

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL SOFFITTO LIGNEO DI BARTOLOMEO AMMANNATI A PALAZZO FIRENZE

TANCREDI FARINA

Il soffitto ligneo, spesso chiamato nelle fonti anche ‘palco’ o ‘cielo’¹, è un elemento molto comune nella pratica architettonica rinascimentale e barocca italiana e a Roma contraddistingue decine di palazzi e chiese: sin dalla sua comparsa in città nella seconda metà del XV secolo, ha conosciuto un grande sviluppo, prestandosi a differenti interpretazioni e articolandosi in svariati partimenti decorativi. Oggetto di questo saggio è una sua particolare declinazione che, per tipologia e simbologia, si può definire unica nel panorama romano.

L'autore desidera ringraziare, per i preziosi consigli e il continuo confronto: Valentina Balzarotti, Giulia Daniele, Monica Latella, Livia Nocchi, Serena Quagliaroli, Giulia Spoltore. Inoltre, ringrazia vivamente la Società Dante Alighieri per aver concesso gratuitamente l'uso delle immagini di palazzo Firenze.

¹ La terminologia usata per indicare questo tipo di soffitti variava da regione a regione, come ricordato da Serlio nel Libro IV del suo *Trattato* («Et per che in molti luoghi ne le fabriche è necessario far i cieli piani di legname, li quali hanno diversi nomi, gli antichi gli dicevano lacunarij, hora i Romani gli dicono palchi e così Fiorenza, a Bologna, e per tutta la romagna si dicono tasselli, à Venetia, e ne i luoghi circonvicini gli dicono traviamenti, ò vero soffittadi»), cfr. SERLIO 2001, vol. I, pp. LXX. Sui differenti significati di palco e cielo e le loro sfumature linguistiche cfr. CONFORTI, D'AMELIO 2016, pp. 310-314.

Il palco in questione è quello della galleria – ma in origine una loggia – al piano nobile di palazzo Firenze (fig. 75), realizzato da Bartolomeo Ammannati durante i lavori di ristrutturazione e ampliamento dell'edificio, diretti proprio dall'artista toscano fra il giugno 1552 e il marzo 1555, come testimoniato dai documenti². Nei progetti di Giulio III Del Monte il palazzo venne acquistato per diventare la residenza di Baldovino, fratello del pontefice, e del figlio di questi Fabiano. A causa della morte in rapida sequenza di Giulio III (marzo 1555) e Baldovino (agosto 1556), l'immobile rimase di proprietà Del Monte ben poco tempo, passando poi in mano ai Medici, da cui il nome con cui il palazzo è ancora conosciuto³.

Il soffitto, di forma rettangolare, presenta uno schema tripartito incentrato su tre dipinti – eseguiti da Prospero Fontana⁴ – intorno ai quali si snoda una ricca decorazione ad intaglio, realizzata con un profondo sottosquadro e caratterizzata dai colori bianco, blu, rosso e oro. Il repertorio figurativo e la cromia dei rilievi sono abbastanza inusuali per un palco ligneo (fig. 76) e ricordano da vicino le volte stuccate che si eseguivano in quegli anni: difatti gli studiosi, descrivendo l'opera, sono stati spesso ingannati dal suo aspetto e hanno catalogato questi rilievi come stucchi⁵. Nonostante le apparenze però, si tratta di un manufatto ligneo, come giustamente scritto da

² Sul coinvolgimento dell'Ammannati in questo cantiere, ma soprattutto sul suo ruolo direttivo, è fondamentale il documento con cui l'artista richiede il compenso che gli spetta per questi anni a servizio dei Del Monte. Nella lettera, oltre a specificare di aver lavorato per la famiglia per 34 mesi (giugno 1552-marzo 1555), l'artista sottolinea come «al palazzo di campo marzo tutto che vi si spese che fu vicino a 20 mila ducati a detto palazo logge di stucco palchi faccate rifatte e insomma quelle che ve dinnuovo fu disegnato dame». Per la trascrizione completa cfr. AURIGEMMA 2007, pp. 60-62. Per un'analisi dell'opera dell'Ammannati a palazzo Firenze e la relativa documentazione cfr. NOVA 1983; AURIGEMMA 2007, pp. 54-81, 121-130.

³ Sulla storia del palazzo durante l'età Del Monte e il successivo passaggio ai Medici vedi AURIGEMMA 2007, in particolare pp. 41-54, 135-141, con bibliografia precedente.

⁴ Sui dipinti del Fontana cfr. NOVA 1983, pp. 59-66; AURIGEMMA 2007, pp. 83-130; DANIELE 2014-2018, pp. 41-45.

⁵ Sulla natura di queste decorazioni c'è sempre stata una certa confusione, con gli studiosi che li classificavano il più delle volte come stucchi e raramente come rilievi lignei dipinti. Cfr. BLAGI 1923, pp. 55-56; NOVA 1983, p. 64; NOVA 1984, p. 153; NOVA 1988, p. 231; LOFFREDO 2011a, p. 125.

Maria Giulia Aurigemma nella sua recente monografia su palazzo Firenze⁶. L'errore di valutazione commesso su queste decorazioni, oltre al loro aspetto, in parte è stato certamente dovuto anche al noto documento in cui Ammannati stesso, chiedendo di essere pagato per il lavoro svolto, afferma che «a detto palazo logge di stucco palchi faccate rifatte e insomma quelle che ve dinnuovo fu disegnato dame»⁷. Ammannati parla di «logge di stucco» al plurale, per cui è stato normale identificarle nella loggia al pianterreno del palazzo, e in quella al primo piano, dove si trova il nostro soffitto. Per inciso, in quest'ultima vi sono effettivamente degli stucchi, cioè i capitelli delle paraste⁸.

In seguito a queste prime considerazioni sembrerebbe opportuno ipotizzare, quindi, che Ammannati abbia volontariamente ricercato questo effetto imitativo e dissimulatorio, fingendo una decorazione stuccata per il tramite di altri mezzi espressivi. Questo saggio si propone perciò di analizzare più a fondo il manufatto, affrontando innanzitutto i singoli motivi decorativi arrivando a dimostrare come facciano parte di un repertorio che poteva essere declinato, all'interno dei cantieri, tanto in stucco quanto in pittura e fosse invece meno frequente nei palchi lignei; successivamente di trovare, soprattutto nelle fonti, confronti significativi per delineare il contesto culturale entro cui il soffitto è stato concepito e realizzato.

Per cercare corrispondenze fra queste decorazioni e l'ampio repertorio degli stucchi romani di metà secolo, qui mi concentrerò sui cantieri a cui ha preso parte, a vario titolo, Ammannati stesso durante il pontificato di Giulio III: la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio (1550-1552), villa Giulia (1551-1555) e la loggia al piano terreno di palazzo Firenze, cosiddetta del Praticaccio (1552-1555)⁹. Ci tengo a sottolineare come i confronti che proporrò qui sono tipologici, cioè tesi a individuare la ricorrenza nei vari cantieri

⁶ Descrivendo il soffitto, la studiosa scrive: «un vero pezzo di bravura come scultura in legno appena dipinto a guazzo», in AURIGEMMA 2007, p. 122.

⁷ Su questo documento cfr. nota 2.

⁸ In tutta onestà, io stesso, vedendo il soffitto per la prima volta, ero sicuro si trattassero di stucchi, ma osservando con più attenzione, soprattutto grazie alle fotografie, ho potuto notare i segni dei tarli che hanno cancellato qualunque mio dubbio sulla natura del manufatto.

⁹ Su quest'ultima impresa cfr. il saggio di Giulia Lanciotti e Paolo Rigo.

di motivi decorativi simili, e non stilistici: non è mia intenzione, in questa sede, trovare affinità fra le differenti mani all'opera in questi cantieri.

Osservando dunque il soffitto di palazzo Firenze, gli elementi certamente più visibili sono le quattro coppie di putti, per le quali è inevitabile il confronto con quelli della cappella Del Monte (figg. 77-78), tanto quelli in stucco presenti nella volta quanto soprattutto quelli marmorei della balaustra di accesso alla cappella. Senza dover allontanarci da palazzo Firenze però, personaggi in stucco di questo tipo sono presenti anche nella loggia al pianterreno dell'edificio. I putti inoltre qui impugnano un nastro, con il quale sembrano sorreggere il medaglione posto sopra le loro teste: un motivo del tutto simile si trova già nella volta della cappella in San Pietro in Montorio. Un'altra peculiarità tipica di moltissime creazioni dell'Ammannati sono i bucrani, che nel nostro soffitto affiancano i medaglioni centrali con i monocromi (figg. 77 e 79). Questi rappresentano uno dei numerosi elementi che l'artista desume dall'antico, ma poi rielaborati in maniera del tutto personale. L'utilizzo di un linguaggio classico, o anche semplicemente di alcuni stilemi, d'altronde non stupisce viste le molteplici esperienze maturate da Bartolomeo, tra cui quella padovana, uno dei principali poli della cultura antiquaria italiana¹⁰. Lo stesso motivo si trova ad esempio nella cappella Del Monte e nel fontanalia di villa Giulia, ma sono molto comuni anche nella decorazione di portali, finestre e mensole di numerose fabbriche ammannatiane, tanto da essere quasi un tratto distintivo del fiorentino¹¹. Altrettanto comuni nelle imprese che hanno visto la partecipazione dell'artista toscano, ma in realtà un *topos* che si ritrova ovunque nelle decorazioni plastiche cinquecentesche, sono le teste femminili velate (figg. 76 e 80): si vedono a villa Giulia (cortile) e, solo per citare un altro cantiere in cui Ammannati ha partecipato, anche nella libreria Marciana (1537-1553). Allo stesso modo, anche

¹⁰ Sul rapporto con l'antico dell'artista fiorentino cfr. BESCHI 1995; CALAFATI 2011a, pp. 182-190.

¹¹ Solo per citare alcuni esempi: nello stesso palazzo Firenze si trova nel portale d'ingresso della loggia al pianterreno, mentre a Firenze è visibile ad esempio nei palazzi Grifoni, Giugni e Pitti. Sull'utilizzo di questo particolare elemento decorativo e i suoi significati simbolici vedi CALAFATI 2011a, pp. 182-190.

le figure distese sono uno dei motivi ricorrenti negli stucchi cinquecenteschi e le ritroviamo, in varie attitudini, nella cappella Del Monte (figg. 76 e 81). In ultimo, i festoni di frutta rappresentano un altro elemento adottato spesso nelle decorazioni a stucco, così come anche i tritoni, qui disposti a mo' di fregio intorno ai tre riquadri centrali del soffitto (fig. 76). Ovviamente, anche tritoni e/o altri tipi di animali fantastici si trovano in numerosi edifici romani: villa Giulia, stanza a sud al pianterreno (fig. 82); mentre, per citare altri esempi romani, in Castel Sant'Angelo nella sala Paolina (1545-1547) e nella cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria (1548-1550).

Questo breve elenco è stato proposto per mostrare l'osmosi dei vari motivi ornamentali tra i diversi cantieri ma soprattutto per verificare come la totalità degli elementi utilizzati dall'artista toscano in questo soffitto siano mutuati dal repertorio degli stucchi, mentre di contro siano molto meno comuni per un palco ligneo. Ma il legame del nostro soffitto con il mondo degli stucchi è ancor più evidente se ci soffermiamo sulla particolare cromia delle decorazioni, probabilmente la caratteristica più evidente del manufatto (fig. 75). Il bianco è il colore predominante dell'intera decorazione, niente di più lontano dai soffitti lignei cinquecenteschi cui siamo abituati, dove la tonalità generale è data dalle dorature oppure dal legno lasciato a vista. Un confronto esaustivo in tal senso con un tipico soffitto ligneo dello stesso periodo – per evidenziare l'aspetto visivo completamente differente – può essere quello con la sala di Perseo a Castel Sant'Angelo (1544-1545, fig. 84). Molto più vicine al nostro soffitto, non solo per i singoli elementi ma anche per lo schema decorativo nel suo complesso, risultano invece le volte a stucco, come ad esempio quelle della loggia di villa Madama (1520-1521).

Da queste prime considerazioni sembra chiaro come in quest'opera si sia voluto perseguire l'intento mimetico di riprodurre una decorazione stuccata e, per traslato, anche una volta muraria – il supporto dove solitamente gli stucchi venivano applicati. A tal proposito, sempre Aurigemma sottolineava come fosse presente la volontà di simulare proprio una struttura in laterizio, facendo particolare riferimento alle coppie di putti, interpretate come una ripresa da parte di Ammannati dell'analogo motivo presente nella volta

della cappella Sistina di Michelangelo¹². La domanda da porsi in questo caso è perché il fiorentino non abbia ‘girato le volte’, cioè non abbia costruito una copertura in muratura, visto che sembrerebbe quello l’effetto a cui aspirava. Una risposta a questo interrogativo si può trovare nelle consuetudini costruttive in uso nell’Urbe già a partire dal secolo precedente, legate soprattutto a problemi di statica dell’edificio. A Roma, solitamente, l’uso delle volte era limitato alle cantine e al piano terreno, con il piano nobile di conseguenza coperto da un soffitto ligneo. Questo sistema era preferibile poiché le volte nei piani superiori avrebbero richiesto un eccessivo ispessimento dei muri per assorbirne la spinta, con conseguente perdita di stabilità dell’edificio stesso. Questa soluzione costruttiva non era certo una prerogativa romana dal momento che, per esempio, è consigliata anche da Scamozzi nel suo trattato *L’idea dell’architettura universale*¹³. Il riferimento all’architetto veneto, e più in generale alla cultura veneta, è significativo per il nostro discorso e, importante sottolinearlo, senz’altro pregnante per l’Ammannati visto il suo soggiorno a Venezia.

La costruzione di un palco ligneo era quindi un’usanza ben radicata a Roma e successivamente, nel corso del XVI secolo, i soffitti conosceranno un grande sviluppo assumendo numerosi tipi di forme e decorazioni. Il nostro rappresenta un’ulteriore evoluzione del tipico soffitto a lacunari poiché è arricchito dai tre dipinti del Fontana ricordati in precedenza, secondo una tipologia molto diffusa proprio a Venezia. Soffitti ‘alla veneta’ come questo sono presenti anche altrove in città ritrovandosi, per esempio, in alcune delle sale del piano nobile di palazzo Capodiferro Spada, databili intorno al 1550 e quindi più o meno coevi al nostro (fig. 85)¹⁴. Ovviamente, ai fini del presente studio non è importante stabilire quale soffitto abbia recepito per primo questa tipologia di origine lagunare, mentre ciò che davvero conta è la differente concezione che informa i due cantieri. Mettendo a confronto i manufatti, sarà chiaro come

¹² AURIGEMMA 2007, p. 122.

¹³ SCAMOZZI 1997, vol. II, p. 157. Su questo tema, vedi anche PAGLIARA 2002, p. 534.

¹⁴ In particolare si tratta di quattro ambienti, conosciuti come stanza di Callisto, di Achille, di Enea e dei Fasti Romulei. Cfr. NEPPI 1975, pp. 96, 101, figg. 22, 37; VICINI 2012, p. 69; CONFORTI, D’AMELIO 2016, p. 342, fig. 41.

essi intendano perseguire due scopi opposti: da una parte, un tipico palco ligneo cinquecentesco, dall'altra un soffitto ideato per apparire come una costruzione in muratura. Il soffitto ideato dal fiorentino è dunque un caso molto particolare e l'operazione concettuale messa in atto dall'artista toscano – la dissimulazione della materia e l'occultamento del processo creativo – si inserisce in un preciso filone dell'arte cinquecentesca italiana. Architetto e scultore toscano, Ammannati maturò esperienze anche a Venezia, Padova e Urbino, come già ricordato, oltre ovviamente a Roma e Firenze e il nostro soffitto sembra così riassumere molte delle influenze culturali incontrate dall'artista¹⁵.

L'uso di tecniche mimetiche per celare il processo creativo e nobilitare la materia, simulando cioè un materiale differente, era molto comune a Roma durante il XVI secolo. Tipico, ad esempio, l'uso dello stucco a ricoprire il rivestimento esterno dei palazzi per ricreare nell'architettura le possibilità espressive del marmo. Lo stucco in questo specifico caso va letto in chiave antiquaria: evocava l'antico ma a prezzi decisamente più contenuti rispetto alla pietra vera¹⁶. Fra i numerosi palazzi che si potrebbero citare ce n'è uno in cui questa pratica viene declinata in maniera peculiare: palazzo Massimo alle Colonne (1532-1536). Nello specifico, la loggia posta nel fronte meridionale del cortile è il settore più interessante per noi, viste le tangenze con la loggia di palazzo Firenze dove è montato il nostro palco. Quella progettata dal Peruzzi (fig. 86) innanzitutto si presenta come una doppia loggia con al piano nobile un soffitto ligneo, assolutamente tipico per quel che riguarda la decorazione, cioè lo stesso progetto di Ammannati a palazzo Firenze. Inoltre, nella loggia superiore, Peruzzi mette in atto una soluzione tecnica – già consigliata da Vitruvio – per non incorrere in cedimenti strutturali: usa un architrave di legno¹⁷. Questo aspetto non sarebbe particolarmente significativo se non fosse che l'architrave è stuccato e decorato con motivi di palmette all'antica. L'uso dello

¹⁵ Per notizie più approfondite sulla biografia dell'artista vedi BELLÌ BARSALI 1960; KIENE 1995, pp. 8-19; CHERUBINI 2011.

¹⁶ Su questo particolare aspetto dello stucco vedi FORCELLINO 1990; MUSSO 2001.

¹⁷ Sulla loggia vedi CAFÀ 2007, pp. 229-232. Sull'uso dell'architrave ligneo e della sua presenza nella trattatistica rinascimentale, vedi anche GARGIANI 2003, pp. 131-135.

stucco sull'architrave ligneo è fondamentalmente la medesima operazione che possiamo osservare nel nostro soffitto: in entrambi i casi si è deciso di occultare il legno per suggerire la presenza di un materiale più pregiato, in un caso la pietra e nell'altro lo stucco.

Una simile operazione era stata condotta anche da Giorgio Vasari nella scomparsa villa Altoviti, sempre a Roma¹⁸. Questo episodio per noi è ancor più significativo sia perché coevo ai lavori a palazzo Firenze sia per i documentati rapporti tra l'aretino e Ammannati, i quali lavorarono fianco a fianco nella cappella Del Monte. Nelle *Vite*, parlando di uno dei suoi soggiorni romani e della committenza proprio di Bindo Altoviti, Vasari ricorda alcuni lavori svolti per il banchiere – siamo nel 1553 – e in particolare la costruzione e la decorazione di una loggia nella villa. Ecco le sue parole:

fui forzato, non potendogli mancare, a fare a Messer Bindo Altoviti due logge grandissime di stucchi et a fresco. Una delle quali dipinsi alla sua vigna con nuova architettura, perché essendo la loggia tanto grande che non si poteva senza pericolo girarvi le volte, le feci fare con armadure di legname, di stuoie, di canne, sopra le quali si lavorò di stucco, e dipinse a fresco come se fussero di muraglia, e per tale appariscono e son credute da chiunque le vede¹⁹.

Anche qui, l'architettura lignea viene occultata e contraffatta ma l'aspetto più interessante del passo è l'importanza attribuita dall'aretino alla dissimulazione stessa, a come la loggia sembri costruita in muratura e riesca ad ingannare tutti gli osservatori («e son credute da chiunque le vede»). Vasari intende sottolineare la sua capacità nel nascondere e nel superare le difficoltà della creazione, le 'difficoltà' dell'arte, tema molto caro all'aretino ma che ricorre spessissimo in varie fonti del XVI secolo²⁰: non potendo costruire le volte

¹⁸ Sulla villa, che si trovava ai Prati di Castello ed è stata demolita poco dopo il 1864, e l'intervento del Vasari cfr. DAVIS 1979, pp. 197-212; PEGAZZANO 2004b, pp. 201-202.

¹⁹ VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 397.

²⁰ Questo tema in realtà è già presente nelle fonti antiche, come Vitruvio o la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, e da queste il concetto di difficoltà è arrivato fino al XV e XVI secolo. Nel Cinquecento però, esso raggiunge un'importanza e una diffusione molto maggiore rispetto al passato e, oltre Vasari, lo ritroviamo ad esempio in Borghini, Dolce e Varchi. A riguardo cfr. BAROCCHI 1960-1962, vol. III, pp. 638-639; SPAGNOLO 2004, pp. 89-92.

in muratura, l'artista concepisce una «nuova architettura» il cui scopo però è proprio quello di nascondere tale novità. La volontà di confrontarsi con i problemi connessi con la creazione artistica, e soprattutto di superarli, caratterizza molte opere dell'età della Maniera, in particolare modo intorno alla metà del secolo, quando sembra diventare un valore prioritario: questa importanza si riflette infatti in maniera sensibile nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, mentre risulta già più attenuata nella giuntina²¹.

A palazzo Firenze il problema che si presentava ad Ammannati, la 'difficoltà', era far sembrare un soffitto ligneo come se fosse lavorato a stucco, un'idea che, a prescindere dai materiali coinvolti, a livello concettuale fa riferimento alla stessa *koimè* culturale degli esempi appena citati. Il mancato uso di stucchi veri è da imputare probabilmente a questioni tecniche legate alla statica del soffitto – le figure stuccate avrebbero pesato troppo sulla struttura e il palco avrebbe quindi rischiato di imbarcarsi o, peggio, di fratturarsi – e Ammannati quindi ha superato questa difficoltà 'riproducendo' lo stucco tramite la pittura²². La necessità di proporre una simile finzione invece, al di là di ostentare la propria inventiva e la propria fantasia – altre caratteristiche chiave dell'artista alla metà del Cinquecento – credo si possa legare al grande successo incontrato dalle decorazioni a stucco durante la prima metà del secolo. Visto il tema trattato da questo volume, e dal relativo convegno, penso non sia necessario sottolineare l'importanza assunta da questa tecnica nei progetti decorativi, romani e non solo, e che proprio nei pontificati di Paolo III Farnese e Giulio III Del Monte ha acquisito ulteriore centralità²³.

La volontà di fingere un materiale è accompagnata da un ulteriore aspetto, che probabilmente ha avuto il suo peso nell'ideazione del palco, e cioè la volontà di occultarne un altro, nel nostro caso il legno. Ancora Vasari, nelle *Vite*, esprime un giudizio indicativo

²¹ SPAGNOLO 2004, pp. 101-104.

²² Riguardo l'uso di stucchi su soffitti lignei, va ricordato quanto successo nella palazzina Montalto a Bagnai dove, nel 1612, il Cavalier d'Arpino ha realizzato un soffitto ligneo decorato con stucchi veri: dopo due anni appena il soffitto necessitava di urgenti interventi di consolidamento. Su quest'opera, da ultimo cfr. CONFORTI, D'AMELIO 2016, pp. 312-313, 324-325.

²³ A riguardo, in questo volume si veda in particolare il saggio di Serena Quagliaroli.

sulla scultura lignea: «Ma, invero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di cera o di terra»²⁴. Il legno poteva essere ritenuto non particolarmente adatto a trasmettere ciò che l'artista voleva comunicare, e quindi, per ottenere un diverso effetto visivo, si poteva occultare, magari proprio con il colore. Questa era una pratica più comune di quanto si possa pensare e ce ne dà una preziosa testimonianza ancora una volta Scamozzi che, parlando dei soffitti lignei, scrive: «e dopò smaltato il tutto di bianco tendente al color del Marmo, ò d'altre pietre, c'hanno del verisimile, la qual cosa; prima ella hà non so che di Decoro; accompagna molto bene all'edificio; oltre, che non poco si fanno con assai mediocre spesa, e durano molto, et accrescono anco lume alle Stanze»²⁵. Il ricorso alla pittura da parte dell'Ammannati perciò potrebbe legarsi anche a simili considerazioni e alla volontà di conferire maggiore «carnosità o morbidezza» alle figure intagliate nel soffitto – penso soprattutto ai putti – effetto altrimenti difficile da ottenere con il naturale colore del legno.

Vorrei concludere questa breve analisi con un'ultima suggestione, un ulteriore livello di lettura per la decorazione plastica del nostro soffitto (fig. 75). Ho cercato di dimostrare come alcuni concetti molto diffusi nella teoria dell'arte del tempo, insieme a considerazioni di carattere pratico, abbiano potuto giocare un ruolo importante nella creazione di quest'opera e, visto l'intento mimetico del soffitto, è inevitabile citare anche il tema del paragone, tanto caro alle speculazioni teoriche cinquecentesche, soprattutto di matrice toscana. Paragone inteso appunto sia come imitazione di un'altra tecnica sia come rapporto e/o rivalità fra pittura e scultura. Perché il palco di palazzo Firenze è sì imitazione degli stucchi, ma altrettanto lampante è il suo rapporto con la pittura, rapporto che va ben al di là dei quadri del Fontana. Ammannati non può essere rimasto indifferente a questo dibattito e qui intende dare sfoggio della sua abilità nell'invenzione e nella composizione per dimostrare come la scultura fosse in grado di gareggiare con la pittura, proponendo una decorazione che, per varietà e ricchezza, richiamasse quelle visibili

²⁴ VASARI 1966-1987, vol. I, p. 109.

²⁵ SCAMOZZI 1997, vol. II, p. 157.

in molti edifici dell'epoca. Il repertorio di motivi decorativi qui visibile – ripreso dall'antico – è quello approntato nei cantieri di Raffaello e della sua scuola e poi reinventato e adattato a decorazioni pittoriche e plastiche²⁶. Solo per citare l'esempio più lampante in tal senso, i tritoni raffigurati nel nostro soffitto riprendono una composizione di Perin del Vaga, un prototipo che avrà molta fortuna e sarà alla base di numerose decorazioni²⁷. Ma è possibile indicare altri confronti stimolanti: sempre i tritoni ammannatiani di palazzo Firenze richiamano i corrispettivi pittorici della loggia sottostante e un simile parallelismo fra raffigurazione dipinta e raffigurazione plastica si ritrova anche a villa Giulia, dove in una stanza al pianterreno sono raffigurati dei tritoni a stucco e nell'altra dirimpetto sono invece dipinti (figg. 82 e 83). Infine, la particolare combinazione adottata dall'Ammannati con lo schema del medaglione affiancato da putti con nastri (fig. 77) può essere in realtà avvicinata, in maniera quasi palmare, anche a coeve decorazioni pittoriche, soprattutto fregi. Questa appare una soluzione di gran moda nel periodo e, solo per citare l'esempio più vicino a palazzo Firenze, ricordiamo qui la stanza dei sette colli a villa Giulia²⁸.

²⁶ La creazione di un lessico decorativo, basato sul repertorio figurativo raffaelloesco, da parte degli artisti della generazione successiva, soprattutto Perin del Vaga, è, come noto, una questione molto complessa e articolata che andrebbe letta anche alla luce dell'influenza esercitata in questo processo dalle opere di Michelangelo. Non è questa la sede per affrontare un simile discorso, per un inquadramento generale e per una bibliografia di base relativa alla vicenda rimando al già citato saggio di Quagliaroli in questo volume.

²⁷ Il disegno raffigura due tritoni affrontati ed è conservato a Oxford, Christ Church, cfr. DAVIDSON 1976, p. 406, n. 19. Ringrazio Serena Quagliaroli per la segnalazione.

²⁸ Sulla decorazione di questo ambiente cfr. SAPORI 2016b, pp. 88-91, figg. 12-13; SAPORI 2016a, pp. 20-21, fig. 34.

