

I cieli in una stanza

Soffitti lignei a Firenze e
a Roma nel Rinascimento

a cura di

Claudia Conforti

Maria Grazia D'Amelio

Francesca Funis

Lorenzo Grieco

 **GIUNTI**



 **LE GALLERIE
DEGLI UFFIZI**

SOMMARIO

- 8_** Eike D. Schmidt, Claudia Conforti
I LIGNEI FIRMAMENTI
- 10_** **SAGGI**
- 12_** Claudia Conforti
GUARDANDO IL CIELO E LE SUE MERAVIGLIE
- 20_** Francesca Funis
**I CIELI DELLA CHIESA DI SANTO SPIRITO A FIRENZE:
DALLE CAPRIATE AI LACUNARI DIPINTI**
- 30_** Maria Grazia D'Amelio
**«DE I CIELI PIANI DI LEGNAME, ET DEGLI ORNAMENTI SUOI»:
I SOFFITTI SECONDO SEBASTIANO SERLIO**
- 38_** Lorenzo Grieco
CIELI MOBILI, O SULLA MOBILITÀ DEI SOFFITTI LIGNEI
- 48_** Marzia Faietti
**FRAMMENTI DI CIELI SULLE CARTE:
L'ANTICO DECONTESTUALIZZATO**
- 58_** Francesco Sirano
**EREDI DI DEDALO. IL LEGNO E LA SUA ARTE
NEL MONDO ROMANO IMPERIALE**
- 64_** **CATALOGO**
- 66_** **I DALL'ANTICO A OGGI**
Mirco Modolo
Dai soffitti della Domus Aurea ai disegni cinquecenteschi degli Uffizi
Mirco Modolo
Un lacunare antico nella Roma di Paolo III e Antonio da Sangallo il Giovane
Catherine Monbeig Goguel
Francesco de' Rossi, detto Francesco Salviati.
Figura femminile drappeggiata, sdraiata, con un libro aperto
Domenico Camardo e Mario Notomista
Lacunare in legno della Casa del rilievo di Telefo a Ercolano
Sonia Martone
Lacunare con stemma di papa Paolo II Barbo
Lorenzo Grieco
Sibilla Europea e Sibilla Persica
Laura Iamurri
Attualità dei cieli a lacunari? Wu Yuren e Claudio Parmiggiani
- 92_** **II DISEGNARE IL CIELO**
Federico Bellini
Michelangelo Buonarroti. Progetto del soffitto ligneo della Biblioteca Laurenziana
Giulia Ceriani Sebregondi
Sotto mentite spoglie. Il modello di carta del progetto
per la basilica di San Domenico a Siena di Baldassarre Peruzzi

Giulia Ceriani Sebregondi
Soffitto ligneo a cassettoni

Claudia Conforti
I soffitti di Giorgio Vasari

Francesca Funis
Veduta prospettica dell'interno di Santo Spirito a Firenze

Maria Teresa Lazzarini
Soffitto a lacunari per Santa Giulia a Livorno

Anna Bortolozzi
Carlo Maderno. Progetto per il soffitto ligneo della chiesa di Santa Susanna a Roma

Angela Maria D'Amelio
Giuseppe Valeriani. Interno della chiesa di San Lorenzo in Damaso a Roma

Angela Maria D'Amelio
Carlo Stefano Fontana. Modello del soffitto ligneo per la navata sinistra della chiesa di San Clemente a Roma

Angela Maria D'Amelio
Luigi Rossini. Interno della chiesa di San Clemente a Roma

120_ III SANTI CHE SCAPPANO

Alessandro Agresti
Giuseppe Bartolomeo Chiari. Gloria di san Clemente

Rossella Vodret
Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino. Copia da Gloria di san Crisogono

124_ IV CIELI DI ANTONIO DA SANGALLO

Micaela Antonucci
Antonio da Sangallo il Giovane. Studio per una volta a cassettoni ottagonali

Micaela Antonucci
Antonio da Sangallo il Giovane. Progetto di un soffitto a lacunari, con sezione prospettica. Schemi geometrici di combinazioni di figure per un soffitto

Micaela Antonucci
Antonio da Sangallo il Giovane. Soffitto a volta della Sala regia in Vaticano

Maria Grazia D'Amelio
Antonio da Sangallo a Orvieto: proiettare il cielo in terra

Maria Grazia D'Amelio
Magnificenza romana: Antonio da Sangallo per i Farnese

142_ V COSTRUIRE I CIELI

Francesca Funis
Sorreggere i cieli: le capriate del Salone dei cinquecento in palazzo Vecchio

Lorenzo Ciccarelli
Virginio Vespignani. Disegno per il restauro del soffitto ligneo del transetto della basilica di Santa Maria in Trastevere a Roma

154_ VI CIRCUM COELUM

Fabio D'Angelo
Disegni per soffitti lignei di Pietro Veri

Maria Grazia D'Amelio
Giacomo Mola. Progetto del soffitto a cassettoni da realizzarsi nell'ospedale di Santa Maria dall'Orto a Roma

Lucia Aquino
Taccuino con disegni di strumenti da artigiano

Maria Grazia D'Amelio
Sebastiano Serlio. Regole generali di Architettura di Sebastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere di edifici

166_ BIBLIOGRAFIA

I LIGNEI FIRMAMENTI

Eike D. Schmidt

Caludia Conforti

È la prima volta che il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi dedica una mostra a un singolo elemento costruttivo dell'architettura. I soffitti lignei a lacunari, oggetto dell'esposizione, sono infatti una componente integrante degli edifici, sia sotto il profilo funzionale che costruttivo. Il soffitto protegge gli ambienti e lega le pareti, assicurando la fermezza della fabbrica, tanto che Alberti lo definisce l'arma che difende l'edificio dagli assalti del tempo: tanto che il crollo del soffitto segna la morte di un edificio.

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi custodisce numerosissime testimonianze grafiche relative ai soffitti, soprattutto rinascimentali, alla loro costruzione e al loro ornamento. Di questo imponente patrimonio è stata operata una selezione mirata e integrata da fogli dal Louvre, dal Museo Nazionale di Stoccolma, dalla Biblioteca di Storia dell'Arte e di Archeologia, dal Museo di Roma, dagli Archivi di Stato di Roma e di Firenze. La scelta è dettata dalla volontà di ricomporre l'antica unità ideologica e pratica delle Arti figlie del Disegno (secondo la definizione di Vasari), che la moderna specializzazione disciplinare ha separato, fino a renderle reciprocamente estranee.

La mostra illustra con la bellezza e l'intima parentela delle opere esposte quanto sia riduttiva e fuorviante l'identificazione del soffitto con le sue, pur indiscutibili, funzioni tecnico-costruttive. Figlia della cultura funzionalista, che correde la civiltà industriale, questa identificazione ignora le gagliarde potenzialità figurative e narrative, che hanno contrassegnato la storia dei soffitti lignei a lacunari (una storia che solo ora si sta cominciando a scrivere) e che la mostra documenta con affascinante prodigalità.

Nel Rinascimento pittura e scultura erano saldate all'architettura. Questa, in quanto allegoria plastica del potere e del rango, reale o atteso, fu il tramite dei messaggi più evidenti e persuasivi affidati alla pittura e alla plastica. I soffitti erano veicoli particolarmente efficaci per la loro posizione immanente e visibile da ogni parte della stanza e perfino, attraverso le alte finestre, dalle strade e dalle piazze prospicienti.

La mostra, e gli studi che l'hanno preceduta, si focalizzano sulla doppia natura del soffitto: fondamentale elemento costruttivo e potente tramite figurativo. Disegni tecnici, di ornato e di figura; modelli, dipinti e altri manufatti, preziosi e poco conosciuti, illustrano il carattere polisemico e polimorfico dei soffitti lignei. La loro versatilità decorativa fu sfruttata fin dai tempi remoti, come provano i monumenti classici, dal Partenone al Pantheon: tuttavia in questi e in altri innumerevoli esempi si tratta di cassettonati lapidei o di calcestruzzo. Fino a pochi decenni orsono non si conoscevano reperti lignei che

confermassero l'uso negli edifici romani di soffitti a lacunari in legno, pur testimoniato ripetutamente dalle fonti letterarie (Plinio, Vitruvio, Seneca con *Lettere a Lucilio*).

Per la prima volta viene esposto al pubblico un rarissimo lacunare ligneo di età romana, che conserva ancora tracce di colore, di recente scoperto a Ercolano nell'ambito dell'*Herculaneum Conservation Project*, promosso dalla Fondazione Packard, di concerto con la locale soprintendenza archeologica.

Il mondo antico e il suo ruolo di modello per la rinascita delle arti sono testimoniati in mostra da magistrali disegni di artisti, prevalentemente toscani, che ritraggono gli spartimenti a stucco e pittura degli ambienti della Domus Aurea e di altri insigni monumenti classici a Roma, a Tivoli e a Baia.

Il Rinascimento nei soffitti si annuncia in mostra con i colori e gli ornati classici di un portentoso lacunare quattrocentesco in castagno, appositamente restaurato, intagliato dal fiorentino Giovannino de' Dolci per il Salone del mappamondo di palazzo Venezia, su incarico dal papa veneziano Paolo II Barbo, le cui insegne sono scolpite sull'intradosso.

La mostra è impreziosita dalla magistrale sapienza grafica che contrassegna i disegni per soffitti di Michelangelo, Peruzzi, Giuliano e Antonio da Sangallo il Giovane, Vasari, Salviati, ai quali si aggiunge, con pari dignità, un magnifico disegno di Carlo Maderno. I progetti dei soffitti mentre combinano fantasiose geometrie con le esigenze costruttive e statiche, declinano figure e ornamenti capaci di suscitare emozioni, di accendere processi di memoria e di riconoscimento, non diversamente da ogni opera d'arte.

Se i disegni esposti sono in grandissima maggioranza di artefici fiorentini e toscani, le opere a cui essi si riferiscono si trovano nella gran parte a Roma. Il dato assevera quanto l'azione dei toscani sia stata decisiva nella costruzione dell'identità artistica e dell'immagine urbana della Roma dei papi, la capitale europea, dove si creavano (e si distruggevano!) le reputazioni degli artisti e le fortune degli impresari, tra i quali Antonio da Sangallo il Giovane spicca per versatilità creativa e oculatezza imprenditoriale.

La polisemia e l'ambivalenza del lacunare incontrano la modernissima sensibilità dell'artista cinese Wu Yuren, che si applica alla costruzione analitica di un doppio lacunare (concavo e convesso), risplendente d'oro: cellula germinale di quei soffitti che da millenni proteggono la casa di Adamo. La seducente attualità dei lacunari dipinti è evocata dall'opera di Claudio Parmiggiani, chiamato a reintegrare i cinquecenteschi quadri perduti degli Amori di Giove che ravvivavano la camera del cardinale Ferdinando de' Medici nella villa pinciana.

1 *Dai soffitti della Domus Aurea ai disegni cinquecenteschi degli Uffizi*

I disegni degli Uffizi delle decorazioni della Domus Aurea costituiscono, come è noto, una testimonianza preziosa della riscoperta dell'ornato antico a partire dalla seconda metà del XV secolo (Dacos 1969). Il disegno è una fonte importante per rintracciare differenti modi di accostarsi all'antico, su cui vale la pena soffermarsi. Nella sequenza ripetitiva di grottesche, che torna in numerosi disegni, legati alla prima stagione di esplorazione della Domus Aurea da parte di artisti provenienti da diversi centri artistici italiani (cfr. saggio di M. Faietti in questo catalogo) o nel taccuino senese di Giuliano da Sangallo, emerge ad esempio la volontà dell'artista di estrapolare da superfici affrescate con composizioni ampie e complesse singoli motivi decorativi, e di trasporli su carta per aggiornare il proprio repertorio grafico. Altri disegni, come quelli descritti nelle schede seguenti, spostano invece l'attenzione dal particolare al generale: attraverso l'analisi di geometrie e schemi compositivi isolano i moduli fondamentali della trama decorativa, da replicare nella progettazione di soffitti lignei o di volte affrescate. In altri casi ancora le geometrie delle volte antiche sono semplicemente abbozzate per ispirare nuovi progetti, come emerge da un disegno attribuito a Aristotele da Sangallo (cat. n. 1a). I disegni costituiscono quindi materiale di lavoro per artisti e architetti, intenti a ritrarre affreschi e stucchi nelle sale, buie e quasi completamente interrate, della Domus Aurea. Le difficoltà del copista, legate alle difficili condizioni ambientali in cui opera, hanno una ricaduta diretta sul disegno. L'interro delle sale si traduce infatti nella prevalente attestazione delle volte rispetto alle pareti dipinte mentre l'oscurità degli ambienti costringeva il copista a schizzi rapidi al fioco lume di una torcia (cat. n. 1b), da rielaborare in seguito a tavolino: tali condizioni potevano rendere preferibile la copia da disegni precedenti all'esecuzione di rilievi *in situ*. Il ricorso a disegni precedenti inoltre propiziava la circolazione di modelli (Nesselrath 1989, p. 262) e prescindeva dai guasti che il tempo infliggeva – e tuttora infligge – alle pitture antiche, rendendole progressivamente illeggibili. Non è però semplice stabilire se i disegni siano riproduzioni dirette dall'originale antico o, piuttosto, repliche da disegni

(cfr. 51 O r, 53 O r; cat. nn. 1e, 1c). È tipico dei disegni cinquecenteschi dall'antico sia l'assenza di riferimenti ai colori degli affreschi (ad eccezione degli acquerelli di Francisco de Hollanda conservati all'Escorial) che il disinteresse per le iconografie, tratteggiate in modo approssimativo o indicate con generici rinvii a "istorie" (cfr. 51 O r, 53 O r, 1682 O; cat. nn. 1b, 1c, 1e). Non è un caso che la rappresentazione il più delle volte sia parziale, a scapito delle scene dispiegate sulla superficie: è sufficiente infatti un quarto o metà della volta per ricostruire, per simmetria, l'intero schema decorativo, come emerge chiaramente nei casi qui proposti (cat. nn. 1c, 1b, 1e). Due elementi, colore e iconografia, che tra Sei e Settecento si imporranno invece come cifra della copia di pitture antiche: si pensi ai vivaci colori degli acquerelli del Museo Cartaceo o alle serie di disegni e acquerelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli, nei quali si può riconoscere una crescente sensibilità per il colore (fig. 1) che nella speculazione artistica si fa strada rispetto al dominio, prima incontrastato, del disegno. Si tratta di disegni che risentono, nel corso del XVII secolo, della fiorente stagione del collezionismo grafico: la copia infatti non avrebbe più risposto prevalentemente all'urgenza di reperire nuovi modelli formali, come nel caso dei disegni cinquecenteschi, ma sarebbe divenuta oggetto di precise committenze da parte di collezionisti e mecenati, che conferivano al disegno un valore estetico e di mercato prevalente rispetto a quello meramente documentario. Nello stesso tempo l'interesse per le decorazioni a grottesca e per gli schemi decorativi, una volta raggiunto il suo culmine a metà Cinquecento con Raffaello, Giovanni da Udine e la sua cerchia, nel secolo successivo avrebbe ceduto gradualmente il passo all'interpretazione delle scene figurate, sviluppata in particolare dagli studi iconografici di Giovan Pietro Bellori (Gentile Ortona, Modolo 2016, pp. 155-165; Modolo 2018). Basti d'esempio la singolare fortuna grafica, registrata a partire dalla metà del XVII secolo, della scena del "Coriolano" (Joyce 2002), dipinta in un pannello della Volta degli stucchi e che, nel disegno cinquecentesco qui schedato (cfr. 51 r), appare invece semplicemente abbozzata. Gli affreschi rappresentati sul recto di due fogli descritti in questa sede corrispondono ai due ambienti più celebri della Domus Aurea, la già citata Sala degli stucchi (cat. n. 1e) e la Sala della volta dorata (cat. n. 1c), i cui soffitti sono decorati con la giustapposizione di moduli quadrangolari, una geometria che li ha resi prototipi ideali per la trasposizione nei soffitti lignei rinascimentali. Entrambi i fogli, come si deduce dalle affinità stilistiche, dalla tecnica e dalla grafia dei commenti manoscritti, sono attribuibili allo stesso copista, in passato erroneamente identificato con Vasari (Härb 2015, p. 8, n. 22). Sul recto di inv. 51 O (cat. n. 1c) è accuratamente disegnato il quadrante nord est del soffitto affrescato della Sala degli stucchi, già raffigurato, in modo questa volta piuttosto schematico, in disegni cinquecenteschi di Antonio da Sangallo il Giovane (inv. 1273 A) e Giovanni Antonio Dosio (*Codex Berlinensis*, f. 31 v). Il disegno in questione risulta accompagnato da una didascalia in basso che attesta il cattivo stato di conservazione del fregio disegnato nella parte inferiore del foglio, per questo motivo rappresentato solo parzialmente. In alto due dettagli delle cornici a stucco, per ovviare alla bidimensionalità del foglio, sono stati rappresentati sia in sezione che in assonometria, in modo da avere le misure reali. Essi risultano contrassegnati rispettivamente dalle lettere "A" e "B", che però non sono ripetute nel disegno, con il risultato che non esiste alcun richiamo nel disegno utile a localizzare le due cornici. Il confronto con un disegno passato in asta Christie's (Londra, 11 dicembre 1981, lot. 184) (fig. 1), dimostra che il recto di inv. 51 O (cat. n. 1e) è in realtà presumibilmente una copia, forse dello stesso disegno Christie's, che infatti è corredato di informazioni più "complete". Entrambi i disegni riportano la stessa didascalia e le stesse cornici in assonometria, ma soprattutto il foglio Christie's riporta nel disegno della volta le lettere "A" e

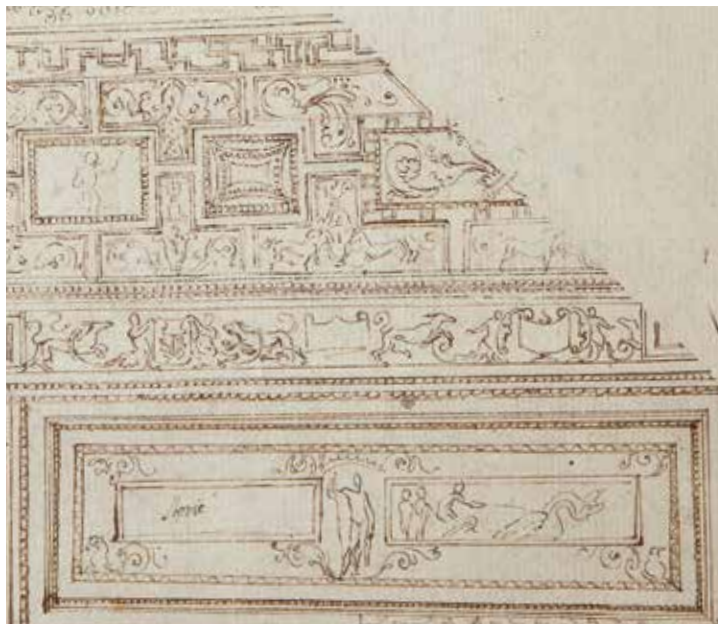


Fig. 1. Anonimo cinquecentesco, *Quadrante nord est della volta della Sala degli stucchi della Domus Aurea*, particolare, collezione privata (cat. n. 1f).

“B” che, come si è detto, identificano i rispettivi dettagli delle cornici, permettendone qui la corretta localizzazione. Riferimenti che, come anticipato, sono invece omessi nel disegno degli Uffizi, il quale perciò è da considerarsi copia di un disegno precedente, e non ritratto dal vero. Interessante è anche il verso del foglio che, diversamente da quanto annotato nello schedario degli Uffizi, non documenta l'antico, ma rappresenta l'angolo di una volta a schifo cinquecentesca. In essa si possono scorgere singolari affinità, a livello di composizione e decorazione, con la volta, anch'essa a schifo, della Sala dei fasti farnesiani di Palazzo Farnese a Caprarola, progettata da Federico Zuccari in collaborazione con Antenore Ridolfi nella prima metà degli anni Sessanta del XVI secolo (Prosperi Valenti Rodinò 2001a). La scansione dei riquadri è simile, compare inoltre il motivo del cartiglio con l'ellisse al centro (inesistente nell'iconografia classica). Pertanto è legittimo ipotizzare che i disegni rappresentati nel recto e nel verso del foglio siano da attribuire all'ambito di Federico Zuccari. E dunque, con esso, anche inv. 53 O (cat. n. 1c), il quale, come si è detto, è opera della stessa mano. Contestualmente la filigrana corrobora la datazione dei due disegni all'ultimo quarto del XVI secolo, in ogni caso successiva al cantiere farnesiano a Caprarola. Indipendentemente dalle ipotesi attributive, è interessante constatare come nelle due facce dello stesso foglio il copista che guarda all'antico si riveli egli stesso creatore di nuove forme: mentre sul recto di inv. 51 O

è presente infatti una copia della Domus Aurea, il verso dello stesso foglio ospita invece un'idea progettuale che riprende motivi ornamentali ispirati a grottesche e cornici a stucco, con ogni probabilità ripresi dalla stessa Domus Aurea. Il recto di inv. 53 O (cat. n. 1c) raffigura un quadrante della Volta dorata, che nella didascalia viene riferita alla grotta del Sileno. La modalità di rappresentazione tridimensionale delle cornici a stucco risulta qui perfettamente analoga a quella riscontrata nel foglio precedente. Ne consegue che, come in inv. 51 O r (cat. n. 1e), anche in questo caso il copista non ha operato *in situ*, bensì ha riprodotto un altro disegno dello stesso artista, oggi perduto. Il verso del disegno rappresenta un soffitto affrescato culminante in un tondo centrale occupato da Dioniso (o un sileno) ebbro sorretto ai lati da due satiri. L'appartenenza di questo ambiente alla Domus Aurea sarebbe confermata dal confronto con un disegno di Pietro Santi Bartoli a Windsor della seconda metà del XVII secolo raffigurante il medesimo affresco (RL 9584), rinvenuto «sotto le ruine delle Terme di Tito» (fig. 2). Altre copie cinquecentesche dello stesso affresco si trovano invece nei disegni di Girolamo da Carpi (Canedy 1976, p. 76, T4) e nel “taccuino di Giovanni Colonna da Tivoli” (Micheli 1982, pp. 35-36). È possibile che l'affresco in questione sia da riferire a un ambiente direttamente comunicante con la Sala della volta dorata che, nel recto è chiamata grotta del Sileno. Ciò renderebbe ragione di questa singolare denominazione, altrimenti poco comprensibile. La Sala della volta dorata infatti risulta aperta verso sud, ma la presenza di un massiccio reinterro attualmente non consente di stabilire con certezza se essa in antico fosse affacciata sul cortile pentagonale esterno (Meyboom, Moormann 2013, pp. 208-209) oppure, come qui si ipotizza, connessa a un secondo ambiente voltato, che ne avrebbe costituito lo “sviluppo” e che sarebbe stato coperto dal soffitto affrescato con il sileno ebbro rappresentato nel verso di inv. 53 O (cat. n. 1c). In inv. 1682 O (cat. n. 1b) è visibile un'altra rappresentazione, questa un semplice schizzo, di una porzione della Volta dorata. Inizialmente attribuito ad Antonio Labacco, il disegno è stato correttamente ricondotto a Giovanni da Udine (Nesselrath 1989, pp. 256-262) ed è databile probabilmente agli anni romani della sua collaborazione con Raffaello. In questo caso abbiamo l'opportunità di associare uno schizzo preliminare al disegno “definitivo” che oggi si conserva a Windsor (RL 9568) nel quale lo stesso Giovanni da Udine ha replicato, a riga e compasso, il medesimo quadrante raffigurato in inv. 1682 O, con un dettagliatissimo corredo di misure, che attesta la precisione che contrassegna i rilievi contemporanei di frammenti architettonici antichi (cat. n. 4). L'ultimo caso di studio è un disegno acquarellato dell'architetto e scultore toscano Giovanni Antonio Dosio (cfr. 1684 O cat. n. 1d) che pone in sequenza verticale gli intradossi di quattro sottarchi. Di essi si riconoscono solo i due inferiori: il terzo (dall'alto) si riferisce agli stucchi di una delle volte del Colosseo (Dacos 1962) – altra preziosa fonte di ispirazione nel Cinquecento insieme agli affreschi di Pozzuoli e di Villa Adriana –, mentre il quarto appartiene alla Domus Aurea, come risulta dal confronto con il verso di inv. 53 O precedentemente esaminato (cat. n. 1c). Non è da escludere che il primo e il secondo soffitto siano composizioni cinquecentesche. Il foglio è emblematico del ruolo strumentale svolto dal disegno dall'antico per gli artisti e gli architetti rinascimentali: nelle didascalie Dosio invita espressamente a riutilizzare i motivi desunti da quattro sottarchi raffigurati nel foglio per il progetto di nuove tarsie marmoree pavimentali o di soffitti dipinti, come effettivamente si osserva negli archivolti delle Logge di Raffaello, che mimano l'alternanza di lacunari e pannelli quadrangolari che si riscontra nel secondo e nel terzo archivolto riprodotti in inv. 1684 O (cat. n. 1d).



Fig. 2. Pietro Santi Bartoli, *Volta affrescata con annotazioni cromatiche*, Londra, Windsor Royal Library, Album A22, RL 9584. Supplied by Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

Mirco Modolo

**1 a Bastiano da Sangallo
detto Aristotele da Sangallo**

(1481-1551)

Due piante di soffitto di portico e schizzo

Prima metà del XVI secolo

Penna, inchiostro e stilo su carta

145x143 mm

Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi
(Lugt 929)

Firenze, Gallerie degli Uffizi,

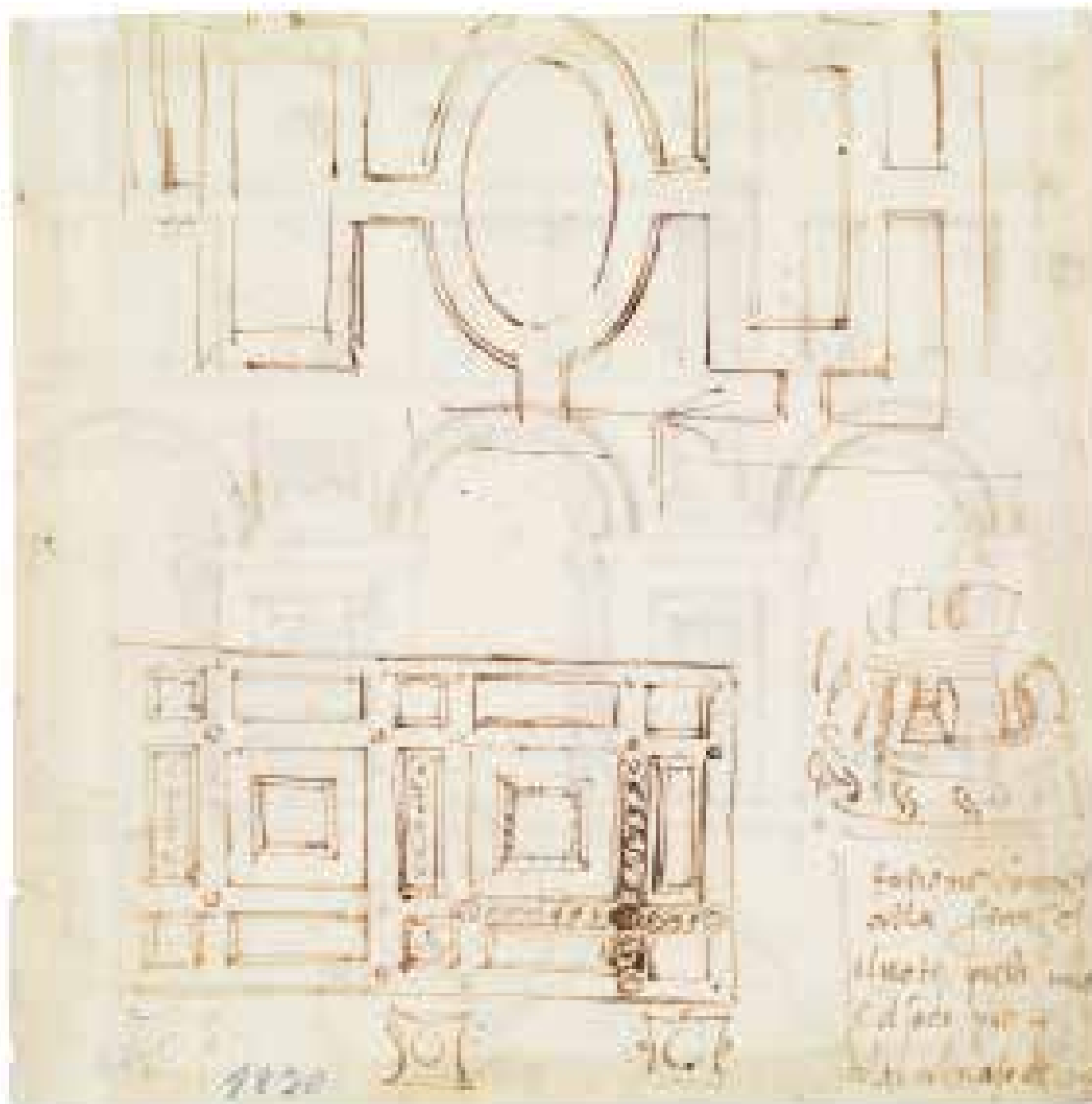
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,

inv. 1830 A v

Iscrizioni: a penna e inchiostro, in basso a destra

«torione co' mer[i] / alla franzese... / il voto piedi
uno / e il sodo pie' 4 / alti al naso delo [...]

Bibliografia: Ghisetti Giavarina 1990, fig. 41; Conforti
1993, p. 37, n. 87.



1 b Giovanni Nani, detto Giovanni da Udine

(1487-1561)

Domus Aurea,
particolare della Volta dorata
1514-1527

Penna e inchiostro su carta
175x190 mm

Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi
(Lugt 930)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe, inv. 1682 O

Iscrizioni: a penna e inchiostro, all'interno della formella quadrata in alto al centro «storia»; a penna e inchiostro, all'interno della formella quadrata al centro, scritta illeggibile; a penna e inchiostro, all'interno della formella quadrata al centro a destra, scritta illeggibile («volta»?); a penna e inchiostro, all'interno della formella rettangolare in basso al centro «storia»; a penna e inchiostro, all'interno della formella rettangolare in basso a destra «storia»

Bibliografia: Ferri 1885, p. 213; Weege 1913, pp. 152, 166-167, fig. 12; Bartoli 1914-1923, VI, p. 35; Dacos 1969, p. 26, 3b; Nesselrath in *Raffaello architetto* 1984, p. 438; Nesselrath 1989, pp. 256, 261, fig. 18; Meyboom, Moormann 2013, p. 197.



1 c Ambito di Federico Zuccari (?)

(1539-1609)

Domus Aurea,
particolare della Volta dorata (*recto*)

Domus Aurea,
Volta della Sala del Sileno (*verso*)
Ultimo quarto del XVI secolo

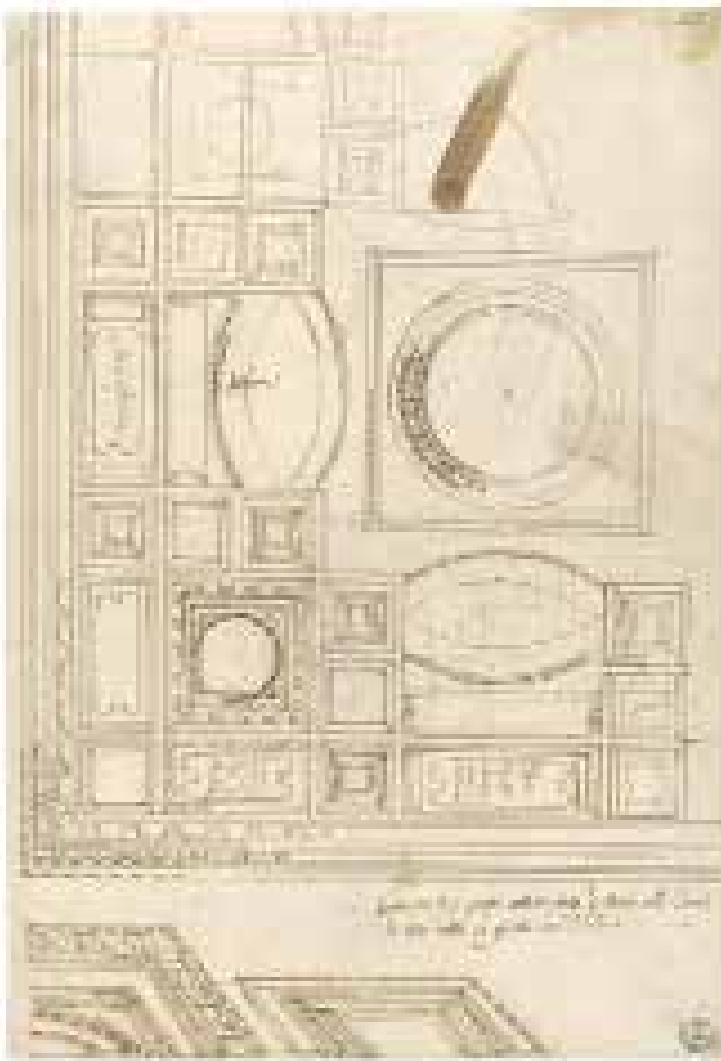
Recto: stilo e compasso, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta
Verso: stilo e compasso, tracce di pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta
270x390 mm
Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 929)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 53 O

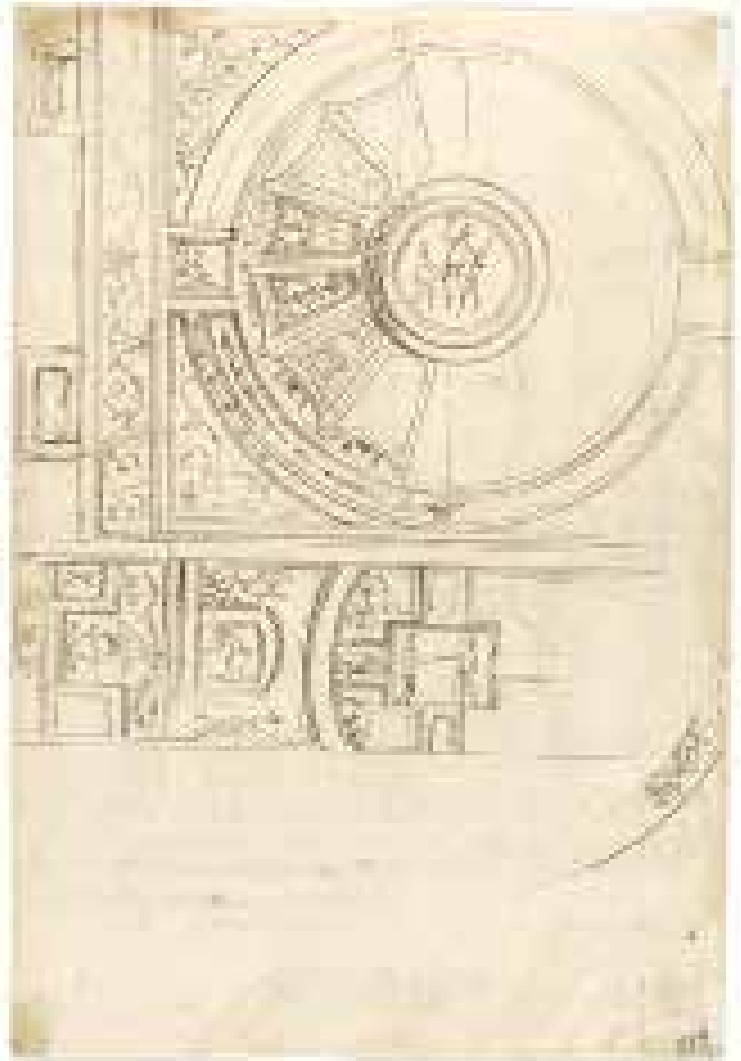
Iscrizioni: sul margine inferiore del recto, a penna «partimento dina grotta antica tutta di stucco alle Terme / di tito detta la grotta del Sileno»

Bibliografia: Weege 1913, pp. 166-167, fig. 13; Barocchi in *Mostra di disegni del Vasari* 1964, pp. 13-14, cat. 2, fig. 1; Dacos 1969, p. 26, 3a; Morrogh 1985, cat. 45, p. 104; Agosti 1987, pp. 104-105; Härb 1994, n. 9; Fairbairn 1998, II, pp. 522-523; Meyboom, Moormann 2013, pp. 195-208; Petrioli Tofani 2013, p. 381, n. 30; Härb 2015, p. 8, n. 22.

Recto.



Verso.



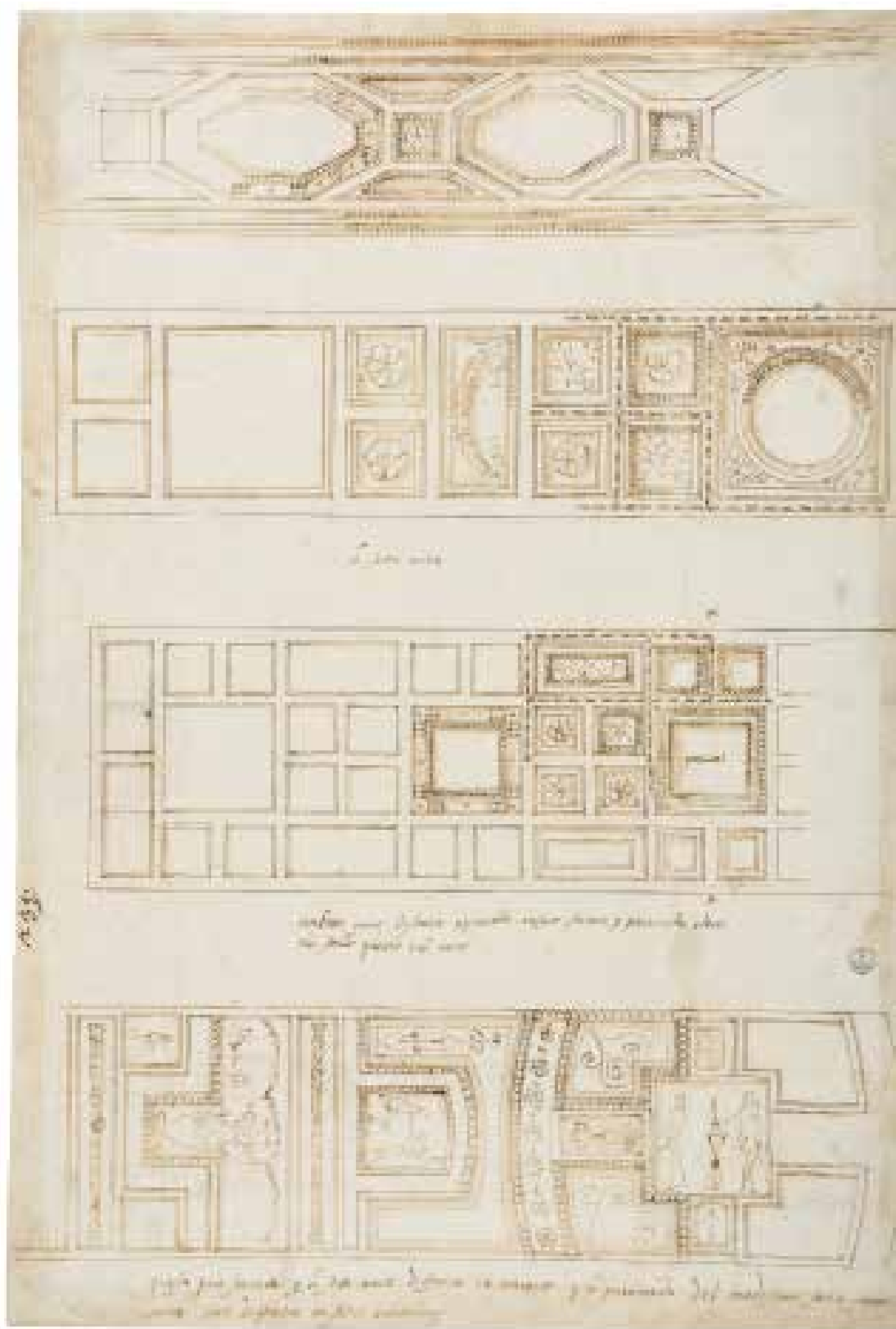
**1 d Giovanni Antonio Dosi,
detto Dosio**
(1533-1611)

Quattro sottarchi
Seconda metà del XVI secolo

Penna e inchiostro, pennello e inchiostro
diluito, pietra nera, compasso su carta
420x285 mm
Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi
(Lugt 930)
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe, inv. 1684 O

*Iscrizioni: dall'alto verso il basso, sotto il secondo dise-
gno «u[n] sotto arco»; sotto il terzo disegno «unsotto
arco distucco e potrebbe ancora servire per pavimento e
dove ela stella quello e la metà»; sotto il quarto disegno
«questo puo servire per un sotto arco di stucco et ancora
per un pavimento del medesimo sotto arco cioe di pietre
mischie emarmi»*

Bibliografia: Ferri 1885, p. 213; Bartoli 1914-1923,
VI, p. 147; Dacos 1962, tav. XXXII, fig. 15; Borsi
1976, p. 107, n. 100.



1 e Ambito di Federico Zuccari
(1539-1609)

Domus Aurea,
particolare del soffitto
della Sala degli stucchi (*recto*)

Particolare di un soffitto rinascimentale
(*verso*)

Ultimo quarto del XVI secolo

Recto: pietra nera, penna e inchiostro, pennello
e inchiostro diluito su carta

Verso: stilo e compasso, pietra nera, penna e
inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta
270x400 mm

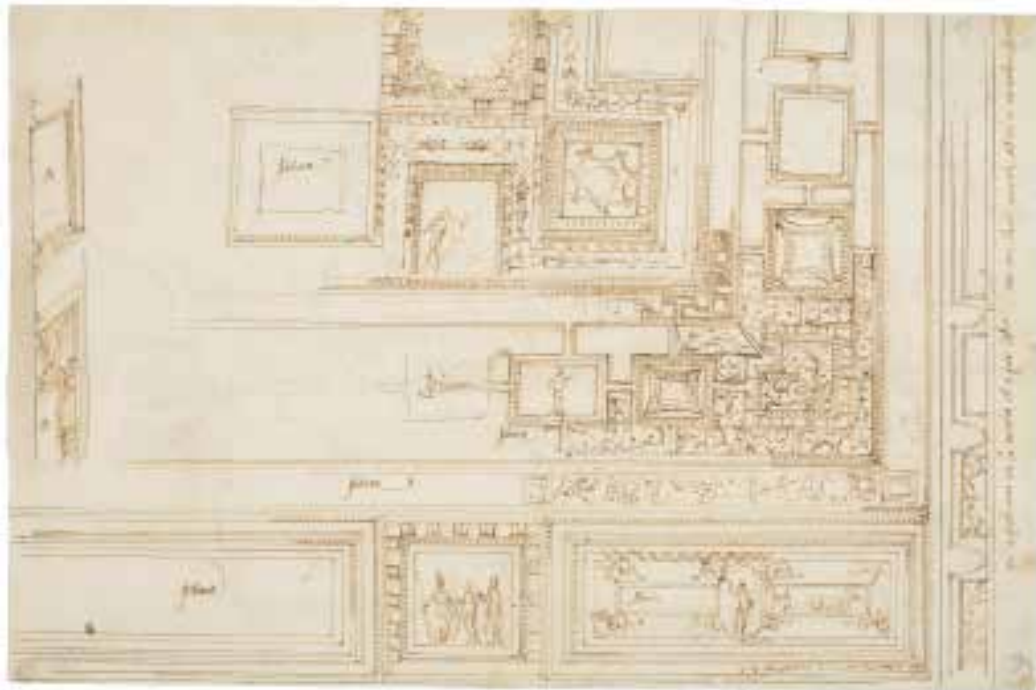
Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi
(Lugt 929)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe, inv. 51 O

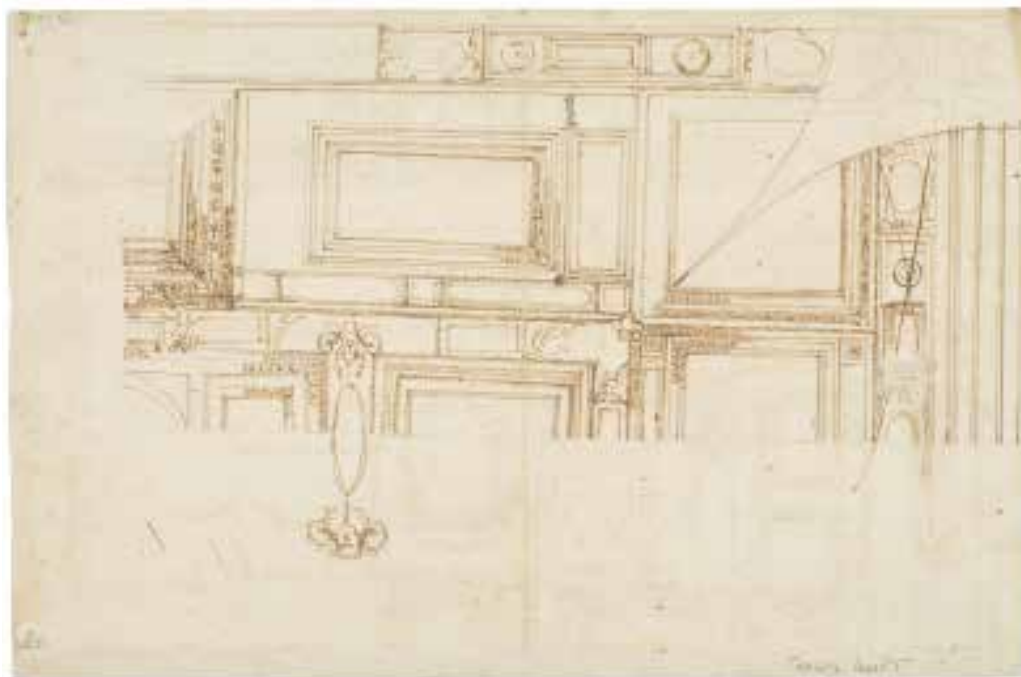
Filigrana: un'aquila entro un cerchio
sormontato da una corona (Briquet 207)

Iscrizioni: sul margine inferiore del *recto*, a penna «*qui
in questo vano va la cornice che è qui sopra ma era
tanto guasta che non se ne vedeva vesti[gi]*»

Bibliografia: Weege 1913, pp. 152, 206, 213, fig. 61;
Dacos 1969, p. 26, c; Härb 1994, n. 10; Fairbairn
1998, II, p. 522; Petrioli Tofani 1998, p. 138, figg. 3-4;
Meyboom, Moormann 2013, pp. 228-230; Petrioli
Tofani 2013, p. 381, n. 30; Härb 2015, p. 8, n. 22.



Recto



Verso

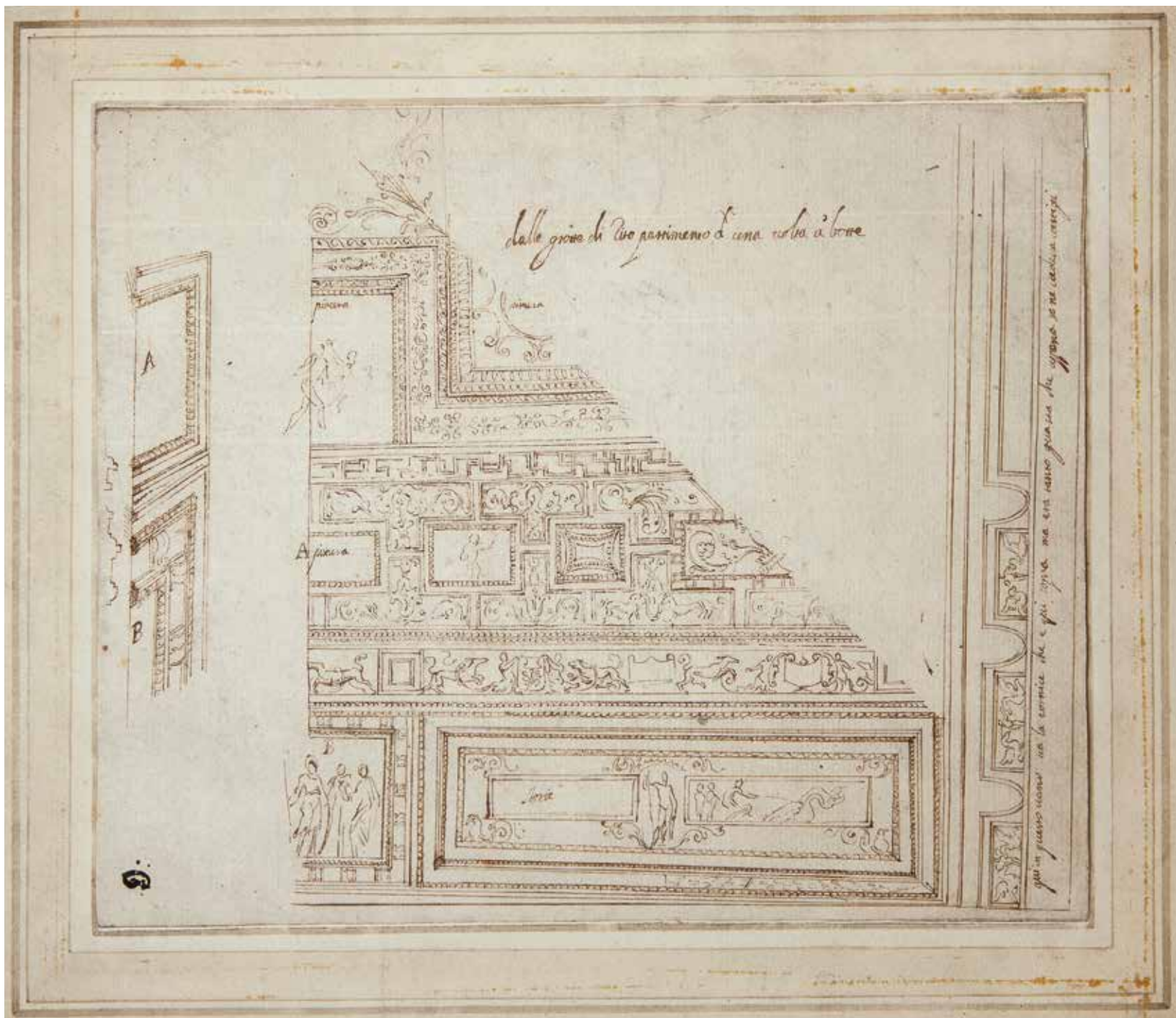
1 f Anonimo cinquecentesco

Quadrante nord est della volta della Sala degli stucchi della Domus Aurea

inchiostro bruno applicato a penna su tracce a pietra nera
228x275 mm
Collezione privata

Iscrizioni: a penna, in alto a destra: «dalle grotte di Tito partimento d'una volta a botte»; lungo il margine destro, disposto ortogonalmente: «qui in questo vano va la cornice che è qui sopra ma era tanto guasta che appena se ne vedeva vestigi». All'interno della formella nella cornice mediana «A» seguito da «pittura»; all'interno del pannello figurato in basso con la scena del cd. Co-

riolano «B»; «A» e «B» sono ripetuti accanto ai particolari delle rispettive cornici in stucco riprodotte più in dettaglio lungo il margine sinistro del foglio. In basso, nel pannello di sinistra del riquadro rettangolare «storie»; in alto a sinistra, all'interno della cornice con pannello figurato: «pittura»; in alto al centro, nel motivo circolare circondato da un ornato a volute: «pittura»



**2 Ambito
di Antonio da Sangallo il Giovane
(1484-1546)**

Lacunare marmoreo

Prima metà del XVI secolo

Penna e inchiostro, pennello e inchiostro

diluito, stilo su carta

212x169 mm

Timbro di collezione: Reale Galleria degli Uffizi

(Lugt 930)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei

Disegni e delle Stampe, inv. 1613 A

Iscrizioni: sul margine inferiore, a penna

«questo era istatto porttatto asanpietro edi marmo»

Bibliografia: Ferri 1885, pp. 192, 213; Bartoli 1914-1923, VI, p. 33, tav. XC, fig. 163; Rachele 2011; Lumetta 2019, p. 1368.

*Un lacunare antico nella Roma
di Paolo III e Antonio da Sangallo
il Giovane*

Il lacunare costituisce uno dei moduli compositivi fondamentali per l'architettura rinascimentale e, più in generale, uno dei motivi-simbolo del recupero dell'antico che, a partire dai rilievi e dai trattati di architettura cinquecenteschi, troviamo trasposto sulle volte affrescate o scolpite dal XV al XX secolo. Il lacunare marmoreo rilevato in questo disegno degli Uffizi è una viva testimonianza di questo interesse. È qui raffigurato, con elegante impaginato, in prospetto e in sezione, ma in maniera incompleta: manca infatti la porzione esterna del profilo sinistro. Un rosone a diciotto petali, con pistillo centrale a più carpelli, è incorniciato da un listello e da due *kyma* ionici: il primo con foglie rivolte all'esterno, l'altro rivolte all'interno, entrambi con gigli ai quattro vertici. Tra i due *kyma*, serrata tra due listelli, è interposta una cornice con perle ovali e fusarole a disco, nei cui angoli è una rosetta a quattro petali. Il profilo complessivo della cornice non è telescopico, come di norma, ma a sezione mistilinea pseudotriangolare. Tracciato a penna, il lacunare mostra il fondo centrale con rosone e la metà cornice, delimitata dalla diagonale da sinistra in alto, sapientemente velati da inchiostro diluito, per conferire risalto plastico. In alcune porzioni è visibile un minuto tratteggio a inchiostro, poi diluito con acqua. Il disegno è corredato da misure: nella sezione del lacunare esse riguardano sia gli oggetti che la larghezza dei singoli motivi decorativi che la profondità rispetto a un piano ideale che coincide col massimo oggetto. Le misure sono espresse prevalentemente in minuti (pari a

0,37 cm, sessantesima parte di un palmo romano, che corrisponde a 22,34 cm); i lati del fondo sono misurati in palmi 1 e 11 minuti e palmi 1 e 4 minuti $\frac{1}{2}$, (circa 26,5x24,5 cm). L'uso del minuto come unità di misura prevalente potrebbe addebitarsi alla sensibilità di un legnaiolo: non è certo per caso che Antonio il Giovane prediligesse questa stessa unità di misura anche per dimensioni ragguardevoli. Alla traduzione in legno del lacunare potrebbe alludere anche la presenza del giunto a 45° dei tre listelli della cornice. Sono assenti indicazioni cronologiche e sul luogo di rinvenimento; l'unica scritta, sul margine inferiore del foglio, informa che il frammento, oggi disperso, è di marmo e che fu collocato presso la basilica di San Pietro, in un contesto forse già collezionistico. Altre informazioni giungono per via indiretta dall'esame di ventiquattro disegni d'architettura (invv. 1151, 1321, 1407, 1410, 1612-1622, 1624-1626, 1634-1635, 2036, 2051-2053; a questi ventiquattro disegni va aggiunto inv. 829bis, che si limita a riunire due cartigli con scale grafiche di riduzione), egualmente agli Uffizi, affini per caratteri tecnico stilistici (in particolare per l'uso dello stesso tipo di inchiostro diluito); per la grafia – con il raddoppiamento sistematico delle "t", con le "i" che scendono di frequente sotto il rigo in legatura con la lettera precedente; con l'uso del gruppo "ch" – e per l'oggetto: si tratta infatti di rilievi, accuratamente misurati, di basi, capitelli (prevalentemente ionici) e architravi antichi rinvenuti a Roma. Il foglio in esame, insieme alla maggioranza dei disegni della serie, fu attribuito da Ferri ad Antonio da Sangallo il Vecchio (1455-1534) (Ferri 1885, pp. 192, 213); lo schedario degli Uffizi rinvia invece all'architetto fiorentino Pie-



tro Rosselli (1474-1521). Entrambe le ipotesi sono smentite dal confronto calligrafico, come già segnalato da Bartoli (Bartoli 1914-1923, VI, p. 33). Se l'autore del disegno rimane ignoto, la storia collezionistica della serie, di cui il disegno era parte, è ipotizzabile. Le annotazioni di Antonio il Giovane su alcuni fogli attestano che essi passarono nelle mani del Sangallo, mentre il caratteristico cartiglio delineato sul margine sinistro di inv. 1407 A indica chiaramente l'appartenenza, in un secondo momento, al celebre *Libro dei Disegni di Vasari* (Collobi Raghianti 1974; Belluzzi 2010, pp. 95-96; Lumetta 2019). Quest'ultimo nel corso del XVIII secolo sarebbe divenuto proprietà di Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette, e infine, nel 1775, di Seroux d'Agincourt, il quale nel 1798 l'avrebbe venduto agli Uffizi, dove il volume venne smembrato. Nel 1832 il catalogo degli Uffizi ricordava una particolare serie di «N° 24 Disegni di Cornicioni, Capitelli, Basi, il tutto disegnato a Roma dai monumenti antichi» (Scotti 1832, agg. 1837 [GDSU, ms. 127], col. n. 42). E ventiquattro è esattamente il numero dei disegni che compone la serie già ricordata, di cui è parte il disegno del lacunare, il quale avrebbe quindi seguito le vicende collezionistiche del Libro vasariano. Ciò giunge oggi a conferma di un'ipotesi di provenienza già avanzata da Cara Rachele (Rachele 2011). Tornando al disegno in esame, non è escluso che il luogo del ritrovamento fosse desumibile da altri fogli che, nella sequenza originaria, avrebbero potuto precedere il nostro. Ad esempio, due disegni della serie riproducono lacunari in frammenti di trabeazione (inv. 1407 A, 1410 A, fig. 1), uno dei

quali (inv. 1407 A) riporta il rinvenimento in «piazza de preti», l'attuale piazza di Pietra. Come ricorda Flaminio Vacca, durante il pontificato di Paolo III, il sito dell'*Hadrianaeum* era scavato, e da qui provennero i famosi rilievi delle Province, trasferiti a Palazzo Farnese (Vacca 1741, p. 223). Da questa area quindi potrebbe provenire anche il lacunare in questione, anche se la sintassi decorativa non si accorda perfettamente con i lacunari di un architrave superstiti dell'*Hadrianaeum* (Lipps 2012, pp. 110, 119). L'esame complessivo dei disegni della serie consente di fare luce sulla loro datazione e, in parte, sulla loro origine, che si lega ad alcune iniziative urbanistiche di Paolo III. Un termine cronologico è fornito dall'inv. 1624 A, dove è raffigurata la cornice marmorea di un mausoleo a pianta circolare (Quaranta, Capodiferro 2010, pp. 62-63), scoperto in prossimità del bastione di Sangallo. Il mausoleo venne rilevato dallo stesso Sangallo in disegni ora agli Uffizi. È ipotizzabile dunque che i rilievi di Sangallo e dell'anonimo della serie risalgano allo stesso periodo, tra il 1538 e il 1542, date di costruzione del bastione. Il secondo appiglio cronologico è offerto dal disegno di un fioritissimo capitello ionico (inv. 2053 A), rinvenuto «al macello de chorbi dove istava lorenzetto», cioè presso la casa dello scultore e architetto fiorentino Lorenzo Lotti. Il verbo volto al passato ("istava lorenzetto") suggerisce una datazione di poco successiva alla morte dell'architetto nel 1542. Lorenzetto, oltre ad aver "musealizzato" frammenti architettonici nella sua dimora, aveva sistemato la collezione antiquaria del cardinale Andrea della Valle nel palazzo sulla via Papalis (Vasari 1550, 1568, ed. Bettari-

ni-Barocchi 1966-1997, IV, pp. 307-308; Norbert 1979, p. 254). Una porzione di trabeazione, che si trovava «in chasa del chardinale [Andrea] Della Valle», è rappresentata in un disegno della serie in questione, insieme ad altri quattro frammenti, uno dei quali trovato dietro al Macello de' Corvi (inv. 1634 A): si tratta di un'interessante testimonianza del collezionismo di architettura antica, attestata anche dal nostro disegno. Via Macel de' Corvi è interessata dai lavori di Paolo III: il tracciato, che costeggiava le pendici orientali del Campidoglio, fu in parte rettificato nel 1535, in vista dell'arrivo dell'imperatore Carlo V nell'aprile del 1536 (Apricena 2000, pp. 158-162). È presumibile che i lavori abbiano portato alla luce le antiche strutture raffigurate nei disegni. Risale infine agli anni tra il 1544 e il 1546 la demolizione delle case intorno al piedistallo della colonna Traiana (Simoncini 2008, p. 139), voluta dal pontefice per migliorare la visibilità del monumento: a essa si riferisce un disegno della serie di una cornice scavata «a pie della cholonna troiana quando fu iscalzatta» (inv. 2051 A; fig. 2). In conclusione: è possibile datare con certezza la serie dei disegni – e quindi il rilievo del lacunare – agli anni '30 e '40 del XVI secolo, in accordo con la datazione delle filigrane (Rachele 2011). L'autore della serie è un architetto della cerchia di Sangallo, come suggeriscono il contesto d'origine di alcuni disegni e le correzioni alle misure su alcuni di essi, di mano dello stesso Sangallo.

Mirco Modolo

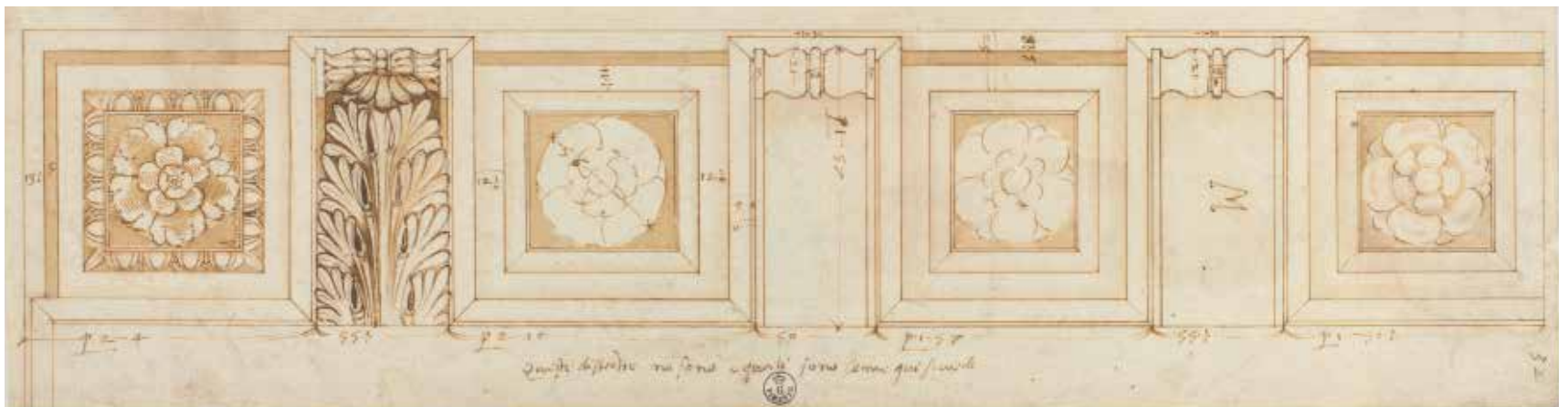


Fig. 1. Ambito di Antonio da Sangallo il Giovane, *Quattro lacunari marmorei di un cornicione*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1410 A.

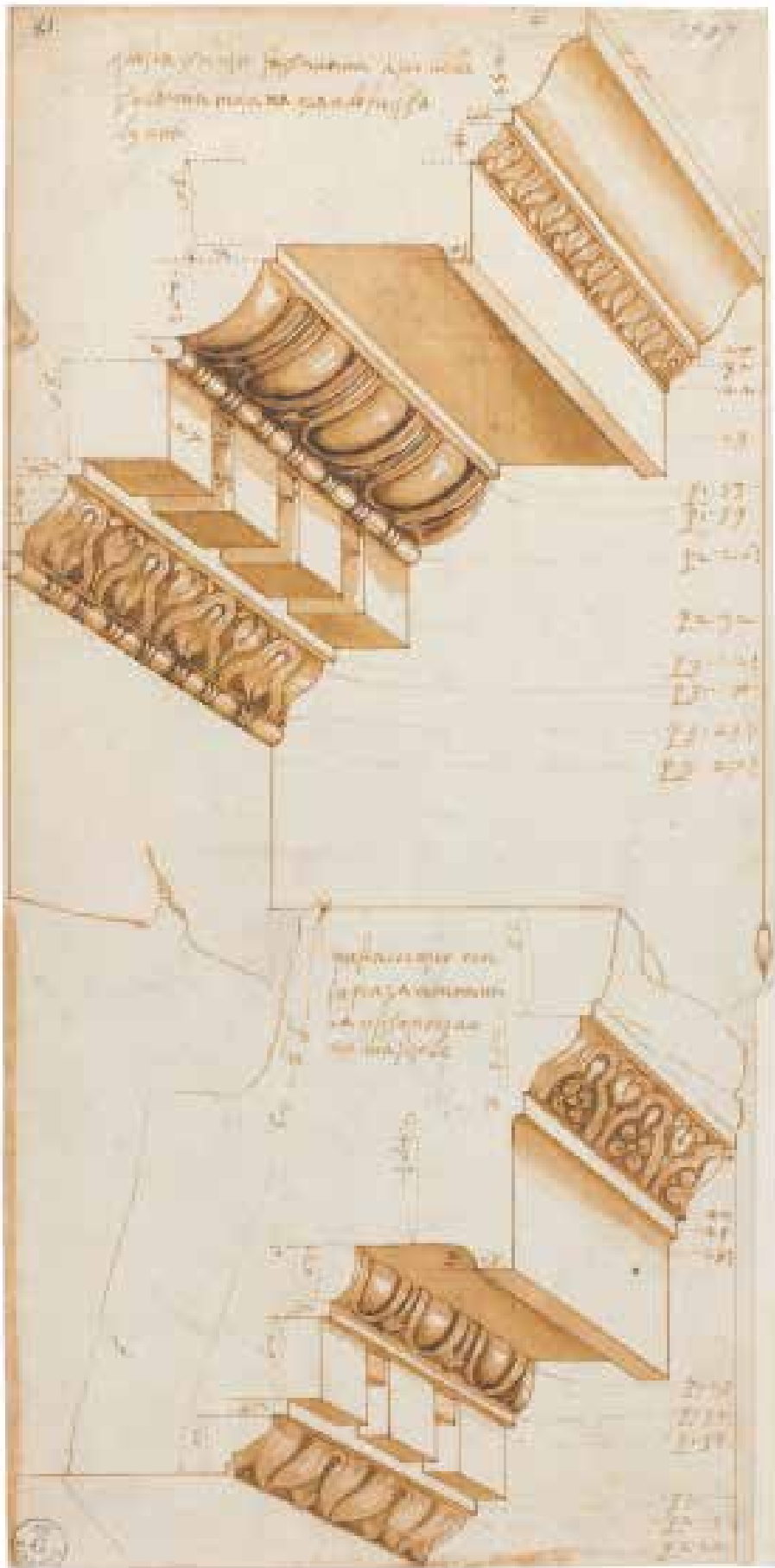


Fig. 2. Ambito di Antonio da Sangallo il Giovane, *Profili di trabeazioni antiche*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2051A. La prima in alto proviene dallo scavo intorno al piedistallo della colonna Traiana, la seconda fu scoperta in piazza Montanara.