



**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca interateneo
Ca' Foscari-IUAV-Verona
in Storia delle Arti**

**Ciclo XXVIII
Anno di discussione 2016**

**«LA CITTÀ PIÙ ORNATA DI TUTTO IL MONDO».
FACCIAE DECORATE A ROMA FRA XV E XVI SECOLO**

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/02

**Tesi di Dottorato di:
Arianna Farina, matricola 831002**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

Indice

INTRODUZIONE.....	1
1. STATUS QUAESTIONIS, UN BILANCIO RAGIONATO.....	8
2. IL RAPPORTO TRA DECORAZIONE E SVILUPPO URBANO NELLA PRIMA ETÀ MODERNA.....	45
2.1. <i>Renovatio urbis Romae</i> e facciate dipinte	
2.2. Il graffito e l'edilizia minore. Nuova committenza e iniziativa privata.	
3. PER UNA RICOGNIZIONE DELLA <i>ROMA PICTA</i>.....	83
3.1. Problemi metodologici	
3.2. Un inventario topografico	
3.2.1 Borgo	
3.2.2. Ponte, Parione, Regola, Sant'Eustachio: il quartiere del Rinascimento nelle sue strade principali	
3.2.3. Campo Marzio. Il momento di Leone X	
3.3. Conclusioni	
4. DECORAZIONE PITTORICA E GUSTO ANTIQUARIO.....	122
4.1. Dai testi ai bassorilievi antichi. Le citazioni su facciata	
4.2. Il caso di via della Maschera d'Oro, 9	
5. LE DECLINAZIONI ROMANE DI UN GENERE E IL RUOLO DEI GRANDI ARTISTI.....	150
5.1. Dalla Loggia vaticana alla decorazione della città: la scuola di Raffaello alle prese con i prospetti urbani	
5.2. La mediazione di Peruzzi e l'affermazione del chiaroscuro	
5.3. Facciate come quinte: la relazione con gli apparati effimeri per feste e rappresentazioni teatrali	
5.4. La conclusione di una stagione del gusto	
6. UN'ACCADEMIA ALL'APERTO.....	191
6.1. Decorazioni esterne e sfera pubblica dell'arte	
6.2. Palazzo Gaddi e Palazzo Milesi: la riproduzione dei chiaroscuri di Polidoro da Caravaggio	
6.3. La nascita di un nuovo pubblico	

7. LA DECORAZIONE NELLE DINAMICHE DELLA MEMORIA URBANA: FORTUNA, PERDITA, OBLIO, RISCOPERTA.....	204
7.1. Decorata la città non restava che guardarla: la testimonianza delle fonti storiche	
7.2. Demolizioni, distacchi e restauri della <i>Roma Picta</i> tra fonti e documenti	
8. PROPOSTE PER UNA VISUALIZZAZIONE DIGITALE DELLE FACCIATE ROMANE.....	246
8.1. I materiali per una restituzione ICT: una nuova prospettiva di ricerca per il museo all'aperto del Rinascimento	
8.2. Una ricognizione sull'impiego delle nuove tecnologie per il <i>Cultural Heritage</i>	
8.3. Due proposte di valorizzazione	
8.4.1. <i>Rome Street View</i> : un itinerario in presenza	
8.4.2. Per un <i>Information Landscape</i> della <i>Roma Picta</i>	
SCHEDE.....	271
NOTA BIBLIOGRAFICA.....	326
NOTA SITOGRAFICA.....	369

INTRODUZIONE

«Vi son qui dipinti in grottesche, in stucchi e in altri modi differenti, artistici palazzi di Cardinali e di vari signori, e Roma è perciò la città più ornata di tutto il mondo. [...] Or vedete se con tali opere si può dimenticare la nostra città!». Con queste parole Vittoria Colonna elencava al ventenne Francisco De Hollanda, appena giunto a Roma, le bellezze dell'urbe. Tra queste, la marchesa non dimentica le «facciate di palazzi» dipinte che, dalla fine del XV secolo, «nobilitarono Roma»¹.

Esperienza di confine tra architettura e arte figurativa, fenomeno urbanistico e segno di mobilità sociale, opera di oscuri ma anche di importanti pittori, realtà sfuggente per la scarsità delle fonti e perché sacrificata al tempo e all'incuria, l'usanza di decorare le facciate romane nella prima età moderna, tanto ammirata da Vittoria Colonna, costituisce l'argomento di questo studio: un genere decorativo che, soprattutto tra XV e XVI secolo, caratterizza in modo tutt'altro che marginale, con oltre duecento esiti noti, l'immagine della Roma del Rinascimento.

Molti sono gli spunti e quasi altrettante le prospettive d'indagine su questo fenomeno, debitori a volte – soprattutto all'inizio del XX secolo – delle politiche culturali e degli interventi conservativi. Mancano invece letture più ampie del fenomeno che collochino il discorso critico sui prospetti decorati a Roma durante il Rinascimento in una riconoscibile costellazione storico-artistica e in una più vasta prospettiva macro-culturale. Sono insomma ancora pochi gli studi che lo considerano una preziosa occasione per osservare, partendo da un fenomeno non centrale ma ricchissimo d'implicazioni, aspetti rilevanti della vita artistica tra Quattrocento e Cinquecento con le sue connessioni sociali, culturali, tecniche e ideali. Come scrive André Chastel nel suo saggio sul Sacco di Roma, «l'analisi delle opere e delle forme permette una esplorazione completa di quel che chiamiamo immaginario individuale e collettivo, il regno dei simboli»² e questo vale in modo

¹ Cfr. FRANCISCO DE HOLLANDA, *I Dialoghi michelangioteschi di Francisco d'Olanda*, 1548, ediz. cons. Antonietta Maria Bessone Aurelj, a cura di, Roma, Maglioni e Strini, 1926, p. 89.

² ANDRÉ CHASTEL, *Il Sacco di Roma, 1527*, 1983, tr. it. Torino, Einaudi, ediz. cons. 2010, p. XXXIV.

particolare per le facciate dipinte in cui l'immaginario individuale e collettivo (ma anche quello suggerito dalle forme di fruizione rispettivamente di pubblico, abitante e committente) e i temi della città rinascimentale si sovrappongono in un tessuto semantico di rilevante spessore che si vuole analizzare isolando i diversi temi e le variegate implicazioni che direttamente o indirettamente hanno inciso sull'uso e sull'affermazione della pratica.

L'argomento è stato oggetto, nell'ultimo secolo, di interventi eterogenei, caratterizzati soprattutto dalla loro episodicità. In questo studio si vuole invece ripercorrere il fenomeno nella sua globalità collocandolo all'interno dei molteplici registri individuati nel corso della ricerca. L'espressione di gusto in esame è apparsa infatti fortemente correlata a questioni non isolate ma profondamente collegate alla creazione urbanistica, artistica e anche ideale della Roma del Rinascimento. È per questo che si è scelto di analizzare la *Roma picta* come parte integrante dello sviluppo e della nuova concezione della città, senza limitarsi, cosa che invece caratterizza la maggior parte dei contributi che definiscono a oggi lo *status quaestionis*, a considerare singoli esempi o realizzazioni isolate. Il tessuto urbano è parso in questa indagine più importante della singola facciata dipinta: è l'aggregato, ciò che ha creato in sostanza l'immagine della città, che deve essere messo al centro del ragionamento. La scelta di analizzare il fenomeno in un centro politico, sociale e artistico, com'è la Roma del Rinascimento, ha permesso di mostrare questo fenomeno in tutta la sua complessità.

Tra le diverse tipologie di ambienti decorati all'esterno che vengono realizzati in quegli anni, come le facciate delle chiese, i chiostri o i cortili, si è deciso di privilegiare le pitture che si affacciano su strada perché trasformano il contesto visivo della struttura urbana e perché, essendo parte dell'edilizia privata, manifestano e in parte realizzano strategie di appartenenza, di rinnovamento, di recupero dell'antico e di proiezione nel 'moderno' all'interno di un campo artistico e culturale in cui l'immaginario della città nuova e le trasformazioni sociali dell'urbe dialogano con le prospettive politiche e urbanistiche del pontificato e con il rinnovamento delle concezioni e delle pratiche pittoriche.

La scelta di questa tesi è quella di individuare una prospettiva integrata di analisi, senza pretese di esaurire lo studio del fenomeno decorativo, ma con la consapevolezza che il materiale raccolto e le prospettive di indagine seguite possano diventare base interessante e promettente per ricerche future.

Al centro del lavoro vi sono quindi un fenomeno artistico e una città che lo accoglie e lo segna contribuendo a distinguere con peculiare originalità questa esperienza nel panorama italiano ed europeo. La forte connotazione ‘romana’ della ricostruzione e l’orizzonte metodologico che la guida implica un’attenzione tutta particolare alla morfologia urbana e al radicamento del fenomeno nelle strade e nei quartieri. Protagonista sarà allora, al di là del singolo esempio, per quanto importante, la sequenza delle facciate, la loro collocazione e la loro integrazione nella vita e nella struttura della città.

Si cercherà di articolare questa tesi in controtendenza con una vasta mole di studi che sostiene, invece, il carattere geograficamente e culturalmente subordinato del fenomeno capitolino, con l’ambizione di integrare una storia degli studi sin qui segnata dalla mancanza di una monografia dedicata all’esperienza romana e orientata soprattutto alla collazione di fonti, documenti e immagini, alla disamina di alcuni prospetti all’interno della produzione di pittori di sicura fama o attenta, in modo a volte esclusivo, soprattutto alle tipologie di fabbriche, all’uso dei materiali e alle tecniche pittoriche usate per una loro conservazione.

Per la definizione della genesi, dei caratteri, dei tipi e dei significati – propri o presunti – che sono alla base della diffusione e del successo della pratica si è deciso di delineare in primo luogo lo *status quaestionis* con l’obiettivo di ricostruire un dibattito storico critico in cui molto è stato finora messo in luce ma in cui, allo stesso tempo, sono stati tralasciati approcci tematici in grado di portare a una comprensione macro-culturale di un genere decorativo dalle molteplici sfaccettature.

Un bilancio ragionato dunque, quello che si vuole proporre nel corso del primo capitolo: si interrogherà la storia degli studi per definire con precisione il campo di indagine, ma anche per individuare i motivi che condussero a una prima riscoperta di questo patrimonio quasi del tutto evanescente all’inizio del XX secolo, a fenomeni di sensibilizzazione e di ricerca nella prospettiva di ritessere il collegamento tra studi ed eventi, tra mutamenti percettivi e nuova sensibilità culturale nella prospettiva di far luce, oltre che sulla storia degli studi, anche su quella della fortuna del fenomeno che lo proietta verso la contemporaneità.

Nel secondo capitolo le facciate dipinte diventano parte integrante di un variegato microcosmo cittadino. La genesi e la consistenza del fenomeno è stata rintracciata nelle trasformazioni sociali e architettoniche della Roma di fine Quattrocento, nei primi piani urbanistici di una città che aveva da poco riconquistato una stabilità geografica e politica e che doveva abbandonare la sua veste medievale attraverso la creazione di nuovi assi stradali, di moderne costruzioni o attraverso il rifacimento di quelle vecchie, abolendo gli aggetti e curando le strade urbane: una nuova città e una nuova idea di città basata anche sul principio di decoro al quale l'uso di adornare le facciate risponde e, insieme, collabora.

Il secondo capitolo tenta quindi - come solo in parte e molto sbrigativamente fatto in precedenza - di dimostrare quanto fosse forte il legame tra l'evoluzione della città di Roma e il fenomeno dell'*urbs picta* ridimensionando in questo modo l'opinione diffusa che ritiene si trattasse di un apparato artistico minore a uso esclusivo di singoli committenti e quindi interno alla sfera del privato, sia pure come proiezione e autorappresentazione di cittadini più o meno autorevoli e più o meno rappresentativi delle trasformazioni sociali in atto.

Nel terzo capitolo questi temi vengono ripresi e verificati, per quanto possibile, sul territorio urbano. Attraverso l'ausilio delle mappe storiche delle città e delle fonti più antiche a nostra disposizione si è predisposta la collocazione topografica delle facciate dipinte che si è rivelata particolarmente utile per comprendere l'interazione tra le facciate e i singoli rioni con le loro direttrici e la fisionomia che andavano acquistando con il rinnovamento della città. Ripercorsa la conformazione del quartiere del Rinascimento e individuati i centri di potere, residenziali e collettivi, l'effettiva coincidenza o meno di questi ultimi con le decorazioni esterne ha portato a caratterizzare maggiormente il genere in relazione alle zone di Roma e a definire interazioni tra caseggiati, funzioni e ambienti in modo da ridimensionare la visione "individuale" del fenomeno e a mettere in luce variabili articolate e interessanti.

Una volta delineata questa prospettiva e questa collocazione urbana, la ricerca si è dovuta confrontare con studi più ampi riguardanti le arti, l'architettura ma anche l'assetto sociale e politico della città tra XV e XVI secolo che, come si sa, vanta una bibliografia sterminata. Questo da un lato ha permesso di avanzare alcune proposte per la comprensione del genere decorativo attraverso nuove chiavi di lettura, spunti e intuizioni,

come anche di verificare temi in parte già messi in luce dalla storia degli studi e già collegati alla pratica di dipingere le facciate ma da ritessere ogni volta.

Ci si riferisce in primo luogo al tema della ripresa del mondo classico e della sua trasposizione sui prospetti sul quale si concentra il quarto capitolo e per il quale, oltre alla ricerca bibliografica, si sono rivelate fondamentali le fonti iconografiche esistenti nei Gabinetti italiani come anche in quelli parigini (e mi riferisco principalmente al Dipartimento di arti grafiche del museo del Louvre) o viennesi (primo tra tutti quello dell'Albertina). Lo stesso è accaduto per il sesto capitolo che mette in luce un ulteriore carattere delle decorazioni dei prospetti urbani e cioè la loro valenza pubblica, la loro funzione didattica, il loro trasformarsi già a fine XVI secolo, forse involontariamente, in botteghe d'arte all'aperto, in veicoli di una formazione pubblica e vetrina dell'opera dei grandi artisti del Cinquecento.

La conformazione romana del genere, guida e cornice dell'intera tesi, sarà ulteriormente analizzata nel quinto capitolo in una prospettiva più tradizionalmente storico-artistica.

Seguendo coincidenze riguardanti botteghe e committenze, considerando le biografie e la produzione di alcuni degli artisti "maggiori" coinvolti nel fenomeno si suggeriranno alcune genealogie, a oggi inedite, che contribuiscono a caratterizzazione in chiave moderna e "romana" la pratica di ornare gli esterni cittadini. In particolare, appare suggestiva e interessante l'ipotesi che i temi, le tecniche e i motivi che appaiono sulle facciate, oltre che gli artisti coinvolti a titolo diverso nella loro realizzazione, abbiano rapporti estremamente stretti con l'esperienza, con i codici e con la visione dell'importante cantiere delle Logge vaticane. Una tesi ovviamente in grado di dare un nuovo valore all'usanza che, associata ai nomi e ai progetti dei grandi artisti che parteciparono di quell'esperienza, potrebbe mettere in discussione quella collocazione nella sfera dell'arte minore in cui il fenomeno è stato relegato.

Ai molti temi trattati si sono però affiancati altrettanti ostacoli che rendono problematica una ricerca che abbia ambizioni di esaustività. Si tratta soprattutto della distruzione e della progressiva scomparsa dell'oggetto stesso dello studio, della scarsità delle fonti sulla committenza e a volte sugli autori e l'interesse spesso esclusivo dei 'testimoni' per gli esempi più nobili del genere. A questo si aggiunga l'uso di una documentazione grafica e

di descrizioni posteriori, a volte imprecise, e la complessa varietà dei ‘racconti’ che non è sempre agevole far interagire con rigore metodologico.

Un panorama ampio, ricco di riferimenti, ma anche di lacune sulle quali però è possibile costruire una riflessione teorica e metodologica che tocchi i tracciati della memoria urbana e che suggerisce strategie di riappropriazione e di ricostruzione.

Non ci si è insomma sottratti al confronto con l’assenza: il settimo capitolo ha voluto raccontare la progressiva perdita di quel patrimonio contraddistinta dall’incuria e dalla negligenza ma anche, allo stesso tempo, riscoperto attraverso un recupero di interesse e un chiaro cambiamento di percezione nei confronti delle ormai pallide tracce decorative. In questo caso si sono rivelate essenziali non solo le fonti storiche coeve o di poco posteriori che raccontano la *Roma picta* ma anche le voci dei cronisti, degli appassionati, dei burocrati ottocenteschi alle prese con un patrimonio divenuto in qualche modo ingombrante – specialmente per i proprietari di quelle case decorate – ma da tutelare. Fondamentale per la ricostruzione del dibattito sulla tutela e sulla scomparsa è stato un ricco repertorio d’archivio, in gran parte inedito e custodito specialmente presso gli archivi di Stato di Roma e presso l’Archivio Capitolino, che si è mostrato di grande importanza per collocare cronologicamente il cambiamento percettivo intercorso tra patrimonio e cittadini a distanza di secoli.

Ma la scomparsa ha anche obbligato a misurarsi con l’aspetto soggettivo e metafruitivo della memoria di soggetti, di tempi e culture diverse, inducendoci a vedere la città come insieme di esperienze visive disperse nel tempo, arbitrarie e che vanno necessariamente integrate. Del resto, nello studiare le assenze, Bruno Toscano sosteneva che «il pur ricco e vario universo preso in considerazione dalla ricerca storico-artistica non è che la parte superstite di una originale totalità»³.

Trattandosi infatti di un patrimonio caratterizzato dall’assenza, le moderne tecnologie digitali, le esperienze virtuali nell’arte possono rispondere ad alcune domande poste dal nostro lavoro: nell’ultimo capitolo i protagonisti saranno proprio l’eredità e il suo racconto rielaborato a uso dei contemporanei – oggetto di fruizione, di conoscenza ma anche di

³ BRUNO TOSCANO, *Vademecum per una storia dell’arte che non c’è*, in “Roma moderna e contemporanea” VI (1998), pp. 15-33, qui p. 15.

riflessione metodologica su un campo di applicazione molto particolare come quello fornito dall'uso delle ICT. Ci proponiamo di interrogarne la potenzialità non solo nella prospettiva di una ricostruzione più o meno ampia del fenomeno, ma semmai nella di quella legata a una restituzione stratificata e problematica in cui la fruizione non viene schiacciata sulla oggettività della ricostruzione ma viene proiettata in un percorso articolato e, volutamente, irrisolto con molti protagonisti e molte questioni da porre. Al centro ancora una volta la città, i suoi luoghi e la sua memoria.

Si tenterà dunque di affrontare il tema delle facciate dipinte senza farsi troppo suggestionare dall'evanescenza del genere che troppe volte ha limitato gli studi e gli approfondimenti. Questa perdita è certo sempre presente, causa dell'impossibilità di comprensione totale del fenomeno e dei suoi caratteri, ma può anche essere usata per aprire le prospettive di ricerca e per proporre nuovi modi per tornare a fruirlo. L'assenza è infatti «intesa come valore perduto, misto di storia e di arte. La ricerca non può certo presumere di restituirlo, può però far sentire il peso specifico della sua storia interrotta in un quadro di presenze parziali di sopravvivenze. La città ci apparirebbe in una facies meno verosimile se ci rassegnassimo a considerarla per sempre amputata delle parti mancanti solo perché sono mancanti»⁴.

Ho tentato di proporre nuove chiavi di lettura e di individuare diversi filoni di ricerca. Sono state approfondite delle tematiche inedite ma anche compiute delle ricognizioni importanti per la comprensione del genere, della sua sopravvivenza e della sua importanza per coloro che lo hanno voluto “vedere”.

Ma il fine ultimo di questo studio non è solo quello di ritessere una complessa e preziosa storia artistica e riconnetterla al suo luogo d'origine e al suo contesto identitario, e forse neppure quello di ridargli il giusto ruolo tra le bellezze di Roma, ma semmai proprio di usare la sua assenza, la sua memoria e le sue tracce per proporre, attraverso la conoscenza puntuale di un fenomeno storico-artistico per sua natura urbano e sociale, un progetto di ricostruzione che suggerisca esperienze attuali e ragionate di condivisione.

⁴ ID., a cura di, *La città assente. La via Alessandrina ai Fori Imperiali*, Milano, Agorà, 2006, p. 3.

1.

STATUS QUAESTIONIS, UN BILANCIO RAGIONATO

«Neppure compaiono nelle cartoline illustrate»⁵.

La letteratura scientifica novecentesca sulle facciate dipinte nella capitale sembra prendere avvio con Goffredo Grilli che, dalle pagine della rivista “Rassegna d’arte”, ricorda, in un saggio dedicato a due pittori di riguardo, Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, la pratica decorativa nella Roma quattro-cinquecentesca. In realtà si tratta di poco più di una nota all’interno della sua analisi storico-iconografica, una delle prime sull’argomento, del monocromo realizzato per la facciata di Palazzo Milesi. Sia pure nei limiti di uno studio dedicato a una sola facciata e ai suoi autori, Grilli tenta comunque di ridestare l’interesse per quelle pitture⁶, considerate soprattutto come un fenomeno suggestivo, di cui lamenta la scomparsa. Le facciate dipinte – scriveva – «dovevano dare alla città un aspetto gaio e pittoresco»⁷. Ne ricorda alcuni autori, cita le tecniche usate e definisce gli ornamenti su facciata «documenti caratteristici dell’arte decorativa del secolo XVI»⁸. Immagina poi la bellezza della *Roma picta* e la evoca a uso dei viaggiatori: «all’odierno visitatore di Roma non è dato pur troppo di dilettersi nella vista di una delle interessanti curiosità artistiche

⁵ TANCREDI CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI*, in MARIA ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI* in “Bollettino d’Arte”, 33-34 (1985) (pp. 53-134), pp. 53-55, qui p. 53.

⁶ «Ci sia concesso – scrive – esprimere l’augurio che i proprietari di quelle pochissime case di Roma che ancora conservano qualche avanzo di decorazioni [...], dovute in gran parte a celebri artisti del sec. XVI, siano più vigili ed amorosi conservatori di queste preziose memorie e non lascino andare completamente in malora quel poco che resta a testimonianza del grande sviluppo che prese in quell’epoca una data forma d’arte applicata alla decorazione esterna degli edifici»: GOFFREDO GRILLI, *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma*, in “Rassegna d’Arte” V (1905), n. 7, pp. 97-102, qui p. 101.

⁷ Ivi, p. 97.

⁸ Ibidem.

che nel secolo XVI, essa, già ricca di tesori d'arte, poteva offrire ai suoi ammiratori. Intendo parlare degli affreschi e dei graffiti a chiaroscuro che decoravano molte facciate di case e palazzi...»⁹.

A muovere l'interesse di Grilli era stato, in primo luogo, l'apparato iconografico custodito al Gabinetto degli Uffizi e, in particolare, le due stampe che riproducevano alcuni brani decorativi che, nel XVI secolo, ornavano due palazzi, disposti su una medesima strada ed entrambi opera di Polidoro da Caravaggio e da Maturino da Firenze.

La scarsità di materiale documentario, d'immagini e di una tradizione storico-critica (o anche solo aneddotica) gli impedirono di considerare i vari aspetti di un fenomeno che era stato relegato evidentemente tra le curiosità antiquarie a causa della sua precarietà. Grilli non si mostra quindi in grado di definire con una certa precisione l'ampiezza del fenomeno e si limita ad affermare che la funzione delle pitture su facciata era prettamente decorativa¹⁰: era – scrive – una «forma d'arte applicata alla decorazione esterna degli edifici»¹¹. Nonostante questo, il suo contributo entrava a far parte delle notizie di quell'anno: l'*Archivio della Reale società Romana di Storia Patria* riporta, infatti, lo studio di Grilli in quanto ricorda che «nel secolo XVI anche Roma era ancora ricca di case decorate di affreschi e graffiti e chiaroscuro» e, insieme, «fa conoscere la decorazione di uno di quei palazzi»¹².

Grilli, forte del suo ruolo di collaboratore di Adolfo Venturi nella catalogazione delle opere del Gabinetto delle Stampe di Roma dal 1898 al 1904¹³, per un'iniziale comprensione del genere, si affida proprio a quelle stampe che aveva imparato a conoscere bene: la «scarsità di notizie che oggi deploriamo è, in parte, compensata dall'esistenza di varie stampe intagliate»¹⁴, scrive.

Nel suo studio Grilli presenta anche una piccola bibliografia che ci permette di individuare le altre basi “scientifiche” del suo primo tentativo di fornire di alcuni punti fermi storico-

⁹ Ibidem.

¹⁰ Cfr. GRILLI, *Le pitture a graffito...cit.*, p. 102.

¹¹ Ivi, p. 101.

¹² “Archivio della Reale società Romana di Storia Patria” XXVIII (1905), p. 505.

¹³ Cfr. GINEVRA MARIANI, a cura di, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, Roma, De Luca, 2001, p. 27.

¹⁴ GRILLI, *Le pitture a graffito...cit.*, p. 98. Vedremo nel capitolo 6 quanto le moltissime copie Cinquecentesche e Seicentesche delle decorazioni dei prospetti conservate rappresentassero non solo un apprezzamento diffuso per il genere e per alcuni dei suoi artefici ma anche un'attrattiva pubblica, dalla forte valenza didattica.

artistici un patrimonio perso e dimenticato. Insieme alle sue amate stampe e alle fonti storiche¹⁵, che spesso incontreremo nei successivi capitoli, Grilli cita le riedizioni ottocentesche o le riproposizioni di queste ultime che, unite alla condanna da parte di cittadini, cronisti, studiosi o semplicemente appassionati della progressiva perdita di quelle pitture esterne nate a metà del XIX secolo, costituiranno le fondamenta del nuovo interesse per le facciate dipinte. Il riferimento va al II numero della rivista “Il Buonarroti” del 1867, curata da Benvenuto Gasparoni, e alla riproposizione del trattato di Giulio Mancini (allora ancora inedito) e di quello di Gaspare Celio che, già nel 1841, Francesco Gasparoni presentava come «raro libriccino»¹⁶ da cui estraeva alcune pagine. In questa sede Amati estrapola dai due trattati le notizie relative alle facciate dipinte di Roma e le mette a uso di cittadini, visitatori e studiosi con un obiettivo, più che divulgativo, di condanna. Amati entra così a far parte del “circolo” dei primi promotori di una nuova sensibilità conservativa di quel patrimonio e dunque anche di una sua moderna analisi storico-critica.

In questo primo capitolo, oltre a riportare la storia degli studi, si vuole anche, a differenza dei molti testi che andremo a elencare, provare ad approfondire il perché e in che modo gli studiosi intrapresero il complesso studio delle facciate decorate a Roma tra XV e XVI secolo, un patrimonio che a quel tempo già caratterizzato dalla prevalente assenza degli esiti artistici. L’apparato iconografico doveva dunque apparire come il più prezioso dei materiali con cui proseguire il processo di riscoperta delle facciate dipinte.

A seguire il metodo di Grilli sarà, infatti, anche Federico Hermanin, non a caso un collaboratore del Gabinetto di stampe romano. Divenuto direttore di questa importante sezione di Palazzo Corsini nel 1908, nel 1907 non dimenticava di segnalare sulle pagine del “Bollettino d’Arte” l’acquisto da parte del Gabinetto di alcuni bozzetti di Polidoro. Per

¹⁵ Tra le fonti storiche riportiamo, oltre alle *Vite* di Giorgio Vasari, anche le testimonianze seicentesche di Giulio Mancini (GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, 1628, ediz. critica di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Roma, Accademia dei Lincei, 1956) e Gaspare Celio (GASPARE CELIO, *Memoria delli nomi dell’artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, 1638, ed. critica a cura di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967) che forniscono preziosi elenchi di case decorate a Roma e di alcuni loro artefici come farà anche in parte Giovanni Baglione (GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de’ pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d’Urbano VIII*, 1642, ediz. cons. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2008) il quale, come Vasari, inserirà la pratica decorativa all’interno di alcune biografie di quegli artisti che si dilettarono in questa tipologia ornamentale.

¹⁶ FRANCESCO GASPARONI, *L’Architetto Girovago*, Tomo I, Roma, Tipografia Menicanti, 1841, pp. 182-184, qui p. 182.

Hermanin, i nuovi acquisti, uniti agli altri già posseduti, formavano una raccolta «interessante specialmente qui a Roma, dove questo pittore tanto ha operato, decorando di chiaroscuri e di graffiti le facciate di case e palazzi»¹⁷. Il commento di Federico Hermanin all'evento, che fornisce, attraverso lo studio dei documenti iconografici, anche ulteriori spunti per l'approfondimento del genere e nuove intuizioni in merito ad alcune attribuzioni fatte da Grilli due anni prima, ci restituisce il fervido clima che accompagnava la riscoperta del fenomeno e dei suoi artefici anche grazie o, meglio, soprattutto ai loro disegni e riproduzioni superstiti¹⁸: grazie alle facciate - scrive - «l'arte era in Roma come scesa fra il popolo minuto, nella via, a portare ovunque il suo sorriso»¹⁹.

Per rendere possibile una diversa attenzione a un genere un tempo così diffuso e ormai tanto trascurato era però necessaria una ricostruzione dettagliata della pratica per generi, artisti, localizzazioni. Le descrizioni delle decorazioni, da Vasari in poi, erano, infatti, generiche e approssimative nella maggior parte dei casi così come le indicazioni sulla loro collocazione nel tessuto cittadino. Non si riusciva ancora a definire una precisa corrispondenza tra le localizzazioni suggerite dalle fonti e la città contemporanea. Anche le notizie sui committenti risultavano essere insufficienti e le attribuzioni erano sicure solo nel caso di pochi e dei più importanti artisti operanti sulle facciate. Inoltre, le fonti iconografiche, poco interessate in genere alle visioni d'insieme e prediligendo invece le riproposizioni di singoli brani decorativi, non aiutavano.

Un primo ed efficace contributo in questo senso giunse nel 1911 grazie al lavoro sistematico di Werner Hirschfeld. Nella sua preziosissima tesi di dottorato dal titolo *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI and XVII Jahrhundert* (*Studi sulle fonti della storia della pittura parietale a Roma nel XVI e XVII secolo*²⁰) Hirschfeld rilesse, analizzò e confrontò tra loro molte fonti storiche e documentarie sull'argomento raggruppando, con un evidente debito nei confronti delle biografie vasariane, le notizie reperite per singolo artista o per ipotetico esecutore. La

¹⁷ FEDERICO HERMANIN, *Nuovi acquisti del gabinetto nazionale delle stampe in Roma*, in "Bollettino d'Arte" V (1907), pp. 7-18, qui p. 7. In particolare cfr. pp. 7-12.

¹⁸ La figura di Polidoro pittore comincia a essere rivalutata. Il ricordo dell'abile allievo di Raffaello le cui doti artistiche non vengono più taciute si fa vivo: «abile e finissimo disegnatore che sapeva, alla grandiosità della composizione, accoppiare particolari, eseguiti con grande amore e delicata cura»: cfr. *ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ WERNER HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI and XVII Jahrhundert*, Halle, Druck von Ehrhardt Karras, 1911.

sistematizzazione del materiale raccolto permise di fare maggiore chiarezza su alcune attribuzioni e sulle collocazioni dei prospetti consentendo così una prima e autentica ricognizione delle facciate decorate di Roma. Nell'introduzione chiarisce in primo luogo cosa egli intendesse per pittura di facciate, forse per differenziare il fenomeno romano da quello nord europeo. Sottolinea pertanto che si tratta di opere di grandi dimensioni poste su strada, nei cortili o in giardini e non di piccole figure o stemmi né delle pitture accanto a porte e portoni. Si interessa altresì all'articolazione dei dipinti e alla loro completezza. Purtroppo non sappiamo molto del promettente studente tedesco: morto tre anni dopo la pubblicazione della sua tesi durante la prima guerra mondiale, la sua figura rimane alquanto oscura così come le modalità del suo approdo alle facciate romane. Sappiamo solo che Hirschfeld era figlio di un professore di università e archeologo e che si era laureato a Halle con il professor Goldschmidt, il primo professore di storia dell'arte di Halle, grandissimo esperto di pittura del medioevo.

Il primo tentativo italiano di stilare un inventario della *Roma picta* risale invece al 1937 - 1938 quando, sulle pagine della rivista "Il Vasari" appare il saggio *Facciate graffite e dipinte in Roma*, di Umberto Gnoli²¹. Gnoli non sembra essere a conoscenza dell'opera di Hirschfeld ma riprende piuttosto il lavoro del padre Domenico²² relativo alla topografia romana e a un suo primo interesse nei confronti di quel patrimonio apparso sull'*Archivio storico dell'arte* nel 1889²³. Con un metodo già ampiamente sperimentato nel suo studio del 1923, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, egli cataloga, in ordine alfabetico, un vasto repertorio di circa duecento nomi di vie, strade o palazzi per i quali era testimoniata la presenza di facciate decorate. «Da queste fonti, da notizie sparse qua e là, da documenti d'archivio, – spiega – ho compilato un repertorio di tutte le case graffite o dipinte di Roma di cui ci è giunta memoria, o tuttora esistenti, cercando di individuare quegli edifici di cui parlano gli storici e pervenuti sino a noi, e di ubicare quelli scomparsi, strada per strada, in

²¹ UMBERTO GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, in "Il Vasari" VIII-IX, (1936-37), pp. 89-123. Il testo da cui saranno riprese le citazioni è l'estratto pubblicato nel 1938: ID., *Facciate graffite e dipinte in Roma*, Arezzo, Dalla casa Vasari, 1938.

²² Cfr. JOHN BUTCHER, *La Roma di Domenico Gnoli*, Bologna, Nuova S1, 2008.

²³ DOMENICO GNOLI, *Le demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, in "Archivio storico dell'arte" I (1888), pp. 202-211. Qui Gnoli nota come il palazzo Altoviti conservava ancora «tracce di graffito simulante la costruzione a piccoli rettangoli di tufo, come usava sul finire del secolo XV e sul cominciare del successivo»: qui p. 203. Cfr. anche ID., *Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino*, in "Archivio storico dell'arte" 2 (1889), pp. 248-251 e ID., *Have Roma*, Roma, Walter Modes, 1909, pp. 164-167.

ordine alfabetico»²⁴. In questo modo, là dove possibile, elabora una prima mappatura delle decorazioni di cui definisce la localizzazione, presenta un'iconografia e propone un'attribuzione. Un lavoro non sempre preciso che però resterà alla base dei più recenti tentativi di stilare un inventario della *Roma picta*.

Nell'introduzione Gnoli prova a fornire altresì qualche dato critico sulle facciate dipinte a Roma, anche se è ancora la dimensione decorativa a tenere campo. Le pitture erano, infatti, poste sullo stesso piano delle sculture che arredavano la città²⁵ nonostante queste ultime fossero addirittura – secondo l'autore – soffocate «dal numero straordinario di pitture che davano all'urbe il suo aspetto caratteristico, gaio e trionfante»²⁶ le quali, nel loro insieme, avevano finito per stabile «un museo di scultura ed una galleria di pittura all'aria aperta»²⁷, continua Gnoli, suggerendo temi di grande interesse che per altro non approfondisce.

Malgrado i limiti della sua ricerca, essenzialmente documentale, questo fervido ammiratore del passato di Roma, con uno stile dell'epoca, inizia a porsi domande non marginali e a tracciare nuove basi per la comprensione del genere: sono questioni aperte sulle sue origini, i suoi sviluppi (dal puro ornamento alla rappresentazione di figure intere), sulle tecniche usate (dal graffito al chiaroscuro); si interroga anche sulle motivazioni che avevano portato molti proprietari di case a scegliere una decorazione esterna per la propria abitazione, «per temperare la monotonia degli spazi vuoti, per mettere in risalto le linee architettoniche»²⁸, come sostiene.

Ricostruendo una Roma che «oggi solo a stento possiamo immaginare»²⁹, Gnoli ebbe soprattutto il merito di dimostrare la diffusione delle facciate decorate e di dare loro uno spazio non troppo marginale tra le bellezze della città.

Dopo il suo studio che, non caso, come vedremo più avanti, segue a ben quattro interventi di restauro di facciate decorate, nel 1936, le guide rionali, opuscoli su Roma³⁰ o le riviste

²⁴GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 16.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 5: «chi verso la metà del Cinquecento avesse percorso le vie di Roma, avrebbe notato come una delle principali attrattive della città le frequenti statue, iscrizioni e rilievi lungo le strade, per le piazze, nei giardini e negli spaziosi cortili, e soprattutto il gran numero di palazzi e di case graffiti o dipinti all'esterno».

²⁶ *Ivi*, p. 6.

²⁷ *Ivi*, p. 5.

²⁸ *Ivi*, p. 8.

²⁹ *Ivi*, p. 16.

³⁰ Cfr. per esempio PIETRO ROMANO, *Il quartiere del Rinascimento*, Roma, Tipografica Agostiniana, 1938.

di settore iniziano a segnalare le tracce o la precaria esistenza di facciate dipinte. Le guide rionali di Roma³¹, «di solito più attente a cogliere gli aspetti più propriamente etnografici della immagine urbana»³², non dimenticano di citare le tracce superstiti di decorazioni esterne che si incontrano seguendo gli itinerari suggeriti³³. Solitamente ci si limita a prendere atto di queste sopravvivenze ma in alcuni casi, soprattutto quando si descrivono i rioni più toccati dalle pitture esterne, queste piccole pubblicazioni si rivelano strumenti utili per una dettagliata ricognizione del fenomeno.

Per il resto si tratta in genere di accenni all'esistenza di lacerti, di ricostruzioni di singoli prospetti spesso motivate da interventi di restauro (nel 1936 si ricordano, ad esempio, i restauri delle due case di via del Pellegrino ai nn. 64-65 e 66-67, quello della facciata graffita a vicolo del Campanile da parte del Governatorato³⁴ e anche dell'Albergo dell'Orso – fig. 1) o dal reperimento di fonti inedite che, con episodica lentezza, colmano a tratti lacune e diffondono un certo interesse per il fenomeno.

Gli anni della guerra vedono un superamento tematico e metodologico degli studi documentali. Non si tratta più solo di quantificare e di descrivere aspetti di un fenomeno di cui ormai si conosce o, meglio, si intuisce l'ampiezza, ma semmai di comprenderne il valore artistico e il significato socio-culturale.

³¹ Ci si riferisce alla collana curata da Carlo Pietrangeli, *Guide Rionali di Roma*, edita da Palombi dagli anni Settanta.

³² MARINA BONAVIA, ROSAMARIA FRANCUCCI, ROSA MEZZINA, *L'uso dell'intonaco per la costruzione della immagine architettonica: trompe-l'oeil di porte e finestre nella composizione delle quinte urbane: un'indagine su Roma*, in GUIDO BISCONTIN, a cura di, *L'intonaco: storia, cultura e tecnologia*, Atti del convegno di Studi, Bressanone 24-27 Giugno 1985, Padova, Libreria Progetto Editore, pp. 73-97, qui p.75.

³³ In particolare, in ordine cronologico, i più utili si sono rivelati essere ALFREDO PROIA, *Pietro Romano, Roma Nel Rinascimento, Parione*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1933; PIETRO ROMANO, *Ponte, V Rione*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1941; CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Rione VI Parione*, Roma, Fratelli Palombi, 1973; CARLO PIETRANGELI, a cura di, *Rione V Ponte*, Roma, Fratelli Palombi, 1990; LUDOVICO PRATESI, *Il Rione Borgo*, Roma, Newton, 1998.

³⁴ Negli anni Trenta del Novecento una delle principali preoccupazioni del Governatorato era inerente alla questione dell'arredo urbano. In merito cfr. LUISA CARDILLI, a cura di, *Gli anni del Governatorato (1926-1944). Interventi urbanistici, scoperte archeologiche, arredo urbano, restauri*, Roma, Kappa, 1995.



47289 Roma - Albergo dell'Orso dopo i restauri del 1936 - epoca medievale. - F.lli Alinari Firenze 1938

Figura 1. L'Albergo dell'Orso di Roma dopo i restauri del 1936. Fotografia Alinari. Qui dalla fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma.

Nella sua attenta ricognizione dell'architettura romana nel Quattrocento, Pietro Tomei dedica una particolare (e nuova) attenzione alle case di civile abitazione e alle «opere di architettura minore»³⁵ che, pure, contribuiscono in modo determinante – scrive – a far rivivere «la civiltà e il gusto di un paese e di una generazione»³⁶. Inizia, seguendo in via generale una storia dei tipi architettonici del passato, indicando alcune caratterizzazioni del genere e, in particolar modo, mostrando quanto l'abbellimento dei prospetti in epoca rinascimentale fosse prerogativa specialmente dell'architettura civile. Qui, infatti, appaiono determinanti gli aspetti socio-urbanistici del fenomeno: addossate l'una all'altra, le case borghesi, per lo più di due soli piani, rinunciano ai porticati e, in genere, a tutti gli elementi “sporgenti e pittoreschi” anche per le nuove regole imposte da Sisto IV che vedremo più avanti. Si affidano invece alle linee, agli ornamenti di porte e finestre e, in alcuni casi, agli ornamenti delle facciate. Ricorda allora pochi esempi di fine Quattrocento analizzando soprattutto l'uso del graffito in alcuni edifici del ‘nuovo’ centro urbano: la casa di vicolo Cellini, di via degli Amatriciani, di via del Governo Vecchio e della casa dei Mellini, dove con la decorazione «spesso si suppliva [...] alla soverchia semplicità della costruzione»³⁷. Tomei riesce così, per primo, ad associare il genere decorativo a un determinato tipo abitativo architettonico rinascimentale: una caratterizzazione del fenomeno importante e che porterà a una riflessione più ampia non solamente artistica e architettonica ma anche sociale e urbanistica per la quale si rimanda al prossimo capitolo.

Che potesse trattarsi di un fenomeno artisticamente rilevante viene invece suggerito forse per la prima volta in un breve saggio sulla “ornamentazione” dei prospetti di Roma scritto in quello stesso anno da Filippo Clementi³⁸. Poco interessato alla ricognizione e alla catalogazione delle facciate, ai problemi architettonici e a quelli urbanistici, Clementi prende in esame la stagione “matura” del fenomeno tentando una rivalutazione non episodica del fenomeno. Con pochi dati e attraverso una ricostruzione approssimativa quanto suggestiva, ipotizza il contributo del grande Raffaello agli interventi pittorici esterni e propone una breve lista delle facciate alla cui realizzazione avrebbe in vario

³⁵ PIERO TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Palombi, 1942, p. 317. Scrive Tomei che la differenziazione tra architettura maggiore e minore risponde “alla realtà delle cose”, tranne poche eccezioni.

³⁶ Ivi, p. 318.

³⁷ Ivi, p. 341.

³⁸ Cfr. FILIPPO CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma nel Rinascimento*, in “Capitolium” 2 (1942), pp. 47-53.

modo partecipato con affreschi allegorici o di impianto “classicista”: via Alessandrina, vicolo Caetani, di fronte al Palazzo d’Aquila e al vicolo della Purità.

Federico Hermanin si era già occupato di quel piccolo patrimonio sbiadito dalle pagine del “Bollettino d’arte” nel 1907 nonché promuovendo i restauri di alcune facciate romane. Ma adesso, nel 1944, in un periodo in cui restauri e nuove perdite si alternavano, il suo interesse si concentrava sugli aspetti storici e conservativi. Chiusa la sua esperienza di Soprintendente alle Gallerie e ai Musei di Roma durata dal 1913 al 1938, Hermanin pone la questione degli interventi di recupero e di salvaguardia delle facciate dipinte urgenti e necessari, ricordando quelli che aveva sollecitato. In questo studio dall’affascinante e triste titolo, *Gli ultimi avanzi d’un’antica galleria a Roma*³⁹, oltre a parlare della facciata del Casino del Bufalo, un edificio che ha attirato in modo particolare l’attenzione degli studiosi per la sopravvivenza dei suoi brani decorativi esterni, fornisce anche indicazioni per l’attribuzione di altre due facciate, una delle quali, mentre scriveva, era in fase di restauro e che, nel 1948, offrirà l’occasione per tornare a parlare di prospetti e della loro decorazione antica⁴⁰. Dopo aver studiato le stampe del *Fondo Corsini*, Hermanin unisce i suoi nuovi studi sul genere alla denuncia: un’evanescenza che riscontrava spesso studiando quegli avanzi. Nel saggio sul Palazzo di Domenico delle Rovere del 1947 scrive infatti che «in un piccolo cortile, adiacente a quello maggiore, le mura sono coperte di squisiti graffiti a chiaroscuro, che cadono a pezzi»⁴¹. La sua passione per le fonti iconografiche lo portarono nuovamente a occuparsi del già studiato Casino del Bufalo in merito al quale, nel 1950, ritroverà due bozzetti di Polidoro nella collezione di Paolo Weiss definendoli testimonianze preziose visto le poche sopravvivenze dell’opera di Polidoro come le «pitture di Polidoro in San Silvestro al Quirinale e alle sue decorazioni di facciate, che ancora ci restano qua e là, guaste per opera del tempo e degli uomini»⁴².

³⁹ FEDERICO HERMANIN, *Gli ultimi avanzi d’un’antica galleria a Roma*, in “Roma” XXII (1944), pp. 43-48.

⁴⁰ Si tratta del restauro della casa di via della Maschera d’Oro 9, intervento conservativo che incontreremo più avanti e che all’epoca venne visto molto positivamente da Guglielmo de Angelis D’Ossat perché la riconquista del suo graffito originario permetteva di recuperare un’opera importante e, inoltre, di arricchire «le testimonianze della Roma del Rinascimento, quasi a consolarci dei tanti altri andati invece distrutti»: GUGLIELMO DE ANGELIS D’OSSAT, *Una casa graffita in via della Maschera d’Oro a Roma*, in “Bollettino del Centro studi di Storia dell’Architettura” V (1948), pp. 5-12, qui p. 5.

⁴¹ FEDERICO HERMANIN, *Il palazzo di Domenico della rovere in Borgo*, in “Strenna dei romanisti” VIII (1947), pp.19-24, qui p. 21.

⁴² ID., *Due bozzetti di Polidoro da Caravaggio*, in “Strenna dei Romanisti” XI (1950), pp. 132-134, qui p. 133.

Dopo aver studiato le fonti iconografiche, aver promosso i restauri delle pallide tracce di decorazione superstita di alcuni palazzi, dopo aver infine tentato di chiarire alcune attribuzioni e non solo dei disegni ma anche dei graffiti e chiaroscuri stessi, Hermanin, a tre anni dalla morte, non può far altro che chiudere il suo ultimo saggio dedicato alle decorazioni su facciata nella Roma del Rinascimento evocandone la memoria, segnalandone ancora una volta la perdita e azzardando ulteriori attribuzioni per quei lacerti non tutte corrette:

era quello il tempo in cui numerose sorridevano di gioiose decorazioni pittoriche le facciate delle case romane, ma purtroppo di tanta bellezza ben poco ci resta e questo poco è assai malconcio. È quasi scomparso il gran fregio che Polidoro dipinse, nel 1528, sulla facciata della casa Milesi in via della Maschera d'Oro, con le storie di Niobe e altre sue decorazioni minori vanno scomparendo di giorno in giorno. Uguale sorte tocca alle decorazioni di Daniele da Volterra a palazzo Ricci, a palazzo Massimo e sulle case di via del Pellegrino, nonché a quelle di Baldassarre Peruzzi al vicolo del Campanile in Borgo. Lo spazio non mi consente di accennare qui, sia pure di sfuggita, a tutte le case romane ancora decorate di pitture ma non voglio dimenticare la bella facciata decorata da Jacopo Ripanda presso piazza Lancellotti, restaurata magistralmente, nelle sue pitture e nei suoi sgraffiti, pochi anni or sono, da Nino Costantini, per iniziativa dell'Istituto di Studi Romani⁴³.

Qualcuno dovette seguire la strada della riscoperta, della condanna e di un tentativo di recupero intrapreso da Hermanin. Pochi anni dopo, nel 1957, anche Guglielmo De Angelis D'Ossat, tornato a parlare di facciate dipinte avendo collegato un disegno di Polidoro a una facciata, conclude il suo contributo con melanconiche parole volte però a un ultimo tentativo speranzoso:

ecco la breve storia di una vibrante e perduta decorazione urbana. Le melanconiche parole che si possono, anzi si debbono ripetere a tal riguardo, dovrebbero risuonare come un nuovo caldo appello per salvare finalmente i pochi e tutti pericolanti resti dei nostri vetusti prospetti dipinti. Una concreta volontà di azione potrà farci procurare comunque i mezzi necessari per impegnare – nell'ambito di una più vasta crociata per l'arte – anche questo ideale combattimento che ci darebbe, [...] l'orgoglio di predisporre e vincere una battaglia per le facciate⁴⁴.

⁴³ Ivi, pp. 133-134.

⁴⁴ GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Una facciata di battaglie*, in "Strenna dei Romanisti" XVIII (1957), pp. 30-32, qui p. 32.

L'appello fu evidentemente colto: unito all'avanzare degli studi e alla ripresa d'interesse in materia che coinvolse anche gli amministratori capitolini, si arrivò, infatti, all'organizzazione di una mostra sull'argomento. Promossa dall'associazione "Amici dei Musei di Roma" e curata da Cecilia Pericoli Ridolfini, la mostra dedicata a *Le case romane con facciate graffite e dipinte* e allestita, non a caso, nelle sale del Museo di Roma di Palazzo Braschi – al centro dell'ultimo studio di Pericoli Ridolfini⁴⁵ che precede la mostra e custode di alcuni dei pochi affreschi su facciata conservati – voleva risvegliare «la nostra attenzione su codeste appariscenti espressioni d'arte che dettero a Roma un altro trascurato primato»⁴⁶. Una mostra "minore", dal forte carattere locale con una vocazione più che altro catalogatoria. L'obiettivo era in primo luogo quello di far conoscere una parte della storia artistica romana spesso dimenticata, «di rievocare il caratteristico aspetto della Roma rinascimentale decorata nelle sue strade»⁴⁷, ma, a guidare istituzioni e curatrice, era soprattutto quello, già messo in evidenza da Hermanin e D'Ossat, che peraltro viene chiamato per dare un contributo a questo ambizioso progetto, di sollecitare una campagna di prevenzione e restauro rivolta ai pochi e malridotti esempi superstiti: «l'azione, che potrà concretamente scaturire dalla mostra, consenta ora di cancellare su queste fronti – per quanto possibile – le ferite inferte dal tempo»⁴⁸.

La pubblicazione nata da quell'evento, un piccolo catalogo ingiallito (fig. 2) custodito in diverse biblioteche romane, costituisce comunque un importantissimo tassello nella storia degli studi. Al suo interno si ritrovano, infatti, le fotografie dei palazzi dell'epoca e un'ampia documentazione: la mostra «offriva al pubblico la conoscenza di un materiale quasi sconosciuto e agli studi un'accurata sistematizzazione delle decorazioni perdute e di quelle ancora visibili attraverso un catalogo ragionato»⁴⁹. Molti documenti furono esposti: dalle incisioni di Maccari ai disegni preparatori di Raffaellino da Reggio o di Federico Zuccari, alle copie degli affreschi di Polidoro e di Maturino. Gli unici originali presenti

⁴⁵ CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *Affreschi da S. Giacomo a Scossacavalli nel Museo di Roma*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma" VI (1959), pp. 14-19.

⁴⁶ GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Prefazione* a CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, Roma, F. Capriotti, 1960, pp. 9-11, qui p. 11.

⁴⁷ CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *La mostra delle case romane con facciate graffite e dipinte*, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma" VII (1960), pp. 1- 8, qui p. 8.

⁴⁸ D'OSSAT, *Prefazione...cit.*, p. 11.

⁴⁹ PATRIZIA MASINI, *Nota introduttiva* a ISABELLA COLUCCI, ID, PATRIZIA MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma, Gangemi, 2013, p. 29.

erano gli affreschi staccati dal Casino Del Bufalo, ancora oggi custoditi al Museo di Roma e recentemente restaurati⁵⁰, e quelli provenienti da una casa di via Tomacelli demolita agli inizi del XX secolo.

La mostra – nota Patrizia Masini – «costituì un importante approfondimento su un aspetto non marginale della produzione artistica del Rinascimento a Roma»⁵¹ ma, il nuovo inventario, nonostante l’arricchimento di informazioni derivante dalla prima edizione critica delle *Considerazioni sulla pittura* di Mancini del 1956, basandosi sostanzialmente sul precedente lavoro di Gnoli, presentava ancora molte incongruenze tra fonti e documenti. Una scelta, questa, che provocò l’impietosa ‘stroncatura’ di Rolf Kultzen in un saggio apparso l’anno successivo sulla rivista «Kunstchronik»⁵², mentre, va ricordato, le fonti italiane non mettono quasi mai in dubbio il rigore e la correttezza filologica della mostra.

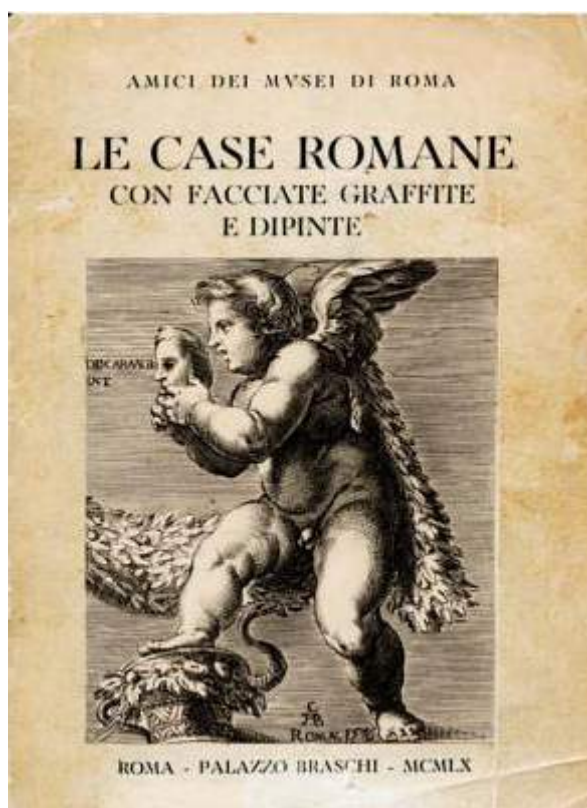


Figura 2. Catalogo della mostra del 1960 Le case romane con facciate graffite e dipinte.

⁵⁰ Si tratta delle rappresentazioni di *Fortuna*, di una *Cariatide*, *Perseo e i soldati*, il *Re Polidette*, il *Parnaso*, *Perseo che libera Andromeda* e *le nozze di Perseo e Andromeda*, ciclo analizzato da Rolf Kultez nel 1960 e peraltro completamente riprodotto da Maccari.

⁵¹ MASINI, *Nota introduttiva...* cit., p. 29.

⁵² ROLF KULTZEN, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, in “Kunstchronik” 14 (1961), pp. 61-71.

Kultzen, che aveva avuto modo già nel 1958 di occuparsi di Polidoro⁵³ e che, nello stesso anno della mostra, redigeva una delle più importanti analisi di una facciata decorata, quella del Casino del Bufalo, affrontata con un approccio macroculturale e tutt'ora valida⁵⁴, dopo aver criticato duramente l'operato degli organizzatori e della curatrice, contrappone alle scelte documentarie, che avevano ispirato la mostra, l'esigenza di una nuova interpretazione del fenomeno. Pensava che fosse necessario colmare il vuoto nella storia degli studi che, per disinteresse, carenza di fonti, pregiudizi sulle "arti minori" continuava a relegare questi esiti tra le curiosità cittadine. L'intervento sprezzante e appassionato dello studioso tedesco, che si batteva per una rivalutazione artistica del genere, non sembra tuttavia tener conto dei passi fatti in questa direzione. Probabilmente non considera lo spazio assegnato, nella mostra di Palazzo Braschi, ai lavori di Raffaellino da Reggio e di Federico Zuccari che, affiancandosi alle copie da Polidoro e di Maturino, avevano comunque offerto un quadro articolato e qualitativamente significativo della *Roma picta*.

Nel suo tentativo di collocare il fenomeno tra le "arti maggiori", Kultzen, in un successivo intervento, mentre continuava a occuparsi di Polidoro da Caravaggio⁵⁵ anche in merito alla sua opera per gli interni romani, mette in luce il coinvolgimento di Baldassarre Peruzzi nella pratica e, prendendo in considerazione la decorazione della casa di Francesco Buzio, a lui attribuita e di cui rimangono delle copie e un disegno preparatorio che raffigura due Cesari, dimostra «direttamente la sua attività come pittore di facciate»⁵⁶. Indica così una linea di ricerca che, consapevole di «quanto scarsa rimanga la nostra conoscenza della pittura di facciate del Peruzzi»⁵⁷, lascia grande spazio alla individuazione degli interventi

⁵³ ID., *Over een verloren portret van Polidoro da Caravaggio in het Palazzo Zuccari te Rome*, in "Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Bulletin" 9 (1958), pp. 97-103.

⁵⁴ ID., *Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 9 (1960), n. 2, pp. 99-120. In questo saggio Kultzen non studia solamente le decorazioni esterne individuandone per la prima volta l'iconografia, ma anche la raccolta di sculture e oggetti antichi presenti nel giardino con cui gli affreschi su facciata dovevano dialogare nella creazione di uno spazio consacrato alle muse.

⁵⁵ ID., *Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom : ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Schweizerisches Landesmuseum" 21 (1961), n. 1, pp. 19-30; ID., *Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoros da Caravaggio an der Piazza Madama in Rom*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae" 1961, pp. 207-212.

⁵⁶ ID., *La serie dei dodici Cesari dipinta da Baldassarre Peruzzi*, in "Bollettino d'Arte" IV (1963), pp. 50-53, qui p. 52.

⁵⁷ Ivi, pp. 52-53.

dei “grandi” e quindi a una radicale rivalutazione del fenomeno.

Ma all’indagine sulla casa Buzio non seguono ulteriori analisi di questo tipo e anche la passione dello studioso tedesco sembra arenarsi di fronte all’incertezza delle fonti, tema cui per altro dedicò un successivo e non a caso uno degli ultimi interventi in merito alle facciate decorate a Roma⁵⁸ di cui ribadisce «la enorme difficoltà cui si va incontro in un eventuale progetto di ripristino delle decorazioni a fresco delle case rinascimentali» lasciando oltremodo un piccolo barlume di speranza: «anche una ricostruzione che potrebbe sembrare ideale, riportandosi a tutte le fonti a noi note, non sarebbe mai perfetta, ma un certo scapito della qualità originale potrebbe, in tal caso, essere accettabile»⁵⁹.

Non si può infatti, e questo è il fondamento anche del presente studio, ignorare un patrimonio a causa della sua scomparsa, «tanto più che da essa trae origine lo “stato di necessità” in cui egli – lo storico – normalmente lavora, cioè il suo procedere largamente deduttivo associativo e indiziario»⁶⁰, come scrive Bruno Toscano, costantemente impegnato nello studio dell’“assenza”. Le «ricognizioni che intendano misurarsi con “la storia dell’arte che non c’è” costituiscono il passaggio necessario affinché si possa affrontare la realtà del quadro largamente manchevole dei materiali originali come problema di metodo che, considerato nella sua effettiva entità, potrebbe indurre ad approfondire criticamente la natura di procedimenti e strumenti comunemente impiegati nella storia dell’arte»⁶¹.

Catalogazione e ornamento continuano a essere i due temi che tengono banco negli anni successivi con la pubblicazione di nuovi materiali e suggerendo spunti interessanti per l’interpretazione del fenomeno.

Va poi segnalato, in questa fase, il fondamentale lavoro di sistemazione delle fonti iconografiche pubblicato da Philip Pouncey e J.A. Gere, *Italian drawings in the*

⁵⁸ ID., *Relazioni e proposte al problema della graduale rovina degli affreschi rinascimentali sulle facciate delle case romane*, in GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, FARIDA SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno di studi, Genova, 15-17 aprile 1982, Genova, Sagep, 1984, pp. 37-38

⁵⁹ Ivi, p. 38.

⁶⁰ TOSCANO, *Vademecum...cit.*, p. 19.

⁶¹ Ivi, p. 32.

Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his circle del 1962, in cui si analizzano e si tenta una attribuzione dei disegni italiani conservati alla British Library, tra i quali sono segnalati anche alcuni schizzi di facciate romane.

Gunther e Christel Thiem tentavano nel frattempo una sistemazione del fenomeno in Toscana, in un volume che solo marginalmente riguarda l'esperienza romana, ma che pure rappresenta un ottimo strumento per integrare gli studi con nuove prospettive d'indagine⁶².

Il legame tra pittura e architettura che aveva guidato la ricerca di Tomei viene poi ripreso negli anni Sessanta da alcuni studi sulla Roma del Rinascimento. Vincenzo Golzio e Giuseppe Zander, nel loro ambizioso volume sulle arti nel Quattrocento romano del 1968⁶³, dedicano al fenomeno alcune note suggerendo un apparentamento tra decorazione pittorica degli esterni e alcune usanze popolari. Gli autori vi rimarcano che

al gusto per le facciate impreziosite dalla decorazione non è estraneo il ricordo degli arazzi di cui si adornavano gli interni delle dimore più nobili, e, nell'occasione di feste, anche gli esterni. Tappeti, broccati, arazzi appesi ai davanzali delle finestre o delle logge dei palazzi più ragguardevoli come apparati effimeri possono aver suggerito un tenue spunto alla fantasia degli artisti⁶⁴,

delineando un filone approfondito successivamente anche da Kristina Herrmann Fiore e da Marcello Fagiolo. Ritornano alcune indicazioni di Tomei sull'utilizzazione del genere all'interno di una trasformazione 'borghese' dell'architettura civile: si mette in evidenza l'economicità della simulazione dei rivestimenti materici con graffiti e affreschi e il loro effetto sulla percezione di una facciata. Inoltre, insistendo sul rapporto tra veste pittorica e nuovi criteri edilizi, gli studiosi dimostrano quanto una decorazione esterna fosse in grado di condizionare la percezione di una facciata fornendo nuovi e ulteriori spunti per una comprensione più ampia di un fenomeno che doveva ancora realizzarsi.

A fine anni Sessanta, la prima monografia scientifica su Polidoro da Caravaggio⁶⁵ offre

⁶² Cfr. GUNTHER THIEM, CHRISTEL THIEM, *Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresko*, Munchen, Bruckmann, 1964.

⁶³ Cfr. VINCENZO GOLZIO, GIUSEPPE ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968.

⁶⁴ Ivi, p. 171.

⁶⁵ ALESSANDRO MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, Edizione dell'Elefante, 1969.

nuovo materiale alla linea prospettata da Kultzen e segue gli ultimi studi dedicati all'artista lombardo non solo dallo stesso Kultzen⁶⁶ ma anche da Evelina Borea. Collocata all'interno della produzione del Caldara, il genere decorativo assume uno spessore tematico, pittorico e iconografico non trascurabile. Marabottini si interroga inoltre sull'origine geografica della pratica, per anni ancora fonte di dibattito e prosegue in questo modo un filone di studi incentrato sulla singola attività di Polidoro che se da un lato riabiliterà la sua figura, dall'altro sarà anche causa dell'eccessiva e costante approssimazione degli studi dedicati alle facciate decorate a Roma. Gli anni Settanta sono infatti contraddistinti da ulteriori analisi della produzione dell'artista che vedremo a breve⁶⁷ e che culmineranno nella seconda monografia dedicata all'artista contenente un repertorio di fonti iconografiche, di riproduzioni e di bozzetti originali di Polidoro da Caravaggio e della sua opera⁶⁸. Allo stesso tempo, le facciate di Roma cominceranno a trovare posto anche nella letteratura architettonica sul Rinascimento, specialmente nell'opera di Paolo Portoghesi⁶⁹.

Le ricerche degli anni successivi hanno invece come comun denominatore un'attenzione privilegiata all'uso dei materiali e allo studio delle tecniche artistiche soprattutto a fini conservativi. Si iniziano a interrogare le facciate delle città nel tentativo di trovare un metodo adatto per un loro restauro o altri tipi di interventi conservativi. Il saggio di Pier Nicola Pagliara del 1980⁷⁰ analizza per primo le tecniche del graffito e del finto *opus quadratum* sulle facciate romane evidenziando la ripresa dell'architettura antica, ma sottolineando anche il debito nei confronti della tradizione fiorentina che assume una particolare importanza nella Roma di Nicolò V, un tema sul quale ritornerà anche nel

⁶⁶ Cfr. ROLF KULTZEN, *Die Malereien Polidoros an der Fassade von San Pietro in Vincoli*, in ANTJE KOSEGARTEN, PETER TIGLER, a cura di, *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlino, Walter de Gruyter & Co., 1968, pp. 263-268.

⁶⁷ Cfr. ROLF KULTZEN, *Polidoros "Tod der Tarpeia" an der Casa degli Spinola in Rom*, in ERNST HOMANN, WEDEKING GEWIDMET, a cura di, *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren kunst*, Waldsassen-Bayern, Stifftland-Verlag, 1975, pp. 296-301; ID., *Zur graphischen Überlieferung der Facciata dei buoni auguri Polidoros in Rom*, in MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, PAOLO DAL POGGETTO, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. 2, Milano, Electa, 1977, pp. 347-355.

⁶⁸ LANFRANCO RAVELLI, a cura di, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1978.

⁶⁹ Cfr., PAOLO PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento*, Milano, Electa, 1970 e PAOLO PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano, Electa, 1979.

⁷⁰ PIER NICOLA PAGLIARA, *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte" 11 (1980), pp. 35-44.

1992⁷¹. Il 1982 segna la nascita della grande fase di studi sulle facciate dipinte di Genova con la mostra dedicata e con il convegno sui “Problemi di conservazione e restauro delle facciate dipinte” da cui uscirà lo studio *Facciate Dipinte* in cui trovano posto alcune importanti riflessioni generali sull’uso pittorico dei prospetti ma anche mirate all’analisi del fenomeno a Roma⁷². Va inoltre segnalato un altro convegno, questa volta a Treviso tenutosi dal 10 al 12 giugno 1982 e dal titolo *Urbs picta. La città affrescata nel Veneto*. Sui problemi legati alle tecniche, ai materiali e alla conservazione si dispongono di seguito due numeri monografici del “Bollettino d’arte”, rispettivamente del 1984 e del 1986. Il primo, *Il colore nell’edilizia storica: riflessioni e ricerche sugli intonaci e le coloriture*⁷³ offre spunti e indicazioni estremamente precisi sulle scelte materiali nella realizzazione delle facciate, ripresi e approfonditi dal secondo, *Intonaci, colore e coloriture nell’edilizia storica*⁷⁴.

Negli anni Ottanta, l’analisi più densa di informazioni è quella di Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio⁷⁵ apparsa in “Bollettino d’Arte” nel 1985, che tenta di far luce sui molteplici aspetti del fenomeno, non senza aver ribadito che si tratta di un’esperienza trascurata e poco approfondita, ignorata «dai manuali di Storia dell’arte e neppure compaiono nelle cartoline illustrate»⁷⁶. Lo studio e la ricognizione per schede dei trentasei prospetti che conservavano ancora qualche traccia di decorazione proseguiva il filone di studi conservativi e sulla materia: nata sulla scorta dell’importante Convegno di studi di Bressanone⁷⁷, la pubblicazione del 1985 solleva questioni ancora aperte sui temi della conservazione e del restauro degli intonaci storici. La ricognizione delle facciate dipinte a Roma pubblicata sul “Bollettino d’Arte” un anno dopo si pone, infatti, come prosecuzione dell’interesse mostrato durante il convegno e si concentra specialmente sui problemi riguardanti l’intervento e la conservazione delle tracce superstiti delle

⁷¹ ID., *Murature laterizie a Roma alla fine del Quattrocento*, in “Ricerche di Storia dell’arte” 48 (1992), pp. 43-54.

⁷² TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...*cit.

⁷³ *Il colore nell’edilizia storica: riflessioni e ricerche sugli intonaci e le coloriture*, in “Bollettino d’Arte”, supplemento n.6, 1984.

⁷⁴ *Intonaci, colore e coloriture nell’edilizia storica*, atti del convegno Roma 25-27 ottobre 1984, in “Bollettino d’Arte”, supplemento n. 35-36, 1986. Cfr. anche BISCONTIN, a cura di, *L’intonaco: storia, cultura e tecnologia...*cit.

⁷⁵ MARIA ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI* in “Bollettino d’Arte” 33-34 (1985), pp. 53-134.

⁷⁶ CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 53.

⁷⁷ BISCONTIN, a cura di, *L’intonaco: storia, cultura e tecnologia...*cit.

decorazioni sui palazzi non senza tentare di approfondire la genesi e alcuni dei caratteri principali di quella che nello studio sarà denominata “moda”. Un prezioso contributo che da un lato focalizza la sua attenzione all’analisi tecnica e materica delle tracce superstiti di affreschi e graffiti (filone di studi che peraltro proseguirà con il convegno *Intonaci, colore e coloriture nell’edilizia storica*⁷⁸, che presenta gli atti del convegno dallo stesso titolo, con il lavoro di Maria Gabriella De Monte⁷⁹ e con quello di Antonio Forcellino il quale dal 1988 si occuperà di Intonaci e di coloriture tra XV e XVI secolo⁸⁰) e, dall’altro, nel tentativo di far luce su alcuni aspetti storici e simbolici del genere, non può non risentire degli studi di quegli anni tutti incentrati sulla Roma Quattro-Cinquecentesca, sulla *Renovatio Urbis* e sulla ripresa dell’antico nel periodo in esame⁸¹, come dimostra lo studio di due anni precedente di Cecilia Pericoli Ridolfini che cerca di stabilire le connessioni tra il genere e il revival classico dell’epoca⁸².

Anche la grande fase di studi tra anni Ottanta e Novanta su alcuni dei protagonisti del Rinascimento romano, primi su tutti Baldassarre Peruzzi e Raffaello, dà la possibilità in parallelo di riprendere il discorso sulla decorazione delle facciate cui i due, insieme ad altri artisti dell’epoca, avevano preso parte. L’importante studio dedicato a Peruzzi nel 1987⁸³ forniva così l’occasione di tornare a parlare delle facciate dipinte⁸⁴ associate questa volta alle “architetture povere” perché rivestite «di materiali superficiali di scarsa durevolezza»⁸⁵ e, insieme, permetteva di continuare lo studio su Polidoro⁸⁶ (che obbligatoriamente rimandava al genere decorativo in esame), sull’attività di decoratore di

⁷⁸ *Intonaci, colore e coloriture...*cit. Cfr. anche BISCONTIN, a cura di, *L’intonaco: storia, cultura e tecnologia...*cit.

⁷⁹ MARIA GABRIELLA DE MONTE, *La conservazione delle facciate dipinte*, in “Notizie da Palazzo Albani” 2 (1987), pp. 71-83.

⁸⁰ ANTONIO FORCELLINO, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Sei-cento: vocazioni espressive e tecniche esecutive*, in “Bollettino d’Arte” LXXIII (1988), n. 47, pp. 125-132.

⁸¹ Cfr. ANTONIO AMBROSI, a cura di, *Torre Millina e Palazzo dei Millini. Interventi di restauro e risanamento conservativo*, Roma, Aracne, 2015.

⁸² PERICOLI RIDOLFINI, *Il mondo classico nelle facciate dipinte o graffite romane del Cinquecento*, in “Lunario romano” 12 (1983), pp. 653-678.

⁸³ MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987.

⁸⁴ PAOLO MARCONI, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle Colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e restauro*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...*cit., pp. 699-718.

⁸⁵ Ivi, p. 699.

⁸⁶ STEFANIA MACIOCE, *In margine all’attività di Polidoro, pittore di facciate*, in ivi, pp. 647-668.

prospetti di Perin del Vaga, sugli esiti di Genova⁸⁷ seguendo parte degli studi e degli interventi (ritroviamo del resto gli stessi nomi) del convegno del 1982 sulla conservazione e sul restauro delle facciate dipinte e inserendo questo ambito tra le «influenze peruzziane nell'arte e nell'architettura italiane del Cinque e Seicento».

I differenti campi dell'analisi delle tecniche e dello studio storico-artistico iniziavano a fondersi nell'approfondimento di un genere che si stava andando a riscoprire grazie al continuo accostamento tra storia della critica e storia del restauro.

L'invito a indagare la *Roma picta* seguendo nuovi orizzonti anche macroculturali viene così accolto da alcuni ricercatori che prediligono interventi di tipo tematico per mettere in luce via via alcuni aspetti nuovi.

Anche il IV Corso Internazionale di Alta Cultura dedicato a Raffaello e l'Europa fornirà nuovi spunti e strumenti per il proseguimento della scoperta del patrimonio romano in esame: Herrmann Fiore, i cui contributi, di grande interesse, verranno spesso ripresi e citati nei successivi capitoli, inizia qui a occuparsi dei prospetti dipinti a Roma da Polidoro. In quest'occasione l'interesse per la produzione del lombardo inizia a spostarsi sulle sue opere per interni⁸⁸ (apparati leggibili e dunque maggiormente inquadrabili anche nel filone legato a Raffaello, il suo stile, e la sua scuola) ma, insieme, si approfondisce anche il discorso legato alla ripresa del mondo classico⁸⁹.

La storia della critica e quella del restauro avevano dunque portato alla ribalta un tema così vasto e dal grande fascino. Sono molte infatti le città che dalla metà degli anni Ottanta iniziano a riguardare ai propri esterni e a presentare studi o analisi conservative in merito: da Trevi al Veneto, fino a Trento. La città appare nuovamente al centro dell'attenzione nei suoi particolari, nelle sue architetture e nei suoi avanzi storici.

⁸⁷ GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, PIERO BOCCARDO, *Le facciate dipinte a Genova e un aspetto della cultura architettonica di Perin del Vaga*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 569-590.

⁸⁸ LANFRANCO RAVELLI, *Gli affreschi di Polidoro in S. Silvestro al Quirinale*, in MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa*, atti del convegno Internazionale di alta cultura, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, pp. 297-332. Nello stesso anno si segnala anche la pubblicazione dell'ennesimo studio di Kulzen sull'opera di Polidoro: ROLF KULTZEN, *Auf den Spuren einer verschollenen Tierkampfdarstellung von Polidoro da Caravaggio*, in STEFAN KUMMER, GEORG SATZINGER, a cura di, *Studien zur Künstlerzeichnung*, Stuttgart, Hatje, 1990, pp. 124-131.

⁸⁹ KRISTINA HERRMANN FIORE, *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa...cit.*, pp. 267-296.

Anche gli anni Novanta sono dunque caratterizzati da una concentrazione degli studi sull'argomento che però non sembra includere il genere nella sua connotazione romana forse a causa di quell'assenza che ostacolava qui più che altrove la prosecuzione della ricerca. Si poteva esclusivamente fare un punto della situazione in merito alle facciate di un singolo Rione (come si continuò a fare nelle *Guide rionali di Roma* edita da Palombi) o inserire alcune riflessioni riguardo a questo piccolo aspetto del vasto patrimonio artistico di Roma all'interno di studi generali, come accade nel numero speciale di "Geo-Archeologia" del 1992, ma pubblicato nel 1994, dedicato ai *Saggi sulla storia del Borgo Vaticano in Roma* in cui trova posto un'accurata ricognizione delle facciate decorate nel rione a opera di Ebe Giacometti e Floriana Mauro⁹⁰ che vuole in qualche modo e su scala minore proseguire l'importante lavoro del 1985. La ricognizione, che esamineremo nel capitolo 3, fu possibile grazie allo studio dei materiali derivanti dalle demolizioni della spina di Borgo, un progetto nato nel 1988 e che forniva nuovi dati in materia da unire alle fonti storiche come anche alle notizie apprese dall'*Inventario dei Monumenti*⁹¹ di Roma (1909-1912) del quale le due studiose ricalcano il percorso per l'analisi del rione.

Dall'inizio del XXI secolo sono da segnalare nuove attenzioni di tipo conservativo per quanto riguarda altre città, come Spoleto⁹², il contributo di Massimo Caputo, che presenta un breve ma chiaro intervento sui caratteri e sugli esempi più importanti della pratica a Roma⁹³, quello di Guido Biscontin e Guido Driussi con il convegno da loro curato sulle *Pitture murali*⁹⁴. Pier Nicola Pagliara ha continuato a occuparsi dei metodi costruttivi nella Roma tra Quattrocento e Cinquecento individuando costantemente un'aspirazione ai metodi e ai modelli degli antichi e affidando come sempre spazio all'opera isodoma

⁹⁰ EBE GIACOMETTI, FLORIANA MAURO, *Sulle case dipinte a Roma con particolare attenzione per le ornamentazioni a graffito e chiaroscuro del rione borgo*, in "Geo-Archeologia", 1994, pp. 101-149.

⁹¹ ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Inventario dei monumenti di Roma, ciò che si vede ripercorrendo le Vie e le Piazze dei XV Rioni*, Parte I, Roma, Associazione artistica fra i cultori di Architettura, 1908-1912.

⁹² *Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto*, atti della giornata di studio, Spoleto 23 settembre 2000, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2000.

⁹³ MASSIMO CAPUTO, *Le facciate graffite e dipinte degli edifici romani tra XV e XVI sec.*, in LUCIANA CASSANELLI, a cura di, *Le corti rinascimentali, committenti e artisti*, Roma, Sinnos, 2004, pp. 147-182.

⁹⁴ GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI, a cura di, *Sulle pitture murali, riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi, Bressanone 12 - 15 luglio 2005, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche, 2005.

graffita, che ha considerato semplicemente «un surrogato accettabile di quella lapidea»⁹⁵. Kristina Herrmann Fiore è tornata a parlare di chiaroscuro e dell'ambiente culturale nella Roma di Flavio Biondo⁹⁶ e Marcello Fagiolo a interrogare le feste e gli apparati effimeri della città in epoca rinascimentale anche in relazione alle facciate dipinte⁹⁷. Ancora una volta, invece, gli studi sulle altre città italiane continuano a essere pubblicati sotto forma di monografie come accade per Bergamo e Firenze⁹⁸.

Anche fuori dall'Italia si è tentato di dare un qualche risalto a questo fenomeno decorativo: il riferimento va alla pur episodica mostra organizzata a Lisbona nel 2011⁹⁹ in cui tredici copie delle pitture di Polidoro e Maturino per il romano palazzo Milesi furono esposte al pubblico insieme a due disegni dell'artista portoghese António Campelo. Un evento che anticipa quanto quelle testimonianze artistiche abbiano catalizzato l'attenzione del visitatore di Roma dalla seconda metà del Cinquecento fino al Seicento o almeno fino alla loro sopravvivenza nel tempo.

Negli ultimi anni si è quindi tentato di riportare alla luce un'esperienza quasi completamente cancellata, di catalogarla, di ricostruirne l'iconografia, i colori e i materiali usati, di isolare alcune facciate all'interno di studi su un singolo autore¹⁰⁰, di una singola fabbrica¹⁰¹, all'esposizione dei pochi frammenti rimasti¹⁰² o di un singolo intervento

⁹⁵ PIER NICOLA PAGLIARA, *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità ed innovazioni*, in MAURIZIO RICCI, a cura di, *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 25-74, qui p. 39.

⁹⁶ KRISTINA HERRMANN FIORE, *Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento. Il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro e Maturino*, in MARIA GRAZIA BERNARDINI, MARCO BUSSAGLI, a cura di, *Il Rinascimento a Roma*, Roma, Electa, 2011, pp. 42-51.

⁹⁷ MARCELLO FAGIOLO, *Introduzione alle facciate dipinte a Roma: tra cultura antiquaria, effimero e scenografia*, in COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, pp. 79-92.

⁹⁸ Cfr. ELEONORA PECCHIOLI, *Florentia Picta: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo*, Firenze, CentroDì, 2005 e TOSCA ROSSI, *Bergamo urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, Treviolo, Ikonos, 2009.

⁹⁹ ANA DE CASTRO HENRIQUES, ALEXANDRA REIS, GOMES MARKL, GIULIA ROSSI VAIRO, SYLVIE DESWARTE-ROSA, a cura di, *Facciate dipinte. Desenhos do Palácio Milesi*, Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica, 2011.

¹⁰⁰ Si fa riferimento a una delle ultime pubblicazioni su *Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo* (COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*)

¹⁰¹ Molti gli studi su singoli episodi non ancora riportati. Si va dalle prime esperienze di approfondimento grafico di GENESIO MORANDI (*L'arte della decorazione italiana illustrata dal professore Genesio Morandi: il palazzo di Caprarola con sessanta tavole incise in rame*, Milano, Pietro Moretti, 1874) e di GIOVANNI BATTISTA GIOVENALE, (*Tor Millina*, in "Annuario della R. Accademia di San Luca", 1909, pp. 127-137.) che insieme ricostruisce la storia e la decorazione della torre, alle scoperte seguite agli interventi di restauro

conservativo.

Ci sono poi due progetti in corso con obiettivi tra loro diversi. Il primo è l'ambizioso progetto che Antonella Fenech Kroke (della Sorbona) – la quale da anni si occupa di facciate dipinte specialmente in Toscana e a Firenze¹⁰³ con un approccio macroculturale – e Jérémie Koering del Centro André Chastel stanno da anni portando avanti e che è stato presentato nel 2013 a Villa Medici¹⁰⁴. Nonostante la maggiore concentrazione ricada sul territorio toscano e sulla città di Firenze, lo studio indaga anche il genere decorativo a Roma e nelle altre città italiane per cercare di chiarire alcuni dei tanti punti ancora non adeguatamente compresi del fenomeno. Sul sito web legato all'evento si legge infatti che

al di là di un certo numero di ricerche specifiche, spesso associate a progetti di salvaguardia e di tutela delle facciate dipinte in alcuni centri urbani italiani, il fenomeno non è stato ancora studiato nella sua globalità. Lo scopo di questo atelier di ricerca è di esaminare questa pratica artistica in funzione di una serie di piste tematiche definite che permetteranno non soltanto di riconsiderare la complessità formale, iconografica e semantica delle facciate dipinte e a sgraffito, ma di valutarne l'impatto nei contesti urbani, sociali e politici specifici dell'Italia della prima modernità¹⁰⁵.

(DANIELA FERRAGNI, MASSIMO FORTI, JOSEPH MAILLET, LAURA MORA, PAOLO MORA, GIORGIO TORRACA, *La conservazione degli intonaci sgraffiti. Un esempio: la facciata cinquecentesca in Via della Fossa a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte" 24 (1984), pp. 33-43; MARIA TERESA IANNAcone, *La casa del notaio Sander a Roma*, in "Bollettino d'Arte" 29 (1985), pp. 91-100). Si è poi tornati a occuparsi di singoli casi negli ultimi anni come dimostrano gli studi di: FABIO PIACENTINI, CRISTINA VAZIO, *Il restauro dei graffiti della Casa in Via della Maschera d'Oro a Roma: Reintegrazione e trattamento estetico delle lacune*, in *Lo stato dell'arte: conservazione e restauro, confronto di esperienze*, atti del II congresso nazionale IGIIC, Genova, 27-29 settembre 2004, Saonara, Il Prato, 2004, pp. 440-449; GIOVANNI BERARDI, *Villa Chigi alla Lungara. Il restauro dei prospetti*, Roma, Quasar, 2010; AMBROSI, a cura di, *Torre Millina...cit.*

¹⁰² Il riferimento va alla mostra a Palazzo Braschi del 2013 dove sono stati esposti al pubblico i sei pannelli provenienti dal Casino del Bufalo (demolito nel 1885) decorati da Polidoro da Caravaggio e da Maturino da Firenze in occasione della fine del restauro iniziato nel 2007. Cfr. COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*

¹⁰³ Cfr. ANTONELLA FENECH KROKE, *Florentia picta, décor de façade et courtoisnerie au XVI^e siècle*, in "Histoire de l'art" 55 (2004), pp. 55-67; EAD., *Façades peintes polychromes : la vague florentine de 1575*, in MARION BOUDON-MACHUEL, MAURICE BROCK, PASCALE CHARRON, *Aux limites de la couleur. Monochromie & polychromie dans les arts (1300 - 1650)*, atti del convegno internazionale organizzato dall'Institut National d'Histoire de l'Art (Parigi) e dal Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours), giugno 2009, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 193-202.

¹⁰⁴ L'Atelier internazionale di ricerca organizzato dall'Accademia di Francia a Roma, il Centre André Chastel e l'Université Paris-Sorbonne, col titolo di Facciate dipinte e a sgraffito (Italia, XV-XVII secolo) a cura di Antonella Fenech-Kroke e Jérémie Koering, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 7-9 marzo 2013.

¹⁰⁵ Cfr. [http://www.villamedici.it/it/programma-culturale/programma-culturale/2013/03/facciate-dipinte-e-a-sgraffito-\(italia,-xv-xvii-secolo\)/](http://www.villamedici.it/it/programma-culturale/programma-culturale/2013/03/facciate-dipinte-e-a-sgraffito-(italia,-xv-xvii-secolo)/). Ultima visualizzazione 17/11/2015.

L'altro progetto, invece, ha come protagonista Roma e le sue facciate e prosegue, nel progetto che Francesca Romana Stabile e Giovanna Spadafora stanno portando avanti nell'ambito del laboratorio del Dipartimento di Architettura di Roma Tre, il lavoro di architetti e restauratori degli anni Ottanta e Novanta e le loro indagini sulle tecniche artistiche e i materiali usati per proporre nuove forme conservative¹⁰⁶.

Quello delle facciate decorate a Roma tra XV e XVI secolo è dunque un tema che ancora oggi induce sempre maggiore interesse e curiosità e sul quale molto si potrebbe aggiungere ma che stranamente non è riuscito a coinvolgere gli ambienti al di fuori del mondo degli specialisti e degli studiosi né a imporsi tra le bellezze passate di Roma.

L'obiettivo di questa tesi è quello di sottolineare la caratterizzazione romana delle facciate dipinte nella città capitolina, in vista di una loro moderna restituzione e di una più aggiornata fruizione. Vi sono caratteri originali della pratica decorativa nella città dei papi che si vogliono ricostruire, intrecci artistici, ma anche sociali e identitari, perché appaia con qualche evidenza l'unicità di un fenomeno artistico sfaccettato, creato da stranieri affascinati da una cultura diversa e capaci di costruire un dialogo tra le loro origini e il mondo in cui si trovano a operare perché è in questo dialogo che affonda le radici un fenomeno ricco e affascinante come la *Roma picta*.

Una città decorata, una città museo, galleria e pinacoteca all'aperto. Così Roma veniva descritta dai suoi visitatori¹⁰⁷:

¹⁰⁶ Cfr. FRANCESCA ROMANA STABILE, GIOVANNA SPADAFORA, *Rivestimenti graffiti a Roma nel XVI sec.: l'esempio della casa in vicolo del Governo Vecchio*, 52, consultabile su disegnarecon.univaq.it. Ultima consultazione 18/10/2015.

¹⁰⁷ Sulla fortuna del fenomeno decorativo si rimanda al VII capitolo del presente studio. Si vogliono comunque ricordare alcuni brevi impressioni di chi vide o solamente immaginò la *Roma picta* del Rinascimento. Ad esempio, Umberto Gnoli scrisse che «chi verso la metà del Cinquecento avesse percorso le vie di Roma, avrebbe notato come una delle principali attrattive delle città le frequenti statue, iscrizioni e rilievi lungo le strade, per le piazze, nei giardini e negli spaziosi cortili, e soprattutto il gran numero di palazzi e di case graffiti o dipinti all'esterno. Un museo di scultura ed una galleria di pittura all'aria aperta»: GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 5. Per Filippo Clementi erano «quadri murali degni di ammirazione» (*I graffiti nella ornamentazione...cit.*, p. 48) e «vera pinacoteca all'aperto» secondo la definizione data da Gustavo Giovannoni (GUSTAVO GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento*, Roma, Edizioni della Bussola, 1946, p. 40). Nella Guida del Rione Ponte Carlo Pietrangeli parla poi di «un fenomeno che agli inizi del Cinquecento trasformò le vie di Roma in vere e proprie pinacoteche»: *Guide Rionali di Roma. Ponte...cit.*, p. 7. «Nel Cinquecento la loro presenza – si riferisce alle facciate dipinte –

Quando, verso la metà del Cinquecento, quei graffiti e quelle pitture ancora fresche, e ce n'era tanto numero che in alcune strade, come alla Maschera d'Oro, tutte le case se n'erano interamente coperte, come doveva essere delizioso il passeggiare tra quella galleria di pittura all'aria aperta, fra quelle pareti vestite d'arazzi, e volgersi a destra e a manca ad ammirare le pitture di Perin del Vaga e di Maturino, di Polidoro e di Raffaello!¹⁰⁸.

Un aspetto ricordato da molte fonti e che mette in evidenza la diffusione dell'uso di adornare i prospetti di case e palazzi. Si tratta di una pratica dalle antiche origini¹⁰⁹ ma il lasso di tempo che prenderemo in considerazione in questa sede è quello che va dalla seconda metà del XV fino a tutto il XVI secolo, periodo in cui questa tipologia decorativa si impose su gran parte degli ambienti esterni del cuore della città di Roma.

Vesti ornamentali per le facciate degli edifici urbani sono ricordate fin dal medioevo specialmente nelle città del Nord della penisola. È in quest'area, infatti, che sembra nascere la pratica decorativa ed è da qui che, secondo gran parte degli studiosi,

animava vivacemente i percorsi cittadini, spesso con l'esposizione ai passanti di vere opere d'arte»: ARNALDO BRUSCHI, *L'immagine di Roma nell'architettura civile*, in GIORGIO SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, vol. II, Firenze, Olschki, 2011, pp. 3-36, qui p. 18.

¹⁰⁸ GNOLI, *Have Roma...cit.*, p. 165.

¹⁰⁹ Non è questa la sede per ripercorrere la storia complessiva delle decorazioni esterne dei palazzi ma è bene ricordare ciò che Plinio il Vecchio, primo fra tutti, scriveva in proposito. Plinio ci parla della nascita della pittura sulle pareti affidando la creazione di questa pratica a un artista di età augustea, Ludius. Plinio non sembrava lodare il genere pittorico; preferiva l'arte mobile e sosteneva che «non c'è gloria se non per coloro che dipinsero quadri; e a questo proposito tanto più ammirevole appare la saggezza degli antichi. Essi infatti non abbellivano le pareti soltanto per i signori e i padroni, né decoravano case che sarebbero rimaste sempre in quel luogo e sottoposte quindi alla distruzione per gli incendi. [...] la casa di Apelles non aveva pitture. Non ancora era di moda dipingere tutta la superficie delle pareti; l'attività artistica di questi pittori era polarizzata verso gli edifici cittadini e il pittore era considerato proprietà dell'Universo»: in *Naturalis historia* (libri XXXIV-XXXVI), XXXV, 118, ediz. cons. Milano, Rizzoli, 2000, p. 227. Le parole di Plinio nei confronti di quelle pitture impresse sui muri e dal carattere privato più che universale tornano spesso nei trattati artistici cinquecenteschi anche in relazione alle facciate dipinte nel Rinascimento. Giovanni Paolo Lomazzo, pittore e trattatista della seconda metà del Cinquecento scrive che «le pitture non furono tenute più in quella riverenza che furono le prime, che si facevano solamente sopra le tavole. Il primo che ordinò questa rovina, scrive Plinio, che fu al tempo del divo Augusto, parlando di Marco Ludio Elote, pittore del tempio Ardeate» (GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sull'arte*, vol.2, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 305-306) e, ne *l'Idea del Tempio della pittura*, Lomazzo precisa che la nascita della pratica di «dipingere sopra le facciate» si deve ad Augusto, «perché prima di lui non si trova che i pittori dipingessero sopra le facciate, ma solamente sopra le tavole»: GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, 1590, ediz. cons. Firenze, Istituto Nazionale degli studi sul Rinascimento, 1974, p. 123.

deriverebbe la *Roma picta*, considerata per lo più come un fenomeno di semplice declinazione di usi settentrionali. Il dibattito scientifico incentrato sulle origini geografiche del gusto di dipingere le facciate è da sempre molto acceso trattandosi di un fenomeno artistico che si ritrova in realtà in gran parte d'Europa¹¹⁰. Anche escludendo l'intero continente e prendendo in considerazione le sole testimonianze italiane, i dubbi persistono perché la pratica decorativa coinvolse in gran numero le città italiane¹¹¹ come anche i piccoli centri¹¹². Nel catalogo della prima mostra dedicata alle facciate romane Cecilia Pericoli Ridolfini, insieme con Urbano Barberini che ebbe il compito di scrivere la premessa al catalogo, affermava che in Italia il genere si sarebbe diffuso da Venezia per

¹¹⁰ Sulle facciate dipinte fuori dall'Italia cfr. MANFRED KOLLER, *Facciate dipinte in Europa centrale: ricerca e restauro*, in GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, FARIDA SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno di studi (Genova, 15-17 aprile 1982), Genova, Sagep, 1984, pp. 13-18; MARGIT KOHLERT, *Sgraffitofassaden nördlich der alpen*, in *Le facciate a sgraffito in Europa...cit.*, pp. 17-34; DENIS STEINMETZ, a cura di, *La coloration des façades en Europe. Bâti urbain et paysage bâti*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014. Per quanto riguarda le sole facciate decorate in Germania si rimanda a CHRISTIAN KLEMM, *Edificio-architettura-pittura: soluzioni estreme nelle facciate dipinte tedesche fra gotico e barocco*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI a cura di, *Facciate dipinte...cit.*, pp. 19-22; MATTHIAS MENDE, *Fassadenmalereien um 1521 am Haus des Ulrich Stark in Nürnberg*, Norimberga, Stadtparkasse, 1999; MARKUS BRUNETTI, *Facades; Kathedralen, Kirchen, Klöster in Europa*, Stuttgart, Hartmann Special Projects, 2014.

¹¹¹ Famosissime anche per le loro decorazioni esterne sono specialmente le città di Bergamo (cfr. ROSSI, *Bergamo urbs picta...cit.*, con esauriente bibliografia); Firenze (cfr. FENECH KROKE, *Florentia picta...cit.*; PECCHIOI, *Florentia Picta...cit.*, con ulteriori rimandi bibliografici), Genova (cfr. PIERO BOCCARDO, a cura di, *Genua Picta, proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Genova, Sagep, 1982; GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, *Le facciate dipinte a Genova e un aspetto della cultura architettonica di Perin del Vaga*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 569-589; GIOVANNI BRINO, *Colori di Liguria: introduzione ad una banca dati sulle facciate dipinte liguri*, Genova, Sagep, 1991; PATRIZIA FALZONE, a cura di, *Colore, architettura, ambiente. Esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture dipinte e del colore, nella città storica e nella città moderna, in Italia e in Europa*, Roma, Kappa, 2008); Trento (cfr. ENRICA COZZI, *Programmi iconografici sulle facciate dipinte a Trento fra Quattro e Cinquecento*, in ENRICO CASTELNUOVO, a cura di, *Luochi della luna*, Trento, Temi Editrice, 1988, pp. 237-273); e le città del Veneto come Venezia o Verona (LODOVICO FOSCARI, *Affreschi esterni a Venezia*, Milano, Hoepli, 1936; GUNTER SCHWEIKHART, *Fassadenmalerei in Verona, vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1973; LIONELLO PUPPI, *Pittura di facciate a Verona*, in "Arte Veneta" 29 (1976), pp. 293-294; FRANCESCA D'ARCAIS, *Le facciate dipinte nel Veneto*, in CASTELNUOVO, *Luochi della luna...cit.*, pp. 33-46; FRANCESCO VALCANOVER, a cura di, *Pittura murale esterna nel Veneto*, in PAOLA ZUGNI-TAURO, TIZIANA FRANCO, TIZIANA CONTE, a cura di, *Pittura murale esterna nel Veneto, Belluno e provincia*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993).

¹¹² Il riferimento va a Prato, Pienza e a Spoleto le cui facciate sono state oggetto di importanti studi da parte di Giovanna Saporì: GIOVANNA SAPORÌ, *Per un catalogo delle facciate graffite in Umbria: Spoleto*, in "Spoletivm" 24 (1979), pp. 63-75; EAD., *Case graffite e dipinte*, in GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, BRUNO TOSCANO, a cura di, *Spoleto. Argomenti di storia urbana*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1985, pp. 103-108; GIOVANNA SAPORÌ, *La facciata a sgraffito del palazzo Racani a Spoleto* in *Le facciate a sgraffito in Europa...cit.*, pp. 7-16.

afferinarsi a Firenze e trionfare a Roma¹¹³. Lo dimostrerebbe la celebre decorazione esterna del Fondaco dei Tedeschi¹¹⁴, precedente la grande diffusione dei dipinti sui prospetti di Roma e con alcune esemplari tipologie stilistiche soprattutto nella disposizione dei brani decorativi sulle facciate.

Gli studi che seguirono alla pubblicazione del 1960 sembrano dimenticare questa tesi, favorendo invece una ricerca sui caratteri e le peculiarità che la pratica acquisì una volta giunta a Roma, primo tra tutti l'uso del chiaroscuro. In questo filone di studi l'influenza lombarda fu la prima a essere presa in considerazione e la provenienza di Polidoro da Caravaggio sembra aver cementato questa ipotesi.

Per provare la possibile derivazione lombarda della tradizione si guardò in primo luogo alle pitture delle sale e della Loggia del Banco Mediceo di Milano di Vincenzo Foppa del 1456 circa¹¹⁵, al prospetto affrescato a Milano da Troso da Monza nel 1490, o alle facciate decorate da Bramante negli stessi anni a Bergamo. In effetti, pur non conservandosi fonti iconografiche certe, il lavoro su facciata di Troso da Monza appare in linea con ciò che avverrà a Roma pochi anni dopo. La sua attività in questo campo viene riportata fin dalle *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI* di Marc'Antonio Michiel come anche nel testo di Paolo Morigia di fine Cinquecento, intitolato *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*. Di quest'ultimo ci interessa specialmente il quinto, dedicato ai *pittori, scultori, architetti* e in particolare il capitolo XXXVII dove, dopo aver lodato l'opera di

¹¹³ URBANO BARBERINI, premessa a PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane ...cit.*, pp. 7-8, qui p. 7.

¹¹⁴ Le decorazioni esterne del Fondaco dei Tedeschi di Venezia a opera di Giorgione e di Tiziano non sono più visibili nel luogo in cui sorsero intorno al 1508. Per poter avere un'idea dell'aspetto originario della facciata dell'edificio si possono però ancora vedere alcuni brani distaccati e conservati alla Ca' d'Oro seppur in pessimo stato. Per questo magistrale esempio di architettura rinascimentale e per la sua decorazione esterna cfr. KARL OETTINGER, *Giorgione und Tizian am "Fondaco dei tedeschi" in Venedig*, in "Belvedere" 21 (1932), pp. 44-50; LODOVICO FOSCARI, *Affreschi esterni a Venezia*, Milano, Hoepli, 1936; PIERO H. DE MINERBI, *Gli affreschi del Fondaco de' Tedeschi a Venezia*, in "Bollettino d'Arte" IV (ottobre 1936), pp. 170-178; DOMENICO ROMANELLI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, a cura di, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 76-81; GIUSEPPE BARBIERI, *Il Fondaco dei Tedeschi. Un edificio veneziano al servizio del commercio e della cultura dal 1222*, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, in corso di stampa.

¹¹⁵ Per l'artista lombardo si rimanda a FERNANDA WITTGENS, *Vincenzo Foppa*, Milano, Amilcare Pizzi S.A., 1950; MARIA GRAZIA BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano, Jaka Book, 1997; MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi (Brescia 2001), Milano, Skira, 2002; GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, a cura di, *Vincenzo Foppa. Un protagonista del rinascimento*, catalogo della mostra di Brescia 2002, Milano, Skira, 2003; GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Foppa e di Polidoro, Morigia passa alla breve descrizione di Troso da Monza e della sua produzione su facciata: «acutissimo pittore; del quale si vede ancora una facciata nella Contrada de Marauegli pinta di sua mano nella casa c'ora è dil Sig. Gio. Mendozza la qual'è delle rare pitture che siano in Milano, ben che poco se ne vede, per esser ella stata guasta nel rimodernare la casa»¹¹⁶. Giovanni Paolo Lomazzo ci informa che «nella strada di Meravigli, vicina al castello, una facciata assai grande di certe istorie romane, dipinti di mano del Troso de Mancina»¹¹⁷ cosa che farà anche Carlo Torre ne *Il ritratto di Milano*¹¹⁸. La notizia più significativa che appare da queste fonti è la descrizione del tema raffigurato, basato su quell'iconografia 'classica' che sarà una delle caratteristiche dei brani decorativi sulle facciate di Roma¹¹⁹.

Ma, come detto, è su Polidoro da Caravaggio e sulla sua formazione artistica lombarda che si concentrano gli studi sul fenomeno in questo senso.

Evelina Borea fu la prima a non avere dubbi sul legame tra Polidoro e l'ambiente settentrionale. In un suo importante intervento¹²⁰ la studiosa fa di Mantova l'anticamera dello stile che l'artista avrebbe sviluppato sui prospetti della Roma del Rinascimento¹²¹: «Polidoro deve necessariamente aver visto i Trionfi di Cesare; e con gli occhi non di sprovveduto ragazzo, quando dalla natia Caravaggio prese la via di Roma»¹²². Borea tenta di rivedere in questo senso le notizie sulla formazione di Polidoro fornite da Giorgio

¹¹⁶ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 186.

¹¹⁷ LOMAZZO, *Scritti sull'arte...cit.*, vol.2, p. 236.

¹¹⁸ CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedeuansi, e che si vedono nella città di Milano, sì di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura*, Milano, F. Agnelli, 1674, pp. 204-205. Nel Settecento troviamo altri riferimenti alle facciate dipinte da Troso nell'*Abecedario* pittorico di Pellegrino Orlandi (ediz. cons. Pasquali, Venezia, 1753) e in Francesco De Bartoli (FRANCESCO DE BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia, Antonio Savioli, 1776, p. 149) il quale parla anche delle facciate dipinte da Bramante a Milano. Sull'artista cfr. anche ANTONIO FRANCESCO ALBRUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori e architetti milanesi*, in "L'arte" 18 (1951), pp. 15-52; ROBERTO CASSANELLI, *Un viaggiatore inglese a Milano e un'opera scomparsa di Troso da Monza*, in *Arte e storia in Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 278-284.

¹¹⁹ «La bella veste pittorica è però anche l'espressione della civiltà artistica nell'età dell'Umanesimo. Le storie dei Romani e le leggiadre favole mitologiche offrono infatti i temi più frequenti alle invenzioni dei pittori, e senza una tematica così diffusa e così sentita sarebbe mancata la vena narrativa necessaria a dar vita a tanta produzione artistica»: GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...cit.*, p. 171.

¹²⁰ EVELINA BOREA, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in "Arte antica e moderna" 13-16. 1961, pp. 211-227.

¹²¹ A Mantova «prima che altrove [...] si era manifestato il Rinascimento, ed era cinta di fama» la città di Mantegna sostiene Borea: *ivi*, p. 214.

¹²² *Ibidem*.

Vasari il quale sosteneva, certificando un inizio modesto e completamente romano, che l'artista aveva iniziato la sua carriera da pittore solamente nella città dei papi e in quel famoso cantiere delle Logge in cui «portò lo schifo, o vogliam dire vassoio pieno di calce»¹²³. Anche Alessandro Marabottini, confermando la difficoltà nell'individuare una precisa origine geografica dell'usanza in Italia, prova a far luce sulla relazione tra le facciate decorate a Roma e le esperienze settentrionali di altri influenti artisti del periodo chiedendosi: «non lavorò il Mantegna a Roma? Non fu pittore di esterni il Bramante quando operava ancora nel Nord? Dal mondo padano non proviene forse il Ripanda? E Polidoro non giunse di Lombardia?»¹²⁴. Christoph Luitpold Frommel, autore di saggi fondamentali, tra i molti altri, su Peruzzi e su Sangallo – e che nel 1961 aveva sottolineato l'esigenza di studi più approfonditi sui caratteri della pittura di facciate a Roma¹²⁵ - affida, alla metà degli anni Settanta, la paternità della pratica a pittori dell'area senese e lombarda¹²⁶.

Lanfranco Ravelli, nella sua monografia su Polidoro da Caravaggio¹²⁷, torna sul tema dell'influenza settentrionale dell'artista lombardo sostenendo che «se la lezione del Mantegna fu grande per il Polidoro, non fu da meno quella di tre artisti lombardi, il Foppa, lo Zenale e il Butinone, a lui tutti congeniali»¹²⁸.

Per Freedberg, che scrive il suo *Painting in Italy* nel 1971, era

probabile che Polidoro in precedenza non avesse fatto alcun apprendistato artistico quando venne assunto all'inizio come stuccatore nelle Logge di Raffaello [...]. Di origine provinciale e con minore educazione artistica di Perin, Polidoro ha avuto bisogno di un più lungo tempo di osservazione e apprendistato dell'arte di Roma in generale, e di quella dei suoi contemporanei alle Logge in particolare, prima di acquisire le discipline dello stile classicheggiante¹²⁹.

¹²³ GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1568, ediz. critica a cura di Licia e Carlo L. Raghianti, Milano, Rizzoli, 1971, III, p. 221.

¹²⁴ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 12.

¹²⁵ CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Muenchen, Walter de Gruyter, 1961, p. 135.

¹²⁶ Cfr. ID., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, in "Kunstchronik", 29 (1976), pp. 221-231.

¹²⁷ RAVELLI, a cura di, *Polidoro Caldara...cit.*

¹²⁸ Ivi, p. 26

¹²⁹ SYDNEY J. FREEDBERG, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, 1971, tr. it., Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 257.

Stefania Macioce¹³⁰ riprende il discorso, insistendo sulle connessioni tra ambiente padano e facciate romane, seguita in questo, pochi anni dopo, da Giovanni Agosti¹³¹. La studiosa tenta di ridimensionare l'importanza della formazione romana di Polidoro e del suo presunto legame con Baldassare Peruzzi il quale, sempre secondo Vasari, sarebbe stato l'iniziatore dell'uso della tecnica a chiaroscuro sulle facciate di Roma.

«Le radici di questa tradizione – scrive invece – sarebbero da ricercare nell'ambiente lombardo della fine del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento ed è infatti proprio nell'Italia settentrionale che in quel periodo sono reperibili esempi oltremodo significativi, da Bramante a Giorgione. Esistono poi numerose notizie circa le decorazioni a monocromo su facciata in territorio lombardo [...] Palazzo Besta a Teglio in Valtellina»¹³² attribuite tra l'altro, anche se con molti dubbi, a Fermo Stella da Caravaggio.

Nonostante le analogie tecniche e iconografiche con il patrimonio romano su facciata, le decorazioni di Palazzo Besta risalirebbero al 1520, forse troppo tardi per assegnar loro un'eccessiva influenza sul contesto dell'urbe. Lo stile appare ancora molto lontano dal classicismo rinascimentale delle facciate romane e al gusto antiquario sembra anteporre un legame con la tradizione precedente, con l'ambiente cortese, e un rapporto con il repertorio classico incentrato su una volontà ornamentale più che celebrativa. Anche la sequenza delle scene e l'organizzazione della narrazione figurata segue modelli diversi rispetto a quelli romani. Invece di inserirsi in riquadri o in fregi longitudinali continui, memori dei sarcofagi classici e dei rilievi delle Colonne antiche come mostra a esempio la decorazione esterna di palazzo Ricci (fig. 4), qui il racconto occupa tutti gli spazi lasciati liberi dagli elementi strutturali in maniera indifferenziata e con un concetto di luogo, tempo e sequenza narrativa alle spalle molto diverso, come dimostra adeguatamente la disposizione delle scene nel cortile di Palazzo Besta di Teglio (fig. 3).

¹³⁰ Cfr. STEFANIA MACIOCE, *Sulle facciate dipinte nell'Italia settentrionale*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI a cura di, *Facciate dipinte... cit.*, pp. 43-47 e EAD., *In margine all'attività di Polidoro... cit.*

¹³¹ Cfr. GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi, 1990, in part. p. 61.

¹³² MACIOCE, *In margine all'attività di Polidoro... cit.*, p. 650. Sulla decorazione del cortile del Palazzo Besta di Teglio cfr. anche GIANLUIGI GARBELLINI, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Sondrio, Lyasis, 1996.



Figura 3. Fermo Stella Da Caravaggio, decorazione del cortile del Palazzo Besta a Teglio, 1520 ca.



Figura 4. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, decorazione di Palazzo Ricci, 1527 ca., Roma.

Confondere lo stile pittorico di Polidoro con l'analisi di un fenomeno di assai più vasta portata ha prodotto confusione nella storia degli studi e nella definizione dei caratteri del fenomeno. Sicuramente egli conosceva l'opera di artisti come Vincenzo Foppa ma non fu né l'unico né il primo artista a importare e a sviluppare la pratica in città.

L'interesse rivolto a Polidoro dagli anni Sessanta¹³³, teso a una sua rivalutazione artistica, ha anche provocato una perdita di interesse nei confronti della pratica in generale e della sua comprensione profonda e globale.

Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio assoceranno d'altro canto il graffito all'ambiente toscano¹³⁴ e il chiaroscuro a quello lombardo, una tesi in sostanza condivisibile. Basta ricordare gli esempi fiorentini di facciate graffite¹³⁵ e confrontarli con quelli romani di poco successivi per rendersi conto di profonde ma solamente iniziali analogie. E anche i precedenti esempi lombardi, per quanto riguarda la tecnica chiaroscurale e la tradizione di decorare le facciate della città, risultano precedenti a quelli romani, dunque pionieri di uno stile che però andrà a modificarsi col tempo.

¹³³ Si riporta la bibliografia essenziale su Polidoro da Caravaggio dalle prime rivalutazioni, già in parte citate come i vari approfondimenti proposti da Kultzen, alle ultime pubblicazioni: BOREA, *Vicenda di Polidoro...cit.*; MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...cit.*; RAVELLI, a cura di, *Polidoro Caldara...cit.*; MACIOCE, *In margine all'attività di Polidoro...cit.*; ACHIM GNANN, *Polidoro da Caravaggio (um 1499 - 1543), die römischen Innendekorationen*, Munchen, Scaneg, 1997; PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001; DOMINIQUE CORDELLIER, *Polidoro da Caravaggio*, Milano, 5 Continents, 2007; CLAUDIA CIERI VIA, *Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma. Una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazioni*, in ROSANNA CIOFFI, ORNELLA SCOGNAMIGLIO, a cura di, *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. I, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 63-74.

¹³⁴ Non bisogna, infatti, dimenticare l'importanza della tradizione toscana e le facciate dipinte a Firenze che già dall'inizio del Quattrocento presentano graffiti a semplici bugne che ritroveremo successivamente anche a Roma. Bisogna altresì ricordare che l'aiutante di Polidoro veniva proprio da Firenze. Su Maturino da Firenze, artista che nelle fonti e nella storia degli studi rimane sempre un po' in ombra e mai ben messo a fuoco cfr. NICOLE DACOS, *Ni Polidoro ni Peruzzi - Maturino*, in "Revue de l'art" 57 (1982), pp. 9-28. Sugli artisti fiorentini presenti a Roma in quel periodo cfr. STEFANO BORSI, FRANCESCO QUINTERIO, CORINNA VASIĆ VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di, SILVIA DANESI SQUARZINA, Roma, Officina Edizioni, 1989; FRANCESCO QUINTERIO, *Ancora su "I maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento"*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini" 16-17 (2007), pp. 17-25.

¹³⁵ Sulle facciate graffite di Firenze cfr. ATTILIO SCHIAPPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze, 1908; THIEM, THIEM, *Toskanische Fassadendekoration...cit.* e PECCHIOLI, *Florentia Picta...cit.*

A Firenze l'usanza divenne tradizione molto prima che a Roma e un incisione attribuita a Baccio Baldini mostrano quanto il decorare le facciate della città fosse parte fondamentale delle attività cittadine¹³⁶ (fig. 5).



Figura 5. Incisione attribuita a Baccio Baldini, Firenze 1450: *Mercurio*.

¹³⁶ Le xilografie codificano lo status e il ruolo dell'artista nella città dell'epoca. Mostra inoltre l'unione delle attività commerciali e artigianali con la sfera privata e l'organizzazione delle abitazioni del tempo il cui piano terra era riservato alle botteghe. Ma c'è molto altro nelle incisioni attribuite a Baldini: esse sono due delle sette stampe che raffigurano i pianeti, in questo caso Mercurio.

È dunque ormai provato che sia le tecniche sia l'usanza del dipingere sulle facciate giungessero a Roma da lontano. Alla base di questa migrazione, che dopo pochissimo tempo si adeguò all'ambiente romano¹³⁷, al suo gusto e ai suoi caratteri urbani e sociali, c'era tuttavia la centralità di Roma: luogo di incontro tra artisti e committenti e tra questi con il patrimonio archeologico e la modernità rinascimentale.

Roma era per antonomasia la meta di studiosi e artisti che qui si potevano formare sulle opere dei grandi maestri del tempo e attraverso lo studio dell'arte classica. Era inoltre la sede papale e il principale luogo di pellegrinaggio dell'occidente¹³⁸, la città «dal carattere più cosmopolita del mondo» come la definisce Michel de Montaigne nel 1581¹³⁹. La crescita demografica della città era dunque legata alla presenza sempre più massiccia di forestieri¹⁴⁰ attratti da motivi artistici, religiosi ed economici, visto che Roma, risolta la questione avignonese, stava tornando a essere un centro di potere e non solamente artistico. E infatti la «combinazione peculiare di attività commerciale e attività bancaria è proprio ciò che caratterizza la compagine fiorentina (e toscana in genere)»¹⁴¹ ad esempio. L'ambiente che gli artisti ma anche i nuovi committenti trovarono a Roma non era neutro

¹³⁷ Roma, «la cui aria e sito par sia in gran parte cagione che gl'animi operino cose meravigliose. E l'esperienza fa conoscere che molte volte uno stesso uomo non ha la medesima maniera, né fa le cose della medesima bontà in tutti i luoghi, ma migliori e peggiori secondo la qualità del luogo» scriveva Vasari nella vita dell'allievo di Raffaello Vincenzo da San Gimignano: VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 12.

¹³⁸ «A Roma più che altrove la città si fa pellegrinaggio e il senso del pellegrinaggio contribuisce a mutarla»: PAOLO SICA, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, Laterza, 1970, p. 95.

¹³⁹ MICHEL DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, 1581, tr. it. Bari, Laterza, 1972, p. 211. Roma, ricorda André Chastel, contava al tempo circa 53.000 abitanti di cui solo un sesto era di ceppo romano. «I romani formavano una minoranza nella città; questa è il rifugio di tutte le nazioni e un domicilio comune al mondo intero», si legge in certe memorie che interessano l'anno terribile»: CHASTEL, *Il Sacco di Roma...cit.*, p. 9. Cfr. anche il noto Censimento sotto Leone X (MARIANO ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'archivio vaticano*, Roma, s.e., 1882) e i successivi studi di FREEDBERG, *La pittura in Italia...cit.*, in part. pp. 135-136; MASSIMO MIGLIO, *Committenza a Roma nel XV secolo*, in ARNOLD ESCH, CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 93-105; MARGARET M. MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven, Yale University Press, 2000; ANNA ESPOSITO, *La città e i suoi abitanti*, in ANTONIO PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2001, pp. 4-47; BRUSCHI, *L'immagine...cit.*

¹⁴⁰ Cfr. JEAN DELUMEAU, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1979; EUGENIO SONNINO, *Popolazione e società a Roma dal Medioevo all'età contemporanea*, Roma, Il Calamo, 1998; PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento...cit.*

¹⁴¹ ARNOLD ESCH, *La Roma del primo Rinascimento vista attraverso i registri doganali*, Milano, Jaca Book, 2012, p. 28.

né disposto ad assorbire passivamente le influenze esterne: gli artisti arrivati da Siena, Firenze, dalla Lombardia poterono sperimentare in città forme, stili e tecniche singolarissime e familiarizzare con il patrimonio archeologico e con le linee culturali e artistiche già consolidate dalla seconda metà del XV secolo. Nacque così, sulle facciate romane ma anche in molti cicli decorativi per interni¹⁴², un repertorio prettamente “locale” spesso a opera di stranieri in cerca di una nuova identità da condividere e che fosse in linea con la cultura artistica della loro nuova dimora.

La cultura erudita e classica che si respirava a Roma, quella volontà di celebrare il passato degli antichi e delle loro arti, come anche le trasformazioni urbanistiche¹⁴³ volute dai grandi pontefici del tempo, insieme a quelle sociali, diedero ben presto vita a un programma decorativo per le superfici architettoniche esterne distante da quello che, nelle altre città italiane, si andava ripetendo o sviluppando¹⁴⁴.

Ciò che distingue la pratica decorativa a Roma rispetto ai caratteri che essa assunse nelle altre città va dalle tecniche usate alla tipologia delle abitazioni coinvolte¹⁴⁵ fino alla scelta dell'iconografia da esibire e alla sua organizzazione sul complesso supporto-facciata. Se a Roma, nel momento di massima diffusione della pratica, si prediligevano pitture monocrome, le altre città mostravano o avevano già mostrato coloratissime facciate

¹⁴² In merito cfr. CLAUDIA CIERI VIA, a cura di, *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, Roma, De Luca, 2007.

¹⁴³ Cfr. VALERIO MARIANI, *Incontri con Roma nel Rinascimento*, Roma, Istituto di Studi Romani editore, 1960; PETER BURKE, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984; PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento...cit.*; RODOLFO LANCIANI, *L'epoca d'oro del Rinascimento a Roma*, Roma, Newton, 2006 e un'iniziale bibliografia che andrà ad ampliarsi nel corso dei capitoli sulle trasformazioni urbanistiche di Roma (MASSIMO MIGLIO, FRANCESCA NIUTTA, DIEGO QUAGLIONI, CONCETTA RANIERI, a cura di, *Un Pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, atti del convegno di Roma 1984, Roma, Associazione Roma nel Rinascimento, 1986; MARIA LETIZIA GUALANDI, «Roma Resurgens». *Fervore edilizio, trasformazioni urbanistiche e realizzazioni monumentali da Martino V Colonna a Paolo V Borghese*, in PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento...cit.*, pp. 123-160; SIMONCINI, a cura di, *Roma...cit.*).

¹⁴⁴ Durante il Rinascimento, infatti, «la cultura partecipò, in parallelo, al processo di trasformazione delle arti» e anche le facciate dipinte risultano strettamente connesse ai bisogni e ai valori cinquecenteschi. Cfr. GIOVANNI FALLANI, *La cultura in Vaticano al tempo di Giulio II e Leone X*, in FABRIZIO MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 30-34, qui p. 31.

¹⁴⁵ Si trattava come vedremo specialmente di edilizia civile a uso della media borghesia comunque molto importanti perché «in modo specifico caratterizza l'aspetto della città cinquecentesca»: BRUSCHI, *L'immagine...cit.*, p. 15. Sulle abitazioni del periodo cfr. CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Abitare nei palazzetti romani del primo Cinquecento*, in AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano, Unicopli, 2001, pp. 23-38, PAGLIARA, *Costruire a Roma...cit.*

affrescate. Anche le decorazioni sono differenti: il puro ornamento e i motivi geometrici si alternano a rappresentazioni legate all'ambiente di corte in città come Mantova mentre a Roma l'impianto ornamentale non solo era meno centrale e meno enfatizzato dal colore ma era anche limitato, dal XVI secolo in poi, ad accompagnare le riproduzioni del patrimonio archeologico. La composizione delle rappresentazioni riprendeva gli esempi d'arte classica, primi fra tutti i sarcofagi e le scene a narrazione continua proposte dalle colonne romane e anche l'organizzazione spaziale e la disposizione dei brani rispondeva a dei modelli visibili a Roma. Sulle facciate delle case quattro-cinquecentesche, infatti, le fasce ornamentali e le scene figurative venivano spesso inserite in riquadri; una soluzione che si ritrova in quegli anni anche negli esempi forniti dalle decorazioni degli ambienti della Domus Aurea¹⁴⁶ e dalle prime raccolte d'arte classica organizzate in nicchie e cornici. La pittura degli antichi e la sua iniziale scoperta rinnovò completamente il gusto estetico. Le tracce superstiti di decorazioni dovettero piacere così tanto non solo per la loro lontana provenienza ma anche perché si trattava di plastica «meravigliosamente commista alla pittura»¹⁴⁷.

Non sappiamo quanto fosse estesa la conoscenza dei modi e delle tecniche pittoriche antiche¹⁴⁸ specialmente sulla scorta del fatto che gli esempi di Pompei ed Ercolano non erano ancora stati scoperti. Sicuramente si conoscevano i testi di Plinio e di Vitruvio e la scoperta della Domus Aurea arricchì quelle conoscenze. Secondo Jacob Burckhardt, l'arte decorativa fu la massima espressione della pittura rinascimentale¹⁴⁹: «il piacere dell'ornamento» caratterizzò, infatti, tutto quel secolo e, in questo campo, gli ornamenti rinvenuti nella Domus Aurea furono sicuramente i più riprodotti dell'epoca: «così nasce il topos delle grottesche [...] introdotto da Serlio e ripreso da De Hollanda, Ligorio e

¹⁴⁶ «Tra gli elementi del repertorio decorativo delle facciate a graffito incontriamo non di rado encarpi, peltre, grifi, arimaspi, putti, nereidi, candelabre: soggetti non ignoti né alle miniature italiane né alle xilografie dell'ultimo decennio del Quattrocento, sebbene più diffusi nel secolo successivo, dopo le esplorazioni dei pittori nelle "grotte" della Domus Aurea, creduta allora le terme di Tito»: GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 404. A proposito cfr. anche LARRY F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

¹⁴⁷ JACOB BURCKHARDT, *Il Cicerone*, 1853, Firenze, Sansoni, 1952, p. 255.

¹⁴⁸ Cfr. MARIETTE DE VOS, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in SALVATORE SETTIS, a cura di, *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1985, vol. 2, pp. 353-382.

¹⁴⁹ Una scelta comprensibile se si pensa che «nello stile gotico italiano l'elemento decorativo rappresentava proprio il lato più debole e arbitrario»: BURCKHARDT, *Il Cicerone...*cit., p.251.

Lomazzo»¹⁵⁰.

La particolarità degli esempi romani suggerisce quindi di distinguere la *Roma picta* dalle pitture esterne nel resto di Italia: nel loro sviluppo e nella loro maturità le facciate dipinte in città diverranno parte di un patrimonio artistico prettamente romano¹⁵¹.

Non si trattava però solamente di un rapporto privilegiato con l'antichità. Anche se si prendono in esame i primi esempi ricordati del genere, caratterizzati dal graffito e da decorazioni semplici, geometriche e imitative dei materiali da costruzione si nota un legame molto stretto con la città di Roma, con la sua idea e la sua definizione in chiave moderna. È dunque solo analizzando la realtà capitolina a partire dalla seconda metà del XV secolo che le facciate dipinte potranno giustamente entrare a pieno titolo a essere viste come parte integrante dello sviluppo e della nuova concezione della città del Rinascimento. Si trattava, e si andrà a mostrare nel corso dei prossimi capitoli, di un fenomeno storico-artistico per sua natura artistico, urbano e sociale fortemente legato a un luogo urbano dalle varieguate connotazioni.

¹⁵⁰ DE VOS, *La ricezione della pittura antica...cit.*, p. 355.

¹⁵¹ Conclusione cui pervengono anche Alessandro Marabottini e, successivamente, Leone De Castris che osserva che «questa moda s'era andata spostando coll'accresciuta passione per le antichità, per le sculture e i rilievi classici, e colla loro imitazione, giungendo ben presto a costituire un genere in qualche modo nuovo» concludendo con queste parole il discorso sulle origini della moda romana: «tuttavia è sbagliato – io credo – enfatizzare troppo il possibile nesso fra l'origine lombarda, bergamasca di Polidoro e questa tradizione nordica delle facciate dipinte»: *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 108. Leone de Castris sostiene dunque che le decorazioni ideate da Polidoro nascevano «da un contesto diverso e più avanzato di esperienze tecniche e soprattutto figurative, non più settentrionale ma eminentemente romano»: *ibidem*.

2.

IL RAPPORTO TRA DECORAZIONE E SVILUPPO URBANO NELLA PRIMA ETÀ MODERNA

«La bellezza de' paesi è decisa dalle facciate»¹⁵².

2.1. *RENOVATIO URBIS ROMAE* E FACCIATE DIPINTE

L'immagine della città a inizio XV secolo era ancora legata al suo aspetto medioevale¹⁵³ e una delle priorità dei successori di papa Martino V¹⁵⁴ – che ne aveva avviato il processo di

¹⁵² FRANCESCO MILIZIA, *Principi di architettura civile*, 1781, ediz. cons., a cura di Giovanni Antolini, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1972, p. 278.

¹⁵³ Ancora sotto Martino V (1417-1431) il panorama della città era «degradato e frammentario e con una disponibilità finanziaria limitata»: GUALANDI, «*Roma Resurgens*»...cit., p. 125. Cfr. in merito BRUSCHI, *L'immagine*...cit., e HUBERTUS GÜNTHER, *La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma*, in JEAN-CLAUDE MAIRE VIGUEUR, a cura di, *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe - XVIe siècle)*, atti del convegno del 1986, Roma, École française de Rome, 1989, pp. 381-406. Sull'aspetto e sulla forma urbana tra Quattrocento e Cinquecento come anche sulle teorie della città cfr. GIORGIO SIMONCINI, *Città e società nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1974; ARNALDO BRUSCHI, a cura di, *Scritti Rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo, 1978; CARROLL WILLIAM WESTFALL, *L'invenzione della città, la strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, 1974, tr. it. Roma, Carocci, 1984; HANNO-WALTER KRUF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, 1985, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1988; MARIA CHIABÒ, GIUSI D'ALESSANDRO, PAOLA PIACENTINI, CONCETTA RANIERI, a cura di, *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, Roma, Associazione Roma del Rinascimento, 1992; ROSARIO PAVIA, *L'idea di città. Teorie urbanistiche della città tradizionale*, Milano, FrancoAngeli, 1994; DONATELLA CALABI, *La città del primo Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001; ARNALDO BRUSCHI, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Electa, 2002; PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI, a cura di, *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milano, Silvana Editoriale, 2004; GIORGIO SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004; ELIZABETH MCCAHILL, *Reviving the Eternal City. Rome and the Papal Court 1420-1447*, USA, Harvard University Press, 2013.

¹⁵⁴ «Con papa Colonna [...] si rilanciava la Storia di Roma e la città tornava ad essere il punto di riferimento dei potenti e degli artisti di tutta Europa»: MARCO BUSSAGLI, *Il gusto antiquario: nascita e sviluppo della Roma del '400*, in GIULIA SILVIA GHIA, FEDERICA KAPPLER, a cura di, *I papi della memoria*, catalogo della mostra Roma 2012, Roma, Gangemi, 2012, pp. 33-36, qui p. 33. Cfr. in merito anche, CHIABÒ, D'ALESSANDRO, PIACENTINI, RANIERI, a cura di, *Alle origini della nuova Roma*...cit.

ammodernamento¹⁵⁵ – fu quello di trasformare Roma in una città moderna.

Se la stabilità riconquistata col ritorno dei papi da Avignone (1377) aveva favorito l'attuazione di efficaci politiche in questa direzione, fu il trasferimento della sede pontificia dal Laterano al Vaticano – concluso solo successivamente con Niccolò V – ad avviare una vera e propria politica di rinnovamento urbano e a favorire lo sviluppo complessivo della città.

Grazie al Pontefice 'umanista' (1447-1455), Roma, il suo decoro, le sue bellezze antiche e moderne acquistano nuova importanza.

La *Renovatio urbis*¹⁵⁶ si era inizialmente manifestata nel programma volto alla monumentalizzazione nel confronto con il suo glorioso passato in un clima in cui gli stessi papi cominciano a sentirsi gli eredi degli imperatori romani¹⁵⁷. Con Nicolò V si afferma la «necessità di un'azione di propaganda politica attraverso l'architettura e la progettazione della città»¹⁵⁸ «al “modo degli antichi”»¹⁵⁹. Egli fu infatti il primo a mettere in pratica «l'idea rinascimentale di rappresentare la potenza dello stato mediante la magnificenza degli edifici»¹⁶⁰ e, nel suo piano urbanistico, il primo di Roma moderna¹⁶¹, pose le basi della futura città sistina¹⁶² mostrando un atteggiamento del tutto nuovo nei confronti dell'urbe, considerata qui – non certo eccezione nel panorama quattro-cinquecentesco, ma

¹⁵⁵ La critica si riferisce specialmente alla reintegrazione dei Maestri di strada e dunque alla volontà di «favorire la rinascita della città e del suo distretto. [...] L'attività dei maestri delle strade rappresenta, quindi, lo strumento privilegiato di ogni intervento urbanistico»: ENRICO GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Bari, Laterza, 1990, p. 110.

¹⁵⁶ «Un marcato interesse per l'antico, nel quadro di una volontà politica e ideologica di rinnovare i fasti della Roma classica nella Roma moderna, centro della cristianità e sede del papato si manifesta già chiaramente al tempo di Martino V»: PINELLI, *Roma Instaurata...cit.*, p. 20.

¹⁵⁷ «La grandiosità dell'opera è ben presente ai contemporanei: nei loro panegirici, i biografi rievocano le realizzazioni dei più celebri imperatori romani; sostengono che le grandi dimensioni delle fabbriche progettate superano le sette meraviglie del mondo antico e possono gareggiare con quelle bibliche»: CALABI, *La città del primo Rinascimento...cit.*, p. 69.

¹⁵⁸ CLAUDIA CIERI VIA, *Origine e sviluppi della decorazione profana fra '400 e '500*, in EAD., *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: Funzione e decorazione*, Roma, Il Bagatto, 1992, pp. 7-22, qui p. 8.

¹⁵⁹ BRUSCHI, *L'immagine...cit.*, p. 8.

¹⁶⁰ SIMONCINI, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento...cit.*, vol. I, p. 104.

¹⁶¹ Niccolò V Parentucelli viene spesso definito il «primo *restaurator urbis* dell'età moderna»: GIANFRANCO SPAGNESI, *Roma: la Basilica di San Pietro, il Borgo e la città*, Milano, Jaca Book, 2003, p. 30. Il riferimento ai dibattiti riguardo al suo piano urbanistico per la città di Roma è riportato alle note 175 e 176.

¹⁶² «Il programma di Niccolò rimase tuttavia il filo conduttore della politica edilizia anche dei suoi diretti successori e rappresenta ancora oggi l'unità di misura per valutare i loro progetti»: di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Roma*, in FRANCESCO PAOLO FIORE, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano, Electa, 1998, pp. 374-433, qui p. 382.

con forme affatto peculiari – una città che vuole presentarsi come opera d'arte¹⁶³ e come utopia¹⁶⁴.

È in questo clima e negli anni in cui si inizia a ridisegnare l'Urbe concretamente ma anche idealmente, che iniziano a trovar posto nelle strade di Roma le decorazioni su facciata che accompagnano lo sviluppo della città «da uno stato di archeologia a una pianta urbanistica del domani»¹⁶⁵.

Si tratta di una coincidenza da analizzare per capire in che modo e seguendo quali principi sono stati messi in relazione i piani urbanistici o semplicemente i progetti quattrocenteschi legati alla città con la nascita e il diffondersi di un genere che andrà acquistando sempre più spazio e valore nella formazione della Roma del Cinquecento.

La casa nel Rione romano di Ponte, ricordata negli atti di divisione dei beni della famiglia Orsini come «domus scaccata que erat in Ponte»¹⁶⁶, la facciata del palazzo in Vaticano di Niccolò V o quella della casa dei Cavalieri di Rodi¹⁶⁷ (fig. 6) sono alcune tra le prime

¹⁶³ «E' l'opera teorica di Alberti ad aver destato la coscienza che la città sia "opera d'arte" e che è necessaria la progettazione di ogni città futura. Jacob Burckhardt ha coniato per il Rinascimento la nota formula dello "stato come opera d'arte": KRUF, *Le città utopiche...cit.*, p. 8. Alla base di questa attenzione c'era sicuramente anche il testo che influenzerà maggiormente le arti, l'architettura e l'urbanistica moderna. Il *De Re Aedificatoria*, scritto da Leon Battista Alberti attorno al 1450, fu il vero fondamento della cultura architettonica dell'Umanesimo. Alberti riuscì a unire magistralmente i precetti degli antichi con le esigenze dei suoi contemporanei nel ripensare alla città rinascimentale. Dopo essersi interessato alla Roma antica con la sua *Descriptio Urbis Romae* (opera pubblicata alla fine degli anni Quaranta e che riporta una rappresentazione della città di Roma, osservata dall'alto del Campidoglio, basata su dati reali e dunque molto distante dalle riproduzioni dei *Mirabilia* e delle altre precedenti mappe) divenne massimo rappresentante della riscoperta dell'importanza della città per la cultura e la civiltà del suo tempo. Le sue teorie si tradussero ben presto in pratica nella nuova sistemazione di Borgo voluta da Niccolò V, poi ripresa su scala maggiore da Pio II nell'ideazione di un'intera città.

¹⁶⁴ È facile pensare, sulla scorta di questi eventi, che in quegli anni, «la storia dell'utopia e quella della città ideale si sviluppano in parallelo»: KRUF, *Le città utopiche...cit.*, p.8. Ad ampliare questa lista, nonostante di qualche decennio successivo, non si vuole dimenticare la pubblicazione dell'*Utopia* di Tommaso Moro nel 1516.

¹⁶⁵ GIOVANNI FALLANI, *La cultura in Vaticano al tempo di Giulio II e Leone X*, in MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano...cit.*, pp. 30-34.

¹⁶⁶ Cfr. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 9.

¹⁶⁷ In merito alla casa del Cardinale Barbo, «rifinita all'esterno con decorazione graffita a finta bugne rettangolari», si rimanda a CARLO PIETRANGELI, ARRIGO PECCHIOLI, *La casa di Rodi e i Cavalieri di Malta a Roma*, Roma, Editalia, 1981 e a SILVIA DANESI SQUARZINA, *La casa dei cavalieri di Rodi: architettura e decorazione*, in ANNA CAVALLARO, a cura di, *Aspetti della tradizione classica nella cultura classica fra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Il Bagatto, 1986, pp. 86-98. Parlando della facciata della casa romana dei Cavalieri di Rodi, Silvia Danesi Squarzina individua «una tendenza verso i finti materiali e il trompe l'oeil, la cui evoluzione si compirà sotto i papati di Sisto IV e Innocenzo VIII»: SILVIA DANESI SQUARZINA, *La casa dei Cavalieri di Rodi*, in *Kolloquium "Roma quanta fuit ipsa ruina docet"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, 1986, pp. 14-15, qui p. 15.

testimonianze di questa memoria.



Figura 6. Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma.

Secondo le linee di uno sviluppo comune a Roma e ad altre città Italia, la diffusione di questo tipo di decorazioni accompagna fenomeni estremamente articolati di cultura urbana, di trasformazione sociale e di rinnovamento estetico e se, come afferma Tosca Rossi nel suo studio sulle facciate di Bergamo, «il fenomeno della pittura murale esterna può essere messo in relazione a quando borghi e città raggiungono una certa stabilità politica ed economica, fattori questi che permettono “il lusso” di poter dedicare tempo alla cura del proprio habitat e dei propri ambienti quotidiani»¹⁶⁸, queste considerazioni non esauriscono il significato, la diffusione e l’articolazione del fenomeno¹⁶⁹ anche se ben si inseriscono e in parte motivano la scelta di adornare gli esterni urbici di una città che finalmente aveva delle basi territoriali salde e ben stabilite: l’area del Vaticano e del Campidoglio.

Determinante, nella ricostruzione del genere, appaiono in questo modo sia il nuovo immaginario legato allo spazio urbano sia le moderne rappresentazioni del rapporto tra pubblico e privato, tra la solidità della città e la trasformabilità del suo aspetto e dunque

¹⁶⁸ ROSSI, *Bergamo urbs picta...*cit., p. 27.

¹⁶⁹ FALLANI, *La cultura in Vaticano...*cit., p.30.

delle sue facciate, aperte non solo all'esterno, ma anche a ipotetici interventi trasformativi. Fu nel periodo che stiamo analizzando che l'elemento architettonico della facciata acquista importanza e autonomia all'interno della città conquistando una sua precisa definizione in ambito architettonico¹⁷⁰. Vitruvio, nel suo *De Architectura*, non si soffermava con particolare attenzione sui prospetti. L'architettura classica era evidentemente interessata allo studio e all'organizzazione complessiva di una fabbrica e le tecniche costruttive erano sicuramente più importanti dell'apparato 'espressivo' degli esterni¹⁷¹. Con Leon Battista Alberti e col suo trattato si assiste invece a un cambiamento di rotta. La facciata viene valutata indipendentemente dalla fabbrica che veste¹⁷² e a cui si appoggia e diventa un elemento fondamentale nella progettazione urbana, chiamata a caratterizzare l'immagine di una città¹⁷³ e a presiedere al suo decoro¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Sulla facciata nel Rinascimento cfr. ALESSANDRA CAPUANO, *Iconologia della facciata nell'architettura italiana. La ricerca teorico-compositiva dal trattato di Vitruvio alla manualistica razionale*, Roma, Gangemi, 1995; CHARLES BURROUGHS, *The italian renaissance palace façade: structures of authority, surface of sense*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; ELISABETTA DI STEFANO, *La facciata come soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato*, in LUISA SECCHI TARUGI, a cura di, *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, atti del XX convegno internazionale, Chianciano Terme- Pienza 21-24 luglio 2008, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 533-542; GEORGIA CLARKE, *History, Politics, and art on Palace Façades in Early Sixteenth-Century Rome*, in MARIA BELTRAMINI, CAROLINE ELAM, a cura di, *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 233-258; BARTOLOMEO AZZARO, *Facciate pulsanti e spazio urbano nella Roma del Cinquecento*, in "Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura" 57-59 (2011/2012), pp. 209-222; "Histoire de l'Art" 72 (giugno 2013), numero della rivista dedicato a *L'art de la Façade: architecture e arts visuels*.

¹⁷¹ Cfr. CAPUANO, *Iconologia della facciata ...cit.*

¹⁷² Lo stesso Piero Aretino sosteneva che nel Rinascimento le facciate diventano dei vestiti per il corpo di fabbrica. Cfr. BURROUGHS, *The italian renaissance palace façade...cit.*

¹⁷³ «La "facciata", primario veicolo del messaggio retorico che si vuole trasmettere acquista nuova preminenza come fondamentale mezzo di più esteso coinvolgimento emotivo e quindi come strumento di caratterizzazione degli spazi esterni, di uso collettivo, della città»: BRUSCHI, *Oltre il Rinascimento...cit.*, p. 39.

¹⁷⁴ In merito alla teoria sulla città di Leon Battista Alberti e per una bibliografia aggiornata sull'architetto si rimanda a VINCENZO FONTANA, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento. Leon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, Città di Castello, Istituto di Studi Romani editore, 1973; HANNO-WALTER KRUF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, 1985, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1988; HOWARD BURNS, *Leon Battista Alberti*, in FIORE, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il quattrocento...cit.*, pp. 114-165; ANTONIO PINELLI, *Roma Instaurata. Arte del Quattrocento alla corte dei papi e cardinali*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2001; FRANCESCO PAOLO FIORE, *La Roma di Leon Battista Alberti. umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano, Skira, 2005; ROBERTO CARDINI, MARIANGELA REGOLIOSI, a cura di, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo giugno 2004, Firenze, Polistampa, 2007; MASSIMO BULGARELLI, ARTURO CALZONA, MATTEO CERIANA, FRANCESCO PAOLO FIORE, *Leon Battista e l'architettura*, catalogo della mostra, Mantova 2006-2007, Milano, Silvana Editoriale, 2006; CASPAR PEARSON, *Hurbanism and the Urban world. Leon Battista Alberti*

Per Alberti la facciata è «il momento pubblico dell'edificio, quello che deve trasmettere la bellezza intrinseca e comunicare con l'esterno»¹⁷⁵. Nel *De re aedificatoria* l'architetto dedica un intero libro *agli ornamenti degli edifici privati* e qui la facciata diventa l'oggetto dello sguardo collettivo, artefice dell'estetica cittadina, insieme suo specchio sociale. Un elemento architettonico dunque dal forte potere comunicativo e dalle ampie implicazioni.

Poiché siamo soliti adornare le nostre case, sia per onorare la patria e la famiglia, sia per amor di magnificenza -, la cosa migliore sarà indubbiamente provvedere affinché riescano quanto più possibile decorose quelle parti dell'edificio che più sono a contatto col pubblico o devono riuscire gradite agli ospiti: come è il caso della facciata del vestibolo etc. Sicché come dichiaro biasimevoli coloro che passano il segno, penso tuttavia che siano da riprovare più quelli che, profondendo molte risorse, edificano in modo tale da non poter adornare le opere loro, che quelli che decidono di spendere qualche cosa di più per gli ornamenti¹⁷⁶.

Il prospetto diventa così “responsabile” della reputazione e della bellezza di un centro urbano, una teoria che riprenderà anche Sebastiano Serlio il secolo successivo¹⁷⁷. Durante il Rinascimento si esalta quindi «la fronte quale apparato che si differenzia nettamente dall'interno, quale elemento che più definisce e qualifica l'esterno»¹⁷⁸.

Dislocati ai lati delle vie, i prospetti di case e palazzi non si presentavano più come strutture indifferenziate nei meandri cittadini: costituivano, invece, le pareti¹⁷⁹ urbane in qualità di potenti segni che componevano l'idea, l'immagine e la memoria di una città e dei suoi abitanti come dimostrato dalla rappresentazione di Siena di Lorenzetti in cui sono

and the renaissance city, USA, The Pennsylvania State University Press, 2011. Sul concetto di decoro e di ornamento nella trattatistica albertiana cfr. anche GIUSEPPE BARBIERI, *Tra responsabilità e imitazione: la decorazione nella riflessione architettonica da Alberti a Scamozzi*, in LORENZO FINOCCHI GHERSI, a cura di, *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno internazionale, Udine 2000, Udine, Forum, 2001, pp. 31-40.

¹⁷⁵ CAPUANO, *Iconologia della facciata...cit.*, p. 59.

¹⁷⁶ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura*, 1485, ediz. cons., Milano, Il Polifilo, 1989, libro IX, cap. I, p. 433.

¹⁷⁷ SEBASTIANO SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, 1537, ediz. cons., Venezia, Arnaldo Editore, 1584.

¹⁷⁸ ANGELO ROSSI, *La «filosofia» delle facciate, di quelle dipinte e le architetture affrescate della Bucovina*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*, pp. 32-33.

¹⁷⁹ «La facciata denuncia la sua specifica vocazione di superficie architettonica, di parete urbana e detta le regole alla composizione dei suoi ornamenti»: MARIA ERRICO, *La “moda” di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive* in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 57-59, qui p. 59.

gli esterni delle abitazioni a creare la città (fig. 7).



Figura 7. Ambrogio Lorenzetti, Effetti del Buon Governo in città, 1337-40, Palazzo Pubblico, Siena.

La facciata diviene fronte e manifesto¹⁸⁰, riflesso sulla e della città, sua raffigurazione ed estensione insieme.

A partire da questa rinnovata funzione, la facciata poteva incarnare in sé una costellazione di significati strettamente connessi al periodo socio-culturale di riferimento: collegarsi a un'idea di città-museo e utopia, alla concezione di abitazione che tendeva al sogno classico del «palazzo degli antichi»¹⁸¹; al gusto e ai bisogni di autorappresentazione di una

¹⁸⁰ Sulla concezione della facciata come “manifesto” cfr. LAURO MAGNANI, *Iconografia e significati come messaggio della committenza*, in BOCCARDO, a cura di, *Genua Picta...cit.*, pp. 33-45; CAPUANO, *Iconologia della facciata...cit.*, pp. 19-20.

¹⁸¹ Cfr. FROMMEL, *Abitare nei palazzetti romani...cit.*

committenza diversa¹⁸² che guardava alla facciata come a una presentazione e a una proiezione più o meno idealizzata di se stessi e del proprio prestigio sociale¹⁸³.

Inoltre rappresenta, come ha notato Di Stefano, una “soglia” tra interno ed esterno, sfera privata e sfera pubblica: «contribuisce a conformare il carattere dello spazio urbanistico, ma rivela anche indizi significativi sull'interno (tipologia dell'edificio, dimensioni, l'intenzionalità rappresentativa) e di conseguenza, costituisce una sintesi tra i canoni estetici dell'epoca, le funzioni sociali (edificio, pubblico, privato, sacro) e il gusto personale del committente»¹⁸⁴.

La facciata, attraverso la sua decorazione, si impone altresì come medium, come una parete parlante nell'area urbana. Si può così parlare della nascita del concetto di “eloquenza dell'architettura”, «essendo sentito l'edificio come entità che esprime dei concetti, che parla, che comunica»¹⁸⁵. La facciata diviene così «significante del segno architettonico, ed è significato del territorio urbano»¹⁸⁶.

La tesi secondo cui le decorazioni dei prospetti andavano di pari passo con i progetti urbanistici per Roma è un tema presente nella storia degli studi ma non ancora definitivamente approfondito: «gli anni in cui si afferma la pratica di decorare le facciate di case e palazzi con affreschi a chiaroscuro, si inseriscono infatti a pieno titolo nella sequenza di interventi urbanistici che, a partire da Nicolò V (1447-1455) fino ad arrivare a Sisto V (1585-1590), incideranno sull'impianto medioevale della città recuperandone

¹⁸² «Il palazzo, dalla sua formulazione più semplice alla più complessa, è il tipo architettonico legato più di ogni altro al modo di vivere e quindi rispecchia, nella sua evoluzione, quella culturale e della società che lo ha prodotto» e così, in parte, lo è anche la sua facciata. In SIMONETTA VALTIERI, a cura di, *Il Palazzo dal Rinascimento ad oggi. In Italia, nel Regno di Napoli, in Calabria storie e attualità*, Roma, Gangemi, 1989, p.7.

¹⁸³ Durante il Rinascimento le famiglie del ceto dirigente romano sentivano «il bisogno di investire in prestigio sociale»: ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...*cit., p. 52.

¹⁸⁴ DI STEFANO, *La facciata come soglia...*cit., p. 533.

¹⁸⁵ GIULIO CARLO ARGAN, *Introduzione ai lavori del Convegno*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...*cit., pp. 9-10, qui p.10.

¹⁸⁶ GIOVANNI B. GALENTINO, *La coloritura delle facciate romane: note per la costruzione di una normativa operante. Dalla “forma” alla “norma”*, consultabile in http://www.studioarcheg.it/index.php?option=com_content&view=article&id=126&catid=32&Itemid=176.
Ultima consultazione 03/04/2015.

alcune aree, ma soprattutto nobilitandone l'aspetto monumentale»¹⁸⁷ e probabilmente, alla base di questa indicazione era anche lo stretto rapporto, ancora oggi al centro del dibattito storico critico¹⁸⁸, tra Leon Battista Alberti che, come appena visto, nel suo trattato rivalutava all'interno della città l'elemento architettonico della facciata, e i piani urbanistici per Roma voluti da Niccolò V.

Il primo obiettivo dei Papi, una volta ripristinata la stabilità politica e territoriale della sede pontificia, fu quello di ripopolare e sistemare l'allora degradata zona di Borgo. Nicolò V, infatti, si concentrò specialmente sull'area vaticana nonché su quella del Campidoglio¹⁸⁹ ma doveva innanzitutto rendere l'anticamera del Vaticano un luogo abitato, decoroso e accogliente e, insieme, collegarla al resto di Roma per favorire la circolazione di pellegrini e mercanti oltre che degli stessi papi, soprattutto durante le processioni. Il punto nevralgico del progetto del pontefice, tutto teso a spostare il centro della città intorno al Vaticano, era dunque il Canale di Ponte, l'altra sponda del Tevere collegata dall'unico ponte allora esistente a quell'altezza, il Ponte degli Angeli. Subito dopo il Giubileo del 1450 Nicolò V «*se deo allo edifitio et ad acconciare Roma*»¹⁹⁰ scrive Stefano Infessura,

¹⁸⁷ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...cit.*, pp. 104-105. Così, dal Quattrocento, «la cura nell'esecuzione finale della facciata principale dell'edificio assume i caratteri della consuetudine, grazie anche alle nuove progettazioni urbane e in sintonia con l'ideologia della città ideale»: PENNACCHIOLI, *Florentia Picta...cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ Sull'effettivo coinvolgimento di Alberti e sulle modalità di intervento di quest'ultimo nel programma urbanistico di Nicolò V per Roma cfr. MANFREDO TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992 in part. pp. 33-88 e STEFANO BORSI, *Nicolò V e Roma. Alberti, Angelico, Manetti e un grande piano urbano*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, testo molto utile anche per la comprensione del piano urbanistico di Nicolò V cui si farà riferimento successivamente con il richiamo di ulteriore bibliografia. Si rimanda infine al saggio di Christoph Luitpold Frommel dedicato all'architettura romana del Quattrocento che conclude con queste parole: «a Roma la tendenza di Alberti verso una più immediata imitazione dell'antico ebbe il sopravvento già a partire da Niccolò V. Senza Alberti – afferma – non sono immaginabili né i progetti di Niccolò V, di Pio II o di Paolo II, né quelli di Sisto IV»: FROMMEL, *Roma...cit.*, p. 421.

¹⁸⁹ Non sarà questa la sede per parlare del vasto argomento riguardante i piani e le trasformazioni urbanistiche tra Quattro e Cinquecento per i quali si rimanda principalmente a STEFANO INFESSURA, *Diario della città di Roma*, 1723 I ed., Roma, Forzani E C. tipografi del Senato, 1890; TORGIL MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Roma, Tipografia del Senato, 1958 e GIORGIO SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento...cit.* La nostra attenzione in merito si focalizzerà esclusivamente sul rapporto tra i nuovi assetti stradali e le zone in cui in quegli anni cominciarono a diffondersi le pitture su facciata lasciando anche da parte la complessa situazione storica e politica di quegli anni per i quali si rimanda invece a WESTFALL, *L'invenzione della città...cit.* e a TAFURI, *Ricerca del Rinascimento...cit.* da p. 32.

¹⁹⁰ INFESSURA, *Diario della città di Roma...cit.*, p. 49.

mentre il suo biografo Giannozzo Manetti ci fornisce una dettagliata relazione sui lavori da lui eseguiti in città¹⁹¹.

Si può ipotizzare che proprio in questi anni e probabilmente nella zona di Borgo si registri l'inizio della diffusione delle decorazioni esterne e un primo uso dell'ornamento esterno in chiave moderna. Lo stesso palazzo vaticano di Nicolò sembra inaugurare la moderna stagione dell'intonaco graffito sui prospetti dell'Urbe. Il finto *opus quadratum* che rivestiva parte della facciata, datato da Stevenson al 1454¹⁹², doveva rispondere non solo a scelte di gusto ma anche al bisogno di nascondere la discontinuità strutturale dell'edificio quattrocentesco¹⁹³. Se Westfall scrive che non ci doveva essere grande differenza tra la parte del palazzo rivestita da pietra vera e quella graffita, definendo così quest'ultima un apparato illusionistico¹⁹⁴, Pier Nicola Pagliara cerca invece più approfondite risposte al perché della scelta di Niccolò V e non solamente riferito all'*opus quadratum* usato in facciata ma anche alla soluzione adottata che prevedeva una porzione di facciata rivestita di pietra e un'altra della sua simulazione a graffito.

La rappresentazione graffita dell'*opus quadratum* si rivela in questo modo una delle prime forme di decorazione esterna che appare nella Roma di fine Quattrocento e che «avrà fortuna nell'architettura romana di alto livello, sarà replicata in palazzi cardinalizi e, presumibilmente, nella residenza di Paolo II, palazzo Venezia, mentre in seguito questo tipo di finitura resterà in uso solo nell'edilizia minore»¹⁹⁵.

Pregevoli esempi si individuano nella città di Roma, nella casa in vicolo dell'Oro (fine del XV secolo) appartenente a una famiglia fiorentina, nella casa in via dei Cappellari n. 61-62 (graffiti geometrici della fine del XV secolo) e nella casa in via del Campanile n. 4 (fregio graffito con leoni affrontati). Nel XVI secolo si osserva, invece, la predilezione per il tema "simulativo dell'ordine architettonico" e successivamente per il tema "figurato". In ogni caso, il finto bugnato non viene abbandonato, ma si evolve e la principale differenza tra le soluzioni quattrocentesche e quelle cinquecentesche consiste

¹⁹¹ GIANNOZZO MANETTI, *Vita di Nicolò V*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009.

¹⁹² Cfr. FRANZ EHRLE, ENRICO STEVENSON, *Gli affreschi di Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, Danesi, 1897. Sul palazzo cfr. anche ANNA CAVALLARO, *Le decorazioni perdute del Pinturicchio in alcuni palazzi romani della seconda metà del Quattrocento*, in "Roma moderna e contemporanea" VI (1998), nn. 1-2, pp. 103-125, in particolare pp. 106-110.

¹⁹³ Cfr. PAGLIARA, *Murature laterizie a Roma...cit.*, p. 44.

¹⁹⁴ Cfr. WESTFALL, *L'invenzione della città...cit.*, p. 265.

¹⁹⁵ PAGLIARA, *Costruire a Roma...cit.*, p. 39.

nel passaggio dall'iniziale "allusione" al materiale a una vera e propria contraffazione mimetica¹⁹⁶.

Lasciando da parte il dibattito circa la scelta di Niccolò per il suo palazzo si cercherà di individuare il motivo che spinse il pontefice così come anche gli abitanti di quella Roma in trasformazione a optare per simili soluzioni ornamentali:

trasformare la vecchia Roma in una città moderna sarebbe stato faticoso, lungo e complicato e in questo modo Niccolò V avrebbe potuto realizzare sul terreno più libero del Borgo, e in tempi relativamente brevi, quell'ordine rappresentativo e quella prosperità ben organizzata tanto desiderati al suo tempo. Con l'imposizione o con il convincimento avrebbe potuto indurre potenziali committenti a conferire ai singoli edifici un'impronta individuale e imponente¹⁹⁷.

Si vuole innanzitutto ricordare che i piani urbanistici per la città prevedevano, insieme ai cantieri e alle nuove edificazioni, una porzione importante di "rattoppi"¹⁹⁸, restauri, sistemazioni, e accorgimenti che possono rendere in parte esplicito un primo possibile nesso tra sistemazioni urbane per una città da rimodernare e il genere decorativo in esame. L'arte della decorazione poteva così apparire in un primo momento un metodo efficace per abbellire, modernizzare e collegare tra loro le case e i palazzi quattrocenteschi¹⁹⁹ e per correggere le loro imperfezioni. La nuova ondata di insediamenti in quella zona, incentivata dalla politica dei papi a partire da Eugenio IV il quale concesse l'esonero fiscale a chiunque avesse costruito nell'area urbana, rese indispensabile un progressivo incremento dell'attività edilizia, provato dalla presenza a Borgo di alcune fornaci di mattoni, che sarebbe continuato su scala ancora maggiore con Sisto IV coinvolgendo

¹⁹⁶ FRANCESCA PAOLA MINEO, *Palazzo Settimo: un esempio di facciata graffita in Sicilia*, in "Lexicon", 5/6 (2008), pp. 109-113, qui p. 112.

¹⁹⁷ FROMMEL, *Roma...cit.*, pp. 377-378.

¹⁹⁸ «Mentre prima del Quattrocento si ha piuttosto l'impressione che a Roma non si costruisse il Rinascimento ma si rattoppasse il Medioevo, ora inizia la costruzione di edifici da parte del Papa, di palazzi da parte di cardinali e anche di famiglie Romane»: ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...cit.*, p. 51.

¹⁹⁹ Cfr. ROBERTO MARTA, *L'architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503). Tecniche e tipologie*, Roma, Roma, Kappa, 1995, p. 35. «L'arte del graffito nel periodo in esame, si sviluppa in modo diffuso a partire dalla seconda metà del Quattrocento allo scopo di migliorare in qualche modo la modesta espressione delle costruzioni. Così al tempo di Niccolò V si scoprono graffiti e finti quadrelli di tufo per passare poi da finte punte di diamante a figurazioni ornamentali sempre più importanti»: *ibidem*.

anche l'altra sponda del Tevere²⁰⁰. Questa nuova ondata di costruzioni motiva, in parte, l'arrivo a Roma di quelle maestranze e di quegli architetti lombardi²⁰¹ e toscani cui nel primo capitolo abbiamo dato grande peso nella definizione dei caratteri del genere e nella sua affermazione nella città eterna.

Una nuova importanza assegnata agli assi stradali così come agli edifici che li formavano è del resto provata dai registri e dalle ordinanze legate ai Maestri di strada²⁰² sotto Niccolò V che rivelano in primo luogo una nuova concezione di decoro pubblico: indicando, come vedremo, la necessità di curare la pulizia e l'immagine di alcune vie – e sarà grazie a questo indice che gli studiosi della Roma quattrocentesca hanno individuato l'assetto viario del XV secolo²⁰³ – si manifesta la necessità di avvalorare l'immagine di Roma attraverso le sue strade e di conseguenza di tutti quegli edifici che le costituivano, un segnale che è stato interpretato come «un'affermazione del principio di utilità pubblica superiore agli interessi del privato»²⁰⁴. Si può così già anticipare ciò che andremo a indagare nel corso del capitolo e cioè il binomio e il duplice carattere legato alla nascita del genere che vede, da un lato, la volontà privata e, dall'altro, un'influenza di tipo pubblico: un'appartenenza dunque «alla sfera privata ma con ricadute in quella pubblica, in quanto prospettante sugli spazi pubblici»²⁰⁵.

Non è questa la sede per ripercorrere i progetti per la nuova nascente Roma nicolina o quelli che definiscono una parte significativa delle politiche di Sisto IV. Considereremo solo gli interventi che interessano, introducono o motivano la diffusione delle pitture su facciata a Roma nel suo principio. Niccolò V non fu il solo pontefice del Quattrocento a essere stato messo in relazione al genere decorativo; stessa sorte toccò infatti anche a Sisto IV il cui nome «appare intimamente legato ad alcune decisioni che di fatto modificarono

²⁰⁰ «Con l'immagine sontuosa della Roma di Sisto IV possiamo dire ormai consolidato il processo di *Renovatio Urbis*, che aveva lentamente preso avvio quando i pontefici erano tornati a Roma»: GUALANDI, *Roma Resurgens...*cit., pp. 139-140.

²⁰¹ I lombardi erano del resto tradizionalmente legati all'attività edilizia.

²⁰² Cfr. in merito anche la nota 325.

²⁰³ Il principale riferimento va all'opera di Richard Krautheimer nonostante lo studioso si sia qui occupato dei secoli precedenti: cfr. RICHARD KRAUTHEIMER, *Roma, profilo di una città. 312 – 1308*, 1980, tr. it., Roma, Edizioni dell'Elefante, 2009.

²⁰⁴ SIMONETTA VALTIERI, *Storie e architetture intorno ad un antico percorso di Roma: la "via Papalis". Il tratto di via del Governo Vecchio*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Archivistico" II (1992), n. 2, pp. 9-42, qui p. 18.

²⁰⁵ FALZONE, a cura di, *Colore, architettura, ambiente...*cit., p. 23.

profondamente i percorsi all'interno del nucleo abitato e sancivano la nascita di una differente gerarchizzazione dello spazio urbano»²⁰⁶ di cui le facciate dipinte, seguendo i motivi che andremo a individuare, dovettero in qualche modo fare parte.

In questo senso il piano urbanistico del papa della Rovere prevedeva per prima cosa la sistemazione e la pavimentazione dei preesistenti assi stradali e, laddove necessario, la costruzione di nuovi tracciati urbani. Il riferimento va, per quanto riguarda la zona di Borgo, ai già esistenti Borgo Vecchio e via *Intram Portam Pertusam* (oggi Borgo Santo Spirito) e alla costruzione ex novo di Borgo Sant'Angelo. Roma, a partire dai mesi a ridosso del giubileo del 1475, doveva apparire un immenso cantiere tanto che, dalla lettura dei registri conservati all'Archivio di Stato di Roma, Esch²⁰⁷ come anche Corbo hanno individuato la presenza in città di «36 scalpellini, 85 muratori e 153 manovali, complessivamente 274 unità»²⁰⁸.

Risistemando l'assetto viario, Sisto IV, di riflesso, incise anche sulla struttura delle case e dei palazzi che le formavano: «proprio questa nascente attenzione alla funzione di quinta viaria del prospetto degli edifici che provoca sia numerose risistemazioni [...] sia la nascita di palazzi in cui la facciata ha un ruolo innovativo e qualificante per l'intorno urbano»²⁰⁹. Si andava così configurando una nuova concezione di edificio 'civile' non più pensato solamente come luogo domestico ma anche e soprattutto come 'vetrina' di una crescita culturale e sociale. Gnoli del resto non manifestava alcun dubbio quando scriveva che «al tempo di Sisto IV le case dei prelati, delle cortigiane, dei curiali si ornano di graffiti leggeri come trine»²¹⁰.

Anche in questo caso, a muovere le intenzioni di Sisto IV sembra si ritrovi la stessa

²⁰⁶ MANUEL VAQUERO PIÑEIRO, *Una città da cambiare: intorno alla legislazione edilizia di Sisto IV*, in FABIO BENZI, a cura di, *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi, 23 - 25 ottobre 1997, Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2000, pp. 426-433, qui p. 426.

²⁰⁷ ARNOLD ESCH, *Il giubileo di Sisto IV (1475)*, in MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *La storia dei Giubilei*, vol. II (1450-1575), Prato, Giunti, 1998, pp. 106-123.

²⁰⁸ ANNA MARIA CORBO, *A margine del Giubileo di Sisto IV*, in "Lazio ieri e oggi" XXXVIII (2002), n. 4, pp. 102-103, qui p. 103.

²⁰⁹ SILVIA DANESI SQUARZINA, *Roma nel Quattrocento: il brusio dell'architettura*, in BORSI, QUINTERIO, VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani...cit.*, pp. 11-39, qui pp. 31-32.

²¹⁰ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 8. A fine Quattrocento, in quella Roma dall'aspetto alle volte ancora medioevale, «quasi tutte le facciate delle case, per lo più a due o tre piani, erano intonacate o talvolta decorate da sobri graffiti spesso simulanti bugnati»: BRUSCHI, *L'immagine ...cit.*, p. 5.

attenzione attribuita alle politiche urbanistiche di Niccolò V rispetto alla moderna concezione di decoro: un valore che si impone nella visione e nella teoria legata alla città in questi stessi anni e che diviene centrale nella progettazione urbana. Günther, assodata l'importanza data in quel periodo al decoro e all'ornamento individua tre criteri secondo i quali concepirlo: la regolarità, la visibilità e l'amplitudine²¹¹.

Le strade pubbliche sono riputati Luochi della Luna; e però, secondo i vari e diversi capricci dei pittori, tutte quelle istorie, fantasie, invenzioni, chiribizzi, che si vengono a cuore, vi si possono dipingere all'aria aperta, che benissimo converranno, discretamente però, e con ragione, secondo i gradi delle genti; e sopra tutto osservando il decoro e l'onesta, che generalmente in ogni cosa si ricerca²¹².

Resta solo da definire in quali termini il nuovo immaginario legato a un'idea più moderna e importante della città di Roma si sposava anche con un genere artistico dalla grande valenza decorativa partendo pur sempre dalla già accennata centralità conquistata dall'elemento facciata: «l'importanza data alla facciata esterna denuncia l'interesse crescente per la riqualificazione dell'edilizia in rapporto al progetto di “reformatio” di Roma e contemporaneamente di “ingerenza” sulla città intrapreso da Sisto IV [...]. L'importanza data all'”esterno” si evince anche dall'innovazione condotta sui prospetti con l'uso dell'intonaco graffito»²¹³.

Uno degli aspetti delle politiche urbanistiche di Sisto IV, che effettivamente concorse a trasformare il volto medievale della città in senso moderno e rinascimentale, si ritrova in due Bolle degli anni Ottanta del Quattrocento che si andranno a collegare direttamente all'uso dell'ornamentazione sui prospetti. Studiando il periodo di riferimento e analizzando parte della vastissima bibliografia sulle trasformazioni urbanistiche della Roma tra XV e XVI secolo, che del resto rimane alla base dell'intera tesi anche se solo raramente si occupa di facciate dipinte, si è tentato di individuare un possibile nesso che

²¹¹ Cfr. GÜNTHER, *La nascita di Roma moderna...cit.*, pp. 384-387.

²¹² LOMAZZO, *Scritti sull'arte...cit.* Si tratta del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* che Lomazzo scrive nel 1584 per definire il concetto di decoro nel Rinascimento. Qui lo scrittore dedica un capitolo (XXVIII intitolato *Quali pitture si confacciano nelle facciate*) alla moda decorativa con fare poetico e meno descrittivo rispetto ad altre spiegazioni, con «concettuosa angolazione» come è stato definito il suo stile nel raccontarci l'arte (GIOVAN BATTISTA ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1587, a cura di Marina Gorreri, Torino, Einaudi, 1988, p. 229, n. 3).

²¹³ VALTIERI, *Storie e architetture...cit.*, p. 28.

spieghi chiaramente la connessione tra decorazione degli esterni cittadini e il pontificato di Sisto IV che non si basi esclusivamente su questioni legate al gusto o su dati generici relativi alla complessa questione della *renovatio urbis*.

Un dato concreto e isolato nel variegato e vastissimo contesto storico e urbanistico che si sta analizzando è stato individuato in alcune ordinanze papali che effettivamente provocarono un importante cambiamento dell'aspetto di vie e abitazioni come insieme il «rapporto tra cittadini e spazio urbano»²¹⁴, permettendo infine alla città di abbandonare la sua veste medievale.

Nel 1480 fu emanata la nota Bolla *Etsi in cunctarum* che regolava e obbligava espropri, demolizioni edilizie e anche restauri di tutti quegli edifici che non rispondevano più ai nuovi standard architettonici e di decoro. Quest'iniziativa, tutta improntata sulla necessità di dare alla città un volto nuovo e rinascimentale era ora affidata al diretto controllo dei Maestri di Strada²¹⁵. Gli eventi e le trasformazioni che seguirono questa importante ordinanza non possono, a mio avviso, non aver favorito l'insediamento del genere. In questa chiave di lettura appare infatti rilevante il fatto che tra tutti gli interventi previsti, venne favorito il «rifacimento in chiave “moderna” delle case in rovina»²¹⁶: «i restauri, gli ampliamenti, le nuove costruzioni divengono più costosi perché non è, ora, sufficiente rendere solida e abitabile la casa: bisogna curarne il prospetto sulle pubbliche vie»²¹⁷.

Si tratta di un aspetto che acquista sempre più valore nella definizione dell'ingresso del genere nella topografia romana: «per quel variegato insieme di funzionari, di chierici, di cortigiani, di personale di corte e di governo provenienti da tutte le regioni europee, si presentava finalmente l'opportunità di imprimere un marchio distintivo sulla città. Forti del loro maggiore potere d'acquisto potevano comprare le case da restaurare e quindi, a

²¹⁴ PIÑEIRO, *Una città da cambiare...cit.*, p. 426.

²¹⁵ Cfr. CESARE D'ONOFRIO, *Visitiamo Roma nel Quattrocento. La città degli Umanisti*, Roma, Romana Società editrice, 1989, pp. 10-38.

²¹⁶ PIÑEIRO, *Una città da cambiare...cit.*, p. 429. «si ponevano quindi le basi per l'accorpamento delle unità di residenza e per il superamento dei limiti catastali delle vecchie case catastali»: ibidem.

²¹⁷ DONATELLA BARBALARGA, PAOLO CHERUBINI, GIOVANNA CURCIO, ANNA ESPOSITO, ANNA MODIGLIANI, MICHAELA PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino: analisi di un'area campione*, in MASSIMO MIGLIO, FRANCESCA NIUTTA, DIEGO QUAGLIARI, CONCETTA RANIERI, a cura di, *Un pontificato ed una città. Sisto IV*, atti del convegno Roma 1984, Roma, Roma nel Rinascimento, 1986, pp. 643-744, qui p. 729.

posteriori pretendere l'esproprio di quelle confinanti»²¹⁸.

Si aprono così due filoni che erano apparsi anche nell'analisi dei piani nicolini per la città. Si tratta di duplici interventi possibili da applicare agli edifici preesistenti per una loro trasformazione di immagine e di adeguamento alle moderne direttive di decoro pubblico: il già visto "mascheramento" di aspetti architettonici apparentemente medievali e il superamento del concetto di piccola e singola unità abitativa.

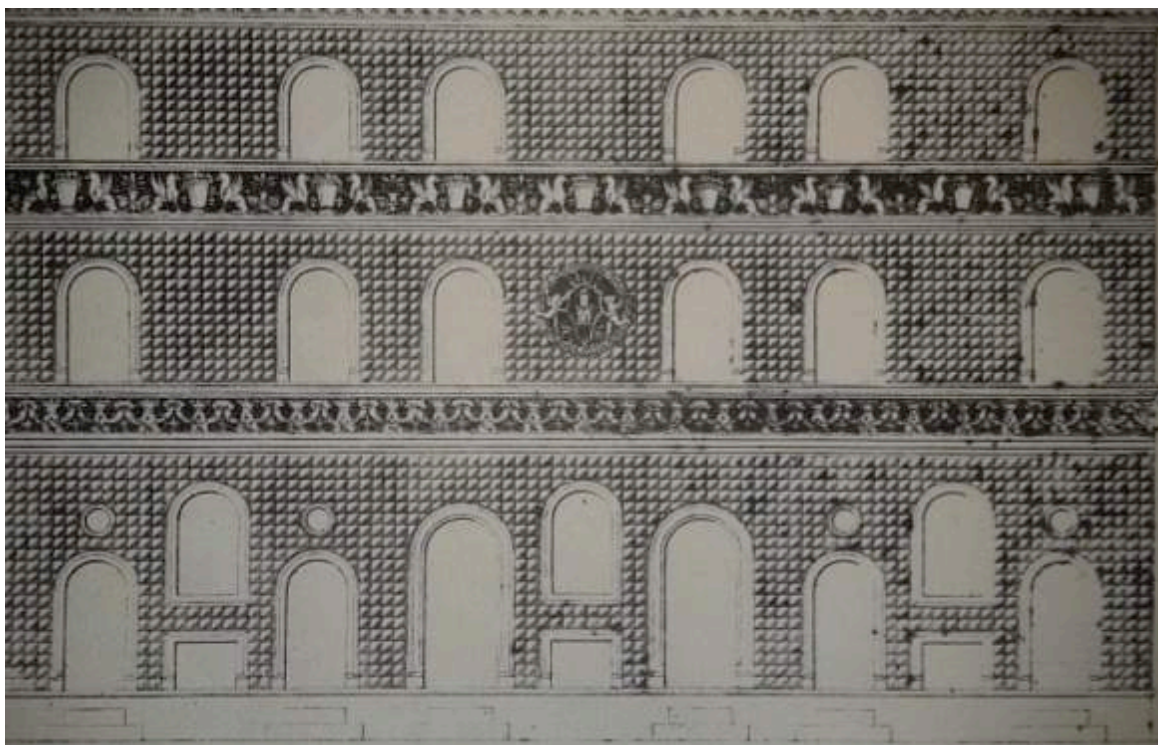


Figura 8. PAUL-MARIE LETAROUILLY, Riproduzione della casa a schiera di vicolo degli Amatriciani 5, Roma. Da LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne...*cit., vol. 1, pl. 100.

Il primo esempio riferito a quest'ultima variabile sono le tre case in serie²¹⁹ che occupavano²²⁰ parte del vicolo degli Amatriciani al civico 5 (fig. 8). Tre singole abitazioni che furono unite tra loro e dunque successivamente uniformate al loro esterno attraverso i fregi a divisione dei piani e, nella superficie restante, con il motivo a graffito del finto

²¹⁸ PIÑEIRO, *Una città da cambiare...*cit., p. 430.

²¹⁹ Cfr. in merito PIERO TOMEI, *Le case in serie nell'edilizia romana dal 400 al '700*, in "Palladio" 21 (1938), pp. 83-92.

²²⁰ Le tre abitazioni fuse in una sono state demolite nel XIX secolo ma fortunatamente ne conserviamo il ricordo grazie alla riproduzione di Letarouilly e anche al rilevamento fatto dall'architetto Holl nel 1863 prima della sua sparizione dalla strada romana.

bugnato a punta di diamante, conformazione tipica di questa prima ondata redentrice dei prospetti urbici. Si tratta inoltre di un tipico esempio di facciata graffita purtroppo demolita nel XIX²²¹.

Legato a questa necessità è stato individuato anche un iniziale uso di raffigurazioni a sfondo sacro che poi, con la diffusione del genere e, probabilmente, con il suo cambiamento di missione, si andò a perdere. Un familiare di Sisto IV, infatti, negli anni Ottanta fece costruire una casa a via dei Coronari sfruttando la fusione di due lotti. Francesco di Valladolid, questo il suo nome, scelse di decorare la facciata con scene raffiguranti le imprese di guerra dei re cattolici nella guerra per Granada. Le fonti storiche non parlano di questa casa ma viene invece segnalata dai registri della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli come “casa de Granada”²²². Caso analogo viene inoltre ricordato per l’abitazione di suo nipote, Giovanni di Coca.

Il bisogno di adeguamento tra edifici e nuovi spazi urbani, così come i molti accorpamenti di diverse unità edilizie dovettero in questo modo incoraggiare l’uso di decorazioni ornamentali sui prospetti.

Tra le più note operazioni di Sisto IV volte al bisogno di liberare, pulire e rendere agibili e percorribili gli assi stradali di comunicazione della vecchia Roma esiste poi un’altra decisione che potrebbe essere annoverata tra le motivazioni che portarono i proprietari degli edifici del centro di Roma a dare una nuova voce e un diverso aspetto alle loro facciate. Il riferimento va alla soppressione obbligatoria imposta dal pontefice dei moltissimi portici che invadevano i percorsi urbici e che insieme nascondevano alla visione porzioni di fabbriche, parte delle politiche di riqualificazione delle strade intraprese dal della Rovere e, secondo Infessura, suggerimento del re di Napoli Ferrante. L’eliminazione degli aggetti, spesso accostata ad analisi architettoniche, urbanistiche o sociali, in questa sede viene invece a coincidere con la soluzione data dalle decorazioni esterne: alle abitazioni in qualche modo spogliate si sovrappone un diverso apparato di rivestimento.

Anche in questo caso torna il concetto di “continuità” viaria e il bisogno di creare un

²²¹ «Nel XIX era fatale che fosse tratta a terra, per far testimonianza insieme con tante altre distruzioni, dell’ignoranza de’ romani di questo tempo»: AMATI, *Di Giulio Mancini...*cit., p. 5, n. 1.

²²² Cfr. PIÑEIRO, *Una città da cambiare...*cit., p. 433, n. 54.

tessuto edilizio ininterrotto alla quale la decorazione esterna poteva ben rispondere: «la cura dei magistri è, infatti, rivolta a far sì che, lungo le principali direttrici di traffico [...] si sviluppasse un tessuto edilizio continuo il più possibile uniforme nelle altezze e negli aggetti e in cui, soprattutto fossero resi permanenti [...] ornamenti»²²³.

Tuttavia, insieme all'edilizia minore bisognava anche pensare ai nuovi e maestosi palazzi rappresentativi. Il palazzo dei Penitenzieri a Borgo rappresenta molto probabilmente uno dei primi esempi di quel che dopo poco sarebbe diventato un genere diffuso e di successo. Era stato fatto costruire da Domenico della Rovere, nipote del Pontefice e proprio grazie a quest'ultimo, e dunque rientra nelle politiche edilizie di Sisto IV. Tra i suoi artefici si ricorda Pinturicchio che, secondo Portoghesi «dipinse una complessa intelaiatura di ordini con nicchie, statue, comparti e fregi». L'importanza del committente e dell'artista erano tali che, ancora secondo Portoghesi, «non è improbabile che proprio questo vistoso episodio abbia provocato la moda delle decorazioni superficiali che doveva raggiungere il suo apogeo con Polidoro e Maturino»²²⁴, specialmente, qui si aggiunge, nel graffito e nel chiaroscuro del cortile. Il palazzo può così essere l'esempio dell'inizio non solo della nuova attenzione all'edilizia privata di cui si sta parlando e che si ritroverà anche nelle politiche di Giulio II (1503-1531) incidendo nella definizione e nei caratteri del genere ma anche di una sua evoluzione stilistica e del suo ingresso tra le committenze dei grandi artisti operanti a Roma.

Risulta dunque chiaro che ci troviamo davanti a una fitta rete di relazioni e di elementi diversi tra loro che, ognuno con un suo scopo, concorsero a creare e a diffondere un genere.

In primo luogo è stato individuato un forte bisogno di decoro e di magnificenza. In una città che lottava per abbandonare la sua veste medievale, le tipiche casette quattrocentesche, non in linea con gli ordini imponenti e la preziosità di quelli che saranno

²²³ BARBALARGA, CHERUBINI, CURCIO, ESPOSITO, MODIGLIANI, PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino...cit.*, pp. 724-725.

²²⁴ PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento...*p. 15.

i nuovi esempi rinascimentali²²⁵, avevano bisogno di acquistare un aspetto moderno e piacevole, coerenti con gli orientamenti del gusto del tempo. Anche a questo scopo si scelse di decorare la città e le sue vie. Una missione che sarà ancor più incisiva quando, superata la fase iniziale, sulle facciate iniziava a comparire un repertorio iconografico profano. In quest'ottica, le decorazioni su facciata potevano apparire come mezzi per adornare la città ma anche come manifesti del passaggio a una nuova era. I temi profani del resto dimostravano efficacemente il cambiamento dei tempi: le scelte tematiche e iconografiche diventavano così la dimostrazione della volontà di modernizzazione della città mentre il supporto scelto trasformava la facciata in una "vetrina".

Insieme alla funzione estetica e decorativa, e strettamente legata a essa, abbiamo posto al centro del discorso la pratica del "rattoppo" che suggeriva la lavorazione pittorica degli esterni come una soluzione nel complesso economica alle esigenze della moderna urbanizzazione. Insieme all'uso dell'intonaco per mascherare difetti e imperfezioni strutturali, una delle possibili soluzioni, nel caso degli edifici, era l'«attività di "reformatio"»²²⁶ o anche un'opera di unione o di "allineamento" delle case: un modo diffuso e accettato per intervenire sul preesistente trasformando la facciata e modificandone così in modo marcato l'aspetto.

Sebastiano Serlio, nel VII libro del suo trattato, suggerisce degli interventi adatti a "ristorare case vecchie". A suo parere, il cittadino che desiderava fare di due case vecchie un solo edificio ancor più nobile e bello poteva «mettere la porta nel mezzo, come è dovere e drizzar la muraglia»²²⁷. Sicuramente raddrizzare le facciate era l'intervento più adeguato per riuscire a fondere tra loro diverse unità edilizie preesistenti, ma anche la

²²⁵ Sui temi del palazzo rinascimentale, si rimanda a una bibliografia di base che verrà precisata ulteriormente nel corso dei capitoli: SIMONETTA VALTIERI, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma, Gangemi, 1988; EAD., a cura di, *Il Palazzo dal Rinascimento ad oggi...cit.*; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Abitare all'antica. Il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Palladio*, in HENRY MILLON E VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. la rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 183-204; GEORGIA CLARKE, *Roman House-Renaissance Palaces*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²²⁶ Per gli edifici esistenti «era necessario operare un adeguamento tipologico, funzionale ed estetico di riconfigurazione alla maniera della tendenza sangallescica»: AZZARO, *Facciate pulsanti...cit.*, p. 211-212.

²²⁷ SERLIO, *I sette libri dell'architettura...cit.*, VII libro, p. 170. Cfr. anche SABINE FROMMEL, «Ristauramenti e restituzioni di case». *Le idee e i metodi di Sebastiano Serlio tra Italia e Francia*, in "Materiali e strutture. Problemi di conservazione" IV (2006), n. 7-8, pp. 7-37.

pittura poteva proporre un'ulteriore e diversa impressione di continuità. È dunque accettato nelle concezioni del tempo che, laddove non si riuscisse a ricorreggere gli edifici da un punto di vista strutturale, la prospettiva e la simulazione pittorica garantissero almeno una parvenza di continuità.

Si può dunque affermare che in questo caso si trattava di simulazione mediante la simulazione; di una casa con ambizioni moderne che però non le appartenevano fino in fondo e la sua nuova veste, anch'essa ingannevole come quei graffi sul muro che prendevano la forma di mattoncini o di bugnato a punta di diamante come mostrano molte incisioni di Enrico Maccari del 1876 ca (fig. 9).

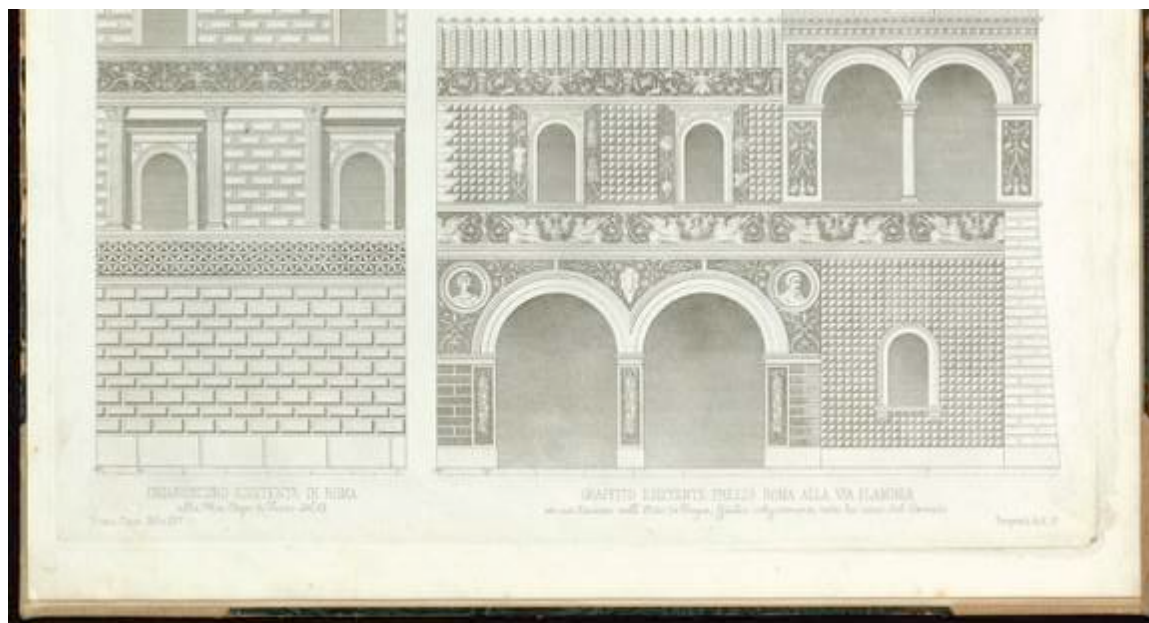


Figura 9. GIOVANNI IANNONI, ENRICO MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, Maccari, 1876, tav. 33.

Il legame tra ristrutturazione urbana e trovata pittorica, se non evidenziato dagli studi sulla città di Roma, appare invece chiaro nell'analisi delle facciate decorate di Bergamo. Qui ci si impegnò al

riassetto degli edifici abitativi, molte volte alzati di uno o più piani o confluiti in un'unica proprietà contigua. È forse quest'ultimo caso il più emblematico: quando più corpi attigui risultano disomogenei e poco eleganti, proprio perché prima estranei l'uno all'altro e poi fusi in un'unica proprietà, sorge naturale l'esigenza di fonderli visivamente, rendendoli un corpo unico da tutti i punti di vista, da quello burocratico a quello legale, da quello meramente strutturale fino all'aspetto del fronte esterno²²⁸.

Con le decorazioni su facciata, le tipiche strade strette del quartiere del Rinascimento si trasformavano in gallerie d'arte creando un effetto visivo che tendeva all'unificazione dei palazzi attraverso l'interazione dei temi o la continuazione su più prospetti dell'intervento pittorico. Anche a Roma si ricordano molti esempi di strade a decorazione "continua" anche se, oltre all'esigenza di unificazione e di decoro, vi era probabilmente nella città dei Papi, a fortissimo impatto processionale, anche l'esigenza di "mappare" alcune vie e percorsi obbligati come vedremo più avanti e come è stato provato per le altre città italiane prime tra tutte Genova e Firenze. Nel caso di Genova però sono state evidenziate anche altre necessità cui la decorazione dei prospetti poteva in qualche modo rispondere: la concentrazione di dipinti esterni nella città ligure²²⁹ viene spiegata da Argan attraverso una chiave che guarda soprattutto alla morfologia e alle caratteristiche territoriali della città peraltro già individuata da Burkhardt²³⁰: «Genova è una città che per la sua ubicazione tra montagna e mare ha spazi ristretti, per cui si è ricorso a questo ampliamento visivo per ampliare allusivamente tali spazi, per portare cioè fino ai canali oscuri delle strade quella luce che era invece così abbondante dal cielo»²³¹. Lo stesso concetto, nonostante le differenti conformazioni del territorio, potrebbe comunque essere avanzato per Roma, città, allora ancor più di adesso, caratterizzata da un centro fatto di stradine e minuscoli vicoli angusti per i quali infatti Sisto IV prese, attraverso l'abolizione degli aggetti, misure volte a un loro ristabilimento in qualità di vie di collegamento più ampie, più accessibili e ovviamente dal bell'aspetto.

²²⁸ ROSSI, *Bergamo urbs picta...*cit., p. 28.

²²⁹ Qui a operare su facciata si ricordano specialmente i nomi dei pittori Girolamo da Treviso, Giovanni Antonio da Pordenone, Domenico Beccafumi, Aurelio Basso e Perin del Vaga, nomi che nuovamente evocano maestranze dal nord est italiano, dalla toscana ma anche influssi romani.

²³⁰ Le piccole dimensioni delle vie della città vietavano le sporgenze architettoniche che venivano colmate dalla pittura sostiene: cfr. BURCKHARDT, *Il Cicerone...*cit., p. 320

²³¹ ARGAN, *Introduzione ai lavori...*cit., pp. 9-10.

I punti fin qui evidenziati mostrano a quante e diverse finalità potevano rispondere le semplici o più complesse lavorazioni degli esterni urbani e di quanto più che singole opere su strada fossero parte integrante della città. Le facciate dipinte dovevano comunque apparire come «elementi di unificazione figurativa nel disgregato paesaggio dell'ansa del Tevere» e, allo stesso tempo, mascherare una modestia strutturale e suggerire un'idea di decoro e di magnificenza costruttiva. Se forse, infatti, inizialmente l'attenzione verteva specialmente sui palazzi più importanti, ben presto la pratica si mise a servizio dell'edilizia minore e di quelle piccole casette che in breve tempo acquisirono tutta un'altra identità. Come, infatti, scriveva l'entusiasta Clementi a metà del XX secolo, erano sì casette di due piani ma «quanti e quali gioielli di arte non si concentravano in quel piccolo spazio!»²³².

L'ornamento esterno trasformava l'ambiente circostante stravolgendo anche la percezione ottica del palazzo e dell'intera via. Le modeste case rinascimentali dalle dimensioni contenute, le case a schiera o anche i corpi di fabbrica di epoche e di strutture diverse acquistavano, con le decorazioni, un aspetto sontuoso e diventavano pezzi unici, opere ammirevoli e magnifiche per la collettività.

Non a caso Westfall parla di «una nuova concezione della città moderna introdotta durante il Quattrocento» che «mutò significativamente la fisionomia di Roma. Questa nuova concezione riguardava sì l'aspetto dei nuovi edifici, ma ancor più significativo e fondamentale era l'effetto di un nuovo approccio ideologico che presupponeva il rapporto degli edifici fra di loro, la loro relazione con la città, il loro significato all'interno della struttura politica»²³³. Un cambiamento che Westfall ritrova fin dalla rappresentazione della città in quel tempo notando come, ad esempio, tra 1413 e 1414 Taddeo di Bartolo già inseriva nella visione di Roma – e si tratta di uno sviluppo dalle forti implicazioni - «alcuni edifici che in se stessi sono completamente privi di importanza. Sono semplicemente modesti aggregati dove vive il popolo»²³⁴.

²³² CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...*cit., p. 48.

²³³ WESTFALL, *L'invenzione della città...*cit., p. 169.

²³⁴ Ivi, pp. 172-173. Cfr. sul tema anche ITALO INSOLERA, *Le città nella storia d'Italia*. Roma, 1980, Bari, Laterza, 1996 che scrive che la Roma medievale, nella cartografia viene rappresentata attraverso «una cultura del potere, imperiale o papale: fatta di monumenti – di mirabilia – sospesi nel vuoto e nel deserto [...]. Alla fine del '400, questa immagine – culturalmente medievale – scompare; inizia il recupero di una immagine che corrisponde alla realtà urbana nel suo insieme e nella sua complessità»: (p. XII).

Un diverso modo di concepire la città e i suoi edifici si fa largo nel periodo che stiamo che analizzando. L'urbe acquista valore e importanza nell'ideologia del periodo, una città non più rappresentata attraverso le sue chiese e le sue meraviglie ma in cui si tendono ora a inserire, nella sua rappresentazione e dunque nell'idea ad essa legata, anche gli aspetti più propriamente urbici come le case private che, come visto, andranno ad acquisire una nuova centralità nell'idea di Roma moderna.

Il rapporto tra architettura, città e decorazione si faceva così sempre più stretto. «I valori pittorici, in un certo senso, si sovrapponevano alle strutture architettoniche»²³⁵ nel momento in cui si diffondevano forme nuove di dialogo tra l'edificio e il suo contesto che raggiungerà i livelli più alti al principio del XVI secolo con, ad esempio, le famose opere di Raffaello per il palazzo di Jacopo da Brescia (1515) e successivamente per quello Branconio²³⁶.

La cura dell'aspetto esteriore di un edificio inizia così ad acquistare una certa importanza tanto che si può iniziare a parlare di un «uso della casa che potremmo definire esterno»²³⁷. Inizialmente, dopo quanto detto, sembra si possa parlare di graffito e di manovalanza, di un genere cioè tutto sommato legato alle pratiche del cantiere, alle misure pubbliche e a piccoli aggiustamenti voluti anche dai proprietari ma probabilmente maggiormente legati – in questa fase – all'ideale di decoro pubblico della città. Successivamente, dagli ultimi anni del XV secolo ma specialmente dal secondo decennio del XVI, la diffusione capillare, i grandi committenti, le linee di gusto della città sotto i pontefici medicei e i loro grandi artisti, diedero vita alla definitiva caratterizzazione romana del genere, all'evoluzione di tecniche e di raffigurazioni e tutto sommato, si vuole qui proporre, a una nuova e diversa pratica decorativa. Andando avanti nei capitoli, apparirà infatti sempre più difficile apparentare e includere sotto un unico nome – come invece la storia degli studi ha sempre fatto forse a unica esclusione di Hirschfield che del resto aveva isolato solo le opere dei grandi del Cinquecento – il genere artistico e decorativo in esame.

²³⁵ LIVIA SCOLARI, *Note su intonaci graffiti a Roma tra Cinquecento e Seicento* in GUIDO BISCONTIN, a cura di, *L'intonaco: storia, cultura e tecnologia...*cit., pp. 43-52, qui p. 43.

²³⁶ Cfr. AZZARO, *Facciate pulsanti...*cit., in part. pp. 210-211.

²³⁷ BARBALARGA, CHERUBINI, CURCIO, ESPOSITO, MODIGLIANI, PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino...*cit., p. 728.

Ciò che finora è stato detto è solo un iniziale approfondimento del vasto corredo di intenzioni alla base del successo della decorazione degli esterni rinascimentali. La questione urbanistica verrà ripresa nel prossimo capitolo mentre in questa sede preferisco anticipare altre componenti fondamentali per la comprensione del genere e cioè la sua committenza, che rimane ben legata al discorso sulle trasformazioni urbanistiche ma anche sociali della Roma tra XV e XVI secolo, le tecniche usate nel corso della sua prima affermazione e il tipo architettonico più coinvolto nell'ambito dell'arredo urbano.

2.2. IL GRAFFITO E L'EDILIZIA MINORE. NUOVA COMMITTENZA E INIZIATIVA PRIVATA .

Su quei prospetti, né tavole né tele bianche su cui muoversi liberamente ma superfici complesse, manovali, artisti e committenti dovevano misurarsi con i vincoli imposti dagli elementi strutturali come porte e finestre, che condizionavano necessariamente l'organizzazione spaziale di una decorazione. Solo nella porzione di superficie libera tra le finestre centinate, che all'interno spesso coincideva con il camino²³⁸, prendevano vita gli ornamenti per gli esterni.

La composizione e la disposizione di graffiti, monocromi e affreschi sul supporto-facciata poteva coinvolgere l'intera superficie o limitarsi a occupare singole porzioni o riquadri. Si poteva scegliere se sviluppare una scena per episodi o a narrazione continua; decidere la scala e le proporzioni di motivi e figure a seconda della struttura del prospetto e della sua organizzazione architettonica. Si trattava anche di definire un giusto rapporto tra pittura e architettura specialmente se la decorazione appariva come «architetture nelle architetture, subordinate o coordinate»²³⁹. La distribuzione delle scene doveva essere fedele all'architettura ospitante senza stravolgerne le proporzioni proprio come esortava Serlio.

Oltre ad alcuni casi di grandi e importanti palazzi come quello dei Penitenziari, Milesi, Tor Millina, Gaddi (importante famiglia fiorentina) e Palazzo Massimo, a Roma troviamo le prime decorazioni su facciata specialmente all'esterno dell'edilizia minore e privata²⁴⁰ di

²³⁸ Cfr. GIOVANNONI, *Il quartiere del Rinascimento...*cit., p. 36.

²³⁹ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 174.

²⁴⁰ In merito a questo aspetto cfr. specialmente i testi di Tomei (TOMEI, *L'architettura a Roma...*cit.), Giovanni (GIOVANNONI, *Il quartiere del Rinascimento...*cit.) e di Golzio e Zander (GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit.).

proprietà della media e piccola borghesia emergente, ma anche delle cortigiane o dei prelati inurbati da poco, sulla quale si concentrarono le politiche urbanistiche da Niccolò V in avanti: «la Roma di Niccolò V aveva favorito l'insediamento dei cardinali, cioè l'edilizia residenziale e aveva voluto, tramite l'Alberti, una proiezione nuova delle città»²⁴¹.

Fabbriche di modeste dimensioni con due finestre per piano disposte alle estremità della facciata²⁴² che da principio accolsero decorazioni semplici e perlopiù geometriche ottenute con la tecnica del graffito e che tendevano a simulare i materiali da costruzione, i mattoncini o il motivo del finto bugnato²⁴³.

Il graffito è una tecnica che ancora oggi si può spiegare attraverso le parole di Giorgio Vasari, vero e proprio testimone del suo uso sui prospetti della città e, al contempo, la più «antica, copiosa e autorevole fonte a cui attingere notizie sulle case di Roma graffite o dipinte»²⁴⁴. Nelle *Vite*, sia nei capitoli iniziali che all'interno delle biografie degli artisti che si dedicarono alla decorazione su facciata, non solo descrive il cambiamento d'aspetto degli esterni romani che aveva osservato in prima persona ma spiega anche le tecniche usate costituendo un buon punto di partenza per l'analisi del 'mestiere'.

Parlando della tecnica a graffito (o "sgraffito" come la chiama l'aretino), veri e propri graffi sull'intonaco, Vasari ricorda innanzitutto il campo di applicazione sostenendo che «non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi»²⁴⁵.

In questo caso, gli artisti

pigliano la calcina mescolata con la rena, ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in un mezzo colore che tra in argentino, e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò e pulita, col bianco della calce di travertino, l'imbiancano tutta, et imbiancata ci spolverano su i cartoni, o vero disegnano quel che ci vogliono fare; e poi aggravando col ferro, vanno dintornando

²⁴¹ FALLANI, *La cultura in Vaticano...*cit., p.30.

²⁴² In quel periodo la città era «per la maggior parte costituita con un tessuto di edilizia minuta e di modesta altezza»: CALABI, *La città del primo Rinascimento...*cit., p. 80.

²⁴³ Parlando della facciata della casa romana dei Cavalieri di Rodi, Silvia Danesi Squarzina individua «una tendenza verso i finti materiali e il trompe l'oeil, la cui evoluzione si compirà sotto i papati di Sisto IV e Innocenzo VIII»: DANESI SQUARZINA, *La casa dei Cavalieri di Rodi...*cit., p. 15.

²⁴⁴ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 15.

²⁴⁵ VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*cit., I, p. 201.

e tratteggiando la calce; la quale essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come segni di disegno²⁴⁶.

Come già anticipato si tratta della «più antica delle tecniche con cui i pittori del primo Rinascimento procedevano alla caratteristica decorazione delle facciate di case e palazzi»²⁴⁷, fatta di «disegno e pittura insieme»²⁴⁸, garantiva una certa libertà esecutiva poiché il disegno, «non avendo limiti tecnici o economici, permetteva di realizzare quello che nemmeno per il cantiere più ricco sarebbe stato possibile»²⁴⁹. Una tecnica che, come ben precisano i Thiem²⁵⁰, non bisogna confondere eccessivamente con quella della pittura, risultando invece molto più vicina all'arte incisoria.

Le caratteristiche del graffito ricordate nel paragrafo delle *Vite* dedicato agli *Sgraffiti delle case che reggono all'acqua, quello che adoperi a fargli e come si lavorino nelle grottesche*, spiegano bene la fortuna e la longevità della tecnica artistica rispetto agli affreschi o ai monocromi. Vasari la descrive come rapida e resistente all'acqua perché i lineamenti «sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore»²⁵¹. Si tratta, infatti, della tecnica più diffusa²⁵² per adornare i prospetti romani nonché quella maggiormente sopravvissuta ai secoli nonostante le importanti perdite che Vasari non poteva prevedere²⁵³.

²⁴⁶ Ivi, pp. 201-202.

²⁴⁷ D'OSSAT, *Una casa graffita...*cit., p. 5. Cfr. in merito anche GOTTFRIED SEMPER, *Die Sgraffito Decoration*, in "Kunstchronik" 6 (gennaio 1868), pp. 45-48 e lo studio di Alina Payne (ALINA PAYNE, *Renaissance Sgraffito Facades and the Circulation of Object in the Mediterranean*, in MANUELA DE GIORGI, ANNETTE HOFFMANN, NICOLA SUTHOR, a cura di, *Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog*, Monaco, Wilhelm Fink, 2013, p. 229-242) che mette a confronto il successo della tecnica a graffito a Firenze con l'arte tessile.

²⁴⁸ VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*cit., I, p. 201.

²⁴⁹ ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma...*cit., p. 58.

²⁵⁰ Cfr. THIEM, THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration...*cit.

²⁵¹ VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti ...*cit., I, p. 201.

²⁵² Dagli studi sugli intonaci riportati da Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio e dai restauri delle facciate decorate a Roma, emerge che il 70% dei prospetti fossero a graffito. Ma bisogna tenere presente che si trattava di una tecnica più longeva rispetto agli affreschi esterni e dunque conservata meglio di altre. Cfr. ERRICO, SANDRA FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 60.

²⁵³ «Il Vasari, che scriveva verso il 1550, pare avesse fede nella resistenza del graffito all'acqua ed all'intemperie [...] ma noi, circa quattro secoli dopo constatiamo come i graffiti, sebbene più longevi degli affreschi, non reggono troppo a lungo al sole e alla pioggia, e che tutti quelli giunti fino a noi sono in misero stato» precisa Gnoli in GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 10. Gli studi condotti sulla facciata di via della Fossa in parte confermano invece la teoria di Vasari ma conducono anche a una netta differenziazione tra acqua piovana che colpisce e sternamente le facciate che procura «al massimo una perdita delle patinature e delle ombreggiature» e tra l'acqua che proviene invece dall'interno del muro e che risulta il

Si tratta quindi di una tecnica che garantiva un bell'ornamento e che, inoltre, come spesso sottolineato nella storia degli studi, permetteva di farlo con poca spesa: «durante il XV secolo e per tutto il XVI secolo sono numerose a Roma le fabbriche che non ricorrono a materiali di prezzo e qualità elevate ma imitano tali strutture “ricche” dipingendole o graffiandole sull'intonaco o lo stucco»²⁵⁴. L'intonaco, in questo modo, diventa surrogato del marmo «per la naturale economicità del lavoro»²⁵⁵.

Anche la crisi economica e l'elevato costo dei materiali suggerirono questo stratagemma ornamentale²⁵⁶. Il graffito, come poi anche il chiaroscuro escludevano, infatti, l'uso di «materiali lapidei o un'organizzazione speciale di cantiere» e richiedevano «solo talento artistico e cose di poca spesa»²⁵⁷. In realtà il marmo era presente a Roma durante il Rinascimento e le flotte spesso approdavano in città «con “pezi di marmo”»²⁵⁸, come si legge sui registri doganali, ma sembrerebbe che venisse usato piuttosto per le nuove costruzioni che per arricchire gli esterni delle abitazioni preesistenti.

La sua convenienza è dimostrata fin dalle modalità del suo utilizzo: impiegata da principio per simulare elementi strutturali o materici, doveva evidentemente essere un mezzo per superare le difficoltà economiche e materiali del periodo. Un vero e proprio stratagemma che mirava all'imitazione dell'effetto di decoro e bellezza dato solitamente dai materiali marmorei, ma con un elevato risparmio che a quel tempo non era da ritenersi un'ammissione di mancanza di risorse anzi; «nel Cinquecento [...] si forma un nuovo topos di giudizio artistico: l'artefice viene lodato quando con la sua arte ha saputo nascondere la scarsità dei mezzi impiegati»²⁵⁹.

«fattore di alterazione più rapido per lo sgraffito»: FERRAGNI, FORTI, MAILLET, MORA, MORA, TORRACA, *La conservazione degli intonaci sgraffiti...*cit., p. 34.

²⁵⁴ SCOLARI, *Note su intonaci graffiti a Roma...*cit., p. 43.

²⁵⁵ GALENTINO, *La coloritura delle facciate romane...*cit., p. 108

²⁵⁶ SCOLARI, *Note su intonaci graffiti a Roma tra Cinquecento e Seicento...*cit. «Secondo l'importanza dell'edificio, secondo la disponibilità economica e la reperibilità dei materiali, che nel tempo sono diventati sempre più rari e di conseguenza sempre più costosi, e forse anche in base ai tempi di consegna, gli elementi in pietra e in laterizio, venivano eseguiti con materiale vero o con intonaco ad imitazione del materiale autentico»: PAOLO MORO, LAURA MORO, *Le superfici architettoniche, materiale e colore. Note ed esperienze per un approccio al problema del restauro*, in “Bollettino d'arte”, Supplemento n. 6 (1984), pp. 17-24, qui p. 17.

²⁵⁷ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 171

²⁵⁸ ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...*cit., p. 50.

²⁵⁹ CHRISTOF THOENES, *L'incarico imposto dall'economia. Appunti su committenza ed economia dai trattati di architettura*, in ESCH, FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma ...*cit., pp. 51-66, qui p. 61.

Nelle case di abitazione – scrive Piero Tomei – «si fondono in modo mirabile il valore d'arte e l'interesse di documento»²⁶⁰ ed è proprio l'edilizia minore che, a suo parere, è quella maggiormente in grado di rispecchiare «la civiltà e il gusto di un paese e di una generazione [...]»²⁶¹. Tomei sostiene che l'architettura minore è lo specchio più sincero e più immediato dei piccoli ideali e della vita di tutti i giorni²⁶²; è “architettura viva”, «prosa architettonica»²⁶³. Nell'architettura civile l'apparentamento con la struttura urbana e con le sue gerarchie sociali è dunque amplificato: le facciate di queste case registrano con assoluta fedeltà le trasformazioni sociali e si fanno interpreti dei piccoli bisogni di affermazione di una nuova borghesia emergente. Nulla di meglio dunque che usare le facciate a scopo auto-celebrativo soprattutto là dove la struttura delle casette rinascimentali non riusciva a evocare un'idea di prestigio. La veste decorativa poteva invece camuffare la modestia delle fabbriche a uso privato e mostrare prosperità e buon gusto. «Il palazzo, dalla sua formulazione più semplice alla più complessa, è il tipo architettonico legato più di ogni altro al modo di vivere e quindi rispecchia nella sua evoluzione quella culturale e della società che lo ha prodotto»²⁶⁴. Non stupisce quindi se le famiglie emergenti che dovevano mostrare i segni 'autorevoli' della loro presenza in seno alla società «scelsero, compatibilmente con le loro fortune, di decorare le loro abitazioni [...] venendo a formare quinte stradali vivaci e variopinte, una sorta di arredo urbano ante litteram»²⁶⁵.

Si trattava pur sempre di una classe sociale che doveva conciliare l'esigenza di radicarsi nella nuova città, con le risorse economiche a disposizione non sempre adeguate. In genere si trattava di una committenza che gareggiava con i propri “vicini” puntando sulla magnificenza e sulla riconoscibilità esterna del proprio stabile²⁶⁶ o di un'aristocrazia locale minore che può esser ben rappresentata dalla famiglia Baldassini che tentò – scrive

²⁶⁰ TOMEI, *L'architettura a Roma...*cit., p. 249.

²⁶¹ Ivi, p. 250.

²⁶² Ivi, p. 250.

²⁶³ «L'architettura viva, cui si riannoda la tradizione, non tanto è quella monumentale, quanto quella che è detta minore, la prosa architettonica»: GIOVANNONI, *Il quartiere del Rinascimento...*cit., p. 32.

²⁶⁴ VALTIERI, a cura di, *Il palazzo dal Rinascimento a oggi...*cit.

²⁶⁵ CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 53.

²⁶⁶ Il committente «diverrà sempre più consapevole del suo ruolo. Come gli artisti concorrevano fra loro con crescente professionalità, altrettanto accadeva tra i committenti con crescente competenza estetica»: ARNOLD ESCH, *Arte ed economia nel Rinascimento*, in ESCH, FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma ...*cit., pp. 3-49, qui p. 37.

Celeste Cola - «il proprio inserimento nei ranghi della burocrazia curiale ed ecclesiastica e che individua nel possesso di un'abitazione prestigiosa la tappa obbligata per la propria affermazione»²⁶⁷. Una scelta misurata, quella dei Baldassini, che presenta «una felice combinazione tra il gusto archeologico trionfante, il desiderio di dar nell'occhio ai nuovi ricchi, e l'antica prudenza di non fare il passo più lungo della gamba»²⁶⁸.

Col tempo, con l'ormai consolidata stabilità politica e sociale, con l'entrata in scena in questo campo dei grandi pittori del periodo e con l'aumento delle ambizioni dei committenti si iniziarono a prediligere gli affreschi, e soprattutto i monocromi anche sulle maestose abitazioni romane per dare una «veste raffinata, un “ornamento” piacevole posto a spartire e inquadrare le figurazioni antichizzanti dipinte tra le membrature architettoniche»²⁶⁹ e anche per una precisa volontà del committente e del suo bisogno di autocelebrarsi²⁷⁰.

Anche gli orientamenti dell'iconografia venivano selezionati per celebrare le famiglie e le loro discendenze anche se, come vedremo, c'erano molti casi in cui la rappresentazione scelta per una facciata rimandava invece alle caratteristiche territoriali della zona in cui sorgeva, alla sua nomenclatura e alla tradizione, tanto che non appare un caso se Polidoro e Maturino fecero a Campo Marzio «due facciate bellissime: nell'una le storie di Anco Marzio, e nell'altra le feste de' Saturnali, celebrate in tal luogo»²⁷¹.

È utile ricordare in questo senso il palazzo di Ulisse da Fano per il quale Peruzzi decorò la facciata con le storie dell'eponimo eroe greco. La corrispondenza tra il nome del committente e il soggetto rappresentato conferma quanto la scelta dei motivi ornamentali fosse dettata dal bisogno di autocelebrazione dei committenti che puntavano su ciò che di più nobile esisteva per quel tempo: presunte discendenze e relazioni con le gesta e i nomi degli antichi, e che tendevano a una caratterizzazione il più possibile personale e riconoscibile della loro abitazione.

²⁶⁷ M. CELESTE COLA, *Palazzo Baldassini*, in CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane...cit.*, pp. 55-63, qui p. 57.

²⁶⁸ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 106.

²⁶⁹ FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Da Bramante a Peruzzi...cit.*, p. 308.

²⁷⁰ «Come diceva Tucidide, facciamo costruzioni grandi per apparire noi stessi grandi ai posteri [...] siamo soliti adornare le nostre case, sia per onorare la patria e la famiglia sia per amor di magnificenza» scriveva Leon Battista Alberti in ALBERTI, *L'architettura...cit.*, p. 433.

²⁷¹ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 228.

Esistevano poi altri casi in cui le decorazioni evocavano il mestiere del committente: fu così per la casa ricordata come appartenuta al maestro di posta Mattiolo per la quale si scelsero le storie di Mercurio dipinte da Taddeo Zuccari. Per la casa di Giovan Antonio Battiferri, invece, Vasari ricorda come Raffaello avesse rappresentato «alludendo al casato de' Battiferri, i Ciclopi che battono fulmini a Giove, ed in un'altra parte Vulcano che fabbrica le saette a Cupido» scegliendo dunque le vicende del “fabbro divino”. E ancora, per l'abitazione dei fiorentini Epifani, Vasari parla, e non stupisce a questo punto, di una processione dei tre Re Magi mentre Giulio Mancini ricorda che Taddeo Zuccari aveva decorato la casa di un capomastro muratore con «gl'instrumenti di simil professione»²⁷² nel vicolo di San Girolamo alla carità.

Mentre Roma e il suo pontificato, sulla scorta della cultura umanistica e dei testi di Flavio Biondo, si riconoscevano come diretti eredi della grandezza dell'Impero, i suoi abitanti si sentivano i discendenti della più nobile delle stirpi. La celebrazione di aulici e immaginari legami familiari non poteva rimanere chiusa nei saloni di rappresentanza ma tutta la popolazione doveva prenderne atto tramite quelle facciate divenute messaggere d'illustri e fantasiosi alberi genealogici. Un aspetto ben ricordato da Gnoli, quando descrive la ricerca ossessiva da parte dei proprietari dei palazzi di statue, iscrizioni, lapidi da apporre alle porte per esibire i presunti legami con antichi personaggi dai quali avrebbero dovuto discendere. Fa il nome di alcune nobili famiglie romane le quali a dir suo – raccontandoci con ironia e un pizzico di scherno anche le motivazioni sociali delle scelte iconografiche - «ricercavano avidamente lapidi, rilievi o statue che ricordassero i personaggi cui la fantasia eccitata di romanità riappiccava le origini delle loro famiglie»²⁷³.

Anche Gaetano Gucci, commentando un possibile restauro delle pitture di Daniele da Volterra sulla facciata di Palazzo Massimo, ricorda che il suo proprietario si vantava di discendere proprio da Fabio Massimo²⁷⁴.

Il gusto antiquario e archeologico andava in questo modo di pari passo con le esigenze di autorappresentazione della committenza ‘borghese’.

²⁷² MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...*cit., p. 312.

²⁷³ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 6.

²⁷⁴ GAETANO GUCCI, *Dei graffiti e delle pitture che decorano le pareti esterne di alcuni edifici di Roma*, in “Il Buonarroti”, IV (1874), pp. 135-139, qui, p. 137.

Appare interessante in questa sede recuperare brevemente il paragone tra prospetto e volto umano presente negli scritti di Filarete e di Leon Battista Alberti²⁷⁵ e che, successivamente, torna nelle *Vite* di Vasari²⁷⁶. Si può così ricordare che «la facciata con le sue finestre diviene, come il volto, l'espressione del carattere dell'edificio, ovvero della

²⁷⁵ L'affascinante congiunzione tra facciata e fisionomia umana, presente fin dalla trattatistica architettonica vitruviana, torna in quella quattrocentesca. Nel 1465 il Filarete, nel suo *Trattato di Architettura*, paragona gli uomini e gli edifici affermando che «come sono li uomini di dignità più uno che un altro, così sono gli edifici secondo da quegli che sono abitati e da cosa sono usati e così come gli uomini secondo loro dignità debbano essere vestiti e ornati, così sono gli edifici»: ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, 1465, ed. cons. Milano, Il Polifilo, 1972, libro VII, p. 189. «L'edificio si è derivato da l'uomo, cioè dalla forma e membri e misura [...] Io ti mostrerò l'edificio essere proprio un uomo vivo e vedrà che così bisogna a lui mangiare per vivere, come fa proprio l'uomo: e così s'amala e muore, e così anche nello amalare guarisce molte volte per lo buono medico»: *ivi*, pp. 28-29. Una relazione che anche Alberti propone con l'aiuto di alcuni rimandi metaforici: «come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre» (ALBERTI, *L'Architettura...cit.*, libro I, cap. IX, p. 36) e su cui ritorna con spirito pedagogico parlando dell'equilibrio della costruzione: «in ogni caso è mio costume raccomandare di non cadere in quel difetto per cui l'edificio sembra un corpo deforme con le spalle e i fianchi sproporzionati» (*Ibidem*, pp. 39-40). Con Alberti, «l'armonia riscontrabile nella composizione delle parti del corpo umano viene trasferita al progetto architettonico e successivamente all'intera città, secondo una progressione dalla sfera intima e privata della casa e quella pubblica dello stato»: DI STEFANO, *La facciata come soglia...cit.*, p. 536. L'accostamento deriva ovviamente dal trattato di Vitruvio nel quale si legge che «il corpo dell'uomo infatti così la natura compose, che il viso dal mento alla sommità della fronte e alla radice dei capelli presentasse la proporzione della decima parte del corpo. [...] con un criterio simile le membra dei templi debbono avere le singole parti e segmenti una stretta corrispondenza e concordanza di misure con tutta la somma della grandezza del corpo umano».

²⁷⁶ Anche Giorgio Vasari, nel capitolo VII delle *Vite* intitolato *Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se gli convengono* riprende il paragone tra palazzo e corpo umano: «bisogna poi che rappresenti il corpo dell'uomo nel tutto e nelle parti similmente [...] Per l'aspetto suo primo la facciata vuole avere decoro e maestà et essere compartita come la faccia dell'uomo»: VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori...cit.*, I, p. 148. Per approfondire «questo confronto tra "naturalizza" di un edificio e quella di un corpo umano» si rimanda ai trattati in questione e a PAOLO MARCONI, *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1973, in cui si comparano tra loro gli scritti architettonici di Vitruvio e Alberti. Questo confronto tra le proporzioni umane e quelle architettoniche è inoltre presente nel *De divina proportione* (1509) di Luca Pacioli che «costituirà il punto di partenza per numerosi studi sulle proporzioni del corpo umano e dell'architettura [...] come ad esempio quello di Francesco Sansovino su l'Edificio del corpo umano (1550)» (ARNALDO BRUSCHI, a cura di, *Scritti Rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo, 1978, p. 46) per tornare infine nella definizione del termine "facciata" data dal *Vocabolario Toscano dell'arte e del disegno* di Filippo Baldinucci (1691) per il quale l'elemento architettonico è «l'aspetto primo, e per così dire la fronte o faccia di qualsivoglia fabbrica, o sia Tempio, o sia Palazzo, o altro; ed è quella che in esse fa l'uffizio, che fa il viso tra le molte membra del corpo: onde si sforzano gli Artefici di dare a quelle gran maestà e decoro compartendole a similitudine della faccia dell'uomo, con situare da basso la porta, ed alte le finestre, posandole con bell'ordine, ed egualità, una da questa, e una dall'altra parte; e con la stessa disponendo ogni adornamento di colonne, nicchie, e altri membri; in quella guisa, che la Natura à disposto le belle parti della faccia umana»: FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'arte e del disegno*, 1691, qui da http://baldinucci.sns.it/html/_s_index2.html. Ultima consultazione, 09/02/2015.

condizione sociale di chi vi abita»²⁷⁷.

È facile intuire quanto una facciata ben decorata potesse rendere riconoscibile e prestigioso uno stabile onorando così anche il suo proprietario. Dato che la casa e il suo aspetto manifestano l'importanza del suo proprietario, si può ora aggiungere un altro tassello nella ricostruzione della genesi della pratica decorativa in esame sostenendo che essa fosse stata anche usata «in chiave essenzialmente celebrativa sociale e culturale da parte del proprietario, committente del palazzo»²⁷⁸.

L'individuazione dei committenti del museo all'aperto della Roma del Cinquecento acquista sempre più peso nella definizione dei caratteri della pratica decorativa, del suo successo, ma anche della sua importanza sociale tra le famiglie della media, ma anche dell'"alta" borghesia: dalle importanti famiglie romane (Massimo, Millini, Mattei) che dovevano mettere in mostra il loro prestigio ma anche competere con gli stranieri e le loro case, ai nuovi residenti fiorentini (dai nobili Calcagni che fecero costruire il loro palazzo a Piazza de Ricci da Nanni di Baccio – autore anche di altri palazzi successivamente dipinti – e decorare la sua facciata da Polidoro e Maturino, all'importante famiglia Gaddi e al Sovrintendente alla coniazione di monete sotto Paolo II, Pier Paolo de' Francisci di Mariano da Firenze poi detto della Zecca²⁷⁹) e lombardi (come i bergamaschi Milesi) fino alle influenze oltralpe specialmente tedesche. Anche questi ultimi, infatti, si misurano con il genere individuandovi forse un modo per farsi riconoscere non solo da coloro i quali appartenevano a un'altra cultura e identità ma anche dai propri simili sparsi nei rioni di Ponte e Parione: il notaio tedesco Joannes Sander decorò la facciata della sua abitazione con uno stile dal gusto molto più nordico rispetto ad altri esempi di quegli anni. La casa era parte del complesso divenuto, a fine XV secolo, ospizio per i pellegrini tedeschi in visita a Roma su volere del primo Sander arrivato in città come guardia papale. Restaurata per la prima volta negli anni Settanta dell'Ottocento²⁸⁰ e anche successivamente fino ai nostri giorni, si presenta ancora con parte della sua decorazione sul prospetto di via

²⁷⁷ DI STEFANO, *La facciata come soglia...*cit., p. 534.

²⁷⁸ M. CELESTE COLA, *Palazzo Baldassini*, in CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane...*cit., pp. 55-63, qui p. 56.

²⁷⁹ Cfr. EDOARDO MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma. Paolo II (30 agosto 1464 — 26 luglio 1471)*, Roma, Istituto italiano di numismatica, 1917; GENTILONI SILVERI, *La casa di Pietro Paolo della Zecca*, in "Roma", 1940, pp. 289-295.

²⁸⁰ Cfr. ACHILLE MONTI, *Una casetta del Cinquecento*, in "Il Buonarroti" XVIII (1873), pp. 335-336.

dell'Anima. Anche l'edificio affrescato di via della Fossa 14-17 (fig. 10) sembra sia appartenuto a una nobildonna tedesca e usato come albergo per i connazionali della proprietaria²⁸¹.

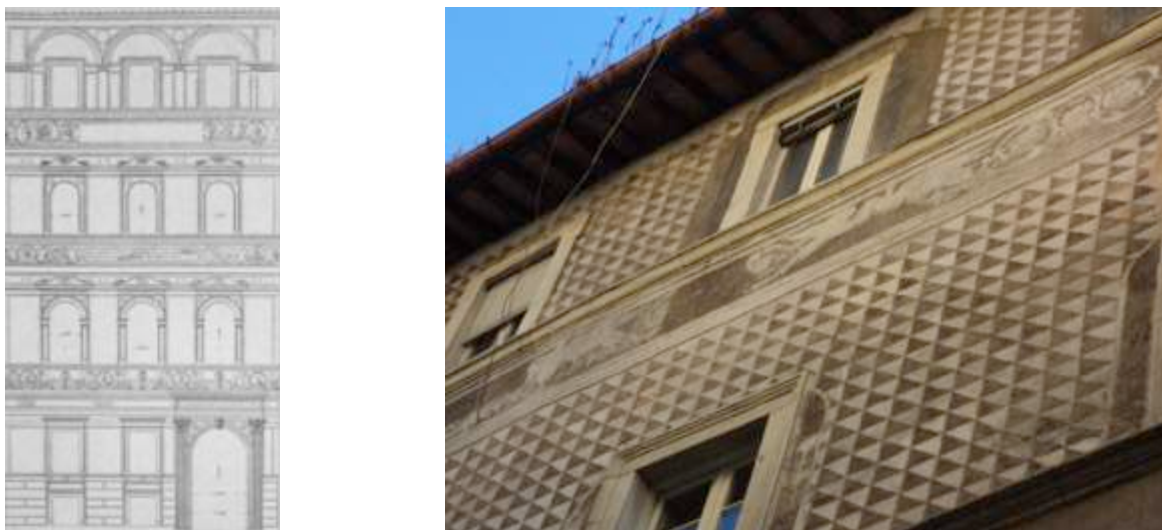


Figura 10. Casa Sander a via dell'Anima e via della Fossa a Roma. Esempi di facciate dipinte appartenute a committenti tedeschi. Fotografie attuali.

C'era poi la casistica delle case graffite appartenute alle cortigiane – già avanzata da Gnoli – che fece a volte supporre che ornare le facciate fosse prerogativa di una data classe sociale: «le ricche cortigiane, dette cortigiane oneste, vollero aver la casa ornata a graffito»²⁸² scrive nel 1909.

«Sembra che le cortigiane – sostiene Simonetta Valtieri – preferissero abitare le case dipinte all'esterno»²⁸³ riferendosi ai graffiti tutt'oggi visibili di vicolo del Governo Vecchio. I dati a riguardo sono però troppo esigui per avanzare una teoria sulla base di pochissimi casi, specialmente trovandoci di fronte a una complessa e variegata cornice che comprende non solo la committenza ma anche gli stili, le tecniche e le tematiche rappresentate sui prospetti urbici e che spesso induce a parlare di episodi piuttosto che di una regola.

²⁸¹ Notizie su entrambe le abitazioni sono custodite presso l'Archivio di Santa Maria dell'Anima a Roma.

²⁸² GNOLI, *Have Roma...cit.*, p. 165.

²⁸³ VALTIERI, *Storie e architetture ...cit.*, p. 10.

La committenza è comunque una variabile fondamentale che, analizzata in modo sistematico, potrebbe rispondere a molte delle domande ancora aperte sulla comprensione del fenomeno. Del resto «nell'architettura, la figura del committente ha un'importanza diversa [...] L'architettura rimane legata alla persona del “pagatore”»²⁸⁴ e questo sembra anche valere nel caso di un'architettura decorata.

L'iniziativa privata fu sicuramente centrale nell'affermazione della pratica artistica e nella definizione dei suoi caratteri²⁸⁵. Si trattava perlopiù di quei committenti laici e borghesi che abbiamo già incontrato, molti dei quali erano da poco giunti, dal Centro o dal Nord, nella città rinnovata e sempre più “profana”²⁸⁶.

Non si veniva più a Roma solamente per fare i mercanti. I nuovi residenti venuti da lontano non si ritrovano immediatamente al centro politico della città, non hanno più i loro grandi palazzi, ma hanno ruolo sociale, interessi culturali, sono vicini al papa (prestatori e mercanti) e vogliono mostrarlo. E furono proprio le nuove sistemazioni urbanistiche e i nuovi residenti che in esse si insediarono a favorire la ripresa dell'edilizia privata e l'abbellimento di quella preesistente.

Questi nuovi arrivati lasciarono il segno non solamente nella produzione artistica ma anche sull'assetto sociale del tessuto urbano della città²⁸⁷ tanto da far pensare che le facciate decorate di Roma furono il frutto di una forte connessione tra la presenza di valenti pittori settentrionali²⁸⁸ e di importanti committenti romani ma anche fiorentini²⁸⁹ e

²⁸⁴ THOENES, *L'incarico imposto dall'economia...cit.*, p. 52.

²⁸⁵ «Lo spazio urbano romano rimaneva tuttavia fortemente determinato dall'iniziativa individuale, dalla vivacità della compresenza talvolta casuale delle esperienze classiche, medievali e rinascimentali. La ritualità celebrativa di Roma e della chiesa era la motivazione profonda di queste ristrutturazioni, fatto quindi simbolico che scaturiva dalla spiritualità e dall'immaginazione per cui il suo riscontro nella forma diventava rappresentazione»: HUMBERT, *L'arredo e la trattatistica...cit.*, p. 104.

²⁸⁶ «Parallelamente alla nascita della “città papale” – ci si riferisce alla *Renovatio urbis* – si era sviluppata la “città profana” grazie al consolidamento economico-sociale di “soggetti produttivi” (uomini d'affari, mercanti, artigiani), al peso esercito, congiuntamente, dai “gruppi dirigenti politici” e dai “gruppi determinanti economici” e quindi dalla committenza privata, con il moltiplicarsi delle grandi residenze dei cardinali, dei palazzi di famiglie nobili e Banchieri»: PAOLA PIACENTINI, a cura di, *Lettere Romane di Momo*, Bologna, Patron Editore, 2011, p. 18.

²⁸⁷ «La presenza di maestranze settentrionali attratte a Roma nel momento in cui la città è chiamata ad assumere un ruolo nuovo nella civiltà storico-artistica del Rinascimento» venne registrata anche all'interno dell'importantissimo convegno di studi tenutosi a Bressanone nel 1985 sugli intonaci delle città italiane: cfr. SCOLARI, *Note su intonaci graffiti...cit.*, p. 43.

²⁸⁸ «Si è dal pontificato di Nicolò V che principia veramente la continua immigrazione in Roma del ceto artistico lombardo [...] portarono le tende a Roma e ve le mantennero per secoli»: ANTONINO BERTELOTTI,

genericamente nordici e il loro contatto con l'urbe. I fiorentini «nel tardo Trecento avevano preso in mano le finanze pontificie, nel primo Quattrocento la cancelleria papale, poi le committenze romane di arte e architettura; generazione dopo generazione, persino il dialetto romano, il romanesco parlato, subisce una toscanizzazione – finché anche lo stesso soglio pontificio finisce in mani fiorentine»²⁹⁰.

Lo stravolgimento del tessuto urbano di Roma era infatti iniziato fin dal primo Quattrocento e aumenterà progressivamente con l'arrivo dei Papi Medicei, Leone X e Clemente VIII, fino al sacco di Roma²⁹¹. Al loro seguito giunsero in gran numero quei membri della borghesia in gran parte toscana, di cui abbiamo parlato, e che andranno a formare una nuova committenza dalla «spinta innovativa»²⁹² creando insieme anche un secondo modo di dipingere le facciate, con tecniche più nobili e raffigurazioni maggiormente elaborate.

I registri doganali mostrano l'enorme potere commerciale dei fiorentini durante tutto il Rinascimento: «è questa l'ora dei fiorentini – scrive Arnold Esch studiando i registri quattro-cinquecenteschi – In qualunque momento e in qualunque luogo si ricerchi – le operazioni bancarie per le finanze papali o le importazioni di merci per la residenza del papa -, ovunque si guadi troviamo fiorentini»²⁹³.

Gli “stranieri” incidono in modo visibile sull'assetto urbano; i fiorentini lasciano tracce

Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani, 1881, Milano, Arnaldo Forni editore, 1985, p. 14.

²⁸⁹ Per questo importante aspetto, fondamentale per una precisa definizione della moda, cfr. DANESI SQUARZINA, a cura di, *Maestri fiorentini...*cit.; POLVERINI FOSI, *Fiorentini a Roma nel Cinquecento: storia di una presenza*, in SERGIO GENSINI, a cura di, *Roma capitale 1447 - 1527*, atto del convegno di studi San Miniato 1992, Ospedaletto, Pacini, 1994, pp. 389-414, CLAUDIA CONFORTI, *La “Nazione Fiorentina” a Roma nel Rinascimento*, in DONATELLA CALABI, PAOLA LANARO, a cura di, *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1998, pp. 171-191, ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...*cit.

²⁹⁰ ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...*cit., p. 30.

²⁹¹ Per un approfondimento del Sacco di Roma (1527) si rimanda a CHASTEL, *Il Sacco di Roma...*cit.; PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento...*cit. Solo con Paolo III Farnese nel 1534, la vita artistica riprese: cfr. RICHARD HARPRATH, *La formazione umanistica di papa Paolo III e le sue conseguenze nell'arte romana della seconda metà del Cinquecento*, in MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 63-85.

²⁹² GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...*cit., p. 102. «L'aumento della popolazione, con la sua accentuata varietà nazionale e articolazione sociale, produce rilevanti conseguenze nel tipo e nel numero dei committenti e notevoli cambiamenti nelle tipologie più diffuse, nelle loro dimensioni e nel loro aspetto [...] Ma la nuova Roma è ora specialmente frutto dell'iniziativa di committenti di diversa provenienza e nazionalità»: BRUSCHI, *L'immagine...*cit., p. 12.

²⁹³ ESCH, *La Roma del primo Rinascimento...*cit., p. 26.

soprattutto nel rione Ponte²⁹⁴, cuore del quartiere del Rinascimento, luogo di affari e residenza della legione fiorentina – alcune case conservano ancora targhe di questo insediamento.

Manifestando pubblicamente l'importanza della propria famiglia²⁹⁵, seguendo una vocazione privata e autorappresentativa, ma anche inserendosi a livello culturale e 'politico' nel progetto dei papi sulla 'nuova' Roma, riuscirono ad incidere sul cambiamento dell'aspetto della città²⁹⁶.

Si aprono così altre due possibili strade di indagine sul genere e sul suo successo che intersecandosi definiscono lo spazio culturale, artistico e psicologico di una nuova cittadinanza in cui motivazioni individuali e familiari di crescita sociale finiscono per aderire ad un progetto estremamente articolato di trasformazione della città dei papi: da un lato vi sono le volontà individuali di proprietari e committenti, dall'altro un disegno ben più ampio che riguardava la città e il suo divenire, in altre parole «un'affermazione del principio di utilità pubblica superiore agli interessi del privato»²⁹⁷ o almeno posti sullo stesso piano.

Purtroppo sappiamo ancora troppo poco sulla committenza e finché non vi sarà più chiarezza su questo punto lo studio del fenomeno non potrà dirsi completo. Di certo, le scelte iconografiche cinquecentesche suggeriscono una committenza per lo più laica²⁹⁸,

²⁹⁴ CALABI, *La città del primo Rinascimento...*cit., p. 80.

²⁹⁵ «Basta installarsi in una delle tante casette rinascimentali di recente costruzione, e poi chiamare un buon pittore di facciate. Rapidamente la modesta dimora si trasforma in un piccolo capolavoro alla moda»: MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...*cit., p. 106.

²⁹⁶ «Agli usi e agli ornamenti degli interni si voleva far corrispondere un aspetto esterno della propria abitazione [...] ma insieme il privato concorreva con spirito consapevole al decoro della città al pari del Comune»: SAPORI, *Per un catalogo delle facciate...*cit., p. 63. Concetto ripreso anche da Herrmann Fiore quando scrive che: «le decorazioni delle facciate nobilitavano i proprietari e contestualmente l'aspetto urbanistico della città»: HERRMANN FIORE, *Roma trionfante...*cit., p. 43

²⁹⁷ VALTIERI, *Storie e architetture ...*cit., p. 18.

²⁹⁸ Evelina Borea, ricordando la tipologia di committenza con cui Polidoro lavorò anche sulle facciate, la usa per ribadire la sua distanza dall'ambiente romano e da Peruzzi: Polidoro – scrive - «stabili quindi rapporti proficui con committenti laici fuori dei Palazzi Vaticani e delle dipendenze pontificie, confermando, sulla via intrapresa da Peruzzi e dal Chigi, ma con intenti diversi, pochi anni addietro, un nuovo costume dell'arte, indicativo non solo del gusto elevatissimo dei tempi e della libertà mentale dell'alta borghesia romana nei confronti del clero e della cultura ufficiale, ancorata al neoplatonismo e a un'interpretazione ideale e allegorica del mondo, ma anche della posizione singolare, certamente di fronda, assunta da Polidoro in seno alla civiltà pittorica raffaellesca. Una civiltà cui egli non contraddice nelle forme [...] ma che è elusa nella

svincolata, in buona parte, dai palazzi Vaticani e che, provenendo da altre città, avvertiva in modo particolare il fascino di quel repertorio “romano” che anche la Chiesa sembrava idealizzare. Anche l’uso del chiaroscuro, carattere predominante della tipizzazione romana soprattutto per la sua capacità di simulare il marmo e dunque gran parte del patrimonio classico da riproporre su facciata, è stato del resto associato alla volontà e al gusto di quella nuova committenza:

la fortuna delle decorazioni realizzate con la tecnica del chiaroscuro va dunque sicuramente ricercata nelle possibilità compositive che essa permetteva di raggiungere. Trasformare la facciata del proprio palazzo in una preziosa coreografia di architetture fantastiche, statue e marmi evocanti sontuose dimore, è la chiara espressione di una committenza che, formatasi nel largo respiro d’impronta umanista accolto nella corte papale di Sisto IV (1471-1484), si evolve nel corso del XVI secolo facendo proprio lo spirito culturale e le forme piene del Manierismo italiano²⁹⁹.

Città e committente sono così i protagonisti di un dialogo che anche la trattatistica echeggia. Se Alberti riprendendo Tucidide scriveva che «facciamo costruzioni grandi per apparire noi stessi grandi ai posteri [...] siamo soliti adornare le nostre case, sia per onorare la patria e la famiglia sia per amor di magnificenza»³⁰⁰, Serlio sosteneva che «nelle facciate delle case in città, [...] bisogna rispettare la maestà che si conviene agli edifici legati al tessuto edilizio, con ornamenti gravi secondo il grado del padrone»³⁰¹. La strategia non è solo romana: scrive Donatella Calabi che «il ricco cittadino aspirante a una residenza degna del suo stato, al quale si rivolge Alberti, è chiaramente identificabile con il mercante, cioè con quella borghesia mercantile che, soprattutto a Firenze [...] ha soppiantato la nobiltà feudale nel dominio della città»³⁰², ma col tempo si può dire che questo accadde anche a Roma. Il dialogo tra società e architettura civile era dunque molto stretto: «nella città dei papi l’architettura civile non meno di quella religiosa è chiamata a

sua sostanza per una interpretazione del mondo più accostante, per un’apertura diretta sull’uomo e sulla vita in atto. Non a caso dunque egli scelse ad accogliere le sue pitture luoghi aperti sulle strade e sulle piazze e temi dedotti dalla storia romana o dai miti più semplici e di facile lettura»: BOREA, *Vicenda di Polidoro...cit.*, p. pp. 211-212.

²⁹⁹ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...cit.*, pp.104-105.

³⁰⁰ ALBERTI, *L’architettura...cit.* p. 433.

³⁰¹ DI STEFANO, *La facciata come soglia...cit.*, p. 540.

³⁰² CLAUDIA CONFORTI, *Palazzi con botteghe nella Roma moderna*, in DONATELLA CALABI, a cura di, *Il mercante patrizio. Palazzi e botteghe nell’Europa del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 131-137, qui p. 132.

signoreggiare lo spazio fisico e sono proprio i palazzi a reclamare la preminenza prospettica delle strade, in una scelta di ostentazione nei confronti dei pellegrini e dei molti che giungono nella città eterna»³⁰³.

Queste strade, le principali vie di comunicazione della Roma tra Quattro e Cinquecento, saranno ora ripercorse alla ricerca di tracce di graffiti e affreschi ma anche di altri argomenti che possano far luce su un genere decorativo che spesso, forse per la sua scomparsa, sfugge alla comprensione globale.

³⁰³ DONATELLA CALABI *Introduzione* in EAD., a cura di, *Il mercante patrizio...cit.*, pp. VII-XIII, qui p. IX.

3.

PER UNA RICOGNIZIONE DELLA *ROMA PICTA*

«Il numero di duecento a Roma da qualcuno proposto, a me personalmente non convince per niente, sono convinto che erano molte di più»³⁰⁴.

3.1. PROBLEMI METODOLOGICI

Nella ricostruzione della *Roma picta*, la dislocazione degli edifici graffiti e affrescati nel tessuto urbano rinascimentale ha molto da ‘raccontare’ allo storico dell’arte e della cultura. Considerate, infatti, come parte integrante di particolari aree urbane e dei progetti papali di riqualificazione e di funzionalizzazione della città con i suoi fenomeni di mobilità sociale e di sviluppo edilizio, le facciate dipinte possono rivelare aspetti spesso trascurati ma centrali del genere: genesi, metodiche, utilizzazione e significati.

In questa prospettiva, la decorazione dei prospetti non sarà solamente considerata come il risultato d’iniziativa private, dei bisogni o del gusto dei committenti, ma anche come parte integrante delle dinamiche più ampie legate alla città, al territorio, alla sua conformazione e alla sua ‘rappresentazione’ tra Quattrocento e Cinquecento.

Quello che si propone è una nuova forma di inventario, dalla comprensione più diretta e più legata al territorio che vuole abbandonare le liste in ordine alfabetico³⁰⁵ o per artisti³⁰⁶, alla quale la storia degli studi ci ha abituato, per una ricognizione di tipo topografico e quantitativo che, tra gli altri motivi di interesse, ha anche quello di dar voce ai molti

³⁰⁴ BRUNO TOSCANO, *Conclusioni*, in *Le facciate a sgraffito in Europa...cit.*, pp. 59-62, qui p. 62.

³⁰⁵ Modello scelto da Gnoli nel suo inventario per la rivista “Il Vasari” (GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*)

³⁰⁶ Come era invece organizzata la tesi di dottorato di Hirschfeld (HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom...cit.*)

prospetti ‘smarriti’, a quelli di cui rimangono ancora sbiadite tracce mnemoniche o testimoniali, che possono trovare una loro collocazione e recuperare frammenti del loro originario significato.

Per realizzare questa mappatura si prenderanno in considerazione, ancora una volta, le diverse fonti, i documenti, le evidenze storico-artistiche e gli inventari che abbiamo già ampiamente citato. Attraverso la loro analisi e la loro comparazione³⁰⁷, si tenterà di mappare visivamente il territorio di Roma collocando in pianta il maggior numero possibile di esempi di prospetti decorati in origine. Le mappe ragionate della città saranno utili per segnare direttamente sul territorio la diffusione e la scomparsa di graffiti e affreschi dalle facciate urbane, per seguire la loro caratterizzazione in base al luogo in cui sorgono e inoltre per proporre, in un secondo momento, un progetto di riscoperta, diffusione e ripristino dell’apparato in esame partendo proprio da una sua localizzazione topografica.

Bisogna premettere che si tratta di un compito caratterizzato dall’incertezza perché – come si è detto – l’individuazione delle facciate dipinte nel tessuto urbano della Roma tra XV e XVI secolo presenta limiti e problemi: da un lato, le indicazioni fornite dalle fonti storiche, dalle biografie degli artisti e dalle guide, che pure hanno condizionato e formato gli inventari e le ricognizioni moderne, non possono ritenersi esaustive ma anzi appaiono approssimative e confuse, dall’altro i cambiamenti e le trasformazioni avvenute nella città nel corso dei secoli³⁰⁸ rendono spesso difficile la precisa localizzazione sulle mappe urbane dell’originale disposizione degli edifici menzionati dalle fonti come decorati al loro esterno. Inoltre non è stato possibile, vista la scarsità del materiale e l’eccessiva incertezza degli studi successivi, procedere cronologicamente, vedendo secondo quale ordine e seguendo quali tracciati iniziassero a diffondersi le decorazioni.

³⁰⁷ Il riferimento va alle fonti storiche (Vasari, Mancini, Borghini, Baglione, Celio), *all’Inventario dei Monumenti di Roma* (1909-1912), agli studi Novecenteschi di Gnoli, Pericoli e alla ricognizione del 1985 di Giglio, Errico e Finozzi e, per Borgo, al lavoro di Giacometti (EBE GIACOMETTI, FLORIANA MAURO, *Sulle case dipinte a Roma con particolare attenzione per le ornamentazioni a graffito e chiaroscuro del rione borgo*, in “Geo-Archeologia”, 1994, pp. 101-150).

³⁰⁸ Per affrontare il problema delle diverse nomenclature delle vie della città tra Rinascimento e periodo attuale si sono consultati alcuni testi di toponomastica su Roma tra cui: ALESSANDRO RUFINI, *Dizionario etimologico-storico delle strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma*, Roma, R.C.A., 1847; *Dizionario Topografico di Roma*, Roma, Ludovico Cecchini, 1914; BENEDETTO BLASI, *Stradario Romano*, Milano, Edizioni del Borghese, 1971; SERGIO DELLI, *Le strade di Roma*, Roma, Newton, 1975, PIETRO ROMANO, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Roma, Palombi, 1947; ENRICO GIOVANNINI, *Nel nome la storia: toponomastica di Roma antica*, a cura di BENEDETTO COCCIA, Apes, Roma, 2012.

In tanta incertezza, la città appare comunque un territorio sicuro e partiremo proprio dalle sue rappresentazioni cartografiche dalla metà del XVI secolo. Tra le molte piante consultate³⁰⁹, useremo principalmente quella del 1748 di Giovanni Battista Nolli. Nonostante i secoli che la separano dal patrimonio in esame, quella di Nolli è apparsa la più chiara da interrogare.

Il risultato sarà dunque uno schema visivo che riesca a evidenziare le facciate decorate in origine, rione per rione³¹⁰. Una scelta che vuole, laddove possibile, seguire le fonti storiche come Mancini e Celio e ripercorrere, dunque, con i loro occhi, l'itinerario che proposero al visitatore del XVII secolo. Vasari, forse la fonte più importante e ricca, sarà sempre alla base di gran parte delle notizie ma, volendo studiare il genere come un aspetto pubblico e diffuso appartenente all'immagine di Roma del XVI secolo, si vorrà evitare di caratterizzarlo solo per la sua appartenenza all'opera di un singolo artista. Infine, la suddivisione per rioni si è resa necessaria data l'impossibilità di mostrare in maniera più chiara la disposizione dei prospetti sull'intera città e inoltre aiuta a chiarire quanto dalla zona, dalle sue caratteristiche morfologiche, dalla sua storia e tradizione fino alla nomenclatura dipendessero più fattori come anche quello della scelta dell'iconografia da rappresentare. Tuttavia si vorrà comunque tenere presente il fatto che all'interno di ogni singolo rione possono coesistere dinamiche e modalità di insediamento differenti anche perché, nel primo Rinascimento, «il fattore di differenziazione più significativo non era tanto il rione [...] quanto la prossimità a quei nuclei urbani eminenti [...] intorno ai quali il dinamismo immobiliare e mercantile toccava i livelli più alti»³¹¹.

³⁰⁹ In merito alle molte piante esistenti della città si rimanda a AMATO PIETRO FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1962 e a MARIO BEVILACQUA, MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, Roma, Artemide, 2012. Per questo studio si sono consultate in modo particolare le mappe di Roma di Leonardo Bufalini (1551), Du Pèrac-Lafréry (1577), Antonio Tempesta (1593), Maggi, Maupin, Losi (1625) e Giovanni Battista Nolli (1748).

³¹⁰ Una scelta organizzativa apparentemente nata con l'*Inventario dei Monumenti di Roma*, ripresa in parte da Hirshfeld il quale sosteneva che la collocazione dei palazzi può essere definita o definibile solo secondo i rioni e alla base del catalogo di Cecelia Pericoli Ridolfini sulle facciate graffite e affrescate.

³¹¹ ANNA MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano: Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009, p. 6.

3.2. UN INVENTARIO TOPOGRAFICO

Come già accennato in precedenza, la disposizione topografica delle facciate dipinte nella Roma rinascimentale sembra non essere casuale: tra le principali vie di comunicazione del tempo e la cosiddetta “galleria all’aperto” in esame vi era probabilmente un forte vincolo. Di grande interesse in questa costellazione la tesi, in parte accennata da Golzio e Zander e successivamente avanzata da Errico, Finozzi, Giglio³¹², che pone in relazione la decorazione dei prospetti urbani con i percorsi principali e con i luoghi nevralgici di Roma: una tesi dai molti possibili sviluppi che a oggi non risulta ancora sufficientemente messa in luce, né approfondita né dimostrata.

Le zone più interessate al fenomeno – scrivono gli studiosi – appaiono i rioni Ponte e Parione, ma esso si estendeva anche ai rioni Regola e Campo Marzio. Vi erano alcune strade particolarmente ricche di facciate dipinte, nelle quali si svolgevano i percorsi cerimoniali per le processioni e gli ingressi solenni di personaggi illustri. Via Giulia, Via dei Coronari, Via del Pellegrino, Via di Borgo Nuovo sono infatti gli assi più importanti che congiungono la città del Vaticano, sede del potere papale, alla città laica³¹³.

È un’indicazione promettente che vogliamo seguire procedendo attraverso una breve ricognizione delle principali vie e percorsi urbani del periodo³¹⁴ e mostrando la disposizione dei dipinti su facciata in relazione agli assi portanti di Roma nati o già esistenti all’epoca delle politiche di rinnovamento cittadino, alla quale si associa la prima diffusione delle decorazioni per gli esterni: i sistemi viari di «Ponte Sant’Angelo, con via Giulia, via dei Banchi Nuovi e via Coronari, e quelli del cosiddetto Tridente, da piazza del Popolo a via Ripetta, dal Corso a via del Babuino, costituiscono la base della moderna topografia urbana di Roma»³¹⁵ nel Rinascimento ed è proprio qui che assistiamo

³¹² ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit.

³¹³ ERRICO, *La “moda” di decorare le facciate a Roma...*cit., p. 57..

³¹⁴ A questo scopo molto utili si sono rivelati i testi di TORGIL MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1958; FABIO BENZI, *Sisto IV renovator urbis. architettura a Roma 1471 – 1484*, Roma, Officine, 1990; SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento...*cit., e i testi sull’urbanistica e sull’architettura rinascimentale già riportati.

³¹⁵ CLAUDIO RENDINA, DONATELLA PARADISI, a cura di, *La grande guida delle strade di Roma. Storia, arte, segreti, leggende, curiosità delle vie e delle piazze di rioni, quartieri e suburbi urbani*, Roma, Newton, 2003, p. 13.

all'intensificarsi degli ornamenti su facciata. Senza poi dimenticare i percorsi cerimoniali dei Pontefici a quel tempo, che comunque tenderanno a seguire i centri vitali della città: «le cerimonie pontificie seguivano in sostanza, le funzioni mercantili laddove queste più insistentemente si addensavano»³¹⁶.

Si inizierà dalla zona di Borgo, centro catalizzatore delle attenzioni dei pontefici dalla metà del XV, per poi affrontare lo stato e le specificità dei quartieri più popolosi di Ponte e Parione in primo luogo ma anche di Sant'Eustachio, di Regola e di Campo Marzio.

3.2.1. BORGO

Ripopolata grazie a incentivi e bolle papali (che portarono ad esempio a fine XV secolo alla costruzione del Palazzo di Domenico della Rovere e di Palazzo Torlonia), risolledata dal degrado e finalmente collegata al resto della città, la zona già dal primissimo Cinquecento divenne luogo residenziale e vitale di Roma. I principali assi viari a inizio Cinquecento erano i già esistenti Borgo Vecchio e via *Intram Portam Pertusam* (oggi Borgo Santo Spirito), risistemati grazie ai due piani urbanistici della seconda metà del XV secolo, e i nuovi tracciati di Borgo Sant'Angelo, voluto da Sisto IV, e di Borgo Nuovo, aperto per il Giubileo del 1500 da Alessandro VI e dunque denominato via Alessandrina³¹⁷. Un sistema stradale composto e rimasto praticamente invariato fino al XX secolo con l'apertura di via della Conciliazione.

Per favorire una più chiara lettura dell'assetto stradale da analizzare, useremo, come detto, la pianta di Giovanni Battista Nolli (fig. 11) in cui sono state evidenziate le quattro strade appena citate.

³¹⁶ MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano...cit.*, p. 26.

³¹⁷ In merito alla storia di Borgo si rimanda agli studi di Laura Gigli e, in particolar modo a LAURA GIGLI, *Guide Rionali di Roma. Rione XIV Borgo*, Roma, Palombi, 1990 cfr. anche i successivi volumi pubblicati fino al 1994.

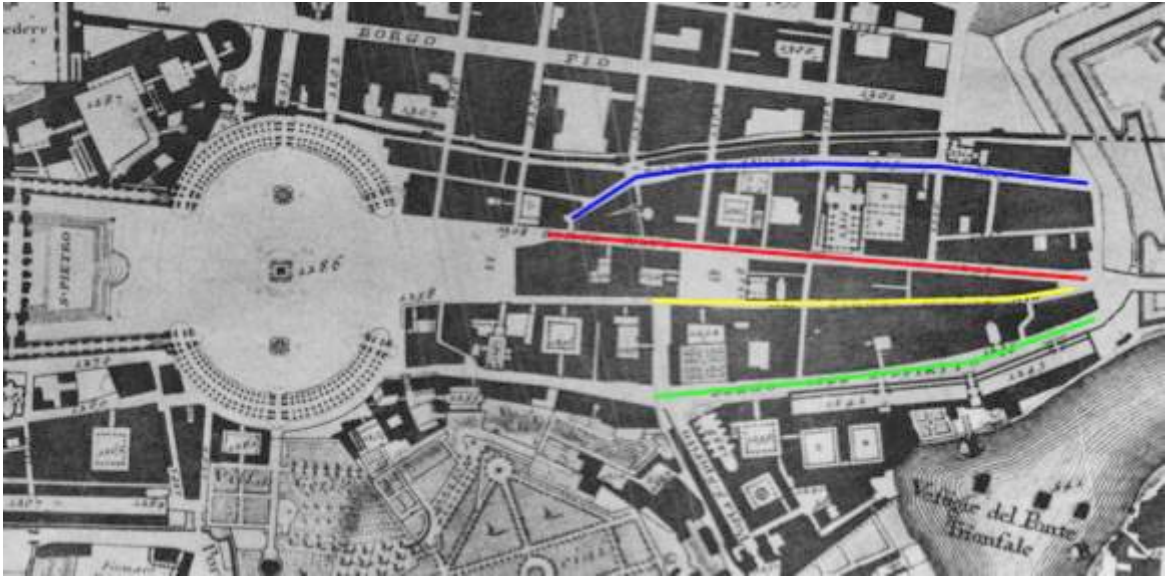


Figura 11. Pianta di Roma di Giovan Battista Nolli (1748). Particolare. Le linee colorate sono state inserite per evidenziare in blu Borgo Sant'Angelo, in rosso Borgo Nuovo, in giallo Borgo Vecchio e in verde Borgo Santo Spirito.

È sulle aree maggiormente frequentate e lungo le principali vie di collegamento e residenziali che si localizzano gran parte delle facciate decorate a Borgo tra XV e XVI secolo ricordate dalle fonti (fig. 12).

Mancini fa cominciare il suo *Viaggio* tra le pitture «degne d'essere viste» proprio da qui e in particolare da Porta Angelica, realizzata dopo la grande stagione delle facciate dipinte (1563 ca.) ma che comunque doveva sorgere sul percorso frequentato dai molti che arrivavano in città dalla via Cassia o Flaminia. Qui vicino, Mancini ricorda una facciata di Polidoro (per andare a Porta Castello) e, continuando per **Borgo Sant'Angelo**, ritrova un'opera di Polidoro dietro al Palazzo "di Borghese" con delle «ordinanze di Todeschi condotte a chiaroscuro»³¹⁸, che ritiene essere una delle sue prime opere su facciata appena arrivato a Roma. Il monocromo doveva dunque trovarsi dietro al Palazzo Torlonia, edificato nel 1496 e dal 1609 al 1635, quindi ai tempi di Mancini, appartenuto ai Borghese, al cui cospetto doveva inoltre esserci un'altra facciata decorata a graffito avendo scritto Mancini «et ivi incontro alcuni graffiti assai buoni». A Borgo Sant'Angelo 25 sappiamo che esisteva un'altra casetta decorata a graffito sopravvissuta fino agli anni Quaranta del XX secolo e della cui demolizione si parlerà nel capitolo 7. Si vuole però intanto ricordare che, a riprova di quanto le fonti storiche siano documenti preziosi ma non esaustivi per la riscoperta del genere, queste ultime non sembrano citare l'esempio

³¹⁸ MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura...cit.*, vol. I, p. 269.

riportato facendoci capire quanto siano giunte fino a noi specialmente le notizie riguardanti le decorazioni su facciata di sicura e prestigiosa mano. Ne annotarono per primi l'esistenza i commissari impegnati a redigere, tra il 1909 e il 1912, l'*Inventario dei Monumenti di Roma* i quali catalogarono la casetta di Borgo come edificio del primo Rinascimento, appartenente alla classe III (quindi di non grande valore artistico) e caratterizzata da «graffiti coperti dalla tinteggiatura»³¹⁹. Sulla stessa strada erano anche due casette riconducibili, secondo Amati, a Raffaello, un tempo graffite al loro esterno³²⁰ e, secondo Gnoli, da riconoscere nei numeri civici 129-134 la cui unione provocò la perdita delle decorazioni. Se come ipotizzato nel precedente capitolo le decorazioni erano poste anche per celare imperfezioni e unioni di diverse unità abitative, questi stessi rifacimenti, potevano anche, se fatti successivamente all'ornamento, causare al contrario la perdita delle decorazioni esterne. L'*Inventario* segnala poi una casa del primo Rinascimento «con decorazione a graffito coperta dalla tinteggiatura»³²¹ ai numeri 1 e 2 dello stesso Borgo Sant'Angelo.

Si contano così almeno sei decorazioni esterne poste a ornamento della nuova strada aperta da Sisto IV nel 1475 ma rimasta incompiuta alla morte del pontefice.

La passeggiata di Mancini prosegue poi per **Borgo Nuovo** dove, incontro al Palazzo dell'Aquila, opera di Raffaello, egli si trova ad ammirare alcuni chiaroscuri dell'urbinate raffiguranti delle Muse, stesso soggetto che incontrerà anche nel vicino vicolo della Purità³²² che dovette presto trasformarsi in una piccola galleria all'aperto visto che Mancini vi trova anche un fregio graffito di Polidoro. Mancini, in questo caso non sembra seguire le indicazioni di Giorgio Vasari che, nella vita di Vincenzo Tamagni da San Gimignano, scrive che egli «dirimpetto al palazzo di messer Giovan Battista dall'Aquila, fece con molta sua lode in una faccia di terretta un fregio, nel quale figurò le nove Muse con Apollo in mezzo, e sopra alcuni leoni, impresa del Papa, i quali sono tenuti bellissimi». In qualche modo però fornisce un'attenuante alla diversa attribuzione di Mancini sostenendo che «aveva Vincenzio la sua maniera diligentissima, morbida nel

³¹⁹ *Inventario dei Monumenti...*cit., p. 300.

³²⁰ Cfr. AMATI, *Le pitture e i graffiti sopra le facciate delle case di Roma descritti da Giulio Mancini*, in "Il Buonarroti" II (1867), n. 1, p. 4. Cfr. anche DOMENICO GNOLI, *La casa di Raffaello*, Roma, Tipografia della camera dei deputati, 1887 p. 22 e ID, *Documenti inediti...*cit.

³²¹ *Inventario dei Monumenti...*cit., p. 301.

³²² Si tratta di un vicolo non più esistente perché abbattuto per far posto a via della Conciliazione che attraversava Borgo Nuovo e che doveva il suo nome alla chiesetta anch'essa scomparsa di Santa Maria della Purità edificata sotto Clemente VII.

colorito, e le figure sue erano molto grate nell'aspetto; et insomma egli si sforzò sempre d'imitare la maniera di Raffaello da Urbino: il che si vede anco nel medesimo Borgo, dirimpetto al palazzo del cardinale d'Ancona, in una facciata della casa che fabricò messer Giovanantonio Battiferro da Urbino il quale, per la stretta amicizia che ebbe con Raffaello, ebbe da lui il disegno di quella facciata». Mancini nel *Viaggio* non ci parla di quest'ultima facciata per Battiferro da Urbino, come invece aveva fatto un decennio prima Gaspare Celio quando scriveva, come ultima notizia riportata nelle sue *Memorie*, che «a mezzo Borgo nuovo è una facciata di chiaroscuro con una Venere, e alcuni fabri Stereope, e Bronte, è disegno di Sanzio»³²³ ma forse Mancini vi allude nel *Discorso* quando annota che «di chiaro oscuro dipinse Raffaello come si vedeva già in Borgo Nuovo incontro a S. Giacomo Scossacavallo»³²⁴. Accanto alla casa di Battiferro doveva poi esserci un'altra struttura, tra vicolo dell'Erba e l'arco della Purità originariamente graffita al suo esterno come ricorda Rossi sulle pagine dell'«Archivio Storico dell'Arte»³²⁵. Celio, che nella sua piccola guida non segue un vero e proprio itinerario per la città ma tenta di riunire le pitture su facciata del medesimo artefice, accenna inoltre, sulla stessa strada, alla presenza di due figure e «un'arme di chiaroscuro in Borgo nuovo»³²⁶ realizzate da Perin del Vaga. Mancini arriva poi alla chiesa di Santa Maria in Traspontina dove vede il graffito attribuito a Polidoro ma che sostiene invece essere di Francesco da Siena. Il luogo può far pensare a un riferimento al graffito tutt'oggi esistente di vicolo del Campanile 3 ma Gnoli non è della stessa idea. Nel suo meticoloso inventario sostiene invece che la facciata graffita di vicolo del Campanile sia da ritenersi quella che Vasari attribuisce a Virgilio Romano descrivendola come «di grafito con alcuni prigionieri, e molte altre opere belle» a mezzo Borgo Nuovo (cfr. scheda n. 6).

Sappiamo comunque, grazie al lavoro grafico di Maccari, che a vicolo del Campanile esistevano due facciate decorate: di una l'artista ci restituisce l'intera visione mentre dell'altra riproduce solo un fregio, forse appartenente a quella facciata citata da Celio «in Borgo nuovo che fa cantone per fianco alla chiesa della Madonna dei Carmelitani»³²⁷. Vasari torna a parlarci di Borgo Nuovo quando, nella vita di Polidoro e Maturino, fa un

³²³ CELIO, *Memoria...*cit., p.152.

³²⁴ MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...*cit., p. 311.

³²⁵ Cfr. ADAMO ROSSI, *Nuovi Documenti su Bramante*, in «Archivio Storico dell'Arte» I (1888), pp. 134-137.

³²⁶ CELIO, *Memoria...*cit., p. 146.

³²⁷ Ivi, p. 144.

seppur troppo breve accenno al fatto che i due «fecero in Borgo Nuovo una facciata di graffito». Si potrebbe però trattare di quella che vide anche Celio con alcune femmine, e dunque anche della decorazione che Mancini attribuisce a Polidoro accanto a vicolo della Purità nonostante Emma Zocca, che commenta Celio nell'edizione critica della *Memoria*, per la presenza di raffigurazioni femminili pensa sia più probabile associare questa facciata con una delle due Muse ricordate da Mancini e attribuite a Raffaello. Sicuramente al civico 62 esisteva un fregio riprodotto da Maccari (fig. 13) ma definire una sicura corrispondenza con una descrizione data da una fonte storica risulta ancora una volta molto difficile. Anche a Borgo Nuovo si conta quindi un numero copioso di facciate decorate.



Figura 13. Enrico Maccari, particolare della tavola che riproduce un fregio esistente a suo tempo a Borgo Nuovo, 62, da GIOVANNI IANNONI, ENRICO MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, Maccari, 1876, tav. 12.

A **Borgo Vecchio**, la sua parallela, anch'essa oggi scomparsa per far posto a via della Conciliazione, Celio vide una facciata con due «putti coloriti attorno a un'arma che sta a Borgo Vecchio incontro le carceri»³²⁸ di Baldassarre Peruzzi e anche Mancini nomina Baldassarre in merito a un'arma colorita (e potrebbe trattarsi della stessa) mentre solamente Celio ci parla di un'opera su facciata presente nella stessa via di Jacopo da

³²⁸ CELIO, *Memoria...cit.*, p. 148.

Ripada ritenendola una delle sue prime pitture. Rispetto alle altre strade del rione, Borgo Vecchio appare quella maggiormente povera di decorazioni all'esterno dei suoi edifici. Non si può dire lo stesso invece per **Borgo Santo Spirito** dove, all'altezza dell'ospedale – una delle opere più importanti lasciate alla città da Sisto IV -, Celio incontra due facciate decorate entrambe con motivi di putti, una che attribuisce a Francesco da Siena a graffito e l'altra, di chiaroscuro, a Polidoro. Nel *Discorso di pittura* Mancini parlerà di altri putti visibili incontro a Santo Spirito e di mano di Perin del Vaga. In questo caso si sofferma maggiormente rispetto al solito sulla scena rappresentata sostenendo che l'atteggiamento del putto fosse quello di imitare l'azione di un falegname – la casa apparteneva proprio a un maestro falegname – che egli ritiene “disonesta”³²⁹. Contro questa scena indecorosa Mancini tornerà anche subito dopo paragonandola con una facciata al vicolo di San Girolamo della Carità, dove, là sì, Taddeo Zuccaro «dipinse tutti gl'istrumenti [...] con honestà e decoro, non come fece Pierino a graffito di muro di legnami»³³⁰. Sulla stessa strada, ai numeri 74-77 è ancora visibile, unico esempio superstite nel rione insieme al quello di vicolo del Campanile, il graffito che doveva decorare gran parte di Palazzo dei Penitenzieri, che, quando sorse tra il 1484 e il 1490, apparteneva a Domenico della Rovere. Vasari scrive che sulla facciata del palazzo Pinturicchio aveva dipinto l'arme di Sisto IV³³¹. Infine, al vicolo del Colonnato ai numeri 29, 30 e 38, l'*Inventario* ricorda l'esistenza di case del primo Rinascimento con graffiti mai citati dalle fonti storiche.

³²⁹ Cfr. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...*cit., p. 310.

³³⁰ Ivi, p. 312.

³³¹ Domenico della Rovere «volle che tutto lo dipingesse esso Pinturicchio e che facesse nella facciata l'arme di papa Sisto, tenuta da due putti»: VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., II, p. 505.

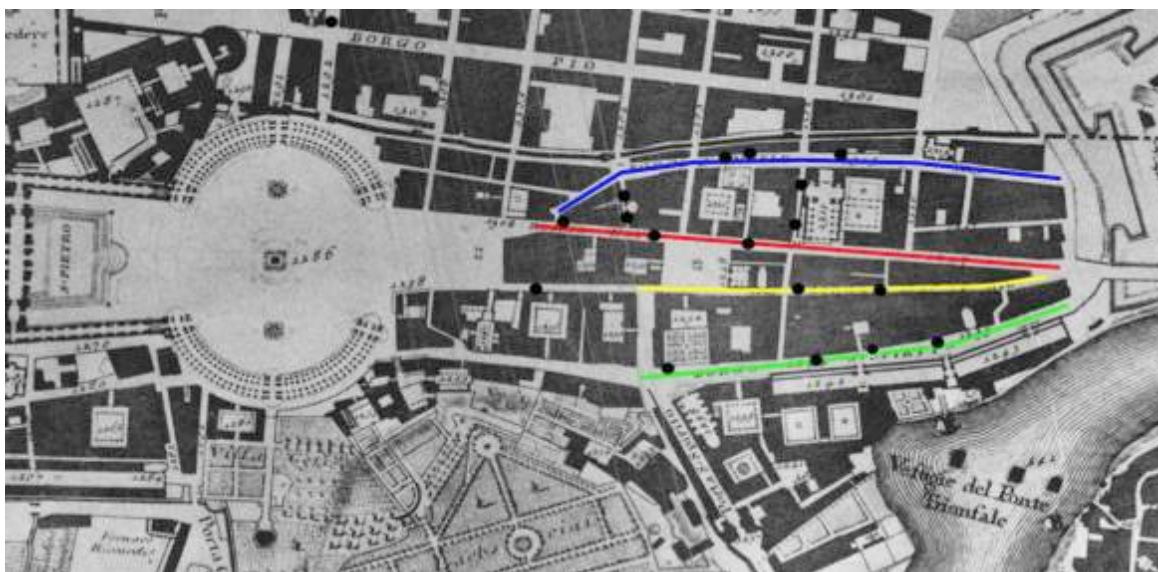


Figura 12. Localizzazione topografica delle facciate dipinte di Borgo (in nero) sulla pianta di Roma di Giovan Battista Nolli (particolare).

Dalla mappatura di Borgo emergono alcune caratteristiche del genere decorativo in merito alla sua disposizione sul territorio e anche dell'aspetto che le singole strade dovettero assumere con quell'ornamento.

A Borgo Santo Spirito erano presenti almeno quattro esterni decorati, dei quali però nulla oggi rimane. Tre sono le facciate dipinte dai grandi artisti dell'epoca ricordate dalle fonti: Polidoro da Caravaggio, menzionato per il suo chiaroscuro con dei putti «a piè dell'Hospitale, per andare alla mola»³³², altri putti, questa volta in un graffito di Francesco da Siena, sempre «incontro allo Spedale»³³³, cui si aggiunge il nome di Perin del Vaga collegato alla raffigurazione dello stesso soggetto per la casa di un falegname³³⁴. La figura del bambino alato tanto diffusa durante il Rinascimento aveva del resto tra le sue funzioni simboliche anche quella di accompagnare «l'uomo nel corso di tutta la vita»³³⁵, proteggerlo come anche fa una abitazione o uno stesso ospedale ed essendo un'iconografia legata al mondo classico ma insieme riutilizzata nel panorama cattolico poteva ben rispondere al gusto della cultura umanistica come anche alle esigenze ornamentali del centro della cristianità. Kristina Herrmann Fiore inoltre suggerisce che la componente letteraria per il tema del gioco dei putti era la raccolta di

³³² Ivi, p. 270.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, 1974, tr. it. Milano, Longanesi, 2015, p. 342.

filostrato *Eikones*³³⁶.

La dislocazione di facciate decorate con gli stessi motivi in una zona così limitata permette inoltre alcune osservazioni: il ripetersi di figure, in questo caso dei putti, rende evidente da un lato l'esistenza di modelli prestabiliti e riproducibili e, dall'altro, il carattere emulativo alla base del successo ma forse soprattutto della diffusione del genere. Una volta abbellita una delle casette quattrocentesche della zona con semplici brani decorativi legati al repertorio antiquario, anche gli altri residenti avevano evidentemente avvertito il bisogno di imitare tale soluzione ornamentale. La disposizione di queste abitazioni, spesso molto vicine tra loro, porta a confermare l'ipotesi, come anche la possibilità che si tendesse a considerare la strada, con i suoi palazzi, come fosse una corte in cui si ripetevano le stesse decorazioni ai vari lati di un edificio. Erano del resto gli stessi motivi che iniziavano a invadere anche gli spazi abitativi degli interni e dunque nulla impediva ai residenti di Borgo di concepire le loro dimore con grandi salotti anche all'esterno. Inoltre, i grandi nomi riportati potrebbero suggerire una committenza mista, fatta probabilmente di curiali come anche però – e ne abbiamo la prova – di artigiani, fattore questo che permette di avanzare e arricchire di nuovi contenuti l'ipotesi di un uso estensivo di cartoni che dunque rendevano più economica la realizzazione che diveniva così a uso di gran parte dei cittadini. Come visto anche nel capitolo precedente, erano molte le case appartenenti all'edilizia minore a essere decorate al loro esterno. Come hanno sostenuto anche Giacometti e Mauro, «l'uso di decorare le facciate non fu espressione esclusiva dell'edilizia monumentale. A Borgo infatti i prospetti dipinti di cui ci è giunta notizia, sono riferiti sia a piccoli edifici forse di origine medioevale, sia a prestigiosi complessi architettonici. L'ubicazione di questi ultimi sulle piazze e sui più importanti assi viari di collegamento tra la Basilica Vaticana e l'Urbe non sembra peraltro casuale»³³⁷.

Nel tratto di Borgo Vecchio, seguendo le fonti che sicuramente non sono esaustive ma che almeno ci raccontano seppur in parte la *Roma picta* dell'epoca, abbiamo invece contato tre facciate dipinte, tutte perdute tranne la decorazione superstite, sia pure

³³⁶ Cfr. HERRMANN FIORE, *La retorica romana...*cit., p. 276.

³³⁷ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...*cit., p. 110.

molto restaurata, del già ricordato Palazzo dei Penitenzieri. Anche in questo caso il riferimento va ad artisti importanti quali Ripanda e Peruzzi e nuovamente tornano le raffigurazioni dei putti uniti a un'arma araldica nel chiaroscuro di Baldassarre. A Borgo Sant'Angelo si trovano altri esempi: sia semplici motivi ornamentali a graffito che le decorazioni per il sontuoso palazzo costruito dal Cardinale Adriano da Corneto e oggi noto come Palazzo Torlonia, che pare fosse stato dipinto a chiaroscuro anche da Polidoro. Bisogna sempre ricordare che gran parte delle testimonianze della zona sono andate perdute non solo a causa del tempo e dell'incuria ma anche per la sistemazione dei Borghi del XX secolo che portarono alla cancellazione delle direttrici di Borgo Nuovo e Borgo Vecchio e con loro, insieme all'allora centrale piazza Scossacavalli, anche le casette e i palazzi che dovevano formarle. Un esempio custodito all'Archivio Storico Capitolino ricorda proprio la piccola abitazione di Borgo Sant'Angelo già citata con una decorazione a graffito da datare alla fine del XV secolo, fotografata prima della sua demolizione e a tutt'oggi inedita (fig. 14).



Figura 14. Casetta a Borgo Sant'Angelo 25 prima della demolizione. Fotografia. Roma, 'Archivio Storico Capitolino, Rip. X, tit. 17, classe 4, sott. 5, 1931, busta 221, fasc. 16.

Il Borgo Nuovo, asse costruito nel 1500, con le sue molte decorazioni esterne potrebbe

confermare l'espansione e il successo del genere dal primo Cinquecento e la volontà di trasformare le strade della nuova Roma in gallerie a cielo aperto. Qui si potevano nuovamente scorgere dei putti (purtroppo scomparsi insieme all'abitazione stessa), e qui doveva essere la famosa decorazione della casa di Giovan Antonio Battiferri da Urbino progettata, secondo Vasari, da Raffaello e condotta da Vincenzo Tamagni da San Gimignano, come anche l'edificio attiguo con le nove Muse, Apollo, e alcuni leoni. Non si sa chi influenzò chi, ma questo legame potrebbe nuovamente suggerire la nascita di una gara tra palazzi come anche la convivenza di semplici decorazioni a graffito con apparati maggiormente elaborati e successivi a opera dei grandi artisti del Rinascimento tra cui Polidoro, Perin del Vaga e Francesco da Siena.

Possiamo già trarre alcune conclusioni da questa breve carrellata di nomi, luoghi, tecniche e motivi su facciata che si andranno ad aggiungere a quelle finora individuate. Si può inizialmente ipotizzare una tipologia di rappresentazione abbastanza misurata che in parte sembra distanziarsi dalle narrazioni istoriate che ritroveremo a Ponte e Parione a esclusione delle grandi committenze. Una scelta probabilmente in linea con le politiche di decoro imposte per l'anticamera del Vaticano e con l'orientamento di «destinazione in senso diverso dal quartiere curiale, originariamente previsto dal piano nicolino, che comportava costruzioni più sobrie. In particolare potrebbe essersi avviata in questo periodo la sua riorganizzazione in senso rappresentativo»³³⁸ alla quale dovettero prendere parte anche le altre tipologie di decorazioni esterne.

In secondo luogo sembra che le decorazioni siano collocabili in due periodi diversi: una prima ondata di graffiti e semplici motivi figurativi, spesso taciuta dalle fonti storiche, per abbellire singole case e ornare i principali assi stradali e un secondo momento caratterizzato dalla produzione dei grandi artisti operanti a Roma dal secondo decennio del XVI secolo.

La gara tra palazzi e l'emulazione sembra sia alla base della diffusione e, in questi termini, il genere decorativo potrebbe, come suggerito da De Angelis D'Ossat e ribadito da Errico³³⁹, essersi trasformato con il tempo in una vera e propria moda: «Roma, tra la fine

³³⁸ SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento...*cit., vol. I, p. 169.

³³⁹ ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma* ...cit.

del Quattrocento ed i primi decenni del Cinquecento, adornò le sue vie con questi prospetti decorati o dipinti. Fu una vera e propria moda»³⁴⁰.

Resta comunque evidente, anche solo dall'osservazione della mappa che, nonostante l'esistenza di collegamenti trasversali, vicoli e vie minori o secondarie, la maggior parte delle decorazioni su facciata seguiva i flussi e le strade principali: in particolare le nuove direttrici urbane sistemate o costruite ex novo dai Pontefici tra XV e XVI secolo: gli edifici decorati «non erano infatti dislocati uniformemente su tutto il tessuto di Borgo. Le guide e le biografie degli artisti ricordano l'esistenza di un considerevole numero di facciate dipinte nell'isolato compreso tra Borgo Nuovo, Borgo Sant'Angelo fino ad arrivare allo slargo di piazza Scossacavalli [...]. Le facciate degli edifici prospicienti piazza Scossacavalli dovevano costituire un tripudio di storie ed immagini dipinte»³⁴¹.

2.2. PONTE, PARIONE, REGOLA, SANT'EUSTACHIO: IL QUARTIERE DEL RINASCIMENTO

Parallelamente alla sistemazione della nuova culla del cristianesimo, i Pontefici si occuparono anche di collegare questa porzione urbana con la città laica. Punto nevralgico del progetto unificatore di Nicolò V, come anche dell'assetto viario precedente, era il Canale di Ponte posto a continuazione dell'unico ponte esistente (degli Angeli) che aveva il compito di unire le «strutture portanti dell'organismo urbano nel corso del Quattrocento»³⁴² di Borgo e Ponte (fig. 15).

Dal Canale partivano i principali tracciati della città che collegavano i vari centri di Roma: i luoghi sacri, le zone dedicate alle attività commerciali e le aree di residenza e di aggregazione.

³⁴⁰ DE ANGELIS D'OSSAT, *Una casa graffita ...cit.*, p. 5.

³⁴¹ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...cit.*, p. 111.

³⁴² SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, p. 23.

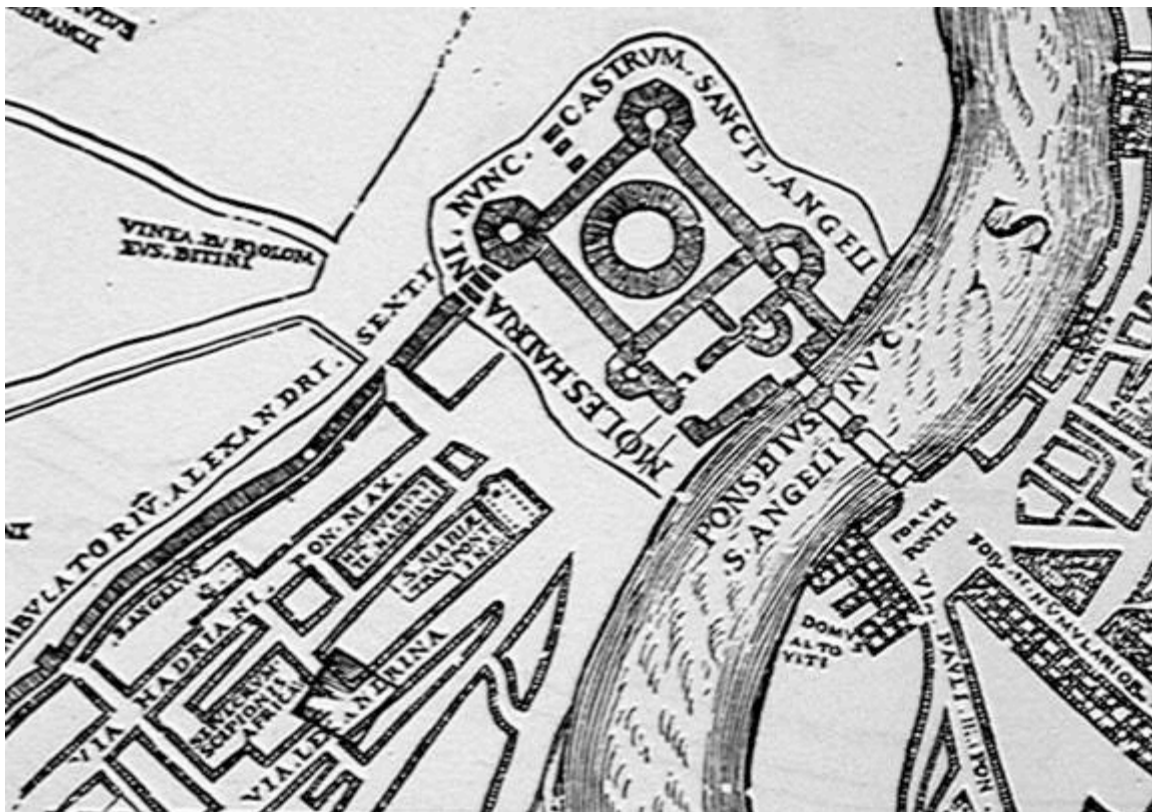


Figura 15. Ponte Sant'Angelo e Canale di Ponte dalla pianta di Roma di Leonardo Bufalini (1551). Particolare.

Le tre strade “maestre”, già esistenti al tempo di Niccolò V, ma per le quali il pontefice e successivamente Sisto IV avviarono un importante piano di risistemazione e qualificazione, erano le vie *Peregrinorum*, *Papalis* e *Recta*³⁴³ affiancate dalla nuova apertura di *Tor di Nona* voluta da papa Francesco Della Rovere e chiamata infatti Sistina.

³⁴³ Si segnala in merito la nota ordinanza dei Maestri di Strada del 1452 interamente volta al decoro e alla pulizia di tre vie che appaiono “esclusive” – la *Peregrinorum*, la *Papalis* e la *Recta* – e preminenti sugli altri collegamenti dell’urbe: un’attenzione che «esplicita un’idea di gerarchia delle vie cittadine» (MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano...cit.*, p. 21). Il pontefice quindi sembrava prediligere «un concetto di decoro. Una gerarchia di valore contro una gerarchia funzionale» (ibidem). Sull’Ordinanza in questione cfr. EMILIO RE, *Maestri di strade*, in “Archivio della Società Romana di Storia Patria” 43 (1920), pp. 15-102. Sul ruolo dei Maestri di strada e sulle loro funzioni durante il Rinascimento cfr. ORIETTA VERDI, *Da Ufficiali capitolini a commissari apostolici. I maestri delle strade e degli edifici di Roma tra XIII e XVI secolo*, in LUIGI SPEZZAFERRO, MARIA ELISA TITTONI, a cura di, *Il Campidoglio e Sisto V*, Roma, Carte Segrete, 1991, pp. 54-75; ORIETTA VERDI, *Maestri di edifici e di strade a Roma nel secolo XV. Fonti e problemi*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1997. Le ordinanze e i documenti sui Maestri di strada sono preziosi strumenti di ricerca e di comprensione dell’epoca in quanto, come scrive Tafuri, sono fondamentali «per l’esatta valutazione delle strategie pontificie» (TAFURI, *Ricerca del Rinascimento...cit.*, p. 40).

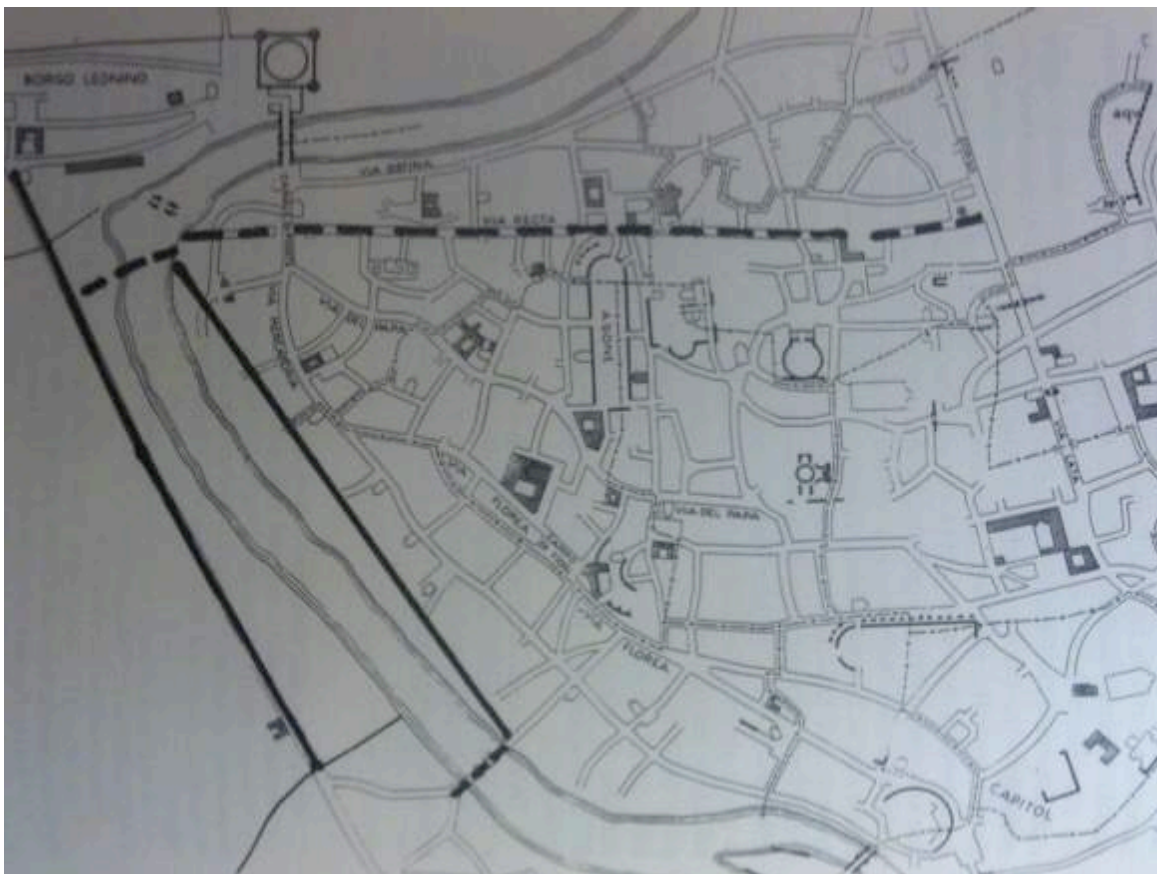


Figura 16. I percorsi della vie Mercatoria (parte della via Peregrinorum), Papalis, Recta e Sistina nella ricostruzione di Roma della seconda metà del Quattrocento di Torgil Magnuson. Da GÜNTHER, *La nascita di Roma moderna...*cit., p. 386.

Nella ricostruzione di Torgil Magnuson (fig. 16) le principali strade del centro quattrocentesco della città risultano essere le vie Mercatoria, Papalis, Recta e Sistina. Come scrive Simoncini, il termine “via”, nel Quattrocento, si riferisce ai «percorsi principali [...] generalmente composti di più strade»³⁴⁴ e, infatti, queste tre strade corrispondono, a grandi linee, alle attuali Banchi Vecchi, Pellegrino e Monserrato la prima, Banchi nuovi e Governo vecchio la seconda e a via dei Coronari la terza. Dei veri e propri percorsi che, partendo dal medesimo punto, attraversavano il vecchio quartiere del Rinascimento nei suoi rioni: il centro vitale di Roma, la città dei banchieri, degli artigiani e dei mercanti (fig. 17).

³⁴⁴ Ivi, p. 11.

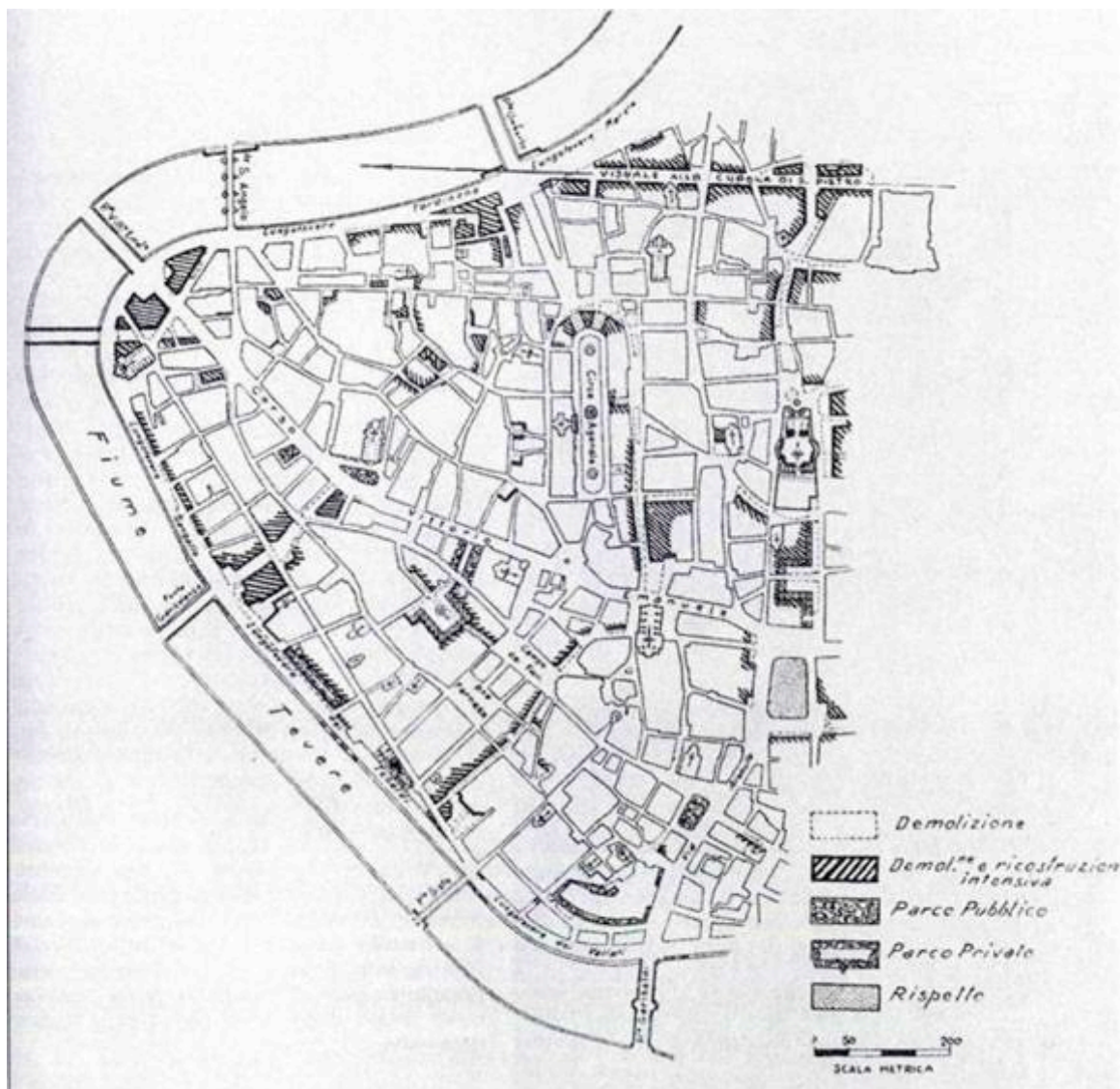


Figura 17. Planimetria del Quartiere del Rinascimento allegata al piano regolatore di Roma del 1931.

Parte del lungo tracciato della via *Peregrinorum*, così chiamata perché percorsa dai pellegrini diretti da San Pietro a San Paolo, era occupato da un'altra strada, la via *Mercatoria*. Il tracciato, che univa Campo dei Fiori a Ponte Sant'Angelo, con Sisto IV aveva acquisito grande importanza. Essa si estendeva dalle attuali via del Pellegrino a via dei Giubbonari, zona di residenza delle legioni straniere e delle attività commerciali, e passava per Campo de' Fiori che, a quel tempo, era il «centro vitale della città»³⁴⁵ grazie al suo importante mercato. Come del resto suggerisce la sua stessa denominazione, via

³⁴⁵ BARBALARGA, CHERUBINI, CURCIO, ESPOSITO, MODIGLIANI, PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino...cit.*, p. 730. Cfr. anche SIMONETTA VALTIERI, *La zona di Campo de' Fiori prima e dopo gli interventi di Sisto IV*, in "L'architettura. Venezia" 30 (1984), pp. 648-660.

Mercatoria seguiva un vero e proprio percorso tra le aree commerciali di Roma spingendosi fino ai rioni di Parione, Sant'Angelo e Regola³⁴⁶: una strada dalla massima centralità dunque tanto che nella pianta di Roma di Del Massaio del 1469 ca. la via appare come unica direttrice stradale presente in città (fig. 18).



Figura 15. Pianta di Roma di Del Massaio. 1469 ca.

³⁴⁶ Cfr., tra gli altri testi già ampiamente riportati riguardanti la topografia e l'urbanistica di Roma tra Quattro e Cinquecento, anche LUCIANO PALERMO, *Sviluppo economico e organizzazione degli spazi urbani a Roma nel primo Rinascimento*, in ALBERTO GROHMANN, a cura di, *Spazio urbano e organizzazione economica nell'Europa medievale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 413-435.

La via *Papalis* seguiva i tradizionali percorsi del pontefice durante le festività e le cerimonie religiose. Conduceva, infatti, fino alla basilica di San Giovanni in Laterano passando per il Canale di Ponte, per via del Governo Vecchio, per Largo Argentina, per il Campidoglio e il Colosseo. Si spingeva dunque al rione Parione e oltre. Non si seguiva sempre lo stesso percorso ma, nonostante alcune deviazioni, i pontefici sceglievano sempre di usare i percorsi mercantili «per scopi cerimoniali e rappresentativi della propria signoria sulla città»³⁴⁷.

La via *Recta*, attuale via dei Coronari, ripercorreva un'antica strada romana ma fu riaperta solo con Sisto IV nel 1475 in occasione del Giubileo. Si tratta della prima via dritta della città che garantiva ai pellegrini un accesso diretto al Vaticano. Era inoltre il percorso più lungo dato che attraversava i rioni di Ponte e di Campo Marzio tramite la via delle Coppelle, del Collegio Capranica e di Colonna. L'ultimo tratto della strada fino a via Panico, veniva chiamato “imago Ponte” ed è d'obbligo ricordarlo visto che, spesso, nelle descrizioni delle strade in cui si potevano ammirare le facciate dipinte, Vasari usava indicazioni quali «nella via che cammina all'immagine di Ponte» oppure «fece poi un'altra facciata di quella casa stessa dove è l'immagine che si dice di Ponte»³⁴⁸.

A concludere la lista delle vie più utilizzate nella Roma tra Quattrocento e Cinquecento è la via di Tordinona o *Sistina di Ponte* nel cui lungo percorso era inclusa via Monte Brianzo, ornata come vedremo da molte facciate dipinte. La traiettoria sistina oggi è fortemente alterata e ristretta per la sua vicinanza al Tevere e, dunque, per i lavori che si resero necessari dopo le moltissime esondazioni del fiume nel 1888. Anche qui, proprio per questo motivo, le tracce superstiti risultano assai poche.

³⁴⁷ MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano...cit.*, p. 94.

³⁴⁸ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 224. Si tratta di uno dei molti esempi che attestano i problemi metodologici riscontrati in questa fase di studio volta all'individuazione topografica in una città ormai in gran parte scomparsa.

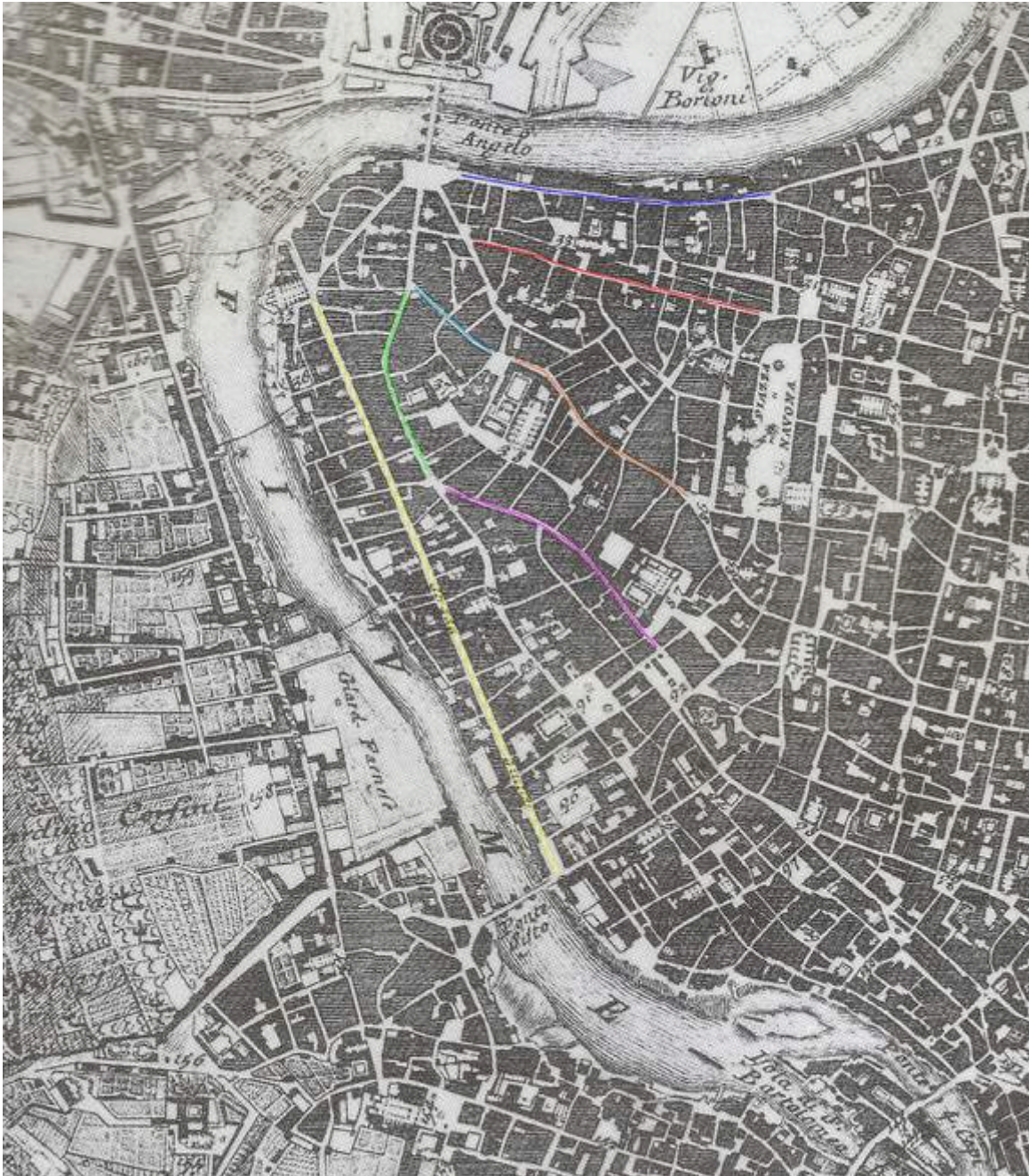


Figura 19. Pianta di Roma di Nolli. Particolare dei rioni Ponte e parte di Parione. Sono state evidenziate le principali vie di comunicazione rinascimentali: in giallo via Giulia, in viola via del Pellegrino, in verde via dei Banchi Vecchi, in blu via dei Banchi Nuovi, in arancione via del Governo Vecchio, in rosso via dei Coronari e in blu via di Tor di Nona.

Tutte queste strade nominate brevemente costituivano il Quartiere del Rinascimento nei suoi rioni di Ponte e Parione ma anche di Sant'Eustachio e Regola: «i Rioni di Ponte, Parione, Sant'Eustachio, presentavano brillanti gallerie che dilagavano nelle vie

circostanti»³⁴⁹. Nel solo rione Ponte «gli antichi autori ricordano circa ottanta facciate»³⁵⁰ scrive Cecilia Pericoli Ridolfini dopo il suo lungo studio per la mostra del 1960. Come già ricordato, il rione era un crocevia e il principale centro dedicato agli affari, ai commerci e all'artigianato. Lo stesso può dirsi per il limitrofo rione Parione, «punto di incontro e di fusione delle varie componenti della città»³⁵¹ in cui «la maggior parte dei *forenses* residenti [...] (circa il 70%) risulta originaria delle più diverse regioni italiane: al primo posto troviamo i lombardi [...] a cui fanno seguito i toscani per lo più fiorentini»³⁵². Vi posero la propria residenza anche gli ambasciatori e molti cardinali e la presenza degli stranieri giustificava il gran numero di alberghi e locande esistenti nella zona. La creazione del mercato di Piazza Navona, voluto da Sisto IV nel 1477, fu causa ma anche effetto di un'ulteriore trasformazione edilizia e dell'incremento della popolazione: «nasce così il terzo polo urbano»³⁵³.

Non bisogna poi dimenticare in questo elenco l'utopia urbanistica³⁵⁴ di via Giulia, notissima impresa architettonica di Giulio II e Bramante che diede ai pellegrini provenienti da Trastevere e diretti al Vaticano un nuovo splendido percorso anch'esso abbellito dalle decorazioni dei suoi prospetti come mostra la successiva mappa (fig. 20). Anche nel rione Sant'Eustacchio, «sebbene in misura minore rispetto ad altri come il V (Ponte) e il VI (Parione)» - nota Cecilia Pericoli Ridolfini questa volta alle prese con la guida rionale del 1977 -, era diffuso «l'uso di decorare le facciate degli edifici a graffito e a monocromo»³⁵⁵.

³⁴⁹ CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...*cit., 49.

³⁵⁰ PERICOLI RIDOLFINI, *La mostra delle case romane...*cit., p. 1.

³⁵¹ BARBALARGA, CHERUBINI, CURCIO, ESPOSITO, MODIGLIANI, PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino ...*cit., p. 644.

³⁵² Ivi, p. 655.

³⁵³ LUCIANA BASCIÀ, PAOLO CARLOTTI, GIAN LUIGI MAFFEI, *La casa romana: nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Firenze, Alinea, 2000, p. 60.

³⁵⁴ Cfr. LUIGI SALERNO, LUIGI SPEZZAFERRO, MANFREDO TAFURI, *Via Giulia, una utopia del 500*, Roma, Aristide Staderini, 1973.

³⁵⁵ CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Guide rionali di Roma, Rione VIII. S. Eustachio*, vol. I, Roma, Palombi, 1977, p. 7.



Figura 20. Localizzazione topografica delle facciate dipinte del rione Ponte (in nero) sulla pianta di Roma di Giovan Battista Nolli (particolare).

Dopo aver visto sommariamente le principali caratterizzazioni dei rioni costituenti il quartiere del Rinascimento, si ripercorreranno una a una le individuazioni topografiche delle facciate dipinte nelle diverse ma collegate aree della città “storica”. Per quanto riguarda l’analisi del rione Ponte si tenterà di far luce su ulteriori caratteri del fenomeno che in parte confermano quanto suggerito altrove: anche qui si nota infatti una maggiore concentrazione di facciate dipinte in alcune strade, in particolar modo via dei Banchi Vecchi, via Giulia, via dei Coronari ma anche Tor di Nona e il suo ultimo tratto, corrispondente a Monte Brianzo che verranno ora ripercorse.

Via dei Banchi Vecchi formava il primo tratto della via *Peregrinorum* ed era parallela a via Giulia. Divisa in due parti, la Chiavica di Santa Lucia, all’altezza della chiesa omonima, e la Cancelleria vecchia, doveva essere per la ricchezza delle facciate un vero e proprio museo all’aperto. A lavorare sulle facciate di questa via, strada di passaggio ma anche d’abitazione e sede della Zecca fino al suo trasferimento su Banchi Nuovi nel 1505 che ne originò il nome, troviamo molti importanti artisti dell’epoca: Giovanni da Lione e Raffaello del Colle – allievi di Giulio Romano – con la loro arma di Clemente VII dipinta

vicino alla Zecca, Perin del Vaga nel cortile e nella loggia dei Fugger (i grandi mercanti tedeschi), Peruzzi e l'arma di Leone X oggi perduta ricordata sia da Vasari che da Celio e Taddeo Zuccari al palazzo Sforza. Anche Polidoro e Maturino vi lavorarono e Vasari narra di una facciata bellissima su questa via con delle fanciulle che passano il Tevere (cosa che effettivamente faceva la maggior parte delle persone che transitavano per Banchi Vecchi). Accanto ai nomi dei grandi artisti chiamati a celebrare le casate dei Pontefici piuttosto che l'aspetto della casa con belle pitture e fregi ornamentali, troviamo anche molte casette minori con semplici motivi a graffito. Le armi dei pontefici medicei, ricordate dalle fonti in questa strada come parti integranti delle decorazioni sui prospetti, fanno pensare non solo a una maggiore concentrazione di facciate dipinte dalla metà del secondo decennio del secolo ma anche a una dimensione cerimoniale almeno per il tratto principale della via. Viene infatti ricordata anche una decorazione a sfondo sacro con David opera di Giovanni de' Vecchi³⁵⁶.

Ancora oggi si può inoltre notare una minuscola traccia dei graffiti a bugnato che dovevano ornare interamente il prospetto al civico 15 e ancora altre decorazioni oggi totalmente scomparse ai numeri 89-90 e 96 rescii noti grazie al lavoro grafico di Maccari (fig. 21).



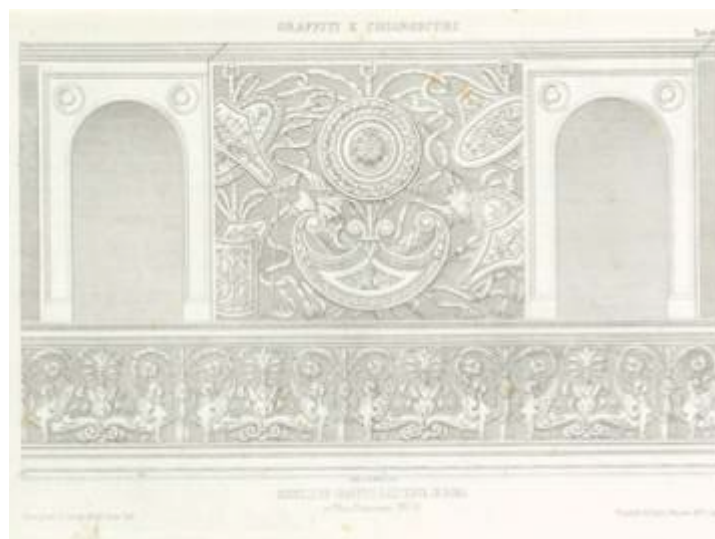
Figura 21. Enrico Maccari, Riproduzione di un fregio esistente in Roma di via dei Banchi Vecchi, 96. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...*cit., tav. 12.

³⁵⁶ Cfr. BAGLIONE, *Le vite de' pittori...*cit., p. 128.

Via dei Coronari era una vera e propria strada dedicata all'artigianato ma anche al pellegrinaggio e al mercato da questo indotto. Grazie alla presenza massiccia di venditori di corone e “paternostri” e ai dipinti su facciata la via era un luogo di esposizione e di vendita della merce sacra e di arte oltre che un corso. Qui molto realizzarono Polidoro, Maturino e Peruzzi anche se, ancora una volta, non ci è dato di poter vedere gli esiti della loro espressione e nemmeno le fonti aiutano portando anche l'attento Gnoli a dare segni di confusione: «Mancini [...] ricorda ai Coronari varie facciate dipinte di Polidoro e del Peruzzi [...] ma le monche indicazioni del Mancini non permettono di individuarle»³⁵⁷, scrive. L'unica sicurezza rimane dunque l'alto numero di dipinti su facciata in questa via testimoniato dal continuo rimando al luogo da parte delle fonti come anche dalla preziosa opera di Maccari in cui riproduce due graffiti che dovevano trovarsi ai numeri 148 e 61: non sorprende che oggi sono tutti perduti visto che già Maccari scriveva nella didascalia di quest'ultima la parola “avanzi” (fig. 22).

Figura 22. Enrico Maccari, Avanzi di un graffito esistente in Roma di via dei Coronari 62. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...*cit., tav. 45.

Via dei Banchi Nuovi, invece, sembra essere stata meno coinvolta dal genere decorativo e una possibile motivazione potrebbe derivare dal suo uso più marcatamente “ecclesiastico”. Era infatti parte della via *Papalis*, la via pontificia dove transitavano i cortei e dove si



³⁵⁷ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 31.

tenne anche l'incoronazione di Leone X. Qui infatti si ricordano due dei pochi dipinti su facciata a sfondo sacro come quello della Casa Epifani a via dei Chiavari con la raffigurazione dei Magi, e quelli di Palazzo Massimo nella piazza omonima dietro a Piazza Navona coincidente con il rione Parione³⁵⁸, attribuita alla bottega di Daniele da Volterra (cfr. scheda n. 9). Al numero civico 15-16 (e si vuole far notare che purtroppo solo pochissime volte si è potuta individuare la corrispondenza tra descrizioni delle fonti e le effettive coordinate geografiche) rimangono visibili alcune tracce di graffito (probabilmente riprese e rimaneggiate nel corso del restauro del 1906), mentre tra le finestre dovevano esservi alcuni riquadri figurativi e una Madonna con Bambino.

A **via Giulia** lavorarono su facciata Polidoro, Livio Agresti in due occasioni, Giacomo Rocca, Gasparino. Anche Pirro Ligorio probabilmente prese parte all'abbellimento della via di recente fondazione ma purtroppo nulla di tutto ciò rimane. Si intravedono ancora solamente i graffiti che decoravano entrambe le facciate del civico 82 che Mancini attribuisce a Gasparino e che Apollonj ricorda come una casa di Giulio II³⁵⁹.

Di fronte alla mancanza di fonti certe o di esempi in situ si riesce almeno a notare il fatto che la maggior parte di graffiti e chiaroscuri si concentravano verso la chiesa dei Fiorentini, una prova in più rispetto alla forte influenza che la comunità di banchieri e mercanti esercitarono sulla creazione e sul successo del fenomeno. Un altro dato che appare invece dalla stessa natura degli edifici che formavano la strada è che le decorazioni dovettero adattarsi anche a scale di edifici più grandi di più prossima costruzione.

Nonostante la coincidenza con gli assi stradali più importanti della Roma del Cinquecento, a Ponte, come anche nel rione Parione, la disposizione dei dipinti su facciata sembra seguire un andamento maggiormente casuale (fig. 23) rispetto al rione Borgo nonostante anche qui si riscontri una certa convergenza tra facciate dipinte e vie focali.

³⁵⁸ Si vuole ricordare che queste delimitazioni spaziali sono moderne e in particolar modo risalgono al 1743 per decreto di Benedetto XIV e successivamente ripresi dal Comune di Roma nel 1921 quando si stabilirono i confini dei rioni.

³⁵⁹ Cfr. BRUNO MARIA APOLLONI, *Fabbriche civili nel quartiere del Rinascimento in Roma*, 1937, s.p.

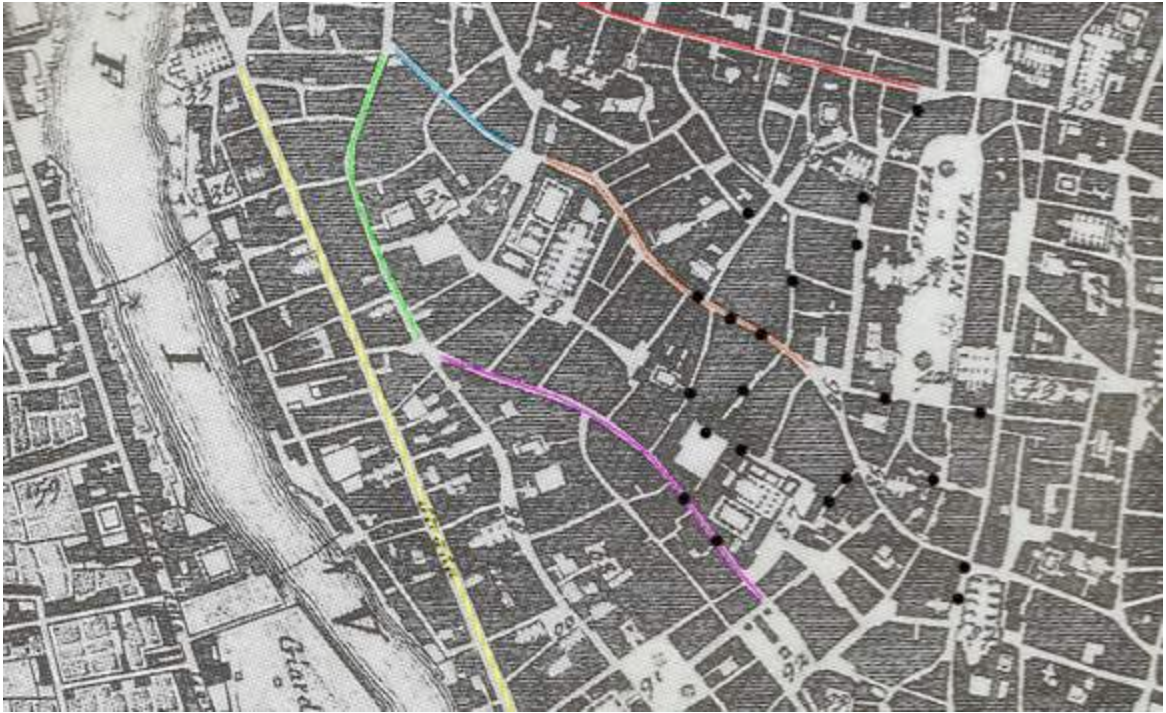


Figura 23. Localizzazione topografica delle facciate dipinte del rione Parione (in nero) sulla pianta di Roma di Giovan Battista Nolli.

Una caratteristica che fa pensare, per entrambe le zone, a una forte volontà di singoli committenti e proprietari. Tuttavia, la necessità di decoro e il pensiero alla città non manca in questa iniziativa privata che spesso, infatti, si identifica anche con un interesse generale al decoro e all'arredamento degli assi stradali portanti. Ad esempio, un documento del 1503 ci rivela che Mario Millini aveva costruito la sua dimora non solamente per mostrare il proprio prestigio ma anche per l'*ornamentum* e il *decus* di Roma³⁶⁰.

Artigiani³⁶¹, commercianti, banchieri, moltissimi stranieri, curiali e ambasciatori coloro i quali dunque dovevano farsi riconoscere in termini di prestigio e di ricchezza nella nuova città: questa doveva essere la conformazione sociale della zona.

Via del Pellegrino accoglieva botteghe di orafi, argentieri e medaglisti e per questo per un periodo fu detta via degli Orefici. Era inoltre, come suggerisce la nomenclatura attuale, usata dai molti pellegrini che giungevano in città. In questa strada che conduceva a Campo

³⁶⁰ Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini*, Uff. 4, vol. 6, c. 305.

³⁶¹ Si vuole ricordare che nel solo rione Parione ancora oggi la nomenclatura delle strade evoca quegli antichi mestieri: via dei Leutari, dei Librai, via dei Cappellari, dei Giubbonari, dei Chiavari o via dei Baullari sono ancora i nomi delle strade che compongono parte del quartiere del Rinascimento.

de Fiori, il mercato della città e quindi luogo altamente frequentato, due erano le case, e fortunatamente vi sono tutt'ora perché restaurate nel 1936, ricordate da Mancini nel *Viaggio per Roma* ma anche da Celio e da Baglione entrambe affrescate (cfr. scheda n. 8). Denominata precedentemente via Florea o Florida, fu una delle strade aperte da Sisto IV (1483) e successivamente ampliata sotto Alessandro VI nel 1497.

Via del Governo Vecchio, prosecuzione dei Banchi Nuovi nella direzione verso Pasquino e verso i due mercati di Campo dei Fiori e di Piazza Navona era parte della via Papalis e dunque percorsa dai pontefici durante la cavalcata del *Possesso* di San Giovanni in Laterano. A lavorare sulle impalcature poste in questa via troviamo Vincenzo da San Gimignano e Pellegrino Pellegrini (Tibaldi). Le restanti facciate dipinte erano invece inserite in strade minori o secondarie come è il caso della sopravvissuta facciata graffita di vicolo del Governo Vecchio illustre testimone dell'aspetto delle case graffite e dunque delle strade durante il Rinascimento (cfr. scheda n. 2).

Anche a **Sant'Eustachio** troviamo a lavorare i grandi artisti del tempo in più parti del rione. Gaspare Celio, nell'ultimo paragrafo delle sue *Memorie* dedicato alle *Pitture sopra le facciate delle case di Roma*, inizia proprio citando due prospetti decorati del rione: «la pittura della facciata della casa incontro a Sant'Eustachio, con le azioni di detto santo, è di Federico Zuccari, è colorita a fresco. La facciata di chiaroscuro sopra le botteghe di essa piazza, di Polidoro da Caravaggio»³⁶². La prima è quella descritta anche da Vasari, da Baglione e da Mancini, il quale parla di Federico Zuccari «quando era giovinetto» (ventotto anni secondo Vasari) e ancora in situ grazie ai molti restauri e di cui si parlerà più avanti. Si vuole però intanto ricordare che si tratta di una delle poche decorazioni su facciata di quegli anni a sfondo sacro e che in questo caso abbiamo, grazie a Vasari, anche il nome dell'originario proprietario della casa: Tizio da Spoleto, maestro di camera di Alessandro Farnese, il futuro papa Paolo III. È inoltre databile al 1560 data la presenza dello stemma di Pio IV Medici, salito al soglio pontificio nel 1560 e per il quale Federico, a fianco del più grande e noto fratello, lavorò nel Casino creandovi una delle sue prime opere.

³⁶² CELIO, *Memorie...cit.*, p. 143.

La seconda, invece, sembra sia quella descritta da Vasari quando, nella vita di Polidoro e Maturino indica «alla piazza della Dogana, allato a S. Eustachio, una facciata di battaglie». Anche Mancini, arrivato nel rione alla fine del suo *Viaggio*, parla di dogana ma accennando solo al nome di Maturino. Partendo da queste fonti storiche e dalle biografie degli artisti ma soprattutto da un disegno di Polidoro della Biblioteca di Torino, De Angelis d'Ossat fu il primo a tentare di definire un collegamento con una casa del luogo che doveva ai tempi accogliere quella decorazione e, insieme, a trovare una sua fonte iconografica³⁶³. La casa individuata dallo studioso nel 1957 si trova a piazza dei Caprettari ai numeri 78 e 79: era ed è priva di decorazioni ma, seguendo le indicazioni geografiche delle fonti, osservando la struttura architettonica del palazzo e basandosi sull'indicazione vasariana riguardo a “una facciata di battaglie” – aspetto che in realtà corrisponde solo in parte alla fonte iconografica scelta -, si sentì sicuro di pubblicare il disegno di Torino come preparatorio per questa facciata (fig. 24) datando la decorazione a «qualche tempo prima de celebre Sacco»³⁶⁴.



Figura 24. Polidoro da Caravaggio, disegno preparatorio per una facciata di Roma, Torino, Biblioteca Reale e il palazzo a piazza dei Caprettari, 78-79 associato da D'Ossat al disegno ritrovato.

³⁶³ DE ANGELIS D'OSSAT, *Una facciata di battaglie...cit.*

³⁶⁴ Ivi, p. 32.

Nell'altra bella piazza del rione, San Luigi dei Francesi, le fonti ricordano la presenza di altre due facciate dipinte. La prima era, secondo Vasari, opera di Vincenzo da San Gimignano e, descrivendola abbastanza dettagliatamente, l'aretino ci fa pensare a una decorazione complessa, ricca e anche molto bella in cui, tra il resto, ritorna anche una scena di battaglia: «fece il medesimo Vincenzio, in su la piazza di San Luigi de' Franzesi in Roma, in una facciata moltissime storie: la morte di Cesare et un trionfo della Giustizia, et in un fregio una battaglia di cavalli fieramente e con molta diligenza condotti; et in questa opera, vicino al tetto, fra le finestre fece alcune Virtù molto ben lavorate». Anche in questo caso l'opera non è sopravvissuta al tempo e, come spesso accade, l'individuazione della facciata in merito appare assai complicata. Lo stesso vale per l'altra decorazione esterna ricordata nella piazza, in questo caso da Mancini, che qui vide un prospetto a chiaroscuro di Maturino: si tratta del secondo prospetto del rione che l'archiatra pontificio attribuisce esclusivamente al fiorentino.

Altri esempi inseriti in piazze o slarghi fanno capire una prima caratterizzazione delle disposizioni delle facciate dipinte a Sant'Eustacchio. A Piazza Madama operarono infatti sia Polidoro da Caravaggio e Maturino («una faccia coi trionfi di Paulo Emilio et infinite altre storie romane»³⁶⁵ tra cui anche, seguendo Celio, le Sabine), che Francesco Nappi³⁶⁶ il quale, secondo la testimonianza di Baglione, sulla facciata vecchia del palazzo di Madama aveva affrescato due putti «assai buoni»³⁶⁷, e qui troviamo anche, sempre seguendo Baglione, un'opera esterna di Giuseppe Cesari. Il Cavalier d'Arpino, tra i suoi primissimi lavori romani, lavorò anche alle facciate urbiche: racconta Baglione che «esercitandosi, come anche ritraendo dalle facciate, e dalle altre cose più principali di Roma in età di 13 anni in circa fece anch'egli una facciata di casa posta a man dritta tra le piazze Madama e Navona ove fu colorita la fortuna a giacere con una figura in piedi, che teneva una spada in mano, con altre figure di chiaro scuro»³⁶⁸.

Non solo le piazze però ma anche le vie si presentavano dipinte al passante. Si è tramandata la memoria di graffiti sulla casa di inizio XVI secolo a via del Sudario 44

³⁶⁵ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., III, p. 227.

³⁶⁶ Il pittore milanese arrivato a Roma nell'ultimo decennio del XVI secolo è ricordato da Baglione come decoratore di facciate romane solo in questo caso anche se, si vuole ricordare, dipinse un fregio nel cortile della casa crivelli ai Cappellari.

³⁶⁷ BAGLIONE, *Le vite de' pittori...*cit., p. 310.

³⁶⁸ Ivi, p. 367.

appartenuta a Giovanni Burkardt, vescovo creato da Alessandro VI. Di ignoto autore era poi la decorazione anch'essa scomparsa del palazzo Orsini di via del Monterone come anche quella ricordata da Gnoli a via del Melone 21. Gnoli attesta altresì alcuni graffiti esistenti a vicolo della Vaccarella e quello a vicolo degli Spagnoli 39, peraltro riprodotto anche da Maccari.

Anche le facciate dipinte del rione Regola sono pressochè andate tutte perse. Lo dice lo stesso Pietrangeli all'inizio della sua guida rionale: «delle case rinascimentali i recenti lavori urbanistici hanno fatto strage; a malapena si sono conservate quelle dipinte di via dei Giubbonari, di via dei Pettinari e di via S. Salvatore in Campo»³⁶⁹. I graffiti posti a decorare una casetta di vicolo della Barchetta, infatti, sono stati demoliti insieme all'abitazione nel 1910, giusto in tempo per essere riprodotta dell'Associazione Artistica fra i cultori d'architettura e pubblicata nell'*Inventario* (fig. 25).

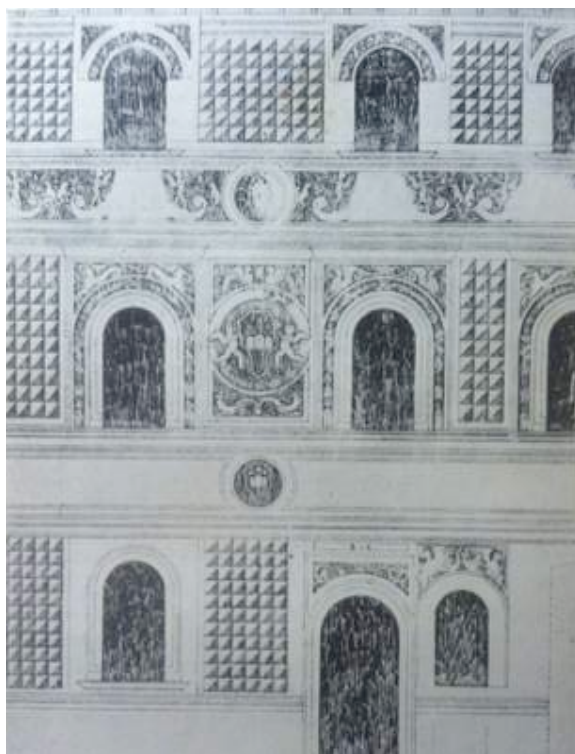


Figura 25. Rilievo dell'Associazione Artistica tra i Cultori d'Architettura, Casa di via della Barchetta demolita nel 1910. Da *Inventario dei Monumenti...*cit., fig. 40.

³⁶⁹ CARLO PIETRANGELI, a cura di, *Guide rionali di Roma. Rione VII – Regola*, Roma, Palombi, 1971, I parte, p. 8

Nonostante le gravi perdite la guida rionale non dimentica di segnalare lungo gli itinerari proposti esempi superstiti del genere: quelli di via Capo di Ferro 12, dove qua e là si possono ancora scorgere piccolissimi e pallidi brani a graffito, nonostante nell'*Inventario dei Monumenti* di Roma si legga che «la casa ha subito manomissioni in epoche posteriori»³⁷⁰. Sulla stessa importante strada del rione, oltre ai cortili e ai giardini decorati – che in questa sede, come specificato nell'introduzione, non interessano – era il notissimo prospetto di Palazzo Ricci affrescato da Polidoro e Maturino con le storie di Muzio Scevola, Orazio Coclido e il Ratto delle Sabine cui scrivono Vasari, Mancini e anche Celio. Alla fine della via verso piazza Farnese, all'altezza dunque della chiesa di San Girolamo, esisteva sicuramente una facciata di Zuccari solo accennata da Vasari e forse era la stessa cui si riferiva Mancini in due occasioni.

Due case dipinte esistevano anche a piazza Farnese, una delle quali di mano di Polidoro e Maturino per la famiglia di mercanti fiorentini Cepperelli mentre vicolo del Gallo, percorso sostituito successivamente da via dei Baulari, è ricordato come supporto, forse in due casi, per l'esibizione pittorica dello stemma di Paolo III.

Un'altra facciata decorata in quel periodo è associata al pontefice Paolo III: Vasari, nella vita del suo grande amico Francesco Salviati, sostiene che «essendo morto Papa Clemente Settimo e creato Paulo Terzo, fece dipignere messer Bindo Altoviti, nella facciata della sua casa in ponte Sant'Agnolo, da Francesco l'arme di detto nuovo Pontefice, con alcune figure grandi et ignude, che piacquero infinitamente»³⁷¹.

Uno dei vicoli che collegavano via Monserrato e via dei Cappellari accoglieva il palazzo dei Nobili che Mancini attribuisce a Polidoro anche se dal Vasari non abbiamo alcuna notizia in merito. A via dei Cappellari n. 61-62 la facciata, che Gnoli descriveva come «ornata da semplici graffiti geometrici, della fine del XV secolo»³⁷² e che invece poco più di venti anni dopo Cecilia Pericoli Ridolfini trovò senza più tracce decorative, ha riacquisito oggi il suo antico aspetto grazie a un recente restauro. Gnoli dovette vedere sulla stessa via alcune tracce superstiti di una decorazione a finti mattoni al n. 129-130 che Cecilia Pericoli Ridolfini non riporta neanche e che oggi, ai nostri occhi, si presenta

³⁷⁰ *Inventario dei monumenti...*cit., p. 158.

³⁷¹ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., IV, p. 194.

³⁷² GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 28.

completamente rintonacata da un forte color rosso. Esistevano poi altri graffiti ai numeri 79-80 di via dei Pettinari. Si vuole concludere il breve racconto delle facciate decorate del rione Regola con due facciate affrescate ancora visibili: una a via dei Giubbonari 46-47, attribuita a Baldassarre Peruzzi, e l'altra a San Salvatore in Campo di cui abbiamo alcune riproduzioni e notizie sulla committenza (vedi scheda n. 11) ma nessun dato sul suo artefice.

3.2.3. CAMPO MARZIO. IL MOMENTO DI LEONE X

Mentre Niccolò V aveva provato a spostare il centro della città intorno al Vaticano, Paolo II si era interessato all'area di Piazza Venezia (sua residenza) e dunque si occupò di sistemare Via Lata, l'attuale via del Corso, collegamento tra la piazza e l'ingresso alla città per chi veniva da Nord. L'arrivo a Roma da nord mantenne per secoli lo stesso passaggio obbligato. Porta del Popolo era l'ingresso della città durante il Rinascimento³⁷³ accogliendo anche i grandi personaggi del tempo e via Lata aveva la funzione di collegarla alla città storica. Leone X aprì successivamente un asse stradale a collegare anche il Vaticano a questa zona (fig. 26). Da qui, seguendo via Leonina, l'attuale via Ripetta, si giungeva nel rione Ponte e nell'area vaticana ripercorrendo anche parte dell'antico tratto sistino di Ponte³⁷⁴.

³⁷³ Ci si riferisce alla visita nell'urbe dell'imperatore Federico III d'Asburgo del 1473 già menzionata in precedenza. Questa funzione sopravvisse per se secoli: da De Montaigne, che scrive il suo diario nel 1580, a Stendhal, nel 1817, l'ingresso era sempre lo stesso, Porta del Popolo. Goethe scrive che «solo quando passai sotto Porta del Popolo seppi per certo che Roma era mia», mentre in Stendhal troviamo la consueta insofferenza dettata dal fatto che il suo diario era più che altro un atto politico: «entro a Roma per la Porta del Popolo: abito al Corso, Palazzo Ruspoli. Ma che delusione! Non vale l'ingresso di quasi tutte le grandi città che io conosco» sostiene in *Roma, Napoli e Firenze* (1817) riferendosi a Parigi e Berlino.

³⁷⁴ Cfr. in merito MANFREDO TAFURI, *Strategie di sviluppo urbano nell'Italia del Rinascimento*, in VIGUEUR, a cura di, *D'une ville à l'autre...cit.*, pp. 323-364 in particolare il paragrafo dedicato a Leone X e la nuova Roma (pp. 333- 349).

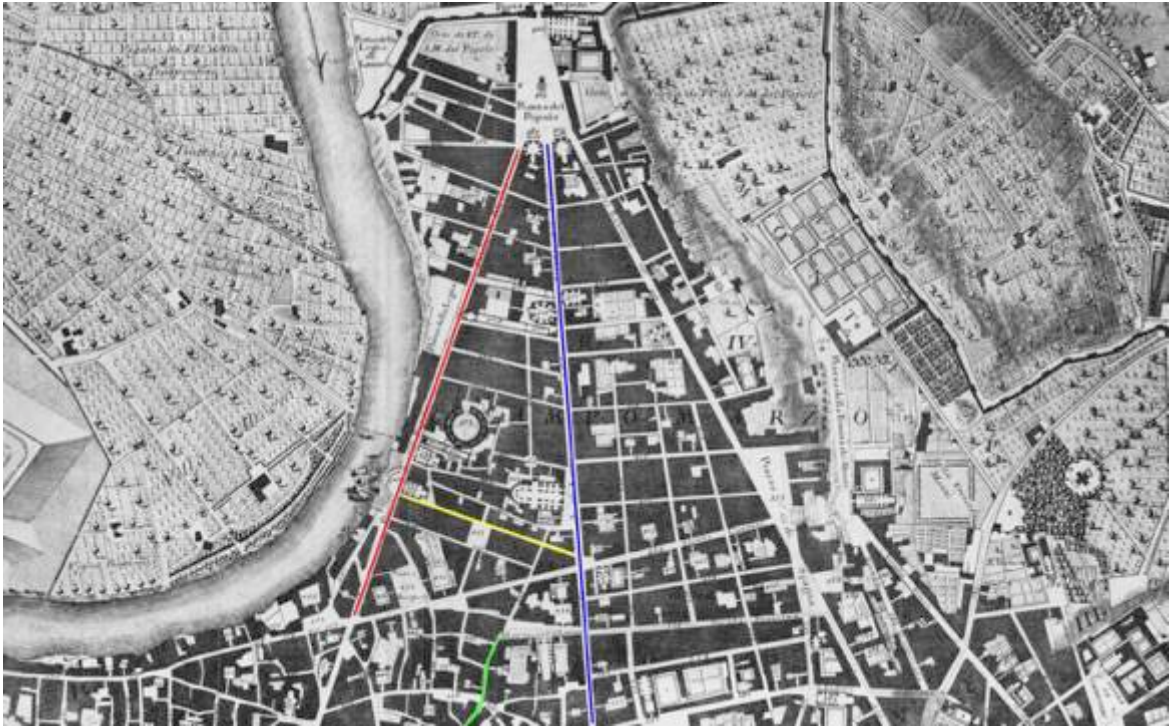


Figura 26. Pianta di Roma di Nolli. Particolare della zona di Campo Marzio. In rosso è stata evidenziata la strada Leonina (Via di Ripetta), in blu la via Lata (attuale via del Corso), in giallo via Tomacelli e in verde parte di Campo Marzio.

Dalla mappa di Campo Marzio (fig. 27) l'ordinata disposizione delle facciate dipinte lungo i due assi principali risalta subito agli occhi. Per via del Corso la fonte principale, a esclusione dell'unico caso di Polidoro e Maturino narrato da Vasari e oggi andato perduto, sembra diventare Baglione, a dimostrazione che gli artisti che parteciparono all'ornamento della via appartenevano alla generazione successiva: ci si riferisce a Paolo Cespadi, allievo di Zuccari, Baldassarre Croce da Bologna arrivato a Roma sotto Gregorio XIII e Pasquale Cati. La loro presenza sembra suggerire una volontà postuma di recupero della grande stagione del Rinascimento romano e delle sue facciate graffite e affrescate dagli allievi del maestro Raffaello.

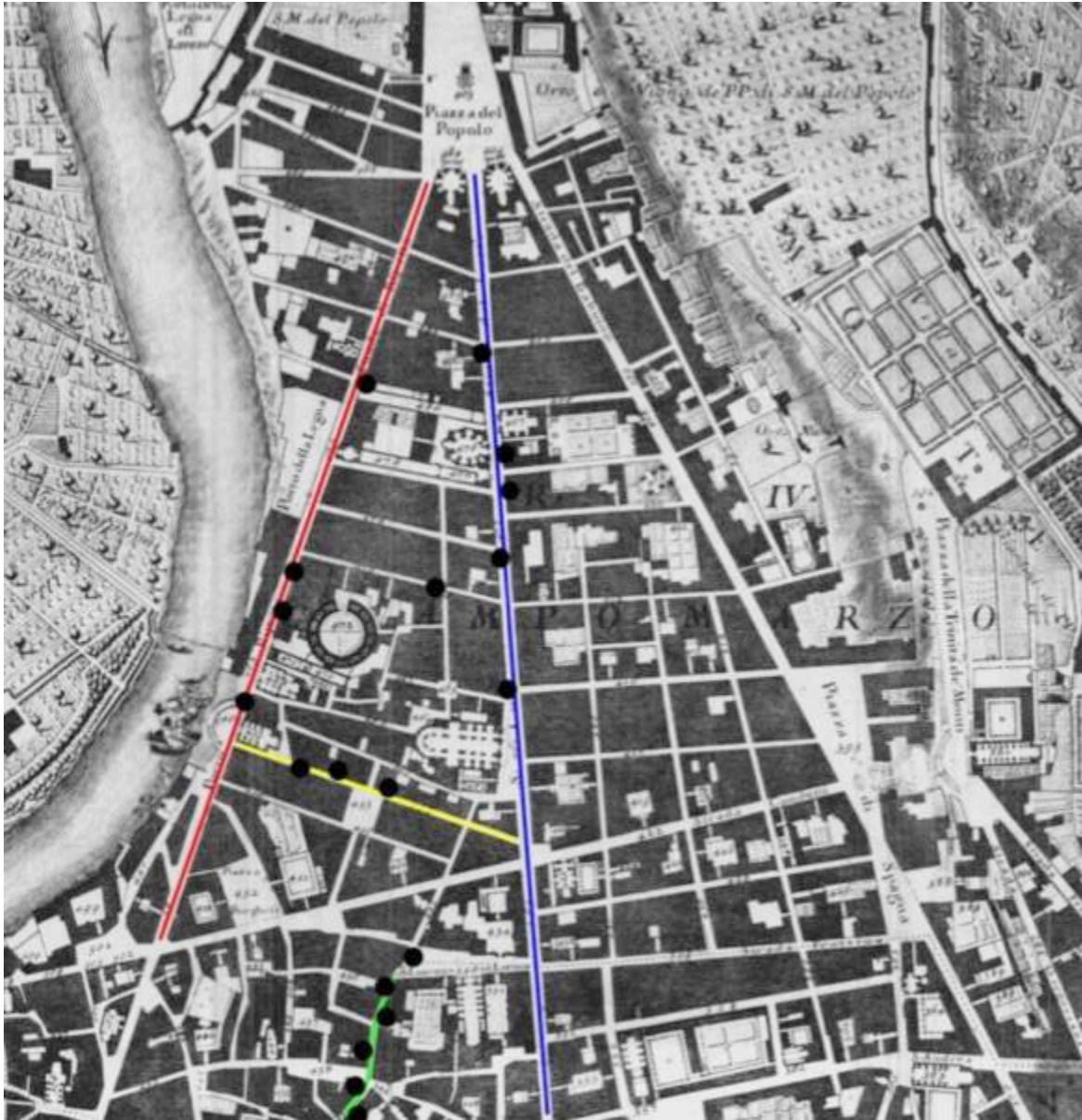
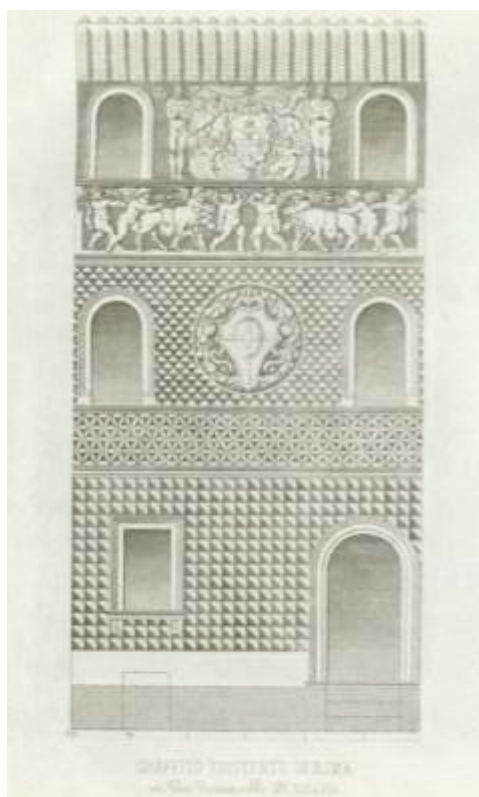


Figura 27. Localizzazione tipografica delle facciate dipinte esistenti nel Rione Campo Marzio. Pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli.

Purtroppo Baglione non si sofferma molto sul soggetto raffigurato. Cita invece, quasi sempre, la tecnica usata (per lo più ad affresco e solo una a chiaroscuro) o il successo o meno riservato all'opera. Non possiamo quindi farci un'idea precisa sull'entità di ciò che qui appare come un ultimo revival del genere decorativo. In questo caso si rimpiange il più volte accusato Vasari che, nonostante l'approssimazione di alcune notizie, quando un'opera su facciata rispondeva al suo gusto, non esitava a descriverla al lettore. Questo il caso della casa di via del Corso da lui restituita: «vicino al Popolo, sotto S.Iacopo degli

Incurabili, fecero una facciata con le storie d’Alessandro Magno ch’è tenuta bellissima, nella quale figurarono il Nilo e ‘l Tebro di Belvedere antichi» scrive nella vita di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze. I due artisti protagonisti del genere si ritrovano anche nella parallela del Corso, a via Ripetta, la via di Leone X, quali firmatari di due dipinti oggi persi uno accanto a San Girolamo degli Schiavoni e un altro sopra San Rocco. Dentro i confini dello stesso rione era anche via Tomacelli che congiungeva via del Corso con via Ripetta e che poteva annoverare due case dipinte all’esterno non più esistenti ma almeno una ricordata dall’incisione di Maccari e da alcuni fregi distaccati prima della demolizione della casa oggi conservati al Museo di Palazzo Braschi per quanto non esposti. Nel nuovo quartiere di Via Tomacelli quasi tutte le case erano istoriate, onde sembrava una via messa a festa. Vanno specialmente segnalati i graffiti al numero 21, di cui fu ricostruito un mirabile fregio [...] e specialmente quelli al n. 103, 104»³⁷⁵ riprodotti entrambi da Maccari (fig. 28).

Figura 28. Enrico Maccari, Enrico Maccari, Riproduzione della casa a via Tomacelli, 103-104 appartenuta al Cardinale Rodolfo Pio da Carpi. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...cit.*, tav. 34.



³⁷⁵ CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma...cit.*, p. 53.

3.3. CONCLUSIONI

Dalle piante appena mostrate emergono alcune specificità interessanti.

In primo luogo appare molto probabile che le decorazioni esterne, oltre a essere un modo per riqualificare la città dando nuovo carattere alle casette medievali sparse per il territorio della città vecchia, avessero anche il compito di accompagnare il flusso dei pellegrini e mappare i percorsi di collegamento con simboli e stemmi significanti.

E' quindi probabile che le decorazioni esterne delle facciate avessero tra i loro molteplici scopi anche quello "cerimoniale". In alcuni casi, infatti, le decorazioni esterne ripercorrono, arredano, accompagnano, segnalano e caratterizzano passaggi obbligati e i centri vitali della città. Scrivono Giacometti e Mauro: «la frequente presenza di decorazioni sulle facciate è spesso da mettere in relazione con quelle strade dove solitamente si svolgevano i percorsi processionali e gli ingressi di personaggi importanti»³⁷⁶. La comparsa sul territorio delle facciate decorate si concentra infatti su alcune zone di Roma rispetto ad altre e sono proprio le zone di cui abbiamo parlato finora quali centri delle attività cittadini laiche o legate alla curia.

Sembra così che oltre a far parte dell'iniziativa privata, la pratica di decorare i prospetti cittadini rientrasse anche in dinamiche più ampie e in particolare nel nuovo disegno di città costruito negli anni da pontefici, artisti e architetti per la Roma moderna. Sono proprio quei progetti urbanistici visti precedentemente a essere spesso associati al primo fiorire delle decorazioni esterne³⁷⁷.

Vi sono poi elementi tecnici ed economici che le mappe mettono in evidenza lasciando ipotizzare l'uso estensivo di cartoni – come si vedrà a proposito di Raffaello – che rendevano semplice e poco costosa la riproduzione dell'apparato iconografico anche di grandi artisti, come dimostra la ripetizione per case borghesi dei modelli usati per la decorazione di strade signorili. Un fenomeno questo che permette di comprendere meglio la diffusione dell'affresco rispetto al graffito, che pure sembrerebbe di più facile e soprattutto meno dispendiosa realizzazione, e che giustifica (per quanto è possibile ricostruire) la prevalenza di alcuni apparati rispetto ad altri.

³⁷⁶ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...cit.*, p.110.

³⁷⁷ La sistemazione urbanistica «portò come conseguenza il rifiorire dell'edilizia privata e l'estendersi di un fenomeno che agli inizi del Cinquecento trasformò le vie di Roma in vere e proprie pinacoteche»: PIETRANGELI, *Guide Rionali di Roma...cit.*, p. 7.

In questo senso la difformità, l'originalità e l'unicità diventano elementi storico critici di grande rilievo, non soltanto nella considerazione dell'"opera" in tutti i suoi aspetti, ma anche nell'indagine sul valore sociale e comunicativo delle singole facciate che avranno particolari 'messaggi' pubblici oltre e più che privati da comunicare ai passanti e alla comunità dei romani, messaggi che la loro collocazione nel tessuto urbano può aiutare in modo significativo a identificare: da quello liturgico e celebrativo a quello invece macro culturale con l'identificazione dei nuovi soggetti della città che si vuole insieme classica e moderna, laica e religiosa.

Vi è poi l'aspetto, già messo in evidenza da Tomei, di un particolare dialogo tra interno ed esterno nell'architettura romana che qui può essere dilatato fino a prendere in considerazione intere strade in cui le forme di protezione medievale, murarie e difensive, si trasformano in un recinto definito dall'ornamento che garantisce coesione sociale e senso di appartenenza e soprattutto a uso dei nuovi immigrati che evidentemente portano con sé una concezione delimitata e protetta dello spazio urbano.

4.

DECORAZIONE PITTORICA E GUSTO ANTIQUARIO

«La rinascenza nel suo pieno fiorire prorompe festosa e pagana nella Roma papale»³⁷⁸

Il progetto di *Renovatio urbis Romae*, unito al recupero del patrimonio archeologico e alla passione antiquaria di quegli anni³⁷⁹, condizionò drasticamente i caratteri della pratica decorativa nella città papale³⁸⁰, come del resto anche il «recupero della condizione politica di capitale europea, direttamente dipendente dalla presenza del pontefice, stabilmente insediato al governo della città e della comunità cristiana in Europa»³⁸¹.

In questo recupero, la riedizione del ‘classico’ ha, come è noto, un grande valore e non stupisce che anche le decorazioni su facciata cooperino a questo ambizioso progetto. Gran parte del repertorio antico disponibile, bibliografico o iconografico, si ritrova, infatti, alla

³⁷⁸ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 7.

³⁷⁹ Cfr. GUALANDI, «*Roma Resurgens*»...cit., p. 140. «Dalla *Renovatio* si passa alla sfida aperta lanciata al suo passato glorioso da una città sempre più orgogliosamente consapevole di poter “stare a paragone con l’antico”»: Non è questa la sede per descrivere un tema ampiamente studiato come la ripresa del mondo classico nella cultura rinascimentale ma si vogliono almeno citare alcuni dei testi più importanti e quelli che si sono rivelati maggiormente utili per la stesura del presente capitolo. Cfr. in particolare JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei. Saggio sul suolo della tradizione mitologica nella cultura e nell’arte rinascimentali*, 1940, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1990; ERNST H. GOMBRICH, *Norma e Forma. Studi sull’arte del Rinascimento*, 1966, tr. it., Torino, Einaudi, 1973, in part. il saggio *Lo stile all’antica: imitazione e assimilazione* (pp. 178-188); BODO GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, 1986, tr. it., Roma, Bulzoni, 1997; HUBERTUS GÜNTHER, *La rinascita dell’antichità*, in MILLON, MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...cit.*; STEFANO COLONNA, a cura di, *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studio, Roma De Luca, 2004; LUBA FREEDMAN, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

³⁸⁰ GUALANDI, «*Roma Resurgens*»...cit., p. 140.

³⁸¹ BUSSAGLI, *Il gusto antiquario...cit.*, p. 33. Come in parte visto nel II capitolo, proprio in questa stabilità sembra risiedere «il vero motore per la nascita di Roma del gusto antiquario». Infatti, «non fu tanto la presenza delle sacre e antiche vestigia, ma la presenza del papa e la relativa stabilità politica di cui il gusto antiquario non solo fu la conseguenza, ma [...] un efficace strumento di propaganda per consolidare l’idea di una Roma cristiana grande e importante quanto quella dei Cesari»: *ibidem*.

base dei programmi decorativi per le facciate romane specialmente agli inizi del Cinquecento. Si tratta di un tema che, diversamente da alcuni aspetti del genere fin qui riportati, è stato oggetto di numerose indagini³⁸² pur sempre da ritessere e vanta un carattere noto e sufficientemente approfondito dalla storia degli studi. Una sommaria ricognizione risulta allo stesso tempo necessaria per la totale comprensione del fenomeno e per aprirlo aperta a nuove possibili letture.

Le rovine e le scoperte archeologiche³⁸³, unite alla diffusione sempre più massiccia dei testi dell'antichità, fecero sì che l'iniziale interesse verso quel repertorio acquistasse sempre più importanza: «un clima entusiasta di doppia filologia: al testo letterario, al costume classico, e al costume classico e al testo figurativo, al frammento al rilievo»³⁸⁴.

Non solo dunque i grandi monumenti ma anche le scoperte archeologiche e la diffusione di testi antichi e illustrati fornirono da subito un catalogo di forme e soggetti da riprodurre. È la stagione dei primi lavori di topografia sulla Roma antica e del *De Urbe Roma* di Bernardo Rucellai sulle antichità della città (1492-94), pubblicato negli stessi anni della riedizione del trattato di Vitruvio³⁸⁵. La prima edizione illustrata delle *Metamorfosi* di

³⁸² In particolar modo dei già citati testi di Cecilia Pericoli Ridolfini (PERICOLI RIDOLFINI, *Il mondo classico nelle facciate dipinte...cit.*) e di Kristina Herrmann Fiore (HERRMANN FIORE, *La retorica romana delle facciate dipinte...cit.*).

³⁸³ Gli importanti ritrovamenti dei tempi di Alessandro IV, come le grottesche e l'*Apollo del Belvedere*, seguite da quelle del *Laocoonte*, del *Torso*, e di *Arianna*, con Giulio II, fornirono un nuovo catalogo di soggetti e temi da raffigurare. Sulle grottesche cfr. ANDRÈ CHASTEL, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989, p. 75. Si conoscevano inoltre la tomba sulla Salaria e il Mausoleo di Santa Costanza.

³⁸⁴ DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 110.

³⁸⁵ La riscoperta del trattato di Vitruvio si inserisce a pieno titolo in quel clima di ripresa dell'antichità classica. Non si trattò però di una vera e propria scoperta quattrocentesca, quanto semmai, come ci ricorda Jacob Burckhardt, dell'esito di una nuova diffusione dei testi antichi iniziata a metà Quattrocento. È a partire dal XV secolo, infatti, che «comincia la grande serie delle nuove scoperte, la fondazione sistematica delle biblioteche creata dalla moltiplicazione delle copie e il lavoro zelante delle traduzioni dal greco»: JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, 1860, tr. it., Firenze, Sansoni, 1968, p. 176. Sull'editoria e la diffusione del libro in età rinascimentale cfr. ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1988. Per quanto riguarda il testo di Vitruvio rimane celebre la riedizione curata da Giovanni Sulpicio da Veroli nel 1486; da questo momento in poi i Dieci libri sull'architettura furono di ispirazione per intere generazioni influenzando pratica e teoria costruttiva. Sulla fortuna del testo di Vitruvio nel Rinascimento cfr. PIER NICOLA PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in SETTIS, a cura di, *Memorie...cit.*, pp. 5-85; KRUFIT, *Storia delle teorie architettoniche...cit.*; GABRIELE MOROLLI, MIMMAROSA BARRESI, a cura di, *L'architettura di Vitruvio, una guida illustrata*, Firenze, Alinea, 1988; PIERRE GROS, *Vitruvio e il tempo*, in VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, a cura di Pierre Gros, Torino, Einaudi 1997, pp. IX-LXXXVIII; GIANLUIGI CIOTTA, a cura di, *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del Convegno internazionale di Genova, 5-8 novembre 2001, Genova, De Ferrari, 2003; VITRUVIO, *Vitruvio ferrarese, De Architectura. La prima edizione illustrata*, a cura di Claudio Sgarbi, Modena, Panini, 2004; HOWARD BURNS, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, GIORGIO BACCI, cura di,

Ovidio (1497) forniva poi modelli concreti per la “rinascita” delle arti³⁸⁶ mentre il sottosuolo di Roma continuava a restituire le memorie della città.

Il catalogo di soggetti era consolidato e il compito degli artisti era soprattutto quello di studiarlo e rappresentarlo. Con entusiasmo e abilità questi ultimi prenderanno parte alla riorganizzazione ideale della città realizzando le loro opere con l'aiuto dei temi e della trattatistica architettonica degli antichi.

Il mondo classico divenne immediatamente la loro «forma linguistica privilegiata»³⁸⁷ da fissare anche sulle facciate dei palazzi della città non solo riprendendo il repertorio iconografico legato al patrimonio noto o in quegli anni riscoperto o quello nato e recuperato dalla lettura dei testi classici (specialmente Livio per quanto riguarda la storia romana e Ovidio per la mitologia classica) ma anche scegliendo le modalità e le tecniche³⁸⁸ più idonee per la sua rappresentazione.

Come ricordato in precedenza³⁸⁹, la pittura parietale era una pratica usata fin dall'antichità. Anche se sembra sfuggire agli studiosi del genere, la lettura del *De Architectura* di Vitruvio ci fa, infatti, tornare alla mente alcune caratteristiche che si ritrovano sulle facciate cinquecentesche, in particolare quando descrive la pittura murale dei suoi

Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann, Firenze, Olschki editore, 2010; PAOLO CLINI, a cura di, *Vitruvio e il disegno di architettura*, Venezia, Marsilio, 2012; ID., a cura di, *Vitruvio e l'archeologia*, Venezia, Marsilio 2014.

³⁸⁶ La pubblicazione della prima edizione illustrata delle *Metamorfosi* di Ovidio nel 1497 diede «un notevole contributo alla costituzione di un'iconografia mitologica. La trascrizione in immagini del poema ovidiano [...] veniva a costituire così un repertorio iconografico di base per tutta la produzione figurativa a soggetto mitologico che, dopo gli incunaboli di cassone, troverà espansione nella decorazione ad affresco e nella produzione pittorica del Cinquecento»: CLAUDIA CIERI VIA, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Bagatto libri, Roma, 1999, p.25. In merito cfr. anche CARLA GREENHAUS LORD, *Some Ovidian themes in Italian Renaissance art*, Columbia University, 1968; GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte...cit.*; FRANCESCA CAPPELLETTI, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in CLAUDIA CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e cinquecento: Funzione e decorazione*, Roma, Il Bagatto, 1992, pp. 127-139; CLAUDIA CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003; GIAN MARIO ANSELMI, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006; ISABELLA COLPO, FRANCESCA GHEDINI, a cura di, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, 2012.

³⁸⁷ FABRIZIO CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma. 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 20.

³⁸⁸ Col chiaroscuro, ad esempio, «si cerca di raggiungere lo splendore degli antichi palazzi, o almeno di quello che si credeva esser stato il volto dei palazzi»: ENRICO CASTELNUOVO, *I luochi della luna*, in ID., MARCO BELLABARBA, a cura di, *I luochi della luna...cit.*, pp. 11-31, qui p. 15.

³⁸⁹ Cfr., *supra*, nota 99.

contemporanei. Nel V capitolo del VII libro egli illustra lo stile pittorico “strutturale”³⁹⁰ della Roma del I secolo avanti Cristo lodandolo e descrivendolo in questo modo: «...imitarono inizialmente l’aspetto variegato e la disposizione dei rivestimenti marmorei, in un secondo tempo le svariate combinazioni di ghirlande, di piccoli baccelli, di cunei...». Ciò che avvenne col graffito e col chiaroscuro nei prospetti rinascimentali prima del tripudio delle gesta imperiali. Abbiamo del resto già notato quanto dal XV secolo si aspirasse a riproporre l’aspetto dell’*opus quadratum* proprio dell’architettura romana³⁹¹.

Si tratta dunque di analogie da non sottovalutare nella rilettura di un gusto che guardava il passato in tutte le sue sfumature allo scopo di celebrarlo ma anche di emularlo.

In particolare, le facciate, che non erano mai state prese in considerazione dai romani come base pittorica a uso collettivo, nella Roma del Rinascimento furono invece coinvolte nel processo di rinnovamento artistico classicista. In qualche modo, attraverso la decorazione dei prospetti, si stava trascinando il repertorio classico anche laddove questo non si era imposto. «Delle forme architettoniche rinascimentali Roma è stata una delle fucine maggiori e più significative, appunto per la presenza dei modelli insigni dell’antichità a cui si riportava il grande problema dell’arte; che era quello di far rivivere il sentimento classico pur applicandolo ad organismi completamente diversi dagli antichi, quali la casa, il palazzo, la chiesa, l’ospedale, la sede delle congregazioni religiose»³⁹². La cultura classica con i suoi ruderi si presentava spesso, nel Cinquecento, come un tutt’uno con la natura e con il paesaggio romano³⁹³. Questa distanza con la sfera quotidiana probabilmente doveva invece essere colmata. Per ripristinarne la dimensione cittadina che agli occhi dell’uomo del Rinascimento doveva esserle appartenuta, si può ipotizzare che si decidesse di optare per una sua sovrapposizione sugli esterni cittadini. Seguendo quest’ottica, la prima versione di museo potrebbe venire a coincidere proprio con la

³⁹⁰ Per lo “Stile Strutturale”, primo stile di pittura romana codificato da August Mau, si rimanda a IDA BALDASSARRE, ANGELA PONTRANDOLFO, AGNÉS ROUVERET, MONICA SALVADORI, *Pittura Romana*, Milano, Motta Editore, 2006.

³⁹¹ Si ricorda infatti l’attento lavoro di Pier Nicola Pagliara incentrato sullo studio delle tecniche costruttive cinquecentesche in relazione a quelle antiche: cfr. PIER NICOLA PAGLIARA, *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento...*cit.

³⁹² GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento...*cit., p. 31.

³⁹³ Paolo Portoghesi sostiene, infatti, che il nostro rapporto con le rovine è molto diverso rispetto a quello che si aveva nel Cinquecento quando le rovine erano «anzitutto paesaggio, si confondevano con la natura»: PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento...*cit., p. 12.

decorazione di gusto antiquario delle facciate rinascimentali, laddove l'antichità viene estrapolata dal suo ambiente, in parte stravolto rispetto a quello che era stato originariamente, ed esposta sui prospetti divenuti nicchie e cornici per un patrimonio riprodotto dal vero. La nascita del problema dell'arredo urbano è infatti da collocare nel primo Cinquecento in concomitanza con l'esigenza di organizzare le rovine e collocarle. Rovine che «non possono più assolvere a vere e proprie funzioni e che vengono perciò integrate al tessuto e alla vita della città conferendo ad essa un volto particolare, che è politico e culturale insieme»³⁹⁴.

Come ha giustamente notato Gnoli, sui prospetti della città «la rinascenza nel suo pieno fiorire prorompe festosa e pagana nella Roma papale»³⁹⁵ tanto che delle oltre duecento facciate dipinte ricordate dalle fonti, solo rarissime decorazioni vertevano su temi cristiani. Il fascino esercitato dal mito e dai grandi imperatori allontanò dalle pareti urbane santi ed episodi biblici relegandoli negli interni o al massimo sugli esterni delle chiese. «La Rinascenza aveva messo al bando l'iconografia cristiana»³⁹⁶ osserva ancora Gnoli ricordando la casa di Piazza Sant'Eustacchio e gli altri due prospetti esistenti a tema sacro. In una città più papale che mai, il paganesimo non faceva più paura. Il mito era ora a servizio del mondo cristiano e si poteva dare il via libera all'esaltazione delle sue espressioni artistiche e letterarie³⁹⁷. La cristianità non si oppone più all'universo pagano

³⁹⁴ HUMBERT, *L'arredo e la trattatistica...*cit., p.104.

³⁹⁵ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 7.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Un bisogno di apertura che si trovava al centro della riflessione intellettuale già nel XV secolo. Il tema era complesso e bisognoso di confronti e riflessioni. Burckhardt ci ricorda questa difficile opposizione attraverso gli occhi di Petrarca e di Giovanni Colonna: «il Petrarca ci manifesta uno stato d'animo diviso tra Roma pagana e Roma cristiana: e ci narra che di frequente salì con Giovanni Colonna sulle volte grandiose delle terme di Diocleziano, e quivi nell'aria libera e nel profondo silenzio e dinanzi all'ampia prospettiva che si apriva d'intorno, l'occhio fisso sulle rovine, ragionavano insieme non già d'affari o di cose domestiche o d'interessi politici, ma di storia, parteggiando l'uno per l'antichità pagana, l'altro per la cristiana»: BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento...*cit., p. 167. Il ruolo del patrimonio artistico è centrale nell'affrontare questa dicotomia. Per entrare nel vivo della questione Burckhardt cita anche Boccaccio il quale sembra aver invece superato la complessità della questione sentendosi già molto lontano dalla timida indecisione e difficoltà di Petrarca: «in altri tempi, egli dice, questi studi potevano essere pericolosi, la chiesa primitiva aveva bisogno di difendersi contro i pagani: oggidì [...] la vera religione si è riaffermata nelle sue basi, ogni traccia di paganesimo è scomparsa, e la chiesa vittoriosa è padrona del campo: oggidì si può studiare e aver contatto con l'antichità pressoché senza pericolo»: ivi, p. 188. E Boccaccio fu profeta e precursore dei tempi che vennero. Erasmo, che al suo ritorno da Roma nel 1511 scrisse *l'Elogio della Follia*, aveva esperito Roma come un covo di paganesimo e André Chastel ci riporta la notizia che allora «si diffondeva sempre più l'idea che per essere un buon cristiano fosse meglio non andare a Roma»: CHASTEL,

ma anzi ne usa i modelli controllandoli e stravolgendoli secondo un piano politico e pedagogico ben definito. La celebrazione della sfera profana poteva uscire alla luce del sole e imporsi tra le vie delle processioni e sulle case del vecchio quartiere del Rinascimento.

Su quei prospetti «tutti gli dei erano presenti», «un tripudio, un'orgia pagana, un inno alla vita e al piacere»³⁹⁸, un repertorio che dovette affascinare ancora di più i nuovi arrivati in città, quella media borghesia che divenne la principale committenza di questa pratica decorativa.

Come è noto, fu un testo fondamentale (insieme alle posizioni di pontefici, artisti, architetti e dei circoli eruditi del tempo tra cui le Accademie e i suoi personaggi chiave della Roma tra XV e XVI secolo³⁹⁹ che ebbero un ruolo decisivo nella formazione della società rinascimentale rinata sull'esempio classico), ad aver favorito questo nuovo atteggiamento. Si tratta dell'opera che Flavio Biondo pubblica nel 1459 col titolo *De Roma triumphante* e che esaltava l'epoca romana ponendo il papato come emanazione diretta ed erede della grandezza dell'impero. Il successo dell'opera di Biondo, testimoniato da quattro edizioni nel corso del Cinquecento, influenzò, insieme ai molti registri culturali della società, anche la sfera artistica riuscendo a cancellare il timore e la censura del mondo pagano e a far convergere tra loro due mondi fino ad allora inconciliabili.

Anche le facciate romane si prepararono ad accogliere i segni della nuova cultura volta alla redenzione di classicismo e paganesimo: le facciate «ancora fino al Settecento avevano la funzione di trasmettere le storie di una propagata “romanitas all'antica” e di

Il Sacco di Roma...cit., p. XIX. Ci si dissociava da quella città specialmente «per la mescolanza costante, odiosa ai loro occhi di profano e di sacro, di modelli antichi e di usanze cristiane»: ivi, p. XX. Ma gran parte della variegata popolazione residente a Roma accoglieva con fervore quel repertorio sdoganato. Persino nelle prime guide turistiche della città un'unica celebrazione fondeva «le mirabilia del cristianesimo e dell'antichità»: ivi, p. XXI. Cfr. in merito anche LUISA SECCHI TARUGI, a cura di, *Roma Pagana e Roma Cristiana nel Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza 19-21 luglio 2012), Firenze, Franco Cesati, 2014.

³⁹⁸ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, qui p. 90.

³⁹⁹ Ci si riferisce specialmente all'Accademia Romana fondata da Pomponio Leto nel 1467. Per un approfondimento della persona e del suo ruolo nell'ambiente romano rinascimentale si rimanda a MASSIMO MIGLIO, PAOLA FARENGA, a cura di, *Antiquaria a Roma. Pomponio Leto e Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003; ANNA MODIGLIANI, PATRICIA OSMOND, MARIANNE PADE, JOHANN RAMMINGER, a cura di, *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, atti del convegno internazionale (Teggiano, 3-5 ottobre 2008), Roma, Roma nel Rinascimento, 2011.

una nuova Roma cristiana, erede di quella antica»⁴⁰⁰, scrive Herrmann Fiore, che studia le facciate decorate dell'urbe proprio sulla scorta del testo di Biondo. In questo ambiente le facciate divennero ben presto non solamente dei supporti per abbellire Roma ma anche dei manifesti. I prospetti, affacciati sulla città e fisicamente vicini alla popolazione, si fecero così interpreti di questo grande cambiamento.

4.1. DAI TESTI AI BASSORILIEVI ANTICHI. LE CITAZIONI SU FACCIATA

Nello spazio lasciato libero dalle finestre e tra di esse, nelle fasce orizzontali a ridosso dei tetti e a divisione dei vari piani, in composizioni disposte verticalmente od orizzontalmente sulle facciate, veniva narrata la storia di Roma e rappresentati i miti classici, quasi sempre accompagnati da brani ornamentali dal sapore antico: tutti i motivi legati all'universo pagano occorreano numerosi sui prospetti romani per una nuova esaltazione dell'antichità⁴⁰¹: divinità e imperatori, ghirlande e grifoni, eroi, sacrifici, trofei e battaglie tratte dalle più famose fonti antiche, celebravano, infatti, un mondo classico attraverso l'edilizia privata immersa nel cuore della città. Umberto Gnoli racconta con grande partecipazione la tipica suddivisione delle immagini lungo una facciata in questo modo:

attorno alle leggende eroiche una festa di bimbi, di putti scherzanti con capre ed arieti, di putti sboccianti da volute floreali, di genietti, zeffiri, chimere, leoni e grifi affrontati, talamoni, corse di bighe, finte balaustre, vasi fioriti, bucranii, cornucopie, mascheroni, animali fantastici, grottesche, vittorie alate, mostri marini, e fauni, satiri, ninfe e baccanti. Sulle facciate di quasi tutte le case di banchi, di Borgo, di Parione, del Pellegrino, dei Coronari, di Monte d'Oro, di Monserrato, di Tordinona si stendevano negli spazi liberi festosi affreschi, o monocromati in grigio, in giallo, in bronzo, o graffiti, che esaltavano l'antica gloria di Roma e rievocano la sua mitologia. Tutti gli dei erano presenti, Giove e Giunone, Venere e Diana, e Apollo con le Muse, e le storie di Mercurio e di Argo, le imprese di Ercole, d'Icaro, dei Ciclopi, e Sibille e centauri. Virgilio, Ovidio, Plinio, Lucano, Tito Livio, narravano le loro istorie celesti e terrestri su per le facciate dei palazzi. Romolo e Remo, la fondazione di Roma, Il ratto delle Sabine, Furio Camillo, Muzio Scevola, Orazio Coclite, Clelia, Tuzia Vestale, Lucrezia, Roma che soggioga il mondo, che vince i nemici in terra e in mare, e trionfi, sacrifici, prigionieri, le gesta

⁴⁰⁰ HERRMANN FIORE, *Roma trionfante* ...cit., qui p. 43.

⁴⁰¹ Fino a quel momento era stata confinata nella documentazione storica e nella raccolta di reperti antichi.

di Cesare e di Traiano ed i ritratti dei grandi imperatori⁴⁰².

Il repertorio iconografico scelto per le facciate si riallacciava dunque perfettamente allo sviluppo dello studio antiquario di quegli anni. Se le decorazioni di via della Maschera d'Oro guardavano, come vedremo, a un'opera d'arte classica della massima importanza come la colonna Traiana, altre scaturirono invece dalla lettura delle fonti storiche e letterarie, Ovidio in particolar modo.

A Vicolo del Campanile 3, nel rione Borgo, una facciata di dubbia attribuzione mostrava ai passanti la storia di Mercurio e Argo raccontata da Ovidio nel I libro e dunque, trovandosi al principio del testo, conosciuta evidentemente da molti e quasi sicuramente nota al suo committente⁴⁰³. All'interno della lunga narrazione ovidiana, Argo, il guardiano dai cento occhi, compare per la prima volta nella storia di Io, la bella fanciulla trasformata in giovenca da Giove per nasconderla a Giunone. Giunone, troppo gelosa della rivale, la volle comunque in dono nonostante le nuove sembianze e la affidò agli attenti sguardi di Argo. È questa la prima scena raffigurata sul prospetto: il guardiano e tre vacche all'interno di un paesaggio. Ma presto, nel racconto, come anche al primo piano della facciata, entra in scena Mercurio chiamato da Giove per liberare Io il quale riuscirà nell'impresa addormentando Argo e uccidendolo. Questa la seconda e ultima scena raffigurata a vicolo del Campanile. L'iniziale descrizione appena fatta permette innanzitutto di comprendere le modalità pensate per la lettura di quel 'testo' da seguire dunque dall'alto verso il basso proprio come un libro⁴⁰⁴ e non come abitualmente lo sguardo si rivolge a una facciata da sotto in su.

Tra i molti passaggi che compongono il ricco testo, sono solo due le scene qui raffigurate: Argo addormentato con le vacche (fig. 29) e, al piano inferiore, Argo attaccato da Mercurio (fig. 30). La fonte letteraria sembra possa coincidere con la traduzione del testo di Giovanni dei Bonsignori del 1497 soprattutto se si guarda al breve passo che descrive come Mercurio tolse la vacca ad Argo (Cap. XXXVIII): «Mercurio, vedendo Argo così addormentato, prese un falciatore».

⁴⁰² GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, pp. 6-7.

⁴⁰³ Sulla questione cfr. GIUSEPPE BARBIERI, «Vorrei fare alcune cose ch'io ho letto». *Considerazioni sugli approcci iconografici in margine agli affreschi di Girolamo Romanino a Trento*, in "Arte|Documento", 22 (2006), pp. 133-143.

⁴⁰⁴ Sull'affascinante congiunzione tra libro e facciata dipinta si rimanda al capitolo 6.

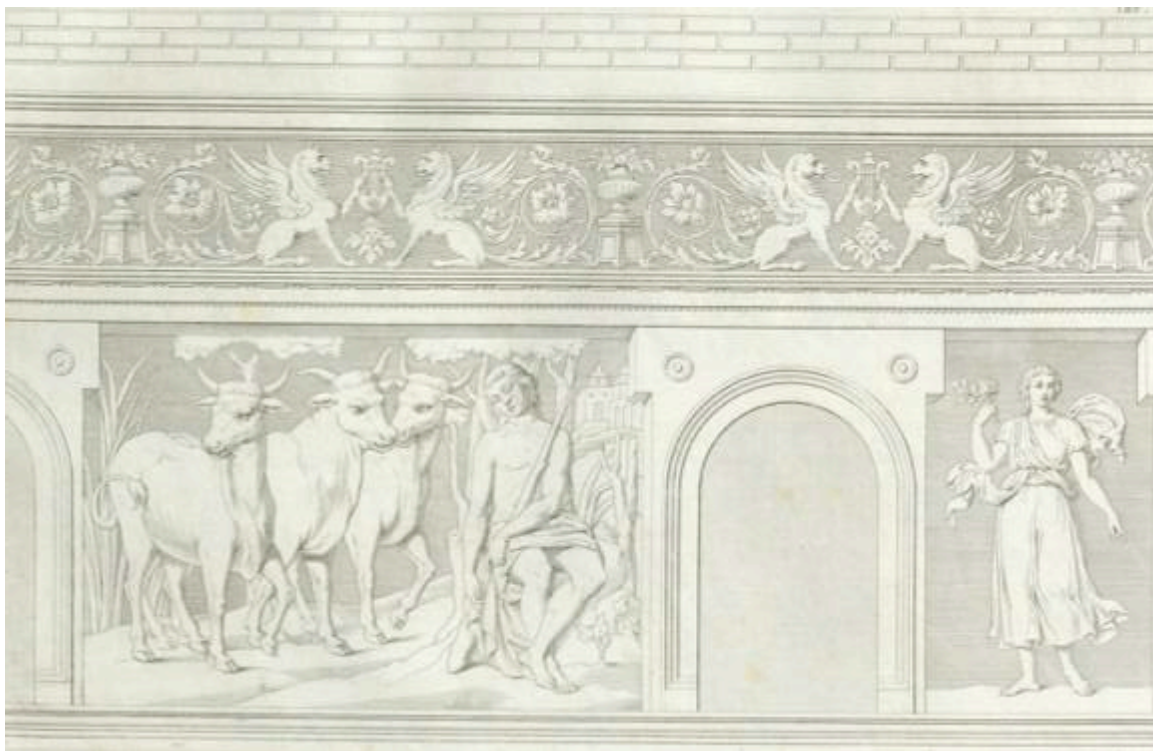


Figura 29. Enrico Maccari, Incisione della decorazione di vicolo del Campanile 3, Roma, 1873 ca. Particolare del II piano, *Argo e le vacche*. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...*cit., tav. 10.

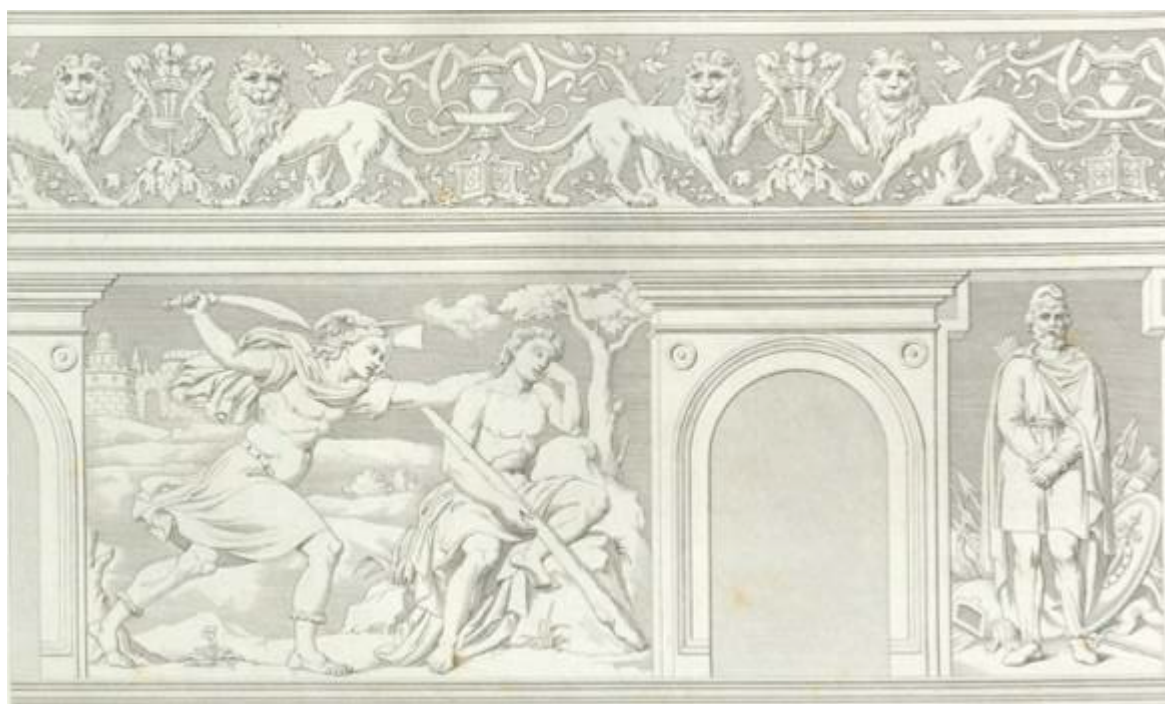


Figura 30. Enrico Maccari, Incisione della decorazione di vicolo del Campanile 3, Roma, 1873 ca. Particolare del I piano: *Mercurio uccide Argo*. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...*cit., tav. 9.

Leggendo la storia, colma di particolari e di passaggi narrativi e confrontandola con ciò che invece si decise di raffigurare sul prospetto della casa di Borgo, si può ipotizzare che a interessare il committente fossero specialmente le scene che gli permettevano di esporre sulla sua facciata sia un qualche tipo di azione che un brano paesaggistico quasi contemplativo, in linea con gli usi privati della casa ma anche con la piacevolezza che doveva comunicare al passante. Si doveva pur sempre conservare il decoro della pubblica via: i cento occhi attribuiti ad Argo e la sua feroce decapitazione infatti scompaiono mentre il gesto della divinità, quel salto verso il nemico, acquista la centralità della scena. Anche gli animali ricoprono un importante ruolo nella decorazione; un'attenzione che probabilmente deriva dalle molte scene di sacrifici presenti nell'arte classica. Il paesaggio alle loro spalle è caratterizzato da fortificazioni sullo sfondo e da quegli alberi spartiacque che ricordano i rilievi antichi. La ninfa tramutata conserva il suo candore nella nuova veste animale mentre, diversamente dalla descrizione data dalla fonte, la sua immagine appare come triplicata - sono tre le vacche rappresentate - forse perché «la lunga scena terza del I atto, alterna citazioni che ora evocano generiche iconografie pastorali»⁴⁰⁵ e che ben si prestano a una decorazione per un esterno cittadino.

Quando si guarda alle raffigurazioni sulle facciate bisogna tener sempre presente la sua “valenza” pubblica, elemento non trascurabile per una riflessione sulla funzione ‘didattica’ della decorazione, l'importanza dell'incontro tra il mondo classico e quello umanistico alla corte papale e anche le scelte del committente.

Appare infatti strano che si sia voluto raffigurare, all'esterno di un'abitazione probabilmente familiare, un'iconografia che rappresenta una chiara esaltazione dell'adulterio ma che tuttavia riesce a essere mascherata attraverso la scelta del brano da rappresentare caratterizzato da azione e contemplazione insieme, binomio perfettamente in linea con il ruolo di soglia dato alla facciata.

A completare la decorazione della facciata, oltre ai due riquadri centrali e lateralmente a essi (fig. 31), erano, al primo piano, alcune figure femminili e, al secondo, dei prigionieri daci.

⁴⁰⁵ FRANCESCA GHEDINI, *Io, Argo, Ermete e la zampogna*, in ISABELLA COLPO, EAD., a cura di, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie...cit.*, pp. 92-110, qui p. 93.

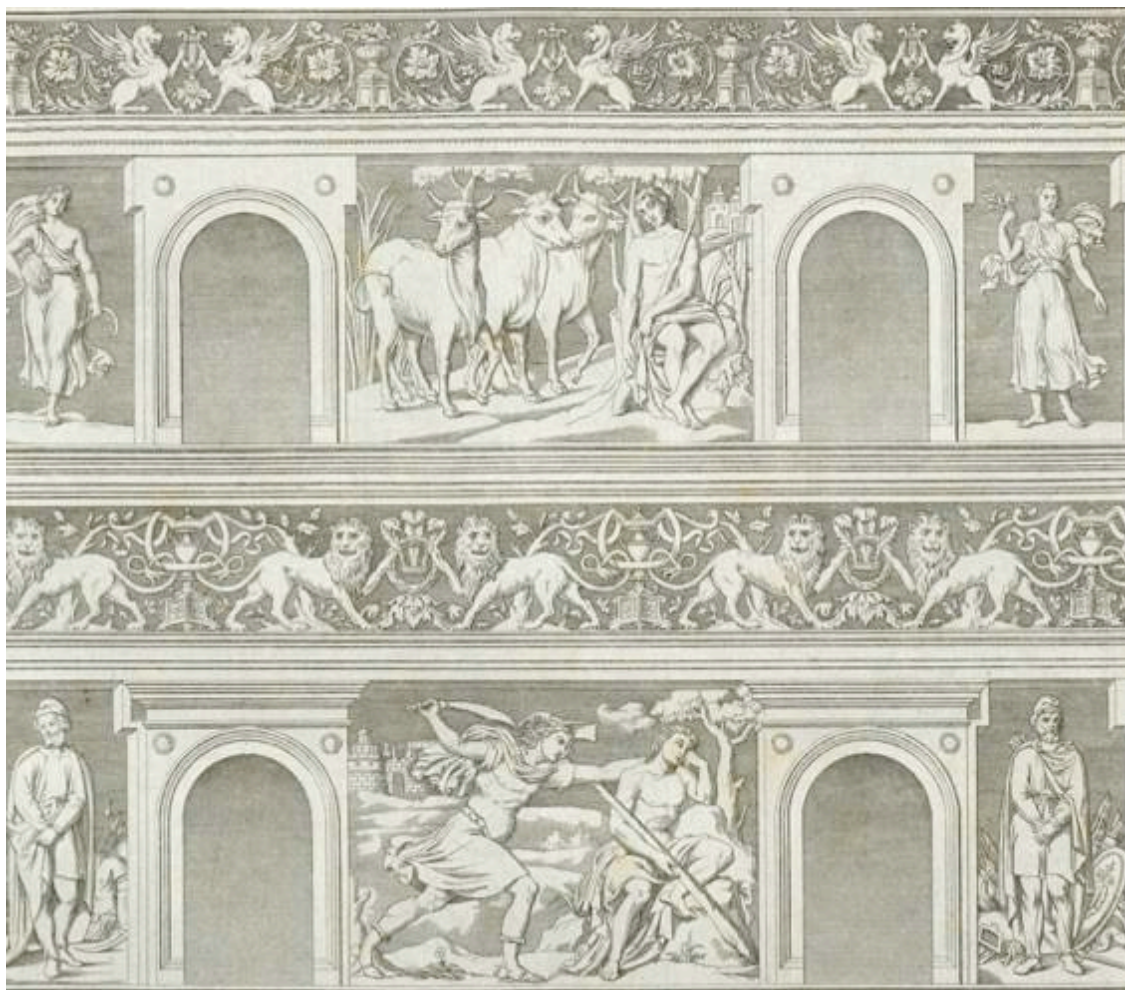


Figura 31. Enrico Maccari, particolare della riproduzione della facciata di vicolo del Campanile, 3. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...cit.*, tav. 27.

Se le figure femminili dell'ultimo registro sono molto probabilmente allegorie delle stagioni che ben accompagnano la scena principale dello stesso piano calata nella quiete del sonno di Argo e delle mucche al pascolo, quelle maschili rappresentano, come scrive Gnoli, «quattro re Daci prigionieri su un fondo di panoplie»⁴⁰⁶. Questo riferimento ha permesso di collegare le notizie date dalle fonti storiche quando accennano alle “prigioni” a questo prospetto (vedi scheda n. 6) ma c'è anche dell'altro che rientra pienamente nel discorso che sto conducendo: i quattro, disposti ai lati della scena della cattura di Argo, ricordano infatti le statue dei prigionieri Daci poste sull'attico dell'Arco di Costantino (fig. 32) e provenienti dal foro di Traiano.

⁴⁰⁶ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 26.



Figura 32. Prigionieri Daci sull'attico dell'Arco di Costantino e riproduzione di Maccari del brano decorativo di vicolo del Campanile (particolare del I piano)

Si passava dunque dalla lettura dei testi classici, alla visione del patrimonio archeologico, fino allo studio delle nuove testimonianze fornite dalle scoperte del tempo prime tra tutte quella della Domus Aurea cui si rivelano debitori sia i fregi longitudinali, di prassi posti a separazione dei piani, sia le scelte, tutte romane, di inserire le scene in singoli riquadri,

Un altro esempio di citazione ovidiana per le decorazioni su facciata, ancora più testuale, si ritrova al Casino del Bufalo, dipinto a monocromo da Polidoro e Maturino verso il 1525. Le decorazioni, tra le poche del genere ancora in buone condizioni, perché distaccate prima della demolizione del Casino nel 1885, sono state non a caso studiate e restaurate a fondo⁴⁰⁷. Qui troviamo uno degli esempi più lampanti di questa corrispondenza nonché il chiaroscuro più bello e meno rimaneggiato dai restauri rispetto agli altri affreschi che componevano il ciclo.

Il brano raffigurante *Perseo libera Andromeda* (fig. 33) doveva trovarsi sul lato destro

⁴⁰⁷ In particolare i già citati studi di Hermanin (*Gli ultimi avanzi d'un'antica galleria a Roma...cit.*); di Kultzen (*Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo...cit.*) e di Colucci, Masini, Miracola (*Dal Giardino al Museo...cit.*).

della facciata che dava sul giardino dei del Bufalo come mostra la nota incisione di Enrico Maccari (fig. 34) e anche qualche foto sbiadita precedente al distacco (fig. 35).

L'iconografia scelta si basa sul IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e rappresenta il momento in cui Perseo libera Andromeda dal mostro. In quest'opera i due artisti e il committente seguirono praticamente alla lettera la fonte classica in cui si legge che Perseo riuscì a scorgere e a trovare Andromeda grazie «a quella brezza leggera che le agitava i capelli e al pianto che le stillava degli occhi» altrimenti, aggiunge Ovidio, «l'avrebbe scambiata per una statua marmorea». Entrambi i dettagli, che non si ritroveranno nelle successive volgarizzazioni del testo e che quindi mostravano la lettura diretta di Ovidio da parte del committente, appaiono nella figura di Andromeda prigioniera, rappresentata in una posa statuaria – che non poteva non incontrare il favore di artisti, committente e spettatori – ma anche con i capelli mossi dal vento.

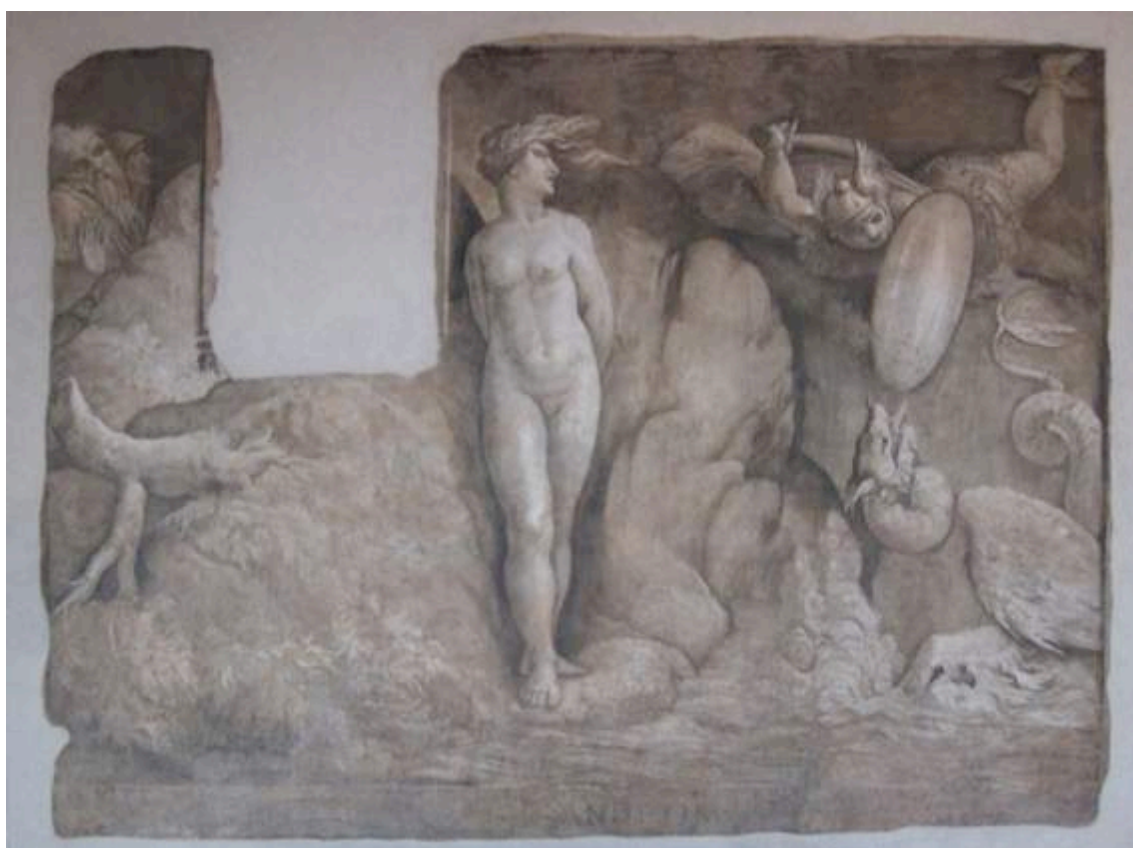


Figura. 33. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Perseo libera Andromeda*, 1525 ca., Museo di Roma.

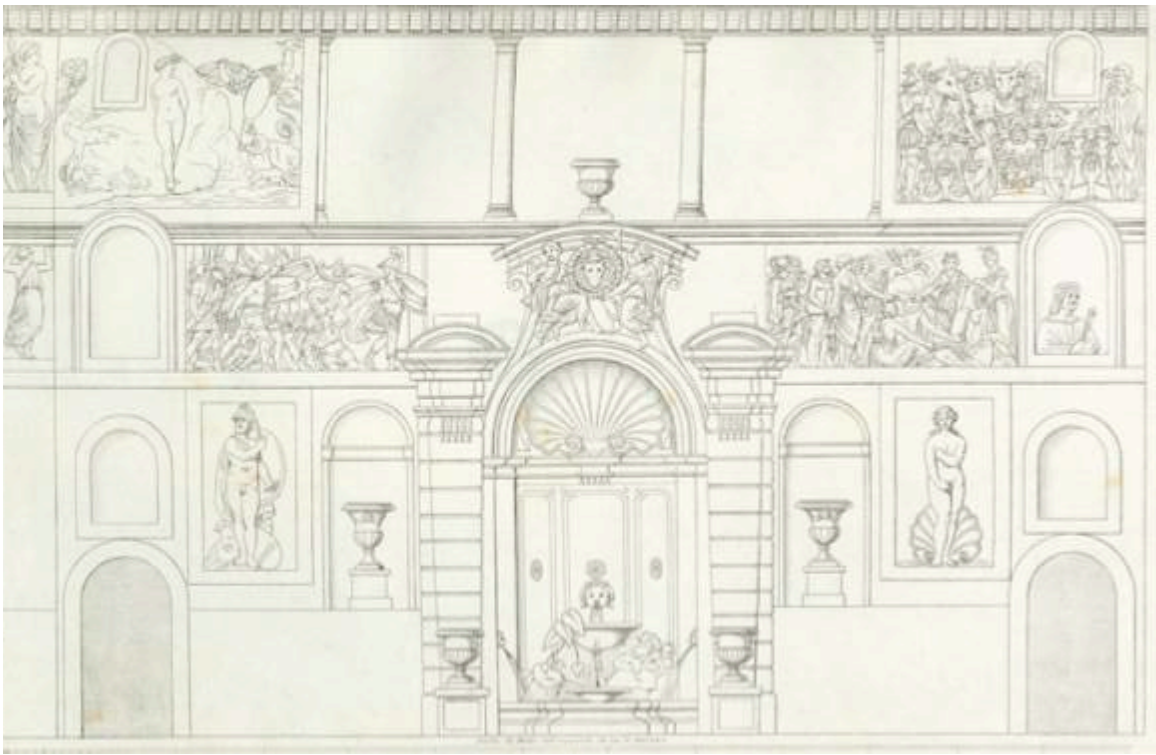


Figura 34. Enrico Maccari, riproduzione della facciata del Casino del Bufalo, 1875 ca. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...*cit., tav. 5.



Figura 35. Il Casino del Bufalo prima della sua demolizione. Fotografia ottocentesca.

Anche per la resa degli altri personaggi presenti nella scena sono state riprese alla lettera le indicazioni ovidiane che, del resto, dettarono le regole compositive dell'intero ciclo: Perseo, raffigurato con i suoi attributi tradizionali, «con volo veloce, lasciandosi cadere

nel vuoto»⁴⁰⁸ ucciderà il mostro mentre i genitori di Andromeda in disparte, all'altro lato della finestra, «non le portano aiuto ma solo pianti adeguati alla circostanza»⁴⁰⁹.

Abbiamo così visto la rappresentazione di due temi che ben dovevano essere conosciuti nel Rinascimento e non solamente attraverso la lettura dei testi antichi: «altri soggetti erano così comuni nella pittura antica che è senz'altro probabile che essi siano affiorati nella Roma del Cinquecento, quali [...] Perseo e Andromeda (noto da ventisette repliche tutte del I secolo d.C.), Io mutata in Giovenca (otto repliche pompeiane, una a Roma)»⁴¹⁰ scrive De Vos ipotizzando che nel Cinquecento, vista l'affinità compositiva, «repliche antiche di simili dipinti, anche se non ne avanza notizia, fossero già state viste a Roma»⁴¹¹.

4.1. IL CASO DI VIA DELLA MASCHERA D'ORO, 9

Facciate riccamente decorate in graffito od in pittura ed apparivano come fossero parate a festa; e doveva essere – possiamo comprenderlo dai frammentari avanzi che di quella decorazione ci restano – straordinariamente bella e vivace una strada, come via dei Coronari o via della Maschera d'Oro, con le pareti che avevano valore coloristico d'arte e spesso anche significato interessante di rappresentazione [...] veri e propri quadri divisi da fasce decorative, rappresentanti scene romane di guerra, tratte dalla Colonna Traiana, o scene campestri di vendemmia, o figure di guerrieri alabardati: vera pinacoteca all'aperto⁴¹².

Così dovevano presentarsi le facciate di Roma e le loro vie secondo l'immaginario e lo studio di Giovannoni.

I graffiti della facciata di via della Maschera d'Oro 9, «simbolo delle strade della città adorne di facciate dipinte e graffite»⁴¹³ (fig. 36) – tanto da dovere il suo nome a un frammento decorativo rinvenuto sul prospetto della casa al civico 7, Palazzo Milesi –

⁴⁰⁸ *Met*, IV, 663-752

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ DE VOS, *La ricezione della pittura antica...cit.*, p. 356.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 560.

⁴¹² GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento...cit.*, pp. 39-40.

⁴¹³ PIETRANGELI, *Guide rionali di Roma. Rione V Ponte...cit.*, p. 7

sono chiaramente ispirati ai fregi della Colonna di Traiano⁴¹⁴ e sono tra i più suggestivi esempi di evoluzione stilistica di quella pratica caratterizzata da brani decorativi sempre più complessi e articolati e dal gusto prettamente romano, nell'ultima fase dell'uso del graffito.

Dopo il parziale restauro del 1943 fu sulla base di questo riscontro iconografico che Federico Hermanin riferì il graffito del prospetto a Jacopo Ripanda. «Proprio in questi giorni – annotava – si stanno scoprendo [...] le belle decorazioni a sgraffito ed a chiaroscuro, forse di Jacopo Ripanda, sulla facciata di una piccola casa in via della Maschera d'Oro»⁴¹⁵. Ripanda era giunto a Roma sul finire del XV secolo proprio quando quelle timide decorazioni sui prospetti iniziavano a diffondersi nelle strade urbane e a svilupparsi in veri e propri quadri figurativi a sfondo profano. Mosso dalla volontà di studiare quell'antico patrimonio, una volta giunto in città, divenne subito famoso per le sue rocambolesche avventure intorno alla maestosa Colonna di Traiano che vide nel

⁴¹⁴ L'iconografia che la Colonna di Traiano a Roma conservava uno dei repertori maggiormente studiati e citati dagli artisti e dagli studiosi delle antichità dalla fine del Quattrocento. Ad esempio Jacopo Ripanda e Amico Aspertini copiarono l'intero monumento e, successivamente, anche nelle decorazioni firmate da Polidoro appariranno forme e soggetti ispirati alla Colonna di Traiano. «Nei primissimi anni del Cinquecento l'emiliano Jacopo Ripanda aveva copiato, calato in un cestone, l'intero fusto della Colonna Traiana, coronando una tradizione di interessi per quel monumento coltivata sin dal suo arrivo a Roma, attorno al 1497, assieme al conterraneo Amico Aspertini; e verosimilmente proprio a Ripanda e alla sua bottega devono infatti essere riferiti sia gli affreschi policromi di trionfi e battaglie, databili fra il 1507 e il 1510, delle Sale della Lupa e delle Guerre puniche nel Palazzo dei Conservatori al Campidoglio – dove peraltro si sa ch'egli aveva già lavorato prima del 1504 –, sia ancora quelli perduti con Storie di Traiano e di Cesare “nere in bianco, e cioè a chiaroscuro, voluti dal Cardinal Santoro attorno al 1506 per il suo palazzo di via Lata, sia infine i graffiti sulla facciata della casa di via della Maschera d'Oro numero 9, nei quali non è stato difficile individuare alcuni fedeli prelievi appunto dalle Guerre daciche della Colonna Traiana. [...] È in questo *entourage* [...] che Peruzzi doveva muovere, com'è noto i suoi primi passi»: DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...*cit., p. 110. Una delle prime notizie su Polidoro decoratore di esterni fa riferimento proprio alla riproposizione di brani della Colonna di Traiano: in una lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 1524 si legge: «Polidoro di Caravaggio, famoso in opere di chiaro scuro, benché iovene assai, dipinge oggi le quattro mura del cortiglio e di una loggia nella casa del signor Ludovico di Montalto, dove sono di vaghe cose, per la maior parte cavate dall'exempio della Colonna Traiana» (in FAUSTO NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1925, pp.164-165). Non stupisce a questo punto ciò che scrive Evelina Borea ipotizzando una vera e propria ossessione per quel monumento da parte di Polidoro: «intanto doveva essersi fatto più attento e quasi ossessivo lo studio della Colonna Traiana, se spettano veramente a lui, come io credo, i fregi monocromi nella Sala di Costantino»: BOREA, *Vicenda di Polidoro...*cit., p. pp. 211-227. Sulla fortuna della Colonna Traiana nel corso del Rinascimento cfr. anche D'OSSAT, *Una casa graffita...*cit.; ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, a cura di, *La colonna Traiana*, Novara, De Agostini, 1987 e in particolare il saggio di Vincenzo Farinella (*La fortuna della colonna nel Rinascimento*) a pp. 32-37.

⁴¹⁵ HERMANIN, *Gli ultimi avanzi d'un'antica galleria Roma...*cit., p. 44.

dettaglio e per «la scrupolosa e per la prima volta integrale ripresa del chilometrico fregio della Colonna Traiana»⁴¹⁶ forse poi ripreso per adornare quella facciata.



Figura 36. Via della Maschera d'Oro, Roma.

I graffiti si sovrapponevano all'architettura percorrendo i tre piani della casa e ricoprendone entrambi i lati, quello di via della Maschera d'Oro e quello su Piazza San Simeone (fig. 37).

⁴¹⁶ VINCENZO FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992, p. 31.



Figura 37. Casa di via della Maschera d'Oro all'angolo con piazza san Simeone, Roma.



Figura 38. Prospetto graffito di via della Maschera d'Oro 9, Roma (aspetto attuale)

Oggi, nonostante il recente restauro iniziato nel 1999⁴¹⁷, non è più possibile leggere chiaramente quei brani ma le immagini successive al restauro del 1943 (fig. 39) voluto da Gustavo Giovannoni e portato a termine dal pittore Giovanni Costantini riescono in parte a mostrarne la decorazione originaria e i soggetti rappresentati. Sul registro superiore, coincidente con l'ultimo piano del palazzo, si intravedono scene di vita quotidiana e legate alla sfera familiare. Scene allegre e leggere interpretate dagli usuali membri di una casata: donne, uomini e bambini.

Guglielmo D'Ossat vide in questi brani una «allegoria sulla costituzione della famiglia»⁴¹⁸ in cui aspetti moderni e classici si fondono. Per la funzione pratica della facciata, il suo essere cioè soglia tra interno ed esterno, si tendeva spesso ad alimentare la piacevole visione⁴¹⁹: «la soglia, simbolo del passaggio da una dimensione pubblica a una intima e privata, dal negotium all'otium, è il luogo in cui l'azione rallenta per cedere il posto a una sensazione di piacere rasserenante»⁴²⁰. Il committente si presentava ai suoi concittadini come un appassionato antiquario ma anche nelle vesti di uomo di famiglia.

Il satiro, riconoscibile dalle zampe caprine ancora visibili, sembra lasciare il campo ai due amanti e ai loro progetti futuri. La dimensione quotidiana si lega dunque a quella profana: un genere iconografico dal carattere narrativo che sembra sposarsi perfettamente con la sua funzione di accompagnare il passante nelle sue passeggiate romane visto che pone

il fruitore in una condizione di disimpegno rispetto ai *negotia* e di pieno godimento degli *otia*. In particolare la dimensione mitica essendo fuori da quella storica permette tanto un ritiro nel privato, dalle incombenze quotidiane a favore di una condizione di contemplazione o di riflessione intellettuale, quanto un'occasione di manifestazione del prestigio e della magnificenza del committente attraverso una dimensione "piacevolmente" culturale⁴²¹.

⁴¹⁷ Cfr. FABIO PIACENTINI, CRISTINA VAZIO, *Il restauro dei graffiti della casa in via della Maschera d'Oro a Roma: Reintegrazione e trattamento estetico delle lacune*, in II Congresso Nazionale IGIIC, *Lo stato dell'Arte 2. Conservazione e restauro. Confronto di esperienze*, Genova, Palazzo reale, settembre 2004, Torino, IGIIC, 2004, pp. 440-449, qui. p. 442.

⁴¹⁸ D'OSSAT, *Una casa graffita...* cit., p. 8.

⁴¹⁹ «Un senso lieto e fastoso promanava da queste esterne decorazioni pittoriche»: *ivi*, p. 7.

⁴²⁰ DI STEFANO, *La facciata come soglia...* cit., p. 537.

⁴²¹ CIERI VIA, *Origine e sviluppi della decorazione profana...* cit., pp. 12-13.



Figura 39. Decorazione a graffito del terzo piano della casa di via della Maschera d'Oro 9. Fotografia del 1960 su gentile concessione del Museo di Palazzo Braschi.

La dimostrazione della conoscenza archeologica e storica del committente diventa esplicita nei piani inferiori. Al secondo piano una scena di battaglia, la rappresentazione di un prigioniero ferito e la fuga dei nemici riprendono quasi alla lettera i rilievi della Colonna (figg. 40-41) fornendo insieme un catalogo di armi e armature di età imperiale.



Figura 35. Il Suicidio di Decebalus dalla Colonna di Traiano, Roma.



Figura 40. L'accampamento e la costruzione delle fortificazioni dalla Colonna Traiana, Roma.

Al piano terra sono ancora visibili le figure intere di uomini e soldati che, secondo D'Ossat, erano un «campionario delle antiche fogge dell'equipaggiamento romano»⁴²² (fig. 41). Se nei registri superiori questi attori erano inseriti nel caos e nel pathos degli eventi bellici, in quello inferiore, quello più accessibile allo sguardo del passante, sembravano scendere in strada e presentarsi in tutta la loro magnificenza antica quasi a voler invitare alla lettura delle loro gesta.



Figura 41. Ingresso e piano terra della casa graffita di via della Maschera d'Oro 9

È ancora D'Ossat che data la decorazione al primo quarto del XVI. Il monocromo del palazzo accanto (palazzo Milesi) che Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze completarono a ridosso del Sacco di Roma andava infatti a sovrapporsi al graffito della nostra facciata. Una datazione condivisibile ma forse da spostare di qualche anno considerando l'uso della tecnica a graffito ma anche la data in cui Ripanda, sempre che ne sia stato l'artefice, si trovava a Roma e alle prese con lo studio della Colonna. È stata infatti proprio la scelta del repertorio iconografico da esporre sul prospetto dell'abitazione ad aver suggerito a Hermanin questa proposta attributiva. D'Ossat, senza aver letto Hermanin e il suo rimando a Ripanda, attribuisce il graffito a Peruzzi riprendendo la

⁴²² D'OSSAT, *Una casa graffita...*cit., p. 9.

testimonianza di una delle fonti storiche più autorevoli sulla materia e cioè il *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano* scritto da Giulio Mancini tra 1623 e 1624 e in cui si legge «la facciata del canto di San Simeone sopra lo speziale di Baldassarre»⁴²³. Che Baldassarre Peruzzi avesse partecipato da protagonista alla definizione del nuovo gusto decorativo non è una novità, anzi; egli viene riconosciuto come l'iniziatore dell'uso del chiaroscuro sulle facciate romane da Giorgio Vasari e la sua produzione in questo campo, che per primo Kultzen cercò di individuare rendendosi presto conto di «quanto scarsa rimanga la nostra conoscenza della pittura di facciate del Peruzzi»⁴²⁴, doveva essere ampia.

Il riferimento alla decorazione di San Simeone resta comunque molto vago, un problema come visto ricorrente nelle fonti storiche.

Il fatto che Peruzzi venga associato prevalentemente all'uso del chiaroscuro e che Vasari si dimentichi di citare la sua eventuale opera sul prospetto di via della Maschera d'Oro 9 ricordando, invece, altre facciate da lui dipinte – così come anche i lavori su facciata di Polidoro e Maturino esistenti in altre due case sulla stessa via – porta a rivedere la testimonianza di Mancini. Sicuramente la tesi più probabile è quella che affida la paternità del graffito a Ripanda, confermata anche da Leone de Castris nell'ultima monografia su Polidoro da Caravaggio⁴²⁵.

Un ulteriore dato a favore di questa proposta, che non si basi esclusivamente sulle scelte iconografiche, si può dedurre attraverso una lettura delle *Vite* vasariane condotta per esclusione. Vasari, infatti, vi estromette la produzione del bolognese, una scelta che potrebbe spiegare la mancanza di riferimenti riguardanti la bella veste della casa. Sarà Mancini invece a scrivere «il primo schizzo biografico»⁴²⁶ di Ripanda visto che uno degli scopi delle sue *Considerazioni* sembra proprio essere quello di «raccolgere le biografie di artisti trascurati dagli scrittori precedenti»⁴²⁷. Ma purtroppo, e si tratta di un passo indietro nella lettura del graffito in esame, egli non l'accosta al nome di Ripanda mentre attribuisce al bolognese un'altra decorazione su facciata: «pigliando per borgo vecchio incontro al

⁴²³ MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...cit.*, I vol., p. 267.

⁴²⁴ KULTZEN, *La serie dei dodici cesari...cit.*, p. 52-53.

⁴²⁵ Cfr. DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 110.

⁴²⁶ FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma...cit.*, p. 44.

⁴²⁷ LUIGI SALERNO, *Commento alle opere del Mancini*, in MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...cit.*, p. VIII. P. XXVIII.

Contarelli v'è una facciatina a colore forse del Ripanda per principio del suo operare»⁴²⁸ senza nulla accennare riguardo alla decorazione a graffito della casa di via Maschera d'Oro 9.

La decorazione potrebbe anche essere opera di diverse mani e nulla può escludere la partecipazione di allievi di Baldassarre, come Virgilio Romano, cui peraltro Vasari attribuisce la decorazione di Vicolo del Campanile⁴²⁹. Quest'ultima viene definita non a caso da D'Ossat "peruzziana" ed effettivamente presenta alcune analogie con l'edificio di via della Maschera d'Oro nonostante la sua minore qualità e la presunta datazione più tarda, determinata dalla presenza dei simboli medicei sulla facciata come i leoni e l'anello con tre piume. Potrebbero tuttavia essere presi in considerazione anche personaggi vicino ai due artisti che, per il loro comune studio antiquario e la loro partecipazione ai programmi decorativi per il Cardinal Riario, furono spesso associati o confusi tra loro. Ripanda e Peruzzi, infatti, intervengono fianco a fianco nella decorazione interna del Salone Riario di Ostia⁴³⁰ (fig. 42), proprio dipingendovi scene desunte, ancora una volta, dalla Colonna.

«Storie bellissime»⁴³¹ le definiva Vasari che ci ricorda tra quelle mura, con le storie di Traiano, la presenza di scene di battaglia in cui figuravano armi antiche, soldati e pratiche di guerra dei romani.

⁴²⁸ MANCINI, *Considerazioni sulla pittura...cit.*, vol. I, p. 269.

⁴²⁹ «Fu anco discepolo di Baldassarre Virgilio Romano che nella sua patria fece a mezzo Borgo Nuovo una facciata di graffito con alcuni prigionieri e molte altre opere belle» scrive Vasari (*Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 93), mentre Mancini lo attribuirà a Francesco da Siena: «il casamento incontro all'Offitio del Borgo aventi s'arrivi alla Traspontina fatto a graffito, alcuni dicono esser di Polidoro, ma io credo sia Francesco da Siena»: cfr. GIULIO MANCINI, *Viaggio per Roma*, a cura di Ludwig Schudt, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923, p. 56. Questa edizione di Lipsia curata da Schudt è la prima edizione del *Viaggio* di Mancini. Bisogna però ricordare che Mancini, da buon senese, sembra più volte prediligere e non solamente parlando di facciate, l'arte e le opere dei suoi concittadini.

⁴³⁰ «Con il fregio mitologico della Stanza del fregio della Farnesina, quanto mai affine a quelli della rocca di Ostia, con le decorazioni pittoriche della facciata e con altre opere del periodo 1508-1511, Peruzzi compì un ampio e rilevante passo verso l'antico» superando «l'anziano Ripanda»: CHRISTOPH L. FROMMEL, *Ala maniera e uso delj bonj antiquj: Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in ID., a cura di, *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 3-82, qui p. 17.

⁴³¹ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 81.



Figura 42. Baldassarre Peruzzi e Jacopo Ripanda, Decorazione del Salone Riario a Ostia

Si tratta di un episodio che ribadisce non solo lo stretto contatto tra i due e il loro comune uso dell'iconografia della Colonna quanto anche l'esistente rapporto tra le decorazioni interne ed esterne in quel periodo. L'esterno infatti, si presenta in qualche modo come la «naturale continuità dello sfarzo e della vivezza degli interni»⁴³². Quando Vasari, descrivendo la Farnesina, nella vita di Peruzzi, ricorda che l'artista «l'adornò fuori di terretta con istorie di sua mano molto belle» e che «la sala similmente è fatta in partimenti di colonne, figurate in prospettiva»⁴³³ fornisce la prova di questa relazione: di quanto, cioè, i motivi ornamentali dei prospetti romani fossero strettamente connessi alla produzione degli interni. Le decorazioni che abbellivano stanze e saloni dei palazzi romani fornirono dunque un modello per la configurazione degli esterni. Le pitture dentro le case e quelle sulle facciate dovevano così apparire l'una la diretta emanazione dell'altra: una trasmigrazione di segni appartenenti a un unico universo di valori culturali e pittorici. I motivi in logge e stanze romane sembrano effettivamente fornire i modelli per gli esterni della città. «La tendenza a risolvere l'architettura – gli spazi interni e l'immagine esterna – con i mezzi della pittura»⁴³⁴ e con l'uso del monocromo per la raffigurazione di motivi

⁴³² ROSSI, *Bergamo urbs picta...* cit., p. 27.

⁴³³ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori...* cit., III, p. 83.

⁴³⁴ FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Da Bramante a Peruzzi...* cit., p. 310.

classici, si ritrova a Roma fra il 1508 e il 1509 anche nell'Uccelliera di Giulio II⁴³⁵ e sulla volta della Stanza di Eliodoro, per poi tornare appunto nel Palazzo Episcopale di Ostia, antica Rocca⁴³⁶ dove Peruzzi e Ripanda avevano affrescato tra il 1510 e il 1513 le sale a chiaroscuro. La Colonna di Traiano era dunque uno dei repertori maggiormente studiati e citati dagli artisti e dagli studiosi delle antichità dalla fine del Quattrocento, tanto da incoraggiare una sua riproduzione in tutti gli ambienti.

La Colonna Traiana non era di certo l'unico spunto esistente. Il repertorio classico e mitologico, ispirato o direttamente derivante dal patrimonio archeologico di Roma divenne presto una costante delle decorazioni su facciata e uno dei caratteri predominanti della pratica in questa città. La decorazione a graffito di via della Maschera d'Oro 9 nasceva probabilmente dalla volontà di mostrare al pubblico indifferenziato della città uno dei monumenti classici più ammirati facendosi testimone di questa passione tutta rinascimentale; inoltre, la tecnica usata, riusciva a riproporre la tridimensionalità propria dei rilievi marmorei della colonna.

Come visto le prime timide e sporadiche decorazioni a graffito erano di tipo geometrico in bianco e nero e tendevano a imitare i materiali strutturali e di rivestimento con motivi a "finti quadrelli di tufo", a scacchi, a "quadrilobi inscritti nel cerchio" di cui, come detto, Firenze vantava alcuni tra i primi esempi. Semplici ornamenti, che oltre ad abbellire una facciata, potevano anche distorcerne le proporzioni riuscendo a «temperare la monotonia degli spazi vuoti» e a «mettere in risalto le linee architettoniche»⁴³⁷ delle abitazioni quattrocentesche dando inoltre «un individuale, vivace carattere d'Arte a queste

⁴³⁵ Qui Peruzzi pare essersi unito all'équipe formata anche da Michele del Becca e Cesare da Sesto, la stessa peraltro che lavorò alla Rocca di Ostia. Le figure a monocromo che decoravano l'Uccelliera sono oggi conservate nella Pinacoteca Vaticana ma originariamente erano suddivise in riquadri a tema mitologico. Su l'Uccelliera cfr. MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella 'uccelliera' di Giulio II*, in "Bollettino d'arte", 58 (1973), pp. 113-122.

⁴³⁶ Cfr. FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Da Bramante a Peruzzi...cit.*, p. 313. Per la decorazione di Baldassarre Peruzzi nelle sale interne della Rocca di Ostia cfr. GABRIELE BORGHINI, *Il salone Riario nell'Episcopio di Ostia Antica: Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in "Quaderni di Palazzo Venezia" 1 (1981), pp. 11-50; SILVIA DANESI SQUARZINA, *Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'episcopio di Ostia Antica*, in CHRISTOPH L. FROMMEL, ARNALDO BRUSCHI, HOWARD BURNS, FRANCESCO PAOLO FIORE, PIER NICOLA PAGLIARA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi. 1481-1536*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 169-180.

⁴³⁷ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 8.

facciate»⁴³⁸. La pratica pittorica sembrava piacere e riscuotere sempre più successo tanto che, mentre si assisteva all'intensificarsi delle decorazioni sulle facciate, i brani geometrici si facevano via via sempre più complessi e articolati come abbiamo riscontrato a via della Maschera d'Oro 9.



Figura 43. Particolare del graffito del piano terra di via della Maschera d'Oro 9, Roma.

⁴³⁸ GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento...cit.*, p. 38.

5.

LE DECLINAZIONI ROMANE DI UN GENERE E IL RUOLO DEI GRANDI ARTISTI

«Roma ridendo s'abbelliva delle fatiche loro»⁴³⁹

5.1. DALLA LOGGIA VATICANA ALLA DECORAZIONE DELLA CITTÀ: LA SCUOLA DI RAFFAELLO ALLE PRESE CON I PROSPETTI URBANI

Poco si sa della partecipazione di Raffaello al genere della pittura su facciata che si sviluppò a Roma⁴⁴⁰. Dei prospetti ai quali aveva probabilmente lavorato o che aveva

⁴³⁹ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 230.

⁴⁴⁰ Risulta naturalmente impossibile riportare in questa sede una bibliografia come quella (sterminata) su Raffaello. Si è dunque deciso di rimandare solamente ai testi utilizzati nel presente studio. Su Raffaello e bottega cfr. Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali, a cura di, *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, Roma, De Luca Editore, 1984; DOMINIQUE CORDELLIER, BERNADETTE PY, a cura di, *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra all'Accademia di Francia Roma, 1992, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992; ACHIM GNANN, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma*, in KONRAD OBERHUBER, a cura di, *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Electa, Milano, 1999, pp. 31-35; JOHN SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, Milano, Electa, 2007; NICOLE DACOS, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Roma, Jaca Book, 2008; MARIA BERNARDINI, BUSSAGLI, a cura di, *Il Rinascimento a Roma...cit.*; ANTONIO PAOLUCCI, *La bottega di Raffaello e il Sacco di Roma*, in GHIA, KAPPLER, a cura di, *I papi della memoria...cit.* Sulla vita e sull'attività artistica di Raffaello (con un occhio di riguardo nei confronti della produzione romana) cfr. MARIO SALMI, a cura di, *Raffaello, l'opera, le fonti, la fortuna*, Novara, De Agostini, 1968; KONRAD OBERHUBER, *Raffaello*, Milano, Mondadori, 1982; CHRISTOPH L. FROMMEL, STEFANO RAY, MANFREDO TAFURI, a cura di, *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984; MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano...cit.*; CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, MATTHIAS WINNER, a cura di, *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986; MICAELA SAMBUCCO HAMOUD, MARIA LETIZIA STROCCHI, a cura di, *Studi su Raffaello*, atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino – Firenze 1984, Urbino, QuattroVenti, 1987; ROLF QUEDNAU, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 399-432; GUIDO CORINI, a cura di, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa, 1993; PIERLUIGI DE VECCHI, *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*, Firenze, Il Fiorino, 1995; KONRAD OBERHUBER, *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Electa, Milano, 1999; ANNA COLIVA, a cura di, *Raffaello da Firenze a Roma*, Milano, Skira, 2006; MICHAEL ROHLMANN, ANDREAS THIELEMANN, a cura di, *Raffaello-pluralità e unità*, atti del convegno internazionale, Roma 2002, Urbino, s.n., 2007; per il legame con Urbino si rimanda a LORENZA MOCHI ONORI, a cura di, *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra Urbino 2009, Milano, Electa, 2009. Per questo studio sono state consultate

ideato nulla è rimasto; eppure vi sono fonti sufficienti per poter affermare che egli partecipò in prima persona o indirettamente alla creazione di quel museo all'aperto del Rinascimento.

Malgrado perdite e dispersioni⁴⁴¹, si può affermare che il suo contributo al recupero dell'arte classica sui prospetti quattro-cinquecenteschi fu rilevante.

Vasari, nella vita di Vincenzo da San Gimignano⁴⁴², allievo di Raffaello, ci informa che a Borgo costui aveva dipinto la facciata della casa di Messer Giovanantonio Battiferro da Urbino seguendo il disegno che Raffaello aveva realizzato in nome dell'amicizia col proprietario: «ebbe da lui il disegno di quella facciata, et in corte per mezzo di lui molti benefici e grosse entrate. Fece dunque Raffaello in questo disegno, che poi fu messo in opera da Vincenzo»⁴⁴³. Raffaello aveva dunque ideato questo e presumibilmente altri modelli decorativi e reperito le committenze per i suoi allievi. Abbiamo inoltre notizia del fatto che la sua stessa casa romana fosse decorata all'esterno in chiaroscuro⁴⁴⁴, tecnica cui lui stesso aveva dato grande spazio in molti cicli decorativi. La casa si trovava a via Borgo sant'Angelo ma venne demolita nel Novecento. Sappiamo che aveva al suo esterno un «bellissimo fregio [...] ove erano i leoni ed il giogo alternati all'anello e alle penne; emblemi, come ognun sa, di Leone X»⁴⁴⁵ che ricordano quelli di Vicolo del Campanile⁴⁴⁶.

specialmente le fonti che indagano la produzione di Raffaello in riferimento alle facciate dipinte che torneranno nel corso del capitolo.

⁴⁴¹ Una perdita che ha causato non pochi problemi nella precisa individuazione della sua opera su facciata. Questo vale per Raffaello come per tutti gli altri artisti che operarono in questo campo.

⁴⁴² Si tratta di Vincenzo Tamagni, nato a San Gimignano nel 1492, autore di alcune facciate dipinte e amico di Polidoro da Caravaggio (cfr. NICOLE DACOS, *Vincenzo Tamagni a Roma*, in "Prospettiva", 7 (1976), pp. 46-50; ROSSANA CASTROVINCI, *La sacrestia di San Pietro in Vincoli. Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni*, in "Storia dell'arte" 118 (2007), pp. 9-17. Purtroppo delle pitture su prospetto ricordate da Vasari nella sua vita non si è conservato nessun esempio: rispetto alla sua restante produzione cfr. FRANCESCA MARIANO, *I disegni di Vincenzo Tamagni, aggiornamenti e nuove considerazioni*, in "Grafica d'Arte" 21 (2010), pp. 14-19.

⁴⁴³ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 12. Notizia riportata a seguito anche da Gaspare Celio il quale scrisse «a mezzo di Borgo nuovo vi è una facciata di chiaroscuro con una Venere e alcuni fabri Sterope, e Bronte, è disegno di Sanzio, e anco di sua mano molte cose, vi lavorò altri»: CELIO, *Memoria delli nomi...cit.*, p. 46.

⁴⁴⁴ Cfr. GIROLAMO AMATI, *Sopra due case possedute da Raffaele da Urbino*, in "Über Künstler und Kunstwerke" 2 (1867), pp. 157-162 e ID., *Lettere Romane*, a cura di Paola Piacentini, Bologna, Patron, 2001. In merito cfr. anche GNOLI, *Documenti inediti...cit.* Su Raffaello e il chiaroscuro cfr. JANIS BELL, *Colori and chiaroscuro*, in MARCIA B. HALL, *Raphael's "School of Athens"*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997, pp. 85-113.

⁴⁴⁵ AMATI, *Lettere Romane...cit.*, p. 31.

⁴⁴⁶ Doveva dunque apprezzare quella tipologia decorativa e le molte case di sua proprietà servivano anche «a ricoverare il grande numero dei suoi garzoni; essendo uso comune alle maestranze di quei tempi che i

Le fonti storiche attribuiscono a Raffaello alcune decorazioni su facciata soprattutto nel Rione Borgo⁴⁴⁷, dove risiedeva: oltre alla già ricordata casa decorata da Vincenzo Tamagni, Mancini gli attribuisce «alcune muse» su un palazzo di fronte a quello dell'Aquila⁴⁴⁸, malgrado Vasari – sembrerebbe proprio lo stesso – lo attribuisca a Vincenzo. Mancini ricorda anche un'altra decorazione a Vicolo della Purità di cui però non si conosce nulla⁴⁴⁹.

Si tratta comunque di una produzione da non sottovalutare e che si unisce all'esperienza di Palazzo Branconio⁴⁵⁰ sul cui prospetto, eseguito sulla base dei cartoni di Raffaello e a cui partecipò anche Giovanni da Udine, «si uniscono magistralmente membrature architettoniche, campi figurati e ornati a stucco»⁴⁵¹. Non era unicamente dipinto, ma la sua organizzazione e la volontà di trasformare un prospetto in un supporto artistico complesso risponde sicuramente al genere decorativo in voga per l'ornamento dei prospetti. Portoghesi ricorda, infatti, che

il tipo del palazzo Branconio non sarebbe comprensibile senza la moda imperante delle facciate dipinte, alla diffusione della quale danno un contributo determinante Maturino e Polidoro da Caravaggio, Baldassarre Peruzzi e più tardi Pirro Ligorio e gli Zuccari. In questo campo persistono a lungo moduli quattrocenteschi trasfigurati però nella complessità degli apparati iconologici quasi sempre ispirati alla celebrazione della romanità⁴⁵².

maestri facessero con essi una sola famiglia e mangiassero tutti ad un desco»: ibidem. Il fatto poi che gli stessi motivi si ritrovano in diverse facciate suggerisce altri dettagli utili alla definizione del ruolo di Raffaello nella pratica decorativa.

⁴⁴⁷ Sulle facciate dipinte di Borgo cfr. GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma...*cit.

⁴⁴⁸ Cfr. MANCINI, *Considerazioni...*cit., vol. I, p. 269.

⁴⁴⁹ Cfr. ibidem.

⁴⁵⁰ Su Palazzo Branconio cfr. PIER NICOLA PAGLIARA, *Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio*, in FROMMEL, WINNER, a cura di, *Raffaello a Roma...*cit. e GNANN, *I giovani artisti a Roma...*cit.

⁴⁵¹ GNANN, *I giovani artisti a Roma...*cit., p. 39.

⁴⁵² PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento...*cit., p. 360. Un accostamento molto importante ai fini della nostra ricerca che si ritrova anche nello studio della Gualandi la quale scrive che «nella Roma di Leone X comincia a farsi strada un'idea diversa del rapporto con l'architettura antica, le cui premesse sono da ricercare nell'opera di Raffaello. Nel 1518 egli progettò un palazzo per il cardinale Branconio dell'Aquila» sulla cui facciata il richiamo all'antichità consisteva «nella ricca decorazione di statue e rilievi in stucco, opera di Giovanni da Udine. [...] tale inserimento di forti inserti figurativi e narrativi "all'antica" troverà ampio seguito nell'architettura cinquecentesca. [...] Altre volte, in alternativa all'utilizzo di statue e rilievi si ricorreva alla loro imitazione in pittura: risale infatti agli stessi anni la voga delle facciate dipinte»: GUALANDI, «*Roma Resurgens*»...cit., p. 145.

La stessa attenzione dimostrata dall'urbinate, in questo come in altri casi, quella cioè rivolta alla quinta stradale, può tornare utile per ripercorrere la sua produzione esclusivamente in rapporto al piccolo patrimonio della *Roma picta* pubblica: «Raffaello cerca qui – il riferimento è ancora al palazzo Branconio – una reintegrazione completa dell'architettura dell'età augustea e traduce in termini plastici la tematica [...] delle decorazioni pittoriche delle facciate»⁴⁵³.

Non si chiama però in causa solamente la sua produzione architettonica ma anche quella pittorica laddove diviene a essa correlata: nella *Scuola di Atene*, così come anche nella *Cacciata di Eliodoro* o nell'*Incendio di Borgo*, «l'architettura giuoca un ruolo fondamentale anche se strettamente condizionato dal discorso pittorico [...]. Raffaello impiega lo spazio architettonico come contenitore dell'immagine»⁴⁵⁴.

L'ipotesi che postula alla base della diffusione del fenomeno l'esistenza di un modello iconografico prestabilito e di un repertorio di motivi da riprodurre attraverso cartoni – il che spiegherebbe anche la velocità di esecuzione della pratica e la coincidenza tra brani di diverse facciate – potrebbe chiarire il ruolo di Raffaello in questo campo.

Fornendo i cartoni per le pitture su facciata – come testimoniano le fonti – l'urbinate, se non l'artefice, fu il regista e lo scenografo delle quinte dipinte della città, o contribuì semplicemente, con la sua influenza, a delineare la fisionomia della nuova Roma rinata sulla scorta di quella antica. Del resto Raffaello, in veste di *Praefectus antiquitatum*⁴⁵⁵, si interessò concretamente alla città antica come fece anche Peruzzi⁴⁵⁶. Egli lavorò alla realizzazione di una pianta archeologica della città⁴⁵⁷ con l'aiuto di Andrea Fulvio (autore del primo repertorio iconografico dei romani illustri pubblicato nel 1517) e di Marco Fabio Calvo, cui peraltro aveva dato l'incarico di tradurre il testo di Vitruvio⁴⁵⁸.

⁴⁵³ PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento...*cit., p. 73.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 69.

⁴⁵⁵ Nel 1515 Leone X conferì all'artista il titolo di "Conservatore delle Antichità Romane". Un incarico importante che aveva come scopo quello di studiare il repertorio classico di Roma per fini di tutela e di conservazione.

⁴⁵⁶ Cfr. ROLF QUEDNAU, *Aemulatio veterum...*cit.

⁴⁵⁷ Si tratta di una ricostruzione dell'aspetto e della pianificazione urbana di Roma antica. Sull'argomento si rimanda a RODOLFO AMEDEO LANCIANI, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, serie V, vol. III, Roma, Tipografia dell'Accademia dei Lincei, 1894 e a MARCONI, *La città come forma simbolica...*cit., p. 87.

⁴⁵⁸ Cfr. VINCENZO FONTANA, *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma, Officina Ed., 1975 e FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Quale Vitruvio? il*

Ancora secondo Portoghesi, l'interesse per l'antico, per le sue testimonianze pittoriche e dunque la passione di Raffaello per le grottesche, sembra avergli suggerito una «carica figurale delle superfici capace di moltiplicare in modo illimitato gli strati significativi della struttura architettonica»⁴⁵⁹. Ovviamente sono tutte notizie che non riguardano direttamente la decorazione su facciata ma che indicano e aiutano la definizione delle modalità del coinvolgimento di Raffaello nella pratica.

La definitiva “romanizzazione” del genere e il suo imporsi nella visione e nell'idea della città sembra però aver inizio con un episodio artistico dalla massima importanza: il cantiere delle Logge, un ciclo decorativo tra i più ammirati nei secoli⁴⁶⁰.

Un gran successo accompagnò l'impresa cinquecentesca, fucina di un nuovo stile decorativo che si espande nelle vie urbane e finisce per influenzare in modo non marginale il laboratorio dell'antico della *Roma picta* sia per la concezione architettonica e decorativa che lo ispira, come punto di transizione tra edificio e città, sia per il contributo del maestro di Urbino e dei suoi allievi, che verranno coinvolti massicciamente in questa pratica.

Molto è stato detto della Loggia⁴⁶¹ e dei suoi artisti, ma il filo che lega questa esperienza all'esplosione della pittura su facciata a Roma non è ancora stato preso in considerazione. Per chi scrive si tratta invece di un fenomeno da esplorare poiché aiuta a ridefinirne l'importanza, ma soprattutto a trovare il punto di contatto tra la formazione di artisti venuti

"De architectura" all'inizio del XVI secolo alla luce della traduzione per Raffaello di Fabio Calvo, in "Accademia Raffaello, Urbino", atti e studi, 2014, pp. 9-18.

⁴⁵⁹ PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento...*cit., p. 74.

⁴⁶⁰ L'Armenini ci informa che «ogni cosa di questa insieme col suo pavimento fu disegnata, e colorita in carta à uso di minio, nel proprio modo, che si trova, per mano de' più valenti giovani, ch'in Roma fosse nel mio tempo, fra i quali io ne feci parte, onde così colorita fu poi mandata»: ARMENINI, *De' veri precetti...*cit., p. 180). «Le Logge di Raffaello sono uno dei monumenti romani più amati, copiati, visitati da artisti, conoscitori, viaggiatori: l'insieme decorativo che ha segnato più profondamente l'arte Occidentale»: DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit., p. 11. Un apprezzamento senza tempo per quella decorazione che si evince dal *Codice* di Francesco La Vega e dalle incisioni di Ottaviani e Volpato legate, tra l'altro, all'esempio più eclatante della fama e del riconoscimento universale della bellezza della Loggia di Raffaello. Le decorazioni furono, infatti, riprodotte nel Palazzo dell'Ermitage per volere di Caterina II. La zarina non aveva mai visitato l'Italia ma, entrata in possesso delle incisioni di Giovanni Volpato, volle a tutti i costi acquisire quel capolavoro rinascimentale facendolo copiare nel suo palazzo. «Riprodotta innumerevoli volte [...] vera scuola del mondo perché per secoli gli artisti di Italia e d'Europa sono venuti in Vaticano non, come oggi, per Michelangelo, [...] ma per Raffaello; il Raffaello delle Stanze e delle Logge»: PAOLUCCI, *La bottega di Raffaello...*cit., pp. 48-49.

⁴⁶¹ Sulla decorazione delle Logge vaticane cfr. CHRISTIANE DENKER NESSELRATH, *La Loggia di Raffaello*, in GUIDO CORINI, a cura di, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa, 1993, pp. 39-79; DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit.

dal nord della penisola e un nuovo linguaggio artistico tipicamente romano, che si sviluppa proprio nella realizzazione di quell'opera.

Nel cantiere della Loggia vaticana, iniziata da Bramante sotto Giulio II e conclusa con la decorazione fortemente voluta da Leone X, Raffaello «trasse ispirazione dall'immenso repertorio antico [...] che arricchì di composizioni moderne e scene dal vivo, in un insieme nel quale nulla veniva tralasciato pur di far rivivere i fasti dell'Impero»⁴⁶². Il programma decorativo delle Logge incontra, specialmente nei brani decorativi, quello esposto sui prospetti cittadini. Riprendendo i motivi ornamentali della *Loggetta* e della *Stufetta* del Cardinal Bibbiena⁴⁶³, in cui Raffaello dipinse nel 1516 «la più archeologica delle versioni [...] delle decorazioni a grottesche»⁴⁶⁴, il maestro volle rappresentare il nuovo stile all'antica unito a una decorazione a sfondo sacro. Nella Loggia aperta sul resto della città gli stessi ricordi dell'antichità che in parte confluirono sulle facciate romane si tingevano di una moderna concezione artistica⁴⁶⁵: un totale di 52 scene, tratte dall'Antico Testamento e disposte in riquadri – secondo un'organizzazione spaziale degli ornamenti analoga a quella che si dispiega sui prospetti – quattro in ogni singola volta, dedicati a un personaggio diverso e incorniciate da decorazioni pagane e stemmi papali. La «Bibbia di Raffaello»⁴⁶⁶, «la restituzione per immagini del Libro più conosciuto e più popolare del mondo»⁴⁶⁷, aveva come principale scopo quello del ritorno a un racconto semplificato del testo sacro e venne realizzata proprio nel momento in cui Leone X favoriva la ripresa degli studi cristiani per difendere la fede attraverso uno «dei mezzi di azione normali e necessari

⁴⁶² DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit.

⁴⁶³ Sull'opera di Raffaello in questi due ambienti cfr. ARNOLD NESSELRATH, *L'antico vissuto. La Stufetta del cardinal Bibbiena*, in GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, a cura di, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 284-291; HENRY DIETRICH FERNÁNDEZ, *A secret space for a secret keeper. Cardinal Bibbiena at the Vatican Palace*, in TIMOTHY MCCALL, SEAN E. ROBERTS, GIANCARLO FIORENZA, a cura di, *Visual cultures of secrecy in early modern Europe*, Kirksville, Truman State Univ. Press, 2013, pp. 149-161; PAOLO TORRITI, a cura di, *Il Bibbiena, un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena, Mazzafirra Editrice, 2014.

⁴⁶⁴ CHASTEL, *Il Sacco di Roma...*cit., p. XXVIII.

⁴⁶⁵ Se Baldassarre Castiglione descrive la Loggia "all'antica", la Dacos nega fermamente questa univocità di lettura sostenendo che la «decorazione non è una semplice derivazione dai palazzi romani: gli elementi che la compongono riflettono una nuova visione, le Logge di Raffaello sono moderne. Non solo: le storie che si svolgono sulle volte, pur presentandosi come un ciclo mitologico, raccontano la Bibbia»: DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit., p. 124.

⁴⁶⁶ Cfr. ANGELO MARIA RICCI, GIOVANNI BATTISTA MARIANI, *La bibbia di Rafaele Sanzio d'Urbino nelle Logge Vaticane descritta dal Cavalier Angelo Maria Ricci disegnata ed incisa da GioBattista Mariani*, Perugia, Balducci, 1824.

⁴⁶⁷ PAOLUCCI, *La bottega di Raffaello...*cit., pp. 48-49.

della chiesa»⁴⁶⁸, l'arte. La semplicità e l'intento didattico di queste raffigurazioni cristiane, che non potevano non risentire della moderna diffusione della *Biblia Pauperum* (data a metà Quattrocento, grazie alle xilografie, ma che non comparve in Italia prima del 1510), sembrano essere le stesse riprese e tradotte in motivi profani, sulle facciate.

Inoltre, nelle Logge, figure classiche, motivi ornamentali e vegetali, grottesche e brani di natura morta accompagnavano i temi biblici in una perfetta combinazione tra storia cristiana e decorazioni pagane. Grazie alla struttura architettonica aperta sulla città, queste ultime dovevano risaltare e imporsi nelle vedute urbane, sdoganando un repertorio profano all'interno della sfera artistica cristiana.

La caratteristica di ampia visibilità e di collegamento col resto della città della Loggia nel Cinquecento (riprodotta peraltro in questo senso fino a Turner, fig. 44) –, che ci aiuta nella ricerca di un legame tra questo programma decorativo e quello delle facciate – oggi è andato in parte perso. Le finestre messe nel XIX e necessarie a fini conservativi ne occultano infatti la veste pubblica e il rapporto di collegamento con la città. L'elemento architettonico della loggia rappresenta, in generale, la via di mezzo tra spazio privato e sfera pubblica, proprio come avviene per una facciata. «La loggia dunque, come la galleria è un luogo semiaperto da arcate in rapporto ad un esterno spesso naturalistico»⁴⁶⁹, ma quando l'esterno cui si apre coincide con la città, la sua valenza cambia radicalmente. La decorazione di questi ambienti⁴⁷⁰ produce la fusione tra architettura e pittura: «rivela una primaria esigenza di creare un rapporto tra l'architettura e la dimensione naturalistica, ma anche fra il privato della dimora e la sua visibilità all'esterno»⁴⁷¹.

Questo primo collegamento tra facciata e loggia viene inoltre arricchito dal ricordo di quanto l'elemento architettonico della loggia fosse importante nella concezione di abitazione a Roma e specialmente sotto Sisto IV e la sua decisione di vietare i portici addossati alle case del centro. Da quel momento in poi, infatti, «le logge compensano il

⁴⁶⁸ CHASTEL, *Il Sacco di Roma...*cit., p. XXVIII.

⁴⁶⁹ CIERI VIA, *Origine e sviluppi della decorazione profana...*cit., p. 10.

⁴⁷⁰ Dalla seconda metà del Quattrocento si diffuse l'uso di decorare le logge anche con la tecnica del graffito solitamente usato per abbellire i pilastri affacciati sulla città; l'elemento architettonico venne così ad acquistare una nuova importanza all'interno della città. Questo vale ancor di più per le Logge Vaticane decorate da Raffello e scuola.

⁴⁷¹ CIERI VIA, *Origine e sviluppi della decorazione profana...*cit., p. 12.

divieto di portici»⁴⁷². Nonostante l'enorme diversità tra le logge 'civili' e l'importantissima committenza papale, si può comunque affermare che la decorazione di quell'apparato, per sua natura aperto sulla città, dovette, allo stato dei fatti, piacere e riscontrare un favore ancora maggiore perché amplificato dalla condivisa passione quattrocentesca per l'elemento d'arredo urbano rappresentato dalla loggia.



Figura 44. William Turner, *Roma vista dal Vaticano* (Raffaello accompagnato dalla Fornarina mentre prepara i suoi quadri per la decorazione della Loggia), olio su tela, 1820, Londra, Tate Gallery.

Nel cantiere della Loggia vaticana troviamo a operare alcuni degli allievi di Raffaello che in breve tempo ritroveremo anche sulle rudimentali impalcature annesse alle case romane. Una coincidenza che appare significativa e che permette di avanzare nuove ipotesi sul ruolo di Raffaello e della sua scuola nella diffusione delle facciate dipinte senza comunque voler dimenticare che quegli stessi artisti, al tempo, e a maggior ragione dopo quella importante committenza, divennero tra i più celebri ai quali rivolgersi.

Esiste dunque un evidente legame tra le maestranze impegnate nella realizzazione delle Logge e quelle che si dedicarono alle pitture dei prospetti romani, così come tra i due elementi strutturali di loggia e facciata. Nelle Logge gli abili aiutanti di Raffaello accorsero a dare forme e colori ai disegni preparatori del maestro il quale, nel tentativo di

⁴⁷² VALTIERI, *Storie e architetture...cit.*, p. 18.

unificare i diversi stili dei collaboratori⁴⁷³, ebbe il compito di coordinare l'imponente lavoro. La scuola di Raffaello, per il folto numero di allievi e per l'importanza delle loro opere, è «l'ultima grande bottega del Rinascimento»⁴⁷⁴. Numerosi artisti venuti da fuori Roma vi confluirono per imparare il nuovo stile nato dallo studio dell'antico⁴⁷⁵ e alcuni poterono dare prova delle loro abilità proprio in quel cantiere il cui successo e la cui forza sono da ricercare nello spirito della bottega del maestro.

È molto probabile che il lavoro svolto per le Logge abbia incoraggiato quegli artisti che vi videro nascere la propria fama a emulare le grandi decorazioni aperte su Roma anche attraverso le facciate. Spesso è accaduto che, nonostante fossero ancora giovani e molti addirittura alle prime armi, gli allievi di Raffaello abbiano ottenuto prestigiose committenze proprio sulla base della loro partecipazione al grandioso cantiere⁴⁷⁶. L'ipotesi di una diretta filiazione della *Roma picta* dall'esperienza delle Logge e, più in generale, dall'esperienza della bottega di Raffaello è avvalorata da due coincidenze: non solo la maggior parte dei decoratori di facciate iniziarono in questa bottega ma questi stessi allievi si ritrovarono nel cantiere delle Logge alla loro prima esperienza. Conosciuti come una grande "alleanza" alle dipendenze del maestro in quelle Logge in cui «il principio del

⁴⁷³ La critica, infatti, si è a lungo concentrata sull'arduo lavoro d'attribuzione dei singoli brani. Cercare di individuare tra le decorazioni della Loggia le diverse mani dei numerosi allievi di Raffaello risulta ancora oggi alquanto complicato e questo anche per la magistrale conduzione dei lavori da parte di Raffaello: «A Roma Raffaello non era circondato solo dai cinque allievi più famosi. Ne aveva accolti molti altri, riuscendo nell'operazione quasi impossibile di delegare loro la propria arte»: DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit., p. 10.

⁴⁷⁴ «Per la maggior parte, gli artisti venivano attratti nell'orbita di Raffaello e della sua bottega, probabilmente per una maggiore seduzione del suo stile, per la sua felicità inventiva, per i soggetti più facilmente comprensibile, ma anche perché la sua era un'attivissima bottega, che poteva offrire più occasioni di lavoro ai giovani stranieri e inoltre il suo stile era basato fortemente sull'evocazione dell'antico, che rendeva ancor più seducente il suo linguaggio»: MARIA GRAZIA BERNARDINI, *Nel segno di Michelangelo e Raffaello. Da Perin del Vaga a Francesco Salviati*, in EAD., BUSSAGLI, a cura di, *Il Rinascimento a Roma...*cit., pp. 94-107, qui p. 95.

⁴⁷⁵ «Le più diverse opere di età romana si trovano fuse in un ideale ritorno all'arte ellenistica e classica»: DACOS, *Le logge di Raffaello...*cit., p. 9. «Raffaello sviluppa uno stile antiquario [...] che negli ultimi anni della sua carriera riscosse l'ammirazione di tutti gli umanisti e trasformò in maniera decisiva l'arte a Roma e lo stile classico»: KONRAD OBERHUBER, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in ID., a cura di, *Roma e lo stile classico...*cit., pp. 17-30, qui p. 17.

⁴⁷⁶ Così accadde per la decorazione del Palazzo romano di Melchiorre Baldassini. Nel palazzo la cui facciata fu progettata da Antonio Sangallo il giovane, gli affreschi e le decorazioni furono affidate, dopo la morte di Raffaello, a Perino del Vaga, Polidoro e Maturino. La scelta del committente cadde così su quegli artisti che, nonostante fossero alle prime armi, «significativamente provenivano tutti dai cantieri vaticani»: ELENA PARMA ARMANI, *Perino del Vaga, l'anello mancante*, Genova, Sagep, 1986, p. 38.

“concerto” rinvia una volta di più all’ideale unificante di Raffaello»⁴⁷⁷, una volta completata l’opera, poterono presentarsi alla città in veste di abili artisti e di diversificate personalità.

Giovan Francesco Penni (1488 – 1528), Vincenzo Tamagni (1492 – 1530), Giovanni da Udine (1494?-1561), Polidoro da Caravaggio (? – 1543 ca.), Giulio Romano (1499 – 1546), Perin del Vaga (1500-1547) furono dunque, ognuno con un proprio ruolo, gli esecutori finali della decorazione di quella Loggia e subito dopo divennero decoratori di facciate di riconosciuta competenza.

Vasari ci informa che Penni «fece in Monte Giordano in Roma una facciata di Chiaroscuro» subito dopo, e probabilmente non a caso, averci riferito che «lavorò anco molte altre cose con i cartoni et ordine di Raffaello» ma purtroppo oggi risulta impossibile individuare anche solo l’abitazione a cui il pittore aretino si riferiva. Per quanto riguarda l’attività di Vincenzo Tamagni da San Gimignano, oltre alle già ricordate facciate legate anche al nome di Raffaello sappiamo, sempre da Vasari, che su un prospetto a San Luigi dei Francesi fece «moltissime storie: la morte di Cesare et un trionfo della Giustizia, et in un fregio una battaglia di cavalli fieramente e con molta diligenza condotti; et in questa opera, vicino al tetto, tra le finestre fece alcune Virtù molto ben lavorate»⁴⁷⁸ e ancora «similmente nella facciata degl’Epifanii, dietro alla Curia di Pompeo e vicino a Campo di Fiore, fece i Magi che seguono la stella»⁴⁷⁹. La sua fama sembra legata al solo periodo romano (fu uno dei tanti che scappò a causa del Sacco) e molto alla sua attività di decoratore di facciate tanto che Vasari conclude il racconto della sua breve biografia descrivendo il suo vivere «poco lieto dopo la sua partita di Roma»⁴⁸⁰.

Ma sarà Polidoro da Caravaggio, col suo aiutante Maturino da Firenze, il più importante e riconosciuto decoratore delle facciate romane fino al Sacco di Roma: i due «con quella

⁴⁷⁷ MAURIZIO CALVESI, *Raffaello pittore*, in MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano...cit.*, pp. 169-186, qui p. 174.

⁴⁷⁸ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 12.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ A commento delle parole di Vasari (*Le vite dei più eccellenti pittori...cit.*, III, p. 13) Giovanna Saporì scrive che «l’inserimento del Tamagni in questo gruppo di specialisti della decorazione di facciate conferma una sua riconosciuta abilità e fortuna in questo genere di decorazione»: GIOVANNA SAPORÌ, *Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 551-568, qui p. 560.

maniera di dipingere nobilitarono Roma»⁴⁸¹, scriveva Francisco de Hollanda.

Polidoro da Caravaggio, giunto a Roma intorno al 1518, iniziò a lavorare al cantiere delle Logge vaticane e, stando alle parole di Vasari, doveva essere alle primissime armi. Probabilmente non aveva ancora ricevuto un'educazione artistica tanto che l'autore delle *Vite*, apprezzandone enormemente le doti, sosteneva che fu «prodotto e creato dalla natura»⁴⁸². Il modesto inizio però lo introdusse ben presto alla vita culturale e artistica della Roma cinquecentesca dove diventò in breve tempo uno degli artisti più influenti. Polidoro si unì a Maturino da Firenze nel dipingere gli esterni delle case romane. Il sodalizio fu tale che i due nomi spesso si trovano accomunati come se si trattasse di un'unica persona⁴⁸³. Vasari li tratta insieme in una vita scrivendo che «deliberarono come fratelli e veri compagni vivere insieme e morire»⁴⁸⁴ e, scrive Gnoli, «la storia dell'arte considera quasi come un solo maestro con due nomi “tanto l'uno e l'altro pareva il medesimo”»⁴⁸⁵. Facciata dopo facciata Polidoro divenne con Maturino il più celebre decoratore dei prospetti romani (fig.): «Roma ridendo s'abbelliva delle fatiche loro»⁴⁸⁶, scrive Vasari e in effetti in questo campo non sembra avessero rivali: «hanno così ben ornata Roma di si fatte pitture che nissun altro a nostri tempi è aggiunto a tal segno»⁴⁸⁷ annota Serlio. Vasari era talmente entusiasta del lavoro del lombardo da interpretare «il giudizio dei suoi contemporanei esaltando Polidoro»⁴⁸⁸, sottolinea Umberto Gnoli, mentre Giovanni Paolo Lomazzo lo aveva addirittura annoverato tra i sette governatori che sorreggono il tempio dell'arte paragonandolo a Lisippo e descrivendolo come colui che rese «ripiena et adorna tutta Roma [...] di miracolose opere nelle facciate»⁴⁸⁹ con una

⁴⁸¹ FRANCISCO DE HOLLANDA, *I Dialoghi michelangioli di Francisco d'Olanda*, 1548, Antonietta Maria Bessone Aurelj, a cura di, Roma, Maglioni e Strini, 1926, p. 89.

⁴⁸² VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., III, p. 221.

⁴⁸³ Un incontro, peraltro, quello tra un pittore fiorentino e uno lombardo che viene anche accostato con quello avvenuto tra Baldino Baldini e Cesare da Sesto: cfr. DAVID FRAPICCINI, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma, Gangemi, 2013, p. 46.

⁴⁸⁴ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., III, p. 222.

⁴⁸⁵ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 11. In realtà, però, le forme di questa alleanza pittorica non sono ancora state chiarite. Evelina Borea, infatti, fu una delle prime a interrogarsi sulla natura effettiva di questo sodalizio (cfr. BOREA, *Vicenda di Polidoro...*cit.) ipotizzando un ridimensionamento dell'attività artistica svolta in comune.

⁴⁸⁶ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., III, p. 230.

⁴⁸⁷ SERLIO, *I sette libri dell'architettura...*cit., IV libro, cap. XI, p. 192.

⁴⁸⁸ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 13.

⁴⁸⁹ LOMAZZO, *Idea del Tempio...*cit., p. 27.

maniera «fiera e marziale»⁴⁹⁰.



Figura 45. Polidoro da Caravaggio, *Studio per decorazione di facciata*, 1523-1525, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.

I due artisti decorarono più di trenta facciate in pochi anni, raffigurandovi una grande varietà di soggetti⁴⁹¹ ma data la coincidenza delle loro vite e delle loro committenze per Roma risulta assai complicato stabilire con certezza le diverse mani in un'opera da entrambi firmate: «l'opera di Maturino si unì, anzi si fuse così intimamente con quella di Polidoro che sinora nessuno, ch'io sappia, è riuscito a distinguere negli affreschi, l'una dall'altra le due mani»⁴⁹². La loro abilità nella riproposizione di modelli classici derivava dallo studio e dalla passione antiquaria. Vasari ci fa sapere che «non restò vaso, statue,

⁴⁹⁰ Ivi, p. 31.

⁴⁹¹ Polidoro «utilizza le superfici architettoniche come semplici supporti per i più svariati inserti narrativi e ornamentali, trasformando un po' alla volta la città austera di Bramante in una città sempre più sfarzosa e colorata»: GUALANDI, «*Roma Resurgens*»...cit., p. 145.

⁴⁹² HERMANIN, *Due bozzetti di Polidoro*...cit., p. 133.

pili, storie né cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnassero e di quella non si servissero»⁴⁹³, e Lomazzo descrive Polidoro come il «vero pittore delle cose antiche»⁴⁹⁴. Grazie alla conoscenza del patrimonio archeologico di Roma e alla bravura tecnica i due riuscirono meglio di chiunque altro a tradurre «in linguaggio pittorico ogni spunto archeologico o letterario»⁴⁹⁵ sulle facciate. Tuttavia, lo stile di Polidoro non risulta conforme a quello degli altri pittori “classicisti”⁴⁹⁶. Nei suoi prospetti egli «dispiega un repertorio classico rivissuto con animo inquieto»⁴⁹⁷ che mantiene una certa autonomia dai modelli classici tanto da rendere difficile l'individuazione di una qualche precisa corrispondenza tra le sue opere e il repertorio archeologico: «Polidoro ha formato il proprio patrimonio culturale studiando cose del genere di quelle citate, e forse anche quelle stesse cose, ma senza poi riprodurle in maniera esplicita [...] cita sempre a memoria e ricompono liberamente, utilizzando vaste esperienze acquisite»⁴⁹⁸. Non si trattava dunque della semplice riproposizione di modelli classici quanto di una personale rielaborazione volta a un'enfasi narrativa ed espressiva che ha condotto alcuni studiosi, tra cui Marabottini, a ritrovare nel suo stile un principio di manierismo⁴⁹⁹. D'accordo con lui, Achim Gnann il quale riconosce che Polidoro «seppe ridestare a nuova vita il pathos, la drammaticità narrativa e la monumentalità dei modelli antichi nello stile del terzo decennio»⁵⁰⁰. Ed è questo che differenzia la ripresa dell'antico di Polidoro rispetto, ad esempio, a Peruzzi o a Ripanda: nell'opera di Polidoro «non si è mai trovato, diversamente dai casi descritti di Ripanda alla Maschera d'Oro o di Peruzzi all'Episcopio di Ostia e

⁴⁹³VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori...*cit., III, p. 223..

⁴⁹⁴ LOMAZZO, *Idea del Tempio...*cit., p. 149.

⁴⁹⁵ PERICOLI RIDOLFINI, *La mostra delle case romane...*cit., p. 6.

⁴⁹⁶ «Lo stile di Polidoro, insistente su una forte accentuazione chiaroscurale tesa ad evidenziare plasticamente i volumi rivela infatti un natura assai diversa da quel gusto dell'antico, di sapore vagamente arcaicizzante, proprio del Peruzzi, in parte ancora legato a premesse culturali quattrocentesche, così come è possibile constatare sia nelle decorazioni esterne della Farnesina, ed in particolare le “terrette” di cui parla il Vasari ancora visibili sulla facciata del Tevere, sia negli affreschi dell'Episcopio di Ostia»: MACIOCE, *Sulle facciate dipinte...*cit., 43.

⁴⁹⁷ BERNARDINI, *Nel segno di Michelangelo...*cit., p. 98.

⁴⁹⁸ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...*cit., p. 115.

⁴⁹⁹ Il periodo trascorso tra i due pontificati Medicei coincide anche col «momento di massima affermazione del cosiddetto classicismo rinascimentale e il trionfo del nuovo linguaggio manieristico» (ivi, p. 1) che il tragico evento del Sacco di Roma (1527) contribuì a diffondere in Europa (Cfr. CHASTEL, *Il Sacco di Roma...*cit., p. XVIII). Infatti la diaspora degli artisti fu anche «provvidenziale perché moltiplicò in Italia e in Europa le varianti e le interpretazioni della grande maniera»: PAOLUCCI, *La bottega di Raffaello...*cit., p. 48.

⁵⁰⁰ GNANN, *I giovani artisti a Roma...*cit., p. 39.

nella stanza di Eliodoro, nessun prelievo davvero fedele, palmare, erudito dall'antico, dalla Colonna di Traiano o dagli altri rilievi e sculture di età classica allora visibili in città»⁵⁰¹.

In questa sede non ci si soffermerà più di tanto sullo stile, sulla produzione e sulla figura del più celebre decoratore di facciata di Roma durante i due pontificati medicei. Polidoro e la sua opera, come visto nel primo capitolo, sono stati già sufficientemente studiati in accurate e esaustive analisi critiche⁵⁰². Si vuole però ricordare che, nonostante il riconoscimento da parte dei suoi contemporanei e l'importanza della sua produzione, la figura di Polidoro da Caravaggio è stata pressoché dimenticata per molto tempo soprattutto a causa della scomparsa di gran parte della sua produzione⁵⁰³. Come abbiamo visto, fu a partire dagli anni Sessanta che la sua arte e la sua personalità furono rivalutate e pienamente riabilite, cosa che più marginalmente si è registrata per le sue pitture sui prospetti del centro di Roma, lasciati deperire dal tempo e nell'indifferenza comune tanto che già nel secondo decennio del XVII secolo Mancini scriveva che «restandovi poche cose di quest'huomo, si potrebbe dubitar che la sua gloria istesse solo per i scritti come quella d'Apelle»⁵⁰⁴. Accadde allora che la sua riscoperta assorbì, in qualche modo, anche lo studio del genere decorativo per le facciate che si ritrova, per molti anni, sacrificato a far parte di un aspetto importante ma tralasciabile per la sua scomparsa, dell'opera del pittore lombardo.

L'episodio delle Logge diede grande notorietà in ambiente romano anche a Perin del Vaga, che fu subito chiamato da Leone X a lavorare ad alcune sale del palazzo vaticano. Successivamente il pittore ebbe modo di cimentarsi nella decorazione delle facciate a chiaroscuro «condotta molto gagliardamente di disegno e con somma diligenza»⁵⁰⁵ e la

⁵⁰¹ DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio*...cit., p. 110.

⁵⁰² Cfr. nota 123.

⁵⁰³ Il riferimento è alle decorazioni su facciata che, come vedremo nello specifico nella seconda parte di questo studio, sono pressoché tutte scomparse. Ma la produzione di Polidoro non si ferma agli esterni e all'abilità di dipingere soggetti profani. Sulle sue opere in interni di chiese e palazzi cfr. ACHIM GNANN, *Polidoro da Caravaggio*...cit. L'artista è noto anche per la decorazione della cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale con scene della vita della Maddalena e di santa Caterina (cfr. LANFRANCO RAVELLI, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 1987). Dopo il Sacco di Roma continuerà a lavorare prima a Napoli e poi a Messina, dove rimarrà fino alla sua morte avvenuta nel 1543 circa.

⁵⁰⁴ MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*...cit., p. 312

⁵⁰⁵ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori*...cit., III, p. 580.

sua attività in questo campo non si fermò agli esempi romani ricordati da Vasari del Palazzo dei Millini o quelli di Tor di Nona⁵⁰⁶ ricordati anche da Celio e da Maccari. Celebre, infatti, rimane il prospetto della casa del principe Doria che decorò a Genova⁵⁰⁷ così come altre sue opere per la città ligure.

Tra il 1513 e il 1520 fece parte della cerchia raffaellesca anche Pellegrino da Modena (Pellegrino Aretusi), che Vasari ricorda insieme a Polidoro e Maturino per aver decorato una facciata a Montecavallo di fronte a San Silvestro.

Abbiamo così potuto vedere la stretta relazione tra cantieri pubblici e decorazioni private, tra la più importante bottega del Rinascimento e la sua formazione con la pittura dei prospetti, tra loggia e facciata e ancora tra il maestro urbinato e, qui si pensa, la codificazione del genere decorativo per i prospetti in chiave moderna.

Un'intuizione a nostro avviso da tener presente nella definizione e nella più completa comprensione nell'usanza che a questo punto può venir detta 'romana' che però, tuttavia, non deve dimenticare la presenza sui cantieri stradali anche di molti artisti, alcuni con punti di contatto con Raffaello e Peruzzi, altri invece appartenenti a diverse scuole e soprattutto alla successiva generazione che comunque concorsero con non poco successo e abilità a completare la *Roma picta*.

Di scuola diversa era ad esempio Niccolò Soggi il quale formatosi con Perugino era giunto a Roma intorno al 1512 sotto la protezione del Cardinale Antonio di Monte al cui nome è legata l'unica opera su facciata attribuita all'artista fiorentino: fu infatti da lui «subito messo in opera a fare in quel principio di pontificato di Leone, nella facciata del palazzo, dove è la statua di maestro Pasquino una grand'arme in fresco di papa Leone, in mezzo a quella del Popolo romano e quella del detto cardinale». Ma l'opera «non riuscì di quella bontà che molti si aspettavano» tanto che non lo vedremo più a lavorare alla galleria all'aperto.

⁵⁰⁶ La casa ai numeri 39-40 è stata demolita nel 1880.

⁵⁰⁷ Cfr. ROTONDI TERMINIELLO, *Le facciate dipinte a Genova...*cit., pp. 569-589; STEFANO PIERGUIDI, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in "Arte|Documento" 26 (2010), pp. 167-175.

Domenico Beccafumi arrivato a Roma nel 1510 e, non a caso, conterraneo di Peruzzi che dovette sicuramente frequentare, decorò, scrive Vasari, «la facciata in Borgo con un'arme colorita di Papa Giulio» e si vuole già anticipare che Peruzzi si avvicinò all'usanza negli stessi anni, coincidenti con il pontificato della Rovere (1503-1513). Questa è l'unica opera riportata da Vasari risalente al periodo romano dell'artista, tanto da far pensare che «la presenza di Beccafumi va dunque ricercata tra le maestranze che operavano a quell'effimera trasformazione di Roma, decorando le facciate di decine e decine di palazzi»⁵⁰⁸. Egli dovette comunque «entrare in relazione con quel poco che rimaneva della cerchia di Raffaello poco dopo la sua morte»⁵⁰⁹ e, si può ipotizzare che forse trovò il modo di farlo passando per la decorazione delle facciate.

Un altro allievo di Peruzzi – anche questa una coincidenza da non sottovalutare che si andrà ad analizzare nel prossimo paragrafo – prese parte alla decorazione degli ambienti esterni della città. Daniele da Volterra sembra debba il suo iniziale successo alla facciata del palazzo di Matteo Maffei che decorò a Volterra ancora giovane con la tecnica del chiaroscuro. Arrivato a Roma, e affiancando Perin del Vaga in importanti committenze⁵¹⁰, condusse anche abilmente le decorazioni di alcuni edifici residenziali. A lui e alla sua scuola sono attribuite le decorazioni a monocromo fatte per la facciata del famoso Palazzo Massimo 1523 (cfr. scheda 9).

Si è voluto però fin da subito ricordare il pittore perché, nonostante accostato quasi sempre a Michelangelo, si formò non solo con Perin del Vaga ma anche con l'altro grande artista e architetto del primo Cinquecento che, probabilmente prima di Raffaello, prese le redini anche se in parte in altri termini, dell'antica usanza di dipingere sopra le facciate urbane: Baldassare Peruzzi senese.

5.2. LA MEDIAZIONE DI PERUZZI E L'AFFERMAZIONE DEL CHIAROSCURO

⁵⁰⁸ ROSANNA BERBIELLINI AMIDEI, *Rapporti tra Beccafumi e ambiente romano*, in *Aspetti dell'arte a Roma...cit.*, p. 58. Cfr. anche NICOLE DACOS, *Beccafumi e Roma*, in GIOVANNI AGOSTI, a cura di, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano, Electa, 1990, pp. 44-59.

⁵⁰⁹ DACOS, *Beccafumi e Roma... cit.*, p. 44.

⁵¹⁰ Ci si riferisce, ad esempio, alle opere romane nella Cappella Massimo a Trinità dei Monti o nella Cappella del Crocefisso a San Marcello.

A Roma, la tecnica più apprezzata e diffusa per la decorazione esterna di case e palazzi muta nel corso del Cinquecento. Il chiaroscuro s'impone progressivamente sui prospetti⁵¹¹ sostituendo in parte la precedente tecnica a graffito. È ancora una volta Giorgio Vasari a parlarci di questa particolare lavorazione a fresco: «di questa sorte di terretta – racconta – si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato o altro nero per far l'ombra più scure, e bianco di travertino con più scuri e più chiari, e si lumeggiano col bianco schietto, e con ultimo nero a ultimi scuri finite»⁵¹². Il procedimento descritto da Vasari permetteva la creazione di decorazioni più elaborate e di composizioni più libere e di maggior effetto. L'uso del chiaroscuro assicurava inoltre costi contenuti e una buona velocità di esecuzione come dimostrano le circa quaranta facciate decorate da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze nel giro di soli sei anni⁵¹³. La caratteristica più importante di questa tecnica, che la rese la più richiesta e impiegata dalla Roma cinquecentesca, risiede però nella sua capacità di simulare, questa volta, le sembianze del marmo e del suo «effetto plastico di luce e ombra»⁵¹⁴. Col chiaroscuro, infatti, si tenta di «mantenere il carattere del rilievo e la monumentalità degli antichi»⁵¹⁵, un aspetto che Vasari riporta esplicitamente:

vogliono i pittori che il chiaroscuro sia una forma di pittura che tragga più al disegno che al colorito, perché ciò è stato cavato dalle statue di marmo contraffacendole, e dalle figure di bronzo et altre varie pietre; e questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contraffatte, e paino di marmo o di pietra con quelle storie intagliate; o veramente contrafacendo quelle sorti di spezie di marmo e porfido, e di pietra verde, e granito rosso e bigio, o bronzo, o altre pietre, come par loro meglio, si sono accomodati in più spartimenti di questa maniera; la qual'è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi⁵¹⁶.

⁵¹¹ Giovan Battista Armenini a proposito della tecnica del chiaroscuro scrive: «questa via era al mio tempo molto usata in Roma» e lo dice nel 1587: ARMENINI, *De' veri precetti...*cit., p. 71.

⁵¹² VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori...*cit., I, p. 200. Vedi anche l'analoga descrizione di Armenini (ARMENINI, *De' veri precetti...*cit., p. 71).

⁵¹³ Un aspetto che alimenta la supposizione riguardo l'esistenza di modelli predefiniti per le decorazioni esterne: «nelle facciate graffite la ricorrenza di alcuni motivi iconografici lascia supporre piuttosto un uso reiterato di alcuni cartoni di base, previa esecuzione di piccole varianti»: ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma ...*cit., p. 57.

⁵¹⁴ Ivi, p. 59.

⁵¹⁵ OBERHUBER, *Lo stile classico di Raffaello...*cit., p. 24.

⁵¹⁶ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori...*cit., I, p. 200.

Come unanimemente ritenuto dagli studiosi, il chiaroscuro garantiva una rappresentazione la più verosimile del repertorio archeologico, fonte d'ispirazione artistica e modello di bellezza per quegli anni⁵¹⁷ e il suo uso permetteva di mettere in scena sugli esterni urbici tutta una costellazione di valori e di preferenze ispirati proprio a quel mondo antico: si riusciva così a «mettere in immagine l'antichità»⁵¹⁸, scrive Claudia Cieri Via.

Non bastava celebrare il mito o la storia romana così come i testi li descrivevano; bisognava anche «riprodurre l'effetto plastico di luce e ombra di quei rilievi antichi in cui tali episodi venivano narrati»⁵¹⁹ e, a questo scopo, la tecnica del chiaroscuro si era rivelata la più adatta. Con il monocromo la simulazione era totale e le figure acquistavano in monumentalità ed espressività.

Secondo le fonti fu Peruzzi⁵²⁰ il primo a utilizzare tale tecnica sui prospetti di Roma. L'artista e architetto formatosi a Siena con Pinturicchio, era giunto in città nel 1503 grazie al banchiere Agostino Chigi. Come sostengono le fonti, Baldassarre ebbe sicuramente un

⁵¹⁷ «I chiaroscuri “all'antica” [...] nascono perciò in questo clima entusiasta di doppia filologia: al testo letterario, al costume classico, e al testo figurativo, al frammento, al rilievo»: LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 110.

⁵¹⁸ CIERI VIA, *Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma...cit.*, p. 64.

⁵¹⁹ ERRICO, *La “moda” di decorare le facciate a Roma...cit.*, p. 59.

⁵²⁰ In questa sede si tratterà esclusivamente la produzione su facciata o quella a essa collegata e al contributo dato dall'importante artista nell'affermazione e nella definizione dei caratteri di questo genere espressivo. Per la bibliografia di Peruzzi cfr. specialmente CHRISTOPH L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, München, Schroll, 1968 e l'importante pubblicazione uscita in occasione della commemorazione del V centenario della nascita dell'architetto nel 1981 (ALESSANDRO BIAGI, a cura di, *Baldassarre Peruzzi, 1481-1981*, mostra didattica fotografica per la commemorazione del V centenario della nascita – Ancaiano-Sovicille 1981 – Siena, Bruno editore, 1981) con un'ampia bibliografia. Tra le ultime pubblicazioni si segnalano FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, FIORE, PAGLIARA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.* Per il presente studio si sono rivelate preziose le pubblicazioni sulla produzione romana dell'artista e, come vedremo nel II capitolo, sulle scenografie teatrali o per le feste (FABRIZIO CRUCIANI, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in “Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio” XVI (1974), pp. 155-172; FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.* e i successivi segnalati a nota n.). Anche lo studio su Palazzo Massimo alle Colonne (VALERIA CAFÀ, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia, Marsilio, 2007) si è rivelato molto utile dato che indaga, insieme alla storia del palazzo, anche l'ambiente e la committenza romana del periodo che ci interessa. Si sono quindi tralasciati gli scritti che si concentrano esclusivamente sugli anni senesi di Peruzzi (MARISA CONTI FORLANI, *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, Siena, 1982; FRANCESCO PAOLO FIORE, *Baldassarre Peruzzi a Siena*, in FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, ID., PAGLIARA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 83-94; ROSALDA BOLOGNI, *Baldassarre Peruzzi, artista del Rinascimento*, Grosseto, Eggigi, 2014) o quelli specialistici sul rilievo e sui progetti architettonici come l'importante apporto alla storia degli studi dato da Heinrich Wurm (HEINRICH WURM, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen, Wasmuth, 1984).

ruolo rilevante nell'uso del monocromo sulle facciate⁵²¹. Grazie anche all'amicizia e alla frequentazione dell'ambiente erudito romano e dello stesso Agostino Chigi, dedicò molto tempo allo studio e all'osservazione di quell'arte classica⁵²² di cui Roma era la principale custode. Il suo progetto di scrivere un libro sulle antichità romane, intrapreso dopo il Sacco di Roma ma purtroppo rimasto incompiuto alla sua morte (1536), e l'attenzione al testo architettonico di Vitruvio, che inizia a commentare e a illustrare, sono le prove più importanti di questo suo interesse per la Roma antica. Non riuscì mai a completare questi progetti, anche se parte della sua immensa eredità culturale, per il tramite di Sebastiano Serlio, che del resto aveva fatto apprendistato da Peruzzi all'inizio del secondo decennio del Cinquecento⁵²³, poté trasmettersi in un più ampio contesto. È proprio nel IV e primo a vedere la luce libro del trattato architettonico, che Serlio pubblica nel 1537, che si ritrova la prima notizia sul ruolo di Peruzzi come inventore dell'uso del chiaroscuro sulle facciate di Roma: «volendo ornar col pennello alcune facciate di palazzi in Roma, al tempo di Giulio II fece di sua mano in quelle alcune cose finte di marmo, cioè sacrifici, battaglie,

⁵²¹ Peruzzi viene definito specialista «non tanto del quadro dipinto, quanto della decorazione monumentale e prospettica di sale e facciate, di scenografie e di ingressi trionfali»: HEINRICH WURM, *Baldassarre Peruzzi 1481-1981. Celebrazioni a Roma e a Siena nel Quinto centenario della nascita, 20-30 ottobre 1981*, in MARISA FORLANI CONTI, a cura di, *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, Siena, 1982, pp. 11-15, qui p. 13.

⁵²² Vasari ci informa che Peruzzi «cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a commentare Vitruvio». In merito al rapporto di Peruzzi col repertorio classico, aspetto molto importante ai fini del nostro studio, si rimanda sia all'antica testimonianza di Cellini sia al lavoro di Cristiano Tessari (CRISTIANO TESSARI, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano Electa, 1995) nella cui introduzione Howard Burns sostiene che «mancava finora [...] un sistematico esame del modo in cui gli studi dell'antico, e l'ammirazione di Peruzzi per i "buoni antichi" [...] interagivano con la sua attività progettuale»: HOWARD BURNS, *Introduzione* a CRISTIANO TESSARI, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 9-16, qui p. 12. Anche il saggio di Frommel (FROMMEL, *Ala maniera e uso delj bonj antiquj...cit.*) indaga questo aspetto insieme alle sue origini e motivazioni. In ultimo si segnala anche ADRIANO GHISSETTI GIAVARINA, *Baldassarre Peruzzi e lo studio dei monumenti antichi dal rilievo alla rappresentazione*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura" 44-50 (2007), pp. 161-178 e il suo approfondimento del *Taccuino di viaggio* di Peruzzi in cui si ritrovano molti disegni e schizzi di monumenti romani. Il riferimento è al *Taccuino S IV*, detto di Baldassarre Peruzzi, della Biblioteca Comunale di Siena pubblicato nel 1981 in occasione del V centenario della nascita dell'artista.

⁵²³ È lo stesso Sebastiano Serlio a riferirci che Peruzzi era il suo «precettore [...] il qual non solamente dottissimo in quest'arte e per teorica e per pratica; a fu ancor cortese, e liberale assai; insegnandola a qui se n'è diletato; e massimamente a me». Sul rapporto tra Serlio e Peruzzi e sull'eredità lasciata da quest'ultimo cfr. CHRISTOPH L. FROMMEL, *Serlio e la scuola romana*, in CHRISTOF THOENES, a cura di, *Sebastiano Serlio. Sesto seminario Internazionale di Storia dell'architettura*, Vicenza 1987, Milano, Electa 1989, pp. 39-49; LIONELLO PUPPI, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il mistero di Francesco Senese e Sebastiano Serlio*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 491-503.

historie, e architetture»⁵²⁴. Anche Pietro Aretino nel maggio 1548 ricorda il nome del senese scrivendo a Giuseppe Porta a proposito delle facciate di «Polidoro e Baldesari da Siena»⁵²⁵. Francisco de Hollanda, che come sappiamo incontrò Serlio a Venezia⁵²⁶, nei suoi *Dialoghi michelangioteschi* del 1548 descrive Roma come «la città più ornata di tutto il mondo»⁵²⁷ solo dopo aver ricordato che «di Baldassarre da Siena, architetto, questa città ha molte facciate di palazzi in bianco e nero, e così di Maturino e di Polidoro»⁵²⁸. Vasari, nella vita di Polidoro e Maturino, è ancora più esplicito nell'assegnare la paternità del chiaroscuro sulle facciate romane a Baldassarre Peruzzi. Secondo l'aretino, ai due «cominciò a entrargli nell'animo, avendo Baldassarre Sanese fatto alcune case di chiaroscuro, d'imitar quell'andare et a quelle, già venute in usanza, attendere da indi innanzi»⁵²⁹. Tra le molte e importanti commissioni, l'architetto e artista senese trovò quindi anche il tempo di decorare le facciate, per l'artista un «lavoro del pane quotidiano»⁵³⁰, secondo Giovannoni. Vasari, ricordando la sua ampia produzione in questo campo, scrive che egli «fece una facciata dirimpetto a Messer Ulisse da Fano e similmente quella di esso Messer Ulisse, nella quale le storie che egli vi fece d'Ulisse gli diedero nome e fama grandissima»⁵³¹. Una testimonianza non solo della produzione di Peruzzi in questo campo ma anche del fatto che decorare le facciate fosse a quell'epoca una pratica nobile in grado di dare fama e prestigio a un'artista. La decorazione esterna della Farnesina⁵³², oggi del tutto scomparsa, scandisce probabilmente l'avvio di questa fase. Qui

⁵²⁴ SERLIO, *I sette libri dell'architettura*...cit., IV libro, cap. XI, p. 192.

⁵²⁵ PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di Ettore Camesasca, II vol., Milano, Edizioni del Milioni, 1957, p. 233.

⁵²⁶ «Tutta quella città è una bella pittura» scrive Francisco De Hollanda facendo anche riferimento alle pitture di Tiziano per la «casa dei Tedeschi»: DE HOLLANDA, *I Dialoghi michelangioteschi*...cit., p. 87.

⁵²⁷ Ivi, p. 89.

⁵²⁸ Ibidem.

⁵²⁹ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori*...cit., III, p. 222.

⁵³⁰ GUSTAVO GIOVANNONI, *Baldassarre Peruzzi architetto della Farnesina*, discorso per il IV centenario della sua morte, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 9

⁵³¹ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*...cit., p. 691.

⁵³² Per la decorazione esterna della Farnesina si rimanda all'approfondito studio di Frommel (CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *La villa Farnesina a Roma*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003 riedito nel 2014) in cui si ricorda che Peruzzi «avrebbe dipinto o fatto dipingere 56 riquadri con figure in grandezza naturale di scene mitologiche, oltre a 112 panischi, maschere e putti laterali e a 24 allegorie nei pennacchi delle arcate» (p. 79) e al suo studio su Baldassarre Peruzzi (ID., a cura di, *Baldassarre Peruzzi*...cit.) in cui si legge che la decorazione esterna evocava «i fasti di un antico arco di trionfo»: ID., *Ala maniera e uso delj bonj antiqj*...cit., p. 16. Si veda inoltre il saggio di Anka Ziefer (ANKA ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma*, in BELTRAMINI, ELAM, a cura di, *Some degree of happiness*...cit.) in cui viene dimostrata l'ennesima

Peruzzi aveva abbandonato la consolidata tecnica del graffito preferendo l'uso del chiaroscuro per simulare l'effetto marmoreo. Vasari descrive il palazzo «non murato, ma veramente nato» e ricorda che Peruzzi «l'adornò fuori di terretta con istorie di sua mano molto belle»⁵³³ come fino a qualche anno fa poteva ancora scorgere (figg. 46-47).



Figura 46. Esterno della villa Farnesina. Tracce residue dei monocromi di Baldassarre Peruzzi. Fotografia della fototeca della biblioteca Hertziana di Roma.

ripresa da parte di Polidoro da Caravaggio di alcuni temi iconografici degli esterni della Farnesina. Nonostante la completezza di questi ultimi studi si vogliono anche citare alcuni lavori precedenti ma ugualmente importanti: PAOLO MARCONI, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle Colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e restauro*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 699-720; MARIA CARLA GROSSI, ELISABETTA PICCIONE, *Il rilievo della Farnesina Chigi*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa...cit.*, pp. 829-840; ARNALDO BRUSCHI, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in ID., a cura di, *Storia dell'architettura italiana...cit.* Tra gli ultimi apporti alla ricerca sulla decorazione della facciata della Farnesina si segnalano gli studi di GIOVANNI BELARDI, *Villa Chigi alla Lungara: il restauro di prospetti*, Roma, Quasar, 2010 e di JAMES GRANTHAM TURNER, *Peruzzi and the Villa Farnesina façade, two drawn fragments reconsidered*, in "Master drawings" 53 (2015), n. 3, pp. 275-294.

⁵³³ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, ...cit.*, III, p. 83.



Figura 47. Esterno della villa Farnesina. Tracce residue dei monocromi di Baldassarre Peruzzi. Fotografia della fototeca della biblioteca Hertziana di Roma.

Si trattava del resto di una delle più importanti commissioni del tempo per uno degli «edifici più noti e più visibili a Roma durante il Cinquecento»⁵³⁴. Oltre a influenzare Polidoro e Maturino, che per altro avevano affiancato Peruzzi nell'esecuzione dei monocromi della Stanza di Alessandro alla Farnesina⁵³⁵, il programma decorativo della villa dovette condizionare anche gli altri artisti presenti a Roma e gli stessi allievi di Peruzzi e dunque non solo Polidoro, il quale nel 1527 veniva detto «famoso in opere di chiaro scuro»⁵³⁶. Tra essi troviamo, ad esempio, Virgilio Romano il quale, non a caso, fu uno dei tanti artisti che si impegnarono nella realizzazione di alcune facciate dipinte sempre secondo le testimonianze vasariane. Nessuno osò più contraddire la tesi di Serlio e Vasari nonostante il tentativo di Lomazzo di soprelevare la figura di Polidoro⁵³⁷ e il dibattito riportato all'inizio riguardante la formazione di Polidoro, come anche di Peruzzi, condotto principalmente da Borea e Macioce. La testimonianza di Vasari sarà infatti quasi sempre presa in considerazione rispetto al fenomeno decorativo del chiaroscuro a Roma⁵³⁸. Se Peruzzi non fu veramente il primo, sicuramente ispirò l'opera di Polidoro che, a distanza di pochi anni, divenne il più importante decoratore di facciate della Roma del periodo subito precedente il Sacco.

La predilezione romana del chiaroscuro a dispetto della policromia maggiormente usata nelle altre città si spiega essenzialmente con il fatto che «il colore diviene a Roma un elemento fuorviante, estraneo a quel concetto di architettura classica centrato sulla poetica del materiale puro: il marmo»⁵³⁹. Tuttavia, alla base della scelta chiaroscurale non ci fu

⁵³⁴ ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano...*cit., p. 221.

⁵³⁵ Cfr. GNANN, *Polidoro da Caravaggio...*cit.

⁵³⁶ Parole che si leggono nella lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel datata 1524. Cfr. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento...*cit., pp.164-165.

⁵³⁷ «Polidoro ha usato et introdotto prima di tutti il colorire chiaro et scuro, come di marmo, di bronzo, di oro e d'altri metalli, di pietra e di tutto quello insomma che occorre al pittore»: LOMAZZO, *Idea...*cit., p. 123.

⁵³⁸ Un riferimento che si ritrova in gran parte della storia degli studi e delle fonti sull'argomento: da Armenini (ARMENINI, *De veri precetti...*cit., pp. 229-230) fino agli studi moderni di Giovannoni (il quale scrisse che «il Peruzzi venne a Roma, e si alloggiò con Maturino da Caravaggio a lavorare quei graffiti ed a quelle pitture decorative sulle facciate delle case»: GIOVANNONI, *Baldassarre Peruzzi...*cit., p. 9) passando per Chastel (CHASTEL, *Il Sacco di Roma...*cit., p. 147); ed Errico («l'affresco monocromo trova a Roma un ambiente estremamente ricettivo, già pervaso da quel gusto antiquario e archeologizzante, che prima dell'affermazione raffaellesca trova riscontro nell'attività di artisti come il Peruzzi e il Ripanda»: ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma...*cit., p. 59) fino allo Gnann (GNANN, *I giovani artisti a Roma...*cit., pp. 31-35).

⁵³⁹ ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma...*cit., p. 59.

solamente la suggestiva volontà di ricreare ed enfatizzare la “Roma degli antichi” e il loro repertorio artistico. Partendo da questa considerazione si tenterà quindi di fornire di altri spunti questo filone di ricerca.

I testi classici, ad esempio, dovettero avere oltre al gran peso nella definizione del catalogo iconografico da rappresentare anche una qualche responsabilità in merito alla scelta delle tecniche più idonee per realizzarlo. Il riferimento in questo caso va a Plinio e alla sua *Naturalis historia* in cui compare, forse per la prima volta, il termine “monocromata” associato all’arte e in particolare alla seconda tipologia di pittura dell’antichità. Il testo di Plinio era conosciuto anche grazie alla pubblicazione di Cristoforo Landino del 1476 e inoltre molto letto come dimostra la sua seconda edizione del 1516⁵⁴⁰.

Per capire la nascita e l’uso del chiaroscuro sulle facciate di Roma bisogna fare un passo indietro e riprendere in considerazione l’altra tecnica usata per la decorazione dei prospetti, quella del graffito: composta da colla di carbone e di uno strato chiaro di calce e sabbia bianca doveva anch’essa creare un’illusione di rilievo nel simulare le architetture e i suoi elementi attraverso la bicromia. Sembra così che le due tecniche fossero tra loro legate da un comune e principale obiettivo, la simulazione della terza dimensione e della ricchezza materica. Con questo non si vuole però negare la volontà di ricreare il patrimonio archeologico in maniera più verosimile possibile. Si possono così avanzare alcune motivazioni più semplici alla base dell’uso di una data tecnica che potrebbero, secondo quanto detto, portare a far coincidere nel loro più profondo scopo il graffito e il chiaroscuro – nonostante siano spesso interpretabili come tecniche opposte, una più semplice e “rurale”, l’altra figlia della magnificenza e del gusto antiquario rinascimentale, il chiaroscuro come lo sviluppo delle prime tipologie a graffito di decorazione dei prospetti.

L’uso della tecnica non sembra potersi spiegare esclusivamente attraverso il clima di ripresa e riproduzione dell’arte classica, come Vasari indicava. Il trattato di Sebastiano Serlio può, infatti, fornire altre chiavi di lettura nella comprensione di questa preferenza. In poche parole Serlio esorta a escludere i colori dagli esterni degli edifici. Ai suoi occhi la decorazione sui prospetti avrebbe dovuto unificarsi all’ordine architettonico e sosteneva che essa dovesse essere «del proprio color del muro». «In questo testo – sostiene

⁵⁴⁰ Cfr. SIMONA RINALDI, FALCUCCI CLAUDIO, *Raffaello lettore di Plinio e la tecnica del chiaroscuro*, in FLAVIA CANTATORE, MARIA CHIABÒ, PAOLA FARENZA, a cura di, *Metafore di un pontificato*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 387-402.

Herrmann Fiore – la pittura riveste il ruolo di una parte integrante dell’ordine architettonico [...] Il Serlio postula una “finzione del vero”»⁵⁴¹. Serlio, dopo aver visto le molte decorazioni delle facciate di case rinascimentali, rivolge delle precise raccomandazioni in merito alla loro eventuale decorazione. Era interessato in primo luogo a garantire alla città decoro e armonia, come aveva già fatto l’Alberti. Avendo potuto, da bravo architetto, avrebbe sicuramente preferito delle decorazioni mobili per non alterare definitivamente la struttura e l’organizzazione di una facciata. Ma prende anche in considerazione le decorazioni direttamente sovrapposte ai prospetti senza disprezzarle, pur sottoponendole a un deciso criterio architettonico⁵⁴² e invocando la prudenza e il giudizio: «se con giudizio saldo si vorrà ornar coi pennelli una facciata, si potrà finger di marmo, o d’altra pietra, sculpendo in essa ciò che si vorrà: di bronzo ancora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo»⁵⁴³. Serlio consigliava dunque l’uso del chiaroscuro e sembrava apprezzarlo perché «non rompe l’ordine delle architetture»⁵⁴⁴. Non bisognava stravolgere il complesso rapporto tra architettura e pittura e perciò raccomanda «una decorazione che, oltre ad imitare fedelmente il rilievo e la scultura classica, fosse parte integrante dell’architettura dell’edificio»⁵⁴⁵.

Anche il dibattito artistico romano di quegli anni sulla rivalità tra scultura e pittura può essere inserito in questo elenco. Il tema del paragone tra le arti e il precetto di Leonardo secondo il quale l’imitazione fosse in realtà una creazione probabilmente si ritrova alla base dell’uso di quella maniera che insieme creava forme nuove attraverso la citazione. In questa prospettiva Raffaello verrebbe a ricoprire nuovamente un ruolo primario nella definizione dei caratteri della pratica decorativa. Aspirando in pittura alla perfezione della scultura classica gli artisti nati sotto il suo segno non poterono far altro che optare per la contraffazione del marmo⁵⁴⁶. Una scelta che sembra dettata anche dalla celebre rivalità con lo scultore Michelangelo il quale affermava: «io dico che la pittura mi pare più tenuta

⁵⁴¹ HERRMANN FIORE, *La retorica romana...*cit., p. 271.

⁵⁴² «L’architetto non solamente deve prendere cura degli ornamenti circa le pietre, e circa i marmi ma dell’opera del pennello ancora, per ornare i muri»: SEBASTIANO SERLIO, *De gli ornamenti della pittura fuori e dentro gli edifici*, in ID., *I sette libri dell’architettura...*cit., libro IV, cap. XI, pp. 192-193, qui p. 192.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio...*cit., p. 110.

⁵⁴⁶ Cfr. KATHLEEN WEI-GARRIS BRANDT, *Raffaello e la scultura del Cinquecento*, in MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano...*cit., pp. 221-231.

buona, quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura»⁵⁴⁷ e che rende la scelta del chiaroscuro parte fondamentale dello sfoggio della tecnica.

Come visto, entrambe le tecniche usate per la decorazione dei prospetti avevano come principali caratteristiche la capacità di simulare la terza dimensione: il graffito per l'aspetto strutturale e materico della facciata e il chiaroscuro per le proprietà stesse della materia dai colori, allo spessore, alla luce. Comun denominatore di queste due è sembrato quindi, di riflesso, poter essere l'incisione a chiaroscuro, attività grafica nata proprio in questi anni e in particolar modo nel lavoro di Ugo da Carpi⁵⁴⁸ (fig. 48).

L'incisore divenne famoso per aver inventato la xilografia a chiaroscuro in Italia e specialmente quella a chiaroscuro, pratica cominciata timidamente a Venezia e poi maturata a Roma ancora una volta grazie alla fascinazione antiquaria. I suoi spostamenti geografici e i suoi contatti con artisti come Tiziano e Raffaello, entrambi coinvolti, pur in modi diversi, anche nella decorazione degli esterni, portano a riflettere sulla sua influenza in merito. Col chiaroscuro egli riproduceva le opere dei grandi maestri del Cinquecento così come questi ultimi attraverso il chiaroscuro sceglievano di riprodurre il repertorio artistico classico. Seguendo questa similitudine si può ipotizzare un'altra funzione del monocromo che potrebbe tranquillamente abbracciare il genere in esame in via generale. Si tratta essenzialmente di traduzione. Una traduzione tutta cinquecentesca di tecniche e di motivi, di materiali e di simboli, di iconografie e di scritte. Il chiaroscuro, almeno nella decorazione esterna, si faceva simbolo della copia nell'arte e il mezzo ideale per tradurre l'arte del passato in supporti contemporanei ed esporli il più possibile attraverso la facciata

⁵⁴⁷ *Lettera di Michelangelo a Benedetto Varchi*, in PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza, 1960, vol. I, p. 82.

⁵⁴⁸ Cfr. LUIGI SERVOLINI, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Lecco, Bottega d'arte, 1930; WILLIAM HENRY TROTTER, *Chiaroscuro woodcuts of the circles of Raphael and Parmigianino: a study in reproductive graphics*, 1974, U.M.I., Dissertation Information Service, 1989; ACHIM GNANN, DAVID EKSERDIJAN, MICHAEL FOSTER, a cura di, *Chiaroscuro. Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and the Albertina*, catalogo della mostra "Renaissance Impressions: Chiaroscuro Woodcuts from the Collection of Georg Baselitz and the Albertina, Vienna", Londra, Royal Academy of Arts, 2014; PAUL JOANNIDES, *Drawings by Raphael and his immediate followers made for or employed for engravings and chiaroscuro woodcuts*, in JOACHIM JACOBY, *Raffaello als Zeichner, die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, Petersberg, Imhof, 2015, pp. 149-166; AD STIJNMAN, ELIZABETH SAVAGE, a cura di, *Printing colour 1400 – 1700, history, techniques, functions and receptions*, Leiden, Brill, 2015.

manifesto o tramite la diffusione data dalla circolazione di stampe e di xilografie. Un contrassegno dunque, un carattere distintivo capace di indicare la provenienza di una rappresentazione come anche la sua natura: «a Roma subentra nei confronti dell'antico l'imitazione dell'effetto»⁵⁴⁹, scrive Portoghesi.



Figura 48. Ugo da Carpi, *Diogene*, xilografia, 1525 ca.

⁵⁴⁹ PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento...cit.*, p. 15.

Parte fondamentale di questa lista e, diversamente dalle ultime proposte, già delineata dagli studi sull'argomento, è la relazione del genere e della tecnica del chiaroscuro con gli apparati effimeri e dunque con gli allestimenti per feste e rappresentazioni teatrali tanto in voga nel Rinascimento e aspetto così importante della sfera quotidiana. Furono infatti anche questi apparati ad aver «stimolato notevolmente questi mezzi fittizi per ottenere l'equivalente pittorico dell'effetto scultoreo desiderato»⁵⁵⁰.

5.3. FACCIATE COME QUINTE: LA RELAZIONE CON GLI APPARATI EFFIMERI PER FESTE E RAPPRESENTAZIONI TEATRALI

Serlio sembra prediligere gli apparati mobili e temporanei sulle facciate e sostiene che

si potranno fingere alcuni panni attaccati al muro, come cosa mobile e in quelli dipingere ciò che piace, perché così facendo non romperà l'ordine e fingerà il vero servando il decoro. Potrà ancora ad uso di trionfo, e di festa, con bella fittione attaccar festoni di fronde, di frutti e di fiori, scudi, e trofei, e altre cose simili colorite, le quali rappresentano cose mobili: e il suo campo ha da esser del proprio color del muro, e a questo modo le pitture in tali luoghi poterono stare senza riprensione alcuna⁵⁵¹.

Parlando della tecnica a chiaroscuro, Vasari affronta similmente gli arredi urbani effimeri che si lavorano «in tele per archi, che si fanno nell'entrate de' principi nelle città e ne' trionfi, o negli apparati delle feste e delle commedie, perché in simili cose fanno bellissimo vedere»⁵⁵². L'apparentamento tra allestimenti scenici legati alle usanze collettive cittadine e la tecnica privilegiata per l'ornamento dei prospetti romani, reso così esplicito da Vasari, può aiutarci ulteriormente a comprendere la genesi delle facciate dipinte.

I palazzi, le case e i loro prospetti, al centro della città diventavano spesso protagonisti in momenti particolari della vita civile e religiosa. Le facciate, elementi vivi nell'intricato tessuto urbano di Roma, si facevano supporti per arazzi, tappeti e raffigurazioni che accompagnavano cortei e processioni come in parte accennato nel III capitolo. Erano vere e proprie quinte, simili a quelle che ritroviamo nelle rudimentali scenografie del

⁵⁵⁰ BRANDT, *Raffaello e la scultura del Cinquecento...*cit., p.226.

⁵⁵¹ SERLIO, *De gli ornamenti...*cit., p. 192.

⁵⁵² VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*cit., I, p. 200.

Rinascimento⁵⁵³.

Sicuramente gli allestimenti e i molti apparati usati per le feste cittadine suggerirono l'uso delle facciate anche per rappresentazioni stabili e il fatto che i prospetti periodicamente diventassero delle pareti in festa costituisce un elemento importante nella ricostruzione della genesi di questa usanza. «Scenografie teatrali, capaci di trasformare la città in una grande macchina trionfale»⁵⁵⁴ vengono definite le facciate dipinte da Herrmann Fiore. In effetti, il periodo di massima diffusione delle facciate dipinte coincide con quello stesso momento rinascimentale in cui «città e dimensione teatrale tendevano ad identificarsi»⁵⁵⁵.

Ancora una volta il mondo antico si dimostrava un punto di riferimento ineludibile. Nasceva «il bisogno di visualizzare il passato attraverso ricreazioni e carnevali, possesi, entrate e palii»⁵⁵⁶; qui gli antichi aspetti urbani venivano usati per la creazione di una moderna città ideale⁵⁵⁷.

I fondali dipinti dei teatri greci e romani, insieme agli archi di trionfo, erano nell'antichità le sole tipologie architettoniche classiche ad avere una facciata nel senso in cui la intendiamo oggi. Archi di trionfo e *frons scaenae* teatrali, in quanto «elementi la cui ragione principale rimane quella della cerimonia e della rappresentatività», erano «un punto di riferimento per l'etica e l'estetica classicista del Cinquecento, sensibili

⁵⁵³ Vincenzo Golzio e Giuseppe Zander in *L'arte in Roma nel secolo XV...*cit. (pp...) fanno risalire il nostro fenomeno decorativo proprio a questa antica usanza, ipotesi presa in considerazione anche per le facciate dipinte nella città di Genova. Cfr. infatti GIULIANO FRABETTI, *Facciate dipinte e apparati festivi: escursioni tra permanenza ed effimero*, in BOCCARDO, a cura di, *Genua Picta...*cit., pp. 93-100.

⁵⁵⁴ HERRMANN FIORE, *La retorica romana...*cit., p. 269.

⁵⁵⁵ FAGIOLO, MADONNA (a cura di), *Da Bramante a Peruzzi...*cit., p. 324. Sul teatro e sul suo rapporto con la città nel Rinascimento cfr. anche LICISCO MAGAGNATO, a cura di, *Il teatro italiano del Cinquecento*, guida della mostra di Vicenza 1974, Mantova, 1980; MARCO ROSCI, *Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio" XVI (1974), pp. 235-242; CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma...*cit.; MARIA CHIABÒ, FEDERICO DOGLIO, a cura di, *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno di studi, Roma 1993, Roma, Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, 1994. Sulle feste e le processioni cfr. MARCELLO FAGIOLO, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi, 1997;

⁵⁵⁶ MAURO MUSSOLIN, *La committenza architettonica tra Roma e Firenze al tempo di Leone X: la città, gli edifici; l'antico*, in NICOLETTA BALDINI, MONICA BIETTI, *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Livorno, Sillabe, 2013, pp.193-204, qui p. 194.

⁵⁵⁷ Forse, sosteneva Bruschi, «la scena mostra genericamente una città "antica" e "moderna" insieme» ricordando che spesso Peruzzi inseriva in queste scene figurine dipinte affacciate alla finestra: ARNALDO BRUSCHI, *Scene prospettive urbane nel Cinquecento: progettazione, costruzione, caratteri. La scena per le Bacchidi del 1531*, in CHIABÒ, DOGLIO, a cura di, *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento...*cit., pp. 177-192, qui p. 184.

all'espressività formale»⁵⁵⁸, e non solamente per gli esempi artistici che conservavano. In questo senso, non può essere un caso che i frontespizi dei trattati architettonici presentassero perlopiù archi di trionfo ed era l'arco di trionfo effettivamente il modello per quei prospetti cui si richiedeva uno sforzo rappresentativo. André Chastel sostiene tale interpretazione, ammettendo «una indubbia analogia con gli “apparati”, i monocromi collocati sugli archi di trionfo provvisori o le finte facciate»⁵⁵⁹. Inoltre Vasari spesso parla di archi «a uso di facciata» decorati ad esempio nella seconda metà del XVI secolo dal suo amico Francesco Salviati.

Il più importante riferimento si ritrova in Peruzzi, lo stesso cui Vasari affida la paternità dell'uso del chiaroscuro sulle facciate romane. Nella sua infinita produzione artistica Baldassarre prese parte anche alla creazione di apparati effimeri per feste e rappresentazioni teatrali⁵⁶⁰. Qui, ancora una volta, la città classica e le sue forme risultano essere l'oggetto privilegiato di raffigurazione⁵⁶¹. Già nel 1508 egli aveva realizzato vedute prospettiche per scene teatrali. A Ferrara fece la scena per la *Cassaria* e, nel 1513, a Urbino, per la *Calandria*. Anche se troppo tarde per essere rapportate allo sviluppo delle decorazioni su facciate si vogliono citare le scene per le *Bacchidi*⁵⁶², la festa per le nozze Cesarini-Colonna del 1531 che rimase famosa nell'ambiente culturale del tempo. Qui la scena «rappresentava una piazza e una strada in profondità che, in questo caso, avrebbe dovuto essere di Atene»⁵⁶³.

Anche in occasione delle feste la celebrazione dell'antichità poteva essere facilmente trasmessa attraverso gli esterni degli edifici: il carnevale del 1513, a conclusione del

⁵⁵⁸ CAPUANO, *Iconologia della facciata* ...cit., pp. 13-14.

⁵⁵⁹ CHASTEL, *Il Sacco di Roma*...cit., p. 145.

⁵⁶⁰ Su questo aspetto dell'attività di Peruzzi cfr. CRUCIANI, *Gli allestimenti scenici*...cit. e TESSARI, *Baldassarre Peruzzi*...cit.

⁵⁶¹ Forse, sosteneva Bruschi, «la scena mostra genericamente una città “antica” e “moderna” insieme» ricordando che spesso Peruzzi inseriva in queste scene figurine dipinte affacciate alla finestra: BRUSCHI, *Scene prospettiche urbane nel Cinquecento*...cit., p. 184.

⁵⁶² Per un approfondimento si rimanda a BRUSCHI, *Scene prospettiche urbane*...cit. e a PAOLA M. POGGI, “Architettura prospettica”: la prospettiva solida del *Le Bacchidi* e la voluta ionica di Baldassarre Peruzzi, in FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, FIORE, PAGLIARA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi*...cit., pp. 443-456; GÖTZ POCHAT, *Peruzzi's “Bacchides”, reconstruction of a stage performance in Rome 1531* in THOMAS HALL, TORGIL MAGNUSON, a cura di, *Docto Peregrino. Roman studies in honor of Torgil Magnuson*, Göteborg, Åström 1992, pp.261-281.

⁵⁶³ BRUSCHI, *Scene prospettiche urbane*...cit., p. 184.

pontificato di Giulio II, ne è la massima testimonianza⁵⁶⁴. Qui «i carri di Agone celebrano l'apoteosi delle conquiste di Giulio II: la festa si articola nella “mostra” della città (autorità, corporazioni, giocatori), nel racconto per immagini degli eventi politici in carri allegorici e nel mito di Roma (i giovani vestiti all'antica)»⁵⁶⁵. Leone X, grande appassionato di teatro⁵⁶⁶ e successore di Giulio, volle continuare questa tradizione. A un mese dalla sua nomina a Roma andò in scena il *Possesso*, una cavalcata dal sapore antico in un ambiente riprodotto da Peruzzi, fatto di archi di trionfo che avevano come scopo la riproposizione del teatro classico.

Il *Possesso* e la sua organizzazione sembrano far parte della stessa macchina che operò dietro alla decorazione esterna di Roma; ci appaiono come il frutto della medesima concezione di decoro ideale di città secondo un progetto ben definito. La cerimonia si tenne a Ponte, zona in cui si era insediata la legione fiorentina e dove essa svolgeva i propri affari e, anche in questo caso, l'aulica scenografia era il progetto di artisti fiorentini e stranieri: oltre a Peruzzi, anche Ripanda e Pellegrino da Modena.

Sempre nel 1513 in Campidoglio apparve una scenografia teatrale con una *frons scenae* in forma di arco di trionfo. Si trattava del teatro capitolino di settembre che prevedeva la consegna della cittadinanza romana al fratello e al nipote del neo eletto papa Leone X e per la cui occasione «lavori imprevisi e del tutto fuori dall'ordinario vennero improvvisamente intrapresi [...] in un improvviso clima di grande fervore ed entusiasmo»⁵⁶⁷. Anche Raffaello si dedicò alla realizzazione di apparati che accompagnavano le feste cittadine come attestano il progetto per il teatro di Villa Madama e la scena che realizzò per il Carnevale del 1519⁵⁶⁸. Insieme con Bramante affrontò «il

⁵⁶⁴ Cfr. FABRIZIO CRUCIANI, a cura di, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1969; ARNALDO BRUSCHI, *Il teatro Capitolino del 1513*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio” XVI (1974), pp. 189-218.

⁵⁶⁵ CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma...* cit., p. 8.

⁵⁶⁶ Cfr. CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X*, in “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio” XVI (1974), pp. 173-188.

⁵⁶⁷ CESARE D'ONOFRIO, *Renovatio Ramae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'Eur*, Roma, Edizioni mediterranee, 1973, p. 130

⁵⁶⁸ Sulla tradizione del carnevale a Roma e su quello del 1519 cfr. ALESSANDRO ADEMOLLO, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma. Documenti inediti (1499-1520)*, Roma, Borzi, 1967; BEATRICE PREMOLI, *Ludus carnelevarii. il Carnevale a Roma dal secolo XII al secolo XVI*, Roma, Guidotti, 1981; MARIA CHIABÒ, FEDERICA DOGLIO, *Il Carnevale. Dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del rinascimento*, convegno di studi (Roma 31 maggio - 4 giugno 1989), Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1990.

problema dello spazio del teatro come immagine ideologica della città»⁵⁶⁹ facendo rientrare l'interesse per il teatro nel disegno ideale di città legato al sogno antico, come del resto accadeva anche con le decorazioni di facciate⁵⁷⁰.

Ci si trova dunque davanti a una stretta connessione che ingloba in sé momenti di vita e di gioia collettivi: ogni aspetto della vita urbana si era ritrovato coinvolto nel sogno classicista, un sogno di cui la città risulta essere la prima interprete. Attraverso l'ideazione di scene effimere per feste e spettacoli, l'immaginario legato alla nuova idea di città sembra in qualche modo prendere vita⁵⁷¹. La scena a prospettiva urbana, che è poi «la città ideale [...] la “città ordinata” sognata da architetti e pittori»⁵⁷², venne così fissata⁵⁷³ su un supporto non effimero per bloccare nel tempo e nello spazio il sogno e le aspirazioni di una società che quante per feste e rappresentazioni teatrali rendevano reale. Ancora una volta le facciate di Roma si fanno interpreti di un gusto e di una visione legata al passato idealizzato della città. Se così fosse sarebbe da riconsiderare la tesi che assegna un carattere effimero alle decorazioni su facciata⁵⁷⁴, anzi. Contro chi afferma che graffiti e affreschi, deperiti così velocemente, avessero per loro natura e alla loro origine un tempo prestabilito e limitato conosciuto dal committente e probabilmente anche per questo carattere richiesto, si può affermare invece che nel tessuto edilizio urbano di quegli anni, si vollero rendere «permanenti, pietrificati [...] ornamenti quali i drappi variopinti [...] che i cittadini romani, [...] avevano steso ovunque, a loro spese»⁵⁷⁵ durante importanti eventi

⁵⁶⁹ CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma...* cit., p. 30.

⁵⁷⁰ «Il campo di ricerca più fecondo per una definizione di regole, certe e applicabili, come strumento di più intenso coinvolgimento dell'osservatore alla scena urbana, era soprattutto quello delle scenografie teatrali a cui contribuivano i disegni di Raffaello, Giulio Romano e Baldassarre Peruzzi»: AZZARO, *Facciate pulsanti...* cit., p. 213.

⁵⁷¹ Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.

⁵⁷² CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma...* cit., p. 21.

⁵⁷³ «È piena d'interesse la loro trasposizione in materia stabile» scrivevano Vincenzo Golzio e Giuseppe Zander in *L'arte in Roma nel Secolo XV...* cit., p. 171.

⁵⁷⁴ Il repentino e precoce degrado di affreschi e graffiti esterni ha condotto alcuni studiosi a interrogarsi sull'eventuale natura effimera delle decorazioni su prospetti: «una considerazione è da aggiungere a proposito della loro durata, ovvero del loro valore effimero, se è vero, come alcuni attestano, che degli intonaci stessi era previsto un periodico rinnovo: si verrebbe ad ammettere implicitamente la consapevolezza, da parte deiordinatori e di esecutori, di una durata limitata nel tempo dell'opera artistica eseguita sulla facciata, seppur con adeguati accorgimenti che ne prolungassero la vita»: CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...* cit., p. 53.

⁵⁷⁵ BARBALARGA, CHERUBINI, CURCIO, ESPOSITO, MODIGLIANI, PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino ...* cit., p. 725.

urbani.

La stessa fusione tra rappresentazione e utopia, ordine e spazio delle scene teatrali, si ritrova negli esterni di quelle case romane cui abbiamo guardato come specchi di una civiltà; e proprio i loro prospetti, la loro parte più visibile, divennero «specchio della società che propone se stessa nella propria dimensione ideale, assolutizzandosi»⁵⁷⁶.

5.4. LA CONCLUSIONE DI UNA STAGIONE DEL GUSTO

Sappiamo con certezza e l'abbiamo anche provato notando il passaggio di consegne tra Vasari e Baglione nel narrarci dei decoratori di facciate, che la pratica continuò anche dopo il tragico evento del sacco di Roma e la conseguente partenza dei maggiori artisti attivi in città in quegli anni come Polidoro.

Sotto Paolo III, l'ultimo dei grandi papi della Roma del Rinascimento, le decorazioni continuarono ad abbellire le facciate ma seguendo ormai altri schemi. La famiglia dei Farnese prestò molta attenzione all'arte decorativa in voga nel primo Cinquecento e, mentre la città andava acquistando il suo aspetto "gaio e trionfante", i programmi decorativi per i loro palazzi cittadini ma anche extraurbani⁵⁷⁷ accolsero quel genere espressivo.

Sulle facciate, al posto del monocromo iniziarono a comparire i colori e la celebrazione dei casati occupò lo spazio fino a quel momento riservato ai brani storici e profani. Gli stemmi erano presenti già da Sisto IV ma raramente invadevano l'intera facciata come accade sulla casa di Alessandro Lancia (fig. 49), un cortigiano del papa che impresse in segno di riconoscenza al centro della facciata lo stemma di Paolo III.

Anche Pellegrino Pellegrini (Tibaldi), detto da Bologna ma originario di Milano, giunto a

⁵⁷⁶ CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma...* cit., p. 16.

⁵⁷⁷ Sulle decorazioni dei palazzi dei Farnese del primo Cinquecento cfr. FLAMINIA GENNARI SANTORI, SABINA ROBERT, FRANCESCA VICARELLI, *Decorazioni farnesiane nei palazzi di Valentano, Capodimonte e Gradoli*, Roma, De Luca, 1996; *Dipinti murali nella Tuscia tra il XVI e il XVII secolo*, atti della giornata di studio (Gradoli, 10 novembre 2001), Gradoli, Comune di Gradoli, Assessorato alla cultura, 2004; SALVATORE ENRICO ANSELMI, *La decorazione pittorica nelle residenze farnesiane di Capodimonte e Gradoli*, in LAURA P. BONELLI, MASSIMO G. BONELLI, *L'età di Michelangelo e la Tuscia*, Viterbo, Betagamma Editrice, 2007, pp. 28-41.

Roma nel 1547, da subito «dipinse con diligenza in una facciata alcune figure»⁵⁷⁸ e lavorò alle stanze di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Formatosi con Perin del Vaga non doveva essere estraneo alla pratica decorativa su facciata.



Figura 43. Casa Lancia a via di San Salvatore in Campo 43-44, Roma

⁵⁷⁸ BAGLIONE, *Le vite...cit.*, p. 59.

Ripresero poi le decorazioni a tema sacro, e furono i fratelli Zuccari⁵⁷⁹ a tenere in mano le redini della pratica negli anni Quaranta del XVI secolo. Taddeo era solito intervenire in questi programmi decorativi forse perché, dopo la partenza di Polidoro e degli altri grandi artisti del primo Cinquecento, era rimasto tra i pochi abili a dipingere sopra le facciate: scrive Vasari che «dopo Pulidoro, Maturino, Vincenzo da San Gimignano e Baldassare da Siena, niuno era in simili opere arrivato a quel segno che aveva fatto Taddeo, giovane allora di diciotto anni». Taddeo dovette anzi rivaleggiare a distanza con Polidoro e il suo fare avendo dipinto anch'esso per il Casino del Bufalo una scena del Parnaso (fig. 50).



Figura 501. Taddeo Zuccari, *Parnaso*, affresco dal Casino del Bufalo, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, Roma.

Vasari ci informa poi che Federico Zuccari, nel dipingere la facciata di una casa di Messer Tizio da Spoleto a Piazza della Dogana (fig. 51), vicino a Sant'Eustacchio, fu spesso aiutato dal fratello maggiore Taddeo che intervenne con ritocchi e consigli perché

⁵⁷⁹ Cfr. CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1998-1999, 2 voll.

«considerava quell'opera essere in luogo pubblico e che importava molto all'onore di Federigo»⁵⁸⁰.



Figura 51. Federico Zuccari, Casa di Tizio da Spoleto a Piazza Sant' Eustachio, Roma

⁵⁸⁰ VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori...*cit., IV, p. 264.

Era del resto una pratica in grado di formare la reputazione di un artista dato l'esito da tutti giudicabile e difficilmente rimovibile dall'attenzione pubblica. Una facciata ben fatta poteva costituire il successo di un artista e questo fu proprio il caso di Federico Zuccari. Ma poteva portare anche al caso contrario perché tutti avrebbero notato, passeggiando per le strade di Roma, una decorazione mal riuscita. Per la casa del maestro di camera del cardinale Farnese, Zuccari raffigurò a pieni colori la storia di San Eustachio di cui oggi è ancora riconoscibile la scena del miracolo sul registro superiore. Purtroppo la sua aderenza con le tracce pittoriche originali è dubbia dato che nel 2000 Bruno Toscano scrive che «tutti vedevano da decine d'anni la casa deperire finché finalmente sono arrivati i restauratori, ma quando la decorazione era quasi sparita»⁵⁸¹ e che già nel 1867 Amati ne descrive le decorazioni «malconcie che quasi non si distingue più niente» ma che insieme loda il lavoro dell'architetto Tommaso Bonelli che «nel ristaurare la casa, la conservò religiosamente»⁵⁸². Federico, di cui anche Baglione⁵⁸³ ricorda le decorazioni esterne – rimandando invece al Vasari per la vita del più famoso fratello e maestro di Federico, Taddeo –, divenne un pittore conosciuto a Roma grazie a questo tipo di produzione.

Taddeo, tornato a Roma nel 1551 sotto papa Giulio III, continuava a essere chiamato per questo genere di pitture «piacendo a quel papa il suo modo di fare»⁵⁸⁴. Scrive Vasari che

ritornato poi a Roma, ragionando Messer Iacopo Mattei gentiluomo romano con Francesco Sant'Agnolo di volere dipingere di chiaroscuro la facciata d'una sua casa, gli mise inanzi Taddeo, ma perché pareva troppo giovane a quel gentiluomo, gli disse Francesco che ne facesse prova in due storie, e che quelle non riuscendo, si sarebbero potute gettare per terra, e riuscendo arebbe seguitato. Avendo dunque Taddeo messo mano all'opera, riuscirono sì fatte le due prime storie, che ne restò Messer Iacopo non pure sodisfatto, ma stupido; onde avendo finita quell'opera l'anno 1548, fu sommariamente da tutta Roma lodata e con molta ragione [...] l'istorie della quale opera si possono comprendere da queste iscrizioni, che sono sotto ciascuna de' fatti di Furio Camillo⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ TOSCANO, *Conclusioni*...cit., p. 62.

⁵⁸² AMATI, *Di Giulio Mancini*...cit., p. 8, n. 1.

⁵⁸³ BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti*...cit.

⁵⁸⁴ VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori*...cit., IV, p. 263.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

Si trattava della casa a Piazza Mattei ricordata in un famoso disegno del fratello Federico che mostra anche in che modo gli artisti fin qui ricordati lavorassero alle facciate (fig. 52).



Figura 52. Federico Zuccari, *Taddeo Zuccari decora la facciata di Palazzo Mattei a Roma*, disegno, 1595 ca., J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Sembra però che il dipingere le facciate desse ormai, insieme alle soddisfazioni, anche alcune preoccupazioni: Vasari ci informa che Taddeo accettò molto volentieri l'incarico di Iacopo Mattei di dipingere una cappella della chiesa della Consolazione sotto il Campidoglio per «mostrare ad alcuni, che andavano dicendo che non sapeva se non fare facciate et altri lavori in chiaroscuro, che sapeva anco fare di colori»⁵⁸⁶. Più che una svalutazione nei confronti della decorazione delle facciate, si trattava del desiderio di mostrare la propria abilità di colorire e di dipingere a colori a discapito della tecnica del chiaroscuro che sembra a questo punto aver perso d'importanza. Si era del resto giunti alla seconda metà del secolo, a vent'anni almeno dai successi di Polidoro e alla vigilia della nuova Roma barocca.

⁵⁸⁶ Ibidem.

In questa seconda generazione di artisti che parteciparono alla decorazione degli esterni urbani dobbiamo ricordare anche Raffaellino da Reggio (fig. 53) il quale molto fece a Roma dal 1572 anche sotto la guida di Federico Zuccari e non solo, come scrive Baglione, per guadagnarsi il vitto, ma anche «per poter imparar le difficoltà della pittura, e l'eccellenza di quella, e fece alcune facciate»⁵⁸⁷.

Di sua mano effettivamente furono molte nonostante il suo arrivo a Roma così a ridosso della fine del secolo e sono ricordate a: monte Citorio di chiaroscuro e a tema sacro e accanto a questa dove fece invece una decorazione a colori con le storie di Icaro e putti; a via Capo le Case e dietro San Marcello dove raffigurò «un Gigante a giacere e uno con una mazza gli cava l'occhio colorito assai bene»⁵⁸⁸; a via del Pellegrino e a Campo Marzio sulla facciata dell'architetto Francesco da Volterra dove realizzò un complesso ciclo decorativo visto che Baglione si sofferma molto sulla sua descrizione concludendo che l'opera gli diede grandissima fama. Nel frattempo la sua produzione si incontrò più volte con gli altri decoratori di facciate del presente e del passato: lavorando a San Silvestro non poté non ammirare l'opera di Polidoro così come, aiutando e seguendo Federico Zuccari non poté non conoscere le sue decorazioni per i prospetti o quelle del fratello Taddeo.

Livio Agresti, allievo di Perin del Vaga e appartenente in realtà alla prima generazione di questi pittori, arrivò però tardi a Roma solo nel 1544 quando «si fece buon pratico, come si può veder in alcune facciate et altri lavori a fresco che fece in quel tempo» scrive Vasari.

Giacomo Rocca era invece allievo di Daniele da Volterra ma Baglione lo dipinge in realtà come un mediocre pittore: dopo aver ricordato le facciate da lui decorate per il Palazzo dei Cevoli su via Giulia (anche se curò esclusivamente i prospetti sul lato del Tevere, scrive che egli «poco fece, perché la sua pittura non dava gusto»⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ BAGLIONE, *Le vite de' pittori...*cit., p. 25

⁵⁸⁸ Ivi, p. 78

⁵⁸⁹ Ivi, p. 92.



Figura 53. Raffaellino da Reggio, Disegno preparatorio per una decorazione su facciata.

Sui prospetti, dalla seconda metà del Cinquecento l'affresco a pieno colore prevale sui chiaroscuri⁵⁹⁰. Evidentemente il gusto era cambiato e le facciate si preparano ad accogliere nuove forme e gli aggiornati decori seicenteschi⁵⁹¹. Si assisteva ora a un allontanamento dalla prospettiva classica e a un riavvicinamento di fondo a stilemi più nordici.

L'uso di decorare le facciate non si esaurì in realtà nel XVI secolo ma sopravvisse nel tempo. Gli esempi successivi al periodo analizzato in questa sede rispondono, però, a un nuovo gusto e a diverse intenzioni. Anche le tecniche cambiano e divengono «mimetiche in auge tra '600 e '700 allo scopo di nobilitare l'aspetto di edifici edificati con materiali questa volta davvero poveri, mediante l'uso di spessi strati di intonaco pregevolmente definiti ad imitazione di travertini e materiali lapidei di tutta altra durata»⁵⁹².

⁵⁹⁰ Cfr. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit.

⁵⁹¹ «Con i nuovi tipi architettonici barocchi e rococò scompare l'ornamentazione policroma all'esterno degli edifici»: *ibidem*.

⁵⁹² CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 54.

La diffusione poi delle nuove regole codificate dai trattati architettonici del Cinquecento porterà a confinare progressivamente l'affresco all'interno dell'edificio, mentre in facciata gli elementi architettonici, come colonne, trabeazioni, cornici, dentelli, torneranno a corrispondere a quelli strutturati e saranno costruiti in pietra o mattoni ricoperti di marmorino, ad imitazione della pietra. Tra Seicento e Settecento infatti, il gusto cambia e gli intonaci non vengono più decorati, ma dipinti appunto ad imitazione di materiali più nobili⁵⁹³.

⁵⁹³ DE MONTE, *La conservazione delle facciate...cit.*, p. 72.

6.

UN'ACCADEMIA ALL'APERTO

«Quando queste facciate erano in essere, potea dirsi veramente di Roma, che tutta intera fosse uno esempio ed una pubblica ed onoratissima scuola di pittura»⁵⁹⁴.

6.1. DECORAZIONI ESTERNE E SFERA PUBBLICA DELL'ARTE

Nella Roma del Cinquecento i comuni passanti, a contatto con certe strade e certi percorsi, si trasformavano in veri e propri «fruttorii diretti»⁵⁹⁵. Graffiti e affreschi rendevano una semplice facciata «un fantasmagorico testo di lettura destinato alla città»⁵⁹⁶.

Se l'etimologia della parola “facciata” richiama il termine “faccia” intesa anche attraverso il confronto con le pagine del libro, e se tra i suoi sinonimi troviamo anche la parola “frontespizio”⁵⁹⁷, il legame con il “libro” appare evidente. Una relazione affascinante quella tra la pagina di un libro che racconta, che introduce ad altre pagine, che insegna e che illustra con una superficie al centro dello sguardo cittadino che, adornata di segni, introduce a sua volta alla città, istruisce e propone modelli al pubblico passante. La ricchezza di una facciata decorata si riflette anche in questa associazione terminologica laddove l'elemento architettonico diventa una pagina da riempire o da leggere o un manifesto da osservare.

Dati in pasto alle strade e ai suoi passanti di giorno e di notte, graffiti e affreschi esterni si caricano di significato e di grandi responsabilità anche diventando veicoli di una formazione pubblica e gratuita. Da elementi di puro decoro le pitture esterne diventano modelli teorici e figurativi per la collettività. La facciata viene riconosciuta come potente

⁵⁹⁴ GIROLAMO AMATI (pseudonimo Momo), *Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma*, in “Il Buonarroti”, II (1867), I, pp. 1-8, qui p. 3.

⁵⁹⁵ Fruttorio diretto è «colui che fruisce direttamente del bene, traendone benefici “qui” e “ora” derivanti dalla visita in situ»: MARISA SQUILLANTE, MASSIMO SQUILLANTE, ANTONELLA VIOLANO, a cura di, *Sant'Agata de' Goti: tracce: dai testi e dalle epigrafi verso un sistema informativo territoriale*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 177.

⁵⁹⁶ PENNACCHIOLI, *Florentia Picta...* cit., p. 11.

⁵⁹⁷ Anche nella lingua francese il termine frontespizio è sinonimo di facciata.

veicolo comunicativo⁵⁹⁸ rivolto a tutti, un manuale delle buone maniere forse, sicuramente supporto per valori da condividere. Le facciate decorate divennero da subito apparati educativi per potenziali artisti, appassionati e cittadini: suggestivi arredi urbani ma anche parte di una singolare bottega all'aperto.

L'analisi del genere decorativo e del suo effetto sulla città si caricò dunque di nuovi significati legati alla sfera pubblica⁵⁹⁹. Quegli imponenti supporti artistici decorati e affacciati sulla città diffondevano e mostravano simbologie, forme e repertori iconografici condivisi dalla società del tempo e da tutti ammirati inserendosi in uno «spazio stradale trasformato in luogo di contemplazione e di lettura di storie»⁶⁰⁰, come scrive giustamente Portoghesi. Le facciate, dalla loro posizione privilegiata nello spazio urbano, divennero ben presto meta obbligatoria per gli artisti: dalle riproduzioni esistenti dalle testimonianze storiche e dagli studi moderni sappiamo che tra gli estimatori di quel genere e tra i suoi studiosi c'erano Peter Paul Rubens, Annibale Carracci, Nicolas Poussin, Pietro da Cortona, come anche Andrea Sacchi⁶⁰¹.

L'interesse degli artisti nei confronti delle decorazioni esterne era orientato, come

⁵⁹⁸Un buon esempio della possibile valenza didattica di una facciata come veicolo comunicativo nel Cinquecento viene proposto dalla casa dell'architetto mantovano Giovan Battista Bertani sul cui prospetto egli decise di "esporre" due colonne senza nessun compito strutturale ma «con la specifica intenzione di volere dare dimostrazione teorica e pratica del mondo di comporre secondo tale ordine. [...] La facciata dell'edificio viene concepita come un vero e proprio "testo" dove esporre per immagini i principi architettonici. Riportando sulla facciata in modo visibile e tangibile ciò che costituiva una schema teorico (anche se elaborato apposta per essere messo in pratica) l'immagine diventa simbolo e la facciata manifesto. [...] la facciata non presenta infatti nessuna particolarità a parte il fatto di essere una vera e propria pagina illustrata del trattato del Bertani. Si stabilisce in tal modo uno stretto rapporto tra parola e immagine, operando attraverso la manipolazione di elementi usuali una riduzione formale immediatamente comunicabile»: CAPUANO, *Iconologia della facciata* ... cit, pp. 19-20. L'architetto decide così di mostrare, attraverso la facciata della sua abitazione il suo trattato rendendo il prospetto della casa il frontespizio del suo scritto. Sulla facciata in questione cfr. anche PAOLO CARPEGGIANI, *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani, architetto del Cinquecento*, Milano, Guerini, 1992.

⁵⁹⁹ Kristina Herrmann Fiore, citando Plinio, associa il carattere pubblico e divulgativo di affreschi e graffiti a lontane questioni sulla necessità di non relegare l'arte alla sfera privata: «ecce ancora una sua oratione magnifica e degna di grandissimo cittadino, la quale fece pubblicare le pitture e sculture, il che sarebbe meglio che mandarle in villa quasi in esilio» sosteneva Plinio: HERRMANN FIORE, *Roma trionfante*...cit., p. 43.

⁶⁰⁰ PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento*...cit., p. 360.

⁶⁰¹ «L'attenzione rivolta ai fregi ed alle composizioni sulle facciate di Polidoro dai giovani desiderosi di apprendere l'arte è immensa. Esaminando il ricco materiale delle copie a noi pervenute, ci possiamo rendere conto di questo continuo culto verso la storia antica che, riproponendola, nelle facciate, Polidoro aveva reso popolare ed accessibile a tutti»: RAVELLI, a cura di, *Polidoro Caldara da Caravaggio*...cit., p. 82

dimostrano le molte riproduzioni conservate⁶⁰², ai particolari e ai frammenti più che alle visioni d'insieme⁶⁰³. L'attenzione nei confronti di quelle opere d'arte su strada era dunque rivolta ai singoli brani e al loro stile. Non importava la scansione delle decorazioni sulla facciata né il suo aspetto globale; quei monocromi venivano infatti isolati e concepiti come singoli dipinti. Affreschi e graffiti entrarono così a far parte di un «manuale di pittura»⁶⁰⁴ studiato e riprodotto fino al Settecento che, dal canto suo, nacque proprio copiando un altro repertorio fatto di statue e di monumenti classici⁶⁰⁵.

Pitture pubbliche che aprivano gli occhi e la mente del pubblico ammirato: «l'histoire ovvero le poesie, che sono materie de' fregi [...] sotto velame di favole e d'istorie, se i discuoprono le strade de' buoni costumi acciò che movino gli animi, quando sono narrate a coloro, perché spesso con tali esempi se gli apre gli occhi della mente»⁶⁰⁶.

Bisogna così immaginare che di fronte a quei palazzi, davanti ai quali oggi non si ferma più nessuno, secoli fa, ci fossero delle vere e proprie accademie d'arte: «esse divennero delle vere e proprie accademie, laonde si è veduto di continuo ed ancor si vede per Roma tutti i disegnatori esser più volti alle cose di Polidoro e Maturino, che a tutte l'altre pitture moderne» scriveva Vasari. Si deve infatti precisare che fu specialmente l'opera di Polidoro e Maturino a catalizzare l'attenzione mentre, il restante repertorio su facciata, non sembra allo stesso modo rientrare tra gli oggetti privilegiati d'osservazione e di studio: «le opere dei due amici collaboratori furono i modelli cercati e preferiti dagli artisti, non solo per la correttezza del disegno ma anche per la varietà dei soggetti che vi erano trattati e che offrivano un ricco materiale di studio»⁶⁰⁷.

⁶⁰² All'archivio del Louvre e al suo dipartimento delle arti grafiche sono conservati gran parte dei disegni preparatori e delle copie successive così anche agli Uffizi e all'Albertina di Vienna.

⁶⁰³ Cfr. KULTZEN, *Relazioni e proposte...*cit., pp. 37-38 e CHRISTOPHER L. C. E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century, Venice and Rome*, Leiden, Brill, 2004.

⁶⁰⁴ HERRMANN FIORE, *La retorica romana...*cit., p. 269.

⁶⁰⁵ Vasari diceva di Polidoro e maturino che «non restò vaso, statua, pili storie, ne cosa intera o rotta ch'egli non disegnassero e di quelle non si servissero».

⁶⁰⁶ ARMENINI, *De' veri precetti...*cit., p.210.

⁶⁰⁷ GRILLI, *Le pitture a graffito...*cit., p. 99.

6.2. PALAZZO GADDI E PALAZZO MILESI: LA RIPRODUZIONE DEI CHIAROSCURI DI POLIDORO DA CARAVAGGIO

L'opera di Polidoro da Caravaggio e di Maturino da Firenze risulta essere quella maggiormente riprodotta nei secoli XVI e XVII. I due artisti non solo erano i più famosi decoratori di facciate a Roma ma erano anche, grazie all'esempio del maestro Raffaello, i più noti pittori "delle cose antiche" e i creatori di uno stile quasi vicino a quel manierismo che doveva essere ancora più apprezzato da parte di chi tra XVI e XVII secolo arrivava a Roma anche per ammirare le facciate dipinte del lombardo.

A via della Maschera d'Oro, nuovamente al centro di questo studio, oltre al palazzo al civico 9 visto nel IV capitolo, esistevano anche altre due facciate decorate questa volta da Polidoro e Maturino con la tecnica del chiaroscuro. Ai civici 7 e 21, poste una di fronte all'altra, erano due facciate affrescate a monocromo a completare la galleria all'aperto, gli esempi di questa produzione maggiormente riprodotti tra fine Cinquecento e la fine del Seicento. Qui transitarono infatti moltissimi artisti e appassionati primo tra tutti Giorgio Vasari, il quale, da fervido ammiratore di Polidoro e del suo stile, non dimentica di descriverle entrambe:

A San Simeone fecero la facciata de' Gaddi, ch'è cosa di maraviglia e di stupore nel considerarvi dentro i belli e tanti e varii abiti, l'infinità delle celate antiche, de' soccinti, de' calzari e delle barche, ornate con tanta leggiadria e copia d'ogni cosa che imaginar si possa un sofisticato ingegno. Quivi la memoria si carica di una infinità di cose bellissime, e quivi si rappresentano i modi antichi, l'effigie de' savi e bellissime femmine, perché vi sono tutte le spezie de' sacrificii antichi come si costumavano, e da che s'imbarca uno essercito a che combatte, con variatissima foggia di strumenti e d'armi, lavorate con tanta grazia e condotte con tanta pratica che l'occhio si smarrisce nella copia di tante belle invenzioni. Dirimpetto a questa è un'altra facciata minore, che di bellezza e di copia non potria migliorare, dov'è nel fregio la storia di Niobe quando si fa adorare, e le genti che portano tributi e vasi e diverse sorti di doni: le quali cose con tanta novità, leggiadria, arte, ingegno e rilievo espresse egli in tutta questa opera, che troppo sarebbe certo narrarne il tutto. Seguitò appresso lo sdegno di Latona e la miserabile vendetta ne' figliuoli della superbissima Niobe, e che i sette maschi da Febo e le sette femmine da Diana le sono ammazzati, con un'infinità di figure di bronzo, che non di pittura ma paiono di metallo; e sopra, altre storie lavorate con alcuni vasi d'oro contrafatti, con tante bizzarrie dentro che occhio mortale non potrebbe immaginarsi altro né più bello né più nuovo, con alcuni elmi etrusci, da rimaner confuso per la moltiplicazione e copia di sì belle e capricciose fantasie ch'uscivano loro de la mente: le quali opere sono state imitate da infiniti che lavorano di sì fatt'opere.

La decorazione di palazzo Gaddi⁶⁰⁸, oggi completamente perduta così come molto si è perso della struttura architettonica originaria dell'abitazione alquanto modificata nel tempo (fig. 54), viene descritta da Vasari come opera meravigliosa. Giulio Mancini sembra invece passarci davanti senza porvi troppa attenzione forse perché Vasari vi si era soffermato a sufficienza. L'attenzione di Vasari così come quella di artisti ed eruditi giunti ad ammirare quelle pitture anni dopo era principalmente rivolta alle *realia*⁶⁰⁹, «ossia le forme antiquarie degli abiti, oggetti di culto, e di costumi»⁶¹⁰ che Vasari descrive alla perfezione. A restituirci non solo a parole ma anche attraverso le immagini l'infinità di *realia* esposte sulla facciata dei Gaddi come anche la loro disposizione sul bel prospetto.



Figura 54. L'aspetto attuale della facciata di Palazzo Gaddi in via della Maschera d'oro, Roma

⁶⁰⁸ Opera probabilmente di Jacopo Sansovino (cfr. Vasari, GUSTAVO GIOVANNONI, *Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione" 11 (1917), pp. 64-81.

⁶⁰⁹ Cfr. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, pp. 231-247.

⁶¹⁰ HERRMANN FIORE, *Roma trionfante...cit.*, p. 43.

Si conservano molte riproduzioni della decorazione del palazzo specialmente nei due lunghi fregi a separazione dei piani con una scena di pellegrinaggio e dunque di trasporto da un luogo all'altro di beni e averi e con una battaglia navale. Questi fregi furono i brani decorativi maggiormente copiati proprio per la ricchezza dei dettagli, per la rappresentazione delle belle navi dei romani (fig. 55), delle loro usanze belliche e delle molte figure di donne e uomini intenti a trasportare i loro averi su quelle navi. Tutte scene che, affacciandosi sulla strada, catalizzavano l'attenzione anche a causa di uno stile pieno di pathos: «rispetto alla calma classica che permea tutti i movimenti nelle scene antiche di Raffaello, troviamo qui una profonda animazione, in cui i gesti estremi risultano ulteriormente sostenuti dal movimentato chiaroscuro delle vivaci pieghe dei panneggi»⁶¹¹. Pier Santi Bartoli, Cherubino Alberti e molti altri riprodussero i fregi con tutte quelle “belle invenzioni” che formavano un catalogo di oggetti antichi⁶¹².



Figura 55. Una delle quattro copie conservate al *British Museum* di Londra (anonime) che riproducono il fregio di Palazzo Gaddi dedicato alle scene sulle navi e l'atto di caricarvi i bagagli.

Al contrario, solo una riproduzione ci tramanda l'aspetto globale della decorazione sull'intera facciata. Questo è il caso della splendida incisione anonima conservata all'Albertina di Vienna che mostra l'intero ciclo del palazzo (fig. 56) e che purtroppo rappresenta uno dei rari casi in cui l'attenzione per il singolo brano pittorico si sposta sulla veduta d'insieme.

⁶¹¹ OBERHUBER, *Lo stile classico di Raffaello...cit.*, p. 24.

⁶¹² Per le copie come anche per i disegni preparatori consulta PHILIP POUNCEY, a cura di, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, LONDRA, Trustees of the British Museum 1962, in particolare il volume 3 dedicato al circolo di Raffaello e RAVELLI, *Polidoro Caldara...cit.*, pp. 222-479.

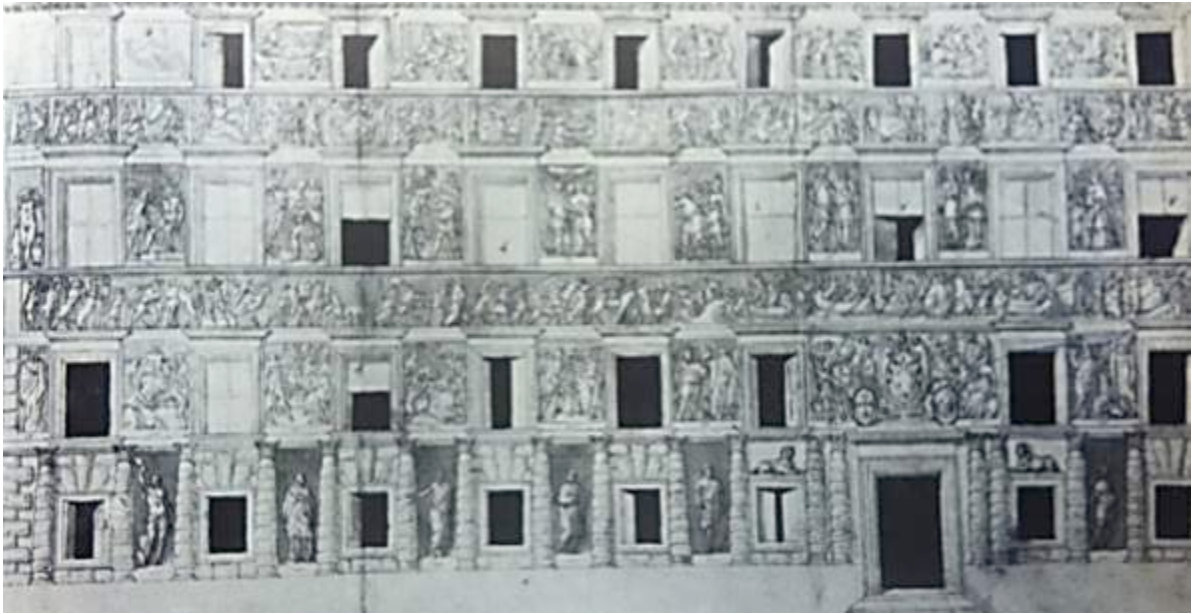


Figura 56. Riproduzione della decorazione originaria di Palazzo Gaddi. Vienna, *Albertina*, Inv. 15.462.

L'esistenza di una testimonianza iconografica che riproduca l'intera facciata e la scansione della decorazione su di essa è infatti cosa rara: una caratteristica delle fonti iconografiche legate al genere decorativo in esame che crea limiti espliciti al lavoro di ricostruzione dell'aspetto originale e globale di una facciata dipinta e il suo complesso decorativo.

Nell'eseguire tali copie – precisa Kultzen alle prese con l'arduo compito di venire a capo dello studio sul fenomeno a Roma – si è tenuto presente, non tanto il complesso generale, ma i particolari e quelli ritenuti di maggiore perfezione artistica [...] Ci troviamo di fronte a una massa di copie grafiche, per lo più anonime, riguardanti i particolari: testimonianze che provano, ancora una volta, come l'interesse fosse, soprattutto, limitato alle singole scene, ritenute esempi essenziali della concezione compositiva e del disegno di Polidoro⁶¹³.

«Tale criterio fu l'origine della mancata trasmissione in epoca moderna di attestazioni grafiche, trascrizioni integrali di quei complessi programmi iconografici che dovettero abbellire le facciate di molti edifici rinascimentali romani poi, nel corso dei secoli, scomparsi»⁶¹⁴ e, inoltre, costituisce la prova del tipo di percezione legata al patrimonio su facciata. Un interesse essenzialmente non documentario, rivolto invece al confronto diretto

⁶¹³ KULTZEN, *Relazioni e proposte...cit.*, pp. 37-38.

⁶¹⁴ GIACOMETTI, MAURO, *Sulle case dipinte a Roma ... cit.*, p.105.

e sempre disponibile con l'autore del dipinto, a un esercizio artistico gratuito da non tramandare necessariamente ai posteri.

La ricchezza del documento viennese risiede dunque nella sua capacità di mostrarci la composizione delle varie parti del palazzo restituendoci anche alcune preziose informazioni per la lettura della decorazione che, si ricorda, oggi è totalmente scomparsa: lo stemma di Clemente VII insieme a quello dei Medici sopra il portone permette di datare la decorazione agli anni a ridosso del Sacco, momento di massimo successo del genere, tanto che Freedberg scrive che «la ricreazione per immagini della storia romana, dispiegata in vasti fregi panoramici attraverso le facciate di una dozzina di palazzi romani decorati fra il 1524 e il 1527, deve essere annoverata fra i più grandi splendori di cui si è arricchita la città nel breve ma fecondo spazio del regno di Clemente prima del sacco»⁶¹⁵. Inoltre, grazie all'incisione è possibile notare quanto la decorazione nobilitasse il palazzo: come scrive Marabottini si trattava di un' «antologia di motivi antichi, genialmente ideata per nobilitare una casa vasta ma priva di ogni qualità architettonica. È l'unico caso che conosciamo – aggiunge – [...] di una completa trasformazione grazie alla pittura, dell'aspetto anche architettonico di una facciata»⁶¹⁶.



Figura 571. Pier Santi Bartoli, particolare dell'incisione che riproduce la decorazione di palazzo Gaddi.

Come visto per il graffito posto a ornare la stessa strada, anche in questo caso tra le finestre del piano terra erano riprodotte statue e figure di uomini antichi a figura intera e isolati nel proprio riquadro. Al primo piano prendevano poi posto scene di sacrifici e, subito al di sopra, sulla fascia longitudinale a separazione dei piani, il racconto della

⁶¹⁵ SYDNEY J. FREEDBERG, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, 1971, tr. it., Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 258.

⁶¹⁶ MARABOTTINI, *Polidoro...cit.*, p. 125.

preparazione alla guerra e le sue scene salienti.

Ciò che finora è stato detto per palazzo Gaddi vale anche per Palazzo Milesi, a proposito del quale Vasari scrive «le quali opere sono state imitate da infiniti che lavorano di sì fatt'opere».

La famiglia bergamasca dei Milesi, proprietari del palazzo posto praticamente di fronte a quello dei Gaddi, non stette a guardare il tripudio decorativo della casa dei loro vicini. Appena finita l'opera chiamarono Polidoro e Maturino ad affrescare anche la loro dimora che resta, a via della Maschera d'Oro 7, la più famosa facciata dipinta di Roma e che è stata altresì, da poco restaurata (fig. 58).



Figura 58. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, monocromo di Palazzo Milesi a via della Maschera d'Oro 7, Roma.

Anche in questo caso è impossibile riportare tutti i nomi di chi fece anche solo uno schizzo della decorazione ma, a dimostrazione del successo riscosso negli anni dall'opera di Polidoro e Maturino, basta semplicemente ricordare la mostra organizzata a Lisbona nel 2013 sulle riproduzioni di Palazzo Milesi che contano, tra i loro molti autori, anche il portoghese Antònio Campelo⁶¹⁷ a riprova che in passato il patrimonio esposto su facciata fosse considerato come una delle bellezze di Roma da vedere, da studiare e da mostrare. Oltre a essere la facciata dipinta più importante e ammirata di Roma già dalla seconda metà del Cinquecento, l'esempio dato da palazzo Milesi diede inoltre il nome all'intera via: a questo prospetto infatti apparteneva il puttino con la maschera riprodotto anche da Cherubino Alberti (fig. 59).



Figura 59. Cherubino Alberti, particolare dell'incisione della facciata di Palazzo Milesi, 1576.

Alle molte copie tra cui quelle di Enrico Golzius e Saenredam giunte fino a noi si possono anche aggiungere alcuni disegni preparatori di Polidoro per il fregio di Niobe, il primo chiaroscuro che si incontra dal basso, per le figure inserite tra le finestre e per l'altro fregio

⁶¹⁷ DE CASTRO HENRIQUES, REIS, MARKL, VAIRO, DESWARTE-ROSA, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*

in cui sono raffigurati alcuni episodi legati alla storia di Roma tra cui il *Ratto delle Sabine* custodito al museo del Louvre.

Anche in questo caso ci viene restituita l'intera decorazione e questa volta dall'incisione di Enrico Maccari del 1876 (fig. 60) ma si tratta di un'altra storia, del progetto di conservazione per immagini tristemente ben diverso da quello che si sta trattando in questa sede e che sarà riportata nel capitolo successivo.



Figura 60. Enrico Maccari, Incisione della facciata di Palazzo Milesi, 1874. Tav. 38.

6.3. LA NASCITA DI UN NUOVO PUBBLICO

Una pittura pubblica che si fa catalogo, accademia, repertorio, libro e manifesto è inoltre, a nostro avviso, legata a una più ampia e moderna concezione di fruizione diffusa. Mentre le strade urbane diventavano supporti pittorici e veicoli comunicativi messi a disposizione del passante, andava nascendo una nuova concezione di pubblico d'arte: un primo riconoscimento della figura dell'appassionato e dell'amatore che si vorrà mettere in relazione con il carattere pubblico della *Roma picta*. Dalla lettura della trattatistica del periodo compare infatti un moderno interlocutore: non si scrive più solamente per i ricchi committenti o per gli addetti ai lavori ma anche per lettori nuovi. Sono coloro che Zucchi chiama «gli amorevolissimi della professione» che finalmente vengono presi in considerazione da parte di chi nel Cinquecento scriveva di arte. Un cambiamento che non può essere trascurato mentre si studiano le decorazioni esterne, considerate come episodi appartenenti alla sfera pubblica dell'arte. Tra questi trattati citiamo quelli di Ludovico Dolce⁶¹⁸, Jacopo Zucchi⁶¹⁹, Raffaello Borghini⁶²⁰ e Giovan Battista Armenini⁶²¹ che, non a caso, parlano dei nostri palazzi decorati.

Nel Proemio del *Discorso*, Dolce si rivolge all'uomo sensibile che, «avendo all'ingegno aggiunta la pratica, può giudicar della pittura; e tanto più, se sarà avezzo a veder le cose antiche e le pitture de' buoni maestri: perché, avendo nella mente una certa imagine di perfezione, gli fia agevole di far giudizio quanto le cose dipinte si accostino o si allontanino da quella».⁶²² Scrivendo *De veri precetti della pittura*, Armenini si proponeva di fornire consigli agli artisti ed educare gli amatori attraverso una «sorta di manuale»⁶²³: egli si indizza alla gioventù e a chi si diletta nel guardare all'arte tanto che nel Proemio afferma: «spero non solo di porgere molto alla gioventù che desidera darsi a questo studio,

⁶¹⁸ LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura*, 1557, ediz. cons. Paola Barocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, I volume, Bari, Laterza, 1960.

⁶¹⁹ Fritz Saxl, in occasione della pubblicazione de il *Dialogo di Zucchi* nel suo lavoro dedicato agli astri (Fritz Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Editore Boringhieri, 1985) parla di questo cambiamento ritenendolo un fenomeno tipico del tempo. «Il *Discorso* dello Zucchi è, da questo punto di vista, quasi un saggio di educazione artistica» commenta in Fritz Saxl, *Un Discorso di Jacopo Zucchi e gli affreschi di Palazzo Rucellai a Roma*, in Saxl, *La fede negli astri...cit.*, pp. 421-448, qui p. 424.

⁶²⁰ RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, 1584, ediz. cons. Milano, Labor, 1967.

⁶²¹ ARMENINI, *De veri Precetti...cit.*

⁶²² DOLCE, *Dialogo della pittura...cit.*, p.

⁶²³ Cfr. ENRICO CASTELNUOVO, *prefazione* a ARMENINI, *De veri precetti...cit.*, p. VIII.

ma molto giudizio ancora a gli animi che si diletmano di contemplare e considerare le già fatte figure»⁶²⁴. Parallelamente all'individuazione di nuovi interlocutori cresce la consapevolezza del potere educativo di scritti e manufatti artistici.

La missione di questi trattati era, e Borghini lo dice chiaramente⁶²⁵, quella di educare al giudizio dell'arte e di non darla in pasto al popolo in modo indifferenziato. È una pittura che parla, non ancora a tutti, ma che almeno si apre a una fruizione più diffusa. Sull'arte pubblica e sul compito di educare, Cesare Cesariano, nel *Commento* a Vitruvio, scriveva: «acciocché le pitture imprimesse per varietà istructione in li animi nostri [...] gli pingevano qualche cosa che exprimea senso di morali documenti»⁶²⁶.

In questo modo si mostrava all'appassionato appena 'scoperto' tutto ciò che la cultura del tempo riteneva fosse importante con finalità didattiche e le facciate dipinte potevano costituire un perfetto veicolo in questo senso.

È a questo nuovo pubblico, al quale si concedeva la comprensione e il godimento dell'arte, che sembra rivolgersi una pratica che tende verso l'esterno invadendo la città e i suoi spazi e mostrandosi all'infuori dei grandi palazzi dove tutti sarebbero stati in grado di ammirarli. Probabilmente, il successo della decorazione esterna deriva anche da questo, dalla consapevolezza che per avvicinare la popolazione all'arte e alla storia da questa riprodotta, bisognava in qualche modo andargli incontro e attraverso quei prospetti parlanti (prospetti-lavagna si può dire in questo caso) l'operazione sembrava riuscire.

⁶²⁴ ARMENINI, *De' veri precetti...*cit., p 11.

⁶²⁵ «Essi scrive per quei "gentilhuomini" i quali, con le parole del Borghini, "agiamente vivendo, se bene in atto l'arti non esercitano, di poter fare d'esse giudizio, e con fondamento favellarne si prendono cura, e gran piacere si pigliano» riporta Saxl in SAXL, *Un Discorso di Jacopo Zucchi...*cit., 424.

⁶²⁶ CIERI VIA, *Le Favole antiche...*cit., p. 26.

7.

LA DECORAZIONE NELLE DINAMICHE DELLA MEMORIA URBANA: FORTUNA, PERDITA, OBLIO, RISCOPERTA

«All'odierno visitatore di Roma non è dato pur troppo di dilettersi nella vista di una delle interessanti curiosità artistiche che nel secolo XVI, essa, già ricca di tesori d'arte, poteva offrire ai suoi ammiratori»⁶²⁷.

7.1. DECORATA LA CITTÀ NON RESTAVA CHE GUARDARLA: LA TESTIMONIANZA DELLE FONTI STORICHE

Già dalla seconda metà del Cinquecento il fenomeno delle facciate dipinte a Roma veniva esaltato da pensatori, trattatisti e amanti d'arte: inutile citare nuovamente l'ammirazione di Serlio e di Vasari nei confronti di quella pratica pittorica (ripresa peraltro senza grandi novità da Borghini nel 1584⁶²⁸). Anche Ludovico Dolce fa esprimere a Pietro Aretino un giudizio lusinghiero:

chi è colui – si chiede lo scrittore – che non comprenda l'ornamento che porge la pittura a qualunque cosa? Percioché e i pubblici edifici et i privati, benché siano i muri di dentro vestiti di finissimi arazzi, e le casse e le tavole coperte di bellissimi tapeti, senza l'ornamento di qualche pittura assai di bellezza e di grazia perdono. E di fuori – aggiunge – molto più dilettono agli occhi altrui le facciate delle case e de' palagi dipinte per mano di buon maestro, che con l'incrostatura di bianchi marmi, di porfidi e di serpentini fregiati di oro⁶²⁹.

⁶²⁷ GRILLI, *Le pitture a graffito...*cit., p. 97.

⁶²⁸ BORGHINI, *Il Riposo...*cit.

⁶²⁹ PIETRO ARETINO in Dolce, *Dialogo della pittura...*cit., p. 163.

Negli anni Ottanta del XVI secolo, le espressioni di ammirazione nei confronti della moda tornano insistenti nei trattati sull'arte⁶³⁰. Da quello di Lomazzo che, come abbiamo visto, colloca Polidoro tra gli «artisti che reggono il tempio della pittura», a quello di Romano Alberti dell'anno successivo, fino a giungere al già ricordato trattato di Giovan Battista Armenini. Armenini esorta i giovani pittori a copiare gli esempi artistici lasciati sulle facciate⁶³¹ e dedica un paragrafo alle decorazioni esterne⁶³² in cui cita le «migliori che sono in Roma, perché a dir tutte saria soverchio»⁶³³. Un aggettivo, quest'ultimo, che fornisce ulteriore conferma dell'alto numero di facciate graffite e affrescate tra le vie di Roma e che, inoltre, offre una testimonianza sul loro stato di conservazione che doveva apparire ancora integro quando Armenini scriveva il suo trattato. Ma un'iniziale perdita dei brani decorativi doveva pur mostrarsi agli occhi dell'uomo di fine Cinquecento altrimenti non si spiegherebbero le parole di Federico Zuccari il quale, in anticipo su tutti, definiva quelle decorazioni «in pericolo di perderli e dal tempo annullarsi»⁶³⁴. Invitava così i suoi allievi dell'Accademia a copiare quel patrimonio avviando così, probabilmente per primo, il processo di riproduzione e di studio di quegli esempi artistici. Nella prima metà del Seicento, scrittori e amatori continueranno a interessarsi alle facciate dipinte facendo però sempre più spesso riferimento al loro degrado. Giulio Mancini, nel *Discorso di pittura*⁶³⁵ scritto tra il 1617 e il 1619, è il primo a fornirci concreti esempi dell'ormai

⁶³⁰ Il riferimento va a GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte, della pittura scoltura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584; a ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, Zanetti, 1585; e al testo di ARMENINI, *De' veri precetti...* cit.

⁶³¹ Anche Dolce, del resto, annovera Polidoro tra i maggiori artisti del tempo quando inserisce il suo nome tra quelli di Raffaello, Giulio Romano, Parmigianino e Correggio sostenendo che «tutti con la stupenda opera della loro pittura hanno adornata Roma e quasi tutta Italia, e dato un lume tale alla pittura, che forse per molti secoli non si troverà più chi giunga a questo segno»: PIETRO ARETINO in Dolce, *Dialogo della pittura...* cit., p. 2. L'Aretino condivide in questo modo con l'Armenini la preoccupazione per gli artisti di nuova generazione e per un possibile declino delle arti dopo i citati grandi maestri del Cinquecento.

⁶³² Si tratta del XIV Capitolo intitolato *Che materie di pitture si devono fare nelle muraglie di fuori delle chiese; come gli antichi ornavano le facciate de le case loro ; di quello che a loro conviene ai tempi nostri, e quali colori più si confacciano a quelle.*

⁶³³ ARMENINI, *De veri precetti...* cit., p. 230.

⁶³⁴ ROMANO ALBERTI, FEDERICO ZUCCARI, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de Pittori, Scultori & Architetti di Roma recitati sotto il reggimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti*, Pavia, Pietro Bartoli, 1604, p. 7.

⁶³⁵ Si tratta della prima parte del volume *Considerazioni sulla pittura* concluso nel 1628 ma pubblicato dall'Accademia dei Lincei solo nel 1956. Le *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini (medico personale di Urbano VIII, appassionato collezionista d'arte e scrittore) è uno dei testi più citati e maggiormente usati per lo studio dell'argomento tanto che Lionello Venturi, nell'introduzione al testo edito dall'Accademia Nazionale dei Lincei nel 1956, scriveva che le «considerazioni manciniane offrono una serie

intervenuto deterioramento degli affreschi esterni: «è caso di gran compassione che l'ingiuria de tempi habbia consumato l'opere di quest'huomo – scrive riferendosi a Polidoro – com'a San Pietro in Vincola con la pioggia ed vento»⁶³⁶. La “consumazione” che Mancini lamenta doveva essere comunque ancora un fenomeno isolato se, nel 1623, quando torna a parlarci delle facciate dipinte⁶³⁷, non fa alcuna considerazione riguardo al loro stato di conservazione. Nel suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano*, una vera e propria guida moderna della città, non tralascia, infatti, il racconto di molte facciate perché ancora «degne di essere viste»⁶³⁸. Alle volte si limita a indicare al lettore la presenza di una decorazione esterna, fornendone solo le coordinate geografiche (peraltro molto generiche a nostro discapito); altre si dilunga invece sull'artefice o sull'iconografia dell'ornamento e altre ancora si trasforma in competente connoisseur proponendo nuove attribuzioni⁶³⁹. Ma i casi come quello di San Pietro in Vincoli raccontato da Mancini non sarebbero rimasti isolati a lungo. Contemporaneamente, il pittore romano Gaspare Celio, usando tempi verbali al passato per parlare di alcuni testi decorativi che non conservavano più, alla data, il loro aspetto originario, espone il problema e la sua gravità. Il testo di Celio⁶⁴⁰, scritto nel 1620 ma pubblicato solo nel 1638, che si ritiene essere la prima effettiva guida di Roma dopo i *Mirabilia*⁶⁴¹, contiene una lista di prospetti decorati arricchita da brevi cenni sulla collocazione, sul soggetto rappresentato, sulla tecnica usata, sugli artefici. Anche la sua descrizione si presenta come un percorso tra le decorazioni esterne ritenute ancora degne di essere inserite tra le

particolarmente ricca di notizie sulle facciate dipinte a Roma»: LIONELLO VENTURI, presentazione a Mancini, *Considerazioni sulla pittura...*cit., p. XI. Si tratta, infatti, di un interessante itinerario seicentesco tra le facciate dipinte sparse per le vie del centro di Roma.

⁶³⁶ GIULIO MANCINI, *Discorso di Pittura*, in *Considerazioni sulla pittura*, 1628, Roma, Accademia dei Lincei, 1956, p.311.

⁶³⁷Ci si riferisce alla III e ultima parte delle *Considerazioni sulla pittura* completate dal testo dedicato al suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano*.

⁶³⁸ Ivi, p. 267.

⁶³⁹ «Doppo pigliando la strada per Borgo Sant'Angelo dietro al palazzo di Borghese, vi sono alcune ordinanze di Todeschi condotte a chiaroscuro da Polidoro nel suo principio e poi per la strada di Borgo nuovo incontro a palazzo dell'Aquila sono alcune Muse a chiaroscuro di Raffaello, com'ancora quelle avant' al Vicolo della Purità et li accanto un fregio a graffito di Polidoro. Non si pongono le cose del Palazzo dell'Ilmo. Borghese, perché sono infinite d'estrema bellezza et amovibili. Il casamento incontro all'Offitio del Borgo aventi s'arrivi alla Traspontina fatto a graffito, alcuni dicono esser di Polidoro, ma io credo sia Francesco da Siena»: GIULIO MANCINI, *Viaggio per Roma*, a cura di Ludwig Schudt...cit., p. 56..

⁶⁴⁰ CELIO, *Memoria delli nomi...*cit.

⁶⁴¹ Cfr. MASSIMO PAZIENTI, *Le guide di Roma tra Medioevo e Novecento*, Roma, Gangemi, 2013.

bellezze urbane da ammirare⁶⁴² ma alcuni commenti fanno già capire molto sul loro stato di conservazione a metà XVII secolo come anche sul loro futuro. Descrivendo una facciata «dove si fa l'osteria del Monte di Brianza ch' il tempo l'ha consumata» fornisce alcune notizie che dimostrano, precocemente, il loro precario stato conservativo. Non si trattava tuttavia di una esclusiva questione atmosferica: le sue parole testimoniano anche che l'imbiancatura delle facciate – che tanto indignerà gran parte degli amanti d'arte e degli studiosi di Roma – ai tempi di Celio era già praticata: «vi era una facciata del medesimo – scrive riferendosi a Baldassarre Peruzzi – nella fine della piazza delli Altieri, che le levorno per far bianca la facciata».

Nel frattempo possiamo constatare uno dei primi casi di “strappo” di affreschi esterni che risale al 1633 quando il cardinale Antonio Barberini fece staccare da Pietro da Cortona e dallo stesso Giulio Mancini – è lui stesso a narrarcelo – da una casa a Piazza Madama alcune decorazioni esterne ritrovate da Kultzen negli anni Sessanta a Palazzo Barberini⁶⁴³. Una notizia che suggerisce la loro precoce insofferenza agli agenti esterni visto il bisogno seicentesco di staccarle dai loro supporti. Tuttavia, abbiamo anche la testimonianza di Bellori il quale, nella vita di Andrea Sacchi, scrive che l'artista si esercitava «in disegnare i chiari oscuri di Polidoro che allora in maggior numero e più interi molto si conservavano nelle facciate delle case di Roma»⁶⁴⁴ ammettendo allo stesso tempo una copiosa sopravvivenza ma anche una parziale presenza di pericolo.

La diffusa ammirazione dimostrata da artisti e viaggiatori per quel genere pittorico lascerà il posto, a partire dalla metà del Seicento, a una sorta di amnesia che avrebbe colpito studiosi e cittadini per quasi due secoli.

I riferimenti a questo piccolo ma importante patrimonio svaniranno insieme alle sue tracce materiche progressivamente fino agli inizi dell'Ottocento quando, all'interno di una nuova sensibilità verso i problemi legati alla conservazione del patrimonio artistico e alla vigilia di Roma capitale, si ricomincerà a parlare di facciate dipinte, ma in tutt'altri termini.

⁶⁴² Ad esempio, parte del percorso è così descritto: «quella in strada Giulia co il ratto delle Sabine, e azioni di Muzio Scevola, e quelle di Orazio Coclite e altro. Quella alla radice del monte Citorio con alcuni Buoi. Quella nella piazza vicina di campo Marzio, con alcune bighe, e altro, sono tutte di chiaroscuro» e così via: CELIO, *Memoria delli nomi...*cit., p. 44.

⁶⁴³ Cfr. KULTZEN, *Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoros...*cit.

⁶⁴⁴ GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, ed. critica a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976, p. 537.

Durante il XVIII e gli inizi del XIX secolo, infatti, studi, commenti, testi, ricordi o interventi su ciò che rimaneva della *Roma Picta* sembrano mancare. Il barocco s'impose nel gusto e nelle committenze della città relegando a passata memoria un genere che si faceva sempre più silenzioso e discreto. Una dimenticanza imputabile alla progressiva svalutazione della pratica artistica⁶⁴⁵, al cambiamento di gusto, alla mancanza di studi e interessi, a una nuova idea di magnificenza e di decorazione della città, alla difficoltà di osservazione di quelle opere d'arte poste troppo in alto e in vicoli stretti⁶⁴⁶ per essere scovate, ma anche al repentino sbiadire delle decorazioni che provocarono l'accelerazione del distacco emotivo di cui stiamo parlando.

Come nota giustamente Bruno Toscano, le perdite e i vuoti artistici sono quasi sempre legati a «catastrofi naturali [...] fasi di trasformazione politica [...] religiosa [...] infine le oscillazioni del gusto, che spesso procedono per drastiche selezioni di modelli esaltando ma anche escludendo, favorendo l'apprezzamento e d'altra parte, provocando svalutazione e oblio, sempre rivelandosi anch'esse fattori di conservazione e di reviviscenza oppure di obsolescenza e di distruzione»⁶⁴⁷. Il nostro caso sembra ricadere essenzialmente in quest'ultimo nonostante la grande responsabilità imputabile al tempo trascorso.

Quel patrimonio continuò a interessare, e per poco, solamente il mondo degli artisti alla ricerca di modelli pittorici del passato⁶⁴⁸. Il silenzio bibliografico della seconda metà del Seicento fino a tutto il XVIII⁶⁴⁹ secolo non aveva comunque scalfito l'ammirazione di

⁶⁴⁵ La svalutazione di questa produzione cinquecentesca era legata al fatto che si trattava di un'arte ritenuta minore perché, come visto, a uso quasi esclusivo della piccola borghesia. I capolavori artistici del Cinquecento erano molti e sicuramente le facciate dipinte non erano al primo posto ma resta indubbio il fatto che questa tipologia decorativa fosse degna di «continuare a testimoniare un particolare momento dell'attività edilizia e pittorica di un determinato periodo»: MARIA LUIGIA STELLA SPAMPINATO, in COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, p. 15.

⁶⁴⁶ «Tante pregevoli opere rimangono inosservate ai più, sia perché molto difficilmente si alza lo sguardo al di sopra del proprio naso, sia perché, pur alzandolo, altrettanto si scorge qualcosa di diverso dal "colore di Roma", qualcosa che emerge dall'indistinto per imporsi prepotentemente all'occhio del passante a significare la presenza di un unicum all'interno di un tessuto urbano omogeneo e compatto»: CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, p. 53.

⁶⁴⁷ TOSCANO, *Vademecum...cit.* pp. 19-22.

⁶⁴⁸ «Copiarono i motivi figurativi delle facciate di Polidoro con la stessa frequenza e attenzione con cui rilevavano e riproducevano piante alzati e particolari di palazzi e palazzetti»: PIER NICOLA PAGLIARA, *Recensione* a Errico, Finozzi, Giglio, *Ricognizione e schedatura...cit.* in "Roma nel Rinascimento", 3 (1987), pp. 105-108, qui p. 105.

⁶⁴⁹ Una delle poche eccezioni si ritrova nell'Opera di Tassi dedicati ai pittori bergamaschi dove, parlando di Polidoro, si ricorda, seppur brevemente, la sua produzione sui prospetti di Roma: (cfr. FRANCESCO MARIA

Cherubino Alberti, di Joseph Heintz e di Pietro da Cortona. Tutti talmente affascinati da quel repertorio da continuare a copiarlo e a studiarlo nonostante la sua progressiva rovina.

Il precoce degrado di affreschi e graffiti su facciata si è rivelato infatti essere causa ma anche effetto della mancanza di attenzione nei confronti del museo all'aperto cinquecentesco. Le decorazioni esterne si deterioravano nella generale indifferenza come scriverà più avanti Gustavo Giovannoni:

le forza riunite della retorica e della speculazione, appoggiate dalla ignoranza e dall'impressione delle tristi conseguenze sociali dovute alla decadenza ed all'abbandono, minacciano questo grande patrimonio, che riflette in semplice forma d'arte le vicende storiche di Roma nei suoi secoli più felici. Esso è stato negletto di fronte alla maggior importanza delle opere aristocratiche, così come nella storia civile e politica si parla di grandi eventi, di guerre e di paci, di bibliografie d'imperatori e di papi, ma poco o nulla della vita sociale, che intanto fluisce, delle condizioni del popolo, che pure di quella storia costituisce il vero protagonista⁶⁵⁰.

Lomazzo aveva proposto una suggestiva causa per la svalutazione della pratica. Si trattava di una tecnica legata alla strada, sostiene, e per questo disdicevole: «poiché le pitture delle strade è di necessità che si stendano nelle facciate, questo lavorare dagli antichi fu tenuto poco nobile, per il che alcuni hanno lasciato scritto che quando il lavorar in fresco fu introdotto, la dignità e nobiltà della pittura fu gettata a terra; poi che le pitture non furono tenute più in quella riverenza che furono le prime, che si facevano solamente sopra le tavole»⁶⁵¹. Sicuramente lavorare in grandi saloni addobbati era più onorevole ma il peso maggiore in questo decadimento sembra risiedere nella fragilità dei graffiti e degli affreschi posti all'esterno delle abitazioni. Una motivazione confermata tra l'altro anche dalla reputazione artistica di Polidoro, escluso dalla lista dei grandi pittori cinquecenteschi da parte della storiografia moderna fino agli anni Sessanta del Novecento⁶⁵², proprio a causa della consistente perdita delle sue opere esterne: «il tempo si è comportato in modo

TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 1793, ed. cons. Milano, Labor, 1970, vol. I, pp. 76-84).

⁶⁵⁰ GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento...cit.*, p. 32.

⁶⁵¹ LOMAZZO, *Scritti sull'arte...cit.*

⁶⁵² Ci si riferisce ai già citati lavori di Evelina Borea e di Alessandro Marabottini.

molto più drastico con le realizzazioni di Polidoro da Caravaggio che con quelle di qualunque altro degli artisti importati di questo periodo»⁶⁵³.

La stessa tecnica è dunque da porre sul banco degli imputati data la scadente preservabilità delle fragili decorazioni nel tempo. Vasari purtroppo si sbagliò sulla durevolezza della tecnica a sgraffito.

Ricchezza sì, ma effimera: l'inesorabile scorrere del tempo, ma anche la mutevolezza del gusto ha messo a nudo la "povertà" della tecnica a fronte della ricchezza estetica, ovvero l'incapacità di produrre opere di valore, anche in termini di durata, mostrando ben presto le scarse murature e gli intonaci rivestiti di sì splendide decorazioni, spesso ideate ed eseguite da valenti artisti⁶⁵⁴.

Questa fragilità ha anche permesso di avanzare l'ipotesi sulla quale si sono espressi alcuni dubbi nel precedente capitolo su una possibile natura effimera e limitata nel tempo anche per le decorazioni:

una considerazione è da aggiungere a proposito della loro durata, ovvero del loro valore effimero, se è vero, come alcuni attestano, che degli intonaci stessi era previsto un periodico rinnovo: si verrebbe ad ammettere implicitamente la consapevolezza, da parte deiordinatori e di esecutori, di una durata limitata nel tempo dell'opera artistica eseguita sulla facciata, seppur con adeguati accorgimenti che ne prolungassero la vita⁶⁵⁵.

Il clima, le piogge, la tecnica, l'incuria, le infelici scelte di ristrutturazione e il cambiamento di gusto sono dunque le cause principali del disfacimento di quella memoria. L'accorciamento dei tetti poi, in alcuni casi, portò a cambiamenti disastrosi visto che se gli aggetti dovevano proteggere le superfici superiori, i marcapiani dovevano invece occuparsi di prevenire disastri sui registri inferiori. Questa era infatti una delle loro funzioni primarie: proteggere la facciata⁶⁵⁶. Più tardi, anche le demolizioni avviate per far

⁶⁵³ FREEDBERG, *La pittura in Italia...cit.*, p. 256.

⁶⁵⁴ CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, p. 53.

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ Negli atti del Convegno di studi sulle Facciate dipinte del 1982, incentrato soprattutto sul caso di Genova ma utile anche per il nostro studio, si legge che le decorazioni esterne andarono perse per «mancata manutenzione, o per riduzione dell'aggetto del tetto»: LAURA MORA, *Il colore delle superfici architettoniche*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*, pp. 151-152, qui p. 151.

spazio ai nuovi assi stradali della Roma postunitaria, entreranno a far parte della lista dei colpevoli. Furono talmente tante le case distrutte, molte delle quali con facciate decorate, che Gnoli sosterrà che, come ricorda Giovannoni, «con le case demolite si sarebbe potuto costruire una città di grande bellezza»⁶⁵⁷.

7.2. DEMOLIZIONI, DISTACCHI E RESTAURI DELLA *ROMA PICTA* TRA FONTI E DOCUMENTI

Fu solo nell'Ottocento che si prestò nuovamente attenzione a quell'aspetto artistico della Roma rinascimentale che tempo e incuria avevano messo al bando quando si ricominciò a guardare alla città 'da sotto in su'⁶⁵⁸.

Finalmente, lo stato miserevole di quel patrimonio ricompare agli occhi dei cittadini provocando quello sdegno e quella preoccupazione necessari per la nascita dei primi dibattiti in fatto di conservazione di quel patrimonio.

Il valore artistico dei brani decorativi su facciata iniziava a essere riconosciuto: un cambiamento, pur unito alla sopravvivenza di molti problemi e di episodi non proprio in favore della salvaguardia dei prospetti ornati della città, che può ben essere raccontato

⁶⁵⁷ GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento...cit.*, p. 53.

⁶⁵⁸ Il supporto facciata condizionava anche la visione di una decorazione. Le facciate, infatti, richiedevano uno sguardo che dal basso si dirigeva verso l'alto portando i pittori a confrontarsi con la prospettiva ortogonale: «se è vero che l'immagine e lo sguardo hanno stretto un'alleanza, essa ha avuto il suo fondamento essenziale nel modello prospettico»: HANS BELTING, *I canoni dello sguardo. Storia di una cultura visiva tra Oriente e Occidente*, 2008, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 94. Vasari, ricordando la facciata decorata da Peruzzi a Piazza Altieri, scrive di «dodici imperatori i quali posano sopra certe mensole e scortano le vedute al di sotto in su». Tornando brevemente al dibattito sulle origini geografiche del gusto si vuole precisare che nella ricerca di prove che confermassero l'origine settentrionale delle decorazioni su facciata, Evelina Borea trovò un appiglio proprio in riferimento a questa particolare tipologia di osservazione. La studiosa sostiene, infatti, che Baldassarre Peruzzi apprese la prospettiva ortogonale «dopo aver visto i Trionfi del Mantegna». «Se le cose andarono così – scrive- Peruzzi si sarebbe limitato ad essere per Polidoro un tramite; ma un tramite che ancora una volta ricollega al settentrione»: BOREA, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 218. Si trattava comunque di una caratteristica percettiva che influenzava anche la resa delle pitture. Non essendo chiaramente percepibili e richiedendo una visione particolare, la perfezione delle forme e dei suoi dettagli veniva spesso tralasciata. Scrive Arnheim che «lo stile caratteristico della pittura occidentale, creato dal Rinascimento, limitava la forma a ciò che può essere veduto da un punto d'osservazione fisso (determinato)»: RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, 1954, tr. it. Milano, Feltrinelli, ed. cons. 2002, p. 60. L'artista si concentrava invece sulla visione d'insieme, sul risultato decorativo che appariva ai passanti sotto forma di «masse dinamiche e abbastanza sommarie di luce e ombra»: MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...cit.*, p. 119. Lo stile e la resa dei soggetti raffigurati risentiva dunque delle tipologie di visione che questi apparati richiedevano, un'osservazione di sotto in su che si amplificava nei casi in cui i prospetti adornati si trovavano nei tipici vicoli stretti del cuore di Roma.

seguendo le testimonianze contenute dai molti documenti d'archivio individuati. Questo capitolo si servirà infatti di un gran numero di materiale d'archivio rimasto per lo più inedito, unito alle voci di cittadini e cronisti, per approfondire i modi, i tempi e le azioni di una città alla riscoperta del suo passato artistico. sarà seguito e raccontato con documenti d'archivio, molti dei quali inediti, appartenenti per lo più ai fondi dell'Archivio Storico Capitolino di Roma.

Il racconto vuole così prendere avvio da una delle prime azioni intraprese in questo senso custodita, questa volta, dall'Archivio di Stato di Roma.

Alla data del 1828, una raffigurazione del Tevere attribuita erroneamente a Maturino, fu salvata, sia pur dopo anni di reticenze da parte del proprietario, e trasportata alla Pinacoteca Vaticana in quanto «pittura di pubblico ornamento»⁶⁵⁹, una definizione nuova che può ben inaugurare la stagione della rinascita d'interesse nei confronti di quel genere che, tuttavia, sarà pur sempre accostata ad avvenimenti di tutt'altro genere e dunque alla sua progressiva scomparsa.

La consapevolezza che qualcosa stesse cambiando si diffuse. Per prima cosa si ripresero in mano i testi seicenteschi di Mancini e di Celio, le prime e più valide fonti storiche, insieme a Vasari, del fenomeno e della sua portata romana. Un atteggiamento tutto nuovo caratterizzava le pubblicazioni sull'argomento: la condanna e la nostalgia prendevano il posto della celebrazione della pratica e dei suoi artefici e i prospetti adornati abbandonavano i trattati d'arte per diventare argomento di cronaca.

Con questa indicazione alla mano [il riferimento è al testo di Gasparre Celio] vada or dunque girovagando il mio lettore per le vie di Roma e guardi e entri le case e i palazzi, e riconosca tutti, uno per uno, i celebri affreschi di cui parla il Celio, e se non gli trova più in quel numero che sono notati, o non ne trova quasi più nessuno, ne domandi ragione a quella medesima Arte di Como che da' così bene di bianco non pure alle pitture, ma alle statue, alle colonne marmoree e fregi d'ogni maniera. [...] Ma è poi veramente in colpa di questui cotali assassinamenti la sola Arte di Como? Eh signori miei! L'Arte di Como è una

⁶⁵⁹ Roma, Archivio di Stato, Camerlengato, Parte II, Tit. IV, busta 179, n. 699: lettera di Vincenzo Camuccini conservata all'Archivio di Stato di Roma (1828). L'archivio conserva anche le prove dei provvedimenti che si presero per la conservazione della decorazione della facciata di Palazzo Massimo attribuita a Daniele da Volterra. In merito cfr. Camerlengato, Parte I, tit. IV, busta 46.

povera bighellona innocentissima che va in giro con quel suo gran pennellaccio paffuto e con que' suoi sughi per la città nostra come fa a sua posta lo Spazza-cammini, che non caccia mai d'un fumajuolo neppur una gruma, una ciocca di fuliggine se non è chiamato a spazzarla via dal padrone di casa...non è vero, non è così?...oh quanto!⁶⁶⁰.

Francesco Gasparoni, architetto e cronista della Roma ottocentesca, guida con queste parole i suoi lettori alla scoperta delle tracce superstiti di un patrimonio malridotto: lettori che, quasi come noi oggi, non trovavano più alcuna coincidenza tra le indicazioni del Celio e la realtà del XIX secolo. Gasparoni punta il dito contro la moda di imbiancare ogni cosa ma anche e soprattutto contro quei padroni di edifici che lo avevano permesso⁶⁶¹. Sono accuse che ritroveremo spesso nella pubblicistica di metà Ottocento come anche ne *Le Fabbriche de' nostri tempi* dove, tra il resto, Gasparoni ci fornisce una lunga lista delle vittime romane dell'Arte di Como⁶⁶². Del resto, fino al 1864 (anno del Regolamento edilizio)⁶⁶³, non esisteva alcun controllo in merito agli interventi dei privati sulle proprie abitazioni. Ma anche successivamente, come vedremo, nonostante le prime seppur inconcludenti limitazioni riguardanti il divieto di dipingere le decorazioni in pietra e le cortine dei prospetti, il processo di imbiancatura delle facciate non si arrestò, anzi: nel 1871 si arriverà addirittura all'ordinanza del Comune di Roma volta a una campagna di imbiancatura in tutti i rioni⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ GASPARONI, *L'Architetto Girovago*...cit., p. 182.

⁶⁶¹ La facciata decorata di via del Pellegrino 64-66, secondo il progetto dei proprietari, doveva essere ridotta e sopraelevata. L'ufficio dell'Ispettore edilizio impedì la sopraelevazione appena appurato che su quel prospetto risiedeva un'opera di Raffaello. Il commento dei proprietari a questa notizia non tardò ad arrivare: «mi sembrò impossibile che quelle decorazioni si potessero attribuire all'urbinate e consultato il Maccari che la riprodusse [...] se ne attribuisce l'invenzione a Raffaellino. Mai, che io sappia – parla ancora il disilluso ma combattivo proprietario – Raffaello da Urbino fu appellato con tal diminutivo, talché pensai che potesse attribuirsi al Mezzuoli [...] Dopo ciò mi parve che il valore di detta decorazione diminuisse di molto»: Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 62, busta 31, fasc. 27 (1884).

⁶⁶² FRANCESCO GASPARONI, *Le fabbriche de' nostri tempi per ciò è disegno, ordine e misura in riguardo all'ornamento pubblico*, Roma, Menicanti, 1852.

⁶⁶³ Cfr. in merito ELISABETTA PALLOTTINO, *Tutela e restauro delle fabbriche. I regolamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, in GIORGIO CIUCCI, VANNA FRATICELLI, a cura di, *Architettura e urbanistica, uso e trasformazione della città storica*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 86-102.

⁶⁶⁴ È Emidio Renazzi a descriverci, in qualità di Assessore delegato all'ufficio di edilizia e Direttore dal 1871 dell'Ufficio d'Arte del Comune di Roma, l'ordinanza che tramutò irrimediabilmente l'aspetto esterno di Roma non senza qualche rammarico dovuto al fatto che, mentre l'imbiancatura ha «ridotto le vie di aspetto più decente guadagnando in pulizia e nella igiene, ha però nociuto all'aspetto artistico di esse, facendo scomparire da un'infinità de' nostri grandiosi palazzi e da parecchi nobili edifici quel prezioso, inimitabile colorito che il tempo vi era impresso»: EMIDIO RENAZZI, *Notizie dei lavori e delle opere fatte eseguire dal Comune di Roma, 1871-1874*, Roma, Salviucci, 1874, p.28.

Una vera e propria “strage pittorica” viene dunque denunciata a partire dagli anni Quaranta.

In questa meravigliosa sede delle nobili arti, dove il fiore dell’umana famiglia concorre ad ispirarsi, in Roma, ‘ve sursero e stanno tuttavia bravando i secoli e messer lo tempo traditore, monumenti giganteschi, si uccidono i figli del genio italiano! Chi sono gli assassini? I Vandali forse, o i Goti? Mai no! Costoro furon sopra, è vero, questa terra, e vi lasciarono l’impronta delle loro ferrate martella, ma pure le vittime loro danno ancora alcun segno di vita, ancora gli scheletri di esse parlano nell’immaginazione, ancora ammaestrano! Chi ora distrugge sperde nella polve le vittime assassinate. Sparvero come nebbia al vento molte pitture di Pierino del Vaga nel palazzo Baldassini, del Sangallo. Calpestati caddero in via del Corso, gli affreschi di Polidoro, dirimpetto San Giacomo. Periva il bel Tevere dello Zuccari a Ripetta, sul canto del vico detto del Vantaggio: di lui stesso gli stupendi monocromi in Piazza Tartaruga. Ahi che al cadere di quelle teste vere e vive invano il cuore di ogni bennata persona stringevasi, agghiacciavasi! Ma non sono già queste le sole opere di pennello perdute in pochi anni! [...] Ma bene io ho voluto qui solo ricordare quest’esse perché quando si tornasse a vedere di questi la strage che ho detto, ognuno gridi, a quanta ne ha in gola, fermate o barbari!»⁶⁶⁵.

Da questo momento in poi, in una città che doveva diventare moderna e che per farlo recuperava in parte il suo splendore passato, forse anche a causa della nascita di un nuovo gusto decorativo, il coinvolgimento e la sensibilità nei confronti del problema degli ornamenti esterni crescerà tra letterati e cittadini nonostante ormai fosse troppo tardi per porre rimedio al deterioramento: «nel momento stesso in cui ci si lamenta delle “ingiurie del tempo”, causate sia dagli elementi atmosferici, sia dai rimaneggiamenti architettonici, abbiamo già perduta la visione generale delle decorazioni»⁶⁶⁶ scriveva Kultzen.

Burkhardt nel 1855, anno della pubblicazione de *Il Cicerone*, menziona il deperimento dei dipinti esterni con scarsa sorpresa: «tutti i lavori di questo genere sono naturalmente più o meno deperiti, e spesso totalmente rovinati»⁶⁶⁷ osserva. Una perdita importante che cambiò l’immagine della città: «ciò che ancora si conserva risulta irrisorio in confronto a quanto è andato perduto. Ancora intorno al 1550 la fisionomia di molte città era in gran

⁶⁶⁵ PROSDOCINO, *Strage pittorica*, in “Giornale degli architetti”, 13 (15 Marzo 1847), p. 103.

⁶⁶⁶ KULTZEN, *Relazioni e proposte... cit.*, p. 38.

⁶⁶⁷ BURCKHARDT, *Il Cicerone... cit.*, pp. 318-319.

parte determinata dalle facciate»⁶⁶⁸, annota, riferendosi anche ad altre città come quelle di Genova e Firenze. Eppure «non vi fu nessuno che in quel momento avvertisse il problema e pensasse di conservare gli affreschi superstiti»⁶⁶⁹.

Praticamente negli stessi anni in cui apparivano queste riflessioni, Paul Letarouilly⁶⁷⁰, faceva conoscere, in tre volumi pubblicati tra 1840 e 1855, rilievi e illustrazioni che guardavano alla Roma rinascimentale⁶⁷¹. Tra chiese, cortili, stradi e palazzi, troviamo in queste preziose collezioni anche riproduzioni che forniscono esempi dell'aspetto esterno di alcuni palazzi⁶⁷² che accolsero una veste decorativa.

Le ammonizioni si uniscono alle suppliche perché quel patrimonio venisse preservato. A seguire le orme del padre si schierò in prima linea il figlio di Francesco Gasparoni, Benvenuto, che, nella rivista «Il Buonarroti» del 1866, annota:

Benvenuto Gasparoni [...] si fa pregare umilmente l'eccellentissimo municipio Romano, [...] come a nome di quanti sono romani cittadini che hanno a cuore l'ornamento e il pregio della loro città, perché voglia interporre che ci venga conservata una casetta in via di Monserrato, delle belle cose de' tempi di Sisto IV, segnata col n. 117. La quale casetta, secondo che glie n'è venuta voce, corre grave pericolo di essere atterrata, per fare in suo luogo maggior edificio di fabbrica⁶⁷³.

Un anno dopo, l'occasione per parlare delle pitture cinquecentesche esterne e del loro stato viene fornita dalla pubblicazione del testo di Giulio Mancini, allora ancora inedito.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 319, n. 1.

⁶⁶⁹ KULTZEN, *Relazioni e proposte...* cit., p. 37.

⁶⁷⁰ PAUL-MARIE LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne*, 1795-1855, tr. it., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1992.

⁶⁷¹ L'architetto francese nato nel 1785 e allievo di Charles Percier, pubblicò il primo volume di *Edifices de Rome moderne* nel 1840. Seguirono il II volume nel 1851 e il terzo e ultimo nel 1857 non senza problemi visto che l'opera venne copiata dall'editore d'Avanzo. I viaggi romani di Letarouilly risalivano al 1820, il primo, al 1830 il secondo allo scopo di completare la sua opera e, per lo stesso motivo tornerà anche nel 1844 quando si fermerà in città per un anno. Per un approfondimento sull'opera si rimanda a M.D. MAROZZO DELLA ROCCA, *P.M. Letarouillt: "Les edifices de Rome Moderne", storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione*, Roma, Bulzoni, 1981.

⁶⁷² A interessarci sono le riproduzioni di alcune facciate in particolar modo Palazzo Spada (tav. 244); via Monserrato (tav. 324); via Giulia (tav. 344-345).

⁶⁷³ BENVENUTO GASPARONI, *Supplica all'eccellentissimo Municipio romano*, in "Il Buonarroti" II (1866), p.53.

Apparso sulla rivista «Il Buonarroti» nel 1867, sottratto finalmente all'anonimato⁶⁷⁴, ebbe un ruolo importante in questa nuova prospettiva conservativa e di condanna. Girolamo Amati⁶⁷⁵, recensendo il *Viaggio per Roma* a proposito *delle pitture sopra le facciate delle case di Roma*, ricorda come al tempo di Mancini queste «ornavano ancora in molta copia le nostre case» mentre, quando egli scrive, «sono pressoché tutte perite». «Colpa del tempo» dice «e degli uomini disamorevoli che non vi hanno posto cura»⁶⁷⁶. Eppure, aggiunge, si tratta di una magnifica e nobilissima arte che aveva reso Roma ancora più splendida⁶⁷⁷. È una riflessione che sfocia in una delle più violente condanne contro tutti coloro che avevano assistito indifferenti al dissolversi degli ornamenti cinquecenteschi dei prospetti. Se finora le cause primarie del deterioramento delle pitture esterne menzionate dalle fonti sembravano essere più che altro legate a cause di natura atmosferica e originate dall'indifferenza municipale e della popolazione, ora sembra invece che demolizioni e «il pennellaccio dell'imbianchino» abbiano irrimediabilmente compromesso ciò che il tempo aveva risparmiato.

Ed ora da tanta orrevolezza, e ricchezza di vivere di cittadini, siamo decaduti a tanta povertà e miseria che le facciate delle nostre case, nude e squallide tutte ad un modo, ti fanno freddo nell'anima, rendendo ad ognuno testimonianza certissima del poco onore che facciamo a noi stessi e a questa Roma gloriosa. Ed oltre che poveri siamo, anche siamo ciechi, come quelli che alla giornata veniamo distruggendo quelle poche e preziose reliquie di case dipinte che tuttora ne avanzano. Perché ragguardando io a questi straccurati, stolti e disonesti costumi, non mi pare da chiamare i presenti romani con altro nome, che di poveri e pazzi!⁶⁷⁸.

A muovere l'indignazione di Amati era la perdurante indifferenza. La facciata sita al centro di Roma, a San Giovanni dei Fiorentini e precisamente all'altezza di vicolo Orbitelli, ad esempio, era stata imbiancata durante il 1866 per volere del proprietario

⁶⁷⁴ Nonostante all'epoca fosse conosciuto attraverso le copie manoscritte presenti in più biblioteche, l'opera di Mancini rimase inedita, almeno nella sua organicità, fino al 1956.

⁶⁷⁵ A muovere l'interesse di Amati furono i preoccupanti eventi degli ultimi anni che avevano causato la perdita di molti affreschi su facciata come quelli della casa di San Giovanni dei Fiorentini.

⁶⁷⁶ AMATI, *Di Giulio Mancini...*cit., p. 3.

⁶⁷⁷ «Né si potrebbe mai dire quanto la nostra città ne abbia scapitato di bellezza, di maestà, e d'ornamento; quando queste facciate erano in essere, potea dirsi veramente di Roma, che tutta intera fosse uno esempio ed una pubblica ed onoratissima scuola di pittura »: ibidem.

⁶⁷⁸ Ibidem.

coprendo le residue tracce dell'originaria decorazione a chiaroscuro e a graffito. Il commento di Amati a questa brutta vicenda non tardò ad arrivare: «viva dunque Roma – scrisse a un anno di distanza dal triste episodio – dove ogni omiciattolo vile può guastare la bella città da sua posta, se così gli stia bene. Viva chi lascia fare allegramente. Ma i buoni e amorevoli cittadini notano, e infine la vergogna e il biasimo di questi ladri assassinamenti, ricadono sopra si debbono cadere»⁶⁷⁹. Non si trattava di un caso isolato ed è lo stesso Amati a fornircene una lunga lista: gli affreschi di Pirro Ligorio su una casa a via Giulia «gettati a terra a colpi di piccone» e, episodio riportato più tardi anche da Gaetano Gucci, il caso dell'architetto Palmucci che, volendo «variare il prospetto d'una casa sulla via di Ripetta, ebbe il coraggio di atterrare un affresco di Giulio Romano rappresentante il Tevere»⁶⁸⁰.

Celebre rimase d'altro canto il racconto dell'impresa dell'architetto Pentini che «vedendo dalle finestre della sua casa in via della Maschera d'Oro gli operai intenti ad abbattere il muro di prospetto decorato da un bell'affresco di Polidoro da Caravaggio, li obbligò con le grida e con gli urli a desistere da quell'opera esecrata»⁶⁸¹.

Studi dedicati a singoli prospetti, spesso uniti a illustrazioni, come nel caso della pubblicazione di Genesio Morandi sul Palazzo di Caprarola⁶⁸², apparivano su riviste di settore. Superata l'indifferenza e constatata l'urgenza di provvedimenti, si sviluppa un dibattito sul metodo da applicare per garantire la conservazione dei prospetti decorati di Roma: si progettano così i primi restauri e si diffonde la consapevolezza della necessità di tutelare, conservare e valorizzare le facciate dipinte e graffite. Il restauro della casetta del notaio Sander in via dell'Anima nel 1873, viene accolto con felicità e speranza da Monti che vedeva sicuramente più di buon occhio il ripristino della bellezza passata più che l'edificazione di nuove abitazioni: «si son rinnovati que' cari graffiti con grande soddisfazione de' cittadini, e di noi sopra tutti a cui sommamente sta a cuore che sien conservate le bellezze della nostra Roma, la quale sempre più va distruggendo se stessa»⁶⁸³ e tenta a chiusura di incentivare anche altri interventi di questo tipo: «noi ci

⁶⁷⁹ AMATI, *Di Giulio Mancini...*cit., pp. 3-4, n. 1.

⁶⁸⁰ GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture...*cit., p. 136.

⁶⁸¹ GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture...*cit., p. 136.

⁶⁸² GENESIO MORANDI, *L' arte della decorazione italiana illustrata dal professore Genesio Morandi: il palazzo di Caprarola con sessanta tavole incise in rame*, Milano, Pietro Moretti, 1874.

⁶⁸³ MONTI, *Una casetta del Cinquecento...*cit., p. 335.

congratuliamo di gran cuore con chi bellamente ristorò la casetta dell'Anima, e ci auguriamo che altri sorgano ad imitarlo, e non ci facciano perdere qual po' di bello che, come per miracolo, fra la presente quasi barbarie in architettura ci è ancora rimasto»⁶⁸⁴. In qualche modo il restauro e l'appello di Amati dovettero servire. Il marchese Giovanni Ricci, proprietario dello splendido palazzo affrescato nel 1525 da Polidoro e Maturino sito nella piazza omonima, fu il promotore di uno dei primi restauri di affreschi su facciata e, nel 1875, incaricò Luigi Fontana di metter mano al degradatissimo prospetto; un evento con importanti ripercussioni, anche se non tutte positive.

Il restauro risultava comunque molto complicato poiché erano ormai scomparse le tracce del secondo e terzo piano. Fu qui che intervenne Fontana ridisegnando letteralmente, sulla base delle incisioni, interi brani mancanti. Un metodo marcatamente integrativo che oggi consideriamo completamente errato e che venne infatti più volte criticato in studi successivi⁶⁸⁵. All'epoca il restauro di Fontana, nel complesso, fu valutato positivamente: «questo difficile incarico venne affidato al Fontana che o condusse con diligenza ed amore, senza guastare l'antico, come usano molti, e senza aggiungere più del necessario all'opera del Caravaggio[...]. Lode al Fontana, che ha pienamente secondate le esigenze dell'arte, l'aspettazione del pubblico e i desideri dell'illustre patrizio»⁶⁸⁶ e anche Grilli, ancora nel 1905 loda il restauro e l'iniziativa del proprietario: «l'iniziativa del marchese Ricci, degna del massimo encomio, trovò nel pittore Luigi Fontana un valente esecutore, ed il restauro, compiuto circa una trentina di anni fa, ci dà oggi un'idea esatta della bellezza ed eleganza di queste case riccamente decorate»⁶⁸⁷. Resta comunque il fatto che,

⁶⁸⁴ Ivi, p. 336.

⁶⁸⁵ «La decorazione compresa nei due assi esterni che dividono la Piazza Ricci, non può essere di mano di Polidoro. Infatti si tratta di aggiunte compiute dal pittore romano Luigi Fontana nel 1875 in occasione di un restauro generale delle facciate»: KULTZEN, *Relazioni e proposte...*cit., p. 38. «Pesanti rimaneggiamenti rendono impossibile, attualmente, un apprezzamento dell'autenticità dell'opera. [...] Questi restauri presentano quindi una mancanza di rigore storico, che causa problemi non indifferenti di autenticità. [...] Il Fontana, pittore più che restauratore, non solo ritoccò pesantemente le parti autentiche stravolgendone il cromatismo originale, bensì arricchì gli ultimi due livelli con nuovi soggetti inventati, attinenti alla tematica antiquaria del '500 romano (scudi, armi e trofei)»: STELLA SANDRA FINOZZI, *Osservazioni sui restauri effettuati a Roma sulle facciate graffite e affrescate, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX*, in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura ...*cit., pp. 60-61. E Alessandro Marabottini descriverà la decorazione superstita come una sopravvivenza illusoria: Cfr. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio...*cit., p.119

⁶⁸⁶ GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture...*cit., p. 137.

⁶⁸⁷ GRILLI, *Le pitture a graffito...*cit., pp. 101-102.

nonostante egli avesse irrimediabilmente manomesso l'opera originale questo episodio riuscì a trasmettere un forte messaggio alla popolazione, agli artisti e ovviamente agli altri proprietari di case con tracce di affreschi esterni⁶⁸⁸.

Dopo [...] il grandioso lavoro con cui il Marchese Ricci Paracciani richiama al primiero splendore, mercé l'opera del valentissimo Fontana le storie che i due da Caravaggio dipinsero sulle facciate del palazzo presso Monserrato, vediamo che il Municipio si è accorto esistere tesori del XVI secolo velati e nascosti per la solita incuria dalla mano del tempo, e speriamo che voglia accorrere a conservare quelli che restano, giacché lo stato cadente delle fabbriche di quell'epoca ne fa sparire ogni anno di molti⁶⁸⁹.

Il restauro di Fontana, però, sollevò maggiori polemiche in una fase successiva. Nel momento in cui bisognava decidere a chi affidare i lavori per la manutenzione degli affreschi di Polidoro sul Palazzo Milesi a via della Maschera d'Oro 7, il precedente "rifacimento" del 1877, come verrà chiamato, di Palazzo Massimo, destò parecchi dubbi. In questa sede Fontana aveva ritoccato sensibilmente a tempera la decorazione a chiaroscuro di Daniele Volterra; un precedente che mosse la perplessità dell'attento Ministro della Pubblica Istruzione di allora, Fiorelli. In una lettera dell'ottobre 1880 rivolta al Sindaco di Roma, Luigioni - che si era espresso positivamente nei confronti di Fontana definendolo «uno dei migliori artisti di tal genere di pittura [...] non vi è dubbio della buona riuscita»⁶⁹⁰ -, Fiorelli si disse fermamente contrario ad assegnare l'incarico di Palazzo Milesi al restauratore con queste parole:

Mi viene anche riferito che di detta riparazione sia affidato l'incarico al medesimo artista, il quale lavorò sui dipinti di Daniele da Volterra - a Palazzo Massimo - [...] quel lavoro per tanto sarebbe tutt'affatto contrario alle norme adottate dal Ministero nel restauro dei freschi. Quel lavoro non può dirsi veramente un restauro, ma si bene un risarcimento ossia un rifacimento. Sappia che poco o niente rimane dell'opera originale di Daniele. Secondo le vedute del Ministero, la religione dell'antico sulle pitture esige, per quanto è possibile la conservazione di ciò, che esiste, né dà ad alcuno il diritto di aggiungere sia pure che il

⁶⁸⁸ «Quest'opera, a noi conservata dal Marchese Ricci, lusinga l'amor proprio dei cittadini, infiamma lo spirito, innalza la mente a forti e generosi pensieri. [...] se l'esempio dato dal Ricci ai romani troverà imitatori tra noi, vedremo conservati i graffiti di Daniele da Volterra, che decorano il fianco del palazzo di chi si vanta discendere da Fabio Massimo»: Ibidem.

⁶⁸⁹ «La Libertà. Gazzetta del Popolo. Giornale politico quotidiano» IV, n. 310, (5 novembre 1873).

⁶⁹⁰ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1860-1890, I versamento, busta 578, fasc. 973.

tempo abbia distrutto qualche parte. In tal guisa, piuttosto che un abile pittore, giacchè l'uso dei colori sarebbe vietato, è necessario un restauratore abile, cioè una persona che abbia una lunga esperienza di siffatte operazioni. E quanto alla facciata del Palazzo Massimi, sarebbe stato assai meglio che un coscienzioso restauratore si fosse limitato a fermare sull'intonaco le parti e il colore che minacciavano di cadere, a pulire, dove era necessario, il dipinto, e dove mancava rimettere a muro l'intonaco, stendendovi sopra una tinta neutra quanto fosse bastato perché il bianco non avesse offeso la vista del riguardante⁶⁹¹.

Il restauro non fu più eseguito ma una prima idea sul metodo da usare era stata chiaramente esposta dal Ministro e rispondeva al regolamento del 1879 la cui copia fa non a caso parte di un fascicolo conservato all'Archivio Storico Capitolino su una facciata dipinta (fig. 61).

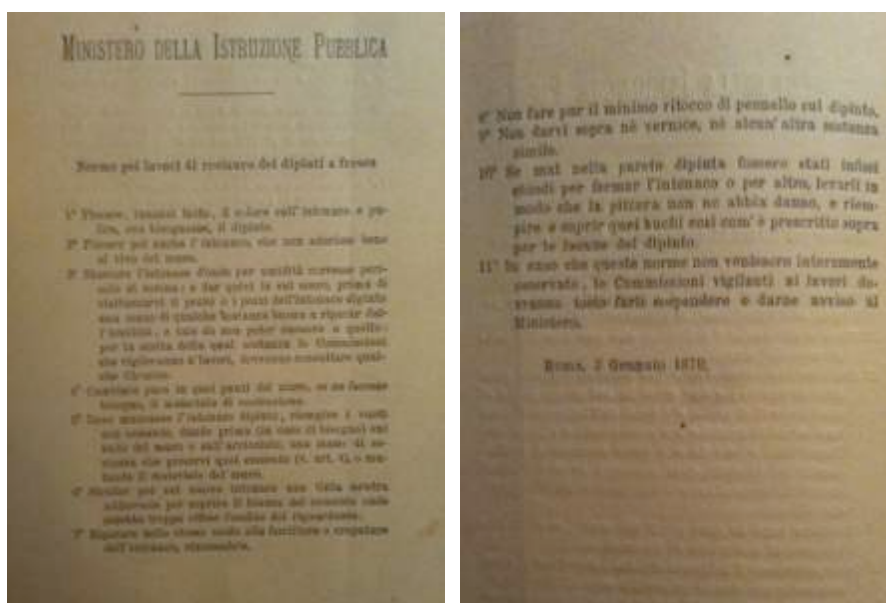


Figura 61. Norme per i lavori di restauro dei dipinti a fresco, 1879.

Nonostante tutto la strage pittorica continuò. Complice anche l'avvicinarsi di Roma Capitale e i piani urbanistici in programma per rendere la città degna dell'“incarico”, molti piccoli edifici rinascimentali, alcuni dei quali decorati al loro esterno, sparirono per sempre. A nulla servì la nascita della Commissione Archeologica nel 1872 che comunque molto fece per «preservare dalle devastazioni i monumenti e gli oggetti immobili che

⁶⁹¹ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1860-1890, I versamento, busta 578, fasc. 973.

venivano in luce» come si legge nel *Bullettino*⁶⁹². C'era tuttavia un paradosso: mentre si demolivano esempi centenari di affreschi e graffiti, opere di celebri artisti cinquecenteschi, si riproponevano simili affreschi in prospetti otto-novecenteschi. La nuova Roma doveva da un lato farsi moderna e accogliere il suo nuovo ruolo di capitale ma per farlo aveva anche bisogno di mostrarsi grandiosa, appoggiandosi in tutti i possibili modi al suo glorioso passato. «Il rinnovato interesse per le forme decorative del Rinascimento trova riscontro nel recupero di motivi a fogliami e di grottesche che ritroviamo assai simili, in molti prospetti ornati a Roma tra il XIX e il XX secolo»⁶⁹³. L'opera di Letarouilly e quella successiva di Maccari, seppur estremamente diverse tra loro, rivelano in questo senso la passione rinascimentale di quegli anni e, nel loro piccolo, sono tra i primi a riproporre alcune forme decorative che andavano ad arricchire il repertorio artistico: «Sarà infatti Letarouilly a restituire le partiture dell'edificio a vicolo dei Matriciani e quelle della casa a vicolo del Governo Vecchio inaugurando, a Roma, una nuova stagione di ripresa dell'arte del graffito. Così, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, su alcuni prospetti degli edifici della Capitale si rinnova il recupero dei motivi a fogliami e grottesche. Un revival veicolato dalla pubblicazione di Maccari – Jannoni che diventa un catalogo di tipi decorativi sia per gli interventi di restauro-ricostruzione degli edifici del centro storico che per le nuove costruzioni dei quartieri di ampliamento»⁶⁹⁴.

Un buon esempio può venire dalla farmacia di Niccola Sinimberghi, decorata all'esterno con motivi rinascimentali nella seconda metà dell'Ottocento, o dalla facciata ottocentesca dell'Ospizio dei Boemi, rifatta in «stile quattrocentista più adeguato al contesto del “quartiere del Rinascimento” che recuperava l'antica tecnica della decorazione graffita e dipinta di cui potevano vedersi negli immediati dintorni esempi celebri»⁶⁹⁵. Un altro esempio si ritrova a via di Tor Millina 25 dove, vicino alla torre che ebbe il suo rivestimento alla fine del XV secolo, nel XIX secolo apparirono dipinti dal gusto rinascimentale.

«Il Buonarroti», la rivista che ci appare ormai come la prima promotrice di un recupero delle facciate dipinte di Roma, loda «l'idea nobile e generosa di decorare con pitture e graffiti le parti esterne dei loro edifici. [...]Niccola Sinimberghi [...] ha eretto dalle

⁶⁹² Cfr. “*Bullettino della Commissione Archeologica comunale*”, 1886, p.7.

⁶⁹³ IRENE GIGLIO, *Fonti storiche e fortuna critica delle facciate romane dipinte e graffite*, in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Riconoscimento e schedatura...*cit., p. 56.

⁶⁹⁴ STABILE, SPADAFORA, *Rivestimenti graffiti a Roma nel XVI sec...*cit., p. 6.

⁶⁹⁵ ANTONIO FEDERICO CAIOLA, *Da via Giulia a Monserrato, Banchi Vecchi. Storie ottocentesche di tre chiese*, in “*Roma Sacra*” IV (1998), n. 12, pp. 2-7, qui p. 7.

fondamenta un elegante edificio, che mostra anche con l'esterne decorazioni l'uso cui è destinato»⁶⁹⁶.

In questo clima di rinascita di studi e interessi volti alla salvaguardia delle facciate dipinte, la raccolta iconografica di Enrico Maccari, iniziata nel 1873 ma apparsa al pubblico tre anni più tardi, si presenta come un tentativo concreto di intervento contro la definitiva perdita della *Roma picta*. L'immagine della città antica stava scomparendo e si decise di procedere con un'opera volta alla riproduzione del patrimonio in pericolo. Il suo volume *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno nelle case di Roma* è un documento di estrema importanza per la ricostruzione delle facciate di Roma e delle loro singole decorazioni. La raccolta di tavole incise su rame di Maccari «può considerarsi l'unica fonte iconografica disponibile di alcuni manufatti sopravvissuti fino all'800 ma scomparsi successivamente»⁶⁹⁷ e si presenta come una splendida collezione iconografica che per la prima volta, dopo un lunghissimo silenzio, propone una rivalutazione delle facciate dipinte nel Cinquecento romano, fornendo un vasto repertorio di consultazione e, in parte, tentando di orientare le scelte stilistiche del periodo⁶⁹⁸ anche se, come vedremo, con scarso successo.

La nascita della raccolta non è per nulla casuale e non è neanche legata a una sua personale passione documentaristica per i prospetti adornati. Le sue tavole incise sono piuttosto il risultato della nuova consapevolezza e sono strettamente connesse alla volontà di salvare il salvabile, preservando almeno la memoria delle decorazioni rinascimentali di Roma e «delle opere insigni di tanti celebri artisti»⁶⁹⁹. Il libro è il frutto di un preciso progetto voluto da una commissione apposita che prese l'onere di tutelare quei prospetti anche affidando a Maccari la loro riproduzione. La *Commissione Municipale incaricata per la conservazione dei graffiti, chiaroscuri e affreschi* nacque nel 1873 e fu nominata per l'appunto con l'incarico «di esaminare i fabbricati della città ornati di tali pitture e graffiti e quindi riferire quali veramente abbiano il carattere e pregio artistico quali

⁶⁹⁶ GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture...cit.*, p. 135.

⁶⁹⁷ GIGLIO, *Fonti storiche e fortuna critica...cit.*, p. 56.

⁶⁹⁸ «Le numerose licenze interpretative riscontrabili su queste incisioni ci consentono di avanzare un'ipotesi. Si suppone cioè che non fosse estranea all'intenzione di Maccari l'idea di fornire una sorta di rassegna in cui poter scegliere fregi e raffigurazioni per nuovi decori, oltre al prioritario intento di rendere testimonianza delle poche facciate superstiti»: GIGLIO, *Fonti storiche e fortuna critica...cit.*, p. 56.

⁶⁹⁹ Cfr. GIOVANNI IANNONI, ENRICO MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, Maccari, 1876.

restauri»⁷⁰⁰. Secondo Giucci essa scaturì sulla scorta delle polemiche e delle incongruità suscitate dal restauro del Palazzo Ricci e dalla decorazione della farmacia di Sinimberghi:

Nel secolo decorso molte erano le contrade, i palazzi, le chiese di Roma abbellite da questi graziosi ornamenti. Il tempo che tutto che tutto distrugge, le vicende alle quali in varie età andò Roma soggetta hanno fatto sparire le tracce dell'antica magnificenza. L'impulso potente dato da questi due benemeriti cittadini scosse l'indifferenza di molti, guadagnò le simpatie di tutti, ispirò al Municipio la bella idea di creare una commissione artistica destinata all'esame e alla conservazione delle poche pitture che, rispettate dal tempo, decoravano ancora gli edifici romani⁷⁰¹.

Sicuramente il primo restauro dell'epoca – si conoscono altri rimaneggiamenti precedenti per alcune fabbriche – sollevò la questione in termini di tutela ma fu anche l'inversione di atteggiamento, la presa di coscienza generale e la combinazione di scritti, richieste, proteste e condanne a far muovere in questo senso il Municipio di Roma. Il caso della facciata in via dei Giubbonari, proprietà di Michele Battisti, sembra però aver avuto un ruolo determinante in questo cambiamento di rotta. Nell'ottobre del 1873 il signor Battisti offrì in dono al Comune le pitture esistenti sulla facciata della sua abitazione. La Giunta Municipale nel novembre dello stesso anno deliberava che «anziché rimuoverli e trasportati, siano restaurati e conservati sui fabbricati stessi a testimonianza delle diverse epoche dell'arte»⁷⁰² e nominava una commissione artistica composta dagli architetti Antonio Ligotta e Giovanni Montiroli e dai pittori Mariani, Eugenio Agneni e Enrico Maccari. Due artisti, Giuseppe Missaghi e Pietro Kern, restaurarono gli affreschi nel 1874 non senza problemi anche per la resistenza del proprietario di casa⁷⁰³ il quale non solo fu

⁷⁰⁰ Roma, Archivio Storico Capitolino, Tit. 12; prot. 35874/1874, cc. 26, busta 1, fasc.79: Graffiti esistenti nella facciata della Casina in via dei Giubbonari 46/47 di proprietà di Michele Battisti.

⁷⁰¹ GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture...cit.*, p. 135.

⁷⁰² Roma, Archivio Storico Capitolino, Tit. 12; prot. 35874/1874, cc. 26, busta 1, fasc.79: Graffiti esistenti nella facciata della Casina in via dei Giubbonari 46/47 di proprietà di Michele Battisti. Il costo dell'operazione era alto e il desiderio di Battisti di progettare una nuova casa grande e senza vincoli lo portò a tentare una strada (poi risultata inefficace) per avere il permesso di procedere con lo spicconamento e lo sfoderamento del muro di prospetto. Scrisse così al sindaco di allora Luigi Pianciani che i dipinti «furono separatamente ma concordatamente giudicati di mediocre merito e stimati poi anche inferiori in causa degli restauri e alterazioni subite posteriormente alla primitiva esecuzione»: Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, pr. 69517 (1873).

⁷⁰³ Roma, Archivio Storico Capitolino, Tit. 12; prot. 35874/1874, cc. 26, busta 1, fasc.79: Graffiti esistenti nella facciata della Casina in via dei Giubbonari 46/47 di proprietà di Michele Battisti. Sempre nella stessa busta si legge che quando i due pittori «furono in sull'operazione si avvidero che il danno era maggiore più

costretto a conservare gli affreschi – attribuiti a Baldassarre Peruzzi – ma anche l'architettura del prospetto come mostra una fotografia attuale (fig. 63) risulta molto distante dal progetto presentato all'epoca da Battisti (fig. 62).

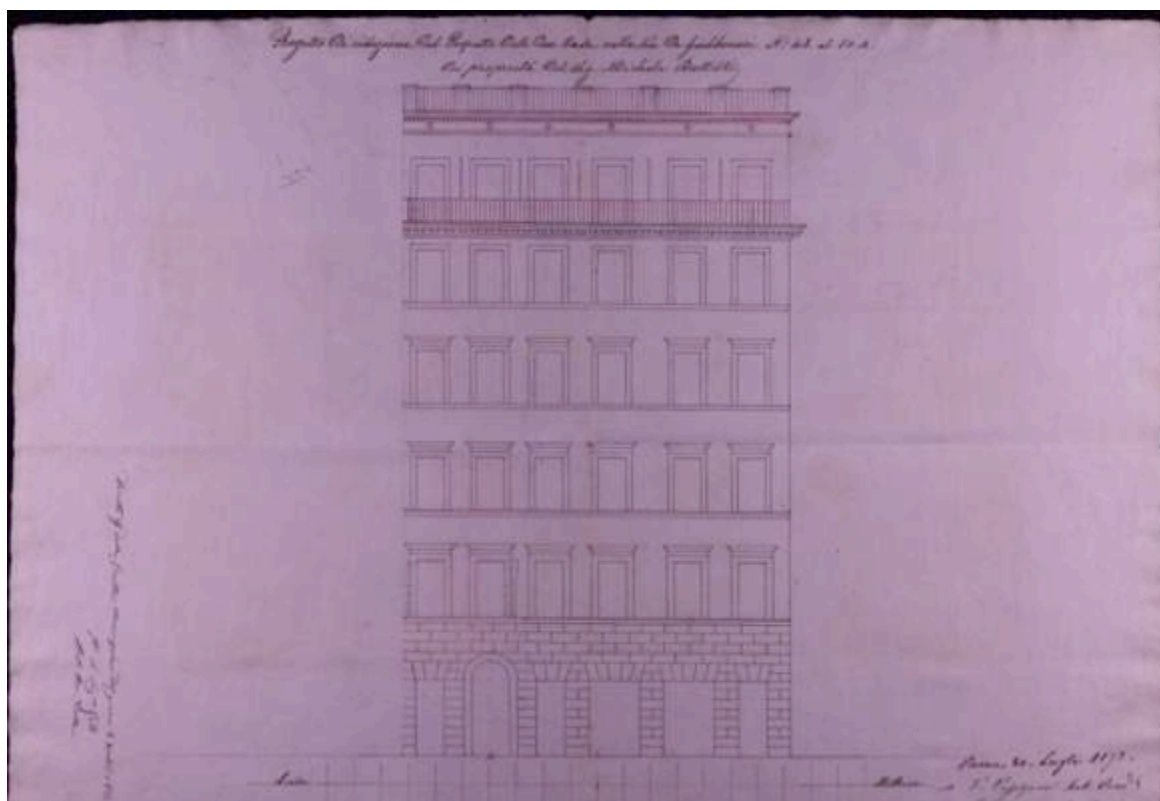


Figura 62. Progetto di riduzione del prospetto di via dei Giubbonari 46-50 a, 1879, Roma, Archivio Storico Capitolino, tit. 54, 1871-1922, pr. 69517/1873

che il doppio di quello che avevano immaginato [...] mancante in molte parti l'originale et in moltissime annerito, e cadente l'intonaco» e per questo risulta anche che Missaghi e Kern chiesero un compenso maggiore.



Figura 63. Aspetto attuale della facciata di via dei Giubbonari, 46, Roma

Il caso di via dei Giubbonari ebbe un ruolo chiave in questa nuova fase di interesse e di considerazione degli affreschi su facciata e anche il quotidiano «La Libertà» si schierò dalla parte di un loro restauro:

Intorno ai freschi della casa dei Giubbonari sappiamo che si spera di compiere il restauro dei muri senza che l'intonaco, almeno nei tratti di maggior pregio, debba distaccarsi. Così le pitture resteranno a vista di tutti, ad ornato e utile della città, bene altrimenti che se fossero state confinate nell'oscuro e strettissimo androne della casa. È necessario poi di aggiungere che quei freschi a chiaroscuro non sono di Caravaggio ma di Baldassarre da Siena, Peruzzi, come asserirono Giulio Mancini e Gaspare Celio [...] Rappresentano tra le due finestre del primo piano la Prudenza, al secondo piano due mezze figure di Sant'Antonio e di San Stefano e al terzo piano la Religione⁷⁰⁴.

L'Archivio Storico Capitolino conserva in merito fogli molto importanti per ricostruire la storia della commissione come pure le motivazioni dell'incarico all'incisore Maccari.

Il contratto a Enrico Maccari risale al Novembre 1873 quando

la Giunta incaricava i signori Comm. Antonio Cipolla, cav. Cesare Mariani, cav. Gio Montiroli ed Eugenio Agneni di esaminare tutti i prospetti delle fabbriche sui quali esistessero graffiti e chiaroscuri dei secoli Vi e VII. Questi signori con rapporto in data 31 gennaio 1874, riferivano per iscritto sul loro mandato. Consigliavano il restauro di alcune opere d'arte e di altre (in vista del loro stato di deperimento) suggerivano se ne eseguisse un disegno da conservarsi nella Galleria Municipale. Allora l'incisore sig. Enrico Maccari offriva al Comune l'opera usa per l'esecuzione di quei disegni ed incisioni. La Giunta con decreto 30 del giorno 25 aprile 1874 sulla proposta del cessato sign. Cav. Renazzi accettava l'offerta del Maccari mediante un compenso di lire 3.000, con l'obbligo in pari tempo al Maccari stesso di cedere al Comune dieci copie dell'opera da esso pubblicata dal titolo "Raccolta di decorazioni"⁷⁰⁵.

La relazione della Commissione del 31 gennaio 1874 riporta:

nei secoli XVI e XVII si ebbe vaghezza di abbellire in Roma molti prospetti esterni di case, e de quali per la maggior parte, si dee lamentare la perdita, sia per l'opera del tempo, sia per la ricostruzione delle case fatiscenti, o per la poca cura che si ebbe di conservarli. A senso della Ordinanza medesima, si sono recati ad esaminare tutti i prospetti delle fabbriche sui quali sia rimasta traccia di cotali decorazioni. Sono circa trenta le facciate enumerate, e nel darne un brevissimo cenno in dettaglio, per ordine di Rioni, ed emettendo il proprio parere

⁷⁰⁴“La Libertà. Gazzetta del Popolo. Giornale politico quotidiano” IV, n. 310, (5 novembre 1873).

⁷⁰⁵ Roma, Archivio Storico Capitolino, Tit. 54, prot. 75293, anno 1873: Contratto a Enrico Maccari di eseguire incisioni e disegni dei palazzi.

sui provvedimenti che stimerebbero opportuni di adottare per ognuno di essi, indicherà infine se nelle opere fin qui pubblicate, compresa quella in corso più completa del Maccari sia stata prodotta la memoria di questi lavori la cui conservazione ritorna ad onore altrettanto grande di chi lo decretava, quanto è stata di rimprovero la dispersione di gran parte dei medesimi⁷⁰⁶.

Con questi presupposti il Municipio e la sua Commissione si presero carico delle facciate superstiti. La lista dei prospetti individuati dalla Commissione si presentava corredata da annotazioni e proposte d'intervento. Per il graffito di Vicolo del Campanile 4, ad esempio, si richiese il disegno, redatto egregiamente da Maccari, perché i muri erano pericolanti nonostante lo stato fosse "discreto", cosa che oggi non è più. Per altri si scelse l'abbandono, per altri ancora il restauro. Si consigliava inoltre una sorveglianza speciale nei confronti dei "sopravvissuti" e il loro inserimento nelle guide di Roma, cosa che non era più avvenuta dai tempi di Mancini. La loro salvaguardia appariva però ormai quasi impossibile nonostante gli sforzi. Se anche entrarono a far parte delle guide, sicuramente, come accennato, di quelle rionali, le riproduzioni non ebbero il successo e la diffusione sperata⁷⁰⁷. La corrispondenza tra Maccari e l'Assessore dell'istruzione pubblica di Roma Enrico Cruciani riguardo l'acquisto dell'opera di Maccari da parte delle scuole risulta in questo senso illuminante. Se l'artista nel maggio 1890 rinnova l'invito all'acquisto per le sue difficoltà economiche, la risposta negativa dell'Assessore fa luce sull'opinione generale nei confronti di quel volume iconografico. Il rifiuto dell'acquisto fu motivato col fatto che si trattava di un'opera poco leggibile e del tutto artistica⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ Ivi, Tit. 54, prot. 75293, anno 1874: Contratto Maccari per la riproduzione dei graffiti.

⁷⁰⁷ Sul quotidiano "La Libertà" del 5 novembre 1873 si legge infatti che «L'opera [...] del Maccari, che ci conserva i freschi e i graffiti di venti case ricostruite nel volgere di pochi anni, andrà probabilmente a cadere, anche prima che giunga al suo termine, in mani di esteri speculatori, per mancanza di incoraggiamento in Roma. Il nostro Municipio che tanto validamente sostiene l'opera del Forcella "Iscrizioni delle chiese di Roma" che già due altre volte furono pubblicate per le stampe, incoraggerà, speriamo, quelle del Maccari, che nel complesso è originalissimo e ci conserva tanto preziosi documenti»: "La Libertà. Gazzetta del Popolo. Giornale politico quotidiano" IV (5 novembre 1873), n. 310.

⁷⁰⁸ Cfr. Roma, Archivio Storico Capitolino, serie I, ufficio I, Istruzione pubblica, Tit. 1871-1890, busta 16, fasc. 71. Graffiti di Maccari, proposta respinta acquisto.

Nel frattempo le demolizioni andavano avanti di pari passo con la nuova idea di Roma Capitale portando via con sé anche importanti opere d'arte⁷⁰⁹. Ma la diffidenza che fino a quel momento aveva accompagnato questo genere di interventi lasciò il posto alla riflessione sui possibili provvedimenti da assumere. Gli affreschi parietali diventano così i testimoni non solo di una pratica artistica e di un'immagine di città ormai dimenticata ma anche dei cambiamenti urbanistici di una Roma che voleva adeguarsi alle altre capitali europee⁷¹⁰. La più evidente testimonianza in merito, e la meglio ricordata dalle fonti, anche fotografiche, si ritrova nella già citata decorazione esterna del Casino del Bufalo (vicino a Fontana di Trevi) demolito nel 1885 per far spazio ai nuovi assi stradali (via del Tritone in questo caso) decisi dal Piano Regolatore del 1883. Se è vero che non ci fu modo di impedire l'atterramento del bel Casino, alcuni frammenti dei chiaroscuri di Polidoro da Caravaggio e del suo aiutante Maturino da Firenze, datati intorno al 1525, furono messi in salvo e sono tutt'oggi conservati al Museo di Roma⁷¹¹ grazie all'intervento della Commissione Archeologica e all'intercessione dell'Ispettore Antonio Arieti che fermò la demolizione già iniziata⁷¹². Strappati prima della demolizione secondo un metodo ritenuto

⁷⁰⁹ «Negli anni della trasformazione di Roma in capitale del nuovo stato unitario le attenzioni per la rapida modernizzazione del tessuto urbano, attraverso interventi di razionalizzazione viabilistica, con costruzione di vie ampie e dritte, e sull'igiene e salubrità dei caseggiati, abbiano posto in secondo piano la conservazione di luoghi e manufatti cui pure era riconosciuta qualità storico artistica»: PIER LUIGI MATTERA, *Roma vuole farsi moderna: "la nuova apertura della strada del Tritone allo sbarco del corso*, in COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, p. 51.

⁷¹⁰ «Gli affreschi "strappati" con le Storie di Perseo e Andromeda di questa duplice veste sono un emblema, da una parte la qualità artistica dei frammenti murali e dall'altra la forza della vicenda paradigmatica di trasformazione del tessuto urbano e di musealizzazione dell'opera costituiscono un'unità inscindibile, come sempre è tra arte e storia, tra storia dell'arte e storia della città»: Ivi, p. 13. Sulla Roma moderna e sui cambiamenti urbanistici seguiti ai nuovi Piani Regolatori Cfr. CIUCCI, FRATICELLI, a cura di, *Architettura e urbanistica...cit.*; ALESSANDRA CAPODIFERRO, ANNA PAOLA ANZIDEI, a cura di, *Forma. La città antica e il suo avvenire*, Roma, De Luca, 1985; ITALO INSOLERA, *Roma Moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970*, Torino, Einaudi, 2001; ANGELA MARINO, GERARDO DOTI, MARIA LUISA NERI, a cura di, *La costruzione della capitale*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2002.

⁷¹¹ «Il Museo di Roma venne istituito nel 1930 anche per accogliere il materiale proveniente dalle demolizioni che nel giro di qualche decennio – il passaggio tra i due secoli – avevano distrutto, non senza discussioni e tenaci opposizioni, parti consistenti dell'antico tessuto urbano trasformando per sempre l'immagine della città»: PATRIZIA MASINI, *Nota introduttiva*, a COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, pp. 29-31, qui p. 29. La sede attuale del Museo di Roma (dal 1952) è Palazzo Braschi. Cfr. anche MARIA ELISA TITTONI, *L'Alcova a Palazzo Braschi: dalla dispersione all'acquisizione nelle collezioni del Museo di Roma*, in GIANNA PIANTONI, a cura di, *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1998, pp. 45-47.

⁷¹² In questo caso anche la proprietaria della casa si trovava d'accordo con la distruzione degli affreschi. Fortunatamente intervenne Arieti che, una volta sul posto, ordinò di «di non toccare affatto le pitture»: cfr. Roma, Archivio Storico Capitolino, Commissione archeologica municipale, busta 20, prot. 718.

poco ortodosso perché impediva una rimozione completa di tutti gli strati, furono trasportati su tela i sei monocromi raffiguranti *Perseo libera Andromeda*, *Perseo pietrifica Fineo con i suoi soldati*, *Sacrificio e nozze di Andromeda*, *Pegaso e i poeti*, la *Fortuna*, le *Muse* e una *Cariatide*. Ma avvenne anche l'esatto contrario l'anno successivo. Una casa vicinissima al Vaticano, a quel Vicolo del Campanile 3 già in parte osservato, che doveva essere distrutta, fu risparmiata dal piccone in nome dell'importanza artistica dei suoi esterni. In questo caso l'abitazione fu conservata ma gli affreschi di cui si cerca ancora una sicura attribuzione appaiono oggi in terribile stato nonostante il restauro del 1936 e quello successivo risalente al 1969-1970 effettuato dalla società Edil Borghi per farne una struttura adibita a uffici (fig. 64).

«Al Vicolo del Campanile presso Borgo la facciata della casa n. 3 e 4 è ornata di graffiti con figure di animali in stato di conservazione. Alcuni asseriscono essere opera di Polidoro da Caravaggio quantunque il sottoscritto non sia della medesima opinione, avuto riguardo al disegno, ma ha il suo pregio. Questa casa viene prestissimo demolita, così ad vigenza ne fa rapporto alla s.v. perché prenda quelle misure che crede opportune»⁷¹³. Il problema era stato ormai sollevato e la sensibilità risvegliata ma non erano ancora state chiarite le scelte più opportune da prendere per non distruggere quelle testimonianze del passato. La Commissione Archeologica in questo caso si mosse subito e le relazioni che vi giunsero danno un'idea ancora più chiara della nascita di una moderna teoria di tutela e conservazione del patrimonio su facciata nonostante quelle decorazioni siano state in seguito lasciate deperire in un vicolo mai contemplato dall'adiacente folla di via della Conciliazione: «mi sono fatto debito di recarmi – scrive l'incaricato Ludovico Seitz alla commissione il 28 maggio 1886 e in particolare a Rodolfo Lanciani– a visitare gli affreschi della casa n. 3 e 4 del Vicolo del Campanile, e sono d'avviso che, per loro valore artistico, meritino di essere conservati. E non solo essi ma la casa [...] perché tolti dal luogo nel quale si trovano e pel quale furono eseguiti non avrebbero, isolati, lo stesso pregio che conservati sulla casa stessa»⁷¹⁴.

⁷¹³ Roma, Archivio Storico Capitolino, Commissione archeologica, Carteggio III, busta 22, fasc. 974. (Antonio Arieti, 19 maggio 1886).

⁷¹⁴ Ivi, Commissione archeologica, Carteggio III, busta 22, fasc. 974. (Ludovico Leitz, 28 maggio 1886).



Figura 64. Aspetto attuale della facciata di vicolo del Campanile, 3.

La proposta di mantenere gli affreschi nella sede originaria risulta nuova e da non sottovalutare, ma condusse inevitabilmente a un aggravarsi dello stato di conservazione delle decorazioni. Viene dunque da pensare oggi che forse sarebbe stato più giusto staccarli, come avvenne per quelli che adornavano gli esterni del Casino per mantenere una testimonianza il più intatta possibile di quella pratica. Ma anche l'esempio del demolito Casino non è dei migliori: i monocromi di Polidoro sono infatti custoditi in una sala del Museo di Palazzo Braschi di Roma non aperta al pubblico e inoltre fin troppo restaurati dal ISCR nel 2010 come si vede dal loro attuale stato (figg. 65-66).



Figura 65. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Perseo e i soldati*, 1525 ca., Museo di Roma.



Figura 66. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Perseo e i soldati*, 1525 ca., particolare, Museo di Roma

Nel carteggio su vicolo del Campanile sono da notare le motivazioni che mossero le proposte. Si intendeva conservare gli affreschi esterni in situ «affinché venga decisamente conservato il carattere antico della nostra città, che non solo a noi romani, ma a tutto il mondo intero è a cuore»⁷¹⁵, vi si legge. Il concetto di patrimonio dell'umanità sembra qui fare i primi passi. Nel 1890 nacque, infatti, l'Associazione artistica dei cultori di Architettura con «l'obbligo “di consacrarsi allo studio dei monumenti che costituiscono il prezioso patrimonio storico artistico di Roma e dell'Italia, interessandosi alla loro tutela e buona conservazione, cosicchè i membri dell'Associazione possano a buon diritto essere chiamati amici dei monumenti”»⁷¹⁶.

All'anno seguente risale un'altra busta, similmente conservata all'Archivio Storico Capitolino, che mostra quanto ancora persistesse l'incertezza decisionale nei confronti delle sorti di una decorazione esterna⁷¹⁷. Il dibattito verteva sull'affresco di Polidoro per una facciata di un palazzo in via Tomacelli che sarebbe stato demolito. Inizialmente si pensò alla semplice riproduzione poi, nel corso di parecchi anni, si decise di staccare la decorazione. Ma fu un processo molto lungo. I lavori di demolizione vennero sospesi più volte e la lettera dell'Assessore dell'Ufficio V, datata Gennaio 1900, la dice lunga sulla confusione in merito: «or è necessario decidersi: o si vogliono distaccare quei graffiti dalla fabbrica, o si deve proseguire la demolizione di questa. Ma a tale decisione è d'uopo venir presto, perché essendo la casa in parte demolita e scoperta, e la stagione piovosa, non solo possono deperire i pavimenti e solai ma potrebbe accadere che il muro stesso di prospetto, non molto stabile, crollasse, con gravi danni compresa la perdita dei graffiti»⁷¹⁸.

Il tema delle facciate dipinte veniva in questo modo storicizzato; si poneva il problema e si cercavano, sia pure confusamente, delle soluzioni.

Col nuovo secolo inizia la fase di ricerca con studi approfonditi sul patrimonio che abbiamo considerato all'inizio ma, evidentemente, non si stava facendo ancora abbastanza per quel patrimonio in rovina ed Hermanin, dopo aver annunciato la sua «prossima e sicura rovina», invitava a realizzare celeri interventi richiamando le dure parole di

⁷¹⁵ Roma, Archivio Storico Capitolino, Commissione archeologica, Carteggio III, busta 22, fasc. 974 (Ludovico Leitz, 28 maggio 1886).

⁷¹⁶ *Inventario dei monumenti di Roma...*cit., p. IX.

⁷¹⁷ Ivi, Uff. VI, busta 103, fasc.17 (Deposito temporaneo di Polidoro da via Tomacelli).

⁷¹⁸ *Ibidem*.

Gasparoni⁷¹⁹.

Nel 1909 Giovan Battista Giovenale, analizzando il palazzo di Tor Millina, torna a parlare delle possibili cause del degrado delle decorazioni esterne⁷²⁰. In quella sede l'architetto proponeva anche dei disegni di sua mano che fanno solo immaginare il prospetto nella sua veste originale⁷²¹. Nella distanza tra passato e presente si inserisce una riflessione sui motivi e sull'ampiezza del degrado oggi del tutto visibile nonostante i recenti lavori di restauro. Giovenale riferisce tutte le responsabilità alle condizioni climatiche difendendo, uno dei pochi, gli imbianchini che naturalmente non avevano messo mano su Tor Millina. «Generalmente si crede che quei graffiti – con questa tecnica era stata decorata la torre – siano indecifrabili e quasi del tutto spariti per opera del tempo e degli imbianchini. Ciò non è esatto – afferma – gli imbianchini sono innocenti; ed il tempo, aiutato dalla pioggia, dalla polvere, dalle muffe ha fatto, è vero, tutto il male che poteva»⁷²².

Chiunque fosse stato il colpevole, il danno ormai era stato fatto e solo le ricerche e le ricostruzioni potevano serbare se non l'aspetto quantomeno il ricordo delle belle facciate adornate.

Nacque in questo clima l'*Inventario dei Monumenti di Roma* (1908-1912), voluto dall'Associazione artistica dei cultori di Architettura fin dal 1895, per inserire «norme speciali di tutela per le fabbriche di carattere storico ed artistico»⁷²³. La compilazione fu un lavoro lungo e complicato. I metodi e i criteri per valutare il carattere storico dei Monumenti di Roma erano talmente diversi che si decise di affiancare ai commissari tre membri a formare una sottocommissione. Le “fabbriche di carattere storico ed artistico” furono individuate dopo un'approfondita osservazione sul campo e classificate per ordine (tre classi di importanza con le quali veniva indicata l'azione da svolgere: inamovibilità o distruzione) cronologico e stilistico. Venne poi formata una commissione composta da 14

⁷¹⁹ «Il provvedere a ciò che ancora resta è urgente, se non vogliamo sentirci suonare alle orecchie qualcosa di simile all'invettiva con cui Benvenuto Gasparoni nel 1867, infiorava a modo di ritornello un suo scritto sulle pitture delle facciate in Roma»: HERMANIN, *Nuovi acquisti del gabinetto nazionale...*cit., p. 8.

⁷²⁰ GIOVENALE, *Tor Millina...*cit. p. 127.

⁷²¹ Oggi, dopo poco più di un secolo, risulta ai nostri occhi completamente rifatto. Ma anche ai tempi di Giovenale la fase di deterioramento doveva già essere iniziata altrimenti non si spiegherebbero le sue parole in tema di incuria e il suo riproporre, attraverso i disegni, il “metodo” di Maccari.

⁷²² GIOVENALE, *Tor Millina...*cit., p. 127.

⁷²³ *Inventario dei monumenti di Roma...*cit., p. X.

membri⁷²⁴, il numero dei Rioni di Roma prima dell'aggregazione dell'Esquilino (XV Rione). L'inventario è diviso in tre parti: i monumenti che si vedono nelle vie pubbliche (la prima parte si concluse nel 1909 e consiste di quindici fascicoli, uno per Rione); quelli all'interno degli edifici; la descrizione di entrambi che completava la terza parte. La pubblicazione del lavoro, concluso nel 1912, aveva un duplice scopo: «impedire il disperdimento o la manomissione del nostro patrimonio storico-artistico; agevolarne lo studio. Al primo obiettivo corrisponde l'*Itinerario*, ove, uno ad uno, tutti i monumenti di qualunque genere sono elencati strada per strada, rione per rione; al secondo l'elenco per materie che classifica tutti i monumenti, raggruppandoli in categorie»⁷²⁵. Nell'*Itinerario* in cui compaiono «tutti gli oggetti degni di nota [...], ogni più piccolo particolare che presenti interesse storico ed artistico»⁷²⁶ hanno uno spazio non trascurabile anche le facciate dipinte che dovettero destare l'ammirazione della commissione visto che Gustavo Giovannoni, presidente dell'Associazione dal 1910, tornerà a parlare dei prospetti dipinti nel 1931 definendoli «ricchi e vivaci arazzi» che «si affacciarono come in una festa sulla via»⁷²⁷, vere e proprie decorazioni «in cui fioriva lo spontaneo desiderio di bellezza ad ingemmare le case e le vie»⁷²⁸; riprenderà l'argomento anni dopo nel suo studio sul quartiere del Rinascimento arrivando a sognare una nuova *Roma picta* e in qualche modo suggerendola: «analoghe iniziative possano far rivivere opere ancora nascoste sotto lo scialbo, dando nuovamente alle vie l'aspetto antico di ridente preziosità»⁷²⁹.

Nonostante nel documento manchi ogni forma di approfondimento, esso risulta estremamente utile per la ricostruzione e lo studio della pratica perché offre utili accenni su decorazioni dimenticate che all'epoca erano ancora visibili. Interessanti si rivelano soprattutto le divisioni per classi di importanza di ornamenti e monumenti che ci svelano i gusti del tempo e i criteri in fatto di patrimonio storico. Gli stemmi, ad esempio, risultano apprezzatissimi e la maggioranza ricade sotto la I classe cioè quei «Monumenti o parti di monumenti che devono essere assolutamente conservati».

⁷²⁴ Tra questi appariva anche lo stesso Giovan Battista Giovenale dello studio su Tor Millina.

⁷²⁵ *Inventario dei monumenti di Roma...*cit., pp. XIV-XV.

⁷²⁶ Ivi, p. XVI.

⁷²⁷ GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento...*cit., p.39.

⁷²⁸ Ibidem.

⁷²⁹ GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento...*cit., pp. 39-40.

Fu poi la volta dell'opera "pionieristica" di Gnoli con la quale abbiamo iniziato il lungo percorso tra le strade della *Roma picta*. Anche Gnoli del resto lamentava il vuoto delle ricerche moderne sul tema tra le quali annovera solamente «lo scheletrico elenco contenuto nell' "Inventario dei Monumenti di Roma", 1908-1912»⁷³⁰.

I restauri continuarono negli anni Trenta e quello del già considerato vicolo del Campanile mostra ancora una volta la difficoltà di intervenire sui lacunosi prospetti di Roma. Paragonando le incisioni ottocentesche di Maccari e le fotografie successive al restauro del professor Zamponi curato anche dal proprietario Giuseppe Latmiral del 1936 si notano aggiunte e modifiche dei brani originali che condussero, ad esempio, Armando Schiavo a pubblicare una lettura iconografica della decorazione completamente errata, motivo della sua esclusione dalla storia degli studi successiva⁷³¹.



Figura 67. Particolare del secondo piano di vicolo del Campanile 3 nell'incisione di Maccari e nella fotografia del restauro del 1936.

Le quattro figure femminili del secondo piano divennero così delle Cariatidi avendo acquisito nel corso del restauro dei capitelli (fig. 67) e la scena di Mercurio e Argo si

⁷³⁰ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit.

⁷³¹ Cfr. ARMANDO SCHIAVO, *Vicolo del Campanile*, in "L'Urbe" 37 (1974), n. 6, pp. 21-24.

tramutò in quella di Giuditta e Oloferne sul confronto con i brani decorativi della facciata di Palazzo Massimo.

Oltre ai casi di restauro e di distacco si tentarono anche altri metodi conservativi come le ricollocazioni e i reimpieghi. Nel 1939 la particolarità di una casetta graffita di Borgo (fig. 68) venne notata prima della sua demolizione.

La proposta avanzata dall'Ispettore Capo Servizio Arte Moderna per la conservazione dei brani decorativi posti sulla facciata da abbattere fu quella del distacco e del riuso, metodo già preso in considerazione per casi analoghi:

Vi è una graziosa casetta al n. 25 appartenente al più bel periodo del Rinascimento, con la facciata decorata di affreschi a graffito e con elementi architettonici interessanti. L'attenzione degli studiosi e degli artisti di cose romane si è rivolta particolarmente a questa casetta in demolizione ancora quasi intatta perché, coi suoi graffiti rappresenta uno dei caratteristici e rari esemplari di abitazione del primo Cinquecento che rimangono in Roma. Per tale ragione si proporrebbe che tali elementi decorativi esterni di esse non andassero ora perduti nella demolizione in corso di esecuzione ma che invece tornassero ad ornamento della città e possibilmente di una casetta di proprietà del Governatore stesso⁷³².

In questo modo «una costruzione senza stile e senza alcun pregio sarà trasformata in una piccola ma rara e caratteristica opera d'arte»⁷³³ grazie al riuso della decorazione di quella facciata sacrificata per l'attuazione del progetto Piacentini-Spaccarelli.

⁷³² Archivio Storico Capitolino di Roma, Rip. X, tit. 17, busta 221, fasc. 16, relazione del 5 settembre 1936

⁷³³ Ibidem.



Figura 68. Casa in Borgo Sant'Angelo n. 25 oggi demolita. Fotografia. Archivio Storico Capitolino, Rip. X (1920-1952), busta 221, fasc.

Gli interventi di restauro⁷³⁴ e le discussioni sulle demolizioni di case decorate agli esterni continuarono. In qualche modo, anche grazie alle decorazioni molte casette quattrocentesche furono salvate permettendoci oggi di vedere ancora numerosi esempi architettonici passati per le strade di Roma. Tuttavia, nel frattempo, ci si rendeva anche conto dei problemi nati dall'affidare le scelte a pittori e non a restauratori preparati. «È veramente una disgrazia irreparabile – scrive Filippo Clementi nel 1942 – che le offese del tempo e degli uomini abbiano distrutto questo magnifico patrimonio artistico, del quale oggi non restano che poche reliquie più o meno deformate da rifacimenti miserandi o ridotte in uno stato pietoso»⁷³⁵. Questo genere di rifacimenti non potevano tener fede all'aspetto originario di quei «quadri murali degni di ammirazione»⁷³⁶. Clementi convoca inoltre l'esempio della casa a San Giovanni dei Fiorentini con «una facciata con figure di buon maestro» che «il Borromini faceva distruggere, forse perché in condizioni non buone»⁷³⁷, che Amati aveva già presentato. Ma le cose stavano cambiando e anche nei restauri si tentò di abbandonare il metodo ottocentesco. Nel 1943 Gustavo Giovannoni⁷³⁸ si prese cura del ripristino della decorazione a graffito in via della Maschera d'Oro 9 venuta alla luce dopo secoli a seguito di un crollo dell'intonaco sottostante⁷³⁹. Il metodo usato dal pittore Giovanni Costantini per questa facciata risponde a nuove teorie tanto che, per la prima volta, l'originale viene maggiormente rispettato, le reintegrazioni rese abbastanza riconoscibili e le lacune ricoperte con fondo neutro⁷⁴⁰. Il più tardo restauro di

⁷³⁴ Un dibattito presente anche nelle altre città dipinte. In merito cfr. nota ... e il testo sulla manutenzione delle facciate di Genova RITA VECCHIATINI, *La manutenzione delle facciate dipinte: archeologia e scelta progettuale – un esempio che mette a confronto interventi dal XVI al XX secolo*, in "Archeologia dell'architettura" IV (1999), pp. 239-246.

⁷³⁵ CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...* cit., p. 48.

⁷³⁶ *Ibidem*

⁷³⁷ CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...* cit., p. 52.

⁷³⁸ Sull'attività conservativa e di restauro di Giovannoni cfr. gli Atti del Seminario internazionale *L'associazione artistica tra i cultori di architettura e Gustavo Giovannoni* pubblicati in "Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura", 1990, n. 36.

⁷³⁹ Un caso di «facciata dipinta "fantasma"»: GIOVANNI BRINO, *Colori di Liguria. Introduzione ad una banca dati sulle facciate dipinte liguri*, Genova, Sagep, 1991, p. 98.

⁷⁴⁰ «Il Giovannoni opta per il risarcimento di tutte le lacune di profondità e la riproposizione con una tecnica simile al graffito di tutti i motivi ripetitivi della decorazione; lascia incomplete le grandi mancanze all'interno figurate; riprende pittoricamente le usure presenti sulla superficie originale, con l'evidente scopo di rafforzare la leggibilità e l'aspetto estetico dei prospetti dell'edificio; ed infine realizza una patinatura di tutte le superfici per raccordare il differente stato di conservazione delle zone graffite con i rifacimenti eseguiti nel corso del suo intervento»: PIACENTINI, VAZIO, *Il restauro dei graffiti della casa in via della Maschera d'Oro a Roma...* cit., 442.

via della Fossa fu del resto definito un «intervento esemplare dal punto di vista pittorico [...] il restauro ha egregiamente recuperato gran parte del bugnato e dei fregi»⁷⁴¹.

Il problema della «scarsa attenzione seguita ai lavori degli studiosi»⁷⁴² perdurerà nel tempo fino ai giorni nostri, nonostante l'apparente ma non efficace svolta del 1960, anno della mostra su *Le case romane con facciate graffite e dipinte* che voleva «sollevare i problemi della conservazione e del restauro»⁷⁴³. Se da un lato molto si fece, dall'altro, il confronto tra le foto del 1960 e quelle attuali dimostrano che in qualche modo si continuò a permettere, tranne nei casi dei prospetti più famosi, a graffiti e affreschi di scomparire alla vista mentre forse, invece, qualcosa ancora poteva essere fatto per quelle trenta facciate superstiti individuate dall'Inventario dei Monumenti.

⁷⁴¹ GAETANO MIARELLI MARIANI, *Osservazioni in margine ai trattamenti dei colori nell'"edilizia minore"*, in "Bollettino d'arte" 71 (1986), 35/36, Supplemento 2, pp., 165-169. Sul restauro di via della Fossa cfr. anche FERRAGNI, FORTI, MAILLET, MORA, MORA, TORRACA, *La conservazione degli intonaci sgraffiti...*cit.

⁷⁴² CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 53.

⁷⁴³ D'OSSAT, *Prefazione...* cit., p.11.



Vicolo Cellini 31, Roma. Fotografia del 1960. Museo di Roma



Vicolo Cellini 31, Roma. Aspetto attuale.



Via Giulia 82, Roma. Fotografia del 1960. Museo di Roma.



Via Giulia, 82, Roma. Aspetto attuale



Palazzo Milesi, via della Maschera d'Oro, 7, Roma. Fotografia del 1960. Museo di Roma



Palazzo Milesi, via della Maschera d'Oro, 7, Roma. Aspetto attuale.

8.

PROPOSTE PER UNA VISUALIZZAZIONE DIGITALE DELLE FACCIATE ROMANE

8.1. I MATERIALI PER UNA RESTITUZIONE ICT: UNA NUOVA PROSPETTIVA DI RICERCA PER IL MUSEO ALL'APERTO DEL RINASCIMENTO

La memoria della *Roma picta* è un insieme di ‘punti di vista’: testimonianze coeve, narrazioni di viaggiatori, di trattatisti, di artisti, cronisti, passanti, rivendicazione di amanti d’arte o di burocrati che curarono i restauri.

La sua labilità ha obbligato a misurarsi con l’aspetto soggettivo di questa memoria che si è stratificata nel tempo e nelle prospettive culturali lasciando la traccia di esperienze vive disperse, arbitrarie e variegate che, nella loro integrazione, possono farsi insieme racconto di un fenomeno e di una eredità.

Proprio perché legato a un fenomeno in cui aspetti microstorici e macrostorici si fondono con sorprendente evidenza il nostro studio non vuole esaurirsi nella riscoperta di un genere artistico del passato, nell’approfondimento della sua genesi e dei suoi caratteri, ma vuole anche, con l’aiuto di tutti i documenti collazionati e analizzati, rendere nuovamente fruibile questo aspetto della Roma rinascimentale nella sua sedimentazione e nella sua specificità come oggetto di visione e di ricostruzione, ma anche come campo specifico di applicazione delle tecnologie digitali con caratteri distintivi e quindi anche con uno spettro di questioni metodologiche non trascurabili.

Si tratta, a una prima approssimazione, di una operazione di ripristino storico-percettivo che intende restituire nella sua varietà e magnificenza “teatrale” una «realità cittadina, così particolare quanto negletta nella percezione comune»⁷⁴⁴: una ricostruzione per immagini di quella galleria all’aperto che offrirebbe una visione scalare che dalle singole facciate,

⁷⁴⁴ LUCIA CALZONA, *Prefazione al testo*, in AMBROSI, a cura di, *Torre Millina...cit.*, p. 11.

attraverso strade e quartieri, finirebbe per offrire un'idea della città seguendo un processo ricostruttivo modulare e integrato in cui la piccola scala svela la grande e viceversa.

Si tratta inoltre di un processo di restituzione che ricalca e (come vedremo) varia temi fruitivi assolutamente attuali: che le facciate dipinte, con i loro artefici 'stranieri' e le loro ibridazioni formali, iconografiche e culturali, siano un fenomeno 'romano' con un linguaggio non solo artistico ma anche urbanistico, sociale e in qualche modo identitario e che, d'altra parte, siano apparati decorativi scomparsi o evanescenti, ne fa un fenomeno particolarmente coerente con l'impiego contemporaneo delle tecnologie digitali.

Sono i temi - sempre più spesso applicati ai beni culturali e in particolare ai patrimoni artistici scomparsi e in pericolo⁷⁴⁵ - della ricostruzione virtuale, dell'uso della realtà aumentata⁷⁴⁶, della ricollocazione in situ e del percorso interattivo per cui la *Roma picta* può essere un esempio convincente: una città nella città, un percorso 'museale' da ricostruire colmando vuoti fin troppo evidenti e ridisegnandone una immagine inedita.

L'uso corretto delle tecnologie digitali nel campo storico-artistico presuppone l'uso e la valorizzazione di materiali storico critici, gli stessi ai quali abbiamo finora guardato come elemento fondamentale per ripercorrere la genesi del fenomeno. Così come ha formato lo

⁷⁴⁵ Cfr. in merito gli atti del convegno del XX CIPA Symposium, Torino 26 settembre – I ottobre 2005 e l'importante pubblicazione uscita a seguito della IV conferenza internazionale Euromed 2012 (MARINOS IOANNIDES, DIETER FRITSCH, JOHANNA LEISSNER, ROB DAVIES, FABIO REMONDINO, a cura di, *Progress in Cultural Heritage Preservation*, New York, Springer, 2012).

⁷⁴⁶ Cfr. ALFREDO RONCHI, *eCultur. Cultural content in the digital age*, Berlin Heidelberg, Springer, 2009; FLAVIA SPARACINO, *Natural Interaction in Intelligent Spaces: Designing for architecture and entertainment*, in "Multimedia Tools and Applications Journal" (2008), in <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>. (ultima consultazione 15/10/2015; ID, *Scenographies of the Past and Museums of the Future: From the Wunderkammer to Body-Driven Interactive Narrative Spaces*, in <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>. Ultima consultazione 05/07/2015; WOLFGANG HÖHL, *Interactive Environments with Open-Source Software: 3D Walkthroughs and Augmented Reality for Architects with Blender 2.43, Dart 3.0 and Artoolkit 2.72*, Springer, New York, 2008; STEPHEN CAWOOD, MARK FIALA, *Augmented Reality: A Practical Guide*, The Pragmatic Programmers, 2008; NADIA MAGNENAT-THALMANN, GEORGE PAPAGIANNAKIS, *Virtual Worlds and Augmented Reality in Cultural Heritage*, 2005, consultabile in http://crete.academia.edu/GeorgePapagiannakis/Papers/362970/Virtual_Worlds_and_Augmented_Reality_In_Cultural_Heritage_Applications. Ultima consultazione 28/09/2015; STUART REEVES, *Research techniques for augmented reality experiences*, 2004, in http://nottingham.academia.edu/StuartReeves/Papers/1049639/Research_techniques_for_augmented_reality_experiences. Ultima consultazione 28/09/2015; MICHAEL ZÖLLNER, JENS KEIL, HARALD WÜST & DANIEL PLETINCKX, *An Augmented Reality Presentation System for Remote Cultural* (The 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST 2009), in <http://www.pdfio.com/k-718056.html>. Ultima consultazione 28/09/2015.

scheletro della nostra ricostruzione, l'apparato documentario, nella sua varietà e nella sua validità, continuerà a essere il punto di partenza per il ripristino fruitivo e visivo delle facciate, delle loro decorazioni, delle tecniche e dei soggetti raffigurati in quello che rappresenta un ricco patrimonio della Roma tra Quattrocento e Cinquecento.

Il riferimento va in primo luogo alle fonti bibliografiche "storiche", a chi aveva scritto dei prospetti adornati quando ancora erano tutto sommato visibili, alle biografie degli artisti che hanno collaborato alla creazione della *Roma picta*, ma anche, e in questa fase specialmente, alle fonti iconografiche conservate in diversi musei e gabinetti sparsi per il mondo: dagli schizzi e dai disegni preparatori fino alle riproduzioni postume formate da un vasto apparato di copie, stampe e incisioni come quelle di Cherubino Alberti, Giulio Bonasone, Giovanni Saenredam e di Piero Santi Bartoli o di quelle più tarde di Paul-Marie Letarouilly e di Enrico Maccari.

Ci troviamo di fronte a un preziosissimo apparato che, se da un lato guida alla riscoperta dei soggetti rappresentati e della loro organizzazione spaziale sul supporto facciata, dall'altro riesce a conservare solo piccole porzioni della *Roma picta* che non riemergono dalle fonti nella loro totalità, nella loro unità potenziale di opera d'arte.

Si tratta quindi di testimonianze che inglobano il loro "essere lacunose" e che quindi si pongono come tracce mnemoniche e, soprattutto, come operazioni dialogiche tra epoche e culture che contribuiscono a illuminare un fenomeno anche al di là della sua ricostruzione puramente accademica. E che soprattutto si integrano nelle lacune e nelle dispersioni non per contribuire ad una ricostruzione filologica, ma per sollecitare l'ascolto di frammenti diversi di memoria che finiscono per creare un ponte verso il presente e un pubblico contemporaneo.

Partendo dalle evidenze, ma anche da descrizioni e riproduzioni delle decorazioni dei prospetti a nostra disposizione, confrontandole e apparentandole tra loro, sistematizzando gli studi e infine collazionando le fonti storiche (bibliografiche e iconografiche) con le analisi scientifiche, si tenterà di restituire, ad alcune facciate dipinte un volto e una storia. La selezione dei prospetti scelti come *case studies* è avvenuta sulla base di criteri che garantiscano soprattutto scientificità e utilizzabilità: in particolare si sono scelti prospetti che offrono la possibilità di ricostruire parte della galleria all'aperto basandosi

esclusivamente su notizie certe. La scelta si è così orientata verso quegli esempi che conservano, nelle forme possibili di rappresentazione e narrazione, una testimonianza affidabile del loro aspetto passato, in modo che la ricostruzione non aggiunga nulla di intuitivo, approssimativo o suggestivo ma restituisca invece, in modo assolutamente filologico, l'apparenza originale alle facciate da 'rappresentare', la loro antica *facies picta*.

8.2. UNA RICOGNIZIONE SULL'IMPIEGO DELLE NUOVE TECNOLOGIE PER IL CULTURAL HERITAGE

Le potenzialità e gli usi delle ICT (*tecnologie dell'informazione e della comunicazione*) applicate all'arte e alla cultura sono stati ampiamente analizzati e sempre più spesso utilizzati a fini conservativi, ricostruttivi, fruitivi e di riqualificazione.

Fin dagli anni Novanta tecnici e studiosi⁷⁴⁷ hanno messo in evidenza alcune caratteristiche dell'interazione tra l'arte e le tecnologie digitali: è stato dimostrato che le ICT permettono una diffusione della creatività e della conoscenza attraverso nuove forme di partecipazione innovative, rispondono alle esigenze di diffusione e conservazione sono potenti strumenti formativi dando vita ad esperienze che, oltre ad essere educative, possono essere di

⁷⁴⁷ Tra i molti testi esistenti sull'argomento si rimanda in particolar modo a FRANCESCO ANTINUCCI, *Beni artistici e nuove tecnologie*, in PAOLO GALLUZZI, PIETRO A. VALENTINO (a cura di), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 120-130; PIERRE LÉVY, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, 1997, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1999; FABIO CIOTTI, GINO RONCAGLIA, *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Bari, Laterza, 2000; ANTONELLA SBRILLI, *Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, Bari, Guerini 2001; FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei virtuali*, Bari, Laterza, 2003; FLAVIA SPARACINO, *Scenographies of the Past and Museums of the Future: From the Wunderkammer to Body-Driven Interactive Narrative Spaces*. (consultabile in <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>), 2005; KARIN VELTMAN, *Challenger for ICT/UCT applications in cultural heritage*, in Pennsylvania state university cite seeX archives, Digithum Pennsylvania, 2005; ANTONELLA SBRILLI, *I Beni culturali e l'informatica* in EAD., LOREDANA FINICELLI, *Informatica per i Beni culturali*, Roma, Ram Multimedia, 2006; GIUSEPPE BASILE (a cura di), ***Giotto com'era: il colore perduto delle Storie di San Francesco nella Basilica di Assisi*, Roma, De Luca editori d'arte, 2007**; Kalay, Kvan, Affleck, *New Heritage. New Media and Culturale Heritage*, 2008; GIUSEPPE BARBIERI, *Storia dell'arte, multimedialità: perché?*, in, ID., GIANFRANCO FIACCADORI, *Nigra Sum Sed Formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*, Terra Ferma, Vicenza, 2009, pp. 15-22; ALFREDO RONCHI, *eCultur. Cultural content in the digital age*, Berlin Heidelberg, Springer, 2009; ELISA BONANCINI, *Nuove tecnologie per la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma, Aracne, 2011; ELISABETTA DI STEFANO, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Palermo, Aesthetica, 2012; SQUILLANTE, SQUILLANTE, VIOLANO, a cura di, *Sant'Agata de' Goti...cit.*; Numero speciale di su arte e nuove tecnologie "Visual Resources", XXIV (2013), n. 1-2, e precedenti annate dal 2012 al 2009 (vol. 25).

grande impatto emotivo. Inoltre è stata dimostrata la loro importanza nel settore della conservazione e del restauro perché permettono la ricostruzione e la ricollocazione contestuale dell'opera in maniera praticamente illimitata e favoriscono nuove dinamiche di interazione.

Se uno degli obiettivi del presente studio è quello di rendere nuovamente fruibile quel patrimonio, appare subito chiaro il perché del ricorso a questi strumenti.

Prima di avanzare delle proposte per un possibile ripristino mnemonico e visivo della Roma picta mettendo in luce similitudini e differenze con altre esperienze nazionali e internazionali di uso delle ICT, va sottolineato che una possibile ricostruzione della Roma picta deve obbligatoriamente confrontarsi con la specificità di un caso estremamente particolare.

Il genere delle facciate dipinte si discosta, infatti, da gran parte dei prodotti artistici solitamente coinvolti nei processi digitali e nelle variegate applicazioni delle ICT: si tratta di una galleria all'aperto, di una città museo dall'aspetto alterato⁷⁴⁸. È un patrimonio caratterizzato dalla seconda dimensione e appartiene alla cosiddetta sfera dell'arte minore.

Anche se lo spettro di applicazione si sta sempre più ampliando, solitamente (e specialmente se si tratta di arte del passato) si tende a prediligere la rovina che, per sua natura, obbliga a intervenire con ricostruzioni e a essere completata; si punta quasi sempre su prodotti artistici noti e dal grande seguito, al repertorio archeologico in particolar modo e, in ultimo, la terza dimensione risulta essere quella maggiormente adatta ai processi ricostruttivi. Nel caso di un palazzo e della sua decorazione esterna l'interazione cambia: mantenendo apparentemente la sua materialità data dalla struttura architettonica, non sembra richiedere un'integrazione immediata. L'oggetto del presente studio guarda infatti a una realtà compiuta a cui aggiungere qualcosa caratterizzato dalla seconda dimensione.

Tuttavia, viste le infinite potenzialità di questi strumenti, e ci si riferisce non solo ai molti progetti dedicati alla ricostruzione ma anche al loro potere comunicativo e di diffusione culturale, bisognerebbe, a maggior ragione, coinvolgere più periodi storici (anche se meno popolari rispetto al mondo classico e archeologico) e diversificate forme artistiche come le

⁷⁴⁸ «Quando un'interazione di città acquista una speciale caratterizzazione grazie alla presenza di ornati di superficie, l'istanza conservata dovrebbe essere affermata nel senso di superare la logica dell'iniziativa privata o dei singoli cantieri di restauro, per diventare un'esigenza civica generale»: TOSCANO, *Conclusioni...cit.*, p. 61.

nostre facciate dipinte.

Trattandosi di potenti ed efficaci strumenti di coinvolgimento e sensibilizzazione, il loro uso sui degradati e spesso dimenticati prospetti di Roma potrebbe riuscire a ridare importanza e nuova vita a patrimoni ignorati ma non per questo di scarso valore culturale e artistico.

Modelli e canoni

Numerosissimi sono gli esempi in cui il patrimonio culturale e le ICT si fondono nella ricerca di un nuovo approccio all'arte. Non è questa la sede per ripercorrere la storia degli innumerevoli progetti coinvolti in questa ibrida interazione. Interrogheremo, invece, all'interno dello sterminato campo d'applicazione e quindi senza pretese di esaustività, quei progetti che per alcuni versi presentano analogie al progetto che proponiamo per la Roma picta. In particolare si è guardato a quei lavori in cui le tecnologie digitali entrano in contatto con l'elemento facciata o semplicemente quelli in cui l'obiettivo è il ristabilimento dell'unità "potenziale"⁷⁴⁹ di un prodotto artistico caratterizzato dalla seconda dimensione.

Il filo conduttore, che restringe di molto il campo di osservazione, sarà l'individuazione di esperienze di seconda dimensione e nelle quali la ricerca e lo studio hanno evidente importanza in progetti legati alla redenzione di realizzazioni artistiche perse e trascurate: una scelta che permette di vedere in che modo il supporto facciata viene trattato e usato in quest'ambito e quindi di valutare l'effettiva originalità del progetto che si vuole proporre.

Uno degli esempi che si è deciso di isolare riguarda un'iniziativa romana chiamata *I colori*

⁷⁴⁹ Una restituzione di tipo virtuale potrebbe anche rispondere agli assunti della teoria del restauro di Brandi secondo cui il restauro dovrebbe «mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo»: CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, 1963, ed. cons. Torino, Einaudi, 2000, p. 34.

dell'Ara⁷⁵⁰, nata nel 2008. Si tratta della riproposizione della colorazione originaria dell'Ara Pacis Augustea: con una videoproiezione non invasiva e molto studio dietro è stato ricostruito virtualmente quello che era, o si suppone che fosse, l'aspetto cromatico dell'Ara Pacis (fig. 70). Per dar vita a questo esperimento, gli studiosi si sono serviti delle poche tracce di colore superstiti unite a criteri comparativi facendo confronti con la pittura pompeiana di età augustea. Un'operazione dal grande successo che continua a ripetersi tutte le estati e che si basa sulla volontà, resa attuabile da semplici tecniche dai costi contenuti, di mettere a disposizione del pubblico una diversa conoscenza del monumento antico. Si tratta dunque di una riscoperta non solo visiva ma anche didattica che appare, nonostante la diversa natura del supporto, della sua collocazione museale, della sua notorietà e della sua appartenenza a un'epoca ancora più remota, in linea con la nostra ricerca volta al recupero ad ampio spettro del fenomeno delle facciate romane decorate tra XV e XVI secolo.

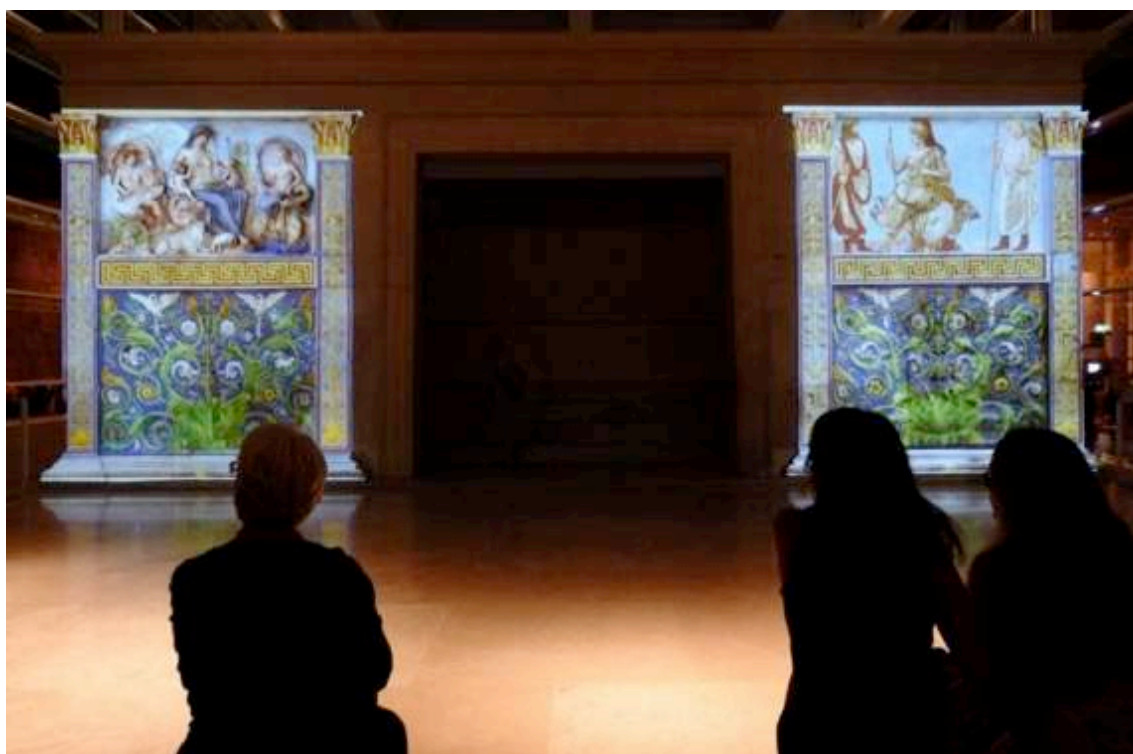


Figura 70. I colori dell'Ara, fotografia di agosto 2014, Museo dell'Ara Pacis, Roma

⁷⁵⁰ www.arapacis.it. Cfr. ORIETTA ROSSINI, *I colori dell'Ara Pacis. Storia di un esperimento*, in "Archeomatica" I (2010) n. 3, pp. 20-25; come anche ROBERTO ANDREOTTI, *Ritorni di fiamma, Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano, Bur, 2009, pp. 15-17.

Questo caso ci suggerisce quindi l'uso di proiezioni e dunque della luce per aggiungere alcune mancanze all'opera e raggiungere la completezza visiva tanto desiderata.

Un altro esperimento romano da segnalare per la sua magistrale capacità di fondere insieme la dimensione reale e quella virtuale nella riscoperta di un brano decorativo è la musealizzazione della Domus romana di Palazzo Valentini⁷⁵¹ dove, dal 2011, le antiche pitture murali e i mosaici sono visibili e ricostruiti virtualmente (fig. 71) all'interno di un percorso multimediale stabile. Anche in questo caso si è scelto di ricomporre i brani perduti attraverso la grafica digitale e la videoproiezione. Tra i molti elementi decorativi della Domus riportati in vita, il completamento del mosaico, reso possibile grazie alle tracce superstiti e alla ripetizione dei suoi brani ornamentali che ha permesso per induzione di stabilire l'andamento formale delle sue lacune, appare il risultato più interessante.



Figura 71. La ricostruzione di un mosaico di Palazzo Valentini, Roma.

⁷⁵¹ <http://www.palazzovalentini.it/>



Figura 72. *Foro di Augusto. 2000 anni dopo*. Fotografia estate 2014, Roma.

Foro di Augusto. 2000 anni dopo (fig. 72) è invece il nome dato al progetto firmato da Piero Angela e Paco Lanciano volto a riscoprire attraverso la fantasmagoria della luce e della multimedialità il Foro di Augusto e il suo originale aspetto proprio laddove sorgeva secoli fa. Partendo dai ruderi e da ciò che rimane dell'antico sito, il viaggio mediale ripropone lo splendore di quel luogo grazie a videoproiezioni e a ricostruzioni virtuali, effetti speciali, audio e racconti. Un progetto dal grande seguito che, infatti, dal 2015, si sta trasportando sull'adiacente Foro di Cesare⁷⁵².

I tre esperimenti appena elencati hanno, chi più chi meno, due fattori in comune: lo studio e le metodologie di ricerca e di comparazione alla base della proposta ricostruttiva e, inoltre, la centralità affidata alla luce usata come mezzo ricreatore di forme e ambienti non più interrogabili con la sola osservazione diretta e anche come strumento dal forte impatto e coinvolgimento. Possedendo caratteristiche non invasive e simulate, proiezioni o ricostruzioni virtuali permetterebbero di ristabilire l'unicità di un'opera senza che il

⁷⁵² www.viaggionelforodiaugusto.it

ripristino diventi un falso o una manomissione ex novo, come più volte accadde alle nostre decorazioni su facciata.

Questa soluzione potrebbe essere pensata anche per le decorazioni in esame perdute se solo non esistessero alcuni limiti. Grazie alle fonti iconografiche si potrebbero riprodurre digitalmente i brani scomparsi e proiettarli sulle facciate ma, se è vero che quasi tutto ormai si può fare, non si può non tener conto della collocazione sfavorevole dei prospetti da “rivestire”. Basta conoscere un minimo la città di Roma, il suo centro storico e i suoi vicoli per comprendere la piccolissima porzione di spazio in cui si trova il palazzo da illuminare. La decorazione proiettata difficilmente combacerebbe con la sua disposizione originaria né, tanto meno, con gli elementi strutturali della facciata che oggi fanno da guida alla lettura del dipinto e che nel passato orientavano e imponevano le modalità di inserimento degli ornamenti. Anche la condivisione di questa scoperta verrebbe meno visto che difficilmente un vicolo o una strada stretta riescono a diventare una platea e, inoltre, la sua reale comprensione o un qualche tipo di approfondimento del manufatto ricostruito e della sua storia sarebbe a rischio mancando la cornice museale o una narrazione d’accompagnamento.

Anche all’estero l’elemento architettonico della facciata diviene sempre più appetibile per la creazione di progetti legati alla luce, alla storia e allo spettacolo ma, in questo caso, si tratta di iniziative profondamente diverse rispetto alla missione che ci prefiggiamo di portare a termine. Desidero comunque presentare alcuni di questi esempi per mostrare il nuovo ruolo che l’elemento strutturale della facciata sta attualmente ricoprendo all’interno della città e nel rapporto con le ICT.

La Nuit aux Invalides è un progetto giunto quest’anno alla sua quarta edizione e che prevede la proiezione, sui 250 metri del prospetto dell’*Hôtel des Invalides*, della storia dell’edificio, in parte della nazione e dei suoi protagonisti animati con video 3D (fig. 73).

Non solo a Parigi ma anche ad Avignone si incontrano eventi analoghi: la corte centrale del palazzo dei Papi dal 2013 si apre infatti all’esplorazione digitale e multimediale. Grazie al lavoro di Bruno Seillier e della società AMACLIO, lo stesso creatore de *La Nuit aux Invalides*, il palazzo e la sua storia si fanno supporto e spettacolo: luci, proiezioni, voci e colonne sonore propongono una nuova visione del palazzo e un nuovo modo per narrarlo. Un racconto, quello di *Les luminessences d’Avignon*, che si trasforma in uno

spettacolo di immagini altamente immersivo dato che le proiezioni sono a 360 gradi e ricoprono quindi l'intera corte (fig. 74).



Figura 73. *La Nuit aux Invalides*, Parigi, 2014.



Figura 74. *Les luminessences d'Avignon*. Avignone, 2015.

Da questi pochi accenni e dalle immagini presentate, si dovrebbe subito capire che ci troviamo di fronte a un diverso tipo di approccio alla facciata. Non si punta alla ricostruzione, all'uso del materiale, alle fonti e allo studio per dar nuova vita a patrimoni scomparsi o degradati. Qui, semplicemente, la facciata viene concepita come uno schermo, forse maggiormente in linea con l'idea che di essa si aveva tra Quattro e Cinquecento, quando vi si imprimevano figure, storie e simboli da mostrare alla collettività, che all'uso che qui si vorrà proporre. Una prospettiva completamente diversa da un suo impiego 'ripristinatore', che ricade sotto il nome di *History Telling* o *Video Mapping*. L'elenco di queste iniziative sarebbe interminabile: dalle scenografie di luce create per la facciata della cattedrale di Reims alle proiezioni 3D sul Castello di Osaka in Giappone, fino alle citazioni fiabesche sul Palazzo Reale di Wilanow a Varsavia o al progetto di *audiovisual mapping* proposto ad esempio dal *Karnel Festival*.

Grazie alle tecnologie digitali la facciata è andata così assumendo un ruolo da protagonista nel connubio tra "parete" e multimedialità. In Italia, uno dei primi esperimenti in questo senso fu quello per la facciata del Palazzo Farnese a Caprarola curato dal Museo Multimediale della Tuscia Farnese mentre oggi è da citare ciò che viene definito il primo *History Telling* italiano, il progetto *Divina Bellezza – Discovering Siena* in cui il Duomo ha prestato quest'estate, per la prima volta, la sua faccia per la proiezione della storia della città e delle sue arti. Accade così che «different types of lighting on historical facades are introduced, in general, and then specifically, 3D projection mapping on the facade of historical buildings, in order to create a context for proposing a new idea to apply this technique on the historical facade»⁷⁵³.

I prospetti cittadini, da fulcro della progettazione urbana si trasformano anche, a comando, in apparati performativi dal grande impatto assorbendo su di sé un nuovo tipo di centralità della visione contemporanea non più legata al suo passato ma al suo uso attuale entrando a pieno titolo a fare parte di quella che viene chiamata «estetica del display»⁷⁵⁴. Sempre più spesso le facciate delle nostre città, vestite di luci e proiezioni, si mettono al servizio di eventi performativi diventando dei veri e propri schermi: «un'euforia di immagini,

⁷⁵³ BAHAREH MOHAMMADZADEH MOGHADDAM, *A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach*, Eastern Mediterranean University (EMU), Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ), 2014.

⁷⁵⁴ Cfr., ANTONIO SOMAINI, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 8.

prodotte con svariate tecnologie, che ha indotto alcuni filosofi a parlare di *pictural turn*⁷⁵⁵. Vi si identifica inoltre un nuovo modo «per sdoganare l'arte anche tra chi è meno sensibile al fascino dei siti culturali»⁷⁵⁶.

Tornando agli obiettivi del presente studio, si vuole considerare una ricerca relativa alle facciate dipinte di Mantova nonostante si tratti di un lavoro senza pretese multimediali o interattive ma che vuole comunque, nel suo ultimo scopo, riproporre l'aspetto originario di quei prospetti usando la grafica digitale (fig. 75).

Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna è un testo con delle schede ben fatte dei palazzi e con un CD in allegato nato nel 2006 e entrato a far parte della pubblicazione del 2009⁷⁵⁷. La proposta è semplice e molto efficace. Partendo dal rendering 3D della casa viene successivamente aggiunta la veste pittorica originaria seguendo un procedimento che ci invita nuovamente a riflettere sulla dimensione spaziale più appropriata per ricostruire un apparato prettamente decorativo fatto di pittura:

l'uso del 3D è limitato – spiega uno degli ideatori – ma indispensabile per corretta restituzione delle parti e per offrire panoramiche geometricamente attendibili. Le facciate sono state fotografate in quota a intervalli regolari, per ricoprire, porzione per porzione, tutta la superficie del prospetto; le fotografie sono state successivamente affiancate per formare un'unica immagine ad alta risoluzione, sulla quale sono stati studiati i motivi geometrici, le figure e la scansione degli elementi. Solo dove il materiale ha concesso un accettabile grado di sicurezza, si è passati alla ricostruzione pittorica su tavola dei motivi, successivamente fotografati e montati in una nuova livrea che si sovrapponesse correttamente a quella attuale. Infine, la texture così ottenuta è stata applicata sul modello tridimensionale dell'edificio ricostruito sulla base di un preciso rilievo metrico. Il risultato ha permesso di godere di un inserimento virtuale della facciata nel contesto viario, con il risultato di poter restituire la visione che si offriva agli occhi di un passante della fine del Cinquecento nella città dei Gonzaga⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ DI STEFANO, *Iperestetica...cit.*, , 2012, p. 7.

⁷⁵⁶ IRENE MARIA SCALISE, *Se la grande bellezza d'italia diventa un maxi schermo*, in "La Repubblica", (9 luglio 2015), p. 37.

⁷⁵⁷ BAZZOTTI, L'OCCASO, VISCHI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*

⁷⁵⁸ BAZZOTTI, *Ricostruzioni 3D...cit.*, p.69.



Figura 75. Ricostruzione di una facciata dipinta di Mantova da BAZZOTTI, L'OCCASO, VISCHI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*

L'esempio mantovano può dunque essere un buon punto di partenza per ripensare al futuro della *Roma picta* nonostante l'uso di rendering non ricada, come vedremo, tra i nostri principali obiettivi. Tuttavia esistono alcuni dubbi riguardo l'effettiva possibilità di ricostruire una trama in via ipotetica mancando, in molti casi romani, una decorazione prettamente geometrica e dunque ripetitiva che ben si presta a delle interpretazioni intuitive. A Mantova, infatti, è stato possibile dedurre i criteri distributivi dei cicli e anche il loro andamento figurativo seguendo un metodo caro a Bruno Toscano che nel suo studio sull'assenza nota che «molto raramente gli studi [...] siano accompagnati da rilevamenti interpretativi analitici o rilievi critici [...] allo scopo di sondare sistematicamente l'intera latenza nell'edificio e della sua decorazione»⁷⁵⁹.

Sulla scorta degli esempi proposti si cercherà ora di delineare due possibili vie al fine di rendere nuovamente fruibile (da un punto di vista non solo visivo ma anche conoscitivo)

⁷⁵⁹ TOSCANO, *Vademecum...cit.*, p. 31.

quel piccolo patrimonio decorativo nascosto tra le strade del cuore di Roma che, in questo caso, diversamente dal lavoro mantovano, tenderà ad aprirsi e a coinvolgere la città e il suo flusso di visitatori. Due le proposte che si vogliono avanzare: una ricostruzione e un'esplorazione del genere in situ, in presenza, anche se con la mediazione di dispositivi mobili, e uno stabile, chiuso, un punto dedicato alla scoperta del fenomeno, una stanza che vorrebbe ricordare un altro, nuovo e diverso museo dedicato alle facciate dipinte della Roma rinascimentale.

Si vuole subito precisare che verranno esposte delle simulazioni, idee e contenuti. Tutto è da creare ma il progetto risulta ben chiaro nelle sue forme e nei suoi obiettivi a chi scrive.

8.3. DUE PROPOSTE DI VALORIZZAZIONE

Alla base di un qualunque tipo di procedimento in questo senso, oltre alla raccolta del materiale documentario, serve anche una buona campagna fotografica dello stato attuale della decorazione e del suo palazzo: una prima fase in cui le difficoltà sono apparse immediate. Già nel 1985, Errico, Finozzi e Giglio avevano riscontrato alcuni problemi per presentare chiaramente al lettore la ricognizione delle facciate dipinte che proponevano: «è quasi del tutto impossibile infatti – scrivono – fotografare tali facciate in una veduta d'insieme a causa della loro collocazione in vicoli ristretti»⁷⁶⁰. I primi tentativi di fotografare i superstiti palazzi dipinti al loro esterno sono stati chiaramente fallimentari. Gli scatti riproducono la visione da sotto in su del passante e, di conseguenza, non possono essere usati per la ricostruzione o per l'esposizione completa del repertorio. Si trattava di convincere l'inquilino della casa di fronte a farci entrare e fotografare dalle sue finestre la facciata (come del resto dovettero fare per le fotografie che accompagnavano la mostra del 1960 ma anche prima come dimostra il saggio di Goffredo Grilli su Palazzo Milesi del 1905 in cui la fotografia della decorazione pubblicata fu «eseguita, per cortese consenso del Barone Camuccini, da una finestra del suo palazzo che è in faccia all'antico palazzo Milesi»⁷⁶¹) o trovare un'altra soluzione. Volendo da principio sovrapporre ai

⁷⁶⁰ MARIA ERRICO, *Ragioni della schedatura*, in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 61-62, qui p. 62.

⁷⁶¹ GRILLI, *Le pitture a graffito...cit.*, p. 100

prospetti le riproduzioni storiche degli ornamenti, in primo luogo quelle di Enrico Maccari, anche tutte le possibili operazioni messe a disposizione da Photoshop, come il raddrizzamento dell'immagine, stravolgendo le proporzioni della facciata, non potevano fare a caso nostro.

L'uso del Drone, ottima soluzione per scansionare piano per piano una casa anche se collocata in uno stretto vicolo di Roma, nel centro storico di una città, è sottoposto a forti vincoli e a leggi severe. Si è così deciso di usare strumenti rudimentali uniti a macchinari moderni per trovare una soluzione. L'applicazione di una GoPro su un lungo bastone si è rivelata una scelta in grado di soddisfare il semplice obiettivo di avere un'immagine completa e dritta della facciata da proporre come *case studies*.

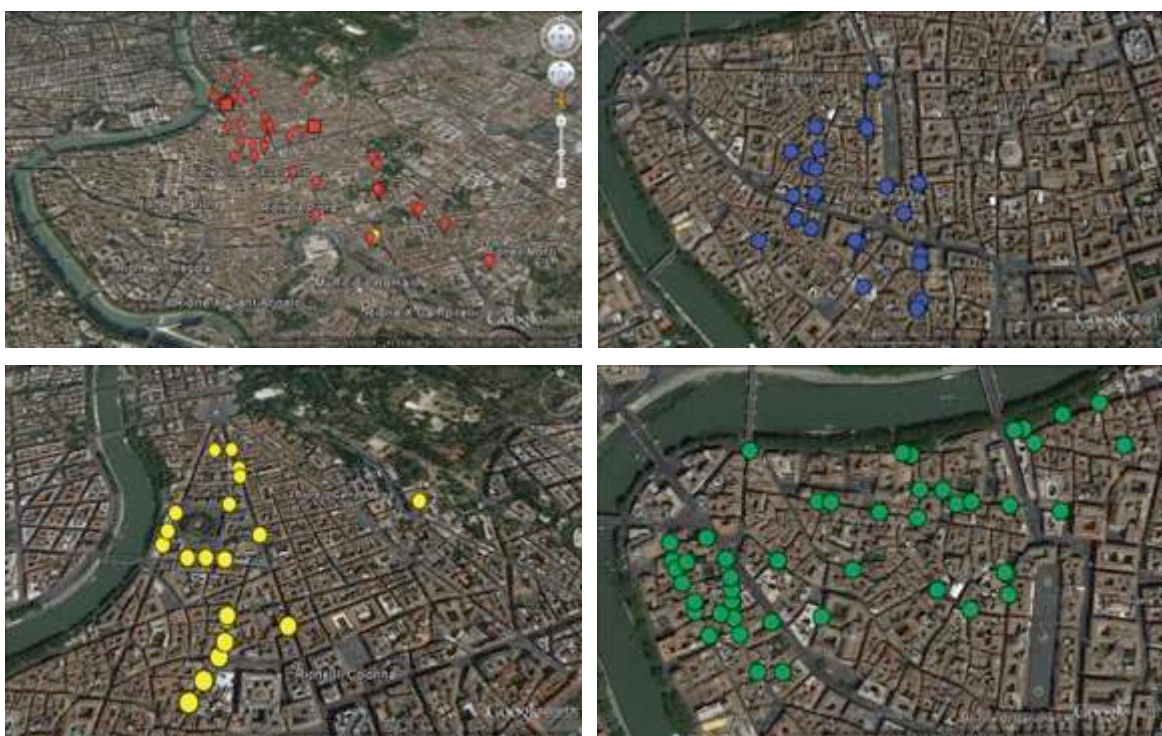
Realizzata una piccola galleria fotografica e, come inizialmente detto, riunito tutto il materiale disponibile facciata per facciata, che andrà interamente digitalizzato, si è pensato al modo migliore per far rivivere e rivedere quelle decorazioni, la loro cornice e il loro contenuto significante. In altre parole, a come evidenziare innanzitutto l'esistenza a Roma di un fenomeno decorativo dalla grande importanza, segnalarlo nello spazio urbano e permetterne, una volta raggiunta la meta indicata, la sua scoperta e l'esplorazione in situ. Per la realizzazione della prima proposta legata a un'idea di itinerario urbano e di scoperta, si è pensato alla creazione di un'applicazione per dispositivi mobili.

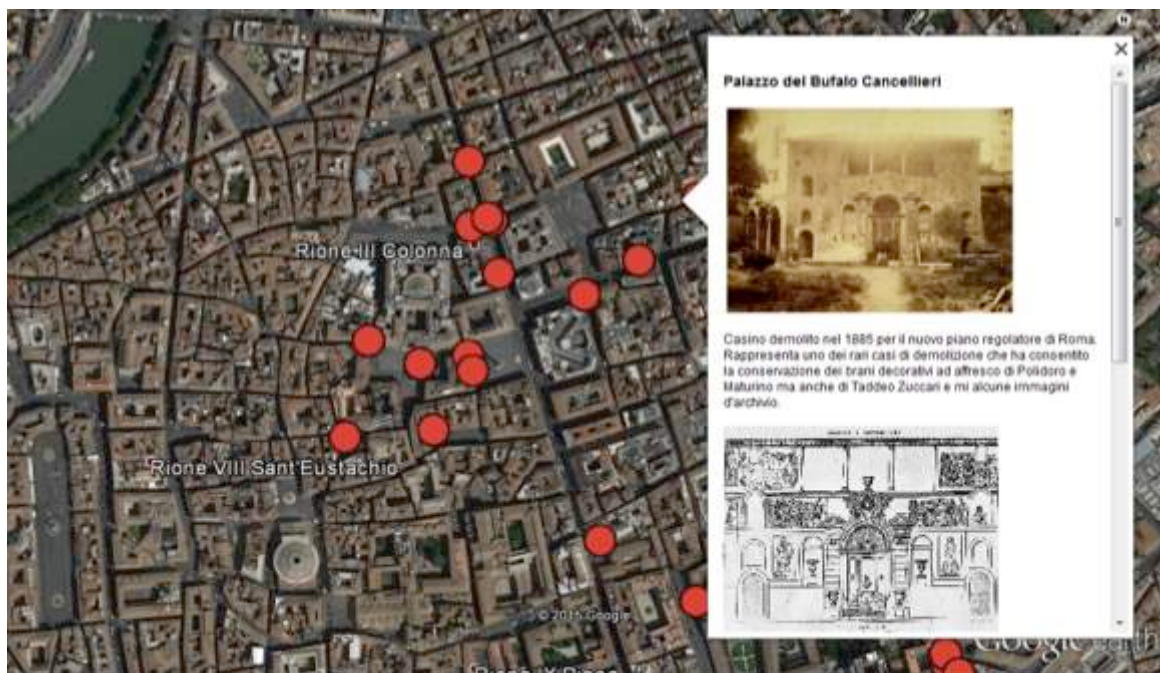
8.4.1. ROME STREET VIEW: UN ITINERARIO IN PRESENZA

La prima fase volta alla riscoperta di quel patrimonio dimenticato e delle sue pallide tracce superstiti ricade nella creazione di un itinerario moderno, di un'applicazione basata sulla mappatura delle facciate decorate di Roma in origine e quelle ancora esistenti (contrassegnate da simboli appositi). La funzione di Google Maps chiamata Google My Maps consente di creare, attraverso dei tools messi a disposizione dal programma, una mappa personalizzata e di marcare dei luoghi di interesse, elementi sufficienti in questa fase puramente simulativa nonostante l'esistenza di più sofisticati programmi. Sulla mappa saranno quindi aggiunti tanti segnaposto quante sono le facciate dipinte ricordate dalle fonti. Oltre alla possibilità di assegnare un nome a ogni segnaposto che, nel nostro caso, tranne i rari esempi in cui conosciamo il nome del proprietario, corrisponderanno

alla nomenclatura della strada in cui si trova la facciata da esplorare. Si potrà anche accedere a un riquadro informativo semplicemente cliccando sui contrassegni individuati. Ogni punto sulla mappa, corrispondente a una facciata decorata, darà la possibilità di approfondirne la conoscenza e di mettere a disposizione dell'utente alcune notizie riguardanti il prospetto scelto. Si aprirà una finestra con vecchie immagini del palazzo, con la documentazione iconografica inerente, con le informazioni base riguardanti la datazione, la tecnica, il soggetto e l'artista o l'attribuzione. Si potrà anche accedere a un link (lo stesso per tutte le facciate) di approfondimento storico e macro-culturale sul fenomeno della decorazione dei prospetti nella Roma tra Quattro e Cinquecento.

Un esempio da prendere in riferimento per questo primo progetto è l'App gratuita per Apple e Google Play di *Artribune StreetArtRoma* (2015), nata con l'intento di guidare i visitatori nella scoperta dei più recenti murali sparsi nell'urbe. Del resto, anche se con molte diversità, con grande cautela si può affermare che il genere decorativo in esame era in qualche modo una Street Art del Rinascimento.





Purtroppo non possediamo fonti iconografiche per tutte le facciate dipinte esistenti e scomparse. Laddove possibile si riprodurrà l'aspetto originario della facciata con le sue decorazioni ma, in caso opposto, ci si accontenterà di far almeno conoscere l'esistenza e la diffusione del genere.

Il percorso si focalizzerà sui palazzi ancora esistenti ma non è da escludere una mappatura che coinvolga in maniera meno approssimativa anche gli esempi ricordati dalle fonti e non più esistenti. Per supplire ai problemi legati al cambiamento dell'assetto viario dal XVI al XXI secolo si potranno infatti usare i Sistemi Informativi Geografici (GIS) in particolar modo il QGIS attraverso il quale è possibile sovrapporre (grazie all'indicazione di alcuni punti e le rispettive coordinate geografiche) mappe storiche con mappe attuali e mostrare le facciate dipinte anche in quelle strade che oggi non esistono più.

Inizialmente si era anche pensato di permettere la consultazione del materiale in situ attraverso una piattaforma di accesso posta sulla facciata: l'ancora utilizzato QR code, una sorta di codice a barre attraverso il quale si viene indirizzati al link di riferimento. Forse una tecnologia ormai obsoleta ma ancora in uso, semplice e di facile consultazione. Il QR code si potrebbe trovare sulla facciata da esplorare e, fotografandolo con smartphone o tablet, si aprirà un'immensa finestra in forma di immagine navigabile accompagnata da una ricca scheda informativa, riguardante la secolare storia della facciata che si vuole

indagare come pure si può prevedere la possibilità di sovrapporre all'immagine del prospetto cui ci si trova davanti anche la sua originale decorazione, fornita dalla digitalizzazione delle fonti iconografiche. Per quest'ultima possibilità gli strumenti a disposizione appaiono infiniti: dai Google Glasses agli apparentemente rudimentali Card Board 3D fino agli Oculus Rist.

Le tecnologie aumentate sono oggi ormai in grado di diventare pervasive grazie alla capillare diffusione di dispositivi quali tablet e smartphone che, seppure nati per esigenze diverse, sono risultati essere perfettamente idonei a fornire uno strato di informazione digitale letteralmente sovrapposto agli oggetti presenti nel nostro campo visivo, tanto da stimolare la nascita di dispositivi come i Google Glasses, potenzialmente in grado di aprire una nuova era in questo settore. Esse rispondono all'esigenza di completare la fruizione del contesto reale nel momento stesso in cui essa viene richiesta⁷⁶².

In questo modo tutte le informazioni a nostra disposizione saranno accessibili in presenza: committenza, anno dell'opera, storia del palazzo, storia del rione e della via, le ipotesi di attribuzione e di ricostruzione attraverso le fonti iconografiche esistenti. Immagini e documenti costituiranno a loro volta altre fonti di informazione, delle "iperimmagini" per permettere di approfondirne ulteriormente la storia della rappresentazione (mitologica, sacra o motivi ornamentali), la vita e le opere dell'artista, la descrizione della tecnica usata.

La prima proposta ricade dunque in un percorso volto alla scoperta formato da tre tappe che andranno a coincidere con tre differenti livelli di incontro e di interazione con l'opera. Appurato che vicino alla nostra posizione esiste un palazzo che nasconde una storia e una decorazione non si dovrà far altro che raggiungerlo e, se si vorrà, interrogarlo nei suoi variegati aspetti e tramite le modalità messe a disposizione che indubbiamente modificheranno non solo la percezione dell'oggetto ma anche dell'aspetto che dovette assumere la città di Roma tra Quattrocento e Cinquecento⁷⁶³.

Per amplificare questa visione si potrà poi pensare anche di creare un rendering dell'intera città e, sull'esempio di Mantova, rialzare i palazzi e ricostruire su di essi le perdute

⁷⁶² MASSIMO BERGAMASCO, MARCELLO CARROZZINO, CHIARA EVANGELISTA, *Le ville venete come information landscape*, in GIUSEPPE BARBIERI, *Dentro le ville Venete, un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma, 2014, pp. 109-117, qui p. 110.

⁷⁶³ La simulazione di questo percorso è riportata nelle schede a conclusione del presente capitolo.

decorazioni tramite la grafica digitale.

È stato così proposto un modo per ricostruire parte di una decorazione perduta o degradata senza annullarne l'aspetto attuale. La fruizione in presenza rimane infatti l'ambizione maggiore, al fine di integrare aspetti antichi e contemporanei, per un approccio attivo all'arte, e fondere in un'unica immagine-sequenza memorie lontane e aspetti attuali⁷⁶⁴, «in una prospettiva che mantenga anche l'integrità dei manufatti e dei siti, che conservi un senso della distanza e della differenza fra il passato e il presente, fra l'originale e la ricostruzione, fra l'oggetto e la sua interpretazione»⁷⁶⁵. Si potranno così «illustrare, sovrapporre, confrontare le fasi storiche che hanno portato alla creazione di un'entità composita come un edificio [...]. Le fasi di costruzione, gli interventi successivi, le variazioni in atto e quelle tendenziali legate a fattori esterni o al degrado: tutto può essere indagato, esposto con chiarezza, valorizzato»⁷⁶⁶.



⁷⁶⁴ «L'espressione della creatività e della progettualità della augmented reality viene arricchita dalla possibilità di mischiare reale e virtuale»: GIAMPIERO MOIOLI, *Open source virtual reality e mixed reality: applicazioni per l'arte, la progettazione e la comunicazione*, a cura di, GIAMPIERO MOIOLI, MARIO GEROSA, *Brera Academy Virtual Lab. Un viaggio dai mondi virtuali alla realtà aumentata nel segno dell'open source*, Milano, FrancoAngeli, 2010, p.23.

⁷⁶⁵ RENATA SALVARANI, "New Media" e valorizzazione del territorio: strategie e modelli di utilizzo, in Ead., a cura di, *Tecnologie digitali e catalogazione del patrimonio culturale. Metodologie, buone prassi e casi di studio per la valorizzazione del territorio*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 9-24, qui pp. 13-14.

⁷⁶⁶ GUIDO BAZZOTTI, *Ricostruzioni 3D per la manutenzione e la tutela dei beni culturali*, in SALVARANI, *Tecnologie digitali...cit.*, pp. 61-71, qui p. 67.

8.4.2. PER UN INFORMATION LANDSCAPE DELLA ROMA PICTA

Affiancare il progetto in presenza e mediato in presenza a un ambiente creato appositamente per la riscoperta della *Roma picta*, potrebbe costituire una seconda proposta. Si può così pensare a un ambiente digitale «in cui l'utente si senta completamente immerso e con il quale possa interagire»⁷⁶⁷; una zona dedicata all'interattività e all'immersione che può ben essere utilizzata per i beni culturali. La creazione di un punto dedicato all'interno della città, una stanza adibita a piccolo museo multimediale delle facciate graffite e affrescate della Roma rinascimentale può quindi affiancare l'itinerario appena proposto. Un ambiente tridimensionale che mette in moto una nuova forma di interazione e di fruizione del patrimonio artistico può essere quello contraddistinto con il nome di *Information Landscape*⁷⁶⁸. All'interno del progetto MUBIL e con il contributo del Laboratorio PercRo della Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa e della Norwegian University of Science and Technology di Trondheim, è stato sviluppato questo ambiente virtuale allo scopo di mettere a disposizione dello spettatore una vasta mole di informazioni e di divulgare in maniera del tutto nuova la conoscenza degli antichi volumi della biblioteca universitaria norvegese Gunnerus.

I Paesaggi d'Informazione (Information Landscape), che sono ambienti tridimensionali ideali per rappresentare vaste quantità d'informazioni. Essi contengono infatti oggetti come testi, suoni, immagini e modelli 3D che vengono rappresentati su superfici diverse, spazialmente organizzate e collegate tra loro tramite collegamenti percorribili nello spazio (l'equivalente dei link nel web). Il fine di un Information Landscape non è quello di rappresentare esattamente la realtà, ma di accompagnare l'utente in un percorso di conoscenza all'interno di un mondo completamente astratto, consentendo un'interpretazione immediata dello spazio circostante. L'idea è quella di posizionare l'utente direttamente all'interno delle informazioni, così il suo apprendimento proviene dall'esplorazione di quel mondo⁷⁶⁹.

In questo caso il contatto diretto con l'oggetto della nostra osservazione viene a mancare o meglio si modifica: «Le tecnologie virtuali [...] si propongono di fornire un'esperienza alternativa e complementare, in grado di integrare la visita al contesto reale prima che essa

⁷⁶⁷ BERGAMASCO, CARROZZINO, EVANGELISTA, *Le ville venete come information landscape...*cit., p. 110.

⁷⁶⁸ MURIEL COOPER, *Information landscapes*, 1994.

⁷⁶⁹ MARINA BELLI in MICAELA ROMANINI, *MUBIL: Intervista alla Dott.ssa Marina Belli per il progetto Information Landscape*, in "oculusriftalia" (16 novembre 2013).

avvenga, in parallelo al suo svolgimento e successivamente ad essa»⁷⁷⁰.

I sistemi di visualizzazione all'avanguardia potrebbero proporre un nuovo tipo di divulgazione culturale. Il riferimento va in primo luogo al *Cave*, «una sorta di stanza in cui le pareti, e a volte anche il soffitto e il pavimento, sono in realtà schermi stereoscopici su cui vengono proiettate le immagini di un ambiente virtuale in modo da circondare l'utilizzatore e amplificare la sensazione di immersione. Lo scopo fondamentale è quello riempire il più possibile il campo visivo dell'utente in modo che la sua esperienza visiva sia essenzialmente dovuta all'ambiente simulato»⁷⁷¹.

In questo caso potranno essere proprio le facciate a presentarsi, svelarsi e raccontarsi attraverso un *virtual storytelling* a esse dedicato.

8.5. Esempi di *case studies*

A conclusione del capitolo saranno presentate alcune schede che, a differenza di studi passati, non hanno la pretesa di costituire una ricognizione della *Roma picta* o di un catalogo per immagini ma che invece sono degli esempi concreti in riferimento alla prima proposta in quanto seguono, nella loro organizzazione, parte del percorso di riscoperta avanzato all'inizio del capitolo. Le schede vogliono inoltre essere dei mezzi per analizzare singolarmente ciò che invece nel presente studio è stato trattato come parte di un fenomeno da esplorare globalmente seguendo una storia e dei concetti più ampi.

Non saranno dunque presentati tutti i prospetti decorati sommariamente dalle fonti e neppure quella trentina di esempi ancora visibili. Del resto non ce ne sarebbe bisogno: Cecilia Pericoli Ridolfini ha provato a elencarne molti nel catalogo della mostra del 1960 barcamenandosi tra l'incertezza delle fonti e i pochi sopravvissuti così come aveva già fatto Gnoli. Errico, Finozzi e Giglio hanno poi voluto dar vista a una ricognizione anche visiva dei pochi esempi che al 1985 mantevano ancora residui di decorazioni con campagne fotografiche, rilievi architettonici e studi su intonaci e materiali. Lo stesso può dirsi per il lavoro – anche se incentrato sul solo caso del rione Borgo – di Giacometti e Mauro. A questi studi che necessariamente in alcune occasioni hanno mostrato un alto

⁷⁷⁰ BERGAMASCO, CARROZZINO, EVANGELISTA, *Le ville venete come information landscape...cit.*, p. 110.

⁷⁷¹ Ivi, p. 113.

grado di incertezza dato dai pochi materiali d'archivio, dal tempo passato e dalla perdita delle decorazioni si potrebbe forse aggiungere qualcosa, sicuramente fare ordine o rivedere alcune collazioni tra fonti emerse negli anni. Ma come visto il singolo episodio, sia pure importante, non ha rappresentato il fulcro del presente testo. Le schede, oltre a fornire ulteriori elementi anche visivi a corredo dei molti temi finora affrontati, serviranno in maniera maggiore a illustrare il percorso di ricostruzione e riscoperta avanzato nel presente capitolo. Per questo è stato scelto di approfondire alcuni prospetti sulla base del materiale esistente laddove si è ritenuto possibile recuperare gran parte della documentazione bibliografica e iconografica per ridare un volto ornamentale alla facciata con il minor grado di approssimazione.

Troppo è andato perso per potersi permettere delle ricostruzioni approssimative, per confronto o per induzione; pochi i brani puramente ornamentali dalla ripetizione geometrica per i quali a Mantova si è potuto ricreare la trama senza tracce preesistenti. La scelta quindi per ora è caduta su quei palazzi la cui memoria è stata tramandata con parole e immagini e che saranno presentati tentando di seguire un ordine suggerito da tecniche e motivi tra loro collegati: dai semplici motivi a finte bugne ottenute con le tecniche del graffito ai veri e propri quadri su parete a opera dei grandi artisti del tempo.

SCHEDA

1. TORRE E PALAZZO DEI MILLINI

Via di Santa Maria dell'Anima-Via di Tor Millina

RIONE: Parione

DATAZIONE: fine XV secolo

ATTRIBUZIONE: incerta. Probabilmente la facciata del palazzo annesso alla torre venne decorato da Perin del Vaga.

TECNICA: graffito

STORIA:

«Verso la fine del Quattrocento la torre, esaurita o quasi la sua funzione strategica, aveva assunto il valore di emblema di nobiltà e di distinzione sociale. Tra le moltissime torri quattrocentesche quella dei Millini, superstite all'angolo tra via dell'Anima e via della Pace, sembra esprimere, con la sua veste aggraziata di intonaco graffito, il nuovo significato allusivo e simbolico assunto dalla tipologia»⁷⁷².



Proprietà dell'importante famiglia romana dei Millini, la torre è una testimonianza d'epoca medievale.

Costruita da Pietro Millini, uno dei primi collezionisti di arte antica, fu decorata in occasione del matrimonio che univa le casate dei Millini e dei Cybo. Si trattava del figlio di Pietro, Mario e di Ginevra Cybo nipote del pontefice Innocenzo VIII (1484-1492). La decorazione della Torre dei Millini come quella del palazzo contiguo rappresenta probabilmente uno dei primi esempi del genere in esame. I graffiti ornamentali dal gusto antiquario uniti ai brani floreali risalirebbero dunque agli anni Novanta del XV secolo così come anche i finti mattoncini e i fregi riprodotti da Maccari che adornavano il palazzo della torre.

⁷⁷² PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento...*cit., p. 11.



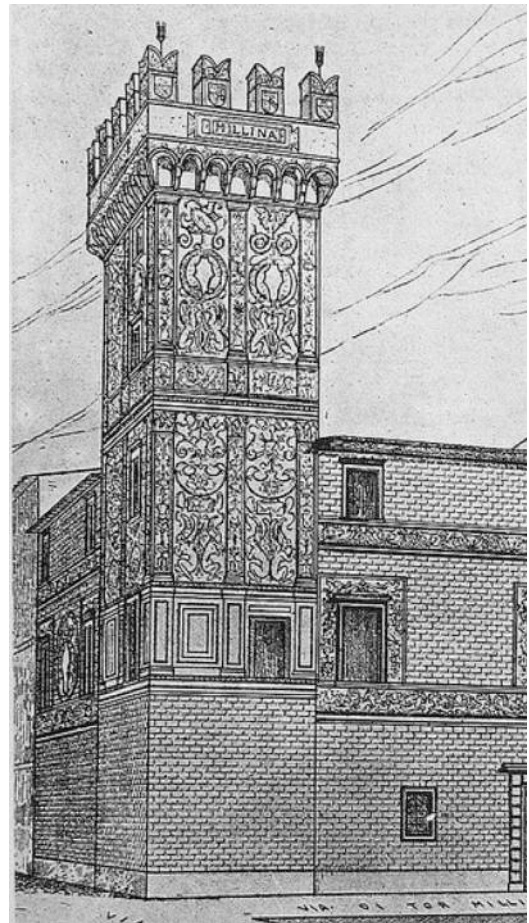
Riproduzione del fregio del secondo piano del palazzo dei Millini a Via di Tor Millina 18. Da Maccari (1876)

La torre e il palazzo si presentavano dunque come pareti ornate a festa in cui convivevano «preesistenze medievali, come la torre, con ambizioni decorative rinascimentali»⁷⁷³. «Alla singolarità del caso corrisponde la singolarità delle forme immaginate per decorarle»⁷⁷⁴ scrive Giovenale.

Giovan Battista Giovenale fu il primo a studiare all'inizio del Novecento la torre, la sua storia e la decorazione che data al tempo di Innocenzo VIII.

Le fonti storiche però non sembrano d'accordo con questa datazione: Vasari, infatti, parla di Perin del Vaga e gli attribuisce i monocromi sul palazzo⁷⁷⁵, ripreso in seguito anche da Celio. Si deve dunque supporre che le tracce di questa decorazione, più tarda di quella originale a graffito, sia andata persa in tempi rapidi.

Il moderno restauro, da poco concluso, ha cancellato l'immagine di degrado che aveva caratterizzato la torre per secoli ma purtroppo gran parte dei brani decorativi erano già scomparsi da anni; l'unica documentazione iconografica della torre è quella fornita da Giovenale visto che Maccari riproduce solamente i fregi decorativi del primo e del secondo piano del palazzo mostrandone parte della antica ornamentazione: cornucopie e maschere e divinità marine insieme ai graffiti a semplici bugne restaurati e ancora visibili.



Ricostruzione grafica dei graffiti posti all'esterno della Torre di Giovan Battista Giovenale (1909)

⁷⁷³ LUCIA CALZONA, *Prefazione al testo*, in ANTONIO AMBROSI, a cura di, *Torre Millina e Palazzo dei Millini. Interventi di restauro e risanamento conservativo*, Roma, Aracne, 20015, pp. 11-13, qui p. 12.

⁷⁷⁴ GIOVENALE, *Tor Millina...cit.*, p. 127.

⁷⁷⁵ «Fece Perino una facciata di chiaro oscuro, allora messasi in uso per ordine di Polidoro e Maturino, la quale è dirimpetto alla casa della marchesa di Massa, vicino a maestro Pasquino, condotta molto gagliardamente di disegno e con somma diligenza»: VASARI, *Le Vite...cit.*

Sul lato di via dell'Anima rimane invece parte dello stemma pontificio identificato con quello di Sisto IV, il successore di Innocenzo VIII. Del resto, considerato che quella torre qualificava «strategicamente con la sua imponenza l'intersezione fra l'asse viario nord-sud, oggi via di Santa Maria dell'Anima, sul percorso diretto a Campo de' Fiori e l'asse est-ovest, l'odierna via di Tor Millina, di collegamento con a via Papalis»⁷⁷⁶, non stupisce che potesse essere una “vetrina” molto appetibile per l'autocelebrazione pubblica dei Papi.

TEMI: Committenza: pp. 78, 111; Restauro e conservazione: p. 244; Facciate come quinte: la relazione con gli apparati effimeri per feste e rappresentazioni teatrali: pp. 185-190; Nuovo concetto di decoro e *Renovatio Urbis*: pp. 50-53; Il quartiere del Rinascimento: pp. 100-112.

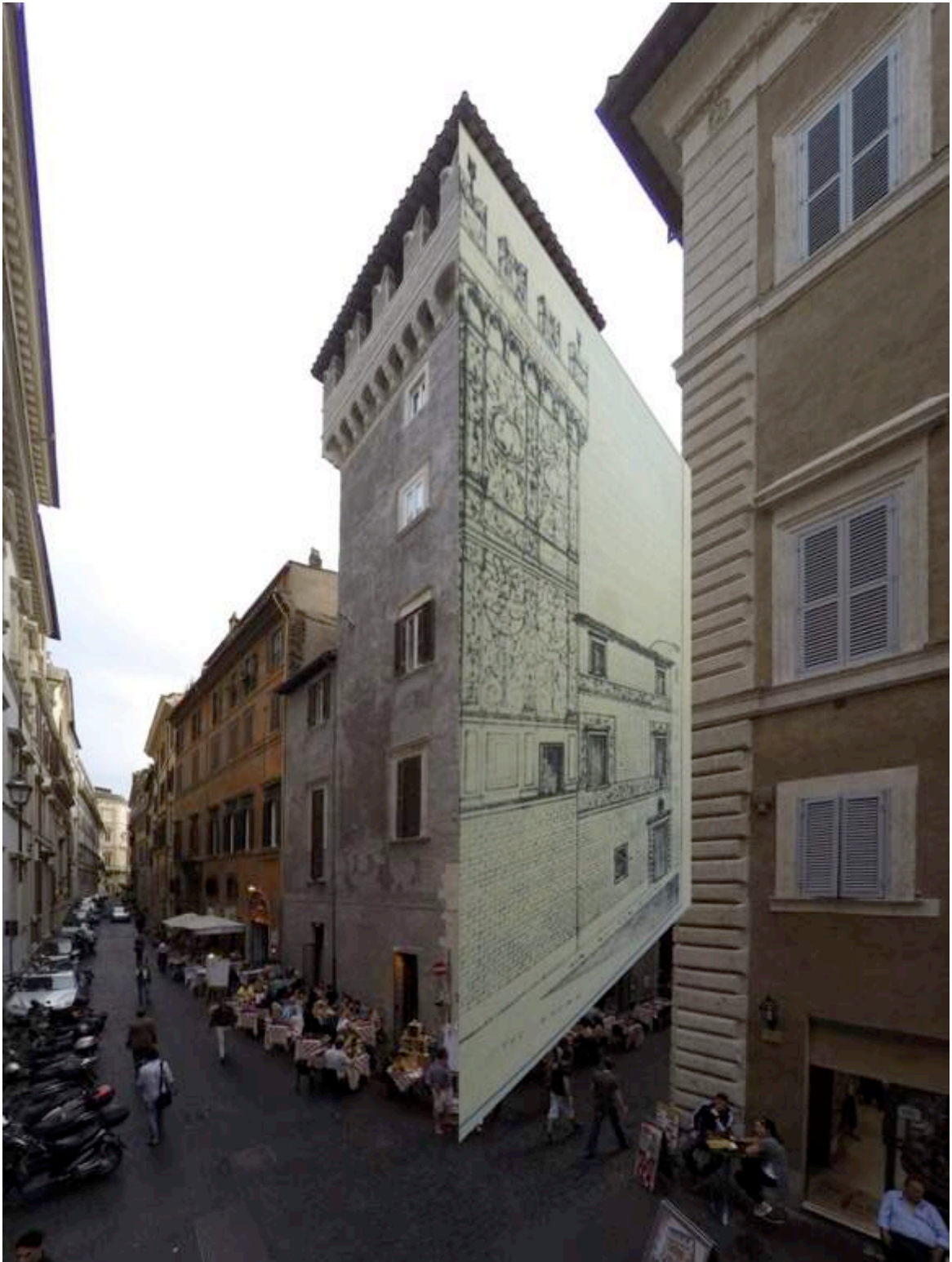


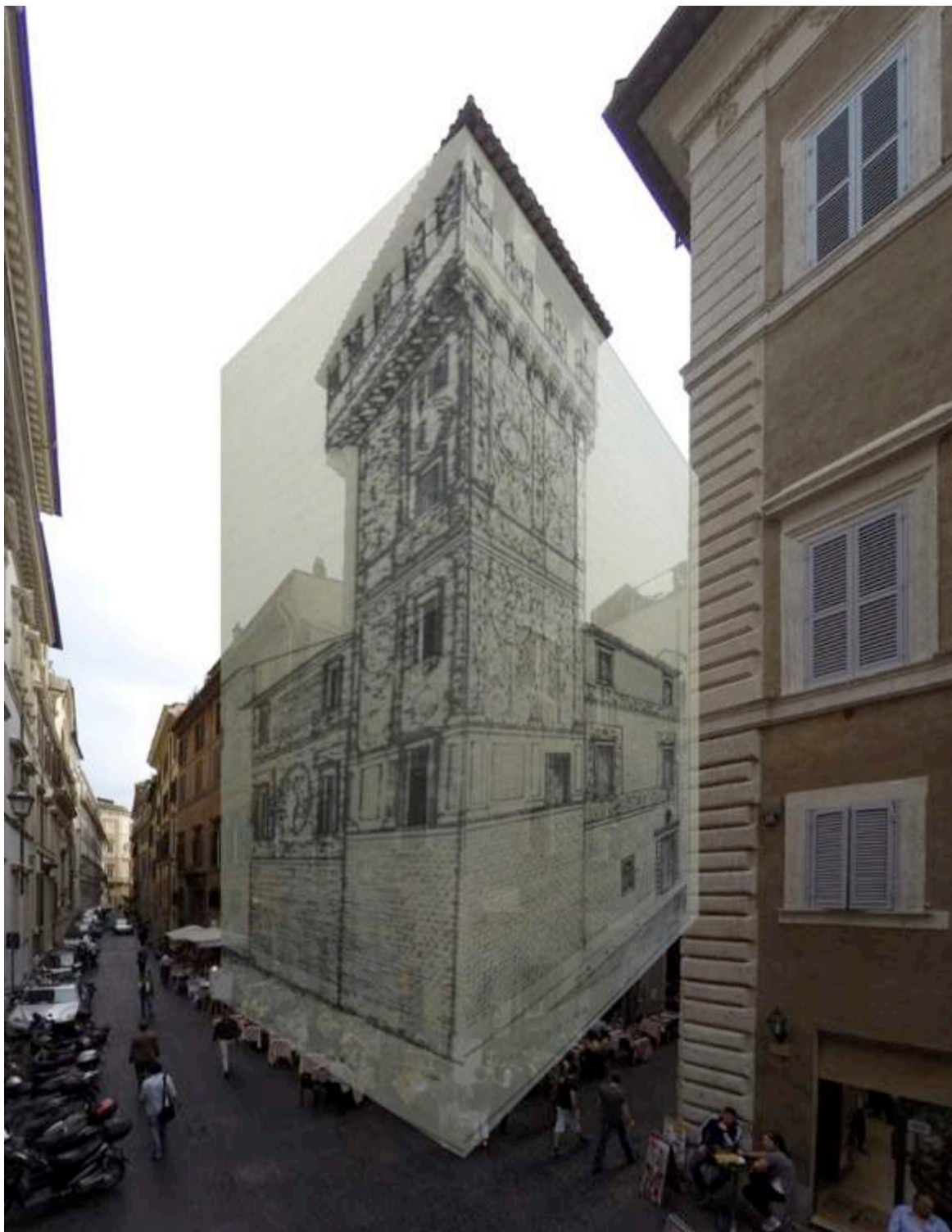
Palazzo dei Millini, Decorazione a graffito di fine Quattrocento

⁷⁷⁶ GABRIELLA MARCHETTI, *Prefazione al testo...* in AMBROSI, a cura di, *Torre Millina e Palazzo...* cit., pp. 10-11, qui p. 10.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:







Bibliografia: VASARI, *Le Vite*...cit. p. 596; VALERIANO, *Hieroglyphica*...cit., p. 379; CELIO, *Memorie*...cit., p. 146; GIOVENALE, *Tor Millina*...cit.; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte*...cit., pp. 17-18; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane* ...cit., p. 57; EMMA AMADEI, *Le Torri di Roma*, Roma, Palombi, 1969, pp.67-70; ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura*...cit.,, tav. 10; ELISABETTA MORELLI, *Le case romane con facciate graffite e dipinte: Tor Millina, un esempio di intonaco graffito da salvare*, in SILVIA DANESI SQUARZINA, *Ricerche sul Quattrocento a Roma. Pittura e architettura*, Vol. II, Bagatto, Roma, 1991, pp. 37-51; ANNA MARIA CORBO, *La committenza nelle famiglie romane metà del secolo XV. Il caso di Pietro Millini*, in ESCH, FROMMEL, *Arte, committenza ed economia*...cit., pp. 121-153; SANDRO SANTOLINI, *Pietro e Mario Millini fondatori di una dinastia di collezionisti antiquari*, in ANNA CAVALLARO, a cura di, *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, Roma, De Luca, 2007, pp. 39-62; ANTONIO AMBROSI, a cura di, *Torre Millina e Palazzo dei Millini. Interventi di restauro e risanamento conservativo*, Roma, Aracne, 2015.

2. VICOLO DEL GOVERNO VECCHIO, 52

RIONE: Parione

DATAZIONE: fine XV secolo

ATTRIBUZIONE: ignota

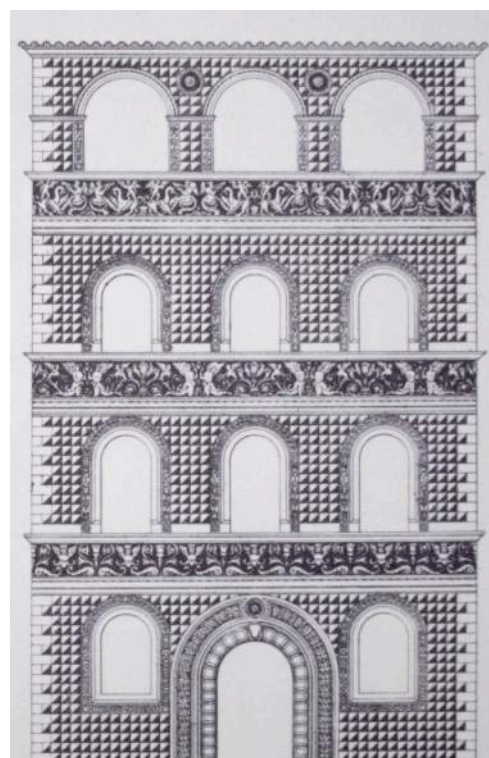
TECNICA: graffito

STORIA:

«Questa casetta, quando era in essere, era leggiadrissima e voga quanto più si può dire. Avea la parete fatta di bugne a punta di diamante, fregi d'ornati delicatissimi ne' davanzali di due ordini di finestre, ricorrenti lungo la parete, e fregiature intorno gli stipiti delle finestre tonde, e del portone voltato in arco. Per buona ventura delle arti, innanzi che queste graffiture perissero, il Letarouilly l'aveva fatta diligentemente disegnare in quel suo libro sugli edifici di Roma moderna»⁷⁷⁷.

La casetta quattrocentesca di cui parla Amati nel 1867 è ancora presente nel piccolo vicolo del centro di Roma e, a tratti, conserva ancora sbiadite tracce della sua veste ornamentale che Letarouilly aveva riprodotto durante uno dei suoi tre viaggi a Roma (1820,1831,1844).

La scelta del francese risulta però singolare: come si può vedere dal confronto tra l'incisione e la fotografia del palazzo, Letarouilly modifica la struttura architettonica aggiungendo una fila di finestre che in realtà non sono mai esistite. Il francese, infatti, non riproduce esclusivamente l'apparato decorativo esterno ma interviene direttamente sulla facciata dell'edificio correggendola secondo una «scelta precisa che privilegia l'obiettivo di fornire un modello, di dare corpo ad una idea che lo stesso edificio, nella sua configurazione supposta incompiuta, suggerisce. Con questi presupposti Letarouilly disegna il prospetto della Casa in Vicolo del Governo vecchio e aggiunge una fila di aperture al centro, radicalmente trasformando le proporzioni del loggiato terminale»⁷⁷⁸.



PAUL-MARIE LETAROUILLY, Riproduzione del prospetto di vicolo del Governo Vecchio, 52 Roma. Da LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne...cit.*, vol. 1, pl. 100.

⁷⁷⁷ AMATI, *Di Giulio Mancini...cit.*, n. 1, p. 5.

⁷⁷⁸ STABILE, SPADAFORA, *Rivestimenti graffiti a Roma nel XVI sec...cit.*, p. 8.

Maccari invece, come aveva già fatto in altri casi, riproduce solamente i tre fregi che scandiscono la suddivisione tra i piani della casa. L'artista si mostra ancora una volta più interessato ai fregi decorativi o alle rappresentazioni figurate piuttosto che al rilievo architettonico, trovando forse inutile riprodurre l'ampia porzione del palazzo ornata dalla semplice simulazione del finto bugnato a punta di diamante, carattere predominante dei graffiti esterni di fine XV e inizio XVI secolo.

Dal confronto tra le due riproduzioni emerge la comune volontà di rimanere fedeli alle tracce originali: in entrambi i casi non si notano modifiche o aggiunte all'andamento dei fregi e ai motivi ornamentali e figurativi in essi contenuti. Tuttavia la riproduzione è segnata da un diverso atteggiamento nei confronti dell'ornamento pittorico, unito a un differente trattamento delle forme: se Letarouilly si mostra più interessato al rilievo architettonico concedendosi un margine di approssimazione e di stilizzazione nei confronti dei fregi, Maccari si concentra invece sulla copia accurata e ancor più definita dei soggetti e degli ornamenti.



Vicolo del Governo Vecchio, 52. Roma. Fotografia del Museo di Roma (1960).



Enrico Maccari, Riproduzione dei fregi decorativi corrispondenti ai tre piani del prospetto esistente a Roma in vicolo del Governo Vecchio 52. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti...*cit., tav. 22..

Se Letarouilly inserisce una sua personale idea di simmetria architettonica nella facciata mentre Maccari ne riproduce solamente i fregi orizzontali, la fonte iconografica maggiormente idonea ai fini ricostruttivi della scheda è risultata essere il rilievo svolto da P. Rotondi e pubblicato nell'“Annuario d'Architettura” dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura del 1914 (pag. 117).

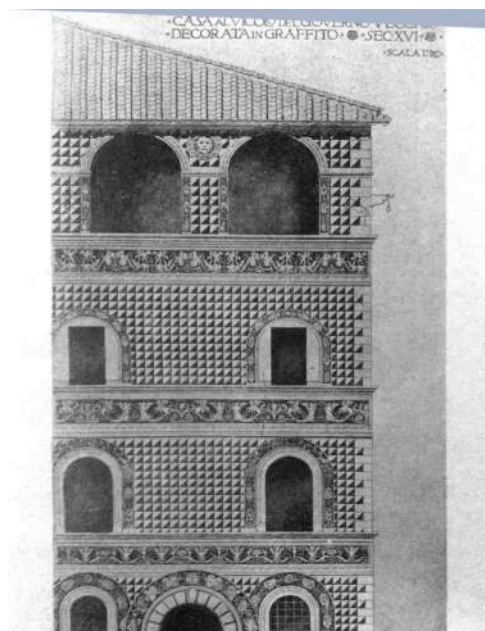
Tornando all'abitazione, si vuole ricordare che la casa sembra essere appartenuta a una cortigiana del XV secolo. Questa la tesi di Simonetta Valtieri che, riferendosi ai graffiti del vicolo, propone una destinazione specifica dell'ornato: «sembra che le cortigiane preferissero abitare le case dipinte all'esterno»⁷⁷⁹, suggerendo di leggere queste tipologie di decorazioni esterne come prerogativa delle abitazioni delle cortigiane in quanto rispondenti al loro gusto e al loro bisogno di apparire. Si tratta infatti di una coincidenza che tornerà anche in altri casi come quello di vicolo Cellini esposto nella prossima scheda.

La quattrocentesca casetta di Parione fu nel Novecento al centro di un acceso dibattito tra i proprietari e la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio: di fronte alla volontà dei pr

imi di demolirla nel 1936 il ministro Bottai si disse contrario riconoscendo il valore di una delle poche case del Rinascimento rimaste intatte e permettendo così la sua sopravvivenza nel tessuto urbano.

Secondo Tomei, che vede la casa a pochi anni dal restauro, quello di vicolo del Governo Vecchio «rappresenta l'esempio più bello per lo schema della facciata, per la simmetria delle finestre, per la loggia dell'ultimo piano, per la spaziatatura delle fasce ornamentali e delle zone a finta punta di diamante e, principalmente per il perfetto equilibrio tra edificio e decorazione» e conclude la sua nota scrivendo che la casa in questione «potrebbe essere presa a modello di questa forma d'arte edilizia»⁷⁸⁰.

Tuttavia non è solo Tomei a prendere la casa dello stretto vicolo come modello. Golzio e Zander nel loro importante contributo alla comprensione e alla riscoperta del genere analizzarono anche, tra le molte chiavi proposte per la lettura del fenomeno, la capacità di una decorazione esterna di condizionare la percezione del prospetto. Per mostrare quanto ornare una facciata riuscisse ad amplificare le sue proporzioni così come anche la sua ricchezza estetica, i due si sono serviti proprio del prospetto di vicolo del Governo Vecchio 52 proponendo come ricostruzione l'alterata incisione di Letarouilly.



P. Rotondi, Rilievo architettonico del prospetto di vicolo del Governo Vecchio 52. Da “Annuario d'Architettura” dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura del 1914 (pag. 117).

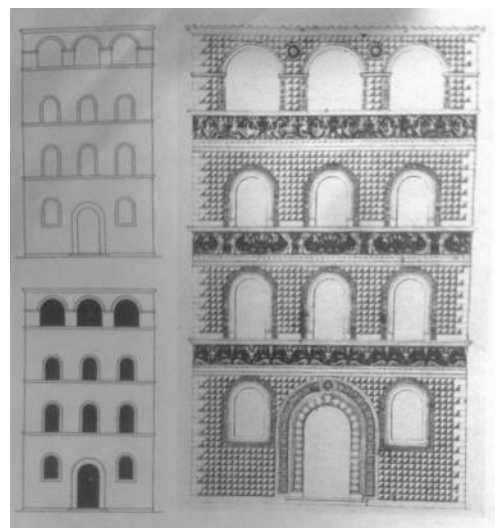
⁷⁷⁹ VALTIERI, *Storie e architetture ... cit.*, p. 10.

⁷⁸⁰ TOMEI, *L'architettura a Roma ... cit.*, pp. 264-265.

Hanno così presentato la casa svestita della sua decorazione mostrandone inizialmente la modestia strutturale: «il meccanico ripetersi e sovrapporsi di finestre e sovrapporsi di finestre tutte eguali e specie la non felice soluzione delle aperture ad altezze non coordinate al piano terreno denotano lo scarso talento»⁷⁸¹ scrivono. Sul rilievo architettonico hanno successivamente sottolineato i pieni e i vuoti e infine reinserito la decorazione a graffito arrivando a questa conclusione: «l'essenza architettonica è profondamente cambiata [...]. Il mutamento è illusionistico, affidato ai mezzi della composizione decorativa, non si direbbe a mezzi propri della pittura. Anzitutto è cambiata la scala apparente della facciata [...]. Sembra cioè più grande. Secondariamente sono stati introdotti nuovi valori [...] fasce decorative a motivo ricorrente continuo frenano certi andamenti verticali della facciata nella sua struttura e le danno un equilibrio del tutto diverso»⁷⁸².

In particolare, i due studiosi notano quanto le cornici e i festoni che circondano porte e finestre «si armonizzano con la suaccennata tendenza ad andamenti orizzontali, ma cambiano completamente i caratteri della facciata originaria pur senza averne intaccato la materiale struttura. E si noti quale enfasi e quale importanza ha acquistato ora l'angusta e misera porta!»⁷⁸³.

La casa di vicolo del Governo Vecchio 52 risulta dunque essere un magistrale esempio di edilizia privata quattrocentesca e una testimonianza dell'uso diffuso (e, grazie a Golzio e a Zander, anche motivato) del finto bugnato per far spiccare un'abitazione tra i meandri cittadini e per nobilitare l'aspetto esteriore di una casa che architettonicamente è caratterizzata dalla modestia delle sue forme portanti.



Facciata di vicolo del Governo Vecchio 52, Roma. Schemi di Golzio e Zander da GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma...*cit, tav. LXVI.



Prospetto di vicolo del Governo Vecchio, 52. Fotografia attuale.

TEMI: L'iniziativa privata tra edilizia minore e nuova committenza: pp. 75-82; Graffito: 70-73; Motivo del finto bugnato: pp. 54, 64, 77, 81; Graffito e cortigiane: p. 80.

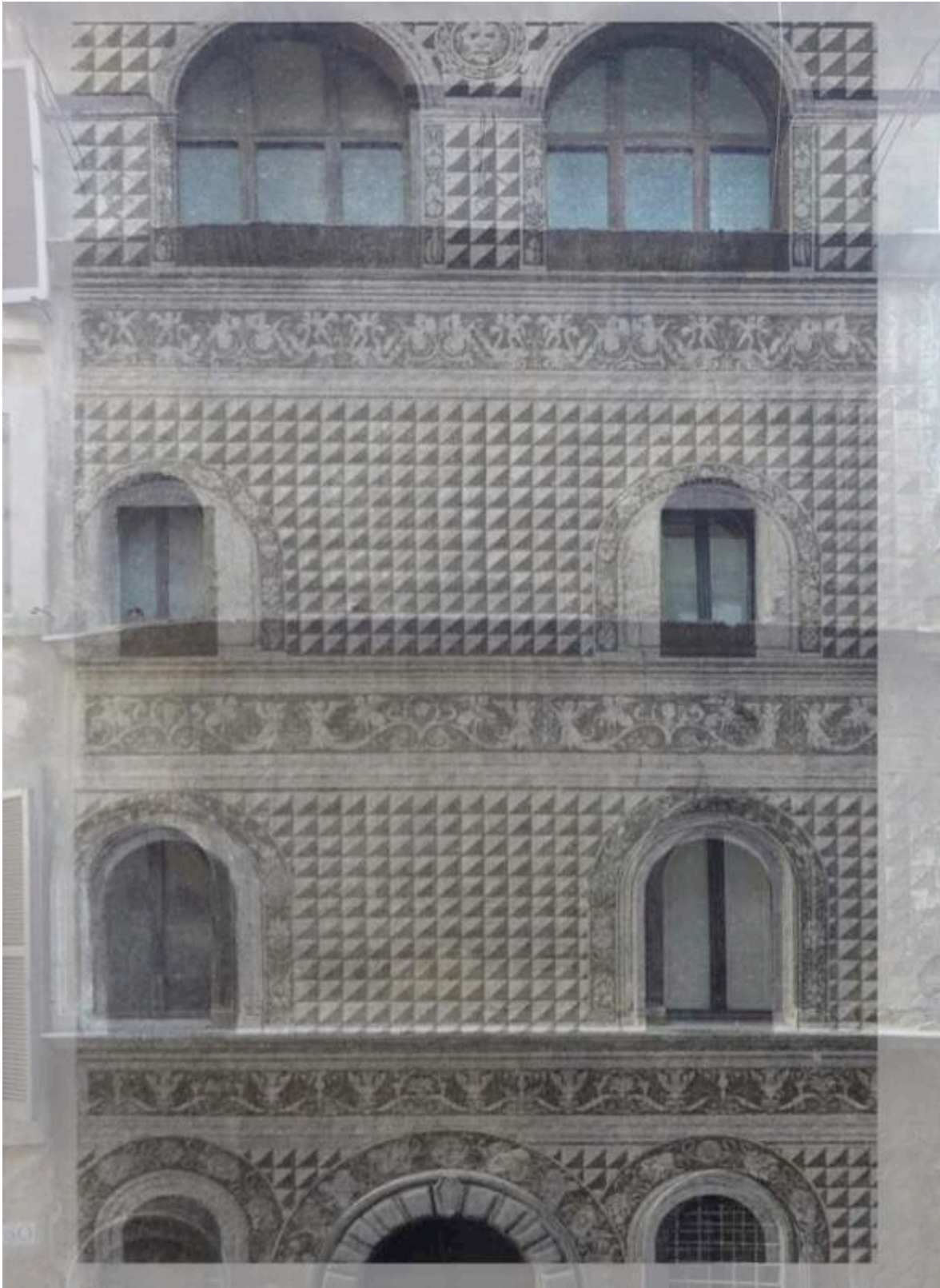
⁷⁸¹ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 172.

⁷⁸² Ivi, pp. 172-173.

⁷⁸³ Ivi, p. 173.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:





Bibliografia: AMATI, *Di Giulio Mancini...*cit., n. 1, p. 5; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 39; ROMANO, *Il quartiere del Rinascimento...*cit., p. 29; TOMEI, *L'architettura a Roma...*cit., pp. 264-265; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., p. 59; GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., pp. 172-173; ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 87-88; VALTIERI, *Storie e architetture ...*cit., p. 10; STABILE, SPADAFORA, *Rivestimenti graffiti a Roma nel XVI sec...*cit., p. 8.

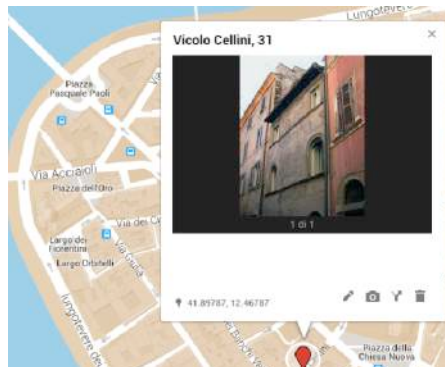
3. VICOLO CELLINI, 31

RIONE: Ponte

DATAZIONE: fine XV secolo

ATTRIBUZIONE: incerta. Attribuita a B. Cellini.

TECNICA: Graffito



STORIA:

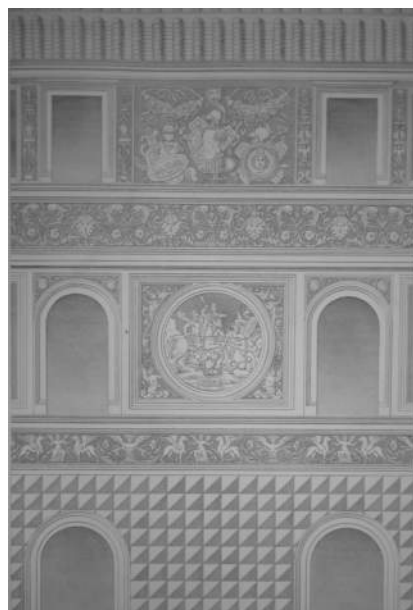
«Di Benvenuto Cellini figura soltanto un lavoro ma quale gioiello! [...] Ma che oggi si è ridotta in un misero abituro, nel cui prospetto figurano i residui degli antichi graffiti, anneriti e cadenti a brandelli. Riprodotti quando ancora erano bene visibili, apparivano un esempio di meravigliosa armonia ed eleganza»⁷⁸⁴.

La riproduzione di cui parla Clementi è opera di Enrico Maccari che ne incide le fattezze appena restaurate dall'architetto Pietro Benedetti⁷⁸⁵ poco prima del 1874.

Si tratta di un tipico edificio quattrocentesco a due piani: al piano terra era il finto bugnato monocromo a punta di diamante graffito e, oltre al fregio con putti e grifoni posto a divisione dei piani, tra le finestre centinate del primo, un tondo presentato da sirene mette in scena una guerra con cavalli.

Al secondo piano, al di sopra del secondo fregio in cui compaiono girali e mascheroni, il combattimento dal sapore antico lascia il posto a trofei d'armi e festoni evidentemente legati al tondo inferiore.

La decorazione può essere letta sia come discorso puramente ornamentale, realizzato allo scopo di nobilitare l'aspetto di una semplice casetta quattrocentesca, sia come celebrazione di un'ideale di antichità con l'esaltazione delle gesta, delle guerre e dell'armamentario classico. Un repertorio che spesso si ritrova in cicli decorativi coevi, sia per interni che per



Enrico Maccari, Incisione del prospetto romano di vicolo Cellini, 31. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti...cit.*, tav. 34.

⁷⁸⁴ CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...cit.*, p. 51.

⁷⁸⁵ Sul contratto a Maccari per la riproduzione dei graffiti, la Commissione apposita, nell'elencare i prospetti la cui memoria doveva essere preservata, per il caso di vicolo Cellini scrive che «è da lodare l'architetto Pietro Benedetti che ultimamente eseguendone il restauro, cercò di rispettarlo il più possibile»: Roma, Archivio Capitolino, Tit. 54, prot. 75293, anno 1874. Contratto Maccari per la riproduzione dei graffiti.

esterni e che qui appare in stretta connessione con i graffiti del cortiletto del palazzo dei Penitenziari a soggetto antiquario che ripropongono gli stessi elmi, gli stessi scudi e corazze presenti a vicolo Cellini.

Sotto l'incisione Maccari scrive «graffito esistente in Roma in vicolo Calabraga già Cellini [...] si dice disegno di Benvenuto Cellini»⁷⁸⁶.

L'antico nome della via era del resto poco ortodosso e pare fosse dovuto alla reale azione di "calar le braghe" in una strada originariamente abitata da cortigiane e meretrici.

Anche la casa in esame sembra essere appartenuta a una cortigiana: Domenico Gnoli nel 1909 scrive, infatti, che «le ricche cortigiane, dette cortigiane oneste, vollero aver la casa ornata a graffito; e forse a una d'esse apparteneva quella al vicolo Cellini»⁷⁸⁷.

Definita "indecente"⁷⁸⁸ l'antica nomenclatura del vicolo, si decise per decreto di cambiarne il nome con quello del famoso orafo fiorentino Cellini che lì vicino aveva avuto la sua bottega e che, forse, anche a favore della nuova attestazione, eseguì il graffito o il suo disegno. Non abbiamo prove che attestino questa attribuzione che del resto sembra nascere solo dalla didascalia fornita da Maccari. Le fonti storiche infatti non sembrano fare riferimento al prospetto in esame ma il fatto che sopravvisse al tempo anche se con un'immagine assai deteriorata, lo rese uno dei più ammirati dalla seconda metà del XIX tanto che Hermanin definisce la facciata «squisitissima [...] tra le più belle di Roma»⁷⁸⁹.



Particolare della decorazione del cortile minore del palazzo dei Penitenziari. Fotografia della fototeca Hertziana di Roma.



Enrico Maccari, Particolare della decorazione del prospetto di vicolo Cellini 31. Da IANNONI, MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti...cit.*, tav. 8.

TEMI: Palazzo dei Penitenziari: pp. 65-66; L'evoluzione della tecnica a graffito: pp. 50, 74; Dai testi ai bassorilievi antichi. Le citazioni su facciata: p. 133; Edilizia minore nella Roma del Quattrocento: pp. 67-69; Graffito e *Renovatio urbis*: p. 69; Graffito e cortigiane: p. 61, 80.

⁷⁸⁶ MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri...cit.*, tav. 34.

⁷⁸⁷ GNOLI, *Have Roma...cit.*, p. 165.

⁷⁸⁸ Cfr., CLAUDIO RENDINA, DONATELLA PARADISI, *Le strade di Roma*, Roma, Newton, 2003, vol. I, p. 350.

⁷⁸⁹ HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...cit.*, p. 45.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:





Bibliografia: GNOLI, *Have Roma...*cit., p. 165; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 28; HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...*cit., p. 45; CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione...*cit., p. 51; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane ...*cit., pp. 53-54; ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., p. 63.

4. CASA DEL NOTAIO SANDER

Via dell' Anima, 65.

RIIONE: Ponte

DATAZIONE: fine XV secolo

ATTRIBUZIONE: ignota

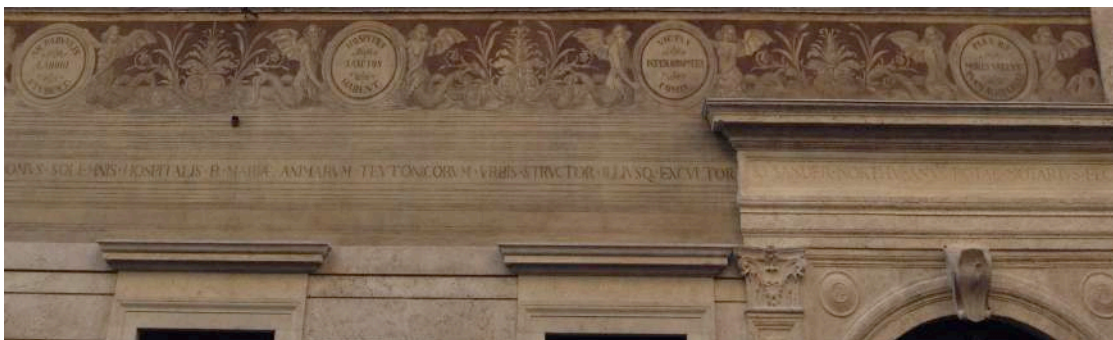
STORIA:

La casa, adiacente alla chiesa di Santa Maria dell' Anima, fu costruita nel 1508, come recita l'iscrizione sulla porta, a opera di Joannes Sander, un notaio tedesco a quel tempo impegnato nel Tribunale della Sacra Rota. Non si sa invece molto riguardo all'architetto, anche se Latarouilly fa il nome di Bramante forse pensando alla sua partecipazione alla costruzione della chiesa attigua⁷⁹⁰.

Come visto nei precedenti capitoli la presenza germanica nella Roma tra Quattrocento e Cinquecento è ben documentata. La casa era infatti parte del complesso divenuto, a fine XV secolo, albergo per i pellegrini tedeschi in visita a Roma – altro dato inciso sulla stessa facciata. Restaurata per la prima volta negli anni Settanta dell'Ottocento⁷⁹¹ e poi, successivamente, fino ai nostri giorni, si presenta ancora con parte della sua decorazione su prospetto di via dell' Anima.



Santa Maria dell' Anima a Roma in un'incisione a bulino di fine XVI secolo.



Casa Sander, particolare del prospetto. Fotografia attuale.

⁷⁹⁰ Cfr. IANNACONE, *La casa del notaio Sander*,...cit.

⁷⁹¹ MONTI, *Una casetta del Cinquecento*...cit.

Insieme alle iscrizioni, ai fregi e agli ornamenti la facciata è arricchita anche da medaglioni con i ritratti di Dante e Virgilio e da quattro tondi che contengono frasi tratte da Tacito e da Cesariano riguardanti la popolazione Germanica: una vera e propria facciata parlante⁷⁹² dunque.

La decorazione sembra però rispondere a un gusto più nordico rispetto agli altri esempi del genere. Il restauro del 1873 ha purtroppo manomesso definitivamente la decorazione originale databile alla metà del XVI secolo e questo spiegherebbe il particolare stile della decorazione della casa Sander molto più vicina a quelle dei palazzi decorati nell'Ottocento che a quelli cinquecenteschi. Nel 1873 infatti, «i graffiti, che avevano già subito delle modifiche, furono ridipinti, e in parte sostituiti da quelli ora esistenti»⁷⁹³.

I commenti a quel primo restauro furono, nonostante tutto, molto positivi. Evidentemente in quegli anni la condanna era indirizzata a chi imbiancava o demoliva edifici di valore storico. Le critiche quindi non si concentrano sul rifacimento. Alcune ammonizioni furono invece rivolte al trattamento delle iscrizioni: «abbiamo dunque di che molto lodarci di coloro che vollero ritornata questa fabbrichetta al suo primo splendore, e solo avremmo voluto che maggior cura avessero usato nel rinnovellare le antiche iscrizioni ch'erano pressoché cancellate»⁷⁹⁴.

Anche la struttura del palazzo ha subito alcune modifiche negli anni specialmente per quanto riguarda le finestre del pianoterra che paradossalmente Letarouilly, riproducendo la facciata, inserì nella forma che presero solo anni dopo.

Sarà proprio l'incisione del francese, pubblica nel volume 5 della sua raccolta grafica (pl. 100), a essere usata per la proposta ricostruttiva. La casa Sander permette di mostrare la presenza tedesca nel rione Ponte nonché la sua importanza testimoniata oltretutto dalla decorazione. Mostra però anche le differenze stilistiche tra questa e le altre abitazioni graffite limitrofe. La casa consente quindi di sottolineare quanto nei secoli le vesti decorative originali, laddove sopravvissute, sono state trasformate seguendo anche nuove espressioni di gusto. La conservazione di un graffito o di un affresco esterno non costituiscono dunque a priori delle fedeli testimonianze storiche del genere.



Casa Sander a via dell'Anima 65. Fotografia attuale.



Prospetto di via di Tor Millina, 25, Roma. Decorazione datata al XIX secolo.

⁷⁹² Cfr. FABIO LEONE, *Le Facciate Parlanti. Motti sui palazzi nei rioni di Roma*, vol. V, Roma, Martini Maria Cristina, 2012, pp. 16-17.

⁷⁹³ IANNACONE, *La casa del notaio Sander...cit.*, p. 98.

⁷⁹⁴ MONTI, *Una casetta del Cinquecento...cit.*, p. 335.

TEMI: Conformazione sociale di Roma tra XV e XVI secolo (presenza straniera): pp. 45; 78-79;
Revival ottocentesco del genere rinascimentale: p. 231.



PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:





Bibliografia: MONTI, *Una casetta del Cinquecento...*cit., p. 335; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., pp. 18-19; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., p. 35; IANNAcone, *La casa del notaio Sander...*cit.; ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 73-74; LEONE, *Le Facciate Parlanti...*cit., pp.16-17.

5. VICOLO DELLA FOSSA, 14-17

RIIONE: Parione

DATAZIONE: XVI secolo

ATTRIBUZIONE: ignota

TECNICA: graffito

STORIA:

Il graffito di via della Fossa che si estende sull'intera facciata dai civici 14 a 17, come la vicina casa del notaio Sander, appartiene oggi all'Ordine Teutonico di Santa Maria dell'Anima. L'ampiezza della facciata fa pensare alla possibile unione di più nuclei abitativi uniformati successivamente proprio con la decorazione. Più volte restaurata, la facciata si presenta ai nostri occhi in buono stato se confrontata con altre consimili. La decorazione a finto bugnato che corre su tutto il prospetto è rinata grazie agli interventi conservativi, mentre lo stesso non può dirsi per i fregi orizzontali alcuni dei quali riprodotti da Maccari ma che a oggi, tranne uno, sono impossibili da decifrare.

Gnoli nel 1936 ipotizza che la fosse appartenuta alla famiglia Amadei nel 1500⁷⁹⁵. La notizia è stata ripresa da Pericoli Ridolfini nel 1960 descrivendo sul suo catalogo la decorazione che, rispetto a come la dovette vedere Gnoli, risultava allora assai degradata⁷⁹⁶.

Un documento d'archivio però permise a Errico, Finozzi e Giglio la possibilità di avanzare una nuova ipotesi riguardo al nome della proprietaria e alla sua destinazione d'uso originaria. Scrivono infatti che «prima del 1533 era di proprietà di Rosa di Transilvania, nobildonna tedesca» e che doveva trattarsi di «ospizio per donne tedesche»⁷⁹⁷. Una notizia che in queste sede ha permesso di avanzare alcune nuove conclusioni in relazione ai graffiti esterni e alle presenze straniere. Dopotutto la provenienza geografiche così come la destinazione d'uso della casa in via della Fossa e della casa Sander, entrambe decorate nei loro prospetti, era la medesima.

L'ampia facciata decorata non doveva trovarsi da sola in quella via che deve il suo nome a una vera fossa e che probabilmente fu per molto tempo una cloaca. Qui Amati ricorda, in particolare di fronte al civico 7, una facciata appartenuta a Sisto V che ai tempi di Amati era appena stata imbiancata⁷⁹⁸.

TEMI: Conformazione sociale di Roma tra XV e XVI secolo (presenza straniera): pp. 45; 78-79; Graffito e motivo a finte bugne: pp. 54, 64, 77, 81.



⁷⁹⁵ Cfr. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 36.

⁷⁹⁶ RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...cit.*, p. 58.

⁷⁹⁷ ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 84-85.

⁷⁹⁸ Cfr. AMATI, *Di Giulio Mancini...cit.*, p. 4, n. 1.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:





Bibliografia: GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 36; RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...cit.*, p. 58; FERRAGNI, FORTI, MAILLET, MORA, MORA, TORRACA, *La conservazione degli intonaci sgraffiti...cit.*; ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 84-85.

6. VICOLO DEL CAMPANILE, 3

RIONE: Borgo

DATAZIONE: XV-XVI secolo

ATTRIBUZIONE: incerta. Le fonti menzionano i nomi di Polidoro da Caravaggio, Virgilio Romano, Francesco da Siena e dunque anche la scuola di Peruzzi.



TECNICA: graffito

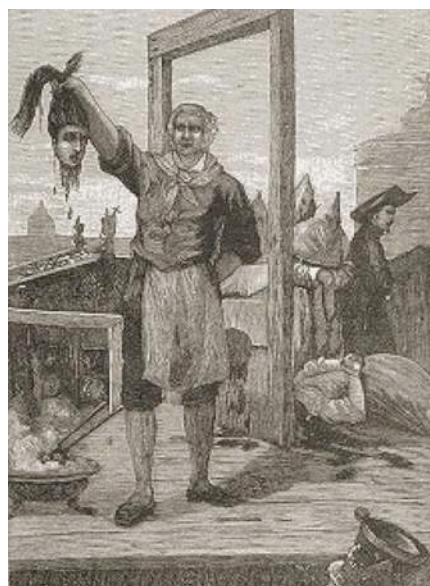
STORIA:

«Il sottoscritto si pregia partecipare alla S.V. l'acclusa relazione dell'ispettore Antonio Arieti e del Prof.re Ludovico Seitz intorno la casa al vicolo del Campanile 3-4, pregandola in nome della Commissione Archeologica a voler prendere in cortese attenzione la tutela di quel notevole monumento»⁷⁹⁹ scrive nel 1886 Lanciani all'allora Sindaco di Roma Don Leopoldo Torlonia.

Se abbiamo già lungamente visto il dibattito nato dalla metà del XIX secolo in merito alla tutela della *Roma picta* e, inoltre, più volte incontrato il prospetto in questione nel corso del nostro studio, non si vorrà tralasciare uno dei pochi graffiti rimasti in situ a Borgo e dunque non cancellati dai lavori per via della Conciliazione. Nonostante i molti sforzi fatti per la sua sopravvivenza, testimoniati dai documenti d'archivio riportati, oggi il prospetto conserva solamente delle pallide tracce della decorazione originale che consentono e anzi obbligano a includere il caso di vicolo del Campanile all'interno delle schede e delle proposte ricostruttive che stiamo conducendo.

Il prospetto, a esclusione degli studi scientifici sul genere, è conosciuto più che per la sua decorazione rinascimentale per la leggenda che lo vuole far coincidere con l'abitazione del famoso boia di Roma, Mastro Titta. A maggior ragione, dunque, si dovrà affiancare al suggestivo racconto anche la secolare storia artistica della facciata.

L'incaricato alle esecuzioni delle condanne a morte di Roma dal 1796 probabilmente non scelse a caso l'edificio di vicolo del Campanile con la raffigurazione di Mercurio che assale Argo e di una storia che, come si sa, culmina con la decapitazione: questo dovette probabilmente essere il pensiero alla base



⁷⁹⁹ Roma, Archivio Capitolino, Commissione Archeologica, prot. 974/1886. Carteggio III, busta 22, fasc. 974.

dell'ammiccante analogia tra biografia del boia e iconografia rappresentata.

Tuttavia, a discapito delle fantasiose guide moderne, bisogna precisare che in realtà si trattava della casa a fianco, quella ad angolo con via della Conciliazione oggi e Borgo Nuovo ieri:

«vi aveva abitato e v'era morto il novantenne il 18 giugno 1868, l'ultimo boia di Roma, Pietro Bugatti dopo sessant'anni di ... professione con 514 "giustizie". Era pensionato con trenta ducati al mese. L'abitazione di Mastro Titta confinava con una graziosa casa ancora conservata con la facciata ornata da graffiti monocromati da Polidoro Caldara di Caravaggio»⁸⁰⁰ scrive Ceccarius attribuendo la decorazione a Polidoro forse sulla base di Maccari che l'aveva riprodotta assegnandola a Caldara.

Il nome del vicolo deriva dal campanile di Santa Maria in Traspontina, chiesa che è stata in questo studio la parola chiave nella ricerca delle fonti che tramandarono notizie sulla casa al civico 4.

Si è infatti già riportato l'accenno di Giulio Mancini che scrive: «il casamento incontro all'Offitio del Borgo aventi s'arrivi alla Traspontina fatto a graffito, alcuni dicono esser di Polidoro, ma io credo sia Francesco da Siena»⁸⁰¹, anche se, a partire da Gnoli, la descrizione fatta da Vasari è apparsa maggiormente in linea con la realtà questo edificio: «fu anco discepolo di Baldassarre Virgilio Romano che nella sua patria fece a mezzo Borgo Nuovo una facciata di graffito con alcuni prigionieri e molte altre opere belle» scrive.

Domenico Gnoli arriva invece ad attribuirne il disegno a Raffaello⁸⁰² mentre Hermanin la definisce «peruzziana»⁸⁰³.



Enrico Maccari, Incisione del prospetto di vicolo del Campanile 3.



Ettore Roesler Franz, *Vicolo del Campanile di Borgo*, acquerello 1880 circa.

⁸⁰⁰ GIUSEPPE CECCARELLI (CECCARIUS), *La spina dei Borghi*, Roma, Danesi, 1938, p. 21.

⁸⁰¹ MANCINI, *Viaggio per Roma...*cit., p. 56.

⁸⁰² «Probabilmente su disegno di Raffaello è graffita la casa al vicolo del Campanile in Borgo»: GNOLI, *Have Roma...*cit., p. 164.

⁸⁰³ HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...*cit., p. 44.

Escludendo Polidoro dai possibili esecutori del graffito, nonostante l'attribuzione ottocentesca di Maccari che però fu subito messa in dubbio dal 1886 dalla Commissione Archeologica⁸⁰⁴, il nome dell'esecutore oscilla tra i due allievi di Peruzzi – si vuole dunque seguire il parere di Hermanin – Francesco da Siena e Virgilio Romano del resto spesso accomunati nel nome del maestro: «un Francesco senese e un Virgilio Romano lodati dal Vasari per qualche pittura a fresco»⁸⁰⁵ scrive Luigi Lanzi.

Nonostante l'incertezza si può comunque ipotizzare una datazione intorno ai primissimi anni Venti del XVI secolo e, probabilmente, agli anni che vedono la salita al soglio pontificio del papa mediceo, vista anche la presenza sulla facciata di due simboli appartenenti al casato: il leone e l'anello con tre piume.

Insieme alle fonti bibliografiche disponiamo di due importanti testimonianze iconografiche relative alla decorazione originale. In particolare la già mostrata incisione ottocentesca di Maccari e una fotografia risalente agli anni immediatamente successivi al restauro del 1936 – finanziato dal Governatorato e svolto dal professor A.M. Zamponi sotto la cura del proprietario di allora Giuseppe Latmiral – grazie ai quali siamo in grado di restituire al prospetto la sua veste decorativa quanto più possibile vicino all'originale che già anni fa, come mostra un'immagine della fototeca Hertziana di Roma.



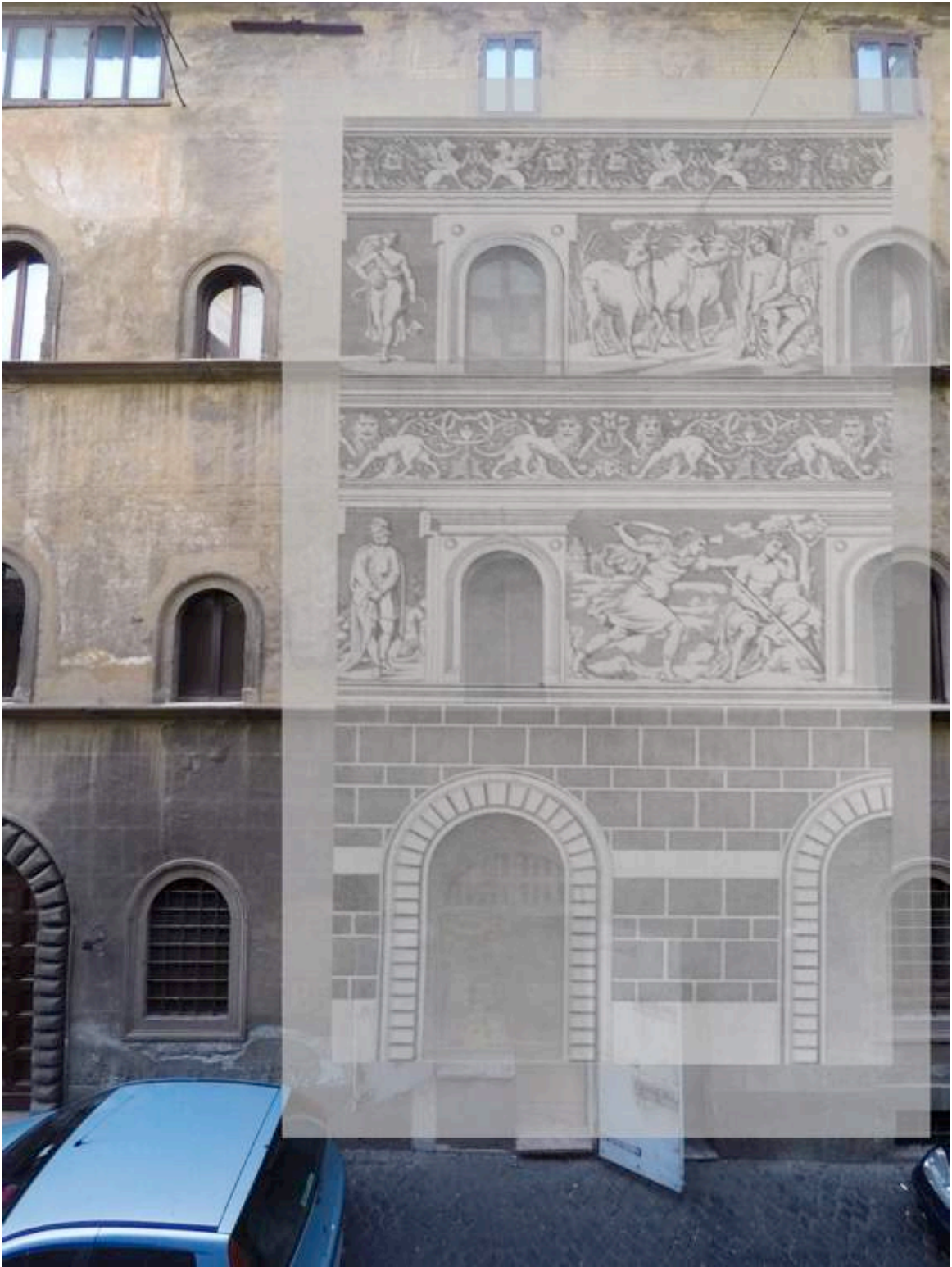
TEMI: Il rione Borgo: pp. 90-100; Il Graffito: pp. 70-73; Dai testi ai bassorilievi antichi. Le citazioni su facciata: pp. 133-137; Attribuzione: p. 152; Conservazione e restauro: pp. 237-240.

⁸⁰⁴ «Alcuni asseriscono essere opera di Polidoro da Caravaggio quantunque il sottoscritto non sia della medesima opinione, avuto riguardo al disegno, ma ha il suo pregio»: Roma, Archivio Storico Capitolino, Commissione archeologica, Carteggio III, busta 22, fasc. 974, prot. 982. (Antonio Arieti, 19 maggio 1886) e ancora, il 24 maggio lo stesso Arieti ribadiva la necessità di un «nuovo rapporto alla Signoria S.V. per i Sud. Graffiti di Polidoro Caldara detto di Caravaggio, o del Maturino suo compagno, o scolari»: Roma, Archivio Storico Capitolino, Commissione archeologica, Carteggio III, busta 22, fasc. 974, prot. 980.

⁸⁰⁵ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 1796, ed. cons., Milano, Soc. Tipografi de' Classici italiani, 1824, p. 413.

PROPOSTE RICOSTRUTTIVE:







Bibliografia: VASARI, *Le vite...*cit.; MANCINI, *Viaggio per Roma...*cit., p. 56; GNOLI, *Have Roma...*cit., p. 164; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 26; CECCARELLI (CECCARIUS), *La spina dei Borghi...*cit., p. 21; HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...*cit., p. 44; RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., pp. 88-89; SCHIAVO, *Vicolo del Campanile...*cit.; ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 123-125.

7. VIA CAPODIFERRO, 12

RIIONE: Regola

DATAZIONE: XVI secolo

ATTRIBUZIONE: ignota

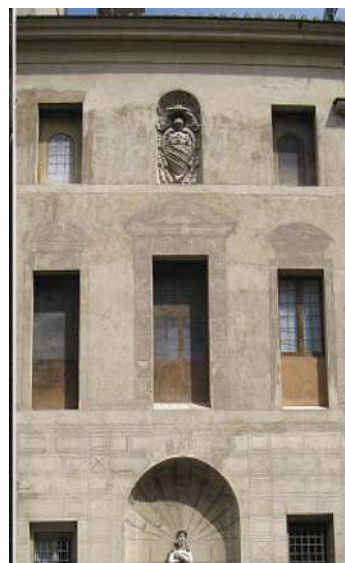
Accanto al famoso palazzo Spada si possono ancora notare le pochissime tracce di decorazione che dovettero ornare la casa quattrocentesca al civico 12.

Si trattava, come ben mostra l'incisione di Maccari, di un ornamento semplice a finti mattoncini completato da due fregi e da colonnine ai lati delle due finestre.

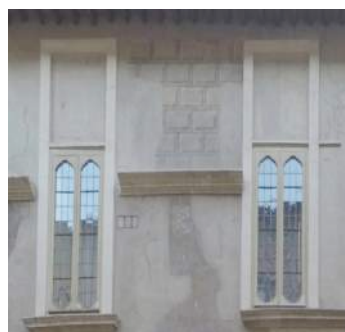
La struttura architettonica è oggi assai modificata: l'aggiunta e la trasformazione delle finestre rende infatti complicato anche il solo accostamento dell'incisione alla facciata contemporanea. Anche la decorazione ha subito parecchi rimaneggiamenti. Le pochissime porzioni ancora superstiti sembrano però sposare più che la volontà di simulare finti motivi geometrici ottenuti con l'uso del graffito, un'ideale di prospettiva architettonica dipinta molto distante dai soliti esempi di decorazione esterna a graffito.

L'aspetto della facciata di via Capodiferro, la cui veste originaria dovrebbe coincidere con la riproduzione di Maccari, ricorda infatti l'illusionismo architettonico riportato in vita nel 1994 dell'adiacente palazzo Ossoli, di quei segni cioè del bisogno del Cardinale Bernanrdino Spada «di far percepire spazi che esistevano solo nella mente del proprietario»⁸⁰⁶ perfettamente accolto da Francesco Borromini.

Già nell'*Inventario dei Monumenti* di Roma si legge che «la casa ha subito manomissioni in epoche posteriori»⁸⁰⁷ e successivamente Golzio e Zander, parlando di quei «bugnati piatti, isodomi, assai regolari» ne ipotizzano una datazione



Palazzo Ossoli, particolare della facciata su piazza Capodiferro, Roma.



Via Capodiferro, 12. Particolare della facciata.

⁸⁰⁶ MARIA GRAZIA MASSAFRA, *Un recupero della "Roma Picta"*, in "MCM La Storia delle Cose" 23 (1994), pp. 26-28, qui p. 28.

⁸⁰⁷ *Inventario dei monumenti...cit.*, p. 158.

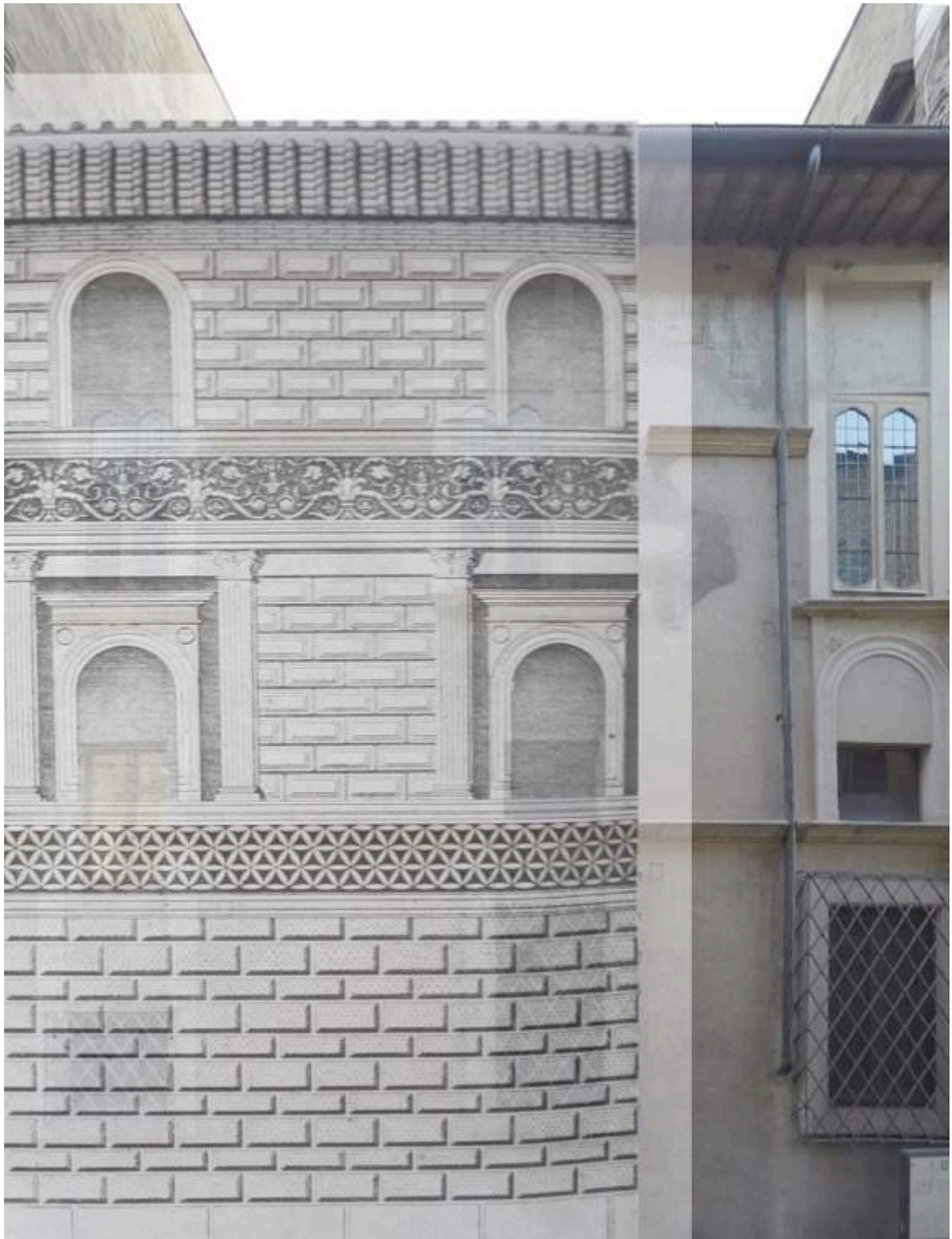
più tarda trovandovi riscontri «in opere di maestri postbramanteschi»⁸⁰⁸.

Il prospetto di Capodiferro può dunque ben rappresentare uno spartiacque tra il tipo quattrocentesco di decorazione a graffito con ciò che si andrà a rappresentare sulle facciate romane dal secondo decennio del XVI secolo.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA



⁸⁰⁸ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 175.



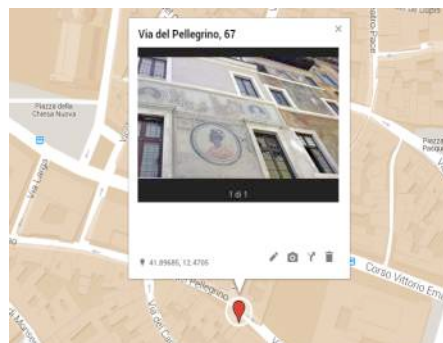
Bibliografia: *Inventario dei monumenti...*cit., p. 158; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 28; RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., p. 70; GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV...*cit., p. 175; MASSAFRA, *Un recupero della "Roma Picta"...*cit., p. 28.

8. VIA DEL PELLEGRINO 63-67

RIIONE: Parione

DATAZIONE: XVI secolo

ATTRIBUZIONE: incerta. Sono stati proposti i nomi di Raffaellino da Reggio (per il civico 63-64) e quello dello stesso Raffaellino ma anche di Daniele da Volterra per il prospetto al civico 65-66.



STORIA:

A via del Pellegrino, uno degli «assi più importanti che congiungono la città del Vaticano, sede del potere papale, alla città laica»⁸⁰⁹ e parte dell'antico tracciato della via Peregrinorum, luogo di artigiani e percorso che conduceva al mercato di Campo de' Fiori, si trovano ancora, grazie agli interventi di restauro passati, due facciate dipinte delle sei riportate negli inventari che dovevano completare la galleria a cielo aperto della via di Parione.

«Quasi di fronte allo sbocco del vicolo Savelli, ai nn. 64-67, due case con facciate dipinte»¹ ricorda Cecilia Pericoli Ridolfini nella sua *Guida* rionale.

Giulio Mancini nel 1623 passa per questa via e ci restituisce più visioni: «A capo il Pellegrino il ritratto di Mattia Unniade del Mantegna. [...]. Nel Pellegrino, incontr' al vicolo dei Savelli; di Raffaellino [...]. A piè del Pellegrino, per voltare verso corte Savella, vi sono alcuni graffiti di Polidoro»⁸¹⁰. Erano dunque tre le facciate dipinte esistenti ma, solo una, quella attribuita a Raffaellino, sembra paragonabile a una delle due superstiti per le sia pur poche e vaghe indicazioni topografiche.

Pochi anni più tardi anche Baglione ricorda una facciata di Pellegrino Pellegrini nella stessa posizione ma in questo caso parla di un cortile: «nel vicolo tra l'Pellegrino, e Parione, che di Savelli dicesi, in un cortile egregiamente operò una facciata». Ritorrerà però poco dopo sulla stessa via nella vita di Raffaellino da Reggio scrivendo



⁸⁰⁹ ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma...cit.*, p. 57.

⁸¹⁰ MANCINI, *Viaggio...cit.*, p. 280.

«nella strada del Pellegrino, incontro al vicolo de signori Savelli, sta di sua mano una facciata colorita con alcuni puttini intorno, ha un festone assai bello, e vi sono altre figure, ed un fregio di chiaroscuro ben condotto».

Il problema potrebbe sembrare risolto ma la decorazione di entrambi i prospetti si discosta di molto da questa descrizione. Doveva dunque esserne un'altra oggi scomparsa.

Tornando alle due facciate in esame si devono innanzitutto precisare le loro raffigurazioni:

Al numero 63-64, ancora in parte visibili, tre medaglioni con figure coronate, probabilmente di imperatori, ornano il primo piano della casa. Il medaglione inserito tra le due finestre raffigurante un moro potrebbe essere, come sostiene Gnoli, Settimio Severo (perché nato in Africa). Sempre Gnoli sostiene che questa era la decorazione esterna attribuita da Mancini a Raffaellino, anche se sembra assai strano che Baglione si sia dimenticato, nella vita dell'artista, di includere anche questo prospetto affrescato. Tra gli altri due medaglioni, si ricorda una scena, oggi scarsamente visibile, del Giudizio di Paride.

Una leggenda popolare, senza alcun fondamento apparente ma riportata da tutte le fonti, vuole che questa casa fosse stato un albergo chiamato dei Tre Re o dei Tre Magi (e questo ha portato a individuare le figure bibliche nei medaglioni nonostante il fregio a tema mitologico). Se la notizia fosse vera si potrebbe pensare a un'ennesima valenza della facciata nel Rinascimento, quella di costituire un'insegna per svariate attività.

Se abbiamo citato le principali fonti storiche e le tesi di Gnoli si vuole anche ricordare che, per questa facciata, l'unica fonte iconografica reperita è una fotografia del 1960 del Museo di Roma di Palazzo Braschi.

La facciata contigua al numero 65-66 presenta una decorazione ad affresco e a chiaroscuro sui tre piani dell'abitazione. Nonostante le lacune sono



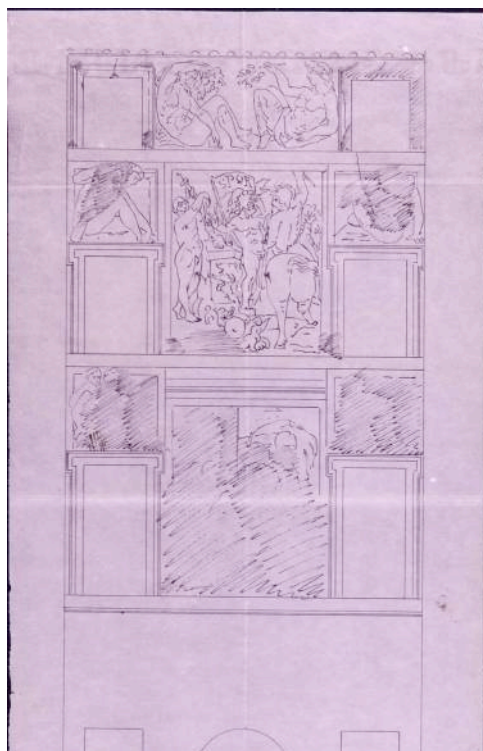
Via del Pellegrino 63-64. Fotografia attuale.



Via del Pellegrino 65-66. Fotografia attuale.

ancora riconoscibili due scene di storia romana e sei figure disposte due per ogni piano. Anche questa decorazione può essere quella alla quale si riferiva seppur sbrigativamente Mancini. Così pensava Maccari mentre la riproduceva nel 1876. Ma Gnoli nel 1936 propone una diversa attribuzione: per il fare «ampio e michelangiolesco»⁸¹¹, scrive, sarebbe da attribuire a Daniele da Volterra. Una lettura dell'opera che convince anche Hermanin il quale, dopo aver permesso, da Sovrintendente, il restauro di entrambe nel 1936, torna a parlare delle due facciate di via Pellegrino definendole una dei «tre re» e «l'altra certo di Daniele da Volterra»⁸¹² come in questa sede si evince anche dal confronto con le pitture per il salone d'ingresso di Palazzo Massimo.

Per ricostruire la decorazione originaria del prospetto disponiamo, diversamente da quanto accade per il n. 64, di due interessanti riproduzioni. Non solo l'incisione di Maccari che ci consegna l'intera veduta d'insieme originale ma anche un foglio trovato all'Archivio Capitolino di Roma e rimasto a oggi inedito che mostra in che stato dovevano trovarsi gli affreschi su facciata. Il lucido è parte di uno dei molti fascicoli già lungamente citati che ruotano intorno alle richieste dei proprietari di casa circa lavori e ristrutturazioni e alle commissioni che col tempo iniziarono a rendersi conto dell'esistenza di opere degne di sopravvivere e a sospendere o limitare le modifiche delle facciate. Lo stesso proprietario di allora (1884) ne è l'esecutore come lui stesso scrive intento a dimostrare lo scarso valore della pittura e a mostrarne (probabilmente amplificandolo) il rapido degrado: «mi parve che il valore di detta decorazione diminuisse di molto e trattone un lucido dal disegno di Maccari mi studiai nell'annesso tipo di mostrare alla S.V. il meglio che per me si potesse lo stato attuale della decorazione del prospetto in questione»⁸¹³.



Riproduzione della decorazione di Via del Pellegrino 65-66 del 1884. Da Archivio Capitolino di Roma, tit. 62, busta 31, fasc. 27 (1884).



Via del Pellegrino 65-66. Fotografia del Museo di Roma (1960)

⁸¹¹ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p.51.

⁸¹² HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...*cit., p. 44.

⁸¹³ Roma, Archivio Capitolino, tit. 62, busta 31, fasc. 27 (1884).



Via del Pellegrino 64-65: fotografia precedente al restauro del 1936 da parte del Governatorato di Roma (proprietà fototeca Hertziana di Roma) e successiva al restauro (proprietà del Museo di Roma).

PROPOSTE RICOSTRUTTIVE: vicolo del Pellegrino 63-64





PROPOSTA RICOSTRUTTIVA: vicolo del Pellegrino 65-66







9. PALAZZO ISTORIATO

Piazza de' Massimi, 1-2

RIIONE: Parione

DATAZIONE: 1523

ATTRIBUZIONE: Scuola di Daniele da Volterra

TECNICA: Affresco e chiaroscuro.

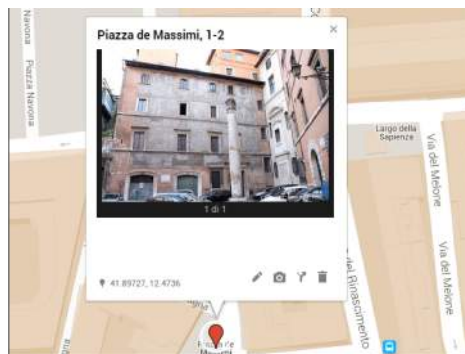
STORIA:

I Massimo, una nobile famiglia romana, possedevano parecchie abitazioni a Roma tra cui tre splendidi palazzi tra loro collagati da passaggi interni: quello istoriato (il più antico dei tre), il famoso palazzo alle Colonne, realizzato da Peruzzi e il cosiddetto palazzo di Pirro. Si trovavano lungo la via papale e lo stesso Domenico Massimo, maestro delle strade nel 1512, si era occupato dell'asse viario, rettificandolo.

La facciata in esame, detta istoriata proprio per la presenza dei monocromi di cui andremo a parlare, apparteneva a Pietro Massimo e, già dal 1467, divenne un edificio molto importante del rione Parione. Qui, infatti, si trovava la stamperia di Teodoro Scheweynheim e Arnaldo Pannartz, editori e tipografi ospiti di Pietro Massimo e, per questo, il palazzo doveva essere una vera e propria «fucina da cui uscirono le prime perfette edizioni a stampa dei nostri classici»⁸¹⁴. Del resto Parione era il rione di editori e librai, centro intellettuale della città: «la peste dei libri stampati si diffonde da Parione. Non si dimentichi che quella di Parione è stata per secoli la grande officina intellettuale romana, dov'è nata la stampa, dov'è nato il libro, dov'è nata la gazzetta»⁸¹⁵.

La decorazione a monocromo che ricopriva l'intera facciata risalirebbe al 1523 probabilmente in occasione del matrimonio tra Angelo Massimo e Antonietta Planca degli Incoronati. Se così fosse si tratterebbe del secondo caso di decorazione (dopo quello di Tor Millina) legata a una celebrazione familiare richiamando dunque il concetto di parete a festa.

Dei monocromi che ornavano l'intera facciata su piazza de' Massimi rimangono oggi pallidissime tracce: inizialmente riferiti a Polidoro, oggi sono attribuiti quasi all'unanimità alla scuola di Daniele da Volterra nonostante il fatto che durante il restauro del 1877 sia venuta alla luce una firma, accostata a un'immagine collegata alle storie di Giuditta, recante il nome di Nicolò Furlano completata dall'iscrizione "Filiolo del Vetteto di Buro". Purtroppo di Nicolò Furlano non si sa molto. È stato comunque ipotizzato, per giustificare la presenza del suo nome sulla facciata, un possibile ruolo nella decorazione, forse a guida del cantiere in qualità di allievo di Daniele da



⁸¹⁴ MARIANI, *Il Palazzo Massimo... cit.*, p. 54.

⁸¹⁵ EUGENIO GIOVANNETTI, *Parione*, in GIUSEPPE BOTTAI, a cura di, *Roma nei suoi rioni*, Roma, Palombi, 1936, p. 164.

Volterra. Sappiamo però che alcuni dei soggetti raffigurati sul prospetto dei Massimo vertevano sulle storie dal Vecchio e Nuovo Testamento, cosa che non sorprende considerando che la facciata si apriva proprio sulla via Papalis. Sono state infatti riconosciute le scene della vita di Esther, l'*Uccisione di Oloferne* e, in linea con la funzione della decorazione, lo *Sposalizio della Vergine*.

La decorazione fu danneggiata da un incendio durante il Sacco e sappiamo, come già ricordato nel capitolo 7 e come ancora recita l'incisione sopra il portone, che venne restaurata da Luigi Fontana nel 1877 «il quale lavorò sui dipinti di Daniele da Volterra – a Palazzo Massimo – [...] quel lavoro per tanto sarebbe tutt'affatto contrario alle norme adottate dal Ministero nel restauro dei freschi. Quel lavoro non può dirsi veramente un restauro, ma si bene un risarcimento ossia un rifacimento. Sappia che poco o niente rimane dell'opera originale di Daniele»⁸¹⁶. Un restauro molto criticato e che fu comunque esempio e precedente nelle successive decisioni da assumere in merito alla conservazione delle facciate dipinte. Una sessantina d'anni dopo, Hermanin definisce i dipinti della facciata «bellissimi e cadenti»⁸¹⁷ lamentando il fatto di non essere riuscito «per quanto m'adopprassi»⁸¹⁸ - dice - a farli restaurare durante i suoi anni da Soprintendente.



Il restauro, come anche gli altri principali fatti legati al palazzo, è ricordato dalla targa posta tra i due portoni che infatti riassume «i fatti principali nella storia di questo antico edificio [...] dettata da Camillo Carlo Massimo in occasione del restauro dei monocromati sulla facciata»⁸¹⁹. Il nome di Camillo Carlo è presente sopra il secondo portone del prospetto su piazza de' Massimo.



Purtroppo non abbiamo fonti iconografiche certe riguardo alla decorazione originaria. Ci baseremo dunque su alcune fotografie dei brani superiori scattate a seguito del restauro.

TEMI: Iconografia a sfondo sacro: p. 109; La tecnica del chiaroscuro: pp. 84, 173-183; Conservazione e restauro: pp. 23, 222, 229.

⁸¹⁶ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 1860-1890, I versamento, busta 578, fasc. 973.

⁸¹⁷ HERMANIN, *Gli ultimi avanzi d'un'antica galleria Roma...*cit., p. 44.

⁸¹⁸ Ibidem.

⁸¹⁹ VALERIO MARIANI, *Il Palazzo Massimo alle Colonne*, Roma, Casa Editrice "Roma", 1930, p. 54.

PROPOSTE RICOSTRUTTIVE:





Bibliografia: MARIANI, *Il Palazzo Massimo...*cit., p. 54; GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 42; HERMANIN, *Gli ultimi avanzi...*cit., p. 44; GIUSEPPE CECCARELLI, *I Massimo*, Roma, Istituto di Studi romani, 1954; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., pp. 55-56; ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 80-81.

10. PALAZZO MILESI

Via della Maschera d'Oro, 7

RIONE: Ponte

DATAZIONE: 1525-1527 ca.

ATTRIBUZIONE: Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze.

TECNICA: Chiaroscuro.

STORIA:

Qui si trovava la raffigurazione cinquecentesca di un putto con una maschera che successivamente diede il nome all'intera via di Ponte. Si tratta di una delle facciate maggiormente studiate dalla fine del XVI secolo a oggi, «l'esempio più illustre di casa romana dipinta nel Cinquecento»⁸²⁰. Questo interesse si deve all'importante artista che la dipinse, alle molte copie di artisti che la ripresero tra il Cinquecento e il Settecento, all'ottocentesca incisione di Maccari che ne riproduce l'intera facciata come anche alle molte notizie giunte fino a noi sulla committenza, sul programma iconografico e sulla datazione: un'eccezione nel nostro panorama di riferimento.

Nessuno – da Vasari che la descrive in modo articolato fino alla mostra di Lisbona del 2011 che ne ripercorre il successo tra gli artisti successivi - si è mai stancato di ammirare quella facciata.

Se Celio ricorda semplicemente «gli avvenimenti di Niobe»⁸²¹, Vasari aveva invece scritto che

di bellezza e di copia non potria migliorare, dov'è nel fregio la storia di Niobe quando si fa adorare, e le genti che portano tributi e vasi e diverse sorti di doni: le quali cose con tanta novità, leggiadria, arte, ingegno e rilievo espresse egli in tutta questa opera, che troppo sarebbe certo narrarne il tutto. Seguitò appresso lo sdegno di Latona e la miserabile vendetta ne' figliuoli della superbissima Niobe, e che i sette maschi da Febo e le sette femmine da Diana le sono ammazzati, con un'infinità di figure di bronzo, che non di pittura ma paiono di metallo; e sopra, altre storie lavorate con alcuni vasi d'oro contrafatti, con tante bizzarrie dentro che occhio mortale non potrebbe immaginarsi altro né più bello né più nuovo, con alcuni elmi etrusci, da rimaner confuso per la moltiplicazione e copia di sì belle e capricciose fantasie ch'uscivano loro de la mente: le quali opere sono state imitate da infiniti che lavorano di sì fatt'opere.

Tuttavia, Vasari aggiunge anche un chiaro riferimento alla datazione sostenendo che la decorazione esterna per palazzo Milesi fosse una delle ultime opere di Polidoro e del suo aiutante prima del Sacco.

⁸²⁰ CARLO PIETRANGELI, *Rione V Ponte*, 1978, ediz. cons. Roma, Palombi, 1990, p. 48.

⁸²¹ CELIO, *Memorie...cit.*, p. 143.



TEMI: Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze: pp. 40-41,165-167, 202-204; La fortuna della decorazione del prospetto di palazzo Milesi: p. 202; La presenza lombarda nella Roma del Rinascimento: pp. 59, 79; Il chiaroscuro: p. 174.

PROPOSTA RICOSTRUTTIVA:





Bibliografia: AMATI, *Intorno ad una lettera...*cit., GRILLI, *Le pitture a graffito e chiaroscuro...*cit., GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 41; PERICOLI RIDOLFINI, *Le case con facciate...*cit. pp. 38-41; Marabottini, Polidoro...cit., pp. 126-129; PIETRANGELI, *Rione V Ponte...*cit., p. 48; ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 66-68; HENRIQUES, REIS, MARKL, VAIRO, DESWARTE-ROSA, a cura di, *Facciate dipinte. desenhos do Palácio Milesi...*cit.

11. VIA DI S. SALVATORE IN CAMPO, 43-44

RIONE: Regola

DATAZIONE: XVI secolo

ATTRIBUZIONE: ignota

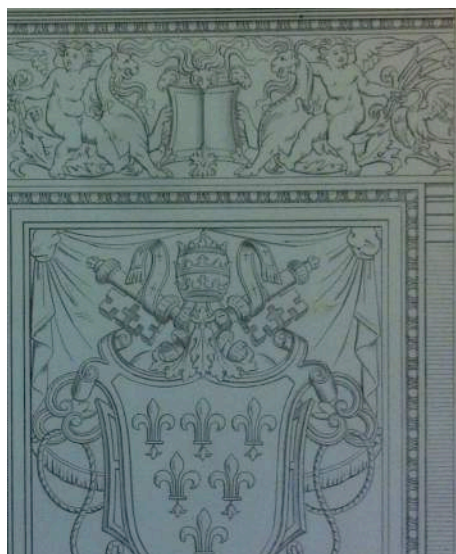
TECNICA: affresco.

STORIA:

La casa di inizio XVI secolo, come indica l'iscrizione ancora ben visibile sull'architrave del portone, apparteneva ad Alessandro Lancia, un cortigiano di Paolo III. La facciata è stata più volte restaurata (il primo restauro risale al 1958, grazie agli Amici dei Musei di Roma forse in vista della mostra del 1960). In questo caso non si ricorda alcuna testimonianza cinque-seicentesca e le uniche informazioni sul prospetto si devono agli studi moderni.

La facciata era decorata ad affresco e a monocromo. Lo stemma di Paolo III presente sul prospetto data l'ornamento agli anni tra il 1534 e il 1549. Tuttavia alcuni mettono in dubbio l'effettiva origine della decorazione a quel tempo ipotizzando un successivo intervento in cui venne inserito il grande stemma: «la bella facciata ad affresco a San Salvatore in Campo [...] è di datazione assai incerta»⁸²⁷.

Oltre al nome del proprietario c'era anche un'iscrizione, riprodotta da Maccari, al di sotto dello stemma papale. VIVE PIE VT SOLITVS VIVE DIV VT MERITUS (vivi piamente come è tua abitudine - vivi a lungo come ti sei meritato). Un augurio e un'incitazione probabilmente rivolta a quel pontefice che il committente stava onorando dedicandogli il prospetto della propria dimora.



Riproduzione di Enrico Maccari della casa di via S. Salvatore in Campo, 43-44. Particolare della stemma di Paolo III.

⁸²⁷ GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma...cit.*, pp. 175-176.

Oggi l'incisione è praticamente smarrita ma Gnoli la vide benissimo e riconobbe subito quella citazione che risultava ripresa da altra fonte e, soprattutto, dalla dedica a un altro papa: «questo verso è un plagio – scrive – figurò già in un arco di trionfo eretto per la incoronazione di Leone X»⁸²⁸.

A ripristinare la memoria della decorazione oggi in stato di degrado, non fu solo il lavoro di Maccari ma anche la sua riproduzione a colori inserita nell'*Inventario dei Monumenti di Roma*.

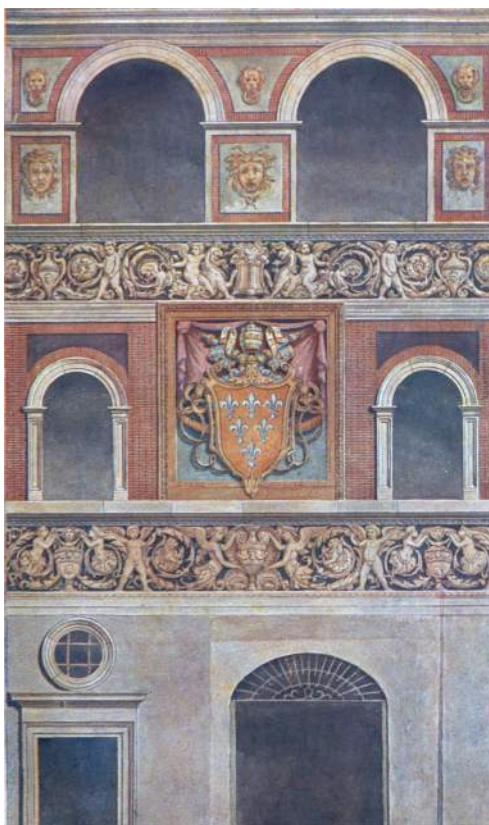
A evidenziare la divisione tra il piano terra e il primo piano vi era un fregio con figure femminili, volute, putti e vasi. Al centro del primo piano, tra le finestre centinate, tipiche nell'edilizia romana del periodo, lo stemma dei Farnese composto da sei gigli e dal triregno papale, e, subito al di sopra, a marcare il piano nobile, un altro fregio con vasi, putti e volute.

Nella loggetta del piano superiore compaiono una Medusa e, ai suoi lati, due teste femminili che ricordano le maschere greche e, infine, tre teste di leone.

TEMI: La conclusione di una stagione del gusto: pp. 190-195.



Il portone dell'abitazione di casa Lancia



Rilievo di E. Cisterna della facciata di via San Salvatore in Campo 43-44 Roma, pubblicato nell'*Inventario dei Monumenti di Roma* (1911).

⁸²⁸ GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...cit.*, p. 57.

PROPOSTE RICOSTRUTTIVE:







Bibliografia: GNOLI, *Facciate graffite e dipinte...*cit., p. 57; PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate...*cit., p.7; GOLZIO, ZANDER, *L'arte in Roma...*cit., pp. 175-176; ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...*cit., pp. 104-105.

NOTA BIBLIOGRAFICA

2015

ANTONIO AMBROSI, a cura di, *Torre Millina e Palazzo dei Millini. Interventi di restauro e risanamento conservativo*, Roma, Aracne.

JOACHIM JACOBY, *Raffael als Zeichner, die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, Petersberg, Imhof.

PAUL JOANNIDES, *Drawings by Raphael and his immediate followers made for or employed for engravings and chiaroscuro woodcuts*, in JACOBY, *Raffael als Zeichner...cit.*, pp. 149-166.

IRENE MARIA SCALISE, *Se la grande bellezza d'italia diventa un maxi schermo*, in "La Repubblica", 9 luglio.

AD STIJNMAN, ELIZABETH SAVAGE, a cura di, *Printing colour 1400 – 1700, history, techniques, functions and receptions*, Leiden, Brill.

JAMES GRANTHAM TURNER, *Peruzzi and the Villa Farnesina façade, two drawn fragments reconsidered*, in "Master drawings", 53, n. 3, pp. 275-294.

2014

GIUSEPPE BARBIERI, *Dentro le ville Venete, un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (Tv), Terra Ferma.

MASSIMO BERGAMASCO, MARCELLO CARROZZINO, CHIARA EVANGELISTA, *Le ville venete come information landscape*, in *ivi*, pp. 109-117.

ROSALDA BOLOGNI, *Baldassarre Peruzzi, artista del Rinascimento*, Grosseto, Eggigi.

MARKUS BRUNETTI, a cura di, *Facades - Kathedralen, Kirchen, Klöster in Europa*, catalogo della mostra di Colonia 2014, Stuttgart, Hartmann Special Projects.

PAOLO CLINI, a cura di, *Vitruvio e l'archeologia*, Venezia, Marsilio.

ACHIM GNANN, DAVID EKSERDIJAN, MICHAEL FOSTER, a cura di, *Chiaroscuro. Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and the Albertina*, catalogo della mostra *Renaissance Impressions: Chiaroscuro Woodcuts from the Collection of Georg Baselitz and the Albertina*, Vienna, Londra, Royal Academy of Arts.

BAHAREH MOHAMMADZADEH MOGHADDAM, *A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach*, Eastern Mediterranean University, Doğu Akdeniz Üniversitesi.

FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Quale Vitruvio? il "De architectura" all'inizio del XVI secolo alla luce della traduzione per Raffaello di Fabio Calvo*, in "Accademia Raffaello, Urbino", Urbino, atti e studi, pp. 9-18.

DENIS STEINMETZ, a cura di, *La coloration des façades en Europe. Bâti urbain et paysage bâti*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

LUISA SECCHI TARUGI, a cura di, *Roma Pagana e Roma Cristiana nel Rinascimento*, atti del convegno internazionale 2012, Firenze, Franco Cesati.

PAOLO TORRITI, a cura di, *Il Bibbiena, un cardinale nel Rinascimento*, Bibbiena, Mazzafirra Editrice.

2013

NICOLETTA BALDINI, MONICA BIETTI, *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, Livorno, Sillabe.

GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, a cura di, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia, Marsilio.

ROSANNA CIOFFI, ELIZABETH MCCAHERN, *Reviving the eternal city. Rome and the papal court 1420-1447*, USA, Harvard University Press.

ISABELLA COLUCCI, PATRIZIA MASINI, PATRIZIA MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma, Gangemi.

MANUELA DE GIORGI, ANNETTE HOFFMANN, NICOLA SUTHOR, a cura di, *Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog*, München, Wilhelm Fink.

MARCELLO FAGIOLO, *Introduzione alle facciate dipinte a Roma: tra cultura antiquaria, effimero e scenografia*, in COLUCCI, MASINI, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, pp. 79-92.

TIMOTHY MCCALL, SEAN E. ROBERTS, GIANCARLO FIORENZA, a cura di, *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, Kirksville, Truman State University Press.

HENRY DIETRICH FERNÁNDEZ, *A Secret Space for a Secret Keeper. Cardinal Bibbiena at the Vatican Palace*, in *ivi*, pp. 149-161.

DAVID FRAPICCINI, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma, Gangemi.

PATRIZIA MASINI, *Nota introduttiva* a COLUCCI, EAD, MIRACOLA, a cura di, *Dal Giardino al Museo...cit.*, pp. 29-31.

PIER LUIGI MATTERA, *Roma vuole farsi moderna: "la nuova apertura della strada del Tritone allo sbarco del corso*, in *ivi*, pp. 51-60.

ELIZABETH MCCAHERILL, *Reviving the Eternal City. Rome and the Papal Court 1420-1447*, Harvard, Harvard University Press.

MAURO MUSSOLINI, *La committenza architettonica tra Roma e Firenze al tempo di Leone X: la città, gli edifici; l'antico*, in BALDINI, BIETTI, a cura di, *Nello splendore mediceo...cit.*, pp. 193-204.

ARNOLD NESSELRATH, *L'antico vissuto. La Stufetta del cardinal Bibbiena*, in BELTRAMINI, GASPAROTTO, TURA, a cura di, *Pietro Bembo...cit.*, pp. 284-291.

ALINA PAYNE, *Renaissance Sgraffito Facades and the Circulation of Object in the Mediterranean*, in DE GIORGI, HOFFMANN, SUTHOR, a cura di, *Synergies in Visual Culture...cit.*, pp. 229-242.

MASSIMO PAZIENTI, *Le guide di Roma tra Medioevo e Novecento*, Roma, Gangemi.

MICAELA ROMANINI, *MUBIL: Intervista alla Dott.ssa Marina Belli per il progetto Information Landscape*, in "oculusriftitalia" (16 novembre).

RENATA SALVARANI, *Tecnologie digitali e catalogazione del patrimonio culturale. Metodologie, buone prassi e casi di studio per la valorizzazione del territorio*, Milano, Vita e Pensiero.

EAD., *"New Media" e valorizzazione del territorio: strategie e modelli di utilizzo*, in *ivi*, pp. 9-24.

ORNELLA SCOGNAMIGLIO, a cura di, *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. I, Napoli, Luciano Editore,

"Visual Resources", XXIV, n. 1-2. Numero speciale su arte e nuove tecnologie.

2012

MARIO BEVILACQUA, MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, Roma, Artemide.

ELISA BONANCINI, *Nuove tecnologie per la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma, Aracne.

MARCO BUSSAGLI, *Il gusto antiquario: nascita e sviluppo della Roma del '400*, in ISABELLA COLPO, FRANCESCA GHEDINI, a cura di, *Il gran poema delle passioni e delle*

meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico, Padova, Padova University Press.

ROSANNA CIOFFI, ORNELLA SCOGNAMIGLIO, a cura di, *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. I, Napoli, Luciano Editore.

CLAUDIA CIERI VIA, *Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma. Una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazioni*, in *ivi*, pp. 63-74.

PAOLO CLINI, a cura di, *Vitruvio e il disegno di architettura*, Venezia, Marsilio.

ELISABETTA DI STEFANO, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Palermo, Aesthetica.

ARNOLD ESCH, *La Roma del primo Rinascimento vista attraverso i registri doganali*, Milano, Jaka Book.

FRANCESCA GHEDINI, *Io, Argo, Hermes e la zampogna*, in COLPO, EAD., a cura di, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie...cit.*, pp. 92-110.

GIULIA SILVIA GHIA, FEDERICA KAPPLER, a cura di, *I papi della memoria*, catalogo della mostra Roma 2012, Roma, Gangemi, pp. 33-36.

ENRICO GIOVANNINI, *Nel nome la storia: toponomastica di Roma antica*, a cura di BENEDETTO COCCIA, Apes, Roma.

MARINOS IOANNIDES, DIETER FRITSCH, JOHANNA LEISSNER, ROB DAVIES, FABIO REMONDINO, a cura di, *Progress in Cultural Heritage Preservation*, New York, Springer.

FABIO LEONE, *Le Facciate Parlanti. Motti sui palazzi nei rioni di Roma*, Roma, Martini Maria Cristina.

ANTONIO PAOLUCCI, *La bottega di Raffaello e il Sacco di Roma*, in GHIA, KAPPLER, a cura di, *I papi della memoria...cit.*, pp. 47-52.

MARISA SQUILLANTE, MASSIMO SQUILLANTE, ANTONELLA VIOLANO, a cura di, *Sant'Agata de' Goti: tracce: dai testi e dalle epigrafi verso un sistema informativo territoriale*, Milano, Franco Angeli.

2011

MARIA GRAZIA BERNARDINI, MARCO BUSSAGLI, a cura di, *Il Rinascimento a Roma*, Roma, Electa.

MARIA GRAZIA BERNARDINI, *Nel segno di Michelangelo e Raffaello. Da Perin del Vaga a Francesco Salviati*, in *ivi*, pp. 94-107.

MARION BOUDON-MACHUEL, MAURICE BROCK, PASCALE CHARRON, *Aux limites de la couleur. Monochromie & polychromie dans les arts (1300 - 1650)*, atti del convegno internazionale organizzato dall'Institut National d'Histoire de l'Art (Parigi) e dal Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours), giugno 2009, Turnhout, Brepols, pp. 193-202.

ARNALDO BRUSCHI, *L'immagine di Roma nell'architettura civile*, in GIORGIO SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, vol. II, Firenze, Olschki, pp. 3-36.

ANA DE CASTRO HENRIQUES, ALEXANDRA REIS, GOMES MARKL, GIULIA ROSSI VAIRO, SYLVIE DESWARTE-ROSA, a cura di, *Facciate dipinte. Desenhos do Palácio Milesi*, Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica.

ANTONELLA FENECH KROKE, *Façades peintes polychromes : la vague florentine de 1575*, in BOUDON-MACHUEL, BROCK, CHARRON, *Aux limites de la couleur...cit.*, pp. 193-202.

LUBA FREEDMAN, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, Cambridge, Cambridge University Press.

KRISTINA HERRMANN FIORE, *Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento. Il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro e Maturino*, in BERNARDINI, BUSSAGLI, a cura di, *Il Rinascimento a Roma...cit.*, pp. 42-51.

ANNA MODIGLIANI, PATRICIA OSMOND, MARIANNE PADE, JOHANN RAMMINGER, a cura di, *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, atti del convegno internazionale (Teggiano, 3-5 ottobre 2008), Roma, Roma nel Rinascimento.

CASPAR PEARSON, *Hurbanism and the Urban world. Leon Battista Alberti and the renaissance city*, University Park Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

PAOLA PIACENTINI, a cura di, *Lettere Romane di Momo*, Bologna, Patron Editore.

GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli.

SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento...cit.*

2010

MARIA BELTRAMINI, CAROLINE ELAM, a cura di, *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa, Edizioni della Normale.

GIOVANNI BERARDI, *Villa Chigi alla Lungara. Il restauro dei prospetti*, Roma, Quasar.

HOWARD BURNS, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, GIORGIO BACCI, cura di, *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, Firenze, Olschki editore.

FLAVIA CANTATORE, MARIA CHIABÒ, PAOLA FARENGA, a cura di, *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Roma, Roma nel Rinascimento.

ELISABETTA DI STEFANO, *La facciata come soglia. L'estetica dell'architettura tra pubblico e privato*, in LUISA SECCHI TARUGI, a cura di, *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, atti del XX convegno internazionale, Chianciano Terme- Pienza 21-24 luglio 2008, Firenze, Franco Cesati Editore pp. 533-542.

FRANCESCA MARIANO, *I disegni di Vincenzo Tamagni, aggiornamenti e nuove considerazioni*, in "Grafica d'Arte", 21, pp. 14-19.

GIAMPIERO MOIOLI, *Open source virtual realty e mixed reality: applicazioni per l'arte, la progettazione e la comunicazione*, a cura di, ID., MARIO GEROSA, *Brera Academy Virtual Lab. Un viaggio dai mondi virtuali alla realtà aumentata nel segno dell'open source*, Milano, FrancoAngeli.

STEFANO PIERGUIDI, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, in "Arte|Documento", 26, pp. 167-175.

SIMONA RINALDI, FALCUCCI CLAUDIO, *Raffaello lettore di Plinio e la tecnica del chiaroscuro*, in CANTATORE, CHIABÒ, FARENGA, a cura di, *Metafore di un pontificato...cit.*, pp. 387-402.

SECCHI TARUGI, a cura di, *Vita pubblica e vita privata...cit.*

ORietta ROSSINI, *I colori dell'Ara Pacis. Storia di un esperimento*, in "Archeomatica", I n. 3, pp. 20-25.

ANKA ZIEFER, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconografica di un affresco perduto di Baldassarre Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma*, in BELTRAMINI, ELAM, a cura di, *Some degree of happiness...cit.*, pp. 207-231.

2009

ROBERTO ANDREOTTI, *Ritorni di fiamma, Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano, Bur.

GIUSEPPE BARBIERI, *Storia dell'arte, multimedialità: perché?*, in, ID., GIANFRANCO FIACCADORI, *Nigra Sum Sed Formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*, Terra Ferma, Vicenza, pp. 15-22.

STEFANO BORSI, *Nicolò V e Roma. Alberti, Angelico, Manetti e un grande piano urbano*, Firenze, Edizioni Polistampa.

LORENZA MOCHI ONORI, a cura di, *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra Urbino 2009, Milano, Electa,

ANNA MODIGLIANI, *Disegni sulla città nel primo Rinascimento romano: Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento.

ALFREDO RONCHI, *Culture. Cultural Content in the Digital Age*, Berlin-Heidelberg, Springer.

TOSCA ROSSI, *Bergamo urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, Treviolo, Ikonos.

MICHAEL ZÖLLNER, JENS KEIL, HARALD WÜST & DANIEL PLETINCKX, *An Augmented Reality Presentation System for Remote Cultural* (The 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST 2009), consultabile in <http://www.pdfio.com/k-718056.html>.

2008

LARRY F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.

HANS BELTING, *I canoni dello sguardo. Storia di una cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tr. it., Torino, Bollari Boringhieri, 2010.

JOHN BUTCHER, *La Roma di Domenico Gnoli*, Bologna, Nuova S1.

DONATELLA CALABI, a cura di, *Il mercante patrizio. Palazzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, Milano, Mondadori.

STEPHEN CAWOOD, MARK FIALA, *Augmented Reality: A Practical Guide*, The Pragmatic Programmers.

CLAUDIA CONFORTI, *Palazzi con botteghe nella Roma moderna*, in CALABI, a cura di, *Il mercante patrizio...cit.*, pp. 131-137.

NICOLE DACOS, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Roma, Jaka Book.

PATRIZIA FALZONE, *Colore, architettura, ambiente*, Roma, Kappa.

YEHUDA KALAY, THOMAS KVAN, JANICE AFFLECK, *New Heritage. New Media and Culturale Heritage*, London, Routledge.

FRANCESCA PAOLA MINEO, *Palazzo Settimo: un esempio di facciata graffita in Sicilia*, in "Lexicon", 5/6, pp. 109-113.

FLAVIA SPARACINO, *Natural Interaction in Intelligent Spaces: Designing for architecture and entertainment*, in "Multimedia Tools and Applications Journal", consultabile in <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>.

EAD., *Scenographies of the Past and Museums of the Future: From the Wunderkammer to Body-Driven Interactive Narrative Spaces*, consultabile in <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>.

2007

SALVATORE ENRICO ANSELMI, *La decorazione pittorica nelle residenze farnesiane di Capodimonte e Gradoli*, in LAURA P. BONELLI, MASSIMO G. BONELLI, *L'età di Michelangelo e la Tuscia*, Viterbo, Betagamma Editrice, pp. 28-41.

GIUSEPPE BASILE (a cura di), *Giotto com'era: il colore perduto delle Storie di San Francesco nella Basilica di Assisi*, Roma, De Luca.

BONELLI, BONELLI, *L'età di Michelangelo...cit.*

VALERIA CAFÀ, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia, Marsilio.

ROBERTO CARDINI, MARIANGELA REGOLIOSI, a cura di, *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo giugno 2004, Firenze, Polistampa.

ROSSANA CASTROVINCI, *La sacrestia di San Pietro in Vincoli. Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni*, in "Storia dell'arte", 118, pp. 9-17.

CLAUDIA CIERI VIA, a cura di, *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, Roma, De Luca.

DOMINIQUE CORDELLIER, *Polidoro da Caravaggio*, Milano, 5 Continents.

SABINE FROMMEL, «Ristauramenti e restituzioni di case». *Le idee e i metodi di Sebastiano Serlio tra Italia e Francia*, in "Materiali e strutture. Problemi di conservazione", IV, nn. 7-8, pp. 7-37.

ADRIANO GHISSETTI GIAVARINA, *Baldassarre Peruzzi e lo studio dei monumenti antichi dal rilievo alla rappresentazione*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 44-50, pp. 161-178.

PIER NICOLA PAGLIARA, *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità ed innovazioni*, in MAURIZIO RICCI, a cura di, *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, Venezia, Marsilio, pp. 25-74.

FRANCESCO QUINTERIO, *Ancora su "I maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento"*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 16-17, pp. 17-25.

RICCI, a cura di, *Storia dell'architettura...cit.*

JOHN SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, Milano, Electa.

2006

IDA BALDASSARRE, ANGELA PONTRANDOLFO, AGNÉS ROUVERET, MONICA SALVADORI, *Pittura Romana*, Milano, Motta Editore.

GIUSEPPE BARBIERI, «*Vorrei fare alcune cose ch'io ho letto*». *Considerazioni sugli approcci iconografici in margine agli affreschi di Girolamo Romanino a Trento*, in "Arte|Documento", 22, pp. 133-143.

MASSIMO BULGARELLI, ARTURO CALZONA, MATTEO CERIANA, FRANCESCO PAOLO FIORE, *Leon Battista e l'architettura*, catalogo della mostra, Mantova 2006-2007, Milano, Silvana Editoriale.

ANNA COLIVA, a cura di, *Raffaello da Firenze a Roma*, Milano, Skira.

SABINE FROMMEL, «*Ristauramenti e restituzioni di case*». *Le idee e i metodi di Sebastiano Serlio tra Italia e Francia*, in "Materiali e strutture. Problemi di conservazione", IV, n. 7-8, pp. 7-37.

2005

GIAN MARIO ANSELMI, *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit.

GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI, a cura di, *Sulle pitture murali, riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi, Bressanone 12 - 15 luglio 2005, Marghera (Ve), Edizioni Arcadia Ricerche.

ROBERTO CASSANELLI, *Un viaggiatore inglese a Milano e un'opera scomparsa di Troso da Monza*, in *Arte e storia in Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, pp. 278-284.

ANNA COLIVA, a cura di, *Raffaello da Firenze a Roma*, Milano, Skira.

FRANCESCO PAOLO FIORE, *La Roma di Leon Battista Alberti. umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano, Skira.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, ARNALDO BRUSCHI, HOWARD BURNS, FRANCESCO PAOLO FIORE, PIER NICOLA PAGLIARA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi. 1481-1536*, Venezia, Marsilio.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Ala maniera e uso delj bonj antiquj: Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in *ivi*, pp. 3-82.

RODOLFO LANCIANI, *L'epoca d'oro del Rinascimento a Roma*, Roma, Newton.

NADIA MAGNENAT-THALMANN, GEORGE PAPAGIANNAKIS, *Virtual Worlds and Augmented Reality in Cultural Heritage* consultabile in http://crete.academia.edu/GeorgePapagiannakis/Papers/362970/Virtual_Worlds_and_Augmented_Reality_In_Cultural_Heritage_Applications.

ELEONORA PECCHIOLI, *Florentia Picta: le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo*, Firenze, CentroDì.

ANTONELLA SBRILLI, LOREDANA FINICELLI, *Informatica per i Beni culturali*, Roma, Ram Multimedia

ANTONIO SOMAINI, a cura di, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.

2004

MASSIMO CAPUTO, *Le facciate graffite e dipinte degli edifici romani tra XV e XVI sec.*, in LUCIANA CASSANELLI, a cura di, *Le corti rinascimentali, committenti e artisti*, Roma, Sinnos, pp. 147-182.

CASSANELLI, a cura di, *Le corti rinascimentali...cit.*

STEFANO COLONNA, a cura di, *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studio, Roma, De Luca.

PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI, a cura di, *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milano, Silvana Editoriale.

ANTONELLA FENECH KROKE, *Florentia picta, décor de façade et courtoisnerie au XVIe siècle*, in "Histoire de l'art" 55, pp. 55-67.

HUBERTUS GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in HENRY MILLON, VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo - 6 novembre 1994, Milano, Bompiani, pp. 259-306.

MILLON, MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...cit.*

FABIO PIACENTINI, CRISTINA VAZIO, *Il restauro dei graffiti della Casa in Via della Maschera d'Oro a Roma: Reintegrazione e trattamento estetico delle lacune*, in *Lo stato dell'arte: conservazione e restauro, confronto di esperienze*, Atti del II congresso nazionale IGIIC, Genova 2004, Saonara, Il Prato, pp. 440-449.

STUART REEVES, *Research techniques for augmented reality experiences*, consultabile in http://nottingham.academia.edu/StuartReeves/Papers/1049639/Research_techniques_for_augmented_reality_experiences. Ultima consultazione 28/09/2015.

GIORGIO SIMONCINI, a cura di, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004.

CHRISTOPHER L. C. E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century, Venice and Rome*, Leiden, Brill.

2003

FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei virtuali*, Bari, Laterza.

CLAUDIA CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos.

GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, a cura di, *Vincenzo Foppa. Un protagonista del rinascimento*, catalogo della mostra, Brescia 2002, Milano, Skira.

GIANLUIGI CIOTTA, a cura di, *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del Convegno internazionale di Genova, 5-8 novembre 2001, Genova, De Ferrari.

GEORGIA CLARKE, *Roman House-Renaissance Palaces*, Cambridge, Cambridge University Press.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *La villa Farnesina a Roma*, Modena, Franco Cosimo Panini.

MASSIMO MIGLIO, PAOLA FARENGA, a cura di, *Antiquaria a Roma. Pomponio Leto e Paolo II*, Roma, Roma nel Rinascimento.

CLAUDIO RENDINA, DONATELLA PARADISI, a cura di, *La grande guida delle strade di Roma. Storia, arte, segreti, leggende, curiosità delle vie e delle piazze di rioni, quartieri e suburbi urbani*, Roma, Newton.

GIANFRANCO SPAGNESI, *Roma: la Basilica di San Pietro, il Borgo e la città*, Milano, Jaca Book.

2002

ARNALDO BRUSCHI, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Electa.

CHARLES BURROUGHS, *The Italian Renaissance Palace Façade: structures of authority, surface of sense*, Cambridge, Cambridge University Press.

MASSIMILIANO CAPELLA, IDA GIANFRANCESCHI, ELENA LUCCHESI RAGNI, *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi di Brescia 2001, Milano, Skira.

ANNA MARIA CORBO, *A margine del Giubileo di Sisto IV*, in "Lazio ieri e oggi", XXXVIII, n. 4, pp. 102-103.

ANGELA MARINO, GERARDO DOTI, MARIA LUISA NERI, a cura di, *La costruzione della capitale*, Roma, Università degli Studi Roma Tre.

2001

GIROLAMO AMATI, *Lettere Romane*, a cura di Paola Piacentini, Bologna, Patron.

GIUSEPPE BARBIERI, *Tra responsabilità e imitazione: la decorazione nella riflessione architettonica da Alberti a Scamozzi*, in LORENZO FINOCCHI GHERSI, a cura di, *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno internazionale, Udine 2000, Udine, Forum, pp. 31-40.

LUCIANA BASCIÀ, PAOLO CARLOTTI, GIAN LUIGI MAFFEI, *La casa romana: nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Firenze, Alinea.

DONATELLA CALABI, *La città del primo Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.

ANNA ESPOSITO, *La città e i suoi abitanti*, in ANTONIO PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento*, Bari, Laterza, pp. 4-47.

FINOCCHI GHERSI, a cura di, *Alessandro Vittoria...cit.*

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Abitare nei palazzetti romani del primo Cinquecento*, in AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano, Unicopli, pp. 23-38.

ITALO INSOLERA, *Roma Moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970*, Torino, Einaudi.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa.

GINEVRA MARIANI, a cura di, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, Roma, De Luca.

PINELLI, a cura di, *Roma del Rinascimento...cit.*

ANTONIO PINELLI, *Roma Instaurata. Arte del Quattrocento alla corte dei papi e cardinali*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana.

AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano, Unicopli.

2000

FABIO BENZI, a cura di, *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi, 23 - 25 ottobre 1997, Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company.

FABIO CIOTTI, GINO RONCAGLIA, *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Bari, Laterza.

MARGARET M. MCGOWAN, *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven, Yale University Press.

BRUNO TOSCANO, *Conclusioni*, in *Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto*, atti della giornata di studio, Spoleto 23 settembre 2000, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 59-62.

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO, *Una città da cambiare: intorno alla legislazione edilizia di Sisto IV*, in BENZI, a cura di, *Sisto IV...cit.*, pp. 426-433.

1999

CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi Editori.

BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWNZ, a cura di, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano, Bompiani.

MATTHIAS MENDE, *Fassadenmalereien um 1521 am Haus des Ulrich Stark in Nürnberg*, Norimberga, Stadtparkasse.

ACHIM GNANN, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma*, in KONRAD OBERHUBER, a cura di, *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Electa, Milano, pp. 31-35.

KONRAD OBERHUBER, a cura di, *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Electa, Milano.

ID., *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *ivi*, pp. 17-30.

DOMENICO ROMANELLI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in AIKEMA, BROWNZ, a cura di, *Il Rinascimento a Venezia...cit.*, pp. 76-81.

RITA VECCHIATINI, *La manutenzione delle facciate dipinte: archeologia e scelta progettuale – un esempio che mette a confronto interventi dal XVI al XX secolo*, in “Archeologia dell’architettura”, IV, pp. 239-246.

1998

ANTONIO FEDERICO CAIOLA, *Da via Giulia a Monserrato, Banchi Vecchi. Storie ottocentesche di tre chiese*, in “Roma Sacra”, IV, 12, pp. 2-7.

DONATELLA CALABI, PAOLA LANARO, a cura di, *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Bari, Laterza.

ANNA CAVALLARO, *Le decorazioni perdute del Pinturicchio in alcuni palazzi romani della seconda metà del Quattrocento*, in “Roma moderna e contemporanea” VI, nn. 1-2, pp. 103-125.

CLAUDIA CONFORTI, *La “Nazione Fiorentina” a Roma nel Rinascimento*, in *ivi*, pp. 171-191.

ARNOLD ESCH, *Il giubileo di Sisto IV (1475)*, in MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *La storia dei Giubilei*, vol. II (1450-1575), Prato, Giunti, pp. 106-123.

FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *La storia dei Giubilei...cit.*

FRANCESCO PAOLO FIORE, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano, Electa.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Roma*, in *ivi*, pp. 374-433.

LUDOVICO PRATESI, *Il Rione Borgo*, Roma, Newton.

EUGENIO SONNINO, *Popolazione e società a Roma dal Medioevo all'età contemporanea*, Roma, Il Calamo.

MARIA ELISA TITTONI, *L'Alcova a Palazzo Braschi: dalla dispersione all'acquisizione nelle collezioni del Museo di Roma*, in GIANNA PIANTONI, a cura di, *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma, catalogo mostra*, Roma, De Luca, pp. 45-47.

BRUNO TOSCANO, *Vademecum per una storia dell'arte che non c'è*, in "Roma moderna e contemporanea", 1-2, pp. 14-33.

1997

FRANCESCO ANTINUCCI, *Beni artistici e nuove tecnologie*, in PAOLO GALLUZZI, PIETRO A. VALENTINO (a cura di), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*, Firenze, Giunti, pp. 120-130.

MARIA GRAZIA BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano, Jaka Book.

JANIS BELL, *Colori and chiaroscuro*, in MARCIA B. HALL, *Raphael's "School of Athens"*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 85-113.

MARCELLO FAGIOLO, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi.

PAOLO GALLUZZI, PIETRO A. VALENTINO, a cura di, *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*, Firenze, Giunti.

ACHIM GNANN, *Polidoro da Caravaggio (um 1499 - 1543), die römischen Innendekorationen*, München, Scaneg.

PIERRE GROS, *Vitruvio e il tempo*, in VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, a cura di Pierre Gros, Torino, Einaudi.

BODO GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni.

MARCIA B. HALL, *Raphael's "School of Athens"*, Cambridge, Cambridge University Press.

PIERRE LÉVY, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1999.

ORietta VERDI, *Maestri di edifici e di strade a Roma nel secolo XV. Fonti e problemi*, Roma, Roma nel Rinascimento.

1996

GIANLUIGI GARBELLINI, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Sondrio, Lyasis.

FLAMINIA GENNARI SANTORI, SABINA ROBERT, FRANCESCA VICARELLI, *Decorazioni farnesiane nei palazzi di Valentano, Capodimonte e Gradoli*, Roma, De Luca.

1995

ALESSANDRA CAPUANO, *Iconologia della facciata nell'architettura italiana. La ricerca teorico-compositiva dal trattato di Vitruvio alla manualistica razionale*, Roma, Gangemi,

LUISA CARDILLI, a cura di, *Gli anni del Governatorato (1926-1944). Interventi urbanistici, scoperte archeologiche, arredo urbano, restauri*, Roma, Kappa.

CLAUDIA CIERI VIA, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Bagatto libri, Roma.

PIERLUIGI DE VECCHI, *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*, Firenze, Il Fiorino.

ARNOLD ESCH, CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino, Einaudi.

ARNOLD ESCH, *Arte ed economia nel Rinascimento*, in *ivi*, pp. 3-49.

ROBERTO MARTE, *L'architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503). Tecniche e tipologie*, Roma, Kappa.

MASSIMO MIGLIO, *Committenza a Roma nel XV secolo*, in ESCH, LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia...cit.*, pp. 93-105.

CRISTIANO TESSARI, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano, Electa.

CHRISTOF THOENES, *L'incarico imposto dall'economia. Appunti su committenza ed economia dai trattati di architettura*, in ESCH, LUITPOLD FROMMEL, a cura di, *Arte, committenza ed economia...cit.*, pp. 51-66.

1994

MARIA CHIABÒ, FEDERICO DOGLIO, a cura di, *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno di studi, Roma 1993, Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale.

POLVERINI FOSI, *Fiorentini a Roma nel Cinquecento: storia di una presenza*, in SERGIO GENSINI, a cura di, *Roma capitale 1447 - 1527*, atto del convegno di studi San Miniato 1992, Ospedaletto, Pacini, pp. 389-414.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Abitare all'antica. Il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Palladio*, in HENRY MILLON, VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. la rappresentazione dell'architettura*, Milano, Bompiani, pp. 183-204.

GENSINI, a cura di, *Roma capitale...cit.*

EBE GIACOMETTI, FLORIANA MAURO, *Sulle case dipinte a Roma con particolare attenzione per le ornamentazioni a graffito e chiaroscuro del rione borgo*, in "Geo-Archeologia", pp. 101-150.

ALBERTO GROHMANN, a cura di, *Spazio urbano e organizzazione economica nell'Europa medievale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, pp. 413-435.

HUBERTUS GÜNTHER, *La rinascita dell'antichità*, in HENRY MILLON, VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo - 6 novembre, Milano, Bompiani, pp. 259-306.

MILLON, MAGNAGO LAMPUGNANI, a cura di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...cit.*

LUCIANO PALERMO, *Sviluppo economico e organizzazione degli spazi urbani a Roma nel primo Rinascimento*, in ALBERTO GROHMANN, a cura di, *Spazio urbano e organizzazione economica nell'Europa medievale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, pp. 413-435.

ROSARIO PAVIA, *L'idea di città. Teorie urbanistiche della città tradizionale*, Milano, FrancoAngeli.

1993

CHRISTIANE DENKER NESSELRATH, *La Loggia di Raffaello*, in GUIDO CORINI, a cura di, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano, Electa, pp. 39-79.

CORINI, a cura di, *Raffaello nell'appartamento...cit.*

PAOLA ZUGNI-TAURO, TIZIANA FRANCO, TIZIANA CONTE, a cura di, *Pittura murale esterna nel Veneto, Belluno e provincia*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti.

1992

FRANCESCA CAPPELLETTI, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in CLAUDIA CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e cinquecento: Funzione e decorazione*, Roma, Il Bagatto.

PAOLO CARPEGGIANI, *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani, architetto del Cinquecento*, Milano, Guerini.

CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane...cit.*

CLAUDIA CIERI VIA, *Origine e sviluppi della decorazione profana fra '400 e '500*, in *ivi*, pp. 7-22.

MARIA CHIABÒ, GIUSI D'ALESSANDRO, PAOLA PIACENTINI, CONCETTA RANIERI, a cura di, *Alle origini della nuova Roma. Martivo V (1417-1431)*, Roma, Associazione Roma del Rinascimento.

M. CELESTE COLA, *Palazzo Baldassini*, in CIERI VIA, *La cultura artistica nelle dimore romane...cit.*, pp. 55-63.

DOMINIQUE CORDELLIER, BERNADETTE PY, a cura di, *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra all'Accademia di Francia Roma 1992, Roma, Edizioni Carte Segrete.

VINCENZO FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi.

POLVERINI FOSI, *Fiorentini a Roma nel Cinquecento: storia di una presenza*, in SERGIO GENSINI, a cura di, *Roma capitale 1447 - 1527*, atto del convegno di studi di San Miniato, Ospedaletto, Pacini, pp. 389-414.

THOMAS HALL, TORGIL MAGNUSON, a cura di, *Docto Peregrino. Roman Studies in Honor of Torgil Magnuson*, Göteborg, Åström.

PIER NICOLA PAGLIARA, *Murature laterizie a Roma alla fine del Quattrocento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 48, pp. 43-54.

GÖTZ POCHAT, *Peruzzi's "Bacchides", Reconstruction of a Stage Performance in Rome 1531* in HALL, MAGNUSON, a cura di, *Docto Peregrino...cit.*, pp. 261-281.

MANFREDO TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi.

SIMONETTA VALTIERI, *Storie e architetture intorno ad un antico percorso di Roma: la "via Papalis". Il tratto di via del Governo Vecchio*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Archivistico", II, n. 2, pp. 9-42,

1991

GIOVANNI BRINO, *Colori di Liguria. Introduzione ad una banca dati sulle facciate dipinte liguri*, Genova, Sagep.

LUIGI SPEZZAFERRO, MARIA ELISA TITTONI, a cura di, *Il Campidoglio e Sisto V*, Roma, Carte Segrete.

ORietta VERDI, *Da Ufficiali capitolini a commissari apostolici. I maestri delle strade e degli edifici di Roma tra XIII e XVI secolo*, in *ivi*, pp. 54-75.

1990

Atti del Seminario internazionale *L'associazione artistica tra i cultori di architettura e Gustavo Giovannoni* pubblicati in "Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura", n. 36.

GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi.

Id., a cura di, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano, Electa.

FABIO BENZI, *Sisto IV renovator urbis. architettura a Roma 1471 – 1484*, Roma, Officine.

MARIA CHIABÒ, FEDERICA DOGLIO, *Il Carnevale. Dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del rinascimento*, convegno di studi (Roma 31 maggio - 4 giugno 1989), Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale.

NICOLE DACOS, *Beccafumi e Roma*, in AGOSTI, a cura di, *Domenico Beccafumi...cit.*

MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa*, atti del convegno Internazionale di alta cultura, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

LAURA GIGLI, *Guide Rionali di Roma. Rione XIV Borgo*, Roma, Palombi.

MARIA CARLA GROSSI, ELISABETTA PICCIONE, *Il rilievo della Farnesina Chigi*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa...cit.*, pp. 829-840.

ENRICO GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Bari, Laterza.

KRISTINA HERRMANN FIORE, *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa...cit.*, pp. 267-296.

ROLF KULTZEN, *Auf den Spuren einer verschollenen Tierkampfdarstellung von Polidoro da Caravaggio*, in STEFAN KUMMER, GEORG SATZINGER, a cura di, *Studien zur Künstlerzeichnung*, Stuttgart, Hatje, pp. 124-131.

CARLO PIETRANGELI, a cura di, *Rione V Ponte*, Roma, Fratelli Palombi.

LANFRANCO RAVELLI, *Gli affreschi di Polidoro in S. Silvestro al Quirinale*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa...cit.*, pp. 297-332.

1989

STEFANO BORSI, FRANCESCO QUINTERIO, CORINNA VASIĆ VATOVEC, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Roma, Officina Edizioni.

ANDRÈ CHASTEL, *La grottesca*, Torino, Einaudi.

CESARE D'ONOFRIO, *Visitiamo Roma nel Quattrocento. La città degli Umanisti*, Roma, Romana Società editrice.

SILVIA DANESI SQUARZINA, *Roma nel Quattrocento: il brusio dell'architettura*, in BORSI, QUINTERIO, VASIĆ VATOVEC, *Maestri fiorentini...cit.*

CHRISTOPH L. FROMMEL, *Serlio e la scuola romana*, in CHRISTOF THOENES, a cura di, *Sebastiano Serlio. Sesto seminario Internazionale di Storia dell'architettura*, Vicenza, Milano, Electa, pp. 39-49.

HUBERTUS GÜNTHER, *La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma*, in JEAN-CLAUDE MAIRE VIGUEUR, a cura di, *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe - XVIe siècle)*, atti del convegno del 1986, Roma, École française de Rome, pp. 381-406.

MANFREDO TAFURI, *Strategie di sviluppo urbano nell'Italia del Rinascimento*, in *ivi*, pp. 323-364.

THOENES, a cura di, *Sebastiano Serlio...cit.*

SIMONETTA VALTIERI, a cura di, *Il Palazzo dal Rinascimento ad oggi. In Italia, nel Regno di Napoli, in Calabria storie e attualità*, Roma, Gangemi.

VIGUEUR, a cura di, *D'une ville à l'autre...cit.*

1988

ENRICO CASTELNUOVO, a cura di, *Luochi della luna*, Trento, Temi Editrice.

ENRICA COZZI, *Programmi iconografici sulle facciate dipinte a Trento fra Quattro e Cinquecento*, in *ivi*, pp. 237-273.

FRANCESCA D'ARCAIS, *Le facciate dipinte nel Veneto*, in *ivi*, pp. 33-46.

ANTONIO FORCELLINO, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive*, in "Bollettino d'Arte" LXXIII, n. 47, pp. 125-132.

GABRIELE MOROLLI, MIMMAROSA BARRESI, a cura di, *L'architettura di Vitruvio, una guida illustrata*, Firenze, Alinea.

ANGELA NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli.

SIMONETTA VALTIERI, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma, Gangemi.

1987

MARIA GABRIELLA DE MONTE, *La conservazione delle facciate dipinte*, in "Notizie da Palazzo Albani", 2, pp. 71-83.

MARCELLO FAGIOLO, MARIA LUISA MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.

VINCENZO FARINELLA, *La fortuna della colonna nel Rinascimento*, in ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, a cura di, *La colonna Traiana*, Novara, De Agostini, pp. 32-37.

STEFANIA MACIOCE, *In margine all'attività di Polidoro, pittore di facciate*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 647-668.

PAOLO MARCONI, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle Colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e restauro*, in *ivi*, pp. 699-718.

MELUCCO VACCARO, a cura di, *La colonna Traiana...cit.*

LIONELLO PUPPI, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il mistero di Francesco Senese e Sebastiano Serlio*, in FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 491-503.

ROLF QUEDNAU, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in *ivi*, pp. 399-432.

GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, PIERO BOCCARDO, *Le facciate dipinte a Genova e un aspetto della cultura architettonica di Perin del Vaga*, in *ivi*, pp. 569-590.

LANFRANCO RAVELLI, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti.

GIOVANNA SAPORI, *Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto*, FAGIOLO, MADONNA, a cura di, *Baldassarre Peruzzi...cit.*, pp. 551-568.

1986

DONATELLA BARBALARGA, PAOLO CHERUBINI, GIOVANNA CURCIO, ANNA ESPOSITO, ANNA MODIGLIANI, MICHAELA PROCACCIA, *Il rione Parione durante il pontificato sistino: analisi di un'area campione*, in MASSIMO MIGLIO, FRANCESCA NIUTTA, DIEGO QUAGLIARI, CONCETTA RANIERI, a cura di, *Un pontificato ed una città. Sisto IV*, atti del convegno Roma 1984, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 643-744.

SILVIA DANESI SQUARZINA, *La casa dei Cavalieri di Rodi*, in *Kolloquium "Roma quanta fuit ipsa ruina docet"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, pp. 14-15.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, MATTHIAS WINNER, a cura di, *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante.

Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica, atti del convegno Roma 25-27 ottobre 1984, in "Bollettino d'Arte", supplemento n. 35-36.

GAETANO MIARELLI MARIANI, *Osservazioni in margine ai trattamenti dei colori nell'edilizia minore*, in "Bollettino d'arte", 6.Ser. 71.1986, 35/36, Supplemento 2, pp., 165-169.

MIGLIO, NIUTTA, QUAGLIONI, RANIERI, a cura di, *Un Pontificato ed una città...cit.*

PIER NICOLA PAGLIARA, *Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio*, in FROMMEL, WINNER, a cura di, *Raffaello a Roma...cit.*, pp. 331-342.

ELENA PARMA ARMANI, *Perino del Vaga, l'anello mancante*, Genova, Sagep.

1985

GUIDO BISCONTIN, a cura di, *L'intonaco: storia, cultura e tecnologia*, atti del convegno di Studi, Bressanone 24-27 Giugno 1985, Padova, Libreria Progetto Editore.

MARINA BONAVIA, ROSAMARIA FRANCUCCI, ROSA MEZZINA, *L'uso dell'intonaco per la costruzione della immagine architettonica: trompe-l'oeil di porte e finestre nella composizione delle quinte urbane: un'indagine su Roma*, in *ivi*, pp. 73- 89.

TANCREDI CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI*, in MARIA ERRICO, STELLA SANDRA FINOZZI, IRENE GIGLIO, *Ricognizione e schedatura, Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI* in "Bollettino d'Arte", 33-34, pp. 53-55.

MARIETTE DE VOS, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in SALVATORE SETTIS, a cura di, *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, vol. 2, pp. 353-382.

GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, BRUNO TOSCANO, a cura di, *Spoletto. Argomenti di storia urbana*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi.

MARIA ERRICO, *La "moda" di decorare le facciate a Roma: origini del fenomeno, iconografia e tecniche esecutive* in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 57-59.

MARIA ERRICO, *Ragioni della schedatura*, in *ivi*, pp. 61-62.

ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.* pp. 53-134.

MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

STELLA SANDRA FINOZZI, *Osservazioni sui restauri effettuati a Roma sulle facciate graffite e affrescate, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX*, in ERRICO, FINOZZI, GIGLIO, *Ricognizione e schedatura...cit.*, pp. 60-61.

IRENE GIGLIO, *Fonti storiche e fortuna critica delle facciate romane dipinte e graffite*, in *ivi*, pp. 55-56.

RICHARD HARPRATH, *La formazione umanistica di papa Paolo III e le sue conseguenze nell'arte romana della seconda metà del Cinquecento*, in FAGIOLO, a cura di, *Roma e l'antico...cit.*, pp. 63-85.

MARIA TERESA IANNACONE, *La casa del notaio Sander a Roma*, in "Bollettino d'Arte", 29, pp. 91-100.

HANNO-WALTER KRUF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1988.

GIOVANNA SAPORI, *Case graffite e dipinte*, in GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, BRUNO TOSCANO, a cura di, *Spoletto. Argomenti di storia urbana*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1985, pp. 103-108.

SETTIS, a cura di, *Memorie dell'antico...cit.*, vol. 2.

1984

GIULIO CARLO ARGAN, *Introduzione ai lavori del Convegno*, in GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO, FARIDA SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno di studi, Genova, 15-17 aprile 1982, Genova, Sagep, pp. 9-10.

PETER BURKE, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi.

GIOVANNI FALLANI, *La cultura in Vaticano al tempo di Giulio II e Leone X*, in FABRIZIO MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra 1984, Milano, Electa, pp. 30-34.

DANIELA FERRAGNI, MASSIMO FORTI, JOSEPH MAILLET, LAURA MORA, PAOLO MORA, GIORGIO TORRACA, *La conservazione degli intonaci sgraffiti. Un esempio: la facciata cinquecentesca in Via della Fossa a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 24, pp. 33-43.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY, MANFREDO TAFURI, a cura di, *Raffaello architetto*, Milano, Electa.

GIORGIO CIUCCI, VANNA FRATICELLI, a cura di, *Architettura e urbanistica, uso e trasformazione della città storica*, Venezia, Marsilio.

GIOVANNI B. GALENTINO, *La coloritura delle facciate romane. Note in margine alla definizione del Piano Quadro del Colore*, in "Bollettino d'arte", Supplemento n. 6, pp. 107-114.

Il colore nell'edilizia storica: riflessioni e ricerche sugli intonaci e le coloriture, in "Bollettino d'Arte", supplemento n.6.

CHRISTIAN KLEMM, *Edificio-architettura-pittura: soluzioni estreme nelle facciate dipinte tedesche fra gotico e barocco*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*, pp. 19-22.

MANFRED KOLLER, *Facciate dipinte in Europa centrale: ricerca e restauro*, in *ivi*, pp. 13-18.

ROLF KULTZEN, *Relazioni e proposte al problema della graduale rovina degli affreschi rinascimentali sulle facciate delle case romane*, in *ivi*, pp. 37-38.

STEFANIA MACIOCE, *Sulle facciate dipinte nell'Italia settentrionale*, in *ivi*, pp. 43-47.

FABRIZIO MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra, Milano, Electa.

PAOLO MORO, LAURA MORO, *Le superfici architettoniche, materiale e colore. Note ed esperienze per un approccio al problema del restauro*, in “Bollettino d’arte”, Supplemento n. 6, pp. 17-24.

ELISABETTA PALLOTTINO, *Tutela e restauro delle fabbriche. I regolamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, in CIUCCI, FRATICELLI, a cura di, *Architettura e urbanistica...cit.*, pp. 86-102.

ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*

MICHAELA SAMBUCCO HAMOUD, MARIA LETIZIA STROCCHI, a cura di, *Studi su Raffaello*, atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino – Firenze 1984, Urbino, QuattroVenti.

SIMONETTA VALTIERI, *La zona di Campo de’ Fiori prima e dopo gli interventi di Sisto IV*, in “L’architettura. Venezia”, 30, pp. 648-660.

KATHLEEN WEI-GARRIS BRANDT, *Raffaello e la scultura del Cinquecento*, in MANCINELLI, a cura di, *Raffaello in Vaticano...cit.*, pp. 221-231.

HEINRICH WURM, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen, Wasmuth.

1983

ANDRÉ CHASTEL, *Il Sacco di Roma, 1527*, tr. it. Torino, Einaudi, ediz. cons. 2010

FABRIZIO CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento a Roma. 1450-1550*, Roma, Bulzoni.

PERICOLI RIDOLFINI, *Il mondo classico nelle facciate dipinte o graffite romane del Cinquecento*, in “Lunario romano”, 12, pp. 653-678.

1982

PIERO BOCCARDO, a cura di, *Genua Picta, proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Genova, Sagep.

MARISA CONTI FORLANI, *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, Siena.

NICOLE DACOS, *Ni Polidoro ni Peruzzi - Maturino*, in “Revue de l’art”, 57, pp. 9-28

MARISA FORLANI CONTI, a cura di, *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassarre Peruzzi*, Siena.

LAURO MAGNANI, *Iconografia e significati come messaggio della committenza*, in BOCCARDO, a cura di, *Genua Picta...cit.*, pp. 33-45.

KONRAD OBERHUBER, *Raffaello*, Milano, Mondadori.

ANGELO ROSSI, *La «filosofia» delle facciate, di quelle dipinte e le architetture affrescate della Bucovina*, in ROTONDI TERMINIELLO, SIMONETTI, a cura di, *Facciate dipinte...cit.*, pp. 32-33.

HEINRICH WURM, *Baldassarre Peruzzi 1481-1981. Celebrazioni a Roma e a Siena nel Quinto centenario della nascita, 20-30 ottobre 1981*, in FORLANI CONTI, a cura di, *Rilievi di fabbriche...cit.*, pp. 11-15.

1981

ALESSANDRO BIAGI, a cura di, *Baldassarre Peruzzi, 1481-1981*, mostra didattica fotografica per la commemorazione del V centenario della nascita, Ancaiano-Sovicille 1981 – Siena, Bruno editore.

GABRIELE BORGHINI, *Il salone Riario nell'Episcopio di Ostia Antica: Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto e altre presenze nell'episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, in "Quaderni di Palazzo Venezia", 1, pp. 11-50.

MARIA DONATELLA MAROZZO DELLA ROCCA, *P.M. Letarouillt: "Les edifices de Rome Moderne"*, storia e critica di un'opera propedeutica alla composizione, Roma, Bulzoni.

CARLO PIETRANGELI, ARRIGO PECCHIOLI, *La casa di Rodi e i Cavalieri di Malta a Roma*, Roma, Editalia, 1981.

BEATRICE PREMOLI, *Ludus carnelevarii. il Carnevale a Roma dal secolo XII al secolo XVI*, Roma, Guidotti.

1980

ITALO INSOLERA, *Le città nella storia d'Italia*. Roma, Bari, Laterza, 1996.

RICHARD KRAUTHEIMER, *Roma, profilo di una città. 312 – 1308*, tr. it., Roma, Edizioni dell'Elefante, 2009.

PIER NICOLA PAGLIARA, *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", II, pp. 35 - 44.

1979

JEAN DELUMEAU, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze, Sansoni,

PAOLO PORTOGHESI, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano, Electa.

GIOVANNA SAPORI, *Per un catalogo delle facciate graffite in Umbria: Spoleto*, in "Spoletivm", 24, pp. 63-75.

1978

ARNALDO BRUSCHI, a cura di, *Scritti Rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo.

LANFRANCO RAVELLI, a cura di, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo, Monumenta Bergomensia.

1977

MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, PAOLO DAL POGGETTO, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano, Electa

ROLF KULTZEN. *Zur graphischen Überlieferung der Facciata dei buoni auguri Polidoros in Rom*, in *ivi*, vol. 2, pp. 347-355.

CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Guide rionali di Roma, Rione VIII. S. Eustachio*, vol. I, Roma, Palombi.

LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi.

1976

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, in "Kunstchronik", 29, pp. 221-231.

NICOLE DACOS, *Vincenzo Tamagni a Roma*, in "Prospettiva", 7, pp. 46-50.

LIONELLO PUPPI, *Pittura di facciate a Verona*, in "Arte Veneta", 29, pp. 293-294.

1975

SERGIO DELLI, *Le strade di Roma*, Roma, Newton.

VINCENZO FONTANA, *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma, Officina Ed.

ROLF KULTZEN, *Polidoros "Tod der Tarpeia" an der Casa degli Spinola in Rom*, in ERNST HOMANN, WEDEKING GEWIDMET, a cura di, *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst*, Waldsassen-Bayern, Stifftland-Verlag, pp. 296-301.

1974

ARNALDO BRUSCHI, *Il teatro Capitolino del 1513*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVI, pp. 189-218.

FABRIZIO CRUCIANI, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in *ivi*, pp. 155-172.

JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, tr. it. Milano, Longanesi, 2015.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVI, pp. 173-188.

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sull'arte*, vol.2, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze, Centro Di.

LICISCO MAGAGNATO, a cura di, *Il teatro italiano del Cinquecento*, guida della mostra Vicenza 1974.

MARCO ROSCI, *Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XVI, pp. 235-242.

GIORGIO SIMONCINI, *Città e società nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.

CARROLL WILLIAM WESTFALL, *L'invenzione della città, la strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, tr. it. Roma, Carocci, 1984

1973

MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella 'uccelliera' di Giulio II*, in "Bollettino d'arte", 5, 58, pp. 113-122.

CESARE D'ONOFRIO, *Renovatio Ramae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'Eur*, Roma, Edizioni mediterranee.

VINCENZO FONTANA, *Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento. Leon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, Città di Castello, Istituto di Studi Romani editore.

PAOLO MARCONI, *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni.

CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Rione VI Parione*, Roma, Fratelli Palombi.

LUIGI SALERNO, LUIGI SPEZZAFERRO, MANFREDO TAFURI, *Via Giulia, una utopia del 500*, Roma, Aristide Staderini.

GUNTER SCHWEIKHART, *Fassadenmalerei in Verona, vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Bruckmann.

1971

SYDNEY J. FREEDBERG, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, tr. it., Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

1970

PAOLO PORTOGHESI, *Roma nel Rinascimento*, Milano, Electa,

PAOLO SICA, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, Laterza.

1969

FABRIZIO CRUCIANI, a cura di, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo.

ALESSANDRO MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, Edizione dell'Elefante.

1968

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, München, Schroll.

MARIO SALMI, a cura di, *Raffaello, l' opera, le fonti, la fortuna*, Novara, De Agostini.

1968

VINCENZO GOLZIO, GIUSEPPE ZANDER, *L'arte in Roma nel Secolo XV*, Bologna, Cappelli.

CARLA GREENHAUS LORD, *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance art*, New-York, Columbia University Press.

1967

ALESSANDRO ADEMOLLO, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma. Documenti inediti (1499-1520)*, Roma, Borzi.

1966

ERNST H. GOMBRICH, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, tr. it., Torino, Einaudi, 1973.

1964

GUNTHER THIEM, CHRISTEL THIEM, *Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresko*, München, Bruckmann.

1963

CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. cons. Torino, Einaudi, 2000.

ROLF KULTZEN, *La serie dei dodici Cesari dipinta da Baldassarre Peruzzi*, in "Bollettino d'Arte", IV, pp. 50-53.

1962

AMATO PIETRO FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani.

PHILIP POUNCEY, a cura di, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londra, Trustees of the British Museum.

1961

EVELINA BOREA, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in "Arte antica e moderna", pp. 211-227.

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, München, Walter de Gruyter.

ROLF KULTZEN, *Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoros da Caravaggio an der Piazza Madama in Rom*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae", pp. 207-212.

ID., *Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom: ein Beitrag zum römischen Frühwerk des Polidoro da Caravaggio*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Schweizerisches Landesmuseum", 21, N. 1, pp. 19-30.

ID., *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, in "Kunstchronik", 14, pp. 61-71.

1960

URBANO BARBERINI, *Premessa* a CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, Roma, F. Capriotti, pp. 7-8.

PAOLA BAROCCHI, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza.

GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Prefazione* a PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane...cit.*, pp. 9-11.

ROLF KULTZEN, *Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 9, n. 2, pp. 99-120.

VALERIO MARIANI, *Incontri con Roma nel Rinascimento*, Roma, Istituto di Studi Romani editore.

PERICOLI RIDOLFINI, a cura di, *Le case romane...cit.*

CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *La mostra delle case romane con facciate graffite e dipinte*, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma", VII, pp. 1- 8.

1959

CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *Affreschi da S. Giacomo a Scossacavalli nel Museo di Roma*, in “Bollettino dei musei comunali di Roma”, VI, pp. 14-19.

1958

ROLF KULTZEN, *Over een verloren portret van Polidoro da Caravaggio in het Palazzo Zuccari te Rome*, in “Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Bulletin”, 9, pp. 97-103.

TORGIL MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell – anche Roma, Tipografia del Senato.

1957

GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Una facciata di battaglie*, in “Strenna dei Romanisti”, XVIII, pp. 30-32.

LUIGI SALERNO, *Commento alle opere del Mancini*, in GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, vol. II, Roma Accademia nazionale dei Lincei, p. VIII- p. XXVIII.

1954

RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2002.

1951

ANTONIO FRANCESCO ALBRUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori e architetti milanesi*, in “L'arte”, 18, pp. 15-52.

1950

FEDERICO HERMANIN, *Due bozzetti di Polidoro da Caravaggio*, in “Strenna dei Romanisti”, XI, pp. 132-134.

FERNANDA WITTEGNS, *Vincenzo Foppa*, Milano, Amilcare Pizzi S.A.

1948

GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Una casa graffita in via della Maschera d'Oro a Roma*, in "Bollettino del Centro studi di Storia dell'Architettura", V, pp. 5-12.

1947

FEDERICO HERMANIN, *Il palazzo di Domenico della rovere in Borgo*, in "Strenna dei romanisti", 8, pp.19-24.

PIETRO ROMANO, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Roma, Palombi.

1946

GUSTAVO GIOVANNONI, *Il quartiere romano del Rinascimento*, Roma, Edizioni della Bussola.

1944

FEDERICO HERMANIN, *Gli ultimi avanzi d'un'antica galleria a Roma*, in "Roma", XXII pp. 43-48.

1942

FILIPPO CLEMENTI, *I graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma nel Rinascimento*, in "Capitolium", 2, pp. 47-53.

PIERO TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Palombi.

1941

PIETRO ROMANO, *Ponte, V Rione*, Roma, Tipografia Agostiniana.

1940

JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

GENTILONI SILVERI, *La casa di Pietro Paolo della Zecca*, in "Roma", pp. 289-295.

1938

GIUSEPPE CECCARELLI (CECCARIUS), *La spina dei Borghi*, Roma, Danesi.

UMBERTO GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, Arezzo, Dalla casa Vasari.

PIETRO ROMANO, *Il quartiere del Rinascimento*, Roma, Tipografica Agostiniana.

PIERO TOMEI, *Le case in serie nell'edilizia romana dal 400 al '700*, in "Palladio", 21, pp. 83-92.

1937

BRUNO MARIA APOLLONJ, *Fabbriche civili nel quartiere del Rinascimento in Roma*, s.e.

GUSTAVO GIOVANNONI, *Baldassarre Peruzzi architetto della Farnesina*, discorso per il IV centenario della sua morte, Roma, Reale Accademia d'Italia.

UMBERTO GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, in "Il Vasari", VIII-IX, (1936-37), pp. 89-123.

1936

GIUSEPPE BOTTAI, *Roma nei suoi rioni*, Roma, Palombi.

LODOVICO FOSCARI, *Affreschi esterni a Venezia*, Milano, Hoepli.

PIERO H. DE MINERBI, *Gli affreschi del Fondaco de' Tedeschi a Venezia*, in "Bollettino d'Arte" IV, pp. 170-178

1934

FRITZ SAXL, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, tr. it. a cura di Salvatore Settis, Torino, Editore Boringhieri, 1985.

1933

ALFREDO PROIA, PIETRO ROMANO, *Roma Nel Rinascimento, Parione*, Roma, Tipografia Agostiniana.

1932

KARL OETTINGER, *Giorgione und Tizian am "Fondaco dei tedeschi" in Venedig*, in "Belvedere", 21, pp. 44-50.

1930

VALERIO MARIANI, *Il Palazzo Massimo alle Colonne*, Roma, Casa Editrice "Roma".

LUIGI SERVOLINI, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Lecco, Bottega d'arte.

1925

FAUSTO NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

1923

GIULIO MANCINI, *Viaggio per Roma*, a cura di Ludwig Schudt, Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

1920

EMILIO RE, *Maestri di strade*, in “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, 43, pp. 15-102.

1917

EDOARDO MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma. Paolo II (30 agosto 1464 — 26 luglio 1471)*, Roma, Istituto italiano di numismatica.

GUSTAVO GIOVANNONI, *Un’opera sconosciuta di Jacopo Sansovino*, in “Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, 11, pp. 64-81.

1914

Dizionario Topografico di Roma, Roma, Ludovico Cecchini.

1911

WERNER HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI and XVII Jahrhundert*, Druck von Ehrhardt Karras.

1909

GIOVANNI BATTISTA GIOVENALE, *Tor Millina*, in “Annuario della R. Accademia di San Luca”, pp. 127-137.

DOMENICO GNOLI, *Have Roma*, Roma, Walter Modes.

1908

ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Inventario dei monumenti di Roma, ciò che si vede ripercorrendo le Vie e le Piazze dei XV Rioni, Parte I*, Roma, Associazione artistica fra i cultori di Architettura, 1908-1912.

ATTILIO SCHIAPPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze.

1907

FEDERICO HERMANIN, *Nuovi acquisti del gabinetto nazionale delle stampe in Roma*, in “Bollettino d’Arte”, V, pp. 7-18.

1905

GOFFREDO GRILLI, *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma*, in “Rassegna d’Arte”, V, n. 7, pp. 97-102.

1897

FRANZ EHRLE, ENRICO STEVENSON, *Gli affreschi di Pinturicchio nell’appartamento Borgia*, Roma, Danesi.

1894

RODOLFO AMEDEO LANCIANI, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, serie V, vol. III, Roma, Tipografia dell’Accademia dei Lincei.

1889

DOMENICO GNOLI, *Documenti inediti relativi a Raffaello d’Urbino*, in “Archivio storico dell’arte”, II, pp. 248-251.

1888

DOMENICO GNOLI, *Le demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, in “Archivio storico dell’arte”, I, pp. 202-211.

ADAMO ROSSI, *Nuovi Documenti su Bramante*, in “Archivio Storico dell’Arte” I, pp. 134-137.

1887

DOMENICO GNOLI, *La casa di Raffaello*, Roma, Tipografia della camera dei deputati, p. 22.

1885

ALESSANDRA CAPODIFERRO, ANNA PAOLA ANZIDEI, a cura di, *Forma. La città antica e il suo avvenire*, Roma, De Luca.

1882

MARIANO ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'archivio vaticano*, Roma, s.e.

1881

ANTONINO BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, Arnaldo Forni editore, 1985.

1876

GIOVANNI IANNONI, ENRICO MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, Maccari.

1874

GAETANO GIUCCI, *Dei graffiti e delle pitture che decorano le pareti esterne di alcuni edifici di Roma*, in "Il Buonarroti", IV, pp. 135-139.

GENESIO MORANDI, *L'arte della decorazione italiana illustrata dal professore Genesio Morandi: il palazzo di Caprarola con sessanta tavole incise in rame*, Milano, Pietro Moretti.

EMIDIO RENAZZI, *Notizie dei lavori e delle opere fatte eseguire dal Comune di Roma, 1871-1874*, Roma, Salviucci.

1868

GOTTFRIED SEMPER, *Die Sgraffito-Decoration*, in "Kunstchronik", 6 (gennaio), pp. 45-49.

1867

BENVENUTO GASPARONI, *Supplica all'eccellentissimo Municipio romano*, in “Il Buonarroti”, II, p. 53.

GIROLAMO AMATI (pseudonimo Momo), *Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma*, in “Il Buonarroti”, II, I, pp. 1-8.

GIROLAMO AMATI (pseudonimo Momo), *Le pitture e i graffiti sopra le facciate delle case di Roma descritti da Giulio Mancini*, in “Il Buonarroti”, II, 1, p. 4.

GIROLAMO AMATI (pseudonimo Momo), *Sopra due case possedute da Raffaele da Urbino*, in “Über Künstler und Kunstwerke”, 2, pp. 157-162.

1860

JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1968.

1853

JACOB BURCKHARDT, *Il Cicerone*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1952.

1852

FRANCESCO GASPARONI, *Le fabbriche de' nostri tempi per ciò è disegno, ordine e misura in riguardo all'ornamento pubblico*, Roma, Menicanti.

1847

PROSDOCINO, *Strage pittorica*, in “Giornale degli architetti”, 13 (15 Marzo 1847), p. 103.

ALESSANDRO RUFINI, *Dizionario etimologico-storico delle strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma*, Roma, R.C.A.

1841

FRANCESCO GASPARONI, *L'Architetto Girovago*, Tomo I, Roma, Tipografia Menicanti.

1855

PAUL-MARIE LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne, 1795-1855*, tr. it., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1992.

1824

ANGELO MARIA RICCI, GIOVANNI BATTISTA MARIANI, *La bibbia di Rafaele Sanzio d'Urbino nelle Logge Vaticane descritta dal Cavalier Angelo Maria Ricci disegnata ed incisa da GioBattista Mariani*, Perugia, Balducci.

1796

LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. cons., Milano, Soc. Tipografi de' Classici italiani, 1824.

1793

FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, ediz. cons. Milano, Labor, 1970.

1781

FRANCESCO MILIZIA, *Principj di architettura civile*, ediz. cons., a cura di Giovanni Antolini, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1972.

1776

FRANCESCO DE BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia, Antonio Savioli.

1723

STEFANO INFESSURA, *Diario della città di Roma*, I ed., Roma, Forzani E C. tipografi del Senato, 1890.

1704

PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, 1704, ediz. cons. Pasquali, Venezia, 1753.

1674

CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedeuansi, e che si vedono nella città di Milano, sì di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura*, Milano, F. Agnelli.

1672

GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. critica a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.

1642

GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, 1642, ediz. cons. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2008.

1638

GASPARE CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, ediz. cons. a cura di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967.

1628

GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ediz. cons. a cura di ADRIANA MARUCCHI, LUIGI SALERNO, Roma, Accademia dei Lincei, 1956.

1604

ROMANO ALBERTI, FEDERICO ZUCCARI, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de Pittori, Scultori & Architetti di Roma recitati sotto il reggimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti*, Pavia, Pietro Bartoli.

1595

PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Milano, Pacifico Pontio.

1590

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, ediz. cons. Firenze, Istituto Nazionale degli studi sul Rinascimento, 1974.

1587

GIOVAN BATTISTA ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, ediz. cons., a cura di Marina Gorreri, Torino, Einaudi, 1988.

1585

ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, Zanetti.

1584

RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, ediz. cons. Milano, Labor, 1967.

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura scoltura et architettura diviso in sei libri*, Milano, Paolo Gottardo Pontio.

1581

MICHEL DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, tr. it. Bari, Laterza, 1972, p. 211.

1568

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ediz. cons. a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, Milano, Rizzoli, 1971.

1557

LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura*, ediz. cons. Paola Barocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, I volume, Bari, Laterza, 1960.

1548

FRANCISCO DE HOLLANDA, *I Dialoghi michelangioteschi di Francisco d'Olanda*, ediz. cons. Antonietta Maria Bessone Aurelj, a cura di, Roma, Maglioni e Strini, 1926.

1537

SEBASTIANO SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, 1537, ediz. cons., Venezia, Arnaldo Editore, 1584.

1485

LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, 1485, ediz. cons., Milano, Il Polifilo, 1989.

1465

ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, ediz. cons. Milano, Il Polifilo, 1972.

1455

GIANNOZZO MANETTI, *Vita di Nicolò V*, ediz. critica a cura di Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009.

NOTA SITOGRAFICA

Articoli e contributi

[HTTP://I-REP.EMU.EDU.TR/](http://i-rep.emu.edu.tr/)

<http://www.pdfio.com/k-718056.html>

disegnarecon.univaq.it.

<http://alumni.media.mit.edu/~flavia/publications.html>.

http://crete.academia.edu/GeorgePapagiannakis/Papers/362970/Virtual_Worlds_and_Augmented_Reality_In_Cultural_Heritage_Applications.

http://www.academia.edu/4976582/Environmental_Graphic_Design_Grafica_e_comunicazione_ambientale_Nuovi_ambiti_rappresentativi_nellarchitettura_contemporanea

http://nottingham.academia.edu/StuartReeves/Papers/1049639/Research_techniques_for_augmented_reality_experiences.

<http://www.palladiomuseum.org/annali/>

<http://www.iconos.it/>

http://balducci.sns.it/html/_s_index2.html

Pagine web

[http://www.villamedici.it/it/programma-culturale/programma-culturale/2013/03/facciate-dipinte-e-a-sgraffito-\(italia,-xv-xvii-secolo\)/](http://www.villamedici.it/it/programma-culturale/programma-culturale/2013/03/facciate-dipinte-e-a-sgraffito-(italia,-xv-xvii-secolo)/)

www.arapacis.it.

<http://www.palazzovalentini.it/>

www.viaggionelfordiaugusto.it

<http://www.museudearteantiga.pt/exhibitions/facciate-dipinte>

<http://associazionecamoes.blogspot.it/2011/04/facciate-dipinte-disegni-di-palazzo.html>

http://www.studioarchcg.it/index.php?option=com_content&view=article&id=126&catid=32&Itemid=176