



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO ©

# BOLLETTINO D'ARTE

*Estratto dal VOLUME SPECIALE 2016 (Serie VII)*

*“PALAZZI DEL CINQUECENTO A ROMA”*

CLAUDIA CONFORTI – MARIA GRAZIA D'AMELIO

## DI CIELI E DI PALCHI: SOFFITTI LIGNEI A LACUNARI

Stampa e diffusione  
«LERMA» di BRETSCHNEIDER



Editore

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO  
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO  
BOLLETTINO D'ARTE

*Direttore responsabile* CATERINA BON VALSASSINA

*Coordinatore scientifico* LUCILLA DE LACHENAL

*Consiglio di redazione*

LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – GISELLA CAPPONI – GIOVANNI CARBONARA – MARIA LUISA CATONI  
MATTEO CERIANA – SYBILLE EBERT-SCHIFFERER – CHRISTOPH LUTTPOLD FROMMEL – ENZO LIPPOLIS  
MASSIMO OSANNA – PAOLA PELAGATTI – MAURIZIO RICCI

*Redazione tecnico-scientifica* CAMILLA CAPITANI – MARINA COCCIA – ANNA MELOGRANI – ELISABETTA DIANA VALENTE

*Segreteria di Redazione e Produzione* LUISA TURSI

*Grafici* LOREDANA FRANCESCONI e DONATO LUNETTI

*Collaborazione al sito web* MARIA ROSARIA MAISTO

*Traduzioni* JULIA C. TRIOLO

Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA  
tel. 06 67234329  
*e-mail*: [bollettinodarte@beniculturali.it](mailto:bollettinodarte@beniculturali.it)  
*sito web*: [www.bollettinodarte.beniculturali.it](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it)

Stampa e diffusione

«LERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Cassiodoro, 11 — 00193 ROMA

tel. 06 6874127

*sito web*: [www.lerma.it](http://www.lerma.it)

© Copyright by Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

*La Rivista adotta un sistema di Peer Review.*

*Spetta agli Autori dei vari articoli soddisfare eventuali oneri derivanti dai diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.*

*È vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Roma.*

---

*In copertina:*

ROMA, PALAZZO RICCI SACCHETTI, SALONE – FRANCESCO SALVIATI: MORTE DI ASSALONNE  
(foto ICCD)

---

---

# BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

---

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

---

---

VOLUME SPECIALE – 2016

PALAZZI DEL CINQUECENTO A ROMA

a cura di

CLAUDIA CONFORTI e GIOVANNA SAPORI

La revisione scientifica per l'editing di questo volume è di Marina Coccia e Elisabetta Diana Valente. Il progetto grafico e l'editing delle immagini sono di Donato Lunetti.

#### RINGRAZIAMENTI

Siamo grati alla Biblioteca della Camera dei Deputati per aver concesso al *Bollettino d'Arte* la riproduzione del volume di Girolamo Franzini, *Palatia Procerum Romanae Urbis*, 1589, realizzata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Le curatrici e tutti gli autori ringraziano per l'appassionato impegno i membri della redazione del *Bollettino d'Arte* Marina Coccia, Donato Lunetti, Elisabetta Diana Valente e, per la sua disponibilità, il coordinatore della rivista Lucilla de Lachenal.

Il risultato di questo studio collettaneo non sarebbe stato conseguito senza gli studiosi, gli amici, i proprietari dei palazzi, i funzionari delle istituzioni pubbliche e private per la conservazione e valorizzazione dei beni storico-artistici che hanno sostenuto questa iniziativa, facilitandone lo svolgimento.

Le curatrici e gli autori ringraziano vivamente: Aspen Institute Italia, Fondazione Camillo Caetani, Gioia Alessandri, Ernesto Leonardo Azzalin, Leonardo Baglioni, Massimiliano Balsi, Donata Battilotti, Liliana Benassi, Roberto Benvenuti, Anna Berardi, Elena Berardi, Maria Grazia Bernardini, Mario Bevilacqua, Martine Boiteux, Paola Brunori, Marco Calafati, Patrizia Cavazzini, Beatrice Cesaroni, Lorenzo Ciccarelli, Renata Codello, Paolo Conforti, Alessandro Cremona, Angela Maria D'Amelio, Daniela Del Pesco, Lia Di Giacomo, Paola Di Giammaria, Marzia Faietti, Emanuela Ferretti, Caterina Fiorani, Alessandra Floridi, Giuliana Forti, Francesca Funis, Ippolita Gaetani, Andrea Gentiloni, Alessandro Giammaria, Cristina Gnoni, Vittoria Gondi, Michel Gras, Lorenzo Grieco, Sergio Guarino, Barbara Jatta, Andrea Jemolo, Jacqueline Lalande Biscontin, Ludovico Massimo Lancellotti, Nathan Levialedi Ghiron, Massimo Listri, Emmanuel Lurin, Giuliano Macchia, Carmelo Malacrino, Maria Mari, Marzia Marandola, Aldo Mastroianni, Giulia Marzani, Veronica Merlo, Tanja Michalsky, Riccardo Migliari, Catherine Monbeig Goguel, Laura Moro, Sabrina Moscatelli, Mauro Natale, Marco Rosario Nobile, Livia Nocchi, Antonio Paolucci, Claudio Parisi Presicce, Alina Payne, Enrico Pozzi, Felice Ragazzo, Danilo Renzulli, Delfin Rodríguez, Alfonsina Russo, Hermann Schlimme, Heike Schmidt, Bruno Toscano, Alessandro Viscogliosi.

## SOMMARIO

<i>Presentazione</i> di CATERINA BON VALSASSINA	VII
<i>Premessa</i> di CLAUDIA CONFORTI, GIOVANNA SAPORI	XI
GIOVANNA SAPORI: <i>Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari</i>	1
SONIA AMADIO: <i>Allestire una parete: disegni per la decorazione ad affresco nei palazzi romani</i>	53
PAOLA PICARDI: <i>La decorazione dei palazzi farnesiani alla metà del Cinquecento</i>	67
NICOLAS CORDON: <i>Artifices et paradoxes. Daniele da Volterra et les décors de stuc en très haut relief</i>	83
JAN L. DE JONG: <i>Paintings in Palaces: Descriptions and Inscriptions</i>	101
PATRIZIA DI BENEDETTI, GIOVANNA SAPORI: <i>Una banca dati sulla decorazione dei palazzi fra 1540 e 1570</i>	111
BEATRICE CIRULLI: <i>I palazzi descritti e illustrati nelle guide di Roma del Cinquecento</i>	119
PATRIZIA DI BENEDETTI: <i>La rappresentazione dei palazzi romani nelle incisioni del Cinquecento</i>	153
LUDOVICA TIBERTI: <i>Le incisioni di palazzi nel mercato delle stampe a Roma tra Cinque e Seicento</i>	167
ILARIA SFERRAZZA: <i>“Palazzi di Roma de più celebri architetti”: Pietro Ferrerio pittore e architetto</i>	185
CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: <i>Prima del Sacco di Roma: all’origine del palazzo romano</i>	201
FEDERICO BELLINI: <i>Il portale nel palazzo romano</i>	231
NICOLETTA MARCONI: <i>L’ornamento lapideo</i>	255
MICAELA ANTONUCCI: <i>«Tutto passa per le scale»: la scala nei palazzi romani</i>	271
CARLA TROVINI: <i>Stalle e rimesse nei palazzi romani</i>	291
CLAUDIA CONFORTI, MARIA GRAZIA D’AMELIO: <i>Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari</i>	308
CLAUDIA CONFORTI, MARIA GRAZIA D’AMELIO: <i>Camini dei palazzi romani</i>	354
SABINE FROMMEL: <i>Gli Hôtels particuliers a Parigi dal XV al XVII secolo</i>	392
MANOLO GUERCI: <i>I palazzi londinesi dello Strand: 1550–1650</i>	419
<i>Abstracts</i>	431

DI CIELI E DI PALCHI: SOFFITTI LIGNEI A LACUNARI

Nell'affresco del *Giudizio Finale* (1247 circa) nell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma l'angelo a sinistra arrotola il manto del cielo trapunto di stelle: lo spettacolo del creato è finito e il fondale di scena viene riposto. L'iconografia, che identifica il Tempo con l'astronomia celeste, è ricorrente in epoca medievale: configura lo splendente mosaico (XI–XII secolo) di controfacciata della Cattedrale di Torcello e la folgorante visione che Giotto dipinge (1303–1305) nella controfacciata della Cappella degli Scrovegni a Padova. Nella figurazione giottesca il cielo è un drappo dispiegato ai lati della trifora: a sinistra campeggia il disco dorato del sole, a destra il volto argenteo della luna. Alle estremità due

angeli avvolgono con cura i lembi del cielo, sigillando la fine del Tempo ciclico, quello misurato dall'alternanza del giorno, della notte e delle stagioni; del tempo lineare e di quello escatologico: in definitiva la fine del tempo dell'Uomo.<sup>1)</sup> Giotto fa intravedere, dietro il telo stellato, le mura d'oro tempestate di gemme della Gerusalemme celeste, dove regna immobile il Tempo divino (*figg.* 1 e 2).

La metafora pittorica suggerisce l'analogia archetipica tra il cielo trapunto di stelle e la copertura degli spazi creati dall'uomo, che spesso a quello si ispira per lo splendore dell'ornato. È plausibile che, in origine, tale analogia sia stata riservata alle aule liturgiche e che solo in seguito sia stata acquisita dagli ambienti secolari.<sup>2)</sup>



2 – ROMA, ORATORIO DI SAN SILVESTRO AI QUATTRO CORONATI – GIUDIZIO FINALE (1247 CIRCA)

(foto Claudia Conforti)

Prima di affrontare i soffitti lignei, alveolati da cassette o lacunari all'antica, diffusi nei palazzi romani a partire dalla seconda metà del XV secolo, oggetto del nostro studio, è d'obbligo fornire alcuni ragguagli tecnici e tipologici.<sup>3)</sup> Con il termine soffitto si indica generalmente l'intradosso di un solaio ordito in legno. Il francese ha due vocaboli diversi: *plancher* per indicare il soffitto strutturale e *plafond* per l'intradosso.<sup>4)</sup> La distinzione è presente, con sfumature leggermente diverse, anche nel *De Re Aedificatoria* (1485) di Leon Battista Alberti, che denomina significativamente *caelum*, ovvero soffitto, l'intradosso e *pavimentum* o *tectura*, cioè pavimento o impiantito, la parte su cui si cammina al piano superiore.<sup>5)</sup>

Nel Rinascimento, e ancora nel Seicento, come indicato nel *Vocabolario* (1681) di Filippo Baldinucci (1625–1696), 'cielo' è sinonimo di soffitto ligneo.<sup>6)</sup> Se nell'età del barocco la parola 'cielo' indicherà correntemente la copertura lignea del baldacchino (1624–1633) che Giovan Lorenzo Bernini — con Francesco Borromini — ha innalzato nella Basilica Vaticana, nel XV secolo si erano già assicurati l'eterea definizione i soffitti fulgenti d'oro e di lapislazzulo delle sale dei palazzi che prelati, mercanti e signori andavano edificando nelle città della penisola.<sup>7)</sup> Lo attesta, tra gli altri, Antonio Averlino il Filarete quando, alla fine del suo trattato, celebra i cieli delle residenze medicee a Firenze e a Milano:

«(...) la sala ornatissima, con uno palco che la soffitta tanto meraviglioso con oro e azzurro fine e altri varii colori, che a vedere pare cosa stupenda; senza che, altre dipinture degnissime ci sono, da ottimi maestri fatte; (...) [il palazzo di Milano è] ornato 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 ai riguardanti».<sup>8)</sup>

Analoga ammirazione per i cieli lignei giustifica l'entusiasmo di papa Pio II Piccolomini per i soffitti del palazzo che ha commissionato a Bernardo Rossellino nel cuore della nativa Corsignano, denominata Pienza in suo onore:

«(...) dovunque si ammirano i soffitti, le travi di abete, proporzionate per grandezza con tutto l'edificio e degne della sua bellezza. Le assi e le travi, sia per la loro misura, ma anche per i dipinti e le lamine d'oro, danno un meraviglioso splendore al soffitto».<sup>9)</sup>

I soffitti dunque risplendono come cieli stellati alla luce dei lumi e delle torce, che riverbera sugli ori di rivestimento. Nel Palazzo Piccolomini uno dei soffitti esibisce uno schema a travi ortogonali intersecate, analogo a quello suggerito da Serlio, per ovviare a travi di insufficiente lunghezza.<sup>10)</sup>

Nei documenti contabili e nelle fonti delle fabbriche di area toscoromana la copertura, se lignea, è indicata correntemente anche con la parola "palco": l'uso è certificato, tra gli altri, da Giorgio Vasari in entrambe le edizioni (1550 e 1568) delle *Vite* degli artisti e ribadita nel secentesco *Vocabolario* della Crusca, che definisce il palco un sistema «di legnami lavorati, commessi e confitti insieme per sostegno del

pavimento».<sup>11)</sup> Quest'ultima definizione tuttavia guarda al palco come al sostegno dell'estradosso, ovvero del pavimento, mentre quello che interessa in questa sede è l'intradosso del palco, ovvero il soffitto, che funge da cielo del vano architettonico.

Analogie e differenza di significati tra cielo e palco sono precisate da Sebastiano Serlio, che 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'.<sup>12)</sup> Ma sono specificamente gli architetti, lo sottolinea inequivocabilmente Filippo Baldinucci, che con il sostantivo 'cielo' intendono non la generica copertura di un ambiente, che potrebbe essere anche voltata o cupolata: ma proprio il soffitto piano a tessitura lignea nelle sue molteplici declinazioni.<sup>13)</sup>

Solo con il montaggio del "cielo", ovvero con la sistemazione dell'intradosso della copertura, un ambiente architettonico può dirsi finito. Il "cielo", oltre a concorrere al progetto unitario di decoro, può essere strumento simbolico e narrativo, corredato da segni e figure, forgiato da molteplici materiali e da tecniche artistiche sofisticate e diverse. Negli appartamenti del piano nobile i soffitti contrassegnano la progressione cerimoniale degli ambienti, facendosi più ricchi man mano che ci si avvicina alla stanza dell'udienza. Quanto l'introduzione dei cieli decorati all'antica sia funzionale, in accordo con il pavimento in cui si rispecchia, alla creazione di uno figurativamente organico e unitario si evince per esempio dalla descrizione di Filarete dello studiolo di Piero di Cosimo a Palazzo Medici a Firenze:

«(...) è così il suo studietto: ornatissimo il pavimento, e così il cielo, di vetriamenti fatti a figure degnissime, in modo che a chi v'entra dà grandissima ammirazione. El maestro di questi invetriamenti si fu Luca della Robbia, così per nome si chiama, il quale è dignissimo maestro di questi invetriati (...)».<sup>14)</sup>

Il soffitto di legno, nella sua forma elementare, è un ordito geometrico di tronchi che, opportunamente lavorati, costituiscono le travi maestre, lunghe non meno della larghezza, ossia del lato più breve, del vano da coprire. Incastrate nella sommità dei muri d'ambito, esse sostengono travicelli di dimensioni minori, disposti ortogonalmente, sui quali sono fissate tavole di legno, che costituiscono l'assito, detto anche tavolato. Quando il giunto delle tavole, che tecnicamente si denomina "convento", è dissimulato da listelli lignei detti regoli (o staggette), il solaio si definisce "a regolo per convento". Questo tipo di solaio, a doppia orditura portante di travi e travicelli, con assito e regoli coprigiunto, esibisce un intradosso a piccoli riquadri, talvolta dipinti, anche a stampigliatura, che prelude embrionalmente alla struttura a classici lacunari, quale si dispiegherà nell'età dell'Umanesimo.<sup>15)</sup>

Variante intermedia tra il soffitto a regolo di convento e quello a lacunari si ha quando le travi, generalmente di abete, sono ordite ortogonalmente, così



3 – TIVOLI, VILLA D'ESTE – GIOVANNI DA TIVOLI, LEANDRO ROMANO E BATTISTA VENEZIANO:  
SOFFITTO LIGNEO A CASSETTONI DELLA CAMERA DA LETTO DEL CARDINALE IPPOLITO (1569)

*(foto Archivio del Bollettino d'Arte)*

da formare grandi quadrati, il cui fondo è scandito da travetti connessi da tavole dipinte con regoli copri-giunto. Un esempio quattrocentesco, attribuito a Baccio Pontelli e Giovannino de' Dolci, copre la tribuna ottagonale dell'Ospedale romano di Santo Spirito; intorno al 1566–1568, Nanni di Baccio Bigio allestisce un analogo soffitto per il salone del Commendatore nel contiguo Palazzo Santo Spirito; una declinazione particolarmente sontuosa è allestita, nel 1569, nella camera da letto del cardinale Ippolito a Villa d'Este a Tivoli ad opera di Giovanni da Tivoli, Leandro Romanesco e Battista Veneziano (*fig. 3*). Nel Seicento analoghi sistemi sono impiegati nei soffitti del salone a Palazzo Respanpani e nel salone Giallorosso di Palazzo Chigi ad Ariccia, su intervento di Giovan Lorenzo Bernini e Carlo Fontana.

Le specie legnose impiegate nei soffitti sono: abete, larice e castagno per l'ordito strutturale; quercia e castagno per i tavolati; albuccio, tiglio, cipresso per le parti decorative più minute. L'ornamento si declina variamente: opera di intaglio nelle partizioni lignee, che spesso sono foderate con legni più teneri rispetto all'abete, al larice o al castagno; tarsie figurate di bosso e di noce, spesso tinte; rilievi iconici o figurati in cartapesta, in tiglio, in bosso e in stucco: essi possono essere affissi sui tavolati o venire dipinti sulle tavolette dell'assito e sulle fodere lignee che rivestono i legni d'ordito, su carte incollate ai legni oppure su tele intercluse all'ordito. La finitura conclusiva, che utilizza d'abitudine le opere provvisoriale prima dello smontaggio, è la più preziosa: essa consiste nel rivestimento



delle parti rilevate con sottili pellicole dorate oppure con stesure auree, nella pittura dei campi di fondo e intermedi con prezioso blu d'oltremare e rosso, quest'ultimo colore è assai meno pregiato dei due precedenti. In alcuni casi le dorature sono aggiunte in tempi successivi al completamento del soffitto.

Tutti le parti di legno del soffitto si prestano come supporti di figurazioni pittoriche o plastiche, scelte dalla committenza in funzione dell'ambiente che coprono, come si evince da alcuni stupefacenti esemplari medievali, tra cui brilla quello della Sala Magna del Palazzo Chiaramonte, detto Lo Steri (1377-1380) a Palermo, impreziosito dalle pitture del miniatore Giovanni di Valladolid.<sup>16)</sup> Qualora le travi principali siano molto fitte e ravvicinate, per meglio ripartire il carico, possono venire appoggiate su un corrente continuo, detto trave di bordo o perimetrale, incastrato orizzontalmente nella parete. Tali travi, a sezione quadrangolare, talvolta fuoriescono dal muro con due

4 e 5 – BAGNAIA (VITERBO), CASINO DEL CARDINALE ALESSANDRO PERETTI MONTALTO – CAVALIER D'ARPINO: SOFFITTO DELLA SALA GRANDE (1612, ASSIEME E PARTICOLARE)  
*(foto Paola Cesaroni)*

facce ortogonali a vista, che si prestano a essere entrambe decorate. Lo si apprezza pienamente, per esempio, nelle *Salle des armes* e *Salle des héros romains*, rispettivamente al piano terra e al piano nobile del Castello di Écouen, a nord di Parigi, edificato per il potente connestabile di Enrico II di Valois Anne de Montmorency intorno alla metà del XVI secolo.<sup>17)</sup>

I soffitti lignei sono strutture architettoniche elastiche che, sollecitate prevalentemente a flessione, nel tempo si deformano, anche vistosamente, sotto il loro stesso peso. È quanto si verificò allo strabiliante soffitto allestito nel 1612 da Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino per il casino del cardinale Alessandro Peretti Montalto a Bagnaia (*figg.* 4 e 5), di cui si dirà più estesamente, che appena completato richiese un intervento di consolidamento d'emergenza, poiché le travi si incurvavano sotto il peso delle figure di stucco.<sup>18)</sup>

Qualora le travi principali non siano sufficientemente lunghe da assicurare un incastro soddisfacente nei muri d'ambito, si ricorre a mensole (lapidee o lignee) aggettanti dalle pareti, spesso intagliate con figure, emblemi araldici, volute fogliate, non raramente vivacizzate da tocchi di colore. Tali mensole lignee o lapidee sono frequentemente adottate, anche indipendentemente dalla lunghezza delle travi, in funzione di un appoggio che rafforzi il vincolo dell'incastro nel muro. L'uso di mensole di pietra, atte a sostenere le estremità delle travi, fornendo sussidio all'incastro, è antichissimo e perdura largamente in epoca rinascimentale, come dimostra il consiglio di Alberti che lo raccomanda soprattutto per scongiurare il rischio di incendi.<sup>19)</sup> Sussistono innumerevoli soffitti dotati di tali sostegni sussidiari a mensola: essi sono ricorrenti nelle dimore baronali del Patrimonio di San Pietro. Tra gli esempi si annoverano il grandioso Palazzo Orsini Odescalchi di Bracciano e il solenne, anche se ammalorato, Salone Riario dell'Episcopio di Ostia. Anche a Roma essi sono frequenti; si ricordano alcuni soffitti dei palazzi Venezia, Altemps, dei Penitenzieri, della Rovere ai Santi Apostoli, della Valle, Cancelleria, Cardelli oggi Firenze, e molti altri.

Le mensole di supporto, aggettando dal profilo superiore delle pareti, denunciano lo iato costruttivo tra strutture murarie verticali e coperture lignee orizzontali e interloquiscono vigorosamente con il sistema decorativo della sala. La continuità muraria e l'omogeneità dell'involucro spaziale, prerogative della *venustas* architettonica secondo l'enunciato di Alberti, in questa parte della fabbrica vengono meno, ma, come vedremo, proprio tale frattura è all'origine di una delle più doviziose suture ornamentali dello spazio architettonico. Il profilo superiore dei muri, che assume un andamento dentellato e discontinuo, diviene pretesto di accorgimenti decorativi che, finalizzati a ricomporre la filante unità del margine conclusivo, sono denominati fregi: lì pittura, graffito e più raramente stucco, legno e cartapesta, dispiegano narrazioni mitologiche, paesaggistiche, bibliche e celebrative, di stupefacente varietà e invenzione.<sup>20)</sup> Il fregio

figurato si sviluppa in lunghezza, con sequenze inannellate di personaggi figurati e allegorici, di putti, erotini, creature marine; o con una serie di vedute reali e immaginarie: porti, montagne, valli, boschi e fiumi, spesso incorniciate come quadri e alternate a figure allegoriche.<sup>21)</sup> Il fregio istituisce una stringente biunivocità con il soffitto ligneo, attestandosi come raffinata sutura figurativa tra superfici murarie verticali e superfici lignee orizzontali.

A differenza delle volte e delle cupole, che sono strutture murarie spingenti, i soffitti lignei non generano spinte orizzontali nelle pareti di contenimento, semplificando e irrobustendo in tal modo la costruzione. Tuttavia, diversamente dalle coperture murarie voltate, il soffitto di legno impone una drastica discontinuità costruttiva con i muri d'ambito su cui poggia. Da essi si differenzia in primo luogo per il materiale: il legno, che è organico, mentre la pietra, sia naturale che artificiale, è inorganica; poi per la natura del cantiere: cantiere a secco per i soffitti lignei, cantiere umido per i muri e i pavimenti. Inoltre i soffitti sono orditi da pezzi di legno predefiniti, che si aggregano secondo moduli geometrici stabiliti; pertanto i componenti elementari sono predisposti fuori opera e assemblati a piè d'opera, per essere poi montati a secco con incastri, cavigli, chiodi e colle.<sup>22)</sup> Pareti e pavimenti, apparecchiati in pietra, in laterizio e in ceramica invetriata, sono invece assemblati direttamente in opera con malte e cementi, leganti avidi di acqua.

La messa in opera dei soffitti lignei è condizionata dall'ingombro delle capriate e delle travi maestre: difficili da trovare, spesso procacciate in foreste remote, come accade per i tronchi di larice delle travi di Palazzo Farnese, tagliati nei boschi della Carnia e inviati a Roma con l'ufficio di tale Bertrando Lusanna, gentiluomo di Udine.<sup>23)</sup> Per i soffitti di Palazzo Madama il legno di abete fu richiesto, senza esito, all'arsenale di Pisa, e infine fu approvvigionato dall'Opera del Duomo di Firenze, proprietaria delle foreste del Casentino da cui fu tratto.<sup>24)</sup> Ardue da trasportare, esclusivamente per via d'acqua; onerose da movimentare in cantiere, le grandi travi esigono poderose macchine di sollevamento, canapi robusti e carpentieri esperti e capaci come marinai di lungo corso. L'assetto a cassettoni, se in talune circostanze ovvia ai disagi connessi alle dimensioni delle travi maestre, esige sofisticate opere di finitura che implicano ebanisti abilissimi, pittori, modellisti e doratori di vaglia: artisti versatili, capaci di lavorare con inderogabile esattezza su precarie impalcature aeree e in condizioni di luce difficili.

La moltiplicazione dei cieli nei palazzi e nelle chiese è all'origine di un gioco multiplo di specchi, che attraversa i secoli e congiunge luoghi reali e luoghi immaginari. I soffitti a lacunari che dall'architettura costruita transitano nelle rappresentazioni artistiche, a loro volta sono ricalcati su quelli marmorei e di stucco, apprezzabili nei superstiti monumenti romani, a cominciare dall'intradosso degli archi di trionfo e

delle basiliche imperiali. La passione antiquaria di umanisti, di principi e di artisti si rivolge con curiosità ai frammenti marmorei dei lacunari disseminati nel suolo romano, da dove vengono estratti, per essere misurati, disegnati, e infine incassati nelle pareti dei cortili e nelle recinzioni murarie dei giardini, come reliquie di un mondo a cui si appartiene.<sup>25)</sup> Le sale, i portici e le logge, che nei dipinti fanno da scenario a storie ispirate alle sacre scritture o alla mitologia, sono immancabilmente contrassegnati da cieli cassettonati, più o meno opulenti e sfarzosi, che ci restituiscono un formidabile repertorio formale, condiviso da artisti e artigiani di diversa formazione ed estrazione.<sup>26)</sup>

Valga per tutti l'affresco dipinto (1477-1480 circa) sulla parete nord della Sala Latina della Biblioteca Vaticana, appena allestita, dove il *pictor papalis* Melozzo da Forlì fissa il gesto del pontefice Sisto IV che, circondato dai cardinali nipoti, consegna le chiavi della biblioteca all'umanista Bartolomeo Sacchi detto il Platina, prefetto della biblioteca.<sup>27)</sup> L'architettura, tratteggiata in prospettiva dal basso, è antica e solenne: albertiane colonne quadrangole sostengono ariose arcate, sulle quali sfavilla uno sfarzoso soffitto ligneo a lacunari, che dilaga nelle sale di scorcio sul fondo.<sup>28)</sup>

A causa della vastità dell'argomento e della relativa scarsità di studi, i limiti di questo scritto sono ragionevolmente arbitrari, al pari degli esempi scelti. Manca infatti l'inventario, anche solo meramente tassonomico, dei soffitti cassettonati dei palazzi romani; gli studi sono rari e rapsodici, in genere conseguenti a restauri (come per Palazzo Farnese, per gli appartamenti papali di Castel Sant'Angelo a Roma, per Palazzo Corcos Boncompagni e così via).<sup>29)</sup> Inoltre sono generalmente ignorate le condizioni economiche, i dispositivi commerciali e di trasporto connessi alla costruzione dei soffitti a cassettoni in legno, benché essi costituiscano un importantissimo elemento della cultura antiquaria rinascimentale, introiettato in ambito domestico.<sup>30)</sup>

Per la relativa abbondanza della materia prima, il legno, ma soprattutto per la lavorabilità e la maneggevolezza dei componenti, per la sperimentata efficacia nel coprire luci anche molto grandi, per la coibenza sonora e termica, i soffitti lignei furono ampiamente impiegati senza soluzione di continuità fin dall'antichità.<sup>31)</sup> La fabbricazione (ma non necessariamente il progetto) dei soffitti lignei fu a lungo prerogativa di legnaioli (*magistri legnaminis*) e di carpentieri, mestieri nei quali si formarono famosi architetti dell'età moderna. Bastino i nomi dei da Maiano, dei Sangallo, dei Baglioni, dei del Pollaiuolo, dei del Tasso: famose dinastie di legnaioli, dalle quali sono usciti molti protagonisti dell'architettura toscoro-romana tra Quattrocento e Cinquecento.<sup>32)</sup>

Ai legnaioli o maestri di legnami veri e propri si affiancano nel Rinascimento artisti di formazione diversa: pittori, prospettici, architetti, scultori. I nomi sono celebri: Francesco di Giorgio, Bernardino Pinturicchio, Baldassarre Peruzzi, Gerolamo Genga, Raffaello, Perin del Vaga, Sebastiano Serlio, Giulio Roma-

no, Jacopo Barozzi da Vignola, Giorgio Vasari, Taddeo e Federico Zuccari, Prospero Fontana, Orazio Sammachini, Daniele da Volterra, Cavalier d'Arpino, Domenichino, Lanfranco, Carlo Cesi, Mattia Preti e molti altri. L'apporto di artisti è determinante per la variata eloquenza formale dei soffitti lignei, che assumono via via articolazioni geometriche e figurazioni complesse e polimateriche, commentate da preminenti opzioni descrittive, che mettono in ombra la tettonica strutturale. Sta di fatto che la costruzione dei soffitti lignei vede uno sdoppiamento operativo: da una parte il progetto, redatto da un artista e prefigurato da disegni e da modelli (in legno, stucco o semplice cartone), dall'altra gli esecutori materiali, artigiani espertissimi del legno, capaci di imprimere tagliente vigore espressivo alla materia bruta. Talvolta interviene un terzo, autorevole soggetto chiamato a valutare la qualità dell'opera finita e la sua aderenza al progetto. È stato di recente pubblicato il contratto per il soffitto della Sala delle Armi del palazzo di Pier Donato Cesi (oggi Camuccini) a Cantalupo nella bassa Sabina.<sup>33)</sup> Commissionato nel 1572 ai maestri intagliatori Costantino Costantini di Piediluco e al francese Stefano Possenti, il soffitto fu presumibilmente progettato dall'architetto Giovan Domenico Bianchi, che compare tra i testimoni del contratto, nel quale si nomina il celebre scultore Guglielmo della Porta quale perito della valutazione dell'opera finita.

La progettazione dei soffitti lignei si avvaleva solitamente dell'uso di modelli.<sup>34)</sup> Gli esempi sono innumerevoli, a cominciare dal soffitto per il Salone dei Cinquecento di Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio (dal 1563) il cui modello, conservato in casa dell'architetto, fu realizzato dal legnaiolo Battista Botticelli, fedele collaboratore dell'aretino, che eseguì anche il palco monumentale.<sup>35)</sup>

Altri se ne rammentano qui per la particolare originalità delle condizioni di contorno, anche se riferiti a spazi religiosi e non a palazzi, tema precipuo del nostro scritto. Il soffitto a lacunari (1641) dell'ospedale annesso alla chiesa romana di Santa Maria dell'Orto fu progettato dal mastro costruttore ticinese Giacomo Mola: solo una metà del disegno di progetto (tagliato longitudinalmente) fu allegata all'atto notarile, con il quale si è conservata. L'altra metà, consegnata al legnaiolo incaricato dell'esecuzione, tale Simone Rosciano, è andata perduta.<sup>36)</sup> In circostanze analoghe fu ugualmente dimezzato il modello ligneo policromo (93 × 39 × 10 cm) con inserti di carta dipinta, del soffitto per la Basilica di San Clemente a Roma, eseguito nel 1715 su disegno di Carlo Stefano Fontana, che ne pagò ben 15 scudi, oggi conservato al Museo di Roma (*fig. 6*).<sup>37)</sup> Anche in questo caso gli esecutori materiali, probabilmente destinatari della porzione perduta, furono falegnami (Carlo Antonio Ravasi e Giuseppe Ercolani), intagliatori (Antonio Matricardi) e doratori (Domenico Barigione e Simone Guidoni).

I soffitti all'antica delle sale rinascimentali risplendono di ori e di colori, proprio come il cielo trapunto

di astri lucenti e, come il cielo allo scoccare del Giudizio Finale, anch'essi si mostrano, in circostanze meno fatali, amovibili. Ma, a differenza dell'archetipo cosmico, i cieli che coprono i vani architettonici una volta smontati, possono essere traslati, rimontati altrove o andare dispersi: come è accaduto a numerosi soffitti dismessi per riammodernamenti o demolizioni radicali, come quelle conseguenti alla costruzione del Vittoriano; al taglio di corso Vittorio Emanuele e al trionfalismo archeologico del fascismo, che atterrò intere parti degli storici rioni romani. Si ricorda, tra i tanti, il soffitto di Santa Maria in Macello Martyrum, presso il Foro di Nerva che, demolita la chiesa negli anni Trenta per il tracciamento di via dell'Impero, si conosce solo in fotografia.<sup>38)</sup>

Non si contano (e spesso se ne ignora il destino) i soffitti lignei cassettonati prelevati dall'edificio di origine e riallestiti altrove, in ambienti anche diversissimi per destinazione e uso, spesso decontestualizzati e musealizzati.<sup>39)</sup> Nella Sala dei Capitani del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, per esempio, è documentato nel 1928 il ricollocamento di un soffitto di Palazzo Mattei Paganica inserito in sostituzione di quello originale (1573-1574) che, realizzato in albuccio e tiglio dal celebre "Gallus faber lignarius" ovvero l'ebanista Flaminio Boulanger (attivo tra il 1552 e il 1584), andò distrutto in un incendio.<sup>40)</sup> Nell'Oratorio di Santa Caterina della Rota a Roma sul finire del XIX secolo fu rimontato e opportunamente integrato nell'araldica, il soffitto ligneo proveniente dalla chiesa cinquecentesca di San Francesco d'Assisi inglobata nell'Ospizio dei Cento Preti, presso ponte Sisto, demolito per la costruzione (1876-1901) dei muraglioni del Tevere.<sup>41)</sup> Il cassettonato a lacunari policromi e dorati esibisce ancora oggi gli stemmi del cardinale Felice Peretti, futuro papa Sisto V, che lo commissionò tra il 1570 e il 1585.

Le migrazioni di soffitti, non diversamente da camini, da pavimenti, da porte e da soprapporte, si verificano anche all'interno del palazzo, come accadde a Palazzo Madama. La residenza, prossima a piazza Navona, di origine quattrocentesca, dall'inizio del XVI secolo fu in possesso dei Medici. A metà del Seicento, su progetto di Paolo Maruscelli, i granduchi fiorentini la ampliarono per adeguarla al rango del cardinale di famiglia Carlo de' Medici. In queste circostanze il palazzo fu dotato della sala alta due piani, prevista inizialmente «in palco e non in volta».<sup>42)</sup> Le sale minori furono arricchite «di solari e fregi», questi ultimi in parte riferiti da Elena Fumagalli al pittore Giovan Battista Magno, detto il Modanino dalla città d'origine, già attivo nella Galleria della Meridiana a Palazzo Spada che, in coppia con il doratore Gasparo Fumagallo, avrebbe operato tra il 1638 e il 1642, secondo quanto si evince dai pagamenti.<sup>43)</sup> Il sontuoso soffitto ligneo cinquecentesco di uno di questi ambienti, destinato a camera da letto estiva del cardinale, nei lavori di riadattamento del palazzo a sede del Senato italiano venne smontato per essere riallestito (con modifiche), congiuntamente al suo fregio, a



6 – ROMA, MUSEO DI ROMA (MR 44083)  
CARLO STEFANO FONTANA:  
MODELLO LIGNEO DEL SOFFITTO DI SAN CLEMENTE (1705)  
(93×39×10 CM)  
(foto Museo, Archivio Iconografico)



7 – ROMA, PALAZZO MADAMA – SOFFITTO CINQUECENTESCO DI UNA DELLE CAMERE DA LETTO ESTIVE

*Il soffitto è stato smontato e riallestito nella scala detta di San Luigi durante lavori di riadattamento del palazzo come sede del Senato Italiano.*

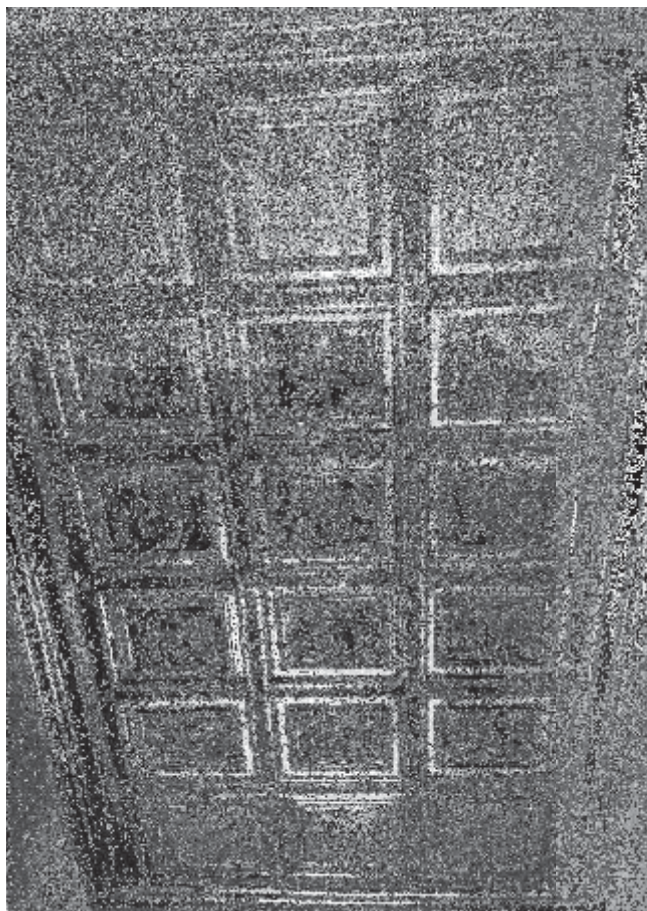
(da E. FUMAGALLI, *Palazzo Madama*, Roma 2005, p. 101)

copertura della scala detta di San Luigi (fig. 7).<sup>44)</sup> Il soffitto rettangolare è databile tra il cardinalato di Ferdinando de' Medici e il riconoscimento del titolo granducale (1569). Esso è scompartito in nove campi, tra i quali domina, per dimensioni e ornato, il lacunare centrale rettangolare, dove sfolgora l'oro dello scudo Medici, sovrastato dalla corona ducale e dal galero cardinalizio, sorretti da due putti. Tutt'intorno è una serrata sequenza di panoplie militari, mentre sugli angoli spiccano i gigli fiorentini. Gli spartiti minori rettangolari allungati mostrano battaglie marine di tritoni e sirene e girali classici con putti e gigli. Il fondo turchino e le estese dorature degli intagli figurati datano ai lavori di aggiornamento del palazzo e sono saldati nel 1638.<sup>45)</sup>

In una delle sale del secondo piano della Cancelleria è un cassettonato dorato e dipinto con scene figurate, qui trasferito dai depositi del Vaticano sotto Pio

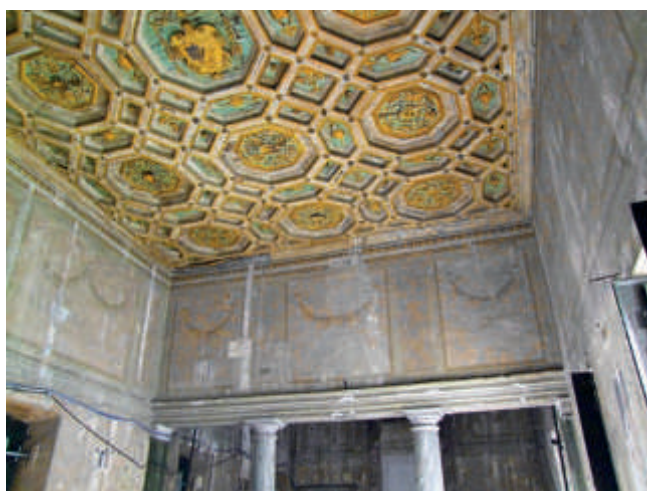
XII, restaurato e integrato da due fasce di lacunari per adattarlo alla dimensione dell'ambiente (fig. 8); accanto, nell'ufficio del cardinale prefetto del Supremo Tribunale della Segnatura Apostolica è un soffitto del tempo di Paolo IV Carafa (1555–1559), proveniente dal quartiere della Guardia Nobile del Vaticano, rimontato durante i già ricordati lavori novecenteschi che sono seguiti al disastroso incendio del 1940.<sup>46)</sup>

Nei più importanti edifici costruiti nelle città italiane all'alba del Rinascimento i soffitti a lacunari spodestano, in apparenza subitaneamente, i tradizionali orditi a regolo per convento, avocando solennità e fasto classici anche alla vita privata e domestica. L'antico non è qui strumentale a un disegno politico o alla legittimazione di poteri controversi, né è riducibile a trastullo di artisti e di antiquari, né a ideale istanza etica di umanisti. La pervasiva diffusione dei soffitti a



8 – ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA  
SOFFITTO CASSETTONATO CON SCENE FIGURATE

*Montato nel 1940, proveniente dai depositi del Vaticano, è stato integrato da due fasce di lacunari per adattarlo alla dimensione dell'ambiente.*  
(da A. SCHLAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, fig. 136)



a

9 a-b – ROMA, PALAZZO SILVESTRI RIVALDI  
SOFFITTO DELLA CAPPELLA (1445–1449, ASSIEME E PARTICOLARE)  
(foto Archivio del Bollettino d'Arte)

lacunari attesta l'intima adesione ai modelli dell'antichità greco-romana, che si è inscritta profondamente nel gusto e nella moda delle classi emergenti delle città italiane, siano mercanti, banchieri, nobili di spada, di toga o di curia. I soffitti all'antica si affermano trionfalmente nel medesimo torno di anni a Firenze e a Roma, come a Venezia, Trento, Bologna, Ferrara, Mantova, Sabbioneta, Genova, Urbino, Gubbio, Orvieto, Napoli, Messina, Palermo, e l'elenco potrebbe proseguire con le città d'Europa, fino alle regioni più orientali, come la Boemia.<sup>47)</sup>

L'autonomia formale e la modularità declinabile dei cassettoni consentono soluzioni plurime: disegni a semplice scacchiera; composizioni a lacunari esagonali o ottagonali a struttura alveolare, di profondità variabile: tutte queste aggregazioni permettono crescita illimitate.

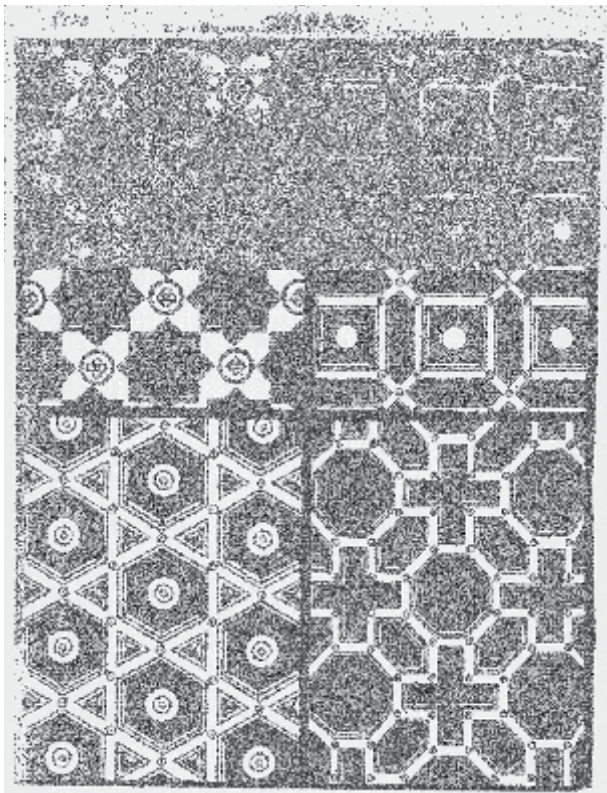
Adottando i cassettoni poligonali, molto diffusi e ispirati a quelli cementizi della Basilica di Massenzio, si possono raggiungere risultati stupefacenti, come quelli degli straordinari, quanto poco noti, soffitti delle sale di Psiche e delle Virtù nel Palazzo Silvestri (poi Silvestri-Rivaldi), al Colle Oppio, commissionati da Eurialo Silvestri, maestro di Camera di Paolo III Farnese, la cui celebrazione è affidata alla profusione di gigli connessi allo scorpione, stemma del Silvestri, che decorano i cassettoni (*fig. 9 a-b*).<sup>48)</sup> In particolare la Sala di Psiche trascrive nell'intaglio ligneo l'aggregazione di lacunari a ottagoni, esagoni e croci che configura i mosaici della volta del Mausoleo di Santa Costanza, replicata diffusamente e ripetutamente esperita da Serlio, come meglio



b



10 – ROMA, MAUSOLEO DI SANTA COSTANZA – SOFFITTO DEL PERIBOLO  
*(foto Lorenzo Ciccarelli)*



11



12



13

si dirà (fig. 10).<sup>49</sup> Gli schemi aggregativi si arricchiscono rapidamente, associando agli alveoli poligonali campi piani con dimensioni e geometrie variate, le cui disposizioni spesso rispondono alla preminenza delle insegne araldiche, degli emblemi religiosi e di figure a rilievo. Si esplorano varianti geometriche funzionali a schemi centripeti, il cui baricentro segna il fuoco percettivo del cielo, enfatizzato da sfondati prospettici, da

11 – SEBASTIANO SERLIO: DE CAMINI PER SALE, E CAMERE AL COSTUME D'ITALIA  
(da *Libro Settimo d'Architettura di Sebastiano Serlio (sic) Bolognese*, ex officina typographica Andreae Wecheli, Francfort-sur-le-Main 1575, p. 73)

12 – CASTELLO DI ÉCOUEN – SEBASTIANO SERLIO E ATELIER DE FAÏENCE FRANÇAIS: PAVIMENTO IN MAIOLICA  
*Realizzato tra il 1545 e il 1549 per il Castello di Polisy, per François II de Dinteville, vescovo di Auxerre, smontato e ora rimontato nel Musée National de la Renaissance a Écouen (510×374 cm).*  
(foto Claudia Conforti)

13 – ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA – SOFFITTO A LACUNARI DELLA SALA DEL TRONO NELL'APPARTAMENTO CARDINALIZIO AL PIANO NOBILE  
(da A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, tav. XX)

14 – ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA – SOFFITTO A LACUNARI DELL'UFFICIO DEL CARDINALE CANCELLIERE  
(da SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, cit., tav. XXX)

sistemi decorativi debitori dei repertori classici e delle grottesche.

La pervasiva diffusione dei soffitti all'antica è tale da suscitare già nel XV secolo la censura di Leon Battista Alberti che, in nome dell'etica delle gerarchie ideali e della convenienza sociale, ammonisce i privati cittadini a non gareggiare con il fasto degli edifici pubblici, evitando nelle loro abitazioni finiture sontuose, quali battenti di bronzo o d'avorio (evidentemente in uso!), ma anche «soffitti a riquadri incrostati con abbondanza d'ori e cristalli lucenti».<sup>50</sup> Tuttavia l'ammirazione dell'umanista per la bellezza di quegli apparati ne tempera le riserve morali, ed egli non può astenersi dal lodare la perizia degli artefici antichi, che nei soffitti hanno sperimentato:

«tutte le tecniche decorative (...) in rame, vetro e oro e raffinatamente adorne di cassettoni dorati, di lamine d'oro di corone e fiori intagliati, di statue».<sup>51</sup>

Si deve a Sebastiano Serlio la ricapitolazione delle figurazioni dei soffitti lignei e le più articolate riflessioni su vantaggi e limiti di tali coperture. Nel capitolo del suo trattato rivolto ai soffitti, il bolognese illustra schemi geometrici semplici e composti: trame ortogonali, mistilinee, labirintiche e così via (fig. 11).<sup>52</sup> Il repertorio di Serlio attinge, per esplicita ammissione dell'autore, a fonti molto eterogenee, accomunate dall'essere tutte antiche: coperture, sia



14



a



b



c



d

15 a-d – CAPRAROLA (VITERBO), PALAZZO FARNESE – MARCO DA CREMONA:  
 SOFFITTO PER LA CAMERA DEL TORRIONE  
 DEL CARDINALE ALESSANDRO FARNESE (1579)  
 (ASSIEME E PARTICOLARI)  
 (foto Beatrice Cesaroni)

piane che voltate, modellate in stucco o intagliate in pietra, rivestimenti musivi pavimentali e di coperture, intonaci dipinti, che l'architetto ha conosciuto e misurato a Roma e altrove.<sup>53</sup> Il disinvolto pragmatismo di Serlio ha lasciato concreta traccia nel pavimento policromo in maiolica realizzato (1545–1549) dal bolognese per il Castello di Polisy, su incarico di François II de Dinteville, vescovo di Auxerre (*fig.* 12), che replica il disegno della volta musiva del Mausoleo di Santa Costanza e quello dei soffitti a cassettoni della Sala di Annibale nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, della Sala del Trono e dell'ufficio del Cardinale Cancelliere nella Cancelleria (*figg.* 13 e 14), della Sala del Fondatore a Palazzo Cesi. Il successo di questo motivo perdura, come dimostra il soffitto del Duomo di Volterra, progettato da Francesco Capriani, intagliato da Jacopo Paolini e messo in oro da Fulvio Tucci tra 1580 e il 1584.<sup>54</sup>

Le fonti cui allude Serlio sono presumibilmente le medesime alle quali si rivolgeva Alberti quando suggeriva di scompartire il soffitto:

«in ampi cerchi, di appropriate dimensioni, misti a disegni poligonali; e questi riquadri saranno limitati nelle loro membra per mezzo di modanature desunte da parti di cornici: soprattutto gole rovesce, ovetti, bacche, festoni intrecciati; i margini dei riquadri saranno coronati all'intorno da ghirlande ingemmate aggettanti e tra i fiori si distingueranno anche foglie d'acanto. Le superfici interne saranno decorate nel modo più elegante dall'ingegno dei pittori».<sup>55</sup>

Gli stessi termini di riferimento si leggono nelle trame dei disegni tracciati da Giovan Battista Montano (1534–1621), famoso legnaiolo milanese vissuto a Roma. La raccolta di disegni del Montano sarà oggetto di edizioni postume che, curate, tra gli altri dal suo allievo Giovan Battista Soria (1581–1651), forniranno un inesauribile repertorio decorativo alla cultura romana del Seicento.<sup>56</sup>

Serlio, che conosce bene la cultura artistica e le pratiche fabbrili dei centri del Rinascimento, è consapevole della difficoltà di apprezzare pienamente i decori dei soffitti delle grandi sale, a causa della loro altezza, che può essere vertiginosa (si pensi ai 18 metri della Sala d'Ercole di Palazzo Farnese o anche ai "soli" 8 metri di altre sale nello stesso palazzo). La formazione come pittore e prospettico di Serlio gli suggerisce di sfruttare proprio le potenzialità della prospettiva, capace di condizionare radicalmente la percezione dello spazio, come dimostra la scenografia.<sup>57</sup> Pertanto in primo luogo egli suggerisce che sia la distanza tra l'occhio dell'osservatore e il soffitto, tenuto conto delle condizioni di luce dell'ambiente, a dettare dimensioni e ritmi dell'ornamento. I messaggi simbolici e figurativi, di cui i soffitti sono latori, al pari delle altre superfici delle sale, esigono perizia prospettica e accortezza iconica. Le composizioni generali devono essere leggibili dallo spettatore al primo sguardo, così da indurre l'occhio all'apprezzamento successivo dei singoli motivi ornamentali, via via più minuti e capricciosi.<sup>58</sup> Anche i colori svolgono un ruolo strategico nella decorazione del soffitto: Ser-

lio raccomanda la monocromia e il chiaroscuro, due fattori che potenziano l'efficacia iconica, evitando le approssimazioni e le confusioni indotte dalla distanza.<sup>59</sup> Il consiglio di Serlio mostra ancora oggi la sua efficacia nel monumentale soffitto monocromo della Sala di Ercole (dal 1549) in Palazzo Farnese di Jacopo Barozzi da Vignola. Non diversamente che in quello, di dimensioni molto minori, realizzato (1579) da Marco da Cremona per la camera del Torrione del cardinale Farnese a Caprarola, con lacunari quadrati agli angoli e al centro una croce di Gerusalemme con lo stemma cardinalizio (l'unico elemento dorato) e alle estremità le imprese farnesiane (*fig.* 15 a–d).<sup>60</sup> Una alta cornice salda la parete al soffitto, l'eloquenza plastica del quale appare tuttavia conculcata dalle dimensioni modeste della camera. Lo schema geometrico di questo soffitto ricorda da vicino quello di un disegno (oggi in collezione privata inglese), attribuito a Federico Zuccari, commissionato (1586) dal cardinal Alessandro Farnese, per il soffitto della chiesa di San Lorenzo in Damaso: i due progetti divergono naturalmente, oltre che per la dimensione, per l'iconografia delle campiture, legata a temi secolari in un caso e devozionali nell'altro.<sup>61</sup>

#### GEOMETRIA, DIFFERENZA E RIPETIZIONE

Abbiamo anticipato quanto sia strategico il fregio come tramite tra cielo e pareti, tra superficie orizzontale e verticale, tra distanza e percezione, tra disegno e plastica. Autentica sutura tra il piano alveolato del soffitto e le superfici lisce delle pareti esso, tramite mensoloni, piedritti, cariatidi, erme e telamoni dipinti o a rilievo, ribadisce spesso la cadenza strutturale delle travi maestre o del modulo dei lacunari, fissando un'artificiosa, ma fondamentale continuità figurativa dell'involucro spaziale.

Per esempio a Palazzo Massimo alle Colonne (dal 1532), capolavoro di Baldassarre Peruzzi, al quale Serlio è ampiamente debitore, come rammenta maliziosamente Vasari, la connessione fissata dal fregio tra pareti e soffitto raggiunge apici formali raffinatissimi. Sono sorprendenti le reiterate quanto dissimulate correzioni prospettiche, in forza delle quali il soffitto a cassettoni della Sala Grande al piano nobile è percepito come un rettangolo perfettamente regolare. In realtà l'andamento curvilineo della facciata, su cui affaccia la grande sala, determina un perimetro trapezoidale, i cui lati paralleli misurano rispettivamente 9,10 e 9,86 m e quelli obliqui 13,34 e 13,23 m (*fig.* 16). L'inganno dell'occhio è ordito sia da impercettibili, ma strategiche, difformità metriche dei singoli cassettoni, sia dalla voluta complessità dell'ordito principale, conseguita con il raddoppio delle travi, di modo che l'irregolarità della scacchiera sia inafferrabile al primo sguardo. La configurazione geometrica finale è declinata da lacunari quadrangolari di tre dimensioni (12 quadrati maggiori, 6 quadrati minori posti all'intrasezione, 17 rettangoli), profondi circa 30 cm e con-



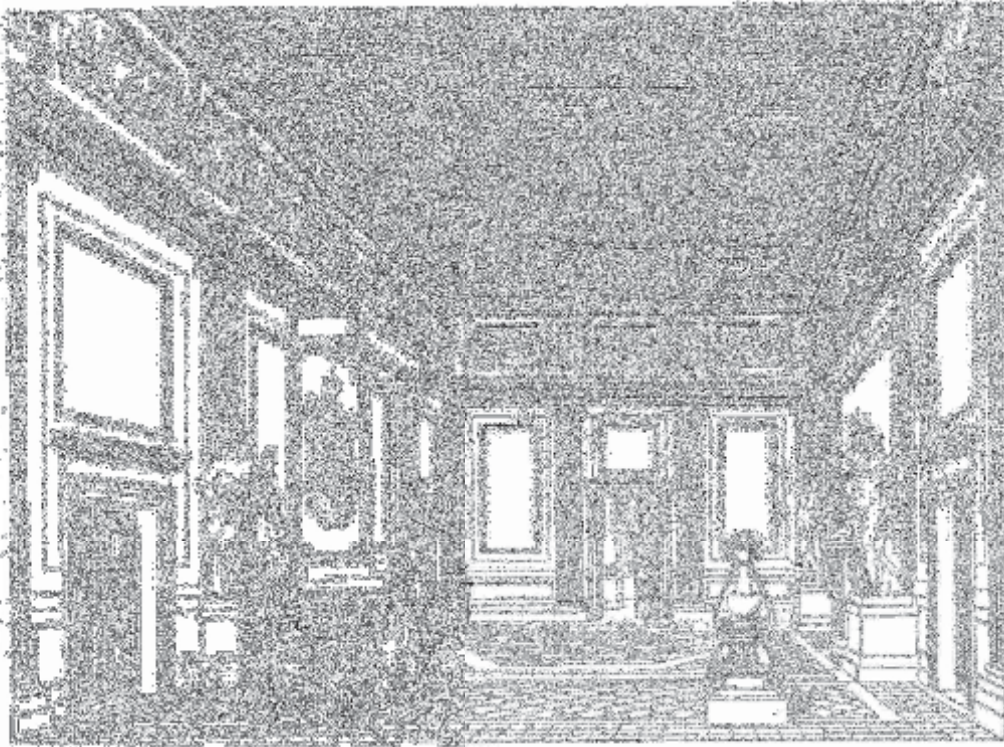
16 – ROMA, PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE – SOFFITTO DELLA SALA GRANDE (PARTICOLARE)  
(foto Massimo Listri)

tornati da cornici incassate, accuratamente lavorate a stucco. All'intersezione delle coppie di travi si ritaglia un quadrato di circa 65 cm di lato, profondo circa 10 cm, contrassegnato sul fondo da un fiore classico. Il lacunare detta la larghezza del campo minore del fregio. Le travi binate si prolungano virtualmente nel fregio tramite festoni vegetali in stucco, agganciati a protomi leonine; negli angoli il fregio si arricchisce di erme in stucco, affiancate da festoni verticali. Un'incisione della metà dell'Ottocento di Paul-Marie Letaouilly (fig. 17), che conferma una precedente sempre francese del 1818, comprova il prolungamento iconico sulle pareti del sistema strutturale del soffitto, tramite snelle paraste ioniche in stucco (o dipinte?) che ritmano le superfici verticali in corrispondenza delle coppie di festoni.<sup>62</sup> Le radici formali di questo involucro architettonico, oggi obliterato, si ravvisano negli stucchi della *Domus Aurea* neroniana.

Le sale dei palazzi e delle ville nel Rinascimento sono generalmente rifigurate da involucri interni unitari ed eloquenti, non diversamente da quanto si verifica nelle sale da commedia, che si riformulano proprio in questo stesso periodo. Nell'ambito delle parentele tra scena teatrale e scena di corte è certo

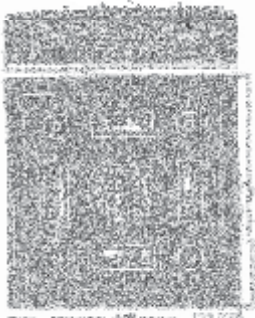
significativo che anche la copertura del palcoscenico del popolare Globe Theatre (1599) di William Shakespeare a Londra fosse dipinta a imitazione della volta celeste, in accordo con la dimensione cosmologica evocata dal nome Globe.<sup>63</sup> La scelta del commediografo riflette il prestigioso precedente del controsoffitto del teatro nel Palazzo Reale di Greenwich: una grande tela sulla quale, nel 1527, Hans Holbein il giovane con la collaborazione scientifica di Nicholas Kratzer, cosmografo di Enrico VIII Tudor, dipinse la volta celeste con i segni zodiacali.<sup>64</sup>

In questa sede gli ambienti teatrali ci interessano solo in quanto laboratori di sperimentazione rappresentativa e spaziale, a cui attingono certamente le sale di rappresentanza dei palazzi, la cui integrità figurativa originaria è assai raramente sopravvissuta ai tempi e alle mode. Oltre a ciò le sale da commedia condividono con quelle di rappresentanza dei palazzi lo spettro di arti e mestieri che collaborano al loro allestimento. Un esempio per tutti: la sala per *La Talanta*, una commedia di Pietro Aretino messa in scena da Vasari nel carnevale di Venezia nel 1542, aveva il soffitto in legno, composto da tavole dipinte con allegorie di Virtù.<sup>65</sup> È immediata l'associazione alle tavole



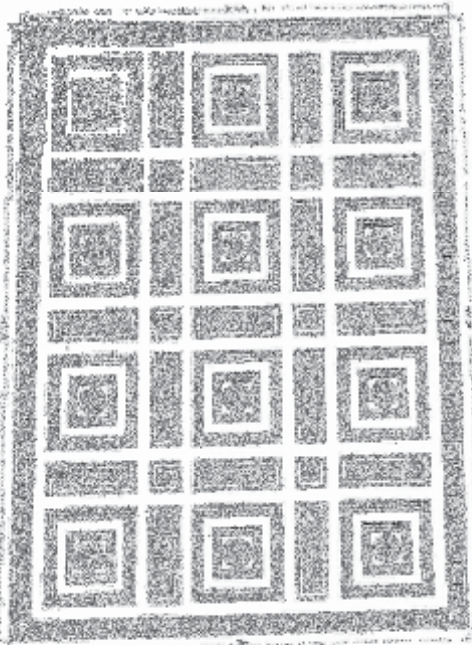
VUE CENTRALE DE LA SALLE DE LA GRANDE.

de salle de la Grande.



Dessin de la plâtrée de la Salle.

1/2 m.



Dessin de la plâtrée de la Grande Salle de la Grande.

PROJET DE LA PLÂTRÉE DE LA GRANDE SALLE DE LA GRANDE SALLE DE LA GRANDE SALLE.



Dessin de la plâtrée de la Salle.

1/2 m.

17 - ROMA, PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE - SOFFITTO DELLA SALA GRANDE (da P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1850, vol. III, pl. 296)



18 – ROMA, PALAZZO DELLA VALLE – FRANCESCO SALVIATI (?): SOFFITTO DELLA SALA DELLE SIBILLE  
(rilievo mediante fotogrammetria digitale di Lorenzo Grieco)

del soffitto delle Sibille che, assegnato all'ideazione di Francesco Salviati, amico e sodale di Vasari, coprono l'attuale anticamera del salone di Palazzo della Valle a Roma (fig. 18). Non è escluso che le quattro tavole pittoriche siano copie di originali di cui rimangono solo due esemplari nel Museo di Cerreto Guidi, provenienti dalla donazione Bardini e un terzo rimontato impropriamente nel Museo Bardini di Firenze. Non è peregrino il rimando al teatro. In questo torno di tempo anche gli interni dei palazzi si rfigurano in funzione della rappresentazione di poteri signorili e curiali, che proprio in questa stagione storica perfezionano cerimoniali progressivamente più complessi e pervasivi. I costumi delle grandi come delle piccole e piccolissime corti si formalizzano sempre più minutamente, teatralizzando i ruoli, le funzioni e i rapporti gerarchici e modellando gli spazi di conseguenza. Non è certo casuale il ricorrente uso della parola "teatro" che dal pieno Cinquecento designa tutte i momenti cruciali della vita sociale e i luoghi deputati della città.

L'innovazione "modernamente antica" dei soffitti a lacunari si dispiega prevalentemente tramite il legno, ma non mancano esempi in cui lo stucco si associa massicciamente al legno in funzione figurativa. Tra questi, pochi raggiungono l'esito straniante e spettacolare del soffitto del salone nel casino per il cardinal camerlengo Alessandro Peretti Montalto a Bagnaia. Ideato intorno al 1612 da Giuseppe Cesari, il celebre Cavalier d'Arpino, esibisce grandi figure a stucco modellate dallo stuccatore Marcantonio Bazzichelli (fig. 19); il fregio pittorico invece si deve ad Agostino Tassi.<sup>66)</sup> Quattro robuste travi suddividono il soffitto in cinque campi, ognuno dei quali è modellato da una sfondato prospettico centrale che, delimitato da una cornice quadrata, accoglie divinità femminili, e da due ovali laterali con allegorie di virtù femminili. I dipinti, incorniciati come quadri da rilevati profili a stucco, sono sorretti lateralmente da coppie di fanciulli ad alto rilievo; ai lati del quadro centrale si slanciano due figure femminili, ugualmente ad alto rilievo, che poggiano i piedi sulla trave "inferiore" e



19 – BAGNAIA (VITERBO), CASINO DEL CARDINALE ALESSANDRO PERETTI MONTALTO – CAVALIER D'ARPINO: SOFFITTO DELLA SALA GRANDE (1612)  
(foto Claudia Conforti)

tendono in alto le braccia per sorreggere la trave contigua. La composizione è disposta come se si trattasse di una superficie verticale, non di un piano orizzontale, costituita da cinque registri sovrapposti, cadenzati da cariatidi che con le braccia sostengono le travi. Siamo di fronte a un ribaltamento concettuale e, soprattutto, figurativo, che confonde lo spettatore. Si stenta a cogliere il senso dell'apparato plastico e pittorico e perfino a trovare il corretto punto di vista prospettico. Lo straniamento è accresciuto dal fregio pittorico che, assegnato tutto ad Agostino Tassi (ad eccezione del leone «maggiore del naturale, che passeggia con maestà sopra quella cornice», di mano del Cavaliere stesso), segue una logica figurale e compositiva disgiunta da quella del soffitto.<sup>67)</sup> Logica che trova il suo culmine di eccentrica meraviglia nella «stella grande matematica con artificio ingegnoso» che, trasparente allusione «alla stella dell'arme Peretti», crea un chimerico effetto stereometrico in ciascun diedro sommitale della sala.<sup>68)</sup> Anche questa è una stravaganza concettuale, che a nostra conoscenza, stenta a tro-

vare termini di confronto. Il monumentale soffitto, dove la partizione è scandita dalle travi trasversali e dalle figure a stucco ad alto rilievo ad esse ortogonali, ebbe fin dall'inizio problemi statici: il peso degli stucchi richiese infatti già nell'agosto del 1614 un intervento urgente di consolidamento della struttura lignea.<sup>69)</sup>

I soffitti sorretti da travi a vista parallele al lato corto dell'ambiente, analoghi a quello appena descritto nel Casino Montalto, non sono rari e si prestano a una disposizione ibrida, che associa pseudocassettoni rettangolari con partiture geometriche a cornici o staggette, spesso decorate. Un esempio particolarmente raffinato copre la Sala cosiddetta del "fregio delle Vittorie" in Palazzo della Valle a Roma (fig. 20). Tripartito da due travi fittamente e finemente intagliate e dorate, il soffitto configura tre grandi campi rettangolari. All'interno dei quali opulente cornici modanate, dipinte e intagliate disegnano tre figure geometriche: nella partizione centrale, gerarchicamente preminente, sono due ottagoni congiunti a un



20 – ROMA, PALAZZO DELLA VALLE – SOFFITTO DELLA SALA DELLE VITTORIE  
(foto Lorenzo Grieco)

ovale centrale con l'araldica cardinalizia. Nelle due campiture laterali le cornici perimetrano due cerchi con un rettangolo centrale. Al centro di tutte le figure geometriche, ad eccezione dell'ovale con lo stemma, sono affisse borchie bombate stellate e rilucenti di oro. Le superfici irregolari ritagliate tra le cornici hanno il fondo azzurro istoriato da racemi dorati. L'effetto compositivo è sorprendente per il contrasto tra geometrie elementari e perentorie e ornati sinuosi, lievi e guizzanti, debitori dei repertori fantastici delle grottesche.<sup>70)</sup>

Analogamente, in una delle sale del piano nobile della Cancelleria, il soffitto è anch'esso tripartito da travi di bordo e centrali, finemente intagliate con candelabre fitomorfe; i tre campi, a loro volta, sono suddivisi da specchiature rettangolari e quadrate il cui decoro è la rosa canina e l'immane stemma del cardinal Raffaele Riario (1461–1521).<sup>71)</sup>

Non raramente i soffitti adottano come materiale sussidiario la cartapesta, alla quale si ricorre per le figure tridimensionali e per gli ornati di dimensioni cospicue, in sostituzione dello stucco o del legno, troppo pesanti. Tra gli esempi più raffinati dell'uso estensivo della cartapesta spiccano gli elegantissimi

soffitti a scacchiera delle sale dei Fiumi (fig. 21) e della Calunnia, nella porzione antica della Villa Sforza poi della Rovere detta Imperiale a Pesaro (1529–1532) di Girolamo Genga. Nella prima la superficie del soffitto, tutta in cartapesta, è ripartita da stagette bianche punteggiate di ghiande d'oro, allusive alla quercia roversca, in 672 riquadri (21 × 32), alternativamente rossi e azzurri, in omaggio alla divisa cromatica di famiglia. Essi allogano alternativamente le iniziali in oro dei Duchi (FM– Francesco Maria e LE– Leonora), i loro emblemi e le loro imprese allegoriche. Lo schema si ripete nella Sala della Calunnia, dove le cornici bianche sono doppie e suddividono la superficie in 117 riquadri (9 × 13), ognuno dei quali ospita, nella consueta divisa cromatica di famiglia, emblemi dorati del Duca.<sup>72)</sup>

La cartapesta è mirabilmente utilizzata anche nello sfarzoso palcoscenico (1565) della navata della Basilica di San Giovanni in Laterano, dove Daniele da Volterra modella in cartapesta dorata un vivacissimo fregio con putti intrecciati a serti vegetali e creature mostruose.<sup>73)</sup> La semplice carta dipinta concorre anche alla decorazione dei fondi dei 63 lacunari ottagonali del soffitto (1490) dei *Semidei*, assegnata a Ber-



21 – PESARO, VILLA SFORZA POI DELLA ROVERE DETTA IMPERIALE – SOFFITTO DELLA SALA DEI FIUMI (1529-1532)  
 (da *La Villa Imperiale di Pesaro*, a cura di G. MARCHINI, Milano 1968, tav. XVII)

nardino di Betto, il Pinturicchio, per il cardinale Domenico della Rovere in una sala del suo palazzo, poi detto dei Penitenzieri, in Borgo (fig. 22). I fogli profilati a ottagono sono dipinti a imitazione del mosaico a tessere dorate, sulle quali si stagliano crea-

ture fantastiche tratte dai bestiari medievali e rappresentate con l'acribia del miniatore.<sup>74)</sup> L'aggregazione geometrica di ottagoni definisce campi romboidali interposti, ricalcando lo schema delle volte a concrezione della Basilica di Massenzio.



22 – ROMA, PALAZZO DI DOMENICO DELLA ROVERE, POI DEI PENITENZIERI  
PINTURICCHIO: SOFFITTO DEI SEMIDEI (1490)

(da *Pintoricchio il pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*,  
catalogo della mostra a cura C. ACIDINI, F. BURANELLI, C. LA MALFA, C. STRINATI, Roma 2017, fig. a p. 157)

Nel Quattrocento a Roma nei palazzi papali Vaticani, ma anche in quelli cardinalizi dei Santi Apostoli, San Marco o Venezia, San Pietro in Vincoli e Riario (poi Cancelleria) si affermano i soffitti a lacunari all'antica.<sup>75)</sup> Un magnifico pannello facente parte di un lacunare, di 2 × 2 m, con le insegne di papa Paolo II Barbo, frammento di un soffitto distrutto di Palazzo Venezia, è oggi esposto nel museo dell'antico palazzo papale (*fig. 23*).<sup>76)</sup>

Tra i primi esempi a Roma di cieli artificiali all'antica risplende quello a lacunari in stucco, e non in legno, della Sala delle Sibille nell'appartamento Bor-

gia dei Palazzi Vaticani, riferito a Pintoricchio e ai suoi aiuti, al servizio di Alessandro VI Borgia dal dicembre 1492, pochi mesi dopo l'elezione al pontificato dello spagnolo. Come è noto la conoscenza diretta che Pintoricchio ebbe degli scompartimenti all'antica è provata ancora oggi dalla sua firma graffita nella *Domus Aurea*.<sup>77)</sup>

Si affaccia sul cortile del Pappagallo, negli stessi Palazzi Vaticani, il cubicolo, risalente probabilmente a Nicolò V, dotato di un raro esempio di soffitto ligneo detto "a barca", suddiviso da staggette dipinte in campi quadrati, oggi ornati dalla quercia della Rove-

re, e interrotti al centro da una cornice mistilinea, che in origine serrava l'emblema papale Parentucelli, e ora inquadra l'immagine di San Pietro. Il piano orizzontale di copertura, perimetrato da un listello verticale di legno decorato da un nastro spiraliforme, è raccordato alle pareti da una fascia lignea concava, alta quattro moduli, da cui deriva la definizione "a barca".<sup>78)</sup>

In una manciata di decenni si affermano a Roma (e altrove) composizioni geometricamente variate e mistilinee, con ornati sfaccettati e rutilanti, capaci di amalgamare arti maggiori e arti congeneri (arte lignaria, plastica, *ars tornandi*, ecc.), carpenteria e ingegneria. In origine si afferma la scacchiera semplice, quale compare nella rigorosa articolazione del soffitto della Sala dei Cento Giorni, all'epoca denominata "Parco Maiori" nella Cancelleria.<sup>79)</sup> Il soffitto, impostato su 15 cassettoni (3 × 5), era in legno al naturale.<sup>80)</sup> Eseguito forse da tale maestro Antonio Saccone («falegname per lj sofitattj a rilievo») o da un non meglio identificato maestro Nicolò, entrambi in cantiere tra il 1512 e il 1514, esso è contrappuntato ossessivamente dalla rosa canina, emblema Riario (*fig. 24*).<sup>81)</sup> Il fiore spontaneo a cinque petali spunta tra le foglie d'acanto delle cornici dei lacunari; il pannello di fondo è circonvoluto da girali terminanti in rose canine, legate da fascette che serrano le bacche allungate del fiore. I tavolati di



23 – ROMA, PALAZZO VENEZIA  
PANNELLO DI UN SOFFITTO (DISTRUTTO) CON LE INSEGNE  
DI PAOLO II BARBO (200×200 CM)

(foto Lorenzo Grieco, Archivio Museo, 4067)



24 – ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA – LACUNARE CENTRALE DEL SOFFITTO DELLA SALA DEI CENTO GIORNI  
IN UNA FOTOGRAFIA SCATTATA PRIMA DELL'INCENDIO DEL 1940 (PARTICOLARE)

(foto Liliana Benassi)



25 – ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA – SOFFITTO DELLA SALA DEI CENTO GIORNI  
(foto Liliana Benassi)

fondo dei cassettoni sono ornati da una rosa a doppia corona di petali: il cassettone centrale accoglie lo scudo del cardinale, coronato dalla croce diaconale e dal galero con nappe. I lacunari sono delimitati da travi decorate a doppia onda intrecciata e contrassegnate all'intersezione da borchie circolari, intagliate con la rosa, che orna anche le robuste mensole di sostegno, aggettanti alla sommità delle pareti (fig. 25).

Una scacchiera a 35 lacunari (5 × 7) rettangolari di uguale dimensione e molto profondi, configura anche il soffitto della Sala (16 × 9 metri) delle Prospettive nella Villa di Agostino Chigi (1510 circa) detta più tardi Farnesina. In occasione dell'ampliamento della sala realizzato in un secondo tempo da Peruzzi, progettista della villa, intorno al 1518, la scacchiera del soffitto venne adeguata alla nuova dimensione con l'aggiunta di un rango di 5 lacunari e di due bande lignee piatte, inserite a sutura delle testate brevi. Il risultato è sconcertante per più ragioni: in primo luogo per la difformità metrica enfatizzata da quella decorativa. Infatti l'assito inserito a sutura della testata occidentale è piccolo e istoriato a palmette; quello nella testata opposta è maggiore e decorato con variazioni grafiche geometriche. Inoltre il lacunare centra-

le, dove campeggia lo scudo araldico, condivide le dimensioni degli altri cassettoni, non spiccando per preminenza dimensionale<sup>82)</sup> (fig. 26).

Ancora un soffitto (*ante* 1523) a crescita indifferenziata con l'araldica di Giuliano de' Medici è nella sala adiacente la loggia di Villa Madama.

Una scacchiera a cinque ranghi per tre viene allestita, probabilmente su progetto di Antonio da Sangallo, nella grande sala d'angolo del già citato Palazzo di Eurialo Silvestri, il cui perimetro irregolare costringe a un recupero della superficie totale attraverso un elemento triangolare. Al centro campeggia dipinto su tavole lo scorpione, stemma dei Silvestri e i gigli farnesiani con le insegne di protonotario apostolico, ruolo svolto da Eurialo, in attesa della nomina cardinalizia, che non giungerà.<sup>83)</sup>

Quasi contemporaneo al soffitto Chigi alla Farnesina è il cassettonato della sala del palazzo di Andrea della Valle, che ostenta invece una composizione geometrica del tutto diversa. Allestito dopo l'elevazione del committente a cardinale di Santa Prisca (1517), il sontuoso cassettonato sperimenta una composizione non ripetitiva e seriale.<sup>84)</sup> Quattro moduli di dimensione e di forma diverse si combinano nei nove casset-



26 – ROMA, VILLA CHIGI ALLA LUNGARA – BALDASSARRE PERUZZI: SOFFITTO DELLA SALA DELLE PROSPETTIVE  
(ASSIEME E PARTICOLARE)

(da *La villa Farnesina a Roma*, a cura di CH. L. FROMMEL, Modena 2014, Atlante, p. 194, fig. 195)





27 – ROMA, PALAZZO DELLA VALLE – SOFFITTO DELLA SALA GRANDE  
(rilievo mediante fotogrammetria digitale, Lorenzo Grieco)

toni del soffitto della Sala della Valle, che sarà sontuosamente affrescata negli anni seguenti. La disposizione del cielo ligneo è ispirata a un limpido sistema gerarchico: al centro il lacunare maggiore, rettangolare, incornicia ed esalta lo scudo del porporato; agli angoli sono inseriti quattro cassettoni quadrati, ai quali si alternano, a due a due, cassettoni rettangolari di due dimensioni diverse. I lacunari quadrati d'angolo sono perimetrati da una cornice intagliata a foglie d'acanto e da una seconda cornice piatta, dipinta a greche; sul fondo azzurro è affisso un classico rosone. I cassettoni rettangolari intermedi, oltre alla consueta cornice intagliata, sono circoscritti da una cornice piatta a grottesche e da un'ulteriore riquadratura intagliata a ovuli e dardi, al centro della quale volteggia un erotino alato, le cui estremità inferiori terminano a racemi e caulicoli. Le decorazioni a intaglio sono dorate, così come le doppie chiocciole dell'intradosso delle travi di partizione. La composizione è ravvivata da accese cromie blu e rosse, presumibile frutto dei drastici restauri novecenteschi (fig. 27).

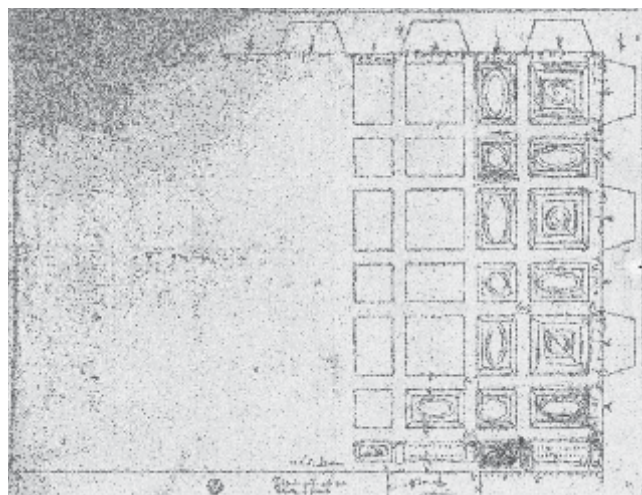
L'esaltazione del rango perseguita attraverso il fasto e le arti contrassegna la prodigalità artistica smisurata dei Farnese e si situa tra i fattori originari di afferma-

zione e diffusione delle sontuose e raffinate finiture dei palazzi: i camini farnesiani fanno scuola, non meno degli strabilianti soffitti all'antica che coprono le sale dei loro palazzi. Un ruolo strategico nell'affermazione dei soffitti monumentali all'antica svolge quello davvero stupefacente del Salone d'Ercole di Palazzo Farnese. Realizzato su disegno di Vignola, esso è databile alla metà del XVI secolo (fig. 28). L'opera, in legno di cipresso al naturale, è messa in opera da una squadra di carpentieri e legnaioli, tra cui spicca Marco da Cremona, attivo anche a Caprarola, e artefice del già ricordato soffitto cinquecentesco di San Lorenzo in Damaso, su incarico del cardinale Alessandro Farnese.<sup>85)</sup> Il soffitto della Sala d'Ercole è regolato da una limpida concezione gerarchica, focalizzata sullo stemma centrale del "Cardinalino di Sant'Angelo", ovvero il giovane Ranuccio Farnese, conosciuto dal toccante ritratto di Tiziano del 1542, oggi a Washington, National Gallery of Art. Lo schiacciante scudo Farnese mostra la tradizionale araldica farnesiana con i sei gigli, integrata con la croce diaconale e il galero cardinalizio che celebrano la dignità di porporato di Ranuccio.<sup>86)</sup> Una coppia di unicorni (simbolo di purezza e impresa del nonno, papa Paolo III) affianca lo scudo collocato al centro di un

lacunare a croce di Gerusalemme, che allude all'appartenenza di Ranuccio all'ordine gerosolimitano; la stessa che è evocata dalla croce di Malta che spicca argentea sul nero del mantello nel ritratto tizianesco. Il disegno della croce centrale genera e governa tutta la composizione geometrica del soffitto, articolata in tre campi principali. Quello centrale, contrassegnato appunto dalla croce, e due complementari nelle testate, cadenzati da due ranghi cassettonati: l'uno di tre lacunari, uno quadrato e due rettangolari, con inclusi due ovali; l'altro di cinque lacunari, quattro identici e quadrati e uno rettangolare con losanga inclusa, che segna l'asse longitudinale del soffitto. I lacunari, profondi fino a 2 m, hanno dimensioni maiuscole, che variano dai 3 ai 5 m di lato, in modo da rendere leggibile il decoro anche minuto, secondo l'avviso di Serlio. Vignola sottrae il passo geometrico del soffitto alla misura dei tagli delle finestre e dei sodi murari interposti, consapevole che le eccezionali dimensioni dell'ambiente (14,30 × 20,65 × 18 m di altezza) avrebbero assorbito percettivamente eventuali anomalie metriche. L'architetto inoltre svincola il soffitto anche dal ritmo delle capriate, alle quali esso era appeso e che sorreggevano il tetto. Quest'ultimo, progettato da Antonio da Sangallo il Giovane, era ordito da dieci robuste capriate, per ciascuna delle quali vennero registrati i tagli di legname e, laddove necessario, venne accuratamente disegnata l'interzatura fra elementi.<sup>87)</sup> Per la Sala di Ercole, tra il 1540 e il 1546, Antonio il Giovane aveva predisposto un suo progetto di soffitto cassettonato, dalla composizione molto semplice ed estensibile a piacere: una scacchiera di sei per nove quadranti, a passo doppio, in cui si alternavano cassettoni quadrati ad altri rettangolari (fig. 29).<sup>88)</sup> In questo progetto la tettonica muraria, con i cinque vani delle finestre su piazza Farnese e i tre su via del Mascherone, governa la composizione, che intrattiene un rapporto biunivoco con la logica costruttiva. Pertanto l'asimmetria della parete di testata, traforata da tre finestre affiancate da un ampio sodo murario verso l'interno, costringe Antonio a suturare il vacuo asimmetrico verso la parete interna, con un tavolato decorato da cartigli alternati a minuscoli cassettoni rettangolari, in maniera analoga a quella adottata da Peruzzi in seguito all'ampliamento della Sala delle Prospettive alla Farnesina Chigi. In tal modo l'asimmetria della parete si rispecchia nella partizione asimmetrica del soffitto. L'ipotesi di Sangallo è confermata da regole geometriche semplici, conseguenti alla logica della costruzione muraria e che consentono la crescita indifferenziata del soffitto nelle due direzioni. Essa però esclude l'autonomia formale e la preminenza estetica singolare del soffitto, per il quale infatti non contempla alcun fuoco centrale preminente. È evidente che il laccio costrittivo della coerenza tettonica obbliga a ripieghi di discutibile eleganza formale e legittima l'asservimento del soffitto all'edilizia. Al contrario uno schema aggregativo multiforme, come quello che adotterà Vignola, consente una libertà e una varietà di soluzioni ampia e originale, tale da attribuire a ogni singolo soffitto un carattere precipuo e del tutto autonomo.



28 – ROMA, PALAZZO FARNESE – JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA:  
SOFFITTO DELLA SALA D'ERCOLE (1550 CIRCA)  
(foto *Andrea Jemolo*)



29 – FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE (A1009r)  
ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: PROGETTO PER IL SOFFITTO  
A LACUNARI DELLA SALA D'ERCOLE A PALAZZO FARNESE IN ROMA  
(1540–1546, DISEGNO)  
(foto *Museo*)



30 – ROMA, PALAZZO MATTEI CAETANI – PIETRO PAOLO OLIVIERI: SOFFITTO DELLA SALA MAGNA (1598)  
*(foto Fondazione Camillo Caetani)*

Non è quindi casuale che questo secondo metodo prevalga rapidamente su quello semplicemente additivo a scacchiera, configurando innumerevoli soffitti monumentali, soprattutto dalla seconda metà del XVI secolo: come quelli delle camere nobili di Palazzo Farnese; degli appartamenti di Pio IV, Pio V, Gregorio XIII nei Palazzi Vaticani; delle sale di Palazzo Mattei Paganica; di Palazzo Torres Lancellotti a piazza Navona; di Villa Aldobrandini a Frascati e molti altri.<sup>89)</sup> Una magistrale combinazione di lacunari di dimensioni diverse è approntata nella Sala Magna (10 × 8 m) del Palazzo di Alessandro Mattei, oggi Caetani,

sull'angolo di via delle Botteghe Oscure, davanti alla scomparsa Santa Lucia dei Ginnasi.<sup>90)</sup> L'altezza della sala, che come di consueto ingloba due piani, raggiunge i 9 m: una dimensione eccessiva rispetto alla superficie del pur ampio vano. Non è escluso che proprio per attenuare tale squilibrio metrico si sia fatto ricorso a un fregio a doppia fascia, alto ben 4 m, dove Paolo Bril e Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio coniugano paesaggi ideali e vedute di Roma con allegorie religiose.<sup>91)</sup> L'altezza del fregio è infatti funzionale a quella del vano, come risulta chiaramente da numerose fonti. Per esempio a Palazzo Madama, nella

Sala attualmente detta della Firma, il fregio dedicato al cardinale Alessandro de' Medici, papa nel 1605 con il nome di Leone XI, è più basso di quelli delle altre stanze. Il fiduciario mediceo scrive esplicitamente che tali fregi sono «piccoli, perché li soffitti son più bassi de gl'altri». <sup>92)</sup> Tornando al palazzo di Alessandro Mattei, il sontuoso soffitto fa parte dei lavori di abbellimento promossi per celebrare pubblicamente l'elevazione di Gerolamo, figlio di Alessandro, a cardinale (1586) e poi a titolare della chiesa di San Pancrazio fuori le mura (1592). In queste circostanze il salone venne anche dotato di un monumentale camino posto tra le due finestre della parete orientale, sull'attuale via Caetani (rimosso in epoca imprecisata, ma del cui scasso rimane traccia nel muro, sotto l'intonaco). Data al 1598 l'incarico del soffitto allo scultore, ingegnere idraulico e architetto Pietro Paolo Olivieri che, in primo luogo, deve misurarsi con il perimetro irregolare della sala. <sup>93)</sup> Per temperare visivamente le anomalie e le difformità, Olivieri fa ricorso a una composizione a *quincunx*, con quattro cassettoni quadrati agli angoli e uno rettangolare centrale per lo stemma. Gli spazi rimanenti, laterali al cassettoni centrale, sono ripartiti in due coppie di lacunari minori, anch'essi rettangolari, ognuno pari a un quarto di quello centrale. I cinque lacunari grandi hanno una profondità significativamente maggiore dei quattro minori. L'ordito delle travi è decorato da un motivo "a chiocciola", ovvero a doppia onda intrecciata, intagliato in albuccio, un legno particolarmente duttile, il cui spessore è di 1,5 cm; <sup>94)</sup> ogni intersezione è contrassegnata da una borchia intagliata con un opulento grappolo di boccioli d'acanto in oro. Gli elementi decorativi sono fissati su una tavola (il cui spessore è di 1 oncia=1.86 cm) di albuccio, a sua volta inchiodata sui travicelli del «solaro vecchio». Al centro di ciascun lacunare è affisso un rosone di «diametro di palmi due e mezzo» ovvero di circa 56 cm, mentre agli angoli «quattro aguile» ricalcano l'emblema familiare (figg. 30-32).

Il contratto, siglato dal legnaiolo Giovanni Volpetta da Castiglione e dall'intagliatore Carlo Nuti, attesta che il nuovo soffitto fu montato in aderenza a un soffitto preesistente, del quale sono riutilizzate alcune modanature. Dunque si tratta in questo caso (non diversamente da molti altri) dell'aggiornamento di un vecchio soffitto, suggerito probabilmente sia dal cambiamento di gusto sia dall'esigenza di maggior fasto connessa al nuovo rango curiale del committente. <sup>95)</sup>

Al centro della composizione, il lacunare più profondo accoglie lo stemma — una scacchiera con l'aquila — coronato dal galero cardinalizio, con soggolo e fiocatura di nappe e sorretto da due efebici angeli di tiglio dorato. Il rosso del galero è laccato, e lo stesso soggolo, costituito da un grosso canapo, è irrigidito e tinto per immersione nella lacca rossa. Una lamina metallica, probabilmente d'argento e rivestita di lacca, si distende sulla tesa del galero producendo una superficie riflettente la luce dei candelieri. <sup>96)</sup> Il contratto per la doratura e per la pittura del soffitto, stipulato da Andrea de Bartoli da Caragnano,



31 – ROMA, PALAZZO MATTEI CAETANI  
PIETRO PAOLO OLIVIERI: SOFFITTO DELLA SALA MAGNA (1598)  
(foto Leonardo Baglioni)



32 – RENDERING DEL MODELLO 3D CON TECNICHE SFM  
DEL SOFFITTO DELLA FIG. 31  
(Leonardo Baglioni)



33 – ROMA, PALAZZO DELLA VALLE – SOFFITTO DEL PIANEROTTOLO DELLA SCALA D'ONORE CON FUNZIONE DI VESTIBOLO  
(rilievo mediante fotogrammetria digitale, Leonardo Baglioni e Lorenzo Grieco)

data al marzo del 1599, allorché evidentemente i lavori di intaglio e di montaggio sono conclusi e le impalcature non sono ancora state smontate.<sup>97)</sup> I documenti contabili dimostrano che il costo unitario della costruzione, intaglio e montaggio del soffitto, equivalgono, con buona approssimazione, a quelli della doratura e dipintura finale.

La postura a gambe incrociate dei due angeli reggitemma, qui ripetuti in controparte, è l'approdo di una sperimentazione iconografica che trova precedenti nei lacunari centrali del soffitto della navata di Santa Maria in Aracoeli realizzato (1571–1578) da Boulanger, per celebrare la vittoria di Lepanto. Non è la sola parentela che lega i due soffitti: anche i motivi a fogliami e racemi polilobati dei quattro cassettoni minori replicano i motivi decorativi dei lacunari cruciformi del soffitto dell'Aracoeli: la chiesa non casualmente è infatti soggetta al patronato della famiglia Mattei, che lì ha la cappella funeraria.<sup>98)</sup>

Ai soffitti a regolo del convento e a lacunari classici, si affianca un terzo tipo costituito da tavolati la cui superficie è scompartita da cornici o staggette. Questo tipo è meno costoso di quello a cassettoni e di esecuzione più rapida; inoltre si presta particolarmente ad ambienti di dimensioni ridotte e di altezza contenuta, quale è per esempio il pianerottolo con funzione di vestibolo del già menzionato Palazzo della Valle.<sup>99)</sup> Questo ambiente, databile intorno al 1517, anno della nomina cardinalizia del committente, esibisce un

apparato architettonico particolarmente aulico, che contrasta sia con le minuscole dimensioni del vano, sia con il ruolo apparente di spazio sussidiario della scala (fig. 33). Esso in realtà svolge la funzione di un vero e proprio vestibolo nobile, non diversamente da quanto si verificherà nella loggia del coevo palazzo di Cristoforo Stati e, pochi anni dopo, nelle logge del piano nobile dei palazzi, rispettivamente di Pietro e di Angelo Massimo; di Ludovico Mattei duca di Paganica (figg. 34 e 35); del prelado spagnolo Luis de Torres e di altri. Attribuito in termini convincenti a un progetto di Giuliano da Sangallo, il ricetto rettangolare di Palazzo della Valle ha le pareti maggiori articolate da due arcate all'antica in marmo statuario, sorrette da pilastri dorici semplificati e sovrastate da un'alta trabeazione, che grava su paraste dagli slanciati stilobati, sui quali sono affissi marmorei scudi araldici. I timpani delle arcate sono intarsiati da dischi porfiritici, che accendono cromatismi antichizzanti.<sup>100)</sup> La solennità dell'ancorché minuscolo ambiente, che funzionava probabilmente come vestibolo della sala grande, è enfatizzata da un fastoso soffitto di legno a due campate quadrangolari, al centro delle quali sono configurati due ottagoni, collegati tra di loro e con la cornice di bordo da ponti. Al centro degli ottagoni campeggiano due stemmi: il primo, orientato sulla direzione di approdo della rampa, è coronato da una mitra vescovile; il secondo, orientato verso l'antico ingresso della sala, è sovrastato da un cimiero cavalle-



34 – ROMA, PALAZZO MATTEI DI PAGANICA – DISEGNO DEL SOFFITTO DELLA LOGGIA  
(da LETAROUILLY, *Édifices ...*, cit., vol. III, pl. 313)

resco. La partizione del tavolato è affidata a larghe fasce leggermente rilevate, impreziosite da meandri dipinti e da rosette alternate a borchie dorate in spiccato rilievo.

Un soffitto misto a tavolati con grottesche e a lacunari ottagonali con fiori di distillata eleganza abbellisce la camera da letto di Agostino Chigi, illustrata dagli affreschi delle *Nozze di Alessandro Magno e Rossane* di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma nella celebre Villa alla Lungara (fig. 36).<sup>101)</sup> Sul soffitto, impostato su una cornice con toro, dentelli e gola, sono inchiodati due sequenze concentriche di specchiature. Quella esterna alterna otto ottagononi profondamente alveolati con fiore centrale con otto specchiature rettangolari,



35 – ROMA, PALAZZO MATTEI DI PAGANICA, LOGGIA  
(PARTICOLARE DEL SOFFITTO)

(da A. HAASE, *I soffitti lignei di Palazzo Mattei di Paganica*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Roma 1996, p. 324)



36 – ROMA, VILLA CHIGI ALLA LUNGARA – SODOMA: CAMERA DA LETTO DI AGOSTINO CHIGI  
(da *La villa Farnesina ...*, cit., p. 225, fig. 254)

dipinte a grisaglie con scene mitologiche (fig. 37). Quella interna replica le stesse geometrie in dimensione ridotta e senza profondità; il centro è enfatizzato da una corona augurale dorata di frutta e foglie, che aureola lo stemma: originariamente quello di Agostino, sostituito dopo il 1861 da quello di Salvador Bermúdez de Castro duca di Ripalda (1817–1883), temporaneo proprietario della villa. I poligoni sono connessi da cornici a ponte istoriate da greche d'oro su fondo turchino; le specchiature intermedie, geometricamente irregolari, su fondo rosso e blu, sono istoriate da minute e pervasive grottesche. L'impegno pittorico del soffitto è riferito a Maturino e Polidoro da Caravaggio, celebri illustratori di facciate, orchestrati da Peruzzi. Alla mano di Baldassarre sono attribuite le

rarefatte grottesche su fondo chiaro che decorano il singolarissimo soffitto a volta di tavole del ricettino rettangolare che, nell'ala orientale del piano nobile, collega la Sala delle Prospettive alla scala per il mezzanino superiore e per il Belvedere.<sup>102)</sup>

Il tipo di soffitto a tavolato semplice o ibridato con lacunari, richiede una lavorazione più semplice e rapida di quello classico a lacunari: per questa ragione, probabilmente esso gode di grande diffusione. Anche negli appartamenti di Paolo III Farnese a Castel Sant'Angelo, per le stanze di Amore e Psiche e di Perseo sono stati allestiti simili soffitti.<sup>103)</sup> Realizzati da Francesco Tizzone da Caravaggio e da Gerolamo detto il Bologna, come testimoniano i pagamenti del 1544 e 1545, i tavolati delle sale farnesiane sono com-



37 – ROMA, VILLA CHIGI ALLA LUNGARA – BALDASSARRE PERUZZI:  
VOLTA IN LEGNO DEL RICETTINO DI COLLEGAMENTO TRA LA SALA DELLE PROSPETTIVE E LA SCALA  
(da *La villa Farnesina ...*, cit., p. 249, fig. 290)

partiti da sottili cornici secondo geometrie variate e capricciose.<sup>104</sup> Nella Sala di Amore e Psiche (7,30 × 5,20 m) il soffitto è suddiviso in nove campiture da cornici continue: al centro e agli angoli esse disegnano campi ovali, di cui quello centrale ha dimensioni maggiori, alternati a specchiature quadrate e rettangolari.<sup>105</sup> Al centro impera un grande scudo farnesiano con le insegne pontificali; nei pannelli quadrati sono modellati in rilievo i liocorni che purificano l'acqua di una fontana (allegoria della Purezza che assicura la vittoria sulle avversità); in quelli ovali risaltano i tre gigli azzurri legati da un nastro epigrafato e sovrastati dall'arcobaleno: sono tutte imprese personali del papa Farnese, mentre i colori dominanti blu e oro sono la divisa cromatica di famiglia. Nei sedici campi

irregolari residui, su fondo oro, sono istoriate sinuose grottesche e scene mitologiche (figg. 38 e 39). Nella Sala di Perseo (5,20 × 9,40 m) al centro è un astroide, i cui lati curvilinei si saldano in continuità con le cornici di due campi quadrati; sul perimetro sono concatenati sei astroidi, quattro quadrati angolari e due rettangoli.<sup>106</sup> Nel partimento centrale si slancia in rilievo su fondo oro l'impeto dinamico dell'Arcangelo Michele, la cui policromia è impreziosita da inserti dorati e argentati; nelle due specchiature centrali, un camaleonte e un delfino, anch'essi imprese personali di Paolo III, commentati dal motto *festina lente*, intrecciano le appendici caudate. Nelle altre specchiature i gigli azzurri si alternano a putti bicaudati; sul tavolato di fondo sono disseminati motivi a grottesca (fig. 40).



ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, APPARTAMENTO DI PAOLO III FARNESE:

38 – FRANCESCO TIZZONE DA CARAVAGGIO E GEROLAMO DETTO IL BOLOGNA: SOFFITTO DELLA SALA DI AMORE E PSICHE (1544-1545)

39 – PARTICOLARE DEI LIOCORNI CHE PURIFICANO L'ACQUA DI UNA FONTANA

*(foto Lorenzo Grieco)*





40 *a-b* – ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, APPARTAMENTO DI PAOLO III FARNESE, SALA DI PERSEO  
FRANCESCO TIZZONE DA CARAVAGGIO E GEROLAMO DETTO IL BOLOGNA: PARTICOLARI DEL SOFFITTO (1544–1545)  
*(foto Lorenzo Grieco)*





41 – ROMA, PALAZZO CAPODIFERRO SPADA – SOFFITTO DELLA SALA DI CALLISTO  
(foto Archivio del Bollettino d'Arte)

Questi schemi geometrici e figurati derivano tutti da esempi antichi, che vivacizzavano volte a stucco oppure dipinte e che in epoca rinascimentale sono soggetti a trasposizioni su tavolati lignei, come si vede per esempio nei soffitti cinquecenteschi di ben tre sale del palazzo quattrocentesco di Giacomo Mattei, su piazza Mattei. Essi sono articolati da cornici in otto campi geometrici (rettangolari, ovali, ottagonali, romboidali) governati e distribuiti da una specchiatura centrale.<sup>107)</sup> Analoghi motivi contrassegnano alcune sale del palazzo del cardinale Girolamo Capodiferro, tra cui quella particolarmente fastosa di Callisto, dove, intorno al campo ottagonale centrale, che oggi mostra le insegne cardinalizie degli Spada in sostituzione di quelle originarie dei Capodiferro, si alternano specchiature rettangolari (con dipinti) e circolari (con rosoni); nello stesso palazzo tavolati sono nelle sale di Perseo, delle Stagioni, di Achille, di Enea. Anche in questo caso le superfici di risulta esibiscono raffinatissime grottesche (figg. 41 e 42).<sup>108)</sup>

Interessante è la variante per i soffitti di due sale al pianterreno di Palazzo Taverna con gli stemmi dei Gabrielli di Gubbio che acquistano nel XVII secolo: si tratta di un tavolato, sul quale staggette di pochi centimetri definiscono ottagoni e rombi, rettangoli e losanghe ma che, tuttavia, ha lacunari estroflessi (figg. 43 e 44).<sup>109)</sup>

Un tavolato scompartito copre anche la loggia-vestibolo (8,75 × 3,40 m) del piano nobile del già rammen-

tato palazzo di Pietro Massimo alle Colonne, dove le tavole di quercia sono divise da cornici rilevate e modanate in tre campi quadrangolari, corrispondenti alle campate del loggiato ionico trabeato. Ognuna delle tre partizioni è suddivisa in campi assoggettati a un esagono centrale, la cui geometria governa le partizioni sussidiarie. L'esagono sull'asse trasversale della loggia, che corrisponde all'ingresso della sala, ne segnala l'eminenza cerimoniale tramite lo scudo araldico; gli esagoni laterali sono decorati da una articolata figurazione a grottesche. Lo schema geometrico incentrato su un poligono focale, annovera numerosissimi esempi antichi, riferiti sia a soffitti piani che a volte, che a pavimenti musivi. La fungibilità del disegno tra pavimenti e soffitti, indipendentemente dai materiali adottati, come abbiamo già ricordato, è organica alla cultura antiquaria rinascimentale<sup>110)</sup> (figg. 45–47).

Il disegno del piccolo e prezioso soffitto di Palazzo Massimo alle Colonne rimanda a quello della loggia di Palazzo Mattei Paganica (dopo 1541), aggiornato nel 1643 con le insegne di Giuseppe Mattei Orsini, in sostituzione di quelle del committente Ludovico Mattei. Ridipinto e dorato nell'ottobre del 1656 da Francesco Franchi, con colori diversi rispetto agli originali, con «il meglio verde che si troverà», solo nel 1982, nel corso di un restauro, ha recuperato l'azzurro originario.

Esempi spettacolari di soffitti a tavole con pseudo lacunari, datati alla seconda metà del XVII, si hanno nelle sale delle Divinità, dell'Aurora e degli Elementi

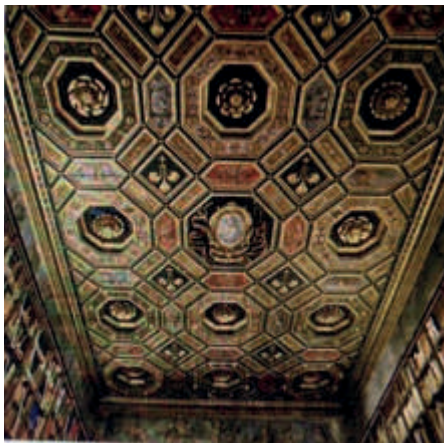


42

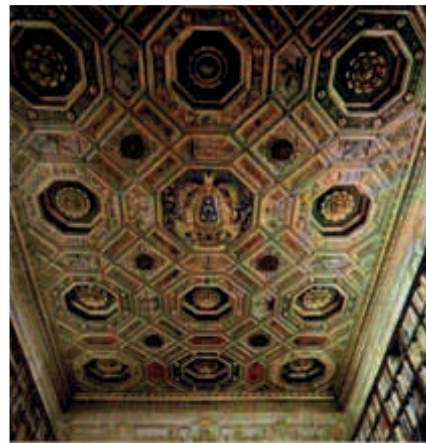
42 – ROMA, PALAZZO CAPODIFERRO SPADA – SOFFITTO DELLA SALA DI AMORE E PSICHE

43 e 44 – ROMA, PALAZZO ORSINI TAVERNA A MONTEGIORDANO – SOFFITTI DI DUE SALE AL PIANO TERRA

*(foto Archivio del Bollettino d'Arte)*



43



44



45 – ROMA, PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE  
SOFFITTO DELLA LOGGIA  
(foto Claudia Conforti)



46 – ROMA, PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE  
DISEGNO DEL SOFFITTO DELLA LOGGIA  
(da LETAROUILLY, *Édifices ...*, cit., vol. III, pl. 293)

al piano nobile di Palazzo Corcos Boncompagni. Realizzati dal legnaiolo Giuseppe Lupi, su progetto di Giovan Antonio De Rossi, i monumentali soffitti dalle geometrie variate e composite furono dipinti dal pittore reatino Carlo Cesi, cui spettano anche gli eleganti fregi che commentano i temi allegorici celebrati nel soffitto. Questa ampia impresa decorativa, che rifigurò integralmente il piano nobile del palazzo, fu intrapresa da Pietro Corcos Boncompagni per celebrare il matrimonio dell'unica figlia Maddalena con Filippo Camerata. I rifacimenti dei soffitti richiesero circa tre anni, dal 1661 al 1664, per un ammontare di oltre 1340 scudi.<sup>111)</sup> L'impegno di tempo e di risorse richiesti dai lavori è prova della persistente vitalità funzionale e rappresentativa dei soffitti lignei anche in pieno Seicento, allorché le coperture a volte affrescate o decorate con ornamenti e capricci di stucco nivo e dorato forniscono soluzioni meno costose dei cassettoni, di più rapida esecuzione e aggiornate al nuovo gusto barocco (fig. 48).

Lo provano, tra gli altri, le vicende costruttive di Palazzo Madama. L'oneroso allestimento *ex novo* o di aggiornamento di ben otto soffitti lignei, nell'ala verso Palazzo Giustiniani, da allora detta «apparta-

mento soffittato», fu realizzato per «obedire e conservare il vecchio», come afferma il fiduciario medico.<sup>112)</sup> Nel 1639 fu proposto al granduca di Firenze di coprire la sala e le restanti sette stanze «fatte di pianta», cioè costruite *ex novo*, con volte anziché con soffitti lignei: infatti le «volte sono tanto usate per la maestà che rendono alli palazzi, oltre al vantaggio della spesa e alla facilità con che si concludano».<sup>113)</sup> La decisione fu supportata da un duplice preventivo per la copertura della sala dell'architetto Maruscelli, che mostrava con le cifre l'indiscutibile convenienza economica della volta rispetto al soffitto ligneo.

Gli intagli, i commessi minuti, le cornici a ovuli e dardi, a fusarole e perle, lasciano interstizi in cui si annida la polvere. Possiamo ipotizzare che la rimozione di queste velature fosse affidata alle code di volpe, che infisse in lunghe pertiche e con l'aiuto di scale a pioli, servivano per rimuovere la polvere, sia dalle superfici bianche o dipinte delle volte, che dagli stucchi e dai cassettoni dei soffitti, qualora le altezze non fossero eccessive. Probabilmente parte della manutenzione poteva svolgersi dall'estradosso del soffitto, i cui moduli compositivi erano in parte removibili.



47 – ROMA, PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE – SOFFITTO DELLA LOGGIA  
(foto Claudia Conforti)

Sappiamo da numerosi documenti quanto i soffitti fossero danneggiati dai fumi di combustione dei camini, dei bracieri e dei lumi. Gli ori e gli argenti perdevano la loro lucentezza; l'azzurro la sua trasparenza; il rosso incupiva nel marrone. Per queste ragioni i legni dei soffitti erano soggetti a periodiche puliture, che in realtà finivano spesso in azioni radicali di ridipintura, con stesure di colori molto più accesi di quelli originali, in modo da potenziarne la visibilità dal suolo. È quanto accade per esempio al soffitto cinquecentesco del salone di Palazzo Mattei Paganica, che nel 1657 è rinfrescato da Marco Antonio Inverni, rinnovando le dorature e aggiungendo nuove coloriture bianche e rosse.<sup>114)</sup> Anche lo sfarzoso soffitto della sala grande di Palazzo Mattei Caetani fu

appesantito da stesure cromatiche improprie, da cui è stato liberato solo dal recente restauro (2015) condotto da Gioia Alessandri.<sup>115)</sup>

Un'ulteriore alterazione dei soffitti è conseguente ai passaggi di proprietà dei palazzi, che comportano la sostituzione dell'araldica: provvedimenti che lasciano tracce vistose, come dimostrano per esempio, i soffitti di Palazzo Capodiferno, una volta passato in possesso degli Spada o la clamorosa appropriazione araldica del soffitto dello Struzzo nella sala omonima di Palazzo Madama. Il fastoso cielo intagliato, datato all'epoca di Madama Margherita d'Austria (1522–1586), nel 1638 per ben due mesi fu sottoposto a lavori di "abbellimento", per renderlo degno del fasto della sala destinata all'Udienza del cardinal Carlo.<sup>116)</sup> Il cassettonato a



48 – ROMA, PALAZZO CORCOS BONCOMPAGNI – GIOVAN ANTONIO DE ROSSI: SOFFITTO DELLA SALA DELLE DIVINITÀ (1661–1664)  
 (da L. GIGLI, *La decorazione del piano nobile*, in L. GIGLI, E. UTTARO, *Palazzo Boncompagni Corcos a Monte Giordano. Programmi e immagini*, Roma 2003, fig. 72)

scacchiera, con lacunari rettangolari, scompartiti da travi rivestite da un motivo a doppia chiocciola dorato, esibisce al centro su un fondo aureo ad imitazione del mosaico, uno struzzo dorato, simbolo della Giustizia, dunque coerente con la destinazione a udienza della sala. In realtà si tratta di una divisa araldica farnesiana, che spicca al centro della volta dello studiolo di Paolo III in Castel Sant'Angelo e in alcuni ambienti di Caprarola, riadattata con l'inserimento della corona granducale e dello scudo Medici alla celebrazione dei nuovi abitanti.

Un'ultima considerazione sul carattere 'pubblico' e non esclusivamente domestico dei soffitti monumentali e dei loro fregi nelle sale grandi denominate correntemente dei palafrenieri o delle lance spezzate. La gran parte di esse godeva di un'altezza pari a due piani del palazzo ed era illuminata da due ranghi sovrapposti di finestre: quello superiore di norma si apriva alla quota o subito sotto al fregio. La doppia altezza delle sale svuotava una parte cospicua dell'edificio, facendone una singolare piazza coperta, un vano enorme che provocava difficoltà distributive (e costruttive) da sanare attraverso abili inserimenti di scale e di gallerie. Le eccezionali dimensioni delle sale (una delle più contenute è quella del Palazzo di Ange-

lo Massimo che si estende per 85 mq, mentre la più vasta, la Sala d'Ercole di Palazzo Farnese, è pari a 295 mq!) impongono di sacrificare alla rappresentazione del fasto e della prodigalità una porzione rilevante di spazio, che potrebbe assolvere egregiamente all'ospitalità dei membri della corte, perennemente alla ricerca di ambienti consoni all'agio e al rango. I carteggi degli ambasciatori delle corti italiane a Roma ridondano di lamentele per l'insufficienza di stanze adeguate al numero, spesso esorbitante, dei membri della corte. A Palazzo Madama, per esempio, agli inizi del Seicento una parte delle «stanze per corteggiani (...) sono fatte ad uso di celle de frati, di legname che hanno tramezzate le stanze».<sup>117)</sup> Scelte logistiche di emergenza come questa sono in apparente contraddizione con la prodiga esibizione di spazio della sala a doppio volume. Evidentemente le motivazioni di questa scelta eccedono l'economia spaziale e pertengono al dominio del simbolico, all'imperativo del giusto comparire. La sala doveva suscitare la stupefatta meraviglia dei visitatori, che rimanevano assoggettati dalla grandezza, confrontabile solo con quella delle chiese; dallo sfarzo degli arredi fissi e mobili; dalle figurazioni rutilanti degli affreschi (si pensi alla sala di Palazzo Lancellotti con le dirompenti prospettive illu-

sorie di Agostino Tassi!).<sup>118</sup> Se è ovvio che queste sale svolgevano un ruolo nevralgico nell'attestazione del rango del proprietario del palazzo, che si compiaceva di condividere con eletti ospiti e visitatori le sontuose meraviglie del suo spazio domestico, meno evidente è la visibilità a scala urbana di questi ambienti e il conseguente ruolo "pubblico" che essi svolgevano. Allora, come ora, la grande altezza dei soffitti delle sale consente a chi passeggia dopo il tramonto nelle strade di Roma rinascimentale e barocca di godere, alzando gli occhi ai piani nobili degli antichi palazzi, della vista da sotto in su dei fregi dipinti e dei lacunari intagliati e dorati dei soffitti, che rivelano interni festosi e regali, in contrasto con involucri murari austeri e solenni.

*Questo studio è stato compiuto congiuntamente dalle Autrici, che hanno discusso ogni aspetto e ogni ipotesi, fino ai dettagli più minuti; per motivi meramente accademici si attesta che la redazione della prima parte del testo spetta a Claudia Conforti, mentre dal paragrafo Geometria, differenza e ripetizione fino alla fine a Maria Grazia D'Amelio.*

1) J. LE GOFF, *A la recherche du temps sacré*, Paris 2014, p. 106; O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna, secoli XV–XVIII*, Roma 2017, in part. cap. I.

2) Sono innumerevoli gli esempi classici, tardoantichi e medievali di ambienti sacri e secolari con soffitti assimilati a cieli stellati, a cominciare dalla Sala Ottagonale della *Domus Aurea*, costruita sul modello della *coenatio praecipua rotunda*, il cui soffitto girava continuamente come il cielo, alla cupola stellata del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Alla traslazione architettonica della metafora cosmologica, che traduce il soffitto in cielo, è dedicato il cap. X, *Ceiling like the sky* di W.R. LATHABY, *Architecture, Mysticism and Myth*, London 1891, che ripercorre la dimensione mitologica e archetipica della metafora edilizia.

3) A. FROVA, *Due lastre marmoree "cassettate" e la decorazione dei soffitti in età romana*, in *Ubi palatio dicitur*, a cura di D. MASSIMILIANO, R. CASSANELLI, Cinisello Balsamo 1999, pp. 47–52. Vedi anche F.W. DEICHMANN, *Kassettendecken*, in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, pp. 83–107.

4) M. LAVENU, V. MATAOUCHÉK, *Dictionnaire d'Architecture*, Bordeaux 1999, *ad vocem*.

5) L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, trad. it. G. ORLANDI, a cura di P. PORTOGHESI, Milano 1966, libro I, cap. XI, vol. I, pp. 76 e 77; *ivi*, libro III, cap. XII, vol. I, pp. 226 e 227: (...) *parique ratione pavimentum tegulasque corticem esse extimum, coelum vero tecti, quod supra caput pendeat* (...).

6) F. BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681, alla voce "Cielo" scrive: «E Cielo dicesi la parte superiore di molte cose; onde Cielo per Palco (V. Palco) e Cielo del forno, e Cielo di Carrozza etc.».

7) La parola cielo torna ripetutamente nei documenti relativi al Baldacchino di San Pietro, pubblicati da O. POL-LAK, *Die Kunsttätigkeit Urban VIII. II: Die Peterskirche in Rom*, a cura di D. FREY, Wien/Brünn 1931, ristampa Hildesheim 1981, p. 385.

8) A. AVERLINO (Filarete), *Trattato*, XXV, pp. 696, 697 e 702, in <http://fonti-sa.sns.it/> (cons. 11.09.2016).

9) E.S. PICCOLOMINI (Pio II), *I Commentari*, trad. it. a cura di G. BERNETTI, 5 voll., Siena 1972–1976, III (1973), p. 220.

10) *Premier Livre de Geometrie*, in *Il Primo Libro d'Architettura di Sabastiano (sic) Serlio, Bolognese*, Paris 1545, in *L'architettura. I libri I–VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. FIORE, 2 voll., Milano 2001, I, p. 21v.

11) Consulta [http://vocabolario.sns.it/html/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html) (cons. 19.10.2015).

12) 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, cit.*, I, p. LXXV. Vedi le tavole a corredo del capitolo a pp. LXXIIIv–LXXIIIr. A Venezia, anche per rendere più leggeri i componenti degli edifici, nei soffitti erano tele; è del 2016 la notizia della vendita da Christie's di una tela di Giorgio Vasari che raffigura la *Speranza* (1541–1542) che era in origine parte del ciclo del *Trionfo delle Virtù* nel soffitto ideato e dipinto da Vasari per Palazzo Corner Spinelli. Per il tema: G. MANIERI ELIA, *La "Fede" di Giorgio Vasari e il soffitto della "Camera nova" in Palazzo Corner Spinelli*, in *Ricche Minere*, 1, 2014, 1, pp. 71–79.

13) BALDINUCCI, *Vocabolario ...*, *cit.*, alla voce "Palco" scrive: «Quella copertura della fabbrica, che è di superficie piana, e non serve a stare nella parte più alta dell'edificio per ricever le piogge; ma stando sopra il capo degli abitatori nella parte di esso edificio, sostiene il pavimento e solaio nella parte superiore. Chiamasi il palco dagli Architettori col nome di Cielo».

14) AVERLINO (Filarete), *Trattato, cit.*, XXV, pp. 696, 697 e 702, in <http://fonti-sa.sns.it/> (cons. 11.09.2016).

15) Il termine soffitto indica la superficie inferiore del solaio; la stessa parola è usata, impropriamente, per indicare la *soffittatura* o la *controsoffittatura*. Nel primo caso, gli spessori cambiano in relazione agli effetti ricercati; per esempio, in una piccola sala (4,5 m per lato) al primo piano di Palazzo Altemps a Roma, lo spessore del solaio con l'ammattonato raggiunge i 60 cm, con una profondità dei cassette-toni di 20 cm.

Quando il "cielo" dell'ambiente non coincide con l'intradosso del solaio ma è un elemento appeso (*controsoffittatura*) gli spessori aumentano. La *controsoffittatura* è vincolata al solaio mediante *telaietti di panconcelli*, adattabili al passo delle travi principali. Sempre a Palazzo Altemps, nella Sala della Duchessa (5,5 m per lato), il controsoffitto realizzato nel XVII secolo (lacunari profondi 35 cm), insieme a un solaio alla senese (del XV secolo) al quale esso è appeso, raggiungono lo spessore di 85 cm, in F. DE CESARIS, *Solai in legno e manutenzione strutturale*, in *Manuale del Recuperato del Comune di Roma*, a cura di F. GIOVANETTI, II edizione ampliata, Roma 1997 (ed. cons. 2000), pp. 181–214.

16) F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975 e più recentemente M. CARTA, *La città come narrazione e il soffitto dello Steri come dispositivo mnemonico*, in *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo*, a cura A.I. LIMA, 2 voll., Bagheria, Palermo 2015, I, pp. 145–153. Il soffitto è annoverato da M.G. AURIGEMMA, *Soffitti lignei dipinti*, in *Studi Medievali e Moderni*, 15, 2011, 1–2, pp. 337–361, tra i più pregevoli esempi trecenteschi di soffitti decorati.

17) Th. CRÉPIN-LEBLOND, *Anne de Montmorency: 15 mars 1493 – 12 novembre 1567; un homme de la Renaissance*, Paris 2014; H. OURSEL, Th. CRÉPIN-LEBLOND, *Musée national de la Renaissance. Château d'Écouen*, Paris 2006, pp. 29–34 e 122–124.

18) La collaborazione del Cavalier d'Arpino con Agostino Tassi è registrata da Giovambattista Passeri (G. PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, Roma 1772, ristampa anastatica A. Forni, Bologna 2000, pp. 106 e 107). Si deve tuttavia a P. CAVAZZINI, *New documents for Cardinal Alessandro Peretti Montalto's frescoes at Bagnaia*, in *The Burlington Magazine*, 135, 1993, pp. 316 e 327, la pubblicazione dei pagamenti, l'accertamento degli autori e l'identificazione delle maestranze specializzate, come lo stuccatore Bazzichelli che il 30 maggio 1614 riceve la cospicua somma di novecento scudi! Le autrici ringraziano Patrizia Cavazzini per l'attenzione e la generosità con cui ha seguito il nostro lavoro.

19) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit., libro III, cap. XII, vol. I, pp. 228 e 229. Anche Francesco di Giorgio Martini si sofferma su tali appoggi che chiama «tigrati», in *Trattati di Ingegneria e architettura militare*, a cura di C. MALTESE, Milano 1967, 2 voll., I, pp. 91–95, tav. 39.

20) Il fregio dipinto nei palazzi romani, come altrove, ha di norma cadenze iconografiche che assecondano quelle geometriche dell'ordito del soffitto: si veda *Frisés peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Atti del Colloquio Internazionale *Il fregio dipinto nelle decorazioni romane del Cinquecento*, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 16–17 dicembre 2011, a cura di A. FENECH KROKE, A. LEMOINE, Paris 2016. Un esempio precoce e stupefacente di fregio plastico si ha nella Sala delle Virtù del Palazzo ferrarese di Schifanoia, approntato, secondo i documenti, nel 1467 da Domenico di Paris, scultore e *intarsiator lignaminis* al servizio degli Este, si veda M. FERRETTI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991.

21) La sequenza di paesaggi e di scene mitologiche, il cui svolgimento orizzontale asseconda l'andamento delle pareti e dello spazio, per esempio nelle *ambulationes*, è ricordata da VITRUVIO, *De Architectura*, libro VII, cap. V, 2: (...) *pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes (...) etc.*

22) Si veda in proposito il contratto del 1588 tra il cardinale Alessandrino Michele Bonelli e i falegnami Giacomo Pomis e Giuseppe Sardi per il palazzo a piazza Santi Apostoli (oggi Palazzo Valentini), nel quale, oltre al legname «stagionato e ben solido non gentile non capilloso ne nodoso (...) et senza difetti», si menzionano «chiodi e colle attinenti e appropriate alli lavori», in M.C. COLA, *Palazzo Valentini a Roma*, Roma 2012, documenti IV, 20, p. 214.

23) Sulla ricerca dei tronchi di altezza adeguata alla lunghezza delle travi di copertura delle grandi fabbriche si legga quanto scrive Erwin Panofsky sull'abate Suger che, accompagnato dai suoi carpentieri, vaga nelle « (...) vocchie, folte, recessi spinosi impraticabili» della valle della Chevreuse e in meno di un giorno si assicura le 12 lunghissime travi necessarie alla copertura della Basilica di Saint-Denis: in E. PANOFSKY, *Suger abate di Saint Denis*, in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955, trad. it., *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 142 e 143.

La notizia delle travi per Palazzo Farnese fu gentilmente segnalata alle autrici da Michel Gras, che ringraziamo anche per avere ripetutamente sollecitato e incoraggiato

questo studio: l'informazione in N. GRASSI, *Notizie storiche della provincia della Carnia*, Udine 1782, p. 24. Il Grassi la trae presumibilmente dall'umanista Jacopo Valvasone di Maniago che in un manoscritto sul Friuli e la Carnia ricorda come dai boschi della Carnia furono inviati, per tramite di Bertrando Lusanna, a Paolo III ben 20 larici, di 4 piedi di diametro (cioè circa 1,5 m) e di 19 e 21 passi di lunghezza (oltre 30 m!), per la Basilica di San Pietro e per Palazzo Farnese, in [http://archiviodistatoudine.beniculturali.it/inventari/GVM\\_breve\\_informazione\\_Patria\\_Friuli.pdf](http://archiviodistatoudine.beniculturali.it/inventari/GVM_breve_informazione_Patria_Friuli.pdf), pp. 98 e 99 (cons. 28.12.2016). Ringraziamo Donata Battilotti che ci ha segnalato il manoscritto e il sito di consultazione.

24) E. FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, in *Palazzo Madama*, Roma 2005, p. 70, n. 135. Sul trasporto del legno dalle foreste casentinesi dell'Opera di Santa Maria del Fiore si veda 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*, 2015, *Gli anni della Cupola – Studi*, Berlin-Firenze 2015, in [http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/STUDIES/studies\\_ita.html](http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/STUDIES/studies_ita.html) (cons. 28.12.2016).

25) Rimane copiosa traccia di questo collezionismo nelle raccolte antiquarie ancora oggi esposte nei cortili dei palazzi, nei chiostri e nei lapidari delle basiliche romane: da San Giovanni in Laterano a Sant'Agnese fuori le mura.

26) Sul frontespizio della sua *Regola delli Cinque Ordini di Architettura* (s.d., ma 1562) Jacopo Barozzi da Vignola appone l'autoritratto incorniciato da un'edicola classica con il timpano spezzato, inquadrata da una cornice in profondità, i cui stipiti sono modellati da nicchie e l'intradosso dell'architrave esibisce un disegno a lacunari quadrati, poligonali e cruciformi, ispirato a quello dei mosaici tardoantichi del Mausoleo di Santa Costanza, erroneamente noto come Tempio di Bacco.

27) Nel 1825 l'affresco venne staccato e trasferito ai Musei Vaticani: J. RUYSSCHAERT, *Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471–1481)*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Atti del convegno, Savona 1985, a cura di S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 1989, pp. 33–37.

28) *Arcuatis columnationibus debentur columnae quadrangulae*, prescrive ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit., libro VII, cap. XV, vol. II, pp. 642 e 643.

29) A. HAASE, *Stanza di Amore e Psiche e stanza del Perseo: i due soffitti lignei*, in *Archivum Arcis*, 1, 1987, pp. 17–49; B. CONTARDI, *I superstiti soffitti farnesiani di Castel Sant'Angelo*, *ibidem*, pp. 50–57; G. COLALUCCI, *Il restauro dei soffitti della stanza di Perseo e della stanza di Amore e Psiche e degli affreschi del Corridoio "pompeiano"*, *ibidem*, pp. 58–69; F. RAGAZZO, *Analisi propedeutiche al restauro dei solai lignei di Palazzo Farnese a Roma*, in *Soffitti lignei*, a cura di L. GIORDANO, Atti del convegno internazionale di studi, Università di Pavia, 29–30 marzo 2001, *Quaderni di Artes/1*, Pisa 2005, pp. 221–240; F. CANTELM, *"Restauro" della volta e del soffitto in legno del Battistero Lateranese in Roma nel XVII secolo. Osservazioni e documenti*, in *Conservation of Historic Wooden Structures*, a cura di G. TAMPONE, Proceedings of the International Conference, Firenze 22–27 febbraio 2005, 2 voll., Firenze 2005, I, pp. 458–468.

Contraddicono il diffuso disinteresse per il tema il volume curato da GIORDANO, *Soffitti lignei*, cit.; precedentemen-

te: A. MELANI, *L'arte nell'Industria. Lavori di legno e pastiglia, lavori di metallo, lavori di pietra, marmo, alabastro, ceramica, mosaico, vetro, lavori di osso e avorio, lavori tessili, carte da parati e cuoi decorati, ricami, pizzi, cartelloni, stampe, ecc.*, 3 voll., Milano 1907, II, pp. 33–36 e III, tavv. VI–VIII; A. COLASANTI, *Volte e soffitti Italiani*, Milano 1923; A. MELANI, *L'ornamento nell'architettura: Ornamento scolpito, ornamento dipinto, ornamento nei suoi assieme*, 3 voll. e 1 vol. tavole, Milano 1927.

Inoltre, per i soffitti in area romana, si segnalano gli accurati studi: P. J. JACKS, *Alexander VI's ceiling for Santa Maria Maggiore in Rome*, in *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 22, 1985, pp. 63–82; 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; F. BILANCIA, *Roma: la chiesa di S. Maria Nova (S. Francesca Romana) di Carlo Lambardi con altri soffitti di chiesa*, in *Palladio*, 2006 (2007), 37, pp. 73–104. Ancora: AURIGEMMA, *Soffitti lignei dipinti*, cit.

30) Non mancano tuttavia utili eccezioni a carattere regionale: tra esse si segnala lo studio di S. DANDRIA, *Commercio e lavorazione del legname (secoli XIV–XVIII)*, in *L'arte di costruire a Verona. Studi e ricerche su materiali e tecniche dell'edilizia storica*, a cura di G. CASTIGLIONI, Verona 2012, pp. 3–13, ci è qui gradito ringraziare l'architetto Giovanni Castiglioni per l'amichevole segnalazione.

31) Le radici classiche dei soffitti a lacunari, attestate da PLINIO (*Nat. Hist.*, XXXV, 124: (...) *Pausian Sicyonius... Idem et lacunaria primus pingere instituit* (...)) e da VITRUVIO (*De Architectura*, cit., II, IX, 13: (...) *Ephesi in aede simulacrum Dianae, etiam lacunaria et ibi et in ceteris nobilibus fanis* (...)), trovano numerosissime testimonianze archeologiche greco-romane, dagli edifici dell'Acropoli di Atene a quelle dei Fori a Roma, dove i lacunari superstiti sono in marmo e coprono ambienti esterni. Straordinario è il soffitto ligneo nella Casa del Rilievo di Telefo a Ercolano, rinvenuto sotto la direzione di Domenico Camardo, a copertura di una sala con un pavimento composto da 36 marmi diversi; i lacunari che “specchiano” i riquadri del pavimento conservano tracce di colori (bianco, nero, rosso, azzurro) e patine d'oro, P. KASTENMEIER ET ALII, *Studio delle tracce di lavorazione, dendrocronologia e documentazione sui legni del tetto della Casa del Rilievo di Telefo ad Ercolano*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 121, 2015, pp. 269–310. Una sintetica traiettoria dell'uso dei soffitti lignei è tratteggiata nello scritto di AURIGEMMA, *Soffitti lignei dipinti*, cit.

32) P. ANDERSON, *Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the role of carpenters in Cinquecento and Seicento Rome*, in *Pantheon*, 57, 1999, pp. 90–103; P. ANDERSON, *Between Architect and Artisan the Role of Professional Guilds and Confraternities in Early Modern Rome*, in *Early Modern Rome 1341–1667*, Proceedings of a conference held on May 13 – 15, 2010 in Rome, a cura di P. PREBYS, Ferrara 2011, pp. 306–324.

33) Il contratto, rogato dal notaio Pompeo Fabri il 24 aprile 1572 è in Archivio Storico Capitolino, vol. 320 (I e II) citato e in parte trascritto da L. NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi a Roma (1570–1586): documenti e ipotesi*, in *Bollettino d'Arte*, 25, 2015, p. 78 e nn. 9 e 10.

34) Un modello in cartone fu approntato per un soffitto di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio a Città di Castello in C. GALASSI, “Maestri di Contado” e pittori foresti: i soffitti inta-

gliati e dipinti di palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello, in *Soffitti lignei*, cit., pp. 111–114.

35) In proposito si veda la lettera di Vasari al duca Cosimo I pubblicata in G. MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari*, 9 voll., Firenze 1906, VIII, lettera CXX del 1563, pp. 371–374.

36) Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 2, vol. 144, cc. 683–697, in F. CURTI, *Progetti di artisti e di maestranze: spunti per una ricerca*, in *In presentia mei notarii. Piante e disegni nei protocolli dei Notai Capitolini (1605–1875)*, a cura di O. VERDI, F. CURTI, S. PIERSANTI, Roma 2009, pp. 91–94 e p. 92, fig. 1.

37) Ringraziamo Angela Maria D'Amelio, Museo di Roma, per il competente supporto alle nostre ricerche.

I documenti dei lavori settecenteschi di San Clemente sono in Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1643. I nomi degli artigiani sono registrati nella contabilità e si tratta, naturalmente, degli stessi attivi nel restauro dell'edificio. La partizione dei cassettoni del modello conservato nel Museo di Roma corrisponde solo per la sezione centrale a quella eseguita, manca la parte con il bassorilievo del pozzo; la grande specchiatura pittorica è in controparte e polarizza il centro della composizione, che è perimetrata da riquadri mistilinei decorati, assenti nel modello. Il modello fu tagliato a metà, sacrificando il dipinto, che nel plastico raffigura la Madonna e il Bambino assisi tra gli angeli sulle nuvole, mentre al vero è l'episodio dell'*Incoronazione di Maria*.

38) La chiesa, nota come Santa Maria degli Angeli alle Colonnacce, dalle vicine colonne del Foro di Nerva, risaliva alla metà del XII secolo, essendo menzionata al n. 105 del *Liber Censuum* (1192) di Cencio Savelli. Nel 1517, essa fu concessa da Leone X Medici all'Università dei Tessitori e, per questo, ricordata con la denominazione di Sant'Agata dei Tessitori: in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI*, Roma 1887, p. 434. L'interno della chiesa è visibile in <http://picssr.com/tags/dearcuaureo> (cons. 11.09.2016).

39) Numerosi soffitti lignei si trovano rimontati oppure smembrati nei singoli lacunari o nelle singole tavole dipinte, esposti come quadri a se stanti, nei musei europei e americani: basti rammentare i soffitti del Museo Jacquemart-André a Parigi, quelli del Castello di Écouen, sede del Museo del Rinascimento (OURSEL, CRÉPIN-LEBLOND, *Musée national de la Renaissance*, cit.); quelli conservati al Victoria&Albert Museum di Londra; al Lindenau Museum di Altenburg (AURIGEMMA, *Soffitti lignei dipinti*, cit.); ai musei di Palazzo Venezia a Roma, della National Gallery di Londra dove è la tela che Guercino aveva dipinto per il soffitto della chiesa di San Crisogono di Roma; alla Galleria Estense di Modena dove sono conservati quattro ovali (*Galatea, Flora, Venere e Plutone*) di Annibale, Ludovico e Agostino Carracci, eseguiti per una sala del Palazzo dei Diamanti a Ferrara, si veda D. BENATI, *I bolognesi a Ferrara: dai Carracci ad Antonio Randa*, <http://www.museoinvita.it/benati-bolognesi-a-ferrara/> e *Il Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, a cura di V. CURZI, C. BROOK, C. PARISI PRESICCE, catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016 – 12 marzo 2017, Milano 2016.

La pratica di rimuovere i soffitti perdura sino al XX secolo: risale al 1973 lo smontaggio del soffitto a cassettoni della chiesa di San Marco a Caprarola per rimettere in luce «le belle capriate». Altri soffitti “erratici” sono segnalati in C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Restauri novecenteschi di soffitti*

*lignei a Roma*, in *AID Monuments 2015. Materials Techniques Restoration for architectural heritage reusing*, a cura di C. CONFORTI, V. GUSELLA, Atti del convegno Perugia, 13–16 maggio 2015, 2 voll., Ariccia 2016, I, pp. 467–485.

40) Il soffitto rimontato in Campidoglio include specchiature dipinte, attribuite a Francesco Allegrini, raffiguranti episodi della *Gerusalemme Liberata* (difficilmente visibili per l'incongrua installazione di lampadari), M.E. TITTONI, *Il Tempesta e l'Allegrini per il soffitto della Sala dei Capitani nel Palazzo dei Conservatori*, in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 23, 1976, 1/4, pp. 19–31.

Ebanista e intagliatore francese, Flaminio Boulanger (anche Bolonger o Bolongier, documentato dal 1552 e morto nel 1584) aveva bottega in via dell'Anima, P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*, Roma 1950, pp. 151–154. Il contratto (p. 154) per il soffitto della Sala dei Capitani data al 6 ottobre 1573 e il manufatto è consegnato alla fine del 1574. Per Boulanger: A. PETRACCIA, *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*, in *Studi Medievali e Moderni*, 15, 2011, 1–2, pp. 85–100; 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. Boulanger risulta l'esecutore dei soffitti lignei della sala grande (1551) e di una delle sale (1554) dei palazzi Orsini a Monterotondo e a Montegiordano a Roma; della nave di San Giovanni in Laterano (1562–1667, con Vico di Raffaele di Lazzaro); di San Martino ai Monti (1564, bruciato); di San Silvestro al Quirinale (mutolato nell'Ottocento); dell'Aracoeli (della nave e del transetto, 1572–1578); di tre soffitti nel Palazzo dei Conservatori, cioè delle sale dei Trionfi (1568, 6,6 × 8,7 m), dei Capitani (1573, 9,9 × 13,7 m, bruciato) e degli Orazi e Curiazi (1581, 9,70 × 28,5 m, bruciato nel 1884). Inoltre per il gran Cardinale Alessandro Farnese nel 1573 realizza il soffitto dell'Oratorio del Santissimo Crocefisso di San Marcello (insieme a «Bapt[ist]a q[uondam] Jo[hanni] Dominici Fergosini», spogliato delle decorazioni nel 1798 e sostituito nel 1879).

41) S. CECCARELLI, *La chiesa di S. Caterina della Rota a Roma nei documenti dell'Archivio del Capitolo di S. Pietro, note storiche e bibliografiche*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 8, 2001, pp. 75–134.

42) FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, cit., p. 70.

43) L'espressione "solari e fregi" è in una lettera a Carlo de' Medici di Monanno Monanni del 6 luglio 1638, *ivi*, p. 66, n. 124; l'attribuzione ai due artisti, *ivi*, pp. 66 e 67.

44) FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, cit., p. 101.

45) Nel soffitto sono inseriti decori in cartapesta; essi erano finiti a oro e poi inchiodati sulle fasce verticali. Inoltre il soggetto del galero cardinalizio è trattato con la tecnica della meccatura.

46) A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, p. 182 e figg. 136 e 137.

47) Un soffitto a lacunari dipinto con le storie di Virginia Romana fu approntato nel 1578–1581 nel Castello Dobrovice di Mlada Boleslav in Boemia: in E.M. MOORMAN, W. VITTEHROEVE, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di E. TETAMO, Nijmegen 1987, 1989, trad. it. Milano 1997, p. 749.

48) A. CREMONA, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 97, 2009, pp. 17–34; M. GALLO, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: La biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 216–220.

49) CREMONA, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri ...*, cit., pp. 17–34.

50) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit., libro IX, cap. I, vol. II, pp. 784 e 785: *non splendent lacunaria multo auro et vitro; ivi*, libro VIII, cap. V, vol. II, pp. 698 e 699, l'umanista registra il fervore edilizio che rinnova le città italiane «(...) non constatiamo forse che in tutta Italia ferve quasi una gara di rinnovamento? Grandi città, che da fanciulli abbiamo conosciuto costruite completamente in legno, ora sono divenute tutte di marmo», scrive echeggiando le celebri parole di Ottaviano Augusto riferite a Roma. Pagamenti per «bambole» ovvero frammenti di specchi e/o vetri nei soffitti lignei sono stati segnalati da G. BELLI, *Materiali e tecniche costruttive nel libro di conti della casa fiorentina di Bartolomeo Scala (1474–1477)*, Convegno internazionale *Materia e costruzione. Le parole del cantiere – Contributo al glossario dell'edilizia rinascimentale e barocca in Italia*, a cura di C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, T. MICHALSKY, H. SCHLIMME, Bibliotheca Hertziana, Roma 21–22 novembre 2016.

51) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit., libro I, cap. XI, vol. I, pp. 76 e 77; nel libro VI, cap. XI, vol. II, pp. 510 e 511, Alberti tratta esplicitamente dell'ornato delle coperture.

52) SERLIO, *Dei cieli piani di legname ...*, cit., p. LXXV. Vedi le tavole a corredo del capitolo a pp. XLXIII–XLXV.

53) Tra gli esempi Serlio pubblica due tavole del suo progetto per il soffitto della «Libreria» di Palazzo Ducale a Venezia per il doge Andrea Gritti (tra 1528 e 1531, fu distrutto da un incendio): nella prima delinea lo scompartimento del soffitto; la seconda illustra il decoro delle fodere e del fondo dei lacunari, ornati da rose dorate in campo azzurro, circondate da girali e grottesche «ad cio non paia che elle stiano suspese in aria», vedi *Opera di legname per ornamento del Cielo, de la Libreria sopra detta*, in SERLIO, *Dei cieli piani di legname ...*, cit., tav. XLXI, e *In questo modo fu ordinato si ornasse de pittura, come detto davanti, in L'architettura. I libri I–VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, cit., libro IV, tav. XLXII.

54) Il pavimento, smontato in seguito a incendio dalla sede originaria, è ora rimontato nel Musée National de la Renaissance nel Castello di Écouen. Nel soffitto della Sala di Annibale in Campidoglio, risalente al 1516–1519, è la lupa che allatta i gemelli, iconografia ricorrente dell'origine di Roma. Il soffitto della Sala del Trono ha le insegne Riario e dunque è facilmente databile, in SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, cit., tavv. XX e XXX. Per Palazzo Cesi: NOCCHI, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi ...*, cit., pp. 77–96.

55) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cit., libro VII, cap. XV, vol. II, pp. 646 e 647.

56) I disegni di Montano cui ci riferiamo sono conservati al Sir John Soane's Museum di Londra, pubblicati da L. FAIRBAIRN, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, 2 voll., London 1998, II, pp. 616 e 617, figg. 1004–1007.

57) S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 13–42.

58) «... si potranno comprendere senza faticar troppo la vista, & a una sola occhiata si compre(n)da tutta l'opera; la quale sarà di fogliami diversi, di chiocciole di più maniere, di variati groppamenti: di figurette, di fogliami, & di animali mescolati insieme: e sopra il tutto in ta(l)i co(m)partime(n)ti ci vuole gran discetione & gran giudizio, per non collocare due fregi d'una sorte l'uno a lato l'altro. Ma appresso un fogliame, è da metter una chiocciola, ò vero un groppame(n)to, poi una grotescha de figure & animali acanto a un fogliame, & così venir variando le cose per non confondere la vista», in SERLIO, *Dei cieli piani di legname ...*, cit., pp. LXXv-LXXI r.

59) «Et queste cose ch'io dico sendo fatte di chiaro & scuro ne i loro propri campi ben ombreggiate & illuminate, saranno più lodate daglintendenti che s'elle fussero colorite, p(er) cio che le cose colorite si ricercano nei cieli voltati, & ornati di grottesche», SERLIO, *Dei cieli piani di legname ...*, cit., pp. LXXv-LXXI r.

60) Le imprese sono: una nave che passa in mezzo a due scogli, con il motto ΠΑΡΑΠΛΟΣΟΜΕΝ; i gigli con l'arcobaleno, con il motto ΔΙΚΕΣ ΚΕΡΙΟΝ una freccia che colpisce un bersaglio, con il motto ΒΑΛΛ ΟΙΤΩΣ Pegaso con il motto ΕΜΕΡΑΣ ΔΡΟΝ.

61) Le autrici ringraziano l'amico Carlo Falciani per la segnalazione. A San Lorenzo in Damaso il soffitto realizzato era «(...) 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 Grotticola coll'assistenza dell'Angelo», Archivio Segreto Vaticano, miscellanea, armadio VII, n. 28, cc. 256-257. Il soffitto è andato perduto nei primi anni dell'Ottocento.

62) 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*, Paris 1850, vol. III, pl. 296. Contemporanei ai soffitti di Palazzo Massimo alle Colonne sono quelli raffinatissimi dell'adiacente palazzo di Angelo Massimo, in particolare della sala del piano nobile (12,1 × 7 m) che è a cassettoni quadrati (1,85 × 1,85 m, profondi 0,5 m), in F.T. SUYS, L.P. HAUBEBOURT, *Palais Massimi à Rome, Plans, Coupes, élévations, profils, voules, plafonds, etc. des 2 palais Massimi*, Paris 1818, pl. 43.

63) Le autrici ringraziano Lorenzo Grieco per aver loro ricordato questa circostanza.

64) O. BÄTSCHEMANN, P. GRIENER, *Hans Holbein. Revised and expanded second edition*, London 2014, p. 24.

65) Si veda in primo luogo l'articolata trattazione di Antonelle Fenech Kroke nel suo volume fondamentale per conoscere i rapporti tra l'opera di Vasari e le figurazioni allegoriche, *Giorgio Vasari. La fabbrica de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, a cura di A. FENECH KROKE, Firenze 2011, chap. IV, pp. 326-354; si veda anche il contributo di S. LUMETTA, *Dessins acquis par Vincenzo Bonello en 1933-1934 pour le département des Arts Graphiques du Musée des Beaux-Arts de la Vallée, Malte*, in *Arts Italies*, 21, 2016, pp. 124 e 125 che pubblica un disegno di allegoria femminile di ambito vasariano per *La Talanta*.

66) CAVAZZINI, *New documents ...*, cit.

67) PASSERI, *Vite de' pittori ...*, cit., pp. 106 e 107.

68) *Ibidem*.

69) CAVAZZINI, *New documents ...*, cit., appendice 24, p. 326.

70) Si veda lo studio di L. GRIECO, *I soffitti lignei di palazzo della Valle Del Bufalo a Roma (XV-XVI)*, tesi di laurea magistrale del corso di laurea in Ingegneria Edile-Architettura, relatore C. Conforti, correlatori M.G. D'Amelio, P. Brunori, a.a. 2015-2016. Del Palazzo della Valle sono documentati i restauri del 1942-1943 ad opera dell'ingegnere-architetto Carlo Forti (1902-1971).

71) SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, cit., fig. 100.

72) *La Villa Imperiale di Pesaro*, a cura di G. MARCHINI, Firenze 1968; F. CIOCI, *Francesco Maria I della Rovere. La villa Imperiale di Pesaro*, Urbino 2009, pp. 57-79.

73) Anche nel soffitto di San Giovanni in Laterano è utilizzata la cartapesta, P. ANDERSON, *Daniele da Volterra's Sculptural Reliefs in "carta pesta" and his "inventione" for the Lateran Nave Ceiling*, in *Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien*, VIII, 2001/2002, pp. 109-118. Per la tecnica vedi R. CASCIARO, C. GALASSI, *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Cinesello Balsamo 2008; *Cartapesta e scultura polimaterica*, a cura R. CASCIARO, Atti del convegno 9 - 10 maggio 2008, Saggi e testi, Università del Salento, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 49, Galatina 2012.

74) A. CAVALLARO, *Immagine dall'antico nel soffitto dei Semidei del Pinturicchio nel Palazzo della Rovere*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. CIERI VIA, Roma 1992, pp. 45-54; A. CAVALLARO, *E per cielo: sirene, draghi e semidei. Studi e riscoperte. Roma, il Pinturicchio a palazzo dei Penitenzieri*, in *Art e dossier*, 23, 1988, pp. 22-24; M.G. AURIGEMMA, A. CAVALLARO, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999. L'uso estensivo della carta dipinta è stato rivelato da recenti restauri anche nella Sala Dorata del Palazzo Ducale di Ferrara, anch'essa risalente alla metà del XV secolo. Nell'Ottocento, sono stati rinvenuti frammenti di xilografie colorate che rivestivano le travi dei soffitti di alcune sale del Castello Sforzesco (Milano, Raccolta Bertarelli), in L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Arti minori*, vol. 24, Milano 2000, p. 166.

75) Per i palazzi di San Marco e Riario a Roma: 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; M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Roma 1992; L. ORBICCIANI, *Palazzo della Cancelleria*, Roma 2010.

76) Nel Museo di Palazzo Venezia è catalogato come: Manifattura romana - 1470 circa, Stemma ligneo di Paolo II Barbo, Legno intagliato e dipinto, cm 200 × 200, P.V. 4067, già Palazzo Venezia - Appartamento Barbo.

Nei restauri degli anni Venti del Novecento del palazzo, i soffitti dei tre monumentali ambienti di rappresentanza (aggiunti per volere di Paolo II) sono stati sostituiti: nella Sala del Mappamondo è stato eseguito un soffitto 'copia' di quello della chiesa di San Vittore a Vallerano (116 lacunari), eseguito dal falegname Domenico Ercole di Viterbo nel 1762; nella Sala del Concistoro o delle Battaglie il soffitto è stato impostato su una scacchiera con lacunari anche trian-

golari e a losanga; nella Sala Regia è stato realizzato un soffitto sul modello di quello della vicina chiesa di San Marco, ma con gli stemmi delle città di Roma e di Venezia.

77) F. BURANELLI, *L'appartamento Borgia in Vaticano, in Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra a cura di M.G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI, Roma, Museo del Corso, 29 aprile – 7 settembre 2008, voll., Milano 2008, I, pp. 233–245.

78) *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. PIETRANGELI, Firenze 1992, p. 37, fig. p. 47.

79) C. CONFORTI, *La Sala dei cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di M.G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011 – 12 febbraio 2012, Milano 2011, pp. 126–133.

80) Palazzo Riario e San Lorenzo in Damaso vennero aggrediti dalle fiamme che distrussero, tra le altre cose, i soffitti lignei. Il prezioso manufatto verrà sollecitamente rifatto identicamente, sotto la direzione dei direttori dei Musei Vaticani Bartolomeo Nogara e Biagio Biagetti, anche sulla scorta di una campagna fotografica condotta nel palazzo nel 1922. Il soffitto replica la geometria di quello perduto, riproponendo anche lo stemma Riario nella campitura centrale. Nonostante l'accuratezza della copia à l'identique, il soffitto sostituito, se confrontato con le fotografie di quello cinquecentesco, mostra sottili ma incisive difformità: soprattutto i listelli delle mensole di appoggio delle travi esibiscono profili tondi e stondati, frutto di una lavorazione meccanica, mentre nell'originale gli stessi, intagliati manualmente, mostrano profili netti e taglienti, CONFORTI, D'AMELIO, *Restauro novecenteschi di soffitti ...*, cit.

81) S. VALTIERI, *La fabbrica del cardinale Raffaele Riario (la Cancelleria)*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, serie XXVII, 1982, fasc. 169–174, pp. 3–26; E. BENTIVOGLIO, *Nel cantiere del palazzo del card. Raffaele Riario (la Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi*, ivi, pp. 27–34.

82) *La villa Farnesina a Roma*, a cura di CH.L. FROMMEL, Modena 2014, Testi, p. 192, Atlante, p. 223, figg. 251–253; L. FINOCCHI GHERSI, *Peruzzi o Raffaello? Osservazioni sul cantiere di villa Chigi alla Lungara*, in *Ricche Minere*, 1, 2014, 2, pp. 4–19.

83) CREMONA, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri ...*, cit., p. 18.

84) Si veda lo studio di GRIECO, *I soffitti lignei di palazzo della Valle Del Bufalo a Roma (XV–XVI)*, cit.; P. BRUNORI, *Palazzo della Valle-del Bufalo e l'“isola” della Valle in Roma*, in *Rassegna di architettura e urbanistica*, 23, 1989/90 (1990), 69/70, pp. 138–145; A. UGUCCIONI, *Decorazione e collezionismo antiquario nella sala grande di palazzo Della Valle*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. CIERI VIA, Roma 1992, pp. 64–69.

85) In una lettera del 13 agosto 1587 di Attilio Malegnani indirizzata a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova si legge: «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). Negli stessi anni della realizza-

zione del soffitto della Sala d'Ercole a Palazzo Farnese, nella Biblioteca Laurenziana a Firenze sulla base di disegni michelangioleschi è eseguito il soffitto in legno di tiglio (1549–1550) lasciato al naturale. Esso è intagliato da Giovan Battista del Tasso e Antonio di Marco di Giano detto il Carota. In questo caso, il soffitto e il pavimento, in terracotta rossa e albasa (realizzato dal 1548 da Santi Buglioni su disegno del Tribolo) sono abbinati nella celebrazione della dinastia medicea.

86) Vedi R.J. TUTTLE, *Palazzo Farnese a Roma*, in *Vignola Jacopo Barozzi*, a cura di R.J. TUTTLE ET ALII, Milano 2002, scheda 84, pp. 204 e 205; RAGAZZO, *Analisi propedeutiche al restauro ...*, cit., pp. 221–240. Della bibliografia vasta su Palazzo Farnese si ricorda, per brevità, solo *Le Palais Farnèse*, Rome 1981, 3 voll.

87) Vedi il disegno di Antonio da Sangallo per le capriate a copertura del salone di Palazzo Farnese, 1540–1546, Firenze, Uffizi A1009v, in *Le Palais Farnèse*, cit., vol. I,1, fig. 49. Antonio trascrive le dimensioni del salone che sono 92 e 1/3 × 64 e 1/3 palmi. Nel 1914, su progetto di Pio Piacentini, il sostegno del soffitto della Sala d'Ercole fu affidato a una carpenteria metallica reticolare. Vedi A. RACHELI, *Restauro a Roma. 1870–2000. Architettura e Città*, Venezia 2000, p. 266.

88) Firenze, Uffizi A1009r, in *Le Palais Farnèse*, cit., vol. I,1, fig. 48.

89) C. D'ONOFRIO, *La villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, fig. 61.

90) L. MARCUCCI, *Architettura e committenza nel XVI secolo*, in *Palazzo Caetani storia arte e cultura*, a cura di L. FIORANI, Roma 2007, pp. 127–134.

91) P. TOSINI, *La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei*, in *Palazzo Caetani storia arte e cultura*, cit., pp. 141–170; per il modello del fregio della Sala Magna vedi P. TOSINI, *Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento: immagini ritrovate*, Roma 2015; G. SAPORI, *I paesaggi di Paul Brill nel fregio del Salone*, in *Palazzo Caetani – Il Salone Restaurato 2015–2016*, Spoleto 2016.

Il soffitto e gli affreschi sono stati restaurati (2015–2016) da Gioia Alessandri e da Paolo Virilli. In particolare, nel soffitto, Gioia Alessandri con grande sapienza è riuscita a restituire alle fasce i motivi fitomorfi e meandriformi, coperti in precedenti restauri con tinte azzurre e rosse opache e più vivide rispetto le originali. I motivi decorativi dipinti (greche, cancorrenti, motivi vegetali) erano e, ora sono, accordati con le forme degli intagli e con le cromie degli affreschi sottostanti.

92) Lettera di Monanno Monanni al cardinale Carlo de' Medici 26 novembre 1638, citata in FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, cit., p. 98, n. 182.

93) Per Pietro Paolo Olivieri, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, ad vocem. I rapporti con i Mattei sono documentati dal 1574. In realtà egli svolge incarichi in qualità anche di architetto e di ingegnere idraulico; F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, p. 14.

94) Il contratto degli intagliatori per il soffitto di Palazzo Caetani è del 30 novembre 1598; l'importo del lavoro è stabilito in 200 scudi e il tempo di esecuzione dal primo

dicembre 1598 al 1 febbraio 1599, ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 2, *Atti Francesco Righetti*, vol. 41, ff. 479 e 480.

95) La descrizione contrattuale della cornice dei lacunari segue la sequenza dall'elemento più profondo a quello più esterno: «ovoli e lancette (2,5 oncie = 4,65 cm), paternostro (perline ndr), gocciolatore senza intaglio, gola, fusarolo, pianetto o intacca, dentello, goletta, paternostro e il resto su disegno di Olivieri». Ognuno di questi elementi è in albuccio «bono et ben stagionato '96; dei grandi cassettoni sono poi descritti i modani, la cartella interna con le 'orecchie' e i «cartocci con quella conchiglia che sta nel disegno», *ivi*.

96) Comunicazione verbale di Gioia Alessandri.

97) ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 2, *Atti Francesco Righetti*, vol. 41, ff. 214 e 215.

98) HAASE, *I soffitti lignei a palazzo Mattei di Paganica*, *cit.*, pp. 317–335, in part. p. 320.

99) Con la clamorosa eccezione del soffitto della chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma.

100) Il controsoffitto è citato in una perizia del 1569, in cui non si accenna né al progettista né all'intagliatore. Nel suddetto documento il cassettonato è descritto come: «fatto a ottangolo con sua rose e borcie dento e un ovolo intagliato attorno colle su arme innelli mezi drento episcopale intagliate». La misura del soffitto riportata nel documento è di 24,5 × 16 palmi, corrispondente a 3,92 canne. La stima di 50 giuli a canna fa sì che l'intero soffitto sia valutato 19 scudi e 60 baiocchi, in GRIECO, *I soffitti lignei di palazzo della Valle Del Bufalo a Roma (XV–XVI)*, *cit.*

101) *La villa Farnesina a Roma*, *cit.*, Testi, p. 194; Atlante pp. 238 e 239, figg. 269 e 270. Un soffitto concettualmente confrontabile con quello delle *Nozze di Alessandro e Rossane* è allestito anche nella camera detta del Fregio al piano terra nell'ala di nord-ovest, impoverito dello stemma e probabilmente, di gran parte delle cromie originali, *La villa Farnesina a Roma*, *cit.*, Testi, p. 175; Atlante, p. 107, fig. 76.

102) *Ivi*, Testi, p. 202; Atlante, p. 249, fig. 290.

103) F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, E. GAUDIOSO, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543–1548. Progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 16 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), 2 voll., Roma 1981, *passim*.

104) HAASE, *Stanza di Amore e Psiche ...*, *cit.*, p. 31 nota 2; CONTARDI, *I superstiti soffitti farnesiani di Castel Sant'Angelo*, *cit.*, pp. 50–57.

105) Il sistema di ancoraggio del soffitto alla struttura portante è descritto da COLALUCCI, *Il restauro dei soffitti della stanza di Perseo ...*, *cit.*, pp. 58–69. Il soffitto è composto da tavole (larghe 30 cm, spesse 2 cm e lunghe 2.60 m) tessute lungo il lato corto della sala e fissate a travetti di sezione quadrata (lati 11 cm) longitudinali alla sala e collocati a una distanza media di 70/80 cm l'uno dall'altro. Questi ultimi, mediante incastri, sono solidali a tre grandi travi del solaio alte 60 cm.

106) Anche in questo caso il sistema di ancoraggio del soffitto alla struttura portante è descritto da COLALUCCI, *Il restauro dei soffitti della stanza di Perseo ...*, *cit.*

107) HAASE, *I soffitti lignei a palazzo Mattei di Paganica*, *cit.*, p. 328.

108) IDEM, *Stanza di Amore e Psiche ...*, *cit.*, p. 36

109) D. FRASCARELLI, L. TESTA, *La Casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660–1734)*, Roma 2004.

110) LETAROUILLY, *Édifices ...*, *cit.*, vol. III, pl. 293. Precedentemente anche SUYS, HAUDEBOURT, *Palais Massimi à Rome ...*, *cit.*, pl. 26 avevano proposto un'immagine analoga. Per il rapporto stringente tra soffitto e pavimento: E. FERRETTI, *I pavimenti in cotto nella Rinascenza*, in *Rossoitaliano. Pavimentazioni in cotto dall'Antico al Contemporaneo*, a cura di A. ACOCELLA, D. TURRINI, catalogo della mostra Museo Dinamico del Laterizio e delle Terrecotte, Marsciano, Palazzo Pietromarchi, 27 maggio – 30 dicembre 2006, Firenze 2006, pp. 95–108; A. DRESSEN, *Pavimenti veneziani e lo spazio architettonico*, in *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2011 (21 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de) (cons. 28.1.2017).

111) L. GIGLI, *La decorazione del piano nobile*, in L. GIGLI, E. UTTARO, *Palazzo Boncompagni Corcos a Monte Giordano. Programmi e immagini*, Roma 2003, p. 58, n. 39.

112) FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, *cit.*, p. 70, n. 136.

113) *Ibidem*.

114) Inverni è incaricato di «dipingere et indorare a tutto suo oro e colore il soffitto della sala di S.E. [...] cioè fare li borchioni della soffitta tutti d'oro, cornici delle sottotravi tutte d'oro, chiocciola delli sottotravi gialla lumeggiata d'oro, nel modo, forma e disegno che si dà a me notaro ad effetto di inserirlo nel presente istromento, chiocciola attorno alli riquadrati gialla lumeggiata d'oro e fondo bianco, rilievi come fogliami, Arma tutta d'oro, fondo incarnato, cornicioni attorno alla sala accanto alla pittura a fresco, bianco con quattro letti d'oro et il dentello in faccia e sotto d'oro, cornice attorno alli sfondi, dove è li fogliami tutta d'oro, cornice attorno alli travi grossi [...] d'oro sotto alli dentelli e tre letti d'oro nella medesima cornice», ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Uff. 2, *Istromenti*, vol. 204, c. 127, 1657, 21 gennaio 1657, in F. CURTI, *Progetti di artisti e di maestranze: spunti per una ricerca*, *cit.*, p. 83, nota 44.

115) Si veda l'intervista di Maria Grazia D'Amelio a Gioia Alessandri in *Bollettino di Palazzo Caetani*, in corso di pubblicazione.

116) FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, *cit.*, pp. 87 e 88, n. 170.

117) Citato in FUMAGALLI, *Il Palazzo Madama*, *cit.*, p. 55, n. 56.

118) Per la Sala e il Palazzo Lancellotti a via dei Coronari si rimanda a P. CAVAZZINI, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Roma 1998; M. DOCCI, R. MIGLIARI, A. MAZZONI, *L'architettura dipinta da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti a Roma*, in *Disegnare. Idee e immagini*, III, 1992, 5, pp. 57–70.



ATELIER DEI FRATELLI LIMBOURG: LE TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY  
MINIATURE ANONIMO: LE MOIS DE FÉVRIER (PARTICOLARE)  
(da J. DUFURNET, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Bibliothèque de l'Image, [Paris] 1995, p. 15)