorazione a racemi, quello al centro un ovale con lo stemma Boncompagni. Nei cassettoni quadrati delle altre due file sono iscritti alternatamente quadrati e ottagoni con racemi. Le profilature di tutti i cassettoni sono realizzate con dentelli e fusaroli e le sottotravi ornate con borchie intagliate molto sporgenti, elementi che ricorrono in maniera molto simile sia nell'Oratorio del Gonfalone, sia nella seconda sala dei Paramenti. Sebbene questo palco sia meno elaborato dei due precedenti, per la mancanza di dorature e di policromia, va tenuto conto che questo ambiente aveva una importanza minore rispetto alle sale dei Paramenti, e, quindi, una decorazione meno sfarzosa.

Se il soffitto della prima sala dei Paramenti consente di ricucire la personalità di Zanobio di Mariotto nei cantieri di Pio IV, quello della seconda sembra inaugurare l'ingresso nelle fabbriche di papa Boncompagni di Ambrogio Bonazzini, che, attivo a Roma per quasi cinquant'anni, si rivela figura nodale per la professione dei falegnami.

³⁶ B. WISCH, *The 'Archiconfraternità del Gonfalone' and its oratory in Rome: art and counter-reformation spiritual values*, Phil. diss., University of California, Berkeley 1985, pp. 88-95, 444-448; B. WISCH, N. NEWBIGIN, *Acting on faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance in Rome*, Philadelphia 2013, pp. 418-419, 435; M.G. BERNARDINI, *L'Oratorio del Gonfalone a Roma: il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Cinisello Balsamo 2002, p. 31.

³⁷ WISCH, *The 'Archiconfraternità'...* cit., pp. 444-445.

³⁸ P. TOSINI, *Impronte veneziane: le committenze dei cardinali della Serenissima a Roma, in I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan, P. Tosini, Cinisello Balsamo 2014, pp. 283-327: 285.

³⁹ G. SACCHETTI, *La data del soffitto della galleria del palazzo Sacchetti*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XCVIII, 1975, pp. 243-247.

⁴⁰ ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., p. 102 note 48, 51.

⁴¹ Roma, Archivio di Santa Maria Maggiore, R.R. *Capitolo e Canonici di Santa Maria Maggiore. Giustificazioni dei mandati 1465-1575*, foglio sciolto, ad datam. Ringrazio il prof. Francesco Repishti per avermi generosamente segnalato questo pagamento inedito.

⁴² TOSINI, *Girolamo Muziano...* cit., p. 215 nota 250, p. 536, nota 123.

⁴³ G. MILONE, *Origine e primi sviluppi dell'Archiconfraternità di San Giuseppe dei Falegnami in Roma, in Saint Joseph à l'époque de la Renaissance (1450-1600)*, actes du symposium international (Tolède, 19-26 septembre 1976), Montréal 1977, pp. 691-749: 721.

⁴⁴ *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, a cura di A.M. Corbo, Roma 1975, p. 44; ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., p. 100 nota 2.

⁴⁵ CORBO, *Fonti...* cit., p. 72; ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., p. 100 nota 2.

⁴⁶ A. BERTELOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, I, Milano 1881, p. 347; CORBO, *Fonti...* cit., p. 112; ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., p. 100 nota 2.

⁴⁷ *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, a cura di A.M. Corbo, M. Pomponi, Roma 1995, pp. 34, 58, 147; ANDERSON, *Francesco Nicolini...* cit., p. 100 nota 2.

⁴⁸ ASR, CI, TS, b. 1309, cc. 4r, 9v.

⁴⁹ Ivi, c. 39r.

⁵⁰ Ivi, c. 57v.

⁵¹ ASR, CI, TS, b. 1310, c. 8v.

⁵² Ivi, c. 38r.

I SOFFITTI A CASSETTONI NEI PALAZZI DELLA FAMIGLIA CESI

In the genre of monumental wood carved coffered ceilings some of the most significant examples can be seen in the palaces of the Cesi family, built between the seventh and ninth decades of the 16th century in Rome and in their country homes in Umbria and Lazio. The ceilings of the Acquasparta palace, probably designed by Giovan Domenico Bianchi, are great quality expressions of Roman artistic taste and their magnificence fully reflects the celebratory intention of the clients and their taste for this kind of decoration. In the case of the ceilings of Cantalupo in Sabina, some still in operation, we have detailed documentation on the sculptors and carpenters involved, including Guglielmo Della Porta and the French Stefano Possenti. As for the palazzo Armellini-Cesi in Via della Conciliazione there are two sumptuous ceilings whose decoration recalls typical models of the first half of the century. The Cesi always invested a great deal of resources in their residences for the implementation of imposing decorative systems to enhance the wealth and power of the family in Rome and the study of these ceilings and of the artists involved helps to understand the dynamics of work, of some models and their diffusion.

Alla tipologia dei soffitti lignei a cassettoni di dimensioni monumentali appartengono quelli ancora molto poco conosciuti dei palazzi Cesi, messi in opera tra il 1570 e il 1585¹. È da sottolineare infatti che sia nelle residenze dell'Urbe, che in quelle della provincia pontificia, la famiglia investì molte risorse per la realizzazione di imponenti sistemi decorativi. I documenti, l'esame di questi soffitti e lo studio degli artisti coinvolti aiutano a comprendere le dinamiche del lavoro, lo stabilirsi di alcuni modelli e il loro diffondersi, dinamiche queste simili a quelle rilevabili anche per la decorazione ad affresco e stucco².

Non c'è dubbio che il palazzo di Acquasparta fu fin dall'inizio concepito come altamente simbolico delle origini e dello *status* dei Cesi³. A questo progetto di celebrazione corrisponde un consistente investimento finanziario, di cui la magnificenza dei soffitti è uno degli indici più evidenti. La decorazione interna, volta all'esaltazione delle imprese e del potere dei Cesi, coinvolse inoltre maestranze provenienti in gran parte dall'Urbe, che importarono nel piccolo insediamento umbro un'espressione di grande qualità del gusto artistico romano.

Nel piano nobile sette stanze conservano i maestosi soffitti a cassettoni lignei al naturale, realizzati all'incirca tra il 1579 e i primi anni del decennio successivo, nell'ambito dei lavori di rinnovamento del palazzo promossi da Federico Cesi I duca di Acquasparta (1562-1620?) e diret-

ti dal lombardo Giovan Domenico Bianchi, suo architetto di fiducia⁴.

Il più imponente è nella sala grande (fig. 1), nel cassettone rettangolare centrale è infatti inserito un grande stemma della famiglia finemente decorato, sorretto da due Vittorie alate (fig. 2). Nelle specchiature dei sedici cassettoni più piccoli sono inserite figure di Ercole, grandi panoplie e trofei militari con stemmi della famiglia, maschere grottesche, figure di Cupido che scaglia la freccia inseriti in clipei decorati e leoni con cartigli con il motto della famiglia *Omnibus Idem* (fig. 3). La sala non è affrescata, ma era forse destinata ad esserlo, ed è adornata da un grande camino, da nicchie che dovevano ospitare i busti di alcuni membri della famiglia e da uno stemma Cesi nel pavimento, composto dalle mattonelle in terracotta, che corrisponde a quello intagliato del soffitto. Nella sala grande, a destra della porta di entrata, si accede ad una stanza più piccola, anche questa non affrescata, nel cui soffitto è inserito al centro lo stemma cardinalizio di Paolo Emilio Cesi sormontato da due teste leonine, primo porporato della famiglia eletto da Leone X. Il resto della decorazione è composta da motivi vegetali e teste di cherubini che si adattano alla divisione piuttosto articolata degli spazi del soffitto.

Da un'altra porta sulla stessa parete della sala grande si entra nella prima di cinque stanze decorate da fregi dipinti con scene tratte dalle *Vite* di Plutarco, affrescati in buona parte nel cor-

so degli anni Ottanta del Cinquecento dal pittore marchigiano Giovan Battista Lombardelli⁵. La prima di queste è la sala degli Imperatori, decorata da un fregio con scene del *Trionfo di Lucullo*, i cui episodi sono intervallati da imperatori e figure femminili, mentre nel soffitto la fila centrale dei quattro lacunari quadrati è decorata da grandi rosoni, motivi vegetali, maschere e cartigli, e i più piccoli rettangolari da leoni soggiogati dalla clava di Ercole e da alcuni stemmi con trofei delle famiglie imparentate con i Cesi, tra i quali compare quello Orsini, riferito al matrimonio del 1579 fra Federico Cesi e Olimpia Orsini, termine *ante quem* per la datazione dei soffitti⁶ (fig. 4). Nel fregio della sala successiva sono affrescate le scene delle *Guerre di Lucio Emilio Paolo contro Perseo*, alternate anche queste da figure di Apollo, Muse e busti di imperatori. Anche qui la decorazione del soffitto a cassettoni varia da grandi stemmi centrali con trofei militari che celebrano l'unione di Giangiacomo Cesi e Isabella Liviani, a decorazioni vegetali e grandi putti alati i cui corpi terminano in girali. Nel soffitto della stanza successiva, detta dei *Trionfo di Paolo Emilio*, cambia la disposizione dei cassettoni, ordinati intorno ad uno centrale con un rosone inserito in un ottagono, affiancato da coppie di altri rosoni più piccoli con al centro teste leonine e maschere con motivi vegetali. Proseguendo nelle ultime sale la decorazione dei soffitti varia e si fa più articolata. Nella stanza successiva, detta della Genealogia, gli affreschi sono stati attribui-





Ringrazio le professoressa Giovanna Saponi e Claudia Conforti per l'aiuto e i consigli. Un ringraziamento va anche a Sonia Amadio, Valentina Balzarotti, Beatrice Cirulli e Serena Quagliaroli.

¹ La famiglia Cesi, di origine umbra, si insediò a Roma alla fine del Quattrocento e grazie alle cariche ecclesiastiche e politiche di alcuni suoi componenti nel corso del Cinquecento ottenne grandi poteri e ricchezze. T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, con note e aggiunte di C.A. Bertini, vol. I, Bologna 1967 (prima ed. Roma 1910), pp. 304-306; E. MARTINORI, *I Cesi. Genealogia e cronistoria di una grande famiglia umbro-romana*, Roma 1931.

² Per il tema della decorazione dei soffitti gli studi principali sono quelli di A. HAASE, *Stanza di Amore e Psiche e stanza di Perseo: i due soffitti lignei*, "Archivum Arcis", I, 1987, pp. 17-49; Id., *I soffitti lignei a palazzo Mattei di Paganica*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1996, pp. 317-335; *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005; C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saponi, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 308-353.

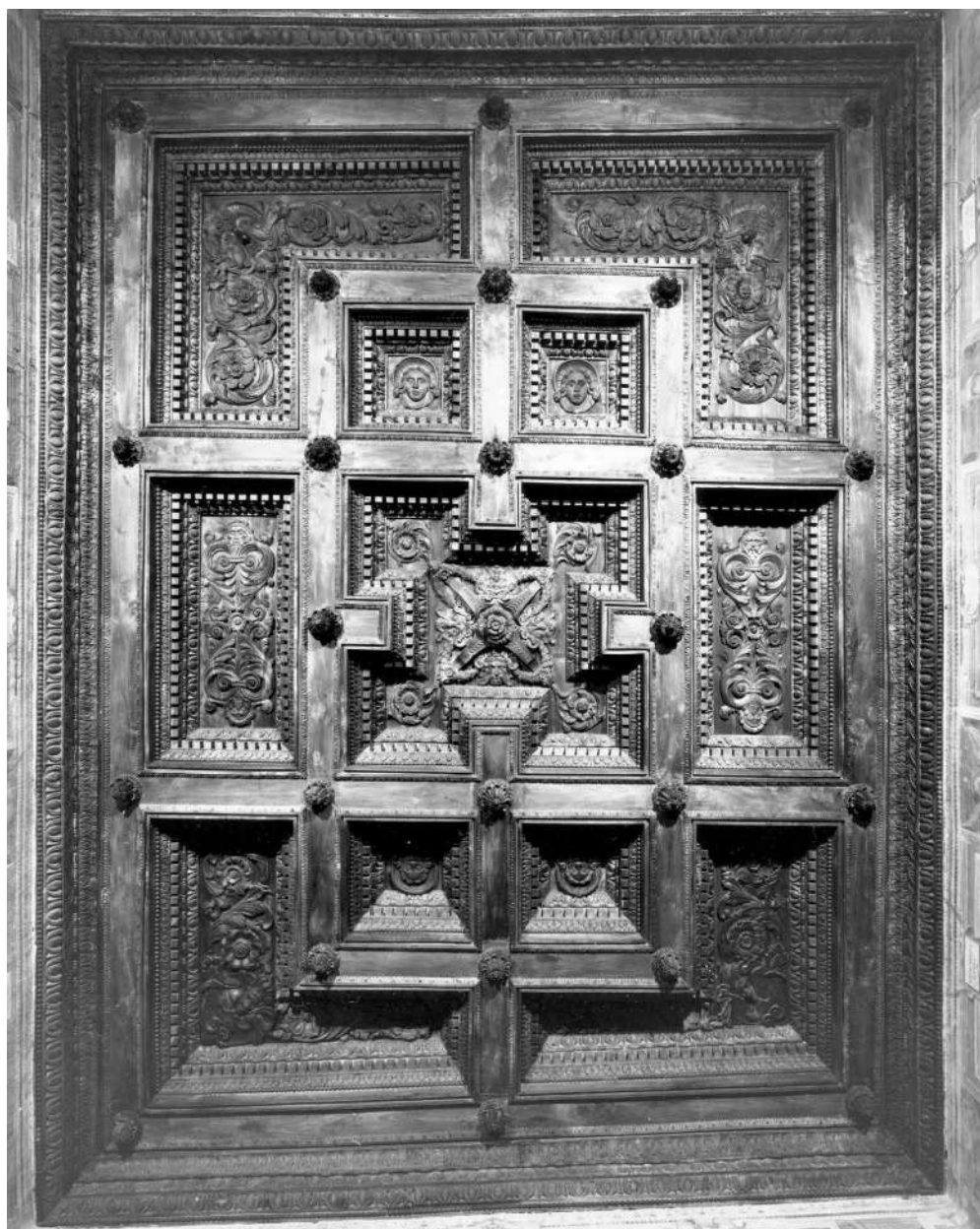
³ Nel 1540 Giangiacomo Cesi e sua moglie Isabella Liviani ottennero il feudo di Acquasparta dalla famiglia Farnese in cambio di quello di Alviano. MARTINORI, *Genealogia e cronistoria...* cit., p. 53.

⁴ A. BIAGETTI, *L'architetto del palazzo ducale di Acquasparta*, "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXXI, 1934, pp. 93-109; G. SAPORI, *I Cesi e il Palazzo di Acquasparta*, in *Il Palazzo Cesi di Acquasparta e la rivoluzione scientifica Lincea*, a cura di G. Saponi, C. Vinti, L. Conti, Perugia 1992, pp. 17-39. La costruzione del palazzo di Acquasparta fu intrapresa per volere del cardinale Federico Cesi che nel 1561 incaricò del progetto l'architetto Guidetto Guidetti. Entrambi probabilmente nel giro di pochi anni morirono e il palazzo, ancora in gran parte da terminare, passò in eredità nel 1565 al nipote Angelo Cesi e, alla sua morte nel 1569, al figlio Federico. Nel 1565 Bianchi è citato per la prima volta come architetto del palazzo. Di recente Giorgio De Petra ha ipotizzato che in un primo momento il palazzo possa essere stato progettato da Antonio da Sangallo il Giovane. G. DE PETRA, *Antonio da Sangallo il Giovane, il cardinal Federico e il palazzo dei Duchi Cesi di Acquasparta*, Perugia 2016. G. DE PETRA, *Il Sangallo e il palazzo Cesi di Acquasparta*, in *I Cesi di Acquasparta, la dimora di Federico il Linceo e le Accademie in Umbria in età moderna*, in *Atti e nuovi contributi degli incontri di studio ad Acquasparta*, (Palazzo Cesi, 26 settembre-24 ottobre 2015), a cura di G. De Petra, P. Monacchia, Perugia 2017, pp. 475-584.

iti a Riccardo Ripanelli e appartengono a una fase della decorazione di primo Seicento promossa da Federico il Linceo⁷; il soffitto è composto da un grande cassettoni quadrato finemente decorato da un piccolo rosoni, circondato da quattro mascheroni uniti fra loro da ghirlande vegetali, alle quali sono collegati altri racemi (fig. 5). In altri partimenti più piccoli sono intagliati volti femminili, mentre il resto della decorazione nei rettangoli e nelle zone angolari è composto sempre da motivi a fogliami con volti grotteschi. Nell'ultima sala campeggia al centro del soffitto lo stemma del cardinale Federico Cesi, circondato da altri sei cassettoni più piccoli rettangolari con intagliati elementi vegetali e cartigli con il motto *Omnibus Idem*.

La decorazione di questi ambienti vuole celebrare la famiglia, la sua forza morale, i legami ma-

trimoniali e soprattutto le imprese militari condotte da Gian Giacomo Cesi e dal figlio Angelo⁸, ricordate nei temi degli affreschi, dalle figure di Ercole e dai numerosi trofei militari dei soffitti, questi ultimi frequenti in molti palchi romani a scopo decorativo, più raramente legati alle imprese del committente⁹. In generale il soffitto veniva progettato insieme al fregio e, in ogni caso, la scansione del fregio deriva dalla struttura del soffitto. Questo espediente è evidente in particolare nelle stanze dei *Trionfi di Lucullo* e delle *Guerre di Lucio Emilio Paolo contro Perseo*, nelle quali ad ogni lacunare corrisponde una scena narrativa, mentre la divisione degli spazi è scandita dalle travi maestre che combaciano variamente con le figure di imperatori o Virtù¹⁰. Ciò che più colpisce è poi la varietà della decorazione, legata al modello antico in ogni suo dettaglio,



e in particolare nelle figure di putti alati, nelle teste femminili intagliate che ricordano gli antichi ritratti romani, nei motivi vegetali, nell'insieme quindi di un repertorio molto vario, difficilmente paragonabile con altri esempi di soffitti umbri ed anche romani¹¹. Il soffitto a cassettoni profondo si diffuse a Roma a partire soprattutto dagli anni Sessanta del Cinquecento e l'ispirazione principale per quelli di Acquasparta, come già noto¹², fu sicuramente la serie di soffitti di palazzo Farnese, in particolare il soffitto della sala d'Ercole e gli altri fatti mettere in opera dal cardinale Alessandro, fondamentali per la diffusione del modello monumentale all'antica e per la varietà dei motivi decorativi¹³. Per questo ultimo aspetto i palchi di Acquasparta credo possano avvicinarsi anche ai soffitti delle grandi chiese e oratori romani, come quello del Gonfalone.

Non sono ancora noti i nomi degli artisti che lavorarono ai soffitti del palazzo di Acquasparta, sul quale in generale i documenti sono pochi, ma un'ipotesi è che possano essere stati i medesimi attivi nel palazzo Cesi di Cantalupo. Con molta probabilità i palchi di Acquasparta furono infatti disegnati da Giovan Domenico Bianchi, che dal 1579 e fino al 1618, anno della sua morte, fu stipendiato da Federico I duca di Acquasparta come suo architetto di fiducia¹⁴. Il lombardo è emerso fino ad oggi come una di quelle figure 'intermedie', fra un architetto e un capomastro¹⁵, e fu autore anche dei soffitti realizzati pochi anni prima nel palazzo Cesi di Cantalupo in Sabina, del quale diresse i lavori a partire dal 1566 per volere del cardinale Pier Donato Cesi (1522-1586), allora componente più illustre della famiglia¹⁶. Nel corso dell'ottavo e nono decen-

pagina 133

Fig. 1 Soffitto ligneo della sala grande di palazzo Cesi, Acquasparta (Roma, Archivio Giovanna Saponi).

Fig. 2 Soffitto ligneo della sala grande di palazzo Cesi, Acquasparta. Particolare dello stemma della famiglia (Roma, Archivio Giovanna Saponi).

Fig. 3 Soffitto ligneo della sala grande di palazzo Cesi, Acquasparta. Particolare di una specchiatura raffigurante Ercole (Roma, Archivio Giovanna Saponi).

Fig. 4 Soffitto ligneo della sala del Trionfo di Lucullo di palazzo Cesi, Acquasparta.

Fig. 5 Soffitto ligneo della sala della genealogia Cesi di palazzo Cesi, Acquasparta (Roma, Archivio Giovanna Saponi).

⁵ Per l'attività di Giovan Battista Lombardelli e gli affreschi di Acquasparta vedi G. SAPORI, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, "Storia dell'Arte", XXXVIII-XL, 1980, pp. 282-283; SAPORI, *I Cesi e il palazzo...* cit., pp. 29-39; F. GRISOLIA, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, "Paragone. Arte", s. 3, 61, 2010, 92-93, pp. 3-17; A. DE ROMANIS, *La decorazione di alcuni ambienti del palazzo Cesi di Acquasparta come tributo a Isabella Liviana*, in *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, a cura di L. Miarelli Mariani, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2016, pp. 157-164.

⁶ Fra gli stemmi compaiono quelli delle famiglie Alviano e Caetani, quest'ultima imparentata con i Cesi a partire dal matrimonio del 1561 fra Angelo Cesi e Beatrice Caetani. Recentemente Alessandra De Romanis ha proposto di anticipare al 1576 il matrimonio fra Federico Cesi e Olimpia Orsini. DE ROMANIS, *La decorazione...* cit., pp. 157-158.

⁷ M.G. GUERRIERI BORSOI, *Il mecenatismo artistico di Federico il Linceo. I Dipinti di Riccardo Ripanelli. II Incisioni ed incisori*, "Studi di Storia dell'Arte", 21, 2010 (2011), pp. 89-128.

⁸ Angelo Cesi combatté i Turchi al servizio di Pio V e nel 1569 morì durante la spedizione in Francia contro gli Ugonotti. Ho reperito un inventario con le armature e i beni di Angelo Cesi consegnati alla famiglia dopo la sua morte e fra di essi compaiono "una capsula un girello integro de velluto verde racamato d'oro con l'impresa delle spoglie de Hercule con la casacca del medesimo": Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Collegio dei Notai Capitolini*, 1533, cc. 571r-572r.

⁹ HAASE, *I soffitti lignei...* cit., p. 319. Esempi simili si trovano anche nei soffitti del palazzo Orsini a Monterotondo, nel palazzo Torres, oggi Lancellotti, a piazza Navona e in quello della chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

¹⁰ Per questo aspetto della decorazione vedi CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit.

¹¹ Manca purtroppo uno studio generale dei soffitti lignei conservati in numerose chiese e palazzi baronali dell'Umbria.

¹² SAPORI, *I Cesi e il palazzo...* cit., pp. 25-27.

¹³ *Le Palais Farnèse*, I, Rome 1981, pp. 127-174; Jacopo Barozzi da Vignola, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, Milano 2002, pp. 204-205; CONFORTI, D'AMELIO, *Di cieli e di palchi...* cit.

¹⁴ Nell'Archivio Massimo D'Aracoeli è conservato un documento intitolato "Discorso sopra la causa mossa da Federico Bianchi contro il Signor Duca primo per la mercede che pretendeva come herede del Predetto" in cui il figlio dell'architetto, Federico, reclamava al duca un debito di 2028 scudi nei confronti del padre. Il documento è piuttosto interessante poiché vi è scritto che "l'anno 1579 Giovan Domenico de Bianchi andò ad habitar in Acquasparta mentre esercitava l'arte del muratore dove habito fino alla sua morte" e che aveva servito per tutta la sua vita il duca Federico "per companatico e salario e spese come si asseriva da esso Giovan Domenico fatte dal detto anno 1579 e fino al 1618". Viene chiarito anche che "a di primo Gennaio 1579 Giovan Domenico Bianchi cominciò a servire il signor Marchese Cesi per Architetto con salario di scudi dieci il mese la Casa Companatico e Cavalatura per viaggio quanto mi dava il signor Cardinale Federico Cesi e Signor Angelo Cesi": ASR, *Archivio Massimo d'Aracoeli*, 271, cc. 209r-213r.

Fig. 6 Soffitto ligneo della sala di palazzo Cesi-Camuccini, Cantalupo in Sabina. Particolare (da De Angelis, Fumanti, *Presenze araldiche cesiane... cit.*, fig. 34).



¹⁵ Bianchi lavorò quasi sempre al servizio dei Cesi, su di lui vedi BIAGETTI, *L'architetto del palazzo...* cit.; G. BOLLI, *Certezze ed ipotesi sull'attività di Gian Domenico Bianchi e Michelangelo Braidì, artisti cesiani, a Narni fra il XVI ed il XVII secolo*, in *Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII-XX*, catalogo della mostra (Perugia, 25 ottobre 1986-15 gennaio 1987; Terni, 14 febbraio-26 aprile 1987), Todi 1987, pp. 63-69; M. CAMBARERI, A. ROCA DE AMICIS, *Ippolito Scalza (1532-1617)*, Perugia 2002, pp. 139-142, 195-196; S. STURM, *Acquasparta*, in *Umbria*, a cura di L. Marcucci, M. Villani, Roma 2012, pp. 461-462, 413-416; M. VILLANI, *La più nobile parte: l'architettura delle cupole a Roma 1580-1670*, Roma 2008, pp. 133-134.

¹⁶ Sul palazzo di Cantalupo vedi E.A. DI CARLO, *Il castello di Cantalupo in Sabina*, Roma 1989; G. VICO, *Cantalupo in Sabina: il Palazzo-Museo Camuccini, già sede baronale*, "Lunario Romano", 20, 1991, pp. 311-334. Sul cardinale Pier Donato Cesi vedi A. BORROMEO, *Cesi Pier Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma 1980, pp. 261-263; S. STURM, *Cantalupo in Sabina*, in *Lazio, II (Province di Frosinone, Latina, Rieti, Viterbo)*, a cura di B. Azzaro, Roma 2014, pp. 163-165; R.M. DAL MAS, *Palazzo Cesi Camuccini a Cantalupo in Sabina: dal castello alla dimora signorile*, in *Cinte murarie e abitati: restauro, riuso e valorizzazione*, a cura di R.M. Dal Mas, R. Mancini, Roma 2015, pp. 151-153; L. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi a Roma (1570-1586): documenti ed ipotesi*, "Bollettino d'Arte", s. 7, 2015, 25, pp. 77-96.

¹⁷ Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (1), cc. 115r-118v. G. DA RIANO, *Riano, Provincia di Roma. Notizie storiche*, Roma 1968, p. 104; L. FINELLI, *Riano un borgo cinquecentesco alle porte di Roma*, "Il Tesoro della Città", II, 2004, pp. 272-273; G. DE ANGELIS, D. FUMANTI, *Presenze araldiche cesiane, inedite o poco note, tra Lazio e Umbria (Nettuno, Ceri, Riano, Cantalupo in Sabina, Abbazia di S. Angelo in Massa a Taizzano di Narni)*, Tivoli 2017, pp. 25-26. Vedi il contributo L. NOCCHI, *Il cardinale Pier Donato Cesi (1522-1586)*, in *I Cesi di Acquasparta, la dimora di Federico il Linceo...* cit., pp. 243-259.

¹⁸ ASC, *Archivio Urbano*, Notaio Pompeius Fabrius, 320, IV, cc. 1v-2v. DE ANGELIS, FUMANTI, *Presenze araldiche cesiane...* cit., p. 28; NOCCHI, *Il cardinale Pier Donato...* cit., pp. 252-253. Il sito del convento è oggi occupato dalla Cittadella Ecumenica Taddeide.

¹⁹ M. PETRUCCI, *Tempio del SS. Crocifisso a Todi*, Todi 1938; CAMBARERI, ROCA DE AMICIS, *Ippolito Scalza...* cit., pp. 139-140, 195-196.

²⁰ Vasari fu incaricato di progettare la decorazione di alcune sale del palazzo: NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 80.

²¹ Alcuni studi hanno ipotizzato la partecipazione di Vignola al progetto poiché in una lettera del 1 giugno 1573, indirizzata al Vicario di Cantalupo, Pier Donato si raccomandava "a far così che Jacopo sia accolto et onorato in modo che ne resti soddisfatto perché questa è la mente mia, che sia onorato un architetto di tanto pregio, e non occorendomi altro conservatevi sano al piacer vostro": DI CARLO, *Il castello di Cantalupo...* cit., p. 24.

²² L. RUSSO, *Gli affreschi del Palazzo Cesi Camuccini a Cantalupo in Sabina*, "Nel Lazio. Guida al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico", IV, 2013, pp. 11-18; P. TOSINI, *In cerca di Diana. Il mito della Dea nelle residenze del Lazio nel Cinquecento*, in *Il mito di Diana. Arte, letteratura, musica*, in corso di pubblicazione; G. SAPORI, *Maestri, botteghe, équipes nella decorazione dei palazzi: Perino del Vaga, Salviati, Vasari, Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, volume speciale del "Bollettino d'Arte", MIBACT, 2016, pp. 1-52.

nio del Cinquecento l'architetto lavorò per lui anche nel feudo sabino di Riano, dove progettò il palazzo Cesi¹⁷ e il convento dei Cappuccini, oggi andato distrutto ma per la cui fabbrica il cardinale chiamò nel 1583 anche Martino Longhi il Vecchio¹⁸. Bianchi lavorò nelle città umbre di Amelia e Todi dove nel 1592 il vescovo Angelo Cesi gli commissionò il progetto del Tempio del Santissimo Crocifisso¹⁹.

Come la fabbrica del palazzo di Acquasparta, anche quella di Cantalupo fu espressione della cultura romana e vide coinvolti artisti provenienti in gran parte dalla cerchia farnesiana, tra i quali Giorgio Vasari²⁰, forse Vignola²¹ e un pittore proveniente dalla bottega degli Zuccari²².

A partire dal 1572 iniziò la lavorazione dei soffitti lignei da mettersi in opera nel piano nobile del palazzo, ben documentata da alcuni contratti notarili che aiutano a comprendere le dinamiche delle botteghe, la distribuzione delle competenze, la scelta dei materiali, i costi, i tempi e il procedimento di lavorazione.

Il 24 aprile di quell'anno furono infatti stipulati i due contratti per il soffitto a cassettoni della sala grande, detta delle Armi. Nel primo il maestro legnaiolo Costantino Costantini da Piediluco, che avrebbe lavorato con quattro aiuti, prometteva di lavorare il soffitto "con l'intaglio per prezzo de scudi sei di moneta la Canna"²³ sulla base di un disegno fornitogli dal cardinale Cesi che prometteva di:

darli tutti li legnami, et chiodi per detto soffitto condotti in detta Fabrica et anco il Tiglio Per fa-

re l'intaglio item S.S. Ill.ma promette dargli li Barchi, quali vano nelli frisi delli travi morti et fusaroli et paternostri quali vanno turniti, et detto mastro è obligato a metterli in opera a sue spese come di sopra. Item S.S. Ill.ma promette di farli fare tutti li ponti quali saranno necessari Per fare detto soffitto et anco di farli secare tutti li tavoli per cortello, che saranno troppo grossi²⁴.

Il lavoro sarebbe stato stimato dallo scultore Guglielmo Della Porta, che avrebbe valutato anche quello dei "ventiuno quadri" fatti intagliare dal francese Stefano Possenti, come indicato nel secondo contratto stipulato il medesimo giorno fra quest'ultimo e Costantini²⁵.

I nomi dei due artigiani compaiono nuovamente nell'atto del 23 luglio 1573, accompagnati anche dai fratelli legnaioli Biagio e Fabio sabinesi, che insieme a loro si impegnavano a lavorare il soffitto della camera del cardinale, sulla base dei disegni di Giovan Domenico Bianchi. Il cardinale prometteva di fornire ai maestri:

tavolo et chiodi et anco tutto altro legnami che andarà per uso et servitio d'esso soffitto et ancora far fare il Ponte che bisognerà per lavorare et metter su detto soffitto [...] et promette dare alli detti Mastri fusaroli, et Paternostri, borchi et rosetti piccoli di legname, li quali Fusaroli Paternostri, borchi et rosette hanno da esser lavorati di Turno²⁶.

Nel contratto è di nuovo presente Stefano Possenti, che sarebbe stato pagato direttamente dai due maestri per le parti decorative intagliate, delle quali non viene specificata l'entità.

A distanza di un anno, il 22 luglio 1574, Costantini fu incaricato dal cardinale di realizzare il sof-



Fig. 7 Soffitto ligneo della sala di palazzo Cesi-Camuccini, Cantalupo in Sabina. Particolare (da De Angelis, Fumanti, *Presenze araldiche cesiane...* cit., fig. 35).

fitto di una camera, nel quale doveva “intagliare tutte le golette di Travi morti” e mettere in opera:

dodici quadri di detto soffitto che vanno intagliati di tiglio, et mettere su in opera li detti intagli ogni volta che dal detto signor Cardinale li saranno consignati, et promette il signor Cardinale di dare tutte l'opere di Turno [...] et esso maestro Costantino sia tenuto metterli in opera dichiarando che le borchie tornite, quali vanno intagliate il signor Cardinale sia tenuto farle intagliare a spese sue²⁷.

Anche in questo caso autore dei disegni fu Giovan Domenico Bianchi, come anche di quelli ordinati il 26 febbraio 1577 sempre a Costantini per altre due camere, nei quali:

tutte le Borchie, quali vanno nelli travi morti si habbino da intagliare et tornire a spese di S.S. Ill. ma. Item che tutti gli altri lavori quali vanno in detti soffitti et che vanno torniti come fusaroli, paternostri, rosette et altri Rosoni S.S. Ill. ma habbia da farli fare à sue spese, cioè le tornature solamente²⁸.

Quando visitai il palazzo potei vedere al piano nobile solo la sala grande, nella quale il soffitto originario non è più in opera, ma in un recente studio sono state pubblicate due foto con i particolari del soffitto di un'altra stanza, completamente ridipinti, ma raffiguranti un leone con un cartiglio e un'aquila coronata (figg. 6-7), entrambi emblemi dei Cesi²⁹. I documenti appena citati e le descrizioni di alcune parti decorative lasciano intuire l'aspetto originario di questi soffitti a cassettoni profondi, confermato credo da queste foto, che li rende simili a quelli messi in opera in seguito ad Acquasparta, per i quali forse funsero da modello.

I palchi furono lavorati in tiglio – legno indicato spesso dalle fonti, fra le quali anche Vasari – come uno dei più malleabili per la lavorazione “perché egli ha i porti uguali per ogni lato et ubbidisce più agevolmente alla lima et allo scarpello”³⁰. Anche in questo caso il soffitto più maestoso doveva essere quello della sala grande, disegnato forse da Bianchi, ma per la stima e valutazione del quale fu chiamato, come spesso accadeva, un artista esperto e affermato come Della Porta, che nel corso della sua carriera è documentato più volte anche come architetto³¹.

Non è facile inquadrare le altre maestranze coinvolte nei lavori. Il maestro di legname Costantino, che secondo i documenti doveva lavorare con almeno altri cinque aiuti, è noto solo per alcuni precedenti lavori svolti a Perugia³², ma un documento dell'aprile 1576 lo vede coinvolto a Roma, sempre dal cardinale Pier Donato Cesi, per fare “l'imbuissolati, ovvero solari” a sei stanze del palazzo nella Vigna nei pressi di Santa Maria Maggiore, il prezzo dei quali sarebbe stato valutato da “m.ro Giacomo falegname alli Chiavari”³³. Il documento è indicativo ai fini di un ragionamento sulla circolazione di queste maestranze all'interno delle fabbriche Cesi e avallerebbe quindi l'ipotesi che possano aver lavorato anche nel palazzo di Acquasparta. Dei fratelli legnaioli Biagio e Fabio sabinesi conosciamo poco³⁴, mentre sull'intagliatore Stefano Possenti possiamo maggiori notizie poiché aveva la sua bottega a Roma presso l'arco di Camigliano, nella zona dell'attuale piazza del Collegio Romano. Il

²³ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (I), c. 3r. A. BERTOLLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna 1962 (prima ed. Bologna 1885), p. 112; VICO, *Cantalupo in Sabina...* cit., p. 333; NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., pp. 78-79.

²⁴ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (I), cc. 3r-4r. Costantino avrebbe percepito in totale 100 scudi per il suo lavoro. VICO, *Cantalupo in Sabina...* cit., p. 333; NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., pp. 78-79.

²⁵ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (I), cc. 4v-5v. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., pp. 78-79; VICO, *Cantalupo in Sabina...* cit., p. 333. Costantini avrebbe fornito a Possenti tutti i materiali per il lavoro e l'intagliatore lo avrebbe svolto nella sua bottega a Roma, ricevendo per il lavoro un totale di 40 scudi.

²⁶ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (I), cc. 110r-111v. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 91, nota 16.

²⁷ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (I) cc. 140r-141r. Costantino avrebbe percepito 25 scudi al momento, altri quindici il mese dopo e il resto dei soldi al termine del lavoro. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 91, nota 16.

²⁸ ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (II), cc. 101v-103r. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 91, nota 16. Nel contratto Costantini è incaricato anche di fare le porte, le finestre in albugine e “li Telari d'Impannate” in noce. Il maestro avrebbe ricevuto in due partite 40 scudi e altri restanti alla fine del lavoro.

²⁹ DE ANGELIS, FUMANTI, *Presenze araldiche cesiane...* cit., pp. 31-33. Purtroppo non è cosa facile accedere nel palazzo Cesi, attualmente danneggiato anche dal sisma del 2016, ma ringrazio Gilberto De Angelis per la gentilezza con la quale mi ha aiutata nel corso di questo lavoro.

³⁰ G.B. FIDANZA, *I legni per “fabbriche”, intagli e “figure” nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento*, “Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte”, s. 3, 30-31, 2007-2008, 62-63, pp. 209-225: 222.

³¹ C. BRENTANO, *Della Porta Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma 1989, p. 157; W. GRAMBERG, *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964, p. 131; NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., pp. 79-80.

³² A. ROSSI, *Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e Studi negli Archivi Romani*, Perugia 1874, pp. 57-58; F.F. MANCINI, “De legname stagionato e schietto”: carpentieri e magistri lignaminis a Perugia tra XV e XVI secolo, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 91-112: 111; NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 79.

³³ ACR, *Archivio Urbano*, Sezione I, 320 (3), cc. 263r-263v. Per la vigna Cesi vedi NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi...* cit., p. 88.

³⁴ Un Biagio falegname compare nel 1551 per aver intagliato in noce il letto di papa Giulio III: R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, III (Dalla elezione di Giulio III alla morte di Pio IV: 7 febbraio 1550-10 dicembre 1565), Roma 1908, p. 24.

Fig. 8 Soffitto ligneo della sala del Fondatore di palazzo Cesi, Roma (Roma, fototeca Bibliotheca Hertziana).

Fig. 9 Soffitto ligneo della sala del Generale dell'Ordine di palazzo Cesi, Roma (Roma, fototeca Bibliotheca Hertziana).

³⁵ G. MILONE, *Origine e primi sviluppi dell'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami in Roma*, in *Saint Joseph à l'époque de la Renaissance (1450-1600)*, actes du symposium international (Tolède, 19-26 septembre 1976), Montréal 1977, pp. 691-749: 697.

³⁶ Su Boulanger vedi G. SIMONE, "Di legname più eccellenti che fusseno in Roma": l'intagliatore Flaminio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain, F.P. Di Teodoro, I, Firenze 2013, pp. 287-306.

³⁷ A. BERTOLOTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Mantova 1886, p. 61. Nel novembre 1576 ordina la costruzione di un pozzo in una vigna che possedeva fuori porta Salaria (ASR, *Collegio dei notai capitolini*, 1546, c. 337), nel 1577 comprò una casa nella parrocchia di Sant'Anastasia al Palatino (ASR, *Collegio dei notai capitolini*, 1547, c. 30v), mentre nel 1578 è documentato per prestito con Cristoforo carpentario (ASR, *Collegio dei notai capitolini*, 1549, c. 215v).

³⁸ F. BILANCIA, *Giovan Battista Montano, architetto e intagliatore: appendice documentaria*, "Palladio", n.s., XXI, 2008, 41, pp. 54-55.

³⁹ Sul palazzo vedi M. PARKER, *Palazzo Cesi: a late Renaissance palace in Rome*, Cambridge 1963; S. SANTOLINI, *Palazzo Cesi in Borgo Vecchio*, in *La Spina, dall'agro vaticano a via della Conciliazione*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 22 luglio 2016-8 gennaio 2017), a cura di C. Parisi Presicce, L. Petacco, Roma 2016, pp. 109-117. Alcuni pagamenti a Martino Longhi e altri muratori e scalpellini per i lavori del palazzo sono conservati in ASR, *Archivio Massimo d'Aracoeli*, 222, c. 122r e seguenti.

⁴⁰ L. RUSSO, *Palazzo Cesi. Via di Borgovecchio*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, 22 febbraio-30 aprile 1993), a cura di M.L. Madonna, Roma 1993, pp. 291-293.

⁴¹ I soggetti degli affreschi che Trometta avrebbe dovuto dipingere dovevano seguire gli accordi presi con Tommaso Laureti e Antonio Bardi. Il primo aveva già lavorato per il cardinale Pier Donato Cesi a Bologna e Antonio Bardi, di lui amico, compare come procuratore dei Cesi anche in un'altra occasione. SANTOLINI, *Palazzo Cesi in...* cit., p. 114. affreschi del palazzo vedi anche RUSSO, *Palazzo Cesi. Via di Borgovecchio...* cit. Nell'Archivio Massimo d'Aracoeli è indicato un pagamento del 1587, di 51 scudi, al pittore Antonio Bardi "per avere atteso alla Guardarobba" (ASR, *Archivio Massimo d'Aracoeli*, 222, c. 132r).

⁴² HAASE, *Stanza di Amore...* cit., p. 23. Nel libro dei conti del cardinale Francesco Armellini sono conservati alcuni pagamenti del 1519-20 per il falegname Ludovico "per fare Lo Palco in La Stalla", per le finestre e le porte del palazzo e per numerose tavole di albuccio e travicelli dei quali però non è specificato l'uso: ASR, *Camerale I*, appendice 15, cc. 126r-127r. Ringrazio la professoressa Giovanna Saporì che mi ha segnalato il documento.

⁴³ Ivi, pp. 23-24.

⁴⁴ CONFORTI, D'AMELIO, *Di palchi e di cieli...* cit., pp. 12-13.

⁴⁵ ASR, *Archivio Massimo d'Aracoeli*, 222, c. 153v.

⁴⁶ P. TOSINI, *Impronte veneziane: le committenze dei cardinali della Serenissima a Roma*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan, P. Tosini, Cimisello Balsamo 2014, pp. 283-327.

suo nome compare nel 1540 fra i trenta fondatori della Confraternita di San Giuseppe dei Falegnami³⁵ ed è probabile quindi che nei successivi anni abbia lavorato anche nei grandi cantieri in cui erano presenti soprattutto suoi connazionali, fra i quali spicca Flaminio Boulanger³⁶. Sue notizie a Roma si hanno in particolare a partire dagli anni Settanta, quando è pagato 100 scudi per una cassetta intagliata e figurata in noce commissionata da Tarquinio Naro (1577)³⁷ o per la commissione ricevuta insieme a Giovan Battista Montano per realizzare, su progetto di Martino Longhi il Vecchio, il soffitto dell'Oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini (1588), oggi non più in opera, ma visibile grazie ad alcune foto³⁸.

Quasi ultimato il palazzo di Cantalupo, il cardinale Cesi decise di rinnovare anche quello di Roma nella zona di Borgo, oggi via della Conciliazione, già di proprietà del cardinale Armellini e acquistato più di un decennio prima³⁹. Il progetto fu affidato nel 1577 a Martino Longhi il Vecchio, ma vi lavorò anche Bianchi e, nonostante le alterazioni subite, il palazzo ha mantenuto al piano nobile la galleria e le sale fatte affrescare a partire dal 1585 da Nicolò Martinelli, detto il Trometta⁴⁰, come attesta il contratto di quell'anno in cui sono presenti anche i pittori Tommaso Laureti e Antonio Bardi, che di recente è stato però chiarito ebbero solo un ruolo di procuratori⁴¹. La maggior parte dei soffitti ha subito nel corso dei secoli notevoli rifacimenti, ma se ne conservano ancora due originali a cassettoni piani che differiscono molto da quelli fin qui esaminati, poiché richiamano modelli tipici soprattutto della prima metà secolo, motivo per il quale sono stati anche attribuiti a una fase dei lavori risalenti alla proprietà Armellini (1517-20)⁴². Se così fosse il cardinale Cesi avrebbe, come spesso accadeva, fatto solamente inserire gli emblemi della famiglia, ma un'ipotesi alternativa è che egli, dati gli spazi ridotti di queste stanze, abbia accantonato l'idea di un soffitto con profondi lacunari, che avrebbero reso le stanze troppo anguste, optando per un modello più 'leggero'. Nella sala del Generale dell'Ordine il soffitto è composto da un lacunare rettangolare al centro con inserito lo stemma Cesi e da un sistema di altri quindici lacunari a ottagoni ed esagoni uniti fra loro da ponti nelle cui specchiature sono inseriti leoni e aquile, emblemi della famiglia che abbiamo già visto negli altri palazzi, lo stemma del cardinale, e tra di esse alcuni trofei militari, in questo caso a scopo puramente decorativo (fig. 8). Lo schema compositivo è basato sullo studio delle antiche volte di alcuni monumenti romani e vide il suo pieno sviluppo a Roma a partire soprattutto dagli anni Quaranta⁴³. Modelli simili si possono osservare ancora nel soffitto della sala di Amore e Psiche a Castel Sant'Angelo, in una sala del palazzetto Crivelli, a palazzo Capodiferro-Spada, nella sala di Giacomo Mattei nel palazzo di piazza Mattei e in quello Orsini a Monterotondo. La coloritura, che corrisponde alle tinte solitamente utilizzate per i soffitti, è di incerta datazione e fu probabilmente ritoccata nei secoli successivi come gran parte delle pitture del piano nobile.

Il secondo soffitto, nella sala del Fondatore, segue invece lo schema a lacunari a ottagoni, esagoni e croci, nei quali sono inseriti i medesimi emblemi della famiglia, rosoni e motivi vegetali (fig. 9). Il modello in questo caso è il soffitto a mosaico del mausoleo di Santa Costanza a Roma, studiato da molti architetti fra i quali Antonio da Sangallo, che lo utilizzò per la Sala Regia e in palazzo Silvestri, Sebastiano Serlio e, negli anni Ottanta, da Francesco Cipriani da Volterra nel soffitto della cattedrale di Volterra⁴⁴. La fabbrica di questo palazzo è ben documentata, ma al momento non abbiamo notizie di maestranze o pagamenti certi per questi soffitti e l'unico indizio che attualmente possediamo è un conto generico del 1587 di 50 scudi per "maestro Giacomo falegname per lavori fatti alla Fabbrica



del Palazzo Armellino⁷⁴⁵, probabilmente lo stesso falegname che stimò i solai realizzati da Costantino Costantini per il palazzo della vigna a Santa Maria Maggiore. Non è da escludere che Pier Donato si fosse rivolto anche per i soffitti di questo palazzo al maestro di legnami di Piediluco. Lo studio dei palchi qui presi in esame aiuta a ragionare sul ruolo del soffitto a cassettoni nell'e-

conomia di un sistema decorativo complesso, che comprende solitamente il fregio e l'ornamento della parete sottostante con corami o ricche stoffe, un aspetto questo per lungo tempo poco indagato dagli studi. Se ragioniamo in qualità di costi noteremo che, se il soffitto commissionato è particolarmente ricco, come ad esempio il caso di Acquasparta, la spesa che si conviene



per esso è a volte particolarmente alta. Chi decide di investire grandi somme di denaro in una decorazione particolarmente fastosa spende infatti grandi somme anche per la creazione di maestosi soffitti che avranno un costo paragonabile, se non maggiore, a quello della decorazione pittorica. Un caso ben documentato è ad esempio quello del nuovo allestimento dell'appartamento Cybo a palazzo Venezia promosso dal cardinale Francesco Pisani: il contratto del 1568 con Girolamo Muziano prevedeva che il pittore fosse pagato 350 scudi per l'esecuzione del fregio della "sala nova" e la decorazione della cappella adiacente, compresa la pala d'altare, e l'intagliatore fiorentino Ambrogio Bonazzini e il carpentiere Cristoforo avrebbero invece ricevuto 396 scudi per l'esecuzione del soffitto ligneo della sala, nei quali però erano compresi anche i ponteggi che sarebbero serviti ai pittori per dipingerlo⁴⁶.

L'opulenza e il fasto di un soffitto e il suo armonioso rapporto con il resto della decorazione avevano un ruolo primario nell'ideazione del progetto di un palazzo baronale, ed erano un espediente fondamentale per l'esaltazione della famiglia committente, che vi esprimeva, come nei casi qui presi in esame, la storia della sua dinastia e i poteri raggiunti.

Jessica Gritti

I soffitti lignei del palazzo di Cosimo dei Medici a Milano e alcuni esempi di diffusione dei lacunari all'antica in Lombardia

The remains of the house owned by Cosimo Medici in Milan – a building given by Francesco Sforza to the Medicis in 1455 and reconstructed to become the office of the Medici Bank in the city – does not permit to understand the rich presence of wooden ceilings. The description by Filarete and some 19th century sources, before the complete transformation of the house, show us an image of the coffered ceiling of the main room on the first floor, and the carpentry used for arcades and loggias in the courtyard. The decoration of the wooden ceiling of the main room seems to have been very well known in Milan during the second half of the 15th century, which explains why Galeazzo Maria Sforza wanted the wooden ceiling of his own chapel in the church of St. Celso in 1473 with coffers similar to those of two important models, the Medici bank and the chapel of the Santissima Annunziata in Florence. The essay illustrates the sources concerning the wooden ceilings of the Medici bank and some examples of their diffusion in Lombardy during the second half of the XVth century.

Una delle prime attestazioni sull'uso di soffitti lignei con cassettoni all'antica a Milano si deve alle parole di Antonio Filarete, che descrive la copertura della sala principale al piano nobile del palazzo di Cosimo Medici, eretto presumibilmente tra il 1457 e il 1463 su un sedime donatogli da Francesco Sforza nel 1455¹ e destinato alla filiale milanese del Banco Mediceo²:

Et così la detta saletta et camera et sala siè di bellezza più che niun'altra che sia in Milano, hornata d'uno bello cielo, il quale è nella forma fatto che è quello del palazzo di Firenze, a quadri intagliati a modo antico, lavorati con oro et azzurro fine, in modo che dà grandissima admiratione a' riguardanti³.

Non vi sono dubbi sulla forma dei cassettoni, la loro decorazione e la tecnica impiegata, dal momento che Filarete segnala la loro stretta affinità con quelli del palazzo di Cosimo Medici a Firenze, ossia lacunari con fiore al centro dipinti in oro e azzurro.

Nel corso dell'Ottocento, quando il palazzo milanese era di proprietà di Giovanni Battista Valtorta⁴, subì un'ingente ricostruzione, che portò allo smontaggio dei pezzi quattrocenteschi negli anni

tra il 1861 e il 1864, e al loro arrivo al Museo Patrio di Archeologia di Milano⁵. Inoltre, in seguito alla Seconda Guerra Mondiale e alle ricostruzioni operate nel corso del Novecento da parte della Compagnia di Assicurazioni di Milano⁶, che possedette il palazzo dal 1947⁷, è assai arduo formarsi un'idea attendibile sull'aspetto originario della casa dei Medici e della sala descritta da Filarete.

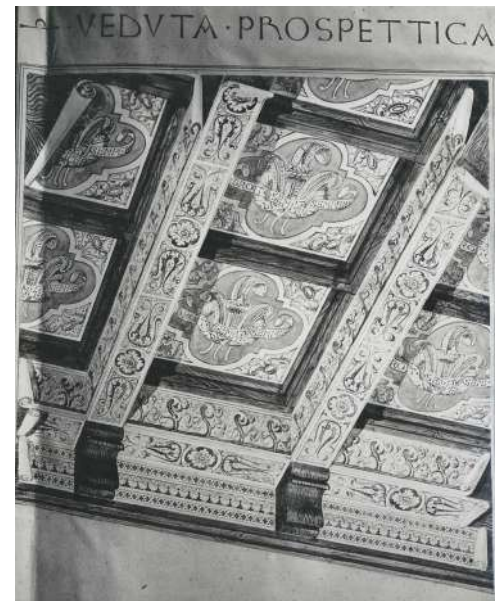
I primi tentativi in questo senso si devono ad Agostino Caravati, che solo trent'anni dopo lo smontaggio dei pezzi antichi, faticò a restituire la pianta e la sezione del palazzo quattrocentesco, specialmente per quanto riguarda il cortile, per il quale egli parla di “vero studio di ricomposizione”⁸. Caravati scrive di essere stato aiutato da Ludovico Pogliaghi, che gli fornì uno schizzo dell'insieme del cortile “composto su ricordi del chiarissimo pittore Giuseppe Bertini”⁹. Si tratta di una rappresentazione assai nota¹⁰ (fig. 1), della quale sopravvivono alcune fotografie presso il Civico Archivio Fotografico di Milano¹¹.

Caravati registra in particolare la presenza di soffitti lignei nelle logge superiori del cortile, realizzati con un'orditura di travi maggiore e una mi-

nore, a cui erano applicate tavolette dello spessore di due centimetri, decorate con applicazioni in carta dipinta. Di queste ultime sopravvivevano soltanto tre piccoli pezzi corrispondenti alle travi¹² (fig. 2), base formale della ricostruzione di Caravati¹³ (fig. 3), nella quale le tavolette quadrate erano invece solo immaginate sulla base della descrizione di Filarete, che le diceva dipinte con il falcone artigliante l'anello con diamante e il motto “SEMPER”¹⁴.

Specialmente i cassettoni della sala principale del palazzo dovettero godere di una certa fama a Milano nella seconda metà del secolo, come attesta un episodio di un decennio successivo, legato alla committenza ducale di Galeazzo Maria Sforza.

Nel 1473 il duca di Milano volle, infatti, realizzare una cappella (oggi distrutta) attorno a un'immagine della Vergine nella chiesa di San Celso di Milano, descritta dai documenti¹⁵ come un ciborio con due semicolonne addossate alla parete e due colonne collocate di fronte a esse, coperto da un capocielo ligneo – decorato in oro e azzurro e adornato con settanta stelle dorate a esso



inchiodate –, che doveva conferire alla struttura l'aspetto di un tempietto¹⁶.

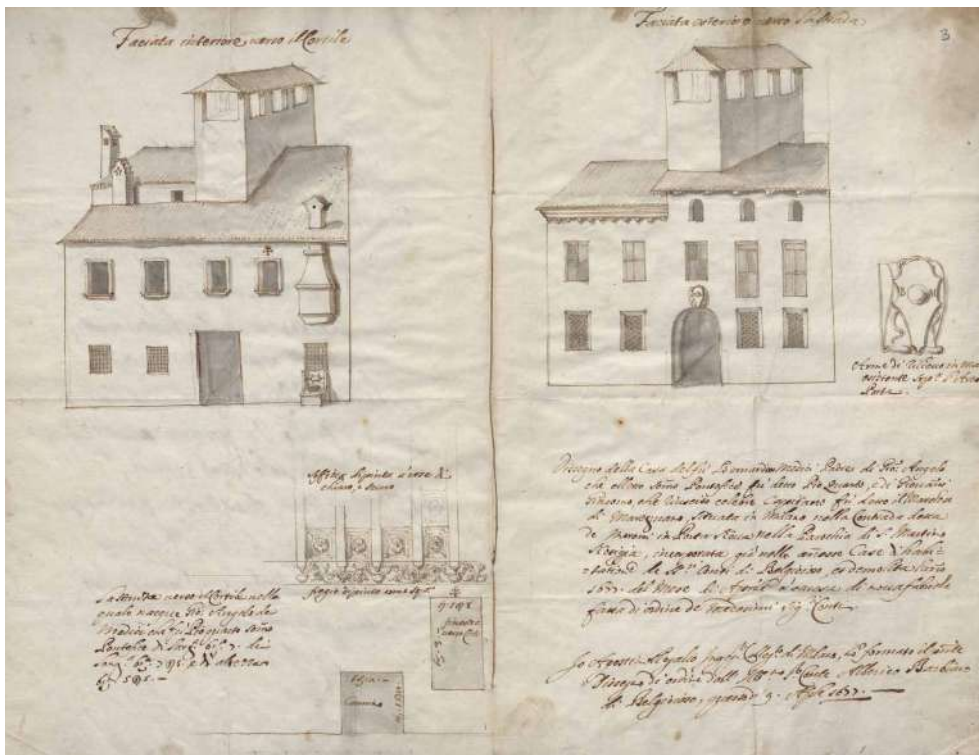
Gli studi di Marco Albertario hanno illustrato il coinvolgimento nell'ideazione di quest'opera del padre agostiniano Paolo da San Genesio¹⁷, contattato da Galeazzo Maria Sforza per avere idee sull'opera da realizzare. In una lettera al duca del 23 marzo 1473¹⁸, il presule descrive minutamente la genesi dell'opera, mentre in una seconda missiva del 28 marzo¹⁹, conferma l'invio al duca del disegno precedentemente promesso (stilato da Guiniforte Solari). La lettera del 23 marzo, oltre a contenere la puntuale descrizione dell'opera, rivela la contrarietà del prelado a un eventuale spostamento dell'immagine, per non arrecare danno alla devozione e alla sua stessa sacralità, richiamando alla memoria la situazione

occorsa all'Annunziata di Firenze, dove la sacra immagine si trova nella controfacciata del grande edificio costruito in suo onore²⁰.

Non è chiaro se il riferimento di Paolo da San Genesio alla situazione fiorentina possa essere considerato un vero e proprio modello da seguire o un omaggio a un edificio tanto noto, tuttavia sembra evidente il raffronto con i caratteri formali e perfino con la collocazione del tempietto dell'Annunciata²¹. Non sembra possibile oggi ricostruire una situazione attendibile degli altari della chiesa di San Celso negli anni Settanta del XV secolo. Michele Caffi aveva tentato di identificare l'immagine sacra della Vergine, attorno alla quale si costruì il ciborio ducale, con un affresco collocato all'interno di una nicchia nei pressi dell'abside dell'edificio, tuttavia Caffi stesso cita-

va un'altra immagine della *Vergine con Bambino* di XV secolo esistente alla sinistra dell'abside²². La chiesa subì del resto molti interventi nei secoli, non ultimo quello che ne ridusse sensibilmente le dimensioni, decurtandola delle prime due campate verso la facciata su progetto di Luigi Canonica tra il 1819 e il 1823²³.

Per cercare di comprendere appieno il riferimento di Paolo da San Genesio all'Annunziata di Firenze è inevitabile pensare alle descrizioni delle guide settecentesche di Milano, che citano una terza immagine mariana venerata all'interno della chiesa, collocata – al tempo – a destra, entrando dalla porta, e circondata da una cancellata²⁴. L'autorevole esempio fiorentino, chiamato in causa nella missiva inviata al duca, diverrebbe così un modello sia per la collocazione, sia



per la forma stessa della cappella, strutturata su due semicolonne addossate alla parete e due colonne libere antistanti e capocielo a coronamento del tempietto-ciborio.

Ancor più rilevante è il passo della missiva in cui Paolo da San Genesio indica espressamente i modelli da seguire per la realizzazione del soffitto del capocielo, ossia proprio il tempietto dell'Annunziata di Firenze e la "sala de Piggello nel suo celo", ove l'uso del termine "ad instar" non lascia dubbi sulla volontà di emulare la fattura del bellissimo soffitto con lacunari all'antica, dipinti in oro e azzurro, della sala principale del palazzo del Banco Mediceo²⁵.

Della diffusione a Milano di soffitti lignei a cassettoni con fiore, a partire almeno dagli anni Settanta del XV secolo, ma forse più diffusamente dagli anni Ottanta, non possediamo oggi resti ancora visibili, ma solo scarsi indizi nelle fonti

documentarie e grafiche. Una di queste ultime, seicentesca, è legata alla tradizione secondo cui Alberico XI Barbiano di Belgioioso, "patriae antiquitatis amantissimus", aveva fatto realizzare un disegno della casa quattrocentesca di Bernardino Medici²⁶, a memoria del luogo che diede i natali a papa Pio IV²⁷, prima di demolirla²⁸. Il disegno, realizzato dall'ingegnere collegiato Agostino Regalia e datato 9 aprile 1677, si conserva presso la Biblioteca Ambrosiana²⁹ (fig. 4) e mostra, insieme al prospetto dell'edificio verso strada e a quello verso il giardino, un piccolo schema della presunta stanza dove nacque Pio IV, con un soffitto decorato a lacunari con fiore e l'iscrizione "soffitto dipinto a rose di chiaro, e scuro"³⁰.

Nonostante la scarsità dei resti e delle fonti, la diffusione di questo tipo di lacunari lignei è registrata con puntualità nelle architetture dipinte e perfino nella scultura. Alcuni casi del tipo men-

zionato si trovano per esempio, a partire dai primi anni Novanta, nelle opere di Ambrogio Bergognone, pittore notoriamente attento agli sviluppi del linguaggio architettonico³¹, come per esempio nel *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria alla presenza di santa Caterina da Siena* della National Gallery di Londra o nel *Salvator Mundi* della Collezione dei Principi Borromeo, ma anche nella più tarda *Annunciazione dell'Incoronata di Lodi*³². Inoltre, uno spazio quadrato, che si regge in parte su colonne e che mostra un soffitto piano a lacunari con fiore al centro, si nota nel rilievo con l'*Annunciazione* sulla facciata della Certosa di Pavia (fig. 5) e in quello di analogo soggetto attribuito a Giovan Pietro e Gabriele da Rho, oggi conservato presso i Musei Civici di Pavia³³.

¹ Archivio di Stato di Milano (d'ora in avanti ASMi), *Registri ducali*, 51 (già V alias A), ff. 338-340 (già ff. 200v-201), 20 agosto 1455. La donazione ducale è assai nota e già pubblicata in C. CASATI, *Documenti sul palazzo chiamato «il Banco Mediceo»*, "Archivio Storico Lombardo", s. 2, XII, 1885, pp. 582-588: 582.

² Il sedime si trovava in porta Cumana, nella parrocchia di San Tommaso in *cruce sicariorum* (o San Tommaso in terramara), già appartenuto a Teodoro e Luigi Bossi: attuale via dei Bossi, 4. Per una bibliografia essenziale sul palazzo, molto indagata dalla storiografia: CASATI, *Documenti...* cit., pp. 582-588; A. CARAVATI, *Il palazzo del Banco Mediceo in Milano*, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", IV, 1895, 3, pp. 21-22; Id., *Il palazzo del Banco Mediceo in Milano*, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", IV, 1895, 4, pp. 30-32; C. BARONI, *Il problema di Michelozzo a Milano*, in *Atti del IV Congresso Internazionale di Storia dell'Architettura* (Milano, 18-25 giugno 1939), Milano 1939, pp. 123-140; R. DE ROOVER, *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, trad. it. a cura di G. Corti, Scandicci 1988 (edizione originale R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)*, Cambridge 1963); L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 266-274; J.T. PAOLETTI, *The Banco Mediceo in Milan: Urban Politics and Family Power*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 24, 1994, 2, pp. 198-238; R. MARTINIS, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008, pp. 1-13; J. GRITTI, «...al modo che s'usa oggi di in Firenze, all'anticha». *Il palazzo di Cosimo Medici a Milano*, "Annali di Architettura", in corso di pubblicazione.

³ Come è molto noto, il passo si contiene nel XXV libro del trattato di Filarete, presente a Milano negli anni di costruzione della dimora e forse coinvolto in prima persona, come egli stesso scrive, nel suggerire i soggetti iconografici per gli affreschi del vestibolo di accesso. FILARETE, *Trattato di architettura*, ms., BNCf, II.1.140, c. 191; A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di L. Grassi, A.M. Finoli, II, Torino 1972, p. 702.

⁴ CASATI, *Documenti...* cit., p. 588.

⁵ La cessione del portale è precisabile nel dettaglio grazie a documenti rintracciati presso l'Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi, *Piano regolatore*, 1430). Si veda J. GRITTI, «Sulla

conservazione della porta artistica di casa Valtorta». *Il dibattito per lo spostamento del portale del Banco Mediceo di Milano*, in *Camillo Boito moderno*, atti del convegno, (Milano, 3-4 dicembre 2014), a cura di S. SCARROCCIA, Sesto San Giovanni 2018, pp. 151-160.

⁶ Archivio Civico Corrente di Milano, *Atti di fabbrica a conservazione perpetua*, *Catalogo 12, serie 1, B*, via Bossi 4, Atti n. 97290, 1948 e Atti n. 94272, 1949.

⁷ E. GUICCIARDI, *La nuova casa della Milano*, Milano 1963, p. 137.

⁸ CARAVATI, *Il palazzo...* cit., 1895a, p. 22.

⁹ CARAVATI, *Il palazzo...* cit., 1895a, p. 22.

¹⁰ La riproduzione mostra un acquerello in cui compare il prospetto di uno dei lati del cortile: di questo si vede in asse una campata del portico con la soprastante loggia trabeata e a destra e sinistra parti di altre due arcate, mentre all'estrema sinistra della rappresentazione è presente una sezione trasversale della porzione più esterna di portico e loggia. CARAVATI, *Il palazzo...* cit., 1895b, p. 31, fig. 32.

Fig. 1 Acquerello rappresentante il cortile del palazzo del Banco Mediceo di Milano (CAFMI, RI 9790).

Fig. 2 Rilievo di alcuni resti delle decorazioni sul soffitto del portico del cortile del Banco Mediceo di Milano (CAFMI, RI 7407).

Fig. 3 Ricostruzione del soffitto del portico del cortile del Banco Mediceo di Milano (CAFMI, RI 7406).

Fig. 4 Agostino Regalia, disegno della quattrocentesca casa di Bernardino Medici, datato 9 aprile 1677 (Biblioteca Ambrosiana di Milano, D 325 inf).

Fig. 5 Giovanni Antonio Amadeo (attr.), Annunciazione, Certosa di Pavia.

¹¹ Civico Archivio Fotografico di Milano (d'ora in avanti CAFMI), RI 9790: bianco e nero, gelatina bromuro d'argento su carta, 18x24 cm. Si tratta di una ripresa di fotografo anonimo, che potremmo pensare realizzata proprio in vista della pubblicazione di Caravati e quindi risalente all'ultimo decennio del XIX secolo (scheda SIRBeC di C. Montalbetti, 2004, in <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0010147/>). Un'altra fotografia riproduce tutti gli apparati grafici usati da Caravati nel contributo del 1895 (CAFMI, RI 7409: bianco e nero, gelatina bromuro d'argento su carta, 18x24 cm; cfr. scheda di C. Montalbetti, 2004, <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0007944/>).

¹² CARAVATI, *Il palazzo...* cit., 1895b, p. 32, fig. 36. Fotografia in CAFMI, RI 7407, bianco e nero, gelatina bromuro d'argento su carta, 18x24 cm (scheda di C. Montalbetti, 2004, <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0007942/>).

¹³ CARAVATI, *Il palazzo...* cit., 1895b, tav. 18, fig. 37. Di queste tavole si conservano tre fotografie con le medesime caratteristiche tecniche e dimensioni (bianco e nero, gelatina bromuro d'argento su carta, 18x24 cm): CAFMI, RI 7404 (scheda di C. Montalbetti, 2004, <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0007938/>); CAFMI, RI 7406 (scheda di C. Montalbetti, 2004, <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0007940/>); CAFMI, RI 7408 (scheda di C. Montalbetti, 2004, <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0007943/>).

¹⁴ Il falcone artigiano l'anello con diamante è una delle imprese dei Medici, più frequentemente usata da Piero di Cosimo e scolpita anche su una delle mostre del portale del palazzo, oggi conservato presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Caravati inserisce, invece, inspiegabilmente nelle tavolette l'impresa con l'anello con tre piume e il cartiglio "DROIT SEMPER", a sua volta ispirandosi a uno degli stemmi presenti sul portale del Banco.

¹⁵ Si conserva la lista di spese per la cappella, già segnalata da Michele Caffi (M. CAFFI, *L'antica badia di S. Celso in Milano*, "Archivio Storico Lombardo", s. 2, V, 1888, 2, pp. 350-371: 355-357) e Francesco Malaguzzi Valeri (F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, II (Bramante e Leonardo da Vinci), Milano 1915, p. 262): oggi in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 1068bis. Per i dipinti di Zanetto Bugatto previsti nella cappella e altri documenti relativi cfr. M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, "Solchi", VII, 2003, 1-2, pp. 19-61: 20; Id., *Marmo legno e terracotta, appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni, e per la devozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-35: 29; Id., "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 99-117: 114, nota 44; F. CAVALIERI, *Per le "gratie ricevute ne suoi bisogni"*, in *Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, a cura di M. Comincini, Abbiategrasso 2006, pp. 107-116.

¹⁶ Le colonne e gli elementi marmorei erano realizzati in marmo di Candoglia e marmo di Carrara ed era prevista, inoltre, una cortina in stoffa dipinta, oltre a diversi dipinti e ai ritratti

del duca, della duchessa e dei figli, tratti dal naturale, pagati a Zanetto Bugatto. Si cita poi un *Cristo risorto* con in mano un vessillo e un diadema, realizzati in metallo, e angeli con trombe in metallo. Si termina con i pagamenti per una recinzione di ferro, che presumibilmente doveva circondare la cappella. Per l'intera vicenda cfr. J. GRITTI, *L'architettura ne "La corte di Lodovico il Moro"*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Segrate 2014, pp. 139-149.

¹⁷ ALBERTARIO, *Documenti...* cit., p. 20.

¹⁸ ASMi, *Carteggio Visconteo-Sforzesco*, 913, 23 marzo 1473.

¹⁹ Ivi, 28 marzo 1473.

²⁰ "Illustrissimo ac eccellentissimo signore mio humili comandante commissario et cetera. Heri ad 19 hore recevi una lettera de vostra excellentia per l'facto de la devotione de nostra dompna ne lachiesia de santo Celso. Et anday subito post prandium solus super locho et cognovi essendo lachiesia pichola et altari assay non era locho dignio ne honorevole, nisi chi volesse ingrandire e tirar la capella de nostra dompna più nellorto tunc eo casu besognaria più denari et dubito guastarebbe la devotione del populo per lo portare in dietro la figura de nostra dompna, quod esset scandalum. Et unde reducendome ad memoriam delanunziata de fiorenza sub aliqua mutatione et scandolo et essendo laltare principale de nostra dompna de vostra excellentia et credo sui ancessori secundo appare per capellani posti et figure prima facte me paria per la dicta quantità de ducento ducati, non essendo altro locho dignio, non volendo spendere imparamenti, se adornasse dicto altare et la figura de nostra dompna la quale è posta in tal fenestra bructa et vilissima [...]": ivi, 23 marzo 1473.

²¹ Indipendentemente dalle questioni legate alla tradizionale attribuzione del tempio a Michelozzo di Bartolomeo (ed esecuzione da parte di Pagno di Lapo Portigiani) e alla datazione specifica del pezzo, quello che interessa in questa sede è che ai primi anni Settanta del XV secolo esso potesse costituire un modello di riferimento autorevole sia simbolico sia formale. Per il tempio dell'Annunziata nel contesto dell'architettura del Quattrocento si veda P. DAVIES, *Adornment and Decorum at SS. Annunziata: the Tabernacle of the Virgin as Shrine*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 27-39.

²² Una di queste due immagini potrebbe coincidere con l'altare menzionato da Serviliano Latuada, demolito già nel XVI secolo: "L'altare di Maria Vergine per essere troppo presso all'altare maggiore, per ordine del visitatore apostolico Monsignor Girolamo Ragazzone vescovo di Famagosta nell'anno 1576 fu demolito, e poi trasferito nel mezzo della destra nave, ove nel 1580 don Alfonso Guevara ha fatto fare la cappella, e sua seppoltura" (S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, III, Milano, 1737, p. 48).

²³ N. ONIDA, *Chiesa di San Celso, Milano*, in *Luigi Canonica 1764-1844, architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi, F. Repishti, Mendrisio 2011, p. 234.

²⁴ "Entriamo in chiesa, ed accanto alla porta nella diritta parte riveriscasi una immagine antica a fresco della Vergine fuora la parete assai liberale in oprar grazie, e tenetela tale a tante insegne di voti, che in più siti appesi si stanno alle mura. [...] La cappella della Vergine vicina alla porta non vedesi isolata, in quella che siegue entro i ferrati cancelli della stessa Vergine stassi per tavola di pittura un Cristo in Croce", cfr. C. TOR-

RE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedevansi, e che si vedono nella città di Milano, si di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura*, Milano 1714², p. 74. Serviliano Latuada invece: "Si venera pure dipinta sopra la muraglia alla destra di chi entra una immagine di Maria Vergine, la quale nell'anno 1630 cominciò a fare molte grazie a' suoi divoti, essendovi tradizione, che fino dall'anno 1339 avesse fatti molti miracoli". Latuada riporta anche la citazione di Puricelli di un'immagine sacra in San Celso, simile ad altre due esistenti in Sant'Ambrogio e in San Simeone; cfr. LATUADA, *Descrizione di Milano...* cit., III, pp. 47-48.

²⁵ "Et de sopra laltare et lafenestra de nostra dompna fare un dinio et richo capucelo cum folgliame et intalgie de aurate delengiamme ad instar de lasala de Piggello nel suo celo et de Fiorenza alanunziata. Et questo lavesse ad sustenere doy capitegli situati nel muro et doy altre colompne de marmoro lavorate et in alcune lochi messe ad oro et in onge cantone le arme de vostra excellentia messe ad oro. Quella fenestra dove è depicta nostra dompna se adorna con duy colompnelli de marmoro cum uno tiborio pichulo et domanday ne li cantoni sia facte le figure de vostra excellentia cum soy filglioli et dalaltra parte la excellentia de madompna cum sua filgliola": ASMi, *Carteggio Visconteo-Sforzesco*, 913, 23 marzo 1473.

²⁶ Si ricorda che, nonostante le aspirazioni dinastiche dei Medici di Milano, non esistono rapporti genealogici con i Medici di Firenze.

²⁷ Giovan Angelo Medici, figlio di Bernardino e Cecilia Serbelloni.

²⁸ La distruzione era finalizzata all'ampliamento del palazzo di Alberico XI Belgioioso posto lungo la contrada dei Moroni, di fronte alla chiesa di San Martino in Nosiggia. La casa potrebbe corrispondere con la proprietà acquistata da Alberico XI nel 1670 dai fratelli Giovanni e Cristoforo Borgazzi (Milano, Fondazione Brivio Sforza, *Archivio Trivulzio Belgioioso, Principessa Giulia*, 1, notaio Gioachino Lainate di Milano, 28 agosto 1670). Per il palazzo Belgioioso tra XVI e XVIII secolo cfr. J. GRITTI, *Il nucleo originario del palazzo dalla fine del Cinquecento al XVIII secolo*, in *Palazzo Belgioioso d'Este. Alberico XII e le Arti a Milano tra Sette e Ottocento*, a cura di J. Gritti, A. Squizzato, Verona 2017, pp. 51-73.

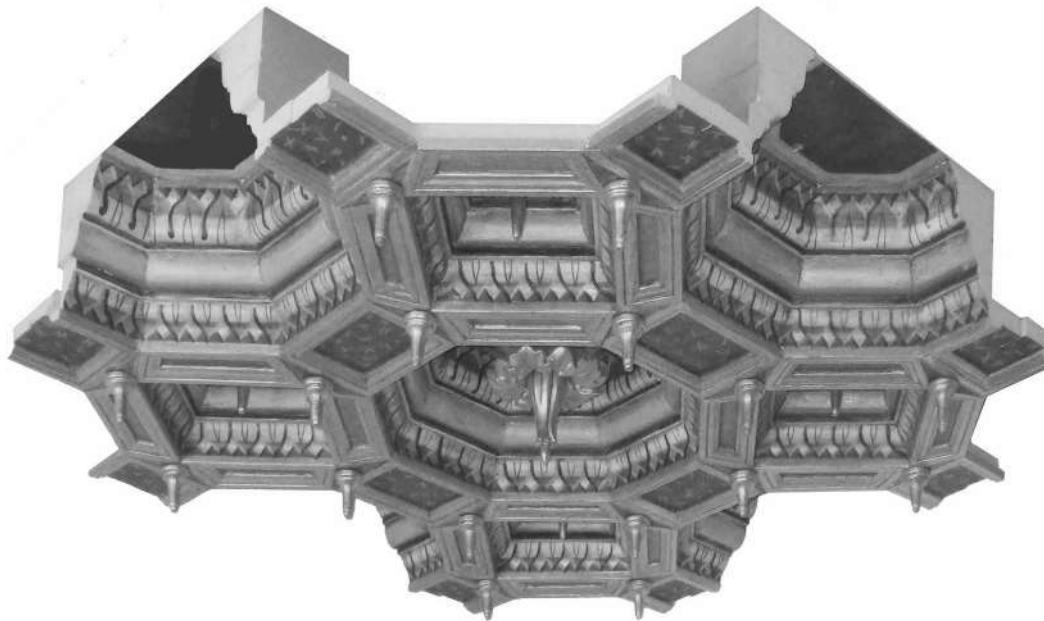
²⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 325 inf., parzialmente pubblicato in P. MEZZANOTTE, *La casa dei Medici di Nosiggia e il palazzo di Pio IV in Milano*, "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", XIV, 1914, 1, pp. 138-141 (con segnatura errata).

³⁰ Dal disegno parrebbe non trattarsi di un vero e proprio soffitto a cassettoni, ma di una copertura a travi con le tavolette quadrate dipinte a lacunari con fiore.

³¹ Su questo tema M. PAVESI, *Ambrogio Bergognone e l'"Opinio" di Bramante per il Duomo di Milano*, "Arte Lombarda", n.s., 157, 2009, 3, pp. 5-16.

³² Una tesi sulle architetture dipinte di Ambrogio Bergognone è stata svolta da Carlotta Nicolosi, che ringrazio (C. NICOLOSI, *Ambrogio Bergognone tra architettura e ornamento*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2016-2017).

³³ Si veda da ultimo V. ZANI, Scheda II.4, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, pp. 190-191.



Paolo Belardi, Giovanna Ramaccini

“Con una disinvoltura davvero fantastica”. Sul soffitto cassettonato dello studiolo di Gubbio

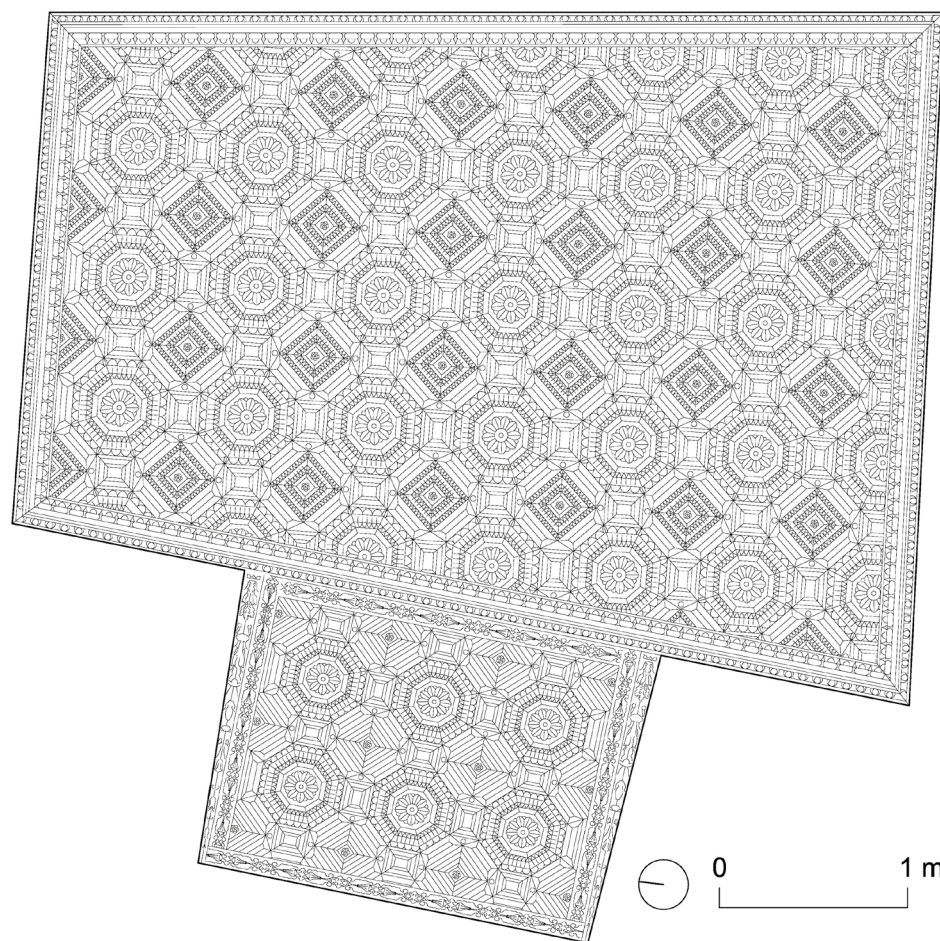
Both commissioned by Duke Federico da Montefeltro, the Urbino Studiolo (executed between 1473 and 1476) and the Gubbio Studiolo (executed between 1479 and 1482 and kept in Gallery 501 at the Metropolitan Museum in New York since 1996) are so similar to seem identical, even if only in appearance. By focusing on the decorative apparatus, in fact, the presence of hallmarks is evident. In this sense a decisive role is played by the analysis of the coffered finishing that, being present both in Urbino and Gubbio, reveals substantial differences (mainly due to the variety in the spatial organisation). Although it regards a delimited part, the analysis of the Gubbio Studiolo (from compositional, constructive and material points of view), underlines the integration between scientific aspects (such as the careful geometrical planning) and artistic ones (such as the introduction of illusionistic devices), that perfectly summarise the principles of mathematical humanism advocated by the Montefeltro court.

Descrizione dello studiolo

Sono molteplici gli esempi nel corso del XV secolo in cui maestri intarsiatori utilizzano la tecnica prospettica per simulare in modo illusorio la realtà tridimensionale di ambienti e oggetti. Ma probabilmente gli esempi più celebri rimangono gli studioli fatti realizzare nel breve volgere di un decennio da Federico da Montefeltro nel palazzo Ducale di Urbino (1473-1476) e nel palazzo Ducale di Gubbio (1478-1482). Laddove peraltro, mentre il palazzo Ducale di Urbino ospita tuttora lo studiolo originale, il palazzo Ducale di Gubbio ospita una replica fedele (oggetto dell'indagine diretta esposta in questa sede), tratta dallo studiolo originale che, a partire dal 1996, è esposto nella Gallery 501 del Metropolitan Museum of Art di New York¹. L'esempio urbinato e quello eugubino, solo apparentemente gemelli, risultano soprattutto apparentati dalla comune condizione di 'sacrario del pensiero e del-

la meditazione' in cui i margini percettivi tra spazio reale e spazio illusorio diventano labili, così come richiesto dal duca Federico, committente di entrambi gli studioli e propugnatore dell'umanesimo matematico. Non a caso in entrambi gli studioli l'apparato decorativo della parete si articola su due livelli sovrapposti: in basso una *boiserie* intarsiata e in alto una quadreria tematica che (seppure scomparsa) nello studiolo di Gubbio – noto universalmente come lo studiolo di Federico da Montefeltro (talvolta chiamato di Guidobaldo) – era costituita da un'iterazione di ritratti (fig. 1), così come nello studiolo di Urbino. Che però, mentre nello studiolo urbinato sono disposti su due file sovrapposte e sono dedicati agli *Uomini illustri del passato e del presente* (opera di Giusto di Gand e Pedro Berruguete), nello studiolo eugubino erano disposti su un'unica fila e, con ogni probabilità, raffiguravano le sette *Arti liberali* attribuite a Giusto di Gand, tra

cui la *Retorica* e la *Musica* (conservate oggi alla National Gallery di Londra), nonché la *Dialettica* e l'*Astronomia* (conservate fino al 1945 nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino e distrutte a seguito dell'incendio della Flakturm Friedrichshain)². Ma ancor meno a caso nello studiolo di Gubbio, così come nello studiolo di Urbino, la *boiserie* intarsiata, che complessivamente è alta circa 278 cm, è articolata su due fasce. Di queste, la fascia inferiore è composta da una finta panca, poggiata su gambe a forma di balaustrini e anfore, che sporge verso l'osservatore e che, dove risulta sollevata, evidenzia i sottostanti pannelli a grata e spezza il ritmo dei soprastanti specchi rettangolari, decorati con gli emblemi ducali oltre che con gli stemmi, e intervallati da rosoni in finta pietra di porfido. Mentre la fascia superiore è costituita da un'armadiatura spartita in dodici credenze che perseguono un vero e proprio inganno visivo, illudendo l'osservatore di trovarsi al



cospetto di un'iterazione di sportelli a grate, aperti secondo diverse angolazioni, da cui trapela un nugolo di oggetti disposti sulle mensole in modo solo apparentemente casuale, ma in realtà strettamente correlati con ogni altro elemento in base a un preciso programma iconografico: oggetti in parte encomiastici (armature, armi, stemmi di famiglia, ecc.), in parte celebrativi (libri, strumenti musicali, strumenti per il disegno, ecc.) e in parte simbolici (leggio, mazzocchio, sfera armillare, ecc.), ma sempre e comunque volti a magnificare quell'interesse per la promozione delle arti liberali e per l'ibridazione di arte e scienza che contrassegnava la corte feltresca nel novero delle corti gentilizie dell'epoca.

Tutti i pannelli sono incorniciati da una gola semplice, a sua volta riquadrata da una decorazione a *guilloché*, e sono separati da lesene scanalate (che raddoppiano in corrispondenza degli angoli), poggiate su una tarsia a toppe con moti-

vi a ovuli e dardi e sormontate da capitelli composti che sorreggono un fregio classico decorato ancora una volta con tarsie a toppe che delimitano un campo blu su cui scorre lungo tutto il perimetro un'iscrizione latina dorata composta con tipi di carattere lapidario. Il testo dell'iscrizione, composto in esametri e pentametri, celebra l'arte della geometria come "veneranda madre"³.

Aspetti costruttivi e cromatici

Ad accrescere le affinità tra lo studiolo di Gubbio e quello di Urbino contribuisce la finitura a lacunari del soffitto (fig. 2). Tanto che, nel tentativo di individuare la funzione originaria della stanza collocata al piano nobile della torre d'angolo presso il 'palazzo del Vaso' a Roma, Georg Schelbert avanza l'ipotesi dello studiolo, riscontrando la stretta analogia tra il soffitto a lacunari ottagonali presente nell'esempio romano e i soffitti presenti a Gubbio e Urbino, sottointendendo l'omo-

Fig. 1 Replica del soffitto cassettonato dello studiolo di Federico da Montefeltro.

Fig. 2 Palazzo Ducale, Gubbio. Replica dello studiolo di Federico da Montefeltro.

Fig. 3 Soffitto dello studiolo di Gubbio. Ipotesi ricostruttiva.

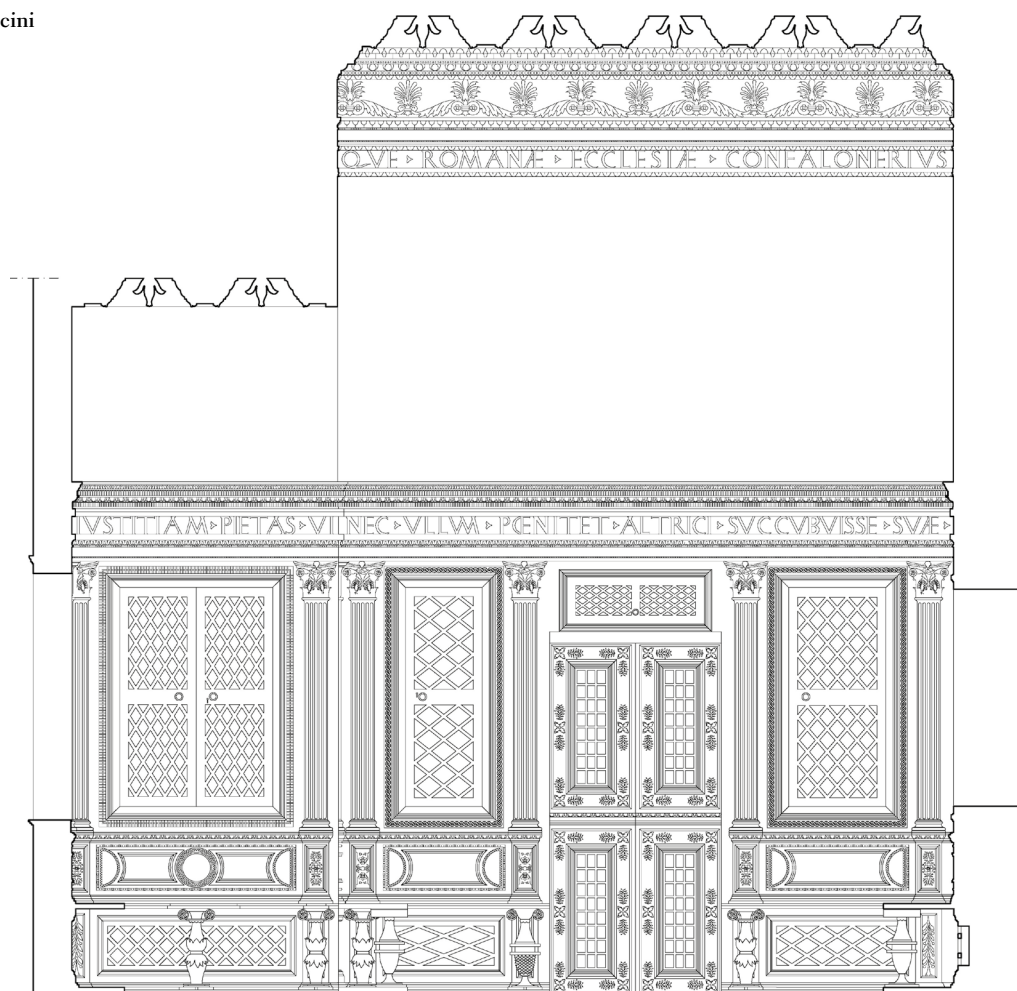
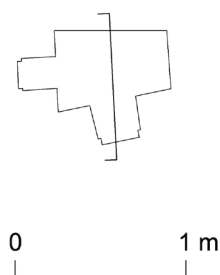


Fig. 4 Sezione dello studiolo di Gubbio. Ipotesi ricostruttiva.

genità compositiva di questi ultimi⁴. Tuttavia tra i due casi intercorrono numerose differenze, riscontrabili già a partire dalla conformazione geometrica dello spazio. A differenza dello studiolo urbinato (passante, semirettangolare e con quattro rientranze), infatti, quello gubbino, a *cul-de-sac*, è caratterizzato da una forma trapezoidale e presenta due rientranze, una a sud, in corrispondenza dell'ingresso, e una a est, coincidente con la nicchia con la finestra; un'irregolarità che, come constata Paul Laspeyres alla fine dell'Ottocento in occasione della sua visita presso il palazzo, viene affrontata con "una disinvoltura davvero fantastica"⁵. Il soffitto risulta articolato in due parti principali: un pannello ligneo intarsiato, posto a un'altezza di circa 2 metri in corrispondenza del vano d'ingresso, e un soffitto cassettonato a sua volta suddiviso in due parti, una attribuita allo spazio trapezoidale maggiore e posta a un'altezza di circa 5,2 metri, l'altra attribuita alla nicchia e posta a un'altezza di circa 3,5 metri⁶ (fig. 3).

Attraversando lo spazio e volgendo lo sguardo dal basso verso l'alto, l'osservatore viene coinvolto in un *climax* ascendente di vivacità cromatica. Varcando l'ingresso, sovrastato da un pannel-

lo intarsiato con il blasone di Federico da Montefeltro (uno scudo a testa di cavallo sormontato dalla corona ducale, racchiuso tra l'iscrizione "FE DUX" e appeso a una ghirlanda di foglie di quercia ornata di nastri) e caratterizzato dai toni del nero e del marrone, il cielo dello studiolo è contraddistinto da una policromia basata sui toni del blu, dell'oro, del rosso, del verde e del viola. Un carattere festoso anticipato dal fregio che definisce tutto il perimetro della *boiserie* intarsiata, la cui iscrizione (blu su fondo oro) rimanda al motivo decorativo della cornice del soffitto. Quest'ultima, in parte incisa e in parte dipinta, è contraddistinta da un fregio blu e oro nel quale si ripetono motivi a palmette chiuse e aperte legate da un tralcio di foglie di acanto strette tra modanature con ornamenti a ovoli, dardi, dentelli e fuseruole (un motivo ornamentale ereditato dall'arte romana e diffusosi a Firenze dalla metà del Quattrocento)⁷.

La composizione del soffitto cassettonato risulta regolata dall'iterazione e dalla combinazione di forme geometriche elementari evidenziate dalla specifica caratterizzazione cromatica. File di lacunari quadrati e ottagonali si alternano, i primi

incorniciati da quattro pannelli trapezoidali (su campo rosso) e i secondi dall'alternanza tra i quattro pannelli trapezoidali e quattro pannelli rettangolari (su campo verde), intervallati da un totale di otto elementi triangolari (su campo viola), il tutto racchiuso tra cornici dorate. Al centro di ogni ottagono, un fiore dorato si staglia sul fondo blu, circondato da una cornice dipinta con motivi a foglia e a freccia mentre, al centro dei cassettoni quadrati, si trovano piccoli boccioli dorati⁸ (fig. 4). Nei pannelli rettangolari, striature bianche su fondo verde simulano il porfido verde, mentre i pannelli trapezoidali, dipinti in varie sfumature di rosso e porpora, simulano il porfido rosso. Gli stessi elementi decorativi riappaiono nel cielo della nicchia con la finestra, i cui cassettoni (ottagonali e quadrati) e i pannelli a finto marmo richiamano quelli del soffitto principale, dando luogo a una corrispondenza tra forme e colori che risulta essenziale per ottenere l'unità visiva della stanza.

Le indagini effettuate per l'intervento di restauro conservativo, svolte in occasione del montaggio dello studiolo originale presso la sede del Metropolitan Museum, hanno consentito di mettere in luce importanti aspetti materici e costrutti-

vi caratterizzanti il soffitto (riproposti nella replica presso il palazzo Ducale di Gubbio⁹), rilevando minime variazioni tra l'ambiente principale e quello della nicchia dovute alle diverse dimensioni (ad esempio, il soffitto che ricopre lo spazio trapezoidale principale è costituito da tre sezioni collegate tramite grappe e assicelle).

In particolare le componenti strutturali originali erano in legno di pioppo e collegate da numerosi chiodi fatti a mano. Gli ottagoni adiacenti erano collegati con grappe forgiate e al centro, i fiori pendenti che li decorano, erano attaccati per mezzo di cavicchi inseriti nei boccioli e collocati attraverso un foro fermato con un perno sul retro. Per quanto riguarda gli aspetti cromatici l'analisi delle superfici ha messo in luce l'impiego di pigmenti e di tecniche coerenti con la pratica quattrocentesca. A partire dall'uso praticamente esclusivo dell'oro puro in corrispondenza delle superfici dorate, dell'azzurrite naturale per i campi blu, della combinazione tra quest'ultima e la lacca di robbia per creare il colore viola, mentre il rosso viene ottenuto da una mistura di vermiglione e di minio.

L'effetto illusionistico che caratterizza le pareti verticali dello studiolo viene esteso anche in copertura, come dimostrano la resa degli elementi lapidei, l'introduzione del colore al fine di ottenere l'effetto tridimensionale sul bassorilievo dei soffitti¹⁰ e l'impiego di accorgimenti legati all'or-

ganizzazione spaziale e all'illuminazione della stanza. A tale proposito, sui contorni delle foglie poste sul fascione perimetrale sottostante il soffitto, sono state rilevate tracce bianche e nere finalizzate ad amplificare la percezione delle zone di luce e di ombra, frutto della luce naturale proveniente esclusivamente dalle aperture poste a est.

Questioni aperte

A differenza dello studiolo originale collocato al Metropolitan Museum, la replica presenta un fregio, posto alla base del soffitto trapezoidale maggiore, nel quale viene riportata l'iscrizione con i titoli ducali di Federico da Montefeltro, analogamente a quanto accade nell'esempio urbinato¹¹. La scelta è ascrivibile all'interpretazione, seppure tendenziosa, di un testo dello storico eugubino Gabriele Gabrielli, datato 27 ottobre 1660. Il documento, venuto alla luce a seguito del rimontaggio presso la sede statunitense e trascritto da Pier Luigi Menichetti, fa riferimento all'iscrizione seguente, che doveva essere collocata presso il palazzo Ducale di Gubbio¹²:

In un camerino remoto, dove il S. Duca dormiva ch'è tutto a soffitto, et frodate le muraglie di Tavole messe a oro, con più, et diverse arme [...]. Et attorno ad esso camerino, che per essere buglioso, et oscuro, forno accesi più lumi vi sono scritte a oro l'infr[ascritt]e parole, cioè:

Federicus Mon[nte]feltrius Eugubii et C. Dux Ur-

bini Montis feretri, ac Durantis Comes, Serenissimi regis Sicilie Capitanus [sic] G[e]n[er]alis, Sancte[ue] Romane Ecclesie Confalonarius etc.¹³.

La scelta di aggiungere l'iscrizione nascerebbe pertanto dall'identificazione dello studiolo con il termine "camerino"¹⁴. Secondo tale ipotesi la cornice sarebbe stata rimossa nel Seicento, in occasione del trasferimento a Firenze delle tavole che ornavano la parte superiore della stanza, il che giustifica l'assenza dell'iscrizione nella minuscola descrizione dello studiolo fatta da Paul Laspeyres nell'Ottocento¹⁵. Va sottolineato che nel tratteggiare l'articolazione del palazzo veniva fatta una chiara distinzione tra i termini "camera" (intesa come la camera dal letto di Federico da Montefeltro) e "studiolo", una differenziazione presente anche nei documenti trascritti da Menichetti. Risulta inoltre opportuno considerare che l'eventuale presenza dei titoli nella cornice avrebbe costituito un carattere ridondante tenendo conto di quelli già riportati nell'iscrizione presente sulle tavole dipinte¹⁶.

Sebbene non ci siano prove documentarie sufficienti a dimostrare l'originale presenza del fregio con il titolo ducale, la scelta di introdurlo nella replica accresce il legame e le possibilità di confronto tra gli studioli di Urbino e di Gubbio: solo apparentemente gemelli tanto nel disegno iniziale, quanto nell'evoluzione storica.

¹ Sulle vicende legate agli spostamenti dello studiolo di Gubbio, dapprima a Roma, presso villa Lancellotti (1874-1937), successivamente a Venezia, nel laboratorio di restauro dell'antiquario Adolph Loewi (1937-1939), fino all'attuale collocazione statunitense (1939), cfr. *Lo studiolo di Federico da Montefeltro*, a cura di G. Benazzi, II (*Le tarsie rinascimentali e il restauro dello studiolo di Gubbio*), a cura di A.M. Wilmering, Milano 2007, pp. 140-151.

² P. BELARDI, L. MARTINI, G. RAMACCINI, *Miraggi ambientali. Sul dispositivo prospettico dello studiolo di Guidobaldo da Montefeltro a Gubbio*, "XY Dimensioni del Disegno", n.s., I, 2016, 2, pp. 92-103.

³ Ivi, p. 97; *Lo studiolo di Federico da Montefeltro*, a cura di G. Benazzi, I (*Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*), a cura di O. Raggio, Milano 2007, pp. 99-101. L'iscrizione presente nello studiolo eugubino è composta con un tipo di carattere lapidario più evoluto rispetto a quello inciso nello studio urbinato e che derivava in gran parte dall'*Alphabetum romanum*, scritto intorno al 1460 da Felice Feliciano (1433-1479).

⁴ G. SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007, pp. 245-247, 406-407.

⁵ *Lo studiolo di Federico da Montefeltro...* cit., II, p. 201.

⁶ I dati metrici riportati fanno riferimento alla replica conservata presso il palazzo Ducale di Gubbio.

⁷ *Lo studiolo di Federico da Montefeltro...* cit., I, pp. 99-105.

⁸ Nei lacunari ottagonali dello studiolo urbinato l'elemento floreale è sostituito dal simbolo ducale.

⁹ F. MARIUCCI, *La misura della sfida. La bottega dei Minelli e la copia dello studiolo*, "L'Eugubino. Speciale Studiolo", LX, 2009, 4, pp. 17-23.

¹⁰ A differenza di quanto accade per il soffitto dello studiolo di Urbino, la cui decorazione è realizzata interamente a intaglio.

¹¹ A questo proposito è stata consultata l'azienda "Minelli Restauratori" di Gubbio che ha realizzato la replica conservata presso il palazzo Ducale. Nella realizzazione dell'allora inedita iscrizione latina è stato adottato lo stesso tipo di carattere che contraddistingue la cornice che sormonta la *boiserie*. Questo si differenzia da quello presente a New York, esito dell'intervento di restauro integrativo che si è reso necessario a causa del grave stato di conservazione in cui versava l'iscrizione. In particolare, alcuni termini che a Gubbio sono in latino classico (*aeternus* e *suae*) sono stati modificati negli equivalenti rinascimentali (*eternus* e *sue*), mentre entrambi i casi presentano l'aggiunta di un'interpunzione tra ogni parola, in accordo con la pratica quattrocentesca e con l'esempio urbinato. Per approfondimenti relativi al restauro dell'iscrizione cfr. *Lo studiolo di Federico da Montefeltro...* cit., II, p. 66.

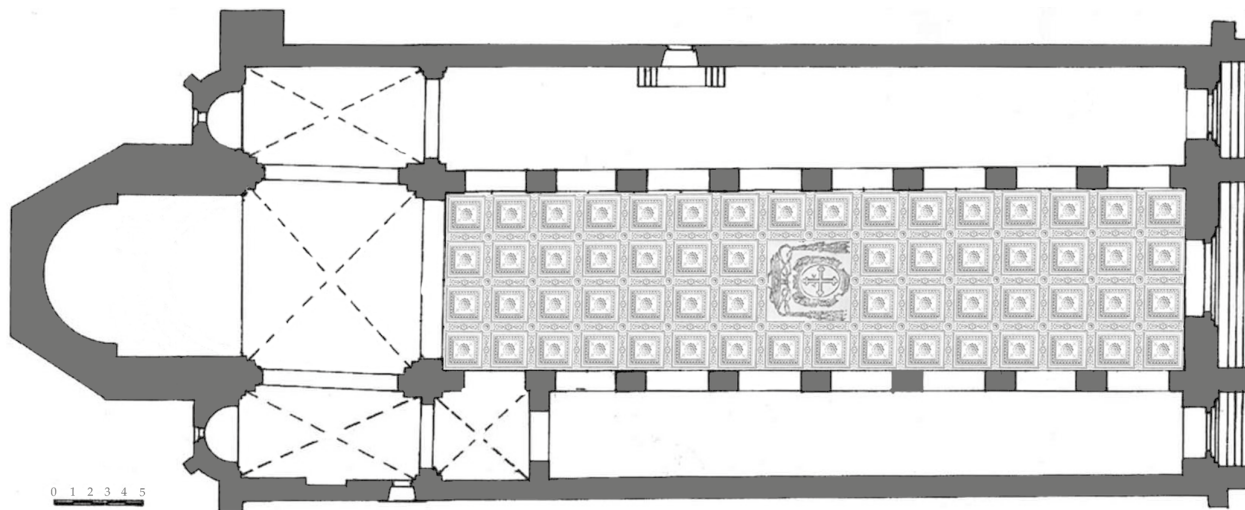
¹² Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Gubbio (ASG, *Riformanze*, Reg. 75, c. 152) ed è trascritto in P.L. MENICHETTI, *Storia di Gubbio dalle origini all'Unità d'Italia*, I, Città di Castello 1987, pp. 477-487.

¹³ Ivi, p. 478.

¹⁴ V. AMBROGI, *La replica dello studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo Ducale di Gubbio*, Gubbio 2011, p. 13.

¹⁵ *Lo studiolo di Federico da Montefeltro...* cit., II, p. 201.

¹⁶ Cfr. L. CHELES, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1986, p. 128; C. BO, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Novara 1981; *Lo studiolo del Duca: il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 12 marzo-4 luglio 2015), a cura di A. Marchi, Milano 2015.



Bruno Mussari

Il perduto soffitto ligneo del cardinale Niccolò Gaddi per la Cattedrale di Cosenza (1545-1547)

Niccolò Gaddi (1527-1552), Florentine Cardinal, archbishop of Cosenza from 1528 to 1535 and administrator of the diocese of Calabria until 1549, commissioned Bartolomeo della Scala of Pietrasanta with the construction of a wooden coffered ceiling for the Cathedral of Cosenza. An 18th century manuscript chronicle and some notarial acts of 1545 and 1546 document that he was already active in Calabria in those years. The coffered ceiling no longer exists, but this paper proposes a possible reconstructed configuration, based on the description contained in the assignment document. It was to be based on some famous Florentine and Roman examples, dating back to the second half of the 15th century, which were certainly known to the stonemasons and workers involved. The wooden coffered ceiling of Cosenza is the first known in Calabria, and thus it can be considered as the local reference for subsequent regional applications. It is also witness to the spread of the forms and architectural languages of the Renaissance in Calabria, introduced by a sophisticated commission and expert Tuscan craftsmen, whose presence was due to the widespread phenomenon of migratory flows of workers.

Nella venuta dell'Imperatore Carlo V, avendo questi veduto che la Chiesa stava colla sola copertura di tetti, seu imbrici o ciaramidi, ordinò al Vescovo Niccolò Gaddi, fiorentino, che fatta avesse l'intempiata alla nave della Chiesa¹.

Così la *Cronaca* del Bosco, manoscritto calabrese del XVIII secolo, nelle pagine dedicate alla cattedrale cosentina.

Niccolò Gaddi (1527-1552), esponente di una famiglia di primo piano nel *parterre* della politica fiorentina, aveva conquistato la porpora cardinalizia nel 1527, grazie anche al sostegno economico promesso a Clemente VII (1523-1534) nel fallito tentativo di arginare l'avanzata dei lanzichenecchi e il sacco di Roma². A Niccolò fu poi assegnata la diocesi di Cosenza, di cui venne nominato arcivescovo il 31 gennaio 1528³, ceduta nel 1535 al nipote Taddeo, ma che in virtù dell'istituto giuridico della *resignatio in favorem* per la giovane età di quest'ultimo, continuò ad amministrare fino al 1549⁴.

Non è certo se i Gaddi presenziarono all'ingresso di Carlo V a Cosenza il 7 giugno 1535⁵, allestito nelle forme di un trionfo classico in una città in

cui ferveva una vivace cultura umanistica⁶; indipendentemente dalla loro effettiva partecipazione, rimane il fatto che, qualche anno dopo, i lavori per il palco ligneo vennero affidati a un artefice fiorentino attivo in città. Si trattava di Bartolomeo Della Scala di Pietrasanta⁷, progettista e responsabile del lavoro – “la ditta opera se habbea da far secondo lo governo del ditto mastro Bartholomeo il quale se intenda essere in capu”⁸ – unico demandato a “fare de li intagli come sono arme, mensole, rosoni et altro”⁹, coadiuvato inizialmente da Agostino de Giorno di Salerno, abitante a Nicastro, e in seguito da Desiderio Milito di Catanzaro¹⁰. Bartolomeo, che per quanto la documentazione d'archivio lascia presumere sembra fosse legato a una committenza istituzionale sia in Calabria¹¹, sia nella Sicilia sud orientale, apparteneva alla categoria dei legnaioli, maestri di pietra, poi architetti e ingegneri, espressione di una consolidata tradizione fiorentina¹², versatili artefici la cui formazione, a partire dalla “ars magistri fabri lignarei” di cui Bartolomeo si fece istitutore¹³, sarebbe traghettata a quella *aedificatoria* come attestano gli incarichi per la

chiesa di San Giuliano a Caltagirone (1556) e per la *Domus Consilii* di Noto (1559)¹⁴.

I lavori per il palco cosentino, diversamente da quanto riportato dalla *Cronaca* citata, non presero avvio nel 1540¹⁵, ma nel 1545¹⁶, con la stipula di una prima convenzione tra Bartolomeo, il suo collaboratore Agostino e i rappresentanti del cardinale, il vicario pro tempore e il “Diacono Carlo de Gaddis noncupato de la Ecclesia Metropolitana consentina perpetuo Administratore”¹⁷.

Che nella Calabria del Cinquecento operasse un artefice dell'allora dominio fiorentino non deve meravigliare. I canali attraverso i quali i flussi migratori delle maestranze avevano avuto già da tempo l'opportunità di diffondersi, potevano essere molteplici; dalle occasioni offerte da una fiorente attività commerciale, legata soprattutto all'esportazione della seta, alla fitta rete di relazioni di una committenza religiosa e civile culturalmente raffinata e per nulla emarginata, come una localizzazione geografica periferica potrebbe erroneamente indurre a pensare¹⁸. Era inevitabile che i Gaddi si rivolgessero a un connazionale che si trovava in loco; Bartolo-

meo risiedeva in quegli anni a Catanzaro, dove tra l'altro aveva messo in piedi una propria bottega. Bartolomeo ed Agostino assunsero l'incarico di rifare la "intempiatura de ligname di abete et pino alla nave della maggior Ecclesia consentina"¹⁹, e di quelle laterali. Alla data della convenzione, 8 settembre 1545, avevano predisposto un disegno di progetto di cui purtroppo non è rimasta testimonianza, probabilmente uno stralcio esemplificativo dell'intero palco, utile a dare l'idea dell'opera finale. Pur in mancanza del disegno e del cassettonato ligneo, distrutto con la riconfigurazione tardo barocca della cattedrale²⁰, la descrizione del piano di lavoro consente di ipotizzare quale potesse essere lo schema compositivo e di intuirne il programma decorativo. Il cassettonato doveva essere composto da "quatri sfondati, cioes con lo cornicione, sfondati con doi quatri per intrabanco et rosoni de tiglia intagliati, cossì come appare per lo designo, et arme in mezo del predetto Reverendo Monsignore, de grandezza de quattro quadri poco più o meno, et cornicione friso et architrabe subto la intravatura de ditta intempiatura"²¹. Dalla pur sintetica descrizione emerge con chiarezza che il palco ligneo doveva essere composto da lacunari quadrati "sfondati", quindi non piani, circoscritti da "scorniciature" che immaginiamo dovessero ispirarsi alle tradizionali modanature ornate da motivi desunti dall'antico, come aveva ricordato anche Alberti²², al centro dei quali doveva essere applicato il classico rosone intagliato di legno di tiglio; in corrispondenza della mezzeria della navata, invece, nello spazio di quattro quadri contigui, doveva risaltare il grande blasone cardinalizio, come esplicitamente specificato nel documento. Se si assimila il termine "intrabanco" a quello di interesse tra due pilastri successivi della navata centrale, ne consegue un'ipotetica suddivisione del cassettonato in 64 riquadri, di dimensioni tali da poter essere apprezzati da chi li avesse osservati dal basso²³, con quattro lacunari alli-

neati sul lato breve²⁴ (fig. 1). Il soffitto così composto, infine, sarebbe stato circoscritto da un generoso cornicione perimetrale "alto in tutto palmi quattro de canna, regirare per tutta la nave ad torno ad torno subto la ditta intempiatura come es conveniente ad simil opera"²⁵.

I modelli verso i quali il palco cosentino poteva essere in qualche modo debitore, in considerazione della provenienza degli artefici e del ruolo della committenza intorno alla quale si tessavano le fila di un ideale legame tra Roma, Firenze e Cosenza, potevano spaziare dai più immediati riferimenti classici – i cui partiti erano stati diffusamente ripresi nella produzione scultorea e nella decorazione architettonica e pittorica rinascimentale – ai più diretti esempi fiorentini e romani. Un modello al quale si sarebbe potuto ipoteticamente ispirare il soffitto calabrese poteva essere quello della sala dei Dugento di palazzo Vecchio, raffinata opera tardo quattrocentesca a moduli quadrati realizzata da Giuliano da Maiano e collaboratori²⁶, cui si devono anche quelli della sala dei Gigli e dell'Udienza, i cui cassettoni, però, sono rispettivamente esagonali ed ottagonali. Tipologicamente l'idea per il soffitto cosentino potrebbe essere associata anche al cassettonato non più esistente della sala del Gran Consiglio del medesimo palazzo, realizzato su disegno di Antonio da Sangallo alla fine del XV secolo, prima della trasformazione vasariana della sala voluta da Cosimo I. Il cassettonato ligneo, infatti, era stato realizzato a moduli quadrati prevedendo in mezzeria un riquadro più ampio ottenuto dall'unione di quattro lacunari, al cui centro campeggiava lo stemma del Popolo fiorentino, come ha puntualmente ricostruito Wilde, attestando il non secondario interesse storico rivestito da un manufatto non più esistente²⁷; un esempio che il porporato e probabilmente anche Bartolomeo avrebbero potuto conoscere. Certamente a Della Scala non potevano essere sfuggiti i cassettonati realizzati da Francione per il sopra-

cielo del coro nel duomo di Pisa (1461-1462) e nelle cappelle dell'Annunziata e dell'Incoronata nel transetto della stessa cattedrale (1468), così come a lui, e inevitabilmente al cardinale Gaddi, era ben noto quello della basilica laurenziana²⁸. Esempari romani ugualmente pertinenti, tali da potersi individuare come possibili modelli, potevano essere quello della basilica di Santa Maria Maggiore, manifestazione del recupero interpretativo delle forme dell'antico, voluto da Alessandro VI (1492-1503) ancora prima che fosse eletto papa, disegnato da Giuliano da Sangallo e probabilmente eseguito o completato dal fratello Antonio, come ricorda Vasari²⁹; o ancora quello della basilica di San Marco, dovuto all'iniziativa di Paolo II (1464-1471), eseguito nel 1471 da Giovanni e Marco de' Dolci e decorato da Giuliano degli Amidia³⁰. Alla stessa tipologia doveva appartenere quello perduto commesso nel 1517 ad Antonio da Sangallo il giovane da Leone X per la Sala del Concistoro in Vaticano, preso a modello, ancora su progetto di Antonio, per quello della basilica di Santa Maria della Quercia a Viterbo, realizzato dal suo aiutante e intagliatore Giovanni di Pietro³¹. Infine, non si può non menzionare come ulteriore possibile fonte, il capitolo *Dei cieli piani di legname et degli ornamenti suoi* del quarto libro di Serlio, *Regole generali di Architettura*, pubblicato nel 1537³².

Per le navate laterali della cattedrale cosentina si prevede "una intempiatura piana quanto più bella se possa far con partimenti vacui secondo che ricerca lo disigno de la intempiatura de la nave de ditta chiesa, et subto detta intempiatura [...] ce habbia da esser una cornice coi soi membri scornichiata de lo medesimo ligname, de grandezza de un palmo di canna, che circui et regiri ad torno ad torno"³³: una soluzione in armonia con quella adottata nella navata centrale, subordinata nelle forme e nelle dimensioni, al cui centro avrebbe ancora campeggiato lo stemma del cardinale Gaddi. Delle insegne gli artefici si impegnavano



Fig. 2 Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cosenza. Navata centrale (foto B. Mussari).

Fig. 3 Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cosenza. Navata centrale con inserimento dell'ipotetico cassettonato ligneo ricostruito sulla base del modello dei lacunari di Santa Maria Maggiore a Roma (da G. Rondelet, *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare, prima traduzione italiana su la sesta edizione originale, per cura di Basilio Soresina, Mantova 1831-1835, III, parte I, pp. 181-182, tav. CXVI*) e della documentazione d'archivio (elaborazione grafica E. Trunfio).

a fornire un disegno perché fosse esaminato ed approvato sia dal vicario, sia da Tommaso delle Macchie, artista ma anche mercante, poliedrico quanto misterioso personaggio fiorentino, in questo caso nelle vesti di procuratore di Carlo Gaddi³⁴.

I palchi si dovevano poi “imbianchire de yisso [...] insieme con le mura de tutta la chiesa predetta et tribuna da ogni parte”³⁵, probabilmente per essere successivamente dipinti o dorati. L'opera di risanamento della cattedrale, oltre al risarcimento e all'intonacatura dell'interno “tale non appaia nissuno mancamento”³⁶, richiese, infine, anche il ripristino del manto di copertura. I lavori si sarebbero dovuti concludere in diciotto mesi, entro il primo aprile del 1547, per un

compenso concordato di mille e cento ducati³⁷. Il palco fu il primo realizzato a Cosenza, un modello per le altre chiese calabresi, non solo della città bruzia³⁸. Un apparato innovativo che modificava la percezione dello spazio interno, riducendone l'altezza, inquadrandolo nei limiti prospettici definiti dall'impiantito, dai pilastri della navata e dalla trama del cassettonato (figg. 2-3). Un apparato architettonico rinascimentale era stato così introdotto nel palinsesto che la cattedrale di Cosenza era e che solo in parte è ancora oggi, a seguito della lunga serie di restauri che dalla seconda metà del XIX secolo hanno inseguito un'idea di autenticità del monumento ormai superata da tempo³⁹.

dello stesso edificio; ancora nel 1546, insieme a Carlo Mannarino di Catanzaro, realizzava lo stemma imperiale e vicereale apposto sul musone del bastione Don Pedro della cinta fortificata cinquecentesca di Crotona. Successivamente Bartolomeo è documentato in Sicilia – forse richiamato dal seguito creato alla metà del XVI secolo intorno alla figura di Giovan Angelo Montorsoli, presente a Messina tra il 1547 e il 1557 – dove nel 1556 fu impegnato nella progettazione della chiesa di San Giuliano a Caltagirone e nel 1559 della Domus Consilii di Noto. Si vedano *infra* le note 11 e 14. Per Montorsoli a Messina si rimanda a N. ARICÒ, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-1557)*, Firenze 2013. Sulle maestranze toscane in Sicilia, in aggiunta a quanto segnalato per la Calabria alla nota 11, si veda anche Id., *La diaspora dei carraresi in un censimento del tempo di Alberico I: sulla diffusione dei linguaggi decorativi nell'architettura del Cinquecento*, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, XXXII, 1998, 94, pp. 7-16. Sull'attività di Bendini si veda B. MUSSARI, *Maestranze toscane nella Cosenza del XVI secolo. Bartolomeo Della Scala e Bartolomeo Bendino*, “Quaderni del Dipartimento PAU”, VI, 1996, 11-12, pp. 17-30.

⁸ Archivio di Stato di Cosenza (d'ora in avanti ASCS), *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, c. 225r.

⁹ “tutto il restante de la opra de quatro l'habbea ad fare ditto Desiderio con lavorantes”: ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 6 aprile 1546, c.133r.

¹⁰ Questi subentrò ad Agostino de Giorno deceduto inaspettamente, come dalla stipula di una seconda convenzione (ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 5 aprile 1546, cc. 130v-131r), cui seguì la revisione dei termini del contratto (ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 6 aprile 1546, cc. 132v-133r).

¹¹ Sui lavori in Calabria si veda B. MUSSARI, *Il Regio Palazzo di Cosenza*, “Quaderni del Dipartimento PAU”, V, 1995, 9-10, pp. 101-114; Id., *Maestranze toscane... cit.*; B. MUSSARI, G. SCAMARDI, *Artisti, architetti e “mastri fabricatori”*, in *La Calabria nel Rinascimento... cit.*, pp. 147-188; B. MUSSARI, *La fortificazione e la città. Un esempio: Crotona*, in *La Calabria nel Rinascimento... cit.*, pp. 409-456.

¹² Tra cui si annoverano Francione, Giuliano e Antonio da Sangallo, il nipote Antonio e Baccio Pontelli. Sui palchi realizzati a Pisa da Francione e Pontelli nella seconda metà del XV secolo, si veda G. MOROLLI, *La Domus Cardinalis di Filippo de' Medici Arcivescovo di Pisa. Una prova generale del nuovo palazzo*

¹ Bosco, *Cronache dette del Bosco o della vera origine della città di Cosenza*, ms., Biblioteca Civica di Cosenza, c. 16r.

² V. ARRIGHI, *Niccolò Gaddi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 161-164.

³ F. Russo, *Storia dell'arcidiocesi di Cosenza*, Napoli 1958, p. 466.

⁴ V. ARRIGHI, *Taddeo Gaddi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 173-174.

⁵ Borretti ricorda la presenza di Taddeo. M. BORRETTI, *La cattedrale di Cosenza*, Cosenza 1933. Né Taddeo, né Niccolò soggiornarono nella diocesi, retta dal primo fino al 1561 da Roma, coadiuvato dallo zio.

⁶ Sul passaggio di Carlo V in Calabria e a Cosenza si veda A. ANTINORI, *Carlo V in Calabria*, in *La Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma 2002, pp. 17-29.

⁷ Le frammentarie notizie biografiche su Bartolomeo della

Scala di Pietrasanta, oggi provincia di Lucca, uno dei numerosi “maestri stranieri” che dall'età aragonese hanno progressivamente contribuito a diffondere l'uso di partiti classici negli apparati e nella decorazione architettonica in Italia meridionale, si ricavano essenzialmente dai documenti che ad oggi ne attestano l'attività in Calabria e in Sicilia. Non è infatti ancora noto quando Bartolomeo nacque, dove e presso chi si era formato, quando esattamente giunse in Calabria e se avesse precedentemente lavorato altrove. Sappiamo che nel 1545 riceveva l'incarico per la realizzazione del cassettonato nella Cattedrale di Cosenza; nel 1546 assumeva come allievo Giovanni Domenico D'Aiello di Cropani, in provincia di Catanzaro, per insegnargli l'arte dell'intaglio; sempre nello stesso anno otteneva l'incarico da Bartolo Arnone, regio tesoriere di Calabria, per la realizzazione insieme al genero, Bartolomeo Bendini, anche lui toscano, del portale in pietra per il Regio Palazzo di Cosenza e degli stemmi imperiali e vicereali da apporre sulla facciata



umanistico all'antica di metà Quattrocento tra Vitruvio e Alberti, in *Le dimore di Pisa, L'arte di abitare i palazzi in un'antica repubblica marinara dal Medioevo all'unità d'Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze 2010, pp. 55-82.

¹³ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 6 aprile 1546, cc. 131v-132r. Nel documento si stabilivano gli accordi per l'apprendistato triennale di Domenico de Ayello di Cropani presso la bottega di Bartolomeo "ad descendum artem magistri fabri lignarei".

¹⁴ M.R. NOBILE, *Due architetti «fiorentini» nella Sicilia della metà del XVI secolo*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano 2016, pp. 160-165; A. CAPODICASA, *La costruzione della Domus Consilii a Noto antica 1559-1604*, "Lexicon", 16, 2013, pp. 68-74.

¹⁵ BOSCO, *Cronache...* cit., c. 16r.

¹⁶ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, cc. 223r-225v.

¹⁷ Ivi, c. 223r.

¹⁸ Sulla Calabria tra XV e XVII secolo e sul ruolo delle maestranze nella diffusione di un "linguaggio rinascimentale", si rimanda a *La Calabria nel Rinascimento...* cit.; si veda anche S. VALTIERI, *Il regno meridionale. La Calabria*, in *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 480-495. Per un quadro complessivo sull'arte in Italia meridionale nel XVI secolo, si veda F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, III (*Il Cinquecento*), Roma 2001.

¹⁹ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, cc. 223r-223v.

²⁰ Con la riconfigurazione tardo barocca (1750-1759) voluta dall'arcivescovo Michele Maria Capece Galeota (1748-1764), nulla rimase del soffitto cinquecentesco: M. BORRETTI, *Documenti per la storia delle arti in provincia di Cosenza durante il Vicereame (1503-1734)*, in *Atti del III convegno storico calabrese: 19-26 maggio 1963*, a cura di E. Pontieri, Napoli 1964, p. 506, nota 9. Il palco era stato restaurato nel 1696 al tempo dell'arcivescovo Eligio Caracciolo (BOSCO, *Cronache...* cit., p. 16), come confermato dalla *Relatio ad Sacra Limina* (d'ora in avanti R.S.L.) del 20 dicembre 1699 del presule: Archivio Diocesano di Cosenza (d'ora in avanti ADCS), R.L.S., Eligio Caracciolo, 20 dicembre 1699, c. 184v. Il restauro nelle navate laterali fu promosso dall'arcivescovo Paolo Emilio Santoro (1617-1624) intorno al 1617 e concluso dal fratello e successore Giu-

lio Antonio nel 1636: ADCS, R.L.S., Giulio Antonio Santoro, aprile 1646, c. 368v.

²¹ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, cc. 223r-223v.

²² L.B. ALBERTI, *L'Architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, II, pp. 646-647 (lib. VII, cap. XV).

²³ Si tratta di un'ipotesi che non esclude che il numero dei lacunari potesse essere maggiore all'interno di una griglia conseguentemente più fitta. Il numero dei cassettoni sul lato breve doveva essere comunque pari, se non i quattro ipotizzati, sei o, poco probabilmente, otto, per disporre nella mezzera della navata lo stemma del cardinale nello spazio ricavato dall'unione di quattro riquadri contigui. Nell'ipotesi proposta l'interesse tra un corrente e l'altro, senza considerare lo spazio occupato dalla cornice perimetrale, di cui non è noto l'ingombro, dovrebbe oscillare intorno ai 2 metri e 25 centimetri. Ringrazio Elena Trunfo per avermi aiutato nell'elaborazione delle immagini.

²⁴ Si ricorda che sono cinque nella basilica romana di Santa Maria Maggiore, nella Santissima Annunziata a Siena e a San Lorenzo a Firenze, sei nella basilica di San Marco a Roma e nell'abbazia di Farfa, ridotti a tre a Santa Maria della Quercia a Viterbo.

²⁵ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, cc. 223r-223v. Considerando che un palmo napoletano, sottomultiplo della canna, unità di misura di lunghezza adoperata nel dominio partenopeo, corrisponde a circa 26,4 centimetri, il cornicione perimetrale doveva essere alto poco più di un metro.

²⁶ Si rimanda al saggio di Gianluca Belli in questo volume.

²⁷ J. WILDE, *The Hall of the Great Council of Florence*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", VII, 1944, pp. 65-81.

²⁸ Si veda il contributo di Francesca Fedeli in questo volume.

²⁹ G. VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, Giunti, 1568, parte III, vol. I, pp. 55-63: 59.

³⁰ Si veda il contributo di Sara Bova in questo volume.

³¹ H. VAN DAM VAN ISSELT, *I soffitti della Sala del Concistoro e della Sala Regia in Vaticano*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XXVIII, 1955-1956, pp. 101-108. Per la decorazione del soffitto viterbese contribuirono il Comune di Viterbo e Paolo III, che commissionò al medesimo Antonio il cassettonato non realizzato per il duomo di Orvieto: A. SATOLLI, *Soffitti lignei ad Orvieto tra Rinascimento e Manie-*

rismo, in *Soffitti lignei*, atti del convegno (Pavia, 29-30 marzo 2001), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 89-110: 100-103.

³² S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, Venezia, Francesco Marcolini da Forlì, 1537, pp. 70v-75r (libro IV, cap. XII).

³³ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, c. 223v.

³⁴ *Ibidem*. Su Tommaso delle Macchie, pittore, procuratore dei Gaddi, mercante 'di panni', e patrocinatore di artisti toscani, si veda B. MUSSARI, G. SCAMARDI, *Notizie ed ipotesi su un inedito artista fiorentino del XVI secolo ed un suo retablo calabrese*, "Quaderni del Dipartimento PAU", VIII-IX, 1998-1999, 16-18, pp. 37-46.

³⁵ ASCS, *Notarile*, Angelo Desideri, 8 settembre 1545, c. 223v.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, c. 224v. I primi quattrocento settanta ducati furono consegnati alla stipula dell'accordo, i residui seicento trenta sarebbero stati corrisposti in tre tranches fino al completamento dell'opera. Parte del materiale occorrente fu fornito dal vicario che si impegnò ad ospitare i due maestri in una stanza del palazzo Arcivescovile durante i lavori (ivi, cc. 224v-225r).

³⁸ La copertura precedente era a capriate a vista non decorate. Non è noto se in altre chiese calabresi si fossero adottate in precedenza coperture lignee piane nelle navate, lasciate grezze, semplicemente dipinte o decorate. Dopo il cassettonato cosentino si segnala quello della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Rogliano, voluto dall'arcivescovo di Cosenza Giovan Battista Costanzo (1591-1617) (A. ADAMI, *Tra i monumenti della città di Rogliano e dintorni*, Cosenza 1936, p. 48), l'esemplare seicentesco della cattedrale di Rossano (G. DE MARCO, *Cattedrale di S. Maria Assunta*, in *Cattedrali di Calabria*, a cura di S. Valtieri, Roma 2002, pp. 266-273: 267-268) e quello non più esistente della chiesa dei Minimi di Cosenza, realizzato all'inizio del XVII secolo (ASCS, *Notarile*, Manlio De Luca, 10 dicembre 1603, cc. 193r-194r; si veda, B. MUSSARI, *Attività costruttiva e artistica in Calabria Citra durante il Vicereame, come espressione delle maestranze roglianesi e «straniere»*. *Viaggio attraverso le Fonti notarili. Dall'avvento di Carlo V al terremoto del 1638*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Reggio Calabria, ciclo VIII). Sulla diffusione dei palchi lignei in Calabria nel XVII secolo si veda G. LEONE, *Soffitti a cassettoni lignei*, in *Calabria*, a cura di R.M. Cagliostro, Roma 2002, pp. 524-530.

³⁹ R. BACCARI, *I restauri del Duomo di Cosenza (1886-1995)*, "Rivista Storica Calabrese", 19, 1998, 1-2, pp. 100-154.



Giulia Ceriani Sebregondi
**Solai lignei veneziani in età moderna. Qualche osservazione sulle tecniche
e i materiali attraverso un caso di studio**

Starting from specific case studies of slightly transformed buildings, particularly documented in the archive records, and for which direct observation is possible, more general considerations can be drawn in search for the knowledge that allow us to penetrate in the hearth of the building site of the past centuries. The case study presented is that of the palace erected ex novo in Venice by the doge Leonardo Donà dalle Rose in 1610-12, whose building records let us to reconstruct in detail the supply, the wood species, the techniques, and the lexicon of early modern Venetian carpentry, including the ‘composed beams’. It confirms that, compared to central Italy, in early modern Venice, in almost all cases, the timber floor slabs continue to be visible and with mono oriented very close beams, marking the ceiling and directly supporting timber planks. The Venetian buildings, in fact, to not overload the foundation ground and to confer some flexibility on the structure, respond to the concept of box-like lightweight structures. In addition to regularity, these slabs, then, also have the advantage of a uniform distribution of loads on the masonry, and with their strong bonding result in a sufficiently rigid plate that braces the slender walls.

In pieno Cinquecento, come racconta Francesco Sansovino¹, a Venezia si sviluppa per i luoghi di maggior magnificenza un particolare tipo di soffitto a cassettoni, con ampie partizioni con modanature classicheggianti e scene figurative dipinte di dimensioni sempre maggiori, che avrà poi diffusione in Terraferma e nel corso del Seicento in Europa, mentre nella città lagunare si esaurisce con il finire del secolo².

Nella stragrande maggioranza dei casi, però, i solai restano a vista e, come in tutto il Veneto centro-orientale e un po' dappertutto in Europa del nord, si utilizzano unicamente solai mono-orditi, con travi molto ravvicinate che ritmano lo spazio e sostengono direttamente un'orditura secondaria di tavole su cui poggia comunemente il pavimento in battuto (*terrazzo*). Palladio nei *Quattro libri* descrive questo tipo di solaio, consigliando di distanziare le travi con un rapporto di 1:1,5 tra la larghezza delle travi e lo spazio tra queste,

anche se non lo rappresenta in nessuna delle tavole, nelle quali riproduce invece solo soffitti a lacunari, molto rari a Venezia³. Francesco Sansovino consiglia invece di distanziare le aste con un rapporto di 1:1 tra pieni e vuoti, come indicato anche in altre numerose fonti⁴. Negli ambienti signorili, sulle travi perfettamente squadrate, dopo il terzo-quarto decennio del XVI secolo, le assi del tavolato sono applicate parallele alle aste, con i giunti coperti dalle travi stesse per migliorarne la sigillatura (spesso anche con coprifili lungo queste e listelli ortogonali fra trave e trave a formare una sorta di lacunari): è questo il cosiddetto solaio ‘alla sansovina’, che sostituisce il sistema d'epoca gotica, in cui l'assito è disposto ortogonalmente alle travi⁵.

Oltre alla regolarità, i solai mono-orditi hanno anche il vantaggio di una distribuzione uniforme dei carichi sulle murature, mentre un solaio a doppia orditura, concentrando i carichi in cor-

rispondenza di appoggi localizzati, mal si adatta al suolo cedevole veneziano. L'edificio veneziano, infatti, per non caricare eccessivamente il terreno di fondazione e conferire una certa duttilità all'organismo, risponde alla concezione scapolare delle strutture leggere controventate. I solai lignei, grazie al tavolato in uno o due strati ortogonali fittamente chiodato e la pavimentazione in *terrazzo* di notevole spessore, cui si aggiungono *cadene* e *arpesi* metallici di unione tra solai e setti murari, danno luogo a una piastra sufficientemente rigida che controventa le snelle murature ed è essenziale per l'equilibrio delle fabbriche⁶, come raccomanda anche Scamozzi quando illustra i modi per “tenere unito, e collegato l'edificio bene insieme”⁷.

Partendo allora da casi puntuali particolarmente documentati nelle carte d'archivio di edifici poco trasformati per i quali è possibile l'osservazione diretta, si possono trarre considerazioni di

Fig. 1 Palazzo Donà dalle Rose, Venezia, 1610-12. Facciata principale (foto G. Ceriani Sebregondi).

Tab. 1 Caratteristiche e dimensioni degli elementi lignei citati nel testo, tratti dalla documentazione contenuta nell'archivio privato Donà dalle Rose, Venezia (ADVe).

validità più generale alla ricerca di quelle conoscenze che permettono di penetrare nel vivo della creazione dell'opera e del cantiere dei secoli passati. Un esempio che conferma tali modi costruttivi è offerto dal palazzo realizzato a Venezia dal doge Leonardo Donà dalle Rose nel 1610-12, i cui conti di fabbrica consentono di ricostruire molto dettagliatamente tutto il cantiere, compresi l'approvvigionamento, le specie legnose più utilizzate, le tecniche, gli elementi, gli attrezzi, l'organizzazione del lavoro impiegati per i solai lignei⁸ (fig. 1).

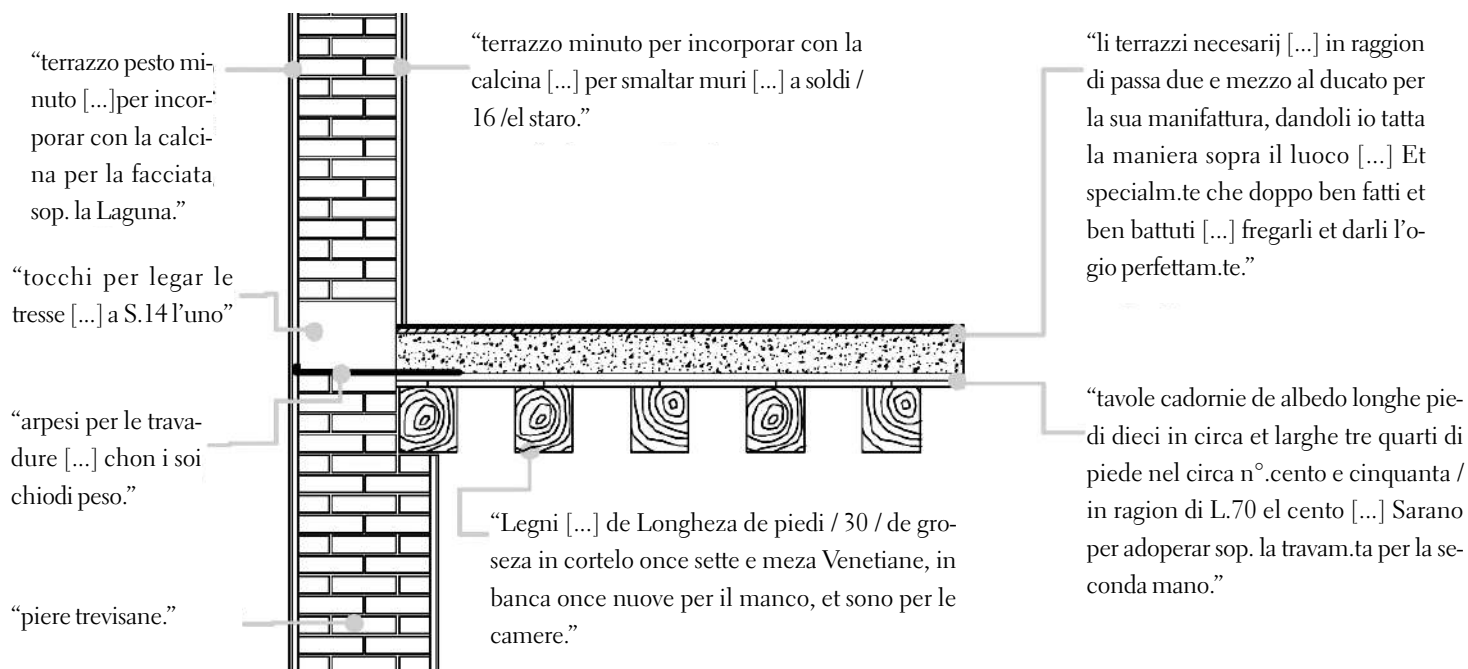
Per quanto riguarda l'uso delle diverse essenze, in area lagunare per le strutture orizzontali normalmente è utilizzato il legno di conifera: larice, abete, pino. Il larice è largamente utilizzato ed è impiegato anche per le tavole dei solai e per i serramenti, giacché le sue fibre dritte non fanno torcere i telai, mentre l'abete, pur essendo il più usato, ha qualità inferiori. Questo legname proviene dalle pendici meridionali delle Alpi attraverso l'Adige, il Brenta, il Piave, e in particolare dal Cadore. Per il legno prodotto in tale zona e fluitato sul Piave, come nel caso del primo solaio di palazzo Donà, è possibile ricostruire l'intero percorso e trasporto in zattere fino a Venezia, secondo un sistema rimasto attivo fino all'inizio del Novecento, descritto anche da Francesco Sansovino⁹. Il legname giunge in città da nord-est ed è lungo il bordo settentrionale che si concentrano i magazzini, compresi quelli che forniscono la nostra fabbrica, localizzati a San Francesco della Vigna, alla Madonna dell'Orto, nei pressi della Barbaria delle Tole o alla Sacca della Misericordia. Anche alle Zattere, nella parte sud della città, sono presenti numerosi depositi, soprattutto per il legname proveniente dal Brenta. Le travi, generalmente con un rapporto tra base e altezza della sezione di 1:3, sono squadrate ad ascia a spigoli incerti per le strutture meno rifinite

o squadrate e poi piallate a spigoli vivi per gli ambienti di maggior pregio. La travatura utilizzata a palazzo Donà è costituita da *chiavi*, travi di larice o abete, nel nostro caso lunghe da 19 a 31 piedi (6,60-10,75 m), squadrate, impiegate nei solai dei primi tre livelli; *scaloni* e *scaloncini*, normalmente da 30 piedi¹⁰, ma nel nostro caso lunghi fino a 35 piedi (10,4-12,14 m), di sezione maggiore delle *chiavi*, quasi sempre elementi non particolarmente rifiniti, impiegati nell'orditura del primo e secondo solaio; *nulli*, elementi normalmente da 22 piedi¹¹, nella fabbrica Donà anche da 24 (7,63-8,33 m), utilizzati per il primo solaio e le "travi armate" (si veda oltre); infine i *bordonali*, travi maestre di larice o abete da 30-32 piedi (10,41-11,10 m), che ritroviamo adoperate per i solai, le "travi armate", ma anche per farne i telai delle finestre, giacché si tratta di legno di ottima qualità (tab. 1).

<i>bordonal</i>	larice, 30 e 32 piedi (10,41 e 11,10 m), largo 1,5 piedi (52 cm); trave maestra; grossa trave utilizzata per la T dell'androne e del salone, rinforzata con quattro aste di larice.
<i>chiave, mezza chiave</i>	abete o larice, da 19 a 31 piedi (6,60-10,75 m), il termine più ricorrente, travi squadrate, impiegate per le tettoie, le baracche, la recinzione, i solai dei primi tre livelli, i ballatoi degli ammezzati, spesso per ricavarne tavole.
<i>rullo</i>	abete o larice, 22 e 24 piedi (7,63 e 8,33 m); utilizzati per il primo solaio, il rinforzo delle travi armate del <i>sottoportego</i> e <i>portego</i> , i ponteggi, la copertura.
<i>scalon, scaloncino</i>	abete, 30 e 32 piedi (10,41 e 11,10 m), larice anche 32 e 34 piedi (11,10-11,80 m); anche fino a 35 piedi (12,14 m); sezione maggiore delle <i>chiavi</i> , quasi sempre elementi non particolarmente rifiniti, impiegati un po' ovunque: nei ponteggi, nell'orditura del primo e secondo solaio, nella carpenteria di copertura.

Per assicurare la massima leggerezza, tutti gli elementi orizzontali delle fabbriche veneziane sono in legno. Rarissimi nell'edilizia abitativa (ma anche pubblica e religiosa) sono i casi di volte murarie, come per esempio la lavanderia o *locho da lissia* al piano terra di palazzo Donà, per scongiurare pericoli d'incendio. A eccezione del grande androne o *sottoportego*, il resto di questo piano è un piano di servizio, con il 'pozzo', la *caneva*, cioè la cantina per vino e cibo, i *magazeni* per legna e merci, il *locho da lissia*, un gabinetto accanto alla *cavana*, cioè la darsena delle gondole. I solai di questi ambienti, dunque, realizzati tra settembre e dicembre del 1610, sono di fattura piuttosto grezza: le travi di abete, larice e pino non hanno sezioni uguali, né sono squadrate, e sono livellate in opera solo dove necessario per porre il tavolato superiore in piano. L'ammazzato o *mezza'* è destinato ad attività amministrative e ad abitazione, e il suo soffitto, cioè il secondo solaio, realizzato tra marzo e giugno del 1611, è tessuto con più regolarità, con travi di abete da 31-32 piedi e interspazio di 1:1. Il salone o *portego* del piano nobile è utilizzato come ambiente di distribuzione ed eccezionalmente di ricevimento, mentre le camere ai suoi lati sono destinate ai membri della famiglia. I solai di queste ultime hanno dunque caratteristiche analoghe a quelle dell'ammazzato (fig. 2). Il quarto e ultimo piano, la *soffitta*, è un ulteriore piano di servizio, con camere, cucina e un "necessario". Il solaio di questo livello, che coincide con le catene delle capriate della copertura, è realizzato nel luglio del 1611. Lunedì 11 luglio, infatti, i manovali cominciano a portare su il legname, operazione che prosegue per tre settimane, al termine di ciascuna delle quali il Doge annota l'elargizione di un secchio di vino¹².

Gli impalcati del *sottoportego* al piano terra (6,60x34x7 m) e del *portego* al piano nobile (con



le stesse dimensioni ma leggermente più basso) di Ca' Donà, i due spazi 'pubblici' del palazzo, sono i più rifiniti e impegnativi nell'ambito di questo cantiere. Il metodo, la qualità del legname e i tempi di realizzazione si distinguono, infatti, da tutto il resto dell'edificio. In accordo con la razionalizzazione degli schemi statici avvenuta nel corso del Cinquecento, che ha portato alla normalizzazione, con una marcata modularità e unificazione dimensionale, degli elementi lignei impiegati nel cantiere¹³, per essi sono acquistate partite di travi tutte uguali, con dimensioni prestabilite già in funzione dell'uso che se ne dovrà fare.

Il caposquadra carpentiere Zuane di Salvo di Zudese, infatti, è mandato alla fine di novembre del 1610 nel vicentino per vedere delle partite di le-

gname e compirà un secondo viaggio a fine dicembre per segnare il legname, che dunque è stato approvato¹⁴. Il 2 aprile successivo arrivano in cantiere due campioni (una trave intera e l'altra segata in tavole, lunghe 22-23 piedi e regolarmente pagate dal Doge) da parte del conte Geronimo Porto di Vicenza, evidentemente da mettere in relazione con questi viaggi. Il legname risulta soddisfacente e tra il 7 maggio e il 30 luglio 1611 sono scaricate in cantiere 300 travi, tutte uguali, ben selezionate e squadrate, al costo di undici lire l'una, a cui va aggiunto quello del trasporto fino in Laguna e poi al cantiere a carico di Donà¹⁵.

Una volta iniziato il montaggio delle travi dagli estremi dell'androne, con un rapporto trave-interspazio anche minore di 1:1, essendo questo e il salone soprastante a forma di T – per l'affac-

cio sul rio dei Crosechieri, oggi Gesuiti –, all'incrocio dei bracci è necessario porre un elemento molto robusto per sostenere le aste nel tratto di discontinuità. Questo elemento, uguale per tutt'e due i piani, è chiamato nei documenti “trave armata” o “bordonal armato”¹⁶ ed è composto da una trave di larice lunga 30 piedi – 32 per quella del salone – e alta 1,5 (10,41x0,52 m), che funge da catena, cui sono legate quattro aste sempre di larice da 12 piedi (4,17 m), accoppiate due a due e che fungono da puntoni, fissate con 60 chiodi da 30-50 centimetri. Vi sono poi quattro lastre di rame da porre sulle teste dei legni minori per evitare la compenetrazione delle fibre nel giunto d'incastro con la trave maestra. Tali travi composte, che permettono di superare i dieci metri di luce senza ricorrere a strutture tridimensionali,

¹ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare descritta in XIV libri da m. Francesco Sansouino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia, Steffano Curti, 1663, p. 384. Anche Serlio vi accenna nel *Quarto libro* (S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, Venezia, Francesco Marcolini da Forlì, 1537, cc. 192v-193r, libro IV, cap. XII).

² J. SCHULZ, *Venetian painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley 1968; W. WOLTERS, *Architettura e ornamento: la decorazione nel rinascimento veneziano*, Verona 2007, pp. 257-280.

³ A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570 (libro I, cap. XXII; libro II, capp. V, VI, VIII).

⁴ SANSOVINO, *Venetia città nobilissima...* cit., p. 383; F. LAZZARI, *Compendio delle più interessanti regole di architettura teorico-pratiche ricavate dai migliori autori per uso ed istruzione dei giovani che si dedicano a questo studio del professore architetto*, Venezia 1830, p. 57 e segg.; P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche del professor Pietro Paoletti di Osvaldo*, I (Periodo di transizione), Venezia 1893, p. 102, doc. 12 giugno 1488; E.R. TRINCANATO, *Venezia minore*, Milano 1948, p. 53; WOLTERS, *Architettura e ornamento...* cit., p. 254.

⁵ T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI scritte da Tommaso Temanza*, I, Venezia 1778, p. 267; W. WOLTERS, *Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, X, 1968, pp. 255-267; M. PIANA, *La carpenteria lignea veneziana nei secoli XIV e XV*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del convegno (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover, W. Wolters, Venezia 2000, pp. 73-81.

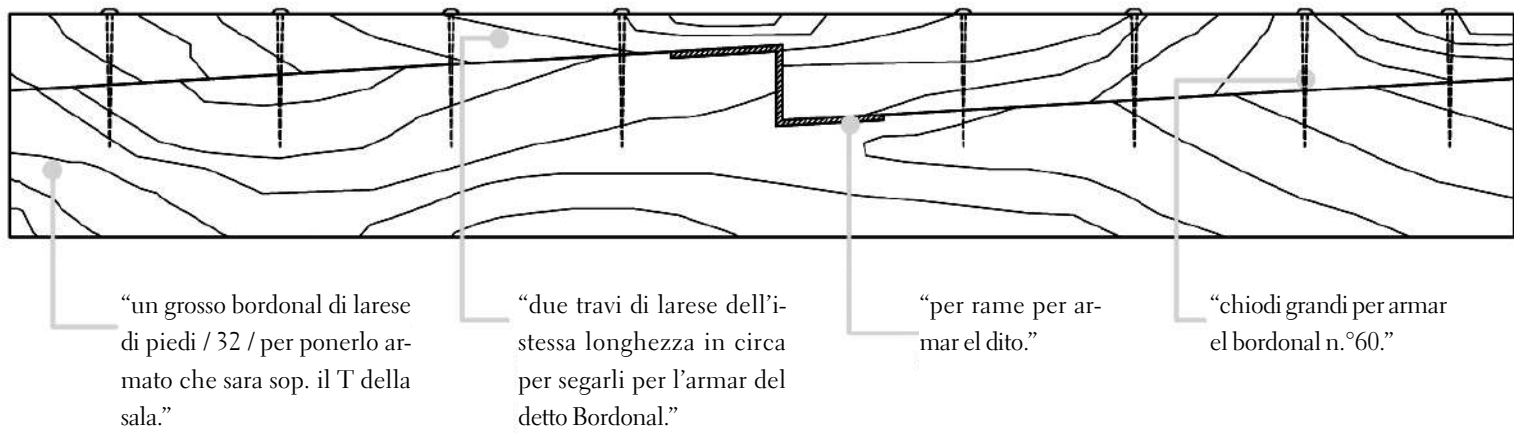
⁶ M. PIANA, *Accorgimenti costruttivi e sistemi statici dell'architettura veneziana*, in *Dietro i palazzi: tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 29 settembre-9 dicembre 1984), a cura di G. Gianighian, P. Pavanini, Venezia 1984, pp. 33-37; F. LANER, U. BARBISAN, *Alcune note sull'impiego del legno quale contributo al recupero della concezione strutturale dell'edificato veneziano*, “Restauro e Città”, II, 1986, 3-4, pp. 111-116; M. PIANA, *Tecniche edificatorie cinquecentesche: tradizione e novità in Laguna*, in *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIIe siècle)*, actes du colloque (Rome 1-4 décembre 1986), édités par J.C. Maire Vigueur, Roma 1989, pp. 630-639; 632; PIANA, *La carpenteria lignea...* cit.

⁷ V. SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale di Vincen-*

zo Scamozzi architetto Veneto, divisa in X libri, Venezia, Giorgio Valentino, 1615, p. 341 (parte II, libro VIII, cap. XIX).

⁸ Sul palazzo e su Donà si veda G. CERIANI SEBREGONDI, *Palazzo Donà dalle Rose alle Fondamenta Nuove: un cantiere veneziano dell'inizio del Seicento*, tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, 1999; Id., *Un doge e il suo manifesto: il palazzo di Leonardo Donà (1536-1612) alle Fondamenta Nuove a Venezia*, “Annali di Architettura”, XIV, 2002, pp. 231-250; Id., *La pietra d'Istria in un cantiere veneziano del primo Seicento*, in *La pietra d'Istria e Venezia*, atti del seminario di studio (Venezia, 3 ottobre 2003), a cura di N. Fiorentin, Verona 2006, pp. 77-93; Id., *Strategie di autorappresentazione nella repubblica dei pares: la tomba del doge Leonardo Donà in San Giorgio Maggiore*, in *The Tombs of the Doges of Venice: from the Beginning of the Serenissima to 1907*, edited by B. Paul, Roma 2016, pp. 423-444. Sui conti di fabbrica come strumento per la ricerca storica, si veda *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, atti del convegno (Venezia, 9-11 dicembre 2004), a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Milano 2006, parte I.

⁹ SANSOVINO, *Venetia città nobilissima...* cit., p. 383; G. FABBIANI, *Appunti per una storia del commercio dei legnami in Cadore*, Belluno 1959; *Boschi della Serenissima. Utilizzo e tutela*, catalogo della mostra (Venezia, Archivio di Stato, 25 luglio-4 ottobre 1987), a cura di M.F. Tiepolo, Venezia 1987; E. CASTI MORESCHI, E. ZOLLI, *Boschi della Serenissima: storia*



come nel nostro caso, si diffondono e perfezionano tra XV e XVI e permettono di ottimizzare i costi di approvvigionamento richiedendo pezzature più corte e sezioni inferiori¹⁷ (fig. 3).

Proprio a maggio del 1611, quando – secondo la cronologia che è stato possibile ricostruire – si lavora al soffitto del piano nobile, abbiamo notizia di Donà, settantacinquenne, “veduto dall’uditoro del nunzio pontificio salire sulle armature del palazzo in costruzione, benché avesse una gamba malferma”¹⁸: possiamo immaginare che arrivati a un momento tipico della fabbrica, il Doge voglia rendersi conto personalmente di quella che avrebbe dovuto essere la dimora della sua famiglia.

Il 15 ottobre successivo è la data riportata in più documenti come il termine dei lavori di coper-

tura. S’inizia quindi a chiudere l’edificio dall’alto verso il basso, completando tutte le lavorazioni fino alle finiture. Il 28 maggio del 1612 il Doge redige il suo ultimo testamento e una parte è dedicata espressamente alla fabbrica¹⁹. Egli predispose che metà dei suoi averi sia utilizzata per portare a termine solo il “modesto et tollerabile ornamento” del palazzo. L’aspetto complessivo dell’interno, quindi, come tutto l’edificio del resto, va immaginato piuttosto sobrio, seppure consono agli usi del tempo, e può essere dedotto anch’esso dalle polizze di pagamento. Per quanto riguarda i soffitti, si ricava che i solai dell’ammazzato e del piano nobile, i soli spazi abitati dai membri della famiglia, sono gli unici incorniciati da modanature con mensole, balaustini e fusaiole in tiglio²⁰.

Fig. 2 Schema costruttivo dei solai di palazzo Donà dalle Rose, basato sui conti di fabbrica (ipotesi ricostruttiva G. Ceriani Sebregondi).

Fig. 3 Schema costruttivo delle “travi armate” di palazzo Donà dalle Rose, basato sui conti di fabbrica (ipotesi ricostruttiva G. Ceriani Sebregondi).

di un rapporto uomo-ambiente, Venezia 1988; Zattere, zattieri e menadàs. La fluitazione del legname lungo il Piave, a cura di D. Perco, Feltre 1988; P. BRAUNSTEIN, *De la montagne à Venise: le réseaux du bois au XVI^e siècle*, “Mélanges de l’Ecole Française de Rome. Moyen Age Temps Modernes”, C, 1988, 1-2, pp. 761-799; *Le arti edili a Venezia*, a cura di G. Caniato, M. Dal Borgo, Roma 1990, pp. 75-108; *La via del fiume dalle Dolomiti a Venezia*, a cura di G. Caniato, Verona 1993.

¹⁰ E. CONCINA, *Pietre parole storia: glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia 1988, ad vocem.

¹¹ Ivi, ad vocem.

¹² Archivio privato Donà, Venezia (d’ora in avanti ADVe), 22/c, c. 47.

¹³ PIANA, *Tecniche edificatorie...* cit., pp. 631-632.

¹⁴ ADVe, 22/d, c. 45; ivi, 22/c, cc. 22, 22v.

¹⁵ ADVe, 22/d, cc. 46, 46v, 47. Quelle scaricate il 25 sono però di sezione di molto inferiore a quella delle precedenti, annota Donà.

¹⁶ ADVe, 22/d, c. 58; ivi, 13/m, f. 1 ter.

¹⁷ Sulle travi composte si veda anche S. DANDRIA, *Commercio del “legname da opera” nella valle dell’Adige fra XIII e XVII secolo: assortimenti e impieghi in relazione alla diffusione delle travi composte*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, XXII ciclo; ID., *Le origini medievali di una tecnica di carpenteria lignea: le “piane armate” in ambito atesino*, “Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona”, CLXXXIV, 2009-11 (2013), pp. 173-188.

¹⁸ A. DA MOSTO, *I dogi a Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze-Milano 1977 (prima ed. Milano 1960), p. 327.

¹⁹ Archivio di Stato di Venezia, *Testamenti*, 1250.III.60, notaio Giulio Tiliolo. Copie in ADVe, 19/m, c. 1; Biblioteca del museo Correr, Venezia (d’ora in avanti BMC), ms. PD, b. 2065/I.

²⁰ Oggi le pareti del salone del piano nobile hanno una decorazione settecentesca con stucchi bianchi su fondi rosa e verdi che inglobano la serie dei quadri con i ritratti di famiglia, probabilmente realizzata in occasione del matrimonio tra Leonardo di Antonio Donà (1749-1822) e Chiara di Francesco Tron (1773-1830), il cui contratto di nozze dell’ottobre 1792, con una dote 6.000 ducati, si trova in BMC, ms. PD, b. 2259/2.

*Finito di stampare in Napoli
presso Officine Grafiche Giannini*



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/F11/VF del 31.03.2005

ISSN 2239-5660

ISBN 978-88-6453-455-8



9 788864 534558