



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**L'arte come traccia esistenziale:
le dimore d'artista nel Cinquecento**

Relatore

Prof. Giulio Zavatta

Correlatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Laureanda

Francesca Scapin
864931

Anno Accademico

2021/2022

Desidero dedicare in questo spazio alcune parole di ringraziamento a tutti coloro che mi sono stati vicini in questi anni universitari.

Per cominciare, un sincero ringraziamento al mio relatore Giulio Zavatta per essere stato una guida sapiente e indispensabile, un punto di riferimento costante con cui confrontarsi, per i suoi consigli, la sua professionalità e i suoi incoraggiamenti: senza di lui questo percorso di tesi non sarebbe stato lo stesso. Un grazie va anche al mio correlatore Giovanni Maria Fara per i suoi suggerimenti e il suo supporto.

Sarò per sempre grata alla mia famiglia: ai miei genitori per avermi sempre sostenuta e incoraggiata in questo percorso, a mio fratello per avermi confortata e per aver condiviso assieme a me alcuni momenti del percorso universitario, a mio nonno per avermi trasmesso la sua passione. Un ringraziamento va al mio ragazzo e ai miei amici, per essermi stati sempre vicini, per aver creduto in me e per avermi sostenuta.

Ringrazio infinitamente i miei colleghi Elena Bonaventura, Annachiara Scapin e Riccardo Tonin con i quali ho avuto il privilegio di condividere questo percorso universitario: senza di loro questo viaggio non avrebbe avuto lo stesso sapore.

Infine, desidero dedicare questo lavoro a me stessa, per averci sempre creduto nonostante i momenti di sconforto, per tutto l'impegno, la forza di volontà e i sacrifici fatti per arrivare fino a qui.

INDICE

Capitolo I. Uno sguardo d'insieme: il culto dell'artista e la sua casa

..... p. 1

I.I L'artista: figura sociale ed evoluzione

..... p. 3

I.II Lo stato delle ricerche

..... p. 13

I.III I precedenti teorici

..... p. 15

Capitolo II. L'esterno come rappresentanza

..... p. 21

II.I Raffaello Sanzio

..... p. 21

II.II Giulio Romano

..... p. 32

II.III Giovan Battista Bertani

..... p. 41

II.IV Leone Leoni

..... p. 45

II.V Lelio Orsi

..... p. 51

Capitolo III. L'interno come rappresentanza

..... p. 56

III.I Giorgio Vasari

..... p. 56

III.II Federico Zuccari

..... p. 83

Capitolo IV. Case d'artista 'senza regole'

..... p. 108

IV.I Tiziano Vecellio

..... p. 108

IV.II Leonardo da Vinci

..... p. 113

IV.III Michelangelo Buonarroti

..... p. 118

IV.IV Jacopo Carucci, detto il Pontormo

..... p. 125

Capitolo V. Da privato a pubblico: le case-museo

..... p. 129

V.I La casa come museo di se stessa

..... p. 130

V.II Una particolare tipologia di dimora storica: le case d'artista

..... p. 134

V.III Case-museo e identità locali

..... p. 138

Capitolo VI. Caso studio: le lapidi commemorative

..... p. 145

VI.I Commento

..... p. 183

VI.II Contesto storico

..... p. 191

Bibliografia

..... p. 205

Sitografia

..... p. 239

Indice delle immagini

..... p. 242

Capitolo I. Uno sguardo d'insieme: il culto dell'artista e la sua casa

«Come un autoritratto, un'autobiografia, la casa è uno dei luoghi dove l'artista si propone espressamente come osservatore di se stesso; costruisce ed esibisce un'immagine di sé che al tempo stesso è quella di una specie (quella degli artisti) che va cercando di assestarsi entro un ruolo sociale sempre più alto, e quella di un individuo, dei suoi specifici e personali raggiungimenti e successi. Proiettando sulla forma e la decorazione della casa un'immagine di sé che corrisponda al proprio successo e alle proprie ambizioni, l'artista può compiere [...] un'operazione squisitamente autoassertiva. [...] l'invito, rivolto agli osservatori, a leggere la casa in riferimento a ogni altra opera prodotta da quell'artista, ponendola in serie con le altre opere di quell'artista, ma al tempo stesso in posizione privilegiata, dato che in essa (come in un autoritratto) l'artista è committente di se stesso»¹ è così che Salvatore Settis introduce il tema delle dimore d'artista: come vedremo la sua figura, e di conseguenza il suo ruolo sociale, subirono delle modificazioni nel corso del tempo, e proprio perché meccanismi di autopromozione e autolegittimazione giocarono un ruolo essenziale in questo cambiamento, dare un determinato aspetto e modellare la propria casa in un certo modo risultò importante per gli artisti, e lo fu ancora di più l'uso che questi fecero dello spazio della propria abitazione, della facciata e degli arredi². Ecco che le dimore d'artista si potrebbero quasi tradurre in una dichiarazione d'intenti che, al di là dei singoli casi di studio, porta a riflettere sull'interrogativo di fondo ovvero *come* e *se* la casa di un artista si caratterizza in quanto tale³. Due diversi filoni sembrano orientare in principio la decorazione di queste dimore: da una parte l'allusione autobiografica, dall'altra il manifesto degli intenti artistici. Questo suggerisce quindi due possibili livelli di lettura e di conseguenza due pubblici differenti: il fatto che un artista potesse modellare a suo piacimento la propria abitazione lo metteva infatti al pari delle persone di condizione elevata, rimandando così ai successi sociali raggiunti; dall'altro lato il programma che si celava dietro queste abitazioni richiedeva una lettura tematica e parlava a un pubblico di intendenti a cui gli artisti stessi appartenevano⁴.

¹ S. Settis, *Introduzione*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. IX.

² *Ibidem*; R. P. Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, p. 10; N. S. C. Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, 2 voll., tesi di dottorato, Johns Hopkins University, a.a. 1979-1980, relatore E. Verheyen, I, p. III.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. XIV.

È in Italia che il passaggio dalla bottega-abitazione alle dimore d'artista può essere ricostruito più facilmente: nel Quattrocento infatti queste costruzioni non seguirono regole precise, mentre dal XVI secolo in poi le case d'artista verranno concepite soprattutto per assolvere a funzioni di rappresentanza. Tale fenomeno, diffuso come abbiamo detto in tutta la penisola, sviluppa però degli elementi di specificità a Venezia. Essi sono infatti intrinseci alla natura di questa città: ciò che tratteneva gli artisti dall'acquistare un'abitazione in laguna erano gli alti costi e la scarsità di spazio⁵. Le dimore costituite da un'unica stanza erano qui molto diffuse e il numero di coloro che risiedevano in una stanza d'affitto o che abitavano da un conoscente-parente disposto ad ospitarli era molto elevato⁶.

Risultano quindi significative le parole di Roberto Paolo Ciardi, il quale afferma che «Il gioco di rimandi allusivi alla persona, alla vita, alle opere, all'ideologia e propositi del proprietario – progettista – realizzatore, consente di definire strutture e spazi come glorificazione analoga a quella prevista per i monumenti e per le cappelle funebri, estreme dimore ideate per una comunicazione semantica a metà strada tra il sacro e il profano, finalizzata ad una dimensione che trascende le contingenze del momento. In ciò l'abitazione dell'artista, quando originata da questa volontà pubblicista, non si distacca, anzi tende all'equipollenza con il palazzo del principe, del prelado, del letterato illustre»⁷. Gli artisti si trovano quindi ad essere committenti di se stessi e questa condizione porterà a una serie di domande che non possono essere ignorate, ovvero «[...] quali relazioni in generale intercorrono fra i caratteri architettonici di una casa e quelli umani del suo autore? E più precisamente, la sua casa, come specchio della sua umanità, o quanto meno della sua concezione di vita, offre qualità particolari rispetto alle case costruite

⁵ E. Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 13; I. Palumbo Fossati Casa, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Gambier&Keller, 2013, pp. 29-30.

⁶ *Ibidem*.

E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, p. 214: «Mentre a Venezia gli artisti avevano casa e bottega generalmente unite [...] sembra che di solito scultori e orafi fiorentini tenessero l'abitazione divisa dallo studio; cioè, vivevano con la famiglia in case [...] un po' fuori dal centro, e lavorano in botteghe [...] nelle vie più frequentate».

Sintomatico di tale situazione è il fatto che molti artisti veneziani, per rimediare alle anguste condizioni abitative della città compravano una casa di campagna (una villa in terraferma), scelta motivata non solo da considerazioni di natura economica ma anche dalla volontà di vivere in un ambiente più salubre. Cfr.: Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 13.

Per una trattazione sistematica dell'argomento si vedano i contributi di seguito riportati: B. Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice. The social institutions of a catholic state, to 1620*, Oxford, Blackwell, 1971; E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975.

⁷ Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 10.

per altri?»⁸. Compenetrare arte e vita diventa quindi l'ideale di molte case d'artista, in quanto esse sono concepite come opere d'arte: esenti da limitazioni e da correzioni portate dall'esterno, queste dimore possono essere considerate un laboratorio privilegiato per lo studio dell'evoluzione personale e sociale degli artisti, e per verificare l'umanità e l'arte dell'autore stesso, le luci e le ombre che caratterizzano la sua figura di uomo e di artista⁹.

I.I L'artista: figura sociale ed evoluzione

Il ruolo sociale e l'identità di pittori, scultori e architetti è cambiato notevolmente negli ultimi otto secoli. Il tentativo di dare una definizione statica alla figura dell'artista risulta quindi inutile: questi hanno guardato a se stessi, e il pubblico a sua volta li ha considerati in modi totalmente differenti¹⁰.

Nel mondo antico le opere d'arte venivano infatti apprezzate quasi esclusivamente per il loro valore materiale e l'attività artistica era esercitata prevalentemente da schiavi, dunque considerata come un lavoro meramente manuale e socialmente degradante, determinando così lo scarso interesse per la figura del suo produttore¹¹. Nel Medioevo l'attività artistica continua a essere considerata come un'abilità manuale fra le altre poiché pittori e scultori erano di fatto degli artigiani, e alla stregua di questi tenevano bottega, costituita da un piccolo gruppo di uomini che lavoravano assieme: qui le opere venivano ad un tempo eseguite e vendute ed erano solitamente anonime, oscurando in questo modo la personalità del singolo creatore¹². Come avveniva per tutte le altre attività, i suoi membri erano obbligati a iscriversi ad una Corporazione, ovvero ad una federazione di botteghe della propria città, e dovevano seguire le prescrizioni corporative in ogni fase della loro attività, a cominciare da quella didattica¹³. Per

⁸ A. Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 10.

⁹ *Ivi*, p. 17; Settis, *Introduzione...*cit., p. 20; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., II, p. 363; *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra a cura di L. Corti, M. D. Davis (Arezzo, Casa Vasari e Sottocchia di S. Francesco, 26 settembre – 29 novembre 1981), Firenze, EDAM, 1981, p. 35.

¹⁰ P. Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll., a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 85-86.

¹¹ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 26.

¹² Burke, *L'artista: momenti e aspetti...*cit., p. 87; F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, G. Einaudi, 1969, p. 390; A. Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, in *Storia sociale dell'arte*, 2 voll, Milano, CDE, 1996, I, p. 341.

¹³ Possiamo comprendere quindi come, pur essendo l'unità di produzione fondamentale, la bottega non fosse di fatto autonoma.

far parte di una corporazione bisognava pagare delle quote di iscrizione che fungevano da forma di assicurazione¹⁴. L'attività artistica, nel XIV secolo, può quindi essere considerata come una storia non di singoli individui ma di botteghe: all'interno di queste l'artista veniva considerato come una mano piuttosto che come un cervello, egli infatti non veniva istruito a scuola tramite un'educazione teorica, ma attraverso la pratica in bottega, e tale organizzazione delle arti rimase dominante per tutto il Medioevo¹⁵. A confermare il carattere artigianale del lavoro è il contratto che lega l'artista al committente: in virtù di questo modello gli artisti erano tenuti infatti a soddisfare qualunque richiesta da parte del cliente, e la figura giuridica che emerge dai contratti testimonia come essi fossero sempre alle dipendenze di un signore-padrone, proprio per l'uguaglianza tra arte e artigianato¹⁶. Pittori, scultori e architetti non erano quindi molto stimati e tra le classi più povere non c'era niente di straordinario se un figlio decideva di intraprendere una di queste professioni: quasi tutti gli artisti del Trecento provenivano da ambienti contadini, artigiani o piccolo borghesi. Differente invece è la situazione per le famiglie nobili: nessun cittadino benestante, altoborghese o aristocratico avrebbe permesso ai propri figli di diventare semplici pittori o scultori, in quanto tale professione sarebbe stata troppo umiliante¹⁷. Risultano qui calzanti le parole del Condivi, biografo di Michelangelo, il quale ricorda che quando questi abbandonò le lettere per la bottega del Ghirlandaio «dal padre e da' fratelli del padre, i quali tal arte in odio avevano, ne fu mal voluto, e bene spesso stranamente battuto; a' quali, come imperiti dell'eccellenza e nobiltà dell'arte, pareva vergogna ch'ella fosse in lor casa»¹⁸, in quanto il mestiere del pittore non era conforme alle ambizioni della famiglia¹⁹.

Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., 1966, p. 191; Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., pp. 390-391, p. 525; R. Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem*, in «Journal of the History Ideas», XXII, 1961, p. 297; M. Wittkower, R. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2005, p. 17.

¹⁴ Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, p. 89.

¹⁵ *Ivi*, p. 90; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., I, 339; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 194.

¹⁶ Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., p. 394; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., I, 344; Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, cit., II, p. 127; M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 10.

¹⁷ *Ivi*, p. 390; Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, p. 88; Conti, *L'evoluzione dell'artista...cit.*, p. 194; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., pp. 189-190; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 22.

¹⁸ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di E. Spina Barelli, Milano, Rizzoli, 1964, p. 24.

¹⁹ Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, p. 88; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 240; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 20; N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, G. Einaudi, 1982, p. 35.

Di fatto «I pregiudizi sociali che ancora rimanevano validi contro gli artisti erano tre: gli artisti erano ritenuti ignobili perché la loro attività richiedeva lavoro manuale, commercio al dettaglio e perché non erano persone istruite. Per usare categorie del XII secolo ancora valide nel Rinascimento, la pittura, la scultura e l'architettura non erano arti "liberali" ma "meccaniche". Inoltre erano sporche; un nobiluomo non si sarebbe certo sporcato le mani con i colori»²⁰. Il lavoratore-artigiano occupava quindi un posto specifico nella scala sociale in quanto inserito nel sistema corporativo, e ciò era dovuto al fatto che a quel tempo era ancora in vigore la ripartizione platonico-aristotelica delle professioni e delle attività umane nei due gruppi – come precedentemente riportato – delle arti liberali, fondate sulla conoscenza e con basi teoretiche, e delle arti meccaniche²¹, in cui rientravano tutte le attività manuali e di cui facevano parte le arti figurative, ritenute professioni come ogni altra, alle quali era quindi negata una dignità intellettuale²². Il disprezzo che gli antichi avevano per il lavoro manuale fu quindi determinante per la considerazione delle arti visive, le quali non trovarono per il momento un posto tra le arti liberali²³. Ecco che, per questo argomento di ricerca, ci tornano utili le parole di Frederick Antal, il quale afferma nel libro *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* «[...] ben pochi riuscirono a comprarsi una casa o della terra, mentre la grande maggioranza viveva con la famiglia in condizioni permanente di strettezza»²⁴, fissando quindi nella maggior parte dei casi la loro residenza e la loro bottega entro zone limitate²⁵. Cosa cambiò allora? Cosa convinse gli artisti a trasformare le proprie dimore in simboli di rappresentanza e potere?

La più significativa trasformazione della figura dell'artista e dello sviluppo della teoria estetica avviene quindi con il Rinascimento: nel XV e XVI secolo si compie un grande passo da questa

²⁰ P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 88.

²¹ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 27: «[...] le *Artes liberales*, suddivise a loro volta in *Trivium* (grammatica, retorica, dialettica) e *Quadrivium* (aritmetica, geometrie, musica, astronomia), e le *Artes mechanicae*, suddivise anch'esse in sette sezioni: *lanificum*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*. Il genere *armatura* comprendeva poi le due specie *architectonica* e *fabriles*, e nella prima di queste rientravano in origine la scultura e la pittura».

²² *Ibidem*; Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., pp. 387-388; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 189; Conti, *L'evoluzione dell'artista...cit.*, p. 119; S. Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 17-18.

²³ P. O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 5-7.

²⁴ Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., p. 396.

²⁵ Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...cit.*, p. 16.

figura anomala di lavoratore; passo che si rivelerà irreversibile nelle sue conseguenze e che fu determinato dall'incontrastata e continua ascesa della pittura e delle arti visive²⁶. Giocarono un ruolo importante in questo dibattito i testi di artisti e scrittori che rivendicavano il diritto della pittura di essere considerata non più un'arte meccanica ma liberale²⁷, tentando così di sostenere e valorizzare la posizione sociale e culturale delle arti visive, aspirando allo stesso prestigio di cui godevano poesia, retorica e matematica²⁸. Quando la pittura iniziò ad essere considerata al pari di una scienza e il lavoro manuale come spregevole si ebbe una forte ripercussione sulla posizione sociale dell'artista; solo assicurandosi un fondamento teoretico e scientifico, e liberandosi dalla condizione artigianale, l'arte poteva ottenere maggiore considerazione, elevando chi la praticava: mano a mano che alcuni artisti iniziarono a salire socialmente dal rango di artigiani – ancora comunque in maggioranza – a quello di borghesi anche le idee sull'arte iniziarono lentamente a mutare²⁹. La storia dell'evoluzione sociale degli artisti si muove dunque su due piani distinti: da una parte vi è la realtà artigianale della bottega e delle corporazioni, dall'altra la progressiva intellettualizzazione dell'operazione artistica³⁰. Le parole di Arnold Hauser nella sua *Storia Sociale dell'Arte* ci fanno comprendere come si arrivò a un graduale distacco dalle corporazioni, e come l'artista iniziò ad emanciparsi dal suo ruolo di artigiano: «La maggiore indipendenza dalla corporazione, che è alla base della condizione

²⁶ Questo processo iniziò in Italia con Cimabue e Giotto, giungendo al suo apice nel XVI secolo. In particolare con il pittore di Vicchio la figura dell'artista – o meglio gli artisti più celebri – comincia ad assumere un'importanza sempre maggiore.

Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 9, p. 56; Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem...*cit., p. 302; Conti, *L'evoluzione dell'artista...*cit., II, p. 119; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 30; Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 9; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., pp. 10-12; Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., p. 390; J. V. Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 11 voll., Firenze, La nuova Italia-Wien, A. Schroll, 1964, II, p. 155.

²⁷ Bisogna aggiungere, a quanto si è detto, come gli autori classici appaiono unanimi nell'escludere pittura scultura e architettura dalle arti liberali: solamente nel tardo '400, con le opere di due pittori – la Cronica di Giovanni Santi, padre di Raffaello, e gli scritti di Francesco di Giorgio Martini – le prerogative liberali della pittura iniziano ad essere sostenute esplicitamente.

²⁸ Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., pp. 34-35; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 189; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 12; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., II, p. III.

²⁹ *Ivi*, p. 34; Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., pp. 526-530; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 28; Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., II, p. 156; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., pp. 25, 58.

³⁰ Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., I, p. 339; Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 53.

privilegiata dell'artista italiano, è anzitutto il risultato del suo lavorare presso corti diverse. Nel Nord ogni maestro è legato a una città; in Italia l'artista va spesso di corte in corte, di città in città, e già questa vita errante implica una minor soggezione alle prescrizioni corporative, che valgono per i rapporti entro un certo territorio e sono da osservare solo entro quei confini»³¹. Con il declino delle repubbliche in Italia infatti crebbe il numero delle corti e di conseguenza gli artisti che divennero cortigiani: godere della protezione e del favore di un principe, o di chi per esso, significava avere l'opportunità di sottrarsi alle pretese delle corporazioni e di lavorare attorno a progetti ambiziosi, raggiungendo quindi una maggiore sicurezza economica e uno stato sociale relativamente alto³². Gli artisti iniziarono quindi a richiedere una posizione più elevata nella scala sociale, pensando di averne il diritto. Questa graduale crescita fu accompagnata anche dalla modificazione della loro origine sociale poiché gli artisti moderni non uscivano più dalla classe artigiana ma da ambienti borghesi, diventando artisti per talento e convinzione³³.

È quindi nel '400 che si impose la questione sulla nobiltà delle arti come scienze: l'arte avanza infatti nella scala sociale e quella che originariamente veniva intesa come un'abilità prettamente tecnica viene ora posta al servizio di un'innovazione scientifica, basata sulla conoscenza teoretica. Fu durante il XVI secolo che le insorgenti rivendicazioni sociali e culturali delle arti visive portarono a un nuovo sviluppo, con pittura, scultura e architettura per la prima volta distinte dai mestieri a cui tradizionalmente venivano associate³⁴ e vengono poste ora allo stesso livello di scienza e letteratura³⁵. La proclamazione della preminenza dell'ideazione sull'esecuzione portò a una frattura definitiva tra arte e artigianato e, come abbiamo già ripetuto più volte, a un mutamento della struttura sociale³⁶: «L'artista perde la sua identità professionale in quanto appartenente alle corporazioni d'arte (che ne limitavano l'ascesa individuale, ma gli

³¹ *Ivi*, I, p. 345.

³² Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, pp. 92-98.

³³ Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, cit., p. 530; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 83, p. 250; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 24.

³⁴ *Ivi*, p. 528; Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem...cit.*, pp. 296-297; Conti, *L'evoluzione dell'artista...cit.*, pp. 167-168; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., II, p. 363; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., pp. 12-13; E. Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, A. Vallecchi, 1947, p. XIV.

³⁵ Il pittore viene paragonato a un poeta, secondo questa concezione infatti entrambi creavano con l'immaginazione e la fantasia.

³⁶ Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 94; Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem...cit.*, p. 293.

garantivano un minimo di sicurezza di lavoro e di tutela professionale) e acquista la nuova veste di maggiore prestigio sociale, ma assai più incerta, di intellettuale. E quanto più l'artista saprà dimostrare di essere un intellettuale-cortigiano, tanto più si garantirà successo sociale e professionale. Si spiega anche così come quella che nel Quattrocento era una semplice distinzione tra artisti e artigiani divenga nel secolo successivo una vera e propria contrapposizione»³⁷. Di fatto l'artista cessò di essere un uomo di bottega, come ricordano le parole di Michelangelo, il quale, nonostante le opinioni contrarie della famiglia in precedenza riportate, fu sempre consapevole della sua origine nobile³⁸, ricordando al nipote che «io non fui mai pittore né scultore, come chi ne fa bottega. Sempre me ne son guardato per l'onore di mie padre e de' mia frategli»³⁹.

Come corollario alla nuova posizione dell'artista si evidenzia anche una nuova concezione del pubblico e della committenza: se prima l'artista si atteneva alle richieste dei mecenati, principi o borghesi che fossero, le cose cambiarono gradualmente, con uno spostamento dei rapporti tra i due tutto a favore dell'artista⁴⁰. Tra '400 e '500 infatti *l'inventione*, prima prerogativa esclusiva del dotto (il pittore veniva visto come mero esecutore) divenne sempre più una peculiarità dell'artista, anche se non fu un percorso certamente lineare⁴¹. Un nuovo tipo di gerarchia sociale delle arti si stava quindi avviando nel Cinquecento, in cui appariva molto più complessa e distinta la differenza tra intellettuale e meccanico⁴².

«L'arte figurativa intesa come *fatica di mente*, contrapposta all'artigianato inteso come prevalente *fatica di corpo*: questa, in sintesi, può essere considerata la formula riassuntiva della riflessione critica che gli artisti del Cinquecento compirono sul ruolo che essi dovevano assumere nella società del loro tempo, premessa teorica che condurrà, alla fine del secolo, alla

³⁷ *Ivi*, p. 93.

³⁸ Burke, *L'artista: momenti e aspetti...* cit., p. 93; Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 36.

³⁹ M. Buonarroti, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti: pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanese, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875, p. 225.

⁴⁰ Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 38; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 83, p. 251; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...* cit., p. 35; Conti, *L'evoluzione dell'artista...* cit., p. 119; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. IV.

⁴¹ S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 13.

L'artista doveva quindi solo esprimere la sua visione, al pubblico non restava altro che scegliere tra due alternative: apprezzare la sua opera o lasciarlo in pace. Cfr.: Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 38.

⁴² Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 112.

nascita delle prime accademie del disegno»⁴³, con queste parole si può riassumere il carattere anti artigianale del dibattito sulle arti incentrato su due problemi di fondo: quello del passaggio dall'artista da artigiano a intellettuale e quello dell'esigenza di elevare il fare artistico e le arti figurative alle arti liberali⁴⁴. Come emerge dalle parole sopra riportate questa nuova ideologia sociale implicò anche un diverso modo di concepire l'istruzione artistica che condusse, nella seconda metà del XVI secolo, alla nascita delle Accademie del Disegno⁴⁵. La loro fondazione non ebbe lo scopo di eliminare le corporazioni artigiane, ma di sottometerle a un rango subalterno in quanto così doveva essere il ruolo degli artigiani rispetto agli artisti, determinando una netta distinzione giuridica tra le arti figurative e l'artigianato⁴⁶. Questo nuovo sistema di organizzazione permise agli artisti di svincolarsi dalle limitazioni delle corporazioni e di ottenere un più alto status, l'apprendistato presso la bottega infatti non incarnava più il genere di preparazione adatta per diventare un artista, a cui ora era richiesta un'educazione classica⁴⁷. Le Accademie del Disegno seguirono il modello di quelle letterarie, già attive da parecchio tempo, proponendo un tipo di istruzione estremamente metodica che comprendeva anche materie scientifiche come geometria e anatomia, al pittore infatti non bisognava insegnare abilità, ma principalmente scienze e nozioni⁴⁸. Fin dalla sua nascita l'Accademia aspira ad

⁴³ Ivi, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 30; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 11.

Uno dei canoni teorici del nuovo sistema accademico sarà proprio l'uguaglianza di fondo di pittura, scultura e architettura come strumento per affermare la lor superiorità rispetto alle operazioni meccaniche. Cfr.: Ivi, p. 83.

⁴⁵ Ivi, p. 13; Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem...cit.*, p. 299; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., pp. 253-254; Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 37; Burke, *L'artista: momenti e aspetti... cit.*, p. 97; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 11; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., p. 413.

Per una trattazione esaustiva dell'argomento ci sarebbero ulteriori aspetti da approfondire ma, non rientrando propriamente nell'argomento della ricerca, mi limito in questa sede a dare alcune informazioni aggiuntive e per lo più sintetiche: l'anno 1563 vede la nascita a Firenze dell'Accademia d'Arte (Accademia del Disegno), prima nel suo genere e che servì poi come modello per le altre istituzioni, la sua comparsa segnerà infatti l'inizio delle moderne accademie d'arte; 30 anni dopo invece, nel 1593, sarà il turno dell'Accademia di San Luca a Roma. Cfr.: Ivi, p. 146; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 251; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 13; Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 44; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., pp. 413-414; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 254.

⁴⁶ Ivi, pp. 33-34; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 441.

⁴⁷ Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 46; Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, p. 96.

⁴⁸ Ivi, p. 38; Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 13.

assumere la guida delle attività culturali, promozionali e di tutela degli interessi degli artisti, ponendosi da subito come un organismo elitario. Secondo questa concezione ciò che differenziava un artista da un artigiano era che il primo non dovesse dipendere da nessuno: farne il membro di un'accademia avrebbe dimostrato che il suo rango sociale si collocava allo stesso livello di uno studioso o scienziato⁴⁹. Da queste considerazioni possiamo comprendere come l'idea di un'accademia di artisti sia legata all'evoluzione sociale dell'arte⁵⁰.

Per riassumere quanto detto ci tornano utili le parole di Sergio Rossi sul libro più volte menzionato *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, che sintetizza in poche righe e in maniera rapida ed efficace l'evoluzione fatta dagli artisti in questo periodo «Egli si differenzia però dall'artefice medievale, e parimenti dall'artigiano del suo tempo, proprio per la coscienza che egli ha della qualità intellettuale del suo lavoro e soprattutto della netta distinzione tra i due momenti, ideativo ed esecutivo, di cui consta la sua attività e che quindi devono essere sviluppati entrambi, seppure a livelli differenti. Ma fra le due componenti, teorica e operativa, la prima verrà decisamente privilegiata sulla seconda e la "fatica di corpo" necessaria a condurre a termine le proprie opere verrà considerata come un'appendice, indispensabile ma direi quasi in sé indifferente, che lungi dallo svilire la "fatica di mente" ne rappresenta invece lo sbocco finale ma comunque subordinato»⁵¹. Rivendicare un posto fra le arti liberali significava quindi isolare le tre arti dalla manualità e da quel sistema sociale grazie al quale erano fiorite nel Medioevo, l'artista inizierà così a considerarsi superiore all'artigiano proprio per questa nuova consapevolezza intellettuale del suo lavoro. Questa rinnovata visione dell'attività artistica sarà caratterizzata da due corollari estetici molto rilevanti: la proprietà intellettuale e l'idea, a essa legata, di genio⁵². Uno degli aspetti principali che caratterizzò questa concezione fu la nozione della divina follia del poeta che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, fu estesa alle arti visive⁵³. «Solo quando il Rinascimento introdusse il culto del genio, un artista poté, come Michelangelo, guadagnarsi un

Di questa istituzione infatti potevano far parte anche amatori e dilettanti in quanto tale istituto non aveva solo compiti tecnici ma fini culturali e di prestigio. Cfr: Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 441.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 53-54; Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 168.

⁵⁰ *Ivi*, p. 54.

⁵¹ Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., pp. 20-21.

⁵² *Ibidem*; Pevsner, *Le accademie d'arte*, cit., p. 34.

⁵³ Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., p. 11.

patrimonio, o, come il Parmigianino, trovare protettori stravaganti, o magari, come il Pontormo, rassegnarsi all'insuccesso e a un'esistenza precaria, lontano dalla gente perbene, pur di tener fede alle proprie idee. Nell'epoca manierista gli artisti avevano perduto tutto quello che poteva assicurare un sostegno all'artigiano medievale e, per molti aspetti, a chi nel Rinascimento si emancipava dal mestiere [...]. L'individualismo apriva infinite strade prima chiuse all'artista, ma lo trasportava nel gran vuoto della libertà, dove spesso rischiava di smarrirsi. [...] La maggior parte dei manieristi o esageravano le loro caratteristiche individuali e cadevano in stravaganze di natura prettamente personale, o si assoggettavano a un influsso esteriore, rinnegando la propria personalità»⁵⁴. È da questo assunto che captiamo come il distacco dal mondo artigiano e l'eccezionalità conferita all'artista si articoleranno attorno a due punti fondamentali, i quali tendono ad alienarlo dal conteso sociale: con il concetto *dell'ut pictura poesis* infatti si indica un modello di nobilitazione delle arti figurative il cui valore intellettuale le estranea da qualsiasi aspetto artigianale, socialmente invece si diffonde in concomitanza a queste idee l'immagine dell'artista saturnino⁵⁵.

«Mercurio è il patrono dei vivaci e realistici uomini d'azione. Secondo la tradizione antica gli artigiani, fra gli altri, nascono sotto il suo segno. Saturno è il pianeta dei malinconici, e i filosofi del Rinascimento scoprirono che gli artisti emancipati del loro tempo mostravano le caratteristiche del temperamento saturnino: erano contemplativi, assorti, cogitabondi, solitari e creatori. La nuova immagine dell'artista alienato nasce in questo momento critico della storia»⁵⁶. Ecco che l'emancipazione dell'artista e la sua ascesa possono dirsi ora veramente compiute: non è più l'arte in se ad essere oggetto di venerazione, ma l'artista stesso a diventare di moda, rappresentando così il "genio", come ci appare dal Rinascimento in poi⁵⁷. Nasce quindi l'artista moderno, e conseguentemente aumenterà il numero dei tipi strani, degli originali, degli psicopatici, il mito dell'artista saturnino risponde quindi al disagio di fronte alle ideologie tradizionali e a questo nuovo tipo di operatore culturale, con dignità paragonabile alle arti

⁵⁴ A. Hauser, *Il manierismo. La crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 34-35; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., p. 411.

⁵⁵ Conti, *L'evoluzione dell'artista...cit.*, p. 182.

⁵⁶ Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 8.

⁵⁷ Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., p. 353.

liberali⁵⁸. Saturno era, come abbiamo detto, il pianeta dei melanconici, e la condizione dei suoi soggetti corrispondeva alla pazzia, questi erano infatti infelici e spiacevoli, e come unica caratteristica positiva annoveravano una predisposizione per lo studio solitario⁵⁹. La follia deve qui essere intesa non in un'accezione clinica, ma in un senso più ampio, collegata all'instabilità emotiva o non conformità comportamentale alle regole: gli artisti sono degli eccentrici e mentre il loro approccio al lavoro è caratterizzato da un'attività frenetica alternata a pause creative, il loro comportamento sociale è connotato da una brama di solitudine ed eccentricità, dove la stravaganza assumeva forme eterogenee come il disinteresse per le questioni di denaro, la melanconia o l'irritabilità, ma ciò che preme ancora sottolineare è che questa eccentricità artistica fosse portatrice di un messaggio sociale⁶⁰. La concezione del genio artistico portò allora a spingere all'estremo la tesi rinascimentale secondo cui artisti si nasceva, incentrata sulla natura soggettiva e irrazionale del lavoro artistico, una tesi in cui la creatività non derivava dall'insegnamento o dalla pratica, ma era il frutto di una dote speciale⁶¹. La figura dell'artista si affaccia quindi sulla scena della storia e si conquista mano a mano una propria sfera di autonomia, «Da allora una serie ininterrotta di racconti letterari relativi a figure di artisti arriva fino all'epoca presente. Il panorama sociologico che essi presentano è molto vario: dal mondo delle corporazioni e della loggia massonica ci portano alle botteghe dei maestri del Rinascimento di spiriti umanistici, dal mecenatismo della Chiesa e dei mercanti a quello dei principi, dalle costrizioni imposte all'artigiano dalla sua condizione a quelle della tradizione accademica. Ma nello stesso tempo, nell'immagine del "divino artista", questi racconti mettono

⁵⁸ Ivi, p. 411; Conti, *L'evoluzione dell'artista...cit.*, p. 184; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 75; Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, cit., p. 253.

⁵⁹ Ivi, p. 183; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 30; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 92.

⁶⁰ Burke, *L'artista: momenti e aspetti...cit.*, p. 107; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 95.

In questo determinato periodo storico gli artisti venivano visti quindi con un che di fantastico, ma noi, ormai nel XXI secolo, dobbiamo stare attenti e non interpretare anacronisticamente queste eccentricità come un cosciente rifiuto della società borghese. Cfr.: Wittkower, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem...cit.*, pp. 294-296; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 72; E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 6-7.

⁶¹ *Ibidem*; Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, cit., p. 31, p. 49; Hauser, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, cit., p. 414; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 73.

in luce anche il risultato finale raggiunto nel cammino verso la piena espressione di sé da parte dell'individuo e la massima considerazione del talento creativo»⁶².

Ora le case degli artisti servono per indicare la loro nuova posizione sociale, a differenza degli artisti-artigiani, infatti, l'ascesa di questa nuova concezione del tutto diversa rispetto alle precedenti portò alla metà del '500 all'esistenza di dimore di artisti che anche dall'esterno, grazie a una serie di elementi architettonici e di decorazioni, permettevano di individuare se non proprio la professione specifica perlomeno il carattere socialmente eccezionale di chi vi abitava⁶³. Tutti i fenomeni fin qui riportati possono quindi essere considerati come effetti dello stesso clima che portò alla comparsa delle dimore d'artista, e sono quindi a esso strettamente collegati. In particolare, è la rivendicazione della dignità divina dell'artefice a fungere da premessa necessaria a tale fenomeno: questo nuovo rango sociale attribuito all'artista non poteva non far nascere il desiderio di una casa sui generis, capace di illustrare e magnificare il prestigio raggiunto attraverso un'abitazione adeguata alle sue prerogative⁶⁴.

I.II Lo stato delle ricerche

«Complemento piacevole alla loro vita cosmopolita possono essere considerate le abitazioni che gli architetti si costruirono in età avanzata nei corrispettivi paesi natali. Varrebbe la pena di raccogliere tutte le testimonianze e le notizie delle case di artisti in Italia»⁶⁵. Questo è ciò che afferma Jacob Burckhardt nel suo libro *Storia del Rinascimento in Italia*, costituendo di fatto, dagli inizi dello storicismo nell'età di Goethe, un primo accenno al fenomeno della casa d'artista⁶⁶. La storiografia ha infatti sempre trascurato questa tendenza, e ciò ha fatto sì che

⁶² Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, cit., pp. 6-7.

⁶³ Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 86; Burke, *L'artista: momenti e aspetti...*cit., p. 93; Conti, *L'evoluzione dell'artista...*cit., p. 206.

⁶⁴ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., pp. 26, 30, 36; Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 112.

⁶⁵ J. Burckhardt, *Storia del Rinascimento in Italia. Architettura, Decorazione, Scultura e Pittura*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006, pp. 29-30.

⁶⁶ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 3.

Jacob Burckhardt fa poi seguire alcune rapide menzioni su diverse abitazioni di artisti del '500 riprese dal Vasari, tra questi compaiono Andrea Mantegna, Andrea Sansovino, Vasari stesso, Giulio Romano e infine Leone Leoni.

Ivi, p. 30: «Vasari (V, p. 167, n. e p. 179, n., v. di Mantegna) ne parla a proposito della cappella e della casa di Mantegna a Mantova, costruita e affrescata dall'artista. Riguardo a Andrea Sansovino, che da vecchio si costruì una casa a Monte Sansavino [...]. Vasari, I, p. 33, Vita propria: la sua abitazione abbastanza ben conservata ad Arezzo, ora Casa Montauti. La sala con un ricco camino conserva dipinti mitologici e allegorici. Inoltre, in diverse stanze i ritratti degli artisti amici e figure femminili di genere, migliori di tutte le figure ideali da lui dipinte. [...] La casa tuttora esistente di Giulio Romano a Mantova:

questo motivo architettonico non sia mai stato inserito in una riflessione tipologica di carattere generale⁶⁷. Come abbiamo visto, a seconda delle intenzioni e delle possibilità economiche dell'artista, la casa può assumere forme e magnificenze differenti e il prevalere di un determinato modello rispetto agli altri dipende da circostanze diverse, tra cui lo status sociale dell'artista e le sue condizioni economiche. La casa d'artista non si iscrive quindi in una rigida tipologia architettonica, ma rappresenta anzi un chiaro esempio di quello che può essere definito come un 'genere misto' ed è per questo che anche le ricerche tipologico-sistematiche trascurano tale fenomeno⁶⁸.

Lasciando da parte i singoli testi relativi a casi specifici, gli unici contributi che, sia pure in forma non sistematica, si soffermano sulla questione sono il volume *Storia dell'arte italiana* a cura di G. Previtali e di F. Zeri, dell'editore Einaudi⁶⁹, e l'omonimo *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi nel quale, nonostante i tre tomi sull'Architettura del Cinquecento, le case degli artisti vengono trattate solo occasionalmente, non tramite uno studio sistematico ma come singoli casi emblematici⁷⁰.

A trattare l'argomento in maniera più organica e con l'approfondimento di singoli casi specifici è invece, nel 1979, l'americano Leopold Nikia Speliakos Clark con il suo *Artists' homes in sixteenth century Italy*, il quale approfondisce nel suo lavoro sei case d'artista – Giulio Romano,

stuccata e affrescata all'esterno e all'interno e un tempo piena di antichità. La palazzina dello scultore Leone Leoni a Milano da lui stesso eretto con ermi (i cosiddetti omenoni) all'esterno e che un tempo era piena di calchi ben ordinati di antichi modelli».

⁶⁷ Nonostante Jacob Burckhardt abbia sostenuto l'idea di una storiografia sistematica e tematica, tale fenomeno è però sempre stato trascurato. Anche la più volte citata *Storia Sociale dell'Arte* di Arnold Hauser, che dal titolo fa presumere per lo meno a un'impostazione del problema, delude le aspettative. Cfr.: Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 5.

⁶⁸ *Ibidem*.

A questo tema si collegano, come riportato nel paragrafo precedente, anche gli studi sulla figura sociale, sulla personalità e sulla psicologia dell'artista nei vari secoli, risulta però quantomeno bizzarro che nessuna di queste opere sia dedicata in modo specifico al problema della casa d'artista. Prototipi di questo genere letterario sono da considerarsi i già più volte menzionati *La leggenda dell'artista* di E. Krist e O. Kurtz e *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese* di R. e M. Wittkower. Cfr.: *Ivi*, p. 7.

⁶⁹ *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll., a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979.

L'indirizzo metodologico a cui si rifà tale saggio è infatti quello della *contextual art history* angloamericana. Si vedano, nel secondo volume dell'opera, i più volte menzionati contributi di P. Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, e A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in particolare le pagine 205-208 che contengono utili ma frettolose informazioni sulle dimore d'artista, non prendendo però in considerazione l'aspetto teorico-utopico del problema.

⁷⁰ A. Venturi, *L'architettura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano, Hoepli, 1938, XI.I, XI.II, XI.III.

le due case di Giorgio Vasari e di Federico Zuccari e la casa di Leone Leoni a Milano, detta casa degli Omenoni – accennando inoltre anche alle premesse teorico-letterarie del problema⁷¹. Del 1992 è invece il più volte citato *Case d'Artista dal Rinascimento a oggi* a cura di Eduard Hutterer che, com'è facilmente intuibile dal titolo, costituisce una tappa importante per lo sviluppo delle ricerche riferite a questo tema. Singoli contributi di vari studiosi si intervallano dando un'ampia casistica, ma soprattutto fornendo un'introduzione molto dettagliata e una panoramica d'insieme, cercando di spiegare il come si arrivò allo sviluppo di tale fenomeno e le implicazioni sociali nascoste dietro⁷².

Alla fine di questo rapido e certamente non esaustivo compendio risulta importante segnalare un testo di Peter Hirschfeld, *Mäzene, Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, in cui l'autore osserva come la casa d'artista rappresenti «il caso – limite dell'arte su commissione, poiché artista e committente vengono a coincidere e tutti i conflitti si raccolgono in un'unica persona»⁷³, ciò determina che il passaggio dalla fase ideativa a quella esecutiva risulti essere più breve⁷⁴. Hirschfeld conclude affermando che «Questa categoria di edifici rappresenta, accanto ai documenti scritti e agli autoritratti, la più importante testimonianza personale degli ideali di un artista, e meriterebbe di essere scelta come tema di una ricerca autonoma»⁷⁵, ricordando così le parole di Jacob Burckhardt del 1867⁷⁶.

I.III I precedenti teorici

Se la trattatistica Quattro – Cinquecentesca ci fornisce informazioni precise riguardanti diverse tipologie di abitazione⁷⁷, come il palazzo del principe o la villa del signore, la situazione appare

⁷¹ N. S. C. Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, 2 voll., tesi di dottorato, Johns Hopkins University, a.a. 1979-1980, relatore E. Verheyen.

⁷² *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hutterer, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁷³ P. Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München, Deutscher Kunstverlag, 1968, p. 290.

Sono qui calzanti le parole di Salvatore Settis quando afferma che nelle case d'artista «l'autore dell'artificio [...] è committente di se stesso, ma si serve di un consigliere iconografico (salvo, eventualmente, correggerne o integrarne le indicazioni, e comunque tenere per sé, da buon committente, l'ultima parola)» Cfr.: Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 226.

⁷⁴ Hutterer, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 7.

⁷⁵ Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, cit., p. 290.

⁷⁶ Hutterer, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 7.

⁷⁷ Un esempio in questo senso possono essere considerati i *Ricordi* di Sabba da Castiglione (1480-1554). Questo testo, continuamente aggiornato dall'autore, si presenta come un vero e proprio *long seller* della letteratura artistica cinquecentesca. Nel 1549, nel *Ricordo 109. Circa gli ornamenti della casa* l'autore afferma «E chi le adorna [*le case*] con carte impresse in rame et in legno, in Italia o altrove, e sopra tutto di quelle venute di Germania, e massimamente di mano d'Alberto Durieri, certo non che eccellentissimo,

invece differente per quanto riguarda le case degli artisti, sulle quali sembra difficile ricavare indicazioni precise che le identifichino come una tipologia a parte. Le prime osservazioni tecnico – visive di cui disponiamo riguardanti le abitazioni di pittori, scultori e architetti, seppur occasionali, ci vengono fornite da Leon Battista Alberti, primo autore postclassico che nel suo trattato *De re aedificatoria* tenta di definire i requisiti necessari per un comodo ambiente di lavoro⁷⁸. Nel *Libro V. Opere di carattere particolare*, egli afferma: «Abbiamo chiarito nel libro precedente come occorra adattare i vari tipi di edifici alle diverse categorie dei cittadini e degli abitanti, sia in città che in campagna; abbiamo anche detto che altri sono gli edifici destinati all'intera collettività, altri quelli riservati ai maggiorenti, altri ancora alla plebe. Ora, dopo aver terminato la trattazione di quelli comuni a tutti, parleremo in questo quinto libro di ciò che risponde alle necessità o alla convenienza di particolari gruppi. È un argomento vasto e complesso; e per quanto non sia facile, ci sforzeremo di trattarlo, nei limiti del nostro ingegno e delle nostre forze, in maniera tale da non tralasciare nulla che si reputi essenziale per l'argomento e da non aggiungere alcun elemento che serva più ad adornare il discorso che all'esecuzione del nostro disegno»⁷⁹. L'Alberti pone quindi l'accento sugli aspetti tecnici della questione, i quali riguardano l'ambiente di uno studio – bottega, dando consigli sul corretto orientamento e l'adeguata esposizione e sulla posizione delle prese di luce e aria, sostenendo come la luce proveniente da nord favorisca un'atmosfera tranquilla, rendendo in questo modo evidente l'influenza che l'autorità di Vitruvio esercita su di lui⁸⁰. Tuttavia aggiunge che questo tipo di illuminazione è adatta anche per gli scrittori, oltre che per pittori e scultori. L'enfasi qui è sul lavoro visivo, ma affermando che lo studio dello scrittore e lo studio dell'artista hanno

ma divino nel bollino, o di Luca suo discepolo, quale va avvicinandosi assai al suo gran maestro». Cfr.: S. da Castiglione, *Ricordi di monsig. Sabbà da Castiglione, caualier gerosolimitano. Ne i quali si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a vn vero gentilhuomo*, In Venezia, appresso Domenico Farri, 1584, p. 116.

⁷⁸ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 3.; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...cit.*, pp. 19-21.

⁷⁹ L. B., Alberti, *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1966, I, p. 332.

⁸⁰ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 3.; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...cit.*, p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 77.

Ivi, I, p. 436: «Le parti cui fa comodo avere luce fino al crepuscolo, come la stanza di ricevimento, il passeggio, e soprattutto la biblioteca, devono essere rivolte verso il punto ove il sole sorge in equinozio. [...] E poiché per dipingere, scrivere, intagliare e così via occorre una luce distribuita in modo uniforme, a tali incombenze si assegna il lato nord».

bisogno di una situazione comune, Alberti sostiene come per lui valga il principio in precedenza riportato dell'*ut pictura poesis*⁸¹.

All'Alberti fa eco Francesco di Giorgio Martini il quale, con il suo trattato tecnico scritto alla fine del Quattrocento, è conciso e concreto nel trattamento della casa d'artista: queste devono essere sobrie e modeste, e consiglia la combinazione tra affari e abitazione, preferibilmente con la *butiga* al piano terra⁸². Suggestisce inoltre la presenza, nelle vicinanze, di una stanza per la contabilità, o almeno la presenza di una piccola officina e afferma che queste aree di lavoro devono essere separate da quelle domestiche, in modo che i clienti possano entrare e uscire non recando disturbo alla famiglia⁸³. Cortili, giardini, atrii e facciate imponenti sono riservati ai palazzi dei nobili⁸⁴.

Successivamente anche Leonardo da Vinci farà alcune considerazioni di ordine pratico sul tema, aspetto questo particolarmente bizzarro e interessante in quanto, della sua abitazione (anche quando risiedeva a Milano e alla corte degli Sforza ricopriva incarichi ufficiali) non fa menzione alcun tipo di fonte. I suoi sono degli accorgimenti che interessano l'ambiente di lavoro: la luce deve provenire da nord per rendere più morbidi e sfumati gli effetti di chiaroscuro dello studiolo, inoltre fa una raccomandazione sulla grandezza della stanza che, al fine di facilitare la concentrazione dell'artista, deve essere di dimensione limitata⁸⁵.

A occuparsi diffusamente dell'argomento è invece il fiorentino Antonio Averlino, detto Filarete, ovvero l'amante della virtù, considerato uno dei primi utopisti del Rinascimento. Egli

⁸¹ *Ibidem*; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...cit.*, p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 82-83.

⁸² *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 77; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., pp. 245-246.

⁸³ F. di G., Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di M. Corrado, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1967, II, p. 343: «[Ora è da porre alcune proprietà che] vogliono avere le case delli artigiani, più necessarie delle altre al vitto eccetto le preditte, però che se è possibile d'ieno avere la butiga sotto la casa. Et una stanza da fare conti e scrivere appresso. O almeno una stanzietta dove possi del suo mestiero a casa lo artefice lavorare, per più sua comodità separata da le stanze delle donne e sua fameglia, acciò liberamente possino li bisognosi della sua arte in casa intrare e stare senza alcuna molestia o incomodo della sua fameglia».

⁸⁴ *Ivi*, II, p. 567.

⁸⁵ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 3.; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...cit.*, p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 83; Camesasca, *Artisti in bottega*, cit., p. 217.

J. P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., London, Phaidon, 1970, I, p. 313: «Le staze overo abitazioni piccole ravia lo ingegno et le grandi lo suiano»; Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, cit., I, p. 314: «Il lume grande e alto e no troppo potente fia quello che renderà le particule de' corpi molto grate».

infatti scrive a Milano il suo *Trattato di Architettura*, nel quale progetta la città ideale della Sforzinda⁸⁶.

In questo microcosmo astratto l'autore prevede diversi tipi di edifici, tra i quali menziona una modesta abitazione per un artigiano, con annessa la bottega, e una costruzione cilindrica a dieci piani, denominata la casa del Vizio e della Virtù. È nelle vicinanze di questa che il Filarete prevede un Pantheon dedicato agli artisti dell'antichità, un tempio che altro non è che la casa dell'architetto *Onitoan Noliaver*, un anagramma utilizzato dall'autore per indicare se stesso, Antonio Averlino⁸⁷. È interessante notare come la dimora da lui descritta è riservata esclusivamente alla figura di un architetto, è infatti in virtù di quel momento progettuale e mentale della sua attività, basato su conoscenze geometriche, matematiche e musicali, che a questa professione viene riconosciuta, prima fra tutte le arti, un livello pari a quello delle discipline liberali, a differenza di pittura e scultura, ancora considerate attività manuali e meccaniche⁸⁸. La casa in questione viene introdotta nel Trattato del Filarete da queste parole: «[...] nella quale casa non puote stare niuno che non fusse stato sufficiente ed esaminato e perito in più cose le quali s'apartengono all'architetto, come a dire in disegno, in misure, in sapere fare di mano più cose, come era questo. E così, quando si provasse essere sufficiente, eragli poi fatto grande onore, e stava in questa stanza, la quale era bella e ornatissima, e fra l'altre cose che gli fusse gli era scolpiti di fuori tutti quegli i quali nella scienza della architettura fussino stati valenti, antichi e moderni erano dentro»⁸⁹. Da queste poche righe capiamo come solo gli iniziati possano avere accesso all'abitazione, caratterizzata da una colonna centrale posta di fronte alla porta d'ingresso, la quale ha valore di distinzione rispetto a tutti gli altri progetti per palazzi ed edifici pubblici. Il pilastro rappresenta la riservatezza attribuita allo spazio domestico, fungendo così da schermatura agli sguardi indiscreti⁹⁰.

⁸⁶ *Ibidem*; G. Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, p. 282; Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., II, p. 130; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 78.

⁸⁷ *Ivi*, p. 4; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 78; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., pp. 143-144; Tanturli, *Le biografie d'artisti prima del Vasari...*cit., p. 282.

⁸⁸ Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 21.

⁸⁹ A. Averlino, *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1972, II, p. 557.

⁹⁰ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 4; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 15, p. 143.

Il carattere iniziatico di accesso all'abitazione emerge anche dalla descrizione dell'arredo artistico e dal simbolismo che caratterizza le raffigurazioni decorative degli interni: la casa viene concepita come tempio di celebrazione dell'arte, raccogliendo le immagini dei grandi artefici dell'antichità, di dèi ed eroi delle arti, dei loro protettori e mecenati⁹¹. Nonostante gli artisti contemporanei vengano spesso chiamati in causa come aiutanti e collaboratori nella progettazione della Sforzinda, sorprende il fatto che nella sua utopica casa dell'architetto vengano celebrati solamente artisti dell'antichità. Il Filarete però si autocelebra comunque sulla facciata dell'abitazione collocandovi un suo ritratto a mezzo busto tra un'allegoria delle virtù e dei vizi: «In questa parte dinanzi erano più ornamenti, infra li altri era in su la porta la Virtù e 'l Vizio di sotto in figura, secondo in essa sua casa è figurata. E questo solo fu concesso a lui, perché lui aveva trovata questa figura di Virtù; avevacì figurata la sua testa ancora e 'l nome suo scritto con altre parole, che contenevano quello che questi due versi dicono: come lui aveva edificata la casa, ancora tutto il teatro della Virtù, e come di quelle figure essere stato inventore, le quali qui sono scolpite»⁹².

Abbiamo quindi a che fare con il primo esplicito progetto di residenza di un architetto per se stesso, sia pure in una forma retorica e utopica, che porterà nell'età dell'Umanesimo, grazie all'emergere dell'individualità dell'artista, al disegno e alla realizzazione di dimore diverse da quelle comuni; sarà in particolare a Firenze che troveranno concreta applicazione alcune delle idee guida presenti nel progetto fittizio del Filarete⁹³. Il programma di Antonio Averlino non avrà una realizzazione effettiva prima del Vasari, che descrive il trattato come «[...] è nondimeno per lo più ridicola e tanto sciocca che per avventura è nulla più»⁹⁴, determinando

Nel *Trattato di Architettura* il Filarete descrive l'abitazione nei suoi diversi aspetti, dalle sue parole si può affermare come la casa di Onitoan Noliaver occupi un luogo d'onore all'interno della città ideale della Sforzinda, la sua funzione è quella di un teatro della memoria dedicato ad architettura, pittura e scultura, volto a proclamare la sua posizione. Cfr: *Ivi*, II, pp. 563-586.

Egli conclude affermando che: «A tutti pareva una bella casa e degna». Cfr.: *Ivi*, II, p. 586

⁹¹ *Ibidem*; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 21; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 79-80; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., pp. 143-144.

⁹² Averlino, *Trattato di Architettura*, cit., II, p. 561.

⁹³ Hutteringer, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 5; Ciardi, *Locus ingenio: una casa per l'immagine...*cit., p. 22; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 143.

⁹⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, 2 voll., a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966 – 1987 (ed. or. 1568), I, p. 258.

così la sua sfortuna critica e la mancata citazione in gran parte delle ricerche sulla casa d'artista⁹⁵.

Partendo da queste brevi premesse di carattere prettamente storico-disciplinare possiamo addentrarci meglio sull'ampio fenomeno delle case d'artista, definendone coordinate temporali, caratteristiche comuni e geografiche. Introducendo in questa sede l'evolversi di una pratica tanto poco analizzata quanto artisticamente dirompente e rivoluzionaria risulterà, anche al neofita, una lettura chiara di una gamma di casistiche specifiche, che sapranno consegnarci l'essenza e la straordinaria spinta innovatrice di questo fenomeno architettonico e culturale.

⁹⁵ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 143; Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, cit., II, p. 129; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 5.

Capitolo II. L'esterno come rappresentanza

Come affermato nel capitolo precedente, compenetrare arte e vita divenne l'ideale delle dimore d'artista alla metà del Cinquecento, indicando così la loro nuova posizione sociale. Iniziarono quindi ad apparire case di artisti che, anche dall'esterno, grazie a una serie di elementi architettonici e di decorazioni, permettevano di individuare l'attività dei loro proprietari nel campo artistico e il carattere socialmente eccezionale di chi vi abitava⁹⁶. Quanto detto può essere ulteriormente ribadito se si prende in considerazione un'epistola del letterato Pietro Aretino (1492-1556)⁹⁷ indirizzata al collezionista Andrea Odoni (1488-1545)⁹⁸ il giorno 30 agosto 1538: in queste poche righe l'Aretino elabora ulteriormente l'idea di leggere il carattere di una persona basandosi sulla sua dimora⁹⁹, affermando che «Ma chi vol vedere in che modo il suo animo è netto e candido, miri di lui la fronte e l'abitazione; e mirile, dico, e vedrà quanto di sereno e di vago si può bramare in una abitazione e in una fronte»¹⁰⁰. Queste poche righe ci permettono di introdurre il tema di questo capitolo e dei due successivi, nei quali cercheremo di analizzare una serie di case d'artista mettendo in evidenza i caratteri comuni e le differenze: le dimore di seguito riportate saranno divise in tre gruppi, ognuno dei quali corrispondente a una precisa tipologia abitativa. Se, come affermato precedentemente, le case si possono caratterizzare per gli interni o per gli esterni, in altri casi possono invece non caratterizzarsi affatto: qui rientrano quegli artisti che la disciplina storico – artistica ha spesso definito eccentrici e solitari.

II.I Raffaello Sanzio

«Quello stesso sentimento che per tutto il Medioevo promosse i pellegrinaggi e la guerra santa, porta noi a ricercare e circondar di rispetto que' luoghi dove succedettero grandi avvenimenti, o dove uomini illustri vissero ed operarono. [...] Ma quando la casa è associata al ricordo della

⁹⁶ *Ivi*, p. 10; Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 86; Burke, *L'artista: momenti e aspetti...*cit., p. 93; Conti, *L'evoluzione dell'artista...*cit., p. 206.

⁹⁷ <treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino>, consultato il 25/07/2022.

⁹⁸ Risedente a Venezia ma di origine milanese, Andrea Odoni era noto come eccellente collezionista e mecenate; nel 1527 Lorenzo Lotto esegue il suo celebre ritratto in cui è rappresentato circondato dalle sue statue. Cfr.: P. Aretino, *Lettere*, 2 voll., a cura di F. Erspamer, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Parma, U. Guanda, 1995-1998, II, 1998, p. 152.

⁹⁹ *Ivi*, II, 1998, pp. 152-155; J. Onians, *Bearers of meaning. The classical orders in antiquity, the middle ages, and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 299.

¹⁰⁰ *Ivi*, II, 1998, p. 153.

vita, della morte, delle opere in essa prodotte, allora è consacrata, e vi si sente la presenza del loro spirito, il profumo della loro gloria. Poche veramente son le case così strettamente collegate alla ricordanza e alla grandezza di un uomo come quella di Raffaello [...]»¹⁰¹, è con queste poche righe che Domenico Gnoli introduce, nel suo contributo, all'abitazione dell'artista urbinata.

Raffaello Sanzio (1483-1520) fu figlio di Giovanni Santi¹⁰², pittore di corte che possedeva a Urbino una magnifica casa che, dopo la morte del padre nel 1494, divenne di proprietà di Raffaello¹⁰³. A sinistra del portone d'ingresso della casa natale dell'illustre pittore si trova quella che fu la bottega di Giovanni Santi, la quale si presenta all'esterno con la tipica apertura a davanzale: oggi l'intero stabile appartiene alla Reale Accademia Raffaello, che porta alto il nome del figlio più illustre della città, esaltandone il luogo di nascita come simbolo della civiltà del Rinascimento¹⁰⁴. La dimora si presenta come una modesta e semplice abitazione di artigiani del Quattrocento e comprende due casette contigue, poi adattate per formare un unico edificio¹⁰⁵, mentre la facciata ha un andamento leggermente convesso ed è realizzata nel laterizio del luogo¹⁰⁶: esempio tipico di architettura minore urbinata del Rinascimento, ispirata ai motivi di Palazzo Ducale¹⁰⁷.

¹⁰¹ D. Gnoli, *La casa di Raffaello*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1887, p. 3.

¹⁰² Cornoldi, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, cit., p. 325; <treccani.it/enciclopedia/raffaello-sanzio>, consultato il 26/07/2022.

¹⁰³ O. Bongarzone, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 96; L. Wirth, *Le case di Raffaello a Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 49;

¹⁰⁴ *Ibidem*; G. Cucco, *Casa natale di Raffaello, Urbino*, Urbino, Accademia Raffaello, 1997, pp. 15-20; A. Pigrucci Valentini, *Guida turistica di Urbino: il Palazzo ducale, la Galleria, la casa natale di Raffaello e gli altri monumenti della città*, Faenza, Società tipografica faentina, 1961, p. 47.

¹⁰⁵ Per l'articolazione interna delle stanze e la loro descrizione vedi: Pigrucci Valentini, *Guida turistica di Urbino: il Palazzo ducale, la Galleria, la casa natale di Raffaello e gli altri monumenti della città*, cit., pp. 49-52.

¹⁰⁶ Ad eccezione del portale in pietra del Furlo e le otto finestre in pietra locale su due ordini. Cfr.: Cucco, *Casa natale di Raffaello, Urbino*, cit., p. 20.

¹⁰⁷ *Ibidem*; Pigrucci Valentini, *Guida turistica di Urbino: il Palazzo ducale, la Galleria, la casa natale di Raffaello e gli altri monumenti della città*, cit., p. 47.



Fig. 1 – Casa Raffaello Sanzio, Urbino (PU)¹⁰⁸

Oltre alla sua casa natale più tardi, a Roma, Raffaello fu proprietario di vari immobili¹⁰⁹ e nel 1517 acquistò in via Alessandrina¹¹⁰ il palazzo costruito da Bramante dopo il 1501 per una famiglia di cardinali proveniente da Viterbo, i Caprini: non è noto dove l'artista abbia soggiornato nel periodo compreso tra l'arrivo a Roma (1508) e l'acquisto del complesso¹¹¹. Via

¹⁰⁸ La dimora si trova in via Raffaello numero 57.

¹⁰⁹ Cfr.: V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Farnborough, Gregg International, 1971-1936 (ed. anast. 1971), pp. 40, 60, 64, 69, 102, 108, 136, 162.

¹¹⁰ Denominata anche Borgo Grande o Borgo Nuovo a partire dalla fine del Cinquecento. Cfr.: M.L. Casanova, *La casa di Raffaello in Borgo*, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra a cura di D. Bernini (Roma, Palazzo Venezia, 22 marzo-13 maggio 1984), Roma, De Luca, 1984, p. 157; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969, p. 1041.

¹¹¹ *Ivi*, p. 153; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 50; A. Rossi, *La casa e lo stemma di Raffaello: nuovi documenti*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, p. 3; Cornoldi, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, cit., pp. 84, 326; G. Spagnesi, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo della Congregazione per le Chiese Orientali*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 53, 2010, p. 28; S. Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 215; M. Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520*, in *Raffaello Architetto*, catalogo della mostra a cura

Alessandrina conduceva alla reggia dei papi e delle arti e fu in pochi anni abbellita d'eleganti edifici, proprio per questo la scelta di Raffaello di comprare il palazzo collocato in questa zona risulta perfettamente in linea con la sua persona, come ricordano le parole di Giorgio Vasari:

«fu dalla natura dotato di tutta quella modestia e bontà che suole alcuna volta vedersi in coloro che più degli'altri hanno a una certa umanità di natura gentile aggiunto un ornamento bellissimo d'una graziata affabilità, che sempre suol mostrarsi dolce e piacevole con ogni sorte di persone et in qualunque maniera di cose. [...] E nel vero, poi che la maggior parte degli'artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza che, oltre all'avergli fatti astratti e fantastichi, era stata cagione che molte volte si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro de' vizii che la chiarezza e splendore di quelle virtù che fanno gli uomini immortali, fu ben ragione che, per contrario, in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell'animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi quanti sarebbono bastati a ricoprire ogni vizio, quantunque brutto, et ogni macchia, ancorché grandissima. Laonde si può dire sicuramente che coloro che sono possessori di tante rare doti quante si videro in Raffaello da Urbino, sian non uomini semplicemente, ma, se è così lecito dire, dèi mortali [...]»¹¹².

Riconosciuto ora, in modo definitivo, come tarda opera bramantesca¹¹³, il palazzo viene menzionato su più documenti come 'casa di Raffaello': questo fu però demolito nel 1936 per fare spazio a via della Conciliazione e l'appellativo risulta più opportuno per l'altra dimora romana nella quale l'artista urbinato voleva trasferirsi, situata in via Giulia¹¹⁴. Da un documento

di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), Milano, Electa, 1984, p. 240.

Un documento dell'8 novembre 1515 testimonia l'acquisto da parte di Raffaello di una casa posta in Borgo, nella via Sistiana (Borgo Sant'Angelo). Non è documentato da nessuna fonte se Raffaello l'abbia mai occupata. Cfr.: *Ivi*, p. 40; A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo 18*, Sala Bolognese, A. Forni, 1974-1881 (ed. anast. 1974), p. 14.

¹¹² Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 64-65.

¹¹³ È ormai certo – come abbiamo già detto – che Raffaello non fece costruire il palazzo da Bramante, ma che questo lo edificò per i Caprini. Cfr.: Bruschi, *Bramante architetto*, cit., p. 1044.

¹¹⁴ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 49; Rossi, *La casa e lo stemma di Raffaello: nuovi documenti...cit.*, p. 3; Cornoldi, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, cit., p. 84; Spagnesi, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo della Congregazione per le Chiese Orientali...cit.*, p. 42.

Domenico Gnoli nel suo contributo del 1887, e quindi precedente alla demolizione del palazzo, ragiona così in merito alla volontà della Giunta comunale di demolire il palazzo: «Debbono demolirsi le sale dipinte dal Pinturicchio, il palazzo costruito da Bramante per Raffaello, dov'egli ha eseguito le più

risalente al 24 marzo 1520 – ultimo anno della sua vita – apprendiamo infatti che il pittore intendeva lasciare il palazzo per vivere in un’abitazione più grande e progettata da lui stesso¹¹⁵. Il passaggio da un palazzo costruito da altri a una vera e propria casa d’arista è un fatto rilevante, che documenta la tendenza, da parte degli artisti, a curare la propria immagine, ormai socialmente emancipata: l’artista, con Raffaello, si stacca definitivamente dalla sfera artigianale, arrivando ora ad incarnare il perfetto ‘cortigiano’ nel senso inteso da Baldassarre Castiglione¹¹⁶, iniziando ad assumere atteggiamenti da vero e proprio signore. Afferma il Vasari: «Egli insomma non visse da pittore, ma da principe. [...] insieme arte e virtute; le quali in Raffaello congiunte, potettero sforzare la grandezza di Giulio II e la generosità di Leone X, nel sommo grado e dignità che egli erano, a farselo familiarissimo et usarli ogni sorte di liberalità [...]»¹¹⁷, il fatto quindi che la casa che egli aveva pensato di edificare in via Giulia sia rimasta incompiuta non modifica il significato dell’impresa¹¹⁸. Andiamo per ordine: le incertezze che riguardano la dimora di Raffaello hanno la loro origine nell’imprecisa testimonianza del Vasari, che nomina il palazzo sia nella Vita di Bramante che in quella di Raffaello¹¹⁹. «Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella et invenzion nuova del fare le cose gettate»¹²⁰: questa è la testimonianza presente nella vita del primo, mentre per quanto riguarda l’artista urbinato troviamo invece quanto segue «Laonde di grandezza fu la gloria di Raffaello accresciuta, e de premi parimente: per che, per lasciare memoria di sé, fece murare un palazzo a Roma in Borgo Nuovo, il quale Bramante fece condurre di getto»¹²¹.

grandi sue opere, dov’è morto? Val più l’allargamento proposto, o la casa consacrata dalla dimora e dalla morte del più gran pittore del mondo?». Cfr.: Gnoli, *La casa di Raffaello*, cit., p. 27.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Concessione a Raffaello di un terreno in enfiteusi perpetua: «Il terreno, di duecento e diciassette canne e mezzo, chiamato gli orti di S. Biagio, era posto tra le vie Giulia, Cimatori, Palle, e un vicolo innominato, nel rione di Ponte e apparteneva alla parrocchia di S. Biagio della Pagnotta. Questo stesso terreno fu oggetto delle disposizioni testamentarie di Raffaello». Cfr.: Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, cit., p. 108.

Per lo stesso terreno lasciato per testamento al cugino Giovanni Antonio Battiferro si veda lo stesso volume, pp. 149-150.

¹¹⁶ Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 53: «Nel 1528, Baldesar Castiglione, nato cinque anni prima di Raffaello, [...] pubblica il Cortegiano, iniziato fin dal 1508. La sua opera rappresenta, in ogni senso, una compiuta epitome dei fermenti, degli ideali e della condizione storica della generazione che fu anche di Raffaello».

¹¹⁷ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 88.

¹¹⁸ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, pp. 49-50.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 50.

¹²⁰ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 31.

¹²¹ *Ivi*, II, p. 78.

Diversamente da quanto potrebbero fare intendere le parole dello scrittore aretino, l'intervento del Bramante è però da collocarsi precedentemente alla cessione del palazzo¹²². Benchè oggi si sappia con certezza che Bramante non progettò la casa per Raffaello, il fatto stesso che la leggenda abbia potuto prendere forma ha un'importanza centrale per il nostro tema: la fama del palazzo in quanto abitazione del grande architetto per il grande artista gli conferì infatti un significato emblematico¹²³. Dopo il 1501 i Caprini affidarono a Bramante la ristrutturazione del complesso e, dopo la morte del primo proprietario, la facciata principale doveva già essere compiuta e apparire quale la vediamo nell'incisione di Antonio Lafreri¹²⁴.

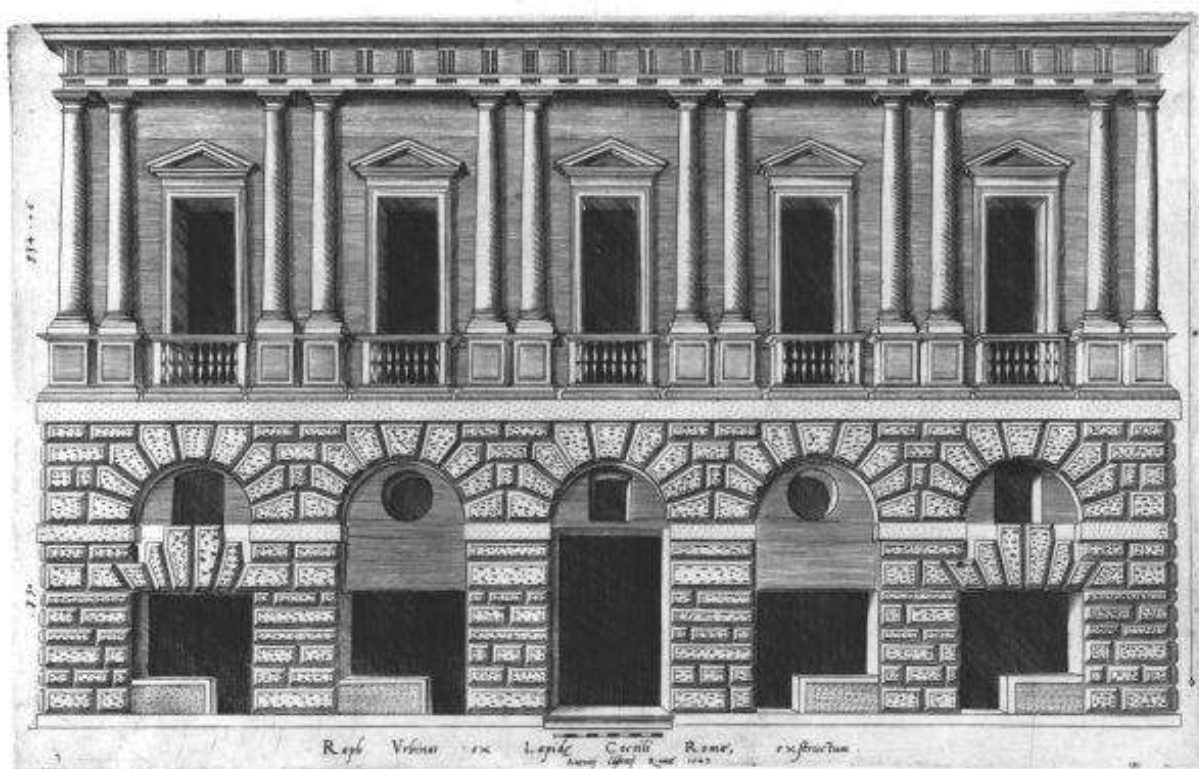


Fig. 2 – Palazzo Caprini, Roma, facciata sulla via Alessandrina. Incisione su rame di Antonio Lafreri, 1549¹²⁵

¹²² Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, pp. 50-51; Casanova, *La casa di Raffaello in Borgo...cit.*, p. 158.

¹²³ *Ivi*, p. 51.

¹²⁴ *Ibidem*; Bruschi, *Bramante architetto*, cit., p. 1043.

Questa costituisce uno dei pochi documenti su cui si sono basate le ricostruzioni della 'casa di Raffaello' e, purtroppo, mostra solo il prospetto della facciata, mentre la pianta complessiva non ci è nota. Cfr.: *Ibidem*; Casanova, *La casa di Raffaello in Borgo...cit.*, p. 159.

¹²⁵ Antonio Lafreri (1512-77) fu attivo a Roma come editore d'arte e incisore in rame. Cfr.: *Ibidem*.

Oltre alla stampa del Lafreri abbiamo un disegno, la cui attribuzione al Palladio è oggi contestata, datato intorno al 1541¹²⁶: esso mostra in prospettiva l'angolo del palazzo tra via Alessandrina e piazza Scossacavalli e nella metà destra del disegno si vedono alcuni dettagli del bugnato, oltre al profilo di un capitello¹²⁷. Sopra i timpani triangolari delle finestre del piano nobile si possono notare scudi di forma ondulata: questi si riferiscono, probabilmente, a Raffaello stesso e rappresentano le sue insegne¹²⁸.

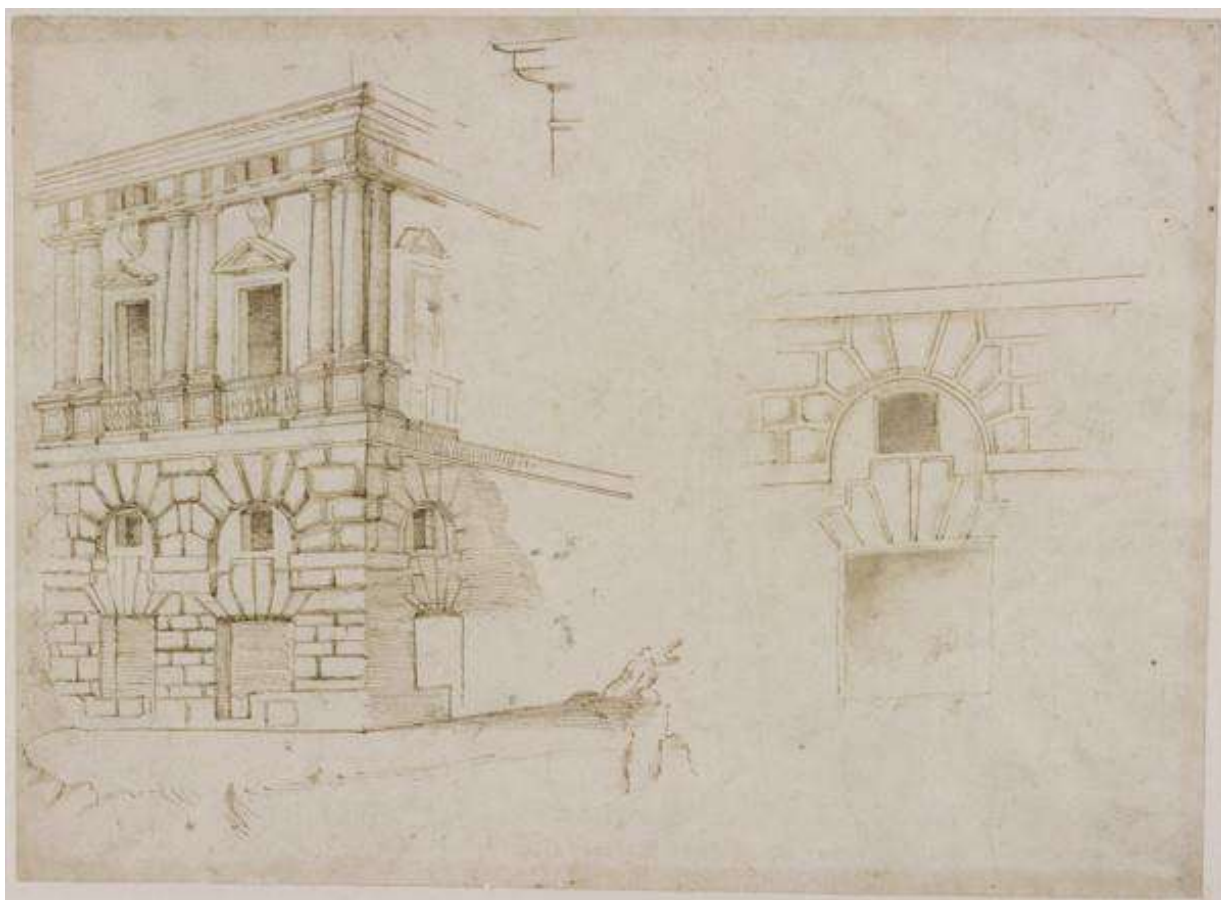


Fig. 3 – Palazzo Caprini, Roma, facciata sulla piazza Scossacavalli. Disegno a penna e matita già attribuito ad Andrea Palladio, 1541 circa, acquerellato. Londra, Royal Institute of British Architects

¹²⁶ Recentemente infatti sono stati avanzati dubbi sulla paternità palladiana del foglio.

¹²⁷ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 51; Gnoli, *La casa di Raffaello*, cit., p. 18; Bruschi, *Bramante architetto*, cit., p. 1043; Spagnesi, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo della Congregazione per le Chiese Orientali...*cit., p. 30.

¹²⁸ Casanova, *La casa di Raffaello in Borgo...*cit., pp. 156-157; D. Gnoli, *Nota all'articolo precedente: La casa e lo stemma di Raffaello*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, p. 8; Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...*cit., p. 239.

Nell'incisione – realizzata come riportato nel 1549 e prima quindi dell'edizione vasariana delle *Vite* del 1550 – si afferma che lo stesso Raffaello avrebbe progettato il palazzo per sé¹²⁹. Sia il disegno palladiano che l'incisione di Lafreri mostrano quale peso venisse attribuito all'architettura di Palazzo Caprini: a esso va il merito di introdurre nel nuovo lessico architettonico la formula-schema del palazzo signorile del Cinquecento, fissando in questo modo dei canoni che resteranno vincolanti¹³⁰. Abbiamo qui a che fare dunque con la prima compiuta formulazione esemplare dell'ideale bramantesco, centrato sull'indagine strutturale del monumento e sulla sua collocazione in uno spazio, il quale doveva imporsi nei maggiori architetti del secolo come archetipo del palazzo romano rinascimentale¹³¹. L'edificio colpisce per la sua articolazione: un pianterreno in ordine rustico con botteghe sistemate sotto le cinque arcate e un andito centrale più il vano della scala, infine un piano nobile nitidamente sovrapposto con un sistema di colonne binate doriche, rifinito da un cornicione a triglifi¹³². Per la prima volta nella storia del palazzo romano il modello della facciata tripartita – imposto a Firenze con Palazzo Rucellai – viene ridotto a due soli piani¹³³. Caratteristico del Bramante è la contrapposizione funzionale-espressiva tra il piano basamentale bugnato e il piano nobile liscio con l'ordine di semicolonne binate, rapporto che rispecchia a sua volta una diversità di funzioni: mentre l'ordine rustico del pian-terreno segnala la parte commerciale del palazzo, le colonne classiche del primo piano nobilitano la parte destinata ad abitazione¹³⁴. Infine l'impiego di facciate 'gettate' e rifinite a stucco aprirà nuove strade all'architettura e renderà palazzo Caprini una pietra miliare per le sue caratteristiche tipologiche, la fama come 'casa di Raffaello' aggiunse inoltre all'edificio una sorta di alone romantico¹³⁵.

¹²⁹ Nella parte inferiore una didascalia che recita: «Raph Vrbinat ex Lapide Coctili Romae, exstructum. Antonii Lafrerii Romae 1549». Va detto che le *Vite* del Vasari erano già ultimate nel 1547 e che l'artista potrebbe aver letto il testo prima nella versione manoscritta. Cfr.: *Ivi*, p. 159; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 51.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 156-158; *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 156; Bruschi, *Bramante architetto*, cit., p. 1045; Cornoldi, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, cit., p. 84; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., pp. 51-52.

¹³² *Ibidem*; Gnoli, *La casa di Raffaello*, cit., p. 18; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., pp. 51-5; Cornoldi, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, cit., p. 84.

¹³³ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., pp. 51-52; Spagnesi, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo della Congregazione per le Chiese Orientali...*cit., p. 34.

¹³⁴ *Ivi*, p. 52; Bruschi, *Bramante architetto*, cit., p. 1045.

¹³⁵ *Ibidem*; *Ivi*, p. 1046.

Una volta scelto di abbandonare il palazzo, il quale probabilmente non appagava più le esigenze dell'artista urbinato, Raffaello passò da una casa di proprietà alla 'casa d'artista' progettata in proprio, questa rimase per lui un sogno non realizzato: la morte gli impedì di portare a termine il progetto (di pubblico dominio grazie a un documento del marzo 1520¹³⁶ in cui gli viene riconosciuta la cessione in enfiteusi di un terreno sito in via Giulia¹³⁷). Nonostante il poco tempo trascorso tra l'atto di compra e la morte, l'artista urbinato aveva già provveduto a predisporre uno schema iniziale di progetto: conosciamo un disegno degli Uffizi riconducibile al lotto in questione, attribuito a Bernardino della Volpaia per Antonio da Sangallo il Giovane, che ci dà un'idea di come Raffaello intendesse il suo prototipo di casa d'artista con annesso atelier e sottolinea l'intento preciso di autocelebrazione dell'artista¹³⁸. Prima di addentrarci sull'analisi del disegno è però importante considerare in un primo momento la storia di via Giulia: questa costituiva il più ambizioso progetto urbanistico di Giulio II, che intendeva realizzare un vero e proprio centro direzionale simbolo del potere pontificio. Alla sua morte però gli succedette Leone X de' Medici, che fu tuttavia interessato a trasformare il quartiere in una roccaforte per i suoi conterranei¹³⁹. Il trasferimento di Raffaello da Borgo al quartier generale dell'attività artigianale dei fiorentini contribuì ad accrescere il prestigio della zona e la scelta della nuova residenza rappresentò un atto di simpatia implicita verso Firenze, una sorta di attribuzione di primato ideale e materiale a questa città e, per essa e con essa, del papa Medici, espressa in termini ideologici ed economici¹⁴⁰. Via Giulia prometteva dunque di equiparare e addirittura superare l'ancora più grandiosa via Alessandrina, di conseguenza la posizione della nuova casa sottolineava il passaggio da un rango di *primus inter pares* tra i cortigiani a uno di *princeps* nell'universo autonomo dell'arte, assolvendo a una precisa operazione di rappresentanza:

¹³⁶ Cfr.: Golzio, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 108.

¹³⁷ Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 215; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 52; H. V. Geymuller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Napoli-Milano-Pisa, Hoepli, 1884, pp. 96-97.

¹³⁸ *Ivi*, p. 218.

¹³⁹ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 52.

¹⁴⁰ *Ibidem*; Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 221; Geymuller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, cit., p. 97.

Dopo l'estromissione di Francesco Maria della Rovera della Signoria di Urbino Raffaello si considerava, di fatto, suddito dei Medici, ed ecco spiegato perché progettò qui la propria abitazione. Cfr.: Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...*cit., p. 238.

l'abitazione di Raffaello rappresentava perciò il fulcro di questa zona, esaltandone il prestigio anche intellettuale¹⁴¹.

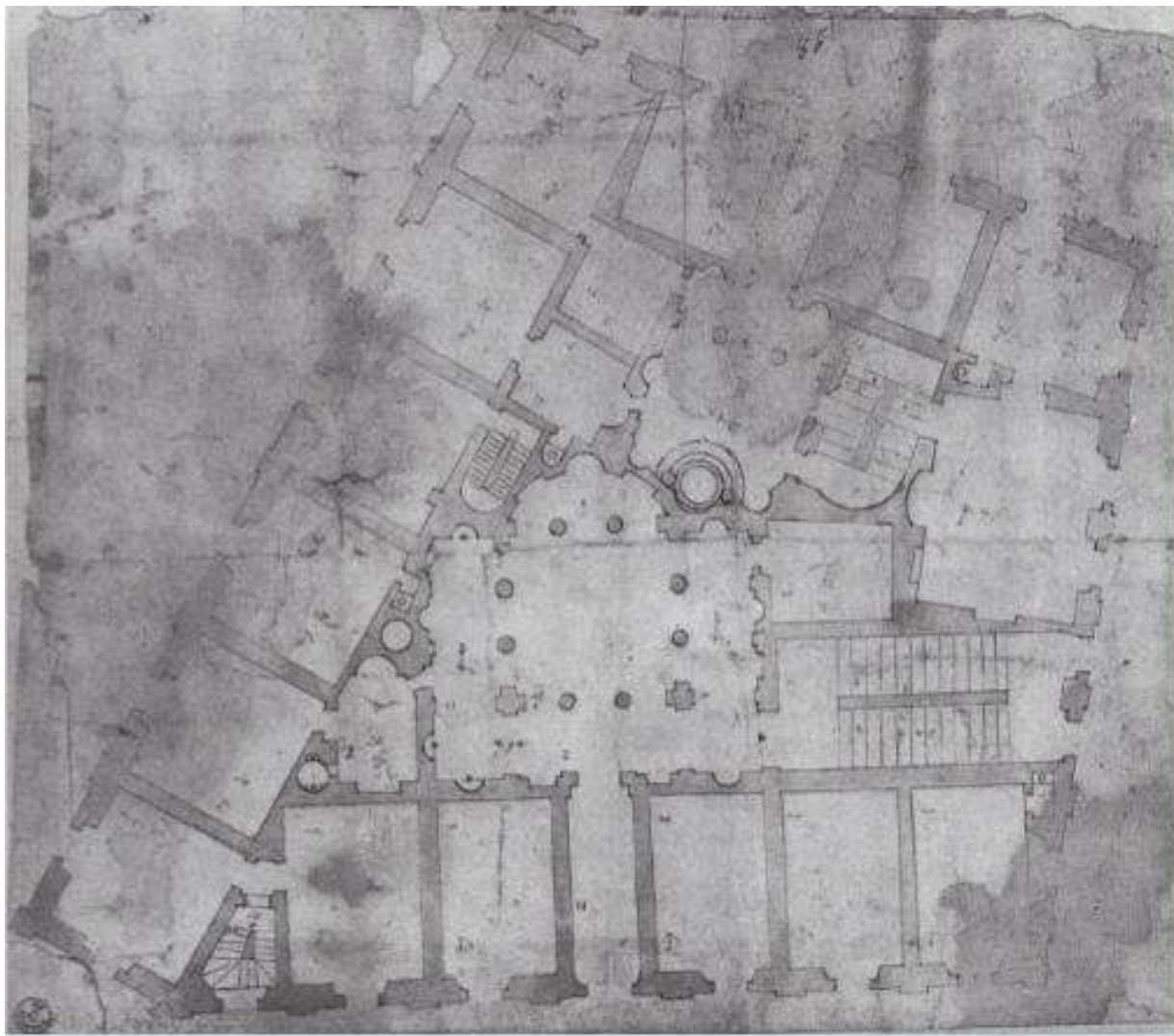


Fig. 4 – Pianta della casa di Raffaello in via Giulia, Roma. Disegno a penna acquarellata di Bernardino della Volpaia, 1519-1520. Firenze, Uffizi

La proprietà si presenta di forma irregolare, vicina a quella di un trapezio, il lato più lungo è sulla sinistra, su via dei Cimatori, seguono a sud via delle Palle e a ovest via Giulia¹⁴². Il disegno

¹⁴¹ *Ivi*, p. 53; Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 221; Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...cit.*, p. 238.

¹⁴² *Ibidem*; Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., pp. 215, 219; Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...cit.*, pp. 235-236; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 326; A. Cornoldi, *L'architettura*

mostra un complesso esternamente unitario ma suddiviso in due complessi indipendenti: l'una destinata ad abitazione e studio di Raffaello (prospettante su via Giulia e via dei Cimatori), l'altra, più piccola e con analoghe funzioni, destinata forse a uno dei suoi allievi¹⁴³. Entrambi gli edifici hanno poi un ingresso centrale, che si affaccia al cortile interno¹⁴⁴. «Sia la facciata più lunga, quella settentrionale, sia quella meridionale, più corta, sono distribuite lungo sei assi: così sul lato maggiore le distanze fra i pilastri sono notevolmente più ampie che sul lato minore, dove inoltre gli intervalli fra i pilastri si riducono verso il mezzo. In questo modo Raffaello otteneva un effetto prospettico che avrebbe poi trovato applicazione soprattutto nelle architetture teatrali: riducendo le distanze tra i vari assi si ottiene, dall'angolo visuale delle due facciate principali, un effetto di profondità per cui una delle due facciate laterali appare più lunga, mentre l'altra appare più breve di quanto non sia in realtà. Le due facciate laterali vengono così ad assumere la stessa lunghezza apparente. Nella sua tensione verso la perfezione della forma classica Raffaello modifica e corregge i dati reali della sua 'casa d'artista', e 'con l'imporsi graduale dell'"effetto" si prepara la strada all'età di Borromini»¹⁴⁵. Raffaello intende così restituire una certa regolarità concettuale al lotto, riconducendolo al quadrato e implicando in tutto ciò allusioni armoniche, magiche e astrologiche che facevano parte del bagaglio culturale del tempo: l'artista si proponeva di sottolineare il proprio stato sociale e, sempre in funzione rappresentativa, contribuivano anche le proporzioni colossali della facciata¹⁴⁶. La dimora di Raffaello sarebbe quindi stata la prima casa privata con un prospetto di questo tipo, arrivando a incarnare il paradigma-prototipo della casa d'artista, come dimostra l'appropriazione di questa tipologia volta alla ricerca di prestigio (inoltre il palazzo di via Giulia risulta essere il primo progetto accertato di una casa d'artista munita di atelier)¹⁴⁷. «In sostanza, attraverso una serie di artifici e di connessioni concettuali, Raffaello cerca di realizzare il modello della casa dell'artista – non il modello assoluto valido *una tantum* e per sempre, si

della casa: sulla tipologia dello spazio domestico con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala, Roma, Officina, 1988, p. 104.

¹⁴³ *Ibidem*; Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...*cit., p. 236; Cornoldi, *L'architettura della casa: sulla tipologia dello spazio domestico con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, cit., p. 104; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 326.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*; Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 220.

¹⁴⁷ *Ibidem*; Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520...*cit., p. 236; Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 220.

badi, ma quello del suo particolare momento storico – e, insieme, la propria casa come casa dell'artista principe»¹⁴⁸.

Come abbiamo cercato di spiegare fin qui la questione di Raffaello in merito alle sue dimore risulta assai complessa poiché le fonti rimaste non sono esaustive: c'è comunque da considerare il valore sociale riconosciuto anche dai papi, insieme alle parole lodevoli dei suoi contemporanei, a difesa della tesi che vede l'urbinate come degno rappresentante dell'artista cortigiano espressa nel libro di Baldassar Castiglione. Il Vasari afferma infatti che «Fu Raffaello persona molto amorosa et affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro; la qual cosa fu cagione che, continuando i diletti carnali, egli fu dagl'amici, forse più che non conveniva, rispettato e compiaciuto»¹⁴⁹. Possiamo quindi considerare non solo il suo operato, ma tutta la sua personalità e azione come una ricerca continua di prestigio personale: proprio in quest'ottica dobbiamo soppesare il progetto raffaellesco della casa in via Giulia come una celebrazione della sua arte, sicuramente un segno leggibile dell'alta considerazione sociale di cui l'artista godeva già in vita¹⁵⁰.

II.II Giulio Romano

«Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito di Giulio Romano, né chi fra loro fusse di lui più fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abbondante et universale; [...]»¹⁵¹. Allievo e erede spirituale di Raffaello, se si considera il fatto che Giulio Romano (1492/1499-1546)¹⁵² aveva abitato e lavorato per qualche tempo a Palazzo Caprini con altri artisti della scuola dell'artista urbinato, non può sorprendere l'originalità con cui affrontò lo stesso problema a Roma e a Mantova¹⁵³. La casa romana a Macel dei Corvi¹⁵⁴

¹⁴⁸ Ray, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, cit., p. 220.

¹⁴⁹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 82.

¹⁵⁰ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 54.

¹⁵¹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 324.

¹⁵² Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 168; <treccani.it/enciclopedia/giulio-romano/>, consultato il 07/08/2022.

¹⁵³ *Ibidem*; E. Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale di studi a cura di O. Baracchi (Mantova, Palazzo Ducale-Teatro scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova, Cariplo, 1991, p. 321; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 54; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 90.

¹⁵⁴ In questa stessa contrada sembra abitasse anche Michelangelo, ciò è significativo soprattutto se considerato in riferimento alle dimore successive dei due artisti. Cfr.: *Ibidem*; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 60.

può essere definita solo entro certi limiti una ‘casa d’artista’, più tardi invece, a Mantova, Giulio Romano raggiunse una posizione tale da fare della sua dimora un campionario dimostrativo della sua arte¹⁵⁵. A proposito della sua casa romana scrive il Vasari: «E per sé fece sopra un canto del Macello de’ Corbi, dove era la sua casa nella quale egli nacque, un bel principio di finestre, il quale, per poca cosa che sia, è molto grazioso»¹⁵⁶. In queste poche righe di descrizione lo scrittore aretino sottolinea tre aspetti dell’abitazione: la dimora aveva dimensioni ridotte, era posta su un angolo e il tema della finestra era stato oggetto di particolare attenzione¹⁵⁷. Ernst Gombrich ha riferito al passo del Vasari un disegno di Giovanni Antonio Dosio, oggi agli Uffizi, che rappresenta una piccola casa con tre piani sovrapposti, ipotesi confermata dalla ricerca più recente¹⁵⁸.



Fig. 5 – Casa di Giulio Romano a Macel dei Corvi, Roma, prospetto anteriore. Disegno a penna acquerellato di Giovanni Antonio Dosio. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe

¹⁵⁵ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 54.

¹⁵⁶ Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 329.

¹⁵⁷ M. Brancia di Apricena, *La casa di Giulio Romano, “Macel de’ Corvi” e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane*, in «Bollettino d’arte», 146, No. VI, 2007, p. 103.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 116-117; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 54; F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1958, I, p. 258; E. H. Gombrich, *Zum Werk Giulio Romanos*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen», VIII, 1934, p. 81.

La dimora in questione è quindi un'antica proprietà di famiglia¹⁵⁹ e non una 'casa d'artista' in senso stretto: alla morte del padre nel 1521, l'artista allora ventiduenne ne divenne proprietario e ne curò il rifacimento entro il 1524, prima della sua partenza per Mantova¹⁶⁰. L'impiego estremamente raffinato dell'ordine rustico è un'ulteriore indicazione circa l'anno dei lavori: l'invenzione del massiccio portale sormontato dall'edicola con le colonne a bugne quadrate può essere visto come espressione precoce della tendenza manieristica a spazzare via i rapporti tradizionali tra elementi architettonici, facendo assumere alla costruzione, pur di ridotta consistenza, un carattere di elegante e severa monumentalità¹⁶¹. La dimora fu demolita all'inizio del Novecento e ad oggi risulta difficile formularne una ricostruzione completa¹⁶².

Alla fine del 1524, dopo lunghi preparativi e grazie alla mediazione di Baldassare Castiglione, Giulio Romano fu chiamato a Mantova¹⁶³ presso la corte dei Gonzaga: due anni dopo, il duca donava all'artista una casa adiacente la basilica di Sant'Andrea in contrada Leopardo¹⁶⁴, lì probabilmente l'artista abitò per molti anni finché, il 23 marzo 1538, acquistò un'abitazione nella zona che costituiva il nuovo nucleo rinascimentale della città¹⁶⁵. La dimora fu ristrutturata

¹⁵⁹ G. Celio, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite del Vasari con alcune altre aggiunte»*, a cura di R. Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021, p. 218: «Giulio Romano pittore. Fu figliolo d'uno speciale, che stava a macello de Corvi, dove ancora si vede la casa, [...]».

¹⁶⁰ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 54; Brancia di Apricena, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi" e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane...cit.*, p. 103; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 168; H. Burns, U. Bazzotti, *Giulio Romano e palazzo Thiene*, in *Palladio*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, H. Burns (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009; Londra, 31 gennaio-13 aprile 2009), Venezia, Marsilio, 2008, p. 44.

¹⁶¹ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 169. Per l'utilizzo dell'ordine rustico da parte di Giulio Romano vedi: N. Zanni, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIV, 1987, pp. 221-235.

¹⁶² Per approfondire la situazione al momento della demolizione cfr.: Brancia di Apricena, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi" e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane...cit.*, pp. 103-146.

¹⁶³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 329: «Per le quali sue ottime qualità essendo Giulio, dopo la morte di Raffaello, per lo migliore artefice d'Italia celebrato, il conte Baldassarre Castiglioni, che allora era in Roma ambasciadore di Federigo Gonzaga marchese di Mantova, et amicissimo, come s'è detto, di Giulio, essendogli dal marchese suo signore comandato che procacciasse di mandargli un architetto per servirsene ne' bisogni del suo palagio e della città, e particolarmente che avrebbe avuto carissimo Giulio, tanto adoperò il conte con prieghi e con promesse, che Giulio disse che andrebbe ogni volta, [...]».

¹⁶⁴ A seguito di questa donazione Giulio Romano riceve la cittadinanza mantovana che, secondo un'antica consuetudine, veniva data solo a chi era proprietario di un qualsiasi immobile in città o nei domini. Cfr.: G. De Angelis, G. Mattutini, F. Montuori, *Giulio Romano cittadino mantovano di contrada Unicornio*, in «Civiltà Mantovana», 148, No. LIV, 2019, p. 24.

¹⁶⁵ *Ibidem*; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 54; Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 237; Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano...cit.*, p. 321;

a partire dal 1540 e alcune scritte rinvenute sul lato sinistro della casa nel 1800¹⁶⁶, a seguito del primo grosso rifacimento della dimora, consentono di stabilire che i lavori di sistemazione furono ultimati entro il 1544¹⁶⁷. «Fabbricò Giulio per sé una casa in Mantova dirimpetto a San Barnaba, alla quale fece di fuori una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti, e dentro la fece tutta dipignere e lavorare similmente di stucchi, accomodandovi molte anticaglie condotte da Roma et avute dal Duca, al quale ne diede molte delle sue»¹⁶⁸. Questa descrizione del Vasari, testimone oculare dei fatti, è oggi verificabile solo in parte: la facciata, ad esempio, non presenta più alcuna decorazione in stucco dipinto, ma è probabile che gran parte dell'ornamento fosse, all'epoca, policromo e dorato: poche facciate di case del Cinquecento potevano competere con questa, dietro la quale visse il prefetto delle fabbriche ducali¹⁶⁹, che come ci racconta il Vasari, «fu dolcissimo nella conversazione, ioviale, affabile, grazioso e tutto pieno d'ottimi costumi: le quali parti furono cagione che egli fu di maniera amato da Raffaello, che se gli fusse stato figliuolo, non più l'arebbe potuto amare; [...]»¹⁷⁰. Il fronte della facciata fu allungato di due arcate: ciò comportò uno spostamento del portone d'ingresso verso destra¹⁷¹. L'immobile che l'architetto acquistò per farne la propria definitiva residenza è quello tutt'ora

Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 91; F. P. Fiore, *La casa di Giulio a Mantova*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra a cura di E.H. Gombrich et al. (Mantova, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 481; P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, Mantova, Sintesi, 1987, p. 128; B. Magnusson, *A drawing for the facade of Giulio Romano's House in Mantua*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 47, No. 2, 1988, p. 179.

¹⁶⁶ C. D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, a spese dell'autore, 1838, p. 67: «[...] che quando la casa del Pippi venne ingrandita nel 1800, trovossi in varj luoghi di quella fabbrica scritto sotto l'intonaco quest'anno 1544».

¹⁶⁷ *Ibidem*; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 54; Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano...cit.*, p. 321; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 169; S. Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»*, in *Architettura e identità locali*, 2 voll., a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze, Olschki, 2013, II, p. 345; Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 236; Magnusson, *A drawing for the facade of Giulio Romano's House in Mantua...cit.*, p. 179; G. Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, Mantova, Francesco Agazzi stampatore della Reale Accademia, 1818, p. 68.

¹⁶⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 336.

L'accenno alle anticaglie fatto dal Vasari risulta interessante, in quanto esplicito riferimento alla sua attività di collezionista e, insieme, alle sue conoscenze riguardo l'arte antica.

¹⁶⁹ Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 239; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 133; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, pp. 54-55.

¹⁷⁰ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 324.

¹⁷¹ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 55.

esistente in via Carlo Poma 18, nell'antica contrada Unicorno¹⁷². La casa si presenta oggi con grande rigore e dignità, costituita da un unico piano principale completato da un mirabile cornicione, il piano nobile, sostenuto da un rustico piano terra che appare come semplice piedistallo: l'artista realizza così una facciata capace di presentare la casa d'artista secondo forme originali, senza dover ricorrere all'uso degli ordini architettonici¹⁷³, come afferma Gaetano Susani «Bizzarra, ma insieme graziosa, è l'invenzione della facciata di un sol piano, ripartito in sei archi tagliati di bugne leggiere con basamento messo egualmente a bugne vermicolate e più resistenti. In cinque delle arcate aprì Giulio altrettante finestre, e nella sesta sovrapposta alla porta formò la nicchia in cui pose il simulacro di Mercurio [...]»¹⁷⁴.



Fig. 6 – Casa Giulio Romano, Mantova (MN)¹⁷⁵

¹⁷² Hartt, *Giulio Romano*, cit., I, p. 236; De Angelis, Mattutini, Montuori, *Giulio Romano cittadino mantovano di contrada Unicorno...*cit., p. 31; Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano...*cit., pp. 321, 325; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 128; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 90; S. Maggi, *Un Paride ritrovato: il «Mercurio» della casa di Giulio Romano a Mantova*, in «Quaderni di Palazzo Te», 8, 1988, p. 37.

¹⁷³ *Ivi*, p. 238; Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano...*cit., p. 325; Fiore, *La casa di Giulio a Mantova...*cit., p. 481; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 55.

¹⁷⁴ Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, cit., p. 68.

¹⁷⁵ La dimora si trova in via Carlo Poma numero 16.

Come a Palazzo del Te, anche nel caso della propria residenza Giulio è vincolato da una fabbrica preesistente: le ricerche hanno dimostrato che il disegno della facciata fu applicato come una specie di maschera al fronte dell'edificio¹⁷⁶. Dunque l'affermazione del Vasari (secondo cui Giulio Romano si sarebbe 'fabbricato' da solo una casa) va presa con qualche riserva e dubbio, piuttosto, è come se avesse 'montato' sulla vecchia casa uno scenario dimostrativo della sua arte¹⁷⁷, a testimonianza delle parole dello scrittore aretino che lo descrive come «parco nel mangiare, e vago di vestire e vivere onoratamente»¹⁷⁸. Notevole è comunque da considerare la capacità dell'artista di trasformare una distinta casa borghese in una rappresentativa casa d'artista¹⁷⁹. L'ingresso principale, che si trovava in corrispondenza della terza arcata cieca da sinistra – e non della quinta come oggi – e l'intera facciata originale, possono essere ricostruiti con l'ausilio dell'immaginazione: il 1800 vede un ampio restauro eseguito da Paolo Pozzo¹⁸⁰, a cui si deve lo spostamento della porta¹⁸¹. Alcuni elementi decisivi dell'originaria dimora si sono tuttavia conservati e, in particolare, l'ornamentazione della facciata, il cui programma iconografico restituisce l'immagine di un artista dotto e pieno d'inventiva¹⁸² che, come afferma Raffaello Borghini, «Fu [...] per concludere uomo raro nella pittura, e nella architettura»¹⁸³. La decorazione sulla facciata fa ricorso a elementi che prima d'allora avevano trovato impiego quasi esclusivamente nelle decorazioni d'interni: sopra il portale d'ingresso compare dentro una nicchia una statua di Mercurio, perno attorno al quale si organizza l'articolato programma della decorazione figurata della facciata¹⁸⁴, mentre nelle lunette sopra i timpani delle finestre al

¹⁷⁶ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 55; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 132.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 338-339.

¹⁷⁹ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 55.

¹⁸⁰ D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, cit., p. 68: «Questa abitazione del Pippi fu a' di nostri allungata, e per quante cura il novello valente architetto Paolo Pozzo vi impegnasse per serbare l'antico stile ed il medesimo ordine, non potè impedire che generalmente la fabbrica perdesse di quelle belle proporzioni, colle quali Giulio la aveva distribuita».

¹⁸¹ *Ibidem*; Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»...* cit., II, p. 345; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 129; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 56; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 169; Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, cit., p. 69; Magnusson, *A drawing for the facade of Giulio Romano's House in Mantua...* cit., p. 179.

¹⁸² Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 56.

¹⁸³ R. Borghini, *Il Riposo*, 4 voll., In Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1581, III, p. 452.

¹⁸⁴ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 56; D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, cit., p. 68; Marani, *La casa mantovana di Giulio*

piano nobile spiccano otto maschere di stucco dagli attributi enigmatici¹⁸⁵, infine sigilla l'edificio una cornice a dentelli, con decorazione anticheggiante fatta da bucrani e ghirlande¹⁸⁶.



Fig. 7 – Casa Giulio Romano, Mantova, Mercurio,
Mantova

Il significato di Mercurio è sottolineato dalla sua posizione centrale in una nicchia sopra il portale¹⁸⁷: egli si staglia sopra la casa dell'artista come la figura di un santo su una cappella¹⁸⁸. Si connettono al dio e ai suoi requisiti – patrono dell'eloquenza e delle professioni intellettuali – anche gli attributi che escono dalle bocche delle maschere sopra i timpani delle finestre del piano nobile, coronate da un fregio di ghirlande¹⁸⁹. La principale fonte letteraria delle maschere

Romano...cit., p. 325; Maggi, *Un Paride ritrovato: il «Mercurio» della casa di Giulio Romano a Mantova...*cit., p. 37; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 91.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 57; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 130; Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»...*cit., II, p. 349; Hartt, *Giulio Romano*, cit. I, p. 238;

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ K.W. Forster, R.J. Tuttle, *The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua*, in «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 2, 1973, pp. 104-130.

¹⁸⁸ D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, cit., p. 68; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 57.

¹⁸⁹ *Ibidem*; Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»...*cit., II, p. 349; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 136; Maggi, *Un Paride ritrovato: il «Mercurio» della casa di Giulio Romano a Mantova...*cit., p. 37; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 92; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...*cit., p. 57.

è l'Eracle di Luciano, che tratta la trasformazione di Eracle da parte dei Celti, al quale vengono riferiti gli attributi di Mercurio¹⁹⁰: il ricorso a questa «non comune fonte letteraria [...] dice quanto raffinato fosse l'ambito culturale di Giulio che offre nella facciata della propria casa l'immagine della propria fortuna e del proprio ruolo»¹⁹¹. Il significato zodiacale e mitologico può suggerire altre interpretazioni: si credeva infatti che, sotto il segno del figlio/ambasciatore di Giove, patrono delle professioni intellettuali, le arti raggiungessero massima fioritura¹⁹². La funzione mitologica del dio-messaggero degli dei tra l'Olimpo e la terra può essere invece interpretata come allusione al ruolo dell'artista presso la corte di Mantova¹⁹³: Forster e Tuttle suggeriscono infatti una probabile identificazione 'cortese' di Giulio come Mercurio, per lo stesso processo che indentificava Federico Gonzaga con Giove, Mercurio serviva Giove come Giulio faceva con Federico¹⁹⁴. Infine Mercurio veniva considerato il dio protettore degli ingressi, delle soglie, significato ripreso dalla figura greca di *Hermes Propylaios*¹⁹⁵. Ecco che «Con le sue invenzioni architettoniche e plastiche non solo Giulio Romano metteva in scena la propria arte, ma documentava nello stesso tempo la sua posizione alla corte dei Gonzaga. Se da un lato, richiamandosi a fonti letterarie, egli si presentava *com pictor doctus*, le sue citazioni anticheggianti lo accreditavano dall'altro come 'messaggero' del patrimonio culturale romano»¹⁹⁶. Giulio Romano definisce quindi un nuovo tipo di architettura abitativa, la quale si presenta come un campionario dimostrativo della sua arte e alternativa al palazzo signorile di Raffaello – pensato piuttosto per ribadire la propria posizione sociale – in quanto meno costosa e meno formale ma non per questo meno elegante e raffinata¹⁹⁷. Il diverso atteggiamento dei due artisti rispecchia il loro diverso rapporto con l'arte, oltre alla diversa condizione sociale: la concezione raffaellesca testimone di un modo di sentire rigorosamente classico e quella di Giulio Romano, che avanza servendosi di una complessa iconografia sulla facciata, affinché

¹⁹⁰ Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., pp. 130, 136; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 96; Marani, *La casa mantovana di Giulio Romano...cit.*, p. 325.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 136.

¹⁹² Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 57.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 136; Forster, Tuttle, *Giulio Romano's House in Mantua...cit.*, p. 116; Maggi, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»...cit.*, II, p. 350; Maggi, *Un Paride ritrovato: il «Mercurio» della casa di Giulio Romano a Mantova...cit.*, p. 40.

¹⁹⁵ *Ibidem*; Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 58.

¹⁹⁶ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...cit.*, p. 58.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 59; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 169.

ogni passante potesse riconoscere in lui un artista dotto e un collezionista di antichità¹⁹⁸, giustificando così l'elogio dell'Aretino il quale in una lettera afferma che «Voi siete grato, grave e giocondo ne la conversazione, e grande, mirabile e stupendo nel magistero: onde chi vede le fabbriche e le istorie uscite de lo ingegno e de le mani vostre, ammira non altrimenti che s'egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli de la natura in colori. Proponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello: e ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi»¹⁹⁹. Giulio Romano esprime quindi attraverso la struttura raffinata ma intenzionalmente dismessa della sua abitazione la consapevolezza della sua posizione alla corte di Mantova e della sua originalità e per quanto riguarda la facciata, pur riconoscendo come più immediato referente tipologico il Palazzo Caprini, bisogna però discernere che la soluzione da lui ideata risulta l'esito di una ricerca che si discosta dal solco sia bramantesco che raffaellesco, arrivando a una soluzione estremamente personale²⁰⁰. L'equilibrio tra l'effetto figurativo degli elementi plastici e la classica regolarità della forma architettonica viene rispettato in questo caso più che in qualsiasi altra interpretazione manieristica del palazzo bramantesco e da qui possiamo comprendere l'atteggiamento di Giulio nei confronti del prototipo che egli assume non come modello inderogabile ma come punto d'avvio d'una ricerca sperimentale che raggiunge esiti del tutto nuovi²⁰¹. La facciata rappresenta quindi una novità nella storia delle 'case d'artista' e testimonia un diverso rapporto con l'arte, presentandosi come dimostrazione delle capacità dell'artista²⁰²: il torso anticheggiante equivale infatti a una professione di fedeltà verso i modelli classici, mentre la sua rielaborazione nel motivo di Mercurio allude alla funzione sociale dell'artista e alla sua erudizione, la quale è espressa anche nella facciata di un altro architetto mantovano, Giovanni Battista Bertani, che ristrutturò la sua abitazione nel 1556²⁰³. Attraverso l'arte l'allievo di Raffaello esprime la sua personalità fuori dal comune e accoglie gli elementi propri del

¹⁹⁸ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 90.

¹⁹⁹ Aretino, *Lettere*, cit., II, 1998, pp. 749-750.

²⁰⁰ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 59; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 132.

²⁰¹ *Ibidem*; *Ivi*, p. 133.

²⁰² *Ivi*, p. 60; L. H. Heydenreich, L. Wolfgang, *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, pp. 232-233.

²⁰³ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 98, 105.

linguaggio contemporaneo, dando vita a un ricco e fantasioso vocabolario formale che fa sì che la facciata, nel suo aspetto, stabilisca a colpo d'occhio un'associazione unica con il suo padrone²⁰⁴, ricordato dal cardinale Ercole Gonzaga come «uomo da bene et molto puro quanto al mondo, et spero anco quanto a Dio»²⁰⁵. È così che Giulio Romano propone il fascino di una novità, pur tuttavia immersa nella tradizione, che conferisce alla sua dimora il carattere emblematico di 'casa d'artista', espressione delle sue origini, del suo ruolo e della propria cultura²⁰⁶ perché, come ribadisce Carlo d'Arco, «L'abitazione di un artista è sempre un oggetto di curiosità: ma diventa oggetto d'attenzione e d'interesse più grande ogni qualvolta sia stata od eretta o ridotta a proprio uso da lui medesimo. Ed in essa non ammiriamo soltanto le condizioni e le forme sue speciali, la distribuzione e le proporzioni materiali: ma da queste, formando scala, eleviamo l'anima alle astrazioni, e rimembriamo quanto di bello e di sorprendente fu ivi immaginato, con religioso sentimento pensando alle ispirazioni che fra quelle pareti invasero l'umano ingegno»²⁰⁷.

II.III Giovan Battista Bertani

«[...] et alla casa sua di Mantova, nella porta principale, ha fatto una colonna di pietra intera, et il modano dell'altra in piano, con tutte le misure segnate di detto ordine ionico: e così il palmo, l'oncia, il piede et il braccio antichi, acciò chi vuole possa vedere se le dette misure son giuste o no»²⁰⁸ è così che Vasari descrive la casa costruita per sé a Mantova dall'architetto Giovan Battista Bertani (1516-1576)²⁰⁹, la quale può essere definita un 'trattato di pietra', poiché sulla facciata della dimora sono poste due colonne ioniche costruite secondo la sua lettura di Vitruvio²¹⁰.

²⁰⁴ *Ibidem*; Ivi, pp. 107-108.

²⁰⁵ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, Presso Giovanni Molini, 1839, II, p. 501.

²⁰⁶ Wirth, *Le case di Raffaello e Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova...* cit., p. 60; Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, cit., p. 136.

²⁰⁷ D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, cit., p. 67.

²⁰⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 558.

²⁰⁹ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 73; <treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bertani>, consultato il 26/07/2022.

²¹⁰ *Ibidem*; Settis, *Introduzione...* cit., p. XIV.



Fig. 8 – Casa Giovan Battista Bertani, Mantova (MN)²¹¹

Nel 1554 l'artista aveva preso in enfiteusi una vecchia casa in contrada della Nave vicino al Porto della Catena, adattandola a propria abitazione fra quello stesso anno e il 1556²¹². Il più illustre continuatore di Giulio Romano e soprintendente delle fabbriche ducali parla a un pubblico di intendenti, in particolare di architetti, quando ristruttura la casa mantovana, situata oggi nella zona orientale della città²¹³. La facciata è carica di valenze simboliche e riflette la volontà dell'artista di stabilire un immediato rapporto fra teoria e prassi, fra indagine

²¹¹ La dimora si trova in via Trieste numero 8.

²¹² Nello stesso anno in cui il Bertani acquistò la casa gli venne raddoppiato lo stipendio: l'artista era ormai certo di rimanere a Mantova e nel 1556 il rinnovamento dell'abitazione era già stato compiuto. Cfr: E. Marani, C. Perina, *Mantova. Le Arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, in *Mantova. Le Arti*, 5 voll., a cura di E. Marani, C. Perina, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1960-1965, III.I, pp. 29, 59; P. Carpeggiani, «Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la Pratica». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, 2 voll., atti del convegno di studi a cura di G. Ciotta (Genova, 5-8 novembre 2001), Genova, De Ferrari, 2003, II, p. 434; P. Carpeggiani, *Anatomia o autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova*, in «Psicon. Rivista internazionale di architettura», 3, 1976, p. 89.

²¹³ Nonostante sia stata alterata nella prima metà del secolo XIX, la casa conserva tuttora legibile il carattere della facciata. Cfr.: *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 73.

archeologica e sperimentazione progettuale: la porta d'ingresso è fiancheggiata da due colonne marmoree di ordine ionico «postevi senza che prestino ad essa verun ufficio, o sostegno»²¹⁴. Da una parte abbiamo una colonna intera decorata nel mezzo da una ghirlanda²¹⁵, dall'altra invece una colonna sezionata con incisi i nomi delle parti della colonna ionica descritte da Vitruvio: tutti disegni e misure per la costruzione dell'ordine che evidenziano la metrica delle proporzioni e i profili²¹⁶. Sotto le finestre del piano terra sono presenti due lapidi che, insieme alla colonna sezionata, sono cariche di disegni e di scritte che riportano l'opinione del Bertani su dei passi del testo di Vitruvio: si tratta dunque, a tutti gli effetti, di uno sfoggio di erudizione archeologica, manifesto ideale nel quale la regola e la sua applicazione coesistono e si confrontano²¹⁷.

²¹⁴ Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, cit., 1818, p. 54.

²¹⁵ *Ivi*, p. 56: «La colonna a mano destra compiuta in ogni sua parte con un esatto lavoro di scannellature, è cinta verso la metà da una ghirlanda a guisa di fronti di quercia, e guernita di bellissimi intaglj nel capitello e nelle volute. Questa colonna dimostra l'esecuzione pratica di quanto l'altra esibisce rapporto alla teoria delle membra, delle proporzioni, e misure di che deve essere composta la colonna jonica secondo i precetti e le regole di Vitruvio».

²¹⁶ *Ivi*, p. 55; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 73; Settis, *Introduzione...* cit., p. XIV; C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 voll., Sala Bolognese, A. Forni, 1975-1857 (ed anast. 1975), I, p. 96; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 105; Carpeggiani, «Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la Pratica». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova...* cit., II, p. 434; C. G. Bascapè, C. Perogalli, Carlo, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, Electa, 1964, p. 314.

G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova, e ne suoi contorni, data in luce, a comodo singolarmente de' forestieri*, Mantova, Per l'erede di Alberto Pazzoni, 1763, pp. 120-121: «Elle sono bellissime amendue nel loro genere. La prima per la regolarità degl'insegnamenti, che ce ne dà l'autor fuo, guidati fulla fcorta, ed autorità di Vitruvio. L'altra per la giuftezza irreprensibile si delle fue membra partitamente, come eziandio del tutto; e quefta poi è altresì condotta con un efatto lavoro di fcannelature [...]; è cinta intorno alla metà di una ghirlanda come di quercia [...] in fomma foggjata del miglior gufto, e della maggior perfezione».

²¹⁷ *Ibidem*; Settis, *Introduzione...* cit., p. XIV; Carpeggiani, *Anatomia o autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova...* cit., p. 92.



Fig. 9 – Colonna intera

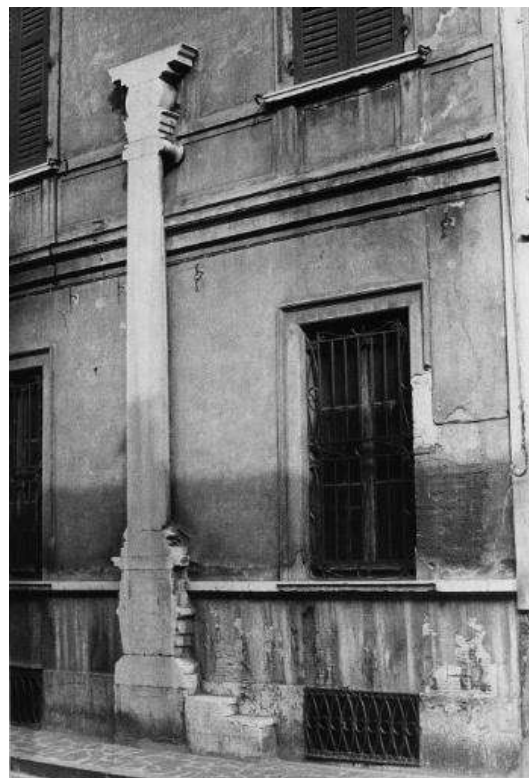


Fig. 10 – Colonna sezionata

Da un lato infatti le due colonne appaiono prive della loro funzione canonica, dall'altro tuttavia la facciata assume le forme di una pagina in pietra della sua opera a stampa *Gli oscuri, et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio, di latino in volgare et alla chiara intelligentia tradotti et con le sue figure ai luoghi suoi* (Mantova, 1558)²¹⁸. La casa del Bertani può essere considerata come una testimonianza emblematica della potenzialità della 'casa dell'architetto' di diventare paradigma della sua intera opera: l'artista sente l'esigenza di sperimentare le regole nel concreto della fabbrica, stabilendo un nesso tra *pratica* e *theorica*, tra indagine archeologica e filologica nel dominio dell'antico, dove la facciata viene considerata frontespizio in cui fissare l'impronta e il valore dell'artefice che l'ha concepita, realizzata e abitata²¹⁹. Ecco che «Il trattato del

²¹⁸ *Ibidem*; Marani, *Mantova. Le Arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, cit., III.1, p. 29; Settis, *Introduzione...cit.*, p. XIV; Carpeggiani, *Anatomia o autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova...cit.*, p. 92.

Susani, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, cit., p. 54: «Volendo il Bertani, come dice nel citato suo libro, illustrare, e rendere intelligibili alcuni luoghi di Vitruvio intorno alla colonna ionica, e specialmente alla di lei voluta, fece perciò eseguire e collocare alla porta della sua Casa le mentovate due colonne, citandole poi ad esempio nel soggetto che si era proposto».

²¹⁹ *Ibidem*; Carpeggiani, «Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la Pratica». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova...cit.*, p. 435; Carpeggiani, *Anatomia o*

Bertani e la facciata della sua casa mantovana sono rigorosamente complementari, le due facce della stessa medaglia. Omogenei i contenuti, eguali le regole e la pietra: riservato ai cultori dell'architettura e dell'antico il primo, esibita al pubblico più ampio la seconda»²²⁰. Significativo infine è il fatto che la pubblicazione del suo trattato non precedesse ma anzi seguisse la sistemazione della sua dimora, la quale viene quindi eretta a testimonianza di una corretta metodologia operativa, imprescindibile dalla mera ricerca teorica²²¹.

II.IV Leone Leoni

Leone Leoni (1509- 1590)²²² ricevette in dono il palazzo milanese situato in pieno centro, nelle vicinanze del Duomo e, a partire dalla metà degli anni sessanta del Cinquecento, lo riadattò per glorificare la sua arte rendendolo uno dei più curiosi edifici del tardo Cinquecento²²³. L'artista aretino fece uno sfoggio simile a quello del Bertani per quanto riguarda la sua erudizione, infatti il pianterreno in ordine rustico mostra otto giganteschi Atlanti – di cui sei erme e due torsi – ripresi da Vitruvio, che costituiscono la caratteristica più originale del palazzo, e dai quali prendono il nome sia la via²²⁴ che l'edificio stesso, ovvero Casa degli Omenoni: come riflesso

autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova...cit., p. 92; M. R. Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di J. Bentini (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 130.

²²⁰ Carpeggiani, «*Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la Pratica*». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova...cit.*, p. 438.

²²¹ Carpeggiani, *Anatomia o autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova...cit.*, p. 94.

²²² Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 224; <treccani.it/enciclopedia/leone-leoni>, consultato il 28/07/2022.

²²³ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 9; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 105, 183; U. Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1963, p. 10; J. Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 402; C. Zucchi, *L'architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, Milano, Electa, 1989, p. 158; Bascapè, Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, cit., p. 208; M. Rossi, *La casa di Leone Leoni a Milano*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M. L. Gatti Perer (Menaggio, 25-26 settembre 1993), Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1995, p. 21; K. T. Helmstutler, "To demonstrate the greatness of his spirit": *Leone Leoni and the Casa degli Omenoni*, tesi di dottorato, The State University of New Jersey, a.a. 2000-2001, relatrice S. MacHam, p. 108.

²²⁴ La via de' Moroni, via originaria in cui si trovava il palazzo, venne successivamente rinominata via degli Omenoni, proprio in virtù della facciata della sua residenza con le colossali cariatidi che ancora vediamo. Cfr.: Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 184; E. Plon, *Leone Leoni sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe 2. Les maitres italiens au service de la maison d'Autriche*, Paris, E. Plon Nourrit et C.ie, 1887, p. 187; M. P. Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public*, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», 44, No. 3, 1985, p. 233.

dell'indole di chi li aveva creati queste sculture hanno suscitato fin da subito una grande curiosità²²⁵. Tra i primi a ricordarli, e a ricordare la dimora, abbiamo naturalmente Giorgio Vasari che, tornato dalla Francia e trattenutosi a Milano, era stato ospite del Leone (suo concittadino) nella sua abitazione²²⁶: «Il quale Leone, per mostrare la grandezza del suo animo, il bello ingegno che ha avuto dalla natura et il favore della fortuna, ha con molta spesa condotto di bellissima architettura un casotto nella contrada de' Moroni, pieno in modo di capricciose invenzioni, che non n'è forse un altro simile in tutto Milano. Nel partimento della facciata sono sopra a' pilastri sei Prigioni di braccia sei l'uno, tutti di pietra viva; e fra essi alcune nicchie fatte a imitazione degl'antichi, con terminetti, finestre e cornici, tutte varie da quel che s'usa e molto graziose; e tutte le parti di sotto corrispondono con bell'ordine a quelle di sopra: le fregiature sono tutte di varii stromenti dell'arti del disegno»²²⁷.



Fig. 11 – Casa Leone Leoni, detta Casa degli Omenoni, Milano (MI)²²⁸

²²⁵ *Ibidem*; Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, cit., p. 16; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...*cit., p. 9; Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, cit., p. 208.

²²⁶ Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, cit., p. 16; Rossi, *La casa di Leone Leoni a Milano...*cit., p. 22.

²²⁷ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 841-842.

²²⁸ La casa si trova in Via degli Omenoni numero 3.

Le figure dei telamoni, descritte dal Vasari, dominano il piano inferiore e, piegate nello sforzo, reggono la cornice e il fregio di quello superiore: queste sono stilisticamente in debito verso quel michelangiolo cinquecentesco di cui riprendono la ‘terribilità’ e la ‘divinità’ ma, come risulta dalle epigrafi che le accompagnano, alludono alla Roma antica portando i nomi delle sei province conquistate da Marco Aurelio²²⁹ e, allo stesso tempo, costituiscono un omaggio al potere imperiale di Carlo V, mecenate e protettore del Leone, richiamando simbolicamente le terre da lui dominate²³⁰. Figure colossali e possenti – nude le due che affiancano il portone, ricoperte di pelli le altre – gran parte del loro effetto è dovuto al fatto che la testa si presenta libera dalla superficie muraria, mentre al di sotto – invece di fondersi con il pilastro – la figura è mozzata alle ginocchia, apparendo così come il corpo di un gigante senza gambe sospeso sulla superficie della casa²³¹. La virtù e la gloria del Leone veniva espressa in questo modo dai prigionieri della Casa degli Omenoni, che allo stesso tempo facevano da monito ai nemici: gli sguardi abbattuti e le espressioni patetiche dei barbari vinti segnalano la loro disfatta assoluta, sconfitta dovuta alla superiore virtù del loro avversario.

Legato alla stessa concezione era il rilievo sopra il portale, che rappresenta un satiro dilaniato da due leoni, allegoria della natura passionale punita e dell’invidia, mentre i leoni fanno esplicito riferimento al nome dell’artista, nel senso di ‘*cave leonem*’: il rilievo rappresenta qualcosa di diverso da una bizzarra raffigurazione ornamentale, è un’allusione autobiografica in quanto il satiro, più che personificazione del genio del male, rappresenta l’invidia, nemica implacabile, secondo l’artista, della sua fama e delle sue fortune²³². Tramite questo rilievo il Leone avvertiva gli invidiosi, i presuntuosi e gli ignoranti che entrare in casa sua era un onore

²²⁹ Da sinistra a destra sono SVEVUS, QUADUS, ADIABENUS, PARTHUS, SARMATA, MARCOMANUS. Cfr.: Rossi, *La casa di Leone Leone a Milano...*cit., pp. 28-29; M. P. Mezzatesta, *Imperial themes in the sculpture of Leone Leone*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1989, I, p. 182; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 188; Mezzatesta, *The Façade of Leone Leone's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public...*cit., p. 239.

²³⁰ Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, cit., p. 86; Huttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista...*cit., p. 10; Zucchi, *L’architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, cit., pp. 158-159; Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, cit., p. 32; Rossi, *La casa di Leone Leone a Milano...*cit., p. 28; W. Cupperi, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549 – 56). II. Un nuovo "Laocoonte" in gesso, i calchi dall’antico di Maria d’Ungheria e quelli della "Casa degli Omenoni" a Milano*, in «Prospettiva», No. 115-116, 2004, p. 168.

²³¹ *Ibidem*; Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, cit., p. 208.

²³² *Ivi*, pp. 86-87; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 225; Plon, *Leone Leone sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leone sculpteur de Philippe 2. Les maitres italiens au service de la maison d’Autriche*, cit., p. 190; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 188; Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, cit., p. 209; Huttinger, *La casa d’artista e il culto dell’artista...*cit., p. 10; Rossi, *La casa di Leone Leone a Milano...*cit., p. 29.

riservato esclusivamente a quelli di rango e cultura, attrezzati per apprezzarne le eccellenze²³³. Questa visione della vita come gara incessante era centrale nel pensiero dello scultore e per questo fu da lui elaborata nella sua opera più personale e imponente: Leone Leoni fu infatti uno dei grandi artisti-criminali del Cinquecento, ricordato con un carattere violento, vendicativo e permaloso, fu implicato in svariati delitti, omicidi e tentati omicidi²³⁴. Emblematico, a tal proposito, l'episodio del 1559: Tiziano mandò a Milano il figlio Orazio per ritirare la sua pensione spagnola e, una volta riscossa e ospite presso la casa degli Omenoni, il Leoni tentò di ucciderlo per sottrargli il denaro²³⁵, come riportano le parole di Tiziano in una lettera a Filippo II, a descrizione dell'indole instabile dell'artista «La malvagità di Leone Aretino suo seruo indegno e dell'honorato nome di caualiere e di scultor Cesareo [...] mosso da diabolico istinto si mette in pensiero di assassinarlo, e toglia la vita per toglia il danaro»²³⁶. Lo scultore riuscì comunque sempre a farla franca, grazie anche all'alone quasi leggendario che circondava la sua figura di artista: in ogni caso quindi non si può fare a meno di percepire nel tono marziale e ammonitore della facciata una riflessione sulla visione dell'artista della vita come battaglia continua²³⁷.

²³³ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 199.

²³⁴ *Ivi*, pp. 85-86, 198; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 224; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 10; Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public...cit.*, p. 247.

²³⁵ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 224; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 10; Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public...cit.*, p. 247.

²³⁶ G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1974, II, pp. 238-239.

²³⁷ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 10.

Il Leoni potrebbe aver avuto in mente un prototipo specifico quando progettò il rilievo in questione, ovvero il *Trattato di Architettura* di Antonio Averlino, detto il Filarete, dove la facciata del magnifico palazzo dello pseudonimo architetto Onitoan Noliaver era decorata con un rilievo sul portale maggiore rappresentante la figura allegorica della Virtù con sotto il Vizio a forma di satiro nudo. Era presente inoltre anche un busto dell'architetto insieme a un'iscrizione che descriveva in dettaglio le imprese di quest'ultimo. Il Leoni potrebbe essere quindi stato ispirato dalla sovrapporta del Filarete: il leone, in quanto simbolo di virtù, si riferiva alla vittoria di questa sul vizio (satiro) e sostituì il busto di Onitoan Noliaver con un gioco di parole basato sui suoi emblemi personali. Cfr.: Mezzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public...cit.*, p. 248; Mezzatesta, *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*, cit., I, p. 226.



Fig. 12 – Casa degli Omenoni, rilievo con satiro dilaniato da due leoni

Il Vasari continua poi nella descrizione passando all'interno del palazzo e affermando che «Dalla porta principale, mediante un andito, si entra in un cortile, dove nel mezzo, sopra quattro colonne, è il cavallo con la statua di Marco Aurelio, formato di gesso da quel proprio che è in Campidoglio: dalla quale statua ha voluto che quella sua casa sia dedicata a Marco Aurelio; e quanto ai Prigioni, quel suo capriccio da diversi è diversamente interpretato. Oltre al qual cavallo, come in altro luogo s'è detto, ha in quella sua bella e comodissima abitazione, formate di gesso, quant'opere lodate di scultura o di getto ha potuto avere, o moderne o antiche»²³⁸. Il cortile interno si presenta quindi come rettangolare e nobilmente composto e proporzionato, colonne doriche architravate reggono un fregio completo di triglifi e metope, le quali si trovano ancora in parte in loco²³⁹, il loro ornamento è stato descritto da Giovan Paolo Lomazzo nel suo trattato, il Leoni avrebbe infatti posto «nel suo palazzo in Milano nelle metope istromenti

²³⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 842.

²³⁹ Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, cit., p. 402; Zucchi, *L'architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, cit., pp. 158-159.

dell'arte sua, come staffe, martelli, vasi, sigilli, stecchi, e simili [...]»²⁴⁰, attualizzazione dell'iconografia classica, secondo la nuova sensibilità, allo status sociale e intellettuale dell'artista sancita dalla trattatistica cinquecentesca²⁴¹. Ecco che le metope completano una sequenza iniziata sulla facciata: come gli Omenoni pubblicizzano l'erudizione, attributo dell'artista, così queste, una volta che il visitatore ha superato la sua prova culturale ed è entrato nel cortile, esibiscono gli attributi delle Arti stesse²⁴². Inoltre dalle parole del Vasari possiamo comprendere come, ai suoi tempi, nel cortile dovesse trionfare su un basamento sorretto da quattro colonne un calco del Marco Aurelio posto in Campidoglio, al quale la stessa casa era dedicata: non solo il Leoni lo pone nel cuore della propria dimora, ma addirittura a modello d'ogni sua aspirazione d'uomo e d'artista, identificandosi e rispondendo in questo modo a un programma celebrativo filo-imperiale ricordato con i 'Prigioni' della facciata e motivato dal ruolo che Carlo V aveva giocato nel riconoscimento sociale del proprietario²⁴³. Superata la prova dell'invidia e delle barbarie spirituali presentate sulla facciata, il visitatore era libero di vivere la 'nuova Roma' dell'artista²⁴⁴. Il fatto che nel cortile appaia l'unico riferimento al mestiere del Leoni indica la volontà di trascendere il suo ruolo di artista e di presentarsi come gentiluomo: quello che vediamo sul fronte è l'esibizione pubblica della propria virtù, che l'artista abbia raggiunto tale status per mezzo della sua arte è innegabile, ma distinguibile solo dal cortile²⁴⁵.

Per quanto riguarda invece i locali interni, che in origine dovevano ospitare l'ampia collezione dell'artista e del figlio Pompeo, questi furono oggetto di pesanti ristrutturazioni nel corso dell'Ottocento, al punto che non si è conservata alcuna traccia della decorazione e dell'articolazione originale²⁴⁶. Per concludere, ciò che è importante sottolineare di questa abitazione è il carattere che è stato impresso dallo stesso proprietario, come per identificarsi in

²⁴⁰ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura e architettura*, 3 voll., Roma, Saverio Del Monte editore proprietario, 1844, II, p. 333.

²⁴¹ Rossi, *La casa di Leone Leoni a Milano...* cit., p. 28; Mazzatesta, *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*, cit., I, p. 182.

²⁴² Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 205-206.

²⁴³ *Ibidem*; Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, cit., pp. 47, 97; Zucchi, *L'architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, cit., p. 158; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 225; Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, cit., p. 86.

²⁴⁴ *Ivi*, I, p. 200.

²⁴⁵ Mazzatesta, *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*, cit., I, p. 182.

²⁴⁶ Nebbia, *La casa degli Omenoni in Milano*, cit., p. 57; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...* cit., p. 10; Rossi, *La casa di Leone Leoni a Milano...* cit., p. 25; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 186.

essa²⁴⁷: «carattere, non solo d'un artista, ma d'un uomo piuttosto d'eccezione anche ai suoi tempi, che par logico cogliere in quella specie di rovescio della medaglia offerto con tanta evidenza appunto dalla sua dimora»²⁴⁸. Di questo suo carattere ci dà testimonianza lo stesso Pietro Aretino, suo conterraneo, che in una lettera 'A Messer Lione Scultore' del 25 maggio 1537 afferma che «Voi non sareste né di Arezzo né virtuoso, non avendo lo spirito bizzarro»²⁴⁹.

II.V Lelio Orsi

Lelio Orsi (1511-1587)²⁵⁰, altro artista dall'equilibrio nervoso instabile, ci da conferma dell'assenza di regole precise nella costruzione delle case d'artista nel Cinquecento²⁵¹. Il nome dell'artista non appare nella maggior parte delle fonti di Letteratura Artistica – lo stesso Giorgio Vasari non lo cita nemmeno nell'edizione ampliata del 1568 di *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* – creando così un alone intorno alla sua figura, «gli storici [...] scrivendo di quell'artista, si limitarono a notarne il nome, l'anno della nascita e quello della morte, cosicché egli divenne infine un personaggio inconcludente e quasi mitico»²⁵². Egli costruì nel paese natale di Novellara un'abitazione – oggi non più esistente – con la facciata decorata da affreschi di contenuto eroico: abbiamo qui un ulteriore passo in avanti nell'utilizzo dell'esterno, non più basato sull'uso dell'architettura esclusivamente ma sulla fusione di questa con la pittura²⁵³. L'abilità di manipolare allusivamente gli elementi dell'arte propria caratterizza un disegno della Galleria Estense di Modena riferito alla facciata e databile intorno al 1570²⁵⁴.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Aretino, *Lettere*, cit., I, 1995, pp. 279-280.

²⁵⁰ V. Romani, *Lelio Orsi*, Modena, Aedes Muratoriana, 1984, p. 5; <treccani.it/enciclopedia/lelio-orsi>, consultato il 27/07/2022.

²⁵¹ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 9.

²⁵² G. B. Toschi, *Lelio Orsi da Novellara pittore ed architetto*, in «L'Arte», 3, 1900, p. 1.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Settis, *Introduzione...cit.*, p. XI.

Esistono quattro esemplari di questo disegno, quello qui preso in esame conservato a Modena, e i successivi rispettivamente a Chatsworth, Parigi e Princeton. Cfr.: C. King, *An etching and Lelio Orsi's house*, in «Print Quarterly», 23, No. 2, 2006, p. 180.

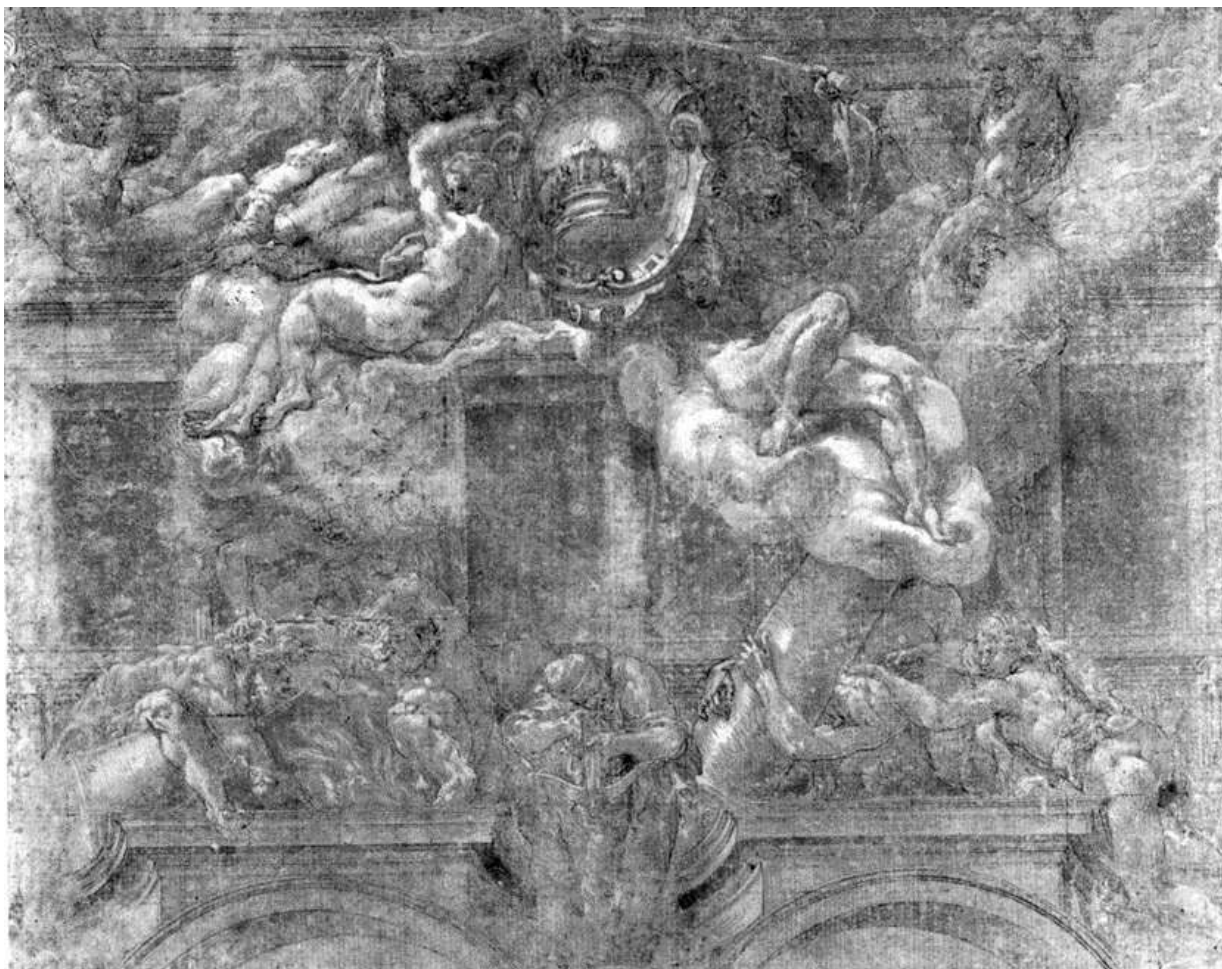


Fig. 13 – Lelio Orsi, Disegno per la facciata della propria casa in Novellara (RE), Modena, Galleria Estense, 1570

Il disegno è caratterizzato da un violento carattere illusionistico degli scorci e da spericolate acrobazie dei corpi che palesano il persistere, a distanza di molti anni dalla prima educazione dell'artista, dell'influenza di Giulio Romano; l'illustrazione è caratterizzata da uno spazio continuo e aggressivo, fra nubi, fiamme e drappaggi, le colonne crollano in una folta gigantomachia presa in prestito da Palazzo del Te a Mantova, conferendo all'insieme un effetto di tracollo totale²⁵⁵. La facciata rientra quindi in un tentativo di ostentazione di status da parte

²⁵⁵ Ivi, p. XII; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 13; Romani, *Lelio Orsi*, cit., p. 5; King, *An etching and Lelio Orsi's house...cit.*, p. 181; N. Clerici Bagozzi, F. Frisoni, M. Pirondini, *Catalogo*, in *Lelio Orsi*, catalogo della mostra a cura di E. Monducci, M. Pirondini (Reggio Emilia, Teatro Valli, 5 dicembre 1987-30 gennaio 1988), Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, p. 211; Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi...cit.*, p. 125; M. Pirondini, *Lelio Orsi, aggiornamenti ed inediti*, in *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte*, atti del convegno di studi a cura di A. Bigi Iotti, G. Zavatta (Novellara, Teatro della Rocca, 19-20 novembre 2011), Rimini, NFC, 2012, p. 32.

dell'artista e originariamente si riteneva che la sua decorazione facesse seguito – anche se non immediato – a un'ordinanza del 1563 dei Gonzaga di Novellara per la ridipintura delle facciate delle case²⁵⁶.

Il disegno cerca di forzare con un'invenzione di marca proto-barocca il concetto di spazio chiuso con una nuova fluidità e scioltezza di linea: una fila di finestre dalle cornici diroccate e disvelate dal crollo della colonna antistante introduce a figure reggitemma nude sorrette da nubi, e tra tutta questa confusione al centro della composizione emerge lo stemma di famiglia con i due orsi affrontati, a celebrare la gloria dell'artista²⁵⁷. Tuttavia, a scoprire il gioco di dilatazione degli spazi e fusione d'architettura, pittura e prospettiva che da alla facciata dipinta profondità e concavità, interviene la figura di un balestriere in primo piano che, abbigliato alla tedesca, si china a mirare in direzione degli spettatori sottostanti²⁵⁸. Questa figura contrasta vivamente con la nudità eroica delle figure in lotta, ed è colta con l'arma inforcata, apparentemente in difesa della casa, il che appare come una bizzarra e ironica metafora dell'intenzione dell'Orsi di accogliere con tiri di balestra chiunque si presenti alla sua porta²⁵⁹. Il concetto di accogliere gli ospiti nella casa attraverso la facciata era stato creato da Leone Leoni come in precedenza analizzato, inoltre la presenza degli orsi come eponimi dell'artista è esattamente come l'uso ripetuto dei leoni nella Casa degli Omenoni²⁶⁰. Lo spettatore è qui coinvolto in un gioco che distorce e mescola realtà e finzione: le figure maschili non sono

Il rilievo può essere confrontato con i leoni sulla casa di Leone Leoni a Milano. Cfr.: Mazzatesta, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public...* cit., pp. 233-249.

²⁵⁶ *Ibidem*; Clerici Bagozzi, Frisoni, Pirondini, *Catalogo...* cit., p. 211.

Questo aspetto è stato messo in discussione a seguito delle ricerche documentarie di Elio Monducci e Massimo Pirondini. Cfr.: Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi...* cit., p. 124.

²⁵⁷ *Ibidem*; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...* cit., p. 13; King, *An etching and Lelio Orsi's house...* cit., pp. 176-178; Clerici Bagozzi, Frisoni, Pirondini, *Catalogo...* cit., pp. 210-211; Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi...* cit., p. 123.

²⁵⁸ *Ibidem*; King, *An etching and Lelio Orsi's house...* cit., pp. 176-178, 181; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...* cit., p. 13; Clerici Bagozzi, Frisoni, Pirondini, *Catalogo...* cit., pp. 210-211.

Romani, *Lelio Orsi*, cit., p. 76: «[...] emergono qui idee chiaramente correggesche, quale le figure reggitemma sospese in aerei cumuli di nubi che avanzano, rendendo quasi concava la facciata, ed invenzione ispirate al momento protobarocco di Giulio Romano, come la colonna che nel crollo trascina e schiaccia alcuni giganti, evidentemente tratta dalla Sala dei Giganti di Palazzo Te».

²⁵⁹ *Ivi*, p. 77; Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi...* cit., p. 126; Clerici Bagozzi, Frisoni, Pirondini, *Catalogo...* cit., p. 211.

²⁶⁰ Helmstutler, *"To demonstrate the greatness of his spirit": Leone Leoni and the Casa degli Omenoni*, cit., p. 171.

caratterizzate da attributi e appaiono armate di solo fuoco, come personificazioni di una brutale forza distruttrice, mentre un unico nudo femminile interviene nella lotta²⁶¹. La nudità dei personaggi li ricollega ad una sfera superiore che rimanda, secondo Erwin Panofsky al concetto di *nuda Veritas*, una delle personificazioni più popolari dell'arte del periodo, e la nudità in sé, specialmente se messa (come in questo caso) a confronto con il suo opposto – il balestriere vestito di tutto punto con berretta giubba e pantaloni – deve essere qui intesa come simbolo della verità in senso filosofico generale²⁶².

«La dimora, immagine della prestigiosa posizione culturale e sociale raggiunta, viene aggredita da forze avverse: un'idea di lotta che ricorre tra gli artisti nel considerare la propria attività legata al tema dell'invidia»²⁶³, risulta quindi chiaro come il messaggio nascosto dietro al disegno sia quello secondo il quale l'edificio, e con esso lo stesso artista, non vacilli in quanto soccorso dalla Virtù – le figure nude – e dall'ingegno – il balestriere – con un'immagine che è insieme avvertimento e identificazione di sé²⁶⁴. In questa accorta mescolanza di linguaggi, monumentalità e ironia Lelio Orsi da vita ad un 'capriccio d'invenzione' di carattere fantastico e ingegnoso, che riecheggia l'iscrizione tombale dell'artista posta dal figlio Orazio con sopra di questa lo stemma degli Orsini²⁶⁵: “Grande nell'architettura, maggiore nella pittura, ottimo nel disegno”²⁶⁶. Ottimo al punto che, facendo e disfacendo le sue architetture dipinte poste in disegno, vi colpisce nel centro degli occhi, preciso come un balestriere²⁶⁷.

²⁶¹ Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi*, cit., pp. 125-128; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 104.

²⁶² *Ibidem*; E. Panofsky, *Studi di iconologia, I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 218-220; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 104.

²⁶³ *Ivi*, p. 130.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*; Romani, *Lelio Orsi*, cit., p. 5; M. Pirondini, *La vita e l'ambiente*, in *Lelio Orsi*, cit., p. 21; Toschi, *Lelio Orsi da Novellara pittore ed architetto*, cit., pp. 2, 4; Bentini, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi...cit.*, p. 128.

²⁶⁶ Il testo recita: «LAELIO URSO IN ARCHITECTURA / MAGNO IN PICTURA MAIORI / ET IN DELINIAMENTIS / PTIMO, HORATIUS P(IETAS).C(AUSA). / MDLXXXVII OBIT III MAII / AN. AETA. SVAE LXXVI». Cfr.: Settis, *Introduzione...cit.*, p. XII; Romani, *Lelio Orsi*, cit., p. 5.

²⁶⁷ *Ibidem*.



Fig. 14 – Iscrizione tombale Lelio Orsi,
Chiesa di Santo Stefano a Novellara, 1587

Capitolo III. L'interno come rappresentanza

III.I Giorgio Vasari

Il possesso di una casa di particolare rilievo rappresenta per l'artista l'agognato riscatto sociale, il segno della fortuna e del successo raggiunti²⁶⁸. Allo stesso modo, i cicli di immagine delle dimore di Giorgio Vasari (1511-1574)²⁶⁹ rivelano in modo univoco il mondo intellettuale dell'artista, che, come nessun altro, ha impersonato il cambiamento nella coscienza del proprio ruolo: oltre ad assolvere una funzione di rappresentanza, infatti, le abitazioni acquistano un significato esemplare poiché rispecchiano il livello della discussione teorica sull'arte e la coscienza storiografica della generazione dei manieristi fiorentini alla fine del Cinquecento²⁷⁰. «Poi da Roma partiffi, e fece molte opere in diuerfi luoghi principali d'Italia; e tra le altre con bella inuentione di pittura ornò la fua Casa d'Arezzo»²⁷¹. Anni di peregrinazioni e molteplici committenze assicurarono a Giorgio Vasari la possibilità, nel 1540-1541, di acquistare una dimora in parte già costruita: nell'autobiografia che conclude la seconda edizione delle *Vite* del 1568 l'artista racconta di aver comprato una casa con un appezzamento di terreno in una via caratteristica della città alta, nella migliore zona residenziale della sua città di origine, Arezzo²⁷². «[...] e comperai una casa principiata in Arezzo, con un sito da fare orti bellissimi nel borgo di San Vito, nella miglior aria di quella città»²⁷³: l'artista firmò il contratto di acquisto per l'appezzamento di terreno e per l'edificio che il proprietario precedente aveva costruito

²⁶⁸ J. Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 75; L. Campagna, S. Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, p. 129.

²⁶⁹ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 406; <treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari/>, consultato il 30/08/2022.

²⁷⁰ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 75; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 129.

²⁷¹ G. Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, In Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, p. 12.

²⁷² Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 75; F. Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo*, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, catalogo della mostra a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze-Milano, Giunti, 2011, p. 344; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., pp. 406; A. Secchi, *La casa del Vasari in Arezzo*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale di studi a cura di A. Secchi (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, p. 75.

²⁷³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 989.

soltanto in parte in Borgo San Vito n. 27, attuale via XX Settembre, al numero 55²⁷⁴. «Vasari fece completare la villa suburbana, posta a nord rispetto al centro della città su un declivio, come una costruzione a tre piani con tetto a due spioventi. Dal rivolto alla strada si giungeva attraverso una porta centrale, incorniciata da bugne, a una loggia e di là, per una scala, all'ingresso principale del piano nobile, allo stesso livello del giardino. Ampliamenti successivi mutarono la casa (che oggi è un museo aperto al pubblico e che accoglie l'Archivio Vasari) in modo sostanziale, dato che furono inseriti degli ulteriori portali e delle aperture a finestra sulla facciata semplice, originariamente ripartita da quattro assi di finestre, e i giardini furono visibilmente ridotti. Questi interventi hanno però intaccato l'interno solo in minima parte, così che le cinque stanze del piano nobile decorate dal Vasari sono state conservate, anche se in condizioni non ottimali»²⁷⁵. Subito dopo l'acquisto della casa, Vasari si recò a Venezia sollecitato dall'amico scrittore Pietro Aretino, «Il torre io a Giorgio, spirito nobile»²⁷⁶: dopo un anno l'artista ritornò per un breve periodo ad Arezzo, e incominciò la decorazione della sua casa²⁷⁷. Fu la Camera della Fama e delle Arti ad essere affrescata per prima, nella tarda estate del 1542, sopra la cui porta d'ingresso è possibile notare una nicchia ovale con il Ritratto marmoreo di Giorgio Vasari²⁷⁸. «[...] dipinsi nella volta d'una camera, che di mio ordine era stata murata nella già detta mia casa, tutte l'Arti che sono sotto il disegno, o che da lui

²⁷⁴ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 75; Secchi, *La casa del Vasari in Arezzo...cit.*, p. 75; L. Speranza, *La casa e il museo. Cenni storici*, in *Casa Vasari. Guida alla visita del museo ed alle opere esposte*, a cura di A. Baroni, L. Speranza, Montepulciano, Le Balze, 1999, p. 9; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 127.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 75-76.

Sui cambiamenti architettonici vedi il contributo, già menzionato: Secchi, *La casa del Vasari in Arezzo...cit.*, pp. 75-81.

²⁷⁶ Aretino, *Lettere*, cit., II, 1998, p. 721.

²⁷⁷ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 76; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, pp. 129, 136; L. Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1955, p. 11; A. Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno internazionale di studi a cura di G. M. Wellington (Firenze, Istituto Lorenzo De' Medici, 14-15 ottobre 2011), Firenze, Edifir, 2012, p. 27; Speranza, *La casa e il museo. Cenni storici...cit.*, p. 10; A. Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita*, in *Casa Vasari. Guida alla visita del museo ed alle opere esposte*, cit., pp. 17-18; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 129; S. Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo*, in «*Artibus et historiae*», 32, No. 64, 2011, pp. 84, 97; A. Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in *Case di artisti in Toscana*, cit, p. 31.

²⁷⁸ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, pp. 129, 136; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 11; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 27; Speranza, *La casa e il museo. Cenni storici...cit.*, p. 10; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, pp. 17-18; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 129; Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo...cit.*, pp. 84, 97; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 31.

dependono. Nel mezzo è una Fama, che siede sopra la palla del mondo e suona una tromba d'oro, gettandone via una di fuoco, finta per la Maledicenza; et intorno a lei sono con ordine tutte le dette Arti con i loro strumenti in mano. E perché non ebbi tempo a far il tutto, lasciai otto ovati per fare in essi otto ritratti di naturale de' primi delle nostre arti»²⁷⁹. Concetti importanti per l'artista appaiono qui in embrione: l'immagine di sé come letterato, il suo orientamento storico-artistico e la preoccupazione per il tema dell'invidia²⁸⁰.



Fig. 15 – Casa Vasari, Arezzo, Camera della Fama e delle Arti (AR)

²⁷⁹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 991.

²⁸⁰ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 129.

Al centro di un soffitto inusuale – una forma manieristica, un misto fra cupola e volta a lunette – la Fama, figura femminile alata, seduta su un globo annuncia la gloria dell’artista suonando la tromba d’oro, mentre negli spazi triangolari intorno agli archi le allegorie della Pittura, della Scultura, dell’Architettura e della Poesia sono all’opera²⁸¹. La Poesia – che si distingue grazie alla sua corona di lauro e le ali del genio – posta di fronte all’entrata della stanza, assume una posizione preminente: il suo splendore di arte più nobile tra le *Artes liberales* si irradia anche sulle arti figurative tanto da innalzarle a un rango superiore, sebbene fino ad allora giudicate artigianali²⁸². Vasari sostiene, nella sua autobiografia, di aver rappresentato quattro arti di ugual valore, sottomesse al disegno: l’inclusione della Poesia potrebbe aver servito a un duplice scopo, il primo, come abbiamo già detto, quello di elevare le arti visive mediante associazione e, il secondo, quello di presentare la convinzione dello stesso Vasari che la parola scritta è la più sicura salvaguardia della fama²⁸³. Nelle lunette sotto la volta Vasari aveva previsto di eseguire degli ovali con i ritratti degli artisti più celebri: contrariamente alle assicurazioni dell’artista aretino, i ritratti non sono scelti secondo criteri di importanza giustificati dal punto di vista storico, ma basandosi sulla sua personale opinione e sulle glorie locali²⁸⁴. Vicino all’autoritratto e alle insegne della famiglia, il bisnonno Lazzaro Vasari e Luca Signorelli, cugino del padre, testimoniano la tradizione artistica della famiglia, Spinello Aretino e Bartolomeo della Gatta l’importanza dell’ambiente culturale di Arezzo, mentre nei fiorentini Andrea del Sarto e Michelangelo venivano onorati i due artisti a cui Vasari riconobbe ogni primato²⁸⁵. Già da questa prima stanza possiamo comprendere come Vasari si proponga di arredare la sua casa come tempio dell’arte, rappresentando «la Fama come messaggera personale di gloria, la

²⁸¹ Ivi, I, pp. 129-130; Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 76; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 136; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 11; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 27; Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 85.

²⁸² Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 76; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 136.

²⁸³ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 130-131.

²⁸⁴ *Ibidem*; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 27; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 19; Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 85.

²⁸⁵ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 137; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 11; A. Del Vita, *Guida di Arezzo*, Arezzo, Società tipografica aretina, 1937, p. 89; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 28; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 19; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 130-131.

nobilizzazione delle arti come segno di cultura umanistica, la galleria degli avi come dimostrazione di nobiltà»²⁸⁶.

Nel 1548 Vasari ritornò nella sua città natale, per decorare altre stanze nella sua casa, nel frattempo completata: oltre al piccolo corridoio di Cerere, tra la primavera e l'estate 1549 venne decorata anche la Camera di Abramo, che sarebbe diventata la camera nuziale²⁸⁷: «Feci ancora nel palco d'una camera di legname intagliato Abram in un gran tondo, di cui Dio benedice il seme e promette moltiplicherà in infinito; et in quattro quadri, che a questo tondo sono intorno, feci la Pace, la Concordia, la Virtù e la Modestia. E perché adorava sempre la memoria e le opere degli antichi, vedendo tralasciare il modo di colorire a tempera, mi venne voglia di risuscitare questo modo di dipignere, e la feci tutta a tempera; il qual modo per certo non merita d'esser affatto dispregiato o tralasciato. Et all'entrar della camera feci, quasi burlando, una sposa che ha in una mano un rastrello, col quale mostra avere rastrellato e portato seco quanto ha mai potuto dalla casa del padre; e nella mano che va innanzi, entrando in casa il marito, ha un torchio acceso, mostrando di portare, dove va, il fuoco che consuma e distrugge ogni cosa»²⁸⁸.



Fig. 16 – Casa Vasari, Arezzo, Corridoio di Cerere

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 77; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Casa d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, pp. 134-135; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 10; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 50; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 133; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, pp. 32, 34.

²⁸⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 998.

Sul soffitto a botte cassettonato del corridoio dipinse a tempera la dea della fertilità e protettrice dei raccolti Cerere sul suo carro condotto da draghi attraverso il cielo alla ricerca della figlia Proserpina, rapita da Plutone, la dea appare adorna di una corona di spighe e con in mano una cornucopia e una falce di pino accesa per rischiare le tenebre, in alto, seminascosto dalle nuvole, il carro del Sole coi segni dello Zodiaco²⁸⁹.

Il soffitto in legno strutturato ‘alla veneziana’ della Camera di Abramo presenta invece nel tondo centrale un Dio Padre che arriva in volo, secondo la maniera michelangiotesca, benedicendo il seme di Abramo e promettendogli così una discendenza senza fine²⁹⁰. Nei quattro spazi rettangolari ordinati intorno all’immagine rotonda centrale sono disposte le allegorie della Pace, della Concordia, della Modestia e della Virtù²⁹¹. Il programma iconografico conferisce alla stanza la funzione di camera da letto, la cui freschezza e discrezione fanno sembrare moralizzante e dottrina per esempio la camera nuziale – che avremo modo di vedere poi – di Federico Zuccari, fatta circa cinquant’anni dopo²⁹². A testimonianza dello spirito del Vasari sta anche l’allegoria della sposa nella stanza adiacente (Fig. 20)²⁹³: una donna con rastrello e falce ha il compito di rappresentare insieme l’accaparramento della dote e la dissipazione dei beni della coppia²⁹⁴.

²⁸⁹ Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 10; Paolucci, *L’antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Case d’artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, pp. 134-135; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 50; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 133; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, pp. 32, 34.

²⁹⁰ *Ibidem*; Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 77; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 27; L. DeGirolami Cheney, *Vasari's Chamber of Abraham: A Religious Painted Ceiling in the Casa Vasari of Arezzo*, in «The Sixteenth Century Journal», 18, No. 3, 1987, p. 355.

²⁹¹ *Ibidem*; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 55; DeGirolami Cheney, *Vasari's Chamber of Abraham: A Religious Painted Ceiling in the Casa Vasari of Arezzo...cit.*, p. 355.

²⁹² *Ibidem*; DeGirolami Cheney, *Vasari's Chamber of Abraham: A Religious Painted Ceiling in the Casa Vasari of Arezzo...cit.*, p. 356.

²⁹³ Vasari, nel pezzo sopra riportato della sua autobiografia all’interno delle *Vite*, descrive questa allegoria parlando della camera da letto, in realtà questo affresco si trova sullo zoccolo della sala adiacente. Cfr.: Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 77.

²⁹⁴ *Ibidem*.



Fig. 17 – Casa Vasari, Arezzo, Camera di Abramo

La camera di Apollo e delle Muse, di cui Vasari nei suoi scritti non dice nulla, ha la stessa forma di volta e un sistema di decorazione simile alla Camera della Fama: nel centro della volta Apollo, con arco in una mano e una lira da braccio nell'altra, viene caratterizzato come il dio della poesia da due putti fluttuanti con una corona di lauro e, poiché è il signore del Parnaso,

nei quattro pennacchi vengono dipinte nove figure femminili, le Muse²⁹⁵, protettrici delle arti²⁹⁶. Il Vasari raffigura Apollo al monte Parnaso, dove siede solo sulla sua vetta, in un paesaggio scarno, arido e roccioso che contiene un solo piccolo tronco d'albero con rami di alloro, mentre i due amorini rappresentano il mito di Eros e Anteros, sottolineando i due aspetti dell'amore, il sacro e il profano, e al tempo stesso la duplice natura di Apollo: come Anteros, il dio personifica le ricerche artistiche e intellettuali di Vasari; come Eros, Apollo rappresenta la ricerca amorosa di Niccolosa Bacci da parte del Vasari²⁹⁷. Infine la rappresentazione di Apollo al centro del soffitto della camera con attorno le muse personifica una volta per tutte l'intelletto umano che governa le arti e le scienze, variamente rappresentate dalle muse stesse²⁹⁸.



Fig. 18 – Casa Vasari, Arezzo,
Camera di Apollo e delle Muse

²⁹⁵ Secondo la tradizione, in una di queste figure – quella vestita di rosa-arancio circondata da due donne – Vasari ha raffigurato la futura moglie Niccolosa Bacci. Cfr.: Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo...*cit., p. 84.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 83-84; Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 78; L. De Girolami Cheney, *Vasari's pictorial musing on the muse the chamber of Apollo of the Casa Vasari*, in «Studies in iconography», 15, 1993, pp. 135, 138; Campagna, Pallucco, *Casa d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 136; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., pp. 10-11; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...*cit., p. 29; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 135.

²⁹⁷ De Girolami Cheney, *Vasari's pictorial musing on the muse the chamber of Apollo of the Casa Vasari...*cit., pp. 146-149; Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 78; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...*cit., p. 31.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 150.

Nella casa di Arezzo il luogo più importante è la grande Sala del trionfo della Virtù, l'unico ad essere decorato in tutte le sue parti con un programma iconografico unitario e complesso²⁹⁹. Il soffitto, realizzato in legno alla veneziana, è suddiviso in tredici scomparti il cui centro focale è il pannello ottagonale con la rappresentazione della lotta violenta della Virtù, coronato di alloro, contro la Fortuna e l'Invidia³⁰⁰. La composizione è organizzata volutamente in modo che, a seconda della posizione di chi guarda, la Virtù trionfi sull'inquieta Fortuna e sull'Invidia, o che sia invece l'orribile Invidia a vincere sulla Virtù e la Fortuna³⁰¹. Intorno a questo gioco di sapore morale, quattro figure maschili nude con festoni rappresentano le quattro età della vita e le quattro stagioni, con ghirlande simboliche di frutti³⁰²: «[...] ma nondimeno per allora non feci altro che il palco della sala, il quale è assai ricco di legnami, con tredici quadri grandi, dove sono gli Dei celesti, et in quattro angoli i quattro Tempi dell'anno, ignudi, i quali stanno a vedere un gran quadro che è in mezzo, dentro al quale sono, in figure grandi quanto il vivo, la Virtù che ha sotto i piedi l'Invidia e, presa la Fortuna per i capegli, bastona l'una e l'altra; e quello che molto allora piacque si fu che, in girando la sala attorno, et essendo in mez[z]o la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente. Dintorno nelle facciate sono la Copia, la Liberalità, la Sapienza, la Prudenza, la Fatica, l'Onore et altre cose simili; e sotto attorno girano storie di pittori antichi, di Apelle, di Zeusi, Parrasio, Protogene et altri, con varii partimenti e minuzie, che lascio per brevità»³⁰³.

²⁹⁹ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 78; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 129; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...*cit., p. 28.

³⁰⁰ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 130; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 9; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...*cit., p. 67.

³⁰¹ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 130; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 9; Del Vita, *Guida di Arezzo*, cit., p. 87.

³⁰² *Ibidem*; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 10; Del Vita, *Guida di Arezzo*, cit., p. 87; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...*cit., pp. 87-88.

³⁰³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 998.



Fig. 19 – Casa Vasari, Arezzo, Sala del Trionfo della Virtù

In ciascuno dei quattro quadrati agli angoli un putto in volo regge lo stemma di famiglia di Vasari, mentre negli spazi rettangolari ai lati stanno le divinità planetarie con i segni zodiacali corrispondenti, simboli diretti degli influssi astrali a cui ognuno è sottoposto nel corso della vita³⁰⁴. Il soffitto è incentrato sulla raffigurazione di una concezione attiva e insieme fatalistica dell'attività artistica coniugando decorazioni astrologiche e cicli stagionali tradizionalmente

³⁰⁴ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 78; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 130.

tramandati con il trionfo della Virtù che può però variare durante il corso della vita dell'uomo (simboleggiato dal ciclo delle stagioni) e, in questa forma di presentazione e nell'ambito complessivo della casa d'artista, attualizza la leggenda della calunnia di Apelle tramandata da Luciano, secondo cui grazie a quel dipinto il pittore greco trionfò sugli avversari³⁰⁵. Nel contesto delle allegorie del Tempo, l'ottagono acquista anche una sfumatura di significato legata all'espressione classica *'veritas filia temporis'*³⁰⁶, secondo la quale l'artista – come Vasari scrive nel proemio – con un lavoro intenso e continuo e con una condotta onorata di vita, otterrebbe gloria immortale: l'artista è in grado di intervenire nella lotta con la Fortuna nel modo che la sua condizione gli consente, e questo grazie alla sua virtù³⁰⁷. Ciò che in questo soffitto è reso in un'unità tematica ancora elastica, diviene concetto di storia dell'arte e tema apologetico solo nelle pagine polemicamente arroganti di Federico Zuccari e negli affreschi del suo palazzo a Roma: l'artista come eroe morale, così come il concetto di subordinazione delle arti – non esclusivamente visive – al Disegno³⁰⁸. Protagonista è l'arte, quella degli antichi e quella dei moderni, e ciò risulta ancora più evidente negli affreschi sulle pareti della sala, che sono spartite in due ordini, secondo uno schema già utilizzato dal Vasari³⁰⁹. Nella zona dello zoccolo, che corre fino all'altezza delle porte (e che è interrotta da sei porte – due delle quali finte – da due finestre a nicchia e dal camino), sono inseriti entro cornici fittizie l'allegoria della sposa già ricordata e sei episodi della vita dei più famosi pittori antichi, tratti da Plinio il Vecchio, dipinti in chiaroscuro con la tonalità del bronzo, quasi a vantare un'ideale genealogia del Vasari da questi illustri predecessori³¹⁰.

³⁰⁵ *Ibidem*; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 130.

³⁰⁶ Cfr. R. Wittkower, *Chance, Time, Virtue*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, No. 4, 1938, pp. 313-321.

³⁰⁷ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 78; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 130.

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., I, p. 1: «Soleano gli spiriti egregii in tutte le azzioni loro, per uno acceso desiderio di gloria, non perdonare ad alcuna fatica, quantunque gravissima, per condurre le opere loro a quella perfezione che le rendesse stupende e maravigliose a tutto il mondo; né la bassa fortuna di molti poteva ritardare i loro sforzi dal pervenire a' sommi gradi, sì per vivere onorati e sì per lasciare ne' tempi avvenire eterna fama d'ogni rara loro eccellenza.»

³⁰⁸ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 130.

³⁰⁹ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 130; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 65.

³¹⁰ *Ibidem*; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 132; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 28; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, p. 69.



Fig. 20 – Casa Vasari, Arezzo, Sala del Trionfo della Virtù,
Allegoria della Sposa

Un torso in gesso di Venere a grandezza naturale, opera di Bartolomeo Ammannati, sovrasta il camino (Fig. 21); in modo analogo al centro delle tre pareti, stanno anche finte sculture di marmo, anch'esse poste davanti a un drappeggio dipinto che copre dei paesaggi incorniciati³¹¹. Sopra le porte e le finestre, le pareti vengono delimitate da entrambi i lati da allegorie michelangelolesche della Virtù, poste davanti a strette nicchie, che rispecchiano in parte la carriera di Vasari in un'eclettica autocitazione³¹². Sulla parete con finestre (Fig. 23), alle estremità compaiono due grandi vasi che fungono da stemmi piuttosto che da semplice decorazione e che alludono al nome dell'artista³¹³, mentre un busto anticheggiante e uno moderno esplicitano la continuità tra passato e presente, e in senso più stretto provano proprio il legame tra Plinio e lo scrittore 'moderno' delle Vite³¹⁴.

³¹¹ *Ibidem*; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...*cit., p. 344; Campagna, Pallucco, *Casa d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 132; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 10; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 139.

³¹² *Ibidem*.

Vasari riprende talvolta alla lettera invenzioni e motivi già sviluppati nei grandi lavori decorativi a Venezia, a Napoli e a Roma.

³¹³ Vasari doveva conoscere da sempre le origini e il significato allegorico del suo nome, e probabilmente si aspettava che i visitatori ne intuissero il significato con disinvoltura.

³¹⁴ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...*cit., p. 78; Campagna, Pallucco, *Casa d'artista. Vasari ad Arezzo...*cit., p. 132; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 139.

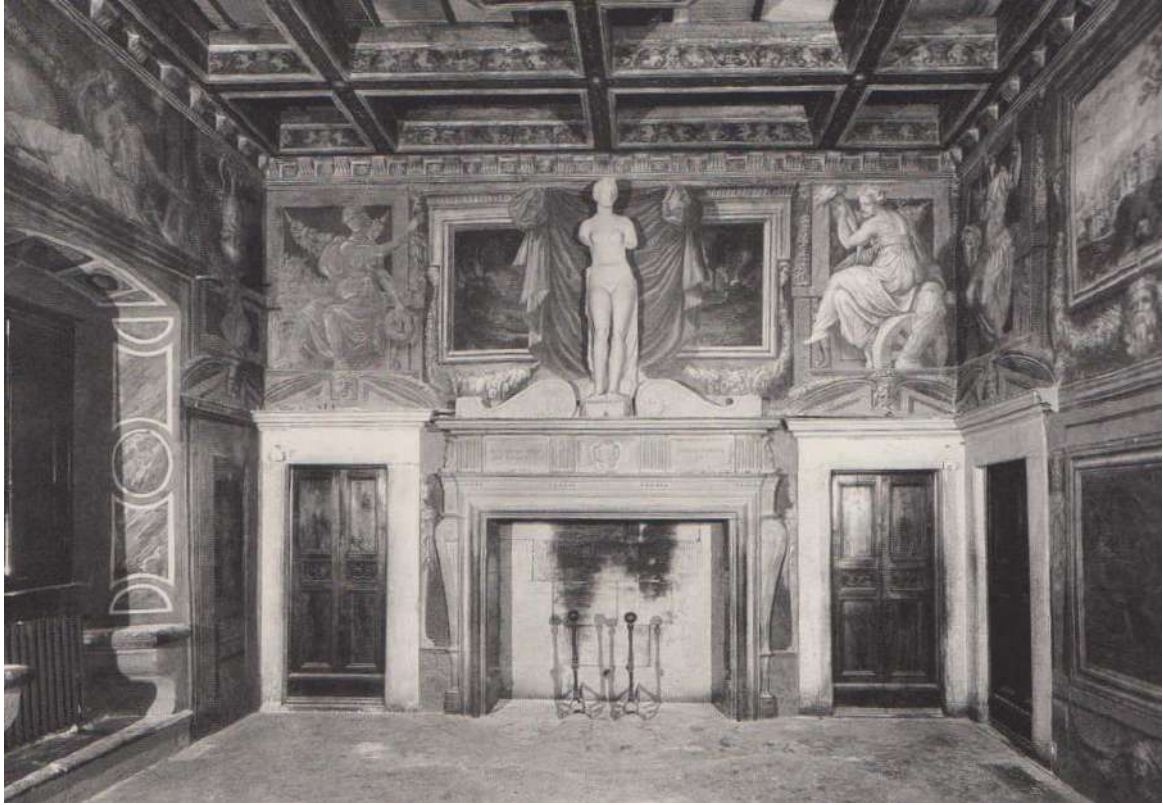


Fig. 21 – Casa Vasari, Arezzo, parete sud-ovest della Sala

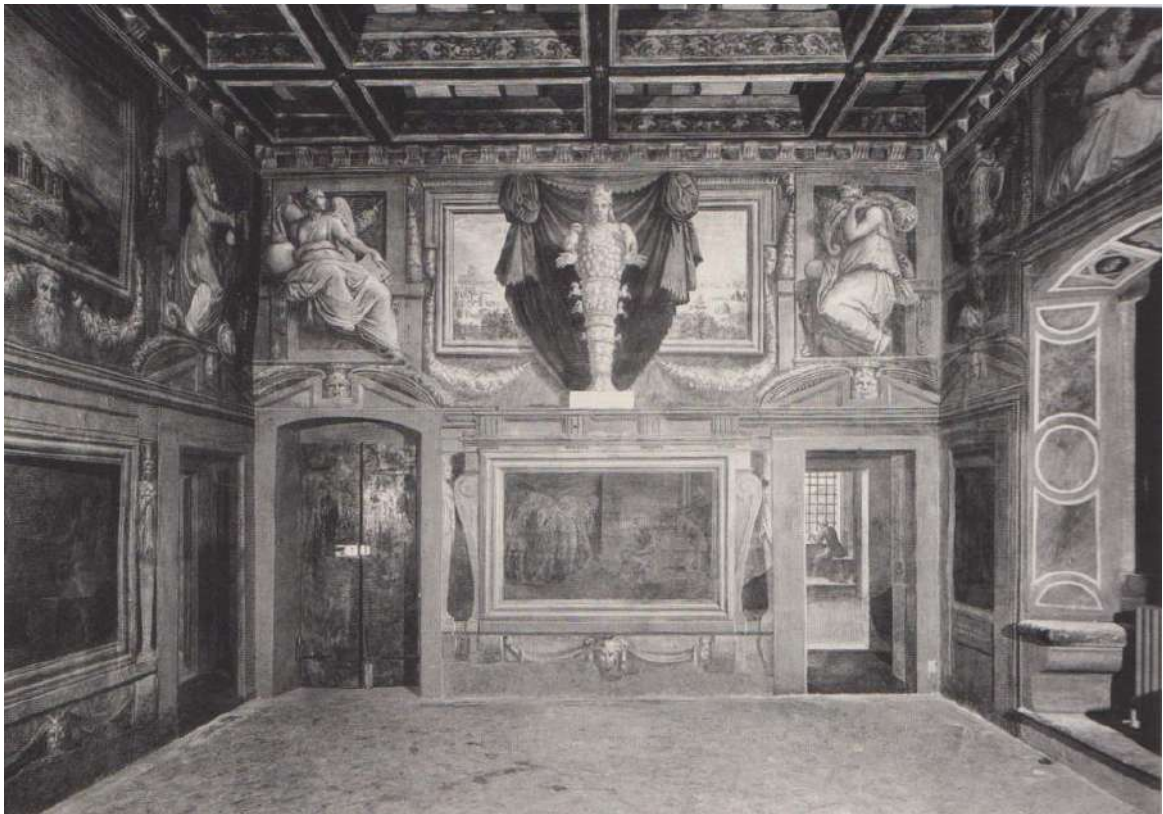


Fig. 22 – Casa Vasari, Arezzo, parete nord-est della Sala

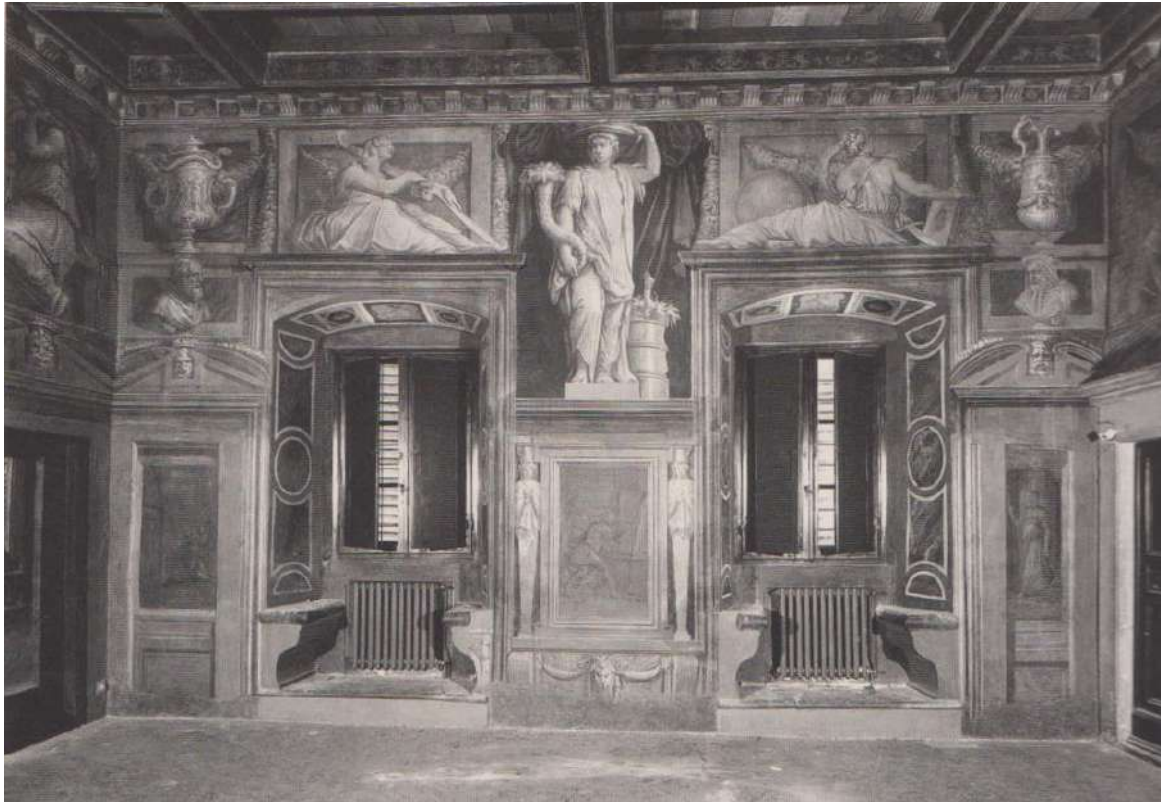


Fig. 23 – Casa Vasari, Arezzo, parete sud-est della Sala

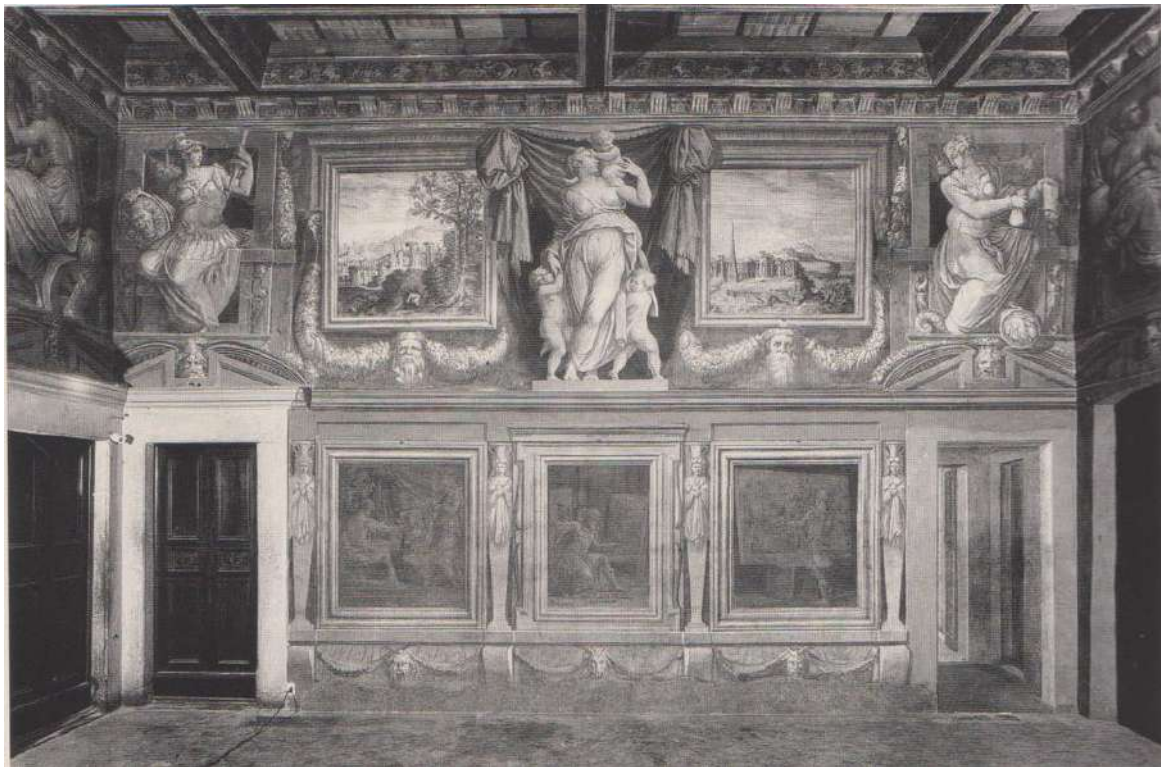


Fig. 24 – Casa Vasari, Arezzo, parete nord-ovest della Sala

«La coscienza storica di Vasari si esprime nelle immagini della zona dello zoccolo. I pittori antichi, le cui opere sono da lungo tempo andate perdute, vengono risvegliati a nuova vita grazie all'attenzione prestata ai fatti dell'arte dall'antico e dal moderno scrittore, che rende testimonianza delle grandi conquiste dell'arte pittorica: [...]. In questa serie di immagini, Vasari non ha concesso la posizione preminente all'aneddoto sulla riproduzione perfetta della natura, che culmina nello scambio fra essere e apparire, un aneddoto questo tramandato dall'antichità e ripetuto in infinite varianti. Questa posizione è riservata invece alla altrettanto famosa *Leggenda di Zeusi*³¹⁵. Il racconto di Plinio, secondo cui Zeusi scelse per il suo ritratto di Elena le parti più perfette del corpo delle cinque fanciulle più belle di Crotone, era stato già riformulato dall'Alberti, e aveva acquisito un significato attuale nella famosa lettera di Raffaello a Castiglione. Conoscendo questi precedenti, Vasari riprese il tema, così importante per la dottrina del suo tempo, secondo cui l'artista non raffigura la natura seguendo il principio della mimesi ma la corregge in modo sovrano, basandosi sulla conoscenza delle sue molteplici forme e andando oltre i suoi difetti, e produce finalmente la vera bellezza, secondo la propria rappresentazione ideale, come *alter deus*»³¹⁶.



Fig. 25 – Casa Vasari,
Arezzo, Leggenda di Zeusi,
parete nord-est della Sala

³¹⁵ Vedi su questo punto numerosi esempi nelle fonti nei già citati E. Kris e O. Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Boringhieri, 1980, mentre sulle basi filosofiche di queste concezioni vedi E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

³¹⁶ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 80.

Per la concezione di artista come *alter deus* cfr.: Kris, Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, cit., pp. 60-88.

Non a caso una finta statua di marmo nella zona superiore della parete sta in rapporto con questa leggenda fondamentale per l'artista: la Diana Efesia dalle multiple mammelle dipinta a fresco (Fig. 22) che, dea della vegetazione e della fecondità, personifica la natura ancora informe³¹⁷. Dietro, un paesaggio di rovine mostra il trionfo del corso del tempo sulle opere figurative degli antichi, mentre il torso della Venere di Ammannati, sulla parete di fronte, sopra il camino, nell'iconografia della sala, incarna proprio con la sua frammentarietà l'arte antica sopravvissuta al tempo e alle distruzioni della natura, mentre la città incendiata, affrescata ai lati della scultura, potrebbe alludere a Roma in fiamme, allegoria della fine del mondo antico³¹⁸. Possiamo dunque affermare come, proprio in questa alternanza continua tra vero e illusorio, si possa cogliere il gusto manieristico con cui l'intero complesso è stato concepito da Vasari. In sintesi, il messaggio che l'artista vuole trasmettere è che, muovendo dallo studio della natura e degli antichi, l'artista moderno con le sue capacità è in grado di garantire la continuità della creazione artistica³¹⁹. A questo si riferiscono nel senso più ampio anche le figure allegoriche: le due sculture dipinte sulle pareti laterali³²⁰ (Fig. 23-24): «Copia e Caritas, indicano la ricchezza interiore ed esteriore dell'uomo, personificando l'abbondanza della terra (Copia) e la suprema virtù teologica (Caritas). Vicino a loro stanno Fatica, Giustizia, Sapienza e Prudenza, più strettamente collegate con l'attività dell'artista: l'impegno costante di quest'ultimo viene premiato con Onore, Felicità, Liberalità, e alla fine con l'Immortalità»³²¹. La casa di Vasari ad Arezzo può essere quindi considerata un lavoro pionieristico poiché qui, per la prima volta, l'arte stessa è stata assunta a tema in una serie di immagini come mezzo per ottenere la fama:

³¹⁷ *Ibidem*; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 132; Berti, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, cit., p. 10; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 139.

M. Burioni, *La pittura come ombra della virtù. La casa del Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno di studi a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Venezia, Marsilio, 2013, pp. 196-197: «La contrapposizione nella sala tra l'incendio alle spalle della Venere di Ammannati e l'inondazione alle spalle della Diana Efesia sul lato opposto non sono mai state persuasivamente spiegate. Io propongo di vederci un riferimento al periodico rinnovamento del mondo, secondo la filosofia storica rintracciabile in autori come Cicerone o Seneca [...]. La scena notturna corrisponderebbe perciò all'incendio universale, *l'ekpirosi*, dal quale solo la virtù qui identificata col manufatto artistico mutilo può salvarsi, mentre la parte della natura corrisponderebbe al rinnovamento del mondo dopo l'incendio».

³¹⁸ *Ibidem*; Paolucci, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 344; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 130; Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita...cit.*, pp. 71-72.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 80-82; Campagna, Pallucco, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo...cit.*, p. 132.

³²⁰ *Ivi*, p. 82; *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

soltanto nella casa fiorentina però lo scrittore riuscirà a rispecchiare al tempo stesso il significato di artista e insieme lo stato della discussione sulla teoria dell'arte dell'epoca³²².

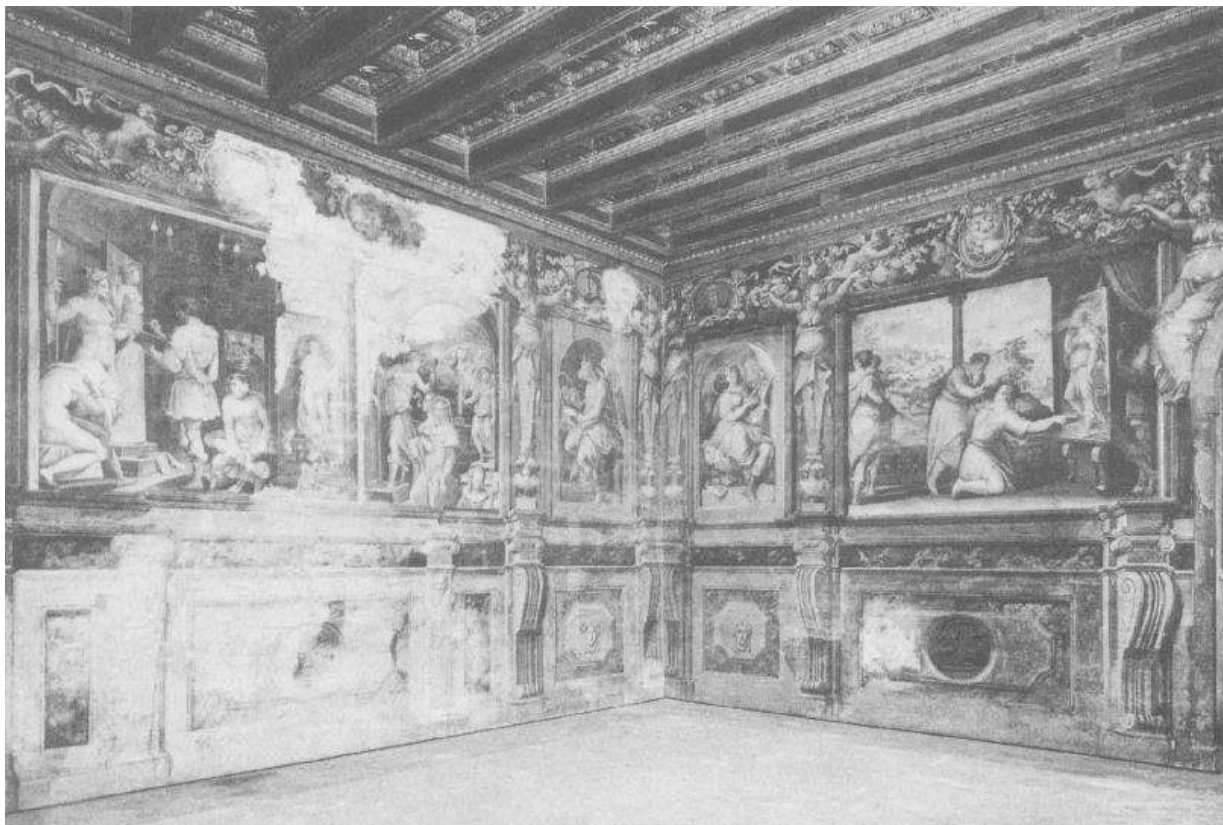


Fig. 26 – Casa Vasari, Firenze, Sala Vasari (FI)

Trasferitosi a Firenze per dirigere i lavori a Palazzo Vecchio, Vasari si spostò nel 1557 con la moglie Niccolosa e la madre Maddalena nella casa che Cosimo I de' Medici, suo committente e mecenate, gli aveva messo a disposizione in Borgo Santa Croce al numero 8: il 30 maggio di quell'anno, infatti, l'artista annuncia trionfante al duca³²³ «Io arei a far una grande storia di

³²² *Ibidem*; Burioni, *La pittura come ombra della virtù. La casa del Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana...*cit., p. 202.

³²³ *Ivi*, p. 86; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 407; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...*cit., pp. 27, 29; T. Landra, *Il rebus di Casa Vasari a Firenze. Note a margine dell'Invention per la decorazione del salotto*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, p. 139; E. Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in *Ammannati e Vasari: per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze, Banca CR Firenze, 2011, p. 139; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...*cit., pp. 56-57; A. Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi a cura di G. C. Garfagnini (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Firenze, L. S. Olschki, 1985, pp. 273, 275; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 159.

ringraziamento per esser oggi tornato con la famiglia nella casa nuova, la quale per essermi stata data da lei, mi par aver adir (*sic*) di dire che son più vostro che mai, poiché non abito in quel d'altri; ma perché l'opera mia à a ire in aumento con l'animo et con le forze in servilla, farò che l'opere parlerano per me, et a quella»³²⁴. Inizialmente in affitto, dal 1561 i sessanta fiorini di pigione annuali gli furono condonati, come ringraziamento per i preziosi servizi compiuti ma la casa divenne comunque di sua proprietà soltanto nel 1570, per privilegio ducale³²⁵. L'abitazione, collocata vicino alla chiesa di Santa Croce e a poca distanza da Palazzo Vecchio, stretta ma estesa in profondità, fu requisita nel 1548 dai Medici all'allora proprietario, Niccolò Spinelli, loro avversario politico³²⁶. Nel corso dei secoli essa ha subito diverse modifiche strutturali e per lungo tempo è stato difficile ricostruire la sua forma originaria³²⁷. Soltanto la sala decorata da Vasari, di cui si parlerà in seguito, conserva ancora il suo aspetto originario, unica superstite di quello che dobbiamo supporre essere stato un ciclo decorativo più ampio³²⁸. L'artista ristrutturò la casa soltanto dopo il 1570, e gli affreschi furono completati probabilmente solo nel 1573 – mancano infatti testimonianze personali scritte – riprendendo e ampliando i temi e i soggetti cari alla sua poetica e in parte già esemplificati nella casa aretina³²⁹. Anche uno sbrigativo inventario postumo del 1574 non dice nulla sulla decorazione pittorica della Sala: il primo a parlare della casa e delle sue decorazioni fu Giovanni Cinelli, autore dell'ampliamento della guida del Bocchi del 1591 in cui mancavano riferimenti alla residenza vasariana³³⁰. Nell'edizione aggiornata compare un elenco dei dipinti della collezione di Vasari

³²⁴ Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, cit., II, p. 421.

³²⁵ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 86; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...cit.*, p. 29; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, pp. 56-57; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 275.

³²⁶ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 139; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 56; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 274.

³²⁷ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 139; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 274.

Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 140: «è tra la fine dell'Ottocento e il Novecento che purtroppo si documenta il lento declino dell'ambiente [...], e questo fino ai primi anni del nostro secolo, quando Umberto Baldini, interessatosi alla questione e impegnatosi strenuamente per dare avvio a un progetto di recupero riuscì a cambiare repentinamente le sorti dell'opera».

³²⁸ *Ivi*, p. 87; Landra, *Il rebus di Casa Vasari a Firenze. Note a margine dell'Invenzione per la decorazione del salotto...cit.*, p. 139.

³²⁹ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 139; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 59.

³³⁰ *Ibidem*; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 58; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 277; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162;

e viene data una breve descrizione del ciclo figurativo della Sala grande, a cui egli riserva il suo impegno più rilevante³³¹: «Cafa del Cavaliere Vafari, fono ancora molte pittura: la Sala è tutte dipinta a frefco da Giorgio nella quale tutta la Storia, d'Apelle fi rapprefenta: nella prima parete a mano a mano manca, è quando impara a difegnar dalla propria ombra volgendo la fchiena al lume: Nell'altra a amn deftra ov'è l'efpozizione al pubblico di fua opera, quando origliando Apelle, il Calzolaio la fcarpa gli cenfura; nella terza vi è l'introduzione alla ftanza del difegno, ove la mediatrice le donne più belle per ftar al naturale conduce, e nell'altra parte quando fcegliendo da ciafcuna la parte più bella, forma l'effige di Diana; Nel fregio fon dipinti tutti i pittori fuoi contemporanei»³³². L'identificazione delle storie dipinte con episodi della vita di Apelle venne ripresa poi nel 1842 dal Fantozzi³³³: «Nel fregio che rimane sotto il soffitto fece i ritratti di vari pittori fuoi contemporanei, e nelle pareti diverse storia di Apelle e varie figure simboliche. Nella parete che rimane in faccia alla finestra rappresentò Apelle che parla col calzolaio che gli criticò la calzatura della figura che aveva dipinta ed esposta al pubblico per ascoltarne celatamente il parere. Vi fece inoltre lo stemma mediceo per contrassegno di gratitudine a quella famiglia che tanto lo aveva assistito e protetto. – La parete che rimane a destra è scompartita in quattro spazj: nel primo è il Genio della pittura, nel secondo è rappresentata la Mediatrice che conduce nello studio d'Apelle le più vaghe giovani per stargli a modello; nella terza Apelle che dipinge Diana; e nel quarto è il Genio dell'architettura. – Finalmente nella parete che rimane in facciata alla descritta, oltre un magnifico cammino di pietra, come ne' passati tempi si costumava, si vede il Genio della storia; Apelle che impara a dipingere dalla propria ombra; ed il Genio della scultura»³³⁴. Questa lettura degli affreschi è continuata fino ai nostri giorni ed è plausibile che il Cinelli, nel 1677, possa aver riunito le tre storie sotto il nome di Apelle, cadendo così – come vedremo – in errore³³⁵. La stanza occupa, al piano nobile, la parte anteriore della casa in tutta la sua ampiezza, e la sua parete a nord è

F. H. Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, in «The Art Bulletin», 66, No. 3, 1984, p. 399.

³³¹ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 139; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 277; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162.

³³² F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze. Doue a pieno di pittura di scultura di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677, pp. 305-306.

³³³ Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 278.

³³⁴ F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, Per Gius. e fratelli Ducci, 1842, p. 227.

³³⁵ Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 278.

traforata da tre finestre aperte verso Borgo Santa Croce³³⁶. Sulla cappa dell'imponente camino alla parete occidentale, di poco sporgente in avanti, vi è l'autoritratto di Vasari in un busto dipinto, fiancheggiato da vasi affrescati e putti recanti gli stemmi Vasari-Bacci³³⁷.



Fig. 27 - Casa Vasari, Firenze, Autoritratto

Le pareti sono composte di tre sezioni e presentano un ciclo continuo e unitario: in nicchie separate, mentre eseguono i loro ruoli artistici e sono circondate dai loro rispettivi attributi, sono dipinte le cinque arti tutte alate, a sottolineare l'allegorica, poetica o metaforica qualità

³³⁶ Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze...cit.*, p. 87; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 159.

³³⁷ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162; L. DeGirolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, New York, Peter Lang, 2011, p. 43.

della loro esistenza³³⁸. Così rappresentate esse dividono grandi quadri ‘riportati’ con scene tratte dagli aneddoti sugli artisti, in alcune di esse una tenda teatrale crea l’effetto di uno scenario, accentuando il dramma della visualizzazione, mentre erme femminili alate sono poste sopra dei vasi, riferimento evidente alla famiglia dell’artista³³⁹. In alto, ubicati in un fregio decorativo sopra la narrazione, tredici ovali corrono intorno alle pareti e ritraggono i grandi artisti dell’età moderna³⁴⁰. «Come ad Arezzo, Vasari aggiunse alle allegorie delle arti figurative anche quella della Poesia [...]. È invece inconsueta per questo ambiente l’allegoria della Musica che troviamo subito dopo: si spiega, comunque, se si considera che la musica è sorella della poesia, quindi una delle nove Muse, e che anch’essa ha in Apollo il suo signore e protettore. Inoltre, come arte suprema fra quelle che formano la personalità e lo spirito, rappresenta l’armonia terrena e quella celeste, e con le sue proporzioni matematiche si pone in stretto rapporto con l’architettura. Vale la pena di aggiungere che nelle teorie estetiche dell’epoca anch’essa era subordinata al concetto universale del disegno»³⁴¹.

Vicino al camino è rappresentata l’invenzione del disegno, episodio già inserito dal Vasari nel basamento della sala aretina del Trionfo della Virtù³⁴². Alla luce di una grande candela, un giovane uomo piegato su uno sgabello traccia attentamente il profilo della sua ombra proiettata sulla parete mentre scopre in silenziosa concentrazione il segreto dell’imitazione della natura: diretto riferimento alla nascita dell’Arte e esaltazione del disegno³⁴³. Disegno indica qui, in pratica, ancora il disegno dei contorni, visto come il presupposto irrinunciabile: disegno come origine di tutte le arti, base filosofica condivisa e fondamento tecnico della scultura, dell’architettura e della pittura³⁴⁴. Il fatto che la figura si trovi immediatamente vicino al camino

³³⁸ *Ibidem*; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 43.

³³⁹ *Ivi*, pp. 87-88; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell’opera di un artista...cit.*, p. 141.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 88; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell’opera di un artista...cit.*, p. 141; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 59; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 281; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 166; Jacobs, *Vasari’s Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...cit.*, p. 404; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., pp. 43, 46.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 279; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 44.

³⁴³ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell’opera di un artista...cit.*, p. 141; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 279; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 167; Jacobs, *Vasari’s Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...cit.*, p. 404; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 44.

³⁴⁴ *Ibidem*; Jacobs, *Vasari’s Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...cit.*, p. 405.

(che nella casa di Arezzo sostituisce la fonte di luce della candela) può essere qui vista oltre che come un'allusione a Prometeo e a Vulcano e quindi all'uso del fuoco, fonte dell'arte e della scienza, anche come un riferimento a due tipi di illuminazione: ispiratrice e naturale³⁴⁵. Infine, nell'inventore del disegno, Vasari opera una perfetta sintesi fra antichità e presente, caratterizzando il soggetto con i propri lineamenti da giovane, operando ancora una volta il parallelo tipico delle sue dimore³⁴⁶.



Fig. 28 – Casa Vasari, Firenze, Invenzione del Disegno

Sulla parete d'ingresso (Fig. 29), vicino all'allegoria della Musica, viene presentato un aneddoto che Plinio attribuisce ad Apelle, il più famoso degli artisti antichi: in una loggia esterna che guarda su un paesaggio pittoresco rappresentante la stagione della primavera, amici e ospiti dell'artista sono venuti a osservare il dipinto di Diana cacciatrice³⁴⁷. Uno di questi commenta le scarpe di Diana, mentre il pittore che si nasconde dietro la tela del suo capolavoro ad ascoltare i commenti non è Apelle (come riportato da Plinio) ma un uomo barbuto e dignitoso, con tratti somatici che alludono ai lineamenti del Vasari anziano nel ritratto ideale

³⁴⁵ *Ibidem*; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 44.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 44.

Diversamente dalle precedenti versioni nelle quali Diana è illustrata come dea della natura o dea lunare. Cfr.: De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 45.

dell'artista sapiente³⁴⁸. La tenda tirata in questo caso serve a dissimulare la presenza dell'artista mentre, con la mano sinistra davanti alla bocca, il pittore fa un gesto di silenzio: questo può significare per l'osservatore esterno la capacità della pittura di parlare come 'muta poesia', non avendo così bisogno di critiche verbali³⁴⁹. Il vegliardo sta di fronte a una colonna che rimanda allo stemma dei Medici nel fregio con la corona granducale, riferimento a Cosimo I nella sua veste di protettore e mecenate, che l'anno 1569 la ricevette da Pio V, mentre costringe al silenzio i critici invidiosi del suo artista di corte preferito³⁵⁰.



Fig. 29 – Casa Vasari, Firenze, Sala Vasari, parete sud

³⁴⁸ *Ibidem*; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., pp. 44-45.

³⁴⁹ *Ibidem*; *Ivi*, p. 45.

F. H. Jacobs, interpreta la scena in senso metaforico come una rappresentazione visiva del concetto di giudizio, centrale nella teoria dell'arte del Vasari, che la intende come la facoltà di giudizio propria dell'artista stesso e indispensabile al processo della creazione. Cfr.: Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...*cit., pp. 412-414.

³⁵⁰ *Ivi*, pp. 88-89; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...*cit., p. 59; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...*cit., p. 281; Cecchi, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze...*cit., pp. 29, 33; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 165; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 43.

Il fulcro tematico della decorazione, incentrata sul rapporto fra Natura e Arte, è costituito dall'episodio della vita di Zeusi, cui sono riservate ben due scene, divise da una finta parete (Fig. 30): il grande quadro sulla parete occidentale, fiancheggiato dalle allegorie, in finte nicchie, dell'architettura e della pittura, raccoglie in una composizione bipartita diversi elementi degli aneddoti di Plinio sugli artisti, e li sintetizza in un'invenzione originale³⁵¹. Vasari crea l'illusione di diverse realtà visuali: nella metà sinistra del quadro l'artista, nel suo studio con la volta a botte, dipinge un nudo di Diana con lancia da caccia, ritraendo una modella in piedi vicino al dipinto, fonte immediata d'ispirazione e di paragone per il pittore³⁵². Il dipinto è parzialmente completo nella parte superiore, mentre la parte inferiore rivela soltanto il disegno delle sue gambe³⁵³. Altre due modelle si stanno svestendo e preparando, mentre dietro, nello sfondo dello studio, si scorgono tre assistenti che disegnano sotto la luce delle lanterne³⁵⁴. Nella metà destra del quadro, geni con torce in mano stanno facendo entrare due fanciulle nello studio attraverso una loggia per essere selezionate dal pittore, mentre nello sfondo del vestibolo è raffigurata una statua affrescata di Diana che indica con lo sguardo e con il braccio in direzione del laboratorio dell'artista³⁵⁵. Infine, nelle altre due figure in primo piano che sembrano fuori dalla composizione, si possono riconoscere la madre del Vasari e la moglie³⁵⁶.

³⁵¹ Ivi, p. 89; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, p. 69; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162.

³⁵² *Ibidem*; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, New York, Peter Lang, 2011, p. 44.

³⁵³ *Ibidem*; *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*; *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162; De Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, cit., p. 44.

³⁵⁶ *Ibidem*.

Le case del Vasari non sono uniche per l'inclusione dei ritratti di famiglia, lo farà anche Federico Zuccari nelle sue dimore. Cfr.: Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 162, 168.



Fig. 30 – Casa Vasari, Firenze, parete est

Il Vasari congiunge nella rappresentazione un aneddoto riferito ad Apelle (il dipinto di Diana) con un aneddoto riferito a Zeusi di Eraclea (la scelta delle fanciulle per dipingere l'immagine ideale della sua Elena)³⁵⁷. L'identità dell'artista è quindi problematica: è possibile infatti che rappresenti una fusione dei due antichi pittori, sottolineato dai paramenti antichi che indossa, e che allo stesso tempo, date le sue fattezze, assuma i lineamenti di un giovane Vasari³⁵⁸. Le variazioni introdotte dall'aretino sono però significative: l'artista qui rappresentato non concretizza infatti la sua rappresentazione ideale assumendo come tema le donne più belle ma sceglie Diana Efesia³⁵⁹. È importante qui ricordare come già ad Arezzo la Diana Efesia aveva segnato il confine tra *natura* e *ars*: qui Diana, conducendo le fanciulle verso lo studio a sinistra,

³⁵⁷ Vasari quindi – come abbiamo già riportato – non sceglie tre storie riferite ad Apelle come affermato erroneamente dal Cinelli nel 1677.

Ibidem; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 141; Cecchi, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze...cit.*, p. 279; M. Koshikawa, *Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, in «*Artibus et Historiae*», 22, No., 43, 2001, p. 19.

³⁵⁸ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 167.

³⁵⁹ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 142.

permette all'artista di unificare l'esempio naturale imperfetto dei suoi modelli nell'immagine ideale della dea lunare, unione che viene sottolineata dalla figura maschile posta in una nicchia sulla parete tra le due scene interpretata come allegoria del Disegno e connotata dagli strumenti delle tre arti³⁶⁰. L'artista fa uso di pennello e tavolozza, ma è lavoratore intellettuale e congiunge, ancora una volta, il regno della natura a quello dell'arte: «Diversamente che nella raffigurazione della scoperta della pittura, il disegno non ha qui il significato pratico del segno che traccia i contorni, così come lo praticano gli allievi sul fondo della scena. Il disegno è invece qui intenso nel senso astratto dell'idea, del giudizio universale, in accordo con quello che era divenuto un concetto gnoseologico centrale negli scritti estetici del tempo, e anche nelle *Vite*»³⁶¹.



Fig. 31 – Casa Vasari, Firenze,
particolare parete est

Con questi episodi, oltre quindi a fissare alcuni valori propri della concezione dell'arte e caratterizzanti il pensiero di Giorgio Vasari, si compendiano quegli stessi antefatti che

³⁶⁰ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 142; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 162.

³⁶¹ *Ivi*, pp. 89-91.

introducono alle *Vite*: è proprio sull'autorità e sul primato di Zeusi e Apelle che poggia il fregio nel quale sono incastonati i tredici ovali con ritratti di artisti, dai precursori ai contemporanei, operando quindi una selezione secondo criteri diversi rispetto alla casa di Arezzo³⁶². «Sulla parete con finestre, Giotto e Cimabue personificano il risveglio della modernità dalla barbarie medievali, e insieme l'infanzia della rinascita. Sulla parete di fronte, ove si apre la porta d'ingresso, Donatello e Brunelleschi (a loro bisogna aggiungere anche Masaccio, che per motivi ignoti è collocato sulla parete con finestre) rappresentano le tre arti nella fase della gioventù, che ha superato, grazie allo studio e all'impegno, le insicurezze dell'infanzia. Sulla parete laterale di fronte al camino Raffaello, Michelangelo, Leonardo e Andrea del Sarto indicano la maturità, raggiunta attraverso l'imitazione perfetta della natura. Il vertice viene raggiunto con Michelangelo: la prima edizione delle *Vite* si chiude proprio con quella del Divino; [...]. Sulla parete ovest sul caminetto, Vasari si è ritratto in un finto busto dipinto, collocandosi da vivo, con un monumento, nel pantheon delle arti: la seconda edizione delle *Vite* si conclude appunto con l'autobiografia. Sul fregio della parete appaiono i suoi contemporanei defunti: Perin del Vaga, Giulio Romano, Rosso Fiorentino e Francesco Salviati»³⁶³.

Il campanilismo toscano, che corrisponde alla concezione storica esposta nelle *Vite*, emerge quindi anche dai ritratti: la disposizione vasariana dei medaglioni implica chiaramente il progresso storico nell'arte della rinascita attraverso innovazioni e conquiste tecniche, fino al raggiungimento dell'eccellenza³⁶⁴. Proprio per questo Vasari limita la rappresentazione dell'artista classico ai soli esempi di Apelle e Zeusi, considerati come i maggiori artisti dell'antichità. E, in accordo con il suo concetto che il progresso futuro dipende dalle conquiste passate, Vasari illustra quelle qualità che associa all'avvento dell'eccellenza: disegno, imitazione e giudizio, chiarendo l'attualità di queste caratteristiche per la propria epoca attraverso una galleria della generazione dei manieristi e assecondando così la sua idea di trovarsi al vertice dell'evoluzione della storia dell'arte³⁶⁵. Vasari fa sì che l'iconografia della Sala delle Arti adempia all'obbligo della storia di essere istruttiva, confermando definitivamente la diretta discendenza dei moderni dagli artisti dell'antichità resi immortali grazie a Plinio, e

³⁶² *Ivi*, p. 85; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, pp. 142-143; Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze...cit.*, pp. 59, 69.

³⁶³ *Ivi*, p. 86.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 85; Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...cit.*, p. 403.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 92; *Ibidem*.

non più assecondando radici personali e familiari come ad Arezzo³⁶⁶. Concludendo possiamo affermare che l'artista, pur ostentando la propria abilità, mantiene una riverenza per il passato arrivando così a svolgere un ruolo al tempo stesso di «artista pratico e storiografo, e riesce a sintetizzare visivamente l'età antica e quella moderna; per lui non esiste ancora una contraddizione insanabile fra attività artigianale e intellettuale, fra *imitatio* ed *electio*, fra *natura* e *ars*. Nel ciclo delle allegorie delle arti, l'uomo scopre la sua capacità mimetica nell'invenzione del disegno, e si dimostra creatore assumendo il ruolo di *alter deus*, le cui sublimi opere, come poesia muta, non hanno bisogno di alcun giudizio verbale e recano in sé la loro legge»³⁶⁷.

III.II Federico Zuccari³⁶⁸

«Spirito bizzarro e acutissimo, nella molteplicità dei suoi interessi come pittore, accademico, e letterato fu Federico Zuccari»³⁶⁹: in queste poche parole viene già delineato un quadro generale della complessa personalità, della vita travagliata e degli innumerevoli interessi del manierista italiano³⁷⁰. L'intellettualismo estremo e a tratti eccentrico dell'universo visivo e spirituale di Federico Zuccari (1540-1609)³⁷¹ lo fece catalogare come un 'capriccio' vivente e le residenze, a Firenze (1577-1579) e a Roma (1593-1603), che egli creò per sé stesso e a sua misura contribuirono in maniera decisiva a questa valutazione³⁷². Il loro merito è di «riuscire a esprimere in forma determinata, nell'architettura e nella decorazione, una personalità altrimenti difficile da comprendere e sintetizzare: possono essere per questo considerate il vertice dell'autorappresentazione dell'artista. [...] ambedue le case rispecchiano in modo compiuto la concezione che di se stesso poteva avere un artista di quel tempo. In questa chiave Casa Zuccari

³⁶⁶ *Ibidem*; Nardinocchi, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista...cit.*, p. 139; Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence...cit.*, pp. 402-403.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Nonostante le dimore di Federico Zuccari si caratterizzino, come vedremo, anche per il loro esterno, la scelta di collocarle in questo paragrafo è dovuta alla rilevanza degli affreschi presenti in esse e alla loro connessione con i temi delle decorazioni delle abitazioni di Giorgio Vasari.

³⁶⁹ D. Heikamp, *Vicende di Federico Zuccari*, in «Rivista d'Arte», XXXII, 1957, p. 175.

³⁷⁰ B. Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 93; D. Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze*, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di D. Heikamp et al. (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1998, p. 416.

³⁷¹ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 434; <treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari>, consultato il 10/08/2022.

³⁷² Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...cit.*, p. 93; D. Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze*, in *Casa di artisti in Toscana*, cit., p. 86.

appare all'osservatore come l'opera di un pittore cosciente del proprio significato, del proprio ruolo e prestigio sociale; Palazzo Zuccari al contrario appare come l'opera di un teorico e accademico che pratica l'arte, che ha tracciato un bilancio complessivo della propria attività, e che lascia ai posteri il proprio testamento artistico»³⁷³.

Nel gennaio del 1577 Zuccari acquistò la casa una volta appartenuta ad Andrea del Sarto, la quale era posta all'incrocio fra via San Sebastiano (ora via Gino Capponi) e via del Mandorlo (ora via Giuseppe Giusti), e quindi collocata in una zona dal carattere quasi rurale, vicina a piazza San Marco e costituita da due fabbricati separati da cortile e giardino, uno per l'abitazione e uno per lo studio³⁷⁴. Per essere stata del 'pittore senza errori', la nuova casa dovette esercitare un fascino irresistibile sullo Zuccari poiché univa ai vantaggi di una villa suburbana le comodità di una residenza cittadina³⁷⁵. Nei due anni che seguirono egli affrontò l'impegno di consistenti lavori di ristrutturazione trasformando la casa secondo il suo progetto, conferendo alla proprietà un decoro padronale – conforme all'idea che l'ambiente in cui viveva dovesse essere pari al suo rango come artista – più evidente sia per quanto riguarda l'aspetto esterno che interno, non alterando però la sistemazione delle stanze³⁷⁶.

³⁷³ *Ivi*, pp. 93-94.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 97; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, p. 86; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 434; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 229; V. Diara, F. Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, p. 145; A. L. Civelli, P. Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato*, in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, atti del convegno di studi a cura di B. Cleri (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano, Electa, 1997, p. 71; Z. Waźbińsk, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29, 1985, p. 277.

³⁷⁵ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, pp. 86, 88; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 145; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, p. 416; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., II, p. 230.

³⁷⁶ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 434; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 145; D. Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, p. 14; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, p. 88.

Sembra che nonostante l'illustre predecessore ciò che trovò lo Zuccari all'interno dell'abitazione fosse molto al di sotto delle sue ambizioni. Cfr. Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, p. 417.



Fig. 32 – Casa Zuccari, Firenze (FI)³⁷⁷

La casa, che si affaccia su Via Capponi, è composta da due piani e un soppalco: il portale centrale è sottolineato da un bugnato e fiancheggiato da finestre, mentre il piano nobile è attraversato da tre finestre equidistanti, riprese in alto da finestre più piccole sotto il cornicione³⁷⁸. Le prime modifiche apportate da Zuccari al complesso di Andrea del Sarto sembrano essere state concentrate su questo esterno: senza alterare significativamente la facciata semplice e simmetrica, le diede risalto dividendo il piano terra e il piano nobile con un marcapiano e aggiungendo alle finestre del piano nobile cornici in pietra serena, Zuccari affermò inoltre la sua proprietà con l'incisione sul frontone delle finestre FEDER. ZUCCAR. MDLXXVIII³⁷⁹. È però in una nicchia d'angolo al piano terra che appare l'aggiunta più sorprendente alla facciata: qui Federico collocò fra due quadroni a bozzi una colonna toscana che fuoriesce di tre quarti, con due nastri che coronano lo stemma dei Medici (sopra) e quello della famiglia Zuccari (sotto, caratterizzato da un pan di zucchero punteggiato da sette gigli), con due cornucopie ai lati³⁸⁰. L'insolito trattamento della colonna, e la sua strategica

³⁷⁷ La dimora si trova in via Gino Capponi numero 22.

³⁷⁸ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 230.

³⁷⁹ *Ibidem*; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 97.

³⁸⁰ *Ivi*, I, pp. 230-231; *Ibidem*.

collocazione ad angolo, avrebbero attirato immediatamente l'attenzione sul simbolo della fruttuosa collaborazione tra lo Zuccari e i Medici: l'artista, pubblicamente, mise in rilievo il rapporto con il suo mecenate, esprimendo chiaramente la sua associazione con la famiglia nobiliare³⁸¹.



Fig. 33 – Casa Zuccari, Firenze Colonna angolare con due stemmi

La modifica più consistente fu però la costruzione sul retro della casa, verso il giardino, di una loggia con colonne con archi di ampiezza differente (quindi non corrispondenti alle regole architettoniche del tempo) e di uno studio, ovvero di un edificio più alto di un piano e separato dalla casa da un giardino, la cui facciata risulta peculiare per la sua decorazione³⁸². Già all'epoca infatti si distingueva nell'ambiente fiorentino sia per la partitura che per la combinazione di elementi formalmente contrapposti come la pietra serena e il cotto, secondo una consuetudine ripresa dalle antiche costruzioni romane³⁸³: «In via del Mandorlo è una bizzarrissima facciata

³⁸¹ *Ivi*, I, p. 231.

³⁸² Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, p. 89; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 434; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...cit.*, p. 97; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 145.

³⁸³ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 434; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 145; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...cit.*, p. 97; S. Salomone, *Il «capriccio regalato». L'interpretazione della natura nell'architettura di Federico Zuccari*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di F. Marcello, Roma, Officina, 1981, pp. 129, 131.

con bozzi in alcune parti rozzi, altre finiti, fatta da Federigo Zuccheri per uso del dipingere, dalla quale è tolta l'invenzione, che è in un Palazzo a Monte Citorio in Roma»³⁸⁴.



Fig. 34 – Facciata dello studio Zuccari, Firenze

La superficie liscia della parete al livello del piano terra e del mezzanino, in pietra serena, è interrotta da tre quadroni ‘alla rustica’ disposti secondo uno schema simmetrico, con scolpiti gli strumenti delle tre Arti – pittura, scultura e architettura – disposti gerarchicamente secondo quanto ritroveremo espresso, anni dopo, dallo stesso Zuccari nell’*Idea de’ pittori scultori et architetti* (1607)³⁸⁵ e proprio per questo, al pari della sua opera letteraria, l’architettura della

Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, p. 89: «Nel caso dello studio dello Zuccari la rarità del cotto a faccia vista potrebbe essere un’orgogliosa confessione dell’acquisita romanità [...] e anche una polemica rivendicazione delle propria superiorità d’artista formatosi nello splendore dell’Urbe, rispetto alla più chiusa tradizione toscana».

³⁸⁴ Bocchi, Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze. Doue a pieno di pittura di scultura di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, cit., pp. 480-481.

³⁸⁵ Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, cit., 1973, p. 63: «La sua grande opera *L’Idea de’ pittori, scultori ed architetti*, [...], merita considerazione perché qui per la prima volta un intero

facciata si manifesta come una pagina dotta con finalità didascaliche³⁸⁶. «Il laboratorio dell'artista deve emergere pubblicamente e con chiarezza dal fronte delle comuni case borghesi. Il pittore "dilettante" si abbandona qui a un'architettura romantica delle rocce: apparentemente senza intenzione lascia lo zoccolo della casa in blocco a bozzi ancora grezzi, e nel rilievo incompleto riunisce gli attrezzi dell'arte del disegno: pennelli, matite, compasso e tavolozze, raccolti in gruppi apparentemente sciolti e spontanei»³⁸⁷. Al di sopra, un piano superiore chiaramente non finito e lasciato piatto, presenta finestre coronate da un timpano spezzato che si apre in una nicchia, sicuramente destinata a contenere una statua – una per ciascuna apertura – e mai completate³⁸⁸. Il grande riquadro al centro doveva molto probabilmente ospitare un dipinto murale: secondo un'ipotesi recente il riquadro era destinato a essere campito dalla raffigurazione della sfera divina, nei suoi trattati infatti Federico descrive sempre l'ispirazione artistica come fenomeno luminoso dal quale traeva origine la più alta delle attività umane, ovvero il Disegno, che come una luminosa cometa si dirigeva verso la terra per rivelarsi all'uomo³⁸⁹. La facciata dello studio quindi, così carica di significati, può essere interpretata come un'architettura parlante, la cometa infatti ritorna proprio al centro della grata che sovrasta lo stemma della famiglia Zuccari e, come già aveva supposto nel 1741 John Wood of Bath, l'intero fronte può essere visto come effigie di teoria e prassi delle arti del disegno, una sorta di esposizione del concetto di Arte dello Zuccari³⁹⁰. Come abbiamo visto già Vasari, negli affreschi delle sue case, aveva innalzato l'arte a tema principale della decorazione, mentre Leone Leoni aveva ornato con gli emblemi del disegno i fregi nel cortile del suo palazzo

trattato vien consacrato allo studio di quel problema puramente speculativo che riguarda la possibilità della creazione artistica in generale».

³⁸⁶ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 97; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 145; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 88; Salomone, *Il «capriccio regalato». L'interpretazione della natura nell'architettura di Federico Zuccari...*cit., p. 130; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 248; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 21.

³⁸⁷ W. Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, Keller, 1935, p. 14.

³⁸⁸ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., pp. 97- 98; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 145.

³⁸⁹ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 131; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 145; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 23.

³⁹⁰ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 134; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 146; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., pp. 22, 24; R. Wittkower, *Federico Zuccari and John Word of Bath*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», VI, 1943, p. 221.

milanese: eppure Zuccari è il primo artista che allude esplicitamente alla propria professione nella facciata di un edificio adibito espressamente a studio e distinto volutamente dall'abitazione privata³⁹¹. Inoltre possiamo qui vedere un esempio significativo dell'autovalutazione del manierista, il quale concepisce il luogo dove esercita la sua attività artistica in modo del tutto nuovo, non più quindi la semplice bottega di artigiano ma come studio apposito: la sfera abitativa e quella del lavoro fanno quindi capo a edifici differenti, e questo tentativo di distinzione in due momenti dell'operare artistico rispecchia l'attuazione materiale della separazione dell'esercizio dell'intelletto dall'esercizio della mano, come gli artisti sostenevano nelle loro teorizzazioni³⁹².

Per quanto riguarda il programma iconografico degli affreschi presenti nella Sala dell'abitazione di Federico Zuccari, è possibile ricondurre alcune soluzioni figurative ai 'concetti' dello scrittore Anton Francesco Doni (1513-1574)³⁹³. Seguendo infatti il suo programma, nella sala terrena della casa è possibile vedere sullo specchio della volta Il Tempo, raffigurato con le sembianze del vecchio Crono alato³⁹⁴: egli siede al centro di uno zodiaco a forma di nastro e, nel suo ruolo di re delle stagioni, lo accompagnano una coppia di putti al suo fianco, uno magro e uno paffuto, che personificano il passato e il futuro; davanti a lui le allegorie del giorno e della notte scrivono il corso del tempo nel libro della vita³⁹⁵. La figura del Tempo è circondata dalle quattro stagioni dell'anno, accompagnate dai simboli zodiacali

³⁹¹ *Ibidem*; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 146.

³⁹² *Ibidem*; *Ivi*, pp. 146-147.

Come abbiamo già riportato nel primo capitolo, nel Quattrocento già Francesco di Giorgio Martini aveva raccomandato agli artisti alloggi separati dalla zona di lavoro, in modo che gli 'affari' potessero essere trattati senza disturbo alla famiglia, ed è forse con questo spirito che Andrea del Sarto costruì per primo il complesso. Cfr.: Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 254.

³⁹³ *Ivi*, p. 99; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 147; <treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni/>, consultato il 24/08/2022.

³⁹⁴ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 93; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 147; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 417; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 240.

³⁹⁵ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 232; Civelli, Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato...*cit., p. 71.

Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 150: «Possiamo però dire con certezza che dopo il primo contatto col Doni, Zuccari approfondì le sue riflessioni sulla personificazione del Tempo, che rivela la Verità qualora essa venga nascosta dalle circostanze. Il Tempo diviene allora la voce dell'artista, che in diversi momenti della sua carriera traduce in immagine un pensiero letterario per denunciare veri o presunti episodi di danneggiamento nei suoi confronti».

corrispondenti³⁹⁶: sono rappresentate Primavera, Estate, Autunno e Inverno, mentre negli angoli le grandi figure delle stagioni vengono completate dalle loro personificazioni, sormontate dalle allegorie dell'Aurora, del Giorno, del Crepuscolo e della Notte³⁹⁷.



Fig. 35 – Casa Zuccari, Firenze, Soffitto Sala Terrena

Nelle lunette Zuccari riprende il tema delle stagioni, presentandole in un'ulteriore variazione: sotto l'Autunno, rispettivamente a sinistra e a destra della finestra che si affaccia su via del Mandorlo, sono rappresentati un vecchio Sileno dormiente dopo l'ebbrezza, punzecchiato da tre giovani fauni e da una ninfa, e un giovane Bacco che porge un coppa di vino, con accanto altri

³⁹⁶ Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...cit.*, p. 5: «Deviando però in tre casi dal canone comune. Che alla Primavera corrisponda l'Ariete (21.3-20.4) appartiene alla consuetudine; per l'Estate lo Zuccari sceglie, invece del Cancro (22.6-22.7), i Gemelli (22.5-21.6), e, anziché la Bilancia (23.9-22.10) preferisce rappresentare l'Autunno con la Vergine (23.8-22.9). L'inverno viene a sua volta evocato non dal Capricorno (22.12-20.1) ma dal Sagittario (23.11-21.12). Su quali peculiari interpretazioni si basino queste varianti non è a tutt'oggi decifrabile».

³⁹⁷ *Ibidem*; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 147; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, p. 93; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, p. 417; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...cit.*, p. 99.

giovani fauni in movimento (Fig. 36); un paesaggio montuoso con alcuni cacciatori si trova invece nella nicchia di fronte (Fig. 37); un paesaggio marino con un pescatore e un pittore seduto su una roccia caratterizzano la lunetta verso il giardino (Fig. 38) e infine, sulla parete di ingresso, in corrispondenza dell’Inverno, è rappresentata una scena di vita quotidiana della famiglia Zuccari (Fig. 39): un anno prima di eseguire queste pitture l’artista aveva sposato Francesca Genga di Urbino, queste scene rispecchiano quindi la recente felicità coniugale della coppia³⁹⁸.



Fig. 36 – Casa Zuccari, Firenze, Sileno dormiente dopo l’ebbrezza e Bacco



Fig. 37 – Casa Zuccari, Firenze, paesaggio montuoso

³⁹⁸ *Ivi*, pp. 5-6; Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...cit.*, p. 148; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, pp. 95, 112; Heikamp, *L’Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, pp. 417-419; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d’artista e casa dell’arte...cit.*, p. 99.



Fig. 38 – Casa Zuccari, Firenze, paesaggio marino



Fig. 39 – Casa Zuccari, Firenze, scena di vita quotidiana

A sinistra dell'affresco si possono vedere i due figli più grandi alle prese con uno spiedo, mentre al centro le tre figure sono state identificate come i figli più piccoli³⁹⁹ che giocano sotto un arco della loggia lasciando aperta la visuale su una veduta dello studio in costruzione che dà sul giardino⁴⁰⁰. Sulla destra sono di nuovo raffigurati i due figli più grandi che questa volta servono il pranzo da loro cucinato ai genitori, ai loro piedi un cane, simbolo di fedeltà coniugale: qui le gioie consolatorie della vita domestica sono rappresentate con tale immediatezza che il tempo pare essersi fermato al 1579⁴⁰¹. Le scene familiari sono quindi legate alle allegorie del Tempo e al ciclo delle Quattro Stagioni, a significare il vincolo con cui Federico lega la propria vita privata all'eterno trascorrere del cosmo: lottando come artista per conseguire la Virtù egli si

³⁹⁹ Questi sono stati anche variamente interpretati come tre garzoni di bottega che discutono su sparsi fogli di disegni, la quale costituirebbe l'unica allusione diretta alla professione del proprietario. Cfr.: *Ibidem*; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, p. 419.

⁴⁰⁰ Civelli, Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato...cit.*, p. 71; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 233;

⁴⁰¹ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...cit.*, pp. 93-95; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...cit.*, p. 419.

Per quanto riguarda l'età dei figli al momento dell'esecuzione delle lunette cfr. Civelli, Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato...cit.*, pp. 72-73.

addita come esempio alla propria discendenza⁴⁰². Mentre il soffitto fa infatti riferimento all'eventuale fama di Zuccari, acquisita attraverso la diligenza e l'applicazione intellettuale, nella lunetta che raffigura la sua vita familiare appare un distinto tono di informalità: questa rappresentazione rilassata della vita intima non ha precedenti nell'immaginario delle case degli artisti e, in effetti, è rara nella decorazione domestica del Cinquecento in generale. Gli affreschi dello Zuccari forniscono quindi uno scorcio raro della vita quotidiana e un indizio della funzione principale della Sala⁴⁰³.

Negli archivolti delle nicchie su cui poggia la sala terrena sono dipinte alcune scene tratte dalla vita di Esopo, poste in una cornice di cartocci e, vertendo su burle a proposito di cibo, completano il ciclo così ampio e articolato della decorazione della sala e in accordo con la sua destinazione⁴⁰⁴: nella decorazione della sala terrena il modo di porre gli episodi da parte dell'artista sortisce l'effetto di un capriccioso mondo alla rovescia⁴⁰⁵. Nel personaggio di Esopo infatti l'artista si vedeva specchiato in un destino comune, evidentemente convinto che un giorno il proprio nome e il proprio valore avrebbero anch'essi trionfato⁴⁰⁶. Possiamo quindi affermare come tutta la decorazione pittorica della casa avesse il compito di rendere visibile a tutti la nobiltà del suo proprietario, costituendo la summa della precedente esperienza dell'artista: a questo scopo concorrevano sia lo sdoppiamento in due parti destinate rispettivamente ad abitazione e a studio, sia la lussuosa decorazione interna⁴⁰⁷. Con gli emblemi del disegno sulla facciata del suo studio e con gli affreschi della sala Federico Zuccari prendendo come tema l'arte stessa si mostra ai nostri occhi secondo la moderna concezione della figura del pittore, ma dando agli affreschi della zona destinata ad abitazione solo un contenuto allegorico e mitologico si rifà alle case dei nobili⁴⁰⁸. Infine, le scene di vita familiare

⁴⁰² Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 123; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 11.

⁴⁰³ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 247-248.

⁴⁰⁴ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 100; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 108; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 423; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 7.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 99; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 9; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 112; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 423.

⁴⁰⁶ *Ibidem*; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 9; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 112; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 423.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 100; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 93.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

costituiscono un reportage di questa dimensione e, come abbiamo visto, si rifanno alla scelta di Giorgio Vasari che aveva già conferito grande importanza ai vincoli dell'affetto familiare negli affreschi della casa natale ad Arezzo: solo vent'anni più tardi Federico Zuccari ricorrerà al tema, pur con delle varianti, nel suo palazzo a Roma, concependolo in funzione didascalica e come illustrazione della sua teoria estetica moralizzante⁴⁰⁹. La casa fiorentina sembra quindi un banco di prova, preliminare ai concetti architettonici e iconografici poi ripetuti in quella romana: in entrambe le sue intime convinzioni ispirano la sua arte e divengono tema delle sue opere e allo stesso modo condividono però un destino comune, arrivando a una realizzazione solamente parziale⁴¹⁰.

«Vennegli intanto voglia di fabricare fopra il monte Pincio vicino alla Trinità de' monti in capo a strada Gregoriana, e vi fece una gran casa, e a comparatione delle fue forze vi spese gran quantità di denari [...]»⁴¹¹: Zuccari acquistò infatti, nella primavera del 1590, un appezzamento al Pincio. Il terreno era una specie di cuneo, posto in posizione privilegiata all'angolo tra la via Gregoriana e la via Sistina, da poco tracciata per iniziativa del papa Sisto V, che voleva incoraggiare l'urbanizzazione della zona presso Trinità dei Monti⁴¹². Significative sono le parole dell'ambasciatore del duca di Urbino, che nel 1593 afferma «Il Federico Zuccaro [...] si è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de' suoi figlioli, essendosi posto a fabricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbe facilmente quanto fin' qui ha fatto di capitale, oltre l'haverlo disviato quasi in tutto dalla sua professione, perché adesso non lavora se non qualche cosa in casa solo per necessità de' danari»⁴¹³. È però importante riflettere sulle motivazioni che portarono Zuccari a trasferirsi in questa zona:

Non abbiamo alcuna testimonianza riguardante la decorazione di altri ambienti, ma è possibile che il programma si estendesse anche a altre stanze della casa e dello studio. Cfr.: Diara, Galora, *La casa fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 153.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 99; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 93; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 419; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 5.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 94; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze...*cit., p. 137; Heikamp, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato...*cit., p. 27.

⁴¹¹ Baglione, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, cit., p. 124.

⁴¹² Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 102; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 266; C. L. Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio*, in *Sisto V. I: Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 449.

⁴¹³ Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 81.

nell'aprile del 1590, nell'ambito dello spostamento del baricentro della città di Roma dalla conca del Campo Marzio verso l'Esquilino, il Quirinale e il Pincio, il papa concesse facilitazione finanziarie a chi si fosse trasferito ad abitare in queste zone, e in particolare ad artisti e artigiani che si fossero trasferiti entro un determinato periodo di tempo⁴¹⁴. Zuccari, che in quegli anni assunse la cittadinanza romana e il titolo nobiliare, non scelse questo luogo soltanto per la sua posizione esclusiva – la quale consentiva uno sguardo sulla città non ostacolato da altri edifici – ma principalmente per la vicinanza con altri artisti e con edifici come la villa del cardinale di Montepulciano, la futura Villa Medici e la chiesa e il convento di Santa Trinità dei Monti⁴¹⁵. Come afferma lo studioso Christoph Luitpold Frommel «Non v'è dubbio che il vecchio centro della città non avrebbe mai consentito a Zuccari di progettare una dimora tanto spaziosa, tanto opulenta e tanto capricciosa. Il taglio stretto e trapezoidale del terreno, poco adatto ad un palazzo tradizionale, sollecitò tutto il suo virtuosismo architettonico e lo sedusse al punto da fargli superare di gran lunga le sue capacità finanziarie»⁴¹⁶. Solo il piano terra di questo considerevole complesso fu infatti completato a piacimento dell'artista: dopo pochi anni le risorse finanziarie dello Zuccari si esaurirono insieme ai lavori e, da questo momento in poi, la preoccupazione dominante dell'artista diventò quella di procurarsi i mezzi di cui aveva bisogno per continuare la costruzione⁴¹⁷. A questo scopo si recò nel 1594 a Firenze e vendette i suoi beni separandosi nel 1602 anche della casa⁴¹⁸: «E così hebbe fine la vita di Federico Zuccherò in età di anni 66. Del quale non credo, che fia ftato al fuo tempo alcuno più fortunato pittore con tanti guadagni, e più da' Principi amato con tanti honori. E poi finì la vita dopo tante fatiche in cafa d'altri con non molta fua riputatione; dalla fortuna si mal trattato, chi

⁴¹⁴ Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., p. 449; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 102.

⁴¹⁵ Ivi, p. 450; Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 79; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 102.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 102; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Waźbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., pp. 276, 282; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 416; Civelli, Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato...*cit., p. 73; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 271.

⁴¹⁸ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Waźbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., pp. 276, 282; Heikamp, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze...*cit., p. 416; Civelli, Galanti, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato...*cit., p. 73; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 271.

era dalla virtù si bene honorato»⁴¹⁹. E ancora, sempre il Baglione: «Stanco poi il Zuccheri, e confumato dalla fabrica, andò fuori di Roma e girò per tutto l'Italia [...]»⁴²⁰.

Nel progetto egli riprende il concetto di bipartizione casa-studio già sviluppato a Firenze cominciando contemporaneamente la costruzione delle due parti dell'edificio: egli collocò lo studio e l'abitazione adiacenti, quest'ultima, più bassa di un piano, si apriva sul giardino, mentre lo studio dava sulla piazza, e veniva chiamato Casa Grande, in quanto più alto di un piano rispetto alla dimora⁴²¹. L'artista, come testimoniano i due ingressi separati, intendeva mantenere i due ambienti autonomi, seppur uno vicino all'altro. Le parti della dimora che gli stavano più a cuore furono realizzate completamente o quasi dal pittore, che le fece per prime: queste porzioni e gli affreschi al piano terra del padiglione, completati con l'aiuto di alcuni collaboratori, permettono oggi di dare una valutazione dell'intera opera⁴²². Zuccari riprese alcuni elementi della facciata fiorentina in una forma più matura e più significativa dal punto di vista architettonico, rinunciando però nello stesso tempo alle 'artificiosità rustiche' del precedente edificio⁴²³.

La fronte qui è costituita secondo una curva concava e cattura in modo suggestivo lo sguardo dell'osservatore: al piano terra, negli angoli, è rafforzata da quattro colonne; bene in vista, sul fregio della trabeazione dorica delle colonne che incorniciano la parte inferiore della facciata – citazioni dirette della colonna d'angolo della casa fiorentina che sosteneva gli stemmi dei Medici e degli Zuccari – è inserito lo stemma del proprietario, mentre la metà superiore della struttura, di semplicità diseguale, è costituita da cinque finestre, la coppia inferiore fiancheggiata da nicchie distanziate da un'area rettangolare evidentemente destinata, come a Firenze, ad un affresco⁴²⁴. Tramite questi inserimenti l'artista riuscì, ancora una volta, a mettere insieme nella facciata le tre figlie del disegno, risaltando allo stesso tempo il luogo della sua

⁴¹⁹ Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempo di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, cit., p. 125.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 124.

⁴²¹ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...* cit., p. 102; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 435; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 267.

⁴²² *Ivi*, p. 103.

Non bisogna infatti prendere alla lettera l'affermazione del Baglione che riporta: «tutta dipinta di fua mano, [...]». Cfr.: Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempo di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, cit., p. 124.

⁴²³ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 436; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 296.

⁴²⁴ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 436; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 296-297.

attività creativa⁴²⁵. Ciò che è però significativo è il fatto che Zuccari scelse di non inserire alcuno stemma di patrono nella decorazione della casa romana a differenza di quella fiorentina: questo può essere dovuto, in parte, al fatto che la posizione dell'artista nella città fosse più sicura. Egli infatti non era, come a Firenze, dipendente dal mecenatismo di una sola persona, né tantomeno assalito invidiosamente dai colleghi per quel patrocinio e, in quanto principe dell'Accademia Romana, si sentiva giustificato nel presentare il proprio stemma da solo.



Fig. 40 – Palazzo Zuccari, Roma, facciata verso Piazza Trinità dei Monti (RM)⁴²⁶

L'ingresso di rappresentanza del palazzo si trovava sulla facciata di piazza Trinità dei Monti, al pianterreno il Casino si collega con la Casa Grande attraverso la Sala di Ganimede e ha un vestibolo stretto, quasi a forma di tubo, che corre lungo la linea mediana del palazzo; lo affiancano due stanze, la Sala del Disegno e la Sala degli Sposi, poste una di fronte all'altra; il

⁴²⁵ *Ibidem.*

⁴²⁶ La dimora è collocata si trova in via Gregoriana numero 28.

vestibolo conduce alla loggia, la cosiddetta Sala Terrena, che si apre sul giardino con fontana⁴²⁷. In origini dunque, chi entrava dal lato della piazza godeva della vista dell'intera casa: nessun architetto precedente si era mai cimentato con paragonabile intelligenza nella combinazione tra le caratteristiche del palazzo nobile e quella della dimora di un artista su un terreno dall'ubicazione così particolare⁴²⁸. L'asse trasversale del giardino incontra la grande porta con mascherone, questo elemento architettonico, con le sue fauci spalancate, assieme alle mostruose finestre antropomorfiche⁴²⁹ «è stato spesso giudicato un'immagine bizzarra e ancora più spesso deriso»⁴³⁰, e ha contribuito a fare considerare l'intera opera un 'capriccio poetico'⁴³¹. L'originalità delle tre aperture – una porta fiancheggiata da due finestre – è dovuto al fatto che siano circondate da grandi smorfie: la porta in pietra è caratterizzata da un'enorme bocca, largamente tesa per accogliere il visitatore nel giardino e incorniciata da lesene di blocchi leggermente bugnati – che richiamano le paraste laterali della casa fiorentina – e da un timpano, infine è accompagnata da finestre laterali sempre a forma di fauci spalancate che seguono quelle del Sacro Bosco di Bomarzo, e sono integrati in un ordine toscano, serrato da un bugnato⁴³². Questa facciata fisiognomica rappresenta in modo esemplare il rovesciamento manieristico dei valori, suscitando diverse interpretazioni grazie alla contrapposizione tra il mondo 'apollineo' dello Studio e la sua maestosità dorica e la zona demoniaca della natura non dominata⁴³³: «Come se si trattasse di una nuova pena infernale dantesca che costringe i dannati a un eterno

⁴²⁷ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 103; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 436; Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., p. 451.

Sebbene i progetti specifici di Zuccari per la decorazione del giardino siano oggi sconosciuti è ragionevole supporre che intendesse arredarlo con statue, pratica comune durante il Cinquecento. È infatti possibile che abbia immaginato opere e/o calchi classici, come aveva impiegato Leone Leoni, per popolare quest'area del giardino. Se così fosse, il 'virtuoso' che aveva scalato la 'montagna' e sfidato la 'bocca dell'Inferno' sarebbe stato immediatamente premiato dalla presenza della statuaria, prova concreta del gusto colto di Zuccari. Il cortile delle statue dei giardini vaticani del Belvedere poté fornire allo Zuccari un esempio contemporaneo di un ambiente utilizzato dagli artisti per studiare opere dell'antichità e copiarle. Potrebbe quindi aver progettato il suo giardino al Pincio come un luogo di studio di questo tipo. Cfr.: Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 275-276.

⁴²⁸ *Ibidem*; Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., p. 451.

⁴²⁹ *Ibidem*; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 436.

⁴³⁰ Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 15.

⁴³¹ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 104; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 271.

⁴³² *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 271; Salomone, *Il «capriccio regalato». L'interpretazione della natura nell'architettura di Federico Zuccari...*cit., p. 134; Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., p. 457.

⁴³³ *Ibidem*; Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., p. 457.

sogghigno, le parti morbide di una bocca vengono qui dilatate sul duro telaio interno di una finestra [...] in una tale profusione di forme organiche viene suggerito in modo intenzionalmente spiacevole a chi entra, che queste fauci risucchino e inghiottano veramente, e insieme all'intenzione 'satirica' dell'autore, di cui spesso si parla, si può percepire anche una sensazione di spavento»⁴³⁴.



Fig. 41 – Palazzo Zuccari, Roma, portone e finestre con maschere su Via Gregoriana che portano al giardino

Zuccari voleva presentare nella decorazione del palazzo una 'teoria estetica dipinta': perfino i contemporanei dell'artista ritennero l'opera enigmatica, svalutandone il contenuto⁴³⁵ come «alcune bizzarie»⁴³⁶. Zuccari esemplificò nella propria dimora le diverse specie del Disegno in

⁴³⁴ Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 16.

⁴³⁵ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 104.

Fino al secolo scorso il significato storico dell'abitazione è rimasto in ombra e, allo stesso modo, la sua valutazione come opera d'arte è stata oggetto di oscillazioni.

⁴³⁶ Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempo di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, cit., p. 124.

un «catalogo variopinto di tutti i tipi di decorazione disponibile»⁴³⁷: chi entra viene richiamato già nel Vestibolo (Fig. 42) al tema della *Virtus*, motivo fondamentale dell'intero ciclo decorativo⁴³⁸. «Una galleria di sculture dipinte di erme, che raffigurano famosi filosofi e poeti greci, si stende lungo le pareti laterali e costituisce in un certo modo un fondamento etico, cristallizzato “in pilastri standardizzati, in articolazioni architettoniche del sistema di una nuova scolastica”. Nel mezzo, sopra le porte, si trovano delle iscrizioni ognuna incorniciata da due putti: raccomandano una vita di perfezione e impegno che conduce a onore, ricchezza e virtù, e nello stesso tempo commentano e chiariscono le figure della pergola di rose sulla volta a botte. In queste immagini Ercole è il simbolo di un'esistenza immacolata, un esempio che si mostra nella scena decisiva, Ercole al bivio, e in otto scene di lotta contro forze maligne»⁴³⁹: la scena di Ercole al bivio è la più esplicitamente espressiva della vittoria morale dell'eroe, simboleggiata dalla sua specifica scelta del sentiero della virtù⁴⁴⁰. L'eroe, simile a un ignudo anticheggiante, giace al suolo mentre guarda una creatura che indica verso l'alto: nella forma di un monumento-tempio, posto sul Monte della Virtù, appare sullo sfondo l'arcadia eterna⁴⁴¹. L'affresco centrale mostra quindi Ercole sul punto di salire per seguire la retta via e, a rappresentazione indiretta dell'artista che secondo il modello antico volge con fatica e sforzo la difficoltà in virtù, si ricorda al visitatore di proseguire lungo il sentiero che conduce a una meta chiara: l'affresco centrale della Sala Terrena (Fig. 43)⁴⁴².

⁴³⁷ Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 21.

⁴³⁸ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 105.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 106.

⁴⁴⁰ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 279.

⁴⁴¹ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 106.

⁴⁴² *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 284.



Fig. 42 – Roma, Palazzo Zuccari,
Vestibolo della Sala Terrena

In questa Sala è quindi visibile il frutto delle fatiche che si distende senza interruzioni⁴⁴³:

«le iscrizioni nel corridoio anticipano le allegorie di questa sala, e traducono le necessarie qualità dell'artista nelle figure simboliche di Perseverantia, Labor, Diligentia, Sapientia, Spiritus e Animi Candor. Le lotte di Ercole trovano continuazione logica nel duello di *Eros contro Anteros*, la scena di Ercole al bivio culmina invece nell'*Apoteosi dell'artista*, un'immagine visibile già dal corridoio e che porta il programma decorativa a un provvisorio culmine. La formulazione estrema di questo tema, nella tradizione dell'omaggio all'artista, si presenta qui in un modo singolare. Il virtuoso troneggia come una divinità sopra le nuvole con sguardo estatico volto al cielo, e tiene in mano come uno scettro le insegne della sua professione: pennello e penna; sotto di lui c'è il motto VIRTUDE DUCE, che fu già di papa Leone X. La figura del virtuoso è circondata da Mercurio e Minerva, come nella *Calunnia*; richiamando l'allegoria del Tempo a Firenze, Crono sotto di lui scrive nel libro della vita, e, dietro il padre del Tempo, il serpente dell'immortalità si piega nel circolo eterno. Dei geni alati in cielo annunciano gloria, mentre Invidia e Calunnia si accovacciano, schiacciate a terra dal suono delle trombe. Nella *Porta Virtutis* la virtù assume le sembianze di Pallade, qui invece è resa nella figura dell'artista; ad ambedue vengono collegate allegorie dell'Ingegno, del

⁴⁴³ Ivi, p. 107; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 284.

Giudizio, dell'Impegno e del Lavoro, di messaggeri di Fama, e da ultimo delle tre Grazie, che personificano le tre arti. Per la presenza di queste allegorie, la Sala Terrena si potrebbe anche chiamare Sala Virtutis»⁴⁴⁴.

Come abbiamo già visto Vasari, per nobilitarsi, fece ricorso a un fregio con ritratti di famosi artisti del suo tempo: Zuccari invece raccoglie una galleria di antenati, facendo della stanza la più personale della casa, in quanto gli affreschi della volta combinano allegorie relative al suo mestiere con ritratti dei suoi stretti famigliari riportandoli in otto lunette⁴⁴⁵.



Fig. 43 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala Terrena

Un'immagine di particolare rilievo è quella in cui appare ritratto Taddeo, osservato con venerazione da Federico, ancora fanciullo (Fig. 44): «Federico Zuccherò, figliolo di Ottaviano fu fratello di Taddeo da S. Angelo in Vado, dello ftato d'Urbino. Furono tutti due i fratelli pittori eccellenti, ma Taddeo fu maggiore di Federico, e diede li principi si del disegno,

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 284.

come del colorito al fratello, e l'infruffe in modo, che dopo la fua morte fu in ftato di perfezione [...]»⁴⁴⁶. Qui i membri della famiglia sono rappresentati per evocare un ritmo temporale più profondo, rappresentando la continuità dell'eredità di Zuccari, e hanno modo di esistere in quanto partecipi di una sfera inferiore ma parallela, con l'affresco centrale del soffitto che ne annuncia l'immortalità raggiunta attraverso il mestiere artistico⁴⁴⁷.



Fig. 44 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala Terrena, Taddeo e Federico Zuccari

Nella camera da letto, chiamata Sala degli Sposi (Fig. 45), l'artista espose la sua concezione del matrimonio attraverso affreschi del tutto estranei alle arti⁴⁴⁸. Zuccari infatti riempie il campo centrale della stanza con una scena del suo matrimonio con Francesca Genga: gli sposi appaiono qui inginocchiati uno di fronte all'altro e benedetti da un genio, li circondano quattro allegorie raffiguranti la *Concordia*, dove marito e moglie reggono un cuore come simbolo della loro unità; la *Continentia*, con lo sguardo verso il cielo, la chiave della sobrietà misurata in mano e il cagnolino dell'ubbidienza fedele; la *Castitas*, con l'abito bianco dell'innocenza fino al collo

⁴⁴⁶ Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, cit., p. 121.

⁴⁴⁷ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...cit.*, p. 107; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 289.

⁴⁴⁸ *Ibidem*; Ivi, I, p. 290.

e con una mano sul cuore (simbolo della propria integrità) e l'altra sulla colomba della pudicizia, mentre schiaccia al suolo un verro, nemico della virtù, con l'aiuto di due putti armati di lancia; e infine la *Felicitas*, a rappresentare la gioia e la serenità di un matrimonio vissuto secondo queste norme, augurando attraverso la cornucopia di fiori e frutti molti figli⁴⁴⁹.



Fig. 45 – Palazzo Zuccari,
Roma, Sala degli Sposi

La sua marcata tendenza all'astrazione trovò il suo culmine nello Studiolo, la vera stanza principale al piano terra: è sul soffitto di questa sala, detta Sala del Disegno (Fig. 46) – direttamente di fronte all'aula della Camera degli Sposi – che Zuccari fa la sua più completa e grandiosa affermazione pittorica del concetto di Disegno, tema costante del suo pensiero artistico⁴⁵⁰. Nel centro della volta rettangolare troneggia il Disegno, un uomo barbuto e anziano identificabile per la triade di ghirlande⁴⁵¹ che lo caratterizzano e lo onorano come padre delle

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 108; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 290.

Zuccari in questa stanza, a differenza del Vasari, postula il matrimonio come un'istituzione sovraperonale, assumendo sé stesso come esempio.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 109; *Ibidem*.

⁴⁵¹ Evidente allusione al dispositivo concepito da Michelangelo come simbolo dello stretto legame fra le tre arti e, dal 1597, emblema ufficiale dell'Accademia del Disegno a Firenze. Cfr.: *Ibidem*; *Ivi*, I, p. 291.

arti e origine della trinità artistica, appare seduto su un banco di nubi mentre regge il compasso, la squadra e la tavoletta da disegno dell'architetto, il martello dello scultore, la penna il calamaio e lo scettro accademico del dotto⁴⁵². «In alto si irradia una luce gloriosa, illustrata e chiarita dalle iscrizioni LUX INTELLECTUS ET VITA OPERATIONUM, UNA LUX IN TRIBUS REFULGENS E SCINTILLA DIVINATITS: il Disegno agisce nell'artista come scintilla divina e lo avvicina al Dio creatore, è soprattutto la vera luce della conoscenza, la forza di ogni azione, e ispira le tre arti»⁴⁵³, Pittura Scultura e Architettura appaiono infatti disposte in semicerchio attorno alla divinità, ognuna con i propri attributi⁴⁵⁴. Zuccari, sulla scorta del Vasari, aveva sostenuto e diffuso – come abbiamo già affermato – il principio dell'uguaglianza del valore delle arti, eppure dal contesto formale del soffitto risulta evidente come la pittura sia fra tutte l'arte più vicina, nel senso letterale e visivo del termine, al padre universale, elevandola in questo modo a strumento più nobile del Disegno⁴⁵⁵.



Fig. 46 – Palazzo Zuccari,
Roma, Sala del Disegno

⁴⁵² *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 290-291.

⁴⁵³ *Ivi*, pp. 109-110.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 110; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 290-291.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

Infine, un solo affresco sul soffitto copre nella sua interezza la Sala di Ganimede (Fig. 47), la stanza più grande della casa e quasi perfettamente quadrata, per il pranzo e le cerimonie: nella volta del soffitto, sopra all'apice di un'elaborata costruzione prospettica, si scorge l'aquila che si alza in volo con Ganimede; se il soffitto testimonia certamente la conoscenza prospettica di Federico, ha però anche un significato simbolico, infatti il mito del rapimento di Ganimede da parte di Giove era interpretato, già nel IV secolo a.C., come un'allegoria che denotava la superiorità della mente sul corpo⁴⁵⁶. Qui egli rappresenta il virtuoso 'per eccellenza', la cui forza spirituale lo ha elevato fino alle vette, mentre l'Aquila-Giove corrisponde, nella mente dello Zuccari, al Disegno-Dio Padre della Sala del Disegno, il cui raggiungimento significava padronanza nel regno artistico⁴⁵⁷.



Fig. 47 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala di Ganimede

Zuccari ha quindi espresso nel suo palazzo, in modo preciso, incondizionato e inusuale per il tempo, il patrimonio intellettuale contemporaneo e le aspirazioni del ceto degli artisti, basandosi sull'esempio della casa del Vasari: ciò rende unica la sua abitazione ergendola a ruolo

⁴⁵⁶ *Ibidem*; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, pp. 293-294.

⁴⁵⁷ Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 295.

esemplare nella tradizione delle case d'artista⁴⁵⁸, infatti, come afferma Korte, «Non è però il confronto con altre opere contemporanee, che gli sono superiori per valore artistico [...], non è l'aspetto comparabile di questa casa, ma quello incomparabile»⁴⁵⁹ che ne rivela il complesso significato.

Nel 1603, prima di morire nel 1609 ad Ancona, Federico Zuccari fece redare il suo testamento, forse il documento più ricco e preciso di indicazioni sulla dimora, in quanto tiene distinte con chiarezza le due parti dell'edificio: il casino e il giardino vengono lasciati agli eredi mentre la Casa Grande viene fedecommessa all'Accademia di San Luca, concordemente alla sua idea di creare una scuola ed un ospizio per artisti nella sua sede romana⁴⁶⁰. L'artista, quindi, considerò nel testamento in prima battuta la famiglia e la sua dinastia ma, allo stesso tempo, con il lascito all'Accademia dimostrò ancora una volta la volontà di salvaguardare questa istituzione⁴⁶¹: «Egli hebbe animo maggiore delle forze, e fu amatore della virtù, e amò in particolare l'Accademia Romana, come fe ne vede il contrafegno nella fua fabrica, oue fatto hauea una fala a pofta per l'Accademia, e per fuoi ftudii, e nel fuo teftamento la fece fottopofta a fidecommiffo, che morendo i fuoi heredi fenza fucceffori, lafcia herede uniuersale l'Accademia, e Compagnai di s. Luca di Roma; tanto era l'amore, che poraua al luogo, fonte del Difegno»⁴⁶². Il gesto, per quanto generoso, rimase solo sulla carta: l'edificio infatti era completato solo per un quarto e quando morì gli eredi furono costretti a vendere il frammentario palazzo a un ricco patrizio⁴⁶³. Alla fine l'abitazione divenne nel 1913, grazie a una generosa donazione, sede del Kaiser-Wilhelm-Institut per la Storia dell'Arte: Henriette Hertz, la donatrice, secondo le volontà dello Zuccari, riportò l'edificio alla sua destinazione originaria e oggi nel palazzo hanno infatti sede la Bibliotheca Hertziana e il Max-Planck-Institut⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 111.

⁴⁵⁹ Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, cit., p. 9.

⁴⁶⁰ Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 112; Ważbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 275; Leopold, *Artists homes in sixteenth century Italy*, cit., I, p. 299.

⁴⁶¹ *Ibidem*; Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., pp. 449-450; Ważbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 276.

⁴⁶² Baglione, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempo di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, cit., p. 124.

⁴⁶³ Frommel, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio...*cit., pp. 449-450; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 112; Ważbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 276.

⁴⁶⁴ *Ibidem*; Muller, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte...*cit., p. 112; Ważbiński, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari...*cit., p. 276.

Capitolo IV. Case d'artista 'senza regole'

IV.I Tiziano Vecellio

Come affermato nel primo capitolo il fenomeno delle case d'artista, sviluppato in tutta la penisola, presenta a Venezia degli elementi di specificità intrinseci alla natura della città: ciò che tratteneva gli artisti dall'acquistare un'abitazione in laguna erano gli alti costi e la scarsità di spazio⁴⁶⁵, «in un sito urbano così particolare ed ancor più in un momento di cambiamento di equilibri com'è quello rappresentato dalla seconda metà del Cinquecento conoscere il modo di abitare ci aiuta a ricostruire i tratti dominanti di un insieme umano vivente in città»⁴⁶⁶. Questo fenomeno riguarda anche uno dei più grandi pittori di Venezia, Tiziano Vecellio (1488-1576)⁴⁶⁷, che nella città lagunare possedeva solo una casa in affitto, mentre sulla terraferma era proprietario di diverse abitazioni e poderi e praticava anche un redditizio commercio di legname⁴⁶⁸. Grazie al sussidio della *Pianta di Venezia* di Jacopo de' Barbari, disegnata nel 1500, è stato possibile localizzare la casa dell'artista a Biri Grande nell'area della parrocchia di San Canciano, in riva alla laguna, verso le isole di San Michele e San Cristoforo⁴⁶⁹: «Biri chiamavansi varie calli e borghetti della nostra città, posti nella parrocchia di San Canciano, e la maggior parte abitati da persona miserabili»⁴⁷⁰, queste le parole di Giuseppe Boerio che, ancora una volta, danno credito a quanto detto poche righe sopra. Su questa abitazione abbiamo poche testimonianze e fino al 1833, anno in cui la casa è stata identificata, rimase ai più sconosciuta: lo stesso Pietro Aretino non spende una parola per la descrizione della casa e

⁴⁶⁵ Cfr. Capitolo I. *Uno sguardo d'insieme: il culto dell'artista e la sua casa*, p. 2.

Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 13; Palumbo Fossati Casa, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento*, cit., pp. 29-30.

⁴⁶⁶ I. Palumbo Fossati Casa, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, in «Studi Veneziani», 8, 1984, p. 109.

⁴⁶⁷ <treccani.it/enciclopedia/tiziano-vecellio>, consultato il 28/07/2022.

⁴⁶⁸ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 13.

⁴⁶⁹ La casa ed il giardino confinavano direttamente con la laguna, in quanto ai tempi di Tiziano le Fondamenta Nuove dovevano ancora essere costruite. Cfr.: C. Fabbro, *Tiziano*, Belluno, Magnifica comunità di Cadore editrice, 1976, p. 62.

N. Pozza, *La casa di Tiziano a Biri Grande*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi a cura di N. Pozza Neri (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 35; G. Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Venezia, Carlo Hopfner editore, 1833, p. 28; Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, cit., I, p. 456; J. Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, Belluno, Nuovi sentieri, 1990, p. 37.

⁴⁷⁰ G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano di Giuseppe Boerio*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856, p. 81.

nemmeno per il suo arredo⁴⁷¹. Tra le poche descrizioni significative abbiamo quella dell'abate Giuseppe Cadorin, il quale afferma che «Sopra le mura esteriori verso ponente si vede qualche avanzo di pittura a fresco che, a giudizio dei chiarissimi professori della veneta Accademia, fa mostra di valente pennello. [...] Entrasi nella casa per una porta ch'è comune all'orticello. Si ascende per una scala di pietra, a cui in cima sta un poggetto sostenuto da una colonna. Per altra porta ed altra scala, ch'è di legno e dirimpetto al poggio, si va nell'appartamento che veniva chiamato ai tempi di Tiziano [...] la *Casa grande*. Ha sottoposte due stanze, che ancora conservano il nome di *mezzadi*. La sala è alta e spaziosa, e capace di quadri di gran dimensione; ed anco sarebbe maggiore, se nella parte settentrionale non fosse stata intersecata da pareti e da camere costruite per comodo degli affittaiuoli. Si ammirava nella cornice del soffitto un intreccio di Amorini che danzavano dipinti sopra la tela, e di ottimo gusto»⁴⁷². Da queste parole comprendiamo come la parte inferiore dell'abitazione fosse affittata a vari inquilini, mentre era possibile raggiungere il piano superiore tramite una gradinata che portava a un loggiato a terrazza posto nel giardino: questo aveva per l'artista un significato particolare, da qui egli poteva ammirare le colline di Ceneda e, nelle prime ore del mattino e nei giorni più limpidi, la montagna che dominava il Cadore⁴⁷³. Tiziano vi dimorò fino alla sua morte, rallegrandosi dalla visione delle Alpe native, ed è quindi probabile che ciò che indusse l'artista a scegliere come luogo della sua dimora Biri Grande sia stato quel lontano fantasma della sua terra, alla quale guardava sempre con irresistibile nostalgia⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Pozza, *La casa di Tiziano a Biri Grande...* cit., p. 36; Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., p. 34.

⁴⁷² Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, cit., p. 32.

⁴⁷³ Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., pp. 34, 36; Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, cit., I, p. 457; Fabbro, *Tiziano*, cit., p. 62.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 45.

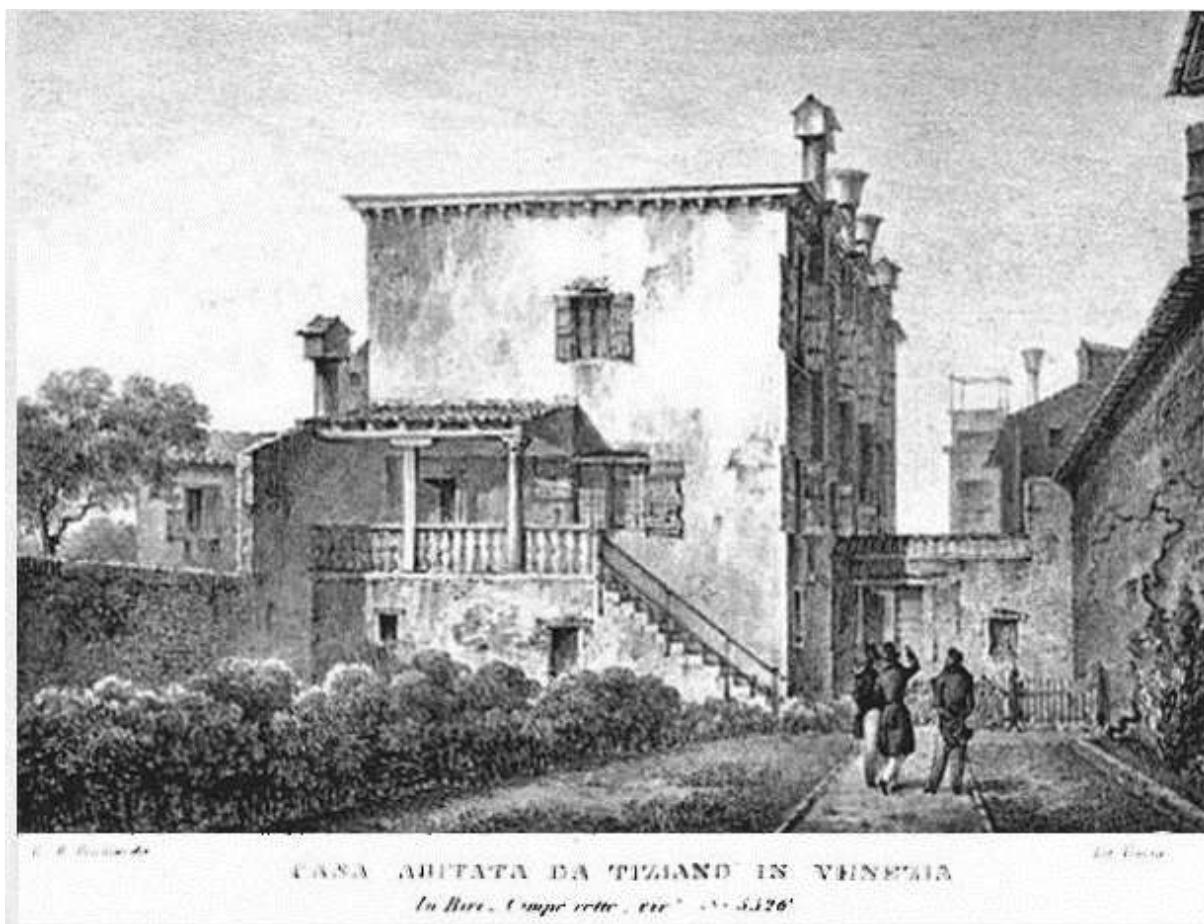


Fig. 48 – Casa abitata da Tiziano in Venezia, a Biri Grande (VE)⁴⁷⁵

La casa-studio dell'artista fu ricettacolo d'artefici e punto di passaggio di tanti individui, frequentata da ambasciatori e cardinali: ciò dimostra la capacità di Tiziano di accogliere nella propria dimora qualsiasi tipo di persona, da duchi a nobiluomini, da amici a mercanti, mostrandosi sempre alle genti come persona di rango⁴⁷⁶. Come ci racconta Carlo Ridolfi nel libro *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648) Tiziano «Hebbe cortefi maniere, e benche non foffe di molta letteratura fu dottato di naturali doni, e con l'ufo delle Corti apprefe ogni buon termine Cavallerefco»⁴⁷⁷; mentre lo stesso

⁴⁷⁵ L'illustrazione riportata è l'unica testimonianza visiva che si ha della casa dell'artista ed è presa dal libro, più volte menzionato, G. Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Venezia, Carlo Hopfner editore, 1833.

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 37; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 14; Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., pp. 37, 39; L. Collavo, *Vincenzo Scamozzi a casa di Tiziano*, in *Tiziano: l'ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Belluno, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), Milano, Skira, 2007, p. 77.

⁴⁷⁷ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, 2 voll., Venezia, Presso Gio. Battista Sgaua, 1648, I, p. 189.

Giorgio Vasari, in visita a Venezia, andò a trovare Tiziano nel suo studio riportando che «Nella sua casa di Vinezia sono stati quanti principi, letterati e galantuomini sono al suo tempo andati o stati a Vinezia, perché egli, oltre all'eccellenza dell'arte, è stato gentilissimo, di bella creanza e dolcissimi costumi e maniere. [...] Quando il Vasari, scrittore della presente storia, fu l'anno 1566 a Vinezia, andò a visitare Tiziano, come suo amicissimo, [...] et ebbe molto piacere di vedere l'opere sue e di ragionare con esso»⁴⁷⁸.

Come abbiamo detto l'edificio si presentava come nettamente decentrato rispetto al cuore di Venezia, il che induce a riflettere sul bisogno di Tiziano di estraniarsi da questa: sembrano non esserci dubbi sul fatto che l'artista abitasse nella città lagunare non per un sentimento verso quest'ultima ma in quanto luogo di incontro e di attività intellettuali, egli – come abbiamo detto – rimase infatti sempre legato alla terra natale, con la quale mantenne vivi i rapporti, portando avanti i commerci con la comunità cadorina fino alla morte⁴⁷⁹.

È sempre il Cadorin a introdurre con le sue parole la casa natale del pittore, affermando che «Molti furono gli scrittori che varie notizie ci diedero si della cita che delle opere di Tiziano, ma non fuvvi alcuno che si abbia preso il pensiero di parlare con matura considerazione della Casa, dove il Pittore ebbe i natali. Tutti veramente convengono ch' ci nascesse in Pieve di Cadore, ma del sito preciso dell'abitazione o ne fanno silenzio, o ci presentano idee incerte ed incomplete. [...] la pone nella contrada ch'appellasi *Arsenale*»⁴⁸⁰. La casa paterna dove nacque Tiziano si presenta oggi come una costruzione modesta a due piani, con ballatoio esterno, corrispondente alle regole architettoniche cadorine dominanti nel Quattrocento: oggi adibita a casa-museo, la dimora appartiene ora alla Magnifica Comunità di Cadore che porta alta la memoria del suo figlio più glorioso⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, pp. 817-818.

⁴⁷⁹ Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, cit., p. 36; G. Vecellio Segate, *Il Cadore, il Palazzo, il Museo e la Casa del Tiziano*, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1986, p. 43.

U. Ojetti, *Tiziano e il Cadore: discorso tenuto a Pieve di Cadore il 7 agosto 1932 per inaugurare la casa di Tiziano restaurata*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, p. 5: «[...] la fama e l'opera diffuse come i raggi d'un altro sole su tutto il mondo civile, ma il cuore legato stretto qui ai grandi monti e al piccolo paese dove prima aveva veduto la luce».

⁴⁸⁰ Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, cit., p. 23.

⁴⁸¹ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, cit., I, p. 28; Bongarzone, *Guida alle case celebri*, cit., p. 96; Vecellio Segate, *Il Cadore, il Palazzo, il Museo e la Casa del Tiziano*, cit., p. 43; Ojetti, *Tiziano e il Cadore: discorso tenuto a Pieve di Cadore il 7 agosto 1932 per inaugurare la casa di Tiziano restaurata*, cit., p. 5; Fabbro, *Tiziano*, cit., pp. 26, 31; Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., p. 114; G. Palatini, *Case cadorine: restaurando la casa di Tiziano*, Pieve di Cadore, Tip. Tiziano, 1932, p. 9.



Fig. 49 – Casa Tiziano, Pieve di Cadore (BL)⁴⁸²

L'abitazione faceva parte di un gruppo di fabbriche e orti appartenenti a Conte Vecelli (nonno di Tiziano che donò la casa al figlio Gregorio, padre di Tiziano), di fatto questa fu l'unica casa che Tiziano possedette a Pieve di Cadore, qui l'artista risiedeva durante le sue visite al paese natale⁴⁸³.

«[...] fu chiamato alle Corti de' Grandi, ed in particolare da Carlo V. Imperadore, dalla cui generosa mano fu riconosciuto con regali doni, insignito di titoli e d'annuali provvidioni stipendiato, come appresso diremo e il cui esempio seguito da molti Principi, cagionò l'accrescimento dello stato suo»⁴⁸⁴, Tiziano fu infatti nominato cavaliere da Carlo V⁴⁸⁵, e le parole del Ridolfi ci aiutano a capire il suo valore come artista e come uomo: nonostante tutti gli onori e il rango sociale che raggiunse, e forse proprio in virtù della fedeltà che egli dimostrò

La casa di Tiziano venne inaugurata dalla Magnifica Comunità il 7 agosto 1932, la cerimonia ebbe risonanza nazionale e l'umile casa è ora meta di innumerevoli visitatori, italiani e non. Cfr.: Fabbro, *Tiziano*, cit., p. 35.

⁴⁸² La dimora si trova in via Arsenale numero 4.

⁴⁸³ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, cit., I, p. 29; Fabbro, *Tiziano*, cit., p. 32; Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., p. 114.

⁴⁸⁴ Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, cit., I, p. 146.

⁴⁸⁵ Gilbert, *Cadore: terra di Tiziano*, cit., p. 48.

alla sua terra natale, possiamo comprendere e mettere in relazione l'aspetto modesto delle due dimore qui descritte con le testimonianze dei suoi contemporanei relative alla sua persona e al suo carattere, concludendo che «Dipoi è bellissimo parlatore, d'ingegno e di giudizio perfettissimo in tutte le cose, di piacevole e dolce natura, affabile e pieno di gentilissimi costumi; e chi gli parla una volta, è forza che se ne innamori per sempre»⁴⁸⁶.

IV.II Leonardo da Vinci

Se Leonardo da Vinci (1452-1519)⁴⁸⁷ è il simbolo del Genio universale, riconosciuto nella cultura occidentale come emblema d'ingegno, il luogo in cui l'immaginario collettivo ha individuato l'origine di tale eccezionalità è la casa natale di Anchiano – località situata poco fuori dal piccolo borgo di Vinci – la quale si presenta come una rustica abitazione in pietra⁴⁸⁸. Le ricerche e le invenzioni dell'artista investono tutti i campi della conoscenza e lo collocano, isolato, al di sopra del proprio tempo, non compreso, salvo poche eccezioni, dai contemporanei: lo stesso Vasari, che pur ne celebra l'ingegno, non afferra a fondo la vastità degli interessi⁴⁸⁹: «Veramente mirabile e celeste fu Lionardo, figliuolo di ser Piero da Vinci; e nella erudizione e principii delle lettere avrebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile, perciò che egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ L. Dolce, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*, a cura di E. Camerini, Milano, G. Daelli, 1863, p. 69.

⁴⁸⁷ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 222; C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 19; C. Baroni, I. Calvi, *La nascita di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, a cura di C. Baroni et al., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1996, p. 7; L. Maroni, *Leonardo da Vinci, la vigna ritrovata: la storia, il ritrovamento e il reimpianto del vigneto di Leonardo da Vinci a Milano nella Casa degli Atellani. Leonardo, il Vino e la sua Vigna. Pensieri su Leonardo*, Formello, Sens, 2016, p. 13; <treccani.it/enciclopedia/leonardo-da-vinci>, consultato l'11/08/2022.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 223; R. Nanni, *La casa natale di Leonardo ad Anchiano: nascita e affermazione di una tradizione*, in *Vinci di Leonardo: storia e memorie*, a cura di R. Nanni, E. Testaferrata, Pisa, Pacini, 2004, p. 113; S. Marvogli, *Viaggio alle origini del genio. Il pellegrinaggio culturale alla Casa natale di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, catalogo della mostra a cura di R. Barsanti (Vinci, Museo Leonardiano, 15 aprile-15 ottobre 2019), Firenze-Milano, Giunti, 2019, p. 41.

⁴⁸⁹ Ivi, pp. 222-223.

⁴⁹⁰ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 2.



Fig. 50 – Casa natale Leonardo da Vinci, Anchiano (FI)⁴⁹¹

Egli trascorre l'infanzia nella casa natale nella campagna toscana, sobria e quasi spoglia, ma essendo figlio illegittimo la questione di dove fosse effettivamente nato e cresciuto non poteva certo essere scontata: la prima notizia ufficiale della nascita ad Anchiano emerge col *Dizionario geografico, fisico e storico della Toscana* di Emanuele Repetti – storico e geografo – del 1843-1845⁴⁹², il quale afferma che «Nel desiderio di visitare l'abitazione dov'è fama che nascesse quel grand'uomo, mi sono recato a Vinci e segnatamente nella tenuta Masetti del Ferrale, una di quelle case coloniche, nel podere di Anchiano, egli venisse alla luce, comechè Leonardo, essendo nato illegittimo da una donna di servizio, lascia in dubbio, se in quella casa abitasse allora la madre, o la famiglia del padre di Leonardo nel tempo cioè in cui viveva la sua prima moglie»⁴⁹³. Parallelamente allo svilupparsi della fortuna di massa dell'idea di genio, la nascita dell'artista nell'antico borgo toscano da tradizione locale diventò un motivo letterario a scala europea: così all'eccellenza dell'uomo «bellissimo di corpo, e di vifo, gagliardissimo di forze,

⁴⁹¹ La casa è ora un museo e si trova in via di Anchiano.

⁴⁹² Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., pp. 223-224; Nanni, *La casa natale di Leonardo ad Anchiano: nascita e affermazione di una tradizione...*cit., p. 113; Vecce, *Leonardo*, cit., p. 19; R. Barsanti, *Leonardo e la sua Vinci*, in *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, cit., p. 35; Marvogli, *Viaggio alle origini del genio. Il pellegrinaggio culturale alla Casa natale di Leonardo da Vinci...*cit., p. 41.

⁴⁹³ E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico e storico della Toscana*, 5 voll., Firenze, coi tipi di Giovanni Mazzoni, 1843, V, p. 187.

auenente nel parlare, eccellente nella fcultura, raro nella mofica [...]»⁴⁹⁴ doveva corrispondere una ‘patria d’autore’, e diventò istintivo riconoscere nella bellezza del borgo il motore della sua creatività, lo spirito generatore dell’arte che ha fatto dell’artista vinciano il genio universale⁴⁹⁵. Il 15 aprile del 1952, come ricorrenza del quinto centenario della nascita di Leonardo, vennero iniziati i lavori di restauro e la casa di Anchiano dall’aspetto quattrocentesco divenne così il luogo della memoria per tramandare il ricordo della nascita del suo figlio più illustre avvenuta molti secoli prima⁴⁹⁶, «Se Anchiano è la terra che ha dato origine ad un uomo così straordinario, Anchiano non può che essere la “fonte” di tale eccellenza, il luogo mitico [...] è il viaggio alla ricerca di origini, di inizi [...]»⁴⁹⁷.



Fig. 51 – Pergolato della vigna di Leonardo, Milano (MI)⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Borghini, *Il Riposo*, cit., III, p. 368.

⁴⁹⁵ Barsanti, *Leonardo e la sua Vinci...*cit., p. 29; Nanni, *La casa natale di Leonardo ad Anchiano: nascita e affermazione di una tradizione...*cit., p. 117; G. C. Romby, *Vinci paese di Leonardo: la costruzione dell’immagine urbana*, in *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, atti del convegno a cura di R. Nanni, G. C. Romby (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 23 ottobre 1999), Fucecchio, Edizioni dell’Erba, 2001, p. 97; Marvogli, *Viaggio alle origini del genio. Il pellegrinaggio culturale alla Casa natale di Leonardo da Vinci...*cit., p. 45.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 35.

⁴⁹⁷ Marvogli, *Viaggio alle origini del genio. Il pellegrinaggio culturale alla Casa natale di Leonardo da Vinci...*cit., pp. 42-44.

⁴⁹⁸ Oggi in via Corso Magenta numero 65.

A seguito del trasferimento a Milano nel 1482 Leonardo da Vinci sarà alle dipendenze di Ludovico il Moro il quale, nel 1498, gli farà dono di una vigna a San Vittore⁴⁹⁹. È probabile che l'artista abbia pensato di costruire su questo terreno la propria dimora, sulla vigna esisteva infatti una casetta a due piani di cui Leonardo, dandola in affitto, si riservava la piena disponibilità della cucina e della camera-studio: egli stava infatti per raggiungere i cinquant'anni d'età e la possibilità di assicurarsi una dimora stabile, adatta alle sue molteplici occupazioni, doveva certamente sorridergli⁵⁰⁰. Alcuni studiosi hanno quindi avanzato l'ipotesi che l'abitazione sia in realtà il progetto studiato da Leonardo per costruire su quel terreno la propria casa-studio: la singolare presenza di ampie fonti di luce naturale, particolarmente necessaria per dipingere, unitamente alla forte caratterizzazione formale, anch'essa anomala per una casa di pochi vani, ne rafforza l'ipotesi⁵⁰¹. Il dono di una vigna non è sicuramente casuale: lo scopo infatti era quello di fornire all'insigne artista l'opportunità di costruirsi una casa di abitazione, destinata a rinserrare i vincoli che già lo legavano alla casa sforzesca, inoltre Leonardo veniva da una famiglia di vignaioli e, come dimostrano le liste della spesa e le diverse frasi rinvenute fra i suoi appunti, il vino rientrava fra i suoi molteplici interessi⁵⁰². Al momento della morte l'unico bene immobiliare di proprietà di Leonardo e esplicitamente citato nel suo testamento era questo vigneto: non una casa o un possedimento in Firenze o nella sua nativa Vinci, ma solo la sua vigna di Milano⁵⁰³.

Continuamente in movimento, è oggi impossibile attribuire a Leonardo da Vinci una dimora 'stabile' e rappresentativa della sua figura d'artista e della sua persona. Tuttavia, proprio questa

⁴⁹⁹ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 223; J. Ghilardotti, *La casa degli Atellani e la vigna di Leonardo*, Roma, ERI, 2015, pp. 37-38; Maroni, *Leonardo da Vinci, la vigna ritrovata: la storia, il ritrovamento e il reimpianto del vigneto di Leonardo da Vinci a Milano nella Casa degli Atellani. Leonardo, il Vino e la sua Vigna. Pensieri su Leonardo*, cit., pp. 13, 18; C. A. Carpiceci, *L'architettura di Leonardo: indagine e ipotesi su tutta l'opera di Leonardo architetto*, Firenze, Bonechi, 1978, p. 201; L. Beltrami, *La vigna di Leonardo*, Milano, U. Allegrètti, 1920, p. 5.

⁵⁰⁰ *Ivi*, pp. 223-224; Carpiceci, *L'architettura di Leonardo: indagine e ipotesi su tutta l'opera di Leonardo architetto*, cit., p. 201; Beltrami, *La vigna di Leonardo*, cit., p. 19.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 224; *Ibidem*.

È inoltre importante ricordare come Leonardo fu uno dei primi ad avanzare delle indicazioni di ordine pratico sulle caratteristiche che una casa d'artista doveva avere, soprattutto per quanto riguarda il giusto posizionamento della luce. Cfr.: Capitolo I. *Uno sguardo d'insieme: il culto dell'artista e la sua casa*, pp. 17-18.

⁵⁰² Maroni, *Leonardo da Vinci, la vigna ritrovata: la storia, il ritrovamento e il reimpianto del vigneto di Leonardo da Vinci a Milano nella Casa degli Atellani. Leonardo, il Vino e la sua Vigna. Pensieri su Leonardo*, cit., pp. 20, 106; Ghilardotti, *La casa degli Atellani e la vigna di Leonardo*, cit., p. 38; Beltrami, *La vigna di Leonardo*, cit., p. 32.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 17.

particolarità è la più rappresentativa espressione del suo essere, anche in base alle testimonianze dei contemporanei che lo fanno emerge come una personalità complessa e spesso contraddittoria, il Vasari lo descrive infatti come «oltre la bellezza del corpo, non lodata mai abbastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e sì fatta poi la virtù, che dovunque l'animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute. La forza in lui fu molta, e congiunta con la destrezza, l'animo e 'l valore sempre regio e magnanimo; e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne' posteri dopo la morte sua»⁵⁰⁴. Nonostante la sua urbanità, l'artista mantenne un totale distacco evitando legami di qualsiasi genere, come dimostra un suo scritto in cui afferma che «il pittore over disegnatore debbe essere soletario. E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo [...]»⁵⁰⁵, e ancora in una lettera indirizzata al fratellastro risuonano accenti d'uno scetticismo profondo⁵⁰⁶ «[...] io intesi tu avere avuto erede, della quale cosa intendo come hai fatto strema allegrezza: il che stimando io tu essere prudente, al tutto chiaro come i' sono tanto alieno da l'avere bono giudizio, quanto tu dalla prudenza; con ciò sia che tu ti sé rallegrato d'averti creato un sollecito nemico, il quale con tutti li sua sudori disidererà libertà, la quale non sarà senza tua morte»⁵⁰⁷. Questo alone attribuito alla figura di Leonardo ci è stato tramandato anche nel suo lavoro, a testimonianza del modo turbolento di procedere: «scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro dì che non v'averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e due ore del giorno e solamente contemplava, considerava, ed esaminando tra sé le sue figure giudicava»⁵⁰⁸. Che il genio universale di Leonardo da Vinci non abbia una dimora a rappresentarlo è quindi il riassunto perfetto della sua figura di artista e di uomo: animo libero e senza legami, egli era «tanto piacevole nella conversazione che tirava a sé gl'animi delle genti; [...]. Laonde volle la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione, di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia nessuno altro mai gli fu pari»⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 2.

⁵⁰⁵ L. Da Vinci, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 voll., a cura di E. MacCurdy, Londra, J. Cape, 1945, I, pp. 96-97.

⁵⁰⁶ Wittkower, Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 89.

⁵⁰⁷ Da Vinci, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, cit., II, p. 538.

⁵⁰⁸ M. Bandello, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di F. Flora, Milano, A. Mondadori, 1952, I, p. 646.

⁵⁰⁹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 3.

IV.III Michelangelo Buonarroti

La casa natale di Michelangelo Buonarroti (1475-1564)⁵¹⁰ si trova a Caprese Michelangelo in provincia di Arezzo ed è oggi sede del Museo Michelangiolesco⁵¹¹. La dimora per eccellenza che gli viene però attribuita è Casa Buonarroti a Firenze, la quale rappresenta un caso particolare nel contesto delle case d'artista, dato che non è stata abitata da lui a lungo e, cosa ancora più rilevante, non è stata dall'artista progettata e costruita; nella sua forma attuale, inoltre, non conserva più alcun tratto in comune con i fabbricati angusti che l'artista acquistò a più riprese nell'area all'angolo di via Ghibellina con via Santa Maria (oggi via Michelangelo Buonarroti) a Firenze⁵¹².

Andiamo per ordine: l'artista adottò uno stile di vita che si distingueva nettamente da quello dei contemporanei e che assumeva dei tratti addirittura primitivi. Come Jacopo Pontormo, che era eccentrico e ritroso e che viveva – secondo la testimonianza del Vasari – in una casupola che si poteva raggiungere solo attraverso una scala a pioli, in modo non dissimile Michelangelo abitò al Macel dei Corvi, nel Foro Traiano, in una casa conosciuta dalle poche descrizioni superstiti come luogo modesto e tetro, che si distingueva appena dalla bottega di un artigiano⁵¹³, riportando alla memoria i lamenti di Michelangelo rispetto alla propria pochezza di artista «la pictura e la scultura, la fatica e la fee m'àn rovinato e va tuttavia di male in peggio. Meglio m'era ne' primi anni che io mi fussi messo a fare zolfanegli, ch'i' non sarei in tanta passione!»⁵¹⁴. La costruzione era cadente già ai tempi del suo proprietario ma questa piccola dimora, poco più che una casa sue due piani, fu il rifugio nel quale Michelangelo trascorse con continuità gli ultimi trent'anni della propria esistenza e grazie alla quale poté vivere quasi in

⁵¹⁰ Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 254; <treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti/>, consultato il 12/08/2022.

⁵¹¹ Cfr.: *La rocca di Caprese Michelangelo: studio storico e progetto di restauro*, catalogo della mostra a cura di G. Andreoli, E. Boudra (Caprese, casa natale di Michelangelo, 6 marzo 2004-31 ottobre 2004), Roma, Kappa, 2004.

⁵¹² M.-J. Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 113; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255.

⁵¹³ *Ivi*, p. 115; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255; C. Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi*, in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra a cura di M. Mussolin (Roma, 6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, p. 58; E. Steinmann, *Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom*, in «Deutsche Rundschau», XXVIII, 1902, pp. 279-293.

⁵¹⁴ M. Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, R. Ristori, Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1965, IV, p. 148.

isolamento⁵¹⁵ perché, come afferma lui stesso in una lettera indirizzata a messer Giorgio Vasari il 18 dicembre 1556, «veramente e' non si trova pace se non ne' boschi»⁵¹⁶. Questa contrada cittadina infatti apparteneva al quartiere di San Marco e segnava idealmente il confine tra la città dell'età di mezzo e quella rinascimentale, rappresentando così la complessità abitativa e residenziale della Roma del tempo⁵¹⁷. Qui il Fiorentino accettò di ricevere i suoi ammiratori soltanto di rado e contro voglia, vivendo appartato in compagnia di un servitore e di vari animali domestici⁵¹⁸. Secondo la tradizione, sulla parete della scala l'artista aveva dipinto la Morte che porta sulle spalle una bara: su di essa era riportato un epitaffio, un *memento mori*, espressione della sua natura introversa⁵¹⁹. Michelangelo rappresentò fino all'ultimo il vecchio modello di artista, che non attribuiva ancora nessun valore all'organizzazione e alla decorazione della sua proprietà⁵²⁰, proprio come abbiamo appena potuto constatare con Leonardo, e come testimonia una lettera di Lodovico Buonarroti, padre di Michelangelo, al figlio a Roma: «Buonarrotto mi dicie chome tu vivi chon grande masserizia o vero miseria. La masserizia è buona, ma la miseria è chattiva, però che è vizio che dispiace a Dio e alle gienti del mondo, et inoltre ti farà male all'anima e al chorpo; e mentre se' giovane sopporterai qualche tempo chotesto disagio, ma chome manca la virt[ù] della giovinezza, si schuopre poi delle malattie et infirmità chessi sono in[gl]ienerate per chotesti disagi e per vivere male e chon miseria: vivi moderatamente e fa' di none stentare»⁵²¹. La dimora versava quindi in condizioni di trascuratezza e degrado e ciò fu notato già dai suoi contemporanei, come emerge da una lettera del pittore Sebastiano del Piombo, «et potresti dai hordene a la chasa vostra, che in vero va male el più del le cosse, come

⁵¹⁵ M.-J. Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 115; Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi...*cit., p. 58.

⁵¹⁶ Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, cit., V, p. 76.

⁵¹⁷ Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi...*cit., p. 62.

⁵¹⁸ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...*cit., p. 115; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255.

⁵¹⁹ *Ibidem; Ibidem.*

In merito alla personalità complessa di Michelangelo è importante citare un passo di Gaspare Celio in cui afferma che: «Dove nelle Terme Diocleziane, in una nicchia grande vidde alcune figure dipinte anticamente, che erano grandi, oltre misura, et il Celio giovanetto le ha vedute tutte malconcie, et era fama che Michele dopo haverle disegnatte le haveva anco con una picca in tal modo ridotte». Cfr.: Celio, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite del Vasari con alcune altre aggiunte»*, cit., p. 271.

⁵²⁰ *Ibidem.*

⁵²¹ Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, cit., I, p. 9

tecti et altre cosse»⁵²²: la dimora a Macel dei Corvi può però essere considerata l'unica vera casa-studio del maestro, utilizzata dal 1513 e poi dal 1534 fino alla morte (nell'estate del 1533 Michelangelo si trasferì definitivamente a Roma)⁵²³. L'abitazione, che sarebbe stata la più adatta a diventare un luogo commemorativo per i posteri, venne demolita poco prima della fine dell'Ottocento per erigere il monumento a Vittorio Emanuele in Piazza Venezia⁵²⁴.



Fig. 52 – Casa Buonarroti, Firenze (FI)⁵²⁵

Per quanto riguarda invece Casa Buonarroti a Firenze questa non può definirsi la casa di Michelangelo in senso proprio ma, pur non essendo una casa d'artista, svolge un ruolo comunque determinante all'interno di questa tradizione in quanto opera della posterità costruita

⁵²² *Ivi*, III, pp. 299-300.

⁵²³ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 130; Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi...cit.*, p. 65; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255.

⁵²⁴ *Ibidem*; Altavista, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi...cit.*, p. 63; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255; A. Conti, *Storia di una distruzione*, in *Via dei fori imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, a cura di L. Barroero, Venezia, Marsilio Editore, 1983, p. 21.

⁵²⁵ La dimora si trova in Via Ghibellina numero 70.

per la gloria del grande fiorentino⁵²⁶. La storia della Casa ebbe inizio il 9 marzo 1508, quando Michelangelo acquistò tre piccoli appezzamenti confinanti con tre relative dimore, e una più modesta casupola, costruite una di fianco all'altra, entro la cui area, sorge l'attuale edificio: era tornato a Firenze da appena due settimane e già nel mese seguente si impegnò a dipingere la Cappella Sistina ma, nonostante questi impegni, il 7 aprile 1514, durante un altro soggiorno fiorentino, estese la proprietà acquistando un'altra piccola casa contigua, arrivando ad avere, in tutto, cinque case tra grandi e piccole⁵²⁷. Alcuni anni dopo, nel 1534 Michelangelo lasciò definitivamente la propria città natale per Roma, ma la lontananza non affievolì il suo interesse per la dimora familiare, che lasciò a disposizione del nipote Leonardo Buonarroti (1519-1599), la quale era affittata per tre quarti⁵²⁸. Per Michelangelo infatti era molto più importante possedere un palazzo rappresentativo nella città natale rispetto a Roma, e questa dimora doveva avere un aspetto consono allo status sociale della famiglia⁵²⁹: a testimonianza di ciò rimangono alcune lettere indirizzate dall'artista al nipote sopra citato, dalle quali si percepisce che le sue preoccupazioni principali erano il matrimonio del nipote e la sistemazione della famiglia in una dimora decorosa e adeguata alla nobiltà della stirpe⁵³⁰. Il 4 dicembre 1546 Michelangelo, a Roma, scriveva all'amato nipote Leonardo, in Firenze: «Tu debbi aver ricevuta la lettera che ti scrissi del comperare una casa onorevole, [...]. Circa il comperare la casa, io vi rafferma il

⁵²⁶ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 113; P. Ragionieri, *Premessa*, in *Casa Buonarroti: arte e storia in biblioteca*, catalogo della mostra a cura di S. Corsi, E. Lombardi (Firenze, Casa Buonarroti, 10 giugno-6 novembre 1995), Milano, Charta, 1995, p. 11.

⁵²⁷ Ivi, p. 124; C. De Tolnay, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1966, p. 3; V. E. Vasarri, *Nota storica*, in *Casa Buonarroti*, a cura di G. Ragionieri, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 5; P. Ragionieri, *Casa Buonarroti*, Milano, Electa, 1997, p. 7; P. Ruschi, *Casa Buonarroti: le vicende costruttive, gli allestimenti, i restauri*, in *Michelangelo e il Novecento*, catalogo della mostra a cura di E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi (Firenze, 18 giugno-20 ottobre 2014; Modena 20 giugno-14 settembre 2014), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, p. 19; U. Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, Milano, Electa, 1967, pp. 5-6.

⁵²⁸ *Ibidem*; Vasarri, *Nota storica...cit.*, p. 5; Ragionieri, *Casa Buonarroti*, cit., pp. 8-9; Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, cit., p. 6; P. Squellati Brizio, *Casa Buonarroti*, in *La Città degli Uffizi*, catalogo della mostra P. Squellati Brizio et al. (Firenze, Palazzo Vecchio, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, p. 177.

⁵²⁹ In merito al legame di Michelangelo con la famiglia significative sono le parole di Giorgio Vasari a Cosimo I da Firenze il giorno 30 maggio 1557: «el desiderio che à di riveder la patria et i parenti, [...]; onde mi par vederlo tremar di paura, arder di amore, et io che lo conosco gliò gran compassione». Cfr.: Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, cit., II, p. 420

⁵³⁰ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 124; Vasarri, *Nota storica...cit.*, p. 6; Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, cit., p. 6; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Riccardi, 1962, II, p. 53; Squellati Brizio, *Casa Buonarroti...cit.*, pp. 177-178.

medesimo, cioè che cerchiate di comperare una casa che sia onorevole, di mille cinque cento o dumila scudi, e che sia nel quartier nostro, se si può; [...]. Io dico questo perché una casa onorevole nella città fa onore assai, perché si vede più che non fanno le possessione, e perché noi sià(n) pure cittadini discesi di nobilissima stirpe»⁵³¹.

A unificare le quattro case in un edificio imponente, acquistando un pezzo di terreno ad ovest e ingrandendo il possedimento, era stato il pronipote Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1647), il quale decorò una parte del piano nobile con un complesso programma decorativo con immagini in memoria dell'avo⁵³²: eminente figura di letterato e intellettuale, tra gli uomini più illustri alla corte dei Medici, egli affidò l'esecuzione pittorica ad artisti fiorentini o toscani, che fu portata a termine in circa trent'anni, dal 1612 al 1643, conferendo al palazzetto la sua attuale fisionomia⁵³³. Non essendo una 'casa d'artista' propriamente detta, ovvero non essendo un'abitazione pensata e ideata da Michelangelo per se stesso e per la propria rappresentanza, ci limiteremo qui a delle indicazioni generali sulle decorazioni delle varie stanze e in particolare sull'elemento unificante dell'intera decorazione: «ossia il devoto omaggio a Michelangelo, si esplicita pienamente nei soffitti di quattro ambienti: nella Galleria Sigismondo Coccapani dipinse Michelangelo incoronato dalle quattro arti nelle quali eccelleva, ossia l'architettura, la scultura, la pittura e la poesia; nella Stanza della Notte e del Di il Vignali eseguì una figurazione con il Dio Padre – esemplato sugli affreschi della Sistina – che separa la luce delle tenebre, ispirata al Giorno e alla Notte dei sepolcri medicei; nel cielo della Camera degli Angeli l'Arcangelo Michele, di Michelangelo Cinganelli, impersonifica il santo protettore dell'artista e il simbolo della sconfitta del male; nella Biblioteca la Fama, di Cecco Bravo, invita al cielo e conduce alla virtù. Risulta dunque un ritratto di Michelangelo profondamente aderente

⁵³¹ Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, cit., IV, p. 249.

Per quanto riguarda invece la nobiltà della famiglia Buonarroti era viva la leggenda di una loro discendenza dai Canossa, testimoniata dalle frequenti raffigurazioni nelle sale del piano nobile dell'abitazione di cani con ossi in bocca, stemma appunto dei Canossa. Cfr.: *Ibidem*; Vasarri, *Nota storica...*cit., p. 6.

⁵³² Fantozzi, *Nuova guida, ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, cit., p. 272: «CASA DI ABITAZIONE DELLA NOBIL FAMIGLIA BUONARROTI (Via Ghibellina N.° 7588). – Michelangelo il Giovane, poeta distinto, editore delle opere del gran Michelangelo suo zio, ed amatore intelligente delle arti belle, che morì di anni 80 il 1646, fu quello che con la spesa di oltre 20,000 scudi fece costruire in questa casa, che aveva servito di abitazione a quel suo immortale antenato, la bella e classica Galleria [...]».

⁵³³ Vasarri, *Nota storica...*cit., p. 6; Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...*cit., pp. 113, 117; Ragionieri, *Casa Buonarroti*, Milano, Electa, 1997, pp. 10, 59; Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, cit., p. 9; Ruschi, *Casa Buonarroti: le vicende costruttive, gli allestimenti, i restauri...*cit., p. 20; Squellati Brizio, *Casa Buonarroti...*cit., p. 178; De Tolnay, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, cit., p. 5.

alla sua ricerca di perfezione interiore»⁵³⁴. La prima sala quindi, la cosiddetta Galleria Buonarroti, costituisce il nucleo di una raccolta di dipinti ripartiti in quattro stanze, in cui il concetto generale della decorazione pittorica è quello di esaltare e glorificare il grande Michelangelo, onorare la famiglia Buonarroti che gli diede i natali, la Firenze ecclesiastica con i suoi Santi e i suoi Beati e infine tutti i fiorentini che fossero eccelsi nelle lettere, nella filosofia e nelle scienze e che lavorarono per la gloria della patria: in essa, senso della famiglia e culto dell'artista, religiosità e campanilismo, si intrecciano formando un encomio di Firenze mediate i suoi figli più celebri⁵³⁵. La biblioteca, dovuta ad un ultimo ampliamento del 1633, presenta le personalità più prestigiose della storia della chiesa e della città raccolte in un parnaso: nel grande ritratto di gruppo appare anche Michelangelo, come poeta⁵³⁶. Parallelamente all'edificazione di queste sale Michelangelo il Giovane fece riunire le case da un architetto, di cui non conosciamo il nome, della cerchia di Bugiardini⁵³⁷: tuttavia, disegni di Michelangelo del 1546-1547, mostrano una pianta simile alla Casa e rendono possibile riscontrare un ulteriore collegamento ideale tra il pronipote e il grande avo⁵³⁸. Infine, anche se nella facciata principale doveva essere presente una più ricca decorazione lapidea, oggi rimossa, all'esterno l'edificio non doveva presentarsi con un aspetto molto diverso dall'attuale⁵³⁹. La casa, con la morte dell'ultimo discendente e per volontà degli stessi Buonarroti, divenne nel 1858 pubblica Galleria, perdendo così la destinazione tradizionale di residenza familiare⁵⁴⁰. Nel frattempo

⁵³⁴ *Ivi*, p. 8.

⁵³⁵ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, pp. 116-117; Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, cit., p. 9; Ruschi, *Casa Buonarroti: le vicende costruttive, gli allestimenti, i restauri*, cit., p. 21; Squellati Brizio, *Casa Buonarroti...cit.*, p. 179.

Per le immagini nelle altre stanze vedi M. de Luca Savelli, *Per la seconda stanza della Galleria Buonarroti*, in «Commentari», XXIII, 1972, pp. 73-88; M. de Luca Savelli, *Studi sulla simbologia della Camera degli Angeli nella Casa Buonarroti*, in «Commentari», XXIV, 1973, pp. 176-192; I. Bigazzi, *La stanza della Galleria Buonarroti dedicata da Michelangelo il Giovane alla fama dei Toscani illustri*, in «Commentari», XXV, 1974, pp. 164-209.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 118.

⁵³⁷ La casa d'angolo su via Santa Maria venne inclusa solo dopo la morte di Michelangelo il Giovane, quando Leonardo il Giovane (1602-1684) riuscì a riunire le proprietà in un'unica costruzione dando alla casa la forma attuale.

⁵³⁸ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 115; Vasarri, *Nota storica...cit.*, p. 8; Squellati Brizio, *Casa Buonarroti...cit.*, p. 178; De Tolnay, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, cit., p. 11.

⁵³⁹ Ruschi, *Casa Buonarroti: le vicende costruttive, gli allestimenti, i restauri...cit.*, p. 21

⁵⁴⁰ Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, cit., p. 5; Cornoldi, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, cit., p. 255; Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 130; De Tolnay, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, cit., p. 16.

sorgeranno in Europa nuove forze, nell'ambito di un culto del genio che presenta talora coloriture nazionaliste⁵⁴¹.

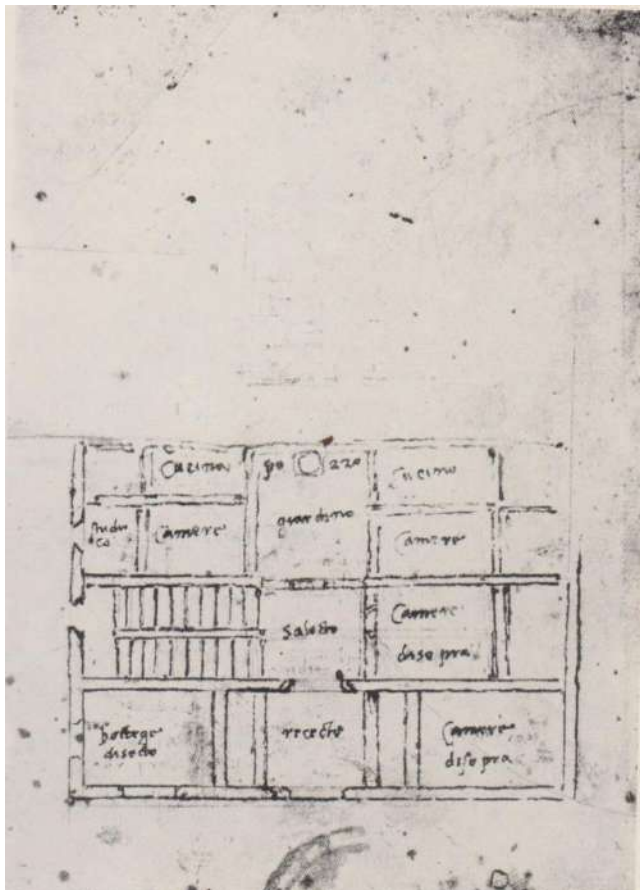


Fig. 53 – Michelangelo, quarto progetto per l'ampliamento della sua casa di Firenze, 1546-1547, 35,1x25,2 cm. Firenze, Casa Buonarroti⁵⁴²

Ecco che Michelangelo oscilla attraverso le sue dimore tra i due poli stessi della sua personalità, da una parte l'isolamento e l'introversione del grande artista – come ricorda egli stesso in una lettera a Sebastiano del Piombo del 1525 a proposito di una cena «di che ebi grandissimo piacere, perché uscì um pocho del mio malinconico, o vero del mio pazzo; [...]»⁵⁴³ – che corrispondono alla dimora romana e alla lettera del padre e che ci parlano di una vita quasi 'misera', dall'altra invece la dimora fiorentina e la rappresentanza legata alla famiglia, come ricorda in una lettera del luglio 1540 indirizzata al nipote «Lionardo, i' ò ricievuto con la tua

⁵⁴¹ *Ibidem*; Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 130; De Tolnay, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, cit., p. 16.

⁵⁴² Il disegno corrisponde ampiamente alla suddivisione odierna di Casa Buonarroti, con vestibolo e due stanze affiancate lungo la facciata e una scala parallela dietro, che conduce, secondo l'uso fiorentino, al piano nobile, mentre sul retro doveva aprirsi un piccolo cortile con pozzo e stanze adiacenti. Cfr.: Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, p. 116.

⁵⁴³ Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, cit., III, p. 156.

lectera tre camice, e so(n)mi molto meravigliato me l'abbiate mandate, perché son sì grosse che qua non è contadino nessuno che non si vergogniassi a portarle; e quando bene fussino state soctile, non vorrei me l'avessi mandate, perché, quando n'arò bisogno, manderò i danari da comperarne»⁵⁴⁴. Nella tradizione delle case d'artista Casa Buonarroti risulta quindi un caso isolato: Michelangelo era riuscito come nessun altro fino a quel momento a liberare la sua professione dalla macchia del lavoro artigianale, e il pronipote non considerò più il proprio antenato come il modello di un ceto di artisti in nuova formazione, ma lo presentò come un nobile, un poeta, un uomo virtuoso nel senso più autentico «poiché il mondo ha molti re e un sol Michelagnolo»⁵⁴⁵. Lo sforzo del proprietario per rendere esplicita la nobiltà dell'artista come concetto morale e filosofico è quindi l'unico punto in comune fra Casa Buonarroti e gli esempi più illustri del Cinquecento, come i palazzi già visti di Giorgio Vasari e di Federico Zuccari⁵⁴⁶.

IV.IV Jacopo Carucci, detto il Pontormo

«Fu Iacopo molto parco e costumato uomo, e fu nel vivere e vestire suo più tosto misero che assegnato; e quasi sempre stette da sé solo, senza volere che alcuno lo servisse o gli cucinasse. [...] Ebbe il Pontormo di bellissimi tratti; e fu tanto pauroso della morte, che non voleva, non che altro, udirne ragionare, e fuggiva l'avere a incontrare morti. Non andò mai a feste né in altri luoghi dove si ragunassero genti per non essere stretto nella calca, e fu oltre ogni credenza solitario. Alcuna volta andando per lavorare, si mise così profondamente a pensare quello che volesse fare, che se ne partì senz'avere fatto altro in tutto quel giorno che stare in pensiero; [...]»⁵⁴⁷: così Vasari descrive la personalità di Jacopo Carucci (1494-1557)⁵⁴⁸, detto il Pontormo⁵⁴⁹. Egli nasce ad Empoli⁵⁵⁰, in una casa sulla via maestra tra Firenze e Pisa, di esigue

⁵⁴⁴ *Ivi*, IV, p. 108.

⁵⁴⁵ Aretino, *Lettere*, cit., I, 1995, p. 402.

⁵⁴⁶ Wasmer, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo...cit.*, pp. 118, 121, 126.

⁵⁴⁷ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 495.

⁵⁴⁸ <treccani.it/enciclopedia/iacopo-carrucci-detto-il-pontormo/>, consultato il 13/08/2022.

⁵⁴⁹ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 9.

⁵⁵⁰ In realtà Ugo Procacci, nel suo scritto *La casa del Pontormo* afferma che non c'è un'assoluta certezza sulla casa in cui nacque Pontormo, ne tantomeno la sicurezza che egli nacque a Pontormo ma è certo invece – ed è quel che conta – che in questa casa l'artista, rimasto orfano del padre, trascorse la sua fanciullezza. Cfr.: U. Procacci, *La casa del Pontormo*, onoranze a Jacopo da Pontormo nel Quarto centenario della morte (Empoli 30 novembre 1956-2 gennaio 1957), Firenze, Tipografia Giuntina 1957, p. 12.

dimensioni, che comprendeva al pianterreno una bottega di calzolaio, in quanto la dimora era pervenuta in eredità dal nonno materno Pasquale di Zanobi di Filippo⁵⁵¹. Al viaggiatore che si dirige oggi verso Pontorme il borgo appare compatto, isolato nella campagna e non molto diverso da come doveva essere alla fine del Quattrocento, mentre l'attuale 'casa del Pontormo' corrisponde solo in parte a quello che fu l'edificio natale di Jacopo Carucci⁵⁵². La casa fu acquistata nel 1994 dal Comune di Empoli, ovvero cinque secoli esatti dalla sua nascita⁵⁵³ e, al di là del lavoro di Ugo Procacci sull'identificazione di tale dimora, ad oggi non ci sono stati ulteriori studi che ci tramandano l'aspetto che questa aveva quando diede i natali all'artista.



Fig. 54 - Casa Jacopo Pontormo, Empoli (FI)⁵⁵⁴

È però significativa una testimonianza del Vasari in merito a una casa che l'artista costruì per sé a Firenze, lo scrittore aretino afferma infatti che «Venuta dunque occasione al Puntormo, mediante questi danari, di mettere mano ad acconciare la sua casa, diede principio a murare,

⁵⁵¹ Ivi, p. 7; L. Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze, Banca Toscana, 1993, p. 9; A. Natali, *La casa del Pontormo: primo viatico*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, a cura di A. Natali, Firenze, Polistampa, 2006, p. 46.

⁵⁵² C. Batistini, E. Rossi, *Vicende della casa*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, cit., pp. 60, 67; M. Frati, *Il Borgo*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, cit., p. 73.

⁵⁵³ Natali, *La casa del Pontormo: primo viatico...cit.*, p. 53.

⁵⁵⁴ La dimora si trova in via Pontorme numero 97.

ma non fece cosa di molta importanza. Anzi, se bene alcuni affermano che egli aveva animo di spendervi secondo lo stato suo grossamente e fare una abitazione comoda e che avesse qualche disegno, si vede nondimeno che quello che fece, o venisse ciò dal non avere il modo da spendere o da altra cagione, ha più tosto cera di casamento da uomo fantastico e soletario che di ben considerata abitura: con ciò sia che alla stanza dove stava a dormire e talvolta a lavorare si saliva per una scala di legno, la quale, entrato che egli era, tirava su con una carrucola, a ciò niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa»⁵⁵⁵. Egli fece quindi della dimora fiorentina il teatro delle sue stranezze e, concordemente con quanto riporta lo scrittore aretino, nello stesso periodo doveva vivere a Firenze una compagnia di giovani artisti di cui faceva parte un aiuto del Pontormo e probabilmente, in maniera più o meno diretta, anche il nostro artista, i quali «sotto nome di vivere alla filosofica, viveano come porci e come bestie: non si lavavano mai né mani né viso né capo né barba, non spazzavano la casa e non rifacevano il letto se non ogni due mesi una volta, apparecchiavano con i cartoni delle pitture le tavole, e non beevano se non al fiasco et al boccale; e questa loro meschinità e vivere, come si dice, alla carlona, era da loro tenuta la più bella vita del mondo»⁵⁵⁶. Il turbamento interiore del Pontormo è confermato non solo dalle *Vite* vasariane ma da un documento prezioso, il suo Diario, redatto giorno per giorno e a volte ora per ora tra il 1554 e il 1556, ulteriore testimonianza di un uomo solitario e introverso, tutto chiuso nel suo lavoro e pieno di crucci per la sua salute malferma⁵⁵⁷: «giovedì mattina cacai dua stronzoli non liquidi, e drento n'usciva che ne suffino lucignoli lunghi di bambagia, cioè grasso bianco; e asai bene cenai in San L(orenz)o un poco di lessa asai buono e finii la figura»⁵⁵⁸. La personalità nevrotico-bizzarra del maestro viene quindi confermata da queste testimonianze e allo stesso tempo accerta in maniera definitiva e indissolubile l'assenza di regole precise per quanto riguarda non solo le case d'artista ma anche il vivere stesso di questi⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. 491.

⁵⁵⁶ *Ivi*, II, p. 545.

⁵⁵⁷ Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, cit., p. 83; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 9.

J. Pontormo, *Diario. Fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo (1554-1556)*, a cura di E. Cecchi, Firenze, F. Le Monnier, 1956, pp. 34-35: «mercoledì feci quello resto del putto e ebi disagio a quello stare chinato tueto di, in modo che mi dolse giovedì le rene; e venerdì oltre al dolermi ebi male dispositione e non mi sentii bene e la sera non cenai [...] ritornai nel leto e stettivi insino a hore 18, e in tucto di poi non mi senti bene».

⁵⁵⁸ Pontormo, *Diario. Fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo (1554-1556)*, cit, pp. 47-48.

⁵⁵⁹ Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, p. 9.

Arrivati alla conclusione di questi tre capitoli è necessario comprendere – al di là delle narrazioni tradizionali su vita e opere degli artisti introdotti – una complessità ai molti sconosciuta circa le loro biografie e stranezze. Parafrasando lo storico Marc Bloch potremmo dunque affermare che “gli uomini sono figli dei loro tempi, più che dei loro padri”: così questa generazione di artisti, raccontata con dovizia di particolari da molti scritti di Letteratura Artistica e non solo, consegna nelle abitudini, nei modi di vivere e in questa rappresentanza così varia, una tendenza esistenziale diffusa. Tuttavia, nonostante questo carattere così poco omogeneo nella tipologia dell’abitare del nostro Cinquecento, non è difficile scorgere nella nascita delle case d’artista una costante e un presidio culturale indispensabile per quel tempo e per la nostra contemporaneità. Molte di queste dimore sono infatti, ad oggi, case-museo visitabili, centri di grande richiamo identitario che svolgono un ruolo fondamentale nel territorio.

Capitolo V. Da privato a pubblico: le case-museo

La casa-museo è «un'istituzione nata dalla trasformazione di un'abitazione privata in museo aperto al pubblico. [...] La casa, divenuta museo, si trova così a esibire non solo opere d'arte, spesso di primaria importanza, ma anche gli arredi della dimora, dai mobili agli oggetti d'arte decorativa»⁵⁶⁰. La parola casa-museo sovrappone due concetti non sempre compatibili, giustapponendo due entità differenti e le loro funzioni: la casa è, in maniera più o meno esplicita, la forma, il contenitore, l'involucro della storia di chi quella casa l'ha voluta, costruita, arredata e abitata; la grande responsabilità del Museo è quella, una volta reso pubblico, di riuscire a conservare il progetto abitativo voluto da quella determinata persona o da quella determinata famiglia, mantenendo le sue caratteristiche intime, soggettive ed esclusive⁵⁶¹. Quando visitiamo una grande casa del passato viene naturale chiedersi chi l'abbia abitata poiché questo ci fa sembrare possibile passeggiare dentro la storia: ogni dimora rappresenta il bagaglio di valori educativi, capacità comunicative e documentarie di chi l'ha prodotta, in quanto è la casa stessa a essere l'oggetto da musealizzare. Alcune di queste dimore sono state concepite fin dall'inizio dai loro stessi creatori come futuri musei, altre invece lo sono diventate successivamente, altre ancora sono semplicemente dei musei che rievocano l'allestimento originario⁵⁶².

Le case-museo si presentano quindi come complessi tanto ricchi e differenziati quanto delicati, sono infatti luoghi particolarissimi e allo stesso tempo molto fragili, nei quali bisogna cercare

⁵⁶⁰ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 169.

⁵⁶¹ L. Leoncini, *Perché «Abitare la storia»*, in *Abitare la Storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini e F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, p. 11; A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, p. 72; L. Young, *Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum*, in «Museum Management and Curatorship», 22, No. 1, 2007, p. 60; R. Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁶² *Ivi*, p. 9; M. C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 12; A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991, pp. 9, 93; R. Pavoni, O. Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, cit., p. 32; A. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi a cura di G. Kannès (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996) Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, p. 28.

di mantenere quel difficile equilibrio che sta tra la salvaguardia della loro autenticità e le servitù legate alla loro fruizione da parte di un pubblico sempre più vasto⁵⁶³. Per i visitatori che prestano un po' di attenzione critica entrare in una casa museo significa entrare in un ambiente domestico – sia esso anche un palazzo elaborato, al di là dell'esperienza comune della maggior parte delle persone – in cui si può provare a ricostruire la vita quotidiana degli abitanti; in altre parole, molte dimore storiche possono essere lette sia in termini di personalità dei singoli individui che le hanno create e vissute, sottolineandone così le professioni (scrittore, industriale, collezionista o artista che sia), sia in termini di più concetti sociali e culturali panoramici che rendono più ricca la comprensione della dimora storica⁵⁶⁴.

V.I La casa come museo di se stessa

«Una stretta definizione di casa-museo comprende sia un luogo chiuso e inaccessibile (la casa), voluto, trasformato e forgiato a propria immagine da un uomo di cultura dotato di un singolare temperamento, sia un luogo aperto e attrezzato (il museo) che celebra una collezione di opere o le memorie di una vita»⁵⁶⁵. La dimora storica-museo si caratterizza come tipologia del tutto autonoma, in cui la sfida principale non è solo quella di riprodurre in maniera fedele un determinato ambiente, ma anche quella di conservare quegli spazi trasformandoli in luoghi pubblici con finalità didattiche ed educative, riuscendo a mantenere la loro identità di residenza privata⁵⁶⁶. Questo patrimonio personale, fatto di spazi, gesti, cose e persone, viene reso comune da questa particolare tipologia museale, che lo rende condivisibile e comprensibile da un pubblico vasto e diversificato: il fondatore della casa è il primo allestitore di tale spazio, e

⁵⁶³ G. G. Simeone, *Il programma comunitario «Raffaello»*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, cit., p. 27; L. Leoncini, *Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Genova, 1-4 novembre 2000), San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, p. 53.

⁵⁶⁴ R. Pavoni, *The Second Phase of the Categorization Project: Sub-Categories*, in *New forms of management for historic house museums?*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Barcelona, 2-5 giugno 2001), Lavis, Legoprint, 2002, p. 52.

⁵⁶⁵ A. De Poli, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, p. 241.

⁵⁶⁶ Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 10; A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, Abscondita, 2011, p. 32; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

rispettare e valorizzare l'identità del luogo, il carattere originario dell'uomo, il mito che lo circonda e l'ordine scelto da colui che è stato l'inconsapevole primo abitante è il compito della casa-museo⁵⁶⁷. Quello che è importante sottolineare è come la casa possa svolgere un ruolo di ponte tra l'esperienza individuale e quella collettiva, offrendo al visitatore il risultato di questa combinazione, in cui micro e macro storia trovano una efficace sintesi: queste abitazioni infatti, una volta rese accessibili, sono un bene storico e culturale a disposizione di tutti, teatro di vicende della storia, privata o pubblica che sia, capace di esprimere valori da tutti condivisi⁵⁶⁸. Chi ha abitato una determinata dimora ha infatti lasciato dietro di sé delle tracce: entrare in una determinata abitazione significa seguire le tracce di un racconto, capace di creare atmosfere e consuetudini, solo la casa infatti è in grado di raccontare con un linguaggio proprio i risvolti di una società, di un'epoca, di un periodo artistico che altrimenti andrebbero irrimediabilmente perduti⁵⁶⁹.

L'abitazione quindi è da intendere non solo come specchio dello spirito e dei valori del tempo, ma come specchio dell'anima e suo potenziamento: visitare un ambiente di questo tipo significa anche, metaforicamente, 'sbirciare' nel cassetto della camera da letto⁵⁷⁰, parlare di queste

⁵⁶⁷ De Poli, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto...*cit., p. 243; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., p. 33; S. Bann, *A Way of Life: Thoughts on the Identity of the House Museum*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, cit., p. 20; R. Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁶⁸ M. Piccinelli, M. Speroni, *FromHomeToMuseum: dalle case-atelier e dalle case-museo al museo, percorsi per conoscere il territorio*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, cit., pp. 258-259; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 9: «[...] visitando una grande casa del passato sembra più facile passeggiare dentro la storia. [...] è possibile immergersi in un passato familiare, nel paradiso quotidiano delle arti decorative, rivivere per qualche istante atmosfere perdute, sentire battere l'ala del tempo. Abitare la storia (o averne l'illusione), pur nella vertigine della sua mescolanza».

⁵⁶⁹ R. Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009, p. 8; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁷⁰ *Ibidem*; Piccinelli, Speroni, *FromHomeToMuseum: dalle case-atelier e dalle case-museo al museo, percorsi per conoscere il territorio...*cit., p. 257; Cornoldi, *L'architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, cit., p. 7; M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964, pp. 22-23.

dimore infatti «non vuol dire solamente pensare alla dimora dell'“uomo illustre” (artista o militare o politico, o qualunque altro ruolo o professione si voglia immaginare), verso la quale magari siamo portati da una certa curiosità, oppure mossi dal desiderio di un pellegrinaggio al luogo che ha visto la sua virtù in vita. Casa museo è il luogo dove qualcuno ha abitato (re o pescatore), e che porta ancora i segni e le forme della cultura e della società a cui quel qualcuno è appartenuto: nelle trame dell'abitare rimangono impigliati indizi, vicende, gusti e manie che in nessun altro museo si possono trovare e che raccontano storie personali e sociali, dinastiche ed economiche, collezionistiche e imprenditoriali, con un linguaggio che appartiene a tutti»⁵⁷¹. L'ambiente quindi come museo dell'anima, l'involucro nel quale si può rileggere la propria storia: è la collezione, sono gli oggetti esposti e conservati, l'essenza stessa della casa museo storica, i quali aiutano a dare corpo alle storie che compongono il nostro mondo, ci insegnano il nostro passato e ci aiutano a capire il presente⁵⁷².

Pur apparendo simili, ogni casa è portatrice di una propria originalità – a essere differenti sono infatti le ricchezze, la società, le finalità – e proprio per questo deve far rivivere, evocare e far comprendere il ruolo, la personalità, il gusto, i bisogni, le aspettative e le scelte di chi l'ha abitata: come esemplare di un cambiamento sociale e epocale, vedere l'abitazione di una persona permette quindi di ricostruire la sua personalità facendo così apprendere al pubblico quelle che furono le stratificazioni della storia e ergendosi a musei di vita e di civiltà⁵⁷³.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² S. Butcher-Youngmans, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 48; Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, cit., pp. 22-23.

Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, cit., p. 23: «Per questo, forse più ancora della pittura, della scultura e perfino dell'architettura, il mobilio rivela lo spirito di un'epoca, e nulla quanto una mostra retrospettiva di stanze arredate secondo una successione cronologica ci dichiara di primo acchito il vario carattere dei loro occupanti».

⁵⁷³ Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, cit., pp. 9-10; C. Arminjon, *Il Comitato Internazionale delle Arti Applicate dell'Icom e le dimore storiche*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, cit., p. 29; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 15; G. Panza di Biumo, *Case = Museo*, in *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 11; Young, *Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum...*cit., p. 61; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022.

La casa trasmette non solo il gusto e il benessere di chi quella casa ha abitato, ma anche, in maniera indiretta, lo spirito del suo tempo. Cfr.: De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 15.

Risultano quindi significative ed evocative le parole di Rossana Pavoni quando afferma «Questa qualità “parlante” delle case museo fa sì che la singola visita possa essere ricucita al bagaglio di conoscenze che ciascuno porta con sé con naturalezza, quasi senza accorgersene, senza il peso della lezione che va imparata, piuttosto con la semplicità delle esperienze che arricchiscono perché trovano la propria collocazione in quello spazio virtuoso che sta tra la rassicurante consapevolezza di ciò che è noto e la curiosità»⁵⁷⁴. Questa particolare tipologia diventa un museo abitato anche dalle nostre emozioni, e proprio per questa ragione importante da conservare⁵⁷⁵: grazie a quel senso di confidenza che si crea con il loro contenuto si viene meno al rischio di rafforzare disuguaglianze sociali e culturali (diffuso nelle altre tipologie museali) poiché l'importanza del fattore umano viene infatti posta al centro, e riesce a coinvolgere anche quelle utenze che difficilmente si avvicinano ai musei classici⁵⁷⁶. Le case-museo sono – di fatto – un luogo dove si è abitato e che proprio per questo intrattiene un rapporto sottile anche con le nostre dimore e le nostre vite, nonostante le dimensioni dei suoi ambienti e dei suoi contenuti siano trasferite su grande scala⁵⁷⁷. Ciò che cattura il pubblico è proprio il loro aspetto, a prescindere dall'età, dalla dimensione o stile, o da come si sia

⁵⁷⁴ Ivi, p. 10; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁷⁵ Le dimore storiche focalizzano immediatamente l'attenzione dei visitatori sul concetto di casa, fornendo al visitatore un approccio semplificato con la storia. La casa infatti rientra nell'esperienza quotidiana e universale di ciascuno e tutti i visitatori, in una determinata misura, portano in ogni dimora storica la propria comprensione della casa. Cfr.: M. Piatt, *Engaging visitors through effective communication*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di J. F. Donnelly, Walnut Creek, AltaMira, 2002, p. 231; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., p. 32.

⁵⁷⁶ Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso...*cit., p. 32; Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, cit., p. 13; Young, *Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum...*cit., p. 76; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022.

Affinchè la dimora storica possa esprimersi al meglio è importante adottare un approccio multidisciplinare, il quale permette di non ridurre il pubblico a una piccola nicchia interessata al tema, ma anzi rende possibile una visione più articolata di quel determinato luogo e di ciò che questo contiene. Cfr.: Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, cit., p. 43; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁷⁷ Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 10.

Ibidem: «Essa (lo sappiamo bene) non è solo un luogo dove si stratificano oggetti e reperti [...]; è anche un deposito di emozioni. Perché il museo porta con sé anche una catena di “vissuti” individuali e dunque di sentimenti. [...] il museo diventa così il luogo di raccolta degli archetipi, dei modelli; e dunque delle identificazioni».

sviluppata la vita dentro e fuori di esse: una residenza rimane un luogo universalmente compreso, ogni visitatore inizia la visita con il vantaggio di capire questa relazione fondamentale, che è il più grande beneficio di interpretare il passato attraverso queste dimore, che comunicano in se stesse l'enorme complessità della loro cultura protetta, riscoprendo e ricordando i protagonisti della storia, e restituendo non una semplice testimonianza del passato ma qualcosa di più. La dimora storica quindi come luogo non della storia dell'arte, ma dell'arte stessa, che alla dimensione geografica risponde con le peculiarità locali, cercando di unire il tempo, ovvero la storia, con lo spazio, cioè il luogo⁵⁷⁸.

V.II Una particolare tipologia di dimora storica: le case d'artista

«Secondo i principi ribaditi dalla carta fondamentale dell'ICOM, l'International Council of Museums, il museo è un'istituzione senza fini di lucro, un luogo aperto al pubblico e al servizio della società e del suo sviluppo, i cui fini sono l'acquisizione, la conservazione di opere, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione, con propositi di studio, educazione e divertimento. Per concludere, il museo è la testimonianza materiale di una comunità e dell'ambiente che la circonda»⁵⁷⁹. All'interno dell'ICOM⁵⁸⁰ è stato creato nel 1998 il Comitato Internazionale Dimore Storiche Museo (DEMHIST)⁵⁸¹, dal francese *Demeures historiques*, con l'intento di valorizzare questa particolare tipologia museale e di far scoprire e apprezzare questo patrimonio⁵⁸². In questi anni di lavoro il Comitato ha collaborato con case-museo provenienti

⁵⁷⁸ G. Leo, G. Rabbia, C. Spantigati, *Presentazioni*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, cit., pp. 9, 12; A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I Musei*, a cura di E. Bianchi, M. D'Innella, M. Laurini, Milano, Touring club italiano, 1980, pp. 19-22; J. F. Donnelly, *Introduction*, in *Interpreting historic house museum*, cit., p. 3.

L'elemento umano è uno degli aspetti più immediatamente comprensibili al pubblico in generale, questo perché può vedere qualcosa di familiare nella vita quotidiana della casa, può fare confronti, può trovare una misura per tracciare paralleli. Questo è ciò che rende le residenze storiche molto più attraenti per il grande pubblico. Cfr.: Leoncini, *Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History...*cit, p. 50.

⁵⁷⁹ De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 21.

⁵⁸⁰ <icom-italia.org>, consultato il 24/06/2022.

⁵⁸¹ <icom-demhist.org>, consultato il 24/06/2022.

⁵⁸² G. Pinna, *Preface*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, cit., pp. 7-9; Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, cit., p. 10; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 21; Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, cit., p. 4; R. Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <[134](http://icom-</p></div><div data-bbox=)

da tutto il mondo al fine di individuare le caratteristiche e di discutere le problematiche connesse alla gestione di questa particolare forma di museo fino ad individuare nove tipologie, corrispondenti ad altrettanti modi di raccontare la storia di queste dimore. Esse sono descritte partendo non da caratteristiche architettoniche, ma da caratteristiche che potremmo definire “narrative” e tale analisi dovrebbe, da un lato, fornire una migliore comprensione di questa forma di museo e, dall’altro, facilitare l’individuazione di soluzioni ai problemi di gestione per una gamma quanto più ampia possibile di case-museo e di soggetti⁵⁸³. Le attività di DEMHIST hanno lo scopo di dare voce a questa particolare tipologia museale, fornendo uno strumento per stimolare una riflessione sull’interpretazione data a ogni casa-museo, facendo emergere la molteplicità e la diversità di esperienze che questa tipologia museale può offrire e lanciando nuovi percorsi di conoscenza e nuovi processi educativi⁵⁸⁴. Queste nove tipologie di case-museo corrispondenti ad altrettanti modi di raccontare la storia, costituiscono di fatto una prima fondamentale classificazione⁵⁸⁵, al primo posto troviamo le *Case dedicate a uomini illustri*⁵⁸⁶: «Rientrano in questo ambito le dimore dedicate alla celebrazione dell’uomo illustre (artista, politico, militare ecc.) mediante l’esposizione di oggetti e cimeli e l’eventuale ricostruzione di (presunti) ambienti legati alla sua biografia e alla sua attività. Si tratta spesso dei luoghi natali o delle dimore in cui il personaggio celebrato ha trascorso un periodo importante della propria vita. La storia che vi viene narrata sottolinea l’aspetto quotidiano dell’uomo illustre rispetto

argentina.mini.icom.museum>, consultato il 21/06/2022; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

⁵⁸³ Ivi, p. 10; Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, cit., p. 10; G. Pinna, *Dopo «Abitare la storia»*, in *Abitare la Storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, cit., p. 200; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 21/06/2022.

⁵⁸⁴ De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell’artista e del collezionista*, cit., p. 22; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 21/06/2022.

⁵⁸⁵ *Ibidem*; Pavoni, *The Second Phase of the Categorization Project: Sub-Categories...cit.*, p. 52; Leoncini, *Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History...cit.*, p. 54; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 21/06/2022.

⁵⁸⁶ A seguire Case di collezionisti; Case della Bellezza; Case interpreti di eventi storici; Case volute da una comunità; Dimore nobiliari; Palazzi reali e luoghi del potere; Case del clero; Case a carattere etno-antropologico. Cfr.: Ivi, pp. 22-24; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012), <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 21/06/2022; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

all'eccezionale complessità della sua opera o delle sue gesta e fa leva sulla curiosità suscitata dalla dimensione privata del genio. Le motivazioni che stanno alla base di queste dimore-museo sono spesso legate alla volontà di rafforzare l'identità della storia locale: in taluni casi si può parlare di veri e propri pellegrinaggi alle reliquie della persona famosa e l'elemento *casa* sottolinea una lettura del patrimonio esposto più spostata sul registro dell'emozione che dell'apprendimento»⁵⁸⁷. Per quanto riguarda le dimore d'artista, quindi, il tema centrale è la casa intesa come monumento, dove si conservano le reliquie di una vita, arrivando a comprendere il concetto di *genius loci*, ovvero della persona capace di incarnare i valori e le qualità in cui un determinato gruppo di persone si riconosce⁵⁸⁸.

«Nella prima età moderna pittori, scultori e architetti di successo cominciarono a utilizzare gli spazi in cui abitavano e operavano come mezzo per comunicare la loro emancipazione sociale dallo status di artigiani. La casa-atelier era il raffinato biglietto da visita dell'artista di corte, i cui edifici – spesso riccamente arredati e decorati con complessi programmi iconografici – rivaleggiavano con i palazzi signorili dei suoi committenti aristocratici. A partire dagli sconvolgimenti politici avvenuti intorno al 1800, la casa d'artista avrebbe subito fino a oggi molti cambiamenti; il termine stesso ha finito per designare tipologie diverse di edifici e spazi esterni progettati come dimora di un artista. Sin dal principio essa non incarna solo un tipo architettonico in senso stretto, definibile meramente attraverso parametri estetici e funzionali: una sua costante, a prescindere da ogni confine tra categorie, è l'affinità con l'autoritratto. Facciate, interni, muri, giardini, collezioni e biblioteche divennero punti d'incontro fra la dimensione privata e quella pubblica, campi di proiezione di valori e degli ideali personali. Il fenomeno, ricco di sfaccettature, interagisce spesso con i modi correnti di intendere l'arte e l'artista: sull'estetica romantica del genio, per esempio, si basa l'assimilazione della casa d'artista a monumento e museo, ma soprattutto dell'atelier a luogo di culto»⁵⁸⁹.

Come affermato nel primo capitolo la casa d'artista si rivela come una sorta di autoritratto più che una precisa tipologia architettonica, ergendosi a specchio dei valori e degli ideali degli artisti e a riflesso del loro gusto e delle loro idee; la casa stessa quindi viene considerata

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 22.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 23; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

⁵⁸⁹ M. J. Wasmer, *Das Kunstlerhaus. Aura kreativer Existenz*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, cit., p. 40.

un'opera d'arte capace di riflettere il gusto e la cultura in cui l'artista vive e opera e proprio per questo, come le altre case-museo, non può non essere affrontata partendo dalla comprensione della sua origine e del come si leghi all'attività del suo primo proprietario⁵⁹⁰. La casa d'artista si caratterizza quindi come una testimonianza molto più complessa rispetto alle singole opere che conserva, portando ad affrontare temi riguardanti il concepire e il fare arte, in particolare a una riflessione sul ruolo che l'artista aveva all'interno di una determinata epoca e di una determinata società⁵⁹¹. Sotto la generica definizione di casa-museo si fanno quindi rientrare anche le case d'artista e, come per le altre dimore, la trasformazione in museo comporta il passaggio da destinazione privata a funzione pubblica e istituzionale, al quale si accompagna un interesse sempre crescente per i piccoli dati quotidiani, intesi come procedimenti tecnici propri del processo di creazione artistica e come recupero della manualità: la casa d'artista deve quindi essere considerata come un manufatto che, più di ogni altra sua opera, parla del proprio ideatore, in quanto nell'immaginario degli artisti che costruiscono la propria abitazione l'idea è quella di una casa totale, insieme centro di creazione e di socievolezza elitaria, modificata e modellata fin nei più piccoli particolari⁵⁹².

⁵⁹⁰ C. E. Spantigati, *Case-Museo di artisti in Piemonte: problemi di catalogazione e di tutela del patrimonio storico artistico*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, atti del seminario (Volpedo, 3-4 giugno 1994) a cura di G. Lia, S. Aurora, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1998, pp. 31-32; G. A. Mina, *Presentazione*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, cit., pp. 7-8; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 54; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...cit.*, p. 35.

Tale comprensione deve infatti guidare la valorizzazione, il recupero e la conservazione, operazioni mirate a restituire il significato della dimora storica. Cfr.: Spantigati, *Case-Museo di artisti in Piemonte: problemi di catalogazione e di tutela del patrimonio storico artistico...cit.*, p. 32.

⁵⁹¹ *Ibidem*. Cfr. Capitolo I. Uno sguardo d'insieme: il culto dell'artista e la sua casa.

Dal Rinascimento infatti l'artista si emancipa e la visibilità della sua casa contribuisce a rafforzare la sua nuova immagine sociale. Cfr.: De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 15.

⁵⁹² *Ivi*, p. 35; De Poli, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto...cit.*, p. 241; Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...cit.*, p. 9; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 20; M. Perrot, *La nuova storia del privato*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, 2 voll., catalogo della mostra a cura di G. Teyssot (Milano, Palazzo della Triennale, 18 gennaio-30 marzo 1986), Milano, Electa, 1986, I, p. 30.

De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 64: «[...] la spazialità della casa stessa rappresenta una componente fondamentale di un racconto autobiografico: nel far crescere la propria vita, l'intellettuale ha lasciato un superbo manoscritto di pietra: la casa stessa, che vale come un'autobiografia di pietra».

Le case-museo sono sparse in tutte le regioni d'Italia e presentano storie, caratteri, forme e dimensioni differenti: dalle case degli artisti agli appartamenti cittadini, dalle abitazioni rurali ai palazzi reali, dalle ville nobiliari alle dimore dei collezionisti⁵⁹³, queste ci permettono di conoscere in maniera differente una società, la cultura e le mode che si sono susseguite, le condizioni di vita di comunità, persone e gruppi sociali declinate nella quotidianità dell'abitare trasmettendo un messaggio sociale che affonda le sue radici in un'area geografica precisa⁵⁹⁴. La vera domanda da porsi riguardo a questa particolare tipologia museale è questa: perché sentiamo l'esigenza di conservare le case-museo? Perché riteniamo intoccabili queste dimore dalla vita immobile?

V.III Case-museo e identità locali

I decenni centrali dell'Ottocento hanno visto la prima formazione di questo fenomeno, nel quale si incarnano alcune delle idee tipiche della cultura del secolo, in particolar modo una visione del passato del tutto nuova, radicata nel gusto del Romanticismo: sono infatti le case d'artista a conoscere, tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento, un eccezionale rilancio nell'ottica del culto decadentista per l'individuo eccezionale, e per le strategie di promozione sociale legate alla Belle époque⁵⁹⁵. La dimora storica si pone infatti all'opposto dell'idea del museo come insieme di opere strappate dai loro contesti ed esposte come testimonianze singole all'intero di un contenitore, e segue invece il rilancio, di fine Ottocento, dell'idea di museo come opera

⁵⁹³ Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, cit., p. 9: «Qualche volta si possono incontrare anche case che non sono mai state abitate perché “costruite” (o allestite) apposta per essere musei poiché, come si diceva, è più semplice e più efficace cogliere fatti, idee, problemi, gusti attraverso gli ambienti della vita quotidiana che non sui libri di storia o nei musei canonici».

⁵⁹⁴ *Ibidem*; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., p. 25; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022.

⁵⁹⁵ G. Kannès, *Case Museo ed Ateliers di Artisti: il problema museografico, dall'Ottocento ad oggi*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, cit., p. 93; G. Kannès, *Case-museo e loro trasformazioni fra Ottocento e primo Novecento*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, cit., p. 43; Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso...*cit., p. 29; Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, cit., p. 95; Bann, *A Way of Life: Thoughts on the Identity of the House Museum...*cit., pp. 21-22; Young, *Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum...*cit., p. 60; Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, cit., p. 172; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., p. 33.

d'arte totale, documento globale della storia della cultura⁵⁹⁶: «Le case-museo dell'Ottocento tendevano invece a ricostruire, anche con gli oggetti minori, con i più piccoli frammenti, la vita del tempo passato; proprio perché era intanto cambiata la visione, l'interpretazione della storia, e agli oggetti veniva ora attribuito quello che poi Alois Riegl chiamerà il valore-tempo, e che corrisponde appunto a uno dei miti della storiografia romantica, il ritorno del passato»⁵⁹⁷. È lo stesso Alois Riegl infatti ad affermare - nel suo libro *Il culto moderno dei monumenti* - come il senso e il significato dei monumenti non dipenda dalla loro destinazione originaria ma da quello che noi attribuiamo loro, e hanno quindi valore in quanto memoria, in quanto monumenti a eroi⁵⁹⁸: «Il valore storico di un monumento consiste nel fatto che esso rappresenta un grado preciso, per così dire singolare, dello sviluppo di un particolare campo creativo dell'uomo. Da questo punto di vista, del monumento ci interessano non tanto le tracce degli effetti naturali del degrado, che si sono manifestate nel tempo trascorso dalla sua creazione, ma ci interessa il suo stato iniziale in quanto opera umana. Il valore storico è tanto più alto quanto più è trasparente il grado in cui si manifesta lo stato originario del monumento, posseduto al tempo della sua realizzazione»⁵⁹⁹.

Perché allora le dimore storiche sono una 'creatura' dell'Ottocento? La casa diventa nel XIX secolo protezione e rifugio dell'individuo contro l'esterno, fino ad indicare lo status sociale dei padroni di casa, e a differenze del museo, fatto di oggetti erratici e di reliquie, ci racconta la moda, i rapporti e attesta la trasformazione dei modi e dei comportamenti del collezionismo⁶⁰⁰. L'Ottocento può quindi essere considerato il secolo 'storico' per eccellenza, dove l'aspirazione più alta fu conoscere con la massima precisione un'effettiva situazione storica, cercando allo stesso tempo di introdurre una protezione legislativa⁶⁰¹: il Museo ha così scoperto il suo carattere locale, i suoi legami con il territorio, l'importanza che può esercitare nel recupero e nella tutela del patrimonio culturale, facendo sì che il visitatore, una volta varcata la soglia,

⁵⁹⁶ Ivi, p. 94; Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 10; Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, cit., p. 94; Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, cit., pp. 9, 107.

⁵⁹⁷ Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso...*cit., p. 30; Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, cit., p. 100.

⁵⁹⁸ Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, cit., p. 16.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 38.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 31; Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 10; Perrot, *La nuova storia del privato...*cit., I, p. 30; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., p. 33.

⁶⁰¹ Ivi, pp. 23-25.

abbia di fronte la possibilità di sviluppare un rapporto personale con il luogo⁶⁰², «i loro allestimenti volevano rappresentare le epoche prescelte in una sintesi totale frutto della cultura storicistica dell'ultimo quarto del secolo XIX e non più di quella idealizzazione dell'Illuminismo e del Romanticismo che pure i musei e le collezioni avevano formato»⁶⁰³.

Le case museo cercano dunque di sfidare la morte e di trattenere il tempo, sottraendosi – e di conseguenza sottraendo gli oggetti e i dipinti – alla vita e al passare dei giorni: alcuni artisti hanno prodotto i propri simulacri (anche effettivamente) nel proprio museo⁶⁰⁴, basti pensare ad Antonio Canova a Possagno⁶⁰⁵. Egli donò al suo paese natale, a nord di Asolo, il Tempio canoviano: l'11 luglio 1819 pose la prima pietra della chiesa che fu terminata nel 1832 dagli architetti Antonio Selva e Diedo⁶⁰⁶ nelle forme del Pantheon, come pegno di riconoscente affetto al suo paese natio⁶⁰⁷. La popolazione accondiscese a sostenere le spese per il trasporto

⁶⁰² Leoncini, *Perché «Abitare la storia»...*cit., p. 10; M. Cabral, *Exhibiting and Communicating History and Society*, in *Historic house museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, cit., p. 37; G. Pinna, *Per un museo moderno*, in *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, a cura di L. Binni e G. Pinna, Milano, Garzanti, 1980, p. 80; Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., p. 33.

⁶⁰³ Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso...*cit., p. 31.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 27; De Poli, Piccinelli, Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, cit., pp. 86-87.

⁶⁰⁵ Nella tomba si trovano le ceneri sue e del fratello Giovan Battista Sartori, mentre il cuore dello scultore si trova nella chiesa veneziana dei Frari nel monumento a lui dedicato e una mano è sempre a Venezia all'Accademia di Belle Arti. Cfr.: E. Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, Treviso, Edizioni Canova, 1972, p. 119.

⁶⁰⁶ Canova non ebbe la possibilità di vedere finito il Tempio, in quanto morì a Venezia il 13 ottobre 1822. Cfr.: <treccani.it/enciclopedia/antonio-canova>, consultato il 26/06/2022.

⁶⁰⁷ M. Rossi, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, Treviso, Edizioni Canova, 1950, p. 28; Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., pp. 9, 115; M. Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1833, p. 2; M. Guderzo, *Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno: una Casa, un Museo, un'Eredità per il Mondo*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, cit., p. 85; J. Bernardi, *Fondazione del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova, festeggiata dopo cinquant'anni e commemorazione della nascita di lui*, Pinerolo, Tipografia di Giuseppe Chiantore, 1869, p. 15; M. Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, p. 29; C. Croca, *Restauro e innovazione tecnologica. Il Museo di Casa Canova a Possagno (TV). Quadro storico*, in «Progetto Restauro», 17, No. 64, 2012, p. 3; M. Guderzo, *La Mia casa come il mio museo: Antonio Canova (1757-1822) a Possagno*, in *Abitare il museo: le case degli scultori*, atti del convegno di studi a cura di M. Guderzo (Possagno, 4-5 maggio 2012), Possagno, Fondazione Canova-Crocetta del Montello, Terra ferma, 2014, p. 336; E. Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza, 1957, p. 208.

del materiale e manovali e contadini del paese offrirono il loro lavoro gratuito nei giorni festivi e nelle ore di riposo⁶⁰⁸.

Al di sotto del Tempio, che domina su un ripido pendio il paese di Possagno, si trova la casa natale, oggi adibita a museo: l'aspetto originario dello stabile non ci è noto in quanto nel 1798 Canova, una volta tornato a Possagno da Roma, la fece modificare⁶⁰⁹. Come abbiamo ampiamente già affermato la casa ci parla della quotidianità, dei riti dell'uomo: quella dello scultore oggi si presenta con un corpo centrale su tre piani⁶¹⁰ con annesso il deposito dei materiali, la stalla per il ricovero degli animali e il pozzo; a completare il tutto vi è il giardino, ampio spazio verde all'italiana per metà adibito a *brolo* (frutteto) e sopra la porta d'ingresso è possibile vedere una targa con su scritto "Qui nacque Antonio Canova"⁶¹¹.



Fig. 55 - Targa posta sulla porta d'ingresso al Museo Gypsoteca Antonio Canova, Possagno (TV)

⁶⁰⁸ *Ibidem*; Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., p. 115; F. Barbieri, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, Cittadella, Biblos, 1990, p. 87; Bernardi, *Fondazione del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova, festeggiata dopo cinquant'anni e commemorazione della nascita di lui*, cit., p. 25; Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, cit., p. 208.

⁶⁰⁹ Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., p. 14; Bongarzone, *Guida alle case celebri*, cit., p. 13.

⁶¹⁰ *Ibidem*: «al pianterreno il pozzo, la cucina, i servizi e stanze di soggiorno, sopra la camera da letto, [...] e lo studio».

⁶¹¹ Croca, *Restauro e innovazione tecnologica. Il Museo di Casa Canova a Possagno (TV). Quadro storico...cit.*, p. 4; Guderzo, *Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno: una Casa, un Museo, un'Eredità per il Mondo...cit.*, pp. 77-78; Guderzo, *La Mia casa come il mio museo: Antonio Canova (1757-1822) a Possagno...cit.*, p. 330.

Nel 1822, anno del suo ultimo testamento, lo scultore nomina come erede il fratellastro Giovan Battista Sartori Canova, vescovo di Mindo, che al momento della sua morte decide che tutte le opere presenti nello studio romano in via delle Colonnate venissero portate a Possagno, accanto alla casa nasce così la Gipsoteca, costruita tra il 1834 e il 1836⁶¹². Particolarmente significativo in essa⁶¹³ è l'assoluta novità del concetto ispiratore poiché, per la prima volta, tutta l'opera dell'artista viene riunita assieme, rendendo così possibile seguire l'evoluzione del maestro⁶¹⁴. La casa-museo di Antonio Canova costituisce di fatto il primo esempio di quello che diventerà il culto dell'arte e dell'artista nell'Ottocento, configurandosi come traccia di un'epoca e testimonianza del quotidiano⁶¹⁵.

⁶¹² Ivi, p. 6; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, pp. 16-17; Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., p. 15; G. C. Argan, *Antonio Canova. Anno accademico 1968-69*, a cura di E. Debenedetti, Roma, M. Bulzoni, 1969, p. 149; Barbieri, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, cit., p. 33; Rossi, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, cit., p. 33; Bongarzone, *Guida alle case celebri*, cit., p. 13; Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, cit., p. 23; Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, cit., pp. 9, 21; Guderzo, *Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno: una Casa, un Museo, un'eredità per il mondo...cit.*, pp. 82-83.

⁶¹³ Un intervento di fondamentale importanza è quello di Carlo Scarpa del 1957: egli ingrandì la Gipsoteca con una nuova stanza e anche l'ambiente che anticamente serviva da scuderia fu adibito per l'esposizione. Cfr.: Ivi, p. 7; Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., p. 16; Barbieri, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, cit., p. 35.

Per approfondite l'interazione tra Antonio Canova e Carlo Scarpa si vedano i contributi: J. Carmel-Arthur, S. Buzas, *Carlo Scarpa: Museo canoviano, Possagno*, Stuttgart-London, Menges, 2002; C. Hoh-Slodczyk, *Carlo Scarpa und das Museum*, Berlino, Ernst, 1987, pp. 15-22.

⁶¹⁴ Barbieri, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, cit., p. 33; Rossi, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, cit., p. 33; Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, cit., p. 24; M. Guderzo, *Una casa è comunque un destino*, in *Abitare il museo: le case degli scultori*, cit., p. 12; P. Marini, *La formazione dei musei nelle città della terraferma*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, p. 306.

Casa, Gipsoteca e brolo furono poi donati al Comune di Possagno. Cfr.: Bassi, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, cit., p. 16; Rossi, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, cit., p. 34; Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, cit., p. 24; Croca, *Restauro e innovazione tecnologica. Il Museo di Casa Canova a Possagno (TV). Quadro storico...cit.*, p. 6; Guderzo, *Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno: una Casa, un Museo, un'eredità per il mondo...cit.*, pp. 83-84.

⁶¹⁵ Guderzo, *Una casa è comunque un destino...cit.*, p. 13; Huttinger, *La casa d'artista e il culto dell'artista...cit.*, pp. 16-17.

Facendo una riflessione generale su quanto detto fin'ora possiamo quindi affermare come le case-museo siano profondamente radicate nel territorio, in quanto parte fondamentale della sua storia e della sua gente: in passato infatti, per rafforzare l'identità nazionale, si è fatto coincidere il culto di un grande uomo con un luogo mitico (in genere una casa) facendola diventare la dimora del *genius loci*, divinità minore del Pantheon romano, la cui presenza dava carattere e coesione al luogo che tutelava⁶¹⁶. È in quest'ottica che gli oggetti del quotidiano appartenenti a uomini illustri subiscono un processo di nobilitazione che li trasforma in cimeli da esporre nei luoghi natali o nelle dimore in cui questo passò, esaltando la dimensione privata del genio e andando così a rafforzare l'identità della storia locale⁶¹⁷: la possibilità di vantare la casa del nume locale, del grande che ha dato valore alla patria sarà una prerogativa di molti centri urbani, e non sembra un caso che «la geografia delle case-museo di fine Ottocento abbia in Italia, come principali punti di riferimento, la Lombardia e la Toscana, e cioè, con il Piemonte, le tre aree nelle quali fu più forte l'egemonia della Destra storica: di una élite, quindi, che per tradizione era abituata a derivare il proprio prestigio dal porre la propria cerchia di relazioni al servizio dello Stato, e che si trovò, dopo il '75, la strada bloccata in Parlamento dall'avvento della Sinistra e dallo sconcerto per le degenerazioni della vita parlamentare italiana»⁶¹⁸.

Con la monarchia Savoia assistiamo infatti a un aumento esponenziale di scoperte e ricostruzioni di dimore di uomini illustri e a una diffusa pianificazione di luoghi della memoria

⁶¹⁶ Pavoni, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, cit., p. 9; De Poli, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto...*cit., p. 247; M. Magnifico, *Il ruolo della famiglia*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, cit., p. 51; A. Zanni, *New Forms of Communication and Reception and New Languages in House-Museums in Europe and the United States*, in *New forms of management for historic house museums?*, cit., p. 88; Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022; Pavoni, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012) <icom-argentina.mini.icom.museum>, consultato il 17/06/2022.

⁶¹⁷ Pavoni, Selvafolta, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione...*cit., pp. 33-35. Risultano qui significative le parole di Rosanna Pavoni quando afferma che «oggi stiamo assistendo a un cambiamento delle motivazioni che portano a visitare le case di “eroi”, cambiamento indotto da un differente uso “politico” di queste: al pellegrinaggio alla dimora dell'uomo illustre a cui si tributa l'omaggio dovuto a colui che riconosciamo essere modello (di vita, di coraggio, di creatività artistica), pellegrinaggio che è stato per lungo tempo una forte motivazione alla visita di luoghi legati alla vita quotidiana del genio [...] si va sostituendo la visita a un luogo proposto come rappresentativo della qualità, o meglio di una delle qualità di un intero territorio, e si potrebbe parlare [...] di “luogo di cultura coerente con la cultura dei luoghi”» Cfr.: Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

⁶¹⁸ Kannès, *Case-museo e loro trasformazioni fra Ottocento e primo Novecento...*cit, p. 39.

delle glorie nazionali: l'origine di queste case è significativo in un'Italia appena riunita (1861) che vuole celebrare il lustro della Nazione, segno di una italianità ormai non solo riconosciuta a livello nazionale ma internazionale e dell'orgoglio campanilistico radicato nelle diverse città e paesi⁶¹⁹. Alla domanda allora in precedenza posta – ovvero il perché sentiamo l'esigenza di conservare questa tipologia museale – viene da rispondere che il museo rappresenta un segno di stabilità in epoche di insicurezza e mutamento come quella che stiamo vivendo oggi e grazie alle dimore storiche possiamo viaggiare a ritroso nella storia per ricercare e ritrovare le radici per consolidare il nostro presente⁶²⁰. In un momento storico come questo, in cui la memoria collettiva appare impoverita e per certi versi dimenticata, le case-museo – attraverso il loro profondo eco culturale e spirituale – ci forniscono l'immagine scolpita di un tempo passato che ci conforta, restituendoci, attraverso una narrazione familiare, una speranza in cui scovare radici comuni⁶²¹. È proprio in queste dimore-museo che vengono introdotte, a scopo commemorativo, targhe nominative agli artisti che ci hanno vissuto e abitato. Il fenomeno, visibile lungo tutta la nostra penisola, è fulcro dell'ultimo capitolo e sottolinea l'estrema importanza e il profondo valore storico artistico di questi luoghi dal tempo immobile.

⁶¹⁹ Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

⁶²⁰ Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, cit., p. 10.

⁶²¹ Pavoni, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <elearning.unite.it>, consultato il 21/06/2022.

Capitolo VI. Caso studio: le lapidi commemorative

Per introdurre il fenomeno delle lapidi di facciata che ci appresteremo qui ad analizzare è importante sottolineare l'arco cronologico del nostro caso - studio. Il campo di ricerca si è infatti limitato ad artisti – e quindi a dimore e targhe – del Cinquecento, eccezion fatta per Giotto (1267-1337)⁶²², inserito poiché innovatore della pittura italiana e precursore dell'avvento di un nuovo stile artistico: il Rinascimento. Pur non essendo in possesso di dati precisi è possibile constatare come tale fenomeno sia in realtà più ampio ed estendibile ad altri periodi storico - artistici. Questa tipologia di studi infatti, allo stato attuale, ancora non esiste: sarebbe tuttavia interessante (sulla base della collocazione di tali epigrafi) creare un vero e proprio itinerario che permetta di attraversare l'Italia tramite questi percorsi 'alternativi', scoprendo anche il patrimonio culturale più nascosto che il nostro Paese offre.

Dunque, nonostante la mancanza di dati certi alla mano, il nostro campo di ricerca si è limitato per scelta ad artisti del Cinquecento in quanto – per ovvi retaggi romantici ma anche storiografici – le lapidi di facciata risultano superiori di numero e più facilmente individuabili se collegate ad artisti rinascimentali rispetto a quelli Seicenteschi e Settecenteschi. Dal punto di vista storiografico infatti l'Ottocento è caratterizzato dal mito del Rinascimento: nel 1860 lo storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897)⁶²³ pubblicherà il saggio *La civiltà del Rinascimento in Italia*, dando così il via alla visione del Rinascimento – rinascita dell'antico – come luce dopo le tenebre del Medioevo⁶²⁴. Altro motivo di una maggiore concentrazione delle epigrafi su artisti di questo periodo storico è il culto che ci fu del Rinascimento in epoca Fascista: ciò si evince dalla mostra svolta a Londra intitolata *Italian Art 1200 – 1900* presso la Royal Academy e aperta al pubblico il 1° gennaio 1930⁶²⁵. La nave italiana “Leonardo da Vinci” trasportò nella capitale del Regno Unito opere che, com'è chiaro dal titolo dell'esposizione, andavano dagli anni 1200 al 1900⁶²⁶. Nonostante questo lasso di tempo, degli oltre 600 dipinti esposti ben più della metà furono opere rinascimentali provenienti dai maggiori musei italiani⁶²⁷. La mostra si caratterizzò come un vero e proprio manifesto della cultura fascista e,

⁶²² <treccani.it/enciclopedia/giotto>, consultato il 26/09/2022.

⁶²³ <treccani.it/enciclopedia/jacob-burckhardt>, consultato il 26/09/2022.

⁶²⁴ Cfr.: J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1961.

⁶²⁵ F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano Skira, 2008, pp. 162-164.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ *Ivi*, pp. 150, 160-161.

allo stesso tempo, le sale dimostrarono un'indifferenza per i dipinti del Seicento e del Settecento⁶²⁸. Ancora, il successo del Barocco si caratterizza come posteriore rispetto al Rinascimento e si deve allo storico dell'arte italiana Matteo Marangoni (1876-1958)⁶²⁹: il merito più importante di questo studioso è quello di aver sdoganato per primo una fase della vicenda artistica italiana fino a quel momento considerata immeritevole di attenzioni scientifiche, il XVII secolo, ma anche un artista conosciuto come uno dei più grandi che ci siano mai stati, Caravaggio, che fino alla mostra del 1922 viene invece considerato 'minore'. Questa esposizione epocale svoltasi a Palazzo Pitti a Firenze, seppur contestata, ha il merito di sfatare la leggenda della decadenza artistica in Italia durante il Seicento e il Settecento, facendo così brillare di un lustro nuovo questi due secoli così a lungo mal compresi e calunniati⁶³⁰. Ecco che, sia per ragioni legate alla disciplina storico – artistica in sé, sia per una visione del passato del tutto nuova, radicata nel gusto del Romanticismo, il fenomeno delle lapidi di facciata si caratterizza come preponderante per artisti della rinascenza, motivando così il nostro campo di ricerca. Non ci resta dunque, dopo queste premesse, che addentrarci nell'analisi di queste targhe cercando di individuarne il profondo valore storico artistico.

⁶²⁸ Per un maggiore approfondimento sull'esposizione Cfr.: *Ivi*, pp. 147-169; A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 179-194.

⁶²⁹ <treccani.it/enciclopedia/matteo-marangoni>, consultato il 26/09/2022.

⁶³⁰ Cfr.: M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni*, 2 voll., San Casciano Val di Pesa, Società Editrice Toscana, 1925, I, II.



Alessandro Vittoria (VE)

Calle drio la Pietà, Sestiere di Castello, sulla Riva degli Schiavoni, Venezia.

Lapide posta nel 1952 dal Comune di Venezia.



Andrea Contucci - Il Sansovino (AR)

Via Sansovino 36, Monte San Savino.

Lapide posta il 24 aprile 1881.

La targa recita: "Qui abitò - Andrea Contucci - detto il Sansovino - Architetto e Scultore celeberrimo - nato al Poggiolo presso Monte San Savino - nel 1460 - morto in questo distretto nel 1529".



Andrea del Sarto (FI)

Via Gino Capponi 22,
Firenze.

Lapide posta il 12 luglio
1930.

«[...] Andrea del Sarto, il
quale si può dire che fusse
raro, perché l'opere sue
sono senza errori». Cfr.:
Vasari, *Le vite de' più
eccellenti pittori scultori e
architettori*, cit., II, p. III.



Andrea di Pietro della Gondola - Il Palladio (PD)

Via Rogati, Padova.

La lapide con la dicitura
*"Gloria di Padova e di
Vicenza"* fa esplicito
riferimento alle due città
come se queste fossero le
uniche a dover custodire il
patrimonio culturale di
Andrea Palladio.



Andrea di Pietro della Gondola - Il Palladio (VI)

Corso Palladio 165,
Vicenza.

Ritenuta la casa del
Palladio, è stato
successivamente accertato
che l'edificio non ha nulla a
che vedere con la dimora
dell'artista.



Andrea Mantegna (MN)

Via Giovanni Acervi 47,
Mantova.

Lapide antica.

La traduzione della targa è:
"Sopra il fondo dal divino
Ludovico (II Gonzaga),
principe ottimo, donato,
l'anno di grazia 1476
Andrea Mantegna gettò
queste fondamenta il 18
ottobre. Sulla fronte braccia
52, sul retro braccia 150".



Antonio Allegri - Il Correggio (RE)

Via Borgovecchio 39,
Correggio.

Il medaglione in stucco con il suo volto è stato posto l'anno 1811 opera di Eusebio Casalgrandi. Il cippo invece, posto di fronte alla casa in mezzo al cortile, riporta un'iscrizione di Prospero Viani.



Antonio Allegri - Il Correggio (RE)

Nella parte alta del cippo notiamo gli strumenti dell'arte pittorica esercitata dall'artista.

Il monumento venne eretto l'anno 1880, la scritta qui riportata recita: "Qui sorgeva – la casa del Correggio – riunita con altre attigie nel secolo XVIII – il Comune fatto possessore dell'area – l'ornò del giardino e la cinse di ferri – l'anno MDCCCLXXX – conservandola come sacra – alla venerazione delle genti".



Antonio da Sangallo il Giovane (RM)

Via Giulia 66, Palazzo
Sacchetti, Rione Ponte,
Roma.

Lapide antica in latino che
attesta la proprietà
dell'architetto, anno 1543
come riportato sulla targa
(MDXLIII).



Bartolomeo Cincani - Il Montagna (VI)

Corso Fogazzaro 49A,
Vicenza.



Bartolomeo Ramenghi - Il Bagnacavallo (RA)

Via Bartolomeo Ramenghi
1, Bagnacavallo.

In questa lapide abbiamo il primo richiamo alla *Patria*, il quale però non ci deve trarre in inganno in quanto questa "*gli diede il nome e n'ebbe gloria*", un riferimento quindi non alla Patria in quanto Stato ma ancora in quanto singolo Comune, Municipio che, come recita la targa, dal nome dell'artista trae gloria in quanto *suo figlio* illustre.



Benvenuto Cellini (FI)

Via Peragola 59, Firenze.



Benvenuto Cellini (FI)

Piazza Mercato Centrale,
Firenze.

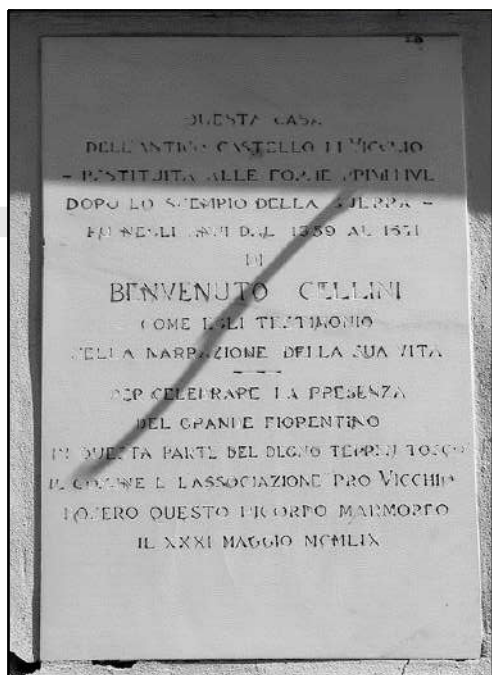


Benvenuto Cellini (FI)

Piazza Mercato Centrale,
Firenze. Collocata sopra la
precedente.

Lapide posta il 3 novembre
1900 dall'Accademia
Fiorentina delle Arti del
Disegno.

Abbiamo qui il primo
richiamo formale
all'Accademia del Disegno.



Benvenuto Cellini (FI)

Corso del Popolo 54, Vicchio. Lapide posta il 31 maggio 1959 dal Comune e dall'associazione "Pro Vicchio".

La targa recita: "Questa casa – dell’antico castello di Vicchio – restituita alle forme primitive – dopo lo scempio della guerra – fu negli anni dal 1559 al 1571 di Benvenuto Cellini come egli testimoniò nella narrazione della sua vita. Per celebrare la presenza – del grande fiorentino – in questa parte del “degno terren toscano” il Comune e l’associazione “Pro Vicchio” posero questo ricordo marmoreo il XXXI maggio MCMLIX”.



Benvenuto Tisi - Il Garofalo (RO)

Via Benvenuto Tisi 27, Canaro.

Lapide posta il 19 dicembre 1937 a cura dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.

Questa targa risulta emblematica per quanto riporta: il riferimento al Fascismo emerge non solo dal suo preciso richiamo, ma anche dal tono e dalle parole scelte che rimandano chiaramente alla funzione educativa che la cultura esercitava sulle masse in epoca di dittatura.



Bernardo Buontalenti (FI)

Via Maggio 37, all'angolo
con Via dei Marsili,
Firenze.

La lapide, non visibile
dall'esterno ma posta
nell'androne dell'edificio,
ricorda l'incontro tra
l'architetto e Torquato
Tasso.



Biagio Rossetti (FE)

Via XX Settembre 152,
Ferrara.



Casa Berò, detta Dei Carracci (BO)

Via Rolandino 1, Bologna.

Lapide posta il 25 maggio 1913.

La targa recita: “Queste antiche case – possédé ed abbellì nel secolo XVI – la famiglia Berò – resa illustre – da Agostino monarca delle leggi – da Alberto e Costanzo lettori dello studio bolognese – in memoria di que’ grandi e a decoro della città – Alessandro Gradi le restaurò nel MDCCCLXXXIV – col magistero geniale – di Tito Azzolini – Arturo Gradi Q.M.P. – XXV maggio MCMXIII”.

L’abbreviazione Q.M.P. sta per “questa memoria pose”, la targa è stata quindi collocata a cura di Arturo Gradi.



Carlo Maderno (RM)

Via dei Banchi Nuovi 3, Roma. Lapide posta l'anno 1997 dal Comune di Roma.



Carracci (BO)

Via Belle Arti 56, Bologna.
Lapide posta nel novembre
dell'anno 1908 dal Comitato
dei Cittadini e dagli artisti
della Società 'Arte e Vita'.

Presenza dei tre ritratti dei
Carracci, Ludovico Annibale e
Agostico.



Cristoforo Gherardi (AR)

Via Gherardi 44,
Sansepolcro.

Lapide posta l'anno 1930 a
cura di E. Zanchi.

Significativo nelle parole
che recita la targa è il
richiamo a Giorgio Vasari,
usato qui per dare
importanza all'artista
ricordato. Inoltre, il suo
ritratto nel medaglione di
profilo rimanda all'utilizzo
della numismatica nel
periodo fascista, che
serviva per propagandare la
solidità del regime.



Domenico Beccafumi (SI)

Via Tito Sarocchi 35, Siena.
Lapide posta l'anno 1882.

L'abbreviazione "S.P.Q.S.",
che fa riferimento alla città
di Siena, deriva
dall'acronimo "S.P.Q.R.",
ovvero *Senatus
PopulusQue Romanus*.
Frequente nelle epigrafi
latine, veniva quindi usata
nelle iscrizioni
monumentali per indicare il
popolo romano come
simbolo d'unità.



Domenico Zampieri - Il Domenichino (RM)

Via San Martino ai Monti,
Rione Monti, Roma.

Lapide posta l'anno 1872
dal Comune di Roma.

Ancora una volta compare
la sigla "S.P.Q.R" come
riferimento alla cultura
romana.



Donato Bramante (PU)

Via Mazzini 3, Fermignano.
Lapide posta il 22 giugno
1924 .



Donato Bramante (PU)

Via Mazzini 3,
Fermignano. Lapide posta
il 22 giugno 1924.

Nel medaglione il busto di
Donato Bramante ripreso
da una medaglia di
Cristoforo di Giovanni
Matteo Foppa, detto il
Caradosso. Sul bordo
l'iscrizione celebrativa a
rilievo che recita:
BRAMANTES
ASDRYUALDINUS,
ribadendo la sua origine da
Monte Asdrualdo.

Ancora una volta, nel
periodo della dittatura
fascista, abbiamo l'utilizzo
di un ritratto di profilo.



Federico Barocci (PU)

Via Barocci 18, Urbino.



Federico Zuccari (RM)

Via Gregoriana 28, Roma.
Lapide posta l'anno 1872.

Ancora una volta compare
la sigla "S.P.Q.R",
riferimento alla cultura
romana e simbolo d'unità.



Francesco Mazzola - Il Parmigianino (PR)

Borgo Parmigianino 2,
Parma.
Lapide posta l'anno 1879
dal Municipio.



Francesco Primaticcio (BO)

Via Castagnoli 1, Bologna.
Lapide posta l'anno 2011.

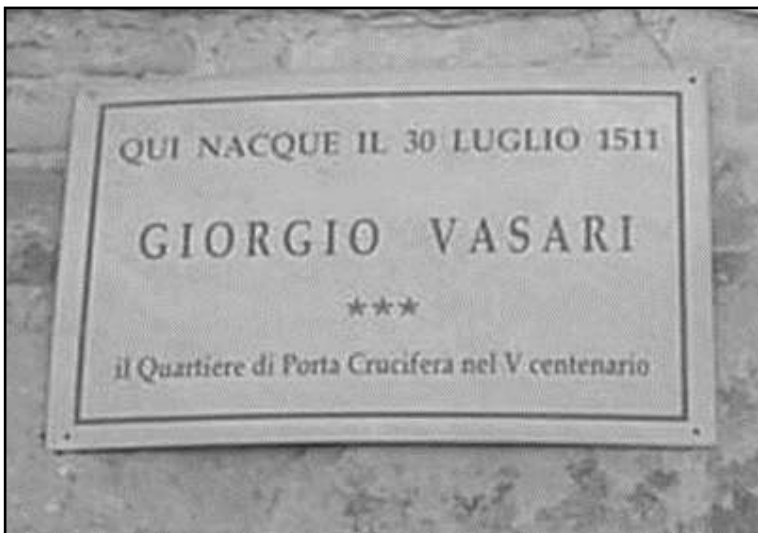


Francesco Raibolini - Il Francia (BO)

Via Orefici 8, Bologna.
Lapide posta l'anno 1871.

La targa recita: “Nel secolo XV – Francesco Raibolini – da Bologna – detto Il Francia – con fino magistero d’oreficeria e pittura illustrava in questo luogo – se’ e la patria. Orefici e pittori posero l’anno MDCCLXXI. Questa memoria – rimossa quando nel 1914 fu allargata la via – qui orefici e pittori – ricollocarono nel 1925”.

Un dato interessante è il fatto che la targa, a seguito dell’ampliamento della strada, venne rimossa nel 1914 e successivamente ricollocata nel 1925: data che corrisponde all’inizio del ventennio Fascista.



Giorgio Vasari (AR)

Via Mazzini 62, Arezzo.
Targa posta l'anno 1911 dal quartiere di Porta Crucifera.



Giorgio Vasari (AR)

Via Vasari 1, Arezzo.
Lapide posta l'anno 1911.

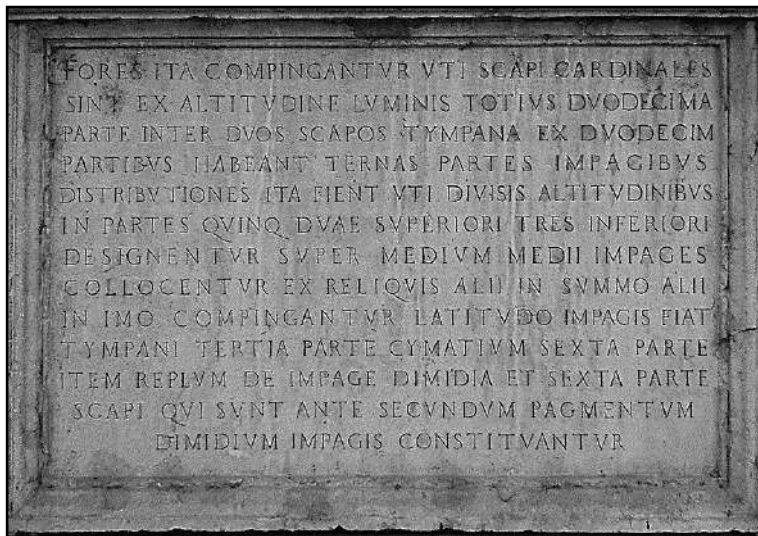
Il busto del Vasari è caratterizzato da un libro con, in rilievo, la scritta 'Le Vite', mentre nell'altra mano tiene tre pennelli, il tutto culmina con una corona d'alloro: il monumento è atto a celebrare la figura di Giorgio Vasari nella sua totalità, sia come artista che come scrittore.



Giotto da Bondone (FI)

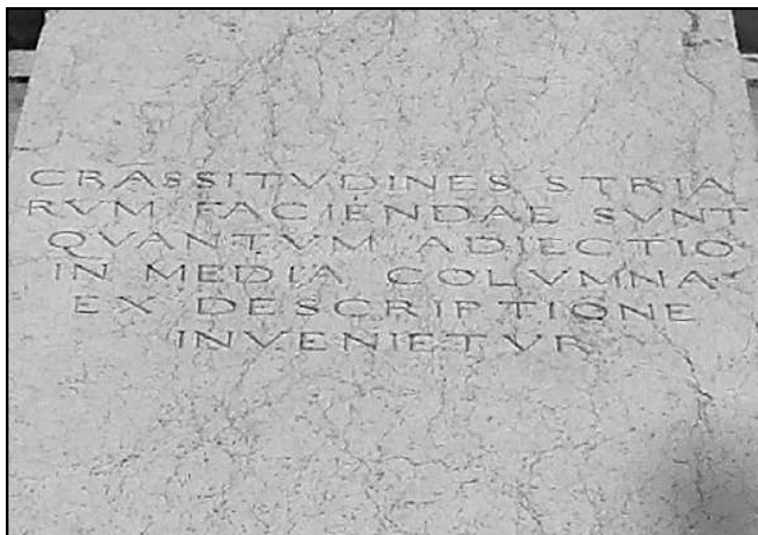
Località Vespignano 164, Vicchio. Lapide posta nel 1840.

Come riporta l'iscrizione la targa fu voluta da Giovanna Brunaccini.



Giovan Battista Bertani (MN)

Via Trieste 8, Mantova.
Come riportato nel secondo capitolo, le lapidi presenti nell'abitazione del Bertani sono poste e volute dall'artista e riportano la sua opinione su dei passi del testo vitruviano, costituendo così un vero e proprio 'trattato di pietra'.



Giovan Battista Bertani (MN)

Via Trieste 8, Mantova.



Giovan Battista Cima (TV)

Via Giovan Battista Cima
24, Conegliano.

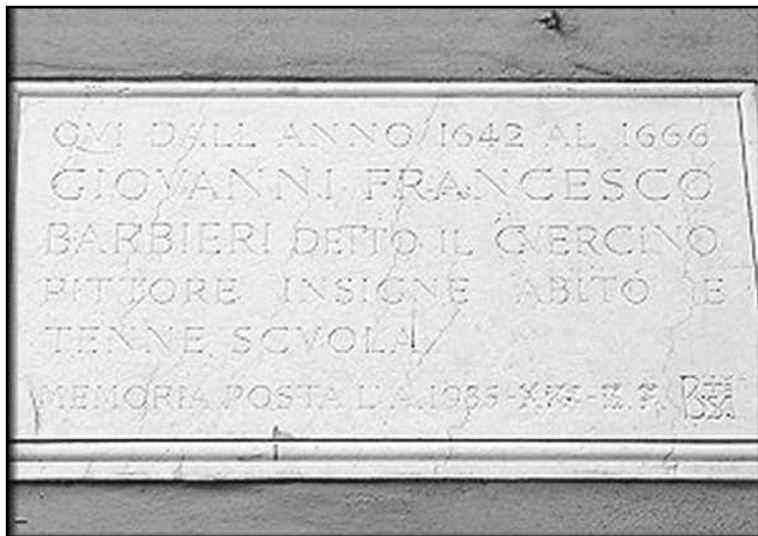
Lapide posta il 17
settembre 1893 dal
Comune.



Giovanni Antonio Remondini (VI)

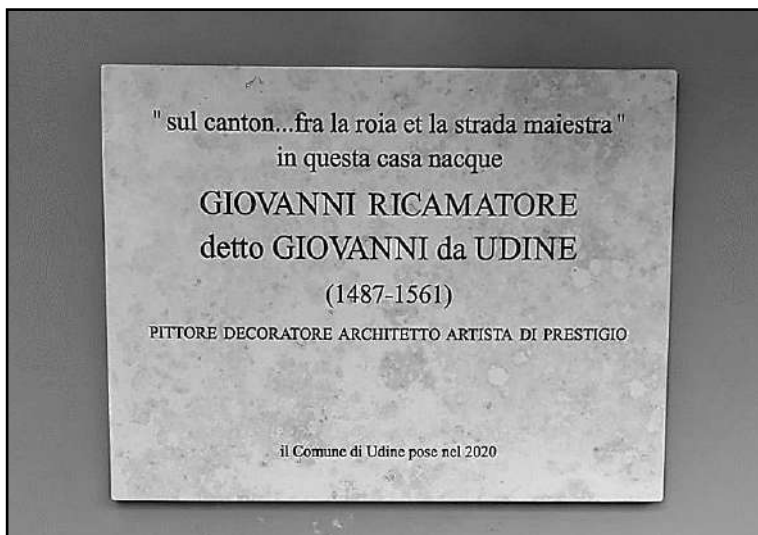
Piazza Libertà 34, Bassano
del Grappa.

A fianco dell'iscrizione in
latino notiamo l'immagine
della Torre Civica di
Bassano del Grappa con
sopra il leone di San
Marco.



Giovanni Francesco Barbieri - Il Guercino (BO)

Via Sant'Alò 3, Bologna.
Lapide posta l'anno 1935.



Giovanni Nanni - Giovanni da Udine (UD)

Via Granazzo 4, Udine.
Lapide posta l'anno 2020
dal Comune.



Giovanni Santi (PU)

Via Raffaello 51, Urbino.



Girolamo Siciolante (LT)

Piazza Santa Maria,
Sermoneta.

Lapide posta l'8 giugno
1908.

La targa recita: “In questa casa – respirò le sue prime aure di vita – Girolamo Siciolante – esimio pittore – nato nell’ano MDXXI – che con la potenza dell’arte sua – nell’età più bella del Rinascimento – creò fama a se stesso – dette lustro alla patria – il circolo – che s’intitola del suo nome – col concorso del Municipio – dell’Università agraria Umberto I – e di benemeriti oblatori – per onorare la memoria dell’illustre cittadino – questo ricordo pose – VII giugno MCMVIII”.

Targa posta dal circolo Girolamo Siciolante e dal Municipio dell’Università agraria Umberto I.



Giulio Romano (MN)

Via Poma 18, Mantova.

La traduzione della targa è:
 "Lorenzo Mambrini ampliò
 la facciata della casa di
 Giulio Pippi Romano,
 celeberrimo architetto,
 l'anno 1800".

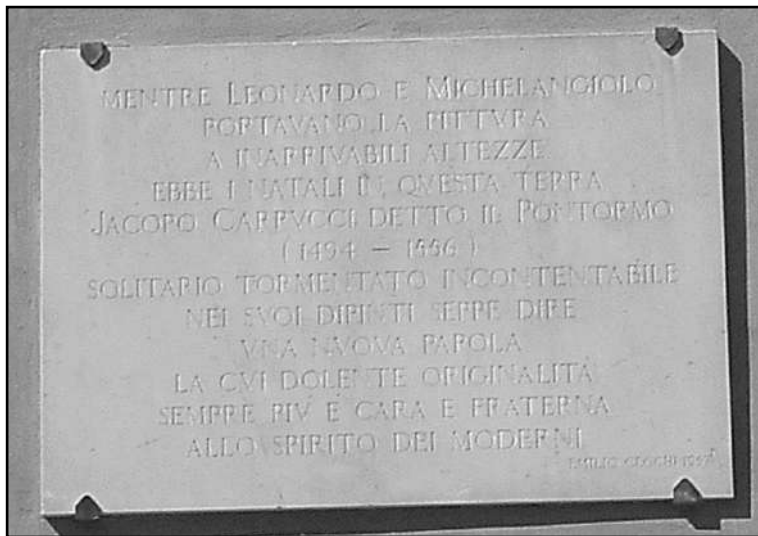
La scritta latina è quindi un
 ammonimento a proposito
 dei lavori che la casa di
 Giulio Pippi Romano subì
 in quell'anno.



Giuseppe Cesari - Cavalier d'Arpino (FR)

Via Giuseppe Cesari,
 Arpino.

Lapide posta l'anno 1968.



Jacopo Carucci - Pontormo (FI)

Via Pontorme 97, Empoli.
Lapide posta l'anno 1957 su
testo di Emilio Cecchi.

Dalla scritta emerge il
carattere tormentato del
Pontormo, che già le
testimonianze di Letteratura
Artistica a lui
contemporanee e il suo
Diario ci avevano
consegnato.



Jacopo Robusti - Tintoretto (VE)

Canareggio 3399,
Fondamenta dei Mori.
Lapide posta l'anno 1842.
La traduzione della targa è:
"Non ignorare viandante
l'antica casa di Jacopo
Robusti detto il Tintoretto.
Di qui per ogni dove si
diffusero innumerevoli
dipinti, mirabili
pubblicamente e
privatamente,
magistralmente realizzati
con fine ingegno dal suo
pennello. Ti farà piacere
apprendere ciò per la
solerzia dell'attuale
proprietario,
MDCCCXLII".



Lelio Orsi (RE)

Via della Libertà 3,
Novellara.



Leonardo da Vinci (FI)

Località Anchiano, Vinci.
Lapide posta attorno agli
anni '50 del Novecento dal
Comune di Vinci.



Leonardo da Vinci (FI)

Località Anchiano, Vinci.
Lapide posta l'anno 1906 e voluta dal conte Pietro Masetti da Bagnano. La targa è collocata su un'edicola vicina alla precedente.

La scritta è quindi stata posta a seguito dell'Unità: Leonardo viene celebrato come il "*redivivo Alighieri*", chiamato ad impersonare le glorie d'Italia. Il clima della cultura italiana, intriso d'orgoglio per la storia e la cultura nazionale, si rispecchia in quest'epigrafe.



Leonardo da Vinci (PI)

Loggiato di San Domenico,
San Miniato.
Lapide posta il 22 giugno 1952.

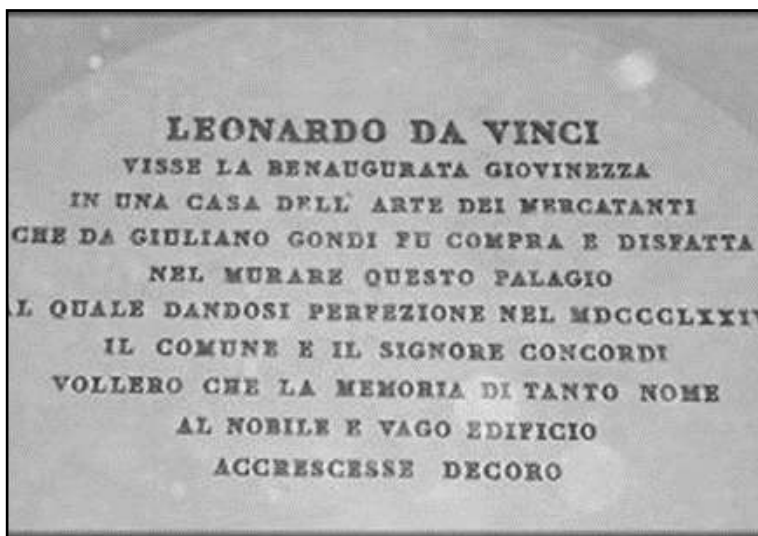


Leonardo da Vinci (FI)

Via Martelli 9, Firenze.
Lapide posta il 2 maggio
1919.

La targa recita: "In queste
che furono case dei Martelli
Leonardo Da Vinci Coabitò
nel MDVIII con
Gianfranco Rustici scultore
e qui dava a lui consiglio e
norma pel gruppo in bronzo
il Battista il Fariseo il
Levita che sopr'una delle
porte del nostro bel San
Giovanni e fiorentina
memoria consacrata dal
pensiero e dalla mano
dell'artefice universale.

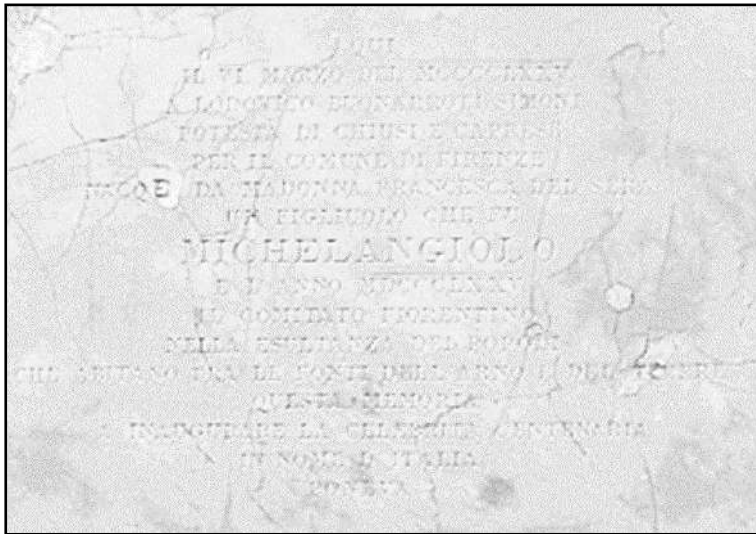
Il maggio MCMXIX.
Quarto centenario della
morte".



Leonardo da Vinci (FI)

Via Gondi 2, Palazzo
Gondi, Firenze.

Lapide posta nel 1874,
anche qui il nome doveva
dare decoro e gloria alla
città.



Michelangelo Buonarroti (AR)

Via Capoluogo, Caprese Michelangelo. Lapide posta l'anno 1875.

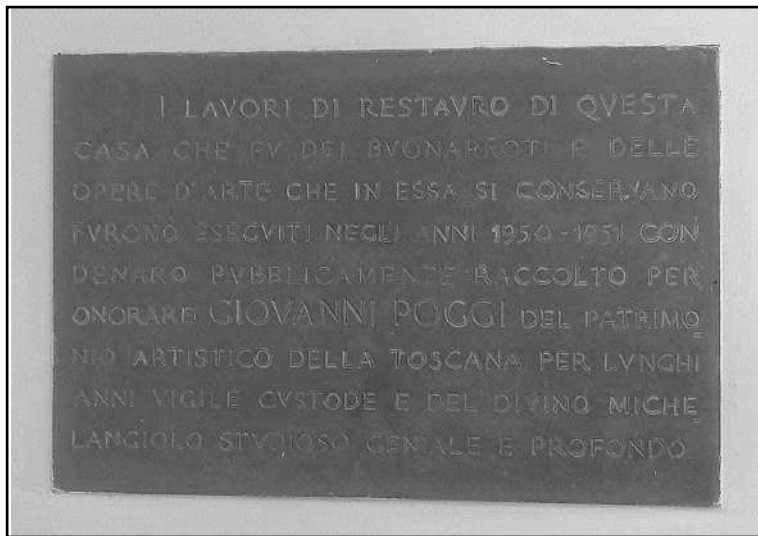
La targa recita: "Qui il VI marzo del MCCCCLXXV a Lodovico Buonarroti Simoni potestà di Chiusi e Caprese per il comune di Firenze nacque da Madonna Francesca del Sera un figliolo che fu MICHELANGIOLO e l'anno MDCCLXXV il comitato fiorentino nella esultazione dei popoli che abitano tra le fonti dell'Arno e del Tevere questa memoria a inaugurare la celebrità centenaria in nome d'Italia poneva".

Siamo pochi anni dopo l'Unità, il bisogno di coesione emerge dalla scritta che conclude appellandosi non al singolo comune ma al nome dell'Italia come nazione.



Michelangelo Buonarroti (FI)

Via Ghibellina 70, Firenze.



Michelangelo Buonarroti (FI)

Via Ghibellina 70, Firenze.



Michelangelo Buonarroti (RM)

Piazza Madonna di Loreto
24, Roma.

Le due lapidi sono state
poste l'anno 1871. La
prima ricorda la presenza
della dimora di
Michelangelo; anche qui
appare l'abbreviazione
"S.P.Q.R.". La seconda si
riferisce invece più
specificamente
all'intervento
architettonico.



Michelangelo Merisi - Caravaggio (BG)

Circonvallazione Porta Nuova, angolo con via Falcerò, Caravaggio.

Lapide posta il mese di giugno dell'anno 1990.

"Il più illustre dei figli della terra Caravaggina": nonostante la datazione avanzata abbiamo un richiamo molto forte allo spirito identitario del luogo.



Michelangelo Merisi - Caravaggio (GR)

Porto Ercole, Corso Principe Amedeo 1, Monte Argentario.



Largo Gonella 1, Verona.

Nicolò Giolfino (VR)



Salizada San Samuele
3337, Venezia.

Paolo Veronese (VE)



Pietro Vannucci -Il Perugino (PG)

Via Deliziosa 17, Perugia.
Lapide posta l'anno 1865
dal Comune.

*"Posta una lapide perchè
ancor essa testimoniase
alle genti la venerazione di
Perugia al fondatore della
sua scuola al maestro di
Raffaello": siamo pochi
anni dopo l'Unità e dalla
lapide emerge come a
essere rivendicato qui non è
lo Stato italiano ma ancora
un singolo comune.*



Piero della Francesca (AR)

Via Aggiunti 71,
Sansepolcro. Lapide posta
l'anno 1876.



Raffaello dal Colle (AR)

Via Matteotti 1, portico
Palazzo Laudi,
Sansepolcro.

Lapide posta il 9 settembre
1888 dai concittadini,
promottrice la Società degli
Artigiani.



Raffaello Sanzio (PU)

Via Raffaello 51, Urbino.

La traduzione dell'epigrafe
latina è: "Senza destino di
morte in questa piccola
casa il divino pittore
Raffaello vide la luce il dì
sesto di aprile dell'anno
1483 - Dunque odorane
ospite il nome e il genio del
luogo ne' ti colga stupore -
Scherza nelle vicende
mortalì la Divina possanza
e spesso in umili parvenze
suol nascondere il
sublime".



Santi di Tito (AR)

Via Matteotti 1, portico
palazzo Laudi,
Sansepolcro.

Lapide posta l'anno 1999
dall'Associazione "Vivere a
Borgo Sansepolcro".



Santi di Tito (FI)

Via delle Ruote 27, Firenze.



Tiziano Vecellio (BL)

Contrada Arsenale, Pieve di Cadore.

Lapide posta l'anno 1877
dettata dallo storico mons.
Giovanni De Donà di
Lorenzago.

La targa ricorda al
viandante che fra quelle
mura Tiziano Vecellio
iniziò la sua vita di gloria.



Tiziano Vecellio (BL)

Contrada Arsenale, Pieve di Cadore.

Lapide posta il 7 luglio
1877, riverente omaggio di
Ufficiali della Scuola di
Guerra.



Tiziano Vecellio (VE)

Calle Tiziano, Venezia.
Lapide posta l'anno 1976.



Valerio Belli (VI)

Corso Palladio 176,
Vicenza.
Lapide posta per volontà
della Società Generale
Vicentina di Mutuo
Soccorso.



Valerio Belli (VI)

Corso Palladio 176,
Vicenza.

Lapide posta sotto il
portico, più antica.



Zuccari - Fratelli Taddeo e Federico (PU)

Via Parco delle
Rimembranze, Sant'Angelo
in Vado.

Lapide posta l'anno 1849.

*"Gloria della patria nostra
vanto della nazione
italiana"* questa è l'unica
lapide caratterizzata da
questo doppio livello, che
annovera quindi sia il
singolo comune che la
Nazione italiana,
rispecchiando così quel
periodo di fermento che fu
la metà dell'Ottocento e che
portò all'Unità.

VI.I Commento

Luoghi del tempo immobile: così ho cercato di definire, attraverso le letture critiche intraprese durante il percorso di ricerca, il fenomeno delle case d'artista e delle varie targhe commemorative incontrate attraversando l'Italia e le sue peculiarità geografiche e culturali. Queste scritte compaiono frequentemente in targhe e lapidi apposte su muri di case e palazzi, a ricordare un avvenimento o, più spesso, l'anniversario della nascita, del soggiorno o della morte di una personalità degna di essere annoverata tra le glorie locali o nazionali. Scorgendo le varie lapidi e targhe commemorative in molte città e piccoli centri della nostra penisola non possiamo infatti non soffermarci su alcune caratteristiche comuni in queste particolari forme di memoria collettiva. L'arte tutta, in quanto linguaggio squisitamente individuale che passa poi (inevitabilmente) a discorso universale, necessita - come tutte le forme espressive - di una narrazione forte che la accompagni attraverso le generazioni e le geografie in essa custodite. È attraverso queste narrazioni dunque che noi conosciamo nel profondo le storie dei suoi protagonisti, le esistenze degli artisti, l'aneddotica legata alla loro vicenda umana e artistica: comprendere le particolari diciture inserite in ogni targa significa 'annusare' lo spirito di un'epoca, tessere fili di collegamento con altri periodi storici, talvolta lontani, e coglierne le singole peculiarità. Tornano qui utili le parole di Mario Isnenghi, il quale afferma che «La storia d'Italia si è fatta, si concentra, lascia memoria di sé nelle sue piazze. Per nessun altro Paese – neanche in quelli europei dotati anch'essi di spessore storico – è avvenuto niente di simile. Non si tratta solo di un convincimento autograticante e strapaesano. È un dato storico e tecnico, a cui hanno concorso processi di lungo periodo e fattori tanto di carattere naturalistico che di carattere socio-culturale»⁶³¹. È infatti opportuno sottolineare anche l'importanza educativa di questo processo di rappresentazione e narrazione visiva attraverso il quale la vita di un artista viene di fatto raccontata: la funzione, pertanto, è simile a quella di un 'museo a cielo aperto', che con codici particolari ma riconoscibilissimi anche all'occhio del neofita riesce a interrogare il passante, fermandone per un breve attimo non solo l'attenzione ma addirittura la curiosità, talvolta consegnandogli anche personaggi e vicende a lui sconosciute.

Dopo queste preliminari considerazioni – e partendo soprattutto da esse – è impossibile non notare dei 'punti comuni' in ogni forma di commemorazione lapidaria. Cercherò allora di

⁶³¹ M. Isnenghi, *La storia nelle vie e nelle piazze*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di M. Petrantoni, Milano, F. Motta, 1997, p. 39.

elencare in questa sede una breve rassegna di essi e di esemplificarli avvalendomi di alcune targhe più rappresentative.

- Caratteristica alquanto diffusa è la presenza di caratteri romani indicanti un patrimonio comune a tutti gli artisti commemorati, che ‘pescano’ dalla tradizione classica non solo i loro riferimenti ma la condizione stessa del loro essere artisti. I numeri romani sono utilizzati per indicare date, per evidenziare gli estremi della vita, per sottolineare eventi importanti delle biografie proposte. Ripetuto è anche l’utilizzo di abbreviazioni romane, in particolare “S.P.Q.R.” equivalente a *Senatus Populus Quirites Romani*, utilizzata nelle iscrizioni monumentali per indicare il popolo e la cultura romana e insieme simbolo di concordia⁶³². Non è quindi un caso che questa sigla compaia nelle lapidi analizzate poste nel periodo dell’Unità italiana e del Fascismo, che utilizza tale acronimo per sottolineare il destino di grandezza del nuovo Stato italiano in quanto discendente da quello romano.
- Un’altra caratteristica comune consiste nella brevità e immediatezza di questi ‘componenti’: la lettura doveva essere infatti facilmente riassumibile all’occhio del passante poiché evocativa di una determinata scala di valori. Per rispondere a questo carattere di istantaneità è facile imbattersi anche nell’abbreviazione “Q.M.P.”, ovvero *questa memoria pose/posero*⁶³³, la sigla doveva quindi rendere in maniera tempestiva a chiunque la osservasse chi aveva posto quella determinata lapide. L’emittente, come vedremo, cambierà a seconda del periodo storico e in quanto determinato da esso assumerà significati differenti.
- Parlando di forma, non si può poi non notare la totale assenza di punteggiatura: per scandire le parole infatti si osserva la pratica di utilizzare linee orizzontali o, addirittura, l’insistente uso del rimando a capo, a segnalare un certo gusto per la forma – elenco. L’impianto sintattico era quindi tendente alla simmetria e in grado di ordinare la scansione della frase, in accordo con il criterio di immediatezza poco sopra riportato.
- Inoltre, in 9 delle 72 lapidi analizzate, compaiono dei busti – ritratto. La maggior parte di questi, datati tra l’anno 1811 e il 1911, presentano attitudini delle più varie: chi raffigurato di tre quarti, chi frontalmente, chi invece – come Giorgio Vasari nel 1911 – rappresentato quasi completamente staccato dalla superficie muraria e con vari attributi,

⁶³² <treccani.it/enciclopedia/s-p-q-r/>, consultato il 21/09/2022.

⁶³³ <treccani.it/vocabolario/q-m-p/>, consultato il 21/09/2022.

a celebrare la totalità della sua persona. Quello che però risulta più interessante, in contrapposizione a questa eterogeneità, è come questi busti – ritratto durante il Fascismo assumano invece uno schema severo: gli artisti celebrati vengono in questo periodo rappresentati esclusivamente di profilo, con lineamenti duri e segnati. Risulta in questo caso emblematica la lapide di Donato Bramante a Fermignano, posta l'anno 1924, che presenta nel tondo il busto dell'artista ripreso da una medaglia di Cristoforo di Giovanni Matteo Foppa, detto il Caradosso⁶³⁴. Ecco che nel periodo della dittatura anche le lapidi entrano a far parte di un preciso intento di propaganda volta ad esaltare gli ideali della forza, del coraggio e del patriottismo: i ritratti si rifanno quindi alla numismatica utilizzata dal Fascismo per far toccare con mano la storia al popolo italiano, cercando così di promuovere la potenza e la solidità del regime.

- Infine, le scritte sono incise sul materiale lapideo, pensate con l'intenzione di durare nel tempo. La loro collocazione sui muri più in vista è strettamente legata alla potenza che i testi assumono una volta che tutti li possono leggere: ciò che queste targhe – e chi le ha poste – cercano, e proprio perché sempre collocate sull'opera e nell'opera (in questo caso nelle dimore d'artista), è la possibilità di stabilire un rapporto immediato tra la scrittura e la massa dei cittadini attraverso un colloquio diretto.

Osservando questi brevi spunti di carattere formale possiamo già intravedere un modello prestabilito di costruzione del testo commemorativo, riassumibile in tre parole – requisiti basilari: brevità, efficacia, impatto. Per brevità intendiamo appunto concentrazione minimale delle parole, usate con attenzione certosina: esse dovevano colpire subito il cuore e l'attenzione di chi le contemplava risultando, di conseguenza, efficaci e impattanti.

Mi soffermerei ora sul lessico in senso stretto, sull'uso delle parole chiave da utilizzare nei vari 'messaggi al destinatario': a seconda dei periodi storici, le targhe analizzate mostrano istanze specifiche che vanno collegate al contesto politico e sociale. La lingua italiana 'standard' è tipica del periodo municipalistico, di quello dell'Unità d'Italia e successivamente del periodo Fascista. I motivi sono molteplici, tuttavia spicca su tutti la comprensibile necessità di uniformare un codice e di dare unità alla Nazione – Patria: se durante l'Unità infatti la politica cerca di creare autentici luoghi di rappresentazione dello stato nascente, il regime Fascista

⁶³⁴ <dati.beniculturali.it>, consultato il 22/09/2022.

rincorre quest'uniformità e la trasforma in sinonimo di venerazione del 'mito italiano' e dell'ideologia autarchica e patriottica.

Affiancate a queste forme di italiano che potremmo definire 'standard' troviamo poi voci particolari ricorrenti che sono però estranee alla lingua comune, usate per lo più da eruditi, in contesti accademici o comunque di matrice letteraria. Significativa in questo contesto è la lapide di Andrea del Sarto la quale recita "*In questa casa abitò il pittore senza errori Andrea d'Agnolo fiorentino detto Del Sarto [...]*", riferimento esplicito alla descrizione che di lui fece il Vasari nelle *Vite*: «[...] Andrea del Sarto, il quale si può dire che fusse raro, perché l'opere sue sono senza errori»⁶³⁵.

Le targhe insistono sul 'lodare l'ingegno' dell'artista che ha dato 'gloria alla patria – al municipio' e di cui vogliono 'perpetuarne la memoria', tutte formule che ritornano in ogni superficie lapidaria. Troviamo quindi parole spesso ridondanti, usate ripetutamente per indicare caratteristiche dell'artista, vere e proprie 'formule idiomatiche' perfettamente replicabili in ogni contesto lapidario e celebrativo, quasi a voler garantire una standardizzazione nella forma e una riconoscibilità della costruzione monumentale.

Si sottolinea insomma una sorta di ambivalenza e biunivocità lessicale:

- Da una parte, un blocco che potremmo definire 'standardizzato' e legato al contesto, costituito da parole e termini comuni della lingua italiana, affiancati a vocaboli di natura 'neutra' (ad esempio abitare, porre, casa, palazzo, nascere, vivere, morire, municipio, comune, patria) che rispondono a un'esigenza di adozione di una norma comunicativa ben definita.
- Dall'altra un blocco quasi 'elitario', specializzato, che basa le sue forme espressive su una conoscenza pregressa sia del trascorso esistenziale dell'artista che del suo percorso, determinando così qualche piccolo scarto rispetto alla lingua comune e in grado di conferire una certa solennità a questi enunciati.

Particolarmente significative per quanto riguarda il periodo post unitario sono le lapidi di Leonardo e di Michelangelo, poste rispettivamente ad Anchiano (Vinci) l'anno 1906, e a Caprese Michelangelo nel 1875. Leonardo viene ricordato con le seguenti parole "[...] *parve in lui redivivo Alighieri impersonarsi genio dell'arte e gloria d'Italia*": tutto il clima della cultura italiana di questo momento storico, intriso d'orgoglio per la storia e la cultura nazionale,

⁶³⁵ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., II, p. III.

si rispecchia in quest'epigrafe. L'epigrafe di Michelangelo invece conclude con “[...] *il comitato fiorentino nella esultazione dei popoli che abitano tra le fonti dell'Arno e del Tevere questa memoria a inaugurare la celebrità centenaria in nome d'Italia poneva*”: siamo a pochi anni dall'Unità e il bisogno di coesione emerge dalla scritta che conclude appellandosi non al singolo comune ma al nome dell'Italia come Nazione.

Un altro fatto caratterizzante è il nome dell'emittente della lapide stessa: in alcuni casi indicato genericamente (come il Comune – il Municipio, la Cittadinanza) in altri, invece, ben chiarito e citato, quasi a sottolineare un rapporto personale con il dedicatario. A questo proposito, vale la pena riportare l'esempio più volte osservato della scritta *'posto dall'Accademia del Disegno'*, ovvero quell'istituzione che – come ricordato nel primo capitolo – segnerà con la sua nascita il passaggio definitivo dell'artista da artigiano a intellettuale: quasi a volere suggerire come, ancora una volta, il nome di questo ente serva a far compiere alla figura dell'artista un ulteriore passo, arrivando a ricordarlo tra i grandi che diedero lustro alla patria. In altre occasioni invece vengono riportati esattamente i nomi e i cognomi di chi ha voluto quelle lapidi o di chi ne ha dettato il testo, nella maggior parte dei casi studiosi di quel determinato artista e della sua dimora. Destinatario privilegiato di queste commemorazioni è comunque e sempre la *collettività*, intesa ovviamente come cittadinanza, portatrice dei valori ricordati e oggetto di interesse del messaggio riposto in esse. Nei casi delle città, intorno al periodo del Municipalismo, venivano considerati *cittadini* solo coloro che abitavano effettivamente quel determinato centro; lo stesso vale per l'epoca Fascista, che amplia però la sua visione non più al microcosmo locale ma addirittura all'intero Stato, sottolineando i valori nazionali e patriottici.

Nel capitolo precedente abbiamo ben evidenziato l'importanza del concetto di *museo*, rappresentante un segno di stabilità in epoche di insicurezza. In questo caso, la targa commemorativa e la casa d'artista esercitano sia quella funzione precedentemente sottolineata di memoria – custodia del patrimonio artistico locale, sia (e soprattutto, in epoche di forte ispirazione patriottica) avamposti di narrazione nazionale, in grado di formare, in diversi periodi storici, i cittadini dell'Italia post – unita. Se le targhe commemorative ricordano un passato glorioso spesso pre – unitario, esse rendono tangibile la grandezza di un popolo – quello italico – che, prima ancora di possedere un'identità politica comune (tuttora complicatissima) è popolo d'arte, riflesso di passaggi e contaminazioni etniche e culturali. Le lapidi si inseriscono dunque a pieno titolo nel più vasto panorama della questione dei monumenti e dei luoghi da consacrare

a quegli uomini illustri, letterati, artisti, scienziati quale riconoscimento di un glorioso passato su cui costruire la nuova Nazione.

In epoca Fascista non cambia l'intento patriottico di fornire un territorio di valori culturali comuni, ma questi valori vengono declinati in un paradigma caro al regime e inteso nel trionfo Famiglia – fedeltà al Duce – Patria. Potremmo dunque affermare che se nel periodo appena successivo all'Unità d'Italia le targhe assurgono a 'collante culturale' del neonato soggetto geopolitico, nel Ventennio esse intendono l'identità in modo divisivo, distinguendo gli italiani dagli 'altri', intendendo per 'altri' anche gli stessi italiani non uniformati alle idee del regime. Particolarmente significativa risulta quindi la lapide di Francesco Raibolini – il Francia – a Bologna, non per quanto riguarda ciò che essa riporta ma per le date in cui è stata collocata: la targa infatti venne posta l'anno 1871, ovvero dieci anni dopo l'Unità Italiana, quando i fermenti municipali non erano ancora stati risolti del tutto. Successivamente rimossa, venne poi riposizionata nel 1925, tre anni dopo la presa del potere del Fascismo. La cadenza di queste date sembra quindi volerci indicare come l'intento delle targhe nei due periodi appena menzionati sia alla fine, pur con ideologie completamente differenti e non paragonabili, quello di formare uno stato unitario e una popolazione coesa.

Del resto, la percezione visiva immediata della scritta stimolava una ricezione a colpo d'occhio, andando a rafforzare la volontà del Fascismo, ovvero la memorizzazione e il riuso individuale. Il muro quindi, e le lapidi di facciata, divennero parte delle strategie di influenza istituite da un attore collettivo, lo Stato totalitario, nei riguardi del pubblico e le scelte lessicali che vennero fatte in questo periodo furono consone alla retorica mussoliniana. La logica era quella celebrativa – monumentale, che offriva alla vista dei cittadini ampie superfici riempite con enunciati solenni, ben visibili e duraturi, come le targhe.

L'introduzione di queste lapidi di facciata propone quindi una simbologia diversa, legata alle peculiarità dei luoghi che, se messe insieme, possono configurarsi in una sorta di dizionario di spazi e persone notevoli, calco preciso di quello che gli amministratori pubblici avevano voluto iscritto sui percorsi cittadini, seguendo il criterio della brevità e della chiarezza: modo evidente di rendere ancora più autorevole l'esempio proposto. È dunque importante sottolineare come l'arte visiva, e i suoi protagonisti, abbiano avuto in Italia «un ruolo determinante nel processo di elaborazione automitologica della cultura nazionale avviato nella stagione romantica e risorgimentale, proseguito durante il ventennio fascista e approdato infine nell'epoca

repubblicana»⁶³⁶, rispondendo quindi a una componente unitaria che prosegue fino a noi. Significativa è quindi la lapide di Taddeo e Federico Zuccari a Sant'Angelo in Vado, la quale recita “[...] *gloria della patria nostra – vanto della nazione italiana*”: nel 1849, anno in cui la targa è stata posta, siamo ad un passo dall'Unità ma, nonostante i venti risorgimentali, l'appartenenza alla ‘piccola patria’ locale si fa ancora sentire forte e chiara. Ecco che questo doppio livello di lettura ci restituisce a pieno la complessità di questo periodo storico di cui le lapidi si fanno portavoci silenziose. Ancor più significativa è la targa di Benvenuto Tisi – il Garofalo – presso il comune di Canaro, posta l'anno 1937, che con le sue parole riporta chiaramente alla memoria gli imperativi e i toni della propaganda fascista – “[...] *è stata riaperta al culto dei vivi [...] espressione fervida e gloriosa dell'arte italiana*” – ergendosi a rappresentante privilegiata delle lapidi poste in quel periodo.

Altro aspetto da sottolineare sia nel periodo del Municipalismo sia in quello Fascista è sicuramente quello educativo – scolastico: in entrambi questi momenti storici, infatti, l'Italia vive il fenomeno (diffusissimo) dell'analfabetismo, infantile e non. Se la scuola non era per tutti, si cercava comunque un'educazione ‘pratica’ della popolazione, spesso di origine contadina, attraverso le forme di scrittura tipiche dei monumenti commemorativi e delle targhe. Da qui possiamo ritornare a una riflessione avanzata nelle pagine precedenti: l'uso di due tipologie di linguaggio – uno comune, l'altro più elitario – in parte sottolinea questa nostra supposizione, rafforzando l'idea che ‘formule fisse’ e specifici costrutti ‘idiomatici’ venissero appositamente utilizzati nelle targhe con lo scopo di far memorizzare ai passanti una parte – o tutta – la dicitura, rendendo comunque riconoscibile la parte ‘semplice’ della frase.

Dobbiamo poi inevitabilmente porci una domanda che sta alla base della nostra riflessione critica e che ci ancora fortemente al presente: che cosa significano per noi, oggi, queste peculiari forme di memoria? Cosa rappresentano le case d'artista e le targhe commemorative nell'Italia di oggi? Le risposte sono molteplici e si dipanano in una serie di argomentazioni che proveremo qui a definire. In *primis*, possiamo sicuramente affermare che esse rappresentano un'ottima istantanea su almeno due fondamentali periodi storici, quello Municipalista – post Unitario e il ventennio Fascista. Come abbiamo già sottolineato, ripercorrere le direttive di questi luoghi significa tracciare mappe storiche, collegare avvenimenti e intravedere ‘dal buco della serratura’ epoche lontane che hanno costituito l'Italia e gli italiani di oggi. Ma non è solo attraverso la lente d'ingrandimento della storia che noi possiamo concepire queste peculiari

⁶³⁶ S. Chiodi, *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 53.

forme di memoria. Esse infatti rappresentano anche – e aggiungerei soprattutto – una chiave di volta per comprendere l'importanza del nostro patrimonio artistico. Comprendere che l'Italia è paese che commemorava la propria arte per la formazione prima di uno stato unitario e di una popolazione coesa, poi (a fini sicuramente propagandistici, per carità, ma comunque di intento unitario) per creare la comunità del Regime sancisce quello che qualsiasi attento osservatore delle nostre vicende storiche potrebbe evincere senza troppa difficoltà: è nell'identità culturale e nel patrimonio artistico che il nostro essere italiani trova terreno comune e comunanza ideologica.

Se in tutta la storia post unitaria, eccezion fatta – probabilmente – per il primo Dopoguerra e per la nascita della Costituente, nella nostra penisola si sono evidenziate spesso differenze tra le varie istanze territoriali, con divisioni e scontri anche piuttosto netti, va compresa invece l'assoluta comunanza culturale che rende l'Italia un paese unico al mondo. Il patrimonio di opere d'arte contenute nel nostro territorio ci permette di affermare che in ogni paese, in ogni strada, in ogni piazza esiste una traccia storico artistica che in altri paesi sarebbe anche solo impensabile in una grande città. L'eterogeneità delle presenze culturali nella penisola, dovuta alla sua condizione di luogo di passaggio del Mediterraneo, ha consegnato l'Italia ad uno status di potenza culturale, probabilmente la più importante. Allora oggi, nel complesso mondo globalizzato in cui cerchiamo a fatica di collocarci, possiamo affermare che in un'epoca in cui il concetto di *identità* traballa tra due concezioni del tutto estreme tra loro (quella, appunto, *iper-globalizzata*, che appiattisce le differenze e rende il mondo un calderone di culture tutte uguali e quella, che potremmo definire *nazionalista – conservatrice*, che tutela un passato che non c'è più, incapace di riconoscere la complessità del presente) queste forme di memoria così peculiari ci riconducono invece all'importanza del passato in un'ottica di condivisione culturale autentica, non divisiva, che ammette la diversità proprio perché forgiata da quella stessa diversità. Il passato insomma ci insegna, ancor più del presente, che la nostra eredità culturale è tipicamente italiana, certo, ma legata indissolubilmente a una fitta rete di contatti che hanno trasformato il nostro paese in una culla di bellezza e storia spendibili ancora e soprattutto oggi. Le lapidi commemorative allora non sono traccia di un passato che non c'è più, ma semplicemente ci ricordano la nostra natura profonda di terra di scambio e di passaggio, di culture che si incontrano e che creano un patrimonio collettivo da celebrare non come cimelio ma come lezione per il futuro, come testimonia il fatto che alcune di queste targhe – per la precisione dodici – sono state collocate anche ora, nella contemporaneità, ad indicare come

questo sentimento sia ancora oggi condiviso: i loro messaggi sono quindi rivolti a chiunque vi passi davanti sollecitando la partecipazione emotiva del lettore.

VI.II Contesto storico

In seguito alla catalogazione delle lapidi commemorative di facciata possiamo quindi notare come, nella maggior parte dei casi, queste vengano poste in due momenti storici particolari: da una parte abbiamo il Municipalismo e il periodo dell'Unità italiana, con circa trenta targhe sulle settantadue analizzate; dall'altra invece il Fascismo che conta la maggior parte delle restanti (eccezione fatta per quelle più contemporanee sopra indicate).

Il Municipalismo può essere definito come:

«Aspetto della vita politica italiana ed europea dei secoli XIX e XX, caratterizzato dalla preminenza degli interessi e dei valori espressi dalle comunità locali sui vincoli di adesione culturale e ideologica ad entità amministrative e politiche di portata regionale e nazionale. Molto forte nei territori in cui più florida era stata la tradizione comunale medievale e più debole ed imperfetto il processo di nazionalizzazione, il sentimento municipale tese a caricare di significati politici il comune senso di appartenenza alla “piccola patria” locale, rendendolo fondamento di un vero e proprio meccanismo di rappresentanza e di difesa di tutte le espressioni, materiali e morali, di una comunità. Avversato dai fautori dello stato unitario, nell'Italia del Risorgimento il municipalismo costituì una componente importante del federalismo. Il Regno d'Italia non riuscì a estirpare le radici; il meccanismo elettorale del nuovo stato (collegio elettorale uninominale di piccole dimensioni) favorì, anzi, la proiezione su scala nazionale delle tante realtà minori che costituivano la profonda trama sociale, politica ed economica del paese»⁶³⁷.

Non è un caso quindi che le targhe celebrative agli artisti – e non solo – siano emerse per la prima volta in questo contesto storico: è con il patriottismo municipalista che la fedeltà alle piccole patrie si fa sempre più rilevante e, nella prima metà del XIX secolo (a seguito della Rivoluzione francese e all'esperienza napoleonica), i piccoli Stati e le ‘antiche libertà’ locali vivono una nuova stagione di vivacità⁶³⁸. Il Comune doveva quindi essere concepito come un

⁶³⁷ A. De Bernardi, S. Guarracino, *Municipalismo*, in *Dizionario di storia*, Milano, Il saggiatore-B. Mondadori, 1993, p. 867.

⁶³⁸ P. Finelli, *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'unità*, a cura di A.M. Banti et al., Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2011, pp. 330-331.

ente territoriale autonomo, come un sistema la cui logica di funzionamento risiedeva nella solidarietà e nell'identità: questa mitologia si sviluppa nel primo Ottocento e percorre il Risorgimento nazionale, età in cui a tenere il campo dovrebbe essere l'immagine di un'Italia unita⁶³⁹. Questo patriottismo delle piccole patrie fu quindi sollevato in Italia ancora prima del completo raggiungimento dell'Unità: concetto fondamentale dell'idea di Municipalismo fu la contrapposizione tra 'patria' e 'nazione'⁶⁴⁰. Il piemontese Giacomo Durando⁶⁴¹, esponente del liberalismo moderato, pur riconoscendo l'esistenza di una comune nazionalità italiana⁶⁴², sottolinea come la storia della penisola abbia prodotto delle «subnazionalità [...] distinte e separate»⁶⁴³. Nelle parole di Cesare Balbo⁶⁴⁴, il quale afferma che l'Italia «raccolge da settentrione a mezzodì provincie e popoli quasi così diversi tra sé come sono i popoli più settentrionali e più meridionali d'Europa»⁶⁴⁵, ritroviamo la stessa insistenza sulla diversità storica, geografica, etnica e culturale tra le diverse regioni⁶⁴⁶. Infine, ancora più radicale e a favore dei 'popoli storici' italiani è Vincenzo Gioberti⁶⁴⁷, padre del neoguelfismo: anche in autori così nazional-patriottici troviamo quindi una netta svalutazione della 'nazione' italiana come contesto politico-istituzionale dotato di una propria legittimità a favore invece degli antichi stati storici della penisola⁶⁴⁸. Sempre Balbo ricorda come «la città era stata sempre [...] la vera unità politica della nazione»⁶⁴⁹: secondo quest'ottica i comuni rappresentavano al tempo stesso il polo positivo e quello negativo della civiltà e della storia italiana⁶⁵⁰. Se da un lato qui erano nate le prime istituzioni libere e repubblicane nel Medioevo e, successivamente, lo splendore

⁶³⁹ C. Sorba, *Il mito dei comuni e le patrie cittadine*, in *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, a cura di M. Ridolfi, Milano, B. Mondadori, 2003, p. 119; M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'unità: una storia istituzionale*, Bologna, Il mulino, 2002, pp. 166-167; O. Gaspari, *L'Italia dei municipi. Il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, Roma, Donzelli, 1998, p. 43.

⁶⁴⁰ Finelli, *Municipalismo...cit.*, pp. 332.

Per un maggior approfondimento sulle questioni burocratiche cfr.: *Le autonomie locali*, a cura del Ministero per la Costituente, Roma, s.e., 1946.

⁶⁴¹ <treccani.it/enciclopedia/giacomo-durando>, consultato il 15/09/2022.

⁶⁴² Finelli, *Municipalismo...cit.*, pp. 332-333.

⁶⁴³ G. Durando, *Della nazionalità italiana. Saggio politico-militare*, Losanna, S. Bonamici e C., 1846, p. 426.

⁶⁴⁴ <treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo>, consultato il 15/09/2022.

⁶⁴⁵ C. Balbo, *Delle speranze d'Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1844, p. 36.

⁶⁴⁶ Finelli, *Municipalismo...cit.*, p. 333.

⁶⁴⁷ <treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gioberti>, consultato il 15/09/2022.

⁶⁴⁸ Finelli, *Municipalismo...cit.*, p. 333.

⁶⁴⁹ Balbo, *Delle speranze d'Italia*, cit., p. 295.

⁶⁵⁰ Finelli, *Municipalismo...cit.*, p. 335.

dell'Umanesimo e del Rinascimento, dall'altro i comuni avevano impedito con le proprie rivalità la nascita di un organismo politico nazionale e indipendente⁶⁵¹.

È proprio in quest'ottica di rivendicazione territoriale e culturale che si può collocare la prima fase dell'emergere delle lapidi di facciata, parafrasando infatti Giovanni Manna, fondatore della dottrina amministrativa italiana e sostenitore dei diritti municipali, "le persone vivono nei municipi, non nello stato": è proprio su questo principio che si basano gran parte delle targhe che abbiamo analizzato fin qui⁶⁵². Il concetto che emerge dietro a questo localismo cittadino è la rivendicazione dell'identità comunale e la considerazione del singolo centro, della singola città come piccolo stato, elemento dinamico della storia italiana e principale motore dello sviluppo, rifiutando così una visione statica delle comunità locali: il senso di appartenenza al municipio era dato dalla precisa consapevolezza degli interessi comuni⁶⁵³. Ciò che risulta senza dubbio interessante è il fatto che l'età comunale possa essere considerata come un elemento del tutto specifico e caratterizzante della storia italiana e, proprio per questo, anche le sue rivendicazioni culturali: l'idea diffusa era che il livello dell'autogoverno locale fosse non solo un buon correttivo rispetto all'invasione statale ma anche, al tempo stesso, la cellula fondamentale di una originale costituzione "all'italiana"⁶⁵⁴. I comuni venivano quindi considerati come centri sovrani, e tutti riconoscevano nel senso di appartenenza alla località uno dei sentimenti più radicati del carattere 'nazionale': persino i più lucidi viaggiatori del periodo – a partire da Goethe – riempirono i loro taccuini di viaggio di osservazioni sul patriottismo municipale che in Italia si respirava ad ogni passo⁶⁵⁵. Anche la stampa periodica si scosse dal secolare torpore: attraverso l'istituzione delle gazzette, dei giornali patriottici e delle rubriche periodiche dedicate alle tematiche municipaliste si incominciarono a descrivere i costumi dei popoli e, dalle pagine dei contemporanei, iniziarono a emergere gli aspetti della

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² *Ivi*, p. 337.

⁶⁵³ Sorba, *Il mito dei comuni e le patrie cittadine...* cit., p. 119; L. Rombai, *L'Italia come espressione geografica. Stato e autonomie locali dopo l'unificazione nazionale*, in *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda Repubblica*, a cura di S. Bertelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, p. 38.

In questo contesto una posizione particolare è occupata da quello che potremmo definire il municipalismo democratico, il cui rappresentante più noto è Carlo Cattaneo. Cfr.: Finelli, *Municipalismo...* cit., p. 338; Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'unità: una storia istituzionale*, cit., p. 167.

⁶⁵⁴ *Ibidem*; *Ivi*, p. 165.

⁶⁵⁵ Sorba, *Il mito dei comuni e le patrie cittadine...* cit., p. 121.

‘città moderna’, evidenziando ciò che la differenziava con il territorio circostante⁶⁵⁶. Il giornalismo politico, quello letterario e quello di cultura generale (nonostante la loro importanza crescente e insostituibile) non esauriscono il panorama della stampa italiana di quegli anni, che aumenta in modo esponenziale i numeri della produzione, consolidandosi in settori particolari e specialistici⁶⁵⁷. Nuove tipologie di libri si affermano quindi sul mercato e il loro intento è quello di soddisfare richieste specifiche e rispondere alle accresciute esigenze settoriali⁶⁵⁸. Si impongono così, concordemente con l’affermarsi della storia locale, le guide cittadine⁶⁵⁹, organizzate in itinerari e in ‘passeggiate pubbliche’ di cui fanno parte anche le case degli artisti analizzate fino a ora e, di conseguenza, le lapidi esaminate⁶⁶⁰. È tramite la cultura romantica (che trae le sue origini dai miti della classicità) che si riscopre quindi il *genius loci*: da ciò la nascita delle prime relazioni di viaggio nella penisola italiana e le prime guide⁶⁶¹. Queste seguono il rinnovato sentimento di scoperta sentimentale dell’Italia e rispondono a uno dei motivi nuovi e salienti del viaggio ottocentesco nel nostro paese: la ricerca e l’indagine antiquaria e artistica in settori specifici e circoscritti⁶⁶². Le guide quindi si rivelano in grado di valorizzare antiche città consegnate all’oblio aprendo la strada a un rapporto nuovo con i luoghi che spetterà al viaggiatore sviluppare mediante impulsi provenienti dalla cultura romantica

⁶⁵⁶ A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in *Storia della stampa italiana*, 7 voll., a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Roma, Laterza, 1976-2002, II. *La stampa italiana del Risorgimento*, 1979, p. 5; F. Rugge, “*La città che sale*”: il problema del governo municipale di inizio secolo, in *Istituzioni e borghesie locali, nell’Italia liberale*, a cura di P. Aimo, M. Bigaran, Milano, Angeli, 1986, pp. 57-58.

⁶⁵⁷ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all’Unità*, in *Storia della stampa italiana*, 7 voll., a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Roma, Laterza, 1976-2002, II. *La stampa italiana del Risorgimento*, 1979, p. 540; L. Clerici, *Libri per tutti. L’Italia della divulgazione dall’Unità al nuovo secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2018, p. 16; U. Chiaramonte, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d’Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, Milano, F. Angeli, 1998, p. 212;

⁶⁵⁸ *Ibidem*; Clerici, *Libri per tutti. L’Italia della divulgazione dall’Unità al nuovo secolo*, cit., p. 16; Chiaramonte, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d’Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, cit., p. 212.

⁶⁵⁹ F. Santulli, *La guida turistica come genere: tratti costitutivi e realizzazione testuali* (2012) <[monografici/6_guide_turistiche/3_santulli.pdf](#)>, consultato il 16/09/2022: «La nascita di questo particolarissimo e fortunato tipo di manuale è stata solitamente collegata alla evoluzione, e al declino, di un genere letterario specifico, il diario di viaggio, [...]».

⁶⁶⁰ Clerici, *Libri per tutti. L’Italia della divulgazione dall’Unità al nuovo secolo*, cit., p. 16; Gaspari, *L’Italia dei municipi. Il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, cit., p. 83.

⁶⁶¹ A. Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il mulino, 2006, p. 38; F. Mattioli, *Sociologia del genius loci: una ricerca visuale*, in *Roma, paesaggi contemporanei*, atti del convegno di studi a cura di M. Righetti, A. Cosma, R. Cerone (Roma, Sapienza Università, 28-30 maggio 2008), Roma, Campisano, 2009, p. 69.

⁶⁶² *Ivi*, pp. 59-61.

dove si afferma il mito di un'architettura delle origini, nativa, di grande forza figurativa⁶⁶³. Nell'arco di tempo che ci interessa, tra il 1800 e il 1861, si contano all'incirca 220 guide delle città italiane: «Poi v'è l'altra ragione che non v'è nulla di più umano che ritrovare il pittore nel suo ambiente natale, o adottivo, che ricostruire, viaggiando, quelle zone provinciali fornite così regolarmente dell'opera del *genius loci*. Ci pare davvero che nulla sia più adatto e più semplice per una guida che tener d'occhio queste zone provinciali che hanno tante volte un sapore così personale impressovi da un solo artista, [...]»⁶⁶⁴. Le guide quindi si chiudono nel particolare della città, superare questa tendenza significava superare il municipalismo⁶⁶⁵, contrapponendogli l'esigenza della concordia e dell'unione tra tutti gli abitanti della penisola: una volta compiuta l'Unità ciò che si cercò di fare fu rendere visibile la località all'interno del nuovo quadro nazionale⁶⁶⁶.

«È la fase in cui partono da molte località tentativi di “certificazione” del proprio patriottismo che hanno lo scopo evidente di legittimare entrambi i versanti, e di cui chiunque abbia qualche consuetudine con le carte degli archivi comunali conosce bene il ciclico rivitalizzarsi»⁶⁶⁷. Ancora una volta possiamo confermare come il fenomeno delle lapidi di facciata sia strettamente collegato a questo periodo storico di fermento in cui si cercherà di rivendicare le identità cittadine anche attraverso studi che porteranno a un emergere sempre più consistente della storia locale. Prendendo quindi in considerazione la funzione patriottica dell'arte e, nel nostro caso, il suo oggettivarsi nell'architettura, non possiamo non cogliere nel fenomeno da noi analizzato delle targhe una doppia direzione: da una parte il tentativo di rivendicazione delle glorie locali (o meglio comunali), dall'altro – a seguito dell'Unità – la sintonia con un fenomeno

⁶⁶³ Ivi, p. 384; A. Scarano, *Luoghi e architetture del Mediterraneo. Viaggiatori alla scoperta del genius loci*, Roma, Gangemi, 2006, p. 10.

D. Bagnaresi, S. Zilli, *Le “guide” di Cesare Battisti e le “guide” della scuola dei Marinelli come contributo alla costruzione dell'Italia (2018)* <[index.php/Volumi/article](#)>, consultato il 16/09/2022: «Lungo la Penisola, a cavallo tra Ottocento e Novecento, la speranza che la propria città e il proprio territorio potessero essere annoverati tra le nuove mete turistiche nascenti costituì la motivazione alla base della compilazione di un numero incalcolabile di guide turistiche».

⁶⁶⁴ R. Longhi, *Scritti giovanili: 1912-1922*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 15 voll., Firenze, Sansoni, 1956-1991, I, 1961, p. 396.

⁶⁶⁵ Così scriveva infatti Leopoldo Galeotti nel 1847: «La tendenza verso le libertà municipali è oggi comune nella maggior parte degli stati italiani, e quando si desidera che non vi abbian credito altre idee di imitazione, devono i governi favorire per quanto è in essi le tendenze tradizionali che hanno ripreso l'antico valore». Cfr.: L. Galeotti, *Della riforma municipale. Pensieri e Proposte*, Firenze, Al Gabinetto scientifico-letterario, 1847, p. 14.

⁶⁶⁶ Sorba, *Il mito dei comuni e le patrie cittadine...cit.*, p. 125; F. Della Peruta, *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, F. Angeli, 1989, p. 70.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

europeo di utilizzo della cultura nella direzione di una omogeneizzazione nazionale. Il ricorso all'arte per costruire una religione civile della patria sarà una costante dopo il 1861⁶⁶⁸, portando avanti il fenomeno delle lapidi di facciata anche nei decenni post unitari e, successivamente, in un altro momento critico (che vedremo) di storia italiana: il regime Fascista. I monumenti, intesi come supporto per sintetizzare la storia in una rappresentazione ideale, venivano utilizzati per riscriverla, mentre le targhe servivano per inglobare il fatto artistico nelle categorie storiche, rendendo così imprescindibile all'arte il suo essere patriottica⁶⁶⁹.

Le lapidi commemorative nascono quindi nel periodo del Municipalismo per rispondere ad uno scopo specifico: le città furono infatti il *locus* tipico della società moderna e conobbero una stagione di crescita impressionante, attraverso di loro si cercò di dare vita alla costruzione di un teatro cittadino, una messa in scena comune di cui facevano parte anche le scritte riportate sui monumenti⁶⁷⁰. Quale volto architettonico dare alle città e di quali edifici o luoghi d'incontro dotarle furono interrogativi di cui le rappresentanze municipali dell'epoca si occuparono a fondo, costituendo così una delle modifiche più interessanti attuate nella seconda metà dell'Ottocento⁶⁷¹. Significative sono qui le parole dello storico Mario Isnenghi il quale afferma che «L'Italia è il paese cattolico per eccellenza, [...]. Ma è contemporaneamente il luogo d'elezione della civiltà comunale, il paese delle cento città diverse delle quali prolungano il proprio sentirsi piccola capitale fino alla metà avanzata dell'Ottocento»⁶⁷², ancora una volta a

⁶⁶⁸ F. Crispi, *Scritti e discorsi politici (1849-1890)*, Roma, Unione cooperativa editrice, 1890, pp. 679-682: «Un'Italia senz'arte, senza letteratura e senza musica non potrebb'essere mai una vera e completa Italia. Ma perché l'arte nuova abbia a risplendere come l'antica, sta a tutti noi di recarle alimento, compiendo fatti degni di essere da essa ricordati».

⁶⁶⁹ U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1992, p. 368.

⁶⁷⁰ Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'unità: una storia istituzionale*, cit., p. 160; F. Imprenti, *Riformiste. Il municipalismo femminile in età liberale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 7; Rugge, «La città che sale»: *il problema del governo municipale di inizio secolo...cit.*, p. 56; M. Salvati, *Introduzione*, in *Per una storia comparata del municipalismo e delle scienze sociali*, a cura di M. Salvati, Bologna, CLUEB, 1993, p. 11; R. Bossaglia, *Monumenti come testimonianza e memoria*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, cit., p. 113.

⁶⁷¹ *Ibidem*; Rugge, «La città che sale»: *il problema del governo municipale di inizio secolo...cit.*, p. 56; Imprenti, *Riformiste. Il municipalismo femminile in età liberale*, cit., p. 7; Bossaglia, *Monumenti come testimonianza e memoria...cit.*, p. 113; Salvati, *Introduzione...cit.*, p. 11.

La mancanza di una identità nazionale infatti emerge anche dopo l'Unità e si giustifica con il forte peso esercitato dalle autonomie municipali che aveva regolato e cimentato il principio di identità e appartenenza delle comunità rurali e cittadine. Cfr.: Rombai, *L'Italia come espressione geografica. Stato e autonomie locali dopo l'unificazione nazionale...cit.*, p. 38.

⁶⁷² M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, A. Mondadori, 1994, p. 10.

testimonianza del valore che le lapidi assumono nell'epoca analizzata. Le targhe commemorative esercitano quindi nel periodo del Municipalismo quella funzione precedentemente sottolineata di custodia del patrimonio locale, affidando alla scrittura il compito di tramandare la storia delle singole comunità: «In effetti i nuovi gruppi dirigenti delle città comunali italiane, sempre più ampiamente alfabetizzati e sempre più convinti del valore pieno e complesso della scrittura e delle sue molteplici funzioni, ricorsero frequentemente all'uso di iscrizioni monumentali per celebrare l'edificazione di pubblici monumenti, per immortalare eventi memorabili ovvero per fissare i testi, [...]»⁶⁷³.

Con la proclamazione del Regno d'Italia (1861) il fenomeno delle lapidi di facciata subì un nuovo periodo di crescita. La costruzione dello Stato nazionale – con tutti i suoi limiti e le sue carenze – può essere considerata la prima tappa per l'inserimento dell'Italia nella civiltà moderna: le fratture che dividevano gli italiani erano ancora molte e, proprio per questo, la maggior parte di loro si sentiva ancora estranea nei confronti dello stato unitario⁶⁷⁴. Fin da subito si fece quindi sentire la necessità di una declinazione locale del discorso nazionale: ancora una volta le targhe commemorative divennero portavoci di un preciso intento celebrativo ma, questa volta, unitario⁶⁷⁵. A quest'opera di unità nella diversità doveva quindi contribuire la culturale locale: a commemorazione e luoghi della memoria – facendo leva sul pantheon di artisti, letterati e uomini illustri – fu affidato un ruolo importante nella costruzione e nella difesa di un'autonoma identità di gruppo⁶⁷⁶. Il recupero dell'esempio di questi personaggi, da mostrare come modello di virtù di un programma per formare gli italiani esaltando le glorie del paese, assume il carattere di un culto delle memorie volto a suggellare

⁶⁷³ A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, G. Einaudi, 1986, p. 9.

⁶⁷⁴ E. Gentile, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 11; S. Cavicchioli, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria*, in *Saperi per la nazione. Storia e geografia nella costruzione dell'Italia unita*, a cura di P. Pressenda e P. Sereno, Firenze, Olschki, 2017, p. 37. N. Capone, *Il dibattito sull'unità dello Stato dal Risorgimento alla Costituzione repubblicana*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2005, p. 63: «Questo fatto urta con la figurazione tradizionale, che noi ci facciamo del Risorgimento, quando leggiamo che «il popolo italiano» ardeva di amor patrio, che «tutta l'Italia [...] sorse in piedi» e così di seguito. La realtà fu ben diversa. [...] La realtà era che la grande maggioranza della popolazione italiana – cioè i contadini – era assente dalla vita pubblica; e se avesse dovuto manifestare un'opinione, questa opinione sarebbe stata favorevole agli antichi regimi».

⁶⁷⁵ *Ibidem*; Cavicchioli, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria...cit.*, p. 37.

⁶⁷⁶ M. Ridolfi, *Italie in cammino. Politicizzazione, cittadinanza e identità nazionale dall'Unità alla Repubblica*, in *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda Repubblica*, cit., p. 212; Chiaramonte, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d'Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, cit., p. 578.

un legame spirituale tra la collettività e il singolo che viene celebrato: così lo scoprimento di una lapide divenne espressione di una duplice natura, da una parte rito comunitario, dall'altra orgoglio nazionale che si mostra e si consolida a simboleggiare il romanticismo risorgimentale della sinistra democratica ormai al tramonto⁶⁷⁷.

L'unificazione nazionale darà il via alla stagione d'oro della letteratura divulgativa, strettamente connessa ai dinamismi culturali avviati dalla classe dirigente giunta al potere con la vittoria del Risorgimento: il rinnovamento degli approcci alla storia del sapere geografico contribuì alla costruzione e alla divulgazione dell'idea delle regioni italiane lungo il processo di unificazione nazionale, portando – ancora una volta – ad un incremento del numero delle guide⁶⁷⁸. Nell'arco di tempo che corre tra il 1861 e il 1922 si contano all'incirca 810 guide, corrispondenti a circa 30 delle 72 lapidi, un dato che si rivela essere circa il quadruplo rispetto al precedente periodo analizzato. È infatti all'inizio degli anni 60 dell'Ottocento che si attua una vera e propria rivoluzione nel settore delle guide turistiche: queste iniziarono a svolgere un ruolo essenziale nel rendere note notizie storico – artistiche ignote alla stessa letteratura scientifica e le intuizioni e le scoperte che esse riportano nacquero dal sodalizio con la vecchia erudizione locale⁶⁷⁹. Durante l'Ottocento nella penisola si consolida quindi una moderna civiltà del turismo che nel Touring Club Italiano⁶⁸⁰, fondato nel 1894 da Luigi Vittorio Bertarelli, trova

⁶⁷⁷ Ivi, p. 213; Cavicchioli, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria...* cit., pp. 42, 43.

Le autonomie locali, a cura del Ministero per la Costituente, cit., p. 7: «Gli uomini della Sinistra, finché fu al potere la Destra, più volte criticarono l'organizzazione amministrativa manifestando l'opinione che occorresse dare maggiore libertà d'azione agli enti locali: ma saliti al potere non ebbero mai tanta forza per far discutere da un Parlamento eccitato ed interessato a questioni, almeno all'apparenza, molto più importanti, il problema della riforma amministrativa».

⁶⁷⁸ Clerici, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, cit., p. 17; M.L. Sturani, *La costruzione delle regioni italiane nella produzione scolastica e divulgativa tra Unità e primo Novecento. Il contributo del polo editoriale torinese*, in *Saperi per la Nazione. Storia e geografia nella costruzione dell'Italia unita*, cit., p. 164.

⁶⁷⁹ L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, 27 voll., a cura di R. Romano, C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1978-2018, V. *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, 1982, pp. 377-378, 385.

⁶⁸⁰ Il TCI, associazione ancora oggi privata e indipendente, nacque a Milano con l'intento di promuovere la conoscenza del paese da poco unito. Cfr.: L. Pittarello, *L'editoria turistica per la diffusione del patrimonio urbano delle città storiche: il Touring Club Italiano*, in *“Città storiche e turismo culturale. Città d'arte o città di cultura? Marketing urbano o turismo culturale?”*, atti del congresso a cura di T. Colletta (Ravello, Villa Rufolo, 23-24 marzo 2012), Napoli, Giannini, 2019, p. 132.

la sua istituzione di riferimento⁶⁸¹. L'associazione ebbe un ruolo importante nel rafforzamento dell'identità nazionale, e le sue guide – che univano bene culturale e territorio – fecero 'scoprire l'Italia agli italiani', stimolando alla conoscenza reciproca le popolazioni da poco unite, le loro tradizioni e le loro storie⁶⁸².

L'ambito dell'organizzazione della cultura a livello locale (di cui le stesse targhe fanno parte) voleva quindi conservare la memoria cittadina e insieme consolidare una coscienza identitaria nazionale⁶⁸³: «nel periodo della Destra storica assistiamo alla progettazione di istituzioni culturali e operazioni di rafforzamento della coscienza identitaria distese sulle funzioni legittimanti e nazionalizzanti della storia, colte nel nesso con l'educazione e l'istruzione e incardinate su progetti locali volti a suscitare, come si diceva allora, il culto delle memorie patrie»⁶⁸⁴. La città ora, come *locus* della società moderna, non viene più considerata come singola comunità con una propria identità, ma assurge a luogo simbolico di affratellamento patriottico, una sorta di punto di verifica e di costruzione per un moderno sentire unitario⁶⁸⁵. Le città vengono quindi considerate in un'ottica nuova, come luogo visivo di patriottismo: le lapidi di facciata servivano al rafforzamento del discorso nazionale e dovevano assurgere allo scopo di incrementare il consenso al progetto unitario, non imposto dall'alto ma perseguito dalla volontà del popolo⁶⁸⁶. L'intensa disseminazione di targhe commemorative agli uomini illustri nell'arte, nella scienza e nella politica, deve dunque essere intensa come perenne incitamento alle virtù civili dal forte connotato patriottico e nazionale⁶⁸⁷.

Nel Dopoguerra il problema delle autonomie locali si ripropone violentemente, associazioni varie si costituirono ma il movimento fu interrotto dall'avvento del Fascismo: la dittatura si era dichiarata favorevole alle autonomie locali e al regionalismo solo in un primo momento e, una volta giunta al potere, concordemente con le ambizioni di uno stato totalitario, nel giro di pochi

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 131; Clerici, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, cit., p. 19; A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino, G. Einaudi, 1974, p. 64; R. Ragonese, *Guide turistiche: un'introduzione* (2010), <[guide_turistiche/_ragonese.pdf](#)>, consultato il 16/09/2022.

⁶⁸² *Ivi*, pp. 132-133; Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, cit., p. 64.

⁶⁸³ Cavicchioli, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria...cit.*, p. 35.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 38.

⁶⁸⁵ B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Roma, Laterza, 1991, p. 93.

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 95; Cavicchioli, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria...cit.*, p. 47;

⁶⁸⁷ *Ivi*, pp. 96-97.

anni tutte le libertà furono soppresse⁶⁸⁸. Non solo quindi lo stato autoritario cambiò il modo di considerare le autonomie ma le stesse lapidi di facciata furono protagoniste di una nuova stagione non più basata sulla rivendicazione comunale – la quale minacciava il principio di una sovranità statale unica e irradiata dal centro⁶⁸⁹ – ma sull'appartenenza comune allo stato italiano autoritario secondo la logica del regime. L'Associazione dei Comuni (ANCI)⁶⁹⁰, fondata nel 1901, fu infatti fatta 'scompare' dal Fascismo nel 1926: la dittatura non tollerava la possibilità dei municipi di esprimere un'identità autonoma e nel 1928, con la 'politica delle aggregazioni', vennero soppressi 563 Comuni⁶⁹¹. A mano a mano che il Fascismo consolidò il suo potere, i richiami e le garanzie per le libertà municipali e locali vennero meno⁶⁹²: «[...] il fascismo non poteva consentire che sussistessero degli strumenti di partecipazione politica quali le amministrazioni locali si erano dimostrate e ancor più si sarebbero potute confermare in futuro. Ecco allora la riforma fascista dell'ordinamento comunale e provinciale in virtù della quale l'istanza autonomistica [...] non solo venne respinta, ma si trovò ad essere conculcata persino in quel poco che era riuscita ad acquisire»⁶⁹³.

L'estendersi delle indagini locali e la parallela espansione degli indirizzi di ricerca costituirono alcuni dei tratti dominanti della dittatura: il consenso riscosso era dovuto alla convinzione che il Fascismo fosse l'espressione più alta, più fiera e più volitiva del mito nazionale e del patriottismo⁶⁹⁴. È in quest'ottica che dobbiamo considerare il nuovo incremento delle lapidi di facciata, non più usate per esaltare il singolo municipio ma, questa volta, per ideologizzare e indurre alla valorizzazione del mito nazionale: il punto di riferimento ormai non è più

⁶⁸⁸ *Le autonomie locali*, a cura del Ministero per la Costituente, cit., p. 9.

⁶⁸⁹ Rugge, *“La città che sale”*: il problema del governo municipale di inizio secolo...cit., p. 59.

⁶⁹⁰ L'ANCI era la struttura organizzativa attraverso la quale il movimento comunale esprimeva i propri bisogni e tentava di realizzare il proprio programma. Cfr.: Gaspari, *L'Italia dei municipi. Il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, cit., p. 232.

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 83, 93; Chiaromonte, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d'Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, cit., pp. 623-624.

⁶⁹² Chiaromonte, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d'Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, cit., p. 629.

A. Porro, *Il fascismo di fronte a un problema istituzionale dello stato liberale europeo: le autonomie locali*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, atti del convegno di studi a cura di S. Fontana (Saint Vincent, 23-24 settembre 1972), Bologna, Il mulino, 1973, p. 157: «Che i regimi autoritari tendano a sopprimere un insostituibile strumento di libertà come le autonomie locali, è affermazione ovvia, inconfutabile».

⁶⁹³ S. Fontana, *Il fascismo e le autonomie locali*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, cit., p. 16.

⁶⁹⁴ E. Gentile, *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2006, p. 234; L. Baldissara, *Vecchi e nuovi ceti medi nella storiografia sul fascismo italiano*, in *Per una storia comparata del municipalismo e delle scienze sociali*, cit., pp. 132-133,

l'autonomia comunale ma il rafforzamento dello Stato e, per esso, del Governo⁶⁹⁵. L'esperimento totalitario compiuto dal fascismo con l'ambizione di creare una più Grande Italia, una nazione nuova e una nuova civiltà, non poteva permettere quindi le rivendicazioni comunali: ora le targhe si rivolgono, senza distinzione, al popolo italiano, partecipe di valori condivisi e al servizio dello stato totalitario. Queste scelte culturali rispondevano all'esigenza di rigenerazione del carattere per formare la coscienza nazionale dell'italiano moderno: parlare di 'nazionalismo', in riferimento al Fascismo e al fenomeno delle lapidi di facciata, è quindi del tutto legittimo in quanto centrale nel concetto di cultura era l'idea di una Grande Italia⁶⁹⁶. Le targhe vengono quindi rivestite di un significato eminentemente politico, ulteriore dimostrazione dell'uso strumentale che la dittatura fece della cultura: l'importanza degli intellettuali e degli artisti per la vita nazionale e per l'identità del popolo italiano era ribadita negli scritti e nei discorsi del Duce e le lapidi, concordemente a quanto detto, servivano ad educare i cittadini⁶⁹⁷. L'arte veniva quindi utilizzata da Mussolini con un intento preciso di propaganda, veicolo essenziale di trasmissione del messaggio totalitario secondo una concezione nazionalistica e strumentale⁶⁹⁸.

Il ruolo dello stato in campo artistico si giustificava con la funzione educativa che questa aveva sulle masse: in quanto 'potenza eterna e immutabile del genio italiano' i sudditi del regime si sentirono e si ritrovarono fratelli, contribuendo al prestigio dell'Italia e del Fascismo all'interno e all'esterno⁶⁹⁹. Il popolo doveva quindi essere educato alla grandezza della nazione e le nuove generazioni dovevano essere formate nel senso voluto dal regime: le lapidi, poste con particolare smania in questo periodo, dovevano servire a riportare alla mente di chi le leggeva la grandezza dei propri predecessori. Lo stesso Mussolini, affermerà che «[...] fascismo, nato da un moto spirituale, respinge la teoria che fa dell'arte una manifestazione di lusso... l'arte è

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 236; E. Rotelli, *Le trasformazioni dell'ordinamento comunale e provinciale durante il regime fascista*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, cit., p. 86.

⁶⁹⁶ *Ivi*, pp. 124, 240.

⁶⁹⁷ G. Belardelli, *Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, in *Storia d'Italia*, 5 voll., a cura di G. Sabbatucci, V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1994-1999, 4. *Guerre e Fascismo. 1914-1943*, 1998, p. 457; G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma, Libreria dello Stato, 2009, p. 143.

⁶⁹⁸ *Ibidem*; Chiodi, *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, cit., p. 55.

⁶⁹⁹ *Ivi*, pp. 457, 482; R. De Felice, *Gli anni del consenso 1929-1936*, in *Mussolini il duce*, 2 voll., a cura di R. De Felice, Torino, Einaudi, 1974-1981, I, 1974, p. 107; Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, cit., p. 144.

per noi un bisogno primordiale ed essenziale della vita, è la stessa umanità nostra, lo stesso nostro incancellabile passato»⁷⁰⁰.

Anche in questo caso case editrici, collezioni di libri, periodici e istituti di cultura diventarono gli strumenti di un'azione condivisa: il Fascismo infatti intervenne pesantemente anche sul turismo come in ogni altro settore della vita nazionale⁷⁰¹, «Dal 1935 le pubblicazioni del Touring furono soggette al controllo della appena nata Direzione generale per il turismo; nel 1937 Mussolini in persona impose l'italianizzazione del nome ordinando che il Touring diventasse l'Unione Turistica Italiana»⁷⁰². Le guide però continueranno a crescere, caratterizzate da una sempre più frequente celebrazione delle opere del regime, echeggiando il linguaggio stesso del Duce⁷⁰³: tra il 1922 e il 1944 se ne contano all'incirca 400, corrispondenti a circa 25 delle 72 lapidi analizzate.

Questi obiettivi di formazione del consenso e di rivalutazione della cultura nazionale passarono attraverso un altro concetto già evocato in precedenza e presente anche nelle targhe analizzate: il *genius loci*⁷⁰⁴. Gli artisti e i letterati del passato dovevano contribuire al progresso intellettuale, morale ed economico del popolo italiano e le lapidi, articolate a livello statale, dovevano assolvere alla funzione superiore di coesione del carattere nazionale⁷⁰⁵. Le targhe poste in questo periodo storico cercano quindi di definire un'identità, una italianità condivisa attraverso l'evocazione del *genius loci*⁷⁰⁶, ovvero di quel genio italiano in cui la patria si doveva riconoscere: «La storia dell'arte ha sempre incarnato in Italia, si può dire da Vasari in avanti,

⁷⁰⁰ L. Tallarico, *Cultura cultura fascismo antifascismo*, in *Cultura e Fascismo*, a cura di L. Tallarico, Roma, Edizioni dell'Orologio, 1968, p. 12.

⁷⁰¹ Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi...cit.*, p. 410; Rotelli, *Le trasformazioni dell'ordinamento comunale e provinciale durante il regime fascista...cit.*, p. 76; A. Vittoria, *L'organizzazione degli intellettuali nel primo Novecento*, in *Cultura e società negli anni del fascismo*, a cura del Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Milano, Cordani, 1987, p. 481.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ *Ivi*, pp. 410-411.

⁷⁰⁴ Vittoria, *L'organizzazione degli intellettuali nel primo Novecento...cit.*, p. 484.

S. Petrillo, *Il luogo e il genio: produzione artistica tra memoria, etica e progetto*, in «Commentari d'arte», 58-59, 2014, p. 6: «In Italia, nei decenni postunitari, il dibattito investe la dialettica tra la capitale e aree geo-culturali tra loro molto eterogenee, tanto che la creazione di uno "stile nazionale" si traduce in un eclettismo che programmaticamente integra declinazioni e componenti regionalistiche nel segno del *genius loci*».

⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 485.

⁷⁰⁶ C. Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1986, p. 18: «Durante il corso della storia il *genius loci* è rimasto una realtà viva, anche quando non è stato espressamente nominato come tale. Artisti e scrittori hanno trovato la loro ispirazione nel carattere locale e hanno spiegato i fenomeni, sia della vita quotidiana che dell'arte, riferendosi al paesaggio ad al contesto urbano».

allo stesso tempo un fattore di unificazione al pari del volgare illustre, un'ipotesi di identità nazionale, [...]. Nel culto spurio del *genius loci* il richiamo al luogo antico serve sempre invece a stabilire un riferimento fisso, un talismano che tiene lontana ogni contaminazione e rimane in apparenza intoccato dal passaggio del tempo»⁷⁰⁷. Il concetto di *genius loci* viene quindi letto dal Fascismo secondo un inconscio politico e insieme come un 'portale temporale' attraverso cui cercava di riannodare i fili con un passato glorioso altrimenti perduto⁷⁰⁸. Le lapidi e le scritte in esse contenute possono quindi essere considerate come un primo esempio di comunicazione di massa politicamente intesa, una sorta di 'contenitore' semiotico per la trasmissione dei valori e principi propagandistici del Fascismo e, proprio per questo, verranno diffuse dal regime in ogni angolo del Paese. La scritta murale rappresenta quindi per la dittatura un anello importante di quella potente macchina coreografica organizzatrice del consenso e destinata a creare il mito della nazione: la politica urbanistica dello stato totalitario infatti era ispirata ad una logica prevalentemente celebrativo – monumentale che offriva ai cittadini enunciati solenni ben visibili⁷⁰⁹. Possiamo affermare come la scritta murale, e di conseguenza le lapidi di facciata rappresentarono «la vox del potere, la cassa di risonanza parcellizzata del regime, [...]. Lo statuto pragmatico d'immanenza, peculiare di tale dilagante scrittura d'apparato, permetteva quella disseminazione spaziale, ad eco, della parola mussoliniana, perennemente dialogante con il popolo, ovunque esso si trovasse, anche nelle zone più remote e impervie»⁷¹⁰.

Concludendo, è quindi importante sottolineare come il fenomeno delle targhe commemorative agli artisti (e non solo) porti a un uso completamente nuovo della scrittura che viene utilizzata, nei momenti storici da noi delineati, come mezzo di espressione e di diffusione di un messaggio politico. Queste lapidi ci offrono oggi scorci e ignote prospettive delle città visitate, poiché esse costruiscono e – in un certo senso – rielaborano lo spazio culturale in esse contenuto attraverso itinerari di identità fortissima. Riuscire a visualizzarle, passeggiando lungo una qualsiasi città italiana, aiuta a ricostruire il vissuto storico del nostro paese e la sua anima più profonda.

⁷⁰⁷ Chiodi, *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, cit., pp. 48-51.

⁷⁰⁸ Mattioli, *Sociologia del genius loci: una riceva visuale*, cit., p. 69.

⁷⁰⁹ P. Desideri, *L'imperio del segno, ovvero la scritta murale fascista*, in *Il segno in scena: scritte murali e graffiti come pratiche semio-linguistiche*, a cura di P. Desideri, Ancona, Mediateca delle Marce, 1998, pp. 176-177.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 180.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, 2 voll., a cura di G. Orlandi, Milano, Il polifilo, 1966, I

ALBRECHT, Juerg, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e a Firenze*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 75-92

ALFASSIO GRIMALDI, Ugoberto, ADDIS SABA, Marina, *Cultura a passo romano: storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983

ALTAVISTA, Clara, *Le dimore di Michelangelo a Roma. Dalle prima abitazioni alla casa di Macel de' Corvi*, in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra a cura di M. Mussolin (Roma, 6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 58-72

ANDREOTTI, Giuliana, *Rivelare il Genius Loci*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», VII, 2014, pp. 533-558

ANTAL, Frederick, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, G. Einaudi, 1969

ARETINO, Pietro, *Lettere*, 2 voll., a cura di F. Erspamer, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Parma, U. Guanda, 1995-1998, I, II

ARGAN, Giulio Carlo, *Antonio Canova. Anno accademico 1968-69*, a cura di E. Debenedetti, Roma, M. Bulzoni, 1969

ARMINJON, Catherine, *Il Comitato Internazionale delle Arti Applicate dell'Icom e le dimore storiche*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 29-31

AVERLINO, Antonio, *Trattato di Architettura*, 2 voll., a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano, Il polifilo, 1972, II

BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino ai tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, In Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642

BALBO, Cesare, *Della storia d'Italia dalle origini fino ai nostri tempi: sommario*, Firenze, Felice Le Monnier, 1856

BALBO, Cesare, *Delle speranze d'Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1844

BALDISSARA, Luca, *Conflitti d'identità. Municipalismo, localismo e integrazione politica in area padana*, «Meridiana», No. 32, 1998, pp. 63-95

BALDISSARA, Luca, *Vecchi e nuovi ceti medi nella storiografia sul fascismo italiano*, in *Per una storia comparata del municipalismo e delle scienze sociali*, a cura di M. Salvati, Bologna, CLUEB, 1993, pp. 125-142

BANDELLO, Matteo, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di F. Flora, Milano, A. Mondadori, 1952, I

BANN, Stephan, *A Way of Life: Thoughts on the Identity of the House Museum*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Genova, 1-4 novembre 2000), San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 19-28

BARBIERI, Franco, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, Cittadella, Biblos, 1990

BARONI, Alessandra, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita*, in *Casa Vasari. Guida alla visita del museo ed alle opere esposte*, a cura di A. Baroni, L. Speranza, Montepulciano, Le Balze, 1999, pp. 17-73

BARONI, Costantino, CALVI, Ignazio, *La nascita di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, a cura di C. Baroni et al., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1996, pp. 6-7

BARSANTI, Roberta, *Leonardo e la sua Vinci*, in *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, catalogo della mostra a cura di R. Barsanti (Vinci, Museo Leonardiano, 15 aprile-15 ottobre 2019), Firenze-Milano, Giunti, 2019, pp. 29-40

BASCAPE', C. Giacomo, PEROGALLI, Carlo, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, Electa, 1964

BASSI, Elena, *Antonio Canova a Possagno. Catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, Treviso, Edizioni Canova, 1972

BASSI, Elena, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, Neri Pozza, 1957

BATISTINI, Claudio, ROSSI, Edo, *Vicende della casa*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, a cura di A. Natali, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 59-71

BAXANDALL, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978

BELARDELLI, Giovanni, *Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, in *Storia d'Italia*, 6 voll., a cura di G. Sabbatucci, V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1994-1999, IV. *Guerre e Fascismo. 1914-1943*, 1998, pp. 441-500

BELTRAMI, Luca, *La vigna di Leonardo*, Milano, U. Allegretti, 1920

BELTRAMI, Luca, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci: in ordine cronologico*, Milano, F.lli Treves, 1919

BENTINI, Maria Rita, *Il progetto decorativo per la casa dell'artista, indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di J. Bentini (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 123-138

BERNARDI, Jacopo, *Fondazione del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova, festeggiata dopo cinquant'anni e commemorazione della nascita di lui*, Pinerolo, Tipografia di Giuseppe Chiantore, 1869

BERTAGNIN, Mauro, *Aspetti spirituali del progetto del genius loci alla sacralità del costruire e dell'abitare*, in *Memor fui dierum antiquorum: studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P. C. Ioly Zorattini, A. M. Caproni, Udine, Campanotto, 1995, pp. 351-359

BERTI, Luciano, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze, Banca Toscana, 1993

BERTI, Luciano, *La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1955

BERTOLOTTI, Antonino, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo 18*, Sala Bolognese, A. Forni, 1974-1881 (ed. anast. 1974)

BIGAZZI, Isabella, *La stanza della Galleria Buonarroti dedicata da Michelangelo il Giovane alla fama dei Toscani illustri*, «Commentari», XXV, 1974, pp. 164-209

BOCCHI, Francesco, CINELLI, Giovanni, *Le bellezze della città di Firenze. Doue a pieno di pittura di scultura di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677

BOERIO, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano di Giuseppe Boerio*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856

BONGARZONI, Oretta, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985

- BORGHINI, Raffaello, *Il Riposo*, 4 voll., In Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1581, III
- BOSSAGLIA, Rossana, *Monumenti come testimonianza e memoria*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di M. Petrantoni, Milano, F. Motta, 1997, pp. 113-120
- BOTTAI, Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma, Libreria dello Stato, 2009
- BRANCIA DI APRICENA, Marianna, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi" e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane*, «Bollettino d'arte», 146, No. VI, 2007, pp. 103-146
- BRILLI, Attilio, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il mulino, 2006
- BRILLI, Attilio, *Il "genius loci"*, in *L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno di studi a cura di M. Bossi, L. Tonini (Firenze 17-19 dicembre 1986) Firenze, Centro Di, 1989, pp. 239-242
- BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969
- BUONARROTI, Michelangelo, *Il carteggio di Michelangelo*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, R. Ristori, Firenze, Sansoni-S.P.E.S, 1965, I, III, IV, V
- BUONARROTI, Michelangelo, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti: pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanese, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875
- BURCKHARDT, Jacob, *Storia del Rinascimento in Italia. Architettura, Decorazione, Scultura e Pittura*, Torino, Nino Aragno Editore, 2006
- BURCKHARDT, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1961

BURIONI, Matteo, *La pittura come ombra della virtù. La casa del Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno di studi a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Venezia, Marsilio, 2013, pp. 195-202

BURKE, Peter, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001

BURKE, Peter, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll, a cura di G. Previtali, F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 83-113

BURNS, Howard, BAZZOTTI, Ugo, *Giulio Romano e palazzo Thiene*, in *Palladio*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, H. Burns (Vicenza, 20 settembre 2008-6 gennaio 2009; Londra, 31 gennaio-13 aprile 2009), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 40-53

BUTCHER YOUNGHANS, Sherry, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993

CABRAL, Magaly, *Exhibiting and Communicating History and Society*, in *Historic house museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Genova, 1-4 novembre 2000), San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 35-40

CADIOLI, Giovanni, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova, e ne suoi contorni, data in luce, a comodo singolarmente de' forestieri*, Mantova, Per l'erede di Alberto Pazzoni, 1763

CADORIN, Giuseppe, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*, Venezia, Carlo Hopfner editore, 1833

CAMESASCA, Ettore, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli Editore, 1996

CAMPAGNA, Letizia, PALLUCCO, Sara, *Case d'artista. Vasari ad Arezzo*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, pp. 129-138

CAPONE, Mara, *Genius loci vs architettura contemporanea? Il ruolo della rappresentazione nei processi di trasformazione dei centri storici*, in *Città storiche città contemporanee. Strategie di intervento per la rigenerazione della città in Europa*, a cura di Riccardo Florio, Napoli, CLEAN, 2012, 142-149

CAPONE, Nicola, *Il dibattito sull'unità dello Stato dal Risorgimento alla Costituzione repubblicana*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2005

CARMEL-ARTHUR, Judith, BUZAS, Stefan, *Carlo Scarpa: Museo canoviano, Possagno*, Stuttgart-London, Menges, 2002

CARPEGGIANI, Paolo, «*Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la Pratica*». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, 2 voll., atti del convegno di studi a cura di G. Ciotta (Genova, 5-8 novembre 2001), Genova, De Ferrari, 2003, II, pp. 432-438

CARPEGGIANI, Paolo, *Anatomia o autopsia degli ordini? La casa del Bertani a Mantova*, «Psicon. Rivista internazionale di architettura», 3, 1976, pp. 88-95

CARPEGGIANI, Paolo, TELLINI PERINA, Chiara, *Giulio Romano a Mantova: una nuova stravagante maniera*, Mantova, Sintesi, 1987

CARPICECI, Alberto Carlo, *L'architettura di Leonardo: indagine e ipotesi su tutta l'opera di Leonardo architetto*, Firenze, Bonechi, 1978

CASANOVA, Maria Letizia, *La casa di Raffaello in Borgo*, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra a cura di D. Bernini (Roma, Palazzo Venezia, 22 marzo-13 maggio 1984), Roma, De Luca, 1984, pp. 149-162

CASTIGLIONE, Sabba, *Ricordi di monsig. Sabbà da Castiglione, caualier gerosolimitano. Ne i quali si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a vn vero gentilhuomo*, In Venezia, appresso Domenico Farri, 1584

CAVALCASELLE, Giovanni Battista, CROWE, Joseph Archer, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1974, I, II

CAVICCHIOLI, Silvia, *Modelli di costruzione di un'identità nazionale. Quintino Sella organizzatore di cultura tra piccola e grande patria*, in *Saperi per la nazione. Storia e geografia nella costruzione dell'Italia unita*, a cura di P. Pressenda e P. Sereno, Firenze, Olschki, 2017, pp. 35-70

CECCHI, Alessandro, *Decorazione e collezioni nelle case di Vasari a Arezzo e Firenze*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno internazionale di studi a cura di G.M. Wellington (Firenze, Istituto Lorenzo De' Medici, 14-15 ottobre 2011), Firenze, Edifir, 2012, pp. 27-33

CECCHI, Alessandro, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, pp. 30-73

CECCHI, Alessandro, *Nuove ricerche sulla casa del Vasari a Firenze*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi a cura di G. C. Garfagnini (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Firenze, L. S. Olschki, 1985, pp. 273-283

CELIO, Gaspare, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite del Vasari con alcune altre aggiunte»*, a cura di R. Gandolfi, Firenze, Olschki, 2021

CHASTEL, Andrè, *L'Italia, museo dei musei*, in *Capire l'Italia. I musei*, a cura di E. Bianchi, M. D'Innella, M. Laurini, Milano, Touring club italiano, 1980, pp. 11-18

CHASTEL, Andre, *Marsile Ficin et l'art*, Geneve, E. Droz, 1954

CHIARAMONTE, Umberto, *Il dibattito sulle autonomie nella storia d'Italia 1796-1996. Unità, federalismo, regionalismo, decentramento*, Milano, F. Angeli, 1998

CHIODI, Stefano, *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, Macerata, Quodlibet, 2021

CIARDI, Roberto Paolo, *Locus ingenio: una casa per l'immagine*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, pp. 9-28

CIVELLI, Anna Lisa, GALANTI, Paola, *Historia d'artista: il Pubblico e il Privato*, in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, atti del convegno a cura di B. Cleri (Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994), Milano, Electa, 1997, pp. 71-88

CLERICI BAGOZZI, Nora, FRISONI, Fiorella, PIRONDINI, Massimo, *Catalogo*, in *Lelio Orsi*, catalogo della mostra a cura di E. Monducci, M. Pirondini (Reggio Emilia, Teatro Valli, 5 dicembre 1987-30 gennaio 1988), Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, pp. 39-243

CLERICI, Luca, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2018

COLLAVO, Lucia, *Vincenzo Scamozzi a casa di Tiziano*, in *Tiziano: l'ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Belluno, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), Milano, Skira, 2007, pp. 77-84

CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di E. Spina Barelli, Milano, Rizzoli, 1964

CONSONNI, Giancarlo, TONON, Graziella, *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*, «Studi storici», 18, No. 4, 1977, pp. 77-110

CONTI, Alessandro, *Storia di una distruzione*, in *Via dei fori imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, a cura di L. Barroero, Venezia, Marsilio Editore, 1983, pp. 1-57

CONTI, Alessandro, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, 3 voll., a cura di G. Previtali e F. Zeri, Torino, G. Einaudi, 1979, II, pp. 115-264

CONTI, Paola Barbara, *Vita milanese di Leone Leoni da documenti inediti*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M.L. Gatti Perer (Menaggio, 25-26 settembre 1993), Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1995, pp. 39-44

CONTINI, Roberto, *Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, pp. 146-165

CORNOLDI, Adriano, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento a oggi*, Venezia, Marsilio, 2001

CORNOLDI, Adriano, *L'architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico, con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, Roma, Officina, 1988

CRISPI, Francesco, *Scritti e discorsi politici (1849-1890)*, Roma, Unione cooperativa editrice, 1890

CROCA, Cesare, *Restauro e innovazione tecnologica. Il Museo di Casa Canova a Possagno (TV). Quadro storico*, «Progetto Restauro», 17, No. 64, 2012, pp. 2-10

CUCCO, Giuseppe, *Casa natale di Raffaello, Urbino*, Urbino, Accademia Raffaello, 1997

CUPPERI, Walter, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549 – 56). II. Un nuovo "Laocoonte" in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della "Casa degli Omenoni" a Milano*, «Prospettiva», No. 115-116, 2004, pp. 159-176

D'ARCO, Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 voll., Sala Bolognese, A. Forni, 1975-1857 (ed anast. 1975), I

D'ARCO, Carlo, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, a spese dell'autore, 1838

DA VINCI, Leonardo, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 voll., a cura di E. MacCurdy, Londra, J. Cape, 1945, I, II

DAVOLIO, Vincenzo, *Memorie storiche della Contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*, Milano, Dalla tipografia del dottor Giulio Ferrario, 1833

DE ANGELIS, Giorgia, MATTUTINI, Giulia, MONTUORI, Francesca, *Giulio Romano cittadino mantovano di contrada Unicorno*, «Civiltà Mantovana», 148, No. LIV, 2019, pp. 24-55

DE BERNARDI, Alberto, GUARRACINO, Scipione, *Municipalismo*, in *Dizionario di storia*, Milano, Il saggiatore-B. Mondadori, 1993

DE FELICI, Renzo, *Gli anni del consenso 1929-1936*, in *Mussolini il duce*, 2 voll., a cura di R. De Felice, Torino, Einaudi, 1974-1981, I, 1974

DE LUCA SAVELLI, Maddalena, *Studi sulla simbologia della Camera degli Angeli nella Casa Buonarroti*, «Commentari», XXIV, 1973, pp. 176-192

DE LUCA SAVELLI, Maddalena, *Per la seconda stanza della Galleria Buonarroti*, «Commentari», XXIII, 1972, pp. 73-88

DE POLI, Aldo, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 239-254

DE POLI, Aldo, PICCINELLI, Marco, POGGI, Nicola, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006

DE TOLNAY, Carlo, *Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1966

DEGIROLAMI CHENEY, Liana, *Le dimore di Giorgio Vasari*, New York, Peter Lang, 2011

DEGIROLAMI CHENEY, Liana, *Vasari's pictorial musing on the muse the chamber of Apollo of the Casa Vasari*, «Studies in iconography», 15, 1993, pp. 135-176

DEGIROLAMI CHENEY, Liana, *Vasari's Chamber of Abraham: A Religious Painted Ceiling in the Casa Vasari of Arezzo*, «The Sixteenth Century Journal», 18, No. 3, 1987, pp. 355-380

DEL VITA, Alessandro, *Guida di Arezzo*, Arezzo, Società tipografica aretina, 1937

DELLA PERUTA, Franco, *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, F. Angeli, 1989

DELLA PERUTA, Franco, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in *Storia della stampa italiana*, 7 voll., a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Roma, Laterza, 1976-2002, II. *La stampa italiana del Risorgimento*, 1979, pp. 247-542

DESIDERI, Paola, *L'imperio del segno, ovvero la scritta murale fascista*, in *Il segno in scena: scritte murali e graffiti come pratiche semio-linguistiche*, a cura di P. Desideri, Ancona, Mediateca delle Marche, 1998, pp. 175-224

DI MAURO, Leonardo, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, 27 voll., a cura di R. Romano, C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1978-2018, V. *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, 1982, pp. 369-430

DIARA, Valentina, GALORA, Federica, *La casa fiorentina di Federico Zuccari*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, pp. 145-154

DOLCE, Ludovico, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*, a cura di E. Camerini, Milano, G. Daelli, 1863

DONNELLY, Jessica Foy, *Introduction*, in *Interpreting historic house museum*, a cura di J. F. Donnelly, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 1-18

DURANDO, Giacomo, *Della nazionalità italiana. Saggio politico-militare*, Losanna, S. Bonamici e C., 1846

EMILIANI, Andrea, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I musei*, a cura di E. Bianchi, M. D'Innella, M. Laurini, Milano, Touring club italiano, 1980, pp. 19-45

EMILIANI, Andrea, *Raccolte e musei italiani dall'umanesimo all'unità nazionale*, in *Capire l'Italia. I musei*, a cura di E. Bianchi, M. D'Innella, M. Laurini, Milano, Touring club italiano, 1980, pp. 121-153

EMILIANI, Andrea, *Una politica dei beni culturali*, Torino, G. Einaudi, 1974

FABBRO, Celso, *Tiziano*, Belluno, Magnifica comunità di Cadore editrice, 1976

FANTOZZI, Federico, *Nuova guida, ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, per Gius. e fratelli Ducci, 1842

FAVARO, Elena, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975

FEHL, Philipp, *The Placement of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 362-367

FINELLI, Pietro, *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'unità*, a cura di A.M. Banti et al., Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2011, pp. 330-342

FIORE, Francesco Paolo, *La casa di Giulio a Mantova*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra a cura di E.H. Gombrich et al. (Mantova, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 481-485

FIORIO, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011

FONTANA, Sandro, *Il fascismo e le autonomie locali*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, atti del convegno di studi a cura di S. Fontana (Saint Vincent, 23-24 settembre 1972), Bologna, Il mulino, 1973, pp. 9-22

FORSTER, Kurt Walter, TUTTLE, Richard J., *The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua*, «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 2, 1973, pp. 104-130

FRATI, Marco, *Il Borgo*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, a cura di A. Natali, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 73-81

FROMMEL, Christoph Luitpold, *La casa di Federico Zuccari sul Pincio*, in *Sisto V. 1: Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 447-460

GADDI, Gaetano, *La casa di Lelio Orsi in Novellara. Ricerche e riflessioni*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di J. Bentini (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 275-280

GALANTE GARRONE, Alessandro, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in *Storia della stampa italiana*, 7 voll., a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Roma, Laterza, 1976-2002, II. *La stampa italiana del Risorgimento*, 1979, pp. 1-246

GALEOTTI, Leopoldo, *Della riforma municipale. Pensieri e Proposte*, Firenze, Al Gabinetto scientifico-letterario, 1847

GARIN, Eugenio, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Firenze, A. Vallecchi, 1947

GASPARI, Oscar, *L'Italia dei municipi. Il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, Roma, Donzelli, 1998

GAYE, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, Presso Giovanni Molini, 1839, II

GENTILE, Emilio, *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2006

GENTILE, Emilio, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1997

GEYMULLER, Heinrich Von, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Napoli-Milano-Pisa, Hoepli, 1884

GHILARDOTTI, Jacopo, *La casa degli Atellani e la vigna di Leonardo*, Roma, ERI, 2015

GILBERT, Josiah, *Cadore: terra di Tiziano*, Belluno, Nuovi sentieri, 1990

Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, catalogo della mostra a cura di L. Corti, M. D. Davis (Arezzo, Casa Vasari e Sottocchia di S. Francesco, 26 settembre-29 novembre 1981), Firenze, EDAM, 1981

GNOLI, Domenico, *Nota all'articolo precedente: La casa e lo stemma di Raffaello*, «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 7-13

GNOLI, Domenico, *La casa di Raffaello*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1887

GOLZIO, Vincenzo, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Farnborough, Gregg International, 1971-1936 (ed. anast. 1971)

GOMBRICH, Ernst Hans, *Zum Werk Giulio Romanos*, «Jahrbuch der kunsthistorischen», VIII, 1934, pp. 79-104

GUDERZO, Mario, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020

GUDERZO, Mario, *La Mia casa come il mio museo: Antonio Canova (1757-1822) a Possagno*, in *Abitare il museo: le case degli scultori*, atti del convegno di studi a cura di M. Guderzo (Possagno, 4-5 maggio 2012), Possagno, Fondazione Canova-Crocetta del Montello, Terra ferma, 2014, pp. 329-342

GUDERZO, Mario, *Una casa è comunque un destino*, in *Abitare il museo: le case degli scultori*, atti del convegno di studi a cura di M. Guderzo (Possagno, 4-5 maggio 2012), Possagno, Fondazione Canova-Crocetta del Montello, Terra ferma, 2014, pp. 12-14

GUDERZO, Mario, *Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno: una Casa, un Museo, un'Eredità per il Mondo*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhrmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 76-91

HARTT, Frederick, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1958, I

HASKELL, Francis, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano Skira, 2008

HAUSER, Arnold, *Preistoria Antichità, Medioevo Rinascimento, Manierismo Barocco*, in *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Milano, CDE, 1996, I

HAUSER, Arnold, *Il manierismo. La crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965

HEIKAMP, Detlef, *L'Istituto Germanico e la Casa Zuccari a Firenze*, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di D. Heikamp et al. (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1998, pp. 416-425

HEIKAMP, Detlef, *Le case di Federico Zuccari a Firenze*, in *Case di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, pp. 80-137

HEIKAMP, Detlef, *Le case di Federico Zuccari a Firenze. Aggiornamento sulla loro storia e significato*, «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 4-31

HEIKAMP, Detlef, *Vicende di Federico Zuccari*, «Rivista d'Arte», XXXII, 1957, pp. 175-232

HEIMBURGER, Minna, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco Italiano: Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, 1977

HELMSTULER, Kelley Thomas, *"To demonstrate the greatness of his spirit": Leone Leoni and the Casa degli Omenoni*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Rutgers, The State University of New Jersey, a.a. 2000-2001, relatrice S. MacHam

HEYDENREICH, Ludwig H., WOLFANG Lotz, *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974

HIRSCHFELD, Peter, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München, Deutscher Kunstverlag, 1968

HOH-SLODCZYK, Christine, *Carlo Scarpa und das Museum*, Berlino, Ernst, 1987, pp. 15-22

HUTTINGER, Eduard, *La casa d'artista e il culto dell'artista*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 3-42

IMPRENTI, Fiorella, *Riformiste. Il municipalismo femminile in età liberale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012

ISNENGHI, Mario, *La storia nelle vie e nelle piazze*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di M. Petrantoni, Milano, F. Motta, 1997, pp. 39-50

ISNENGHI, Mario, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, A. Mondadori, 1994

ISNENGHI, Mario, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979

ISNENGHI, Mario, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979

JACOBS, Frederika H., *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, «The Art Bulletin», 66, No. 3, 1984, pp. 399-416

KANNES, Gianluca, *Case-museo e loro trasformazioni fra Ottocento e primo Novecento*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi a cura di G. Kannès (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996) Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, pp. 37-46

KANNES, Gianluca, *Case Museo ed Ateliers di Artisti: il problema museografico, dall'Ottocento ad oggi*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, atti del seminario a cura di G. Lia, S. Aurora (Volpedo, 3-4 giugno 1994) Voghera, Edizioni Oltrepò, 1998, pp. 93-103

KING, Catherine, *An etching and Lelio Orsi's house*, «Print Quarterly», 23, No. 2, 2006, pp. 176-182

KORTE, Werner, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, Keller, 1935

KOSHIKAWA, Michiaki, *Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, «Artibus et Historiae», 22, No., 43, 2001, pp. 17-28

KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Torino, Boringhieri, 1980

KRISTELLER, Paul Oskar, *Il sistema moderno delle arti*, Firenze, Alinea, 2004

La rocca di Caprese Michelangelo: studio storico e progetto di restauro, catalogo della mostra a cura di G. Andreoli, E. Boudra (Caprese, casa natale di Michelangelo, 6 marzo 2004-31 ottobre 2004), Roma, Kappa, 2004

LANDRA, Tiziana, *Il rebus di Casa Vasari a Firenze. Note a margine dell'Invenzione per la decorazione del salotto*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, pp. 139-144

Le autonomie locali, a cura del Ministero per la Costituente, Roma, s.e., 1946

LEO, Giampiero, RABBIA, Gianni, SPANTIGATI, Carlaenrica, *Presentazioni*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi a cura di G. Kannès (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996) Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, pp. 7-14

LEONCINI, Luca, *Statel Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Genova, 1-4 novembre 2000), San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 47-54

LEONCINI, Luca, *Perché «Abitare la storia»*, in *Abitare la Storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 9-14

LEOPOLD, Nikia Speliakos Clark, *Artists' homes in sixteenth century Italy*, 2 voll., Tesi di dottorato in Filosofia, Johns Hopkins University, a.a. 1979-1980, relatore E. Verheyen, I, II

LEVRA, Umberto, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1992

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura scultura e architettura*, 3 voll., Roma, Saverio Del Monte editore proprietario, 1844, II

LONGHI, Roberto, *Scritti giovanili: 1912-1922*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 15 voll., Firenze, Sansoni, 1956-1991, I, 1961

MAETZKE, Anna Maria, *Restauro nella casa del Vasari: la sala del camino*, Arezzo, Soprintendenza ai beni ambientali, architettonici, artistici e storici, 1977

MAGGI, Stefano, *La facciata della casa mantovana di Giulio Romano e una «graziosa statua greca»*, in *Architettura e identità locali*, 2 voll., a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze, Olschki, 2013, II, pp. 345-352

MAGGI, Stefano, *Un Paride ritrovato: il «Mercurio» della casa di Giulio Romano a Mantova*, «Quaderni di Palazzo Te», 8, 1988, pp. 37-41

MAGNIFICO, Marco, *Il ruolo della famiglia*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 50-51

MAGNUSSON, Børje, *A drawing for the facade of Giulio Romano's House in Mantua*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 47, No. 2, 1988, pp. 179-184

MARANI, Ercolano, *La casa mantovana di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale di studi a cura di O. Baracchi (Mantova, Palazzo Ducale-Teatro scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Mantova, Cariplo, 1991, pp. 321-325

MARANI, Ercolano, PERINA, Chiara, *Mantova. Le Arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, in *Mantova. Le Arti*, 5 voll., a cura di E. Marani, C. Perina, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova, 1960-1965, III.I

MARINI, Paola, *La formazione dei musei nelle città della terraferma*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 300-308

MARONI, Luca, *Leonardo da Vinci, la vigna ritrovata: la storia, il ritrovamento e il reimpianto del vigneto di Leonardo da Vinci a Milano nella Casa degli Atellani. Leonardo, il Vino e la sua Vigna. Pensieri su Leonardo*, Formello, Sens, 2016

MARTINELLI, Fiorauante, *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij, e dedicata all'em.mo e reu.mo sig.re il sig. cardinal Chigi*, Roma, per il Mascardi, 1658

MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, 2 voll., a cura di M. Corrado, Milano, Il polifilo, 1967, II

MARVOGLI, Stefania, *Viaggio alle origini del genio. Il pellegrinaggio culturale alla Casa natale di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo a Vinci: alle origini del genio*, catalogo della mostra a cura di R. Barsanti (Vinci, Museo Leonardiano, 15 aprile-15 ottobre 2019), Firenze-Milano, Giunti, 2019, pp. 41-45

MATTIOLI, Francesco, *Sociologia del genius loci: una ricerca visuale*, in *Roma, paesaggi contemporanei*, atti del convegno di studi a cura di M. Righetti, A. Cosma, R. Cerone (Roma, Sapienza Università, 28-30 maggio 2008), Roma, Campisano, 2009, pp. 69-76

MAZZATESTA, Micheal Philip, *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1989, I

MAZZATESTA, Micheal Philip, *The Façade of Leone Leoni's House in Milan, the Casa degli Omenoni: The Artist and the Public*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 44, No. 3, 1985, pp. 233-249

MERIGGI, Marco, *Gli stati italiani prima dell'unità: una storia istituzionale*, Bologna, Il mulino, 2002

MINA, Gianna Antonia, *Presentazione*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhrmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 7-8

MISSIRINI, Melchiorre, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1833

MOTTOLA MOLFINO, Alessandra, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi a cura di G. Kannès (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996) Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, pp. 27-36

MOTTOLA MOLFINO, Alessandra, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991

MULLER, Barbara, *Casa Zuccari a Firenze e Palazzo Zuccari a Roma: casa d'artista e casa dell'arte*, in *Casa d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 93-112

NANNI, Romano, *La casa natale di Leonardo ad Anchiano: nascita e affermazione di una tradizione*, in *Vinci di Leonardo: storia e memorie*, a cura di R. Nanni, E. Testaferrata, Pisa, Pacini, 2004, pp. 113-124

NARDINOCCHI, Elisabetta, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in *Ammannati e Vasari: per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze, Banca CR Firenze, 2011, pp. 139-146

NATALI, Antonio, *La casa del Pontormo: primo viatico*, in *La casa del Pontormo: primo viatico*, a cura di A. Natali, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 15-57

NEBBIA, Ugo, *La casa degli Omenoni in Milano*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1963

NEGRI, Antonello, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2001

NEGRI, Antonello, *Le peregrinazioni terrene dell'artista*, in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di A. Negri, Milano, Jaca book, 2000, pp. 9-30

NOCENTINI, Serena, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo*, «Artibus et historiae», 32, No. 64, 2011, pp. 81-103

NORBER-SCHULZ, Christian, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1986

NUGENT, Margherita, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni*, 2 voll., San Casciano Val di Pesa, Società Editrice Toscana, 1925, I, II

OJETTI, Ugo, *Tiziano e il Cadore: discorso tenuto a Pieve di Cadore il 7 agosto 1932 per inaugurare la casa di Tiziano restaurata*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932

ONIANS, John, *Bearers of meaning. The classical orders in antiquity, the middle ages, and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988

PALA, Mauro, *Sentieri di Carta: cenni sull'evoluzione del resoconto di viaggio contemporaneo*, in *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, a cura di R. Bonadei, U. Volli, Milano, F. Angeli, 2003, pp. 55-64

PALATINI, Giuseppe, *Case cadorine: restaurando la casa di Tiziano*, Pieve di Cadore, Tip. Tiziano, 1932

PALUMBO FOSSATI CASA, Isabella, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Gambier&Keller, 2013

PALUMBO FOSSATI CASA, Isabella, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, «Studi Veneziani», 8, 1984, pp. 109-153

PANOFSKY, Erwin, *Studi di iconologia, I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La nuova Italia, 1973

PAOLUCCI, Fabrizio, *L'antico nella casa di Vasari ad Arezzo*, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, catalogo della mostra a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze-Milano, Giunti, 2011, pp. 344-345

PAVONI, Rossana, *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009

PAVONI, Rossana, *The Second Phase of the Categorization Project: Sub-Categories*, in *New forms of management for historic house museums?*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Barcellona, 2-5 giugno 2001), Lavis, Legoprint, 2002, pp. 51-58

PAVONI, Rossana, SELVAFOLTA, Ornella, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 32-36

PERROT, Michelle, *La nuova storia del privato*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, 2 voll., catalogo della mostra a cura di G. Teyssot (Milano, Palazzo della Triennale, 18 gennaio-30 marzo 1986), Milano, Electa, 1986, I, pp. 18-27

PETRILLO, Stefania, *Il luogo e il genio: produzione artistica tra memoria, etica e progetto*, «Commentari d'arte», 58-59, 2014, pp. 5-13

PETRUCCI, Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, G. Einaudi, 1986

PEVSNER, Nikolaus, *Le accademie d'arte*, Torino, G. Einaudi, 1982

PIATT, Margaret, *Engaging visitors through effective communication*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di J. F. Donnelly, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 231-250

PICCINELLI, Marco, SPERONI, Marco, *FromHomeToMuseum: dalle case-atelier e dalle case-museo al museo, percorsi per conoscere il territorio*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhrmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 255-272

PIETRANGELI, Carlo, *Il collezionismo privato e i primi grandi musei. Il Rinascimento*, in *Museo perché museo come. Saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, Roma, De Luca, 1980, pp. 11-20

PIGRUCCI VALENTINI, Alma, *Guida turistica di Urbino: il Palazzo ducale, la Galleria, la casa natale di Raffaello e gli altri monumenti della città*, Faenza, Società tipografica faentina, 1961

PINNA, Giovanni, *Preface*, in *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Genova, 1-4 novembre 2000), San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 7-12

PINNA, Giovanni, *Dopo «Abitare la storia»*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 200-201

PINNA, Giovanni, *Per un museo moderno*, in *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, a cura di L. Binni e G. Pinna, Milano, Garzanti, 1980, pp. 75-174

PIRONDINI, Massimo, *Lelio Orsi, aggiornamenti ed inediti*, in *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte*, atti del convegno di studi a cura di A. Bigi Iotti, G. Zavatta (Novellara, Teatro della Rocca, 19-20 novembre 2011), Rimini, NFC, 2012, pp. 41-46

PIRONDINI, Massimo, *La vita e l'ambiente*, in *Lelio Orsi*, catalogo della mostra a cura di E. Monducci, M. Pirondini (Reggio Emilia, Teatro Valli, 5 dicembre 1987-30 gennaio 1988), Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, pp. 21-38

PITTARELLO, Liliana, *L'editoria turistica per la diffusione del patrimonio urbano delle città storiche: il Touring Club Italiano*, in *“Città storiche e turismo culturale. Città d'arte o città di cultura? Marketing urbano o turismo culturale?”*, atti del congresso a cura di T. Colletta (Ravello, Villa Rufolo, 23-24 marzo 2012), Napoli, Giannini, 2019, pp. 131-148

PLON, Eugène, *Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe 2. Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche*, Paris, E. Plon Nourrit et C.ie, 1887

PONTORMO, Jacopo, *Diario. Fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo (1554-1556)*, a cura di E. Cecchi, Firenze, F. Le Monnier, 1956

POPE-HENNESSY, John, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, Oxford, Phaidon, 1986

PORRO, Angelo, *Il fascismo di fronte a un problema istituzionale dello stato liberale europeo: le autonomie locali*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, atti del convegno di studi a cura di S. Fontana (Saint Vincent, 23-24 settembre 1972), Bologna, Il mulino, 1973, pp. 157-170

POZZA, Neri, *La casa di Tiziano a Biri Grande*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi a cura di N. Pozza Neri (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 35-37

PRAZ, Mario, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964

PROCACCI, Ugo, *La casa Buonarroti a Firenze*, Milano, Electa, 1967

PROCACCI, Ugo, *La casa del Pontormo*, onoranze a Jacopo da Pontormo nel Quarto centenario della morte (Empoli 30 novembre 1956-2 gennaio 1957), Firenze, Tipografia Giuntina, 1957

PROIETTI, Tiziana, *La casa come luogo di decifrazione dello spazio naturale. Christian Borberg-Schulz e Hans Van Der Laan*, in *Genius Loci*, a cura di S. Pedone, M. Tedeschini, Milano-Udine, Mimes, 2017, pp. 275-298

PULLAN, Brian, *Rich and poor in Renaissance Venice. The social institutions of a catholic state, to 1620*, Oxford, Blackwell, 1971

RAGIONIERI, Pina, *Casa Buonarroti*, Milano, Electa, 1997

RAGIONIERI, Pina, *Premessa*, in *Casa Buonarroti: arte e storia in biblioteca*, catalogo della mostra a cura di S. Corsi, E. Lombardi (Firenze, Casa Buonarroti, 10 giugno-6 novembre 1995), Milano, Charta, 1995, pp. 9-16

RAY, Stefano, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Roma-Bari, Laterza, 1974

REPETTI, Emanuele, *Dizionario geografico, fisico e storico della Toscana*, 5 voll., Firenze, coi tipi di Giovanni Mazzoni, 1843, V

RICHTER, Jean Paul, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., London, Phaidon, 1970, I

RIDOLFI, Carlo, *Le meraviglie dell'arte ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, 2 voll., Venezia, Presso Gio. Battista Sgaua, 1648, I

RIDOLFI, Maurizio, *Italie in cammino. Politicizzazione, cittadinanza e identità nazionale dall'Unità alla Repubblica*, in *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda Repubblica*, a cura di S. Bertelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 209-234

RIEGL, Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, Abscondita, 2011

ROMANI, Vittoria, *Lelio Orsi*, Modena, Aedes Muratoriana, 1984

ROMBAI, Leonardo, *L'Italia come espressione geografica. Stato e autonomie locali dopo l'unificazione nazionale*, in *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'unità alla seconda Repubblica*, a cura di S. Bertelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, pp. 37-52

ROMBY, Giuseppina Carla, *Vinci paese di Leonardo: la costruzione dell'immagine urbana*, in *Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno di Leonardo*, atti del convegno a cura di R. Nanni, G.C. Romby (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 23 ottobre 1999), Fucecchio, Edizioni dell'Erba, 2001, pp. 97-104

ROSSI, Adamo, *La casa e lo stemma di Raffaello: nuovi documenti*, «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 1-6

ROSSI, Marco, *La casa di Leone Leoni a Milano*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M.L. Gatti Perer (Menaggio, 25-26 settembre 1993), Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1995, pp. 21-30

ROSSI, Mario, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, Treviso, Edizioni Canova, 1950

ROSSI, Sergio, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980

ROTELLI, Ettore, *Le trasformazioni dell'ordinamento comunale e provinciale durante il regime fascista*, in *Il fascismo e le autonomie locali*, atti del convegno di studi a cura di S. Fontana (Saint Vincent, 23-24 settembre 1972), Bologna, Il mulino, 1973, pp. 73-156

RUGGE, Fabio, *“La città che sale”*: il problema del governo municipale di inizio secolo, in *Istituzioni e borghesie locali, nell'Italia liberale*, a cura di P. Aimo, M. Bigaran, Milano, Angeli, 1986, pp. 54-74

RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000

RUSCHI, Pietro, *Casa Buonarroti: le vicende costruttive, gli allestimenti, i restauri*, in *Michelangelo e il Novecento*, catalogo della mostra a cura di E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi (Firenze, 18 giugno-20 ottobre 2014; Modena, 20 giugno-14 settembre 2014), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, pp. 19-34

SALETTI, Ferruccio, *Giacomo Durando nel libro Della nazionalità italiana*, Venezia, Libr. Emiliana, 1940

SALOMONE, Stefania, *Il «capriccio regalato». L'interpretazione della natura nell'architettura di Federico Zuccari*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di F. Marcello, Roma, Officina, 1981, pp. 129-136

SALVATI, Mariuccia, *Prefazione*, in *Per una storia comparata del municipalismo e delle scienze sociali*, a cura di M. Salvati, Bologna, CLUEB, 1993, pp. 9-14

SAVINI BRANCA, Simona, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova, CEDAM, 1964

SCARANO, Alessandra, *Luoghi e architetture del Mediterraneo. Viaggiatori alla scoperta del genius loci*, Roma, Gangemi, 2006

SCHLOSSER, Julius von, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 11 voll., Firenze, La nuova Italia-Wien, A. Schroll, 1964, II

SECCHI, Albino, *La casa del Vasari in Arezzo*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale di studi a cura di A. Secchi (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 75-81

SETTIS, Salvatore, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010

SETTIS, Salvatore, *Introduzione*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. VII-XXIII

SIMEONE, Gian Giuseppe, *Il programma comunitario «Raffaello»*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti del convegno di studi a cura di L. Leoncini, F. Simonetti (Genova, Palazzo Reale, 20-22 novembre 1997), Torino, U. Allemandi & C., 1998, pp. 27-28

SIMONCINI, Giorgio, *Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967

SORBA, Carlotta, *Il mito dei comuni e le patrie cittadine*, in *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, a cura di M. Ridolfi, Milano, B. Mondadori, 2003, pp. 119-130

SPAGNESI, Gianfranco, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo della Congregazione per le Chiese Orientali*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 53, 2010, pp. 25-46

SPANTIGATI, Carla Enrica, *Case-Museo di artisti in Piemonte: problemi di catalogazione e di tutela del patrimonio storico artistico*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, atti del seminario a cura di G. Lia, S. Aurora (Volpedo, 3-4 giugno 1994) Voghera, Edizioni Oltrepò, 1998, pp. 31-40

SPERANZA, Laura, *La casa e il museo. Cenni storici*, in *Casa Vasari. Guida alla visita del museo ed alle opere esposte*, a cura di A. Baroni, L. Speranza, Montepulciano, Le Balze, 1999, pp. 9-15

SQUELLATI BRIZIO, Paola, *Casa Buonarroti*, in *La Città degli Uffizi*, catalogo della mostra a cura di P. Squellati Brizio et al. (Firenze, Palazzo Vecchio, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), Firenze, Sansoni, 1982, pp. 177-192

STEINMANN, Ernst, *Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom*, «Deutsche Rundschau», XXVIII, 1902, pp. 279-293

STURANI, Maria Luisa, *La costruzione delle regioni italiane nella produzione scolastica e divulgativa tra Unità e primo Novecento. Il contributo del polo editoriale torinese*, in *Saperi per la Nazione. Storia e geografia nella costruzione dell'Italia unita*, a cura di P. Pressenda e P. Sereno, Firenze, Olschki, 2017, pp. 163-194

SUSANI, Gaetano, *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizj e stabilimenti*, Mantova, Francesco Agazzi stampatore della Reale Accademia, 1818

TAFURI, Manfredo, *Progetto di casa in via Giulia, Roma. 1519-1520*, in *Raffaello Architetto*, catalogo della mostra a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), Milano, Electa, 1984, pp. 235-240

TALLARICO, Luigi, *Cultura culture fascismo antifascismo*, in *Cultura e Fascismo*, a cura di L. Tallarico, Roma, Edizioni dell'Orologio, 1968, pp. 5-29

TANTURLI, Giuliano, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976

TOBIA, Bruno, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Roma, Laterza, 1991

TOSCHI, Giovan Battista, *Lelio Orsi da Novellara pittore ed architetto*, «L'Arte», 3, 1900, pp. 1-31

TRONCA, Maria Serena, *La collezione di Leone Leoni e le sue implicazioni culturali*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno internazionale di studi a cura di M.L. Gatti Perer (Menaggio, 25-26 settembre 1993), Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1995, pp. 31-38

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, 2 voll., a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966 – 1987 (ed. or. 1568), I, II

VASARI, Giorgio, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, R. Riccardi, 1962, II

VASARRI, Vittorio Ernesto, *Nota storica*, in *Casa Buonarroti*, a cura di G. Ragionieri, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 5-18

VECCE, Carlo, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2006

VECELLIO SEGATE, Giuseppe, *Il Cadore, il Palazzo, il Museo e la Casa del Tiziano*, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1986

VENTURI, Adolfo, *Architettura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano, U. Hoepli, 1938, XI.I, XI.II, XI.III

VENTURI, Gianni, *Genius loci: il giardino, la memoria, gli eroi*, in *Il giardino e la memoria del mondo*, a cura di G. Baldan Zenoni Politeo, A. Pietrogrande, Firenze, L. S. Olschki, 2002, pp. 107-116

VERNON, Lee, *Genius Loci. Lo spirito del luogo*, Palermo, Sellerio, 2007

VILLORESI, Valerio, *Case museo in Lombardia: ville, palazzi, dimore fra città, laghi e monti*, Torino, AdArte, 2019

VITTORIA, Albertina, *Intellettuali e organizzazione della cultura durante il fascismo*, «Studi storici», 21, No. 1, 1980, pp. 199-204

WASMER, Marc-Joachim, *Das Kunstlerhaus. Aura kreativer Existenz*, in *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*, atti del convegno di studi a cura di G. A. Mina, S. Wuhrmann (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 9-11 ottobre 2009), Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura, 2011, pp. 13-40

WASMER, Marc-Joachim, *Casa Buonarroti a Firenze: un «monumento al genio» per Michelangelo*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 113-130

WAZBINSK, Zygmunt, *Lo studio - La scuola fiorentina di Federico Zuccari*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29, 1985, pp. 275-346

WIRTH, Liselotte, *Le case di Raffaello a Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova*, in *Case d'artista Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 49-60

WITTKOWER, Margot, WITTKOWER, Rudolf, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2005

WITTKOWER, Rudolf, *Individualism in Art and Artists: a Renaissance Problem*, «Journal of the History Ideas», XXII, 1961, pp. 291-302

WITTKOWER, Rudolf, *Federico Zuccari and John Word of Bath*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», VI, 1943, pp. 220-22

WITTKOWER, Rudolf, *Chance, Time, Virtue*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, No. 4, 1938, pp. 313-321

YOUNG, Linda, *Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum*, «Museum Management and Curatorship», 22, No. 1, 2007, pp. 59-77

ZANNI, Annalisa, *New Forms of Communication and Reception and New Languages in House-Museums in Europe and the United States*, in *New forms of management for historic house museums?*, atti del convegno di studi a cura di R. Pavoni (Barcellona, 2-5 giugno 2001), Lavis, Legoprint, 2002, pp. 85-92

ZANNI, Nicoletta, *Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIV, 1987, pp. 221-235

ZUCCARI, Federico, *Scritti d'arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze, L.S. Olschki, 1961

ZUCCHI, Cino, *L'architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, Milano, Electa, 1989

ZUCCONI, Guido, *La città dell'Ottocento*, Roma, GLF editori Laterza, 2004

Sitografia

<www.icom-italia.org>, ultima consultazione il 24/06/2022

<icom-demhist.org>, ultima consultazione il 24/06/2022

<treccani.it/enciclopedia/antonio-canova/>, ultima consultazione il 26/06/2022

<treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino>, ultima consultazione il 25/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bertani>, ultima consultazione il 26/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/raffaello-sanzio>, ultima consultazione il 26/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/lelio-orsi>, ultima consultazione il 27/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/leone-leoni>, ultima consultazione il 28/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/vecellio-tiziano>, ultima consultazione il 28/07/2022

<treccani.it/enciclopedia/giulio-romano>, ultima consultazione il 07/08/2022

<treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari>, ultima consultazione il 10/08/2022

<treccani.it/enciclopedia/leonardo-da-vinci>, ultima consultazione l'11/08/2022

<treccani.it/enciclopedia/michelangelo-buonarroti>, ultima consultazione il 12/08/2022

<treccani.it/enciclopedia/iacopo-carrucci-detto-il-pontormo>, ultima consultazione il 12/08/2022

<treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni>, ultima consultazione il 24/08/2022

<[treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari)>, ultima consultazione il 30/08/2022

<[treccani.it/enciclopedia/giacomo-durando](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-durando)>, ultima consultazione il 15/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-balbo)>, ultima consultazione il 15/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gioberti](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gioberti)>, ultima consultazione il 15/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/s-p-q-r/](https://www.treccani.it/enciclopedia/s-p-q-r/)>, ultima consultazione il 21/09/2022

<[treccani.it/vocabolario/q-m-p/](https://www.treccani.it/vocabolario/q-m-p/)>, ultima consultazione il 21/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/giotto](https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto)>, ultima consultazione il 26/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/jacob-burckhardt](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacob-burckhardt)>, ultima consultazione il 26/09/2022

<[treccani.it/enciclopedia/matteo-marangoni](https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-marangoni)>, ultima consultazione il 26/09/2022

<dati.beniculturali.it>, ultima consultazione il 22/09/2022

PAVONI, Rosanna, *Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008), <elearning.unite.it>, ultima consultazione il 21/06/2022

PAVONI, Rossana, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012), <icom-argentina.mini.icom.museum>, ultima consultazione il 21/06/2022

BAGNARESI, Davide, ZILLI, Sergio, *Le “guide” di Cesare Battisti e le “guide” della scuola dei Marinelli come contributo alla costruzione dell’Italia* (2018) <index.php/Volumi/article>, ultima consultazione il 16/09/2022

SANTULLI, Francesca, *La guida turistica come genere: tratti costitutivi e realizzazione testuali* (2012) <[monografici/6_guide_turistiche/3_santulli.pdf](#)>, ultima consultazione il 16/09/2022

RAGONESE, Ruggero, *Guide turistiche: un'introduzione* (2010) <[guide_turistiche/ragonese.pdf](#)>, ultima consultazione il 16/09/2022

Indice delle immagini

Fig. 1 – Casa Raffaello Sanzio, Urbino (PU)

Fig. 2 – Palazzo Caprini, Roma, facciata sulla via Alessandrina. Incisione su rame di Antonio Lafreri, 1549

Fig. 3 – Palazzo Caprini, Roma, facciata sulla piazza Scossacavalli. Disegno a penna e matita già attribuito ad Andrea Palladio, 1541 circa, acquerellato. Londra, Royal Institute of British Architects

Fig. 4 – Pianta della casa di Raffaello in via Giulia, Roma. Disegno a penna acquarellata di Bernardino della Volpaia, 1519-1520. Firenze, Uffizi

Fig. 5 – Casa di Giulio Romano a Macel dei Corvi, Roma, prospetto anteriore. Disegno a penna acquerellato di Giovanni Antonio Dosio. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe

Fig. 6 – Casa Giulio Romano, Mantova (MN)

Fig. 7 – Casa Giulio Romano, Mantova, Mercurio

Fig. 8 – Casa Giovan Battista Bertani, Mantova (MN)

Fig. 9 – Colonna intera

Fig. 10 – Colonna sezionata

Fig. 11 – Casa Leone Leoni, detta Casa degli Omenoni, Milano (MI)

Fig. 12 – Casa degli Omenoni, rilievo con satiro dilaniato da due leoni

Fig. 13 – Lelio Orsi, Disegno per la facciata della propria casa in Novellara (RE), Modena, Galleria Estense, 1570

Fig. 14 – Iscrizione tombale Lelio Orsi, Chiesa di Santo Stefano a Novellara, 1587

Fig. 15 – Casa Vasari, Arezzo, Camera della Fama e delle Arti (AR)

Fig. 16 – Casa Vasari, Arezzo, Corridoio di Cerere

Fig. 17 – Casa Vasari, Arezzo, Camera di Abramo

Fig. 18 – Casa Vasari, Arezzo, Camera di Apollo e delle Muse

Fig. 19 – Casa Vasari, Arezzo, Sala del Trionfo della Virtù

Fig. 20 – Casa Vasari, Arezzo, Sala del Trionfo della Virtù, Allegoria della Sposa

Fig. 21 – Casa Vasari, Arezzo, parete sud-ovest della Sala

Fig. 22 – Casa Vasari, Arezzo, parete nord-est della Sala

Fig. 23 – Casa Vasari, Arezzo, parete sud-est della Sala

Fig. 24 – Casa Vasari, Arezzo, parete nord-ovest della Sala

Fig. 25 – Casa Vasari, Arezzo, Leggenda di Zeusi, parete nord-est della Sala

Fig. 26 – Casa Vasari, Firenze, Sala Vasari (FI)

Fig. 27 - Casa Vasari, Firenze, Autoritratto

Fig. 28 – Casa Vasari, Firenze, Invenzione del Disegno

Fig. 29 – Casa Vasari, Firenze, Sala Vasari, parete sud

Fig. 30 – Casa Vasari, Firenze, parete est

Fig. 31 – Casa Vasari, Firenze, particolare parete est

Fig. 32 – Casa Zuccari, Firenze (FI)

Fig. 33 – Casa Zuccari, Firenze, Colonna angolare con due stemmi

Fig. 34 – Facciata dello studio Zuccari, Firenze

Fig. 35 – Casa Zuccari, Firenze, Soffitto Sala Terrena

Fig. 36 – Casa Zuccari, Firenze, Sileno dormiente dopo l'ebrezza e Bacco

Fig. 37 – Casa Zuccari, Firenze, paesaggio montuoso

Fig. 38 – Casa Zuccari, Firenze, paesaggio marino

Fig. 39 – Casa Zuccari, Firenze, scena di vita quotidiana

Fig. 40 – Palazzo Zuccari, Roma, facciata verso Piazza Trinità dei Monti (RM)

Fig. 41 – Palazzo Zuccari, Roma, portone e finestre con maschere su Via Gregoriana che portano al giardino

Fig. 42 – Palazzo Zuccari, Roma, Vestibolo della Sala Terrena

Fig. 43 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala Terrena

Fig. 44 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala Terrena, Taddeo e Federico Zuccari

Fig. 45 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala degli Sposi

Fig. 46 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala del Disegno

Fig. 47 – Palazzo Zuccari, Roma, Sala di Ganimede

Fig. 48 – Casa abitata da Tiziano in Venezia, Biri Grande (VE)

Fig. 49 – Casa Tiziano, Pieve di Cadore (BL)

Fig. 50 – Casa natale Leonardo da Vinci, Anchiano (FI)

Fig. 51 – Pergolato della vigna di Leonardo, Milano (MI)

Fig. 52 – Casa Buonarroti, Firenze (FI)

Fig. 53 – Michelangelo, quarto progetto per l'ampliamento della sua casa di Firenze, 1546-1547, 35,1x25,2 cm. Firenze, Casa Buonarroti

Fig. 54 – Casa Jacopo Pontormo, Empoli (FI)

Fig. 55 - Targa posta sulla porta d'ingresso al Museo Gypsotheca Antonio Canova, Possagno (TV)