

FACCIAE PARLANTI. PER UN'INTRODUZIONE

Since antiquity, buildings have carried inscriptions on their surface. In particular, the habit of decorating façades with epigraphs spread in early modern Europe, in keeping with the all'antica revival. This issue of the journal investigates the role of new and ancient inscriptions (i.e. spolia) in secular and religious architecture from an aesthetic, political, literary and artistic point of view. Expression of the patron's ambition and culture, the facciate parlanti engaged in a close dialogue with public spaces and their audience. While the inscriptions could be in different languages and media (carved on stone, graffitied or painted), they always retained a particular relationship with the building itself, as well as with the social and urban context.

Il y a quelques années qu'en visitant ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur: 'ANÁFKH.

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1832

Sin dall'antichità l'architettura ha ospitato sul suo corpo la scrittura, una pratica che, sotto varie forme, continua ancora oggi. Depositandosi sulla pelle dell'edificio, la scrittura trasforma il suo statuto apparentemente evanescente e acquista una corporeità che, a sua volta, amplifica la portata dell'architettura stessa facendola, appunto, parlare.

La locuzione 'architettura parlante' ha conosciuto nel tempo una grande fortuna e ha designato via via espressioni architettoniche anche piuttosto differenti tra loro. Dall'*architecture parlante* degli architetti 'rivoluzionari' Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée e Jean-Jacques Lequeu¹, alle perentorie indicazioni di Adolf Loos², fino ad arrivare alle postmoderne palme metalliche – evocatrici di luoghi esotici – nelle agenzie di viaggio progettate da Hans Hollein³, le architetture a vario titolo parlanti sono accomunate dall'immediatezza con cui esse si offrono all'osservatore, comunicando con forme eloquenti la loro destinazione d'uso.

Non di questa architettura tratta il presente numero di "Opus incertum". Intendiamo invece riferirci a uno specifico fenomeno, concettual-

mente più circoscritto, ovvero a quella pratica di apporre iscrizioni sugli edifici che, sebbene non sia mai venuta meno nel tempo, si afferma perentoriamente a partire dalla prima età moderna, in parallelo con la rinascita dell'architettura all'antica. Incise *ex novo* nella pietra o da epigrafi di reimpiego, dipinte o graffite, le iscrizioni sulle facciate sono portatrici di una pluralità di messaggi di tipo politico, ideologico, estetico, dinastico, letterario, celebrativo, oltre che caricarsi di valenze artistiche e decorative. In latino, greco, volgare o altre lingue ancora, le iscrizioni sono comunque sempre espressione e testimonianza delle ambizioni identitarie e della cultura della committenza, pubblica o privata, laica o religiosa che sia.

Una prima riflessione su questo tema è stata avviata in occasione di un panel organizzato dai curatori alla Renaissance Society of America nel 2015, presso la Humboldt Universität di Berlino. Quell'incontro, intitolato *Writing on Walls: from Ephemeral to Eternal Inscriptions in Early Modern Italy* e moderato da Kathleen Christian, ha permesso il dialogo con studiosi di diversa formazione e interessi (alcuni dei quali sono oggi presenti con un saggio in questo stesso volume), ponendo le basi per ricerche in parte poi pubblicate⁴ e in parte rimaste inedite e confluite ora qui, accanto ad altri contributi scritti appositamente per questa occasione.

"Quod currens vector ab urbe legat"

Nella prima età moderna poche opere come le facciate dei palazzi si impongono per l'alto valore simbolico e celebrativo nell'affermazione pubblica di un committente, come espressione delle sue aspirazioni personali, culturali, sociali e politiche. La peculiarità della facciata, metaforica *facies* del proprietario, stava proprio nel suo assurgere a filtro fra lo spazio pubblico e quello privato, sottile pellicola che separava il primo dal secondo o, se si preferisce, che li congiungeva mettendo l'uno in dialogo con l'altro. In questa tensione che inevitabilmente si creava fra pubblico e privato, tanto più forte quanto più rilevante era il sito del palazzo all'interno del tessuto urbano e lo status sociale del proprietario, si giocava la ricezione multiforme e complessa delle facciate decorate con pitture o con statue, bassorilievi (antichi e moderni) e, naturalmente, epigrafi.

Da tempo si è avviata una riflessione sul rapporto fra politica e iscrizioni esposte in facciata durante l'età comunale e nella prima età moderna: una riflessione che ha permesso di indagare le diverse strategie retoriche sottese al "programma di esposizione grafica", dalla scelta dei testi di riferimento per le epigrafi e dei *loci* in cui erano esibite, al rapporto che instauravano con il resto della decorazione pittorica o lapidea, dagli aspetti materiali ed estetici (la forma all'antica delle lettere, i supporti, i *medium*, le cromie, le misu-



pagina 9

Fig. 1 Roma, Casa di Lorenzo Manlio Facciata (foto D. Aquini).

* L'ideazione di questo numero e l'introduzione che qui si presenta riflettono il frutto di una lunga condivisione tra i due curatori. Tuttavia, il paragrafo iniziale e *Un percorso di lettura* si devono ad Alessandro Brodini, mentre il paragrafo "Quod currens vector ab urbe legat" a Maddalena Spagnolo.

Desideriamo ringraziare Daniela Smalzi per il prezioso contributo redazionale, Angelo de Patto per la revisione delle trascrizioni epigrafiche e Federica Giulivo per il lavoro grafico. Un sentito ringraziamento ai venti lettori anonimi che hanno generosamente offerto la loro competenza nella fase di peer review dei contributi. Per il loro aiuto, grazie anche a Francesca Acqui, Davide Aquini, Elena Baldoni.

¹ E. KAUFMANN, *Tre architetti rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Milano 1976. La locuzione sembra esser stata usata per la prima volta in questo senso nel 1852 dall'architetto e critico Léon Vaudoyer; cfr. per esempio R. WITTMAN, *Architecture Parlante - eine Anti-Rhetorik?*, "Daidalos", 64, 1997, pp. 12-23.

² Il palazzo di giustizia deve apparire al vizio segreto come un gesto di minaccia. La sede della banca deve dire: qui il tuo denaro è custodito saldamente e con oculatezza da gente onesta": A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano 1972, p. 255.

³ B. PACZOWSKI, Hans Hollein's 'Architecture Parlante'. *Three travel agencies in Vienna*, "The Architectural Review", 168, 1980, pp. 222-228.

⁴ A. BRODINI, *The Talking Windows: Inscriptions and Architecture on the Façade of Palazzo Porcellaga in Brescia*, "Arte Lombarda", n.s., 186-187, 2019, 2-3, pp. 99-110.

⁵ La letteratura sull'argomento è molto ricca, qui si rimanda solo allo studio fondativo: A. PETRUCCI, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, 9 (Situazioni momenti indagini, 2. Grafica e immagine, 1. Scrittura, miniatura, disegno), a cura di F. Zeri, Torino 1980, pp. 3-123; per la citazione fra virgolette nel testo: Id., *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne*, actes de la table ronde (Rome, 15-17 octobre 1984), Rome 1985, pp. 85-97: 87.

⁶ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De Re Aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, II, Milano 1966, p. 695 e p. 694, nota 2 per il cfr. con Diogene Laerzio, VI, 50.

⁷ *Ibidem*: "Atqui «Tu mihi media [...] carmen impone columna, Sed breve, quod currens vector ab urbe legat»", con questa traduzione: "Incidì il carne in mezzo alla colonna, ma che sia breve quanto basti ad esser letto dal passeggero che venga di gran carriera dalla città". Cfr. la traduzione di Cosimo Bartoli, "Scrivi il mio caso in mezzo alla colonna, / Ma breve sì, che in trapassando leggasi" (*L'architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli*, Firenze 1550, p. 280), e quella di Pietro Lauro: "Metti, diss'egli, ne la colonna di mezzo l'Epitafio, ma breve in guisa, che'l lettore correndo, lo possa leggere" (*I dieci libri de l'architettura di Leon Battista de gli Alberti fiorentino*, Vinegia 1546, p. 177).

⁸ F. FELICIANO, *Alphabetum Romanum*, a cura di G. Mardersteig, Verona 1960, 1r (testo che accompagna la lettera "A").

⁹ O. NICCOLI, *Rinascimento anticlericale: infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma 2005, pp. 29-48.

¹⁰ Su questo genere: M. SPAGNOLO, *Poesie contro le opere d'arte: arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento*, in *Ex marmore: pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, atti del convegno (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Maniziana 2006, pp. 321-354; EAD., *Effimere saette: sfide e limiti di una Kunstliteratur satirico-burlesca*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXIII, 2021, 1, pp. 82-97; per casi specifici di facciate derise da sonetti: EAD., *Filze di frasche e fogli volanti su Palazzo Bartolini Salimbeni, in Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto et al., Firenze 2013, pp. 49-52 e P. CELI,

re)⁵. Queste scelte erano spesso dettate dalla consapevolezza che la scrittura dal luogo selettivo e 'privato' del codice o del libro fosse proiettata su un'opera che, per la sua monumentalità e collocazione in uno spazio pubblico, si offriva come un potente strumento di comunicazione, sede eletta di autoglorificazione e autopromozione di un privato cittadino o di un'istituzione. Che la questione della ricezione dei contemporanei (e dei posteri) costituisse un tema ben presente nel momento in cui si ideava l'ornato della facciata è attestato da fonti diverse nel corso del Cinque e Seicento e già implicito in una pagina dell'ottavo libro del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti. Trattando delle iscrizioni impiegate nell'antichità in sepolcri, edifici sacri e abitazioni private, Alberti citava il caso di un'iscrizione esposta sulle facciate di alcune dimore private che evocava Ercole, affinché nessun male entrasse nelle case, e che fu biasimata dal filosofo Cratete, il quale "irrisit, suasitque potius inscriberent: «Hic paupertas habitat»: hanc enim omne monstri genus promptius et validius abacturam quam Herculem"⁶. Alla citazione altisonante, inopportuna al punto da suscitare il riso, si contrapponeva quella priva di riferimenti mitologici e pur tuttavia più eloquente, non ultimo in virtù della sua brevità. Concetto che Alberti sviluppava subito appresso ("Et certe nimia prolixitas [...] odiosa est") soffermandosi poi sugli epitaffi funebri, per cui Platone consigliava di usare solo quattro versi: il testo doveva essere tanto breve "quod currens vector ab urbe legat" (che Pietro Lauro traduceva "così che'l lettore correndo da la città lo possa leggere"⁷). Se traslata alle iscrizioni in facciata, l'idea della *brevitas* unita alla leggibilità condiziona la misura, la forma delle lettere e perfino la modulazione dello spessore delle aste di ciascun carattere (temi su cui rifletteva entro il 1460 Felice Feliciano studiando le "antique caractere" per "molte pietre marmoree"⁸), i luoghi che le ospitano (sovrapposte, corni-

cioni, trabeazioni, ecc.) e quindi l'altezza rispetto al livello della strada fino a porre il problema della lingua perché il ricorso al greco, al latino o al volgare (per restare negli esempi più diffusi) sigilla o dischiude il senso in modo selettivo, obbligando a fermare o rallentare quella "corsa" evocata dal testo albertiano.

Brevità, pregnanza espressiva, leggibilità unite però a facile e immediata comprensione dei testi erano aspetti ben presenti anche a coloro che redigevano un diverso tipo di scrittura finalizzata al vituperio tradizionalmente esposta sulle facciate di case private o di palazzi delle autorità (laiche e religiose) e che rappresenta quindi un contraltare effimero e infamante rispetto all'epigrafe colta e autocelebrativa voluta dal committente. Questa scrittura d'occasione, in genere anonima e clandestina, è documentata in molte città italiane fra Quattro e Seicento: parole o testi offensivi (in graffiti, pittura o su *Flugsblätter*) erano spesso posti sulla facciata e sulla porta di colui che si voleva disonorare o sulla sua tomba (intesa appunto come 'ultima casa')⁹. Ciò conferma quel nesso fra epitaffi funebri e iscrizioni sui palazzi richiamato da Alberti e prova quanto fosse condivisa la percezione della facciata come espressione dell'onore del proprietario, come sua faccia da sfigurare pubblicamente. Nel corso del Cinquecento, in particolare a Firenze, si registra anche una particolare declinazione di questo fenomeno: la produzione di testi satirico-burleschi tesi a deridere non direttamente il proprietario dell'abitazione ma la facciata della sua dimora per colpire, attraverso l'opera d'arte che più lo rappresentava pubblicamente, la sua identità sociale e la sua persona¹⁰. In questa cornice si può meglio comprendere come nell'ideazione del 'programma' sotteso alle facciate parlanti la parte giocata dal committente fosse spesso rilevante, in stretto dialogo con quella del cosiddetto 'consigliere iconografico', qualora addirittura i due ruoli non coincidessero.

Quanto si è sommariamente descritto è ben esemplificato da una lettera, pubblicata da Julian Kliemann, che fu scritta intorno al 1540 da Paolo Giovio al banchiere fiorentino Tommaso Cambi (figlio del più celebre Giovanni Cambi, autore delle *Istorie fiorentine*) riguardo alla decorazione per la facciata del suo palazzo in San Giovanni Maggiore a Napoli¹¹. Infatti era stato in primis lo stesso Cambi a immaginare come articolarne l'ornato e al dotto storico spettava il compito di valutare e amplificare retoricamente l'invenzione dell'amico. Per quanto breve e risponsiva di una precedente del Cambi che non è nota, questa lettera può aiutarci a visualizzare alcuni aspetti rilevanti (sia pratici, sia concettuali) che l'ideazione di una facciata parlante poteva implicare. L'opera in questione purtroppo non è più esistente ma la lettera ha il pregio di offrire la rara opportunità di seguirne da vicino il processo creativo, tessuto sul dialogo fra due amici che vestono in questo frangente i ruoli di committente e consigliere iconografico¹². Infatti Giovio, pur essendo coinvolto in primis per la sua cultura letteraria e antiquaria, volle soffermarsi anche sulla *dispositio* dei diversi ornamenti non solo sull'*inventio* e sull'*elocutio*: decise di spostare le decorazioni intorno "all'arma dil Signor Marte" ("finiscano sopra la linea dil basamento delle seconde fenestre a ponto verso l'imposta marginabile della porta") e ne suggerì il materiale "questa opera harà del grave, del conveniente, et del superbo, se li farete di pietra [...] et di pittura harà ancora gratia di bianco et scuro, et sarà più espedita, vero è che l'arma e lo tostone vogliono esser di marmo". Spostò anche le "arme" del Cambi e della sua consorte, Costanza Buondelmonti ("io le voglio attaccate al cornicione tre le doi fenestre di mezzo intra doi tondi di pietra") e propose, "nel arco de detti tondi", una prima iscrizione – "Thomas Cambius edificabat Constantia Bondelmontia uxor dignam prolem parabat" – che legava il nome del com-

mittente (e quello della moglie, come colei che gli garantiva una degna discendenza) al palazzo. Mentre quest'iscrizione era probabilmente pensata per essere incisa sulla pietra, per le successive suggerite da Giovio non si può escludere che fossero destinate ad essere dipinte in prossimità di quattro scene storiche che raffiguravano eventi cardine della vita dell'imperatore Carlo V. Soggetti e testi furono scelti da Giovio su richiesta del Cambi: "Cesare harà quattro historie, doi alla destra, et doi alla sinistra. Ma bisogna vivificarli con quattro honorate iscrizioni, qual habbino poche, et buone parole, come io saprò inventare, et farò la scelta delle quattro cose più honorate di Cesare, secondo le quattro singolari virtù di Sua Maestà in altrettante sue attioni". Le iscrizioni avevano quindi il senso di 'vivificare' le "historie" ma anche di indirizzarne la lettura, rendendo chiara la virtù dell'imperatore che ogni episodio scelto della sua vita doveva emblematicamente evocare (quali la "animi magnitudo", la "pietate", la "clementia", etc.)¹³. Come ha osservato Sonia Maffei, lo storico comasco seguiva in questo frangente il modello offerto dalle monete antiche "a cui gli imperatori affidavano i motivi portanti della loro propaganda": con questo modello le iscrizioni gioviane condividevano un analogo processo di astrazione e finalità propagandistica di sicura efficacia comunicativa¹⁴. A tal fine era necessario rispettare la *brevitas* e pregnanza del testo: la parte più interessante della lettera riguarda proprio le accortezze necessarie nella scelta delle iscrizioni, tenendo conto da un lato dei limiti di spazio, dall'altro dell'esposizione e quindi della fruizione pubblica delle stesse. "Et perché li spatii sono pochi per mettere parole assai con lettere grande, acciò si possino leggere, metterò" scriveva Giovio "solamente quelle pregnante parole, quale denotaranno le historie alli cima d'huomini, et alli altri del vulgo lasceremo fantasticare co'l cervello. Dico questo perché le lettere piccole sarebbero vituperose, et le

"Che non l'arebbe fat'a pena Cuiò". Porte, apparati e facciate fiorentine in tre testi pasquineschi dello Zoppo Carroziere e dell'Etrusco, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXIII, 2021, 1, pp. 98-113.

¹¹ J. KLIEMANN, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite su sue 'Invenzioni'*, in *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno, (Como, 3-5 giugno 1983), Como 1985, pp. 198-223: 221-222 (da cui provengono tutte le citazioni dalla lettera riportate da qui innanzi nel testo). Su questa invenzione gioviana si veda P. GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, pp. 283-302. Sulla facciata e sulla figura di Tommaso Cambi si può ora contare su G. GENOVESE, *Un centro del Rinascimento meridionale. Il palazzo napoletano di Tommaso Cambi*, "Filologia e Critica", XLIV, 2019, pp. 236-251 e, con qualche variazione, Id., *Un (perduto) angolo di Napoli. Il palazzo di Tommaso Cambi in San Giovanni Maggiore*, "Annali dell'Università di Suor Orsola Benincasa", II, 2021, pp. 33-54.

¹² Questo aspetto è sottolineato in particolare da A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte et al., Roma 2011, pp. 511-523: 519.

¹³ Le iscrizioni erano: "Eximia animi magnitudo cum bellica laude; Summa potentia cum illustri pietate; Singularis Clementia cum insigni liberalitate; Praeclara animi constantia cum consilii felicitate".

¹⁴ GIOVIO, *Scritti d'arte...* cit., p. 301.

grandi ben fatte portano maestà et ornamento mirabile”.

È quindi proprio riguardo ai testi, piuttosto che al resto dell'ornato lapideo e pittorico della facciata, che le parole di Giovio tradiscono la consapevolezza di ciò che implicava l'esposizione in uno spazio pubblico della sua invenzione che sarebbe stata offerta a uno sguardo più o meno colto, più o meno preparato, pertanto soggetta a una ricezione socialmente e culturalmente eterogenea e non controllata. La preoccupazione di Giovio era che le iscrizioni fossero leggibili, quindi grandi, sintetiche, dotate di “parole pregnanti” in modo che si potessero comprendere dalla strada, quale che fosse l'altezza a cui erano poste. Tuttavia, il destinatario implicito delle iscrizioni, nell'idea di Giovio, non era generico ma al contrario ben definito: identificato con “la cima d'huomini”, ossia con un pubblico colto che fosse in grado di cogliere il nesso che legava il testo all'immagine. A fronte di ciò “li altri del vulgo” erano esclusi dal messaggio incastonato nella facciata e avrebbero potuto solo “fantasticare co'l cervello” sul suo significato¹⁵. Si avverte quasi un sottile compiacimento da parte dell'erudito nel sottolineare che l'invenzione fosse rivolta in primis a quell'élite intellettuale a cui egli e Cambi appartenevano, ossia a un numero ristretto di persone che non solo sapevano leggere, non solo sapevano comprendere il latino ma erano anche in grado di cogliere nell'estrema (e obbligata) sintesi delle iscrizioni il riferimento pregnante alle “historie” dipinte; nessuno dei testi proposti da Giovio, peraltro, aveva intenti didattico-didascalici: nessuno chiariva che le scene raffigurate riguardassero Carlo V né specificava a quali episodi storici si riferissero.

La facciata parlante, allora, si proponeva come un dispositivo gerarchico che marcava la distanza sociale e culturale fra, da un lato, il proprietario e la sua stretta cerchia di pari (colti come lui), dall'altro un generico “vulgo”. L'incomprensio-

ne delle “iscrizioni” era calcolata dall'erudito così come nel caso delle imprese di cui, qualche anno più tardi, Giovio avrebbe scritto: “l'invenzione o vero impresa non sia oscura di sorte ch'abbia mestiero della sibilla per interprete a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda”¹⁶. Come ha ben dimostrato Henri Zerner, qualcosa del genere avveniva anche nei casi di complesse iconografie di cicli decorativi del tempo¹⁷; con la differenza importante che la decorazione di una facciata era cosa ben diversa da quella di un ambiente privato e accessibile solo a un pubblico scelto, opportunamente selezionato dal proprietario. In questo senso la mancata comprensione del “programma” esibito in facciata, nel quale (se presenti) giocavano un ruolo principe le iscrizioni (spesso in latino, e quindi già in un linguaggio selettivo), fungeva da strategico strumento politico di affermazione pubblica del committente ed esibizione del suo potere che, da un lato, legava a sé i suoi pari (e quanti fossero stati da lui messi a parte del senso della decorazione) dall'altro rimarcava l'inferiorità culturale e sociale di quel volgo che pur tuttavia aveva bisogno di ‘arruolare’ nel suo pubblico per autopromuoversi.

Questo risvolto politico strettamente legato alla celebrazione del proprietario (e che può tingersi via via di sfumature differenti) ci permette di evidenziare due ulteriori aspetti che caratterizzano l'invenzione (e la ricezione) delle facciate parlanti e che sono, in modi e forme diverse, analizzati nei saggi che si presentano in questa rivista. Il primo riguarda il dialogo che le facciate che combinano iscrizioni e decorazioni instaurano con gli apparati effimeri approntati per le entrate solenni e, più in generale, per feste dall'alto valore simbolico e celebrativo intese come *instrumentum regni*: un dialogo che implica uno scambio in entrambe le direzioni, laddove l'effimero può offrire al permanente un repertorio di soluzioni più audaci e innovative, mentre vi-

¹⁵ Su questo tema: A. FENECH KROKE, «Alli altri lascieremo fantasticare co'l cervello». *Les inscriptions all'antica dans la peinture florentine du XIV^e siècle*, “Histoire de l'Art”, 71, 2012, pp. 63-74, in particolare p. 70 per altri esempi fra cui spicca quello di segno opposto rispetto al caso napoletano offerto dalla facciata del palazzo fiorentino Ramirez de Montalvo, decorata a sgraffito da Bernardo Poccetti (1569-1573 ca.) nella quale la scelta di non includere le iscrizioni era contemplata così: “Si desidera si faccian in q[uesto] compartimento figure piccole e senza l[itte]re: cioè scritte. A chi non le intenderà sudano”. Un caso ancora diverso che si può aggiungere è la decorazione della facciata del palazzo fiorentino di Sforza Almeni a Firenze decorata da C. Gherardi su progetto di G. Vasari (1555 ca.) in cui le complesse iconografie accompagnate da motti in latino furono derise nel sonetto in vituperio di Alfonso de' Pazzi: “Son la più part' ascose / ma tanti brevi che vi sono latini / ne fan capaci insino a' contadini”: cfr. CELI, “*Che non l'arebbe...*” cit., p. 106.

¹⁶ Il passo è opportunamente richiamato da KLIEMANN, *Il pensiero...* cit., p. 205.
¹⁷ H. ZERNER, *À propos de la Galerie Francois Ier: du jeu dans l'intelligibilité*, in *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre*, actes du séminaire (Paris, 1991), édité par S. Deswarte-Rosa, Paris 1994, pp. 37-38, in cui si evidenzia, riguardo alla decorazione della Galleria di Fontainebleau, come la complessità dell'iconografia permettesse al committente, in quel caso il re, di rivelare ai suoi ospiti la chiave del programma, mettendo in luce il suo sapere *ergo* il suo potere. Su questo tema è stimolante il saggio di J. KOERING, *La visite programmée: le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes du colloque international (Rome, Villa Médicis, 20-23 avril 2005), sous la direction de M. Hochmann *et al.*, Paris 2008, pp. 353-372; un simile scambio fra il proprietario e chi gli era vicino si può presumere anche di fronte alle facciate.

ceversa l'epigrafia su materie dure rappresenta un modello 'nobile' dal quale l'epigrafia effimera, se finalizzata alla celebrazione di pontefici e sovrani, non può prescindere¹⁸. È interessante al proposito quanto Giovio scriveva sia riguardo ai materiali previsti per la decorazione, in una ideale gerarchia che va dalla pietra, in primis il marmo, al "bianco et scuro" secondo la moda delle facciate dipinte di Polidoro e Maturino, sia ai modelli iconografici desunti dagli apparati (anch'essi in genere a chiaroscuro) per le entrate di Carlo V. Gli "archi de Napoli, Roma, Siena, Fiorenza, Bologna, Milano et Genoa" si affacciavano infatti alla mente dello storico nel momento in cui sceglieva oculatamente i soggetti e le iscrizioni per il Cambi ma erano evocati come esempio negativo rispetto al quale egli intendeva discostarsi per evitare "l'adulatione" che trasformava la lode in vituperio e dava "che ridere a galantuomini". Ancora una volta il riso, si ricordi l'*irridere* albertiano, è il rischio dietro l'angolo della celebrazione e ancor più dell'autocelebrazione, come ben sapevano gli autori di sonetti in vituperio tesi a biasimare le facciate dei palazzi privati. Il secondo aspetto riguarda anch'esso una forma di dialogo che le facciate decorate o parlanti instaurano fra loro in una stessa città: nell'ideare quella del Cambi, forse Giovio aveva in mente la facciata decorata da Polidoro per il duca di Montaldo, per certo quella in fieri degli Orsini di Gravina a cui riferiva l'idea di incastonare nell'ornato i ritratti di viri illustri ("quanto alle teste l'invenzione è del Gravina") che proponeva al suo committente anche nella variante di terracotta invetriata¹⁹. Oltre a questi modelli, Gianluca Genovese si è recentemente, e credo correttamente, chiesto se giocasse un ruolo anche quello del palazzo di Diomede Carafa, non contemporaneo ma tanto celebre in città da rappresentare un modello paradigmatico²⁰. Si verrebbe quindi a creare una trama di rimandi che legava una all'altra le facciate di una stessa città,

secondo una relazione via via mutevole di omaggio, di emulazione o di competizione: come se ogni nuova facciata conquistasse un proprio spazio sulla scacchiera della città, a favore o a discapito delle altre, ridisegnando i rapporti non solo artistici fra le une e le altre e quelli sociali e politici fra i diversi committenti. Il caso di palazzo Cambi ci ricorda anche che oggi non è sempre facile ricostruire le maglie di questa trama, vuoi per i cambiamenti urbanistici e architettonici vuoi per la perdita (parziale o totale) di alcuni esempi significativi.

Un ultimo dettaglio, restando nel caso specifico di questa perduta facciata napoletana, rivela un altro aspetto del rapporto fra epigrafe e decoro scultoreo: se ne trova traccia non nella lettera di Giovio ma in un passo del *Dialogo delle Imprese* di Scipione Ammirato, amico di Alfonso Cambi, figlio di Tommaso. Lo storico racconta che un rilievo antico raffigurante una "Tigre, o Leonza" sarebbe stato posto a sovrapporta in facciata ma presto biasimato perché il committente, che era "huomo che volontieri in sua casa albergava forastieri", "pareva con quella fiera che gli minacciasse e cacciasse dalla sua compagnia. La onde egli, che non voleva punto dar di sé questo odore pure per pensiero a gli amici, scrisse al Giovio, che era molto suo amico et un degli ospiti suoi, che vedesse di rimediare questa cosa in alcun modo, sì che né l'Animale avesse a cangiar luogo, né egli avesse a passar per inhospitale, il quale il consigliò a mettervi il motto che si è detto, *Iovi Xenio*, ch'era il Dio dell'hospitalità, come accennò Vergilio. *Iuppiter (hospitibus nam te dare iura loquuntur)*"²¹. Ritorna quindi la questione della facciata come opera particolarmente esposta al giudizio pubblico, in grado di suscitare reazioni di critica, biasimo, derisione nel segno di un autentico o tendenzioso fraintendimento. L'iscrizione, nobilitata dalla citazione letteraria e sostenuta dalla fiducia che Giovio nutriva nel potere eternizzante della scrittura²², si imponeva allora

¹⁸ PETRUCCI, *La scrittura...* cit., pp. 46-54. Sul rapporto con gli apparati effimeri, relativamente all'età di Leone X, si è soffermato recentemente G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 12-31: 22.

¹⁹ Per le teste "di pietra cotta di tondo" o "di basso rilievo in profilo, che li Della Robbia gli daranno li colori" si veda A. MILONE, *Arte e storia di un Palazzo del Rinascimento meridionale*, in *Il Palazzo aragonese di Palma Campania. Note di storia, architettura e arte*, a cura di F. Cordella, Palma Campania 2022, pp. 141-228: 151 e 167 con esempi precedenti e quasi contemporanei (come i tondi maiolicati commissionati nel 1542 a Firenze da Eleonora da Toledo per la residenza del padre a Chiaia). Un ulteriore riferimento nella lettera a una competizione (bonaria) coinvolge Giovan Battista Castaldo, maestro di campo di Carlo V ("l'arme e il tostone vogliono esser di marmo, acciò che l'nostro Castaldo non vi superi").

²⁰ GENOVESE, *Un (perduto) angolo...* cit., p. 52; per questo rapporto vedi *infra*. Per l'importanza in questo senso del palazzo di Diomede: B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 43-135.

²¹ S. AMMIRATO, *Il Rota ovvero Dell'impresie, dialogo nel qual si ragiona di molte impresie*, Napoli 1562, pp. 148-149: il passo è citato e commentato in GENOVESE, *Un (perduto) angolo...* cit., pp. 42-46. Per la tradizione di esporre rilievi antichi in facciata raffiguranti creature feroci (che rievocava i leoni stilofori davanti alle chiese romaniche) e per il senso ad essi attribuito: K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven 2010, p. 77.

²² Su questo aspetto di Giovio: KLIEMANN, *Il pensiero...* cit., p. 207.

come strumento strategico di fronte alla polise-
mia dell'immagine, per frenare quel "fantastica-
re co'l cervello" che inevitabilmente si attivava di
fronte all'elemento figurativo decontestualizza-
to. Per scongiurare un'interpretazione malevola
dell'iconografia del rilievo, l'epigrafe *Iovi Xenio*
evocava il tema dell'ospitalità del *dominus*, in sin-
tonia con l'immagine pubblica che Cambi vole-
va tramandare di sé: non inusuale nelle iscrizioni
esposte in ville e palazzi, questo tema era presen-
te anche in un'iscrizione perduta che si trovava
"ante ingressum" ovvero "in vestibulo" del già ri-
chiamato palazzo di Diomede Carafa²³.

Non sappiamo come risultasse alla fine la faccia-
ta del palazzo di Tommaso Cambi, ma dalle fon-
ti letterarie che abbiamo si può immaginare, per
dirla con Giovio, come un "frontespizio" com-
posito e sontuoso che coniugava iscrizioni in la-
tino (incise e forse anche dipinte) a stemmi aral-
dici e trofei in marmo, teste di uomini d'arme in
tondi maiolicati o in stucco, affreschi (o sgraf-
fiti?) con quattro storie di Carlo V, fino al rilie-
vo antico in sovrapporta. Quest'ultimo rifletteva
all'esterno gli interessi antiquari del proprietario,
preannunciando la ricca collezione ospitata nel
cortile interno e nel palazzo²⁴. Il rilievo della "Ti-
gre o Leonza", più tardi interpretato come una
lupa, era quindi esibizione metonimica di tutte
le altre opere antiche, ovvero "spettacolo" della
collezione che a sua volta rimandava alla "gran-
dezza" del proprietario²⁵. Qualcosa di più e di di-
verso rispetto alla pratica 'medievale' di inserire
spolia nei muri esterni delle case perché, come
suggeriscono le riflessioni di Salvatore Settis su
questo tema, quella modalità di riutilizzo di an-
tichità si era gradualmente ammantata, anche
grazie al ruolo importante giocato dagli artisti,
di nuovi significati che spostavano l'attenzione
"dal reimpiego al collezionismo" con implica-
zioni che sono già percepibili nel tardo Quattro-
cento in esempi celebri, come la casa di Lorenzo
Manlio a Roma (1476, fig. 1)²⁶.

A questi spunti offerti dal contributo di Giovio
per Cambi, i saggi qui presentati ne aggiungono
molti altri, che spaziano dai riferimenti antiquari
e letterari insiti nei testi, alla forma delle "scrittu-
re esposte" e alle relazioni che le epigrafi instau-
rano caso per caso con la decorazione pittorica o
lapidea della facciata o più in generale con il tes-
suto urbanistico e architettonico delle città. Per
la ricchezza delle implicazioni che sottende –
politiche, sociali, morali e letterarie oltre che sto-
riche e artistiche – il tema si presta infatti a decli-
nazioni molteplici e sfaccettate e interseca com-
petenze diverse a cui attingono, ciascuno da un
peculiare punto di vista, i saggi di questo nuovo
fascicolo di "Opus Incertum".

Un percorso di lettura

Come parlano le facciate qui presentate? E cosa
dicono? I dieci saggi raccolti in questo numero si
concentrano prevalentemente su esempi italia-
ni della prima età moderna, ma con due scon-
finamenti 'periferici' in Francia e Irlanda. Mol-
to variegati per destinazione d'uso e per le finali-
tà con cui sono stati iscritti, questi edifici – ana-
lizzati con approcci metodologici diversificati –
possono essere letti attraverso alcune 'lenti' che
mettano a fuoco caratteristiche comuni.
Se l'uso delle epigrafi in facciata parla del rin-
novato interesse per l'architettura all'antica che
si impone nel primo Rinascimento, è anche ve-
ro che in alcuni casi esso è testimonianza di una
relazione diretta col Medioevo. Gli esempi pre-
sentati da Bianca de Diviits e Fulvio Lenzo chia-
riscono come nel sud Italia sia particolarmente
forte il senso di continuità non solo con la classi-
cità (e non solo latina), ma anche con il Medio-
evo. Allo stesso modo Claudio Franzoni spiega
che le epigrafi della facciata della Sagra di Carpi
sono in parte finalizzate al recupero e alla cristal-
lizzazione della memoria medievale dell'edifi-
cio. Ma anche l'eccentrico caso della re-incisio-
ne, addirittura ottocentesca, dell'epigrafe sulla

²³ Le due citazioni sono rispettivamente da L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmaestadii 1592, fol. 295 e N. CHYTRÄUS, *Variorum in Europa itinerum deliciae...*, Herborn 1594, p. 87: "In vestibulo aedium principis Magdalonii. Huc quicumque venis fauste et bene veneris hospes, Comiter in nostra suscipere domo". Sul tema dell'ospitalità evocato nelle iscrizioni, in particolare all'ingresso dei cortili: D.R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, pp. 247-249.

²⁴ AMMIRATO, *Il Rota...* cit., p. 148: "Mio padre [T. Cambi] di diletto sommamente di antichità [...] ne ornò la facciata, il cortiglio e molti altri luoghi di quella casa".

²⁵ P. ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. Casalegno, G. Giaccone, Palermo 1992, p. 318: "Dice il Tribolo, scultore rarissimo, che le figure che egli [T. Cambi] tiene son de le stimate del mondo: onde la grandezza de la sua real natura si dimostra ne lo spettacolo di sì antica e pretiosa scultura".

²⁶ S. SETTIS, *Il collezionismo di sculture antiche: gli inizi*, in *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani dalle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo Archeologico di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo-21 giugno 2015), a cura di B. Arbeid, M. Iozzo, Firenze 2015, pp. 13-27 (già in *Id.*, *Collecting Ancient Sculpture: the Beginnings*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, edited by N. Penny, E.D. Schmidt, "Studies in the History of Art", 70, 2008, pp. 12-31); sulle diverse implicazioni sottese all'esposizione in facciata di rilievi e iscrizioni antiche si veda CHRISTIAN, *Empire...* cit., *passim*; per la casa di L. Manlio: P.L. TUCCI, *Laurentius Manlius. La riscoperta dell'antica Roma. La nuova Roma di Sisto IV*, Roma 2001.

facciata della biblioteca di Armagh sembrerebbe da correlare all'intenzione di riferirsi al passato medievale della cittadina irlandese, come ipotizza Clare Lapraik Guest.

Le facciate dichiarano, in prima istanza, la cultura della committenza, che negli esempi presentati si rivela particolarmente eterogenea. Si tratta di umanisti di primo rango, come per esempio Giovanni Pontano, sulla cui raffinatissima erudizione Maia Gahtan si concentra, alla ricerca delle fonti greche e latine alle quali egli ha attinto per allestire lo straordinario programma epigrafico della sua cappella napoletana, esempio paradigmatico di 'edificio scritto'; oppure di letterati del calibro di Ariosto, oggetto – insieme ad altri scrittori – dello studio di Harald Hendrix. Vi sono poi i giuristi che condividono la cultura antiquaria della corte attorno alla quale gravitano, come Paolo Dedi da Fossombrone, vicino a Urbino, presentato da Giorgia Aureli, o interessati alla poesia e alla filosofia, come quelli che Colin Debuiche individua per la 'metropoli' amministrativo-giudiziaria di Tolosa. Non mancano naturalmente gli uomini di chiesa, tra cui il notaio curiale Johannes Sander, il quale impone la propria presenza nell'urbe, evidenziando così la sua rete di connessioni tra la Chiesa e la nazione tedesca, come chiarisce Alexis Culotta. È un fine erudito il cardinale Bonifacio Bevilacqua, introdotto da Francesca Mattei, che ne sottolinea gli studi giuridici, ma anche gli interessi letterari e l'appartenenza a diverse accademie. Appassionato collezionista di numismatica e di gemme incise è l'arcivescovo anglicano Richard Robinson, la cui attenzione per le epigrafi incise sugli edifici dei quali si fa promotore è interpretabile come un ulteriore aspetto della sua passione per gli oggetti incisi (Lapraik Guest). Vi sono, infine, i governanti, come Alberto III Pio da Carpi, che inserisce l'impiego delle iscrizioni nel più ampio esercizio di ridisegno della sua città (Franzoni), o Cristina di Francia, duchessa di Savoia, che con-

cepisce l'epigrafe sulla facciata del sacello di San Salvario a Torino come preciso strumento politico di affermazione del proprio ruolo, secondo quanto dimostra Maria Beltramini.

Per la scelta dei temi da dispiegare sulle facciate, questa variegata platea di colti committenti si rivolge a consulenti provenienti da ambiti culturali altrettanto diversificati. Sono umanisti come Lorenzo Valla, Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Antonio Beccadelli detto il Panormita, quelli che compongono alcuni dei programmi all'antica nel Regno di Napoli, un'area già particolarmente ricca di esempi classici di scritture esposte (de Divitiis, Lenzo). Talvolta accade che – è il caso di Giovanni Pontano, ancora a Napoli – committente e consulente coincidano, rispecchiandosi in un gioco di invenzione personale e di ricerca di soggetti da un amplissimo repertorio di fonti letterarie (Gahtan). Un ruolo attivo nella scelta del programma iconografico-epigrafico va riconosciuto anche al cardinal Bevilacqua, che per la sua facciata ferrarese si riferisce tanto alla tradizione locale quattrocentesca, quanto a modelli romani contemporanei (Mattei). A un clima connotato da istanze più di carattere religioso rimanda invece la progettazione del programma epigrafico del palazzo del ricco mercante tolosano Pierre Delpech, la cui paternità sembra risentire di un'influenza gesuita (Debuiche); come gesuita è il letterato e retore Emanuele Tesauro, a cui tradizionalmente si attribuisce l'epigrafe di San Salvario (Beltramini). Un caso particolare è quello delle dimore dei letterati, per i quali se certamente è fuori discussione la loro partecipazione nella scelta dei soggetti, è pur significativo il fatto che le facciate delle loro case siano piuttosto avere di parole, per 'aprirsi' invece verso l'interno, dove i ricchi corredi epigrafici ivi dispiegati inducono a interrogarci sul ruolo e sui destinatari di tali collezioni (Hendrix).

A chi si rivolgono, quindi, le facciate che parlano? Certamente a quell'albertiano passante fret-

toloso, già precedentemente citato, che però non sempre è in grado di capire la lingua aulica che esse esibiscono: parte del potere delle classi dominanti, e del loro onore, deriva proprio dall'incomprensibilità dei loro messaggi. Ai cittadini che sanno ascoltare, tuttavia, un committente come Diomede Carafa offre i suoi insegnamenti morali (de Divitiis, Lenzo), o uno come Pontano promuove una conversazione tra i vivi e i morti che sono celebrati all'interno della sua cappella (Gahtan). Le iscrizioni si rivolgono soprattutto agli altri membri delle élites cittadine, per esaltare la magnificenza del proprietario e consolidarne la posizione nell'ambito del suo gruppo sociale, ma hanno un significato pure in relazione alle generazioni future (Debuiche). In questo senso si può interpretare anche l'iscrizione in forma di adynaton che adorna la facciata del palazzetto Sander, con la quale si auspica la durata eterna della dimora (Culotta).

I messaggi che le epigrafi trasmettono spaziano in diversi ambiti, a seconda degli obiettivi del proprietario e del contesto storico in cui egli decide di far parlare la sua dimora. Tuttavia, i casi qui analizzati esibiscono prevalentemente iscrizioni che, prendendo spunto dal mondo antico ma anche dai testi cristiani, si riferiscono agli ideali classici di moderazione, temperanza, onestà, raziocinio, virtù, pazienza, modestia, e altro ancora.

Le epigrafi, tuttavia, non sono solo vettori attraverso cui la committenza si esprime. Che siano presenti da sole o in gran numero, così da diventare veri e propri oggetti architettonici e ornamentali, o attraversino con piglio monumentale tutta la superficie disponibile, o si concentrino in luoghi particolarmente loquenti come porte o finestre, o dialoghino con altri elementi ornamentali (medaglioni, putti, ritratti clipeati, etc.), le iscrizioni entrano sempre in risonanza con l'architettura e, di conseguenza, con il contesto urbano come, tra gli altri, i casi di Fossombrone, Capri e Armagh dimostrano con chiarezza.

La parola incisa a mano sul muro che Victor Hugo racconta di aver visto nel buio recesso di una delle torri di Notre-Dame è – ci informa l'autore – successivamente scomparsa, cancellata dal tempo, vittima essa stessa del concetto di destino e fatalità di cui si è fatta segno. Così – continua – accadrà anche alla cattedrale. Scrittura e architettura, espressioni che, in forme diverse, sembrano destinate a durare, sono in realtà associate in una medesima fragilità. Non era questo che sperava Giovanni Pontano quando trasferiva nella pietra le iscrizioni che aveva composto su carta, cercando così di assicurarne la conservazione della memoria. E anche noi ci auguriamo che i saggi qui raccolti possano gettare una luce in quell'oscuro recesso e, pur non avendo la pretesa, né la possibilità, di essere esaustivi, rendano conto di alcuni aspetti di un fenomeno così articolato e affascinante.

CRITERI DI TRASCRIZIONE

Angelo de Patto

Le epigrafi sono state trascritte impiegando il maiuscolo, si è seguita l'ortografia originaria, operando soltanto la distinzione u/v e si è introdotta la punteggiatura.

Per rispettare le volontà diverse dei singoli autori, in alcuni contributi le iscrizioni sono state trascritte riga per riga, seguendo la scansione del testo originale, in altri sono state trascritte di seguito, con il fine riga segnato con / posto tra due spaziature e, nel caso di parole divise tra due righe, con / senza spaziature. Per separare le epigrafi uniche che continuano però su diverse finestre si è usato il segno ||.

Si sono inoltre utilizzati i segni diacritici delle trascrizioni interpretative epigrafiche utilizzate nei *Supplementa italica*, nuova serie, Roma 1981 del CIL e nello specifico:

- () per lo scioglimento delle abbreviazioni certe;
- (!) nel caso di evidente errore, segnalandolo in nota e proponendo possibili correzioni;
- (()) nel caso di scioglimento di sigle;
- [] per le lacune;
- [—] per le lacune laterali non misurabili.

Per le citazioni di epigrafi provenienti da testi a stampa, abbiamo rispettato la grafia utilizzata dall'autore, come pure l'uso del minuscolo o del maiuscolo e lo scioglimento delle abbreviazioni, servendoci dei criteri utilizzati per le citazioni comuni con le virgolette.