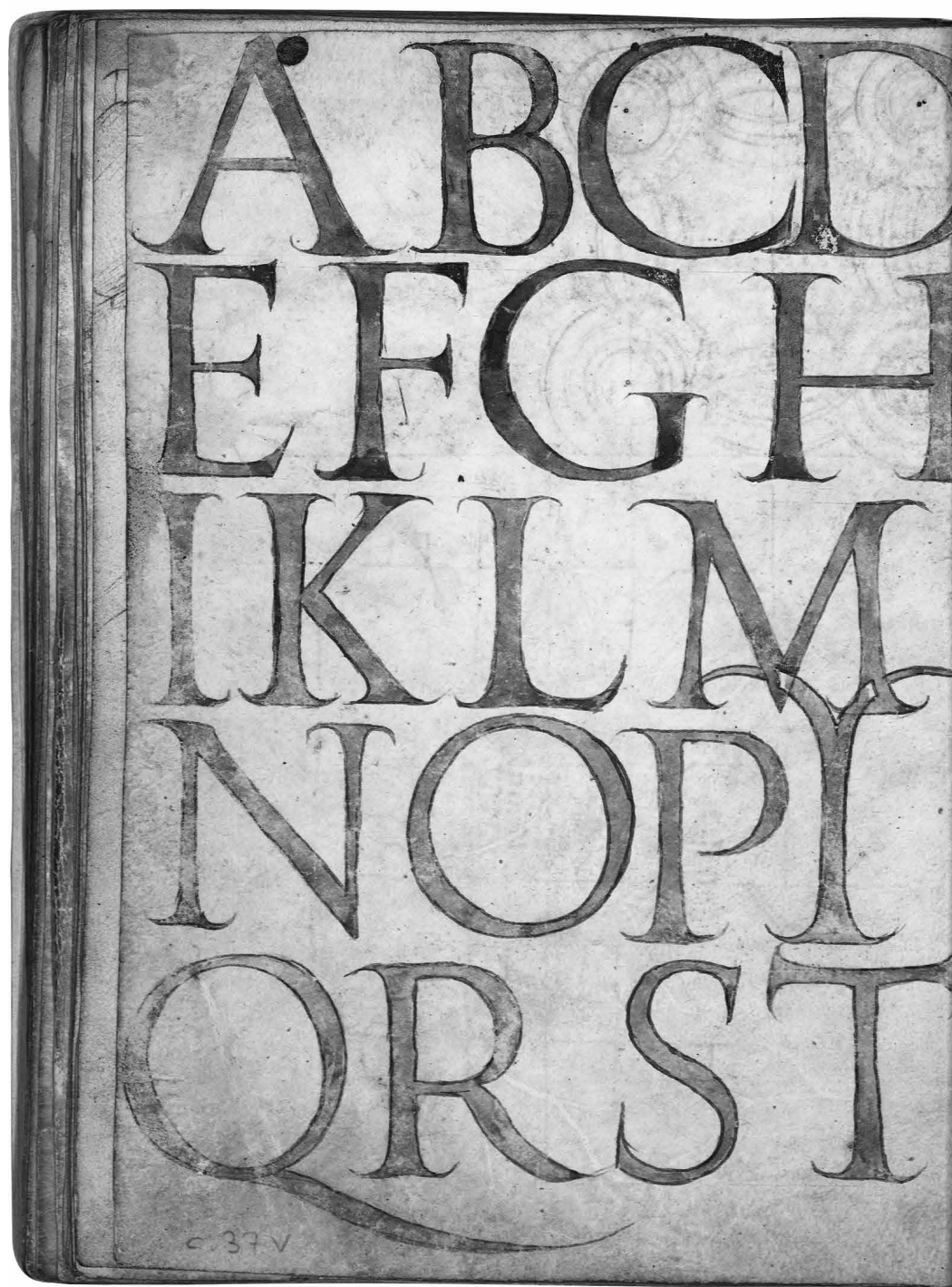


OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

FACCIATE PARLANTI IN ETÀ MODERNA

2022



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2022



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2035-9217 (print) ISSN 2239-5660 (online)

Direttore responsabile
Giuseppe De Luca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze

Vice-Direttori scientifici
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Ciccarelli | Università degli Studi di Firenze
Orietta Lanzarini | Università degli Studi di Udine

Comitato editoriale
Nadja Aksamija | Wesleyan University
Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Antonio Brucculeri | École Pratique des Hautes Études, Paris-Sorbonne
Ferruccio Canali | Università degli Studi di Firenze
Francesco Ceccarelli | Università degli Studi di Bologna
Maria Grazia D'Amelio | Università Roma Tor Vergata
Elena Dellapiana | Politecnico di Torino
Lamia Hadda | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Mingardi | Università degli Studi di Firenze
Denis Ribouillault | Université de Montréal
Saverio Sturm | Università Roma Tre
Davide Turrini | Università degli Studi di Ferrara

Comitato scientifico
Cammy Brothers | Northeastern University
Caroline Bruzelius | Duke University
Paolo Bolpagni | Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, Lucca
Vincenzo Cazzato | Università del Salento
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Francesca Fiorani | University of Virginia
Martina Frank | Università Ca' Foscari Venezia
Mattia Patti | Università di Pisa
Georg Satzinger | Universität Bonn
Hermann Schlimme | Technische Universität Berlin

Coordinamento redazionale e segreteria scientifica
Daniela Smalzi | Università degli Studi di Firenze

Segreteria organizzativa
Donatella Cingottini | Università degli Studi di Firenze

Nuova Serie, anno VIII | 2022

Facciate parlanti in età moderna Early Modern Talking Façades

a cura di ALESSANDRO BRODINI e MADDALENA SPAGNOLO

In copertina
Giuliano da Sangallo, *Lettere dell'alfabeto* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S.IV.8, c. 37v; © Biblioteca Comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena)

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari, con il sistema del 'doppio cieco'.
All essays are subjected to a double-blind peer review process prior to publication.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze



Coordinamento editoriale e progetto grafico
Susanna Cerri, Federica Giulivo

Caratteri albertiani della testata
Chiara Vignudini

Logo "Opus"
Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2022
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

- 8 | **Facciate parlanti. Per un'introduzione**
Alessandro Brodini, Maddalena Spagnolo
- 18 | **Parole di pietra. Epigrafia, studio dell'antico e nuove architetture nel Rinascimento meridionale**
Bianca de Divitiis, Fulvio Lenzo
- 38 | **L'iscrizione latina sulla facciata di palazzo Dedi-Staurenghi a Fossombrone. Cultura identitaria e antiquaria tra influssi e ricezioni di secondo Quattrocento**
Giorgia Aureli
- 48 | **Reading Pontano's "libretto co' fogli di marmo"**
Maia Wellington Gahtan
- 60 | **Le dimore dei letterati e il loro corredo epigrafico fra Quattro e Cinquecento**
Harald Hendrix
- 70 | ***HEC DOMUS EXPECTET*: The Palazzetto Sander Façade and Constructing Sixteenth-Century German Identity in Rome**
Alexis Culotta
- 80 | **Alberto III Pio, Baldassarre Peruzzi e la Sagra di Carpi: la messa in scena del Medioevo**
Claudio Franzoni
- 86 | **"Faux conseils et mauvaises testes m'ont fait bastir ces fenestres": les façades parlantes de la Renaissance à Toulouse**
Colin Debuiche
- 96 | **Epigrafi, armi, trofei. Il palazzo del cardinale Bonifacio Bevilacqua a Ferrara (1601)**
Francesca Mattei
- 108 | **Parole e forme della devozione: Cristina di Francia, duchessa di Savoia, e il "regio sacello" di San Salvario a Torino**
Maria Beltramini
- 118 | **Classical Epigraphy in an Irish Topography**
Clare Lapraik Guest



OPVS INCERTVM

FACCIATE 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 toni di pietra") e propose, "nel arco de detti toni", 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 volentieri 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 avare 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.

PAROLE DI PIETRA. EPIGRAFIA, STUDIO DELL'ANTICO E NUOVE ARCHITETTURE NEL RINASCIMENTO MERIDIONALE

This article presents the first results of an ongoing research on inscriptions in southern Italy in the late medieval and early modern periods and analyses three different ways in which inscriptions were used to make a façade 'speak'. In first instance, it analyses two significant examples of 'written' buildings, where epigraphic texts played a central role in the overall 'all'antica' design of the façade; it subsequently considers those cases in which a monumental and long inscription traversed the entire façade; and finally it focuses on the inscriptions connected to city gates and palace portals, as well as on those cases in which it is the door itself to speak in first person. The cases presented allow us to recognise the 'speaking façades' created in the Kingdom of Naples as a self-aware phenomenon which relied on a consolidated tradition regarding the study of local antiquities and on a sense of continuity with both the classical and medieval past.

La presenza e l'esposizione di scritte all'esterno è una caratteristica precipua della cultura artistica del Rinascimento in Italia meridionale e, sebbene si tratti di un fenomeno condiviso con molte altre aree, qui assume una dimensione particolare per via della sua consistenza, per il carattere pionieristico della rinascita delle lettere capitali all'antica e per la raffinatezza antiquaria dei testi esposti. Tale fenomeno non ha finora ricevuto un'attenzione adeguata a causa dei preconcetti che hanno a lungo gravato sul Rinascimento meridionale, relegandolo ai margini della storiografia nazionale e internazionale. La mancata comprensione di tale cultura artistica è disposta sia da una concezione monolitica del Rinascimento come esclusivamente fiorentino e romano, sia dall'anacronistica proiezione della situazione di arretratezza del Mezzogiorno postunitario anche sul passato più lontano. Gli studi degli ultimi decenni hanno cominciato a smantellare questi pregiudizi e a restituire un'immagine più equilibrata e meno astratta, volgendo lo sguardo non soltanto alle manifestazioni napoletane più note, come le opere commissionate dalla famiglia reale, ma a tutto quel tessuto di artisti, committenti e processi culturali e artistici che durante il XV e XVI secolo ha attraversato l'intero territorio del Regno di Napoli, mettendolo in connessione con i centri dell'Italia centrale e settentrionale e con le altre grandi monarchie d'Europa e del Mediterraneo.

In questo quadro, cui ogni giorno si vengono ad aggiungere nuovi tasselli, il rapporto articolato e complesso fra iscrizioni esposte e nuova architettura all'antica è cruciale per comprendere il carattere specifico della cultura umanistica meridionale. Una specificità che si radica nella condizione peculiare dell'Italia meridionale peninsulare, che sin dall'XI secolo si era costituita come unico regno della penisola, territorialmente molto più esteso delle altre entità statali del nord e del centro dell'Italia. Qui si trovava non soltanto la maggiore quantità di resti archeologici fuori Roma, ma anche una fitta rete di città attive e vivaci, molte delle quali potevano vantare un'origine preromana, greca o italica. La cospicua presenza di iscrizioni antiche è da considerarsi all'origine di una riscoperta precoce della potenzialità espressiva delle scritte esposte e della possibilità di comunicare tanto il senso di magnificenza dei singoli individui o famiglie, come l'identità civica di intere città¹.

Nelle pagine che seguono si presentano i risultati di una ricerca tuttora in corso sul tema delle scritte esposte in Italia meridionale tra Medioevo e prima Età moderna. In particolare, dopo aver considerato i principali modelli monumentali antichi, verranno discusse tre diverse modalità attraverso le quali le iscrizioni rendevano 'parlante' una facciata. Verranno prima analizzati alcuni esempi eccezionali di edifici che potremmo definire 'scritti', per via del grande numero

di iscrizioni che ospitano e nei quali le inserzioni epigrafiche svolgono un ruolo paragonabile a quello di elementi più propriamente architettonici nel definire un programma all'antica. In secondo luogo, verrà presa in considerazione una variante di questo uso architettonico delle iscrizioni, offerta da quegli esempi nei quali grandi iscrizioni monumentali attraversano l'intera facciata. Infine, l'attenzione verrà rivolta alle iscrizioni connesse con le porte di edifici o di città, in particolare a quelle in cui è la porta stessa a parlare in prima persona.

Attraverso l'insieme di questi casi si cercherà di delineare il carattere all'avanguardia delle facciate parlanti nel Regno di Napoli, riconoscendovi un fenomeno che non ha a che fare con un'importazione da Firenze o da Roma, ma è al contrario basato su uno studio consapevole delle antichità locali e animato da un senso di continuità sia con il passato classico che con quello medievale. Per molto tempo fraintesa come segno di arretratezza, la continuità con il medioevo costituisce invece uno degli elementi centrali che determina la natura autonoma della cultura rinascimentale meridionale rispetto a quella di altri contesti peninsulari. In questo orizzonte gli imponenti edifici costruiti dai principi longobardi, dai re normanni, dall'imperatore Federico II, e dai sovrani angioini disseminati sul territorio erano riconosciuti come vestigia del glorioso passato del Regno e come esempi precoci di rice-



pagina 19

Fig. 1 Napoli, Palazzo Diomede Carafa. Dettaglio del portale (foto B. de Divitiis).

Questo testo è il frutto di una collaborazione di lunga data e di una comunanza di interessi nutrita da profonda amicizia. Esclusivamente per rispondere a una logica di burocrazia accademica, i due autori hanno deciso di attribuire a Fulvio Lenzo la paternità dei paragrafi *Modelli antichi e Iscrizioni lunghe*, e a Bianca de Divitiis dei paragrafi *Edifici scritti e Porte che parlano*. Per gli aiuti e le indicazioni ricevute si ringraziano gli amici Lorenzo Miletto e Antonio Milone.

¹ B. DE DIVITIIS, *A local sense of the past: spolia, reuse and 'all'antica' building in southern Italy, 1400-1600*, in *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, edited by K. Christian, B. de Divitiis, Manchester 2019, pp. 79-101: 79-80.

² C. VON FABRICZY, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel*, "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 20, 1899, pp. 3-30, 125-158; E. BERTAUX, *L'Arco e la Porta trionfale di Alfonso e di Ferrante d'Aragona a Castelnuovo*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", XXV, 1900, pp. 27-63; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", LXII, 1937, pp. 267-333; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona*, "Dedalo", XII, 1932, pp. 439-466, 594-626; H.W. KRUFF, M. MALMANGER, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", 6, 1975, pp. 213-305; G.L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven 1973; R. DI BATTISTA, *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, "Annali di Architettura", 10-11, 1998-99, pp. 7-21: 19; A. BEYER, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München 2000, pp. 13-58. X. BARRAL I ALTET, *Alfonso il Magnanimo tra Barcellona e Napoli, e la memoria del Medioevo*, in *Medioevo: imagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 649-667.

³ *Corpus Inscriptionum Graecarum*, editio J. Franz, III, Berolini 1853, n. 5791; *Inscriptiones graecae*, XIV (*Inscriptiones Italiae et Siciliae*), editio G. Kaibel, Berolini 1890, n. 714. F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma 2011, pp. 19-23, 26-32.

⁴ R. WEISS, *The Translators from the Greek of the Angevin Court of Naples*, "Rinascimento", I, 1950, 3-4, pp. 195-226, ora in Id., *Medieval and Humanist Greek: Collected Essays*, Padova 1977, pp. 108-133; Id., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989 (prima ed. Oxford 1969), pp. 31-32.

⁵ LENZO, *Architettura e antichità... cit.*; S. KELLY, *The Cronaca di Partenope. An Introduction to and a Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston 2011.

⁶ M. GAGLIONE, *Il campanile di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1998. Per il significato, la posizione e il potenziale performativo delle epigrafi sul campanile di Santa Chiara: G. VITALE, S. Chiara. Chiesa, corte, città, in *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio, E. Scirocco, Batipaglia 2014, pp. 129-164; E. SCIROCCO, *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di V. Lucherini, Roma 2018, pp. 131-158.

⁷ A. CAMPANA, *Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Valla sull'iscrizione greca del tempio dei Dioscuri a Napoli*, "Archeologia Classica", 25-26, 1973-1974, pp. 84-102: 90-92.

⁸ Ivi, pp. 97-98; L. VALLA, *Laurentii Valle epistole*, editio O. Besomi, M. Regoliosi, Patavii 1984, pp. 241-243, lettera 19.

zione dell'antico, sia in termini di riuso di *spolia*, che di rielaborazione di modelli, offrendo esempi da seguire altrettanto validi di quelli propriamente antichi. Uno sguardo al monumentale arco di ingresso di Castelnuovo è sufficiente a dimostrare come una delle più notevoli opere del Rinascimento sia al contempo impregnata di riferimenti all'architettura medievale. Oltre al rimando ai modelli trionfali antichi, infatti, con i suoi due fornicci sovrapposti e l'estensiva decorazione scolpita, l'arco commissionato da Alfonso I d'Aragona riprende strategicamente l'immagine della porta di Federico II a Capua, così come quella dei sepolcri napoletani di Roberto d'Angiò e Ladislao di Durazzo, sottolineando in tal modo la posizione del nuovo sovrano come legittimo successore al trono dell'unico regno che al tempo esisteva nella penisola².

Modelli antichi di scrittura esposta

Fra tardo Medioevo e prima Età moderna nelle città del Regno di Napoli importanti esempi antichi di scritture esposte a carattere monumentale erano ancora presenti nella loro posizione originaria come parte integrante dell'architettura, offrendosi quali *exempla* per le nuove iscrizioni sia per quanto riguarda il contenuto, che per la forma dei caratteri e la relazione con il progetto architettonico complessivo.

Nel cuore del centro antico di Napoli era leggibile la lunga iscrizione in greco apposta nel fregio del pronao del tempio dei Dioscuri (fig. 2), rimasta al suo posto fino al crollo delle strutture antiche nel 1688³. Il testo greco si presentava come una formula accessibile a pochi, ma era comunque in grado di comunicare a tutti l'antichità del tempio e di testimoniare le origini greche della città di Napoli, più antica della stessa Roma. All'interno di un'identità civica orgogliosamente legata a tali origini, l'iscrizione del tempio attirò l'attenzione di umanisti e antiquari fin dal Medioevo. Secondo quanto ricostruito

da Roberto Weiss si tratterebbe della prima iscrizione greca antica a essere stata tradotta in epoca post-classica⁴. La prima traduzione attestata, a opera del medico calabrese Nicolò Deopreprio, risale infatti ai primi anni del lungo regno di Roberto d'Angiò (1309-1343) ed è inserita all'interno della cosiddetta *Cronaca di Partenope*⁵. L'epigrafe del tempio, che ne celebrava la consacrazione a spese dei due liberti Tiberio Iulio Tarso e Pelagon, offriva una dimostrazione chiara di come le iscrizioni monumentali apposte sugli edifici potessero eternare il nome dei fondatori e sfidare i secoli. Appena qualche anno dopo la redazione della *Cronaca di Partenope*, re Roberto e sua moglie Sancia ne avrebbero raccolto l'esempio facendo collocare una lunga iscrizione in latino alla base del campanile della basilica di Santa Chiara, nella quale si proclamavano orgogliosamente come i fondatori della chiesa (fig. 3)⁶.

Una nuova attenzione verso l'iscrizione del tempio napoletano si manifestò nel Quattrocento, quando il mercante e antiquario Ciriaco d'Ancona la trascrisse e se ne servì come modello per l'iscrizione, sempre in greco, che compose per la chiesa di San Francesco a Rimini appena rinnovata da Leon Battista Alberti⁷. Anche Lorenzo Valla, giunto a Napoli al seguito di Alfonso il Magnanimo, si esercitò nella decodificazione del testo greco del tempio dei Dioscuri, correggendo l'interpretazione tradizionale derivata ancora dalla traduzione angioina⁸. La rilettura del testo rientrava nel vivace dibattito umanistico che animava la corte aragonese, nel cui ambito lo stesso Valla aveva composto, su commissione di Alfonso, il *De falso credita et ementita Constantini donazione*, un testo fondativo per lo sviluppo della moderna filologia testuale.

Un altro importante esempio antico era il tempio di Augusto a Pozzuoli, che sopravviveva trasformato in cattedrale della città. L'iscrizione originaria (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, X, 1613) nel fregio del timpano che offriva un altro

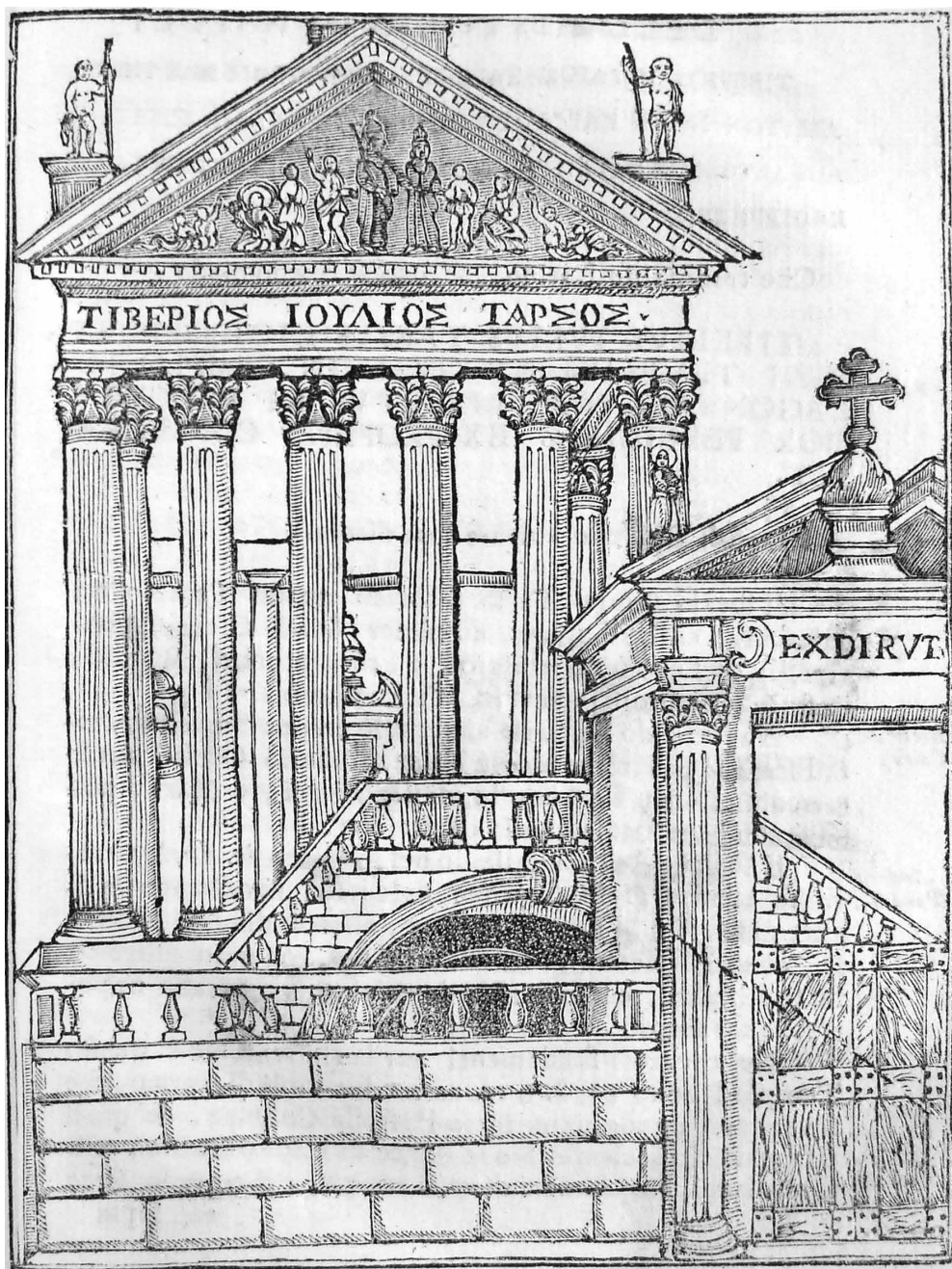


Fig. 2 Il pronaos del tempio dei Dioscuri di Napoli convertito in chiesa di San Paolo Maggiore (incisione anonima da G.A. SUMMONTE, *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli 1601).

esempio di come i committenti, in questo caso la famiglia dei Calpurni, potevano essere ricordati come fondatori del monumento. Ma una maggiore fortuna avrebbe riscosso la firma dell'architetto Cocceio (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, X, 1614), inserita in una tabula ansata sul fianco dello stesso edificio, presto divenuta modello per le nuove firme degli architetti meridionali, così come quella di Vitruvio Cerdo sull'arco dei Gavi a Verona lo era per gli architetti veneti⁹.

Se l'interesse per le firme degli architetti antichi si riaffacciò nel XV secolo in concomitanza con l'affermarsi di una nuova consapevolezza del valore intellettuale della professione, le epigrafi che celebravano la magnificenza dei committenti venivano studiate e imitate già da mol-

ti secoli. Tale ripresa può essere riportata indietro almeno all'VIII secolo, quando Paolo Diacono dettava il *titulus* della chiesa palatina di San Pietro a Corte a Salerno, annessa al palazzo del principe longobardo Arechi (774-787): i pochi frammenti superstiti consentono di apprezzare come non soltanto il testo, ma anche il disegno delle lettere fosse direttamente ispirato alle grandi iscrizioni imperiali romane in caratteri lapidari¹⁰. Questo esempio di scrittura monumentale di epoca longobarda può forse spiegare l'epigrafe dedicatoria all'antica che nella stessa Salerno fu esposta sulla facciata della cattedrale costruita da Roberto il Guiscardo all'inizio dell'XI secolo nel contesto della nuova dominazione normanna e dei contatti con la cultura classicheggiante

⁹ M. DONDERER, *Die Architekten der späten römischen Republik und der Kaiserzeit: epigraphische Zeugnisse*, Erlangen 1996, pp. 31-34, 208-210; C. VALERI, *Marmora phlegraea. Sculture dal Rione Terra di Pozzuoli*, Roma 2005, pp. 40-41. Sulle firme degli architetti nel Rinascimento: G. BELTRAMINI, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2009, pp. 49-66, 109-115.

¹⁰ M. FIORE, *La badia di San Pietro a Corte*, "Rassegna Storica Salernitana", 6, 1945, pp. 141-151; J. MITCHELL, *The Display of Script and the Uses of Painting in Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, convegno di studi (Spoleto, 15-21 aprile 1993), II, Spoleto 1994, pp. 887-954; P. NATTELLA, «Palaccium et ecclesiam instituit». *Storia del complesso longobardo di San Pietro a Corte di Salerno*, in *San Pietro a Corte. Recupero di una memoria nella città di Salerno*, Napoli 2000, pp. 87-143; C. LAMBERT, *Testimonianze epigrafiche tardoantiche e altomedievali in Campania: alcuni esempi a confronto*, in *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, (Salerno, Castello di Salerno, Complesso di Santa Sofia, 2-5 ottobre 2003), a cura di R. Fiorillo, P. Peduto, Firenze 2003, pp. 122-126; A. MILONE, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/277>; ID., <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/273> (consultato il 10 settembre 2022).

di Montecassino¹¹. Si tratta di una delle più belle iscrizioni medievali che, oltre a essere scritta con caratteri capitali all'antica, presenta uno studiato rapporto con l'architettura, attraversando l'intera facciata come fregio inferiore del timpano.

Non abbiamo molte notizie su quali fossero i canali di formazione di questa raffinata ricezione dell'epigrafia antica in età longobarda e normanna. Così come non conosciamo con esattezza i modelli di quella vera e propria rinascenza fiorita nel XIII secolo sotto Federico II, e che a sua volta sarebbe stata assunta a riferimento, in analogia e concorrenza con gli esempi antichi, in epoca rinascimentale. Le fonti sulla cultura epigrafica meridionale, che cominciano a emergere con il caso della ricezione dell'iscrizione dei Dioscuri durante il periodo angioino, si fanno più consistenti a partire dal XV secolo. La vivacità degli studi epigrafici durante il regno aragonese, all'indomani delle testimonianze di Ciriacco d'Ancona e di Lorenzo Valla, è documentata dal *De Aspiratione* di Giovanni Pontano, un breve trattato di grammatica latina sull'uso dell'aspirazione scritto intorno al 1450 e basato non tanto su fonti letterarie, quanto piuttosto su un accurato studio epigrafico condotto dall'autore¹². Oltre alle iscrizioni monumentali, Pontano e i membri dell'Accademia indagarono le numerose iscrizioni antiche anche di piccola scala, come stele funerarie, sarcofagi, cippi miliari, *fistulae* oppure iscrizioni dedicatorie che emergevano di continuo da un sottosuolo rigonfio di antichità sia nei contesti urbani che nelle campagne del Regno. Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro e Pietro Summonte erano ritenuti esperti di iscrizioni tanto da essere consultati, insieme a Ermolao Barbaro, dall'umanista salentino Antonio Galateo, in una data anteriore al 1493, per avere lumi su un'iscrizione messapica da poco scoperta nei pressi di Vaste, vicino Otranto¹³. Questo ambiente culturale sapeva offrire importanti stimoli anche agli umanisti arrivati da fuo-

ri, come il veronese Fra Giocondo, che proprio in Italia meridionale avrebbe continuato a trascrivere antiche epigrafi mettendo a punto altre due redazioni della sua silloge, nelle quali trova posto il materiale collezionato nelle sue peregrinazioni attraverso il Regno¹⁴. Dalle annotazioni che Fra Giocondo apponeva accanto ai testi ricopiati dalle lapidi antiche sappiamo che esistevano collezioni di epigrafi nei palazzi di membri dell'*élite*, quali Diomede Carafa o l'erede al trono Alfonso di Calabria, così come presso umanisti, come Pontano, ma anche artisti, come lo scultore Jacopo della Pila¹⁵.

Lo studio intensivo e diffuso del gran numero di iscrizioni che sopravvivevano nel Regno portò a uno sviluppo precoce delle scritture esposte come parte integrante di articolati progetti all'antica e come mezzo per comunicare complessi programmi politici, morali e genealogici. Lo stesso Giocondo contribuì non poco a far progredire nella capitale aragonese gli studi epigrafici, soprattutto nella loro applicazione alla realizzazione di iscrizioni da apporre sui nuovi edifici all'antica che si andavano costruendo, come testimonia il frammento di un suo trattato intitolato *De literis*¹⁶. Nel frammento che sopravvive, Giocondo non solo prende in considerazione il tracciamento geometrico di ogni singola lettera, la spaziatura fra le lettere di una medesima linea, la distanza tra le linee e soprattutto la posizione in relazione all'occhio dell'osservatore, ma rivolgendosi più specificatamente agli architetti illustra il modo di risolvere le deformazioni prospettiche in iscrizioni apposte su edifici alti proporzionando in maniera differente le lettere e le linee dell'iscrizione, esprimendo così in maniera esplicita il passaggio attivo dallo studio alla progettazione di testi in nuovi contesti monumentali¹⁷. In gran parte di queste imprese erano coinvolti gli stessi umanisti, che coadiuvavano i colti mecenati nel realizzare i loro progetti o in alcuni casi erano essi stessi committenti delle iscri-

¹¹ P. DELOGU, *Mito di una città meridionale: Salerno (Sec. VII-I-X)*, Napoli 1977, pp. 179-185; A. BRACA, *Il duomo di Salerno: architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, pp. 21-28; L. DE LACHENAL, *Spolia: uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995; M.L. VESCOVI, *Inscribing Presence. Script, Relics, Space in Salerno Cathedral*, in *Sacred Scripture/Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, edited by T. Frese, E.W. Keil, K. Krüger, Berlin-Boston 2019, pp. 137-164.

¹² G. GERMANO, *Testimonianze epigrafiche nel 'De aspirazione' di Giovanni Pontano*, in *Filologia umanistica: per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera, G. Ferrai, II, Padova 1997, pp. 921-986. Cfr. B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and Antiquarianism in Renaissance Southern Italy*, in *The Companion to Renaissance Antiquarianism*, edited by W. Stenhouse, Leiden-Boston, in corso di stampa. Per la perduta silloge epigrafica di Pontano: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X (*Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae Latinae*), editio T. Mommsen, Berolini 1883, pp. 184-185.

¹³ WEISS, *La scoperta dell'antichità classica...* cit., p. 182; cfr. F. SAXL, *The Classical Inscriptions in Renaissance Art and Politics*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IV, 1941, pp. 19-46.

¹⁴ LENZO, *Architettura e antichità...* cit., pp. 29-32; B. DE DIVITIIS, *Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica*, in *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto, antiquario*, seminario internazionale di storia dell'architettura (Vicenza, 10-12 giugno 2010), a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 337-351 e bibliografia ivi citata.

¹⁵ Per le epigrafi nelle collezioni di Alfonso di Calabria: E. ZIEBARTH, *De antiquissimis inscriptionum syllogis*, "Ephemeris Epigraphica", IX, 1905, 2, pp. 187-332: 232; M. KOORTBOJIAN, *Fra Giovanni Giocondo and His Epigraphic Methods: Notes on Biblioteca Marciana*, MS Lat. XIV, 171, "Kölner Jahrbuch", XXVI, 1993 (1994), pp. 49-55: 54-55. Per quelle nel palazzo di Diomede Carafa: B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 123-127. Per quelle di Jacopo della Pila: DE DIVITIIS, *Fra Giocondo...* cit., p. 339.

¹⁶ L.A. CIAPPONI, *A Fragmentary Treatise on Epigraphic Alphabets by Fra' Giocondo da Verona*, "Renaissance Quarterly", XXXII, 1979, pp. 18-40.

¹⁷ Ivi, pp. 30-31.

zioni. Il contributo degli umanisti alla composizione di nuove iscrizioni all'antica emerge in diversi epitaffi funebri: già nei primissimi anni del regno di Alfonso il Magnanimo, Lorenzo Valla è autore dell'epitaffio funebre di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara¹⁸. Sempre nella stessa chiesa, alcuni anni dopo Jacopo Sannazaro avrebbe composto l'epitaffio per Ladislao di Durazzo nonché l'iscrizione dedicatoria della cappella Caracciolo di Vico¹⁹. A sua volta l'epitaffio per la tomba di Sannazaro in Santa Maria del Parto sarebbe stato composto dal suo amico Pietro Bembo²⁰.

Gli umanisti furono impegnati nei progetti di scrittura monumentale anche su una scala architettonica e urbana di notevoli dimensioni. Basti guardare ai complessi programmi espressi nella reggia aragonese di Castelnuovo attraverso i quali Alfonso il Magnanimo si presentava alla città come sovrano di un regno transnazionale e mediterraneo: ad Antonio Beccadelli detto il Panormita sono tradizionalmente attribuite le due iscrizioni apposte all'esterno del grandioso arco trionfale posto all'ingresso, benché non sembrano essere prove certe in proposito. È invece certo che Panormita fu l'autore dell'epigramma un tempo esposto al di sopra della porta d'ingresso alla Sala del trono, il quale dava voce a un'antica statua di una ninfa, identificandola con la fondatrice mitica di Napoli, la quale, dopo anni di guerra, poteva finalmente riposare in pace grazie ad Alfonso²¹. La pervasività della cultura epigrafica in ambito meridionale condusse a sofisticate operazioni antiquarie che si collocano a metà strada tra lo studio dell'antico e la creazione di nuove opere. Come nella vicenda del cosiddetto tempio di Pomona a Salerno, dietro la quale si cela forse la presenza di un umanista del calibro di Pomponio Leto, figlio illegittimo del principe di Salerno Giovanni Sanseverino²². Nella prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento, un'iscrizione ostiense relativa alla dea Pomona (*Corpus In-*

scriptionum Latinarum, X, 531), ricordata in Vaticano proprio da Pomponio Leto nel 1470, venne trasferita nel medievale atrio del palazzo episcopale di Salerno, costruito con imponenti colonne antiche e dai capitelli con protomi di spoglio provenienti da Paestum. Le antichità architettoniche e quella epigrafica reagirono fra loro e, grazie a questa operazione umanistica, un'architettura medievale creata con pezzi antichi venne risemantizzata come 'nuovo antico', innestando nella memoria locale il falso mito di un tempio salernitano dedicato a Pomona.

Questo caso è ovviamente un'eccezione, ma va rimarcato come l'impiego di pezzi antichi per creare nuove opere all'antica fosse una prassi prediletta dalle élites napoletane e regnicole, che di solito mescolavano elementi effettivamente antichi e altri nuovi. La moltitudine di frammenti antichi raccolti nelle collezioni di Napoli e delle altre città del regno, inoltre, dimostrava come statue, rilievi e iscrizioni di provenienza diversa, una volta posti l'uno accanto all'altro, smettessero di essere testimonianze storiche autonome, finendo per confluire in una narrazione complessiva più ricca e articolata.

Edifici 'scritti': antiche e nuove scritture nel palazzo di Diomede Carafa e nella cappella Pontano

La stretta correlazione fra collezionismo di antichità e creazione di nuove opere all'antica è ben dimostrata dai due esempi napoletani del palazzo di Diomede Carafa e della cappella di Giovanni Pontano. Le facciate di entrambi gli edifici presentano, nella cornice di un paramento esterno interamente in pietra, una serie di iscrizioni in marmo che servirono in una qualche misura da prologo per l'allestimento interno. A partire dal 1465, all'indomani del conseguimento del titolo nobiliare di conte di Maddaloni, Diomede Carafa cominciò a rinnovare il suo palazzo accrescendone il carattere rappresen-

¹⁸ L. TUFANO, *Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento: il mausoleo di Sergianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare*, "Mélanges de l'École Française de Rome", 127, 2015, <https://doi.org/10.4000/mefrm.2519> (consultato il 10 settembre 2022).

¹⁹ Per le riflessioni letterarie sul tema del sepolcro: L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico a Napoli: un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomè Ordènez e Diego de Siloe*, "Ricerche di Storia dell'Arte", LIII, 1994, pp. 22-34; R. NALDI, *Tra Pontano e Sannazaro: parola e immagine nell'iconografia funeraria del primo Cinquecento a Napoli*, in *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques, actes du colloque international* (Université de Paris, Sorbonne, 10-13 juin 2003), édité par M. Deramaix et al., Genève 2008, pp. 249-271; L. MIGLIACCIO, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, ivi, pp. 273-294.

²⁰ M. DERAMAIX, B. LASCHKE, 'Musa Maroni proximus ut tumulo'. *L'église et le tombeau de Jacques Sannazar*, "Revue de l'Art", 95, 1992, pp. 25-40.

²¹ ILLA EGO PARTHENOPE BELLO VEXATA TOT ANNOS, / NUNC OPERA ALPHONSI PARTA IAM PACE QUIESCO. Cfr. G.L. HERSEY, *The Arch of Alfonso in Naples and Its Pisanellesque Design*, "Master Drawings", 7, 1969, 1, pp. 16-24; 17; KRUFF, MALMANGER, *Der Triumphbogen Alfonsos...* cit., p. 261; B. DE DIVITIIS, *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: The Transformation of Two Medieval Castles into "all'antica" Residences for the Aragonese Royals*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 76, 2013, 4, pp. 441-474: 455-458.

²² B. DE DIVITIIS, *A Renaissance Story of Antiquarianism and Identity: the Temple of Pomona from Rome to Salerno*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 60, 2018, 1, pp. 33-53.

Fig. 3 Napoli, Campanile di Santa Chiara (foto F. Lenzo).



tativo attraverso l'aggiunta di elementi marmorei all'antica particolarmente innovativi, come il portale ionico 'albertiano' e le finestre trabeate al piano nobile, e con l'allestimento della collezione di antichità in facciata e nel cortile, che includeva sculture e iscrizioni (figg. 1, 4). Le nuove iscrizioni composte dallo stesso committente venivano integrate con le sculture antiche e moderne della sua collezione comunicando strategicamente messaggi di natura morale, genealogica e politica. Con l'iscrizione a caratteri lapidari romani incisa sulla cornice del portale, Diomede presentava il suo palazzo, più come un atto di personale magnificenza, come un omaggio al sovrano e un gesto di magnanimità verso la patria in quanto ornamento della città (fig. 1)²³. Le iscrizioni attivavano le sculture esposte sulla stessa

facciata: il nome del re era celebrato in mezzo a una sequenza di busti antichi d'imperatori poggiati su mensole, mentre la statua antica di una ninfa danzante, in origine collocata nella nicchia sopra il portale, avrebbe evocato l'immagine di Partenope, la mitica fondatrice di Napoli. Un allestimento che doveva richiamare quello creato dal re Alfonso I nella porta di accesso della Gran Sala di Castelnuovo, decorata dalle "immagini" degli imperatori Traiano e Adriano e dalla statua dormiente di Partenope accompagnata dal distico di Panormita. Al contempo il portale del palazzo di Diomede, con l'insieme di sculture e iscrizioni, diventava il prologo di un vero e proprio programma politico e una manifestazione della sua *fidelitas* verso il sovrano, la stessa che aveva dimostrato verso Ferrante nella

²³ IN HONOREM OPTIMI REGIS FERDINANDI ET SPLENDOREM NOBILISSIMAE PATRIAE DIOMEDES CARAFA COMES MATALONE M^oCCCCLXVI.



Fig. 4 Napoli, Palazzo Diomede Carafa. Dettaglio dell'esterno (foto B. de Divitiis).

guerra di successione e durante la prima congiura dei baroni e grazie alla quale aveva ottenuto il riconoscimento con l'investitura a conte. Un tema che era al centro dei *Memoriali* composti da Diomede negli stessi anni e indirizzati al figlio, al quale consigliava di comportarsi verso il re come con la donna amata. A partire dalla dedica del portale, il programma di fedeltà di Diomede si svolgeva lungo l'asse centrale del palazzo fino al fondo del cortile, dove al centro del muro meridionale possiamo ancora vedere il grande stemma di Ferrante d'Aragona accompagnato dalla scritta a caratteri lapidari FIDELITAS ET AMOR posta tra le imprese personali di Diomede, ora sbiadite; il culmine era al centro del cortile, dove Diomede aveva fatto collocare un piccolo ritratto equestre in bronzo del re Ferrante,

in cima a un elaborato piedistallo in marmo realizzato con pezzi di candelabri antichi e altri *spolia*. Quando il portone era aperto chiunque fosse passato avrebbe visto il monumento in onore di Ferrante entro la magnifica cornice marmorea del portale ionico, con l'iscrizione e la statua della ninfa Partenope.

All'interno del cortile Diomede intrecciò sapientemente il programma politico con quello familiare-genealogico, facendo incidere sul piedistallo della colonna che regge le scale un'iscrizione che ribadiva la dedizione al re e alla patria e un'altra che ricordava come quella fosse la casa dei suoi antenati dai quali aveva scelto di non allontanarsi²⁴. Qui il discorso epigrafico si arricchiva di contenuti rivolti ai pochi ospiti selezionati che potevano varcare la soglia e ammirare da

²⁴ HAS COM/ES INSIGNIS / DIOMEDES / CONDIDIT AE/DES CARRAFA / IN LAUDEM R/EGIS PATRIAE/ QUE DECOREM e EST ET FORTE / LOCUS MAGIS / APTUS ET AMP/LUS IN URBE SIT / SED AB AGNAT/IS DISCEDERE/TURPE PUTAVIT.

²⁵ HIC HABITANT NYMPHAE DULCES ET SUADA VOLUPTAS: / SISTE GRADUM ATQUE INTRANS NE CAPIARE CAVE.

²⁶ R. DE SARNO, *Joannis Joviani Pontani Vita*, Neapoli 1761, pp. 93-99; F. COLANGELO, *Vita di Gioviano Pontano scritta da monsignor Francesco Colangelo vescovo di Castellamare e presidente della pubblica istruzione*, Napoli 1826; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempio di Gioviano Pontano*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", LVI, 1926, pp. 5-41; F. LENZO, *Aggiornamento*, in A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano 2016 (prima ed. London 1975), pp. 270-329; 273; B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage*, in *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'arte in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 107-132; EAD., *PONTANUS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel*, "California Italian Studies", III, 2012, 1, pp. 1-36.

²⁷ Per Pontano epigrafista e collezionista di epigrafi: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X... cit., pp. 184-185; GERMANO, *Testimonianze epigrafiche...* cit.; ID., *Il "De aspiratione" di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo, con un'antologia di brani scelti dal De aspiratione in edizione critica corredata di introduzione, traduzione e commento*, Napoli 2005.

²⁸ L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmaestadii 1592, f. 231v: "T. Livii brachium quod Antonius Panormita a Patavinis impetravit Joannes Jovianus Pontanus multos post annos hoc in loco ponendum curavit".

²⁹ DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and Antiquarianism...* cit.

³⁰ Philandrier è a Napoli due volte, la prima nel 1547, quando trascrive il testo dell'iscrizione greca del tempio dei Dioscuri, la seconda nel marzo del 1550, quando copia le iscrizioni moderne della cappella Pontano. Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Vat. Lat.* 6038, f. 87r "In sacello quodam D. Mariae Maioris, quod Pontanus exstruxit, et hisce tumulis inscripsit / Gul. Philander exc. 1550 Martio"; le trascrizioni proseguono anche al f. 87v, con i testi dell'esterno: "In Petri Amahelle [cancellato] eiusdem sacello templi, sententiae inscriptae muris, a Pontano". Per Thomas Hoby: *The Courtier of Count Baldesar Castilio*, s.d. [ma 1561]; T. HOBY, *A Book of the Travel and life of me Thomas Hoby*, edited by E. Powell, London 1902; K.R. BARTLETT, *The English in Italy, 1525-1558: A Study in Culture and Politics*, Genève 1991; ID., *Thomas Hoby, Translator, Traveler*, in *Travel and Translation in Early Modern Period*, edited by C. Di Biase, Amsterdam-New York 2006, pp. 123-142. Nell'edizione del diario di Hoby curata da Powell non sono trascritte le sezioni relative alle epigrafi ricopiate da Hoby, attualmente in corso di studio da parte di Bianca de Divitiis. Le iscrizioni della cappella Pontano, si trovano alle carte 47v-49v. Per Barker e Fendt: W. BARKER, *Epitaphia et inscriptiones lugubres*, Londini 1566, ff. non num. [ma 11r-14r]; T. FENDT, *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum...*, s.l. [ma Breslau] 1574, ff. 38-46.

vicino la collezione e il ninfeo, e che Diomede metteva scherzosamente in guardia dalla voluttà e dalle ninfe che abitavano il suo giardino²⁵.

All'esterno invece il programma politico veniva magnificato da quello morale e pedagogico: le trabeazioni delle finestre del piano nobile recano nei fregi iscrizioni a caratteri lapidari romani che esprimono appelli moraleggianti in latino (fig. 4). Le iscrizioni inserite nelle trabeazioni delle finestre erano indirizzate al pubblico ampio che transitava nella strada: anche se poste in alto, sono la voce del committente che rivolge ai concittadini i suoi insegnamenti, enfatizzati dall'impiego dell'imperativo. Come il tema della fedeltà, anche i concetti di raziocinio, tempo, onestà richiamati nelle finestre trovano riscontro nei contenuti espressi nei *Memoriali* e in generale nell'intento morale e pedagogico che sottende la scrittura di Diomede. Con l'insieme delle iscrizioni nel portale e nelle finestre egli realizzava un innovativo passaggio dal testo scritto al testo esposto, in cui il committente esplorava le potenzialità espressive offerte dall'integrazione tra nuove iscrizioni e le sculture antiche della collezione. Questa novità avrebbe avuto un notevole impatto nei decenni successivi sia nella stessa Napoli che in altre città del Regno, come dimostra la costruzione antiquaria del portale del palazzo (1514) di Galeazzo Capialbi (1450-1518) a Vibo Valentia o gli esempi di finestre trabeate iscritte che si ritrovano in numerosi palazzi campani e pugliesi.

Con la sua integrazione tra scrittura esposta e architettura e l'uso strategico delle iscrizioni per veicolare contenuti che si rivolgevano a pubblici diversi, il palazzo di Diomede offre un precedente significativo anche per la cappella Pontano, ultimata nel 1492. Nella sua cappella Giovanni Pontano affidò alle iscrizioni un ruolo primario ed esclusivo nella decorazione e nel veicolare i contenuti morali, funerari, affettivi e antiquari che sottendono il progetto complessivo, tanto da

poterla considerare come un 'edificio scritto'²⁶. Diversamente da Diomede, il cui palazzo parlava attraverso la sapiente integrazione tra scrittura esposta e scultura, nella cappella Pontano le iscrizioni sono intese per essere esposte da sole, senza far ricorso a elementi scultorei. Significativamente nessuna iscrizione è la trasposizione di un testo preesistente, e furono tutte concepite per essere scolpite direttamente nella pietra. Come nel palazzo di Diomede, anche all'interno della cappella Pontano le nuove iscrizioni trovavano posto tra le numerose epigrafi antiche collezionate dall'umanista, fornendoci un esempio del passaggio dalla raccolta epigrafica al progetto all'antica di nuovi testi esposti²⁷. L'insieme di iscrizioni antiche e moderne faceva dell'interno un *antiquarium* epigrafico adatto a ospitare la preziosa reliquia con cui era stata dotata la cappella, ovvero il braccio del poeta latino Tito Livio ricevuto in dono dai padovani durante la prima missione diplomatica aragonese in compagnia del Panormita²⁸. Mentre le iscrizioni negli interni erano rivolte a un pubblico ristretto che partecipava al mondo degli affetti del poeta, come i sodali della sua Accademia che spesso si riunivano nella cappella, le dodici iscrizioni esposte all'esterno tra le finestre rettangolari e le paraste erano rivolte a tutti i cittadini e ai passanti (fig. 5). Nell'espore in maniera monumentale le idee espresse nei suoi scritti morali e politici, Pontano sembra tradurre in pietra la pratica socratica adottata dai membri dell'accademia del Panormita i quali, mentre discutevano all'ombra dei portici, erano soliti rivolgersi ai passanti e interagire con loro, una pratica di cui lo stesso Pontano dà conto nel dialogo *Antonius*²⁹. Questo complesso programma a carattere civico-pedagogico diventa ancora più esplicito grazie alle numerose testimonianze di coloro che, già all'indomani del completamento della cappella, si soffermarono a leggere quelli che Bernardo Rucellai definì "monumenta ingenii". Nel corso del Cinquecento le



Fig. 5 Napoli, Cappella Pontano. Dettaglio di iscrizione in facciata (foto F. Lenzo).

iscrizioni moderne della cappella Pontano cominciano a essere apprezzate e ammirate anche per il loro valore letterario, come testimoniano le trascrizioni di autorevoli viaggiatori stranieri, come il francese Guillaume Philandrier, raffinato commentatore vitruviano, o l'umanista tedesco Tobias Fendt, o anche gli inglesi Thomas Hoby, noto soprattutto per aver pubblicato la prima traduzione del *Cortegiano* di Castiglione nel 1561, e William Barker, autore di un breve trattatello a stampa sugli epitaffi funebri³⁰.

Iscrizioni lunghe. I palazzi di Giovanni Pontano e Orso Orsini

L'uso sapiente della scrittura esposta doveva essere ancora più evidente nell'iscrizione monumentale dell'ormai scomparso palazzo di Pontano. Lo stesso Pontano, nel dialogo *Aegidius*, descrive come due suoi ospiti, gli umanisti Suardino Suardo e Francesco Peto, arrivando a Napoli da Roma, avevano potuto riconoscere il palazzo già a grande distanza dalla torre quadrata collocata a cavallo di uno dei quadri più importanti della città e poi, una volta avvicinati, dalla lunga iscrizione latina che decorava il portico esterno, della quale fornisce anche il testo³¹.

Costruito a partire dal 1463, il palazzo di Pontano era collocato quasi di fronte alla cappella, di circa trent'anni successiva. Grazie alla brevissima distanza che li separava, i due edifici si presentavano come i capitoli di uno stesso program-

ma di autocelebrazione privata, dove la scrittura esposta giocava un ruolo da protagonista. L'iscrizione del palazzo aveva una scala architettonica evidente, tanto da essere paragonata alla torre come uno dei segni distintivi dell'edificio, e celebrava direttamente il suo proprietario dispiegandosi lungo tutta la facciata, in un omaggio a una tradizione napoletana che trovava origine nell'epigrafe greca del tempio dei Dioscuri. Il lungo testo ammoniva i futuri abitanti della casa a non disprezzare l'antico padrone e costruttore, vale a dire proprio Pontano, che veniva descritto come un uomo che aveva vissuto per le muse, onorato le lettere, le arti e i re governanti. Un aneddoto che ci fornisce un'idea vivida degli interessi di uno dei principali umanisti di corte e del modo in cui trasponesse la sua conoscenza raffinata dell'antico nella creazione di nuove opere.

L'esperienza di Pontano in materia di epigrafia antica, nonché nella composizione di nuovi testi epigrafici e nel loro sapiente allestimento doveva avere pochi eguali all'epoca. La sua competenza artistica era riconosciuta anche fuori i confini del Regno, tanto da essere interpellato da Isabella d'Este in merito a un monumento a Virgilio che intendeva far erigere a Mantova, ed è possibile che una sua consulenza si possa celare anche dietro altri ambiziosi progetti di nuove iscrizioni a scala monumentale, come quello avviato dal conte Orso Orsini nel suo palazzo di Nola, ultimato nel 1470.

³¹ HAERES, SUCCESSOR, DOMINUS HARUNCE AEDIDIUM, QUI/QUI FUTURUS ES, NE TE NE PUDEAT VETERIS, NEU PI/GEAT DOMINI, HAS QUI SIBI PARAVIT. COLUIT IS LITERAS, / COLUIT ARTIS BONAS, COLUIT ET REGES. COLUERUNT / EUM PROBI IUVENES, SENES PROBI, PROBAVERUNT ET DOMINI INTEGRITEM (!), FIDEM, MORES ANIMI BONOS. ETENIM TALIS FUIT IOV(IANUS) PONTANUS, PRISCI RELIQUIAE TEMPORIS. VIXIT IPSE ET / SIBI, ET MUSIS, SIC VIVAS IPSE ET TIBI, ET TUIS, SIC LIBERI SUPERENT. / QUI SI LAPIDI HUIC INIURIAM INIURIUS FECERIS, IRATI DII SINT TIBI. Cf. B. CAPASSO, *La Torre d'Arco e la casa del Pontano in Napoli*, "Strenna Giannini", 4, 1892, pp. 97-104; G. PONTANO, *I Dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze 1943, pp. 513-603; DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit.; EAD., *Le dimore del Rinascimento a Napoli, in Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno (Napoli, palazzo Zevallos Stigliano-Palazzo Reale, 20-22 ottobre 2011), a cura di A.E. Denunzio et al., Napoli 2013, pp. 129-140; F. LENZO, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli, XIII-XVIII secolo*, Roma 2014, pp. 47, 65, nota 32.

Fig. 6 Nola, Palazzo Orsini. Dettaglio dell'iscrizione (foto B. de Divitiis).



Il palazzo comitale di Nola è caso paradigmatico di impiego architettonico delle iscrizioni, dal momento che in questo caso l'iscrizione e l'architettura condividono non soltanto un consapevole riferimento all'antico, e nello specifico all'associazione vitruviana di paramento lapideo isodomo e epigrafe monumentale, ma anche una più raffinata peculiarità meridionale, vale a dire il ricorso a materiali autenticamente antichi per la realizzazione di progetti all'antica³² (fig. 6). I conci in pietra provengono infatti dagli scavi archeologici promossi dal conte nell'area del teatro romano della città, mentre l'iscrizione 'reimpiega' i testi di due iscrizioni probabilmente apocriefe, ma all'epoca ritenute autentiche.

La prima parte dell'iscrizione riferisce di un antico Ursus Alus, un soldato del VI secolo che si distinse come governatore dell'Umbria, difensore e restauratore della Repubblica e delle leggi e unificatore dell'Impero. La seconda parte include una lode Vituria, moglie di Ursus, discendente di Cesare Augusto e autrice di un poema sulla castità, e fa riferimento inoltre alla loro numerosa progenie. Le dimensioni dell'iscrizione in rapporto al resto della facciata, la distribuzione del testo su due righe che occupano tutto il campo disponibile, e la raffinata esecuzione dei caratteri lapidari con incavo triangolare, intervallati da segni d'interpunzione, fanno sì che l'iscrizione nolana assuma un carattere all'avanguardia anche rispetto a esempi romani coevi o di poco posteriori, come il palazzo del cardinale

Raffaele Riario o la casa dello speziere Lorenzo Manlio, e sembra derivare dall'osservazione delle monumentali epigrafi imperiali incise sui fregi dei templi³³.

L'iscrizione sulla facciata di palazzo Orsini a Nola rivela un intento antiquario non solo nell'aspetto, ma anche nel contenuto. Come ha già dimostrato Georgia Clarke, invece di concepire un nuovo testo, l'iscrizione copia due epitaffi funerari distinti per rivendicare le antiche origini degli Orsini e la sua legittima appartenenza alla famiglia³⁴. A metà Quattrocento quasi tutte le famiglie di nobiltà, sia antica che nuova, in vari centri della Penisola cercarono di creare genealogie fittizie collegando i loro nomi a quelli di eminenti figure del passato, note attraverso fonti letterarie antiche e altre evidenze materiali, in particolare iscrizioni³⁵. Tra le varie iscrizioni che testimoniavano le antiche origini degli Orsini e che circolavano nell'ambito familiare, Orso scelse i due epitaffi di Ursus Alus e Vituria³⁶. A confronto con le altre iscrizioni relative alla *gens Ursina*, quella di Ursus Alus offriva diversi vantaggi. Innanzitutto, rimarcava l'appartenenza di Orso alla stirpe romana grazie all'evidente omonimia con il presunto capostipite della famiglia. Poi, cosa non secondaria, l'iscrizione ricordava come quel nome fosse all'origine di quello della famiglia. Ma ancor più rilevante dovette essere per Orso il ruolo centrale che questa iscrizione rivestiva all'interno del dibattito sulle origini della famiglia Orsini. È molto probabile che, quando Orso lo fe-

³² B. DE DIVITIIS, *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerca dell'antico e nuove committenze*, "Annali di Architettura", 28, 2016, pp. 27-48.

³³ Per la produzione di iscrizioni nel secondo Quattrocento, con un riferimento anche al palazzo di Orso Orsini, cfr. da ultimo M. BUONOCORE, *Dal codice al monumento: l'epigrafia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, "Veieia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueologia y filologia clásicas", 29, 2012, pp. 209-227; 211. Per lo studio delle iscrizioni nel Regno nel Quattrocento: GERMANO, *Il De aspiratione...* cit.; DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit.; EAD., *PONTANUS FECIT...* cit.; L. TUFANO, *L'epitaffio della tomba di Malizia Carafa († 1438) tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare*, "Scrinium Rivista", 13, 2016, pp. 1-48; 32-33, <http://dx.doi.org/10.13128/Scrinium-19501> (consultato il 10 settembre 2022).

³⁴ G. CLARKE, *The Palazzo Orsini in Nola: a Renaissance Relationship with Antiquity*, "Apollo", 144, 1996, 413, pp. 44-50; 47-48.

³⁵ R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 2009, pp. 189-269. K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350-1527, New Haven 2010, pp. 63-69. G. VITALE, *Elite burocratica e famiglia: dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli 2003, pp. 164-165; LENZO, *Memoria e identità...* cit., pp. 113-114.

³⁶ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI (*Inscriptiones urbis Romae Latinae*), 5 (*Inscriptiones falsae urbi Romae attributae comprehendens*), edito E. Bormann, G. Henzen, C. Hülsen, Berolini 1885, p. 6*, n. 4* d (a-b). Cfr. CLARKE, *The Palazzo...* cit., pp. 47-48.

ce ricopiare sulla facciata del palazzo, tale testo epigrafico doveva circolare già da molto tempo. Non a caso negli anni Ottanta del Quattrocento Fra Giocondo aveva cercato l'iscrizione a Roma, senza però arrivare a trovarla³⁷. Nel 1506 Raffaele Maffei nei suoi *Commentarii* metteva l'iscrizione di Ursus in relazione con un presunto codice antico che Francesco Petrarca avrebbe ritrovato e ricopiato nel monastero di Fulda, dove erano descritte le origini gote degli Orsini e le vicende dei suoi capostipiti insigniti del titolo di *cives* romani in ricompensa della loro valorosa difesa prima dell'Umbria e poi di Roma dai Longobardi³⁸. Pochi anni dopo Severo Minervio, nella sua storia di Spoleto redatta entro il 1521, aggiungeva alla testimonianza attribuita al Petrarca il riferimento a una presunta lettera scritta da Coluccio Salutati al re di Francia, in cui il cancelliere avrebbe raccontato del rinvenimento dell'epigrafe di Ursus Alus a Roma³⁹. Tali testimonianze apocrife sarebbero state in seguito raccolte, e in qualche modo ufficializzate, da Francesco Sansovino nella sua *Historia* della famiglia Orsini⁴⁰.

Dunque, sulla facciata del suo palazzo, Orso tradusse in pietra e monumentalizzò un testo centrale per la storia della famiglia. L'aggiunta in sequenza anche dell'epitaffio di Vituria – descritta come moglie di Ursus e discendente di Augusto – serviva a confermare l'autenticità dell'iscrizione precedente e al contempo doveva rappresentare per Orso un modo per rinforzare il senso di origine della stirpe e rimarcare l'antica associazione di Nola con l'imperatore Augusto. Inoltre, copiando le due iscrizioni, Orso generava una vera e propria interferenza tra passato e presente, associando la sua immagine a quella di Ursus, l'antenato con il suo stesso nome che, come lui, era stato un valoroso militare. Il progetto 'ideologico' legato alla copia monumentale delle due iscrizioni pseudo-antiche trovava un compimento nella nicchia in asse con il portale, che in origine ospitava un ritratto in forma di

busto in "marmo pario", identificato nella piccola iscrizione sottostante con Orso, conte di Nola, signore di numerosi altri feudi e appartenente al "genere romano"⁴¹. Le dimensioni ridottissime dell'iscrizione non avrebbero permesso allo spettatore di identificare con certezza il ritratto come quello del conte, ma lasciavano volontariamente aperta la possibilità che si trattasse del suo antenato Ursus, protagonista dell'iscrizione monumentale al centro della facciata.

Nel loro insieme, le iscrizioni di palazzo Orsini a Nola costituiscono una prova dell'alto grado di consapevolezza antiquaria e umanistica che governa l'intera concezione del palazzo. Inoltre, l'estrema coerenza formale e la messa in opera delle parti principali in un'unica fase suggeriscono l'esistenza di un progetto architettonico e la probabile presenza di un architetto, che dovette aiutare il committente a dare forma alle proprie esigenze antiquarie. Dal *De Nola* (Venetiis 1514) di Ambrogio Leone sappiamo che a Nola erano attivi sia *geometrae* che 'esperti di architettura' e che i conti Orsini si erano avvalsi nel passato di 'prefetti di fabbriche' che avevano sovrinteso alla realizzazione delle opere architettoniche patrocinate dalla famiglia⁴². Dunque, per il suo palazzo Orso avrebbe potuto avvalersi di una di tali figure presenti nel suo feudo nolano. Non possiamo inoltre escludere che Orso si sia giovato anche della consulenza di qualche esperto di storia ed epigrafia per farsi consigliare nella scelta e nel *ductus* delle iscrizioni, e con cui avrebbe forse potuto discutere anche il carattere del nuovo edificio. Un ruolo del genere si attaglia perfettamente a Giovanni Pontano, che considerava il palazzo un esempio di magnificenza, e che, nel riferire come il conte avesse adeguatamente ricompensato i suoi suditi per l'aggiunta di ogni singolo blocco di pietra, dimostrava di conoscerne da vicino il cantiere⁴³. Soffermandosi brevemente poi anche sull'aspetto paleografico, la realizzazione dei grafemi dell'iscrizione monumentale, insieme a quelli di

³⁷ *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI... cit.

³⁸ R. MAFFEI, *Commentarii urbani*, Romae 1506, l. XXII, cc. cccxv-cccxi. Una copia del codice pseudo-petrarchesco è conservata all'interno di un codice sulla storia della famiglia Orsini, databile al 1570 (Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Fondo Nazionale, ms. II VII 82, cc. 25v-29). G. CREVATIN, *Il Petrarca e la genealogia di casa Orsini*, in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991), a cura di M. De Feo, Firenze 1991, pp. 277-279, n. 209, tav. XXXIII; BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili...* cit., p. 199.

³⁹ Severi Minervii *De rebus gestis atque antiquis monumentis Spoleti*, in *Documenti storici inediti in sussidio allo studio delle memorie umbre*, a cura di A. Sansi, Foligno 1878, p. 22. Nella copiosa corrispondenza di Salutati non sono state trovate tracce della lettera che il cancelliere fiorentino avrebbe inviato al re di Francia. C. SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. Novati, I-IV, Roma 1891-1911. A. NUZZO, *Lettere di stato di Coluccio Salutati. Cancellierato fiorentino (1375-1406). Censimento delle fonti e indice degli incipit della tradizione archivistico-documentaria*, I-II, Roma 2008.

⁴⁰ F. SANSOVINO, *La historia delle cose fatte in diversi tempi da signori di casa Orsina...*, Venetia 1564, cc. 7r, 21v.

⁴¹ URSUS URSINO GENERE ROMANUS / DUX ASCULLI, SUANE, NOLE TRIPALLEQ(UE) / COMES HASEDES FECIT MCCCCCLXX. Il testo avrebbe a sua volta fornito il modello per quello che Ferdinando Orsini duca di Gravina appone sul suo palazzo napoletano nel 1514; cfr. *infra*, nota 45.

⁴² Leone racconta che suo zio era stato "fabricae praefectus" della Cattedrale e sovrintendente di tutti gli edifici commissionati dagli Orsini. Ricorda inoltre la presenza in città dei "geometrae" Renzo Martino, Napolitano Fiorenzo e Barone Perusino e anche dell'"architecturae peritissimus" Marino Sasso. Cfr. A. LEONE, *De Nola. Opusculum. Distinctum plenum clarum doctum pulcrum...*, Venetiis 1514, II, 11, c. xxiiiv; III, 5, cc. xxxvii, xxxviii. Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architecture and Nobility: The Descriptions of Buildings in the De Nola*, in *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, edited by ead., F. Lenzo, L. Miletti, Leiden-Boston 2018, pp. 81-102: 80-84.

⁴³ G. PONTANO, *De magnificentia*, in *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1965, cap. VI.

Fig. 7 Altamura, Ospedale della Trinità dei Pellegrini (foto F. Lenzo).



una seconda epigrafe di formato minore che accompagna la nicchia nella facciata, rivela la sensibilità antiquaria di Orso – condivisa, in quegli anni, anche da altri importanti esponenti della nobiltà regnicola – per il recupero della capitale epigrafica, che è espressione efficace del suo inserimento in più ampie reti culturali⁴⁴.

Le nuove creazioni di Giovanni Pontano e Orso Orsini riportarono in auge le iscrizioni monumentali che si sviluppano lungo l'intera estensione delle facciate, seguendo il modello antico del tempio dei Dioscuri e quello medievale del campanile di Santa Chiara e aprendo la strada verso ulteriori realizzazioni. Una simile consapevolezza del valore architettonico delle iscrizioni

lunghe riemerge più volte dopo la fine del regno aragonese e l'avvento del viceregno spagnolo. Non si può non notare fin d'ora come la concentrazione di facciate che fanno un uso monumentale e architettonico delle iscrizioni che emerge in Puglia, e in particolare nell'antica circoscrizione della Terra di Bari nel corso del Cinquecento sembra rivelare l'esistenza di un fenomeno a sé stante, che va ancora studiato in tutta la sua portata.

La lunga iscrizione fatta incidere nel 1513 nel cortile di San Domenico Maggiore a Napoli da Ettore Carafa conte di Ruvo per ricordare la donazione da lui fatta in favore del convento e quella che correva sulla cornice marcapiano di palaz-

⁴⁴ L. TUFANO, *Un barone e la sua città: la costruzione dell'immagine. Note su Orso Orsini conte di Nola*, "Reti Medievali Rivista", 19, 2018, 2, pp. 261-279, <https://doi.org/10.6092/1593-2214/5951> (consultato il 10 settembre 2022).

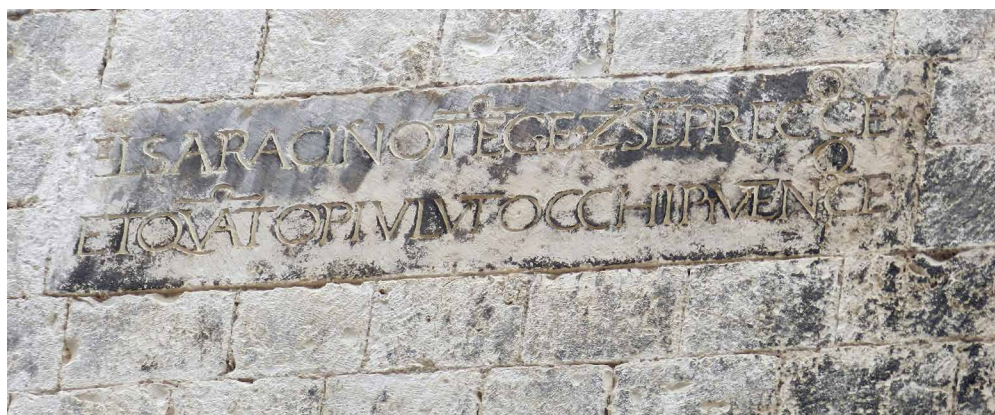
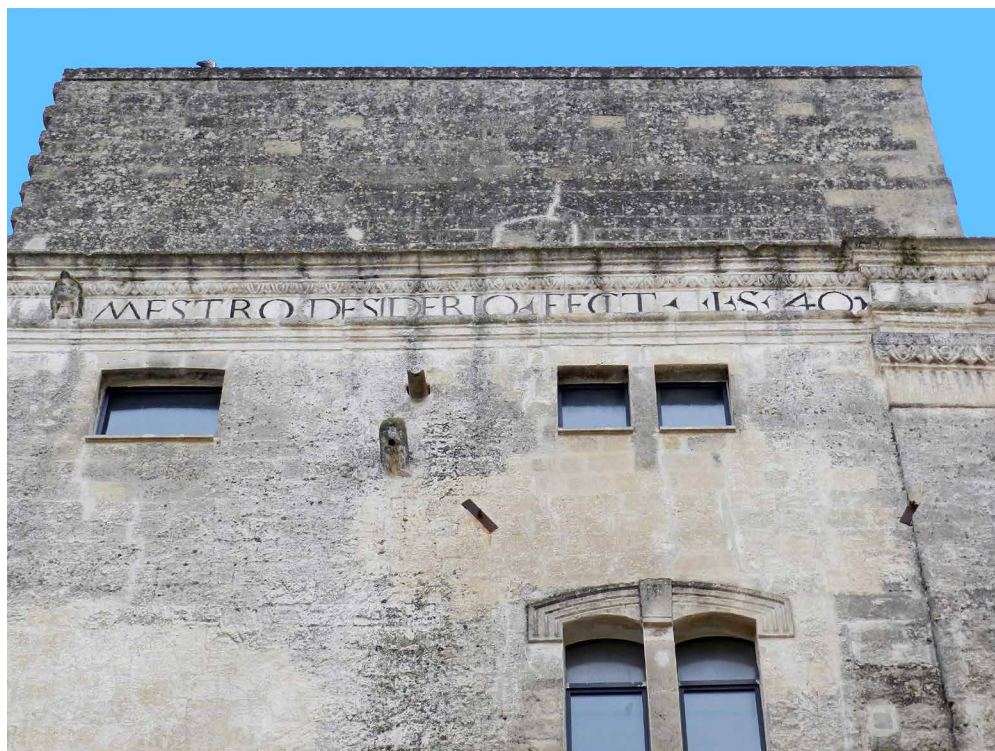


Fig. 8 Giovinazzo, Palazzo Saraceno. Dettaglio dell'iscrizione (foto B. de Divitiis).

Fig. 9 Gravina in Puglia, Convento di Santa Sofia. Dettaglio della trabeazione di coronamento (foto F. Lenzo).



zo Orsini di Gravina costituiscono eccezioni significative, ma va notato che in entrambi i casi esiste una connessione con la Puglia, tramite i feudi da cui i committenti traevano il loro titolo⁴⁵. Nel 1515, ad Altamura, veniva eretto l'ospizio degli infermi e dei pellegrini intitolato alla Trinità, il cui portale è decorato principalmente attraverso una lunga iscrizione latina che si piega verso l'alto, assecondando l'innalzamento della campitura poligonale al di sopra dell'accesso e connettendosi direttamente alla finestra soprastante (fig. 7)⁴⁶. A metà Cinquecento, a Bari, un'iscrizione analoga a quella napoletana di Ettore Carafa venne inserita da Bona Sforza, duchessa della città nonché regina di Polonia, come cornice sommitale nel cortile del castello, e solo qualche anno prima un architetto altrimenti ignoto aveva apposto la sua firma nella medesima posizione a coronamento del convento di Santa Sofia a Gravina, fondato dal duca Ferdinando Orsini (fig. 9)⁴⁷.

Un altro caso eclatante è offerto dal cinquecentesco palazzo Saraceno a Giovinazzo, il cui paramento isodomo è interrotto da due iscrizioni in volgare che ci offrono un eccezionale documento storico, linguistico e artistico⁴⁸. Nel prospetto principale è inserita l'iscrizione intimidatoria in volgare colloquiale rivolta al partito avverso, tramite la quale la famiglia metteva in guardia da chiunque volesse nuocerle (fig. 8). Questa trova il suo completamento nell'iscrizione sul prospetto laterale, questa volta in volgare alto, citata direttamente dall'*Inferno* dalla *Divina Commedia*. A fronte dell'iscrizione dialettale in facciata, che sembra emergere direttamente dalla quotidianità aggressiva degli scontri che avvenivano nelle strade e nelle piazze di Giovinazzo, la terzina dantesca, non a caso disposta su tre righe, costituisce una testimonianza colta della ricezione locale della *Commedia*.

⁴⁵ L'iscrizione di San Domenico recita: HECTOR CARAFA RUBORUM COMES, AUDITORIUM HOC DUPLEX, CUM VALETUDINARIO A FUNDAMENTIS EREXIT, SACELLUMQUE QUOD IPSE NASCENTI DEO DICARAT ADDIDIT, CAVITQUE UT IN ARA EIUS SACELLI QUOTIDIE SACRIFICETUR, SIBIQUE AD TUMULUM QUOTANNIS IUSTA REDDERENTUR. VIII. KAL(EN-DAS) IAN(UARII) SAL(VATORIS) ANN(O) MDXII. Quella, ora scomparsa, di palazzo Gravina recitava: FERDINANDUS URSINUS GENERE ROMANUS GRAVIENSIVM DUX AC NERULANORUM COMES CONSPICUAM HANC DOMUM SIBI SUIVSQUE ET AMICIS OMNIBUS A FUNDAMENTIS EREXIT; cfr. SCHRADER, *Monumentorum Italiae...* cit., ff. 247v, 248r; G. CECI, *Il palazzo Gravina*, "Napoli nobilissima", VI, 1897, pp. 1-4, 24-31: 24-25.

⁴⁶ F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/679> (consultato il 10 settembre 2022).

⁴⁷ Per il castello di Bari, cfr. B. DE DIVITIIS, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/52> (consultato il 10 settembre 2022). L'iscrizione nel convento di Santa Sofia a Gravina recita: MESTRO DESIDERIO FECIT 1540.

⁴⁸ EL SARACINO TE(N)GE ET SE(M)PRE COCE / ET QUA(N)TO PIÙ LU TOCCHI, PIÙ TE NOCE e TEMER SI DEE SOL DI QUELLE COSE / C'HANNO POTENSA DI FAR ALTRUY MALE, / DE L'ALTRE NO, CHE NO[N] SO PAUROSE. Cfr. B. DE DIVITIIS, A. MILONE, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/684> (consultato il 10 settembre 2022). B. DE DIVITIIS, *Architectural Patronage and Networks*, in *The Companion to the Renaissance in southern Italy*, edited by ead., Leiden-Boston, in corso di stampa.



Fig. 10 Napoli, Palazzo Penne. Dettaglio del portale (foto F. Lenzo).

Porte che parlano

Una modalità differente di rapportarsi all'antico è la ripresa della specifica modalità delle iscrizioni che la letteratura ha da tempo definito come *tituli loquentes*, o "iscrizioni parlanti" e "interpellanti", vale a dire epigrafi nelle quali il produttore del testo scompare, con una finzione retorica, celandosi dietro un altro parlante in prima persona, solitamente coincidente con il supporto materiale dell'epigrafe o con il suo referente. Come ricordato da Franco Benucci e Giulia Foladore, la presenza esplicita di un "ego/sum" rimanda all'interlocuzione con un "tu" spesso implicito e identificato con il lettore⁴⁹.

Caso famoso è la già citata l'iscrizione con cui il Panormita faceva parlare la statua dormiente di Partenope sulla porta Gran Sala di Castelnuovo. Alla stessa modalità corrisponde anche l'epitaffio composto da Lorenzo Valla per la tomba di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, dove il parlante appare essere il defunto, che nei primi sei versi si indirizza al re Ladislao di Durazzo (*TE [...] CESAR*), il cui sepolcro è collocato all'ingresso della cappella, mentre ne-

gli ultimi due versi si rivolge alla *manus impia* che l'ha ucciso⁵⁰.

Nella retorica dei *tituli loquentes* legati a monumenti funerari dove il parlante coincide con il defunto, il significato architettonico della tomba è quello di uno spazio liminale, varco di comunicazione fra il mondo dei morti e quello dei vivi. Il monumento funebre condivide dunque così il valore semantico tipico della porta, da sempre connotata come elemento di separazione fra mondi differenti e insieme di confine e attraversamento⁵¹. La sovrapposibilità fra porta e monumento funebre è del resto evidente nell'impaginato architettonico analogo che tombe e portali finiscono per condividere all'inizio del XV secolo, quando le forme dei grandiosi portali progettati da Baboccio da Piperno per la cappella Pappacoda, per il duomo di Napoli e per quello di Messina appaiono mutate direttamente dai monumenti funebri della prima età angioina.

Lo stesso architetto realizzò però anche un portale completamente diverso per il palazzo Penne, inquadrato da una monumentale cornice marmorea ad arco ribassato e segnato da due iscri-

⁴⁹ L. AGOSTINIANI, *Le iscrizioni parlanti dell'Italia antica*, Firenze 1982; F. BENUCCI, G. FOLADORE, "Iscrizioni parlanti e iscrizioni interpellanti nell'epigrafia medievale padovana", *Padua Working Papers in Linguistic*, 2, 2008, pp. 56-133, http://www.maldura.unipd.it/pwpil/DOCS/2-2008/03_Benucci.Foladore.pdf (consultato il 10 settembre 2022).

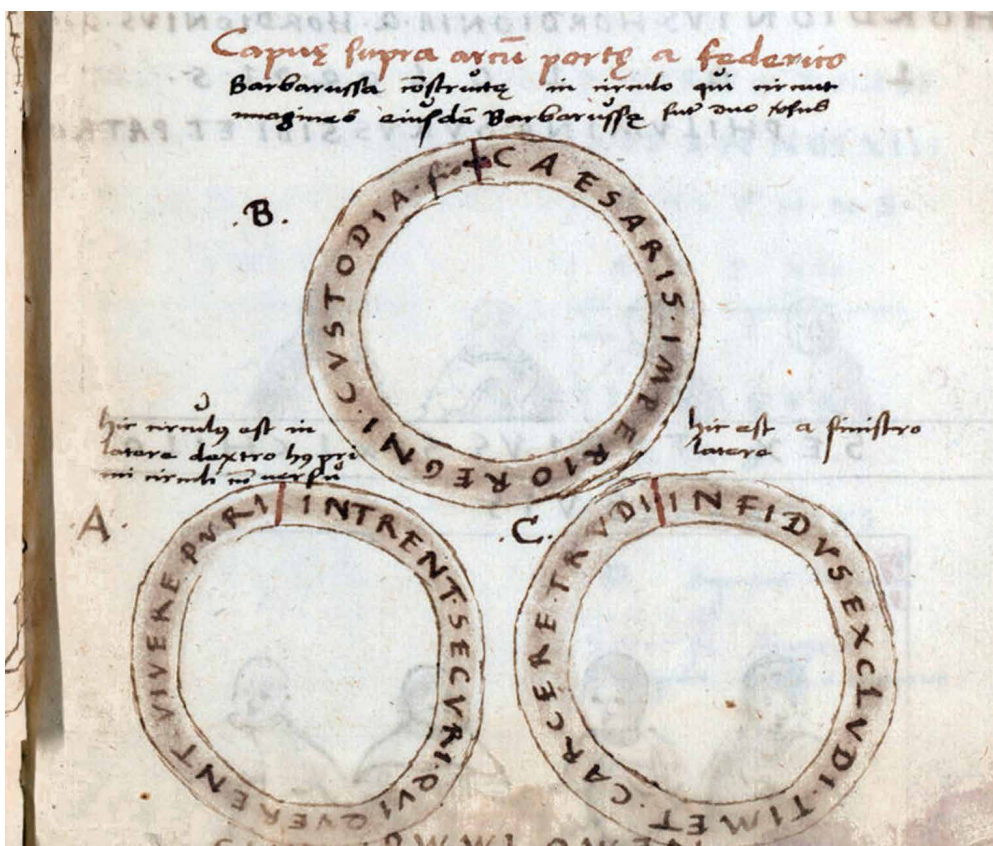
⁵⁰ TUFANO, *Linguaggi politici e rappresentazioni del potere...* cit.

⁵¹ G. SIMMEL, *Brücke und Tür*, "Der Tag", 15. September 1909, ora in Id., *Ponte e porta: saggi di estetica*, a cura di A. Borsari, C. Bronzino, Bologna 2011, pp. 1-8. In generale sul tema delle soglie e degli spazi liminali si veda *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space*, edited by K. Doležalová, I Foletti, Brno 2019.



Fig. 11 Capua, Museo Campano. Busti già sulla porta di Federico II (foto F. Lenzo).

Fig. 12 Agostino Prygl Tiferno, Iscrizioni intorno ai clipei della porta di Federico (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1528).



zioni (fig. 10). La prima, collocata al di sopra entro una tabella, riporta i dati del committente, la data del 1406 e il riferimento al corrispondente anno di regno di Ladislao. La seconda, invece, si presenta come un eccezionale caso di reimpiego testuale: un distico di Marziale che si dirige direttamente al lettore invidioso, dandogli del tu⁵². In questa seconda iscrizione possiamo riconoscere

forse una probabile fonte d'ispirazione per l'iscrizione sulla facciata della casa di Pontano e per quelle del palazzo Saraceno a Giovinazzo.

La prima persona impiegata nei *tituli loquentes* associati alla porta di un palazzo può alludere al committente o proprietario del palazzo stesso, ma talvolta è la porta stessa che si presenta come soggetto, rimandando a una vaga assimilazio-

⁵² QUI DUCIS VULTUS NEC ASPICIS ISTA LIBENTER / OMNIBUS INVIDEAS, INVIDE NEMO TIBI. Cf. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-1423)*, München 2001, pp. 197-216.

Fig. 13 Altamura, Cattedrale. Iscrizione di Roberto d'Angiò sul portale laterale (foto F. Lenzo).



ne antropomorfa dell'edificio, in cui la porta è associabile a una bocca. Nella ripresa di questa tipologia nel corso del Quattro e Cinquecento, più che gli esempi antichi, sembrano aver contato alcuni autorevoli esempi duecenteschi. L'esempio letterario quasi ovvio è quello della porta degli Inferi nella *Divina Commedia* (*Inf.*, III, 1-9), che si dirige in prima persona a coloro i quali si apprestano a varcarla definendosi ingresso della "città dolente".

In un ambito cronologico vicino a quello danteresco si collocano i due esempi delle porte urbane di Capua e Trani. In maniera significativa, le iscrizioni di entrambi i casi riuscirono a guadagnarsi un posto nelle sillogi di epigrafisti cinquecenteschi esperti, come lo sloveno Agostinus Prygl Tiferno e il fiammingo Jan Matal, solitamente disinteressati alle iscrizioni postclassiche. Grazie a Tiferno sappiamo che nella porta di Capua nelle cornici dei tre clipei nei quali erano collocati i presunti ritratti dei giuristi Taddeo da Sessa e Pier delle Vigne ai lati, e della *Capua Fidelis*, o personificazione della Giustizia, al centro, correavano altrettante iscrizioni 'parlanti' (figg. 11-12). In un gioco retorico molto raffinato, mentre le iscrizioni laterali ammonivano il viandante lettore a entrare soltanto se benintenzionato, il testo centrale parlava in prima persona definendosi custode dell'impero di Cesare⁵³. L'associazione delle iscrizioni con i ritratti a mezzo busto restituiva l'immagine di parole

pronunciate dai personaggi raffigurati, fornendo un'immagine eloquente della giustizia di Federico II. Al tempo stesso, la collocazione sulla porta stabiliva un'ambigua sovrapposizione di soggetti, suggerendo che anche la porta stessa, che costituiva l'accesso alla prima importante città del Regno venendo da nord, avesse un ruolo di custode dell'impero.

A Trani nella porta di Bisceglie, o Porta Aurea, erano inserite due epigrafi scritte in prima persona, nelle quali l'io parlante era la città intera, che attraverso i due testi ricordava di essere stata fondata da Tireno figlio di Diomede e restaurata da Traiano, e che da questi aveva preso il nome⁵⁴. Pur trattandosi di iscrizioni chiaramente medievali, come dimostrato dall'alfabeto onciale impiegato, il contenuto antiquario del testo determinò la sua inclusione all'interno delle sillogi epigrafiche cinquecentesche, come quella di Jan Matal, meglio noto ai suoi colleghi epigrafisti come Metellus⁵⁵.

Parla in prima persona anche l'iscrizione che Carlo II d'Angiò aveva fatto apporre sopra la Porta Reale di Napoli, che sorgeva nei pressi dell'attuale chiesa di Santa Chiara. In questo caso la porta parlava direttamente come edificio, non a nome della città, ma definiva semplicemente la sua funzione di accesso principale alla *platea* di Nido⁵⁶. Un intento classicheggiante dell'iscrizione si può però riconoscere nell'adozione del nome Parthenope.

⁵³ CESARIS IMPERIO REGNI CUSTODIA FIO / QUAM MISEROS FACIO QUOS VARIARE SCIO; INTRENT SECURI QUI QUERUNT VIVERE PURI e INFIDUS EXCLUDI TIMEAT VEL CARCERE TRUDI.

⁵⁴ TIRENUS FECIT, TRAIANUS ME REPARAVIT / ERGO MICHI TRANUM NOMEN UTERO(UE) DEDIT e SUM FECUNDA MARI / T(ER)RA SUP(ER)E(ST)Q(UE) SALUBER / AER ET HOSTILES / SP(ER)NO SECURA MINAS. Cfr. F. LENZO, L. MILETTI, <http://db.histantarsi.eu/web/rest/Iscrizione/45> (consultato il 10 settembre 2022); F. LENZO, V. MELE, L. MILETTI, <http://db.histantarsi.eu/web/rest/Iscrizione/46> (consultato il 10 settembre 2022).

⁵⁵ Jan Matal la dice "Trani in porta aurea" (BAV, *Vat. Lat.* 6039, f. 144 (364i)). Si segnala qui il refuso di Mommsen in *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X... cit., p. 5*, che erroneamente la indica a f. 346i).

⁵⁶ EGREGIE NIDI SUM REGIA PORTA PLATEE / MENIA NOBILITA(N)S HIC URBIS PARTH(EN)OPEE. Cfr. LENZO, *Memoria e identità...* cit., pp. 188-189.

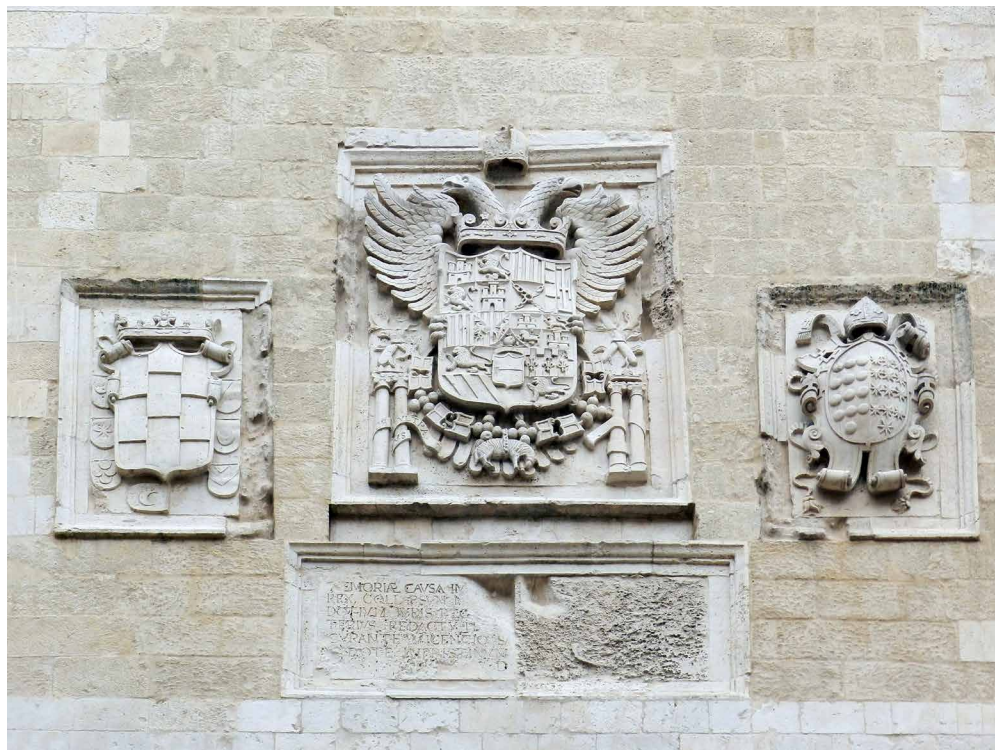


Fig. 14 Altamura, Cattedrale. Iscrizione di Pedro de Toledo in facciata (foto F. Lenzo).

Elementi analoghi si ritrovano anche nel portale creato da Baboccio per la cattedrale di Napoli, risalente al 1407, dove ancora una volta la porta parla in prima persona, precisando di essere stata per molto tempo solo un accesso privo di ogni segno di dignità, e che invece adesso grazie a Enrico Minutolo, che l'aveva adornata a sue spese, era diventata un portale che risplendeva per la ricchezza dei suoi ornamenti⁵⁷.

In età aragonese le iscrizioni in prima persona si arricchiscono di raffinatezze antiquarie, come nel caso del distico apposto sopra l'accesso al castello di Venosa dal principe umanista Pirro Del Balzo, inciso su una preziosa lastra di marmo cipollino, databile intorno al 1470. I versi, sono scritti in un latino classico dotto fino al virtuosismo, con in esordio la forma rara *mis* invece di *mei*, così come il riferimento al *lector*, in luogo del più consueto *viator*. Costituiscono ulteriori preziosismi sia la presenza dell'appellativo *satus*, sia *orbis* usato in questo significato specifico, così come il riferimento ai *carmina*⁵⁸. È molto probabile che, oltre alla cultura del committente, dietro questa iscrizione si celi la consulenza di un giovanissimo Jacopo Sannazaro, che aveva composto la sua prima farsa proprio su commissione di Pirro.

Questa nuova attenzione alla classicità si coniuga con quel sentimento di ininterrotta continuità con il Medioevo e che costituisce uno dei tratti peculiari del Rinascimento meridionale. Come

abbiamo già visto a Castelnuovo, il radicamento nel Medioevo emerge in forme molto sofisticate come uno degli elementi centrali nell'autorappresentazione e legittimazione politica espressa nelle opere commissionate dai sovrani aragonesi e più tardi dai viceré spagnoli.

Un tale programma di continuità viene espresso attraverso le iscrizioni nell'ambito del restauro cinquecentesco della cattedrale di Altamura in Puglia. La cattedrale, che era stata fondata da Federico II nel 1232 come una delle quattro basiliche palatine del regno⁵⁹; un'iscrizione trecentesca affissa sul fianco settentrionale attesta i restauri effettuati per volere di Roberto d'Angiò, mentre un'altra, coeva e inserita al di sopra del portale laterale, afferma con orgoglio le prerogative regie della chiesa (fig. 13)⁶⁰. Durante i lavori di restauro avviati intorno al 1550 venne aggiunta sulla facciata principale una nuova iscrizione che ricorda come il restauro fosse stato intrapreso per ordine del viceré Pedro de Toledo, ma che rende onore anche alla memoria dell'imperatore Federico II e di re Roberto d'Angiò (fig. 14)⁶¹. È interessante notare che anche sotto il profilo architettonico il restauro cinquecentesco sia stato volto al mantenimento dell'aspetto romanico della facciata, come dimostrano la ricostruzione del rosone e il parziale rinnovamento del portale a colonne, per il quale vennero scolpiti due nuovi leoni stilofori⁶². La storia della cattedrale fu dunque scritta sulla sua facciata esponendo epi-

⁵⁷ BOCK, *Kunst am Hofe*... cit., p. 31.

⁵⁸ DE DIVITIIS, *A local sense of the past*... cit., pp. 87-89. Per l'iscrizione: B. DE DIVITIIS; L. MILETTI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/32> (consultato il 10 settembre 2022).

⁵⁹ O. SANTORO, *La Cattedrale di Altamura e le sue opere d'arte. Notizie storiche*, Altamura 1959 (ora in "Altamura", 36, 1994-1995, pp. 67-87); C. BOZZONI, *Il Duomo di Altamura: vicende e restauri*, "Palladio", 3s., 29, 1980, pp. 109-122; M.S. CALÒ MARIANI, M.L. CRISTIANI TESTI, *L'Art dans l'Italie Meridionale. Aggiornamento all'opera di Bertaux*, a cura di C. Bozzoni, V, Roma 1978 (ora in "Altamura", 36, 1994-1995, pp. 97-106); F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/661> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁰ B. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque in Renaissance Southern Italy: From Paper to Stone*, in *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800-1200) as a Source for New Art*, Antica Architecture in Early Modern Europe (1400-1700), edited by K. Ottenheim, Leiden-Boston 2021, pp. 87-112: 103-105.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² P. BELLI D'ELIA, *La facciata ed il portale della Cattedrale di Altamura. Riletture e riflessioni*, "Altamura", 33-34, 1991-1992, pp. 17-48; C. GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, atti del convegno (Bitonto, Palazzo municipale, 21-22 marzo 2001), a cura di ead., Bari 2004, pp. 10-53.



Fig. 15 Foggia, Porta Arpana. Dettaglio dell'iscrizione (foto F. Lenzo).

⁶³ F.M. PONZETTI, *Le mura appenniniche preromane di Altamura*, "Altamura", 25-26, 1983-1984, pp. 8-120. S. TUCCINARDI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/MonumentoArcheologico/62> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁴ Sui miti di fondazione di Altamura e l'antica Altilia, T. BERLOCO, *Storie inedite della città di Altamura*. D. Santoro, V. Frizzale, O Serena, Altamura 1985. Cfr. anche L. MILETTI, A. MILONE, S. TUCCINARDI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Letteratura/23> (consultato il 10 settembre 2022).

⁶⁵ DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit.

⁶⁶ L'epigramma è trascritto in C. ORLANDI, *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre e profane*, I, Perugia 1770, pp. 440-441: IN FORUM ALTAMURAE PER FEDERICUM ARAGONEUM PRINCIPEM EXORNATUM.

Quale decus rerum? Qualis vel gratia formae / Coelicolis venit gratios Altilia? / Oh redimita Foro nulli candore secundo / iam pietate nites, moribus ipsa novis. / Caesareum pulchris iam cederet amphitheatrum / stratis, nimirum vincitur il lud opus. / Desine magnarum, primordia desine rerum / mirari quisquis moenia tanta subis. / Plura dabunt: adsit superi Regnator Olimpi / orbe nec in toto pulchrior Altilia. / Haec, Federice, tibi debetur gloria Princeps, / qui structas urbes, qua decet arte paras'. Cfr. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit.

⁶⁷ F. LENZO, S. D'OVIDIO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/35> (consultato il 10 settembre 2022); F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/36> (consultato il 10 settembre 2022); DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit., pp. 106-107. F. GANGEMI, *Il palazzo di Federico II a Foggia: la testimonianza epigrafica*, in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Giannandrea, F. Gangemi, C. Constantini, Roma 2015, pp. 479-496.

⁶⁸ F. LENZO, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/615> (consultato il 10 settembre 2022); L. MILETTI, <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Iscrizione/49> (consultato il 10 settembre 2022). Secondo lo storico ottocentesco Paolo Gallelli l'iscrizione sulla porta manca degli ultimi due versi finali a causa dei lavori intrapresi nel 1593, e il testo completo, stando alle fonti locali, sarebbe stato: "Imperator Federicus ad Andrianos / Andria fidelis nostris affixa medullis / Absit quod Federicus sit tui muneris iners. / Andria vale felix omnisque gravaminis expertus"; cfr. P. GALLELLI, *Cenno storico sulla città di Andria*, ms. 1819, Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXV C 13, cc. 58r-74v. I versi recitati dal giovinetto: "Rex felix Federici, veni, Dux noster amatus; Est tuus adventus nobis super omnia gratus: Obses quinque tene nostri pignanimi amoris Esse tecum volumus omnibus diebus et horis" (*ibidem*). Cfr. F. DELLE DONNE, *Città e monarchia nel regno svevo di Sicilia. L'itinerario di Federico II di anonimo pugliese*, Salerno 1998. Cfr. DE DIVITIIS, *Memory of the Romanesque...* cit., pp. 107-108.

grafi come fossero diplomi, con il deliberato intento di sottolineare la continuità del patronato regio e inserendo l'intervento patrocinato dal viceré rappresentante l'imperatore Carlo V nell'aveo dei suoi predecessori medievali.

Il riferimento alla memoria di Federico II nella cattedrale di Altamura va considerato come parte di un più ampio interesse nell'immagine dell'imperatore svevo durante il Rinascimento, quando venne utilizzata sia come elemento di legittimazione personale, sia come segno di orgoglio civico. Quest'ultimo aspetto è ben dimostrato da una serie di nuove porte urbiche create in diverse città pugliesi. Nella stessa Altamura la porta del Carmine, fino al 1715, recava ancora l'iscrizione ORLANDUS ME DESTRUXIT, FEDERICUS ME REPARAVIT⁶⁵. In questo caso era la città a parlare in prima persona, citando i due momenti cruciali della storia medievale di Altamura: la distruzione dell'antica Altilia, il precedente insediamento italico datato al V secolo a.C. che era ancora citato nei documenti dell'XI secolo, e la rifondazione della città da parte dell'imperatore Federico II nel XIII secolo⁶⁴. La connessione della città con l'imperatore svevo era così estesa molto oltre il ruolo di fondatore della cattedrale, a quello di restauratore dell'intero centro abitato. L'origine della storia della distruzione di Altilia/Altamura da parte dell'eroe Rolando o di Orlando è ancora misteriosa, ma sappiamo che è certamente anteriore al 1584, quando il motto della porta del Carmine compare insieme allo stemma della città nella veduta di Altamura commissionata dal frate agostiniano Angelo Rocca (1545-1620)⁶⁵. Non possiamo escludere che il motto sia stato creato già nel XV secolo, quando gli studi sulle origini antiche della città erano particolarmente vivaci. Un indizio di questo interesse è l'epigramma celebrante il rinnovamento della piazza principale di Altamura promosso nel 1494 dal princi-

pe Federico d'Aragona, nel quale la città è indicata con il nome arcaico di Altilia e si istituisce un deliberato parallelo fra il mecenate rinascimentale e l'imperatore svevo sulla base della loro omonimia⁶⁶.

Il quadro di come Federico II fosse percepito durante il Rinascimento è ulteriormente arricchito dal caso della porta Arpana di Foggia (fig. 15). La porta ha un'iscrizione datata 1543 che ricopia l'epigrafe del 1233 originariamente collocata nel portale del palazzo reale di Federico (fig. 16), ricordando come l'imperatore lo avesse voluto affinché Foggia divenisse una delle sedi dell'impero⁶⁷. Nel testo cinquecentesco viene anche esplicitamente dichiarato che la copia era stata eseguita per evitare la perdita del testo originale duecentesco. Realizzata durante il regno dell'imperatore Carlo V, la copia moderna dell'iscrizione medievale dimostra come il sentimento di un glorioso presente della città si nutrisse della memoria del passato fridericiano.

Un caso simile si può trovare ad Andria, un'altra città pugliese nella quale la memoria di Federico era mantenuta viva dal magnifico Castel del Monte e dalla presenza nella cripta della cattedrale delle tombe delle due mogli dell'imperatore, Isabella II di Brienne (†1228) e Isabella d'Inghilterra (†1241). Qui la porta urbica di Sant'Andrea presenta un'iscrizione rinascimentale che è copia dei primi versi di un epigramma attribuito a Federico, che lo avrebbe composto come cortese risposta ai versi encomiastici recitati in suo onore da un giovinetto locale in occasione di una visita imperiale ad Andria: IMPERATOR FEDERICUS AD ANDRIANOS / ANDRIA FIDELIS NOSTRIS AFFIXA MEDULLIS⁶⁸. Va notato che l'iscrizione è introdotta da una frase che rivela come il suo autore fosse lo stesso imperatore. L'iscrizione era certamente esistente nel 1593, quando la porta fu restaurata, ma ancora una volta non si può escludere che il

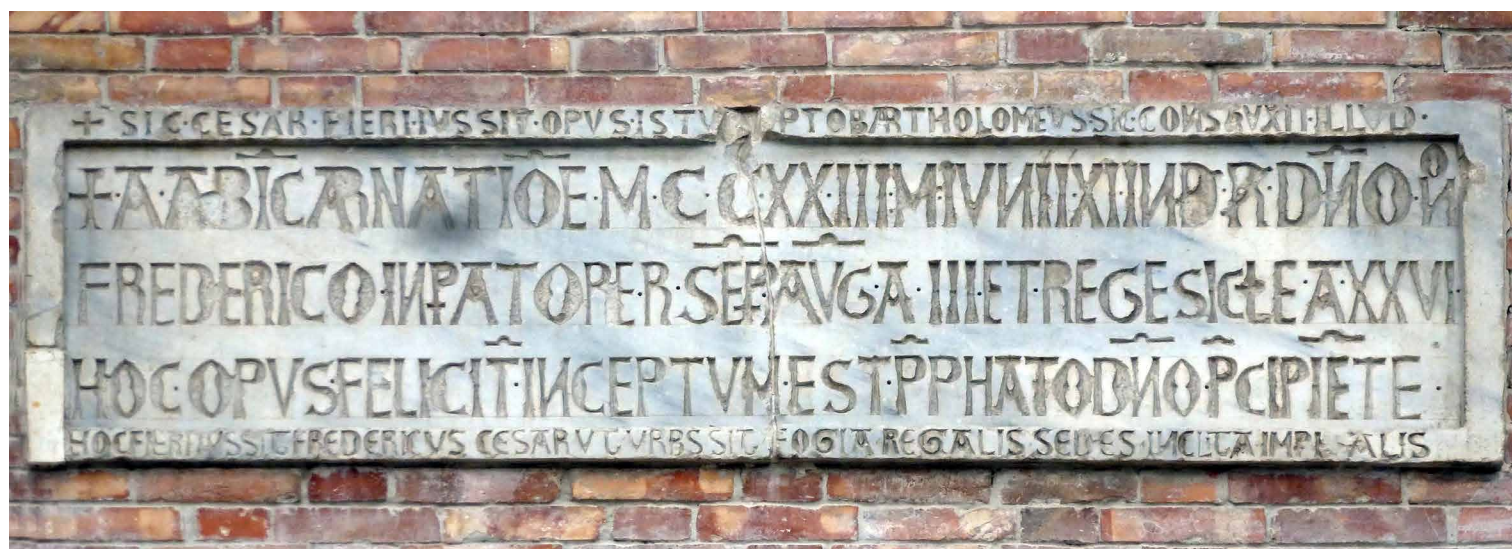


Fig. 16 Foggia, Palazzo di Federico II. Dettaglio dell'iscrizione (foto F. Lenzo).

motto fosse già in loco alla fine del secolo precedente, durante il governo del principe Federico d'Aragona.

Il fatto che l'interesse verso Federico II ad Andria, Altamura e Foggia si manifestasse attraverso iscrizioni apposte sulle porte urbane non può certo essere considerato casuale. Le porte delle tre città mostrano un esplicito intento celebrativo nell'associare il loro nome a Federico II, sia nella glorificazione dell'orgoglio civico, sia nella magnificenza dei signori che potevano fregiarsi di aver ereditato feudi e rango imperiale di nuovi Cesari. Insieme con quella della cattedrale di Altamura, le tre iscrizioni sulle porte urbane testimoniano come le vestigia di Federico II fossero preservate e rinvigorite. In questo contesto appare ancora più eclatante la reazione della città di Capua quando nel 1557 il viceré spagnolo fece abbattere la monumentale porta urbana costruita dall'imperatore nel 1233, riducendola a una sorta di rovina medievale consistente soltanto nei basamenti delle due torri⁶⁹. I registri della cancelleria capuana tramandano l'evento come un autentico trauma per gli abitanti, che guardavano alla porta di Federico come a uno dei più importanti monumenti per l'identità locale, insieme all'anfiteatro romano della vicina Santa Maria Capua Vetere. Secondo i documenti del tempo, l'evento aveva "generato tanto cordoglio e pianto, si gran mestitia e terrore non ca' a tutta la città e convicini, ma a tutti i forastieri di qualsivoglia sorte si fussero: talché molti cittadini et altri, veggendo si stupenda opra troncarsi e buttarsi a terra, han preso a scriverne e componere molte compositioni, acciò recandone memoria a gli posterì, se rechi loro insieme caggione di condolarsi di ciò"⁷⁰.

Anche dopo l'abbattimento, però, la capacità della porta fridericiana di Capua di suggestionare l'immaginario rinascimentale non si esaurì. Solo due anni dopo, nel 1559, nella vicina città di Sessa Aurunca un altro spagnolo, il governatore della città Lope de Herrera, ne riprendeva il modello facendo rimontare intorno alla nuova Porta del Trionfo le sculture realizzate dieci anni prima da Giovanni da Nola e Annibale Caccavello per il Trofeo eretto nei bagni di Rocca Mondragone in onore di Consalvo de Cordoba, il gran capitano che aveva conquistato il Regno di Napoli per conto di Ferdinando il Cattolico⁷¹. Insieme alle sculture era riallestita anche la lapide con la lunga iscrizione celebrativa composta da Paolo Giovio, e qualche tempo dopo nelle nicchie sottostanti sarebbero state inserite due stele antiche⁷². A Capua, invece, nel 1584 il consiglio civico decise che la statua di Federico II, rimasta al suolo nei pressi della torre, "con le mani et piedi tronchi, guasto il naso ed altri membri del corpo", dovesse essere salvaguardata, e a questo scopo venne ordinato un cenotafio disegnato dai due artisti napoletani Giuseppe di Lazaro e Orazio Carrara "per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria"⁷³. Il cenotafio era coronato dai due busti di togati e dalla testa femminile che originariamente si trovavano sopra il fionice della porta, e fra di essi venne collocata una tabella con un epitaffio per quello che era a tutti gli effetti il monumento funebre dedicato alla porta scomparsa, ormai ridotta al silenzio⁷⁴.

⁶⁹ Per i restauri quattrocenteschi della porta, F. SENATORE, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, I, Roma 2018, pp. 332-333. Per la porta di Capua si veda da ultimo L. SPECIALE, *Immagini per la storia: ideologia e rappresentazione del potere nel Mezzogiorno medievale*, Spoleto 2014, pp. 171ss.

⁷⁰ Archivio Comunale, Capua (d'ora in avanti ACC), *Archivio* 18, ff. 264-265 (19 febbraio 1557). Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law. The amphitheatre of Capua and the new works sponsored by the local élite*, in *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, edited by K.A.E. Enenkel, K.A. Ottenheim, Leiden-Boston 2018, pp. 47-75: 72-73.

⁷¹ B. AGOSTI, F. AMIRANTE, R. NALDI, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Cordoba duca di Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, "Prospettiva", CIII-CIV, 2001 (2002), pp. 47-76; F. AMIRANTE, R. NALDI, *Con Paolo Giovio al servizio di don Gonzalo II de Córdoba, duca di Sessa*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria: sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli 2007, pp. 61-94.

⁷² F. LENZO, *The Urban Renewal of Sessa Aurunca promoted by Governor Lope de Herrera (1546-1560) for Duke Gonzalo II*, in *Proceedings of the EAHN 7th International Meeting*, (Madrid, 15th-18th June 2022), in corso di stampa.

⁷³ ACC, *Archivio* 21, f. 37 (3 gennaio 1584).

⁷⁴ Il monumento è stato trasferito nel XIX secolo all'interno del Museo Campano di Capua, e poi smontato nel secolo successivo per separare le sculture fridericiane dalla cornice cinquecentesca. L'epitaffio recita: FEDERICO II / MARMOREAE TURRIUM CORONIDIS / RESTITUTORI, / HIS AD NOVAM PROPUGNACULI FORMAM / REDACTIS, / VETUSTAM REPONIT STATUAM / ORDO POPULUSQ(UE) CAMP(ANUS) / MDLXXXV; cfr. DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law...* cit.

L'ISCRIZIONE LATINA SULLA FACCIATA DI PALAZZO DEDI-STAURENGHI A FOSSOMBRONE. CULTURA IDENTITARIA E ANTIQUARIA TRA INFLUSSI E RICEZIONI DI SECONDO QUATTROCENTO

The façade of Palazzo Dedi Staurengi in Fossombrone represents a significant example of the fifteenth-century architectural trends that derived from the cultural and artistic renewal policies promoted in Urbino and its surroundings by Federico da Montefeltro. Although interrupted, the Latin inscription in the frieze of the windows reveals the professional training and the personal interests of the patron, the jurist Paolo Dedi, an important member of the humanistic and antiquarian cultural society which developed in the town during this time. The paper aims to analyse the role played by the inscription in the general image of the façade and in close relation with the urban space of the square in front of it. Considering the local cultural context, as well as other contemporary building examples, the essay also deals with archival research on the patronage and the humanistic interest in classical epigraphy, focusing on cultural references, treatises and handbooks of Roman capital letters.

Nel 1444, quando è venduta da Galeazzo Malatesta (1385-1461) a Federico da Montefeltro (1422-1482) per tredicimila fiorini d'oro, Fossombrone è una *civitas* dai caratteri medievali che ha iniziato a espandersi¹. Nel centro urbano strategico “appresso a Urbino”, “forte di sito e frontiera”² tra la Marca anconitana e la Massa Trabaria, il rinnovamento culturale promosso dal signore feltresco connota significativamente il tessuto edilizio: la rocca³ (dal 1447), la Corte Alta⁴ (seconda metà del XV secolo) e il palazzo Vescovile⁵ (1479-1494) testimoniano ancora oggi la rilevanza delle realizzazioni quattrocentesche.

A queste si aggiunge il palazzo Dedi-Staurengi, la cui facciata riferisce di un committente partecipe della cultura architettonica e antiquaria che si sta diffondendo intorno a Urbino sul finire del XV secolo.

La presenza di un'iscrizione latina nel fregio delle finestre del piano nobile offre la possibilità di proporre una lettura aggiornata del prospetto e di gettare luce sulla committenza, precisando la realtà sociale, umanistica e culturale con cui si relaziona. L'attenzione rivolta all'epigrafe fornisce inoltre dati utili alla ricostruzione del suo ambito urbano più prossimo, la *platea magna communis Forisempronis*.

Il palazzo Dedi-Staurengi: appunti sulla storia e sull'architettura della facciata

Nel quadro degli studi sulla produzione architettonica quattrocentesca in area urbinata, le recenti ricerche sul palazzo Dedi-Staurengi hanno fatto emergere un'architettura residenziale poco nota⁶.

L'apporto della critica si riduce per lo più a esigui rimandi al rivestimento lapideo della facciata o alle incorniciature delle finestre a edicola trabeata, all'interno di indagini territoriali di ampio respiro⁷. Seppur in modo frammentario e indiretto, Augusto Vernarecci fornisce preziose informazioni sulla costruzione: lo storico forsempronese segnala il documento notarile che nel 1487 impegna il lapicida “Francesco lombardo” con “un tal Paolo de Dedi” ma, ignorando la committenza originaria dell'edificio – appartenente alla famiglia Staurengi dal 1890 – perde l'occasione di assegnare un esecutore certo alla facciata⁸.

Attualmente il prospetto bugnato, di tre campate su altrettanti livelli, è stretto tra due edifici contigui e si interrompe bruscamente all'altezza del terzo asse delle finestre, lasciando tuttavia integra l'arcata sottostante del portico (fig. 1)⁹.

La ricerca archivistica ha sostanziato l'ipotesi di una maggiore estensione iniziale del nucleo

quattrocentesco, comprendente la testata orientale del lotto edilizio, come in parte suggerito dallo stato di fatto (fig. 2). I documenti rinvenuti evidenziano infatti la presenza di una residenza Dedi nel quartiere di San Maurenzo almeno fin dal 1483, quando questa risulta delimitata su tre lati da strade pubbliche e sul quarto lato da altri possedimenti della famiglia¹⁰.

Il settore urbano è quello compreso tra uno stretto vicolo a nord e il corso principale a sud, l'antica via Flaminia che in questo punto è già denominata *platea magna* o *platea communis* e si configura come il nuovo fulcro della vita cittadina, espansione orientale del primitivo e più grande slargo davanti alla cattedrale¹¹ (fig. 3). Sulla nuova piazza convergono i due quartieri della città e prospettano sia il nuovo palazzo del Comune (documentato dal 1423) sia il palazzo Vescovile; quest'ultimo marca l'angolo sud-occidentale dell'invaso esibendo un monumentale stemma lapideo del vescovo umanista Girolamo Santucci¹² (1469-1494) (fig. 4).

L'iniziativa della nuova facciata bugnata di palazzo Dedi è dell'“*eximi illustrissimi doctoris domini Pauli de Dedis*”¹³ (?- 1500/1501), esponente di una facoltosa famiglia nobile cittadina attiva da generazioni nell'esercizio della mercatura e di prestigiose cariche pubbliche. Affermato





* Il contributo approfondisce un aspetto dello studio confluito in G. AURELI, *Urbino e Fossombrone. Città e residenze accanto ai palazzi ducali nei secoli XV e XVI: i casi studio dei palazzi Giovannini-Luminati e Dedi-Staurenghi*, tesi di dottorato, Università Sapienza di Roma, 2018. Desidero esprimere un sincero ringraziamento verso il relatore, prof. Francesco Paolo Fiore, e la prof. Paola Zampa per l'attenzione e la disponibilità che ogni volta mi riservano.

¹ L'atto di vendita – ratificato nel gennaio 1445 – ricomprendeva la simultanea cessione di Pesaro ad Alessandro Sforza per ventimila fiorini. Sull'argomento: B. BALDI, *Vita e fatti di Federico di Montefeltro Duca di Urbino. Storia di Bernardino Baldi estratta da ms. inedito della Biblioteca Albani, e corredata di osservazioni del sig. avv. Francesco Zuccardi*, I, Roma 1824, p. 88; F. UGOLINI, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, I, Urbino 2008, pp. 343-344 (prima ed. Firenze 1859); *Fossombrone nel ducato di Federico: segni di un'epoca e di una cultura*, Fossombrone 1982, pp. 7-22. Sullo sviluppo urbano di Fossombrone: UGOLINI, *Storia dei Conti...* cit., pp. 344-346; A. VERNARECCI, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri*, III, Fossombrone 1907-1913; *Fossombrone: vita e costumi di una città roveresca*, Fossombrone 1981; M. FRENQUELLUCCI, *Gli interventi Malatestiani nelle città della Marca Settentrionale (Pesaro, Fossombrone e Senigallia)*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 493-532; T. AZZI, *Della città di Fossombrone, della sua origine e nobiltà*, a cura di R. Savelli, Fossombrone 2012; A.L. ERMETTI, *Dal municipium di Forum Sempronii alla civitas vescovile sul colle di Sant'Aldebrando: lo scavo, primi dati*, in *VII Congresso nazionale di archeologia medievale (Lecce, 9-12 settembre 2015)*, a cura di P. Arthur, M.L. Imperiale, I, Sesto Fiorentino 2015, pp. 185-190.

² BALDI, *Vita e fatti di Federico...* cit., p. 88.

³ Sulla rocca: G. VOLPE, *La rocca di Fossombrone. Prima metà degli anni ottanta del XV secolo*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile 1993-31 luglio 1993), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 224-225 con bibliografia; F.P. FIORE, *Castelli malatestiani e feltreschi*, in *Castel Sissmondo. Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'arte militare del primo Rinascimento*, atti del convegno (Rimini, 20-22 settembre 2002), a cura di A. Turchini, Cesena 2003, pp. 207-218; R. SAVELLI, *Il maschio della rocca di Fossombrone: una rilettura dell'intervento martiniano alla lu-*

dottore *in utroque iure*, Paolo Dedi è giudice delle appellazioni della Marca Anconitana (1474), impegnato nel governo della città come priore (1484), *advocatus* e procuratore di molteplici personaggi illustri della corte feltresca con i quali mantiene contatti costanti. Possiede botteghe sul corso principale di Fossombrone, diversi terreni e proprietà nel contado¹⁴.

L'esecuzione di una facciata rappresentativa dell'elevato status sociale del committente è già prevista nell'autunno del 1487 ed è affidata al lapicida Francesco lombardo, maestro documentato nel centro metaurense e registrato come abitante di Sant'Ippolito¹⁵. L'organizzazione del partito architettonico conserva l'impianto compositivo degli altri edifici sul corso, ma al contempo adotta un linguaggio antiquario e aggiornato alle tendenze che stavano diffondendosi in città con la coeva edificazione della facciata del palazzo Vescovile (1479-1488) attribuita a Francesco di Giorgio Martini (1434-1501)¹⁶. Al piano terreno porticato – sul modello dei palazzi civici e di alcune significative residenze private (oltre al palazzo Vescovile di Fossombrone, i palazzi Ducali di Pesaro, Mantova e Venezia) – le tre arcate su massicci pilastri laterizi non hanno

identiche proporzioni e presentano ghiere bugnate marcate superiormente da modanature replicate nella cornice orizzontale tangente a esse. Al di sopra, una porzione muraria assimilabile a un alto fregio – come nella facciata del palazzo ducale di Pesaro e in quella sul cortile del palazzo Lunense a Viterbo – è delimitata da una cornice marca-davanzale piatta e sporgente, su cui poggiano le finestre del piano nobile. Queste sono del tipo a edicola trabeata entro lesene scanalate e citano direttamente il modello già apparso nelle facciate del palazzo Ducale urbinato, riproposto con variazioni di materiali e proporzioni in numerosi edifici della regione¹⁷. Gli esempi forsempresoni ne rappresentano una versione semplificata: di minori dimensioni (vano di 2,00 x 2,75 metri ca.), con lesene rudentate a cinque scanalature invece delle sei brunelleschiane, con capitelli variegati, del tipo sia corinzieggianti che composito con palmette, con architrave bipartito privo di ornamenti (fig. 5).

Interamente rivestito in pietra arenaria locale, il prospetto si caratterizza per l'impiego di generi diversi di bozze posti in opera secondo soluzioni differenti che scandiscono la parete in registri distinti¹⁸. Tale qualificazione rispecchia la tradizio-



pagina 39

Fig. 1 Palazzo Dedi-Staurenghi, Fossombrone. Facciata sul Corso prima dei restauri (foto G. Aureli).

Fig. 2 Corso Garibaldi, Fossombrone. Dettaglio della quinta edilizia dove è collocato palazzo Dedi-Staurenghi prospiciente l'antica platea magna (foto G. Aureli).

Fig. 3 P. Mortier, *Forum Sempronii vulgo Fossombrone Ville de l'Etat de l'Eglise dans le Duché d'Urbino*, 1724 (da P. Mortier, *Nouveau Théâtre D'Italie, Ou Description Exacte De Ses Villes, Palais, Eglises, &c. Et les Cartes Geographiques de toutes ses Provinces...*, L'Haye 1724-1725, tav. XXXI). Dettaglio dell'estensione quattrocentesca della platea magna con palazzo Dedi-Staurenghi

nale ripartizione funzionale dei piani, mostrando di aver assimilato l'esperienza della facciata di palazzo Medici-Riccardi a Firenze (ante 1457)¹⁹. Tuttavia di quest'ultima non è ripresa l'esaltazione materico-volumetrica del piano terra, nel caso forsempromese alleggerito e ingentilito dalla presenza del portico e di colonnine ioniche di raccordo tra gli estradossi delle arcate.

Il gusto antichizzante emerge con maggiore evidenza nel piano nobile, dove le finestre 'urbinate', a edicola trabeata e con iscrizione latina nel fregio si integrano con cura al bugnato piatto che allude all'*opus pseudoisodomum*, già apparso nei prospetti fiorentini del palazzo Rucellai e dello Strozzi²⁰ (anni Sessanta del Quattrocento) e a Urbino.

Nel complesso le soluzioni adottate mostrano di assecondare l'intento autocelebrativo del committente, manifestato attraverso puntuali scelte formali e linguistiche e rafforzato dai rapporti spaziali che la facciata instaura con il suo intorno, evidentemente stimolate dalla vicina e nuovissima residenza del vescovo Santucci. Questa, mediante l'iniziativa di una committenza colta e l'attività di maestranze qualificate, dà avvio a quel rinnovamento architettonico e urbano di cui il palazzo Dedi è il primo recettore, determinando la fortuna a Fossombrone della facciata bugnata, significativamente impiegata anche nel Cinquecento e in modo peculiare rispetto ad altri esempi del territorio circostante²¹.

L'iscrizione interrotta delle finestre del piano nobile

Le finestre a edicola del piano nobile presentano un'iscrizione latina nel fregio in eleganti lettere capitali incise che recita CUM TEMPORE || ET MODERATE || UT DURET || ET NE SU[—]²² (fig. 6). L'interruzione della sequenza letterale non permette di determinare in maniera univoca il completamento della frase, mentre conferma l'ipotesi di un'originaria maggiore estensione della facciata. L'osservazione ravvicinata dell'iscrizione e la sua contestualizzazione nel quadro dell'ambito urbano e culturale di riferimento può a ogni modo apportare nuovi dati sul ruolo del prospetto tardo-quattrocentesco e sulla figura del suo committente.

L'inserimento di una scritta incisa si rivela una scelta particolarmente adatta alla tipologia delle incorniciature lapidee oggetto di studio, il cui modello sperimentale e antiquario affonda le sue origini nella microarchitettura religiosa²³.

L'esibizione di 'scritture esposte' sulle facciate degli edifici di XV e XVI secolo, sia pubblici che privati, è una chiara ripresa della consuetudine dell'antichità classica, e in particolare imperiale, di utilizzare prodotti testuali come rappresentazione del potere politico, militare e culturale²⁴. La fascinazione degli umanisti per l'antico risveglia un rinnovato interesse verso l'epigrafia; alla scoperta, raccolta e registrazione di iscrizioni provenienti dai reperti lapidei e numismatici, dalla metà del Quattrocento si accompagna lo studio geometrico dei caratteri dell'alfabeto romano e lo sviluppo della nuova epigrafia rinascimentale²⁵. Dalla scrittura fiorentina si pas-

ce degli ultimi scavi, in *Contributi e ricerche su Francesco di Giorgio nell'Italia centrale*, simposio di studi (Urbino, 22 marzo 2003), a cura di F. Colocci, Urbino 2006, pp. 179-202; A. UGOLINI, *Una "fortezza all'uso antico assai bella e forte", brevi note sui ruderi della rocca di Fossombrone*, in *Restauro e riuso dell'architettura fortificata: fra pratica e didattica*, a cura di F. Mariano, "Castella Marchiae", 14, 2014, pp. 92-111.

⁴ Sulla residenza feltresca rimasta incompiuta al 1482: VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di Uomini illustri nel secolo XV*, a cura di P. D'Ancona, E. Aeschlimann, Milano 1951, p. 87; VERNARECCI, *Fossombrone dai tempi antichissimi...* cit., I, pp. 395-398; T. HOFMANN, *Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance*, Urbino 1904; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, XI (*L'architettura del Cinquecento*), Milano 1938, p. 864 e ss.; *Itinerari roverschesi nel ducato di Urbino*. Guida ai luoghi alle opere e alla committenza dei Duchi di Urbino (1508-1631) nella provincia di Pesaro e Urbino, Urbino 1982, pp. 45-46; S. GIULIADORI, M. LUZI, M. STEFANINI, *La Corte Alta, in Fossombrone nel ducato di Federico...* cit., pp. 63-104; G. VOLPE, *Aspetti della cultura architettonica quattrocentesca nella città ducale di Fossombrone*, in *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, II (*Le arti*), a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma 1986, pp. 187-198; M.R. VALAZZI, R. SAVELLI, G. GORI, *La sala del Teatro alla Corte Alta di Fossombrone*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Urbino, Urbino, Pesaro, Senigallia, 04 aprile 2004-03 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 174-176; *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, a cura di F. Quinterio, F. Canali, Roma 2009, p. 153.

⁵ Sul palazzo vescovile: C. VON FABRICZY, *Luciano da Laurana e il Palazzo prefettizio di Pesaro*, "Nuova Rivista Misena", 3, 1890, pp. 99-101; C. BUDINICH, *Il palazzo ducale di Urbino. Studio storico artistico illustrato da nuovi documenti*, Trieste 1904, pp. 142-143; A. VERNARECCI, *Del comune di Sant'Ippolito e degli scarpellini e dei marmisti del luogo*, Fossombrone 1900, p. 128 e ss.; ID., *Fossombrone dai tempi antichissimi...* cit., I, p. 414 e ss.; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VIII (*L'architettura del Quattrocento*), Milano 1923, p. 812; L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, 2 (*Il periodo del Rinascimento*), Roma 1934, p. 96; *Restauri nelle Marche. Ricerche-studi e interventi per la conservazione e la valorizzazione dell'ambiente storico*, catalogo della mostra (Urbino, 29 giugno-30 settembre 1973), Urbino 1973, p. 486; A. CESARINI, *Il palazzo vescovile, in Fossombrone nel ducato di Federico...* cit., pp. 135-153; *Il palazzo dei vescovi a Fossombrone*, Pesaro 1987; P. RUSCHI, *Il "timpano alternato" e la sua rinnovata fortuna nel tardo Quattrocento*, "Studi di Storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 73-94; R. GIRELLI, *Il palazzo vescovile di Fossombrone nella cultura architettonica urbinata del '400. Riferimenti martiniani nella composizione della facciata e del cortile*, in *Contributi e ricerche su Francesco di Giorgio...* cit., pp. 203-228.

⁶ AURELI, *Urbino e Fossombrone...* cit., pp. 271-330; la cui pubblicazione è in preparazione. La ricerca monografica sull'edificio, supportata dai rilievi architettonici e dall'indagine archivistica, ricostruisce la storia della fabbrica e delle sue trasformazioni in relazione alla committenza e al contesto urbano.

Fig. 4 N. Spinelli, Medaglia raffigurante il vescovo **Girolamo Santucci**, XV secolo (da G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, I, Firenze 1984, p. 444).



⁷ Vedi gli studi sull'attività di artisti quali Domenico Rosselli, Francesco di Giorgio Martini e maestranze lombarde o le indagini sulle influenze stilistiche irradiate dall'eccezionale complesso del palazzo Ducale di Urbino: C. VON FABRICZY, *Uno scultore dimenticato del Quattrocento (Domenico Rosselli)*, in "Archivio Storico Italiano", s.V, 1899, 23, p. 26; BUDINICH, *Il palazzo Ducale di Urbino...* cit., pp. 140, 143; VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VIII (*L'architettura...* cit., pp. 812-813; SERRA, *L'arte nelle Marche...* cit., p. 97; *Il palazzo dei vescovi a Fossombrone...* cit., p. 28; VOLPE, *Aspetti della cultura architettonica...* cit., p. 198; ID., *Francesco di Giorgio: architetture nel ducato di Urbino*, Milano 1991, p. 19; F. MARIANO, *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al liberty*, Fiesole 1995, p. 193; R. SAVELLI, *Fossombrone: guida alla città e al territorio*, Fano 1997, pp. 39-40; GIRELLI, *Il palazzo vescovile di Fossombrone...* cit., p. 219; *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento...* cit., pp. 154, 157; J. HÖFLER, *Il Palazzo Ducale di Urbino sotto i Montefeltro: 1376-1508. Nuove ricerche sulla storia dell'edificio e delle sue decorazioni interne*, Urbino 2010, p. 305 (prima ed. Urbino 2006).

⁸ VERNARECCI, *Del comune di Sant'Ippolito...* cit., p. 128, n. 3; cfr. ID., *Fossombrone dai tempi antichissimi...* cit., I, pp. 415, 425. L'associazione del documento al palazzo Staurenghi è merito del dott. Renzo Savelli. Colgo l'occasione per ringraziare lo storico forsemprenese per l'estrema disponibilità con cui in diverse occasioni ha orientato le mie ricerche tra i numerosi manoscritti non sempre inventariati della biblioteca Passionei di Fossombrone.

⁹ Allo stato attuale delle ricerche non è possibile indicare quando e perché sia avvenuta tale cesura. Cfr. AURELI, *Urbino e Fossombrone...* cit., pp. 303-313.

¹⁰ Archivio di Stato, Pesaro (d'ora in avanti ASP), *Notarile di Fossombrone*, 176/F, c. 86r (Di Nicolò Giovanni Battista, 1476-1499); ivi, c. 277 e ss.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Sull'urbinate Girolamo Santucci (1427-1494): VERNARECCI, *Fossombrone dai tempi antichissimi...* cit., II, p. 132 e ss.; G. GRIMALDI, *La biblioteca d'un vescovo del Rinascimento, "Le Marche Illustrate nella Scienza, nelle Lettere e nelle Arti"*, II, 1905, I, pp. 48-50; G.B. RISTORI, *Di Agostino Santucci e della sua famiglia in Firenze*, ivi, pp. 156-165; B. LIGI, *Il convento e la chiesa dei minori conventuali e la libera Università degli studi di Urbino*, Urbina 1972, pp. 63-64; *Il palazzo dei vescovi...* cit., *passim*.

¹³ ASP, *Notarile di Fossombrone*, 176/F, c. 86r (Di Nicolò Giovanni Battista, 1476-1499).

¹⁴ Su Paolo Dedi: AURELI, *Urbino e Fossombrone...* cit., pp. 283-291.

sa alla riproposizione del carattere lapidario classicheggiante, così come appare nella monumentale trabeazione del Tempio Malatestiano a Rimini (1455-1456), riconosciuta concordemente dalla critica come il primo raffinato esempio di incisione quattrocentesca all'antica, attribuita a Leon Battista Alberti²⁶ (1404-1472).

L'imitazione dei caratteri epigrafici è condotta parallelamente sulla pietra e sulla carta, così che ai codici nel secondo Quattrocento si affiancano i primi trattati. Con l'intento di proporre un metodo applicativo basato sul disegno geometrico del *tondo* e del *quadro*, il copista e antiquario veronese Felice Feliciano (1433-1480) elabora l'*Alphabetum Romanum*²⁷ (1460 circa), a cui fa seguito il primo volume a stampa noto sul tema, a opera del calligrafo e tipografo Damianus Moyllus da Parma²⁸ (1483). Sul finire del secolo l'alfabeto epigrafico latino, di impostazione proporzionale sul riferimento della figura umana, inizia pertanto a diffondersi rapidamente attraverso l'attività di artisti e trattatisti²⁹.

L'iscrizione del palazzo Dedi-Staurenghi, databile come la facciata agli ultimi anni Ottanta del Quattrocento (*post* 1487), è composta da caratteri lapidari che spiccano nel campo del fregio delle finestre per dimensioni e resa cromatica. L'osservazione ravvicinata in occasione dei recenti restauri³⁰ ha permesso di evidenziare alcuni det-

tagli interessanti: i tracciati di cantiere utilizzati per la costruzione geometrica – le linee guida orizzontali parallele che delimitano l'altezza dei caratteri e quelle variamente inclinate dei bordi – e tracce di colore nero all'interno dell'intaglio³¹ (fig. 7).

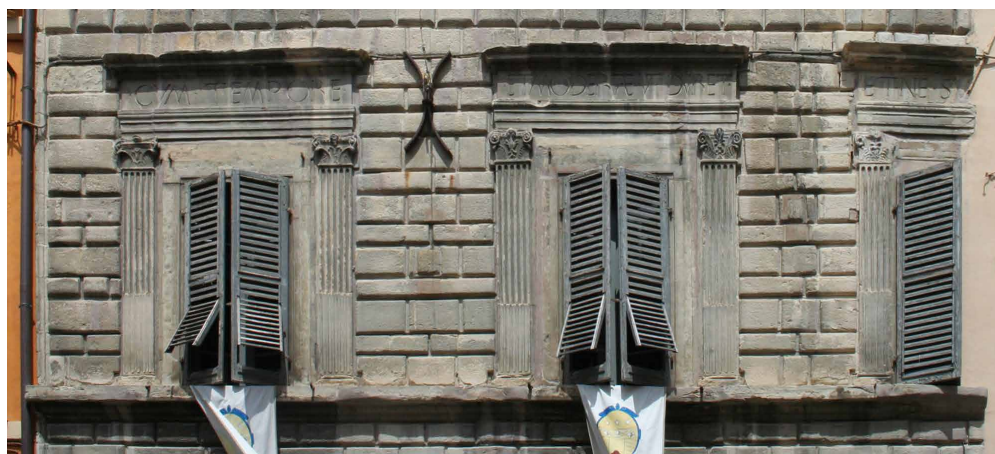
La tipologia e le proporzioni della scritta, pur manifestando alcune tangenze con le coeve acquisizioni degli studiosi, mostrano aspetti peculiari e una resa finale nel complesso meno raffinata, se rapportata a quella sulla facciata del vicino palazzo Vescovile³² (fig. 8). Quest'ultima *BONE IESU, || HONORITUO || SANCT(ORUM) Q(UE) TUOR(UM), || ERECTAS AEDES || IN AEVUM SERVA*, per gli spessori più esili e l'eleganza del disegno è accostabile agli esempi albertiani e andrebbe raffrontata con la più nota frase dedicatoria nella trabeazione del cortile del palazzo Ducale urbinato (*post* 1482) (fig. 9) e con quella all'interno della cappella del Perdono³³. Con gli esempi citati l'iscrizione del palazzo Dedi condivide i segni di interpunzione tricuspidati, come nell'epigrafe dell'arco di Augusto e del Castel Sismondo (1446), entrambi a Rimini.

L'impiego di *litterae lapidariae* nelle facciate di Fossombrone riflette l'interesse antiquario maturato a Urbino e nella regione, esaltato dalla cultura umanistica della corte feltresca³⁴. Diversi sono del resto i monumenti romani conservati-



Fig. 5 Palazzo Dedi-Staurenghi, Fossombrone. Finestra a edicola trabeata del piano nobile prima dei restauri (foto G. Aureli).

Fig. 6 Palazzo Dedi-Staurenghi, Fossombrone. Iscrizione latina nel fregio delle finestre a edicola prima dei restauri (foto G. Aureli).



¹⁵ Ivi, pp. 303-306; 324-325. Sant'Ippolito è un comune nei pressi di Fossombrone noto per la presenza, tra il XIV e il XVII secolo, di numerose botteghe di scalpellini esperti nella lavorazione della pietra arenaria estratta dalle cave limitrofe, VERNARECCI, *Del comune di Sant'Ippolito...* cit. Sull'attività di Francesco e su quella di altre maestranze lombarde attive nei cantieri del ducato di Urbino tra Quattro e Cinquecento è prevista una prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

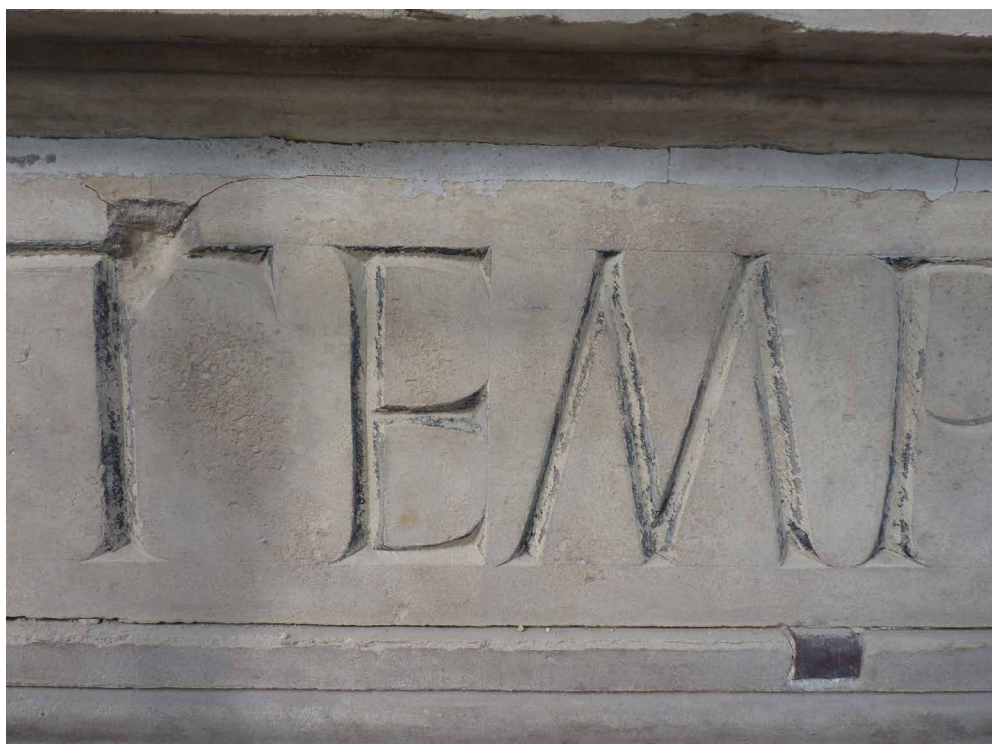
¹⁶ GIRELLI, *Il palazzo vescovile di Fossombrone...* cit.

¹⁷ Sulle finestre urbinati, apparse anche nei palazzi ducali di Gubbio e Pesaro: M. SALMI, *Piero della Francesca e il Palazzo ducale di Urbino*, Firenze 1945, pp. 55-60; P. ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino*, I, Urbino 1950-1951, pp. 188-190, 197-198; E. HEIL, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, Hildesheim-Zürich-New York 1995, p. 185 e ss.; A. BRUSCHI, *Luciano di Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*, "Annali di Architettura", 20, 2008, pp. 37-81: 69-70; HÖFLER, *Il Palazzo Ducale...* cit., pp. 162-163, 214; F.P. FIORE, "non un palazzo, ma una città

Fig. 7 Palazzo Dedi-Staurenghi, Fossombrone. Particolare dell'iscrizione latina (foto G. Aureli).

Fig. 8 Palazzo Vescovile, Fossombrone. Finestre con iscrizione latina nel fregio (foto G. Aureli).

Fig. 9 Palazzo Ducale, Urbino. Particolare della trabeazione del cortile d'onore con iscrizione (foto G. Aureli).



in forma de palazzo". Gli angoli nel palazzo Ducale di Urbino, Roma 2021, pp. 33-34.

¹⁸ Un primo registro di filari di bugne piatte di differenti altezze fino alla cornice marca-davanzale; un secondo registro in *opus pseudoisodum* fino alla cornice delle finestre a edicola; un terzo registro con disposizione isodoma di bugne a cuscinco che raggiungono il sottotetto. Sull'opera pseudoisodoma: M.D. DAVIS, «Opus isodomum» at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian Studies and Archeological and Antiquarian Interest at the Court of Raffaele Riario, in Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI, da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527), atti del convegno internazionale di studi (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 442-457.

¹⁹ Sulle facciate a bugnato fiorentine: G. BELLI, *Forma e naturalità del bugnato fiorentino del Quattrocento*, "Quaderni di Palazzo Te", n.s., 4, 1996, pp. 9-35; ID., *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 2019; R.V. SCHOFIELD, *A local Renaissance. Florentine Quattrocento palaces and "all'antica" styles*, in *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, edited by K. Christian, B. de Divitiis, Manchester 2019, pp. 13-36.

²⁰ BELLI, *Forma e naturalità...* cit., pp. 267-282; pp. 380-397 con bibliografia.

²¹ Vedi il palazzo Preziosi-Brancaleoni a Cagli o il palazzetto Bonaparte ad Ascoli Piceno. Nel Cinquecento verranno dotati di un rivestimento lapideo le facciate forse pronesi del palazzo del Monte di Pietà e del palazzo del Comune (1564-1571), quest'ultimo su progetto di Filippo Terzi (1520-1597).

²² La frase è trascritta in *Itinerari roverschesi...* cit., p. 53.

²³ BRUSCHI, *Luciano di Laurana...* cit., p. 70.

²⁴ *L'iscrizione esposta*, atti del convegno (Bertinoro, 4-6 giugno 2015), a cura di A. Donati, Faenza 2016; A. PETRUCCI, *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne, actes de la table ronde* (Rome, 15-17 octobre 1984), Rome 1985, pp. 85-97.

²⁵ E. CASAMASSIMA, *Il disegno delle lettere «con geometrica ragione» e «per pratica»*, in ID., *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano 1966, pp. 17-36; A. CAMPANA, *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma 2005; M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *La fascinazione dell'umanesimo per l'epigrafia classica. Leon Battista Alberti, Felice Feliciano e Damianus Moyllus*, "Disegnare Idee Immagini", 18, 2007, 34, pp. 62-73; M. BUONOCORE, *Dal codice al monumento: l'epigrafia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, "Veleia", 29, 2012, pp. 209-227.

²⁶ Lo stesso fa apporre iscrizioni latine nel fregio della facciata della chiesa di Santa Maria Novella (1456) e del sepolcro Rucellai (1467) presso San Pancrazio a Firenze: G. MARDERSTEIG, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, "Italia Medievale e Umanisti-

si, molti dei quali descritti da Ciriaco d'Ancona (1391-1452) e da Flavio Biondo (1392-1462)³⁵. Tuttavia la frammentarietà delle fonti non ha favorito la valorizzazione, da parte della critica, dell'interesse archeologico personale del signore di Urbino, allo stato attuale suggerito da episodi puntuali ma significativi³⁶.

Peraltro nel corso del Quattrocento, in occasione degli scavi eseguiti per la costruzione delle fabbriche urbinati più rappresentative, sono rinvenute numerose iscrizioni onorarie romane, in seguito esposte pubblicamente ai piedi del duomo. Simili raccolte 'cittadine' sono testimoniate all'incirca negli stessi anni anche a Pesaro, davanti al palazzo dei Priori, e nella stessa Fossombrone, nel "pubblico portico" identificabile nella loggia terrena del palazzo comunale – di fronte al palazzo Dedi – o del vicino palazzo Vescovile, entrambi "lungo la piazza Grande"³⁷. La città può vantare infatti un gran numero di reperti archeologici, per la maggior parte provenienti dal vicino *municipium* del *Forum Sempronii*, posto circa un chilometro a est, lungo la via Flaminia. "Le rovine ed i vestigi" ben visibili dell'area, identificata proprio nel XV secolo, si sommano alle ulteriori testimonianze epigrafiche situate presso il Furlo³⁸ (fig. 10). Degna di nota è inoltre l'attestazione, al 1530, di una ricca collezione di reperti archeologici appartenente a Paolo di Middelburg vescovo di Fossombrone (1494-1534) ed esposta nel cortile della sua residenza cittadina³⁹.

L'iscrizione sulla facciata del palazzo Dedi è dunque inserita in un contesto altamente qualificato in senso 'antico', che si consolida tra Quattro e Cinquecento divenendo un polo attrattore descritto dai viaggiatori.

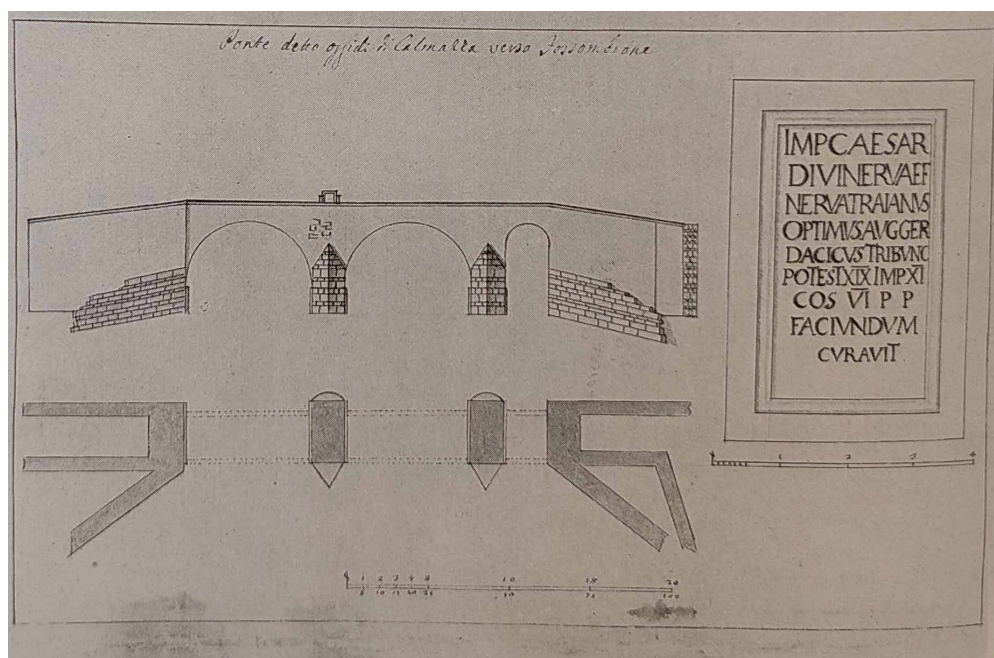
Il contenuto espresso dalla frase, sebbene non compiutamente definito, costituisce un richiamo inequivocabile all'ideale classico di moderazione e misura, ripreso e largamente dibattuto nel Quattrocento anche in chiave etica⁴⁰. Nello specifico il motto "con il tempo e con la moderazione affinché duri" risponde fedelmente all'indicazione albertiana di apporre all'esterno degli edifici "massime atte a rendere gli uomini più giusti, moderati e parsimoniosi, più virtuosi"⁴¹ mediante brevi iscrizioni in facciata godibili da chi cammina.

Il proposito di rivolgere indicazioni di stampo morale alla collettività è rimarcato dall'Alberti anche nel suo ultimo trattato volgare in forma dialogica, *De iciarchia* (1470), dove si afferma l'importanza della vita associata del "buon cittadino" – l'*iciarco* –, chiamato a donare la sua esperienza di rettitudine e saggezza agli altri per riuscire a raggiungere elevate posizioni sociali e politiche⁴².

Considerata estremamente rivelatrice degli ideali etico-politici albertiani⁴³, l'opera trae fondamento dal ciceroniano *De Officiis* (44 a.C.) nel delineare il profilo del "capofamiglia" che mette a servizio, prima della famiglia, e poi dello stato o della *civitas* (equiparati a un insieme di fa-



Fig. 10 Disegno del ponte di Traiano sulla via Flaminia con iscrizione, inizio XVIII sec. (da Lami, *La riscoperta dell'antico...* cit., p. 56).



ca", 2, 1959, pp. 285-307; C.M. SPERLING, *Leon Battista Alberti's Inscriptions on the Holy Sepulchre in the Cappella Rucellai, San Pancrazio, Florence*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 52, 1989, pp. 221-228; R. TAVERNOR, *I caratteri albertiani dell'iscrizione del sepolcro Rucellai a Firenze*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, pp. 402-407.

²⁷ F. FELICIANO, *Alphabetum Romanum*, a cura di G. Mardeir-Steig, Verona 1960; Id., *Alphabetum Romanum Vat. Lat. 6852 aus der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Zürich 1985.

²⁸ DAMIANUS MOYLLUS, *Alfabeto. Stampato da Moyllus a Parma*, Biblioteca Palatina, Parma, Inc. Pam. 1229.

²⁹ A.M. PIEMONTESE, *Vitruvio tra gli alfabeti proporzionali arabo e latino*, "Litterae Caelestes", 2, 2007, pp. 71-97. Sebbene non rivolta all'aspetto grafico-formale delle iscrizioni, un notevole impulso alla riscoperta dei monumenti epigrafici è favorita dalla fortunata *Collectio inscriptionum Latinarum et Graecarum* di Giovanni Giocondo da Verona (1435-1515), cfr. M. BUONOCORE, *La raccolta epigrafica di Giocondo: metodo e manoscritti*, in *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 235-255. In pittura occorre segnalare la coeva ripresa dei caratteri lapidari nelle opere di Andrea Mantegna (1431-1506) e di Piero della Francesca (1412?-1492): S. ZAMPONI, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in *Mantegna e Padova: 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salma-zo, A.M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 73-79; M. FAIETTI, *L'alfabeto degli artisti*, in *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di ead., G. Wolf, Venezia 2008, pp. 227-245.

³⁰ I restauri si sono conclusi nel 2018. Colgo l'occasione per esprimere un sentito ringraziamento al sig. Paolo Polverari, attuale proprietario del palazzo Dedi, per aver agevolato lo studio e l'analisi diretta dell'edificio.

³¹ L'altezza del carattere è in rapporto di circa 3:4 rispetto all'altezza del fregio.

³² Il rapporto proporzionale di 1:10, riscontrato fra l'altezza e la larghezza dei tratti costitutivi del carattere, riflette il modulo costruttivo proposto da Feliciano, ma la costruzione della "M" – notevolmente inclinata –, della "E" – con i tratti orizzontali di pari lunghezza – e della "V" si discostano notevolmente dalle soluzioni dei trattatisti citati.

³³ Sulle iscrizioni del palazzo urbinato: ROTONDI, *Il palazzo ducale...* cit., I, pp. 357 e ss., n. 127, pp. 433-435; A. BRUSCHI, *Le cappelle del palazzo di Urbino: architettura e prospettiva*, in Id., *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 89-99; G. DE ZOPPI, *La cappella del Perdono e il Tempietto delle Muse nel palazzo Ducale di Urbino: analisi e proposta di attribuzione a Francesco di Giorgio Martini*, "Annali d'Architettura", 16, 2004 (2005), pp. 9-24; HÖFLER, *Il Palazzo Ducale...* cit., *passim*. Similitudini formali sono riscontrabili anche con l'iscrizione all'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino, che risulta però dipinta su strati più recenti di intonaco: F.P. FIORE, *Alcune note sulla chiesa di S. Bernardino a Urbino*, "Qua-

miglie, sul modello oligarchico fiorentino), adeguate virtù morali e intellettuali⁴⁴.

Il "supremo omo e primario principe della famiglia sua" è dunque assimilabile a colui che, come *moderator*, a vario titolo gestisce il governo della *res publica* per assicurare il bene comune: il principe, il governatore, il priore e pertanto anche il magistrato, il giurista o qualsiasi funzionario cittadino virtuoso.

Sulla base della riflessione ciceroniana – riferimento cardine per la cultura umanistica e giuridica quattrocentesca⁴⁵ –, costui deve praticare la *moderatio* (il controllo della razionalità sugli istinti e sulle passioni) e la *prudentia* (il controllo sulle azioni e sugli atteggiamenti), in un binomio mente/corpo, essere/apparire che da Alberti è ripreso e associato anche ai concetti di *temperanza* e *modestia*⁴⁶.

L'espressione CUM TEMPORE ET MODERATE del palazzo Dedi-Staurenghi sembrerebbe richiamare proprio la dualità a cui dovrebbe aspirare il committente, quel Paolo Dedi praticante di attività negoziali e giurisdizionali dalla cui moderazione esercitata nel tempo dipende la durata, cioè la stabilità, del suo governo: sia quello della comunità cittadina reso attraverso l'applicazione delle norme giuridiche, sia quello della sua famiglia⁴⁷.

Conclusioni

La facciata del palazzo Dedi-Staurenghi a Fossombrone si distingue nel contesto cittadino per aver mantenuto in gran parte inalterati i caratteri riferibili al tardo Quattrocento. La loro anali-

si, oltre ad aver approfondito un'architettura residenziale poco nota, ha evidenziato precise relazioni con la cultura architettonica che contraddistingue l'area urbinata negli anni Ottanta del XV secolo, contribuendo a specificarla.

L'iscrizione latina delle finestre è parte integrante di un programma aggiornato e coerente che coinvolge non solo gli altri elementi significativi dell'impaginato architettonico, ma l'intero ambiente urbano della 'piazza grande'. La facciata dialoga in maniera diretta con gli antistanti palazzi del potere cittadino e religioso, delimitando il confine settentrionale di un ambito nodale, fortemente identitario dal punto di vista civico e qualificato da un aggiornatissimo interesse per l'antico.

Da anonima indicazione, per di più interrotta, la scritta incisa assume ora il ruolo di evidenza materiale di quel microcosmo culturale, politico, sociale e artistico che lega il promotore della fabbrica alla città e ai suoi cittadini più eminenti, associando la sua identità personale con quella civica e statale.

Paolo Dedi incarna l'immagine del giurista di secondo Quattrocento, dalle competenze plurime e dagli interessi variegati, a stretto contatto con la prassi negoziale e forense ma anche influenzato e sollecitato dalla coeva cultura umanistica⁴⁸. Figura centrale e poliedrica, amplia la platea dei committenti colti e appassionati che ruotano attorno al duca feltresco e che al contempo sostanziano il sistema organizzativo statale, rappresentando un importante elemento di raccordo tra potere centrale e poteri locali.

demi dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 2019, pp. 463-468.

³⁴ Sull'interesse umanistico antiquario ed epigrafico nel Rinascimento urbinato: A. MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 13, 1950, pp. 285-315; R. WEISS, *Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527*, "Rinascimento", 9, 1958, pp. 141-201; Id., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989; M. MEISS, *Toward a more comprehensive Renaissance palaeography*, "The Art Bulletin", 42, 1960, 2, pp. 97-112; C.R. CHIARLO, «Gli frammenti della santa antichità»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, I (*L'uso dei classici*), a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 269-297; M. LUNI, *La riscoperta dell'antico a Urbino tra Quattrocento e Cinquecento*, "Notizie da Palazzo Albani", XX, 1991, 1-2, pp. 29-47; Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali, catalogo della mostra (Urbino, 24 luglio-31 ottobre 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1992, pp. 41-74; C.H. CLOUGH, *Federico da Montefeltro e l'Umanesimo*, "Res Publica Litterarum", XVI, 1993, pp. 119-133; Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo, atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci, S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998; *The Afterlife of Inscriptions. Reusing, Rediscovering, Reinventing & Revitalizing Ancient Inscriptions*, edited by E. Cooley, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", 75, 2000; C. BIANCA, *La presenza degli umanisti ad Urbino nella seconda metà del Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 11-13 ottobre 2001), a cura di F.P. Fiore, I, Firenze 2004, pp. 127-145; H. HOFMANN, *Literary culture at the court of Urbino during the reign of Federico da Montefeltro*, "Humanistica Lovaniensia", 57, 2008, pp. 5-59.

³⁵ *Kyriaci Anconitani Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. ill. clarissimae Baronis Philippi Stosch*, editio L. Mehus, Florentiae 1742; F. BIONDO, *De Italia illustrata*, Venetia 1453. In particolare si segnalano la porta di Augusto a Fano, quella di Rimini e l'arco di Traiano ad Ancona per essere tra le testimonianze regionali più citate e rilevate da umanisti e architetti quattrocenteschi.

³⁶ LUNI, *La riscoperta dell'antico...*, cit., p. 62.

³⁷ L'erudita Vincenzo Castellani (1528-1601) descrive varie epigrafi, tra cui quella sul piedistallo dedicato a Caio Edio Vero tutt'ora conservato (CIL XI, 6123): cfr. Biblioteca Passoniana, Fossombrone, *Fondo Biblioteca*, ms. 38, cc. 218-228; V. CASTELLANI, *Fossombrone e delle sue antichità*, in G. COLUCCI, *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci patrio camerinese*, VII, Fermo 1790, pp. 204-229. Alcune di queste sono registrate cinquant'anni più tardi da Michel de Montaigne (1533-1592): M. DE MONTAIGNE, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Paris 1955, p. 149. Sulle citate raccolte esposte al pubblico: LUNI, *La riscoperta dell'antico...*, cit.; Id., *Da Federico a Guidobaldo: la riscoperta dell'antico nel ducato di Urbino tra Quattro e Cinquecento*, in *Piero e Urbino...*, cit., pp. 62-65. Anche a Gubbio

è segnalato l'interesse verso monumenti epigrafici: vedi il recente R. BORSSELLINI, A. CALDERINI, *Archeologia e antiquaria a Gubbio nel periodo feltresco*, in *Federico da Montefeltro e Gubbio*, a cura di F.P. Di Teodoro, Cinisello Balsamo 2022, pp. 181-187.

³⁸ M. LUNI, *La scoperta della città di Forum Sempronii*, in *Domus di Forum Sempronii. Decorazione e arredo*, a cura di Id., Roma 2007, pp. 19-23. Tra i manufatti metaurensi si segnalano la galleria di Vespasiano al Furlo, il ponte di Traiano sulla via Flaminia e numerosi ponti sul Metauro: Id., *Resti romani nella vallata del Metauro nel Quattrocento*, in *Piero e Urbino...*, cit., pp. 56-58.

³⁹ Ce ne rende testimonianza Leandro Alberti (1479-1552): "mi fece vedere una pietra molto antica presso al sontuoso palagio fatto da Paolo Vescovo di essa città, huomo non meno religioso, che letterato, ove sono assai cose curiose, e vaghe, molto antiche, nelle quali sono intagliate le seguenti lettere, però per maggior parte corrotte per l'antichità [...] Havendo veduto molti vasi antichi di marmo, con altre simili cose, che in questo palagio erano raunate", L. ALBERTI, *Descrizione di tutta Italia...*, Venetia 1551, pp. 282-285; Cfr. VERNARECCI, *Fossombrone dai tempi antichissimi...*, cit., I, pp. 134-135; su Paolo de Middelburg: D.J. STRUIK, *Paulus van Middelburg (1445-1533)*, "Het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 5, 1925, pp. 79-118; C.H. CLOUGH, *Federigo da Montefeltro's patronage of the Arts, 1468-1482*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, pp. 129-144.

⁴⁰ G. BARBIERI, *Giudizio, misura: Leon Battista Alberti, Niccolò Cusano e l'architetto come intellettuale*, "Museum Patavinum", III, 1985, pp. 51-74.

⁴¹ L.B. ALBERTI, *L'architettura. De Re Aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, II, Milano 1966, p. 610. L'indicazione si riferisce agli edifici religiosi, tuttavia altrove l'autore riconosce impieghi molteplici e svariati delle iscrizioni nell'antichità, presenti sui sepolcri e sulle facciate delle abitazioni private: ivi, pp. 692-696.

⁴² Id., *Opere volgari*, 2 (*Rime e trattati morali*), a cura di C. Grayson, Bari 1966, pp. 187-286.

⁴³ C. GRAYSON, *Leon Battista Alberti: vita e opere*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Rykwert, A. Engel, Milano 1994, p. 37.

⁴⁴ MARCI TULLI CICERONIS *De officiis libri tres*, a cura di P. Fedeli, Milano 1965. Sulle relazioni fra l'opera albertiana e quella ciceroniana: M. VILLA, *Il De officiis fonte del De icierchia*, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, atti del convegno internazionale (Arezzo, 23-25 settembre 2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, I, Firenze 2007, pp. 241-268 con bibliografia; Id., *Il De Icierchia di Leon Battista Alberti tra il De Officiis e il cortegiano*, in *Per Franco Brioschi: saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. Milanini, S. Morgana, Milano 2007, pp. 81-94.

⁴⁵ Sull'opera ciceroniana e sulla sua fortuna critica nel Quattrocento: R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, a cura di E. Garin, I-II, Firenze 1967; *Cicerone nella tradizione europea dalla tarda antichità al Settecento*, atti del simposio (Arpino, 6 maggio 2005), a cura di E. Narducci, Firenze 2006; *Manoscritti e lettori di Cicerone tra*

Medioevo e Umanesimo, atti del simposio (Arpino, 7 maggio 2010), a cura di P. De Paolis, Cassino 2012. Il ritratto di Cicerone figurava anche nella galleria degli uomini illustri nello studiolo del palazzo Ducale urbinato, cfr. *Lo studiolo del Duca: il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 12 marzo-4 luglio 2015), a cura di A. Marchi, Milano 2015.

⁴⁶ VILLA, *Il De officiis...*, cit., p. 245.

⁴⁷ Sulla base di questa interpretazione, considerato anche lo spazio rimanente (almeno metà fregio della terza finestra) si potrebbe suggerire il parziale completamento della frase incisa con i seguenti termini: SUCCIDAT o SUCCUMBAT.

⁴⁸ Cfr. M. ASCHERI, *I giuristi, l'Umanesimo e il sistema giuridico dal Medioevo all'età moderna*, Siena 1992; Id., *I giuristi: categoria professionale e presenza culturale*, in Id., *Giuristi e istituzioni dal medioevo all'età moderna (secoli XI-XVIII)*, Stockstadt am Main 2009, pp. 589-612; G. ROSSI, *La versatile scienza del giurista quattrocentesco: note di lettura sulla Repetio in l. Si fugitivi (C.6,1,3) di Bartolomeo Cipolla*, in *Lavorando al cantiere del Dizionario biografico dei giuristi italiani*, a cura di M.G. Di Rienzo Villata, Milano 2013, pp. 97-144.

READING PONTANO'S “LIBRETTO CO’ FOGLI DI MARMO”

This article explores Pontano’s funerary tempietto in Naples as a building in which inscribed text supplants the public functions normally accomplished through figural art. According special attention to the twelve sententiae which form the bulk of the exterior inscriptions – the facciate parlanti – the author highlights the uniqueness of placing a collection of ancient maxims on public display and demonstrates how Pontano’s printed gallery actively promotes dialogue with its visitors, embracing conversation, exchange and, ultimately, introspection as much as it celebrates the virtues of the deceased. While all of the sententiae draw from ancient literature and are consonant with Pontano’s moral treatises, only one, “know yourself” derives from the facade of a known building: the Temple of Apollo at Delphi. Combined with the chapel’s physical source in a Greek-styled freestanding cenotaph for Herodes Atticus’ wife, Anna Regilla, on the Via Appia, such a conceptual source from ancient Greek thought underscores the Greek, Socratic, Neoplatonic, conversational, and communicative contexts in which Pontano desired his tempietto to be read.

In 1685, the polymath, Pompeo Sarnelli published a celebrated guidebook of Naples in which he exhorted his readers to visit the funerary chapel erected by the humanist, Giovanni Pontano, calling it “un libretto co’ fogli di marmo scritto di dentro e di fuori, in versi ed in prosa”¹. Many earlier visitors – including Marcantonio Michiel, Pietro Appiano and Pietro de Stefano – had been fascinated by the building’s inscriptions, assiduously copying, cataloguing and publishing them, but Sarnelli was the first to define the building as a marble book, thereby inaugurating what would become a typical approach to the chapel in modern scholarly literature from the wide-ranging and thought provoking architectural and cultural analyses of Bianca De Divitis to the magisterial and passionate paleographical studies of Armando Petrucci².

Characterizing Pontano’s private chapel as a written building – as opposed to a fount of elegant ancient and modern inscriptions – prioritizes one of its fundamental features: inscribed text supplants the public functions normally accomplished through other means, most notably figural art. On both the tombs inside the chapel and the exterior plaques on the facades, and in keeping with Pontano’s self-representation as a man of letters, the written word serves as the main form of ornamentation, replacing representations of the virtues, mourners, religious figures, or effigies of the deceased³. But unlike most fig-

ural art in sepulchral settings that the Neo-Latin poet shunned, Pontano’s printed gallery actively promotes dialogue with its visitors, embracing conversation, exchange and, ultimately, introspection as much as it celebrates the virtues of the deceased. Or, said another way, the chapel celebrates the deceased through invited conversations with the living and between the living, an approach congruent with Pontano’s treatise on discourse, *De sermone*, humanists’ reading of classical authors, and social realities created within academies and sodalities, including the Accademia Pontaniana. In this essay, I will explore how Pontano might have conceived of those conversations with his chapel, giving special weight to the twelve *sententiae* which form the bulk of the exterior inscriptions – the *facciate parlanti* – which have received less scholarly attention than the other inscriptions on and inside the building.

Pontano’s chapel, often called a *tempietto* after his friend and fellow poet Jacopo Sanazzaro first called it thus (*Arcadia*, XII.38)⁴, was erected in 1492 in the center of Naples⁵ near Pontano’s home as a family memorial chapel, erected after his wife’s death. Occasional meetings of the Accademia Pontaniana also took place there⁶. A quasi-freestanding building flanking the left-hand façade of the church of Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, the chapel adopts the physical form of an ancient Roman tomb (fig. 1) and has

been fruitfully compared to a sepulchral monument from the second century CE in the Parco della Caffarella, just off of the via Appia Antica, Rome (fig. 2). Like Pontano’s chapel, the Caffarella monument exhibits windows in between engaged Corinthian pilasters and unbroken horizontal bands of molding that absorb the vertical elements⁷. It also has two facades, each with doors (to the lower level and to the upper level) and the east facade exhibits framed spaces intended for inscriptions, no longer extant. Pontano must have known this funerary monument, which subsequently would be drawn by Baldassare Peruzzi and Antonio da Sangallo, from his antiquarian visits to Rome⁸.

Identified as the Temple of Deus Rediculus in the later 16th century on the basis of a passage in Pliny (*Naturalis Historia*, 10.60), and subsequently by other names⁹, the ancient Roman funerary structure was once part of a complex set of sacred monuments called the Triopion that the Athenian orator and Roman consul, Herodes Atticus, had developed together with his wife, the Roman patrician, Annia Regilla, on properties deriving from her family. The mausoleum is thought to be a cenotaph in her honor as she is known to have been buried in Athens where the two of them spent much of their time. Two columns with Greek inscriptions discovered nearby are currently assumed to have marked the entrance to the precinct (fig. 3), though the



IN HOC TEMPIO
REVERENDISSIMO
PONTIFICIS
QUINTINI
APPELLANTUR

IN HOC TEMPIO
REVERENDISSIMO
PONTIFICIS
QUINTINI
APPELLANTUR

IN HOC TEMPIO
REVERENDISSIMO
PONTIFICIS
QUINTINI
APPELLANTUR

pagina 49

Fig. 1 G. Pontano, Funerary Chapel dedicated to the Virgin Mary and St. John the Evangelist, Naples, 1492 (photo: B. Wemer; CC-BY-SA-3.0).

¹ P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto...*, a cura di F. De Rosa, A. Rullo, S. Starita, Napoli 1688, p. 74, as cited in *Memofonte* (https://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI_1688.pdf; accessed 15 april 2022).

² B. DE DIVITIS, PONTANUS FECIT: *Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel*, "California Italian Studies", III, 2012, 1, pp. 1-36; 6. A. PETRUCCI, *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino 1995, pp. 111-112. In similar vein, see P. LAURENS, F. VUILLEUMIER LAURENS, *L'âge de l'inscription: la rhétorique du monument en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Paris 2010, pp. 49-66; J. SPARROW, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge 1969, pp. 18-25, and the aptly titled, I. SARCONI, *Il libro di pietra. Le iscrizioni della Cappella Pontano in Napoli*, Napoli 2014.

³ A. BUTTERFIELD, *Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence*, "Res", XXVI, 1994, pp. 47-67. See also E. WELCH, *Public Magnificence and Private Display: Giovanni Pontano's "De splendore (1498) and the Domestic Arts*, "Journal of Design History", XV, 2002, 4, pp. 211-221 and B. DE DIVITIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage*, in *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'arte in onore di Howard Burns*, edited by M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 107-132: 32-33. The sole piece of figural art in the chapel is a fresco behind the altar representing the Virgin flanked by St. John the Evangelist and St. John the Baptist.

⁴ Pontano calls it a *sacellum* in his *De prudentia*, Neapoli 1508, f. 3r. See S. FURSTENBERG-LEVI, *The 'Accademia Pontaniana': A Model of a Humanist Network*, Leiden-Boston 2016, p. 66ff.

⁵ One recalls how Pontano praised the public nature of Ovid's tomb, reportedly constructed "in the most visible place" in G. PONTANO, *De magnificentia*, in *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1965, p. 112.

⁶ For example, in PONTANO, *De prudentia...* cit., ff. 3r, 95r. See note 36.

⁷ F. BENELLI, *Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio: alcuni confronti stilistici fra rocche, chiese, cappelle e palazzi*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro, II (Origini e fortuna di un linguaggio architettonico)*, atti del convegno (Urbino, Monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001), a cura di F.P. Fiore, Firenze 2004, pp. 517-555: 554; DE DIVITIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit., p. 122.

⁸ Baldassare Peruzzi surveyed the entire Caffarella zone, cf. R. DUBBINI, *La valle della Caffarella nei secoli: storia di un paesaggio archeologico della Campagna Romana*, Roma 2017, pp. 104-121.

⁹ See H. KAMMERER-GROTHAUS, *Der Deus Rediculus im Triopion des Herodes Atticus*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", LXXXI, 1974, pp. 131-252: 162-166.

¹⁰ Biblioteca Nazionale, Napoli, ms. XIII B 10, fol. 75, see R. CARA, *Scheda Catalogo "2104 A"*, attributed to Antonio da Sangallo, in *Progetto Euploos* (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=2104+A>; accessed 15 april 2022); F. RAUSA, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani*, Roma 1997, pp. 57-58.

¹¹ *Inscriptiones Graecae*, XIV 72-73, see M. GLEASON, *Making space for bicultural identity: Herodes Atticus commemorates*

16th century artist and antiquarian Pirro Ligorio thought that they belonged to a small round dedicated to Proserpina¹⁰. The inscriptions indicate that the lands once belonged to Annia Regilla, wife of Herodes Atticus, that the columns were an offering, and that "no one is permitted to remove anything from the Triopion" and that "no good will come to him that moves it"¹¹. According to Maud Gleason, the inscribed warnings, along with other curses embedded in Regilla's poetic epitaphs unearthed a century later¹², were typical of Greek-speaking Anatolia (and also of Herodes' other commemorations in Marathon and Athens), but unique in the sepulchral context of the via Appia in Rome¹³. The rarity matters because Pontano, rather unusually, inscribed a similar warning on the slab covering the entrance to family crypt inside his chapel: AB HOC PONTANORUM CONDITORIO NE MAS NE FOEMINA / EX AGNATIONE ARCEATUR¹⁴ (Let no one of Pontano's family, male or female, be removed from the crypt), as well as on a plaque on his house reported in his *Aegidius* which appears to have been reproduced in the chapel after his house was demolished in 1564: "Qui si lapidi huic iniuriam iniurius feceris, irati dii sint tibi" (If anyone should unjustly injure this stone, may the gods be angry with you)¹⁵.

By the late 15th century, knowledge of Herodes' columns and their inscriptions were circulating among antiquarians such as Fra Giocondo who included them in his *silloge*¹⁶. The Herodian inscriptions may even have belonged to the *silloge* Pontano himself compiled and used in preparing his *De aspiratione* (Neapoli 1481) but which, unfortunately, has not survived¹⁷. It is also possible that Pontano and his antiquarian circle had made the association between the funerary building and the columns' references to Herodes Atticus and Annia Regilla, in which case Herodes' elaborate displays of grief after

losing his wife (Philostratus, *Lives of the Sophists*, II.i.6), might represent a further model for Pontano's own elegiac lamentations¹⁸. What the combination of Pontano's unusual, inscribed warnings and the architectural similarity to the Annia Regilla cenotaph suggest is that Pontano was looking carefully at Herodes Atticus' memorial precinct in Rome when fashioning his own family sepulchre. Taken together, these ancient sources provide a suitable and a unique 'antique' monumental context for the wealth of inscriptions on both the interior and exterior of his funerary chapel.

Interior Writing

The warning on the tomb site is one of many inscriptions in the Greek and Latin languages that serve as epitaphs to the deceased. The two Greek and a few of the Latin inscriptions represent a portion of Pontano's ancient epigraphic collection which may have once included more examples¹⁹. Originally collocated on the floor of the chapel, the inscriptions were moved to the walls during the restructuring and conservation efforts of 1759²⁰. Also, on the walls are much longer and more complex epitaphs Pontano himself wrote on stone slabs for his deceased wife, children who predeceased him, dear friend of more than forty years, Pietro Golino, and himself; the altar also bears a dedicatory inscription (fig. 4). Some of the epitaphs are written in elegiac verse while others are in prose. Unsurprisingly, all adopt the ancient Roman epigraphic formats and conventions emerging in humanist circles in the second half of the 15th century²¹. Like many ancient epitaphs, these commemorations represent the sole ornamentation on the tomb slabs, but their visual austerity is also in keeping with the station of a modest humanist by avoiding effigies or ostentatious sculpture²². Although verse epitaphs were then going out of fashion in favor of prose memorial inscriptions, Pontano privileges poetic



Fig. 2 Rome, Cenotaph of Annia Regilla, 160 CE ca. (photo: M. Gahtan).

examples which continued to find favor in published volumes.

The epitaphs themselves are notable for their vivid evocation of interaction between the living and dead and the penetrating sense of grief Pontano exhibits as, for example, in the following epitaph for his eldest son Lucio who died at age 29:

HAS ARAS PATER IPSE DEO TEMPLUM-
Q(UE) / PARABAM,
IN QUO, NATE, MEOS CONTE/GERES CI-
NERES.

HEU FATI VIS LEVA ET / LEX VARIABILIS
AEVI!

NAM PATER IPSE / TUOS, NATE, STRUO
TUMULOS.

INFERIAS / PUERO SENIOR, NATOQ(UE)
SEPULCRUM /

PONO PARENS: HEU, QUID SIDERA DU-
RA / PARANT!

SED QUODCUNQ(UE) PARANT, BREVE /
SIT, NANQ(UE) OPTIMA VITAE
PARS EXACTA / MIHI EST, COETERA
FUNUS ERIT.

HOC / TIBI PRO TABULIS STATUO PATER,
IPSE DOLO/RUM

HAERES: TU TUMULOS PRO PATRIMON-
IO HABE.

VIX(IT). AN(NOS) XXIX M(ENSES). V
D(IES) III / L(UCIO). FRANCISCO FIL-
IO PONTANUS PATER / AN(NO) CHRISTI
MCCCCIIC D(IE) XXIII AUG(USTI)²³.

(I, the father, was preparing these altars and this temple for God, in which you, oh son, should be burying my ashes. The evil power of fate and the laws of time are unpredictable. I, the father, now build your tomb, dear son. For a boy, I, the older man, hold the funeral and for a son, I set up the sepulchre. What does harsh destiny have in store? That which is in store for me shall be brief as I have finished the best part of my life; only the funeral bier remains. I, father and inheritor of sorrow, place this as a testament to you: accept this tomb as your inheritance. Lucio Francesco, the son, lived 29 years, 5 months, 3 days Pontano, the father, in the year of Our Lord 24 August 1498). Several family members including his son Lucio, his daughter, Lucia and his wife, Adriana Sassone, possess two epitaphs, one in prose and the other in elegiac verse (Lucio received two verse epitaphs). His wife's prose epitaph indicates that it was placed there on the fifth anniversary of her death. Pontano envisioned her tomb site as a place where he could speak to her:

QUINQUENNIO POSTQUAM UXOR ABI-
ISTI, DEDICATA PRIUS / AEDICULA,
MONUMENTUM HOC TIBI STATUI, TE-
CUM QUOT/IDIANUS UT LOQUERER.
NEC SI MIHI NON / RESPONDES...

(Five years after you, my wife, passed away, the little chapel was first dedicated. I have set up this monument for you, to speak with you every day, even if you do not answer me...).

Regilla, in *Local Knowledge and Microidentities in the Imperial Greek World*, edited by T. Whitmarsh, Cambridge 2010, pp. 125-162.

¹² The long panegyric in verse by Marcellus of Side was found inscribed on two slabs in 1607 and 1617, see W. STENHOUSE, *The Greekness of Greek Inscriptions in Early Modern Scholarship*, in *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*, edited by N. Constantinidou, H. Lamers, Leiden-Boston 2020, pp. 307-324: 311.

¹³ GLEASON, *Making space...* cit., pp. 154-156, especially n. 112. Requests not to move tombs as opposed to curses are included in ancient and medieval epitaphs. In the Neapolitan context see SARCONE, *Il Libro di pietra...* cit., p. 53.

¹⁴ See also: R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempietto di Giovanni Pontano in Napoli*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", LVI, 1926, pp. 5-41: 8.

¹⁵ FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempietto...* cit., p. 24 and D. COPPINI, *Memoria e ricordo. Tumuli di carta e tumuli di pietra nella poesia di Giovanni Pontano*, in *Mémoire en pièces*, actes de congrès (Paris, Sorbonne Université, 28-30 novembre 2016), sous la direction A. Raffarin, G. Marcellino, Paris 2020, pp. 389-416: 403 n. 42; for the plaque on the house: G. PONTANO, *Aegidius and Asinus*, edited by J.H. Gaissler, Cambridge 2020, pp. 2-3. Pontano's own inscribed epitaph, cited at the end of this article, also contains a warning.

¹⁶ By the early 16th century, the columns were in the Farnese collection, and they are now housed in the archaeological museum in Naples. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit., p. 108 n. 3 notes that Fra Giocondo was in Naples from 1489-92, and that this is one of the reasons Roberto Pane attributes the chapel to him.

¹⁷ G. GERMANO, *Il De aspiratione di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo*, Napoli 2005, pp. 219-268; see also DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit., pp. 125-126.

¹⁸ Both Pirro Ligorio, who referred to the "campo di Herode di quello secondo Alcuni che fu amico di Augusto" (RAUSA, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani...* cit., p. 57) and Ulisse Aldrovandi who noted, "una Colonna in tre pezzi Bellissima, con molte antiche inscriptions Greche che male si possono leggere proveniente del Pago Triopio" (U. ALDROVANDI, *Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diversi Luoghi & Case si veggono*, Venetia 1556, p. 161 and RAUSA, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani...* cit., p. 58 n. 39) knew the columns came from Herodes Atticus' Triopion, see also CARA, *Scheda...* cit.

¹⁹ The inscriptions are transcribed in FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempietto...* cit., pp. 33-41. For their references in classical corpus', see DE DIVITIIS, *PONTANUS FECIT...* cit., p. 3, n. 7.

²⁰ FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempietto...* cit., pp. 33-41, G. GRECO, "Mi raccomando l'onore della bella chiesa del Giovanni Pontano": il re, il popolo e gli intellettuali in difesa del patrimonio storico-artistico nella Napoli di metà Settecento, "Ricerche miniere", V, 10, 2018, pp. 75-85.

²¹ I. KAJANTO, *Origin and Characteristics of the Humanist Epitaph*, "Epigraphica", XL, 1978, pp. 7-31; SPARROW, *Visible Words...* cit.

²² BUTTERFIELD, *Social Structure...* cit., cf. G. PONTANO, *De Magnificentia on sepulchres and funerals, I trattati delle virtù sociali...* cit., pp. 108-112.

²³ The epitaph for Lucio Pontano has been transcribed as poetry, but also preserving the lines as they are engraved on the tombstone.

A similar votive attention to anniversaries is exhibited in his epitaph for his tiny son, Lucio, in whose epitaph he refers to ANNUA VOTA PIIS, HEI MIHI, CUM LACHRIMIS. / HAEC, LUCI, TIBI ET AD TUMULOS POSITUMQUE PHERETRUM (pious vows placed each year for you on your tomb, Lucio, with tears). Such references suggest that Pontano held special anniversary conversations with his kin which, in addition to meditation and prayer, probably included writing votive epitaphs on slips of paper and attaching them to their tombs, as is known to have been current practice in a variety of humanist and political contexts²⁴. Those loose slips of paper were sometimes collected in manuscripts and/or published in books, as was the case for Dante, Domizio Calderini, and Antonio Squarcialupi, among others²⁵. Pontano unusually took the further step of having some of those later commemorative epitaphs inscribed on additional tombstones, thereby ensuring the preservation of the slips of paper in stone and broadening their readership.

About the same time that he had the second commemoration to his wife incised, he also fashioned the first version of his *Tumulus* (1496), a collection of epitaphs for colleagues, friends and family which was given its final structure for publication in two books (Venetiae 1505) just before Pontano's death in 1502; the second book is dedicated to epitaphs for his family, including many that are not inscribed in the chapel²⁶. Giovanni Parenti argued that Pontano's choice of the word *tumulus* for his epitaph collection was novel in that it emphasized the physical monument over the literary inscription, a terminology that would have an afterlife in works such as Clément Marot's *Cemetaire*²⁷. Building on his work in her elegant meditation on the *Tumulus* in relation to the chapel epitaphs, Donatella Coppini concludes that the experience of the verses inscribed in the chapel differ from those in the *Tumulus*

publication since their monumental form focuses on future commemoration as opposed to a nostalgic and lyrical view of the past. By accumulating epitaphic inscriptions over time and entitling his epitaphic book a *tumulus*, Pontano blurs the two genres, thus reconciling commemoration with nostalgia²⁸.

Like many humanists, Pontano believed in the greater longevity of the written word with respect to the figural arts due to the reproducibility of texts over time. By devising a paper as well as an inscribed *Tumulus*, Pontano was seeking to assure the survival of his family sepulchre through its immaterial reflection in manuscript. Pontano's bias against the monumental arts is particularly acute with respect to works in bronze because those risk being melted down in times of need²⁹. His desire for sepulchral immortality may also have contributed to the inclusion of multiple ceramic floor tiles imprinted with the words, PONTANUS FECIT, AVE MARIA, LAURA BELLA, and the name of his wife, ADRIANA SAXONA. In a brilliant article about Pontano's approach to patronage, Bianca de Divitiis elucidates Pontano's role as artist and patron of his chapel, with his patronage identified on the dedicatory inscription over the entrance door and his artistic/architectural pretensions identified in his use of the word, *fecit* inside³⁰. To this undoubtedly correct and well-supported analysis, it can perhaps be added that by making so many such tiles, Pontano also sought to overcome the test of time, helping guarantee that his name as maker would remain attached to any future ruins of this monument. Although partaking of a different genre, *Pontanus fecit* tiles might on some level offer an economical alternative to the commemorative medals that Sigismondo Malatesta incorporated into the foundations of his Tempio Malatestiano so that the building, even in some future ruined state, site would forever be identified with him³¹.

²⁴ M.W. GAHTAN, *Appended Epitaphs*, in *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis. Proceedings of the Fifteenth International Congress of Neo-Latin Studies*, conference papers (Münster, 5-11 august 2012), edited by A. Steiner-Weber et al., Leiden 2015, pp. 214-226, and bibliography cited. SARCONE, *Il Libro di pietra*... cit., p. 57 notes that services were held for his deceased wife on the first of each month, citing Pontano's *De prudentia*.

²⁵ M.W. GAHTAN, *Epitaphs in Giorgio Vasari's Lives*, "Journal of Art Historiography", V, 2011, pp. 1-24: 13.

²⁶ See COPPINI, *Memoria e ricordo*... cit.

²⁷ G. PARENTI, *L'invenzione di un genere, il "tumulus" Pontaniano*, "Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi", VII, 1987, pp. 125-158; see also ID., *Poëta Proteus Alter. Forme e storia di tre libri di Pontano*, Firenze 1985, pp. 19-79.

²⁸ COPPINI, *Memoria e ricordo*... cit., pp. 415-16.

²⁹ C.H. HESSLER, *Giovanni Pontano sulla pittura e sulla scultura*, "Studi Rinascimentali", XVII, 2019, pp. 59-71: 67f, discussing PONTANO, *Actius*, IV.12, V.3f and ID., *De magnificentia*, IX-XI.

³⁰ DE DIVITIIS, *PONTANUS FECIT*... cit., pp. 14-31.

³¹ M. SCHRAVEN, *Out of Sight, Yet Still in Place: On the Use of Italian Renaissance Portrait Medals as Building Deposits*, "Res: Anthropology and Aesthetics", LV-LVI, 2009, pp. 182-193. It is not known whether Pontano included portrait medals in his own chapel's foundations; however, it is amusing to entertain the idea that he chose ceramic plaques over bronze medals to assure the continuity of his name over time.

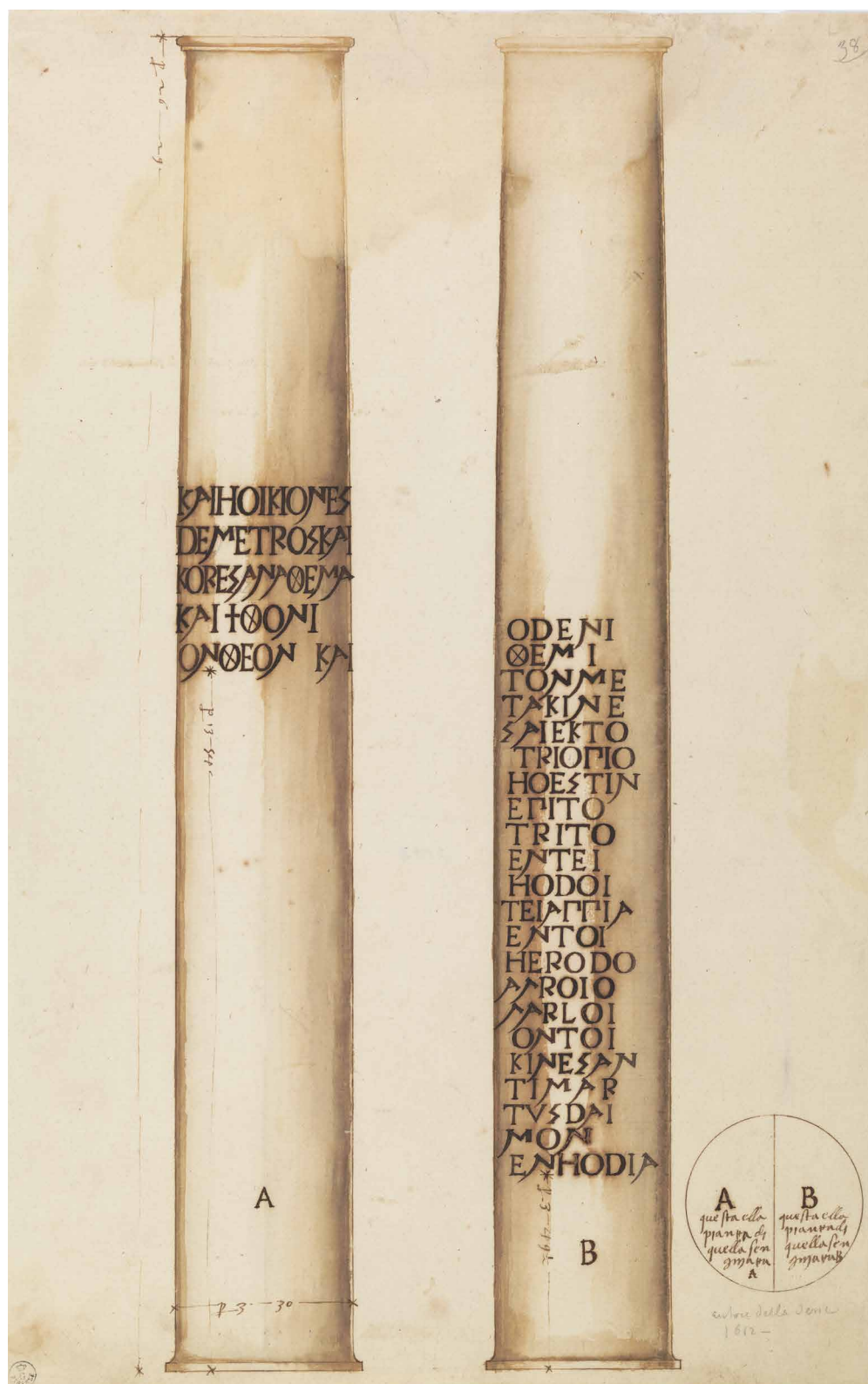


Fig. 3 Antonio da Sangallo (attrib.), Drawing of Columns with Inscriptions Marking the Triopion Precinct, 160 CE. ca. (Firenze, GDSU, 2104A).

Exterior Writing

While the *Tumulus* and the contents of the chapel reflect private concerns and intimate conversations even though it was also used for academy meetings, the exterior speaks to the general public of Naples. Interior and exterior inscriptions reflect his broader divisions between the private and public spheres in *De magnificen-*

tia and *De splendore*³². It is on the exterior that Pontano announces the chapel's dedication to the Virgin Mary and St. John the Evangelist and his own and his wife's patronage, along with his and his wife's coats of arms, their full names, and the date of dedication, 1492³³. In keeping with his advice to Isabella d'Este to include only the subject and patron on the inscription of a Virgil

³² See WELCH, *Public Magnificence...* cit., and Y. ASCHER, *Politics and Commemoration in Renaissance Naples. The Case of Caterina Pignatelli*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXIX, 2006, 2, pp. 145-168: 164-165, referring to Pontano's *De splendore* and *De magnificentia*.

³³ The inscription plays with the names and their antique counterparts, Adriana – Hadriana and Ioannis – Iovianus.

³⁴ DE DIVITTIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage...* cit., p. 119, n. 38.

³⁵ DE DIVITTIS, *PONTANUS FECIT...* cit., p. 6, nn. 1-2 for the range of authors addressing this question, and pp. 8-14 for a discussion of the dedicatory inscriptions on the exterior of the building.

³⁶ G. PONTANO, *De Prudentia*, Neapoli 1508, fol. 3r. He also mentions having conversations in the *Sacellum* on fol. 95r (book V). The chapel is also mentioned in the *Antonius* and the *Actius*, see FURSTENBERG-LEVI, *The 'Accademia Pontaniana'...* cit. and L. MONTI SABIA, *Per l'edizione critica del De prudentia di Giovanni Pontano*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, II, Roma 1985, pp. 595-615.

³⁷ G. GERMANO, *Il "De aspiratione" di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo, con un'antologia di brani scelti dal De aspiratione in edizione critica corredata di introduzione, traduzione e commento*, Napoli 2005, p. 221, n. 21. He apparently liked them all except for one which was too "Lutheran".

³⁸ R.H. FINNIGAN, *Why do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge 2011, pp. 113-152; B. TAYLOR, *Medieval Proverb Collections: The West European Tradition*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LV, 1992, pp. 19-35; P. BOTLEY, *Learning Greek in Western Europe, 1396-1529: Grammars, Lexica, and Classroom Texts*, "Transactions of the American Philosophical Society", C, 2010, 2, pp. 1-270: 77. On commonplace books, see A. MOSS, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996.

³⁹ M. ROICK, *Pontano's Virtues: Aristotelian Moral and Political Thought in the Renaissance*, London 2018, pp. 171-172.

⁴⁰ With one exception, identified as a quotation from LIVY (*Ab urbe condita*, VIII.7.17), see for example, A. QUONDAM, *La fondazione di una tipologia etica e politica: il trionfo di Cesare (e non solo)*, "Studi Rinascimentali", XV, 2017, pp. 13-24: 23-24, GERMANO, *Il De aspiratione...* cit., p. 221.

⁴¹ SARCONE, *Il Libro di pietra...* cit., p. 38. In addition to the Livy passage noted above in note 40, Sarcone, whose book is focused on the many inscriptions inside and outside of the chapel, recognizes a second citation from LIVY (*Ab urbe condita*, XXII.14.14) and another from JUVENAL (*Saturae*, V.13.1-4), and also mentions Socrates, Plutarch, and Cicero, though he neglects to include precise textual references (see SARCONE, *Il Libro di pietra...* cit., pp. 38-45). I am not aware of any other attempts to identify the ancient sources of Pontano's collection of adages or to study them in any detail. Early Modern collectors of inscriptions appear to have taken it for granted that they were citations from ancient literature, but do not offer identifications or commentary.

⁴² M. DE NICHILLO, *Per la biblioteca del Pontano*, in *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento*, atti del convegno (Bari, 6-7 febbraio 2008), a cura di C. Corfiati, M. de Nichilo, Lecce 2009, pp. 151-169: 164 and nn. 27-28. When Pontano died his personal library was divided between his daughters, Eugenia and Aurelia, though only an inventory of Eugenia's half has been preserved. Neither the Livy nor the Sallust are listed in that inventory. A more general account of the libraries and books used by Pontano is provided by S. FURSTENBERG-LEVI, *Giovanni Pontano's Library: a Meeting Place with the 'Auctores'*, "History of Humanities", V, 2020, 2, pp. 487-496. On the Livy manuscripts, see L. MONTI SABIA, *La mano di Giovanni Pontano in due Livii della Biblioteca Nazionale di Napoli (mss. ex Vind. Lat. 33 e IV C 20)*, "Italia Medioevale e Umanistica", XXXIX, 1996, pp. 171-208.

monument³⁴, Pontano avoids naming the architect, much to the chagrin of modern scholarship where the authorship of the building remains a vexed question³⁵. The dedicatory inscriptions on the two facades are identical except for one detail: that on via dei Tribunali contains only Pontano's coat of arms, suggesting that the doors may have had distinct functions. The door on the church square which opens to a vista towards the altar might be most appropriate for family services for the dead, while the street door on the side might have welcomed Pontano's academy colleagues to philosophical discussions. At the beginning of his *De Prudentia*, written in 1490s, Pontano promised that the chapel would inspire prudence and happiness in the context of the academy discussions³⁶.

The lion's share of the inscriptions on the exterior are mounted on stone plaques on either side of the small windows between the engaged pilasters on each façade (figs. 1, 5). These plaques exhibit a series of twelve *sententiae* largely deriving from ancient Greek and Roman literature. The content is unusual and contributes substantially to the overall impression of a written building. That Pontano was concerned about how the maxims would be perceived is apparent in his having solicited Egidio da Viterbo's opinion about them in advance³⁷.

Like the epitaphs which invite reading as a unit due to their association with Pontano's *Tumulus*, the exterior *sententiae* positioned at regular intervals on the two facades also function as parts of a larger whole. Representing Pontano's personal selection of ancient words of wisdom, they recall the numerous ancient and medieval florilegia of proverbs and maxims that were edited and copied for the benefit of preachers and as school texts, as well as the proliferation of commonplace books³⁸. Works of this genre include the "Sayings of the Seven Sages", eventually enveloped in Strobæus' *Anthology*, Plutarch's *Apoph-*

thegmata, Cato's *Distichs*, or for the medieval period, Thomas of Ireland's *Manipulus florum*. The Renaissance augmented the genre by re-editing ancient collections such as the *Planudian Anthology* first published in Florence by Janus Lascaris in 1494. Pontano himself had translated and commented on the astrologically focused *Centiloquium* then attributed to Ptolemy³⁹. The more philologically advanced efforts of the 15th century humanists would eventually reach their apex in the monumental *Adagia* by Erasmus (first published in Paris 1500) and the emblematic tradition inaugurated by Andrea Alciati in 1531. Such books elicit dialogue between the reader and the author/complier in the form of interpretive commentary offering related maxims and interpretive glosses. Pontano's *sententiae* may have served his own teaching or academic purposes; it is not known whether he derived his selection of adages from his own readings, from previous ancient and medieval collections he may have possessed or consulted in manuscript, or from a combination of the two. Either way, the maxims on Pontano's *tempietto* represent the first humanist collection of this type and are unique among such humanist efforts in that they are inscribed on a public monument.

Contemporary scholarly literature on Pontano's chapel tends to incorrectly ascribe authorship of most of these *sententiae* to Pontano himself⁴⁰. A recent monograph by Italo Sarcone correctly identifies the classical origin of a few more of them while making the important observation that Pontano's choices of maxims reflects his interest in the ancient literary contexts from which they derive⁴¹. Several of the *sententiae* are from Livy, an author to whom Pontano was particularly attached and whose manuscripts with Pontano's annotations are currently housed in the national library of Naples, along with his copy of Sallust⁴². Pontano owned a relic thought to have been Livy's arm which he acquired from his

mentor, Panormita, who had collected it when Livy's supposed body was unearched in Padua. Guidebooks record the presence of an inscription referring to the arm on the altar or outside of the chapel, suggesting that Pontano may have buried it there, but already by the mid-17th century both inscription and relic had disappeared without a trace⁴³.

While all of the *sententiae* are rooted in ancient philosophy, history, and politics, I have not been able to identify the sources of them all. One of the difficulties in their precise identification is that some derive from Greek texts that either Pontano or another 15th century humanist had translated and/or paraphrased into Latin. Others may belong to ancient or medieval compilations of the type mentioned above that never made it to print. What follows, though incomplete, is meant to offer a deeper sense of the sources and interpretations of the texts with which Pontano was working. Further study of how these moments in the ancient textual tradition inform Pontano's thought and writings would be a welcome addition to scholarship. Like the *Tumulus* poems, the *sententiae* and their sources demonstrate affinities with Pontano's books, particularly his moral treatises, *De magnanimitate*, *De magnificentia*, *De prudentia* and *De fortuna*, all written and revised in the decade after the raising of the chapel⁴⁴. Although not presented in dialogue form, these treatises embrace a dialogue across time, ancient and contemporary – and with Livy in particular – so much so that *De prudentia* is considered the key model for Machiavelli's *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*⁴⁵. Published in monumental form, the *sententiae* represent the kind of ancient food for thought meant to light the fire of academic minds and the public alike. The *sententiae* on the facade facing the square of Santa Maria Maggiore (fig. 1) adopt state-building as their theme. Drawn largely from historians and political philosophers, they illustrate prac-

tices that lead to a powerful state run by worthy statesmen. The two on the left are direct quotations from Livy: NON POTIUS / NOSTRO DELICTO / PLECTAMUR, QUA(M) / RESPUBLICA / MAGNO SUO / DAMNO PECCATA / LUAT. (We are less punished by our faults than the state is, which is damaged by atoning for them) (*Ab urbe condita*, VIII.7.17) and: AUDENDO AGENDO(UE) / RESPUBLICA CRESCIT, / NON IIS CONSILIIS, / QUAE TIMIDI CAUTA APPELLANT (It was by daring and action that the republic grew, not by those measures that cowards call 'cautious') (*Ab urbe condita*, XXII.14.14)⁴⁶. Those on the right side of the door focus on statesmen, rather than on the state itself. One is a Latin translation from an Early Modern version of the sayings of anonymous Spartans from Plutarch's *Apophthegmata*: EXCELLENTIUM / VIRORUM EST / IMPROBORUM / NEGLIGERE / CONTUMELIAM, / A QUIBUS ETIAM / LAUDARI TURPE (Great men are able to disregard the insults of those even whose praise would be an embarrassment)⁴⁷, while the other paraphrases Cicero's *De Officiis*, II.46: NON SOLUM TE / PRAESTES / EGREGIUM VIRUM, / SED ET ALIQUEM / TIBI SIMILEM / EDUCES PATRIAE (You should not only be excellent but also educate someone like yourself for the fatherland).

Unlike on the main façade where the quotations concentrate affairs of state, the eight *sententiae* on the street side of the building (fig. 5) are more universally applicable to the human condition. Addressing the side of Pontano displayed in his moral treatises, as opposed to his governmental role, these maxims implore their readers to consider their own personal behavior, moral disposition, and overall approach to life. The two *sententiae* surrounding the leftmost window concern how one should behave in the face of the fickle nature of Fortune. The first, IN MAGNIS / OPIBUS, UT / ADMODUM / DIFFICILE,

⁴³ Carlo de Lellis (*Parte seconda, ovvero supplimento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo...*, Napoli 1654, pp. 114-115) recounts that Pontano had buried the arm outside of his chapel, but reports the inscription from P. APPIANUS, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis...*, Ingolstadt 1534, p. 114, where it is printed right after a spurious inscription that also disappeared. The fact that it was supposedly viewed by foreign visitors like John Evelyn in the 17th century (or Evelyn's probable source, H. PFLAUMERN, *Mercurius Italicus*, Augustae 1629, p. 463), is a testament to how much these travel writers copied from earlier books of the genre.

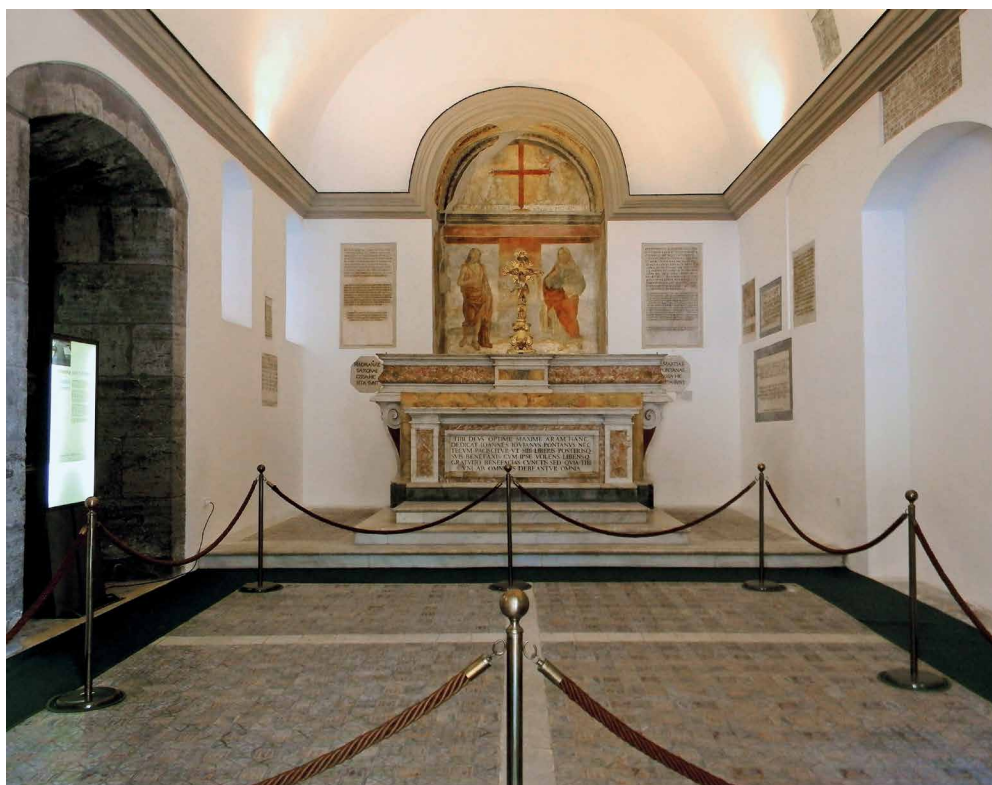
⁴⁴ *De magnificentia* was written around 1493, *De magnanimitate* was written between 1498 and 1499, *De prudentia* is from 1501, and *De fortuna* was revised in 1501. Most of his treatises as well as his *Tumulus* were not published in Pontano's lifetime but rather were edited for publication by his student, Pietro Summonte.

⁴⁵ P. GINZBURG, *Pontano, Machiavelli and Prudence: Some Further Reflections*, in *From Florence to the Mediterranean and Beyond. Essays in Honor of Anthony Molho*, edited by D.R. Curto, Firenze 2009, pp. 117-125; B. RICHARDSON, *Pontano's De Prudentia and Machiavelli's Discorsi*, "Bibliothèque d'Humanisme e Renaissance", XXXIII, 1971, pp. 353-357.

⁴⁶ The standard modern version is slightly different: "audendo atque agendo res Romana crevit, non his segnibus consiliis quae timidi 'cauta' vocant".

⁴⁷ This exact phrase is included in Erasmus' translation/elaboration of the *Apophthegmata* and many later versions that depend on his but not in modern editions: D. ERASMUS, *Apophthegmatum libri I-IV*, edited by T. Ter Meer, Leiden 2010, (II.358), p. 153.

Fig. 4 C. Pontano, *Interior of Funerary Chapel, Naples, 1492* (photo G. Guida; CC-BY-SA-4.0).



⁴⁸ POLYBIUS, *Histories*, XXIX.20: "Then Aemilius Paulus speaking once more in Latin bade the members of his council, 'With such a sight before their eyes,' – pointing to Perseus, – 'not to be too boastful in the hour of success, nor to take any extreme or inhuman measures against anyone, nor in fact ever to feel confidence in the permanence of their present good fortune. Rather it was precisely at the time of greatest success, either private or public, that a man should be most alive to the possibility of a reverse. Even so it was difficult for a man to exhibit moderation in good fortune. But the distinction between fools and wise was that the former only learnt by their own misfortunes, the latter by those of others'". The same episode and sentiment are reported in LIVY, *Ab urbe condita*, XL.8.6-7 and DIODORUS SICULUS, *Library*, IX.33.3.

⁴⁹ On Pontano's view of fortune, see V. KAHN, *Giovanni Pontano's Rhetoric of Prudence*, "Philosophy & Rhetoric", XVI, 1983, 1, pp. 16-34: 21-31, and ROICK, *Pontano's Virtues...* cit., pp. 141-156.

⁵⁰ CICERO, *Pro Caecina*, 36: "habetis hominem singulari pudore, virtute cognita et spectata fide, amplissimo totius Etruriae nomine, in utraque fortuna cognitum multis signis et virtutis et humanitatis" ("you have a man of singular modesty, known virtue and proven loyalty, known in both good and bad fortune to the whole of Etruria by many signs of virtue and humanity").

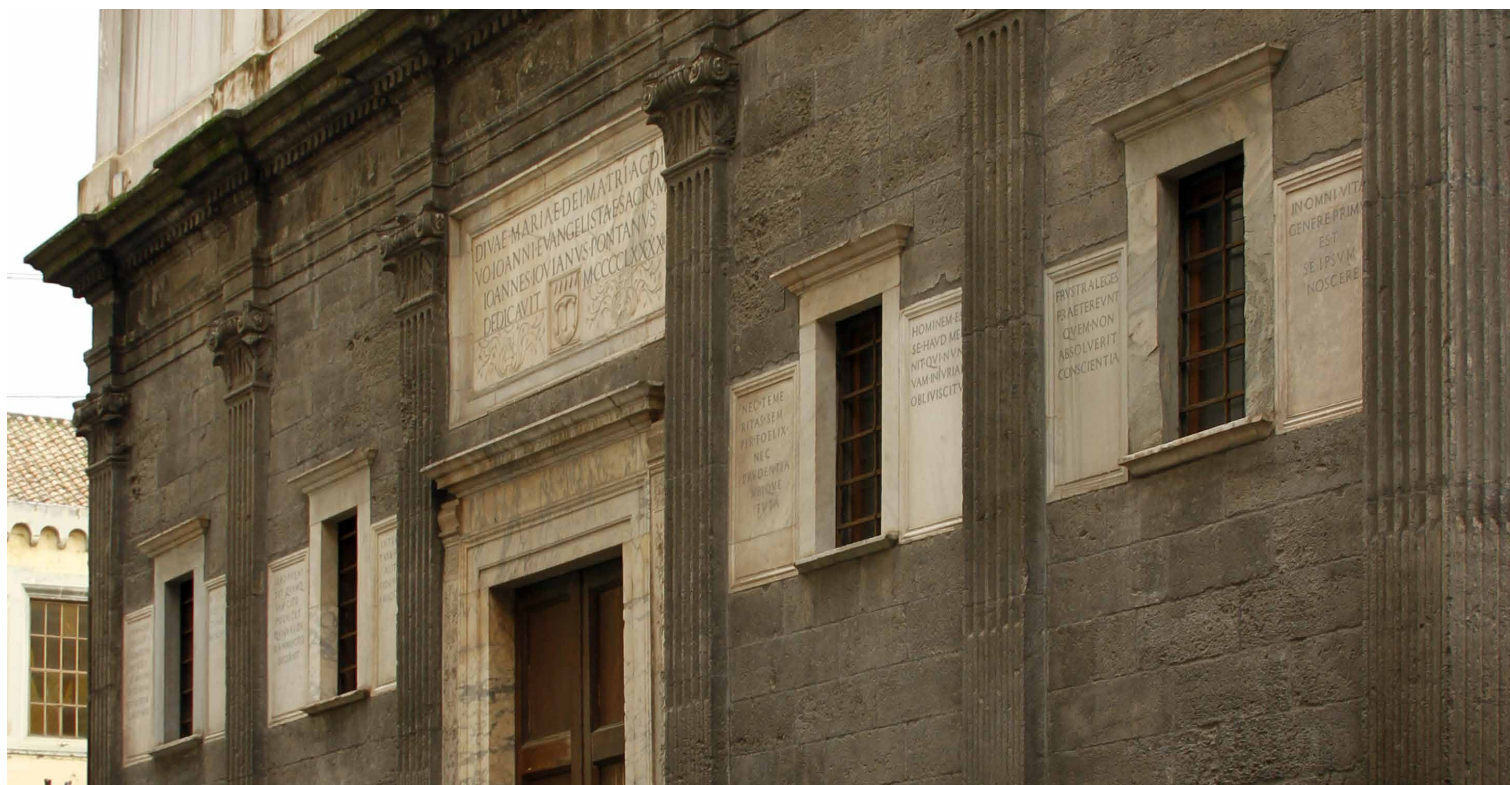
⁵¹ MENANDER, *Fragmenta*, 631: "προπέτεια πολλοῖς ἐστὶν αἰτία κακῶν" ("For many people haste is the source of troubles). In his *Adagia* entry on *festina lente*, Erasmus discusses Menander's text, which he calls "well-known", among other related dictums by Sophocles, Publilianus, Plato and Cato.

⁵² Discussing the same historical episode, Plutarch notes that it is "difficult for the same man to always have good fortune" (PLUTARCH, *Fabius Maximus*, XXVI.4).

/ SIC MAXIME / PULCHRUM / EST, SE IPSUM / CONTINERE (In circumstances of good fortune, it is particularly difficult, yet most desirable, to practice restraint), is a paraphrase of a longer statement attributed to the Roman general, Aemilius Paulus in Polybius, *Histories*, XXIX.20⁴⁸. The importance of moderation underlies the maxim flanking the other side of the window: IN UTRAQUE / FORTUNA, FORTUNAE IPSIUS / MEMOR ESTO (Whichever your fortune, good or bad, remember that it is fortune) which reminds the visitor of his impotence to design his own fate, a rather more pessimistic view of man's potential than the sentiment expressed in a famous Roman maxim attributed by Sallust (*Epistulae ad Caesarem senem*, I.1.2) to Appius Claudius Caecus, *homo faber suae quisque fortunae* (man is the maker of his own destiny), popular among Renaissance humanists. In keeping with Aemilius Paulus' attitude, elsewhere in his writings and particularly in the *De prudentia* and *De fortuna*, Pontano emphasizes the changeability of fortune and man's inability to control it⁴⁹. In this inscription, speaking through ancient wisdom and partly in the words of Cicero⁵⁰, he reminds his readers to behave modestly with the knowledge that their fortune is not of their own doing.

The paired maxims closest to the door do not appear to share common themes or authors.

The third from the left is closest to the *sententiae* or fragments of Menander (no. 631), though there are many ancient Greek texts with similar sentiments: SERO POENI/TET, QUAMQUAM CITO POENITET, / QUI IN RE DUBIA NIMIS CITO / DECERNIT (He who decided too quickly, never repents too soon)⁵¹. A more famous related adage is *festina lente* or *σπεῦδε βραδέως* adopted according to Suetonius (*De vita Caesarum, Divus Augustus*, 25.4) by Augustus; it was later embraced by Aldus Manutius and Cosimo I de' Medici, though Pontano's chapel inscription precedes both of these Renaissance adaptations, as well as Erasmus' long essay in his *Adagia* (II.1.1). The double *sententia* inscribed on the left of the next window (fifth from the left on the façade) describes a congruent approach to decision-making that balances risk and caution, embodied by two clashing figures in Roman military history: NEC TEMERITAS SEMPER FOELIX, / NEC / PRUDENTIA / UBIQUE / TUTA (Neither does rashness always lead to success, nor prudence to security). The first portion is a quotation from Livy, *Ab urbe condita*, XXVIII.42.7 reporting the words of Quintus Fabius Maximus to the senate opposing Scipio's intentions in Africa, while the second summarizes Scipio Africanus' response, if not his reported words⁵².



The right sides of both windows retreat from a military context and from historical examples, both addressing the human capacity for building relationships through sincerity, loyalty, and forgiveness. The fourth from the left adopts themes and language from Cicero, *Laelius de amicitia*, 44.13: INTEGRI/TATE FIDES / ALITUR, / FIDE VERO / AMICITIA (Loyalty is nourished by integrity, and friendship by loyalty), while the sixth from the left, injects a meditative element into one of Publilius Syrus' *Sententiae* (1.21; 250): HOMINEM ESSE / SE HAUD MEMI/NIT, QUI NUNQ/UAM INIURIARU(M) / OBLIVISCITUR (He who never forgets offences, does not remember that he is human)⁵³.

Finally, the set of *sententiae* flanking the furthest window on the right reflect upon the role of interior conscience and introspection. The first paraphrases the first lines of Juvenal's 13th satire, possibly replicating an early commentary on, or an ancient aphorism derived from, that text: FRUSTRA LEGES / PRAETEREUNT, / QUEM NON / ABSOLVERIT / CONSCIEN-TIA (Laws absolve in vain what one's conscience cannot)⁵⁴. The second is attributed to one of the Seven Sages (usually Solon or Thales) and was one of the three maxims inscribed at the entrance of the Temple of Apollo, Delphi: IN OMNI VITAE / GENERE PRIMUM / EST / SE

IPSUM / NOSCERE (In all stages of life, the first principle is to know yourself) (the other two are "certainty brings insanity" and "nothing in excess"). In ancient literature, "Know yourself" was usually directly associated with the Delphic shrine. Plutarch, for example, in introducing his *Parallel Lives*, 5, on Demosthenes and Cicero refers to it as a divine injunction of the oracle which is difficult for men to follow. Pausanias describes the placement of this and the other two maxims in the fore-temple, considering the phrases to have been dedications to Apollo by those philosophers (*Description of Greece*, X.24.1): "In the fore-temple at Delphi are written maxims useful for the life of men, inscribed by those whom the Greeks say were sages [...]. These sages, then, came to Delphi and dedicated to Apollo the celebrated maxims, 'Know thyself', and 'Nothing in excess'"⁵⁵.

The most extensive discussions of the aphorism occur in Socratic, Platonic and Neo-Platonic contexts. Both Xenophon (*Memorabilia*, IV.2.24-3) and Plato (*Alcibiades*, I 124a-b, 129a, 132c-133d; *Charmides*, 164d-165a; *Protagoras*, 343a-b, 229e-230a; *Philibus*, 48c; *Laws*, XI.923a), describe Socrates' repeated use of the "Delphic inscription" of "know yourself"⁵⁶. In the *Charmides*, the phrase is revealed as an admonition to visitors about to enter the temple, reminding them to be temperate. Plato suggests

Fig. 5 G. Pontano, *Funerary Chapel, Detail of Sententiae*, Naples, 1492 (photo J.L. Bernardes Ribeiro; CC-BY-SA-4.0).

⁵³ PUBLILIUS SYRUS, *Sententiae*, 1.21 (sometimes cited as n. 250): "Iniuriarum remedium est oblivio".

⁵⁴ JUVENAL, *Saturae*, V.13.3: "se iudice nemo nocens absolvi-tur" ("no guilty man is acquitted by his own conscience"). Much closer to the chapel inscription is a phrase included in a commentary published in 1603 by Lubin on Juvenal who claims to have utilized old manuscript commentaries: "Frustra eum praetereunt leges, quem non absolvit conscientia" is printed in italics as a citation following the phrase "Hinc recte dictum" but no source is given (JUVENAL, *D. Iunii Iuvenalis Satyrarum libri V: ex duobus manuscriptis exemplaribus, & vetustiss. Manuscripto commentario plus quam ducentis locis correcti*, editio E. Lubini, Hanouiae 1603, p. 435).

⁵⁵ PAUSANIAS, *Description of Greece*, translated by W.H.S. Jones, H.A. Ormerod, Cambridge 1918, as cited in Perseus (<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0160%3A-book%3D10%3Achapter%3D24%3Asection%3D1>; accessed 15 april 2022).

⁵⁶ See the still useful dissertation by E.G. WILKINS, "Know Thyself" in *Greek and Latin Literature*, dissertation, University of Chicago, 1917.

⁵⁷ MACROBIUS, *Somnium Scipionis*, I.9.2: "de caelo descendit γνῶθι σεαυτόν. nam et Delphici vox haec fertur oraculi. consulenti ad beatitatem quo itinere perveniret: si te, inquit, agnoveris. sed et ipsius fronti templi haec inscripta sententia est" ("From the sky came, 'Know yourself'. It is said to have been the advice of the Delphic oracle. If you ask to know the path for reaching blessedness the reply is, 'Know yourself'. The maxim is inscribed on the front of the temple at Delphi"). At *Saturnalia*, I.6.6, Macrobius notes that "Know yourself" was inscribed on the doorpost of the temple.

⁵⁸ PROCLUS, *Alcibiades*, I.5: "From what other source indeed, should one begin one's own purification and perfection than from where the god at Delphi exhorted us? For as the public notice warned those entering the precincts of the Eleusinian Mysteries not to pass within the inner shrine (Greek) if they were profane and uninitiated, so also the inscription 'Know thyself' on the front of the Delphi sanctuary indicated the manner, I presume, of ascent to the divine (Greek) and the most effective path towards purification, practically stating clearly to those able to understand, that he who has attained the knowledge of himself, by beginning at the beginning, can be united with the god who is the revealer of the whole truth and guide of the purgative life, but he who does not know who he is, being uninitiated and profane is unfit to partake of the providence of Apollo", as cited and translated by W. O'NEILL, *Proclus: Alcibiades I. A Translation and Commentary*, The Hague 1971, pp. 3-4.

⁵⁹ M. FICINO, *Platonic Theology*, edited and translated by M. J.B. Allen, Cambridge 2004, preface, pp.8-9: "Quoniam vero animus esse tamquam speculum arbitratur, in quo facile divini vultus imago reluceat, idcirco dum per per vestigia singula deum ipsum diligenter indagat, in animi speciem ubique divertit, intellegens oraculum illud 'nosce te ipsum' id potissimum admonere, ut quicumque deum optat agnoscere, seipsum ante cognoscat". ("[Plato] considers man's soul to be like a mirror in which the image of the divine countenance is readily reflected; and in his eager hunt for God, as he tracks down every footprint, he everywhere turns hither and thither to the form of the soul. For he knows that this is the most important meaning of those famous words of the oracle, 'know thyself,' namely, if you wish to be able to recognize God, you must first learn to know yourself"). For Poliziano, Pico della Mirandola and others, see I. CANDIDO, *The Role of the Philosopher in late Quattrocento Florence*, in Angelo Poliziano's *Lamia. Text, Translation, and Introductory Studies*, edited by C.S. Celenza, Leiden 2010, pp. 95-129.

⁶⁰ G. PONTANO, *De magnanimitate*, 24, 1,18.5, as cited in ROICK, *Pontano's Virtues...cit.*, p. 251, n. 126.

⁶¹ SARCONI, *Il Libro di pietra... cit.*, p. 38.

⁶² Alberti (L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII. 11) mentions offerings to the temple at Delphi, Cyriaco d'Ancona describes visiting it in a 1436 letter to Leonardo Bruni (CYRIACO D'ANCONA, *Life and early travels*, Cambridge 2015, pp. 222-223). Pontano used Cyriaco's inscriptions to write *De aspirazione*, see LAURENS, VUILLEUMIER LAURENS, *L'âge de l'inscription... cit.*, pp. 49-66.

that "know yourself" was the first aphorism to have been inscribed, which was then followed by other maxims dedicated by wise men to the God. In the *Alcibiades*, such self-knowledge is a property of the enlightened soul, an approach that serves as a foundation to Neo-Platonic interpretations.

In his *Commentarii in Somnium Scipionis* (I.9.2), Macrobius asserts that the road to the eternal happiness of the soul begins with knowing yourself⁵⁷, an interpretation that might be of particular relevance given, as previously noted, that Pontano associated the chapel with happiness and prudence in the preface to *De prudentia* and that Pontano surely would have remembered that Prudence's most typical attribute was the mirror denoting self-knowledge. Referenced in a similar way in relation to the soul's beatitude by Plotinus (*Enneads*, IV.3.1), Porphyry (*Sententiae*, XXXIII.8), and Proclus (on *Alcibiades*, I.11.14-18)⁵⁸, knowing yourself also was considered central to reaching God by Marsilio Ficino in his preface to the *Theologia Platonica*, first published in 1482, and later in works by Poliziano⁵⁹. Finally, as discussed by Matthias Roick, the maxim surfaces in Pontano's own, *De magnanimitate*, in which magnanimous man is especially called upon to reflect upon himself and practice moderation, or else he may risk making mistakes: "Nam si pri-

vatum cuiquam magis quam universim cunctis praeceptum illud traditum est 'Nosce te ipsum,' praecipue videri potest magnanimo traditum" (If the famous precept 'Know yourself' is passed down individually rather than universally, it can be seen as a quality meant for magnanimous)⁶⁰. By placing this maxim in the public context of the chapel's façade, Pontano instead reinforces its universal application for all who would seek to enter this sacred realm of Socratic dialogue – Pontano's personal version of the portico he describes in *Antonius*, about his friend and mentor, Panormita⁶¹.

Unlike the other *sententiae* inscribed on his chapel, 'Know yourself' was both well-known in classical and Renaissance literature and linked to spiritual pursuits. Associated with the figure of Socrates and Socratic dialogue and later interpreted as a path for the soul to ascend and know God, 'Know yourself' was also the only one of the *sententiae* whose origins can be traced to an inscription from ancient monumental context known in the Renaissance⁶². Pontano may have even conceived of the other eleven as being subordinate to the Delphic maxim, as Plato intimates in the *Charmides*. At the very least this *sententia* must have held a special place within Pontano's sacred inscribed context, serving as a Socratic foundation to the interpretation and dialogue invited by the other eleven.

Recognizing Pontano's *tempietto* as a modern shrine to self-knowledge and dialogue – one which wears the antique dress of a Roman cenotaph and the antique dictum of the Temple of Apollo at Delphi – is perfectly in keeping with the “ancient” persona Pontano cultivated – as he wrote in the inscription once adorning his home, he considered himself “a relic of earlier times” (“prisci reliquiae temporis”) and his garden even included a semi-circular *excedra* and seats, following Strabo's description of Aristotle's *Lyceum* and Ptolemy's *Mouseion* (*Geography*, XVII.1.8)⁶³. The inscriptions and their association with Socratic dialogue invite their readers, including members of Pontano's own *Accademia Pontaniana*, to respond and consider their own thoughts and actions, just as the ancients would have done when entering the Delphic temple under the curtain of its own inscribed words of wisdom. And for the visitor entering the chapel who might need reminding of the vital importance of the Delphic ‘Know yourself’ amidst the twelve pithy inscribed *sententiae*, Pontano made sure that he would see it again were he to be invited inside, as he incorporated it into his own tomb's epitaph. This final gesture to the reader signals that he should begin with that Socratic concept as a precondition, before engaging in fruitful dialogue with the individuals and ideas therein commemorated.

VIVUS DOMUM HANC MIHI PARA/VI,
IN QUA QUIESCEREM MORTUUS. / NO-
LI, OPSECRO, INIURIAM MORT/UO FAC-
ERE. VIVENS QUAM FECER/IM NEMINI.
SUM ETENIM IOANNES IOVIANUS PON-
TANUS, QUEM AMA/VERUNT BONAE
MUSAE, SUSPEXE/RUNT VIRI PROBI,
HONESTAVER/UNT REGES DOMINI.
SCIS IAM QUI / SIM, AUT QUI POTIUS
FUERIM. EGO / VERO TE, HOSPES, NO-
SCERE IN TE/NEBRIS NEQUEO, SED TE
IPSUM / UT NOSCAS ROGO. VALE!.

(While alive I set up the house in which I would reside in death. I beseech you not to wrong the dead, which I did not do to anyone while alive. I am Giovanni Gioviano Pontano who was loved by the good Muses, admired by the virtuous, honored by regal men. You already know who I am, or who I was. Oh visitor, from darkness I cannot know you, but I ask you to know yourself. Farewell).

⁶³ FILANGIERI DI CANDIDA, *Il tempietto...* cit., p. 6, cf. FURSTENBERG-LEVI, *The Accademia Pontaniana...* cit., pp. 60-75, on the terms *porticus*, *lyceum*, and *accademia* for sites of the Academy meetings. See note 15 for references to the inscription reported in the *Aegidius*.

LE DIMORE DEI LETTERATI E IL LORO CORREDO EPIGRAFICO FRA QUATTRO E CINQUECENTO

The essay examines the function of epigraphical decorations in the houses built by some of the most prominent Italian men of letters active between 1450 and 1550: Pontano, Rota and Sannazaro in Naples, Ficino in Florence, Trissino in Vicenza, Ariosto in Ferrara and Giovio in Como. While demonstrating that these dwellings were specifically conceived and used as the homes of men of letters, it also points out a growing reluctance over time to apply inscriptions in their decoration, particularly in the design of the exteriors.

This may be connected to the functions of such houses, partly intended to host learned conversations which were stimulated not exclusively by written texts but also by various kinds of material items. This practice could enhance the categorising of their literary dwellers as ‘poeta faber’, thus adding to self-fashioning strategies designed to highlight the versatile talents of these men of letters.

Fra i numerosi letterati italiani che si sono fatti architetti, alcuni hanno concepito tale loro impresa come fusione creativa fra poesia e architettura, ambizione programmaticamente esposta nell’applicazione di iscrizioni intese come didascalie epigrafiche concepite per rilevare la propria identità di ‘poeta faber’. Così, il ricorrente uso dell’iscrizione PONTANUS FECIT nella decorazione della cappella concepita e realizzata nel pieno centro di Napoli dal letterato cortigiano Giovanni Pontano rileva che l’edificio si configura non soltanto come luogo di memorie della propria famiglia, ma pure come prodotto della mente poliedrica di un umanista capace di integrare lettere e architettura¹. Il fatto, tuttavia, che l’iscrizione ricorra solo all’interno della cappella, dove quasi ossessivamente è stata inserita nella pavimentazione, induce a riflettere sulla doppia funzione dell’edificio, fra pubblico e privato, fra struttura che rileva lo status sociale del proprietario da una parte e spazio di meditazione e riflessione dall’altra. Tale riflessione va poi allargata al fenomeno della stessa ‘dimora letteraria’ che si configura logicamente come luogo ideale per l’applicazione architettonica di materiali scritti, ma che in effetti dispiega una tipologia più complessa scaglionata fra esterni e interni e accentuata proprio da un uso differenziato di iscrizioni epigrafiche.

Edificata fra il 1490 e il 1492, la cappella Pontano in via dei Tribunali fu concepita come parte integrante di un complesso architettonico pen-

sato e disegnato da Giovanni Pontano appunto come dimora letteraria, ove la sua vita pubblica e privata potessero svolgersi in una combinazione di spazi dedicati all’abitazione, ai colloqui nel suo sodalizio intellettuale presto indicato col nome di ‘Accademia Pontaniana’, e alla celebrazione della propria famiglia e delle sue memorie². Nucleo originale di tale complesso fu una casa-torre ora scomparsa su via Nilo ricevuta nel 1469 in dono dal suo mecenate, il re Ferrante, e adornata verso la via pubblica da un’iscrizione composta da Pontano per lasciare il proprio segno e presentarsi al passante come letterato celebrato da allievi e colleghi e dunque perno di un importante cenacolo letterario:

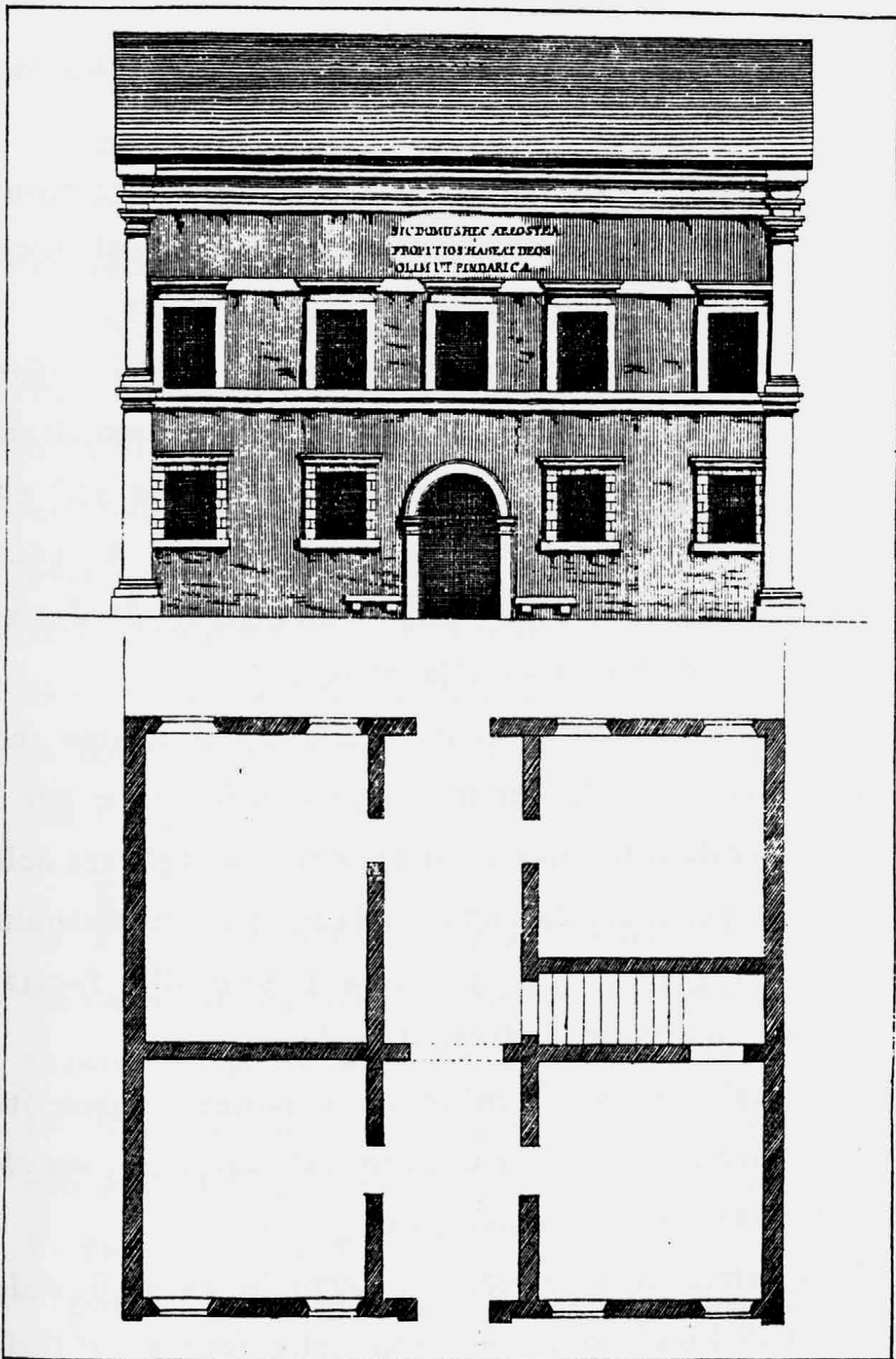
HAERES, SUCCESSOR, DOMINUS HARUNCE AEDIUM QUI/QUI FUTURUS ES, NE TENE PUDEAT VETERIS NEU PI/GEAT DOMINI HAS QUI SIBI PARAVIT. COLUIT IS LITERAS, / COLUIT ARTIS BONAS, COLUIT ET REGES; COLUERUNT / EUM PROBI IUVENES, SENES PROBI; PROBAVERUNT ET DOMINI INTEGRITEM (!), FIDEM, MORES ANIMI BONOS, ETENIM TALIS FU/IT IOV(IANUS) PONTANUS, PRISCI RELIQUIAE TEMPORIS. VIXIT IPSE ET / SIBI ET MUSIS, [...]³.

All’interno di tale dimora il letterato animatore di una ‘accademia’ aveva collocato lapidi con antiche iscrizioni in greco, fra cui un tributo ad Apollo, come riporta un testimone oculare ancora un secolo dopo:

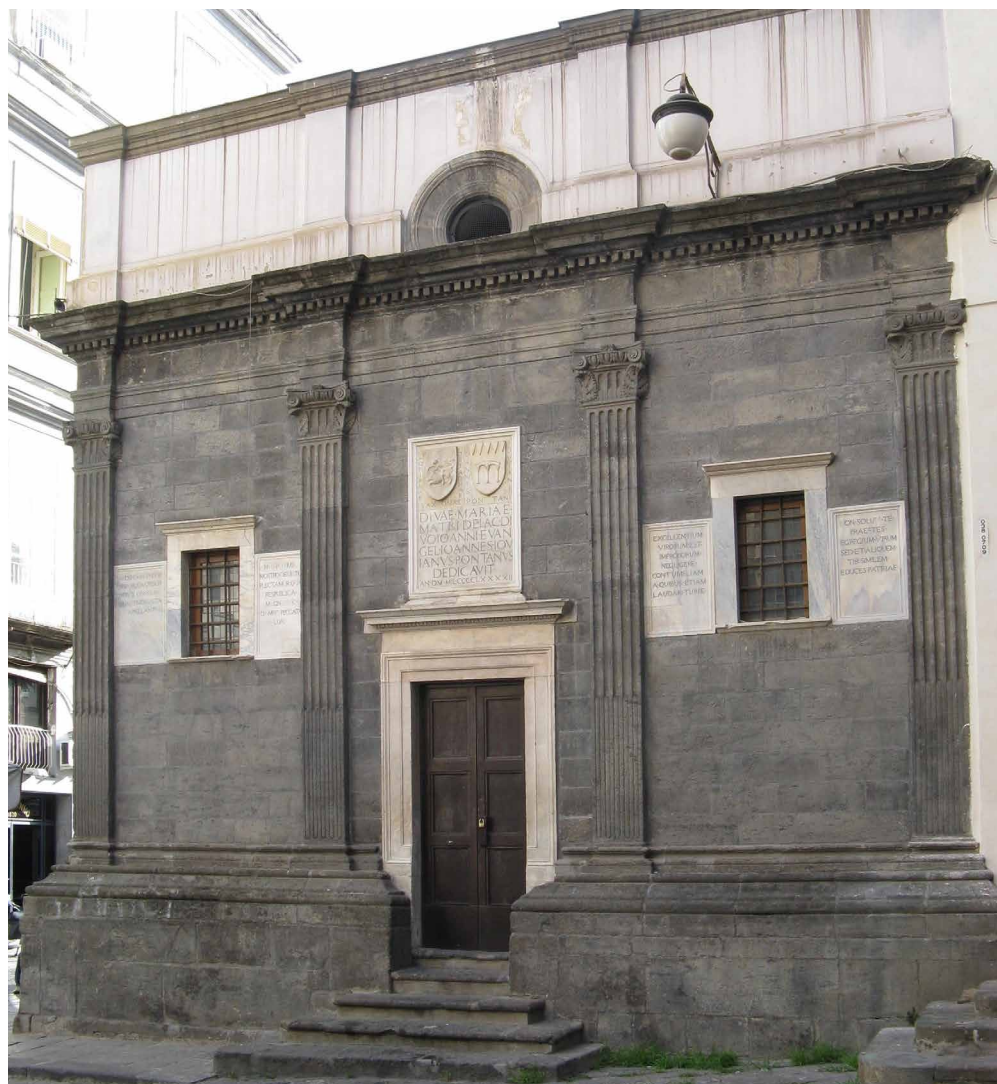
AD PHAEBO CHIARISSIMO DIO IL SUO FIGLIUOLO GIUNIO ACHYLA, NUOVO CAVALLIERO, HAVENDO HAVUTO PENSIERO DELLA CITTÀ ET DELA PLEBE⁴.

Un’analoga distribuzione di materiali epigrafici fra facciate esterne e spazi interni contraddistingue il ben meditato disegno all’antica della cappella Pontano, connessa alla dimora di via Nilo da un portico eretto negli anni Novanta del Quattrocento come struttura capace di ospitare gli incontri dell’Accademia Pontaniana, che inizialmente si svolgevano all’aperto⁵. Per chi l’osserva dalla via pubblica ancora oggi l’edificio reca ben quattordici iscrizioni con testi in lingua greca e latina dettati dallo stesso Pontano, e cioè due lapidi dedicatorie al di sopra delle porte d’accesso e dodici epigrafi con detti e motti moralizzanti su pannelli marmorei (fig. 2), ricordati anche con attenzione in varie guide di Napoli cinque e secentesche, a cominciare dalla *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli* (1560) di Pietro Di Stefano, che nell’ultimo capitolo dedicato alle ‘pietre sparse in città’ riporta i testi nelle lingue originali e in traduzione italiana:

Il detto Pontano havendo fundata, como di sopra ho narrato, una bella cappella nel cortiglio di Santa Maria Maggiore, nel’uno muro de detta cappella, che sta nela strada publica dirimpetto al palazzo del’illustrissimo Marchese del Vasto, vi fece fabricare certi quadri di marmi corniciati con le sotto scritte sentenze scolpite. In l’uno di detti quadri è scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “Nel-



Casa di Lodovico Ariosto.



pagina 61

Fig. 1 “Casa dell’Ariosto” (da A. FRIZZI, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara 1787, p. LXI).

Fig. 2 Napoli, Cappella Pontano. Facciata laterale (foto H. Hendrix).

vi utili per qualsiasi passante, le iscrizioni accolte all’interno della cappella denotano un carattere più che altro intimo e meditativo (fig. 3)⁷. Trattasi di una collezione di lapidi antiche con iscrizioni che celebrano l’amore coniugale o ricordano le persone defunte alla cui memoria la cappella era dedicata, in primo luogo la moglie del Pontano scomparsa nel 1490, Adriana Sassone. Ma lo spazio interno intende inoltre celebrare il talento creativo del suo ideatore e quindi presentarsi con enfasi come opera d’arte concepita da un non-architetto, un ‘libro di pietra’, appunto, che invita alla lettura⁸, come sottolinea non solo il ripetersi del motto PONTANUS FECIT nella pavimentazione maiolicata dell’edificio ma anche il fatto che nel suo *De Magnificentia* lo stesso Pontano afferma che in fin dei conti gli autori di edifici sono i loro committenti, non gli architetti⁹.

L’equiparazione fra autori e architetti caratterizza pure un’altra nota dimora letteraria napoletana ricordata nella *Descrizione* di Di Stefano, la villa suburbana del poeta Berardino Rota, introdotta analogamente grazie all’iscrizione applicata alla sua parete esterna:

Nella strada nominata Echia, prossimo al regio Palazzo del Viceré è il giardino del signor Berardino Rota, figliuol dele Muse, sopra la cui porta in un quadro di marmo è questa iscrizione:

*Berardinus Rota
Musis hortos dedicavit;
Ratus eas hilari huiusce caeli positione allicere;
atq. ita fortasse amicas fore.
M. D. L. V.*

Cioè: Berardino Rota ha dedicato questi horti alle Muse, pensando con questo lieto sito del cielo tirarle a sé, et così forse farsele amiche. Ali mille cinquecento cinquanta cinque¹⁰.

Programmaticamente presentata come luogo letterario ispirato dalle Muse, questa villetta dedicata alla ninfa Egla e collocata sul poggio

¹ B. DE DIVITIIS, *PONTANUS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel*, “California Italian Studies”, III, 2012, 1, pp. 1-36.

² Sulla genesi e disposizione della cappella Pontano, si vedano L. FUSCO, *La Cappella Pontano: storia di una fabbrica e della sua decorazione*, in *Atti della Giornata di Studi per il V centenario della morte di Giovanni Pontano*, (Napoli, 2003), a cura di A. Garzya, Napoli 2004, pp. 65-72; B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage*, in *Some Degrees of Happiness. Studi di storia dell’architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltrami, C. Elam, Pisa 2010, pp. 107-132; M.T. COMO, *Nuove acquisizioni sulla Cappella Pontano. Il contesto originario e l’architettura*, “Rinascimento Meridionale”, 7, 2016, pp. 35-47; C. LENZA, *Nuove acquisizioni sulla Cappella Pontano. Restauri e rilievi tra Sette e Ottocento*, “Rinascimento Meridionale”, 7, 2016, pp. 49-64. Sulla figura di Pontano, la sua accademia e i luoghi d’incontro del sodalizio: C. KIDWELL, *Pontano. Poet & Prime Minister*, London 1991; S. FÜRSTENBERG-LEVI, *The ‘Accademia Pontaniana’. A Model of a Humanist Network*, Leiden-Boston 2016.

³ L’iscrizione viene riportata dallo stesso Pontano nel dialogo *Aegidius*: G. PONTANO, *I Dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Firenze 1943, p. 245; si veda anche FÜRSTENBERG-LEVI, *The ‘Accademia Pontaniana’*... cit., p. 64.

⁴ P. DI STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri di Napoli*, Napoli 1560, f. 188v.

⁵ Cfr. part. COMO, *Nuove acquisizioni*... cit.

⁶ DI STEFANO, *Descrizione*... cit., ff. 188v-189r.

⁷ Per le epigrafi della cappella Pontano: I. SARCONI, *Il libro di pietra. Le iscrizioni della Cappella Pontano in Napoli*, Napoli 2014; traduzione inglese delle iscrizioni esterne in KIDWELL, *Pontano*... cit., p. 217.

⁸ SARCONI, *Il libro di pietra*... cit.

⁹ DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and His Idea of Patronage*... cit., p. 109.

¹⁰ DI STEFANO, *Descrizione*... cit., ff. 189v-190r. Lo stesso poeta evoca la propria villa in un suo epigramma, ‘Ad Aeglam de villa sua’.

le gran ricchezze, sì com’è molto malagevole, così è molto bella cosa il raffrenarsi”. In un altro quadro di marmo sta scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “Nell’una e nell’altra fortuna ricordati di essa Fortuna”. Nell’altro quadro di marmo vi è scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “Tardo si pente, anchor che presto si penti, colui che troppo presto si risolve nele cose dubie”. Nell’altro quadro sta scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “L’integrità notrisce la fede, et la fede notrisce l’amicitia”. Nell’altro quadro vi è scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “Né la temerità è sempre felice, né la prudentia è in ogni parte sicura”. Nell’altro quadro è scolpita la sotto scritta sentenza: [...] “Non si ricorda d’essere huomo chi non si dimentica l’ingiurie”. Nell’altro quadro è scolpita la sottoscritta sentenza: [...] “Invano è assoluto dale leggi colui che non sarà assoluto dalla conscientia”. Nell’ultimo quadro sta scolpita la sottoscritta sentenza: [...] “In ogni sorte de vivere è cosa principale che l’huomo conosca sé stesso”⁶.

Se queste epigrafi esterne hanno una finalità prevalentemente comunicativa diretta a un pubblico generale, fornendo informazioni sulla funzione dell’edificio e offrendo spunti istruttivi



Fig. 3 Napoli, Cappella Pontano. Veduta dell'interno (foto H. Hendrix).

di Pizzofalcone (ma da tempo scomparsa) invita tuttavia a riconsiderare il rapporto fra esterni e interni osservato nel disegno della dimora letteraria del Pontano. L'unica iscrizione attestata su una parete esterna infatti è quella dedicatoria ricordata da Di Stefano, mentre invece l'architettura interna risulta stracolma di materiale epigrafico, ben documentato nel dialogo *Il Rota ovvero delle imprese* (1562) in cui Scipione Ammirato offre dettagliate descrizioni non solo delle conversazioni avvenute nella villa suburbana del suo amico e maestro ma anche dell'elaborata decorazione interna della dimora¹¹. Si tratta di un edificio con pianta a croce greca fatto costruire da Rota verso il 1560 per celebrare Porzia Cappece, sua moglie recentemente scomparsa, testimoniando il suo amore per lei in un complesso ciclo di quarantasei emblemi dipinti sulle pareti delle otto stanze laterali, concepito per offrire ricchi spunti per la conversazione fra gli ospiti, come quelli presentati nel dialogo dell'Ammirato. Se pertanto la villa Egla di Bernardino Rota ha una funzione memorialistica e celebrativa para-

gonabile alla cappella Pontano, essa rappresenta tuttavia una categoria di edifici orientati verso chi la vede dall'interno e non più dall'esterno. Mentre si tratta sempre di un 'libro di pietra', la villetta di Pizzofalcone adopera il suo ricco corredo epigrafico ed emblematico per stimolare in chi la visita ragionamenti vari e creativi, come testimoniano le scene descritte da Ammirato, forse in base a una sua personale esperienza sul luogo.

Hebbe dunque l'occasione di questo dialogo origine in questo modo: che essendo ito il vescovo di Potenza insieme col S. Alfonso Cambi et M. Bartolomeo Maranta a visitar il S. Bernardino Rota, come costumavano assai spesso, et dimorati per buono spatio in dolci ragionamenti essendo il dì bellissimo, ch'erano i dieci dì di aprile, deliberarono alla fine di andar a diporto in cocchio tutto quel giorno, quando postisi per entrar dentro, Monsignor s'accorse che dietro al cocchio, ove erano l'armi, ci erano anco in un cartiglio scritte quelle parole che altra volta hara V.S. veduto: Mors una duobus. Talché preso quindi a dir dell'imprese, et però fatto nuovo proponimento di gir alla Ruota, che così è detto il giardino del S. Bernardino, ove egli havea

¹¹ S. AMMIRATO, *Il Rota ovvero Dell'imprese, dialogo nel qual si ragiona di molte imprese*, Napoli 1562. Sul dialogo: A. MAGGI, *L'impresa come narrazione nel 'Rota' di Ammirato*, "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", 26, 1997, 1, pp. 75-83; G. ARBIZZONI, *Imprese e poesia nel 'Rota' di Scipione Ammirato*, in ID., "Un nodo di parole e di cose". *Storia e fortuna delle imprese*, Roma 2002, pp. 37-57; M. FAVARO, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", 38, 2009, 2, pp. 285-298.

¹² AMMIRATO, *Il Rota...* cit., p. 4.

¹³ A. PANE, *Rinascimento perduto: il palazzo di Bernardino Rota in Napoli tra origini, trasformazioni e restauri*, "Napoli Nobilissima", s.6, 71, 2014, pp. 100-118.



Fig. 4 Vicenza, Villa Trissino a Cricoli (foto H. Hendrix).

quaranta sei imprese sue fatto dipingere, accadde che tutto quel di intero convenne in questo discorso occupare. Il quale a me poi da un di lor riferito, l'ho qui nella maniera che vederete trascritto¹².

Nel concepire una dimora adatta per ospitare conversazioni fra letterati e intellettuali, Rota quindi preferiva un corredo epigrafico interno e non esterno, diversamente da quanto alcuni decenni prima aveva fatto Pontano in un luogo ben noto al poeta in quanto vicinissimo al suo palazzo di città e ancora ben visibile verso il 1560, come testimonia la guida di Di Stefano. Ciò trova conferma anche nel programma decorativo adottato per la ristrutturazione della importante dimora di famiglia in vico Pallonetto a Santa Chiara, eseguito per quanto riguarda la decorazione delle facciate esterne da Polidoro da Caravaggio¹³. Pure in questo progetto parzialmente coevo e patrocinato anche da Bernardino Rota (oltre che dal padre Antonio Rota) mancano iscrizioni esterne¹⁴, mentre gli interni servono per ospitare una collezione di opere antiche e moderne che suscitano un tale interesse da finire sulle pagine di varie guide di Napoli cinque e secentesche. L'unica iscrizione concepita dal poeta per adornare le scale interne del palazzo è documentata in uno di questi elzeviri:

A destra di detto vicolo dirimpetto alla clausura del Monistero vedesi il palazzo di Bernardino Rota nostro nobile napoletano, gran letterato dei suoi tempi e poeta insigne, così nella latina come nella vol-

gar favella, e che stiede in grandissima stima presso di tutti i letterati dei suoi tempi, come attestano le opere sue che diede alle stampe. Arricchì Bernardino questo palazzo di bellissime dipinture e statue, facendo imprimere nell'adito delle scale:

*Bernardinus Rota antiquos Lares statuis
exornavit.*

La facciata stava dipinta da Polidoro; ma dal tempo già è consumata in modo che appena si conosce d'essere stata colorita. Vi erano due soffitte di camerini dipinte dallo stesso Polidoro con varie istoriette in chiaro scuro; ma dovendosi rifare gli astrici e mutare le travi andarono giù¹⁵.

Dal paragone delle due parabole assai vicine nel tempo e nello spazio di Pontano e Rota emerge l'ipotesi che nel caso di dimore letterarie l'uso architettonico di iscrizioni inserite in facciate esterne sia un fenomeno molto ristretto, applicato prevalentemente a edifici ubicati nei centri cittadini, e anche in tale circostanza tendente verso un declino rapido nel corso del Cinquecento. Tale intuizione trova conferma nell'attività edilizia dello stesso Pontano, ideatore delle importanti decorazioni epigrafiche applicate alla sua dimora cittadina, ma anche progettista di una villa suburbana presso la via Antiniana simile al giardino di Rota a Pizzofalcone ma molto precedente, databile infatti agli anni Settanta del Quattrocento, e del tutto priva di un corredo epigrafico documentato¹⁶.

Una stessa situazione si riscontra nel progetto più ambizioso di costruzione di una dimora letteraria nell'area napoletana, il complesso edilizio comprendente una villa e un mausoleo realizzato da Iacopo Sannazaro su un terreno suburbano a Mergellina offertogli nel 1499 dal re Federico¹⁷. Se l'arco che circonda l'entrata pubblica del luogo di memorie e di culto consacrato alla *Natività* ancora accolse un elegante distico ora scomparso – ideato dal poeta con toni che torneranno nel suo poema *De Partu Virginis*, pure legato allo stesso luogo

¹⁴ La decorazione delle facciate di palazzo Rota, concepita ed eseguita da Polidoro da Caravaggio nei primi anni Venti del Cinquecento, presentava un ciclo di affreschi con storie di *Amore e Psiche*; nelle collezioni reali inglesi e nel Louvre sussistono opere legate a questa impresa, su cui D. FRANKLIN, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven-London 2018, pp. 82-88.

¹⁵ C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli Signori forastieri, divise in dieci giornate*, III, Napoli 1692, pp. 94-95. Il cortile di palazzo Rota reca anche un'iscrizione dettata dal padre del poeta, Antonio Rota, nel 1495: ANTONIUS ROTA EQUES GENERE CLARUS, / CUM E SICILIA REDIISET / QUO FERDINANDUM SECUNDUM, / NE FIDEI DEESSET SEQUUTUS FUERAT, / ARCUM MARMOREUM AB EO DONO ACCEPTUM, / VICTOR REGI DICAVIT, / RECEPTA PATRIA, EIECTIS HOSTIBUS / MCCCCLXXXV.

¹⁶ E. PERCOPO, *La villa del Pontano ad Antignano*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", 56, 1926, pp. 221-239. L'iscrizione commemorativa ora visibile sulla facciata della casa in via A. Di Massimo n. 11 risale al 1818. CELANO, *Delle notizie...* cit., ricorda la villa, ma senza fornire informazioni su un eventuale corredo epigrafico.

¹⁷ *La chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina*, a cura di A. Carrella, Napoli 2000; C.A. ADDESSO, *Un 'sepolcro di candidissimi marmi, & intagli eccellentissimi'. Sannazaro nelle 'guide' di Napoli*, "Studi Rinascimentali", 3, 2005, pp. 171-200; F. DIVENUTO, "Deos nemorum invocat in extruenda domo": Iacopo Sannazaro e la sua casa a Mergellina, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. Sabbatino, Firenze 2009, pp. 237-260.

BRUTA DEUM AGNOSCUNT. O RERUM
OCCULTA POTESTAS!
QUI SACRO EGREDITUR VIRGINIS EX
UTERO¹⁸.

la dimora stessa rimase priva di decorazione epigrafica esterna, essendo tuttavia concepita come contenitore di un'importante collezione di oggetti antichi, opere d'arte e di artigianato raffinato. Da quanto riferito da un conoscitore coevo come Pietro Summonte¹⁹, il complesso ideato dal Sannazaro serviva non solo per perpetuare la memoria del poeta ma anche per offrire al padrone di casa e ai suoi ospiti, fra cui in primo luogo i sodali dell'Accademia Pontaniana, una specie di laboratorio intellettuale capace di offrire stimoli alla loro conversazione. Tale funzione prettamente comunicativa, quindi, era affidata piuttosto agli oggetti raccolti nello spazio e molto meno alla parola scritta, circostanza che può spiegare l'esiguo interesse in una decorazione epigrafica.

Questa relativa disattenzione per la parola scritta nel contesto architettonico, per quanto forse paradossale per la tipologia della dimora letteraria, evidenzia invece l'ambizione dei letterati in questione di applicarsi in un'arte che non è la loro e di utilizzare strumenti espressivi e creativi che vanno oltre il loro mestiere. Nel cercare stimoli intellettuali, per il proprio lavoro o per i colloqui con i sodali ospitati in casa, letterati e umanisti concepiscono spazi appartati ove rafforzare e stimolare la loro arte della parola con elementi supplementari e diversi, da una collocazione naturale quieta e allettante alla raccolta di oggetti di vario interesse, seguendo gli illustri modelli antichi dai quali traggono ispirazione, da Plinio a Cicerone²⁰. Ciò spiega la preferenza netta per dimore fuori dei centri cittadini, da ville suburbane a case in piena campagna²¹. E da questo deriva anche il fatto che l'uso di iscrizioni epigrafiche, circoscritto piuttosto agli interni e non agli esterni proprio come conseguenza della colloca-

zione fuori città, rientra integralmente in un programma decorativo più elaborato che comprende elementi artistici, mobili e oggetti vari per servire da laboratorio intellettuale.

Un noto campione di tale tipologia è presente nella dimora suburbana di Marsilio Ficino, una modesta casa con terreno a Careggi offertogli nel 1463 dal suo mecenate Lorenzo de' Medici e utilizzata come scrittoio privato e luogo per accogliere ospiti e allievi²². Lo spazio centrale di questa piccola casa recava, come testimonia lo stesso Ficino, un'architettura interna ben meditata, ove figuravano, oltre ad alcuni busti di filosofi antichi e qualche mobilio – leggio, libreria –, iscrizioni applicate alle pareti, ideate in evidente rapporto con le scene affrescate accanto ad esse.

A bono in bonum omnia diriguntur. Letus in presens. Neque censum aestimes, neque appetas dignitatem. Fuge excessum, fuge negotia. Letus in presens²³.

Sono motti affini ai messaggi moralizzanti e istruttivi collocati alle pareti esterne della cappella Pontano, ma ora integrati in un programma pittorico centrato su valori filosofici, con raffigurazioni di Democrito ed Eraclito²⁴. Concepite in uno stesso periodo cronologico e in un simile contesto comunicativo segnato da ambizioni pedagogiche e divulgative, queste due dimore segnano una prima stagione della 'casa letteraria' in cui iscrizioni servono per sollecitare chi la vede, la vive o la visita.

Traccia di tale impostazione riscontriamo ancora alcuni decenni dopo nella villa suburbana di Giangiorgio Trissino a Cricoli fuori Vicenza (fig. 4), un edificio costruito nel secondo Quattrocento ma ristrutturato significativamente negli anni Trenta del Cinquecento dallo stesso letterato, servendosi delle proprie nozioni di architettura ricavate dalla lettura di Vitruvio ma anche dell'aiuto dell'ancor giovanissimo Andrea Palladio²⁵. Componente importante del progetto

¹⁸ Citato in ADESSO, *Un 'sepolcro'...* cit., p. 172 senza ulteriore documentazione. Va rilevata la vicinanza del distico ai versi 380-381 del *De partu Virginis*, II.

¹⁹ F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 157-175.

²⁰ Sui modelli antichi che offrono ispirazione a molti fra i letterati e umanisti architetti del Quattro e del Cinquecento: P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago 1994; *La letteratura di villa e di villeggiatura*, atti del convegno (Parma, 29 settembre-1 ottobre 2003), Roma 2004; *La "villa umanistica" in Italia*, a cura di A. Rinaldi, "Opus Incertum", n.s., V, 2019.

²¹ H. HENDRIX, *Italian Humanists at Home: Villas, Libraries, and Collections*, in *Les labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance*, édition R. Gorris Camos, A. Vanautgaerden, Genève 2015, pp. 25-42.

²² A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze 1902, pp. 639-643; R. MARCEL, *Marsilio Ficino (1433-1499)*, Paris 1958, pp. 250-263, cit. a p. 293; C. PONCET, *Ficino's little academy of Careggi*, "Bruniana et Campanelliana", 19, 2013, I, pp. 67-76.

²³ Cfr. epistola n. 47 a Francesco Musano di Iesi in M. FICINO, *Lettere*, a cura di S. Gentile, Firenze 1990, pp. 92-93. Si veda inoltre nota 24.

²⁴ In una lettera a Francesco Musano, Ficino spiega il senso del motto "Letus in presens" che ritorna ovunque nella decorazione delle pareti: "Hier mi comandaste che io vi mandassi una copia di quel mio proverbio che per tutti li muri de la Accademia è scritto. Eccovelo adunque: Lieto al presente. È detto percioche dal bene ogni cosa in bene ritorna e si indirizza; e però chi farà buono & farà bene potrà dire: Lieto al presente. E anchora perché non si debbe far troppo conto di quello che altri ha, ne desiderare dignità, fuggire il troppo, fuggir li impacci. E chi farà così sarà Lieto al presente": M. FICINO, *Delle divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte per M. Felice Figliucci senese*, Venezia 1563, pp. 41v-42r.

²⁵ L. PUPPI, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, "Arte Veneta", 25, 1971, pp. 72-91; M. MORRESTI, *Giangiorgio Trissino, Sebastiano Serlio e la villa di Cricoli: ipotesi per una revisione attribuita*, "Annali di Architettura", VI, 1994, pp. 116-134; C. VASIC VATOVEC, W. LIPPIMANN, *Villa Trissino a Cricoli: verifiche documentarie e ipotesi interpretative*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, I, Milano 2007, pp. 186-207.

era l'applicazione di una ricca decorazione epigrafica, in parte all'esterno ma soprattutto negli interni. L'iscrizione inserita sopra la porta d'accesso doveva segnalare la funzione che Trissino si augurava che la villa potesse assumere:

ACADEMIAE TRISSINAE LUX ET RUS.

La sognata caratteristica di luogo appartato per gli incontri di un sodalizio di intellettuali non dissimile dalla Accademia Pontaniana era inoltre ribadita nelle iscrizioni in latino e in greco, sparse sulle pareti di alcune stanze del pianterreno²⁶. Come testimonia un erudito dialogo coevo ambientato proprio nella villa e dedicato alle iscrizioni antiche del vicentino²⁷, la villa voluta e disegnata da Trissino per alcuni anni poté pienamente soddisfare le aspettative del proprietario, fino al momento in cui nel 1556 l'edificio fu dato in affitto a Bernardino Partenio per trasformarsi in un collegio educativo propriamente indicato come 'Accademia' e in quanto tale anche ricordato in alcune guide dei primi del Seicento²⁸. Se la villa suburbana di Trissino dipendeva ancora dai modelli quattrocenteschi che abbiamo visto nelle case di Pontano e di Ficino, essa rappresentava un anacronismo da tempo sorpassato e sostituito da dimore come quella di Sannazaro che invece ebbe un seguito in altre prestigiose case letterarie degli anni Venti e Trenta del Cinquecento, e in primo luogo nel palazzo padovano di Pietro Bembo che, anch'esso, si configura piuttosto come residenza suburbana per la sua collocazione al confine del centro abitato, su un terreno cinto dal canale Piovegno²⁹. E come quello di Sannazaro, nemmeno questo edificio in via Altinate (fig. 5), acquistato dal letterato nel 1527 e subito oggetto di un'importante ristrutturazione, si distinse per l'applicazione di iscrizioni sulle pareti esterne o interne, ma invece per le collezioni varie e preziose, ospitate in una struttura che anche nella sua intrinseca connessione al giardino emanava l'ambizione del laboratorio

intellettuale prima sperimentato nella villa Sannazaro a Mergellina³⁰. In tal modo acquistò subito grande fama, come testimoniano varie relazioni di ospiti e visitatori, fra cui anche Marcantonio Michiel nella sua *Notizia di opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova...*³¹, che insieme permettono ancora oggi di cogliere l'ampiezza e la ricchezza della collezione³².

Per un letterato rinomato come pochi altri per la capacità di comporre epigrafi eleganti ed erudite, fra cui l'epitaffio per Sannazaro collocato sulla tomba nel suo mausoleo di Mergellina, applicare tali iscrizioni nella propria dimora potrebbe sembrare una scelta logica. Il fatto che si verifici proprio l'opposto conferma l'ipotesi prima proposta che per letterati di questa generazione costruirsi una dimora doveva servire non tanto come dimostrazione delle proprie doti poetiche, quanto piuttosto come affermazione di un talento poliedrico capace di manifestarsi anche nelle arti sorelle in quanto artefice e collezionista conoscitore. Parte di una strategia di auto-promozione, anche a scopi di ascesa sociale e culturale, privilegiare espressioni non scritte nel proprio habitat poteva dunque contribuire a rafforzare l'impatto pubblico della personalità del letterato anche al di fuori del contesto intellettuale e culturale in cui si manifestava. In quella prospettiva, una passione per un corredo epigrafico poteva tranquillamente trovare sfogo in ambienti architettonici altrui mentre andava mitigata nella costruzione della propria reputazione pubblica. Sono eloquenti a tal riguardo anche le due situazioni alquanto eccentriche su cui giova soffermarsi alla fine di questo saggio, le dimore di Ludovico Ariosto e Paolo Giovio, ove in ambedue i casi la presenza di iscrizioni è caratteristica e anzi dominante. La decisione del poeta e cortigiano Ariosto di spostarsi dal palazzo di famiglia appena ereditato nel pieno centro di Ferrara a una modesta proprietà acquistata fra il 1526 e

²⁶ Tracce di tali iscrizioni sono state registrate in un'ispezione del 1899, su cui S. RUMOR, *Villa Cricoli*, "Archivio Veneto Tridentino", 1, 1926, pp. 202-216: 206-207.

²⁷ B. TRINAGIO, *Veteres Vicentinae urbis atque agri Inscriptiones*, Vicentiae 1577. Il dialogo si svolge nel giardino della villa e non si sofferma su una descrizione dell'edificio e del suo corredo epigrafico.

²⁸ F. SCHOTTUS, *Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum, et locorum*, Vicentiae 1610, pp. 73-74.

²⁹ G. BELTRAMINI, *La residenza di Pietro Bembo in contrada San Bartolomeo a Padova*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, D. Gasparotto, Venezia 2013, pp. 375-406; 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. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 12-31.

³⁰ Sulla collezione Bembo si vedano in particolare D. GASPAROTTO, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento...* cit., pp. 48-65, e S. NALEZTY, *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*, New Haven-London 2017.

³¹ [M. MICHIEL], *Notizia di opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona...*, Bologna 1884. Cfr. anche GASPAROTTO, *Il mito della collezione...* cit., e R. LAUBER, "In casa di Messer Pietro Bembo". *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti...* cit., pp. 441-464.

³² Per la ricostruzione della collezione Bembo confronta, oltre ai saggi ricordati in nota 27, anche S. NALEZTY, "Il collezionismo poetico". *Cardinal Pietro Bembo and the Formation of Collecting Practices in Venice and Rome in the Early Sixteenth Century*, PhD thesis, Temple University, 2011.

Fig. 5 Padova, Palazzo Bembo. Facciata vista dal giardino (foto H. Hendrix).

Fig. 6 Ferrara, Casa dell'Ariosto. Facciata (foto H. Hendrix).

il 1529 in una zona periferica della città, il quartiere nuovo di Mirasole, va considerata una mosca consapevole e poco ortodossa, ispirata forse da una personale avversione verso la vita di corte e di governo³³, ma interpretata dai suoi contemporanei anche come dimostrazione insolita della propria indole letteraria, come sottolinea Giovo nella biografia del poeta redatta solo pochi anni dopo, verso il 1540:

Così fu accolto dal principe Alfonso come un amico e un compagno inseparabile e, grazie al suo aiuto benevole, si fece costruire una casa in città, con orti bellissimi e lussureggianti, che fornivano adeguatamente i bisogni giornalieri della sua mensa frugale. Fu in questa tranquillità di semplice cittadino, lontano dalla confusione della corte, che compose i suoi poemi³⁴.

Altre testimonianze vicine al poeta, fra cui quella del figlio Virginio³⁵, ribadiscono che era soprattutto un desiderio di quiete a spingere Ariosto all'acquisto di un giardino distante dalla vita di corte, e a ristrutturare i modesti edifici esistenti in una dimora letteraria pensata appunto all'insegna di tale quiete. Spinto anche da un vivo interesse per l'architettura, Ariosto realizzò una casa, ancor oggi quasi integralmente conservata, che gli permetteva di comporre le sue poesie in un ambiente programmaticamente disegnato come struttura modesta e semplice, fatto che colpì non poco i suoi contemporanei che notavano il contrasto evidente fra la sua raffinata descrizione letteraria di imponenti palazzi e la sua dimora dimessa:

Ma diletandosi molto d'edificare, et facendo poca spesa, fu una volta soprapreso da chi gli disse, che si maravigliava di lui c'avesse nel suo libro varii edifici descritti et magnifici et soperbi; et ch'egli poscia s'avesse fatto una casetta così poco conforme con i suoi scritti. Egli dandogli questa festevole risposta, che porvi le pietre et porvi le parole non è il medesimo, il condusse nell'entrata d'essa sua casa et gli accennò due versi scritti in alto attorno al muro, i quali son questi: *Parva, sed apta mihi, sed nulli*



obnoxia, sed non sordida, parva meo sed tamen aere domus. Intorno a questa sua casa non contentando mai d'una cosa fatta, facea spesso rifarla: dicendo d'essere anchora tale nel far versi, essendo che molto i mutava et rimutava³⁶.

Tale contrasto fra contenitore e contenuti veniva quindi sinteticamente comunicato nell'iscrizione che Ariosto scelse per ornare la facciata esterna della propria dimora (fig. 6):

³³ M. FOLIN, *Ariosto architetto*, in *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno 2016-30 ottobre 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano 2016, pp. 62-77; A. IPPOLITI, 'Parva sed apta mihi'. La casa di Ludovico Ariosto a Ferrara, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 69, 2018 (2019), pp. 5-30.

³⁴ P. GIOVO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino 2006, p. 247.

³⁵ Citato in FOLIN, *Ariosto architetto*... cit., pp. 63-64.

³⁶ Tratto da uno dei primi profili biografici di Ariosto in C.B. PIGNA, *I romanzi...*, Vinegia 1554, p. 119.

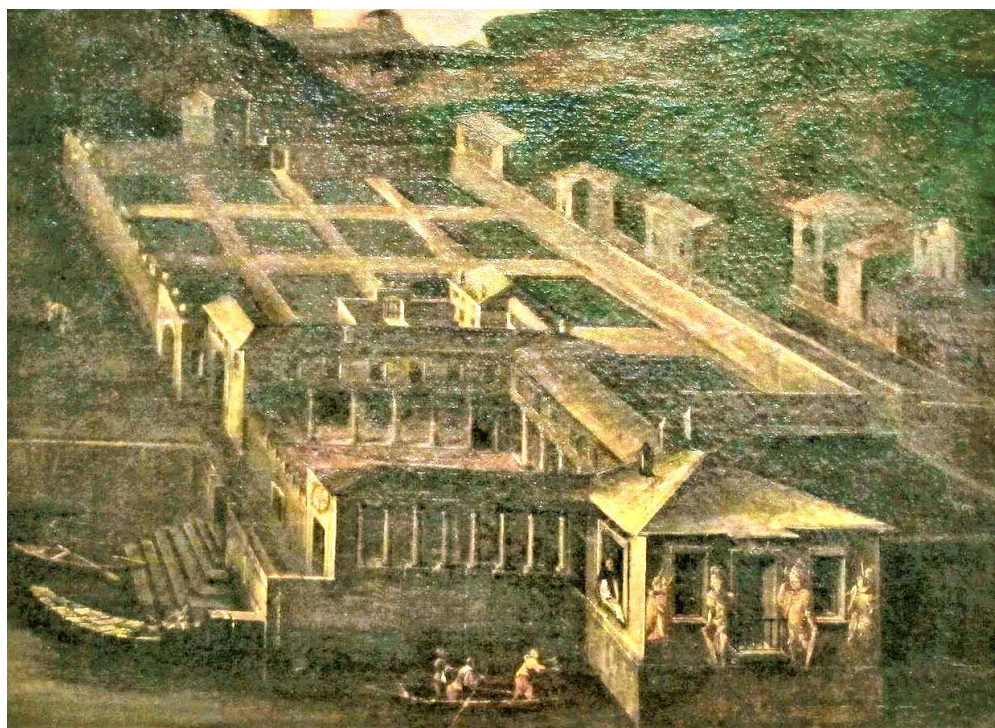


Fig. 7 Anonimo del XVII secolo, Veduta del Musaeum di Giovio (Como, Musei Civici).

PARVA, SED APTA MIHI, SED NULLI OBNOXIA, SED NON / SORDIDA, PARTA MEO, SED TAMEN AERE DOMUS.

Collocata in una posizione dominante tutta la facciata in cotto, lungo la fascia marcapiano che corre sotto le finestre del salone al primo piano, l'iscrizione ricalca espressioni di modestia convenzionalmente utilizzate per fregiare case appartenenti a persone di mezzi contenuti, e in quanto tale forse era già stata realizzata dal proprietario precedente della struttura. La decisione di Ariosto di mantenere l'iscrizione segna comunque il suo valore programmatico per la propria dimora letteraria e denota l'ambizione del poeta di impostare l'edificio all'insegna della propria autonomia, in un senso sociale ed economico ma anche intellettuale ed artistico. Tale programma si può leggere anche nella distribuzione degli spazi all'interno della casa e nel progetto non realizzato di decorare i muri del giardino con poesie in latino³⁷.

Era proprio la semplicità della casa ferrarese di Ariosto, ribadita soprattutto nell'iscrizione sulla facciata verso la strada pubblica, a farne sin dalla sua concezione un edificio degno di nota. Ciò spiega l'iniziativa del figlio ed erede Virginio di aggiungere alla stessa facciata, ma in una posizione alquanto più elevata e centrale, una seconda iscrizione in cotto che ribadisce il suo statuto di monumento (fig. 8):

SIC DOMUS HAEC
AREOSTA

PROFITIOS
DEOS HABEAT
OLIM UT
PINDARICA.

Inoltre, una stessa consapevolezza del valore eccezionale della facciata dominata dalla sua iscrizione ha portato a un precocissimo processo di conservazione e musealizzazione (fig. 1), iniziato nel 1780 con una deroga che vietava agli inquilini di modificare la facciata “perché non abbia a perdersi la memoria specifica colla quale venne fatta costruire dal famoso poeta Ludovico Ariosti, che l'abitava”³⁸ e definitivamente confermato nel 1811 con il passaggio della casa al comune di Ferrara e l'istituzione di una struttura museale che non mancava di aggiungere all'interno dell'edificio altre iscrizioni per rilevare il carattere celebrativo di tale iniziativa, fra cui un'iscrizione applicata nella parete della stanza considerata lo studio del poeta:

LODO[VIC]O ARIOSTO
IN QUESTA CAMERA SCRISSE
E QUESTA CASA DA LUI EDIFICATA ABITÒ,
[LA QUALE] CCLXXX ANNI DOPO LA MORTE
DEL DIVINO PO[ETA]
[FU] DA GIROLAMO CICOGNARA PODESTÀ
CO' DENARI DEL COMUNE
COMPRA E RISTAURATA,
[PERC]HÉ ALLA VENERAZIONE DELLE
GENT[I]
SI MANTENESSE³⁹.

Tutt'altro destino ebbe la dimora letteraria cinquecentesca che sin dalla sua primissima concezione fu pensata come monumento celebrativo, il museo di Paolo Giovio sul lago di Como che in linea con questa sua programmatica funzione raccoglieva un numero importante di testi scritti appesi alle pareti. Edificata fra il 1537 e il 1543 sulla riva del lago in palese emulazione della villa di Plinio, la struttura disegnata da Giovio aveva poco di una dimora dimessa destinata alla privata meditazione e creazione lettera-

³⁷ FOLIN, *Ariosto architetto...* cit., p. 73.

³⁸ Citato in IPPOLITI, *'Parva sed apta mihi'...* cit., p. 11; confronta anche la coeva testimonianza figurativa di Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, ricordata in P. DI SIMONE, *Seroux d'Agincourt e la tradizione letteraria italiana. Petrarca e Ariosto nella 'Histoire de l'Art par les monumens'*, “Abside. Rivista di Storia dell'Arte”, 1, 2019, pp. 47-74.

³⁹ L'epigrafe è stata trascritta dall'originale lapideo che si trova oggi in uno stato conservativo non ottimale e in una posizione che la rende solo parzialmente visibile.

ria come la *'parva domus'* ferrarese realizzata in quegli stessi anni⁴⁰. Si trattava di un esteso complesso di edifici e giardini, con un numero importante di spazi distribuiti su due piani, fra saloni di rappresentanza e camere destinate ad uso privato legati fra di loro da una logica della visita e dunque organizzati secondo un itinerario ben meditato (fig. 7).

Concepito sin dalla sua prima ideazione come luogo dedicato alle muse, e quindi non dissimile dai progetti napoletani prima discussi, questo *'Musaeum'* celebrava il mestiere del suo autore-architetto, la scrittura erudita, in un elaborato corredo decorativo steso lungo le pareti interne delle numerose stanze. Oltre a raffigurazioni del Parnaso nell'omonimo Portico di Parnaso, tale corredo era concepito come una galleria di ritratti accompagnati da vignette con imprese e moti, secondo un modello letterario noto da tempo per la descrizione di biografie di persone illustri, ma ora rivisitato in una chiave fra figurativo e letterario focalizzata appunto sull'emblematica combinazione di iscrizioni e ritratti⁴¹. In questo ambiente imponente Giovio poteva collocare la sua collezione di ritratti, diligentemente raccolta sin dagli anni Venti del Cinquecento e che alla fine arrivava a comprendere oltre 400 pitture, tutte intese come *'verae imagines'* in quanto parte di un progetto storiografico pensato per documentare e caratterizzare i più significativi protagonisti della sua epoca e della storia antica e recente. A tal fine servivano pure gli scritti in latino affissi ai muri sotto i rispettivi ritratti, che mentre prendevano lo spunto dalle convenzionali iscrizioni, soprattutto nelle loro componenti epigrafiche, si gonfiavano a componimenti più estesi in prosa con succinti testi fra storiografici, pedagogici e celebrativi.

Le vignette pensate da Giovio e collocate su pezzettini di pergamena alle pareti della sua villa pertanto hanno prevalentemente una funzione di didascalia per accompagnare, illustrare e spie-



gare le rappresentazioni figurative dei personaggi collezionate ed esposte. Se in tal guisa si iscrivono in una lunga tradizione epigrafica, rappresentano, tuttavia, con i loro testi più elaborati presentati su carta e non su pietra, una categoria fondamentalmente nuova che preannuncia una pratica museale successivamente più elaborata. Il passaggio da pietra in carta segna un ulteriore sviluppo, esso pure intenzionale, e cioè la parallela resa delle vignette in formato libresco, un progetto meditato e realizzato dallo stesso Giovio in un volume di *Elogi degli uomini illustri i cui ritratti si vedono nel museo gioviano a Como* (1546), poi rielaborato da altri in una versione che presenta accanto ai testi anche dei ritratti dei personaggi discussi⁴². Grazie a queste versioni cartacee il progetto gioviano di una dimora letteraria incentrata sulla celebrazione della sua arte ha potuto sopravvivere, dato che lo stesso *'Musaeum'* sul lago di Como nel giro di nemmeno un secolo scompare. Nel caso di questo *'libro di pietra'* sono soltanto le lettere che rimangono, non le pietre: *'scripta manent'*.

Fig. 8 Ferrara, Casa dell'Ariosto. Dettaglio della facciata (foto H. Hendrix).

⁴⁰ Molto ricca la critica anche recente dedicata alla villa comasca di Giovio, fra cui part. L. MICHELACCI, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004; F. MINONZIO, *Il 'museo di carta' di Paolo Giovio*, in GIOVIO, *Elogi...* cit., pp. XVII-LXXXVIII; S. MAFFEI, "Scultori di sensi e non mimatori di vocaboli". Alcune considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 37-76; EAD., "Iucundissimi emblemata di pitture". Le imprese del Museo di Paolo Giovio a Como, in *Con parola breve e con figura. Emblemata e imprese fra antico e moderno*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 135-183.

⁴¹ P. EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVIe siècle*, Louvain 2001.

⁴² GIOVIO, *Elogi...* cit., p. CX; S. MAFFEI, "Spiranti fattezze dei volti". Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli *'Elogia'*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, I, Roma 2004, pp. 227-268.

HEC DOMUS EXPECTET: THE PALAZZETTO SANDER FAÇADE AND CONSTRUCTING SIXTEENTH-CENTURY GERMAN IDENTITY IN ROME

This essay examines the chiaroscuro motifs and inscriptions included on the palazzetto Sander on via Santa Maria dell'Anima that was leased and renovated in the early sixteenth century by Johannes Sander von Nordhausen (1455-1544). While past scholarship has illuminated Sander's biography, little has considered how his role in Rome and in the church might have influenced the decoration of his dwelling's façade given the difficulty in elucidating the chronology of its development. The general assumption is that Sander proved pivotal to its design, yet scholars tend to conflate past and present when attempting to discern between the original façade and its modifications resulting from late nineteenth-century restorations. Despite this challenge, the palazzetto's façade merits further inquiry given its significant position both literal – abutting the German Nationalkircke of Santa Maria dell'Anima – and metaphorical – at the hub of German presence in sixteenth-century Rome. This essay thus revisits the façade's chiaroscuro motifs and inscriptions to argue that it played a role in fashioning Sander's public persona as patron, cleric, and German diplomat through the 'artifice' of antiquity.

Amplifying the energy of Rome's streets in the sixteenth century was the flourishing tradition of decorated façades emblazoned with inscriptions as well as fresco and sgraffito decorations. With these additions, the façade of one's dwelling became more than just a face; it transformed, rather, into an experience of visual splendor distinct and relatively unprecedented for domestic spaces in the city. These façades also spoke of ingenuity at a time when social status and cultural identity became wrapped up in one's physical place or presence along the Eternal City's streets. Such, it will be argued, is the case for the palazzetto Sander on via Santa Maria dell'Anima (fig. 1) that was leased and renovated in the early sixteenth century by German Papal notary Johannes Sander von Nordhausen (1455-1544)¹. While past scholarship has illuminated Sander's biography, little has considered how his role in Rome and in the church might have influenced the decoration of his dwelling's façade given the difficulty in elucidating the chronology of its development. The general assumption is that Sander proved pivotal to its design, yet scholars tend to conflate past and present when attempting to discern between the original façade and its modifications resulting from late nineteenth-century restorations. Despite this challenge, the palazzetto's façade merits further inquiry given its significant position both literal – abutting the German *Nationalkircke* of Santa Maria dell'Anima –

and metaphorical – at the hub of German presence in sixteenth-century Rome. This essay thus revisits the façade's chiaroscuro motifs and inscriptions to argue that it played a role in fashioning Sander's public persona as patron, cleric, and German diplomat through the 'artifice' of antiquity.

To summarize briefly Sander's trajectory: Sander reached Rome in 1494 as a nearly 50-year-old man of Thuringian origins who had devoted his career to the Catholic Church². Ushered promptly into the Papal Curia upon his arrival, he continued to climb the ranks therein. In 1497, he was appointed notary of the Papal Sacra Rota, one of the Curia's most powerful tribunals³. Eight years later Sander joined the brotherhood of Santa Maria dell'Anima that had formed around the beginning of the century to oversee the *Beatae Mariae Animarum*, a hostel for pilgrims of the German nation (at the time annexed within the Holy Roman Empire)⁴. Following pope Innocent VII's bull in 1406 that granted the Holy See's protection to the brothers, the first church was erected on the site in 1431⁵. This church proved increasingly popular, such that by the time of Sander's arrival the brothers were preparing for a major landmark: the building of a new – and grander – Santa Maria dell'Anima beginning in 1499⁶. Echoing a German-style *Hallenkircke*, the new Santa Maria dell'Anima presented to its architect(s) many challenges, one

of the biggest being that of space⁷. The church's plot assumed an irregular shape and was penned in on all sides. Accordingly, the construction of the new church's foundation demolished portions of the property immediately to the south⁸. This contiguous building, owned by the confraternity and known as the *prima domus*, would be leased by Sander from 18 February 1508⁹.

It would seem that around this point Sander also embarked on the palazzetto façade's visual program. Unfortunately, no surviving period descriptions or depictions share insight into the timing or plan for the palazzetto's façade decoration. Giorgio Vasari's *Le Vite* (1550) mentions several frescoed façades but does not note Sander's; Gaspare Celio's *Memoria* (1638) mentions one façade frescoed with chiaroscuro designs "on the left when going from Pasquino to S. Maria dell'Anima"; while the palazzetto Sander falls in this path, it is unclear if it is the façade to which Celio refers¹⁰. Moreover, a print depicting the palazzetto almost contemporaneous to Celio's writing included in Filippo de Rossi's *Ritratto di Roma moderna* (1652) bears no façade decoration (fig. 2)¹¹. The only documentation of façade decorations on record appears in the lease; beyond stating the financial terms of the agreement – namely that Sander agreed to an annual rent of 16 ducats and promised to spend 500 ducats in renovations – the contract also stipulates that "the usual picture of the blessed



QVOS DE THEVTONICA SOCIOS HQ GENTE TVERIS
CONSORTES SVPERI FAC PIA VIRGO SOLI

HEC DOMVS EXPECTET LVNAS SOLESQ GEMELLOS
PHOENICAS NATOS QORVAT ANTE DVOS.

PRIMA DOMVS SOLEMNIS HOSPITALIS B MARIS ANMARINATA TONCORUM VRBIS STRUCTOR VLLVSQ EXCVTOR IO SANDER NORTHVSANVS ROTAE NOTARIVS ETC MDV III

pagina 71

Fig. 1 Rome, Palazzetto Sander. Façade, 2021
(photo V. Castiello).

Fig. 2 F. de Rossi, Church of S. Maria dell'Anima
(in *ID., Ritratto di Roma moderna...*, Roma 1689,
p. 261).

¹ This essay developed with support from a National Endowment for the Humanities (NEH) Summer Stipend; thanks also goes to Dr. Tamara Scheer, who permitted me access to the Santa Maria dell'Anima archive, and Dr. Charles Morscheck, who offered insights into translations of the archival documents beyond those already available.

² K. MEYER, *Der Kurialist Johannes Sander aus Nordhausen (1455-1544)*, "Thüringisch-sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst", I, 1911, pp. 272-274; H. SANDER, *Die Sander in Nordhausen und Rom im 15. und 16. Jahrhundert*, Göttingen 1939.

³ On the Sacra Rota, see: K. SALONEN, *Papal Justice in the Late Middle Ages: The Sacra Romana Rota*, London 2016. On Sander's palazzetto, see: L. CALLARI, *Casa del Notaio Sander*, in *I Palazzi di Roma e le case d'importanza storica e artistica*, Roma 1932, pp. 445-446; and M.T. IANACONE, *La Casa del Notaio Sander a Roma*, "Bollettino d'Arte", VI, 29, 1985, pp. 91-100.

⁴ Dutch transplants Johannes Peters and Katharina Loder donated three properties that were converted into the hospice between 1350-1398. For more, see: S. PUTEO, *Le domus nell'isola di S. Maria dell'Anima: politica dell'espansione immobiliare teutonica a Roma*, in *S. Maria dell'Anima: Zur Geschichte einer deutschen Stiftung in Rom*, herausgegeben von M. Matheus, New York 2010, pp. 327-368; A. KERSCHBAUMER, *Geschichte des deutschen Nationalhospizes Anima in Rom: Aus authentischen, bisher unbenützten Quellen bearbeitet*, Wien 1868; F. NAGL, A. LANG, *Mitteilungen aus dem Archiv des deutschen Nationalhospizes S. Maria dell'Anima in Rom: Als Festgabe zu dessen 500jährigen Jubiläum*, Rom 1899.

⁵ T. DANIELS, *La chiesa di Santa Maria dell'Anima tra Papato e Impero (secoli XV-XVII)*, in *Chiese e "Nationes" a Roma*, a cura di A. Molnár, G. Pizzorusso, M. Sanfilippo, Roma 2017, pp. 77-95.

⁶ Growth could have been driven by the merger of another German hostel, Sant'Andrea, with that of Santa Maria dell'Anima; the development of the confraternity of Campo Santo Teutonico also seems to have driven congregation growth: DANIELS, *La chiesa di Santa Maria dell'Anima...* cit.; C. SCHUCHARD, *I tedeschi alla curia pontificia nella seconda metà del Quattrocento*, in *Roma capitale 1447-1527*, atti del convegno (San Miniato, 27-31 ottobre 1992), a cura di S. Gensini, Ospedaletto 1994, pp. 51-71; E. GATZ, *Jahre Bruderschaft am Campo Santo Teutonico bei St. Peter in Rom: Geschichte, Gegenwart, Perspektiven*, Rom 2004; C. SCHUCHARD, *Das päpstliche Exemptionsprivileg für das Anima: Hospital vom 21. Mai 1406*, in *S. Maria dell'Anima. Zur Geschichte einer "deutschen Stiftung" in Rom*, herausgegeben von M. Matheus, Berlin 2010, pp. 1-20.

⁷ Giuliano da Sangallo, Donato Bramante, and Baldassarre Peruzzi have all been implicated in the design. Vasari proposes that Bramante began work on the church but then handed the project over to an unnamed German architect. For more on church history and design, discussion of which falls beyond this article's scope, see: J. SCHMIDLIN, *Geschichte der deutschen nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau 1906; B. BAUMÜLLER, *Santa Maria dell'Anima in Rom: Ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500*, Berlin 2000, pp. 39-45; DANIELS, *La chiesa di Santa Maria dell'Anima...* cit.; S. Maria dell'Anima: *Zur Geschichte...* cit.

⁸ This wall was rebuilt in 1500, but Karl Schäfer notes that the repair work was so shoddy that the property was deemed unlivable. For more, see: K. SCHÄFER, *Johannes Sander von Northusen. Notar der Rota und Rektor der Anima. Ein deutsch-römisches Lebensbild an Ausgang des Mittelalters*, Rom 1913, p. 23.

⁹ For contract, see: Roma, Archivio di Santa Maria dell'Anima (henceforward ASMA), Litt. B, I, ff. 283-289; see also ASMA, Litt. C., I, n. 10; ASMA, *Expenses et Confessiones de Recepto ab an. 1496 ad an. 1549*, n. 142. The records suggest that no one leased the property from 1500 to 1508 (see note 6). Letarouilly states that construction began in 1506. See P.



Virgin Mary, with other associated inscriptions and titles, is first to be painted and preserved on the face of said house"¹². While such imagery of the Madonna would have been shared across the buildings associated with the brotherhood, it nevertheless merits pause. Specifically, it calls into question whether this initial kernel of decoration served as the springboard for a more ambitious program of imagery and inscriptions to enliven the palazzetto's façade, particularly as it is known that Sander spent lavishly on his home's resurrection. An addendum dated 9 February 1509 refers to his expenditure of 1,000 ducats – double his required investment – on the home¹³. No receipts accounting for this lavish sum survive, so it is impossible to say where these funds were applied. With no surviving evidence of elaborate interior decorations or modi-

fications that would have merited the entirety of this amount, however, it is plausible that Sander earmarked a greater sum to cover a more extravagant frescoed façade.

Doing so would have allowed Sander to add his dwelling to a growing network of homes across Rome's urban landscape adorned with chiaro-scuro and sgraffitto motifs as well as inscriptions derived from antiquity. These faces emphasized the fictive illusion of surface and built upon the ephemeral decorative traditions inherent in sixteenth-century design, from theatrical scenography to temporary triumphal arches installed for Papal *possessi* across the city, where chiaro-scuro design was essential at conveying grandeur (while minimizing cost). Some of these earliest examples, like Pinturicchio's designs for a series of frescoes for the Vatican's Casino di Belvedere



Fig. 3 Map approximating the locations of frescoed façades documented in Gaspare Celio's *Memoria delli nomi... di Roma* (Napoli 1638) overlaid on a portion of Giovanni Battista Nolli's *Nuova pianta di Roma* (Roma 1748); (graphic elaboration A. Culotta).

(circa 1487) or Baldassarre Peruzzi's 1503 'Corridoio di chiaroscuro' for pope Julius II's chambers, were designed for semi-private viewing and were included in spaces that blurred the line between interior and exterior decoration¹⁴. Even more public-facing frescoed façades, though, were appeared the streets near Sander's home (fig. 3)¹⁵. Some offered more general decorations, like a *palazzetto* on vicolo Cellini that comprised frescoed fictive ashlar stones on the *piano terreno* along with frieze courses of *groteschi* and scenes of battle and armor that extended across the façade¹⁶. Others bore more personal connections, like the palazzo Millini. Just steps from Sander's *portone*, this abode included a façade frescoed around 1491 with merged family crests in preparation for the wedding of Ginevra Cibo, granddaughter of Innocent VIII¹⁷. Perhaps most relevant to Sander would have been the palazzetto Burcardo, the home of Johannes Burckardt at via del Sudario, no. 44. A native of Strasbourg who served as the Papal Master of Ceremonies, Burckardt had by 1500 completed construction of a bold *palazzetto* complete with tower featuring a crenelated parapet and the inscription ARGENTINA, a reference to Burckardt's Alsatian origins (as Strasbourg, in antiquity, was known as *Argentoratum*)¹⁸.

Sander must have been familiar with Burckardt's home, given both his origins and that he was also a member of the brotherhood of Santa Maria dell'Anima. In fact, Burckardt's role as provost

of the confraternity would have ensured his role in the decision to rebuild the church in 1499 that prompted the very renovations that Sander initiated on the *prima domus*¹⁹. Thus, between Burckardt's home and others nearby, Sander would have had ample visual references to inspire him, and scholarship seems to agree that he played a significant hand in his own façade's decoration. The dearth of documentation in relation to his plans, though, combined with significant façade renovations in 1873 that purportedly included extensive repainting has led many scholars to gloss over the evolution of this imagery without exploring its genesis or meaning. While definitive conclusions cannot be reached, this façade merits a renewed look, as its themes could be positioned as a means to define a new space for German identity in the landscape of Renaissance Rome.

Marie Letarouilly's 1863 *Édifices de Rome Moderne* (fig. 4) gives some sense of how the façade appeared prior to the 1873 restoration²⁰.

Stretching across the architrave of the *piano terreno's portone* was the inscription: IO(HANNES) SANDER NORTHUSANUS ROTAE NOTARIUS FEC(IT) MDVIII (Johannes Sander of Nordhausen, Rota notary, built this in 1508)²¹. This dedicatory phrase is one of the only complete façade inscriptions actually incised into stone; below it, the initials IL and PT appear carved in the small roundels that protrude from the spandrels above the *portone* (fig. 5)²².

LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, II, Paris 1868, p. 667.

¹⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze 1550. For a more recent, translated edition, see: G. VASARI, *The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects*, trans. by G. du C. De Vere, New York 2006. G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, a cura di E. Zocca, Milano 1967, p. 44. Celio attributes these chiaro-scuro elements to Perino del Vaga; scholars disagree in interpreting the exact façade included in Celio's account.

¹¹ F. DE' ROSSI, *Ritratto di Roma moderna [...] & altre cose notabili*, Roma 1652, p. 259. Note that De' Rossi also omits Sansovino's sculpture of the *Madonna and Child* perched over Santa Maria dell'Anima's main portal, suggesting that he simplified the façades overall.

¹² "signum debet solita pictura ymaginis b. Marie virginis cum aliis adiunctis ac scriptura et titulo solitis in facie dicte domus prime depingi et conservari": ASMA, Litt. B, 1, ff. 283-289.

¹³ ASMA, Litt. B, 1, ff. 289-293. For comparison, Lohninger proposed a total cost of 30,000 ducats for the building of Santa Maria dell'Anima: J. LOHNINGER, *S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom: bau- und kunstgeschichtliche Mitteilungen aus dem Archiv der Anima*, Rom 1909.

¹⁴ For more, see: C. LA MALFA, *Dating Pinturicchio's Roman Frescoes and the Creation of a New All'Antica Style*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 70, 2007, pp. 119-141.

¹⁵ Pertaining to Figure 3: the green dot represents the location of the palazzetto Sander. There is no indication that Celio's musings offer a complete account of frescoes and inscriptions visible in his day.

¹⁶ Similar façade decorations appear at via della Fossa 14a-17, which was another *domus* owned by the dell'Anima confraternity; the dating of these designs, though, requires greater research.

¹⁷ U. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, Arezzo 1938, p. 17.

¹⁸ The frescoed ashlar blocks that decorated the interior courtyard and a frescoed courtyard corridor were added when the *palazzetto* was under later Cesarini ownership. For more on palazzo Burcardo: D. GNOLI, *La Torre Argentina in Roma*, Roma 1908; P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 271-273; *Il Palazzo del Burcardo: testimonianze di un restauro*, a cura di A. Masi, Roma 2006; M. FICARI, *Il Palazzo di Giovanni Burcardo: tardologico oltremontano e Roma rinascimentale*, "Arte medievale", IV, 6, 2016, pp. 247-254.

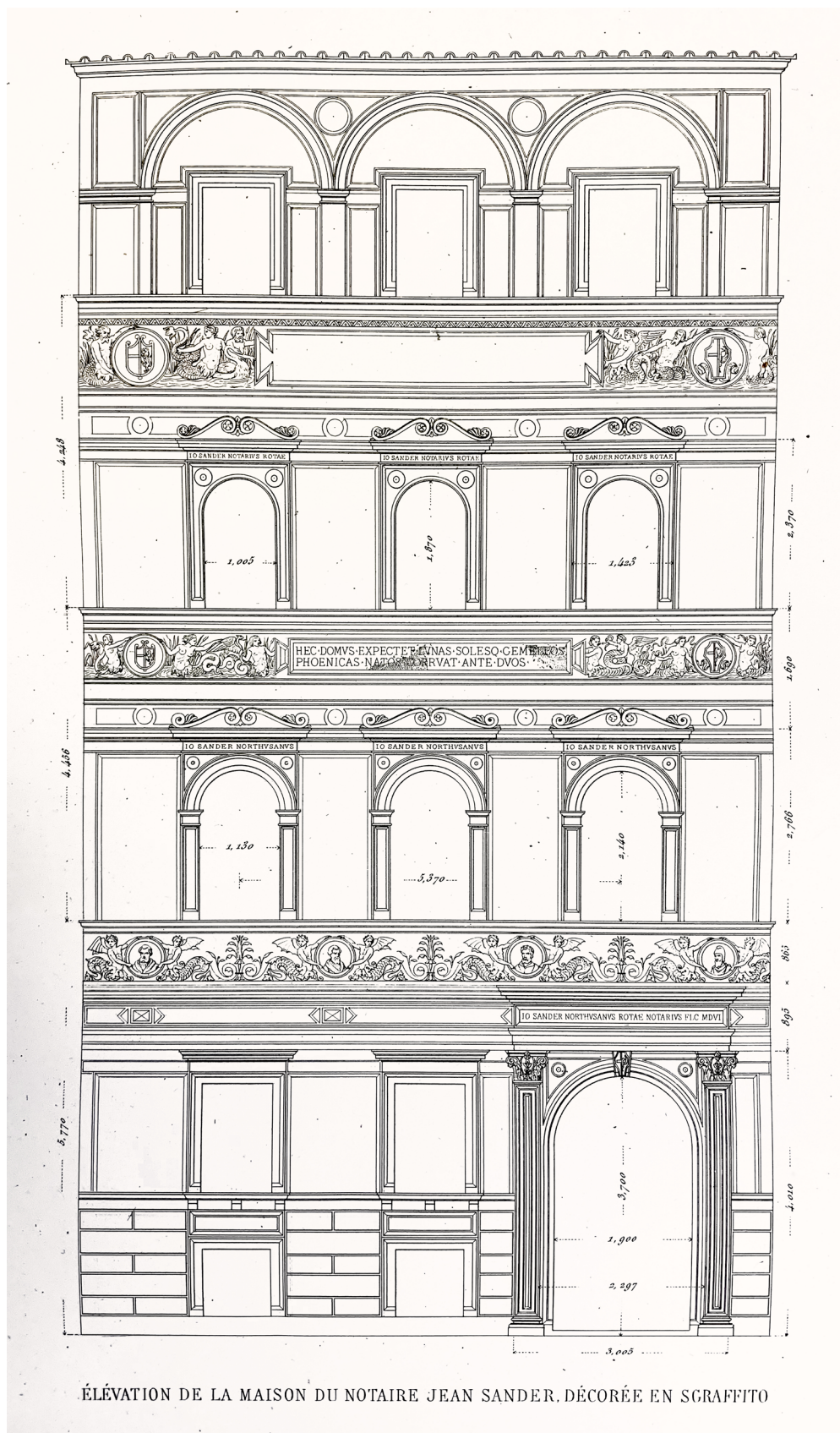
¹⁹ For more, see: T. DANIELS, *Giovanni Burckardo e l'immagine dei curiali tedeschi a Roma nel primo Rinascimento*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 136, 2013, pp. 37-59; DANIELS, *La chiesa di Santa Maria dell'Anima...* cit.

²⁰ LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* cit.

²¹ Today the remainder of the *piano terreno's* architrave reads: PRIMAE DOMUS SOLEMNIS HOSPITALIS B(EATAE) MARIAE ANIMARUM TEUTONICORUM URBIS STRUCTOR ILLIUS(UE) EXCULTOR (Founder and benefactor of the Prima Domus of the *Beatae Mariae Animarum*, where the Germans residing in Rome were located). This is presumed to be an addition from the 1873 restorations.

²² Iannacone proposes these initials indicated I(U)L(IUS) P(ON)T(IFEX); meanwhile, Puteo and Schäfer argue they are the initials of artists Giuliano Leto and Pietro Torrigiano. Though Torrigiano would have worked in the early sixteenth century, neither Puteo nor Schäfer offer evidence to support this connection. Moreover, the placement of these letters and the connection of the *palazzetto* to the Catholic Church makes Iannacone's interpretation more plausible. For more see: IANNAZONE, *La Casa del Notaio Sander...* cit.; PUTEO, *Le domus...* cit.; SCHÄFER, *Johannes Sander von Northausen...* cit.

Fig. 4 P. Letarouilly, *Elevation de la Maison du Notaire Jean Sander, Décorée en Sgraffito* (in *ID., Edifices de Rome Moderne...*, Liège 1784, pl. 324).



²³ C.E. Schäffer identified two of these as emperor Maximilian and pope Julius II, respectively; K. Schäfer proposed the middle two portraits depicted Sander himself as well as fellow Anima provisor, Johannes Weydemann. For more, see: C.E. SCHÄFFER, *Lo Stemma e la casa Johannes Sander Nortusano*, "Rivista Araldica", X, 1912, p. 724; SCHÄFFER, *Johannes Sander von Northausen...* cit., p. 29. Replacing these portraits in the 1873 restorations were excerpts from the writing of Julius Caesar and Tacitus, respectively. As nineteenth-century additions, these inscriptions fall beyond the scope of this essay.

The former phrase reiterates the date of Sander's lease while also leading the eye upward to a continuous chiaroscuro frieze featuring a series of paired *grotteschi marini* separated by unfurling acanthus. These *grotteschi* supported four portrait roundels evenly spaced across the façade.

The bearded men that appeared in these roundels remain inconclusively unidentified²³. A similar frieze appeared along the *primo piano*; however, replacing the two central roundel groups was a *tabella ansata* that relays the distich: HEC DOMUS EXPECTET LUNAS



Fig. 5 Rome, Palazzetto Sander. A detail of the portone of the Palazzetto Sander, showcasing the spandrel roundels inscribed with the letters “IL” (left) and “PT” (right); (photo A. Culotta).

SOLESQ(UE) GEMELLOS / PHOENICAS NATOS CORUAT ANTE DUOS (This house will endure, falling into ruin only when two moons and two suns appear together and after the twins of the phoenix are born)²⁴ (fig. 6). At either end of the frieze, additional pairs of *grotteschi marini* hold roundels that feature the Sander crest. Furthering this personal celebration are inscriptions over each window architrave of the patron’s name – IO(HANNES) SANDER NORTHUSANUS. The frieze of the *secondo piano* was virtually identical to that of the *primo piano*, featuring a central *tabella* flanked by paired *grotteschi* supporting roundels showcasing the family crest. However, Letarouilly’s print leaves this inscription absent²⁵.

If one accepts these elements noted by Letarouilly as being relatively close to the original visual program, the *palazzetto*’s chiaroscuro ‘*all’antica*’ decoration and inscriptions would have been commensurate with other similarly adorned façades. For instance, the sgraffito scrolls of flora and *grotteschi*, an amalgam of motifs borrowed from ancient Roman wall painting, are strikingly reminiscent of those employed upon the *palazzetto* of vicolo Cellini (fig. 7). Moreover, Sander echoed Burckardt’s emphasis of self in the Latinate inscription as if to metaphorically ground each man in the rich fabric of antique Rome²⁶. Concluding, though, that he was simply following trend in his façade design for the *prima domus* falls short in two sig-

nificant ways. The first is that it overlooks that this dwelling was literally attached to Santa Maria dell’Anima and owned by the confraternity who saw to its maintenance (along with nearly twenty other properties that comprised the city block). This means that decisions pertaining to the façade’s decoration could not merely be made with Sander in mind; the messaging would need to balance signifiers of Sander’s largesse with themes paying homage to both the church, its brotherhood, and its connection to the German nation amid the political and religious tensions of the day.

Relatedly, the second issue left unresolved is the curious distich that proclaims the enduring presence of the dwelling. Though no scholar has identified any historical origins for this vexing inscription, the common consensus is that it serves as an adynaton, a hyperbolic declaration of the dwelling’s eternal existence by stating that its downfall can only result from two naturally impossible events. The appearance of this particular adynaton on a sixteenth-century Roman façade was, to this author’s knowledge, unprecedented²⁷. Hyperbolic language put on public display, though, would not have been unusual for the period. For instance, soon after the 1501 unearthing of the antique sculptural fragment later dubbed “Pasquino” in 1501 Burkhardt noted in the Papal accounts the anonymous posting of satirical commentaries lambasting then pope Alexander VI, thereby launching the tradi-

²⁴ When repainting the primo piano inscription, the restorers erred in truncating CORRUAT to CORUAT, as is visible on the façade today.

²⁵ Today this reads: QUOS DE THEUTONICA SOCIOS HIC GENTE TUERIS, / CONSORTES SUPERI FAC, PIA VIRGO, SOLI (Let those belonging to the Teutonic people whom you, oh Virgin, protect in this place, become partakers of the celestial sun). Letarouilly’s print reveals no decorations on the terzo piano, perhaps because this was once an open-air loggia only enclosed in the seventeenth century. Today, this level depicts a fictive arcade of pilasters emblazoned with *grotteschi* motif panels. A central roundel bearing the imperial crest is paired with two roundels featuring profile portraits of Virgil and Dante, respectively; interspersed are three small *tabella* reading SALVE.

²⁶ This was not new to this generation; for example, Lorenzo Manlio’s inscriptions on his late fifteenth-century home on via del Portico d’Ottavia (nos. 1 and 2) performed a similar historicizing of his family name. For more, see: TOMEI, *L’architettura a Roma nel Quattrocento*... cit., pp. 267-269.

²⁷ For more, see: L.A. SONNINO, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric*, London 1968; V.C. ROBERT-NICOUD, *The World Upside Down in 16th Century French Literature and Visual Culture*, Leiden-Boston 2018, particularly Chapter One.

²⁸ J. BURKARDT, *Liber notarium*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXXII, 1, 2, p. 296; A. REYNOLDS, *Cardinal Oliviero Carafa and the Early Cinquecento Tradition of the Feast of Pasquino*, “Roma humanistica”, 1985, pp. 178-208.

²⁹ The courtyard of castello Fénis in Valle d’Aosta includes a similar inscription that dates roughly to the fourteenth century (A. MELANI, *Dell’ornamento nell’architettura*, Milano 1892, p. 223). Meanwhile, Urbino’s roughly contemporary palazzo Passionei Paciotti purportedly relayed a similar distich above the *primo piano* of the northern wing: MANEAT DOMUS DONEC FORMICA AEQUOR BIBAT ET LENTATA TESTUDO PERAMBULET ORBEM. The inscriptions runs twice on the frieze seamlessly. Francesco Ferraironi noted that distich also appears on a former palazzo at via Silvio Pellico, no. 10 (F. FERRAIRONI, *Iscrizioni ornamentali su edifici e monumenti di Roma, con appendice sulle iscrizioni scomparse*, Roma 1937, p. 45). The dating of this latter example, though, is problematic.

³⁰ F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Romae 1510. Albertini notes a third line, reading QUAM POSTEA R. FRANC. DE RIO CARD. PAPIEN. EXORNAVIT, which suggests that Francesco Alidosi of Imola augmented the decorations upon his occupation of the palace in 1510. That Alidosi “beautified” the palace is also noted in: F. GREGORIOUS, *History of the City of Rome in the Middle Ages*, trans. by A. Hamilton, VII.11, London 1900, p. 688. See also: F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito, nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma 1644, pp. 25-26. Pinturicchio’s frescoes in the palace included this phrase, which might mean that this epigram was incorporated earlier, around 1490 when Pinturicchio was at work on the *Soffitto dei Semidei*. For more, see: A. SCHMARSOW, *Pinturicchio in Rom*, Stuttgart 1882, pp. 32-33.

³¹ It was included, for instance, in the following: as a coda to the 1507 *Pragmatic Sanction of Bourges*, a decree that at the time limited Papal power (C. GUYMIER *et al.*, *Pragmatica sanctio: continet tabula amplissima materias plures hic delitentes*, Paris 1507); as a coda for a 1610 sermon given in Oxford (for digitized version in the Bodleian Library, see: J. RAWLINSON, *The Roman Ludes: A Sermon Preached at Saint Maries in Oxford the Fifth of November 1610*, London 1611); in eighteenth-century discussions of the ancient *domus* offered by Johann Schütze (J. SCHÜTZE, *Apparatus Curiosus et Practicus [...] cum indice Quadruplici Paratus*, I, Dresden-Leipzig 1710, p. 1011).

³² For more, see: T.A.T., *Foreign Correspondence*, “The Athenaeum: Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts”, 1459, 13 October 1855, p. 1188.

³³ J. D’AMICO, *Roman and German Humanism 1450-1550*, Aldershot 1993.

³⁴ L. KEILEN, *Coryciana. Epigrammata, 1524: introduction, texte, traduction et notes. Les Classiques de l’Humanisme*, 55, Paris 2020; and P.P. BOBER, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 40, 1977, pp. 223-239; for more on *Saint Anne*: G. AMATO, *Un ‘San Giovannino’ in terracotta di Andrea Sansovino*, “Prospettiva”, 163-164, 2016, pp. 124-143.

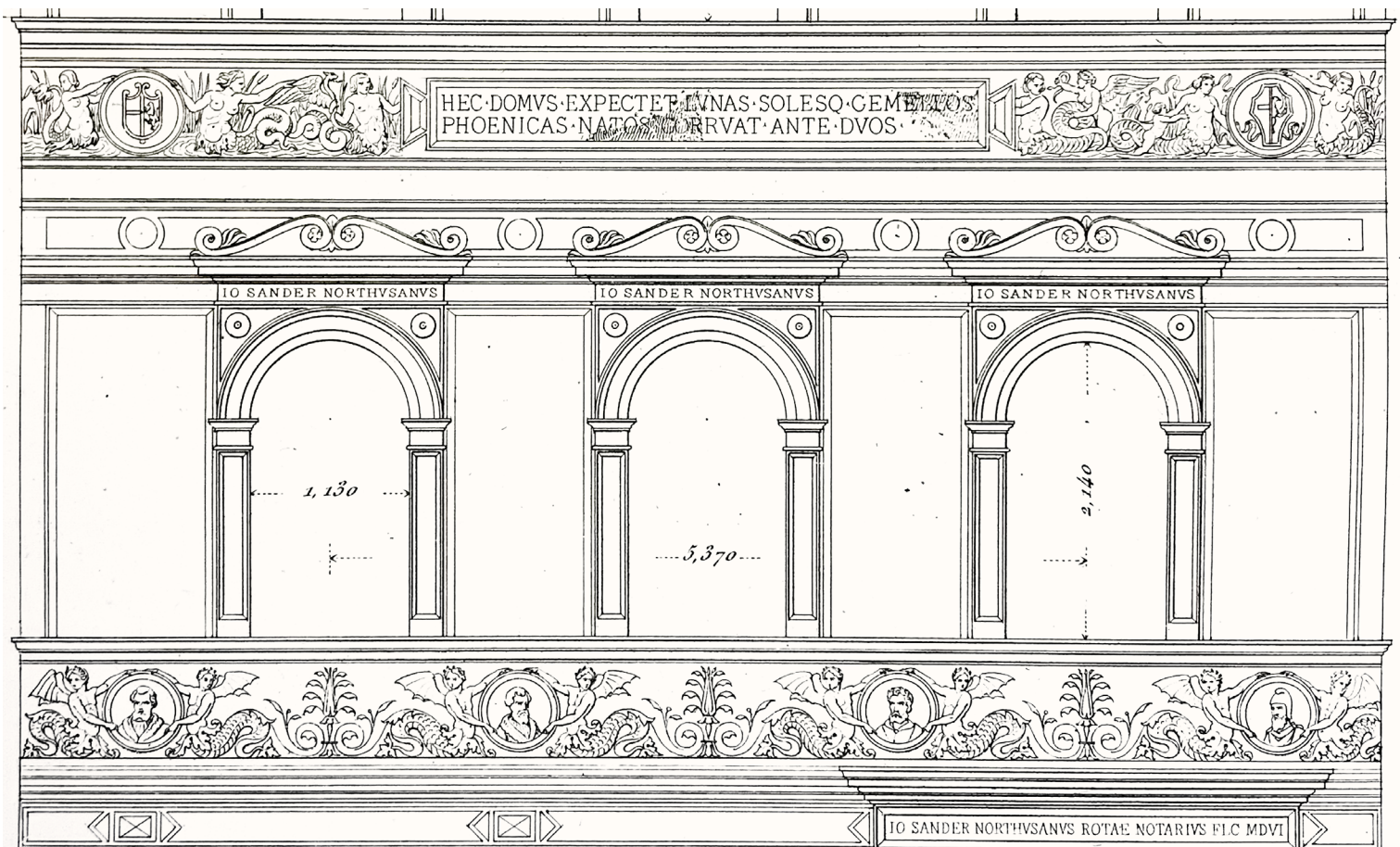
³⁵ For more on the monument’s original plans, see: V.A. BONITO, *The St. Anne Altar in Sant’Agostino in Rome: A New Discovery*, “The Burlington Magazine”, 122, 1980, 933, pp. 805-812.

³⁶ Connections with Fugger seem particularly likely, given Fugger’s patronage for Santa Maria dell’Anima, however, the *Pala Fugger* was not installed until 1520, most likely after the façade decorations were complete.

tion of the bombastic pasquinades that would appear on this “speaking” statue²⁸. Moreover, other hyperbolic inscriptions appeared in contemporary architectural adornment. Another distich, for instance, commonly written STET DOMUS HAEC DONEC FLUCTUS FORMICA MARINOS / EBIBAT, ET TOTUM TESTUDO PERAMBULET ORBEM (This house will stand until the ants drink the seas dry and the tortoise circumnavigates the world), appeared in the Italian peninsula around the fourteenth century; by the fifteenth century, this phrase had made its way to Rome²⁹. For example, Francesco Albertini and Giacomo Mazzocchi noted the presence of the phrase – most likely conjured in the 1490s – within the palazzo della Rovere (known since the seventeenth century as the palazzo dei Penintenzieri) in their 1510 publication³⁰. By this time, the phrase had also become a well-developed flourish for publishers to add to their books as well as for priests to conclude their sermons as a means to preserve them for all eternity³¹. Given the popularity of this adynaton, it is perhaps not surprising to find a similarly hyperbolic phrase on the palazzetto Sander as a means to safeguard the dwelling for all time. One could go further to hypothesize that this distich speaking of ants and tortoises could have once accompanied that documented by Letarouilly on Sander’s façade (as the upper *tabella* in his rendering had been lost). This proposal is speculative at best, as only one passing reference to this combined double couplet has been mentioned³². Regardless, the rare nature of this distich suggests that the selection of both inscriptions and imagery for this *palazzetto*’s façade was carefully tailored to underscore the enduring presence of the structure and, in turn, Sander and his web of connections between the Holy Roman Empire and the Catholic Church. On the one hand, Sander’s celebration of self through a decorated façade echoed similar celebrations of intellectualism and prestige per-

formed via the patronage of other significant German merchants and patrons in Rome³³. Jakob Fugger, for example, who made his incredible fortune monopolizing silver mining and also playing escort to shipments of indulgences on their way south into Rome, commissioned works for Santa Maria dell’Anima. Among his patronage was Giulio Romano’s *Pala Fugger* that graces the main altar of Santa Maria dell’Anima, thereby placing Fugger’s largesse literally at the forefront of the *Nationalkirche*’s congregation each Mass. Additionally present was Johann Goritz, an Apostolic protonary whose fascination with humanist culture prompted his adoption of a Latinized moniker, “Corytius” and the establishment of his own humanist academy. It was this intellectual network that published *The Coryciana* (1524), a volume of nearly 400 poems that can be read as an encomium to Goritz’s commissioned sculpture of *Saint Anne* by Andrea Sansovino housed within the church of Sant’Agostino³⁴. This work, originally part of a funerary monument for Goritz, would have staked a claim for German nationals not only in the church but in the larger intellectual landscape of the era³⁵. That Sander would have known Goritz and Fugger seems likely given the fact they would have associated with similar circles and thus these compatriots could have served as models for artistic patronage³⁶. At the same time, though, Sander seems to carry these ideas even further, transforming the very public face of his home into an ‘*all’antica*’ veil that secured Sander’s – or perhaps the brotherhood’s, or even the Germans’ – place in Rome.

This Classical emphasis is underscored in the very architecture of the palazzetto Sander that keenly borrowed from the popular ‘*all’antica*’ architectural vocabulary that mediated between antique reference and modern magnificence. For example, the arch-headed windows



that appeared on the *primo* and *secondo piano* seem borrowed from those of cardinal Raffaello Riario's palazzo della Cancelleria (1483-1513) by incorporating rounded arches springing from modified Tuscan order pilasters and spandrels anchored with decorative rosettes. Furthermore, the *palazzetto's* ground level *portone* featured Corinthian pilasters and a sculpted architrave reminiscent of Classical design, while a hint of rustication that originally extended across this lower level also recalls that employed at the Cancelleria, perhaps even that incorporated by Leon Battista Alberti at the Florentine palazzo Rucellai (1446-1451). The *palazzetto* also echoes elements of Santa Maria dell'Anima's façade. The main architraves of the church align with those of the *palazzetto's* first and third floors, respectively, to create a visual sense of architectural continuity. Furthermore, the same Classicizing elements of the Sander *portone* are echoed in the main Anima portals as if to continue an architectural dialogue. Recall that the adjacent church's interior resembled that of the German *Hallenkirche*; the church's façade, however, resonates with Classical references. While there is not space here to consider if the architecture of Sander's home achieved a similar ten-

sion between interior-exterior styles, it seems that whomever was responsible for the *palazzetto's* design aimed to create a noble and visually unified structure that harmonized with the design of the adjacent church while also incorporating the Classical architectural language starting to dominate palace design³⁷.

These decisions are significant in that this '*all'antica*' flair would have stood in strong contrast to the previously-mentioned *palazzetto* Burcardo, whose design has been noted by scholars as bearing a strikingly German sensibility. As Giovanni Masi has noted, the incorporation of German Gothic elements, from the arched windows and slender cornice moldings, created a dwelling "rather aligned with what was created in the German-speaking countries; a Gothic island in the sea of Renaissance Rome"³⁸. Given that Sander certainly was aware of Burckardt's design, it seems deliberate that Sander would instead embrace the emerging language of Renaissance architectural design rather than following in the modes of his fellow confraternity brother. Furthermore, the addition of frescoed detail to complement this Classical architectural language seems to further push potential of the bold statement made by Sander's dwelling.

Fig. 6 P. Letarouilly, *Elevation de la Maison du Notaire* Jean Sander, *Décorée en Sgraffito* (in ID., *Edifices de Rome Moderne...*, Liège 1784, pl. 324). Detail of the façade.

³⁷ Though merited, a greater exploration of the architectural design of Sander's remodeled domus is beyond this essay's scope.

³⁸ "[...] *allineata piuttosto con quanto si creava nei paesi di lingua tedesca; un'isola gotica nel mare del Rinascimento Romano*" (FICARI, *Il Palazzo di Giovanni Burcardo...* cit., p. 252).



Fig. 7 Rome, Palazzetto at vicolo Cellini, n. 31, 2021 (photo V. Castiello).

The impetus for such a prominent statement can perhaps be found in the seismic shifts in Rome's political and religious landscapes of the era. In addition to tensions brewing in the Catholic Church over the rising sale of indulgences, Julius II was also sparring with the Holy Roman Empire³⁹. Maximilian I, intended heir to the Holy Roman Empire, yearned to be officially crowned to shore up political dominance. He was eventually anointed *Erwählter Römischer Kaiser* ("Elected Roman Emperor") on 8 February 1508 but only after a delayed coronation. Moreover, when finally bestowed, the crowning occurred at a makeshift ceremony in Trent, not in Rome, the customary host city for such coronation celebrations. It would seem Julius II played a key role in orchestrating this displeasing change of venue⁴⁰. This break from century's old tradition, combined with Maximilian's worries over allegiances within the Hapsburgian political dynasty, resulted in Rome becoming the metaphorical center of his attention.

Meanwhile, the city was under a wave of major building campaigns employing 'all'antica' theo-

ry and symbolism as a means to mediate international presence. Fueling this trend was the realization emerging among European powers that presence and diplomacy with(in) Rome was a necessity. For example, when the new Santa Maria dell'Anima's cornerstone was laid by Emperor Maximilian I's envoy on 11 April 1500, it joined the ranks of several other national churches renovated across Rome between 1500 and 1520. San Pietro in Montorio, commissioned by king Ferdinand II and queen Isabella I of Spain, was consecrated in 1500. In 1506, the church of San Giacomo dei Spagnoli, only steps from Santa Maria dell'Anima on the piazza Navona, was deemed the Spanish national church in Rome⁴¹. By the time construction was completed on Santa Maria dell'Anima in the 1520s, the French national church, San Luigi dei Francesi, and the Florentine church of Sant Giovanni dei Fiorentini would both be on the cusp of similar renovations thanks to pope Leo X⁴². Maximilian I may have sensed this trend and seen its strategic merit, particularly as he had attempted similar strategic moves earlier in his career to ally himself

³⁹ This coincided with Julius II's declaration to build the new Saint Peter's Basilica (as noted with the horoscope of Saint Peter's Basilica crafted by astrologer Luca Guarico that established the foundation date of 18 April). For more, see: LUCAE GAURICI [...] *Tractatus astrologicus in quo agitur de præteritis multorum hominum accidentibus per proprias eorum genituras ad unguem examinatis...*, Venetiis 1552.

⁴⁰ For more, see: BAUMÜLLER, *Santa Maria dell'Anima in Rom...* cit., p. 60. According to Greg Steinmetz, Maximilian saw this coronation as a sham (Steinmetz argues that inordinately wealthy Augsburgian Fugger himself convinced Maximilian to pursue this hasty coronation as Fugger bankrolled both Maximilian's campaigns and Vatican endeavors). For more, see: G. STEINMETZ, *The Richest Man Who Ever Lived*, New York 2015.

⁴¹ For more on this church's design, see: P. BAKER-BATES, M. PATTENDEN, *The Spanish presence in sixteenth-century Italy: images of Iberia*, Farnham Surrey-Burlington 2015.

⁴² S. ROBERTO, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma 2005; S. BENEDETTI, *S. Giovanni dei Fiorentini a Roma: (1508-1559); da celebrazione mondana a significazione Cristiana*, "Relazioni Artistiche", 1983, pp. 959-976.

with the pope to both curry favor and edge out other European competition. He teamed with pope Alexander VI, for instance, in January 1494 to create the “Holy League of Venice” in an effort to rein in the French king Charles VIII, who had invaded portions of Italy. He also would enter into another Holy League alliance with pope Julius II in 1512 despite the fact that the arrangement favored Julius’ aims rather than his own⁴³. Maximilian’s tireless efforts to strategize could have even factored into the siting of Santa Maria dell’Anima⁴⁴.

Given Sander’s role in the church and as an advocate for the German nation, he too must have sensed the importance of reinforcing German national presence in Rome and in the Catholic Church. It is perhaps mere coincidence, that Sander signed his *palazzetto* lease less than three weeks after Maximilian’s imperial coronation, but his subsequent renovations that transformed his home into an ‘*all’antica*’ assemblage – complete with bold adynaton – seems a deliberate exaltation of the enduring German presence in Rome. In other words, the façade would have reminded viewers of Sander’s (and by association the Holy Roman Empire’s) beneficence both to the people of the German nation and to the Catholic Church. It is perhaps for this reason, during his visit to Rome around 1510, Martin Luther sang the virtues of Santa Maria dell’Anima when he visited for Mass⁴⁵. Thus, these chiaroscuro motifs along with the adynaton defined an eternal space in which Germanic identity became interwoven with the very fabric of antiquity while at the same time claiming allegiance with both the modern Catholic Church and key political players.

The significance of such symbolism would shift once again following Maximilian I’s death in 1519 and the subsequent coronation of Charles V, whose troops would march on Rome and sack the city in 1527. Sander and his *palazzetto*

survived relatively unscathed, and he continued in his roles until his death in 1544⁴⁶. From that point, the prominence of Santa Maria dell’Anima began to fade from the Curia’s attention⁴⁷. One can imagine that the chiaroscuro decorations also began to fade, given the ephemerality of the medium when exposed to the natural elements. These images, that once were designed to proclaim the dwelling’s eternal presence, where themselves not up to the task of such longevity. The 1873 restorations may have revived the palazzetto Sander façade, but these restorations also permanently barred understanding of how this façade appeared from Sander’s day. Despite these lingering uncertainties, the palazzetto Sander façade presents a unique case in which to examine how the invocation of ‘*all’antica*’ language – architectural, visual, and textual – made it more than a pretty face; it transformed into a symbolic statement of personal and national presence in the larger footprint of an evolving Eternal City.

⁴³ For more, see: C. O’REILLY, ‘Maximus Caesar et Pontifex Maximus’ Giles of Viterbo Proclaims the Alliance between Emperor Maximilian I and Pope Julius II, “Augustiniana”, 22, 1972, 1-2, pp. 80-117; T.E. MOMMSEN, *The Accession of the Helvetian Federation to the Holy League: An Unpublished Bull of Pope Julius II of March 17, 1512*, “The Journal of Modern History”, 20, 1948, 2, pp. 123-132.

⁴⁴ Baumüller has noted the potential significance of the proximity of Santa Maria dell’Anima to the Church of San Giacomo degli Spangoli (BAUMÜLLER, *Santa Maria dell’Anima in Rom...* cit., p. 82).

⁴⁵ In his writings, Luther noted how much he enjoyed this mass and even called it the “best” church in Rome. For more, see: D. Martin Luthers Werke *kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1912, p. 47, 425; H. VOSSBERG, *Im heiligen Rome: Luthers Reiseindrücke 1510-1511*, Berlin 1966, pp. 86-87; C.P.E. SPRINGER, *Luther’s Rome, Rome’s Luther: How the City Shaped the Reformer*, 2021, p. 15.

⁴⁶ Though beyond the scope of this article, Sander’s patronage extended to other projects during the early sixteenth century. One worth mention here was Sander’s commission for a crypt in Santa Maria dell’Anima in 1533, as included in his inscription was a nod to his role in renovating his *palazzetto* (PRIMAE DOMUS HOSPITALIS TEUTONICORUM URBIS STRUCTOR). This inclusion recalls just how significant a landmark this domus renovation was for him.

⁴⁷ This fracture was perhaps owed to the break that Martin Luther’s calls for reform had encouraged between Germany and the Papacy. For more on this relationship, see: SALONEN, *Papal Justice...* cit., p. 129.

ALBERTO III PIO, BALDASSARRE PERUZZI E LA SAGRA DI CARPI: LA MESSA IN SCENA DEL MEDIOEVO

Alberto III Pio (1475-1531), prince of Carpi and leading man of politics and culture at the beginning of the sixteenth century, entrusted Baldassarre Peruzzi with the project for a new cathedral in the Emilian town.

The previous building (the “Sagra”) was not demolished but shortened and completed with a new façade designed by Peruzzi. The new façade contained three new inscriptions, two of which quoted medieval inscriptions from the “Sagra” itself, and one taken from the old Romanesque portals which was reused and placed in the center of the new façade.

The intention of the prince was to combine Peruzzi’s new and modern architectural style with the existing medieval forms, themselves visible proof of the Catholic faith of past centuries: the Christian tradition that a few years later Alberto will try to defend in the controversy against Erasmus of Rotterdam.

Lo spazio relativamente modesto della facciata della Sagra di Carpi accoglie, dal 1515, quattro iscrizioni: una medioevale, tre degli inizi del Cinquecento (fig. 2). È quella centrale, sopra il portale d’ingresso, che spiega – come una sorta di didascalia – la nuova veste del monumento e giustifica al tempo stesso la presenza delle altre tre (fig. 3):

AEDEM VIRGINIS DEIPARAE VETUSTATE COLLABE(N)TEM / NEC ABU(N)DE CAPACEM / QUUM EX ARCE IN FORUM TRANSFERENDA(M) CURASSET / ALBERTUS PIUS L(EONELLI) F(ILIIUS) CARP(I) CO(MES) / AUCTA SACERDOTUM ET DIGNITATE ET UTILITATE / NE OMNINO PRISCAE / RELIGIONIS DIVINUS INTERMITTERETUR CULTUS / NOC (!) SACELLUM INSTAURAVIT / MDXV (*hedera*)¹.

L’iscrizione – in maiuscole dall’elegante *ductus* all’antica e disposta su nove linee – commemora dunque il trasferimento del titolo e del ruolo dell’antica chiesa plebana di Carpi – “in rovina per la sua antichità e non ampia quanto richiesto” – a quello che diventerà il duomo della città, sulla grande piazza centrale. Infatti, nel momento in cui venne eseguita e montata l’iscrizione, il duomo ancora non esisteva: la costruzione del nuovo edificio, su progetto di Baldassarre Peruzzi, era solo agli inizi².

L’erezione della nuova chiesa sanzionava la stabilità politica raggiunta da poco (e per poco) nel piccolo principato padano, e andava ad incidere in modo essenziale sull’assetto urbano di Carpi, che Alberto III Pio stava in quegli anni rinnovando³. Il principe, che possiamo vedere nel ritratto attribuito a Bernardino Loschi (fig. 1) si preoccupò nello stesso tempo di mantenere e restaurare la cosiddetta ‘Sagra’, la pieve medioevale che, con la sua torre campanaria (1221), costituiva da secoli il più importante *landmark* religioso dell’area carpigiana⁴.

L’iscrizione collocata al centro della facciata rimarcava appunto il trasferimento di questo tempio (*aedes*) dall’antica area fortificata (*arx*), altrimenti detta “castello”, alla nuova piazza (*forum*)⁵. L’adozione di termini del latino aulico – tra i quali spicca senz’altro la clausola (*instauravit*)⁶ – è tutt’altro che casuale: come sosteneva Manfredo Tafuri, anche “a Carpi emerge il nesso fra l’unità assicurata dalla sapienza del principe e il bene collettivo”⁷.

Lo spostamento del duomo in una vicina area – “in capite burgi Zoiosi” (nel borgo Gioioso)⁸ – coincide con l’evoluzione del centro urbano, che da modesto centro si trasforma pienamente in città nel corso del XV secolo⁹. È stato più volte notato come lo sviluppo urbano di Carpi in età rinascimentale si innesti su una preesistente

struttura medioevale in cui sopravvivevano porzioni consistenti del reticolo della centuriazione di età romana¹⁰. La posizione planimetrica della stessa Sagra – un edificio del XII secolo – rispetta infatti l’allineamento risalente a tale partizione territoriale¹¹. Eppure, è improbabile che Alberto Pio, mentre nell’iscrizione evocava la struttura delle città antiche (*aedes...forum*), si rendesse conto che con l’erezione del nuovo duomo stava effettivamente confermando e ricalcando l’organizzazione del tracciato di epoca romana.

Nelle ultime linee del testo dell’iscrizione del 1515 non deve sfuggire la sottolineatura della *prisca religio* e del *divinus cultus*: la polemica di Alberto con Erasmo deve ancora arrivare, ma si avverte già in queste parole la posizione solidamente conservatrice del principe di Carpi, da anni ormai legato alla corte pontificia e in particolare al nuovo papa Leone X¹².

Se l’*aedes* – non l’edificio materiale, ma la sua valenza religiosa – viene trasferita nella piazza, quale dovrà essere il senso dell’antica pieve, ora divenuta *sacellum*? È possibile che l’intenzione di Alberto fosse quella di “annettere l’edificio sacro” trasformandolo quasi in una cappella palatina a ridosso del palazzo dei Pio¹³. Sta di fatto che il nuovo ruolo della Sagra parte nel segno della memoria e del recupero della sua storia medioevale.



pagina 81

Fig. 1 B. Loschi (attr.), Alberto III Pio, 1512 (London, National Gallery, NG3940; public domain).

Fig. 2 Carpi, Chiesa di Santa Maria di Castello, detta La Sagra (foto C. Franzoni).



* Desidero ringraziare Sergio Bettini e Simonetta Nicolini per i numerosi e preziosi consigli ricevuti.

¹ L'iscrizione viene trascritta con diverse inesattezze per la prima volta in G. MAGGI, *Memorie storiche della città di Carpi...*, Carpi 1707, pp. 88-89. L'epigrafe, senza scioglimento delle abbreviazioni, è presente anche in A.K. PORTER, *Lombard Architecture*, II, New Haven-London-Oxford 1916, p. 240. Alla l. 4, manca il segno di abbreviazione in "co(mes)"; alla l. 8 sulla "I" di "instauravit" si legge, per quanto non necessario, il segno di abbreviazione. Alla linea 4 sciolgo "Carp(i)", sulla base dell'iscrizione della medaglia di Alberto Pio (G.F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, I-II, London 1930, pp. 305, 1185a). Alla l. 8 propongo di correggere *noc* con *hoc*.

² P.W. PARSON, *Between typology and geometry. Designs by Baldassarre Peruzzi for Carpi cathedral*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana", XXXV, 2003-2004 (2005), pp. 287-326.

³ Per un inquadramento della politica urbanistica di Alberto Pio, cfr. D. CALABI, *Il principe architetto, la città e il territorio nelle piccole signorie italiane tra Quattro e Cinquecento*, in *Il principe architetto*, atti del convegno internazionale (Mantova, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona et al., Firenze 2002, pp. 229-256.

⁴ Sulle origini della Sagra, S. GELICHI, M. LIBRENTI, *Carpi nell'alto medioevo. Il contributo dell'archeologia alla storia del popolamento*, in *Storia di Carpi*, I (*La città e il territorio dalle origini all'affermazione dei Pio*), a cura di P. Bonacini, A.M. Ori, Modena 2008, pp. 209-230: 218.

⁵ Discute in particolare il termine "forum" dell'iscrizione: V. SAVI, *Su Carpi rinascimentale, alla luce delle trasformazioni successive*, in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, atti del convegno internazionale (Carpi, 19-21 maggio 1978), II, Padova 1981, pp. 695-710: 705, nota 16.

⁶ Sul concetto di *instauratio*, con particolare riferimento alle epigrafi e all'ambito romano del XV secolo: M. MIGLIO, *Principe, architettura, immagini*, in *Il principe architetto...* cit., p. 42 e ss.

⁷ M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 125.

⁸ E. SVALDUZ, *Da castello a "città". Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma 2001, p. 87.

⁹ A.A. SETTIA, *Dalla "villa Carpana" alla città di Carpi, ovvero Rinascimento e informatica*, "Studi Storici", 29, 1988, 3, pp. 793-803.

¹⁰ Sullo sviluppo del centro storico della città: L. GAMBÌ, *Considerazioni sul centro storico di Carpi*, in *Società, politica e cultura...* cit., II, pp. 711-717; F. BOCCHI, *Nuovi contributi alla storia di Carpi: la documentazione della città al 1472*, "Storia della Città. Rivista Internazionale", 30, 1984 (1985), pp. 5-26; *Atlante storico delle città italiane. Emilia-Romagna*. 1 (*Carpi*), a cura di F. Bocchi, Bologna 1986; M. ROSSI, *Dalla città storica al cuore della città. Il centro storico di Carpi*, in *Carpi dalla piazza ai borghi, lo sviluppo della città dalle origini al '900*, Modena 2003, pp. 7-63.

L'anno prima, da Roma, Alberto Pio aveva scritto una lettera a uno dei suoi uomini di fiducia, Bonifacio Bellentani, e gli aveva dato una serie di istruzioni riguardanti la Sagra (18 gennaio 1514):

La chiesa vecchia di Castello ormai dovete cominciare ad farla destruire, et non star più acciò si possi di quelle petre comenzare ad fundar la chiesa nova. Facendo trasportar tutte le ossa solennemente in un loco avanti a quello oratorio, li ha ad restare qual è tutto quello da la torre in dietro, al qual si facci tirare davanti una fascia sopra in volta con un muro per serrarlo, et togliasi uno extracto de quelle lettere che son scripte ne la porta de la chiesa verso el borgo di sotto, de la dotatione et fondatione de la chiesa, et altre se alcuna ge ne di memoria, per rimetterle poi nello oratorio ad perpetua memoria¹⁴.

La chiesa medioevale, dunque, andava consistentemente accorciata all'altezza del campanile, e doveva esser costruita una nuova facciata, che oggi viene concordemente attribuita a Baldassarre Peruzzi¹⁵. I materiali della parziale demolizione dovevano poi servire per costruire la nuova chiesa in piazza. Questo aspetto non va trascurato, anzi va collegato all'ordine di trasportare "tutte le ossa" dalla Sagra a "un loco" in prossimità del nuovo edificio: la sacralità del duomo in costruzione viene garantita dalla presenza dei materiali della chiesa originaria e delle sepolture dei fedeli che vi si trovavano.

La nuova redazione delle iscrizioni medioevali

Il principe ordina inoltre di trascrivere almeno in parte ("uno extracto") le iscrizioni che erano collocate accanto a una porta della Sagra, a cominciare da quella che ricordava la "dotatione et fondatione" altomedioevale. Il testo viene riportato su una lastra di marmo bianco bordata sui lati brevi da volute che comprendono un fiore a sei petali; l'iscrizione, in lettere scopertamente all'antica (dunque moderne), è collocata sotto l'arcata cieca di destra (fig. 4):

ANNO A NATIVITATE IESU CHR(IST)I
VCCLI NOS ASTULFUS LO(N)/GOBARDOR(UM) REX PRO REMEDIO ET SALUTE A(N)I(M)E N(OST)RE EC/CLESIAM ISTA(M) IN HONORE(M) GLORIOSE VIRGINIS MARIE IN /P(RAE)DIO HOC REGNI N(OST)RI Q(U)D CARPU(M) DICITUR NOBIS SPECIALI/TER SUBIECTO CO(N)STRUXIMUS ET [D]OTAVIMUS IMP(ER) ANTE / CO(N)STA(N)TINO Q(U)INTO [L]EONIS FILIO ROMANOR(UM) IMP(ER)ATORE / REGNA(N)TE IN GALIA PIPINO FRANCHOR(UM) REGE¹⁶.

L'originaria presenza sulla Sagra medioevale di una lapide a ricordo della leggendaria fondazione da parte di Astolfo va messa in parallelo con la citazione del re longobardo sul portale della chiesa abbaziale di Nonantola e va inquadrata nel nuovo equilibrio dei rapporti tra Chiesa e poteri laici voluti dalla riforma gregoriana¹⁷.

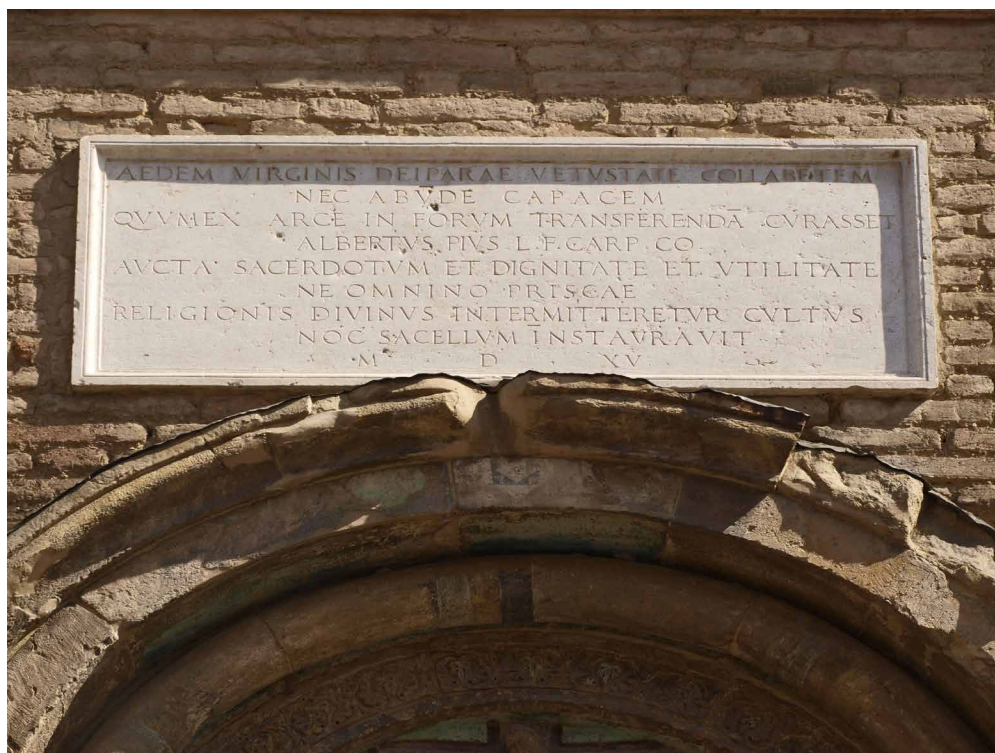


Fig. 3 Carpi, Chiesa di Santa Maria di Castello. Dettaglio dell'iscrizione in facciata del 1515 (foto C. Franzoni).

Nella lettera del 1514, Alberto Pio chiede a Bellentani di verificare se ci fossero anche altre iscrizioni riguardanti la storia dell'edificio ("et altre se alcuna ge ne di memoria"). La richiesta del principe viene accolta, infatti l'altra iscrizione ora in facciata, sulla sinistra, celebra la consacrazione della chiesa da parte di Lucio III¹⁸; anche in questo caso si ripete almeno in parte il testo originario, ma si modifica il *ductus* delle lettere ancora all'antica come nelle iscrizioni precedenti (fig. 5); anche questa lastra di marmo bianco è bordata sui lati brevi da volute che comprendono un fiore a sei petali:

SANCTISSIMUS ET BEATISSIMUS SUM(M)US PONTIFEX PAPA LUCIUS / TERTIUS COM(ITANTIBUS) SEPTIM CAR-DINALIBUS ET DUODECIM EPISCO/PIS ET MULTIS ECCLESIARUM PRELA-TIS CONSECRAVIT PLEBE(M) / ET EC-CLESIAM SANCTE MARIE DE CARPO AN-NO MCLXXXIII / INDICT(IONE) PRIMA DIE XV MENSIS IUNII¹⁹ ET OMNIBUS VIS(I)TA(N)TIBUS / DICTAM ECCLESIA(M) IP(S)A DIE DICTE CO(N)SECRATIO(N)IS ET IN DIE AS/SUMPTIONIS P(ER) OCTAVA(M) VERE PENITE(N)TIBUS ET CO(N)FESSIS PRO / REMEDIO ET SALUTE A(N)I(M)AR(UM) SUAR(UM) QU(AM) PLURIMAS INDULGE(N)TIAS / DEDIT ET CO(N)CESSIT IN P(ER)PETUUM ANNUA-TIM DURATURAS²⁰.

Ci si può chiedere se l'iscrizione originaria fosse analoga a quella che è ancora presente sul lato sud del duomo di Modena a ricordo della consacrazione del duomo di Lanfranco e Wiligelmo da parte dello stesso Lucio III²¹; oltre tutto, dalla lettera a Bellentani sembra di capire che anche qui a Carpi, come nel duomo di Lanfranco, l'epigrafe si trovasse sul fianco meridionale. Sta di fatto che agli occhi di Alberto Pio, anche se riportati su nuovi marmi e in nuove *litterae antiquae*, i due testi medievali conservano interamente la loro autorevolezza e la loro forza memoriale.

Ricomprendere il medioevo nel moderno

Sulla facciata della Sagra, il dialogo tra passato e presente non si esaurisce nella riproposizione delle due iscrizioni medioevali. C'è infatti una quarta iscrizione, quella che, alla base della lunetta del portale, commenta la scena sovrastante della *Crocifissione* (fig. 6): ((CHRISTÓS)) PER MORTEM DE MORTE RESUSCITAT ORBEM. L'iscrizione e le sculture della lunetta sono di età romanica, coerenti con tutto il complesso del portale, evidentemente uno di quelli "della chiesa vecchia di Castello". Questa presenza all'interno della facciata di Baldassarre Peruzzi è tutt'altro che ovvia: la lettera di Alberto Pio del 1514, come del resto l'indagine sul monumento stesso, confermano che la precedente facciata venne distrutta: il portale originario ven-

¹¹ C. TOSCO, *Memoria e architettura: dalla pieve al castello di Carpi*, in *Il palazzo dei Pio a Carpi. Sette secoli di architettura e arte*, a cura di M. Rossi, E. Svalduz, Venezia 2008, pp. 17-33: 17.

¹² ALBERTO PIO DA CARPI, *Ad Erasmi Roterodami expostulationem responsio accurata et paraenetica*, a cura di F. Fomer, I-II, Firenze 2002; F. FÖRNER, *Nuovi documenti della polemica tra Alberto Pio ed Erasmo da Rotterdam, e alcune lettere inedite*, in *Alberto Pio da Carpi contro Erasmo da Rotterdam nell'età delle Riforme*, a cura di M.A. Marogna, Pisa 2005, pp. 47-116. La posizione 'conservatrice' di Alberto Pio emerge chiaramente nel *Dialogus Leo nuncupatus* di Raffaele Lippi Brandolini (edito solo nel 1753 a Venezia), cfr. A. BIONDI, *Alberto Pio nella pubblicistica del suo tempo*, in *Società, politica e cultura...* cit., I, pp. 5-132: 101 e ss.

¹³ SVALDUZ, *Da castello a "città"...* cit., p. 149.

¹⁴ [N. ROCCA], *Lettere e documenti interessanti la storia del duomo e della collegiata di Carpi*, Modena 1863, pp. 25-26; H. SEMPER, F.O. SCHULZE, W. BARTH, *Carpi, una sede principesca del Rinascimento* (Dresda, 1882), a cura di L. Giordano, Pisa 1999, p. 194, nota 304; SVALDUZ, *Da castello a "città"...* cit., p. 350.

¹⁵ Per una sintesi degli studi sul tema, SVALDUZ, *Da castello a "città"...* cit., p. 148.

¹⁶ L'iscrizione viene trascritta per la prima volta, con diverse inesattezze, da MAGGI, *Memorie storiche...* cit., p. 12; l'iscrizione, senza scioglimento delle abbreviazioni, è riportata anche in PORTER, *Lombard Architecture...* cit., p. 236. Sulla tradizione della fondazione di Astolfo: BOCCHI, *Nuovi contributi alla storia di Carpi...* cit., p. 16.

¹⁷ Tosco, *Memoria e architettura...* cit., p. 26.

¹⁸ Sulla visita di Lucio III a Carpi: P. GOLINELLI, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Carpi e nel territorio carpigiano nei secoli IX-XIII*, in *Storia di Carpi...* cit., pp. 283-308: 235-237.

¹⁹ L'iscrizione viene trascritta per la prima volta – con alcune imprecisioni (tra cui spicca la data "1183" invece di "1184") – da MAGGI, *Memorie storiche...* cit., p. 23. PH. JAFFÉ (*Regesta Pontificum Romanorum*, II, Lipsiae 1888, p. 466) corregge così il testo riportato da Maggi: "pro 'anno 1183, ind. 1, die 15 m. Iunii' est sine dubio legendum: 'a. 1184, ind. 2, die 15 m. Iulii'"; come si vede, un conto è l'errore di lettura di Maggi, un altro quelli del lapicida o di coloro che trascrissero l'originaria epigrafe medioevale da cui questa deriva.

²⁰ L'iscrizione è riportata da: SEMPER, SCHULZE, BARTH, *Carpi, una sede principesca...* cit., p. 304, nota 195 (alla l. 2 legge "cum" invece di "com."; alla l. 8 non scioglie le lettere "QZ"). L'iscrizione, senza scioglimento delle abbreviazioni, è presente anche in PORTER, *Lombard Architecture...* cit., p. 239. Nella penultima linea ho sciolto in "qu(am)" le lettere maiuscole "QZ" sormontate da un segno di abbreviazione: con ogni probabilità non si tratta di un errore vero e proprio del lapicida; quest'ultimo deve aver trascritto in maiuscole la lettera "q" seguita da segno di abbreviatura e sormontata da lineetta, sigla attestata per "quam" anche in testi a stampa tra XV e XVI secolo. Questa può essere la prova che l'*ordinatio* epigrafica fu a carico del lapicida, a cui vennero forniti testi in scrittura minuscola.

²¹ Per l'iscrizione modenese: S. LOMARTIRE, *Scheda E.11. Duomo, fianco Sud. Iscrizione ricordante la consacrazione del Duomo...*, in *Quando le cattedrali erano bianche: mostre sul Duomo di Modena dopo il restauro*, 2 (Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena), catalogo della mostra (Modena, 1984-1985), Modena 1985, pp. 397-398.



Fig. 4 Carpi, Chiesa di Santa Maria di Castello. Iscrizione a ricordo della fondazione da parte di Astolfo (foto C. Franzoni).

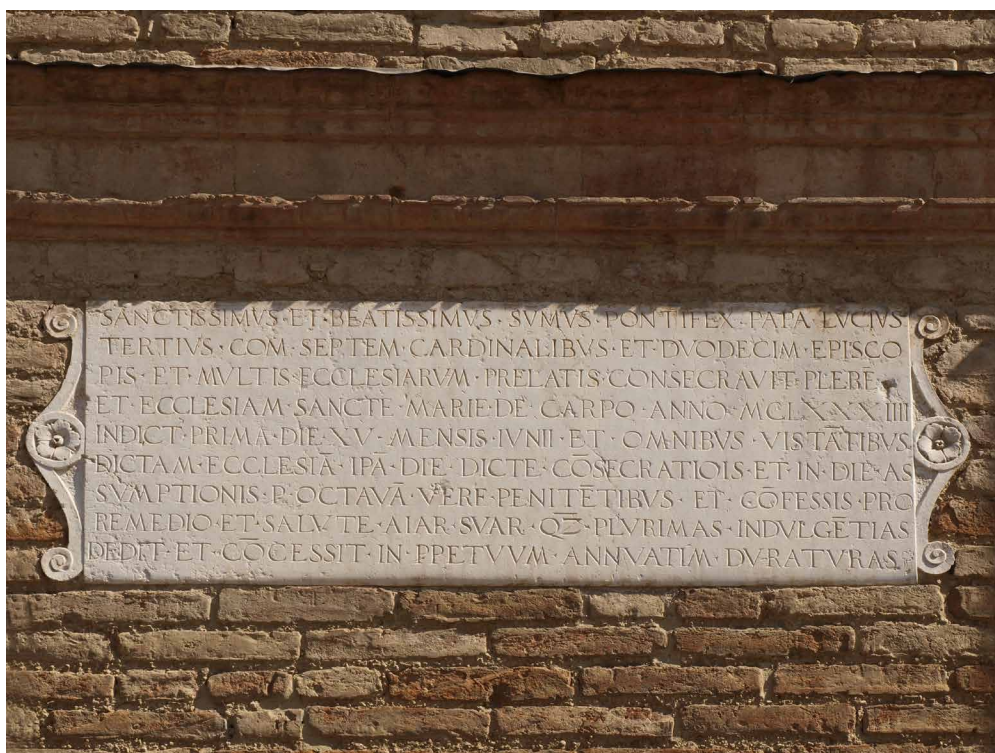


Fig. 5 Carpi, Chiesa di Santa Maria di Castello. Iscrizione a ricordo della consecrazione di papa Lucio III (foto C. Franzoni).

chiesa locale. *L'instauratio* della Sagra da parte di Alberto Pio si impernia infatti su due momenti e su due aspetti diversi: il primo è l'innesto della nuova facciata – una squillante dichiarazione di modernità e di adesione al linguaggio architettonico contemporaneo – sul corpo dell'edificio medioevale, il secondo è l'inserzione del portale originario (o di uno dei portali originari) nella facciata di Peruzzi.

Il primo momento è dunque quello del rapporto con le preesistenze, tema che in età rinascimentale si presenta in più occasioni e con illustri precedenti, dalla cupola di Santa Maria del Fiore al Tempio Malatestiano²³ e alla facciata di Santa Maria Novella, fino alla questione del completamento della facciata di San Petronio a Bologna. Il secondo momento va distinto dal precedente in quanto il portale romanico non è propriamente una preesistenza: la scelta di inserire in una nuova struttura l'antico portale comportò infatti il suo accantonamento per un certo tempo e la sua conservazione fino al nuovo montaggio. In altre parole, siamo davanti a un reimpiego, con tutta la rete di possibili significati che il concetto porta con sé²⁴, un reimpiego – per così dire – interno e a breve distanza.

Tutti questi fattori – l'inserzione del portale romanico, la riproposizione delle due iscrizioni medioevali, la permanenza parziale della fabbrica e del campanile romanico – rendono il caso della Sagra di Carpi del tutto speciale, nella misura in cui esso sfida la nostra concezione evolutiva della storia dell'arte e la nostra idea di un rinascimento ben separato dal medioevo (tanto più che Alberto Pio è una figura di spicco dell'umanesimo del primo Cinquecento)²⁵.

Per comprendere il senso dell'impaginazione della facciata della Sagra occorre raccogliere l'invito di Manfredi Tafuri a verificare possibili "nuovi intrecci fra pensiero religioso e architettura, ancora privi di adeguata lettura storica"²⁶. Nella polemica con Erasmo, Alberto Pio met-

ne quindi smontato per essere poi rimontato nella chiesa accorciata, all'interno del nuovo prospetto²². Detto altrimenti: quando era in gioco il testo (le due iscrizioni medioevali), lo stile della scrittura poteva ben essere riportato al moderno. Quando invece a essere in gioco è un'immagine, si decide di mantenerla intatta.

L'operazione voluta dal principe di Carpi, insomma, si rivela più complessa del previsto, ben altro che un ammodernamento della più antica

²² Secondo A. GARUTI (*La pieve di S. Maria di Castello detta la "Sagra", in Carpi: la Chiesa della Sagra, Modena 1984, p. 27*) il portale medioevale proverrebbe dal lato nord della chiesa.

²³ Il rapporto tra la chiesa di San Francesco (XIII sec.) e il progetto albertiano è stato affrontato in una prospettiva nuova e stimolante da A. NAGEL, CH.S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, p. 175 e ss.; resta però il dubbio che l'intenzione dell'Alberti fosse veramente quella di "enshrine" la chiesa precedente e di permettere così allo spettatore di ricostruire la storia dell'edificio "simply by peering across the screens and moats on its own and seeing diachrony written on a continuous, three-dimensional structure" (ivi, p. 177).

²⁴ Per un panorama sul concetto di riuso, e non solo all'interno dell'architettura e delle arti figurative, cfr. *Remploi, ci-*

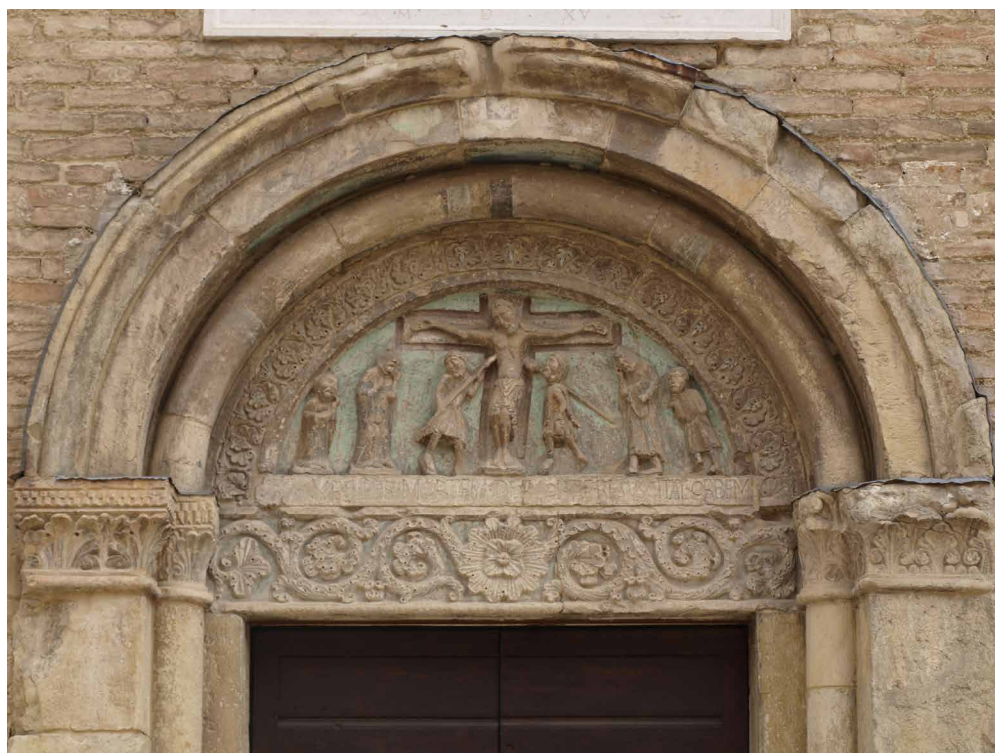


Fig. 6 Carpi, Chiesa di Santa Maria di Castello. Dettaglio del portale del XII secolo sulla facciata (foto C. Franzoni).

terà in contrapposizione lo stile letterario forbito ed elegante con lo “stile veramente rozzo (*incultus*) e plebeo (*plebeius*), ma assai serio, puro e semplice” dei Vangeli²⁷. La posizione di Alberto Pio sul versante religioso è chiarissima anche nel *Dialogus Leo nuncupatus* di Raffaele Lippi Brandolini, “realistico documento” secondo Albano Biondi nonostante la finzione letteraria: Alberto Pio vi appare come “portatore di una forte esigenza religiosa” e come “fautore dell’autorità esemplare di una Chiesa trionfalistica, maestosa e sontuosa”²⁸.

La discrepanza tra forme schiettamente medioevali e schemi architettonici di derivazione classica derivante dall’accostamento tra la lunetta romanica e la facciata di Baldassarre Peruzzi è insomma del tutto voluta. Se da una parte il portale diventa una sorta di reliquia della storia religiosa locale, dall’altra il suo stesso linguaggio formale – *incultus* e *plebeius*, potremmo dire, di certo antitetico rispetto a quello di impronta classica della facciata di Peruzzi – diviene portatore di senso, rimando tangibile al contenuto delle Scritture e alla vita religiosa che era avvenuta nell’edificio lungo la sua storia medioevale.

Baldassarre Peruzzi non era certo insensibile ad argomenti come quelli di Alberto Pio: pochi anni prima aveva progettato il mosaico della cappella di Sant’Elena in Santa Croce in Gerusalemme a Roma, che probabilmente riproduceva tratti del precedente mosaico paleocristiano²⁹.

Resta il fatto che l’iniziativa del principe di Carpi e dell’architetto senese non sembra avere precedenti diretti. Il montaggio messo in opera non trova infatti confronti se non nel campo delle pale d’altare, ma solo a diversi anni di distanza. Infatti, un conto è evocare un’icona dei primi secoli del Cristianesimo (come fa nel primo decennio del ’500 Niccolò Rondinelli nella *Visione di Galla Placidia* a Brera)³⁰, un altro è riprodurla, come fa Marcello Fogolino quando ripropone l’icona romana della *Madonna del Popolo* venerata da quattro santi su una pala datata attorno al 1547 (chiesa di Santa Maria Assunta a Calavino, Trento)³¹. Un altro ancora è inserire il corpo stesso di un’icona entro una pala d’altare moderna che ne diviene cornice, come accadde in particolare nella Roma della Controriforma, in una vera e propria messa in scena (“Inszenierung”), come ha spiegato Hans Belting³².

Non c’è dubbio che anche agli occhi dei contemporanei la differenza formale tra il portale romanico e la facciata rinnovata suonasse infatti come una sorta di collisione stilistica, ma proprio questo montaggio consentiva di saldare sotto il segno del sacro due diverse temporalità, la modernità e il medioevo (e non è un caso che la parola “memoria” ricorra ben due volte nella lettera di Alberto Pio del 1514).

tation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIIe siècle), édition P. Toubert, P. Moret, Madrid 2009.

²⁷ A. NAGEL, CH.S. WOOD, *Toward a New Model of Renaissance Anachronism*, “The Art Bulletin”, 87, 2005, 3, pp. 403-415 e, soprattutto, degli stessi autori, *Anachronic Renaissance...* cit. Sul dibattito conseguente confronta la recensione di G. WOLF (“The Art Bulletin”, 94, 2012, 1, pp. 135-141), e inoltre G. REBECCHINI, *Temporalité de l’œuvre d’art et anachronisme*, “Perspective”, 1, 2011, pp. 461-468 (<https://doi.org/10.4000/perspective.976>; consultato il 20 agosto 2022). Nella prima metà del ’500, un caso da segnalare in questo senso è la serie di riferimenti medioevali sulla facciata della casa di Francesco Grazioli ad Asolo: J. ANDERSON, *The ‘Casa Longobarda’ in Asolo: A sixteenth-century Architect’s House*, “The Burlington Magazine”, CXVI, 855, 1974, pp. 296-303.

²⁸ TAFURI, *Ricerca del Rinascimento...* cit., p. 230.

²⁹ ALBERTO PIO DA CARPI, *Ad Erasmi Roterodami...* cit., I, pp. 42-45.

³⁰ BIONDI, *Alberto Pio nella pubblicistica...* cit., pp. 101-102.

³¹ NAGEL, WOOD, *Anachronic Renaissance...* cit., p. 334 e ss.; sul tema del restauro (e dell’implicito confronto ed eventuale ripresa degli stili medioevali) nei mosaici di San Marco a Venezia: E. MERKEL, *I mosaici del Cinquecento veneziano*, “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 19, 1994, pp. 73-140.

³² N. HERMAN, *Reframing the Past: Viewing Mosaics in Renaissance Ravenna*, in *Ravenna in the Imagination of Renaissance Art*, edited by A. Nagel, G. Periti, Turnhout 2020, pp. 45-79: 73-75.

³³ L. SIRACUSANO, *Scheda 28. Marcello Fogolino. Madonna del Popolo incoronata...*, in *Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 8 luglio 2017-5 novembre 2017), a cura di G.C.F. Villa, L. Dal Prà, M. Botteri, Trento 2017, pp. 196-197.

³⁴ H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, p. 588 e ss.

“FAUX CONSEILS ET MAUVAISES TESTES M’ONT FAIT BASTIR CES FENESTRES”: LES FAÇADES PARLANTES DE LA RENAISSANCE À TOULOUSE

Among the artistic centres of the kingdom of France during the Renaissance, Toulouse, the capital of the province of Languedoc, was very attractive and internationally renowned, thanks to its geographical position, its political institutions (its parliament) and its economic dynamism. The rise to power of ambitious Nobles of the Robe and members of the bourgeoisie took place alongside a very active humanist milieu, stimulated by a university where Roman law was taught.

Although the city was set apart from its provincial rivals by its archaeological poverty, the strive towards classicism was strong and early. From the end of the fifteenth century, epigraphy, along with numismatics and architectural observation, was used to retrace and celebrate a glorified ancient past. At the same time, a large number of privately owned buildings testified to the city’s strong interest in epigraphy within an artistic context, marked by the introduction of the ‘à l’antique’ repertoire and by strong social competition. From the noble motto to the humanist emblem, this article proposes to analyse several uses of ‘speaking’ architecture in order to highlight the different logics of distinction and demonstration that marked architectural commissions during the Renaissance.

Capitale de la province de Languedoc, Toulouse bénéficia à l’époque moderne d’une forte attractivité et d’un rayonnement international en raison de sa position géographique, de ses institutions politiques et de son dynamisme économique. La montée en puissance d’une noblesse de robe et d’une bourgeoisie ambitieuses s’y fit en parallèle d’un milieu humaniste très actif, stimulé par une université où était enseigné le droit romain depuis le XIII^e siècle.

En dépit de sa pauvreté archéologique qui contrastait avec la situation de ses rivales languedociennes (Narbonne, Nîmes ou Arles), Toulouse connut un important processus d’exaltation civique dès le XV^e siècle, fondé sur l’affirmation de sa romanité¹. Ce discours historique s’intensifia à la Renaissance, tant dans son appropriation municipale que dans une large diffusion, à une époque où la monarchie devint plus administrative sous François I^{er} et où l’écrit s’affirma politiquement et symboliquement comme une forme de progrès et un moyen privilégié de l’exercice et de la glorification du pouvoir². Les huit capitouls qui régissaient la ville, renouvelés chaque année, jouèrent un rôle essentiel dans ce contexte afin de défendre les intérêts municipaux.

Ces caractéristiques favorisèrent une intense compétition sociale qui se matérialisa notamment dans la pierre³. Dans le quartier situé au sud de la ville, entre le parlement et la cathédrale, plusieurs demeures furent érigées par

des officiers du roi soucieux de faire montre de l’importance prise par leur corps au fil du XVI^e siècle. La quête de nouvelles marques honorifiques, à commencer par l’adoption du nouveau répertoire ‘à l’antique’, caractérisa leurs ambitions constructives scrutées avec beaucoup d’attention et même reprises par une bourgeoisie désireuse d’accéder à la noblesse et soucieuse d’adopter ses insignes⁴.

La nouvelle place accordée à l’Homme dans l’architecture de la Renaissance ne s’est pas seulement illustrée par sa représentation physique (*putti*, portraits en médaillon, etc.) ni par les ordres d’architecture mais relève aussi, via l’épigraphie et la philologie, des domaines de l’esprit et d’une réflexion sur la condition humaine. Ainsi un nombre important d’édifices privés et publics témoignent-ils, sur leur façade, d’un puissant attrait pour les inscriptions sculptées, trahissant une volonté de discourir dans l’espace public. Dans son adresse aux lecteurs du *Livre extraordinaire* (1551), Serlio se justifiait d’avoir interrompu les entablements de ses portails afin de disposer d’espaces suffisants pour épancher cette soif de paroles: “mesmement qu’il y en ha aucuns [des hommes], qui en toute petite œuvre, qu’ils font faire, ilz voudroient assez espace et lieu pour y mettre lettres, armoiries, devises et semblables choses”⁵.

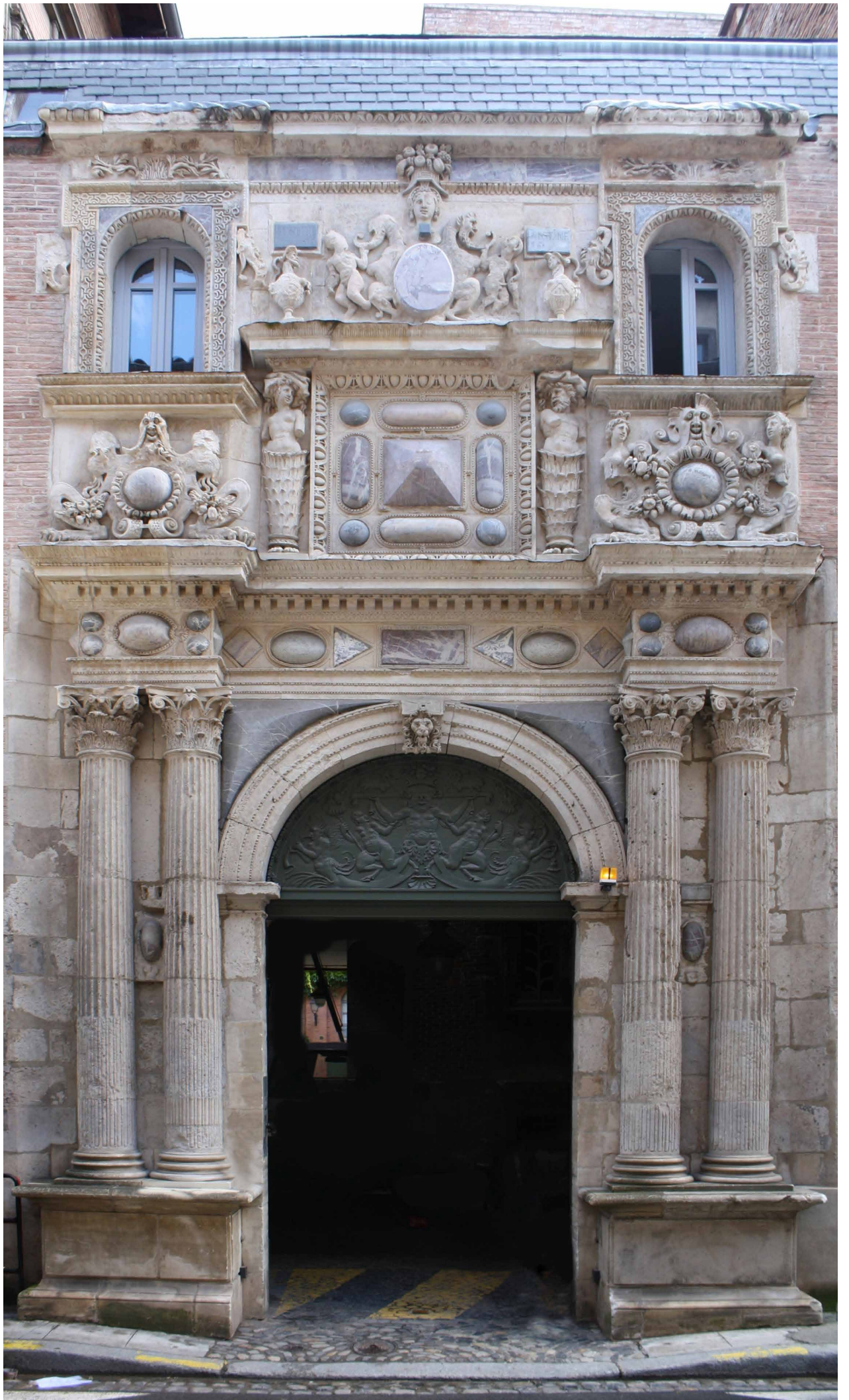
Plusieurs édifices toulousains illustrent l’évolution et la diversité du recours à l’inscription sculptée, de l’allusion classique à l’ambition mo-

rale. Ils offrent l’opportunité de mettre ces architectures parlantes de la Renaissance en rapport avec la culture et l’ambition de commanditaires privés et publics. L’emplacement, la signification et la portée de ces inscriptions doivent être replacés dans le cadre du développement d’une conscience antiquaire soutenue par l’ambition civique des édiles de même que dans le contexte des aspirations de l’humanisme juridique ou du climat religieux de la seconde moitié du siècle.

Magnificence et dignité: le cas de l’hôtel Bérenghier Maynier (1515-1527)

“Il me souvient avoir leu en une fenestre d’une maison à Thoulouse, qu’un advocat des plus aiméz de la cour, qui se nommoit Mainery, avoit fait mettre en escriteau, où il y avoit tels mots gravéz: «Faux conseils, et mauvaises testes/m’ont fait bastir ces fenestres»”⁶. Rapportée de mémoire par le maréchal Blaise de Monluc dans ses *Commentaires* (1592), cette inscription illustre le comportement des avocats suspects d’ententes illicites et de prodiguer de mauvais conseils pour rallonger le temps des procédures et gonfler dans le même temps leurs revenus. Plus grave, cela causait selon Monluc “toute la ruine de la noblesse” et la détournait en outre de sa mission principale: prendre les armes afin d’accroître la puissance du souverain⁷.

Au-delà des considérations du maréchal pour le système judiciaire français, le recours à cette citation démontre à la fois le crédit et la fortune



pagina 87

Fig. 1 Hôtel Molinier, Toulouse. Portail sur rue de la Dalbade, 1556 (photo C. Debuiche).

Fig. 2 Hôtel de Bérenguer Maynier, Toulouse. Fenêtre du rez-de-chaussée ouverte sur la rue José Félix portant sur sa frise l’inscription LINGUA CONSTRUCTE FLORENT, v. 1515-1528 (photo M. Poujetoux).

Fig. 3 Hôtel de Brucelles, Toulouse. Cour d’honneur, 1544 (photo C. Debuiche).

Fig. 4 Hôtel de Bérenguer Maynier, Toulouse. Porte de la tour d’escalier, v. 1515-1528 (photo C. Debuiche).



du discours épigraphique monumental. Ce dernier pouvait marquer durablement les esprits des contemporains, propageant dans l’espace et le temps la pensée du propriétaire et, par son ‘authenticité’, valoir témoignage et nourrir un argumentaire. Pour Monluc, l’inscription toulousaine prouvait que les magistrats assumaient leur malhonnêteté. Toutefois, elle ne figure aujourd’hui sur aucune des baies conservées de l’hôtel particulier (36 rue du Languedoc) que Bérenguer Maynier, élu capitoul en 1515, avocat de métier puis assesseur au parlement (1518), avait entrepris de construire entre 1515 et 1528 à partir du remaniement d’un édifice du XV^e siècle⁸. Le maréchal, qui ne lisait pas le latin, a sans doute cité une version qui a souffert, sinon du temps, du moins de son aigreur envers les magistrats. Son témoignage doit être plus vraisemblablement rapproché d’une sentence latine gravée sur les frises des entablements de deux fenêtres à pilastres, percées au rez-de-chaussée du corps de bâtiment central et ouvertes sur l’espace public, célébrant le rang et les qualités d’orateur du commanditaire : TOGUATI MAINE-RII EDES || LINGUA CONSTRUCTE FLORENT (fig. 2) : “la demeure construite par l’éloquence du professeur Maynier est florissante”⁹. Outre les baies sur rue, en pierre, qui se détachaient visuellement des murs de brique ou des enduits, les façades sur cour étaient également des espaces propices à la démonstration. Celle-ci se concentrait toujours sur les fenêtres mais plus encore sur la grande tour d’escalier hors-œuvre,

généralement placée à l’angle de deux corps de bâtiment et présentant l’entrée principale de la demeure (fig. 3). Encore ostensiblement coiffé, jusque dans les années 1540-1550, de marques de seigneurie (créneaux, faux-mâchicoulis), ce genre de tour affirmait une intense rivalité par sa taille et recevait une part importante du décor sculpté en pierre.

La porte de la tour de l’hôtel Bérenguer Maynier (fig. 4), dotée d’un décor ‘à l’antique’ couvrant, présente une inscription en capitales romaines qui renvoie à la poésie antique : VIVITUR INGENIO CETERA MORTIS ERUNT. Tirée de l’*Élégie sur la mort de Mécène* attribuée à Virgile, elle signifie “On vit par l’esprit, tout le reste appartiendra à la mort”¹⁰. Cette vanité, qui connut un certain succès chez les humanistes, résonne harmonieusement avec les deux profils d’homme et de femme en médaillon qui la surmontent, et rappelle les considérations eschatologiques de l’époque¹¹. Sur la frise de la porte, un décor complète ce programme. Des *putti*, ailes déployées, soutiennent un chapeau de triomphe dans lequel est inscrit un écu où devait certainement figurer les armes familiales, allusion à l’ascension glorieuse promise par une vie vertueuse. Au-delà de sa forme et de sa source, cette inscription doit être aussi mise en rapport avec l’émulation poétique qui touchait les juristes, stimulée par le souci de nourrir leur éloquence et leur contribution à la vénérable compagnie toulousaine des Jeux Floraux. Ce cénacle de poètes, très prospère dans les années 1530-1540, était

¹ P. ARABEYRE, *Bernard de Rosier et les premiers fragments d’une histoire légendaire de Toulouse au Moyen Âge*, in *Ab urbe condita. Fonder et refonder la ville: récits et représentations (second Moyen Âge-premier XVI^e siècle)*, actes de colloque (Pau, 14-16 mai 2009), sous la direction de V. Lamazou-Duplan, Pau 2011, pp. 241-259; C. DEBUICHE, *Les artifices du passé: Antiquité et mythes urbains de la Palladia Tolosa au XVI^e siècle*, in *L’artiste et l’antiquaire: l’étude de l’antique et son imaginaire à l’époque moderne*, actes de colloque (Paris, Bibliothèque Nationale de France, 6-7 mars 2014), sous la direction de E. Lurin, D. Morana Burlot, Paris 2017, pp. 31-49.

² O. PONCET, *Régner par l’écrit: François I^{er} en actes*, in *François I: pouvoir et image*, catalogue d’exposition (Paris, 24 mars-21 juin 2015), sous la direction de B. Petey-Girard, M. Vène, Paris 2015, pp. 153-164.

³ *Toulouse Renaissance*, catalogue d’exposition (Toulouse, Musée des Augustins, Bibliothèque d’Étude et du Patrimoine, 17 mars-24 septembre 2018), sous la direction de P. Julien, Paris-Toulouse 2018.

⁴ C. DEBUICHE, *Architecture et culture savante à Toulouse à la Renaissance*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016.

⁵ S. SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture*..., Lyon 1551, f. A2v.

⁶ B. DE MONLUC, *Commentaires*..., Bourdeaus 1592, f. 200.

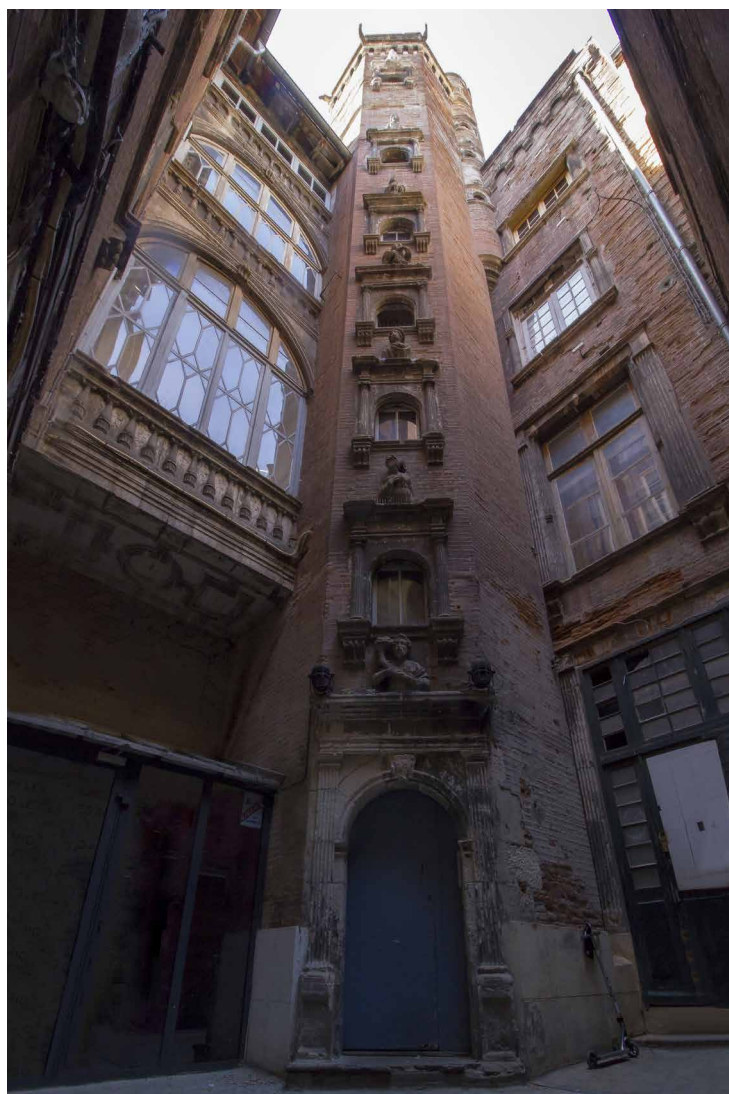
⁷ *Ibidem*.

⁸ Sur l’histoire complexe de cet hôtel: J. CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse: monuments, institutions, habitants*, I, Marseille 1982, pp. 251-257; S. MUÑOZ, P. JULIEN, *De l’ornement à la statuaire: la sculpture toulousaine des années 1510-1560*, in *Toulouse Renaissance*... cit., pp. 147-161: 159.

⁹ R. MESURET, *Évocation du Vieux Toulouse*, Paris 1960, pp. 102-104.

¹⁰ J. PIGEAU, *La posture mélancolique*, “Littérature”, 161, 2011, pp. 51-60: 57.

¹¹ Elle fut notamment reprise dans une gravure d’André Vésale: A. VÉSALE, *De humani corporis Fabrica librorum Epitome*, Basilæ 1543, p. 164. *La Fabrique de Vésale: la mémoire d’un livre*, actes de journées d’étude (Paris, 21-22 novembre 2014), sous la direction de J. Vons, Paris 2016.



constitué de célèbres humanistes comme Jean de Boyssoné, Gilbert Ducher, Hugues Salel, Étienne Dolet, Jean Visagier, Pierre Trassebot, Robert Breton, professeur de rhétorique, et Marie Gascon, syndic de la ville¹². Ces hommes furent protégés et encouragés par de grands personnages, tels l’évêque Jean de Pins – ancien sénateur à Milan (1515) et ambassadeur de France à Venise (1516-1520) puis Rome (1520-1522) – et certains premiers présidents au parlement comme le Milanais Jacques Minut (1524-1536) ou encore le Toulousain Jean de Mansencal (1539-1562).

Les inscriptions sur rue et sur cour qui occupent une bonne place au sein du programme décoratif de cette demeure peuvent être comprises de la manière suivante: ‘L’esprit qui vit’ serait l’apologie, à jamais gravée dans la pierre, du seul chemin menant à l’éternité, celui de la renommée, accessible par une vie vertueuse, la magnificence ou le ‘talent’¹³. Elles évoquent en outre deux moments marquants du mandat de capi-

toul de Bérenguer Maynier: la peste, ainsi que la faim et les troubles qu’elle avait causés, et le projet de création de six grandes écoles de droit dans la ville¹⁴.

“Graves sentences” et bon gouvernement : le portail de l’hôtel Molinier (1556)

Les inscriptions gravées sur trois tables de marbre du portail sur rue de l’hôtel Molinier (22 rue de la Dalbade) renvoient à une ambiance intellectuelle similaire, celle de juristes versés en poésie et philosophie, amateurs d’emblèmes et d’antiquités¹⁵. En 1550, le conseiller au parlement Gaspard Molinier et sa femme Jeanne de Baussonet s’installèrent à proximité du palais du parlement, de l’église de la Dalbade et de grandes maisons parlementaires où ils érigèrent une demeure entre cour et jardin (1551-1556)¹⁶. Cette dernière se signale ostensiblement depuis la rue par un riche portail de pierre, percé dans une muraille de brique (fig. 1). Outre sa composition triomphale corinthienne, inspirée des planches

¹² G. CAZALS, *Guillaume de La Perrière, 1499-1554: un humaniste à l’étude du politique*, thèse de doctorat Université Toulouse I, 2003, pp. 151-153; I. LUCIANI, *Jeux Floraux et humanisme civique au XVI^e siècle: entre enjeux de pouvoir et expérience du politique*, in *L’Humanisme à Toulouse (1480-1596)*, actes de colloque (Toulouse, mai 2004), sous la direction de N. Dauvois, Paris 2006, pp. 301-336.

¹³ Pour *ingenium* désignant un ‘processus de création’: J. VONS, *Les squelettes de Vésale*, in *La Fabrique de Vésale... cit.*, pp. 37-64: 48-49.

¹⁴ G. LAFAILLE, *Annales de la ville de Toulouse*, II, Toulouse 1701, pp. 1-6: autant de droit civil que de droit canon.

¹⁵ P. CABAU, *Portail de l’hôtel de Molinier, au n. 22 rue de la Dalbade: «SUSTINE ET ABSTINE»*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, LXVI, 2006, pp. 230-232; G. CAZALS, *Les juristes et la naissance de l’emblématique au temps de la Renaissance*, “Revue d’Histoire des Facultés de Droit et de la Culture Juridique”, 33, 2013, pp. 37-124; C. DEBUICHE, P. JULIEN, *Architecture et décors de l’hôtel de Molinier: ‘demeurance’ parlementaire de la Renaissance toulousaine*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, LXXVI, 2016, pp. 151-179.

¹⁶ C. DOUAI, *L’art à Toulouse. Matériaux pour servir à son histoire du XV^e au XVIII^e siècle*, “Revue des Pyrénées et de la France Méridionale”, XIV, 1902, pp. 641-645; CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse... cit.*, I, pp. 86-88; P. JULIEN, *L’hôtel de Molinier, architecture en majesté de la Renaissance toulousaine*, in *Fort docte aux lettres et en l’architecture: mélanges en l’honneur de Claude Mignot*, sous la direction d’A. Gady, Paris 2019, pp. 383-399.



du *Livre extraordinaire* (1551) de Serlio, ses incrustations de marbres pyrénéens et sa multitude de figures sculptées évoquant l’esthétique développée sur les grands chantiers contemporains du royaume, le portail présentait dans son registre supérieur des inscriptions latines accompagnées du millésime d’achèvement du chantier, sculptées sur des tables de marbre noir: SUSTINE / 15, ABSTINE / 56 (fig. 5)¹⁷.

Attribuée au philosophe stoïcien Épictète, cette maxime est la quintessence du haut niveau culturel du cercle familial du couple. La nièce de Gaspard Molinier, Catherine de Baussonet, était mariée à l’humaniste Jean de Coras, originaire de Réalmont, situé non loin d’Albi où Molinier avait commencé sa carrière¹⁸. En 1553, Coras obtint un office de conseiller au parlement à Toulouse, où il publia cinq ans plus tard une version française de l’*Altercation en forme de dialogue de l’empereur Adrian et du philosophe Épictète*¹⁹. Dans cet ouvrage, comme une résonance au programme du portail sculpté, Coras déclarait que les célèbres paroles d’Épictète, en tant que véritable condensé des “graves sentences [qui] comblent la félicité de la vie humaine”, étaient “grandes, et dignes d’être entaillées, en tous les anneaux, murailles, marbres, co-

lomnes de ce monde”²⁰. Elles guidaient, détaillent-il, un homme vers la vertu, lui enseignaient la patience en l’encourageant à supporter ce qui est pénible et l’éloignaient des vices et des passions en lui inculquant la tempérance.

Sur le portail de l’hôtel, à la manière d’un emblème, l’apologie épigraphique de l’éthique est combinée avec l’image. En effet, deux aiguières anthropomorphes sont placées sous chacun des deux mots d’Épictète. Si l’objet est traditionnellement associé à la Tempérance, sa signification peut être enrichie grâce à un emblème d’Alciat consacré à l’‘abstinence’ composé entre 1546 et 1548²¹. L’épigramme latine qui lui était rattachée, traduite en 1549, appartenait au lieu commun de la justice et renvoyait à l’intégrité du magistrat: “Sur le tombeau d’ung juge juste, humain/Est une aiguiere, avec ung lavemain./Monstrant, qu’il fait bon droict: sans corrompures,/Et heut les mains de dons nettes, et pures”²².

Ce programme semble, une nouvelle fois, en réaction à l’idée contemporaine de la corruptibilité des praticiens et de l’avisement de la justice²³.

Dès 1536, dans la première édition du *Théâtre des bons engins*, le Toulousain Guillaume de La

¹⁷ ID., *Marbres de carrières en palais: du Midi à Versailles, du sang des dieux à la gloire des rois, XVI^e-XVIII^e siècle*, Manosque 2006, pp. 180-185; C. DEBUICHE, *Citations et inventions dans l’architecture toulousaine de la Renaissance*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, LXXVIII, 2018, pp. 223-252.

¹⁸ E. CABIÉ, *Notes biographiques sur Jean de Coras*, “Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn”, III, 1881, pp. 80-85; 83; G. CAZALS, *Jean de Coras (1515-1572)*, in *L’Humanisme à Toulouse (1480-1580)*, catalogue d’exposition (Toulouse, Bibliothèque d’étude et du patrimoine, 20 avril-22 mai 2004), sous la direction de N. Dauvois, J. Deschaux, Toulouse 2004, pp. 46-47; S. GEONGET, *L’humanisme littéraire de Jean de Coras: un juriste lecteur de Budé et Rabelais*, in *L’Humanisme à Toulouse (1480-1596)*... cit., pp. 271-287.

¹⁹ J. DE CORAS, *Altercacion en forme de dialogue de l’empereur Adrian, & du philosophe Épictète*..., Tolose 1558.

²⁰ Ivi, p. 13; G. BESSIS, *Guyon Boudeville: heurs et malheurs d’un imprimeur toulousain au temps de la Renaissance*, Toulouse 2014, p. 24.

²¹ CABAU, *Portail de l’hôtel de Molinier*... cit., pp. 230; P. LAURENS, *L’invention de l’emblème par André Alciat et le modèle épigraphique: le point sur une recherche*, “Comptes Rendus des Séances de l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres”, 149, 2005, 2, pp. 883-910: 900-902.

²² A. ALCIAT, *Emblematum liber*, Augsburg 1531, trad. fr. *Emblèmes d’Alciat de nouveau translatez en françois*, Lyon 1549, p. 54.

²³ Au sujet du stoïcisme à la Renaissance et d’une perception de la dépravation de la société et particulièrement de la justice: J. LECOINTE, *Éthos stoïque et morale stoïcienne: stoïcisme et rhétorique évangélique de la consolation dans le “De contemptu rerum fortuitarum” de Guillaume Budé (1520)*, in *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, actes de colloque (Paris, 10 mars 2005), Paris 2006, pp. 35-58.

Fig. 5 Hôtel Molinier, Toulouse. Détail des inscriptions portées sur le portail sur rue de la Dalbade, 1556 (photo M. Poujetoux).

Perrière avait dédié l’un de ses emblèmes moraux à “l’argent content faict playder advocatz”²⁴. Emblématisé majeur, probablement élève d’Alciat en Avignon dans les années 1520, La Perrière fit montre de sa culture humaniste et politique en sa qualité de chroniqueur municipal et d’auteur²⁵. Il recourut à de nombreux *exempla* puisés dans la civilisation antique et à la littérature moderne italienne (Giovanni Pontano, Marsile Ficin) pour sublimer l’action édilitaire. À la lumière de sa production emblématique et des écrits de Jean de Coras, eu égard à l’ambition intellectuelle des juristes de Toulouse, on mesure la dimension morale qui pouvait être prêtée au discours architectural grâce à l’épigraphie et à l’ornement.

Cette force expressive n’est pas sans rappeler plus largement le rôle social et politique accordé à l’art de bâtir par les théoriciens de l’époque moderne, Alberti en tête²⁶. Comme le laisse entendre la préface de la deuxième traduction française des *Emblèmes* d’Alciat (1549), il est aussi question pour le support ordinaire recevant mots et images, outre son utilité au bien commun, de devenir plaisant et distrayant, suscitant ainsi des émotions rattachées à la magnificence et au bon gouvernement selon la perception idéalisée de l’Antiquité et le discours prôné par les traités de vertus sociales de la Renaissance²⁷: “toutes et quantesfoys que aulcun voudra attribuer, ou pour le moins par fiction appliquer aux choses vuydes accomplissement, aux nues aornement, aux muetes parolles, aux brutes raison, il aura en ce petit livre [...] tout ce qu’il pourra, et voudra inscrire, ou pindre aux murailles de la maison, aux verrieres, aux tapis, couvertures, tableaux, vaisseaulx, images, aneaulx, signetz, vestemens, tables, lictz, armes, brief à toute piece et utensile, et en tous lieux affin que l’essence des choses appartenantes au commun usage soit en tout, et par tout quasi vivement parlante, et au regard plaisante”²⁸.

Des usages de l’épigraphie au service de la ville

La considération portée à l’épigraphie que l’on peut constater à travers ces différents exemples n’a rien d’étonnant au vu des pratiques des humanistes qui collectaient, étudiaient et révélaient depuis le début du *Quattrocento* des inscriptions gravées à des fins philologiques et historiques²⁹. À côté des textes classiques et médiévaux et avec le recours à l’étymologie, l’épigraphie était convoquée par les premiers historiens, au même titre que la numismatique et l’architecture, pour écrire le passé³⁰. À Toulouse, Nicolas Bertrand et Guillaume de La Perrière s’en servirent pour retracer l’histoire de la christianisation de la cité³¹. Ces derniers se heurtèrent toutefois dans leur quête de restitution historique à la disparition d’une importante quantité de marbres et de calcaires antiques, réemployés ou réduits en chaux à l’époque médiévale en raison du coût de la pierre. Ces circonstances expliquent en partie leur intérêt pour les sources épigraphiques romanes, plus nombreuses et tangibles³².

Pour asseoir la noblesse de leur fonction et mieux défendre les privilèges de la cité, les capitouls sollicitèrent alors historiographes, architectes et artisans qui rendirent leurs revendications plus manifestes et entretenirent une identité urbaine concentrée en partie dans l’enclos municipal. L’histoire se présentait comme un outil politique et juridique précieux, à tel point que les édiles s’employèrent dans les années 1520-1530 à protéger les titres municipaux dans la chambre haute de la ‘tour des archieus’, érigée en 1525-1529³³. L’accumulation de sources et d’observations sur le passé toulousain, la connaissance et la revendication de son antiquité se développèrent donc dans un contexte intéressé.

Parallèlement aux chroniques municipales laudatives de La Perrière et dans une même optique de célébration moderne, la maison commune s’agrandit et s’embellit tout au long du XVI^e siècle³⁴: plusieurs portails ‘à l’antique’ or-

²⁴ G. DE LA PERRIÈRE, *Le Theatre des bons engins...*, Lyon 1536, f. CCH; ID., *Le Theatre des bons engins...*, Lyon 1545², f. Evi.

²⁵ CAZALS, Guillaume de La Perrière, 1499-1554... cit.; ID., *La Perrière et l’humanisme civique*, in *L’Humanisme à Toulouse (1480-1596)*... cit., pp. 69-90.

²⁶ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Florentiae 1485, trad. fr., *L’art d’édifier*, édité par P. Caye, F. Choay, Paris 2004; P. BOUCHERON, *De l’éloquence architecturale*, Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520), Paris 2018² (première éd. Paris 2014).

²⁷ M.T. RICCI, *Liberalitas et Magnificentia chez Giovanni Pontano*, “Le Verger-Bouquet II: la libéralité au XVI^e siècle”, juillet 2012, pp. 1-14 (en ligne, disponible à l’adresse: https://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/Verger2_RICCI.pdf; consulté le 19 août 2022).

²⁸ *Emblèmes d’Alciat*... cit., p. 7.

²⁹ P. LAURENS, F. VUILLEUMIER LAURENS, *L’âge de l’inscription: la rhétorique du monument en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Paris 2010, p. 14 et suiv.; N. DAUVOIS, *La ‘familia’ du cardinal d’Armagnac à Rome: curiosité humaniste et découvertes archéologiques d’après la correspondance de Pierre de Paschal (Epistolae Petri Paschali in italica peregrinatione exaratae, Venise, 1548)*, “Anabases”, 5, 2007, pp. 125-136 (en ligne, disponible à l’adresse: <https://doi.org/10.4000/anabases.3116>; consulté le 19 août 2022).

³⁰ F. LEMERLE, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule: l’architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d’Italie à la Fronde*, Turnhout 2005, pp. 51-67.

³¹ N. BERTRAND, *Opus de Tholosanorum gestis...*, Tholose 1515, f. VI; G. DE LA PERRIÈRE, *Catalogue et sommaire de la fondation [...] de Tholoze*, f. VIII, voir G. CAZALS, *Une contribution inédite à l’Historiographie toulousaine: «Le catalogue et sommaire de la fondation [...] de Tholoze» de Guillaume de la Perrière (1539-1540)*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, LXV, 2005, pp. 139-161: 151.

³² *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 7 (Ville de Toulouse), sous la direction de E.R. Labande, Paris 1982, pp. 13-14, 44-47; Q. CAZES, *Le quartier canonial de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, Carcassonne 1998, pp. 117-118; R. SABLAYROLLES, *L’épigraphie de Toulouse*, in *Tolosa: nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l’Antiquité*, sous la direction de J.M. Pailler, Rome 2002, pp. 283-285.

³³ J. CHALANDE, *Histoire monumentale de l’hôtel de ville de Toulouse*, I, Toulouse 1922, pp. 67-82.

³⁴ *Ibidem*.



Fig. 6 Donjon du Capitole, Toulouse. Ancien entablement du portail de la tour des archives, 1525-1529 (photo C. Debuiche).

nés des blasons des capitouls en fonction et dotés d’une inscription sculptée sur la frise de l’entablement rendaient un hommage public à l’action édilitaire, sur le modèle des Anciens. Il en est ainsi du portail de la tour des archives, initialement ouvert sur la façade ouest et partiellement conservé, dont l’inscription renvoyait aux prétentions des édiles qui, affirmant siéger dans un ‘Capitole’, revendiquaient une filiation politique avec les consuls romains³⁵: FIEBAT ANNO CHRISTIANAE SALUTIS MDXXV ID(I)-B(US) NOVE(M)BR(IBUS) NOBILIBU(S) PREINSIGNITIS CAPITOLINIS DECURIONIBUS (fig. 6)³⁶.

De même, en 1545, le sculpteur et architecte Jean Rancy chargé de concevoir “l’entrée principale de ladite maison commune”, rue du Poids de l’Huile, imagina un portail en “bonne pierre”, se détachant de la muraille de brique. Magnifié par l’emploi d’un ordre complet, il devait être “enrichi de piedestailz, colonnes ionicques cannelées, d’architraves, frizes, cornices, frontispice” et d’une série d’ornements évoquant le répertoire maniériste: “compartissemens, figures, anymaulx, monstres”, probablement employés sur la frise pour mettre en valeur les “escussions et armoyries” des capitouls³⁷. Enfin, une inscription devait compléter la composition mais son contenu n’était pas encore arrêté, preuve de la collaboration entre lettrés et artisans pour servir l’ambition municipale. Rancy semble néan-

moins avoir défini l’emplacement et la typologie de l’inscription: “écriture, hystoire ou devise, telle que sera advisee estre duisante, propre et bien convenable selon la dignité du lieu et suyvant le pourtraict [de] Jehan Rancy”³⁸. Amateur d’épigraphie, comme sa signature le laisse augurer (fig. 7), l’architecte avait probablement envisagé une graphie en capitales romaines, adaptée au style du portail³⁹.

Les légères variations que l’on devine dans la documentation de cette époque pour ce type de portail trahissent une source commune: les arcs de triomphe antiques. Il était entendu dans l’esprit d’un architecte moderne, comme l’atteste Serlio dans son *Livre extraordinaire*, “qu’en un arc y convient mettre beaucoup d’écriture, victoires, et faits d’armes entailléz”⁴⁰. Dans le contexte de la maison commune, l’enjeu pour l’inscription sculptée, concentrée dans des zones-clé de circulation, est d’être visible plutôt qu’intelligible. De l’incompréhension résulte une part de l’honorabilité. Cependant, le message écrit n’est pas seulement destiné aux contemporains, il s’adresse tout autant aux générations futures et traduit une volonté de faire histoire en imitant les Anciens. De plus, même si les Modernes ne savaient pas la lire, l’inscription architecturale participait en réalité d’un discours plus général, auquel contribuaient également les volumes, le rythme, les matériaux, les ordres, les armoiries et les ornements, autant de signes qui jouent avec une culture visuelle et qui font sens.

Les façades didactiques de l’hôtel Delpech (1568)

Parmi les façades parlantes les plus singulières de Toulouse, il convient encore de citer celles de l’hôtel du marchand Pierre Delpech (20 rue des Changes) (fig. 8)⁴¹. Capitoul à plusieurs reprises, celui-ci hérita en 1548 de l’hôtel paternel édifié en plein cœur du tissu urbain, dont il parvint à

³⁵ E. MARTIN-CHABOT, *La tradition capitoline à Toulouse à la fin du XIII^e siècle*, “Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale”, 30-117, 1918, pp. 345-354; F. BORDES, *Des seigneurs du chapitre aux décurions du Capitole, ou l’Antiquité au service du pouvoir*, in *Les antiquités de ville à la Renaissance, l’exemple de Toulouse*, actes de journée d’études (Toulouse, 5 octobre 2007), sous la direction de N. Dauvois, Toulouse 2007, pp. 1-9: 1-2 (en ligne, disponible à l’adresse: <https://www.bibliotheca-tholosana.fr/inside#!Intervention/16>; consulté le 19 août 2022).

³⁶ “Avait été fait l’année du salut du Christ [1525], aux ides de novembre, par les nobles et distingués décurions du Capitole”; CHALANDE, *Histoire monumentale...* cit., p. 73.

³⁷ H. GRAILLOT, *Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVI^e siècle*, Toulouse 1914, p. 249.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Archives municipales, Toulouse (à partir de maintenant AMT), CC2414, f. 70.

⁴⁰ SERLIO, *Livre extraordinaire...* cit., f. A3v.

⁴¹ Nous remercions chaleureusement M^{mes} Laure Krispin et Louise-Emmanuelle Friquart, chargées de l’inventaire du patrimoine, pour leurs précieuses indications.

étendre la parcelle. En 1571, l’édifice bénéficiait d’une cour d’honneur et d’un jardin, ainsi que d’une entrée principale sur la rue des Changes et de deux entrées secondaires, l’une sur la rue Peyras et l’autre près de l’église Saint-Pierre-Saint-Géraud⁴². Entre temps, Pierre Delpech mit au goût du jour les deux façades principales sur cour de son hôtel en faisant sculpter de nouvelles fenêtres. En raison de leur état de conservation et de la massivité de leurs chambranles à crossettes, soutenus par des tronçons de pilastres et quelque peu disproportionnés par rapport à la gracilité des colonnettes engagées sur leur meneau, ces fenêtres ont été parfois assimilées dans l’historiographie à la ‘fin d’un style’ et n’ont guère retenu l’attention⁴³, alors même que le marchand voisin, Jean Astorg, s’en inspira pour sa demeure en 1569⁴⁴. Ces baies étaient à l’origine toutes couronnées d’une frise lisse et d’une corniche saillante (fig. 9) et respectaient, à l’échelle de l’élévation, une superposition des ordres que l’on pouvait observer dans certaines cours d’honneur dans les années 1540⁴⁵.

Moins qu’une dégénérescence stylistique, ces huit ouvertures qui avaient nécessité une grande quantité de pierre constituent un support privilégié du discours. Chaque allège porte en effet une table recevant une inscription en capitales romaines accompagnée de sa référence. Connu pour avoir été un partisan de l’intransigeance catholique, le propriétaire fit graver sur ces allèges des sentences bibliques, essentiellement tirées des livres sapientiaux, à savoir des *Psaumes*: MELIUS EST MODICUM IUSTO, SUPER DIVITIAS / PECCATORUM MULTAS / PSAL° XXXVI⁴⁶, des *Proverbes de Salomon*: MELIOR EST PAUPER, QUI [AM] BULAT IN SIMPLICI/TATE SUA, QU[A]M DIVES T[O]RQUES LABIA SUA⁴⁷, du *Livre de la Sagesse* MELIOR ES[T] SAPIENTIA QUAM VIRES ET VIR / PRUDENS QUAM FORTIS (*hedera*) SAPIENS VI (*hedera*)⁴⁸ et de

l’*Ecclésiastique*: QUI TIMENT DOMINUM NON ERUNT INCRE/DIBILES VERBO IL-LIUS (*hedera*) ECCLESIAST(ES) II (*hedera*)⁴⁹, ALTIORA TE NE QUESIERIS, ET FORTIORA / TE NE SCRUTATUS FUERIS (*hedera*) ECCLESIAST(ES) III (*hedera*)⁵⁰, AB INOPENE AVERTAS [OCULOS] / TUOS PROPTER IRAM (*hedera*) ECCLESIAST(ES) [IV] (fig. 10)⁵¹, MELIOR EST UNUS TIMENS DEUM, / QUAM MILLE FILII IMPII (*hedera*) ECCLESIAST(ES) XVI⁵², QUI FACIT MISERICORDIAM, FO[ENE]/RATUR PROXIMO S[UO] [ECCLESIA]ST(ES) I (*hedera*)⁵³.

L’attention du visiteur, obligé de traverser la cour pour atteindre la porte principale et la tour d’escalier hors-œuvre, était nécessairement portée vers ces grandes fenêtres de pierre qui animaient puissamment les deux façades principales. Didactiques, voire persuasives, elles enseignent un art de bien vivre se focalisant sur les voies de la sagesse, considérée comme un don supérieur aux biens matériels, accessible par la crainte de Dieu. Des aspirations particulièrement remarquables au cœur du quartier commerçant et financier de la ville. En s’appuyant sur l’expérience et non sur des positions philosophiques, ces inscriptions poussent à l’humilité, à la charité et aux devoirs filiaux. En négatif, certaines sentences entretiennent aussi la menace d’une punition divine des vices et des impies. La dimension morale de ce discours qui s’adresse plutôt à un jeune homme relève d’une certaine forme de proximité et d’intimité qui fait écho à l’espace de la cour d’honneur, plus restreint et confidentiel. Il faut certainement y entendre aussi une résonance au contexte des troubles religieux qui touchèrent la presque totalité du royaume de 1562 à 1598 et auxquels Pierre Delpech prit une part active. Dès le milieu du siècle, la Réforme s’étant solidement implantée dans les diverses strates de la société toulousaine, la cohabitation des deux religions devint de plus en plus difficile.

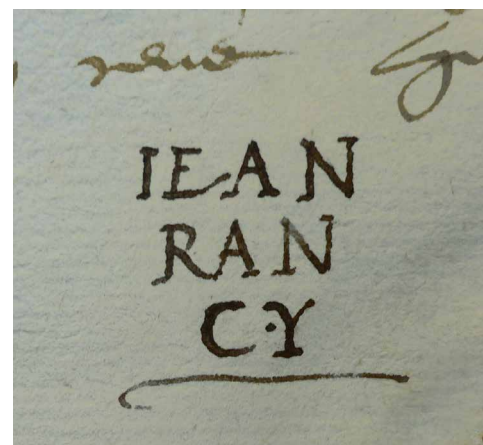


Fig. 7 J. Rancy, signature, 1546 (AMT, CC2414, f. 70; © Ville de Toulouse, Archives municipales).

⁴² CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse...* cit., II, pp. 67-71; R. PAPILLAUT, *Les hôtels particuliers du XVI^e siècle à Toulouse*, Toulouse 1996, pp. 125-127.

⁴³ À l’exception de E. DE RIVIÈRES, *Quelques inscriptions toulousaines inédites*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, s.2, XIV, 1886-1889, pp. 229-239: 235-236; sur la ‘fin de style’: J. DE MALAFOSSE, *Recherches sur l’architecture à Toulouse à l’époque de la Renaissance*, “Revue des Pyrénées et de la France Méridionale”, II, 1891, pp. 434-452: 448-449; CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse...* cit., II, p. 68; G. AHLSELL DE TOULZA, L. PEYRUSSE et B. TOLLON, *Hôtels et demeures de Toulouse et du Midi toulousain*, Drémil Lafage 1998, p. 42.

⁴⁴ Archives Départementales de Haute-Garonne, Toulouse, 3E11984, cahier «1569», s.f.

⁴⁵ Nous pensons notamment aux baies de la cour de l’hôtel de Chevery (1546), situé au 11 rue Malcouzin.

⁴⁶ Ps. 36, 16. Fenêtre de droite du premier étage du corps latéral, illisible aujourd’hui depuis la cour. L’inscription est indiquée dans DE RIVIÈRES, *Quelques inscriptions...* cit., p. 235. Les traductions que nous proposons s’appuient en partie sur: *La Bible de Jérusalem*, trad. fr., éditée par l’École biblique de Jérusalem, Paris 2001. Ici: “Le peu que possède le juste est préférable à toutes les richesses des impies”.

⁴⁷ Prov. 28, 6. Sur l’épigraphe, il devrait y avoir TORQUEUS au lieu de TORQUES. Fenêtre de gauche du premier étage du corps de bâtiment principal. Selon *La Bible de Jérusalem...* cit., p. 1289: “Mieux vaut le pauvre qui se conduit honnêtement que l’homme aux voies tortueuses, fût-il riche”. Un autre sens est parfois donné: “Mieux vaut la foi commune des fidèles que les trompeuses spéculations des hérétiques”.

⁴⁸ Sap. 6, 1. À la fin de l’épigraphe, il devrait y avoir SAPIENTIA ou SAPIENTIAE. Fenêtre de droite du deuxième étage du corps latéral: “La sagesse vaut mieux que la force, et l’homme prudent que le fort”.

⁴⁹ Eccl. 2, 15. Fenêtre de gauche du premier étage du corps latéral: “Ceux qui craignent le seigneur ne transgressent pas ses paroles”.

⁵⁰ Eccl. 3, 15. Fenêtre de gauche du deuxième étage du corps de bâtiment principal: “Ne cherche pas ce qui est trop difficile pour toi, ne scrute pas ce qui est au-dessus de tes forces”.

⁵¹ Eccl. 4, 5. Fenêtre de gauche du deuxième étage du corps latéral: “Ne détourne pas tes yeux du nécessiteux”.

⁵² Eccl. 16, 3. Fenêtre de droite du deuxième étage du corps de bâtiment principal: “Il vaut mieux un fils unique qui craint Dieu que mille fils impies” (traduction personnelle).

⁵³ Eccl. 29, 1. Fenêtre de droite du premier étage du corps de bâtiment principal: “Prêter à son prochain, c’est pratiquer la miséricorde”.

Fig. 8 Hôtel Delpech, Toulouse. Cour d’honneur, v. 1548-1571 (photo C. Debuiche).

Fig. 9 Hôtel Delpech, Toulouse. Fenêtre gauche du deuxième étage du corps latéral, v. 1548-1571 (photo C. Debuiche).



⁵⁴ S. BRUNET, «De l’Espagnol dedans le ventre!»: les catholiques du Sud-Ouest de la France face à la Réforme (vers 1540-1589), Paris 2007, pp. 205-216.

⁵⁵ C. DELPRAT, *Les magistrats du parlement de Toulouse durant la Ligue*, “Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale”, 108-213, 1996, pp. 39-62; S. BRUNET, *Aux origines de la Ligue dans le Sud-Ouest de la France*, in *Jeanne d’Albret et sa cour*, actes de colloque (Pau, 17-19 mai 2001), sous la direction de E. Berriot-Salvadore, P. Chareyre, C. Martin-Ulrich, Paris 2004, pp. 129-168; Id., «De l’Espagnol dedans le ventre!... cit., pp. 187-193.

⁵⁶ Id., *L’évêque ligueur Urbain de Saint-Gelais (1570-1613). Du Comminges à Toulouse, ou la voie espagnole*, in *Paix des armes, paix des âmes*, actes de colloque (Pau, 8-11 octobre 1998), sous la direction de P. Mironneau, I. Pebay-Clottes, Paris 2000, pp. 151-176; Id., «De l’Espagnol dedans le ventre!... cit., p. 843; sur les liens entre Philippe II et le gouverneur de Languedoc, Henry de Montmorency-Damville: P.J. SOURIAU, *Une guerre civile: affrontements religieux et militaires dans le Midi toulousain, 1562-1596*, Seyssel 2008, p. 64.

⁵⁷ AMT, BB274, chronique 242, 1565-1566, p. 392; CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse... cit.*, II, p. 224; BRUNET, «De l’Espagnol dedans le ventre!... cit., pp. 108-109, 164.

Traumatisée par la prise de l’hôtel de ville en mai 1562 et cernée de petits foyers protestants, la ville de Toulouse vécut les années qui suivirent dans la hantise d’un complot et dans l’intransigeance, refusant toute politique royale de pacification. Cette intransigeance était mêlée d’un esprit de croisade qui avait marqué à plusieurs reprises l’histoire du Sud-Ouest et avait en partie façonné sa religiosité⁵⁴.

Si un premier ‘syndicat’ vit le jour à Toulouse dès 1561 grâce au soutien du parlement, une ‘ligue’ émergea après les troubles de 1562, jouissant d’une organisation mieux structurée et d’une étendue géographique plus vaste. Elle apparut d’abord en Agenais sous l’impulsion de Blaise de Monluc (1563) puis s’étendit rapidement aux sé-

ressort du parlement de Toulouse⁵⁵. Cela entraîna la mobilisation d’une grande partie de la noblesse catholique de Guyenne, de Gascogne et du Haut-Languedoc. Par la suite, le milieu catholique toulousain se démarqua par le zèle de ses ligueurs dont certains étaient proches des tenants du duc de Guise, comme les frères François et Pierre Delpech ou l’évêque de Saint-Bertrand-de-Comminges, Urbain de Saint-Gelais⁵⁶. Investi dans certains combats, Pierre Delpech s’illustra en 1566 aux côtés de deux autres bourgeois en rachetant l’hôtel de Bernuy (1 rue Léon Gambetta), situé à proximité du couvent des Jacobins, pour le confier aux Capitouls à dessein d’y installer des Jésuites qui pourraient “plus facilement continuer la predication de la parole evangelique”⁵⁷. Les inscriptions de la cour de l’hôtel Delpech, de même que le monogramme



IHS sculpté sur la porte de la tour d’escalier, confortent l’hypothèse d’une influence jésuite dans la conception de ce programme. Elles illustrent aussi l’usage du Livre revendiqué par les catholiques, désireux de combattre aussi les protestants sur le terrain des sources.

Conclusion

De la devise nobiliaire à l’emblème humaniste, de la sentence à l’aphorisme en passant par la simple datation, les inscriptions sculptées en façade sont variées. Du portail sur rue de l’hôtel de Bernuy (1504) à la porte du pavillon d’escalier de l’hôtel Dumay (7 rue du May, v. 1585-1600), elles s’épanouirent sur de nombreuses demeures tout au long du siècle. Par-delà la carrière, la culture et les revendications des propriétaires, leur étude renseigne aussi un contexte culturel, politique et intellectuel plus général. Leur multiplication s’inscrit en effet dans un élan constructif favorable et une rivalité sociale croissante qui concernait autant les demeures privées que la maison commune. Progressivement, en raison de l’augmentation des effectifs des magistrats au XVI^e siècle, Toulouse devint une métropole administrative et judiciaire⁵⁸. Dans une cité fondatrice de l’ordre des Dominicains, où les écrits et l’enseignement de saint Thomas d’Aquin eurent un singulier retentissement et où les tensions religieuses furent manifestes dès la fin des années 1520, la part de la pensée chrétienne dans ce corpus de façades parlantes ne fut pas non plus négligeable⁵⁹.

Au même titre que la rhétorique des ordres, bien plus étudiée par l’historiographie, le recours aux inscriptions met en lumière le développement de stratégies de revendication et de démonstration honorifiques dans les espaces privé et public et met en valeur des phénomènes de transferts culturels européens. Au sein de ces discours, par l’appropriation de la philosophie grecque, l’imitation des Anciens, la citation des

Saintes Écritures ou encore par l’adoption des codes de l’emblématique, transparaît notamment la volonté d’exprimer publiquement un art de bien (se) gouverner. À la manière d’un livre d’emblèmes ou d’un *exemplum*, il s’agissait d’ériger un miroir moral ou politique, sinon pour éduquer des passants – bien souvent hermétiques au message prononcé –, du moins pour présenter un modèle d’action futur ou idéal, personnel ou collectif.

Sans surprise, ces inscriptions se concentrèrent sur les principales zones de passage, comme le portail sur rue, la tour d’escalier ou les fenêtres ouvertes sur rue et cour. Néanmoins ce recours ne fut pas systématique et certaines demeures de premier plan, comme l’hôtel d’Assézat (7 place d’Assézat, 1555-1560), en délaissèrent l’utilisation, privilégiant d’autres formes de langage⁶⁰. Comme la plupart des ornements ‘à l’antique’ de la Première Renaissance, il semble, en dehors de quelques cas singuliers, que l’emploi d’inscriptions s’affaiblisse à mesure que les ordres prennent de l’ampleur sur les élévations. Au XVII^e siècle, le bouleversement de la typologie de l’hôtel particulier, comme l’abandon définitif de la tour d’escalier hors-œuvre et la sophistication des dedans, accentua le phénomène. L’appropriation de certaines formules architecturales était suffisamment éloquente pour ne pas avoir besoin d’emprunter une stratégie d’accumulation de signes. Les efforts décoratifs se dirigèrent alors sur des espaces intérieurs de réception plus diversifiés (salon, salle à manger, salle de bal, etc.). L’un des lieux privilégiés du discours n’était-il pas désormais le salon? En architecture comme dans le langage, dans la société mondaine comme dans l’éducation, l’idéal n’était plus à la démonstration publique ni aux licences architecturales mais à l’atticisme, à une esthétique et à une philosophie qui prônent, à la manière de l’esprit posttridentin, la simplicité et la clarté d’élocution.

Fig. 10 Hôtel Delpech, Toulouse. Fenêtre gauche du deuxième étage du corps latéral, inscription inscrite sur une table ornant l’allège, v. 1548-1571 (photo M. Poujetoux).

⁵⁸ *Nouvelle histoire de Toulouse*, sous la direction de M. Taillefer, Toulouse 2002, p. 116; F. BORDES, *Rites et pratiques cérémonielles à Toulouse*, “Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France”, LXXV, 2005, pp. 115-138: 123.

⁵⁹ La première condamnation pour ‘luthéranisme’ à Toulouse date de 1528: BRUNET, «De l’Espagnol dedans le ventre!...» cit., p. 42.

⁶⁰ Sur cet hôtel, voir L. PEYRUSSE, B. TOLLON, *L’hôtel d’Assézat*, Toulouse 2002.

EPIGRAFI, ARMI, TROFEI. IL PALAZZO DEL CARDINALE BONIFACIO BEVILACQUA A FERRARA (1601)

The essay focuses on the 'talking' façade of Palazzo Bevilacqua in Ferrara, lavishly decorated by trophies, panoplies, and eight mottos in Latin.

The text is divided into three parts. The first is dedicated to the analysis of the palace, with particular attention to the iconographic programme sculpted on the façade, refashioned by the cardinal Bonifacio Bevilacqua in 1601. The second focuses on the interpretation of the epigraphs in relation to the antiquarian culture of the city. The third proposes the reconstruction of the cultural biography of the patron of the building.

Through the analysis of published and unpublished documents and sources, the essay proposes the first in-depth investigation of Palazzo Bevilacqua, in order to place it in the artistic and cultural context of Ferrara, where the new political establishment – a few years after the Devolution to the Papal State (1598) – coexisted with the cultural legacy forged by the duke Alfonso II d'Este (1559-1597) and his entourage of antiquarians Enea Vico, Agostino Mosti and Pirro Ligorio.

Or qui, Musa, rinforza in me la voce,
E furor pari a quel furor m'inspira,
Sì che non sian dell'opre indegni i carmi,
Ed esprima il mio canto il suon dell'armi.
Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata
(VI, XXXIX)

Palazzo Bevilacqua – tra le residenze private più imponenti di Ferrara, insieme a palazzo dei Diamanti, palazzo Bentivoglio, palazzo Prosperi Sacrati, palazzo Calcagnini, palazzo Giglioli Dotti – è ricordato nelle fonti e nella bibliografia per due ragioni¹ (fig. 1). La prima dipende dalla celebrità dei suoi committenti, di origine veronese, noti per il collezionismo di antichità e per le imprese edificatorie². La seconda riguarda la decorazione della facciata, realizzata nel 1601 per volontà del cardinale Bonifacio Bevilacqua Aldobrandini (1571-1627)³. È grazie a questo intervento, infatti, che l'edificio assume l'aspetto attuale, spiccando nel panorama locale per il candore dell'impaginato, la presenza di rilievi scultorei e le otto iscrizioni che scandiscono la composizione⁴. Una 'facciata parlante', dunque, sia per la presenza di epigrafi che per l'apparato figurativo. Nonostante, come vedremo, non manchino nelle fonti i riferimenti al palazzo, esso si è sottratto fino ad ora a un'indagine sistematica⁵. Muovendo dalla ricostruzione della storia dell'edificio, nelle prossime pagine si svilupperà l'analisi del programma decorativo e delle iscrizioni di palaz-

zo Bevilacqua, per far luce su un capitolo significativo della committenza architettonica negli anni successivi alla devoluzione di Ferrara allo Stato pontificio (1598)⁶.

Decorazione e modelli

La costruzione di palazzo Bevilacqua, sorto in prossimità della chiesa di San Francesco, risale alla fine del Quattrocento, quando alcuni esponenti della famiglia veronese raggiungono la città estense⁷. Una pianta allegata a una perizia (1717), finora inedita, offre indicazioni sull'impianto della fabbrica prima delle trasformazioni otto e novecentesche, causate dall'avvicinarsi delle destinazioni d'uso all'interno dell'edificio⁸ (fig. 2). Oltrepastato un andito, posto in corrispondenza del portale al centro della facciata, si accedeva a una loggia, da cui si raggiungeva la scala che conduceva al piano nobile. Le stanze si disponevano intorno al cortile, il cuore della fabbrica, secondo uno schema impiegato in altri palazzi ferraresi del Quattro e del Cinquecento⁹. Mentre l'organizzazione delle stanze intorno al cortile è rimasta invariata fino ad oggi, la scala – che nella perizia mostra uno sviluppo a due rampe – ha acquisito un impatto più scenografico in seguito alla costruzione di una doppia rampa di accesso, voluta da Ercole Bevilacqua – tra le figure coinvolte nella controversia all'origine della perizia del 1717. La parte posteriore dell'edificio – di cui resta visibile il portale collocato in vi-

colo Cornuda, già vicolo di Borgo Nuovo – è stata oggetto di ripetute trasformazioni¹⁰.

Se la composizione della fabbrica è di matrice quattrocentesca, la facciata risale al 1601, quando Bonifacio Bevilacqua decide di ricostruirla. Il rinnovamento dell'impaginato coniuga elementi provenienti dalla tradizione locale con soluzioni originali. L'edificio poggia visivamente su una scarpa in laterizio delimitata da un cordolo intrecciato, il cui archetipo compare nel castello estense. Tipica delle residenze quattrocentesche – dal palazzo di Francesco da Castello, noto come palazzo Prosperi Sacrati, a palazzo Roverella e a palazzo dei Diamanti – la scarpa potrebbe rappresentare un segno delle preesistenze, nonostante non manchino a Ferrara alcuni esempi cinquecenteschi che includono questo elemento, come palazzo Avogli Trotti e palazzo Varano Dotti (fig. 3). Il rivestimento della parte inferiore del cantonale d'angolo in pietra bianca e rosa, verosimilmente proveniente da Verona, sottolinea il debito nei confronti della tradizione medievale¹¹. Sopra la scarpa, la facciata si sviluppa in due registri. Il palazzo rientra nel novero delle poche residenze ferraresi private dotate di un impaginato candido, come palazzo Bentivoglio (facciata 1583-1585) e palazzo dei Diamanti (dal 1495) – quest'ultimo ancor più eccezionale in quanto rivestito di pietra viva¹². Le finestre rettangolari, allineate lungo i due piani, sono circondate al piano terra da una mostra lapidea in pietra di Vicen-



pagina 97

Fig. 1 Palazzo Bevilacqua, Ferrara. Facciata, 1601 (foto F. Mattei).

Fig. 2 Pianta di palazzo Bevilacqua a Ferrara, 1717 ASFe, Archivio Periti agrimensori, Perito Antonio Ramberti Morelli, 470, libro 2, anni 1717-1718, pianta allegata alla perizia 10.

* Desidero dedicare questo contributo alla memoria di Giovanni Uggeri, instancabile studioso di Ferrara e della sua topografia storica.

¹ Sui palazzi ferraresi del Quattro e Cinquecento: C. CAVICCHI, *Note sull'architettura del palazzo a Ferrara nella seconda metà del Cinquecento: nobili facciate all'epoca del Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, atti del convegno (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, II, Firenze 1999, pp. 817-827; G. LEONI, *Ferrara: una capitale al tramonto*, in *Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 202-219; M. MAZZEI TRAINA, *Palazzo Grana-Calzagnini-Grosoli-Arlotti*, in *Confindustria Ferrara, gli uomini, la storia, il palazzo*, a cura di L. Santini, Ferrara 2007, pp. 79-117; F. MATTEI, *Alcune considerazioni sui Palazzo dei Diamanti e Palazzo Costabili: lavorazione della pietra e circolazione dei modelli*, in *Biagio Rossetti e il suo tempo*, atti del convegno (Ferrara, 24-26 novembre 2016), a cura di A. Ippoliti, Roma 2018, pp. 39-48.

² Sulla genealogia della famiglia Bevilacqua: V. SETA, *Genealogia della famiglia Bevilacqua...*, a cura di A. Superbi, Ferrara 1626; A. FRIZZI, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma 1779. Nell'ambito del collezionismo, tra i molti studi, si veda da ultimo: L. MORETTI, *In the House of the Muses: Collection, Display, and Performance in the Veronese Palace of Mario Bevilacqua (1536-93)*, Turnhout 2020.

³ Su Bonifacio Bevilacqua: FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., pp. 155-163; G. DE CARO, *Bevilacqua, Bonifazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma 1967, pp. 786-788. Per ulteriori riferimenti sulla facciata si vedano le prossime note.

⁴ Sulle fonti locali dedicate alle epigrafi, si vedano di seguito i riferimenti alle note 15, 16, 17. Altri accenni sono in: A. D'AVOUR, *De Dijon à Ravenne par le Simplon. Août-Septembre 1906*, Paris 2016, s.p., che ricorda "d'un d'euz [hôtel] surtout attire mon attention d'une façon particulière: il présente à la façade des attributs militaires romains sculptés en haut-relief, des niches garnies de bustes d'hommes célèbres, et une inscription pleine de sagesse, que je crois devoir relever tout entière", seguono le trascrizioni delle epigrafi. Anche Gabriele D'Annunzio nota i moti affissi sulla facciata di palazzo Bevilacqua – che però identifica erroneamente come palazzo Bentivoglio – e li trascrive senza commento nei *Taccuini*. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Milano 1965, pp. 277-278.

⁵ Tra i pochi riferimenti alla facciata, oltre a quelli citati alla nota precedente, si veda: G. CONTI, *Panoplie e trofei a Genova: un motivo antico per una lingua nuova*, Genova 1995, p. 17.

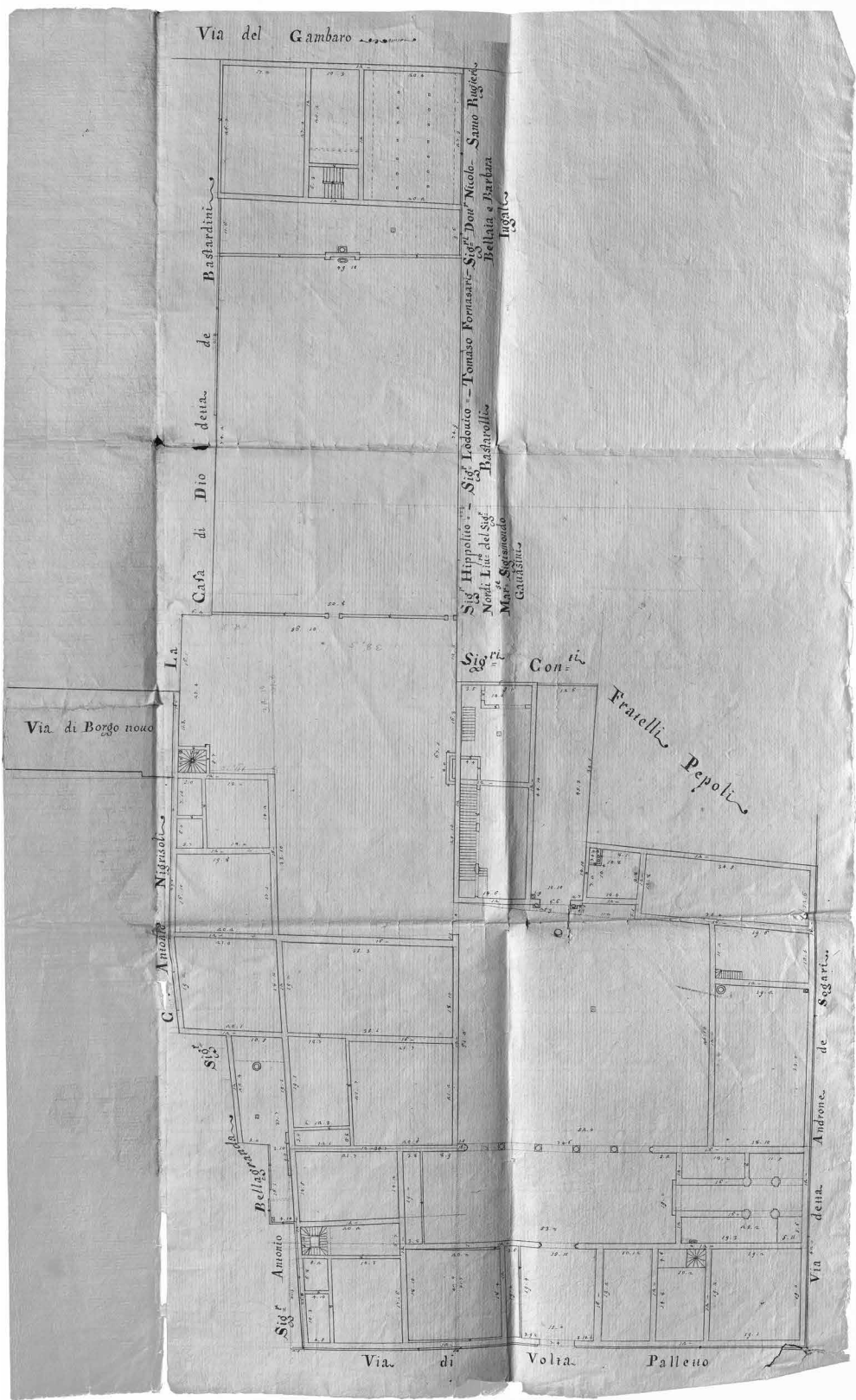
⁶ Per una sintesi sull'architettura a Ferrara negli anni della devoluzione: F. CECCARELLI, *Le legazioni pontificie: Bologna, Ferrara, Romagna e Marche*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, II, Milano 2003, pp. 336-353; 336-340.

⁷ FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., pp. XV-XIX; L.N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara...*, I, Ferrara 1864, p. 316. I Bevilacqua possedevano anche un palazzo sul cosiddetto quadri-vo degli Angeli, acquistato nel 1530 da don Alfonso d'Este. Si veda la tesi inedita: A. MARCHESI, *L'"illustrissimo bastardo" di Casa d'Este: don Alfonso di Montecchio (1527-1587). Vicende di un principe malnoto, tra episodi di committenza e strategie mecenatesche*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2015, pp. 200-201.

⁸ Archivio di Stato di Ferrara (d'ora in avanti ASFe), *Archivio periti agrimensori*, Perito Antonio Ramberti Morelli, 470, libro 2, anni 1717-1718, pianta allegata alla perizia 10. La perizia viene redatta in occasione della divisione ereditaria dei fratelli Ercole e Giovanni Onofrio Bevilacqua.

⁹ Sugli impianti delle residenze ferraresi: P. KEHL, *Ferrara, in Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 242-255.

¹⁰ Dopo le trasformazioni interne attuate da Ercole Bevilacqua, il palazzo è stato successivamente modificato nel corso



za, con una trabeazione completa che ne corona il margine superiore. Al piano nobile, più decorate, sono sormontate da frontespizi alternati curvilinei e triangolari, spezzati al centro. La simmetria della composizione è accentuata da un portale, al centro della facciata, su cui sporge un piccolo balcone, secondo una combinazione adottata anche a palazzo Trotti, seppur con forme dif-

ferenti. Il portale acquisisce una notevole monumentalità grazie alla presenza di due sculture in terracotta che rappresentano la *Concordia* e la *Verità*, adagiate sopra l'arco così da celebrare le virtù del committente. Figure allegoriche svettano anche sulla facciata di palazzo Bentivoglio, di poco precedente, dove *Fortezza* e *Vittoria* reggono lo stemma della famiglia – e torneremo

Fig. 3 Palazzo Avogli Trotti, Ferrara (foto F. Mattei).

a breve sulle somiglianze tra i due palazzi (fig. 4). La scelta di decorazioni allegoriche potrebbe rimandare alla foggia degli archi effimeri realizzati in occasione delle entrate cerimoniali – come è attestato in alcuni fogli ligoriani (Oxford, Christ Church Picture Gallery, nn. 0820-0821) – oppure ai frontespizi dei libri di architettura – tra cui il *Trattato delle Fortificationi* di Galasso Alghisi da Carpi (1570), certamente noto a Ferrara¹³.

Sopra le finestre del piano terra si dispongono otto tondi: sei di questi contengono i ritratti, modellati in stucco, di Aristotele, Solone, Socrate, Platone, Eraclito, Democrito, riconoscibili grazie alle epigrafi con i rispettivi nomi apposte in corrispondenza delle sculture. Completano la decorazione otto iscrizioni in latino, originariamente in lettere dorate – se diamo credito alle fonti¹⁴ – che propongono una selezione di motti: OMNIA DEO; NE SERO SAPIAS; NE SPEM PRETIO EMAS; OMNIA AD FINEM DIRIGAS; SIS DELPHICUS GLADIUS; NIHIL OSTENTATIONI; PARUM CORPORI; MULTUM ANIMAE. La combinazione dei ritratti clipeati e delle epigrafi delinea l'esistenza di un programma letterario di gusto antiquario, che approfondiremo nelle prossime pagine. Sopra le finestre del piano nobile si dispongono dieci tabelle rettangolari, questa volta prive di iscrizioni, forse inizialmente previste e mai realizzate (fig. 5).

La facciata acquisisce un aspetto plastico grazie all'inserimento di rilievi in pietra arenaria – protomi leonine, panoplie, stemmi, trofei – disposti lungo entrambi i registri della facciata. La particolarità di palazzo Bevilacqua non sfugge agli eruditi locali. Valerio Seta (1626) elogia il committente ricordando che “ha fabricato regiamente il suo palazzo di Ferrara, adomando la facciata davanti con marmori, trofei [...] per recar grandezza immortale a sé medesimo, alla famiglia tutta, et alla Santa Chiesa”¹⁵. Concorde con lui Antonio Frizzi (1779), che ritiene il palazzo un



“testimonio della sua magnificenza [...] abbellito nel prospetto con ornamenti di marmo, statue, busti, verroni, e motti disposti in elegante architettura per modo, che rendono l'edifizio uno de' più belli di questa città, e de' più degni di osservazione”¹⁶. Seta e Frizzi si allineano alle precedenti annotazioni di Marcantonio Guarini (1621), il quale sottolineava che il palazzo fosse stato “hoggi di modernato, ampliato e nobilmente abbellito dal Cardinale Bonifacio Bevilacqua mio Signore, il quale ne ornò con gran magnificenza la facciata, riponendo in quella le teste di dieci Cesari, ed altrettante de' più antichi, e famosi filosofi, con due grandi statue significanti l'una la concordia

del Novecento, quando diventa convitto femminile, clinica privata per malattie psichiatriche, supermercato, cinema e sede di uffici. L'edificio ospita dal 1997 la sede del Dipartimento di Economia e Management dell'Università di Ferrara.

¹¹ Pur mancando documenti sull'approvvigionamento della pietra per palazzo Bevilacqua, è noto che a Ferrara si utilizzassero prevalentemente materiali provenienti dalla Valpolicella: F. MATTEI, *Considerazioni sull'impiego della pietra nella Ferrara Estense: materia, lavoro, mobilità*, “Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo”, 30, 2020, pp. 9-26; 7-20, con ulteriori riferimenti bibliografici.

¹² Sul rivestimento in pietra di palazzo dei Diamanti: A. GHISSETTI GIAVARINA, *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, “Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo”, 5-6, 2007-2008, pp. 9-26; ID., *Biagio Rossetti e il bugnato a punte di diamante prima e dopo il palazzo di Ferrara*, in *Biagio Rossetti e il suo tempo...* cit., pp. 61-74. Su palazzo Bentivoglio, si vedano ulteriori riferimenti di seguito.

¹³ Galasso Alghisi ha prestato servizio come architetto alla corte Estense. Sul trattato di Alghisi: V. FONTANA, *Architettura militare*, in *Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica e altre discipline*, Vicenza 1985, pp. 33-44. Su Ligorio: D.R.

Fig. 4 Palazzo Bentivoglio, Ferrara (foto F. Mattei).



COFFIN, Pirro Ligorio. *The Renaissance artist, architect and antiquarian*, University Park 2004, pp. 119-120. Sulla decorazione allegorica e le sue fonti: A. PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari sulla facciata del palazzo Bentivoglio a Ferrara (1583-1585)*, in *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, atti del convegno (Ferrara, 6-7 dicembre 2000), a cura di C. Cavicchi, F. Ceccarelli, R. Tortolano, Reggio Emilia 2003, pp. 145-154: 150.

¹⁴ M.A. GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle Chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara, e delle memorie di que' personaggi di pregio...*, Ferrara 1621, p. 199.

¹⁵ SETA, *Genealogia della famiglia Bevilacqua...* cit., p. 179.

¹⁶ FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., cap. 7.

¹⁷ GUARINI, *Compendio storico...* cit., p. 199. Alla citazione riportata nel testo segue la trascrizione delle epigrafi.

¹⁸ Sulla facciata, allineato ai tondi con i ritratti dei filosofi compare un tondo vuoto, forse originariamente pensato per ospitare un altro busto. La notizia relativa all'aggiunta della barba al ritratto di Aristotele è stata divulgata in occasione dei restauri della facciata iniziati nel 2017: <http://www.unife.it/it/notizie/2022/vita-universitaria/restauro-palazzo-bevilacqua-costabili>; consultato il 22 giugno 2022.

¹⁹ Su palazzo Branconio: P.N. PAGLIARA, *Scheda 2.9: Palazzo Branconio*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 197-216. Sugli stucchi di palazzo Spada: L. NOCCHI, *Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferro*, "Horti Hesperidum", IX, 2019, 1, pp. 89-104, con bibliografia precedente. Su palazzo Crivelli: G. CLARKE, *Paul III and the façade of the Casa Crivelli in Rome*, "Renaissance Studies", III, 1989, 3, pp. 252-266.

²⁰ Sui modelli antiquari per le armi sostenute da protomi leonine: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, P. CAIN, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Berlin 1985.

²¹ Sui palazzi ferraresi: M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Alla ricerca del linguaggio di Biagio: osservazioni sui palazzi (1490-1503)*, "Ferrariae Decus", 33, 2018, pp. 49-66. Ulteriore bibliografia alla nota 26.

²² Archivio Storico Comunale, Ferrara, *Serie patrimoniale*, 30, fasc. 11, *Compendio di tutte le strade case, palazi e conventi fatto formare dal giudice dei Savi allo scopo di tenerla pulita*. Il documento, noto, è ancora inedito.

²³ Annibale (1469-1549) aveva riparato a Ferrara presso la corte estense, da cui proveniva la moglie Lucrezia, figlia di Ercole I. Su palazzo Bentivoglio: G. MARCOLINI, G. MARCON, *Il palazzo Bentivoglio e gli architetti ferraresi del secondo Cinquecento*, in *L'Impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini, Bologna 1987, pp. 193-224; PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari...* cit., pp. 145-154.

²⁴ Sulla relazione tra l'annunciata visita di Gregorio XIII e il rifacimento della facciata del palazzo, si veda: ASF, *Archivio Bentivoglio*, serie patrimoniale, 66, fasc. 35, ins. 62, cit. PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari...* cit., p. 147. Su Enrico III a Ferrara: M. MIOTTI, *I simboli del trionfo. Ferrara accoglie Enrico III*, in *Alla Corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, atti del convegno (Ferrara, 5-7 marzo 1992), a cura di M. Bertozzi, Ferrara 1994, pp. 287-298.

²⁵ La prima stampa della pianta viene realizzata in sei rami nel 1747 e ad essa seguirono successive ristampe (1768, 1782 e 1794). Bolzoni tentò una ricostruzione delle evidenze architettoniche risalenti agli anni successivi all'Addizione Erculeo, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, pur basandosi sulle testimonianze materiali di cui poteva disporre nel periodo in cui la elaborò. Su Bolzoni: G. BARGELLESI, *Bolzoni, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 367-368.

e l'altra la Verità, ed altri ornamenti, con seguenti simboli, ed iscrizioni incisi in alcune tavole di finissimo Paragone in lettere dorate¹⁷. Guarini accenna a una caratteristica che non è più visibile, ovvero la convivenza dei ritratti dei Cesari con quelli dei filosofi, un aspetto che sottolinea ulteriormente il portato antiquario della facciata. Non è facile immaginare la collocazione di un ipotetico secondo gruppo di sculture sulla superficie dell'impaginato, già ampiamente occupato dalle decorazioni: i recenti restauri condotti sulla facciata dell'edificio, però, hanno evidenziato che nel busto di Aristotele la barba è stata aggiunta in un momento successivo rispetto alla modellazione del ritratto, probabilmente una modifica che ha consentito di trasformare Cesare nel filosofo – un fatto che consente di rimettere in gioco la testimonianza di Guarini, pur sollevando altri interrogativi, come l'assenza del suo nome dalle epigrafi poste sotto i busti¹⁸.

Nel complesso, la facciata di palazzo Bevilacqua, rivestita di rilievi figurati, discende da una tradizione consolidata a Roma e successivamente documentata in altri centri della penisola. Il raffaellesco palazzo Branconio dell'Aquila (1516-1517) inaugura un impaginato che associa agli ordini architettonici una decorazione plastica con elementi all'antica – festoni e clipei con i ritratti di profilo – recepito anche in palazzo Crivelli (1538-1539) e in palazzo Capodiferro Spada (1540), tra le poche facciate romane rivestite in stucco giunte intatte fino a noi¹⁹. Le decorazio-

ni di palazzo Crivelli, in particolare, condividono alcuni dettagli con palazzo Bevilacqua, come le protomi leonine dalle cui bocche pendono gli anelli a cui sono agganciate le panoplie, un'iconografia tipica dei busti romani imperiali²⁰.

I temi scelti per la decorazione si distinguono nel contesto locale, dove prevalgono facciate con elementi architettonici astratti²¹, e si avvicinano esplicitamente ai soggetti scelti per la facciata del già citato palazzo Bentivoglio, che sorge in via della Rota (o Rotta) nella contrada di San Domenico. Quest'ultimo – l'unico definito "grandissimo" in un censimento redatto alla fine Cinquecento²² – era stato costruito da Borso d'Este nel 1449 e viene ampliato a partire dagli anni Settanta del Cinquecento dai Bentivoglio, che vi si erano stabiliti dopo aver abbandonato Bologna in seguito all'arrivo di Giulio II (1506)²³. Il motore del rinnovamento del palazzo fu l'ingresso a Ferrara del re di Francia Enrico III (1574), mentre le ragioni alla base della trasformazione della facciata – che costituisce l'atto conclusivo della ricostruzione dell'edificio – furono determinate dall'annunciata visita in città di Gregorio XIII che Cornelio Bentivoglio intendeva ospitare nella propria residenza, oggetto di lavori tra il 1583 e il 1585, anno della sua morte²⁴.

Oltre alle figure allegoriche, palazzo Bentivoglio e palazzo Bevilacqua presentano entrambi un impaginato abbellito da busti, panoplie, protomi leonine, stemmi, cartigli. Tale somiglianza traspare anche nei segni che punteggiano le lo-

Fig. 5 Palazzo Bevilacqua, Ferrara. Dettaglio della facciata, 1974 (BEIC Digital Library http://digitale.beic.it/primo_library/libweb/action/search.do; foto P. Monti).



ro facciate nella pianta assonometrica di Andrea Bolzoni (1747), probabili allusioni ai rilievi²⁵ (fig. 6). Dilettante di architettura, Cornelio Bentivoglio gioca un ruolo significativo nella progettazione della sua residenza, il cui disegno è stato alternativamente attribuito a Giovanni Battista Aleotti e a Pirro Ligorio²⁶. Non è difficile immaginare che i soggetti scelti per il programma iconografico della facciata alludessero al mestiere delle armi del committente, marchese di Gualtieri e membro del corpo di cavalleria di Francesco d'Este.

Nonostante non siano assenti le affinità tra la decorazione dei due palazzi, si ravvisano anche alcune sostanziali differenze. Finestre e portali di palazzo Bentivoglio, infatti, sono sorretti da paraste o semicolonne ioniche cinte da bugne rustiche, un disegno decisamente più articolato rispetto alle cornici essenziali di palazzo Bevilacqua. Quest'ultimo, nonostante venga rimodernato all'inizio del Seicento, mostra d'altro canto un debito significativo nei confronti delle residenze ferraresi del Cinquecento, come palazzo Calcagnini, palazzo Cicognara Sani, palazzo Avogli Trotti, palazzo Polo – tutte fabbriche esemplate su palazzo Naselli, prototipo di facciata 'romana' a Ferrara²⁷. Mentre a palazzo Bentivoglio i rilievi si collocano in continuità con il carattere rustico dell'impaginato, a palazzo Bevilacqua la decorazione costituisce una sorta di integrazione autonoma della composizione.

La menzione di Ligorio tra i papabili artefici del progetto per la facciata di palazzo Bentivoglio – anche se ormai sconfessata – pone l'accento sull'influenza esercitata dall'antiquario sulla cultura artistica e architettonica della corte estense, dove fu attivo a partire dal 1568²⁸. Torniamo quindi alla facciata del palazzo, tentando di individuare le fonti e il significato del programma decorativo in relazione al contesto ferrarese di fine Cinquecento e inizio Seicento.

²⁶ Per una efficace sintesi del problema attributivo: PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari...* cit., anche per i riferimenti all'erudizione nell'arte del costruire di Cornelio Bentivoglio e alla sua biblioteca d'architettura. L'attribuzione di palazzo Bentivoglio ad Aleotti è rafforzata dalla vicinanza dell'architetto al committente, per la quale aveva progettato anche il monumento funebre, rappresentato in un album di disegni. Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara (d'ora in avanti BCAF), *ms. Classe I*, 217, f. 70r. Si veda: F. MATTEI, *Giambattista Aleotti (1546-1636) e la Regola di Jacopo Barozzi da Vignola della Biblioteca Ariostea di Ferrara* (*ms. Cl. I*, 217), "Annali di architettura", 22, 2010 (2011), pp. 101-123.

²⁷ Su palazzo Naselli: F. MATTEI, *Eterodossia e vitruvianesimo: Palazzo Naselli a Ferrara (1527-1538)*, Roma 2013, pp. 21-58. Sulle facciate del secondo Cinquecento: CAVICCHI, *Note sull'architettura del palazzo...* cit.



Fig. 6 A. BOLZONI, *Pianta e alzato della città di Ferrara*, 1747. Dettaglio di palazzo Bentivoglio e palazzo Bevilacqua (BCAF; elaborazione grafica F. Mattei).

²⁸ Sull'influenza di Ligorio nel progetto della facciata di palazzo Bentivoglio: PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari...* cit., p. 150. Su Ligorio a Ferrara: COFFIN, *Pirro Ligorio...* cit., pp. 107-128.

²⁹ D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, "The Art Bulletin", 37, 1955, 3, pp. 167-185; E. CORRADINI, *Le raccolte estensi di antichità. Primi contributi documentari*, in *L'Impresa di Alfonso II...* cit., pp. 163-192. Per le indicazioni sulle sculture recuperate a Roma e destinate a decorare il castello estense, si veda: *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, IV, Firenze-Roma 1880, p. 456.

³⁰ Gli esecutori della decorazione pittorica furono i fratelli Faccini. Sul programma di decorazione del castello estense, si veda: COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration...* cit., pp. 167-185; L. LODI, *Immagini della genealogia estense*, in *L'Impresa di Alfonso II...* cit., pp. 151-162, con informazioni sulle fonti relative al programma iconografico e all'esistenza di un antecedente già nel XIV secolo (p. 162). Per una recente indagine sul ruolo di Ligorio nel progetto per il castello estense: A. RANALDI, *Ligorio e Ravenna. Storia antiquaria nella seconda metà del XVI secolo*, in A. RANALDI et al., *Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, Cinisello Balsamo 2015, pp. 127-143.

³¹ Per la cultura antiquaria e artistica negli anni di Alfonso II: *L'Impresa di Alfonso II...* cit.

³² Si veda come riferimento: G. GUELFU, *Vocabolario araldico ad uso degli italiani*, Milano 1897, pp. 99-102.

³³ CONTI, *Panoplie e trofei...* cit., pp. 16-17.

I medaglioni con i ritratti dei filosofi compongono una galleria di 'uomini illustri' scolpita sull'edificio. Costituisce un precedente locale il progetto di decorazione del castello estense attuato da Ligorio nell'ambito degli interventi realizzati all'indomani del terremoto del 1570. Impegnato nella ristrutturazione di alcune porzioni del castello, l'antiquario aveva concepito un programma che mescolava riferimenti alla genealogia degli Estensi e alla loro passione per il collezionismo. Aveva infatti previsto di collocare nell'"Antichario", ovvero la sala destinata a ospitare le sculture antiche, diciotto teste antiche di filosofi provenienti da Roma, mentre le facciate del cortile sarebbero state ornate con i ritratti dipinti degli Estensi²⁹. Attraverso il progetto di Ligorio si celebravano le gesta e la genealogia dei signori di Ferrara, dialogando contestualmente con la tradizione cavalleresca – resa popolare dalle opere di Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto e Torquato Tasso – e con gli studi condotti dagli storici di corte Giovanni Battista Pigna e Gasparo Sardi³⁰. L'interesse per questi temi aveva trovato nuova linfa negli anni del ducato di Al-

fonso II d'Este (1559-1597), collezionista di libri, gemme, monete, medaglie e sculture antiche³¹. Si frappongono alle teste otto panoplie che incorporano corazze romane esemplate sul modello del trofeo anatomico, a cui si innestano lance incrociate, scudi ed elmi, questi ultimi chiusi e rivolti di profilo, come si addiceva ai simboli del patriziato e della nobiltà³². A Ferrara i motivi provenienti dall'iconografia della vittoria e della battaglia erano collocati in porzioni ridotte dell'impaginato, quali paraste, cantonali, basi o capitelli – come le paraste di palazzo dei Diamanti, le basi delle paraste del portale minore di palazzo Schifanoia o di palazzo Prosperi Sacrati, i capitelli di palazzo Ronchegalli Rondinelli³³. Sulle armature e sulle panoplie di palazzo Bevilacqua si intravedono le tracce di basorilievi oggi difficilmente leggibili a causa della corrosione dell'arenaria (fig. 7). Uno scudo ornato da un bordo con innesti geometrici reca al centro motivi figurati, secondo uno schema simile agli scudi da parata, di cui un esempio tra i più celebri è il cosiddetto "scudo Ghisi" o "scudo Demidoff" (1554) conservato al British

Fig. 7 Palazzo Bevilacqua, Ferrara. Dettaglio di panoplia sulla facciata (foto F. Mattei).

Museum³⁴. La diffusione di panoplie e armature nella decorazione delle residenze private durante l'età moderna si deve sia alla conoscenza diretta dei modelli antichi che allo studio di disegni e incisioni, tra cui si possono menzionare il Codice Escorialense, a mo' di capostipite, e la serie di stampe di Polidoro da Caravaggio, note come *Libro de' Trofei*. A Ferrara erano presumibilmente note le sedici incisioni attribuite a Enea Vico, visto il suo incarico come antiquario di Alfonso II (1563-1567)³⁵.

A Roma, diverse residenze sono decorate con armi e panoplie, che possono essere modellate in stucco, dipinte o graffite, a dimostrazione di come il medesimo repertorio iconografico potesse essere realizzato con tecniche diverse. Oltre al già citato palazzo Crivelli, recano motivi affini le facciate del cortile minore del palazzo dei Penitenzieri o quelle delle case in vicolo Cellini e in via del Pellegrino 64-65, insieme al più celebre prospetto di palazzo Milesi³⁶. I modelli romani erano conosciuti a Ferrara grazie alla circolazione dei disegni eseguiti dagli artisti che avevano viaggiato nella città pontificia nel corso del Cinquecento: tra questi, il pittore e architetto ferrarese Girolamo da Carpi aveva compiuto un accurato studio delle facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, ritraendole nel cosiddetto "Taccuino romano"³⁷. Le fonti sottolineano l'abbondanza di facciate dipinte nella Ferrara del Cinquecento, nonostante le pellicole pittoriche siano andate oggi quasi integralmente perdute, con l'eccezione di alcuni lacerti³⁸.

Nel secondo registro della facciata, altre otto protomi leonine sorreggono stemmi ovali, di cui la corrosione dell'arenaria rende ostica la lettura della decorazione. Si intuisce la partizione solo di tre stemmi: il primo è diviso in quattro parti; il secondo, a scacchiera, è tagliato da una banda; il terzo, innestato, è attraversato da due bande. A causa delle vistose lacune materiali, non mi è ri-



uscito di individuarne le rispettive dinastie: ciononostante, non perde di efficacia l'intento araldico della decorazione, un aspetto che va posto in relazione agli stemmi dipinti nel salone degli Antichi all'interno dell'edificio e che a Ferrara vantava dei precedenti nella sala degli Stemi nel castello estense, nella facciata di palazzo Schifanoia e, come si è già visto, in quella di palazzo Bentivoglio³⁹.

Risulta chiaro da queste considerazioni che l'apparato decorativo della facciata di palazzo Bevilacqua – derivato dai modelli romani o dalle loro raffigurazioni nei disegni e nelle stampe – fondesse insieme elementi all'antica, simboli araldici e figure allegoriche, il cui portato antiquario veniva completato dalle epigrafi, a cui dedicheremo le prossime osservazioni.

³⁴ Lo scudo, databile grazie a una iscrizione, è realizzato in acciaio decorato in bassorilievo: M. BURY, *The Print in Italy: 1550-1620*, London 2001, pp. 32-33.

³⁵ Sulle armi nella decorazione antica: E. POLITO, *Fulgentibus Armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998; sulle panoplie: R. DE BELLEVAL, *La panoplie du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris 1873. Sull'impiego di questo soggetto nella decorazione dell'architettura di epoca moderna, si veda: CONTI, *Panoplie e trofei...* cit., per l'analisi della decorazione architettonica a Genova in età moderna. Sul libro di Polidoro da Caravaggio, si veda la scheda in: BURY, *The Print in Italy...* cit., pp. 60-61. Su Enea Vico: G. BODON, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997. Durante il periodo ferrarese, anche Ligorio si era cimentato nel disegno di elmi: Oxford, Ashmolean Museum, 281Av. COFFIN, *Pirro Ligorio...* cit., p. 109.

³⁶ Nell'ambito di una ricchissima bibliografia su Polidoro da Caravaggio e sulle facciate dipinte a Roma, mi limito a segnalare: T. CARUNCHIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI*, in M. ERRICO, S.S. FINOZZI, I. GIGLIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e dipinte a Roma nei sec. XV e XVI*, "Bollettino d'Arte", 33-34, 1985, pp. 53-134; A. FARINA, "La città più ornata di tutto il mondo". *Facciate decorate a Roma fra XV e XVI secoli*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2016 (inedita); C. BARBIERI, *The rediscovered iconography of Palazzo Milesi's façade by Polidoro da Caravaggio, Plutarch's parallel lives, and a new drawing*, in *Space, image, and reform in early modern*



Fig. 8 Palazzo di Francesco da Castello (oggi Prosperi Sacrati), Ferrara. Epigrafi sul cantonale (foto F. Mattei).

art: *the Influence of Marcia Hall*, edited by A.J. Di Furia, I. Verstegen, Berlino-Boston 2021, pp. 125-144.

³⁷ Per un catalogo completo dei disegni di Girolamo da Carpi rimane insuperato: N.W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1976. Sui soggetti ripresi dalle facciate dipinte di Polidoro e Maturino: G. DAUNER, *Drawn together. Two albums of Renaissance drawings by Girolamo da Carpi*, catalogue of exhibition (Philadelphia, Rosenbach Museum & Library, 8 september-4 december 2005), edited by N. Barker, D. Dreher, Philadelphia 2005, pp. 13-16.

³⁸ La presenza di facciate dipinte a Ferrara è testimoniata dalle fonti del tempo. G. SABADINO DEGLI ARIENTI, *Art and life at the court of Ercole I d'Este: the "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, edited by W.L. Gundersheimer, Genève 1972; S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, Venezia 1537, cap. XI, p. LXIXv; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Firenze 1984, V, pp. 413-417, nella vita di Girolamo da Carpi; G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura...*, Milano 1584, p. 413. Si vedano: M. BURY, *Serlio on the painted decoration of buildings*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltrami, C. Elam, Pisa 2010, pp. 259-272; A. MARCHESI, *Originalità architettoniche e nuove figurazioni de-*

re enucleato negli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam (1269. II, III, 69) – rimanda alla versatilità, riferendosi alla possibilità di utilizzare in modi diversi il medesimo strumento. Dalle *Pandette* (lib. XVIII, *De contrahenda emptione*) proviene l'invito a non piegare le proprie speranze di fronte ai potenti – NE SPEM PRETIO EMAS – anch'esso successivamente inserito negli *Adagia* (1305. II, IV, 5). Più difficile risalire all'origine delle esortazioni a non ritardare – NE SERO SAPIAS – e a guidare tutte le cose verso la fine – OMNIA AD FINEM DIRIGAS –, che assommano con una ricca selezione di fonti antiche e moderne.

Pur senza individuare con esattezza la provenienza di tutti i motti, che derivavano da testi ormai ampiamente diffusi all'inizio del Seicento, risulta significativa la loro combinazione, grazie alla quale prende forma un programma erudito che fonde scritti giuridici, filosofici e patristici, dando vita a una collezione di sentenze di carattere morale che invitano alla moderazione e alla modestia. Non sfugge, a questo proposito, il precedente locale offerto da palazzo Naselli (1527-1537) e da palazzo Contughi (1542), che recano nella facciata alcuni motti tratti dagli *Adagia* di Erasmo, dimostrando l'apertura della corte estense alla Repubblica delle Lettere grazie alla mediazione dell'umanista Celio Calcagnini, vicino all'erudito di Rotterdam e ai committenti dei due edifici⁴⁰.

A Ferrara la presenza di epigrafi sulle facciate vantava un'origine ancora più antica, che risaliva al Quattrocento, quando i 'cantenali' – come erano chiamati i pilastri angolari nei documenti – venivano decorati da lapidi destinate a essere completate da iscrizioni, come nel palazzo di Francesco da Castello e nelle paraste dipinte nel salone dei Mesi di palazzo Schifanoia (fig. 8). Si potrebbe ricondurre a questa serie di esempi anche il già citato palazzo Bentivoglio, con epigrafi mute, forse inizialmente pensate per divenire

Epigrafi

Tramite le otto epigrafi leggibili sulla facciata, Bonifacio Bevilacqua intendeva rendere esplicito il programma culturale affidato alla propria residenza, costruita per essere offerta a Dio (OMNIA DEO), come chiarisce un motto che evoca l'epistola ai romani XII di san Paolo. L'accento alla moderazione (NIHIL OSTENTATIONI) si fonde con i rimandi ai precetti contenuti nei testi patristici (PARUM CORPORI E MULTUM ANIMAE), in particolare con il *De quantitate Animae* di Sant'Agostino, collocandosi nel solco della tradizione testuale incentrata sulla superiorità dell'anima rispetto al corpo. Il riferimento al DELPHICUS GLADIUS – che ricorre in Euripide e in Aristotele, per poi esse-

Fig. 9 Palazzo Guarini, Ferrara. Dettaglio di epigrafe sul cantonale (foto F. Mattei).



parlanti. Nel corso del Quattrocento, l'interesse per le epigrafi si era acceso grazie a Pandolfo Collenuccio (1444-1504), che aveva portato a Ferrara la propria raccolta di iscrizioni. Le quali, dopo essere state inglobate nella collezione dei duchi, sarebbero rimaste nella città fino al 1629, quando vengono trasportate a Modena per decorare i prospetti di case e palazzi⁴¹.

Il più antico esempio di edificio parlante – tra quelli ancora oggi visibili – è palazzo Guarini Giordani (dal 1490), sul cui cantonale lapideo si legge FAVETE / LINGUIS / ET ANIMIS e HER/CULIS ET / MUSARUM / COMMERCIO (fig. 9). Tali epigrafi, che avevano una esplicita valenza erudita, invitavano a osservare un atteggiamento prudente secondo un'espressione di Orazio ripresa da Ovidio e da Cicerone, e alludevano all'associazione della residenza con Ercole e le muse⁴². Anche facendo i conti con la scarsità di notizie sul palazzo, non è difficile immaginare che l'umanista Guarino Veronese – che abitava nell'edificio – fosse intervenuto nella scelta delle iscrizioni, apposte sui cantonali per alludere alle colte discussioni intrattenute tra le mura della casa, secondo un'usanza che il letterato aveva adottato anche nella villa a Sausto di Castelrotto⁴³.

Si potrebbe a questo proposito ipotizzare che palazzo Bevilacqua, oltre a echeggiare il messaggio veicolato dalle epigrafi di palazzo Naselli, abbia guardato all'edificio anche rispetto all'articolazione della facciata: simili sono la forma e la disposizione delle finestre, e sostanzialmente affine è la composizione dell'impaginato. I settant'anni che separano le due fabbriche, tuttavia, suggeriscono di tenere in considerazione i cambiamenti politici e culturali che hanno investito Ferrara.

Costruita subito dopo la devoluzione della città allo stato pontificio (1598), la facciata di palazzo Bevilacqua risente degli studi antiquari promossi da Ligorio, a cui si deve il rivitalizzato interesse

per la cultura epigrafica. Oltre alla possibile influenza dell'antiquario napoletano sul programma decorativo di palazzo Bevilacqua – commentata a proposito delle somiglianze con il progetto per il castello estense – si potrebbe considerare il suo apporto anche alla scelta delle epigrafi e alla loro associazione con la decorazione. Iscrizioni, armi e ritratti incastonati sulla facciata di palazzo Bevilacqua ricreano l'effetto ottenuto dal reimpiego dei resti antichi – una tecnica quasi assente a Ferrara, con qualche rara eccezione. Epigrafi antiche erano murate sulle facciate del duomo, della chiesa di San Giorgio e della villa di Benedetto Fantino, cancelliere di Ippolito I d'Este. Si deve proprio a Ligorio la redazione del primo elenco sistematico delle antichità ferraresi, che – in assenza di resti monumentali – consiste in un repertorio di epigrafi e materiali di spoglio, offrendo nuovi spunti per intellettualizzare una prassi adusa e per nobilitare le origini della città⁴⁴.

Abbinata ai ritratti dei filosofi e ai rilievi, le epigrafi di palazzo Bevilacqua non sono più solo il supporto per esibire delle citazioni testuali, ma acquisiscono una valenza materiale, alla stregua delle altre decorazioni sulla facciata. L'integrazione di riferimenti testuali ed elementi figurati, tipica della sensibilità antiquaria, potrebbe quindi essere interpretata come una conseguenza degli studi condotti a Ferrara da Ligorio e, prima di lui, da Enea Vico e da Agostino Mosti, tutti impegnati nella catalogazione e nell'esposizione delle collezioni di antichità dei signori di Ferrara. Una breve, ma significativa, lettera inedita indirizzata ad Agostino Mosti contribuisce a dimostrare come tale sensibilità fosse ormai am-

corative nelle residenze ferraresi di Ercole II d'Este: il "Real palazzo" di Copparo e la "vaga" rotonda, in *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli, M. Folini, Firenze 2009, pp. 207-249: 222.

³⁹ Sugli stemmi al castello estense: *Il castello estense*, a cura di J. Bentini, M. Borella, Viterbo 2002. Risale al Settecento il ciclo araldico nel palazzo Arcivescovile di Ferrara: A. SAMARITANI, *La serie pittorico-araldica nella tradizione erudita delle cronotassi vescovili di Ferrara. Rilievi e considerazioni*, in *Palazzo Arcivescovile: il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara 1717-1738*, a cura di C. Di Francesco, A. Samaritani, Ferrara 1994, pp. 115-122.

⁴⁰ Sulle epigrafi di palazzo Naselli e palazzo Contughi, e sul coinvolgimento di Calcagnini: MATTEI, *Eterodossia e vitruvianesimo...* cit., pp. 113-123, con precedente bibliografia.

⁴¹ Sulla collezione di epigrafi di Pandolfo Collenuccio: S. GRANDINI, *Pandolfo Collenuccio e i duchi d'Este. Collezioni ed antichità epigrafiche a Ferrara*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 1998, pp. 81-96: 90 per il trasporto delle epigrafi a Modena. Un commento della raccolta epigrafica di Pandolfo Collenuccio in relazione alla scultura ferrarese è in: M. Ceriana, *Materia e ornamento dello Studio dei marmi*, in *Gli Este a Ferrara*, 3 (*Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*), catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo 2004, pp. 55-82: 61.

⁴² Su palazzo Guarini: E. MATTALIANO, *Analisi storica sull'architettura dei Palazzi Guarini e Trotti-Mosti*, "Musei Ferraresi", 5-6, 1975-1976, pp. 113-118; C. DI FRANCESCO, *Palazzo Guarini-Giordani*, in *Ferrara 1492-1992; la strada degli Angeli e il suo Quadrivio; utopia, disegno e storia urbana*, a cura di C. Bassi, M. Peron, G. Savioli, Ferrara 1992, pp. 214-217.

⁴³ G. PISTILLI, *Guarini, Guarino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma 2003, pp. 357-369. Sui cantonali dei palazzi ferraresi: A. GHISETTI GIAVARINA, "Uno cantone di marmo": angoli del Rinascimento a Ferrara, Roma 2022.

⁴⁴ L'opera attribuita a Ligorio (anche se non autografa) è conservata in: BCAF, ms. *Classe II*, 373, *Trattato dell'antichità dell'inclita città di Ferrara composto per Pyro Ligorio Patritio napoletano et cittadino romano antiquario del serenissimo Alfonso duca V di Ferrara*. Sul manoscritto: G. UGGERI, *Il reimpiego dei marmi antichi nelle cattedrali padane*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, atti del seminario (Ferrara, 21-24 settembre 1981), II, Ferrara 1985, pp. 609-636. Sugli errori nella identificazione delle epigrafi trascritte nel manoscritto: GRANDINI, *Pandolfo Collenuccio...* cit., pp. 88-89.

⁴⁵ “[...] et così a ridurre su la piazza tutte le antiqutadi che troverano per questa città”. Lettera di Rodi ad Agostino Mosti, da Modena, 8 novembre 1552. BCAF, ms. Antonelli, 475. Sulle raccolte di antichità estensi nel secondo Cinquecento: CORRADINI, *Le raccolte estensi di antichità...* cit., pp. 163-192.

⁴⁶ Si veda la nota 3.

⁴⁷ A. ZUCCARI, *I toscani a Roma. Committenza e “riforma” pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in *Storia delle arti in Toscana*, 4 (Il Cinquecento), a cura di R.P. Ciardi, A. Natali, Firenze 2000, pp. 137-166: 150.

⁴⁸ *Memoria di Guido Bentivoglio sul collegio nuovo dei cardinali* (1599), in G. BENTIVOGLIO, *Memorie e lettere*, a cura di C. Panigada, Bari 1934, pp. 62-82: 67.

⁴⁹ La notizia viene riportata in: FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., pp. 159-160.

⁵⁰ Non disponiamo ad oggi di notizie sull’identificazione della residenza di Bevilacqua a Roma. La collocazione in Campo dei Fiori, pur in assenza di ulteriori indizi, è coerente con la consueta dislocazione delle residenze cardinalizie, che si trovavano in quell’area del Campo Marzio o in prossimità del Vaticano: E. FUMAGALLI, *La committenza cardinalizia a Roma*, in *Il secondo Cinquecento...* cit., pp. 94-107.

⁵¹ Le informazioni sono contenute nel testamento, conservato in: Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini ed archivi notarili aggiunti*, Ufficio 18, Lorenzo Benincontri, Testamenti 1627-1629, 1062. Il documento è trascritto in: M.G. PAVIOLO, *I testamenti dei cardinali. Bonifazio Bevilacqua Aldobrandini (1521-1627)*, Morrisville 2016. Bevilacqua aveva dettato un precedente testamento a Ferrara, rogato dal notaio Giacomo Botto, al momento non reperito. Nella cappella romana non c’è traccia della sepoltura del cardinale. Una memoria del cardinale Bevilacqua, datata 1737, è nella chiesa di San Francesco a Ferrara, abbellita da un ritratto del cardinale attribuito a Giuseppe Antonio Ghedini. Sull’opera si veda: F. AVVENTI, *Il servitore di piazza: guida per Ferrara*, Ferrara 1838, pp. 467-468; rimando inoltre alla scheda: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800215977-2>; consultata il 22 giugno 2022.

⁵² La villa viene venduta a Bonifacio e a suo fratello il conte Luigi nel 1601. Archivio di Stato di Bologna, *Archivio Privato Malvezzi-Campeggi*, Seconda Serie, 200/437. N. AKSAMİJA, *Architecture and poetry in the making of a Christian Cicero: Giovanni Battista Campeggi’s Tuscolano and the literary culture of the villa in counter-reformation Bologna*, “I Tatti studies”, 13, 2010 (2011), pp. 129-199, dove si legge che il Tuscolano non viene più usato dalla famiglia Bevilacqua già alla fine del Seicento.

⁵³ Bonifacio lascia in eredità il palazzo sull’Isola del Belvedere a Barbara Mattei Bevilacqua, moglie di suo nipote Antonio. Sull’acquisizione del palazzo, si veda la tesi inedita di MARCHESI, *L’“illustrissimo bastardo” di Casa d’Este...* cit., cui rimando anche per i documenti relativi alla compravendita di Bevilacqua.

⁵⁴ Sull’Accademia degli Ardentı: FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., p. 156. Sugli Insensati: M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d’Italia*, V, Bologna 1937, p. 308; L. SACCHINI, *Verso le virtù celesti. La letterata conversazione dell’Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, PhD Dissertation, Durham University, 2013, con riferimenti ai discorsi accademici ai quali presenziò Bevilacqua.

⁵⁵ Sul testamento di Bonifacio Bevilacqua, si veda la nota 51.

⁵⁶ Si tratta di una semplice memoria dedicata al poeta. Mazzucchelli gli attribuisce la stesura di alcuni elogi sepolcrali, tra cui quelli per Giambattista Zuccato, Alessandro Maggi e Alfonso Bevilacqua, oltre a quello per Tasso. G.M. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d’Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, II.2, Brescia 1760, pp. 1109-1110; DE CARO, *Bevilacqua, Bonifazio...* cit.

piamente diffusa a questa altezza cronologica. In una epistola del 1552, infatti, si annuncia il ritrovamento, avvenuto a Pomposa, di alcuni pezzi di marmo antico ornati con teste e iscrizioni, destinati a essere esposti nella piazza della cittadina insieme a tutte le altre antichità rinvenute – un vero *antiquarium* a cielo aperto⁴⁵.

Bonifacio Bevilacqua

Per compiere qualche ulteriore passo nell’interpretazione delle epigrafi bisogna infine guardare al committente del palazzo⁴⁶. Figlio del conte Antonio e di Isabella di Alberto Turchi, Bonifacio Bevilacqua compie gli studi giuridici a Ferrara, ottenendo nel 1591 da Gregorio XIV – con cui la sua famiglia aveva legami di parentela – l’ufficio di cameriere segreto pontificio. Trasferitosi a Roma dopo l’elezione di Clemente VIII (1592), riceve dal pontefice la nomina a cardinale (1599), insieme ad altri privilegi ecclesiastici – tra cui l’aggregazione alla famiglia del pontefice. Nel 1600 viene inviato a Perugia come legato apostolico per la provincia dell’Umbria, dove ottiene diversi riconoscimenti politici. In questi anni commissiona al pittore Ventura Salimbeni delle tavole con la *Processione di Gregorio Magno* e la *Punizione di re David* nella chiesa di San Pietro a Perugia⁴⁷.

Unico porporato del ramo ferrarese della famiglia, non godeva di buona reputazione tra i concittadini: il cardinale Guido Bentivoglio, che abitava l’omonimo palazzo già citato in queste pagine, giudicava la sua nomina un modo per mirare “molto più alla città che al soggetto istesso, giovane ancora d’età, nudo di merito”⁴⁸. Tali parole, così poco generose, riflettono la rivalità tra le due casate, che si sarebbero trovate schierate su opposte fazioni nel conclave per l’elezione di Gregorio XV (1621): alleato con i francesi, Bevilacqua sosteneva Ludovisi, mentre Bentivoglio, vicino al partito spagnolo, appoggiava il cardinale Pietro Campori⁴⁹.

Com’era consuetudine per i porporati, Bevilacqua disponeva di una abitazione a Roma, che si trovava in Campo dei Fiori⁵⁰. L’Urbe è anche il luogo prescelto per la sepoltura, che avviene nella cappella di San Sebastiano martire all’interno della chiesa di Sant’Andrea della Valle⁵¹. Non disponiamo di testimonianze dirimenti sugli interessi di Bonifacio per l’arte del costruire: è però intuibile una certa sensibilità in questo senso, se si osservano le proprietà che accumula nel corso dell’esistenza. Nel 1601 – stesso anno del rifacimento della facciata della residenza ferrarese – il cardinale acquista la villa nota come “Il Tuscolano”, che il vescovo Giovanni Battista Campeggi aveva costruito nelle campagne bolognesi per ricrearvi l’atmosfera letteraria della villa di Cicero⁵². A Ferrara, oltre alla residenza avita, Bevilacqua entra in possesso nel 1624 del palazzo sull’Isola del Belvedere, costruito dal signore di Montecchio Alfonso d’Este ed elogiato da Leandro Alberti (*Descrittione di tutta l’Italia*, p. 312v)⁵³.

Per quanto riguarda il profilo letterario di Bevilacqua, egli prosegue la tradizione inaugurata dal padre, esperto di lettere greche e latine. Dopo gli studi giuridici, frequenta l’ambiente delle accademie, inserendosi prima nell’Accademia degli Ardentı a Bologna e poi nell’Accademia degli Insensati di Perugia, di cui diventa principe⁵⁴. Nel testamento, rogato nel 1627, si accenna allo “studio con tutti li libri scanzie, scritti, et altre cose”, che il cardinale intendeva lasciare in eredità ai nipoti Bonifacio e al conte Onofrio, a condizione che quest’ultimo attendesse alla prelatura⁵⁵. Passione per letteratura e arte si fondono nella costruzione del sepolcro di Torquato Tasso a Roma, collocato nella chiesa di Sant’Onofrio (1605-1608)⁵⁶.

Altri elementi sulla sua erudizione emergono dalle fonti del tempo e dal giudizio dei suoi contemporanei. In una lettera a Bevilacqua, il poeta e filologo fiammingo Justus Rickius – che ne elogia la cultura in una epigrafe pensata, ma

mai terminata, per il sepolcro di Tasso – allude al legame di stima e conoscenza che intercorreva tra il cardinale e Justus Lipsius⁵⁷. Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei, accenna all'interesse di Bevilacqua per l'opera di Galileo Galilei, di cui si era procurato un volume⁵⁸.

Bisogna invece disattribuirgli un breve ragionamento accademico sulla curiosità, assegnatogli erroneamente: il testo è stato redatto nel 1634, cinque anni dopo la sua morte, ed è dedicato al cardinale Giovanni Battista Maria Pallotta (1594-1668), eletto da Urbano VIII nel 1629 – due anni dopo la sua dipartita⁵⁹. Più verosimilmente, il ragionamento è stato composto dal nipote omonimo del cardinale, uno dei due eredi della biblioteca del porporato⁶⁰. Concepito come un elogio della curiosità, intesa come una apertura a tutti i rami della conoscenza, il ragionamento scaturisce dalla cultura accademica, rendendo difficile sottrarsi alla tentazione di ricondurre queste pagine all'influenza esercitata sul giovane Bonifacio dall'omonimo zio, che lo aveva cresciuto in Urbe⁶¹.

Epilogo

Sull'attribuzione del progetto di palazzo Bevilacqua non disponiamo di dati documentari. Mentre la facciata si configura come una ripresa, a tratti didascalica, dei modelli locali elaborati nel corso del XVI secolo, ciò che contraddistingue l'edificio è piuttosto il programma decorativo e letterario affidato ai rilievi e alle epigrafi. L'associazione tra motti e ritratti dei filosofi – nonostante non esista una corrispondenza diretta tra gli autori dei testi citati e i personaggi effigiati – allude alla sinergia tra parola e decorazione, tra forme e messaggio, inserendo palazzo Bevilacqua nell'atmosfera antiquaria della Ferrara di fine Cinquecento. Considerata la formazione del cardinale, è lecito riconoscergli un ruolo attivo nella scelta del programma iconografico e culturale per la sua residenza ferrarese. Un program-

ma che, peraltro, poteva contare sulla sua approfondita conoscenza dei modelli romani, acquisita grazie alla assidua frequentazione della città. La fusione tra testi morali e giuridici, citati nei motti, lascia trasparire gli interessi del committente, che peraltro era certamente a conoscenza delle raccolte epigrafiche presenti a Ferrara – come quella degli estensi, che rimane in città fino al 1629, quando la facciata di palazzo Bevilacqua era ormai stata completata. La relazione biunivoca tra committente e edificio viene rimarcata da una iscrizione apposta sul portale affacciato sul balcone al centro della facciata, su cui si legge il nome del cardinale scritto a lettere capitali. Tale associazione viene ribadita in una seconda epigrafe all'interno dell'edificio, collocata su un portale in marmo rosa.

Arricchita di epigrafi, stemmi, emblemi araldici, decorazioni all'antica, la facciata di palazzo Bevilacqua assume i connotati di un apparato trionfale, una sorta di trasposizione nell'architettura permanente dei caratteri dell'architettura effimera, come era avvenuto precedentemente a palazzo Bentivoglio, vestito di trofei per accogliere Gregorio XIII a Ferrara. A differenza di palazzo Bentivoglio, che costituiva una tappa centrale nei percorsi cerimoniali all'interno della città di Ferrara, palazzo Bevilacqua occupava una posizione più defilata, una condizione che potrebbe aver costituito un ulteriore stimolo per connotarne la facciata in maniera trionfale, così da aumentarne la visibilità⁶². Il fatto che tra le due famiglie intercorresse una rinomata inimicizia – dettata dalle diverse affiliazioni politiche – suggerirebbe di spiegare le somiglianze tra i due palazzi come un gioco di emulazione tra le casate. Pur affidandosi a forme architettonicamente meno elaborate rispetto ai Bentivoglio, Bonifacio istituisce una sorta di gara di magnificenza, imitando la residenza dei rivali, ma sottolineando per mezzo delle epigrafi la propria superiorità culturale e, non ultimo, morale.

⁵⁷ Sulla relazione tra Rickius e Bevilacqua: R. FERRO, *Accademia dei Lincei e Res Publica Litteraria: Justus Ryckius, Erycius Puteanus e Federico Borromeo*, "Studi Secenteschi", XLVIII, 2007, pp. 163-210: 179.

⁵⁸ Federico Cesi scrive a Galilei il 30 novembre 1613: "Ho fatto porre in ordine un libro delle macchie del sole di V. S. per darlo al S.R. Cardinale Bevilacqua, molto mio signore, già che ha mostro di gustarne particolarmente". *Il carteggio linceo della vecchia accademia di Federico Cesi (1603-1630) (parte prima)*, a cura di G. Gabrieli, "Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storia e Filologia", s.6, VII, 1938, p. 401.

⁵⁹ Il testo gli è attribuito da DE CARO, *Bevilacqua, Bonifacio...* cit. Il manoscritto inedito, che consiste in 19 carte scritte *recto* e *verso*, è conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.*, 3723. La data è apposta sul manoscritto, come i riferimenti all'autore del testo.

⁶⁰ Il marchese Bonifacio Bevilacqua, nato nel 1600, era figlio di Luigi: FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., pp. 190-191. Il cardinale Pallotta è nominato legato di Ferrara dal 1631 al 1634, un fatto che spiega la dedica del ragionamento. A. D'AMICO, *Pallotta, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014, p. 572. Nell'edizione a stampa, la voce include il solo riferimento alla versione online, cui si rimanda: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-pallotta_%28Dizionario-Biografico%29/; consultato il 22 giugno 2022.

⁶¹ Il marchese Bonifacio, dopo aver ottenuto la laurea in legge a Ferrara, si trasferisce a Roma, dove trascorre un lungo periodo con lo zio, acquisendo anche qualche beneficio ecclesiastico, come l'incarico di cameriere d'onore di Paolo V. FRIZZI, *Memorie storiche...* cit., pp. 190-191.

⁶² Oltre al riferimento all'entrata di Enrico III nel 1574, quando palazzo Bentivoglio aveva una posizione baricentrica rispetto al percorso processionale, si può ricordare che anche nel 1559, in occasione dell'elezione di Alfonso II d'Este, il palazzo costituiva una delle tappe del corteo e la facciata è decorata con apparati effimeri progettati per l'occasione – un grande cavallo e una statua di Atena. Il resoconto dell'entrata trionfale è inserito in una lettera inedita di Bartolomeo Pendaglia a Ercole Gonzaga: Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, lettera di Bartolomeo Pendaglia a Ercole Gonzaga, da Ferrara, 27 novembre 1559, cc. 115r-116v.

PAROLE E FORME DELLA DEVOZIONE: CRISTINA DI FRANCIA, DUCHESSA DI SAVOIA, E IL “REGIO SACELLO” DI SAN SALVARIO A TORINO

The essay discusses the early history of the San Salvario chapel in Turin, commissioned by Christine of France – Duchess of Savoy and widow of Victor Amadeus I – as a votive offering for obtaining the right to govern the State until the full age of her heir. Guided by the inscription on the façade, the essay reconstructs the primitive design of the church (later heavily transformed), clarifies its reasons, meanings and functions, questions the critical interpretations to date and proposes a new stylistic assessment.

“Quando andiamo per nostro sollazzo fuori di Porta Nuova, giunti allo stradone che mette capo al Valentino, vediamo a destra un ampio casamento con una chiesuola attigua, detta S. Salvario.

Nella facciata di questa è scolpita la seguente epigrafe, la quale ricorda, come l’anno 1646, Madama Reale Cristina di Francia facesse innalzare questa cappella per ottenere da Gesù Salvatore la prosperità del Regno e della sua famiglia:

SERVATORI DEO ET HOMINI
REDIVIVO ITERVM NON MORITVRO
CHRISTINA FRANCICA DVX SAB. ET RE-
GENS
REGNI FELICITATEM SOBOLIS IN-
COLVM
REGII EXCITATIONE SACELLI
COMMENDAVIT AN M DC XXXXVI.

Gl’intendenti s’accorgono tosto, come nella prima parte dell’iscrizione la semplicità del concetto sia viziata da una ridondanza di parole, che ci richiama alla mente il lussureggiare del seicento. Poscia censurano con ragione tanto l’inutile particella congiuntiva tra i due titoli della Principessa, quanto il vocabolo *Regens* che non ha la significazione di *Reggente* [...]”¹.

Utilizzando le epigrafi cittadine come strumenti didattici, l’infaticabile latinista torinese Tommaso Vallauri non si trattenne nel 1865 dallo stigmatizzare le presunte scorrettezze dell’iscrizione che anche oggi domina la sobria facciata della chiesa seicentesca di San Salvario a Torino (fig. 2): quella stessa inflessibilità di classicista militante, che lo spingeva addirittura a pro-

porne una nuova versione “ad veteris elegantiae rationem exacta et reconcinnata”², lo rendeva cieco di fronte alla stesura ben meditata, che si allargava ad occupare l’ampio campo di scrittura posto a metà altezza, e dunque facilmente valutabile dall’occhio lungo il primo tratto di strada, all’epoca ancora pienamente suburbano, che dalla porta Nuova conduceva a Moncalieri. La superficie disponibile sulla facciata dell’edificio, stabilita dal vertice dell’arcata del portale centrale d’accesso e dall’architrave subito sopra, aveva consentito l’inserimento di una lapide di formato relativamente basso e allungato³, e una disposizione del testo tale per cui l’assenza di spaziatura tra una riga e l’altra era compensata dalla icaistica scansione delle parole, messa in particolare risalto dall’interpunzione e dal disegno arioso delle capitali (fig. 3). Con buona pace di Vallauri, vale quindi la pena di riportarla così come il raffinato estro di Emanuele Tesauro, cui è tradizionalmente assegnata⁴, la compose quasi quattro secoli fa:

SERVATORI
DEO ET HOMINI
REDIVIVO,
ITERVM NON MORITVRO,
CHRISTIANA FRANCICA, SAB(AU-
DIAE) DUX AC REGENS,
REGNI FELICITATEM,
SOBOLIS INCOLUMITATEM,
REGII EXCITATIONE SACELLI
COMMENDAVIT.
AN(NO) MDCXXXXVI⁵.

Malgrado la sua calcolata eloquenza, e la circostanza nient’affatto trascurabile che sia l’unico inserto lapideo celebrativo a scala monumentale che appaia sulla facciata della chiesa, l’iscrizione non è mai stata valorizzata nella sua realtà materiale: generalmente citata e trascritta per dovere storico-documentario, essa va invece riconosciuta come una preziosa reliquia radicata nella fase più antica della storia dell’edificio. San Salvario, come le ricerche hanno via via dimostrato⁶, cominciò infatti assai presto, e proprio su iniziativa della sua stessa committente, a perdere molti dei tratti salienti che ne avevano caratterizzato il primo progetto e i conti di fabbrica rivelano che la lapide venne generosamente saldata al “piccapietra” lombardo Deodato Ramello – da qui in poi *habitué* dei cantieri ducali – entro il 1656⁷: subito prima, cioè, che Cristina di Francia, moglie di Vittorio Amedeo I, duchessa di Savoia dal 1630 e reggente dalla morte del marito nel 1637, da poco ottenuta da papa Innocenzo X Pamphili l’approvazione ad assegnare la cappella all’ordine dei Servi di Maria, ne favorisse l’adattamento a nuove necessità conventuali, innescando decisive trasformazioni. Proprio nel momento in cui la natura istituzionale e la sostanza architettonica di San Salvario stavano per cambiare definitivamente, e anzi forse proprio per tal ragione, le parole consegnate alla pietra ne dovevano sigillare il senso originario custodendo la memoria, evidentemente ancora assai cara, degli eventi che avevano motivato la sua erezione, essendo questa iniziativa d’edilizia sacra anche l’ultima in ordine di tempo tra quelle promosse dalla prima Madama Reale: da tali parole è quindi utile



pagina 109

Fig. 1 C. Boetto, *Veduta della chiesa di San Salvario e della Porta Nuova, dettaglio*, 1650 circa (Biblioteca Reale di Torino, Inc. III. 215; © Ministero della cultura / Musei Reali, Torino).

Fig. 2 Torino, Chiesa di San Salvario. *Veduta esterna* (foto S. Quagliarioli).

Fig. 3 Torino, Chiesa di San Salvario. *Inscrizione dedicatoria sulla facciata* (foto S. Quagliarioli)

¹ THOMAE VALLAURI *inscriptions: accedunt epistolae duae de re epigraphica et Osvaldi Berrinii appendix de stilo inscriptionum ex operibus Stephani Ant. Morcelli deprompta, Editio tertia plurimis additamentis locupletata*, Augustae Taurinorum 1865, pp. 234-235; sulla spinosa figura di Vallauri vedi ora la bella voce di Michele Curnis in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, Roma 2020, pp. 99-102.

² Vallauri proponeva infatti (ivi, p. 235): IESV DEO / SERVATORI GENERIS HVMANI / CHRISTINA FRANCICA / DVX SABAVDIAE PROCVRATRIX REGNI / PVBLICAM FELICITATEM SOBOLIS INCOLVMITATEM / R. SACELLO EXCITATO / COMMENDAVIT AN. M DC XXXVI.

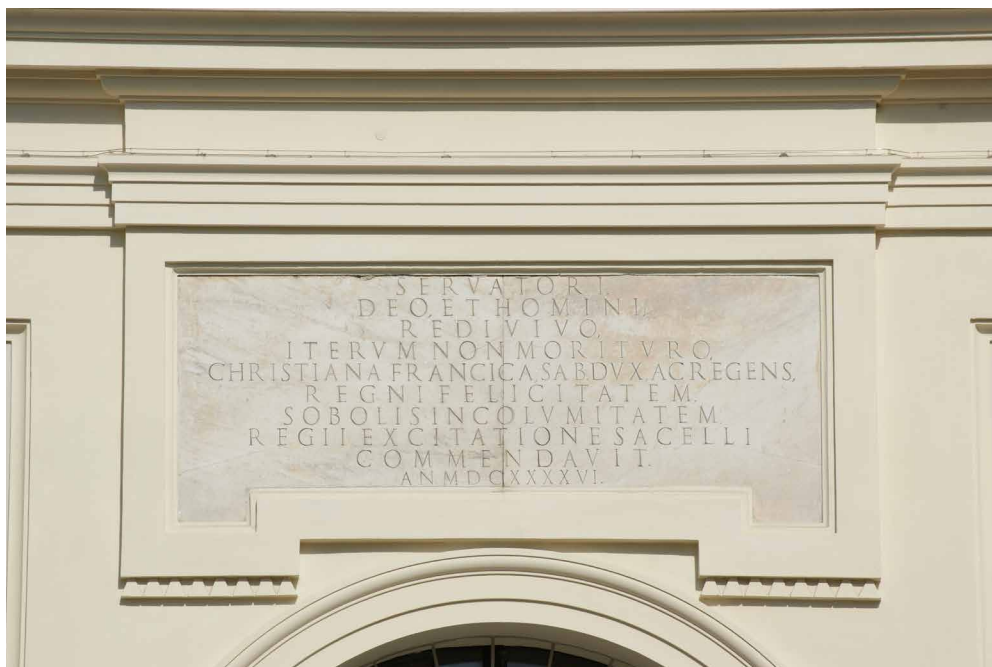
³ L'iscrizione è incisa su due lastre di marmo alpino piemontese accostate lungo l'asse mediano (ringrazio Maurizio Gomez Serito per averla guardata assieme a me dalla strada, ciò che gli ha impedito, malgrado la sua ben nota *expertise*, di sbilanciarsi sull'identificazione esatta del tipo litico); segnalo solo che nei documenti di cantiere si specifica l'impiego della pietra di Chianocco per la fattura delle balaustre del primo piano. Si noti come il profilo spezzato della cornice si integri abilmente all'arcata centrale sottostante, prolungandosi verso il basso alle estremità, sottolineate da due serie di *guttae* stilizzate, secondo modelli decorativi di lontana ascendenza michelangiolesca mille volte riproposti dalla seconda metà del Cinquecento in poi, specie nella Roma di primo Seicento: si segnala ad esempio quanto avviene, lì certo in modi ben più plastici, nel portale dei Santi Vincenzo e Anastasio presso Fontana di Trevi, opera progettata da Martino Longhi su commissione del cardinale Mazzarino verosimilmente nota alla corte sabauda, su cui almeno N. MARCONI, *La costruzione della facciata dei Santi Vincenzo e Anastasio in piazza di Trevi (1646-1660)*, “Quaderni di Palazzo Te”, n.s., VII, 2000, pp. 89-105.

⁴ La lapide di San Salvario non si rintraccia tra quelle elencate nelle D. EMMANUELIS THESAURI COMITIS ET MAIORUM INSGNIUM EQVITIS *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi...*, Taurini 1666, sebbene lo stile epigrafico sostenga decisamente l'attribuzione (vedi ad esempio quelle riportate alle pp. 321-327). Una recente sintesi sulla complessa figura del gesuita, letterato e rettore della corte sabauda, autore tra le altre dell'iscrizione posta nel fastigio della prospiciente facciata del palazzo del Valentino, è disponibile grazie a Monica Bisi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2019, pp. 467-471.

⁵ “Al Salvatore, dio e uomo, ritornato alla vita, e che non morirà una seconda volta, Cristina di Francia, duchessa di Savoia e reggente, affidò la prosperità del regno e la sicurezza della stirpe con la costruzione della regia cappella”.

⁶ Si forniscono qui di seguito i titoli dei contributi monografici giudicati più utili per la ricostruzione della storia di San Salvario: G. TONELLO, *S. Salvario di Torino e le Figlie della Carità in Italia. Memorie Storiche raccolte da un Prete della Congregazione della Missione*, Chieri 1926; L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino. Dal Rinascimento al Barocco*, Torino 2002 (prima ed. Torino 1968), pp. 338-341; C. ROGGERO BARDELLI, *Amedeo di Castellamonte e Donato Rossetti: due progetti per San Salvario*, “Studi Piemontesi”, XIX, 1990, 1, pp. 65-70; C. CUNEO, F. RABELLINO, *I disegni di Amedeo di Castellamonte. Schede*, ivi, pp. 72-75; U. SCALISE, V. SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino: problemi di conservazione e restauro*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, 1992-1993; *La chiesa di San Salvario in Torino*, Savignano 2002; C. CUNEO, *I disegni per la chiesa e il convento di San Salvario al Valentino*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, atti del convegno (Torino, Reggia di Venaria, 11-13 novembre 2013), a cura di A. Merlotti, C. Roggero, Roma 2015, pp. 167-182.

⁷ “[...] il 1 maggio del 1656 £. 100 d'argento pagati a mastro Deodato Ramello piccapietre per la fattura della iscrizione



ripartire per la ricostruzione dei fatti ma soprattutto per l'interpretazione delle forme e dei loro autentici significati.

Il culto del Santissimo Salvatore, cui il “regio sacello” di San Salvario venne appunto dedicato⁸, ha radici molto antiche e prestigiose a Torino, se si considera la presenza accertata di una *Ecclēsia Salvatoris* sin dal IV secolo d.C. nell'area del complesso cattedrale paleocristiano, distrutto per la costruzione del duomo nuovo a partire dagli anni Novanta del Quattrocento⁹. È documentata inoltre dal XII secolo l'esistenza di una cappella medievale *extra muros* con la medesima intitolazione¹⁰, probabilmente demolita nell'ambito dei provvedimenti adottati nel 1640

per ordine della duchessa al fine di creare una zona di rispetto fuori dalla cinta fortificata in vista dell'assedio della città da parte delle truppe fedeli ai fratelli del marito – Tommaso e Maurizio di Savoia – che le contestavano il diritto alla reggenza¹¹: la costruzione della nuova San Salvario assunse quindi per Cristina i contorni della restituzione – e contemporaneamente dell'appropriazione – di una devozione intrinseca alla religiosità locale, nella prospettiva di riaffermare il proprio ruolo politico attraverso il sacro e i suoi spazi¹². L'iscrizione in facciata – con la sua insistenza sulla natura divina e umana di Cristo, sul miracolo del suo ritorno alla vita e sull'unicità della sua Passione – istituiva d'altronde un le-

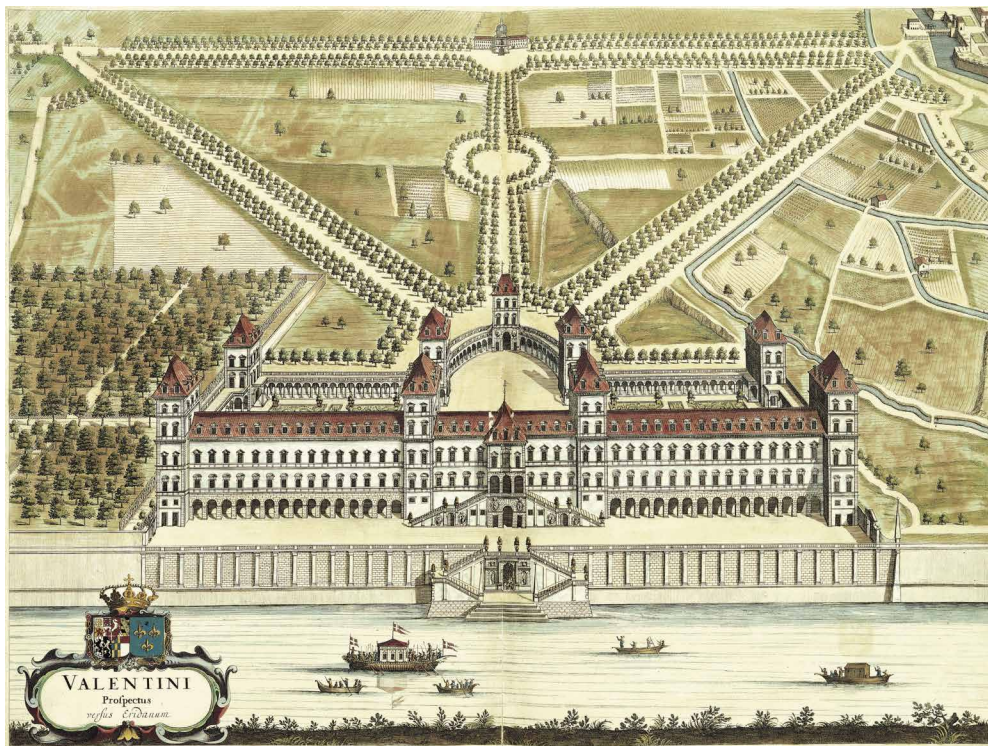


Fig. 4 Valentini Prospectus versus Eridanum (Archivio Storico della Città di Torino, Coll. Simeom, I 29; © Archivio Storico della Città di Torino).

game forte con la reliquia più preziosa e legittimante dello Stato sabauda, ovvero la Sindone, potentissimo segno della protezione celeste sulla dinastia: la giovane duchessa le si era inginocchiata di fronte al suo arrivo a Torino nel 1620 “pour rendre hommage de sa couronne devant Son Sauveur couronné d’espines” e alla sua protezione aveva fatto ricorso in più occasioni – come d’altronde i suoi avversari – negli anni difficili del conflitto (1638-1642), al fine di ribadire e rafforzare la liceità delle sue pretese sovrane sul governo del Ducato¹³. Il riferimento nella lapide alla “prosperità del regno”, assicurata con la felice conclusione di quella che divenne nota come la “guerra dei cognati”, chiarisce così che San Salvatore fu rifondata da Cristina come santuario votivo, e questo spiega, con la particolare tipologia architettonica adottata – ancorché declinata in modo assai particolare – la scelta del sito pubblico lungo la trafficata via di Moncalieri e, soprattutto, il legame ‘genetico’ col palazzo del Valentino, suo appannaggio di sposa (fig. 4). Tale legame non era solo utile a ribadire il sistema di presidi monumentali del territorio ducale inaugurato dai primi sovrani sabaudi e in particolare dal suocero Carlo Emanuele I, ma venne anche vissuto come itinerario di valore squisitamente religioso¹⁴. Il richiamo alla “sicurezza della stirpe” aggiungeva infatti alle visite della duchessa dalla sua *maison de plaisance* al sacello la dimensione del pellegrinaggio: se alla data indicata in calce alla lapide (1646) l’erede Carlo Emanuele

II era ormai avviato al raggiungimento della maggioranza (di lì a due anni) e dunque il voto materno anche in questo caso poteva dirsi esaudito, le parole dell’iscrizione riecheggiano il ricordo del suo estremo tentativo di affidare al Salvatore, per contatto con il suo Santo Sudario portato in gran fretta allo scopo dalla cattedrale al palazzo sul Po nell’autunno del 1637, la salute fatalmente compromessa del primogenito Francesco Giacinto, morto ancora bambino l’anno successivo innescando di fatto lo scontro coi principi contendenti¹⁵.

Mentre la documentazione contabile del cantiere di San Salvatore si è in buona parte conservata ed è stata da tempo pubblicata¹⁶, non sopravvivono disegni relativi alla fase d’ideazione della cappella, così come solo fondata su indizi, tuttavia assai ragionevoli, rimane l’attribuzione all’ambito castellamontano¹⁷. La struttura originaria si è potuta comunque in buona parte dedurre da altre fonti, in particolare iconografiche, che incrociate con i conti e le evidenze materiali consentono una ricostruzione attendibile del progetto sottoposto all’approvazione di Cristina entro la primavera del 1645, quando cominciarono i lavori di scavo delle fondazioni.

La più precoce di tali testimonianze è una famosa incisione del pittore e architetto Giovanale Boetto databile attorno al 1650 o poco oltre, quando cioè le strutture erano state in buona parte già innalzate (figg. 5, 1). L’immagine – una ripresa da sud-est, con la città sullo sfondo – resti-

della pietra da mettere a San Salvatore”, in *La chiesa di San Salvatore in Torino...* cit., p. 161). Deodato Ramello risulta certamente coinvolto nei lavori di San Salvatore sin dalla primavera del 1648 (vedi ivi, p. 151, n. 119; p. 152, n. 200; p. 154, n. 308; p. 155, n. 372), e a lui è affidata la realizzazione degli elementi lapidei (dalle colonne delle logge, alle scalinate attorno alla cappella, alle “loze” per la copertura dei campanili, fino appunto alla lapide in facciata). Dal 1657 compare in cantiere il più noto “mastro Carlo Busso” (cui viene assegnato l’incarico di eseguire le balastrate delle logge: ivi, p. 157), al quale Ramello risulta poi associato (apparentemente in posizione subalterna) nel corso degli anni Sessanta e Settanta per opere di pietra, tanto nel cantiere diretto da Bernardino Quadri per la cappella della Sindone in Duomo, quanto al palazzo del Valentino (ad esempio per l’apparato decorativo del fastigio in facciata con l’iscrizione di Tesauo), in palazzo Ducale, a Venaria, alla vigna del cardinale Maurizio, all’Accademia Reale, spesso a fianco degli stessi maestri di muro già attivi a San Salvatore. Notizie sparse su Ramello, il cui profilo professionale non è ancora stato completamente ricostruito, si reperiscono soprattutto in M.V. CATTANEO, N. OSTORERO, *L’Archivio della Compagnia di Sant’Anna dei Luganesi in Torino. Una Fonte Documentaria per Cantieri e Maestranze fra Architettura e Decorazione nel Piemonte Sabauda*, Torino 2006, soprattutto alle pp. 108-130; F. CORRADO, P. SAN MARTINO, *Il palazzo dell’Accademia Reale, 1675-1680, in Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683...* cit., pp. 117-128 (da qui ricaviamo che era figlio del “fu Cesare della Grangia stato di Lugano”) e ora in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714. Cantieri di studio*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Milano 2018, ad indicem.

⁸ L’adozione della dicitura *Salvatio* (o anche *Servatio*) per *Salvatore* è attestata almeno dal primo Cinquecento: G. MONES, *L’antica chiesa di San Salvatore e la costruzione della Capitale da Emanuele Filiberto a Cristina di Francia*, in *La chiesa di San Salvatore in Torino...* cit., pp. 13-14.

⁹ La *Basilica Salvatoris* venne fondata durante l’episcopato di Massimo di Torino, per la cui spiritualità il Salvatore era figura chiave, come ben testimoniano i suoi sermoni: vedi in proposito l’ampia sintesi di M. AIMONE, *Le antiche cattedrali di Torino: gli edifici e i loro committenti, in Torino prima capitale d’Italia*, a cura di E. Castelnuovo, E. Pagella, Roma 2010, pp. 23-34 e nello specifico A. TOSINI, *Ecclesia Salvatoris. All’origine della Chiesa torinese*, “Bollettino della Società Torinese di Archeologia e Belle Arti”, LXI-LXII, 2010-2011 (2013), pp. 7-32.

¹⁰ Una chiesa di San Salvatore “de campagna”, posta sotto la giurisdizione dei canonici regolari Agostiniani di Ulzio, è documentata in effetti a partire dal XII secolo nell’area sud-orientale di Torino, tra l’abitato e il Po: la trattazione più completa circa il San Salvatore antico mi sembra ancora quella disponibile in TONELLO, *S. Salvatore di Torino...* cit., pp. 1-19. Le notizie circa la sua esatta collocazione sono tuttavia contraddittorie (cfr. ad esempio ivi, pp. 2-3 e G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*. Torino, XXI, Torino 1851, p. 141) e forse è più prudente non dare per scontato che l’oratorio visitato nel 1584 dal vescovo Angelo Peruzzi già occupasse la posizione della chiesa attuale: il contratto stipulato nel 1594 relativo alla piantumazione della strada “che comincia a presso la chiesa di San Salvatore e va addirittura alla porta grande del Palazzo e giardino d’esso Valentino”, non pare a proposito del tutto dirimente, considerando che di assi viari alberati puntati sul palazzo nell’area ce n’era più d’uno (a giudicare dalle vedute cartografiche della prima metà del Seicento ancora disponibili, in particolare quella di G. Boetto); inoltre solo in pieno Seicento, dopo l’inizio dell’espansione urbana verso sud a partire dal 1612, l’asse in uscita da porta Nuova venne potenziato, rendendo tanto più pregnante in termini di dominio simbolico del territorio intercettarlo in linea retta dalla dimora duca-

Fig. 5 G. Boetto, *Veduta della chiesa di San Salvario e della Porta Nuova*, 1650 circa (Biblioteca Reale di Torino, Inc. III. 215; © Ministero della cultura / Musei Reali, Torino).

Fig. 6 Amedeo di Castellamonte (attr.), *Facciata d'uno de fianchi della Cappella di S. Salvatore al Valentino*, 1653-1660 circa (Archivio di Stato di Firenze, *Corporazioni Soppresse dal Governo Francese*, 119 Convento della SS. Annunziata di Firenze, filza 1273, n. 125; © Ministero della cultura / Archivio di Stato, Firenze).



le lungo il fiume. Nessuna traccia di preesistenze architettoniche significative sotto San Salvario sono infine emerse dagli scavi archeologici e dai sondaggi compiuti in occasione del restauro della chiesa del 1997: vedi la sezione intitolata *Il restauro architettonico* in *La chiesa di San Salvario in Torino...* cit., specie pp. 99-102.

¹¹ Come fa giustamente notare CUNEO, *I disegni per la chiesa e il convento di San Salvario...* cit., p. 170 e nota 35 a p. 181.

¹² Per una sintesi sulle iniziative di Cristina nell'ambito dell'architettura religiosa a Torino si veda C. CASTIGLIONI, *La foi, le pouvoir et le prestige: les églises et les congregations religieuses turinoises soutenues par Christine de France*, in *Christine de France et son siècle*, a cura di G. Ferretti, “XVII^e siècle”, CCLXII, 2014, 1, pp. 111-123 con bibliografia.

¹³ Su questi temi si vedano almeno P. Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia: religione, devozioni e sacralità in uno stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, Bologna 2006 e A. MERLOTTI, *La reliquia, lo stendardo, la chiave: la Santa Sindone nella guerra civile (1638-1642)*, “Studi Piemontesi”, XLV, 2016, 2, pp. 413-421. La citazione – da uno scritto di Pierre Monod, confessore di Cristina – è ripresa da P. Cozzo, *La religiosità delle Reggenti, tra coscienza e politica*, in *Madame Reali. Cultura e potere da Parigi a Torino. Cristina di Francia e Giovanna Battista di Savoia Nemours (1619-1724)*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Museo civico d'arte antica, 20 dicembre 2018-06 maggio 2019), a cura di C. Arnaldi di Balme, M.P. Ruffino, Torino 2019, pp. 45-49 (la citazione è a p. 46). Cristina fece anche realizzare una copia della Sindone per la Sainte Chapelle di Chambéry nel 1643, come si legge in Id., *Nella scia del “pegno celeste”. L'orizzonte della sacralità sindonica nell'opera di Carlo e Amedeo di Castellamonte (Chambéry, Torino, Roma)*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683...* cit., pp. 129-140.

¹⁴ Per il legame tra il palazzo e la sua cappella esterna, i cui rispettivi cantieri procedono per tratti appaiati, con identici amministratori e maestranze, si veda CUNEO, *I disegni per la chiesa e il convento di San Salvario...* cit., pp. 168-169 e l'utile e recente riepilogo in di S.M.S. Cammarata e M. Testa in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714...* cit., pp. 43-51.

¹⁵ Come ricorda MERLOTTI, *La reliquia, lo stendardo, la chiave...* cit., p. 414.

¹⁶ Il primo studio condotto alla luce della lettura sistematica dei documenti è quello di SCALISE, SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino...* cit., ma vedi ora *La chiesa di San Salvario in Torino...* cit. per la trascrizione completa dei registri di conti, raccolta nell'Appendice documentaria a cura di G. Mones alle pp. 145-162.

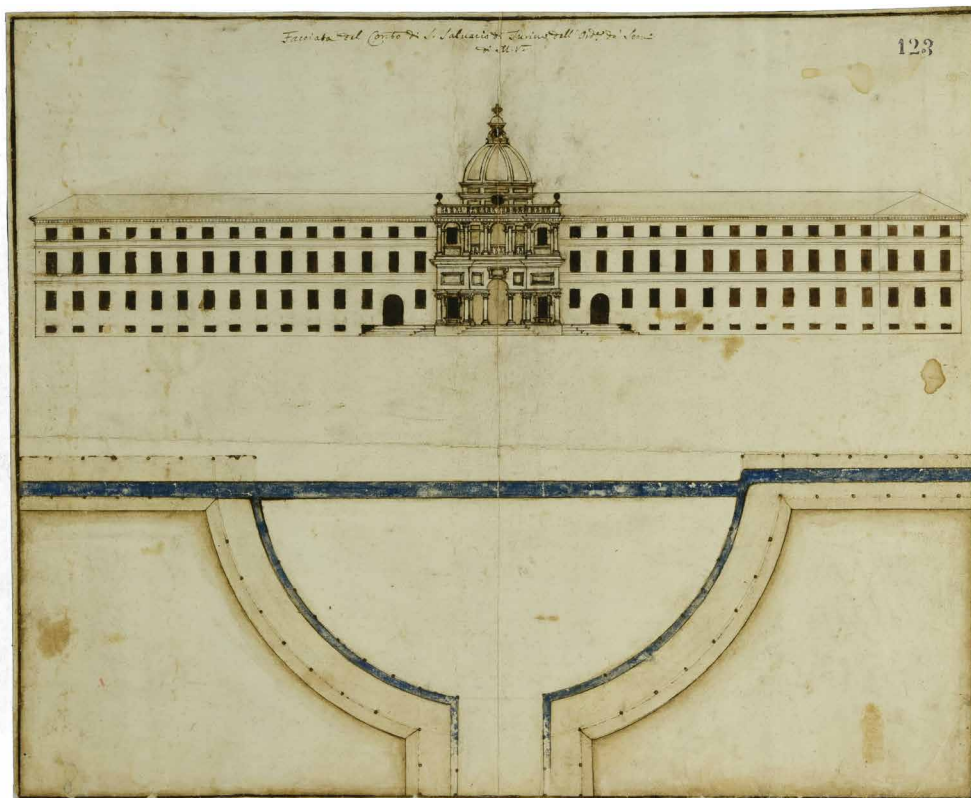
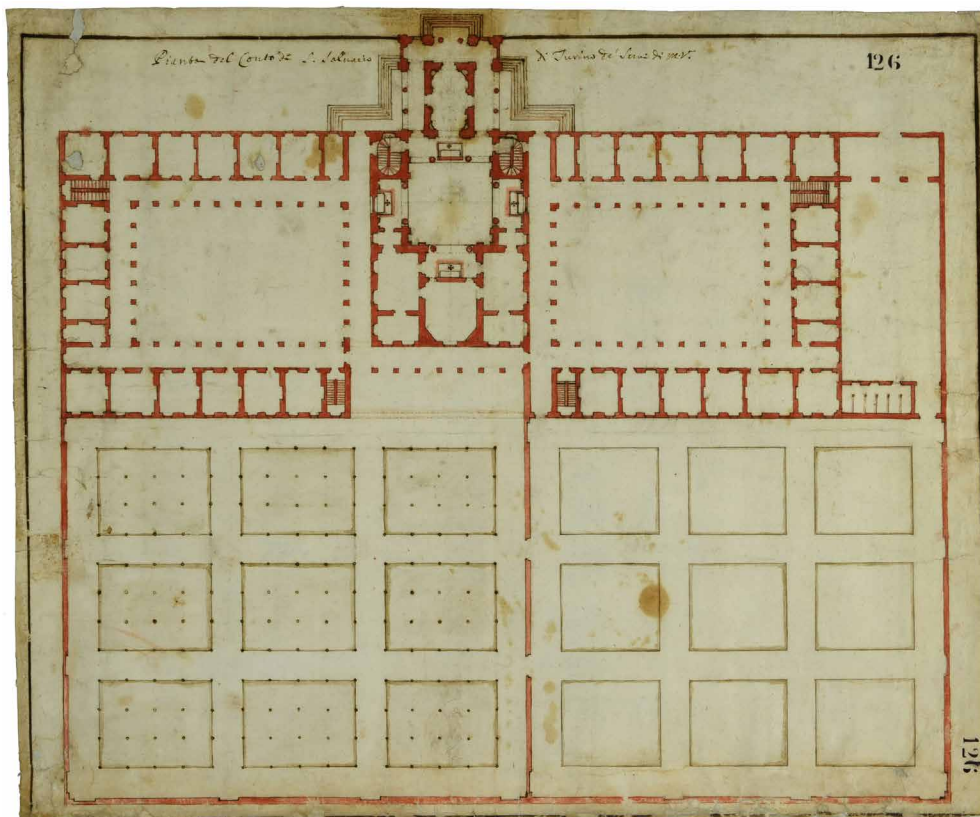
¹⁷ Una tradizione di studi autorevole ha proposto che l'idea progettuale di San Salvario risalga a Carlo di Castellamonte, scomparso tuttavia nel 1641; accertato invece è il coinvolgimento del figlio Amedeo che ne seguì la realizzazione a partire del 1646 e che ne concertò poi le modifiche: sulla questione attributiva si veda in particolare A. GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, Torino 1967, soprattutto pp. 109-114; ROGERO BARDELLI, *Amedeo di Castellamonte e Donato Rossetti...* cit., pp. 65-67; CUNEO, *I disegni per la chiesa e il convento di San Salvario...* cit., pp. 169-170. Il linguaggio architettonico messo in campo a San Salvario appare, sia nell'articolazione che nei dettagli, ancora legato alla tradizione tardocinquecentesca: sui caratteri e i rivolgimenti della cultura architettonica piemontese del primo Seicento vedi l'ottima sintesi di G. DARDANELLO, *Il Piemonte sabauda*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, II, a cura di A. Scotti Tosini, II, Milano 2003, pp. 470-495.



Fig. 7 Amedeo di Castellamonte (attr.), Pianta del Convento di S. Salvario di Torino de' Servi di Maria Vergine, 1653-1660 circa (Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni Soppresse dal Governo Francese, 119 Convento della SS. Annunziata di Firenze, filza 1273, n. 126; © Ministero della cultura / Archivio di Stato, Firenze).

Fig. 8 Amedeo di Castellamonte (attr.), Pianta del Con(ven)to di S. Salvario di Torino de' Servi di M(aria) V(ergine), 1653-1660 circa (Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni Soppresse dal Governo Francese, 119 Convento della SS. Annunziata di Firenze, filza 1273, n. 123; © Ministero della cultura / Archivio di Stato, Firenze).

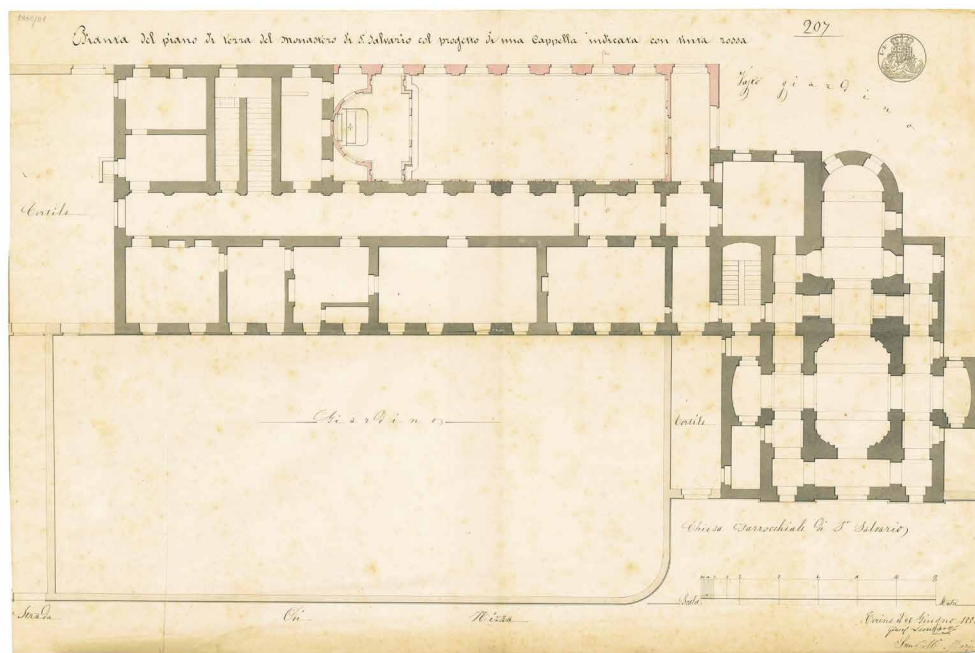
tuisce la cappella di San Salvario come padiglione isolato, con al centro un'alta cella cupolata di forma rettangolare allungata, logge e terrazze lungo i lati, e torri-campanile a presidio degli angoli: un impianto, cioè, che una lunga tradizione associava piuttosto alla tipologia della villa¹⁸, e che qui era evidentemente giustificato dalla collocazione extraurbana e dal dialogo diretto col palazzo del Valentino; un impianto, infine, del quale il sensibile Boetto dimostra di saper cogliere perfettamente l'originalità, scegliendo di rappresentarvi di fronte una secolarissima battuta di caccia alla lepre¹⁹. L'asse principale dell'edificio è rivolto a oriente verso il Po – l'attacco con il viale non vi appare ancora ridisegnato a forma di semicerchio come avverrà solo più tardi – e la facciata rimane conseguentemente in ombra, mentre il prospetto meridionale è illuminato e leggibile: parrebbe che l'autore ne abbia eseguito un ritratto dal vero, dato che tracce di elementi oggi non più visibili perché nel tempo tamponati (ad esempio gli oculi ovali che compaiono sopra le arcate del portico) sono stati effettivamente individuati sotto gli intonaci grazie alle indagini termografiche che hanno preceduto gli ultimi restauri²⁰; inoltre sarebbe difficile da spiegare, com'è stato già notato, l'assenza di parapetti sulle terrazze del primo piano e lo stato palesemente incompiuto dei cupolini sui padiglioni della facciata²¹. L'incisione suggerisce che anche la fronte principale, meno estesa di quella laterale data la pianta rettangolare, fosse nobilitata dalla presenza di colonne libere (a formare però una serliana): queste sarebbero confermate anche da altre fonti grafiche più tarde, sebbene non trovino riscontro nei conti di fabbrica dei primi anni di



cantiere, tanto che viene il sospetto che l'oscurità che avvolge la facciata sia il modo scelto dall'astuto Boetto per nascondere lo stato ancora in corso dei lavori; si può aggiungere che la serliana che si vede oggi è in effetti composta da pilastri murari, per cui dobbiamo supporre una variazione in corso d'opera.

¹⁸ Come si fa notare in A. BRUSCHI, *Le chiese del Serlio*, in *Sebastiano Serlio*, atti del sesto seminario internazionale (Vicenza, 31 agosto-4 settembre 1987), a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 169-186, specie la nota 15 alla pp. 184-185: e si pensi appunto agli esperimenti quattro-cinquecenteschi, da Francesco di Giorgio a Baldassarre Peruzzi, da Giulio Romano ad Antonio da Sangallo il Giovane discussi in *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia 2005.
¹⁹ Il riferimento allo 'spirito del luogo' va invocato anche se si ritiene che non possa essere del tutto casuale il legame che

Fig. 9 G. Leoni, *Pianta di San Salvario*, 1855 (Archivio Storico della Città di Torino, PE 1855/91/2; © Archivio Storico della Città di Torino).



L'incisione di Boetto stabilisce tra i padiglioni svettanti agli angoli della cappella e la mole turrita dell'antico Castello degli Acaja che emerge dallo skyline urbano: si noti che le fonti coeve erano in grado di cogliere perfettamente il significato “sovrano” di quei “propugnacoli”, come dimostra la lettura dei *Diporti Spirituali per i Servi e Serve di Maria Vergine Adolorata introdotti sotto gli Auspici di Madama Reale di Savoia nella Regia Chiesa del Santissimo Salvatore* dal P. M. Carlo Barberis Priore de' Servi, *Consultor del Sant'Officio e Teologo dell'Altezza Reale*, Torino 1660, pp. 1-8 (le parole virgolettate sono appunto tratte dalla preziosa descrizione di San Salvario inserita in questo testo). Va segnalato inoltre come Boetto abbia lasciato in bianco, alla base dell'incisione, lo spazio che di solito utilizza per indicare il soggetto dell'immagine (fig. 5): questo rende difficile, allo stato attuale delle conoscenze, determinare se la caccia rappresentata sia un evento specifico o una generica scena di genere. Nell'incertezza, si può cautamente ipotizzare che l'incisione sia rimasta priva di *legenda* a causa delle trasformazioni che investirono San Salvario col passaggio ai Serviti, trasformazioni che resero l'immagine rapidamente superata dai fatti, e la sua connotazione ‘secolare’ meno appropriata alla mutata natura ‘istituzionale’ dell'edificio.

²⁰ Vedi SCALISE, SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino*... cit., pp. 20-25.

²¹ Il padiglione angolare sud-occidentale appare dotato di tamburo cilindrico e di una copertura a tegole embricate, forse i “*coppi sarasini* [...] che si devono impiegare nel coperto del campanile del heremita conforme all'ordine de 11 agosto 1649?” (il corsivo è dell'autore) cfr. *La chiesa di San Salvario in Torino*... cit., p. 153, n. 304. Inoltre tale copertura è conclusa da palla terminale e croce, mentre le cupolette ai lati della facciata principale, su tamburo ottagonale, ne appaiono ancora prive.

²² CUNEO, RABELLINO, *I disegni di Amedeo di Castellamonte*. Schede... cit.

²³ Il testo integrale dell'atto di donazione è disponibile in *La chiesa di San Salvario in Torino*... cit., pp. 146-147.

²⁴ “[...] doniamo cediamo e rimettiamo agli suddetti Padri de' Servi di Nostra Signora la suddetta Chiesa o sii Cappella Reale [...] intieramente come al presente si ritrova, con riserva però a noi di perfezionarla conforme al disegno [...]”: *ibidem*.

²⁵ Per la lettura dei documenti relativi a tali opere si rimanda a SCALISE, SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino*... cit., pp. 36-39.

Per aiutare invece a ricomporre in dettaglio e poi valutare la singolare articolazione spaziale interna dell'edificio intervengono alcuni fogli ritrovati all'inizio degli anni novanta del Novecento presso l'Archivio di Stato di Firenze²²: databili dopo il 1653 – anno della donazione ai Servi di Maria²³ –, essi documentano i progetti elaborati, in momenti diversi ma entro il 1660 e sempre su mandato della duchessa, da Amedeo di Castellamonte, al fine di ottimizzare velocemente quanto eretto fino ad allora e inglobarlo in un complesso appropriato alle esigenze della comunità religiosa che lo prendeva in consegna; fogli che si rivelano assai utili anche come prove indirette delle scelte operate dal cantiere precedente. Inizialmente, a giudicare dal disegno di uno dei fronti laterali (che ha anche il pregio di convalidare ulteriormente la veduta di Boetto, fig. 6), Castellamonte si limitò a lavorare all'esterno del nucleo liturgico centrale, concependo, sopra i portici al primo piano, un secondo ordine di arcate per connettere anche al livello superiore i quattro padiglioni angolari in un circuito di ambienti abitabili e tuttavia mantenendo l'edificio isolato, come si capisce dalla presenza della scalinata d'accesso sul lato opposto alla facciata principale; una balaustrata di coronamento con una teoria di statue di santi avrebbe ulteriormente ribadito l'autonomia di questo teatro sacro sostituendosi all'emergenza puntuale (e tutta ‘civile’) delle cupolette.

Successivamente, l'architetto sviluppò in pianta e in alzato una proposta più ambiziosa (figg. 7-8), nella quale la cappella veniva annessa posterior-

mente ad una seconda aula consacrata di maggiori dimensioni e con profondo presbitero e sacrestie, riservata specificatamente ai religiosi e infatti connessa strettamente a due chiostrii, attorno ai quali si organizzavano secondo tradizione gli ambienti conventuali. In qualche modo vedendo preservata, ma solo sul piano visivo, la sua individualità santuariale, la primitiva San Salvario diveniva così parte di una chiesa congregazionale, avancorpo di una vasta quinta edilizia che le si sarebbe stesa a tergo e simmetricamente ai lati. Fu questa ipotesi ad essere messa in opera a partire dal 1657, tuttavia in forma decisamente ridotta a causa degli scarsi mezzi economici di cui l'ordine poteva disporre e ciò comportò decisioni importanti rispetto al costruito: il sostanziale raddoppio dello spazio sacro prefigurato nei disegni non venne infatti mai realizzato (ci si accontentò, ma non è chiaro quando ciò avvenisse, di aggiungere il profondo coro ancora oggi visibile, fig. 9) e diventò pertanto urgente sfruttare ancora più intensamente le strutture esistenti, tanto più che gli interventi sulla cappella sarebbero stati finanziati dalla duchessa, come lei stessa aveva garantito nell'atto di cessione²⁴. Risale a quel momento la scelta – che dobbiamo attribuire ancora a Castellamonte e che fu chiaramente guidata dal principio di aumentare le cubature e moltiplicare le possibilità d'accesso dei padri agli spazi consacrati – di realizzare un piano ammezzato tra i due loggiati esterni di ogni lato libero e in facciata per consentire di raggiungere due nuovi coretti affacciati sull'altare e la cantoria sopra l'accesso principale (fig. 10)²⁵; ta-

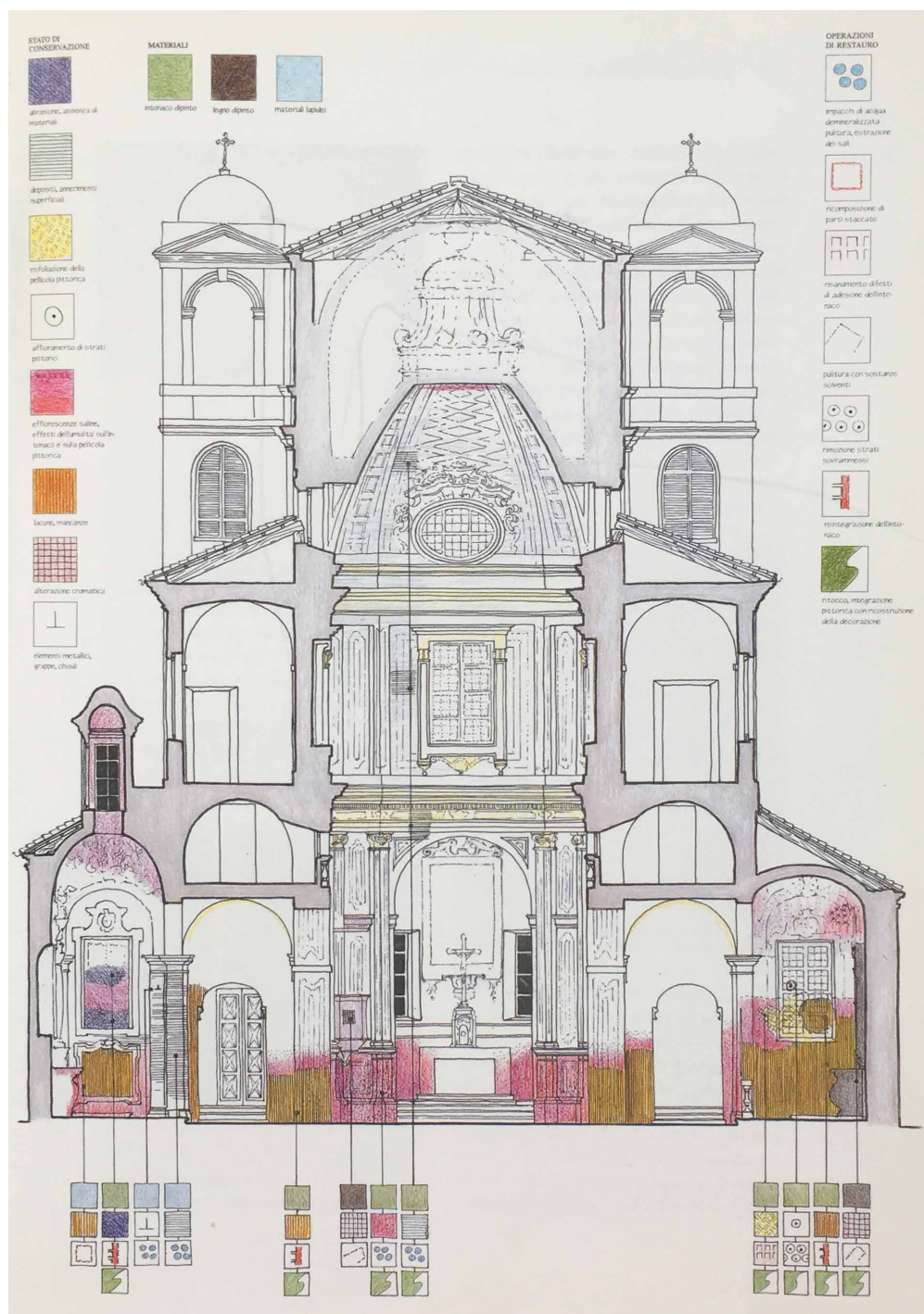


Fig. 10 Sezione trasversale della chiesa di San Salvario (da *La chiesa di San Salvario in Torino... cit.*).

le scelte condusse poi – anche in questo caso in tempi non determinabili con precisione stante la documentazione disponibile – alla tamponatura dei loggiati stessi per probabili motivi statici, e in particolare di quelli inferiori retti fino a quel momento da semplici colonne: i restauri ne hanno liberato in parte i capitelli estremi, annegati nella muratura (fig. 11)²⁶. Contemporaneamente, dal 1658 in avanti, si procedeva alla costruzione del convento vero e proprio col corpo scala che doveva servire la manica meridionale e che venne ammorsato all’angolo sud-occidentale della cappella. Il cantiere della fabbrica dei Serviti

non è altrimenti documentato dalla contabilità ducale, ma le testimonianze iconografiche suggeriscono che le due ali a sud e a nord fossero compiute entro la fine del secolo²⁷.

Da questa disanima dei fatti si comprende perciò che l’aula centrale di San Salvario (fig. 12) – concepita sin dall’inizio come sostanzialmente autonoma dal punto di vista strutturale a giudicare dal notevole spessore delle sue pareti²⁸ – è la parte più antica della fabbrica e quella che ha subito nel complesso meno manomissioni: essa si articola in una pianta ad ottagono irregolare iscritto in un rettangolo, che definisce un recinto

²⁶ La decisione di chiudere i loggiati laterali deve essere avvenuta in concomitanza con (o forse proprio in ragione de) la creazione delle due nuove cappelle che vi si attestarono al centro, quella della Vergine Addolorata sul lato sud realizzata, forse per prima, a inizio Settecento (datazione suggerita dallo studio della decorazione e dei materiali, ma ancora priva di riscontri sul piano documentario: M. GOMEZ SERITO, *Cappella della Vergine Immacolata: indagini sui marmi in opera*, in *La chiesa di San Salvario in Torino* cit., pp. 133-136).

²⁷ Vedi SCALISE, SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino... cit.*, pp. 42-43 e *La chiesa di San Salvario in Torino... cit.*, pp. 158-159 per la trascrizione del documento che cita la “gran scalla che si è fatta fare d’ordine dell’Altezza Sua Reale tra la cappella di Santo Salvatore e la fabbrica del convento dei Reverendi Padri Serviti”.

²⁸ Tale autonomia strutturale è stata riscontrata anche a livello delle fondazioni: infatti i restauri hanno messo in chiaro che solo quelle dei quattro pilastri poligonali che definiscono l’ambiente centrale sono realizzate interamente in mattoni, vedi *La chiesa di San Salvario in Torino... cit.*, p. 101.



Fig. 11 Torino, Chiesa di San Salvario. Capitello ionico del portico meridionale parzialmente riemerso dalla parete di tamponamento (foto S. Quagliaroli).

²⁹ Circa le cupole interna ed esterna e poi le trasformazioni ottocentesche vedi SCALISE, SISTO, *Il cantiere della chiesa di San Salvario in Torino...* cit., cap. IV, soprattutto pp. 46-49 e i capp. V-VI.

³⁰ Il ritrovamento della ‘pelle’ seicentesca originale dell’aula principale è stata una delle scoperte più interessanti dei restauri: vedi *La chiesa di San Salvario in Torino...* cit., p. 116.

³¹ Diversamente da come si ritiene (vedi ad esempio le pur interessanti notazioni di CUNEO, *I disegni per la chiesa e il convento di San Salvario...* cit., pp. 171-174): ne discende che se davvero un lontano modello bramantesco si volesse richiamare in connessione a San Salvario, anziché i Santi Celso e Giuliano in Banchi parrebbe più appropriato il Tempio di San Pietro in Montorio, a cui tra l’altro il progetto castellamontiano del fianco dell’edificio, col coronamento finale balaustrato, sembra legato da una vaga ma tenace aria di famiglia. Lo studio di Cristina Cuneo ha in ogni caso il merito di rilanciare la possibile derivazione di elementi del progetto di San Salvario dal cantiere tardo cinquecentesco del santuario mariano di Vicoforte: ma, appunto, anziché per quanto concerne l’impianto generale, mi sembra che il riferimento possa piuttosto funzionare per il protagonismo delle torri angolari, ricordando anche che Madama Cristina visitò l’edificio monregalese nel 1642, sollecitando la costruzione del campanile nord-orientale.

³² Sull’opera che rappresenta il Salvatore adorato dai santi Cristina e Valentino si veda almeno: M. DI MACCO, *Cristo Salvatore tra i santi Cristina e Valentino*, 1645, in *Francesco Cairo 1607-1665*, catalogo della mostra (Varese, Museo Civico di Villa Mirabello, 1 ottobre-31 dicembre 1983), Milano 1983, p. 156, cat. 37.

³³ I documenti di cantiere riportano tra l’altro molti pagamenti a “ferrari” per forniture di oggetti metallici, e in particolare un saldo, nel settembre del 1652, per “le ferrature delle tre porte grandi della cappella di San Salvatore”: *La chiesa di San Salvario in Torino...* cit., p. 161.

interrotto dai quattro varchi che inizialmente lo mettevano in comunicazione con le logge (quelle a intercolunni omogenei sui due lati maggiori e quelli a serliana, in facciata e, forse solo su carta, nel fronte posteriore). Il perimetro rettangolare esterno della cella è ancora sottolineato agli angoli da risalti murari a guisa di pilastri, mentre l’invaso ottagonale interno è percorso in altezza da lesene ioniche su piedistalli e sviluppa, sopra la trabeazione di quelle, un ulteriore piano, perforato da quattro finestroni rettangolari e chiuso da una vistosa cornice con mensole. La cupola – in effetti una volta a padiglione – presenta oculi ovali alla base delle vele maggiori (oggi parzialmente chiusi da un tetto a spiovente costruito già entro il 1669 per rimediare alle infiltrazioni d’acqua della terrazza balaustrata). Al di sopra di questa calotta, detta “cupolotto” nei documenti, ne venne costruita una seconda in mattoni, imposta sul tamburo ottagonale (estradosata e rinforzata da costole proprio come illustrato da Boetto e dai disegni fiorentini), che dal 1840 circa, evidentemente privata della lanterna, venne murata all’interno di una sorta di tiburio protettivo, e piantonata da due incongrui campaniletti moderni²⁹. L’autonomia dell’ottagono centrale era naturalmente anche figurativa, come ribadito, nel progetto originario, da un’organizzazione puntigliosa e gerarchica delle fonti di luce naturale e dalla finitura generalizzata a marmorino bianco molto liscio³⁰, caratteri che sono andati in parte perduti con la crescita in altezza dell’involucro esterno e le successive ridipinture.

In definitiva la ‘semplice’ (non stolidi) scatola ottagonale centrale, in quest’ennesima interpretazione del tema antichissimo del ciborio, è l’elemento chiave dell’impianto, oltre che il modello da cui si diffondono, in base allo stesso principio di semplicità, i singoli particolari dell’ornato, a cominciare dai capitelli, tutti dello stesso ordine e tipologia anche all’esterno (fig. 13); la presenza al suo intorno di padiglioni angolari e logge non

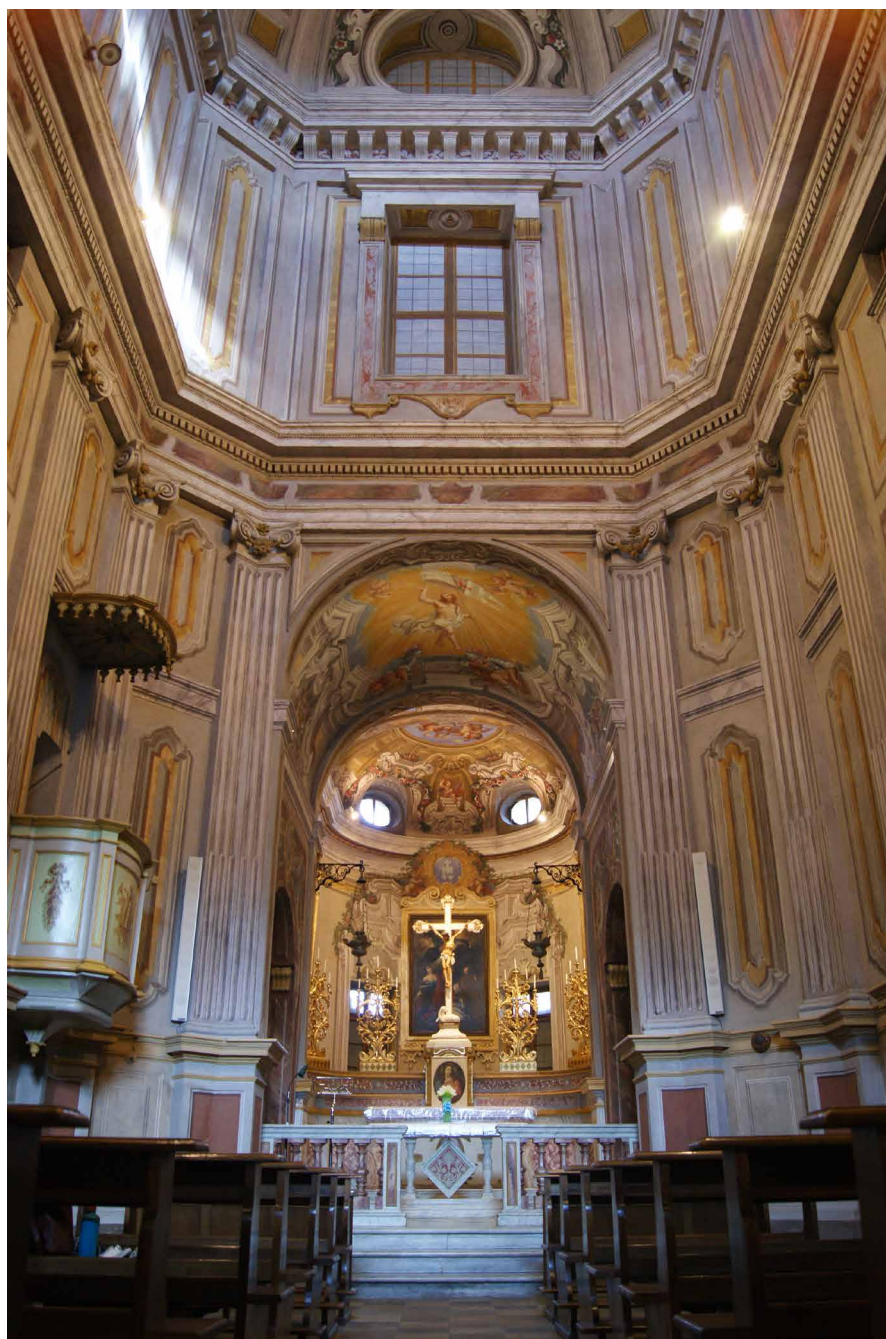
basta tuttavia a trasformare tale impianto in *quin-cunx*³¹. Non si riconoscono infatti nell’articolazione planimetrica indizi della volontà di creare un insieme di nuclei spaziali indipendenti e coordinati, e l’obiettivo del primo progettista sembra essere stato piuttosto, in linea con il significato commemorativo dell’edificio, quello di consentire la circolazione ininterrotta dei devoti attorno alla cella, offrendo loro la disponibilità di portici aperti e assieme di stanze più riparate, opzione ingegnosa e non immotivata in un contesto geografico subalpino (e che si ritrova, non a caso, in alcune cappelle dei Sacri Monti). Lo schematico elementare del progetto rispondeva d’altronde perfettamente anche all’originaria funzionalità liturgica della cappella: le fonti seicentesche parlano con coerenza sempre di un solo altare, per il quale sin dal 1645 era stata commissionata a Francesco Cairo la tela ancor oggi *in situ*, che venne saldata all’artista l’anno successivo³². Questa considerazione riporta l’attenzione su un altro dettaglio del foglio che rappresenta il fianco della cappella secondo il progetto di Amedeo di Castellamonte (fig. 6), e che illustra i battenti di una delle porte d’accesso alla cella (che possiamo immaginare fossero predisposte identiche anche sulle altre facciate), costituiti da una trama traforata di anelli verosimilmente metallici saldati tra loro: si tratta infatti della tipica soluzione adottata nei santuari per rendere sempre visibile al fedele, e al tempo stesso proteggere, il cuore devozionale dell’edificio e suggerisce che la mensa consacrata fosse collocata sotto la cupola, probabilmente arretrata rispetto al centro geometrico dell’ottagono per essere inquadrata dall’arcone di fondo e ciò nonostante ben percepibile dall’esterno³³. È possibile altresì che sin dall’inizio il settore occidentale alle spalle dell’altare non fosse stato pensato a portico aperto, bensì almeno parzialmente chiuso con la funzione di braccio di servizio, che disimpegnava un campanile da un lato e una sacrestia dall’altro (almeno al piano inferiore).

Fig. 12 Torino, Chiesa di San Salvario. Aula centrale (foto S. Quagliaroli).

Fig. 13 Torino, Chiesa di San Salvario. Capitello ionico dell'aula centrale (foto S. Quagliaroli).

L'arrivo successivo di alcune prestigiose reliquie – di San Valentino, procurata da Cristina stessa, e di San Mario e altri martiri, condotte da Roma a Torino dal priore servita Carlo Barberis – non turbò questo assetto per alcuni anni ancora, dato che nel 1660 si lavorava al rifacimento dell'altare predisposto con nuove nicchie per accoglierle³⁴. Ebbe conseguenze più dirompenti, invece, il contemporaneo approdo in San Salvario di una pregevole statua della Vergine Addolorata, tuttora esistente (ma trasferita nella chiesa di San Carlo, presso la quale i Serviti s'insediarono dal 1840): la venerazione mariana promossa dall'ordine, incentrata sulle pene della madre del Cristo della Passione, si integrò in effetti agevolmente con quella del Salvatore, fino anzi a sovrapporvisi, al punto che la cappella entrò presto nel novero dei santuari torinesi dedicati alla Madonna, il cui culto d'altronde occupò sempre un posto centrale nell'orizzonte devozionale della duchessa³⁵.

Era una piega degli eventi che rifletteva lo scioglimento definitivo delle tensioni che avevano immediatamente preceduto, e direttamente motivato, la costruzione dell'edificio. E così come la singolarità architettonica di San Salvario si era andata normalizzando nel *continuum* edilizio del convento, così la raffinata iscrizione di facciata, annegata in un prospetto via via privato di ogni drammaturgia plastica e chiaroscurale, venne declassata ad episodio decorativo e la sua eloquenza ammutolita dall'inizio di una nuova storia.



³⁴ Per il documento che riporta i lavori all'altare si veda ivi, p. 149, n. 4 (34).

³⁵ L'arrivo della statua della Vergine e delle altre reliquie da Roma è raccontato dal Priore Barberis nei suoi *Diporti Spirituali per i Servi e Serve di Maria Vergine Addolorata...* cit., pp. 7-8. Per “l'afflato mariano” di Cristina (e della seconda Madama Reale) vedi Cozzo, *La religiosità delle Reggenti...* cit., pp. 46-47.

CLASSICAL EPIGRAPHY IN AN IRISH TOPOGRAPHY

This essay recalls the cultural breadth and historical transformations of architectural inscription, from sententious epigraphy to signage. It then focuses on a case from the periphery of Europe, in Ireland, where classicising interventions were conditioned by the encounter with Gaelic civilization. In the late eighteenth century, Richard Robinson, Archbishop of Armagh and Primate of All Ireland, remodelled the cathedral city of Armagh through the erection of a sequence of axially-related monuments and buildings which were also linked epigraphically. The essay explores how the inscriptions worked together to articulate the ambitions of Robinson's project and the meanings generated by the overlay of a classicising urbanistic intervention on an ancient Irish site with its own embedded topographical and literary relationships. Robinson's architectural inscriptions are not only in play with one another, but with earlier levels and kinds of monumental writing, pertaining to the Insular church and the pre-Christian mythological landscape. The architectural epigraphy is thus viewed as one manifestation amongst multiple strata of monumental and place-specific texts used to construct the pre-eminence of an ecclesiastical city.

This essay focuses on the Irish primatial city of Armagh, where saint Patrick supposedly established his principal church in an area which was already a rich mythic and ritual landscape¹. The city was reshaped in the eighteenth century by an archbishop who used inscriptions to highlight the significance and the axial configuration of his monuments. We will consider the inscriptions as one stratum in Armagh's long history of topographic literature, which encompasses Old Irish onomastic literature, early Christian legend and Humanist epigraphy. Within this multiplicity of place-specific texts, we examine how the eighteenth-century inscriptions work in their architectural and urban setting – and how their agency evolved as their civic context changed. The unique superimposition of classicising planning on an early Christian topography which was in turn impressed on a pre-Christian ritual landscape means that Armagh is discussed here intensively as an individual case, rather than extensively in relation to other Irish urban or religious centres. Since the essay at core concerns architectural inscription as one privileged form of interaction between text and sited object, we shall open with an introductory overview of the forms and roles which urban inscription can assume.

Preamble: from epigraphy to signage

Text on buildings reflects the ways that the built (urban) environment is or should be inhabited; it can be aspirational, normative, or descriptive

– read phenomenologically in the context of the lived city or promoting its abstraction into information. The deployment of text on architecture occurs in many cultures and at many levels, from monumental inscriptions to graffiti. The global character of the topic is evident in such varied examples as the long tradition of Qur'anic inscriptions, the epigraphy of South Indian temples or the complex Sanskrit poetry inscribed at the Khmer temples of Angkor.

Amongst the most obvious aspects of inscription is the language chosen; the preponderance of Latin in European architectural epigraphy reflects its status as a 'timeless', supranational language, intelligible to ruling elites. Humanist revival of Roman square capitals established enduring epigraphic and typographic norms with their seemingly perennial ability to connote cultural authority, even (or particularly) to an audience unable to read the words inscribed. Universality can more rarely be addressed through multilingualism, as at the Basilica della Santa Casa in Loreto, where the *Translatio miraculosa*, a text concerning the angelic transportation of the house of Mary, was inscribed on plaques affixed to the nave pilasters in eleven languages: Greek, Arabic, Italian, Spanish, French, German, "Slavic" (Serbo-Croat), Welsh, Irish, Scots and English². Alternatively, the potential for linguistic incomprehensibility or obsolescence could be evaded altogether by using pictograms or "hieroglyphs", as Alberti recommended, in a discussion that presaged the links between ep-

igrams, mottoes, gnomic sayings and devices which would flourish with Erasmus' *Adagia* (Paris 1500, rev. 1508) and Alciati's *Emblemata* (Augsburg 1531)³.

Architectural epigraphy in the sense of a text, often in a classical language exhibiting certain rhetorical features (e.g., brevity, wit, enigma), inscribed on a significant or monumental edifice in a display of intellectual, genealogical or social prestige is only one manifestation of text on building. Beyond this conception of epigraphy as architectural ornament, we can posit a continuum of signs which make buildings or urban spaces 'speak', ranging in pre-modern cities from classicising epigraphy to painted signboards and graffiti⁴. Signage may incorporate rebuses and heraldic devices, denoting or implying aristocratic endorsement, and was an early legal requirement for certain trades, such as brewers and innkeepers (required to erect advertising signs from 1389 in England and 1567 in France). A "citizen comedy" such as Ben Jonson's *Alchemist* (first performed 1610) shows contemporary London as a field of emblems and rebuses manipulated by the charlatan protagonists who play on disjunctions between word, image, referent and reality⁵. Here emblematics becomes co-extensive with civic life, providing the means to perform identity and articulate the urban context. A century later, Addison discussed the devices invented to identify houses and businesses, designating the name, trade or even the humoral disposition of the proprietor⁶. The signage he de-



pagina 119

Fig. 1 Armagh, Northern Ireland. Robinson Library, formerly Armagh Public Library (photo I. Maginess © Governors and Guardians of Armagh Robinson Library).

Fig. 2 W. Hogarth, *Beer Street*, 1751 (© New York, The Metropolitan Museum of Art. Gift of Sarah Lazarus, 1891; public domain).

¹ I wish to thank Sean Barden, Curator of Armagh County Museum, Carol Conlin, Assistant Keeper of the Armagh Robinson Library and Anne Marie D'Arcy for their scholarly generosity and unstinting help and support with this article.

² The Latin original was composed by Pietro di Giorgio Tolomei (Il Teramano) ca. 1470. Vincenzo Casali, governor of the basilica 1578-82 had the first seven translations made for the benefit of pilgrims, while the tablets in the four languages of Britain and Ireland were created by the émigré English Jesuit Robert Corbington in 1634-35, perhaps in recognition of the political significance of pilgrimage to Loreto for Catholic princes (including the exiled Gaelic lords in 1608); see F. GRIMALDI, *La Historia della Chiesa della Santa Casa di Loreto*, Loreto 1993, pp. 498-510. Loreto is significantly the only case where the Celtic languages are shown together and co-equal with English; in Britain in 2020 an Irish-language only epitaph was prohibited by an English ecclesiastical court on the grounds that the language in itself constituted a political slogan.

³ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VIII.2-4; Etruscan is his example of a language fallen into incomprehensibility. Collections of gnomic verse or inscriptions appear as early as the sixth century BCE poet, with a corpus of gnomic verse attributed to the Theognis; Demetrius of Phaleron was said by Stobaeus to have collected Hellenistic inscriptions. For transcriptions of fourteen Greek gnomicological collections, see <https://ancientwisdoms.ac.uk/library/gnomologia/intro-greek-gnomologia/index.html> (accessed 16 September 2022). Epigraphic sylloges played an important role in Humanist collections of antiquity, especially in smaller scholarly collections amassed in the fifteenth century; by the end of the century Poliziano complained in a letter of 22 April 1490 to Girolamo Donato that he was so pestered to produce mottoes for inscription that traces of his ingenuity coated every wall like the tracks of a snail. On epigraphic sylloges and Quattrocento antiquarianism, see K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven 2010.

⁴ See J. LARWOOD, J. CAMDEN HOTTEN, *English Inn Signs*, Exeter 1985; A. HEAL, *The Signboards of Old London Shops: a Review of the Shop Signs Employed by the London Tradesmen during the XVIIth and XVIIIth centuries*, London 1988.

⁵ In B. JONSON, *Alchemist*, London 1612, II.vi the charlatans devise an absurd rebus as a signboard for a tobacco vendor, claimed to be a “hieroglyphic” which will exert a “virtual influence” on passers-by. Jonson simultaneously composed erudite emblematic masques for the Stuart court.

⁶ J. ADDISON, “Spectator”, XXVIII, 2 April 1711, reprinted London 1883, I, pp. 107-110. Addison notes that young tradesmen setting up shop joined their sign with that of their former master, like the quartering of heraldic bearings on marriage.

⁷ *Ivi*, p. 107.

⁸ R. PAULSON, *Hogarth: Art and Politics, 1750-1764*, III, Cambridge 1993, p. 345, notes that Hogarth “used signboards as one of the sign systems on which he structured his pictures”. An exhibition of painted signboards was staged in 1762 in London. Hogarth’s prints (authorised and pirated) had explanatory verses; the reading of his prints as pictorial texts is noted by Charles LAMB, *On the Genius and Character of Hogarth*, “The Reflector”, II, 1811, 3, pp. 61-77) and exem-



scribes, with its *grotesque*-like conjunctions of “Creatures of jarring and incongruous Natures” still follows the model of Renaissance *impresa* as evolved from the Humanist collections of apophthegmata assembled by Alciati or Erasmus. Addison described his essay as “a lively Picture of the Art of Modern Criticism”⁷; we might juxtapose his writings with Hogarth’s prints as the richest illustration of the convergence of classicising epigraphy or Humanist emblematics with the semiotic field of the early modern city, where the proliferation of epigraphic-emblematic signs (bills, inscriptions, devices, signboards, graffiti) is interwoven with narrative structures adapted from history painting⁸ (fig. 2). The emblematic continuum furnishes semantic context and commentary for the action, providing a means by which the urban background attains agency; devices also carry the political narrative, as

in *The Times* 1 and 2 (London 1762). This figural mode of reading the city would be replaced from the mid-eighteenth century by the development of street numbering and the gradual transition from pictorial or emblematic to written signage; what it meant to *read* the city thus changed profoundly⁹. During the eighteenth century, the introduction of street numbering in Vienna, Madrid, London and Paris amongst other cities replaced the pictorial designation of locale with a system of spatial legibility geared to administrative or military ends¹⁰. The purpose of street numbers was *not* to facilitate city dwellers but concerned the billeting of soldiers, the collection of taxes and the gathering of information for commercial purposes, particularly linked with the production of city directories, originating in London in 1667, which catalogued trades and their locations¹¹.

The compilers of city directories advertised the “economising” of time by the documentation of the “city-text” into lists of information which could promote and expedite commerce¹². The “spatial regime of inscriptions” produced by governmental requirements and commercial initiatives would ultimately result in the ‘abstract’ or ‘rationalized’ urban space of the modern city¹³. The city as text, as conceived by city trade directories and subsequently city managers or engineers, concerns the abstraction of urban geography into an index which can be read off with maximum speed and efficiency.

The utilitarianism of the compilers of city directories who declared that their compendia of urban facts allowed “no scope for the play of the imagination” contrasts with the figurative play of earlier signboards¹⁴. By the nineteenth century, despite the explosive growth of lettering types for signage, the figural rendition of the city lay chiefly in literature; Dickens’ fantastical descriptions of London, with their bizarre conjunctions and metamorphoses of objects, might be seen as the descendent of the emblematic play in Hogarth. In Joyce’s *Ulysses* (Paris 1922), the proliferation of commercial signs and the multiple strata which constitute civic identity in the modern city, from municipal bureaucracy to primordial myth, interweaves with the citizens’ consciousness, taking the city-text to a further degree of richness. The poetic counterweight to the factual, rationalized city-text is by now however a creation of an author’s individual imagination unlike the ‘public’ experience of Hogarth’s emblematic signboards which rely on a collective figural imagination, albeit encompassing various levels of erudition or wit.

Inscribed buildings are not just as discrete objects but nodal points in the evolving interaction between language and urban fabric. The theme may be most richly approached if regarded as a *spectrum*, with varying degrees of permanence,

authority and general or restricted legibility. A given inscription, whether monumental or subversive, poetic or technical, enduring or ephemeral, has a site-specific meaning but derives its further resonance in relation to the diversity of codes within the city and the multiple levels of institutional ordering which determine the possibilities and modalities of praxis. We can now turn to more concrete historical details to substantiate these arguments.

Epigraphy and urbanism at the margins of Europe

Architectural epigraphy in early modern Europe is often deployed on single buildings – a church or palace façade, for example, except in ephemeral decorations which transformed civic centres into celebratory theatres where individual edifices played an episodic role, articulated by their inscriptions¹⁵. Instances where inscriptions on permanent buildings denote and articulate a realised, transformative urban project are rarer. One such case however survives on the periphery of Europe, in the ancient Irish cathedral city of Armagh, which was renovated following centuries of episcopal neglect and destruction in the 16th-17th century English wars in Ireland by Richard Robinson, Archbishop of Armagh 1765-94¹⁶ (fig. 3). As we shall argue that Robinson’s epigraphy is mostly richly viewed as one stratum of topographical texts concerning Armagh, we shall review briefly its early mythology and history.

In the mid-fifth century saint Patrick is said to have founded his principal church in Armagh (Ard Macha, “the heights of Macha”), 2,6 km east of Navan Fort, one of the four ‘royal sites’ of early Ireland, generally identified with Emain Macha, the royal centre of Ulster in Irish mythology, in particular the epic Ulster Cycle where it is the court of King Conchobar MacNessa¹⁷ (fig. 4). Archaeology at Navan Fort has revealed a circular structure created ca. 95 BCE, 40 m in

plified by the attentive emblematic and sententious readings of Georg Lichtenberg in the “Göttenberg Taschenkalender”, 1784-1796, translated in *Lichtenberg’s Commentaries on Hogarth’s Engravings*, trans. I. Herdan, G. Herdan, London 1966. ⁹ Pendant signboards were also outlawed by acts of Parliament such as the Westminster Paving Act (1761) and city commissioners appointed to remove signs and emblems as annoyances; similar measures to remove signboards were taken in Paris in 1760.

¹⁰ See R.S. ROSE-REDWOOD, *Indexing the Great Ledger of the Community: Urban House Numbering, City Directories and the Production of Spatial Legibility*, “Journal of Historical Geography”, XXXIV, 2008, pp. 286-310. Hatton’s *New View of London*, 1708, noted the novelty of houses with numbering, providing a *terminus post quem*.

¹¹ The 1667 Little London Directory listed merchants and goldsmiths, in a period when goldsmiths started to act as bankers. The directory appears after the 1666 Great Fire of London which destroyed the medieval fabric of the city within the old Roman wall.

¹² ROSE-REDWOOD, *Indexing the Great Ledger...* cit., p. 296.

¹³ Ivi, p. 289.

¹⁴ Ivi, p. 295.

¹⁵ See for example the description by Giovan Battista Cini of the *apparati* created for the entrance of Joanna of Austria into Florence on her marriage to Francesco de’ Medici, 1565.

¹⁶ See A. MALCOMSON, *Primate Robinson 1709-94: “a very tough incumbent, in fine preservation”*, Belfast 2003. Robinson’s architectural patronage also extended to his alma mater, Christ Church, Oxford, where he endowed the buildings of Canterbury Quad (1783).

¹⁷ On textual and archaeological evidence for Armagh’s early topography, see K. MUHR, *The Early Place-names of County Armagh*, “Seanchas Ardmhacha: Journal of the Armagh Diocesan Historical Society”, XIX, 2002, 1, pp. 1-54; J. O’DRISCOLL, P. GLEESON, G. NOBLE, *Re-Imagining Navan Fort: New Light on the Evolution of a Major Ceremonial Centre in Northern Europe*, “Oxford Journal of Archaeology”, XXXIX, 2020, 3, pp. 247-273; C. LYNN, *Navan Fort: Archaeology and Myth*, Bray 2003; N.B. ATCHISON, *Armagh and the Royal Centres in Early Medieval Ireland: Monuments, Cosmology, and the Past*, Woodbridge 1994, which should be read with caution. The ‘royal centres’ are documented in literature from the eighth century CE; see C. NEWMAN, *Reflections on the Making of a ‘Royal Site’ in Early Ireland*, “World Archaeology”, XXX, 1998, 1, pp. 127-141. Despite the modern denomination ‘fort’, the earthwork surrounding the base of the site was not defensive. The mound and the ancient road which linked it to Armagh are clearly marked in Richard Bartlett’s 1602 map of Armagh. Bartlett in a map in the Cotton collection marked “Owen Maugh, the ancient seat of the Kingdom of Ulster”; this reference appears in W. CAMDEN, *Britannia*, London 1607, p. 766, in John Speed’s map of Ulster in *The theatre of the empire of Great Britaine* (1610) and in the maps of Ulster by the Dutch cartographers Joan Blaeu (1654) and Janssonius (1659).

Fig. 3 J. Black, *City of Armagh, 1810* (© Armagh County Museum).



¹⁸ On Ptolemy's map, see R. DARCY, W. FLYNN, *Ptolemy's map of Ireland: a modern decoding*, "Irish Geography", XLI, 2008, 1, pp. 49-69. J. STUART, *Historical Memoirs of Armagh*, Newry 1819, p. 608, provides a detailed account of the finding of horns in 1798, in Loughnashade ('lake of the treasures') where they were ritually deposited; only one remains, in the National Museum of Ireland.

¹⁹ See O'DRISCOLL, GLEESON, NOBLE, *Re-Imagining Navan Fort*... cit.; evidence of continuing occupation includes structures discovered through geophysical surveys, precious artefacts (four 6th-8th century penannular brooches) and environmental evidence for settlement and agriculture. The *Féilire Óengusso* was edited and translated by W. Stokes as *The Martyrology of Oengus the Culdee* (London 1905).

²⁰ The earliest recension of the *dindsenchas* is the twelfth century Book of Leinster which incorporates pre-Christian material; see MUHR, *The Early Place-names*... cit.; E. HOGAN, *Onomasticon goedelicum locorum et tribuum Hiberniae et Scotiae: an index, with identifications, to the Gaelic names of places and tribes*, Dublin 1993 (first ed. Dublin 1910); E. GWYNN, *Poems from the Dindsenchas: text, translation, and vocabulary*, Dublin 1900; *The Metrical Dindsenchas*, edited by E. Gwynn, Dublin 1991 (first ed. Dublin 1903-1935); C. BOWEN, *A historical inventory of the dindsenchas*, "Studia Celtica", X-XI, 1975-1976, pp. 113-137.

²¹ See the verses on Ard Macha and Emain Macha in GWYNN, *Metrical Dindsenchas*... cit., IV, pp. 124-131, 308-311. See MUHR, *The Early Place-names*... cit.; G. TONER, *Macha and the Invention of Myth*, "Ériu", LX, 2010, pp. 81-109, notes that a fourth Macha, not mentioned in the *dindsenchas*, is one of the three *morrigna* (war goddesses). Toner and Muhr discuss use of *emain* to designate other actual or otherworld places, particularly islands.

²² GWYNN, *Metrical Dindsenchas*... cit., IV, pp. 310-311.

²³ The Bachall Ísu, supposedly given to Patrick at Christ's direction by a hermit on an island in the Tyrhenian Sea, was enclosed in a gold and jewelled cover or shrine and destroyed at the Reformation, ca. 1538. The Bachall Ísu is described by Bernard of Clairvaux in his *Life of St Malachy* and he notes that possession of the staff and the Book of Armagh denoted jurisdiction of Armagh; see M. RONAN, *St Patrick's Staff and Christ Church*, "Dublin Historical Record", V, 1943, pp. 121-129; A. D'ARCY, *Joyce and the Irish Middle Ages; Saints, Sagas and Insular Culture*, Chapter 2 (forthcoming). The *Book of Armagh*, now in Trinity College Library, Dublin, TCD MS 52, dated to 807 contained two *Lives* of St Patrick, his *Confessio*, the *Liber angeli*, portions of the Vulgate New Testament with Pelagius' prefaces to the Pauline Epistles, the Eusebian Canon Tables, Jerome's letter to Pope Damasus and a unique recension of Sulpicius Severus' *Life of St Martin of Tours*.

²⁴ Christian Armagh is celebrated as 'overthrowing' Emain Macha in the "Tripartite Life" of Patrick (*Vita Tripartita*) and the martyrological *Féilire Óengusso*, which lists the legendary royal sites laid waste by Christian foundations; see ARCHISON, *Armagh*... cit., pp. 189-190. The Macha chariot race myth is mirrored in the legend of Patrick's punishment of his sister Lupait whom he ran over at the *oenach* three times for unchastity; like Macha she dies at the assembly due to a (king's) chariot; see MUHR, *The Early Place-names*... cit., pp. 39-41. Since textual transmission appears in Ireland with Christian-

diameter containing concentric rings of wooden posts, then filled with limestone blocks, ritually burnt and earthed over to form a mound. Exotic and precious artefacts were found deposited in the area, including the skull of a Barbary ape (carbon dated 390-320 BCE) and four magnificent Iron Age decorated bronze horns; it is probably the site marked "Regia" in mid-Ulster on Ptolemy's second century CE map of Ireland¹⁸. Structural activity at the site continued in the medieval period, at variance with the narrative in Christian texts such as the ninth century *Féilire Óengusso* (Martyrology of Oengus), which claimed that Armagh had displaced the pagan landscape of Emain Macha¹⁹.

Ard Macha and Emain Macha are interwoven in Irish medieval topographical literature, such as the onomastic *dindsenchas*, which constructed the natural and monumental landscape through the lore of places²⁰. The metrical *dindsenchas* concerning Emain Macha and Ard Macha relate legends of the eponymous Macha – the name of four female characters in Irish mythology – and attempt to gloss the word *emain*, relating it either to the words for a brooch or for twins²¹. They discuss Macha as the wife of the colonist Nemed who cleared the plain of Macha, or as the daughter of the High King Áed who fought and defeated her father's cousins, Dithorba and Cimbáeth, for the right to the kingship and forced Dithorba's sons to construct Emain Macha for her in punishment for attempting to rape her when she pursued them into the wilderness, where

she overmastered them physically and sexually. This Macha traces out the plot of Emain Macha with her brooch (*comhuin*). The alternative onomastic myth concerns Macha (also called *Gri-an*, "sun") the Atalanta-like supernatural wife of Crunnchu; when her husband boasts of her athletic prowess, she is compelled to race the king's chariot despite being pregnant. She wins but as she gives birth to twins (*emon*) before the male assembly (*oenach*), she curses the men of Ulster to suffer labour pains as they enter battle for nine generations. Macha's curse and the myth of the generational debility of Ulster's warriors (*Noínden Ulad*) plays a crucial role in the greatest Irish epic, the *Táin Bó Cúailgne* (Cattle Raid of Cooley).

These striking legends concern a woman who successfully avenges herself on male injustice by reversing the polarities of male aggression and female (gravid) vulnerability; in the curse/couvade myth, the Ulstermen fall into birth pangs as Macha screams in labour²². The metrical *dindsenchas* on Armagh says that Macha is buried at Ard Macha and concludes with allusion to saint Patrick as bringing Christianity and as a king (*rí*) "overthrowing" Emain Macha, whose plot Macha had traced with her brooch like a saint drawing the plan of a church; Patrick is indeed said to have traced the cathedral plot with his jewelled *cambutta* or staff, the *Bachall Ísu* (staff of Jesus), Armagh's most precious medieval relic and part of the *vexilla* or insignia of the *comarba Pátraic* (successor of Patrick), along with St. Pat-



Fig. 4 Armagh, Northern Ireland. Navan Fort (© Crown DfC Historic Environment Division).

rick's bell (*Cloc ind Édachta*, the Bell of the Testament), and the *Book of Armagh* (*Canóin Pátraic*, Patrick's Testament)²³.

The verses move from a landscape of Macha, her plain and hill, 'fort' and grave, to a contrast between the site 'founded' by an Amazonian figure and a Christian saint who differentiates the topography, claiming the height for his church and laying waste to the pagan plain, recalling the sense of *pagus* as an outlying rural area or desert place (this landscape of hill and plain also exaggerates the gently rolling hillocks or drumlins of Armagh, as depicted in Black's painting, fig. 3). These literary formulations and other statements on the 'destruction' of Emain Macha with the coming of Christianity form part of the foundational Christian mythology of Armagh – in which Emain Macha becomes the pagan 'twin' against which Patrician Armagh develops²⁴. This contrastive topography appears also in the accounts of Patrick's foundation of a church in Armagh: he requests a site on the summit of Ard Macha (termed the Ridge of Willows, *Dorsum salicis*, *Ard Saileach*) from the local chieftain, Dáire, but is initially given land at its foot, negotiating the hilltop site after the performance of miracles²⁵.

I signal this early literature to stress the foundational character of writing about topography to Armagh, in which landscape features and monuments 'hold' myths which generate and orient relationships to the environment. This forms the deep background for Robinson's epigraphic-ur-

banistic interventions, so that we might see his projects as early modern contributions overlaid on the textual-topographic strata that formed the cathedral city, which is itself represented as arising from a wider landscape associated with an eponymous territorial queen or solar figure (Macha as Grian, "the sun of womankind")²⁶. In Armagh we can perceive architectural epigraphy as a particularised manifestation of the larger articulation of the environment as a topography disclosed, transformed and manipulated through language.

Armagh's ecclesiastical supremacy was claimed in the *Liber angeli*, dated between 640-70²⁷. Alongside the episcopal see a school arose in proximity to the abbey of Saints Peter and Paul which became an important centre for study (as attested by Bede and Aldfrith) and for manuscript production, most famously the *Book of Armagh*; at the Synod of Clane (1162) it was proclaimed that only alumni of Armagh should be lecturers in divinity in Irish schools²⁸. Armagh and its school suffered from Danish and later Anglo-Norman plundering and declined from the twelfth century due to Norman subjugation of Ulster and the arrival of the Cistercians and continental mendicant orders²⁹. Armagh's medieval floruit in short coincides with great age of Insular art, the European spread of Irish monastic learning (notably the preservation of Greek) which would culminate in the Carolingian period with Eriugena and Sedulius Scottus and the copious production of Hiberno-Latin literature³⁰. Despite the

ity, mythological material was generally recorded by clerical scribes. In the *Annals of the Four Masters*, the chronicle of medieval Irish history compiled between 1632 and 1636 by four Gaelic scholars led by Mícheál Ó Cléirigh, Emain Macha is destroyed by the three Collas, three brothers and princes, in 331 CE.

²³ The account appears in the Book of Armagh. Patrick's first church was called Teampall Na Ferta ("Temple of the Relics"); see MUHR, *The Early Place-names...* cit., pp. 38-40.

²⁴ GWYNN, *Metrical Dindsenchas...* cit., IV, pp. 126-127.

²⁵ Texts concerning Armagh's foundation and primacy include the *Liber angeli* and Muirchú's *Vita Patricii*, both of which appear in the Book of Armagh; in the *Annals of the Four Masters* Armagh's foundation is dated 457. See also G. STOKES, *The Primacy of Armagh, in Ireland and the Celtic Church. A History of Ireland from St. Patrick to the English conquest in 1172*, London 1886, pp. 330-349.

²⁶ See G. RAMSEY, *Artefacts, Archaeology and Armagh*, in *Armagh: history & society. Interdisciplinary essays on the history of an Irish County*, edited by A.J. Hughes, W. Nolan, Dublin 2001, pp. 1-42; W. REEVES, *A Memoir of the Public Library of Armagh. A Paper read at the 7th Annual Meeting of the Library association of the United Kingdom, September 30, 1884*, London 1886; ID., *The Ancient Churches of Armagh*, "Ulster Journal of Archaeology", 2s., IV, 1898, 4, pp. 205-228; C. McCULLOUGH, W.H. CRAWFORD, *Irish Historic Town Atlas, 18 (Armagh)*, Dublin 2007; S. LEWIS, *A Topographical Dictionary of Ireland: comprising the several counties; cities; boroughs; corporate, market and post towns; parishes; and villages...*, London 1837, pp. 346-347. Bede noted the numerous English students at Armagh in the mid 7th century, reflected in the *Trian Saxon* or Saxon quarter (literally 'third') of the medieval city; see W. REEVES, *On the Book of Armagh*, "Proceedings of the Royal Irish Academy", II, 1891-1893, pp. 77-99. The abbey of Peter and Paul housed Augustinian canons, probably introduced by St Malachy (1094-1148).

²⁹ Armagh also suffered repeated destruction by fire, notably in 1020, when only the library survived. Continental Cistercian reforms of the Irish church were initiated by saint Malachy, primate of Armagh and associate of Bernard of Clairvaux.

³⁰ Armagh was a centre for metalwork, as attested by the bronze Clonmore Shrine, ca. 600 CE, the earliest example of Irish Christian metalwork. Hiberno-Latin texts exhibited a recondite vocabulary and word play characterised as "hispanic" after the playfully obscure *Hisperica famica*. See D. Ó CRÓINÍN, *Early Medieval Ireland 400-1200*, Harlow 1995, pp. 169-233.

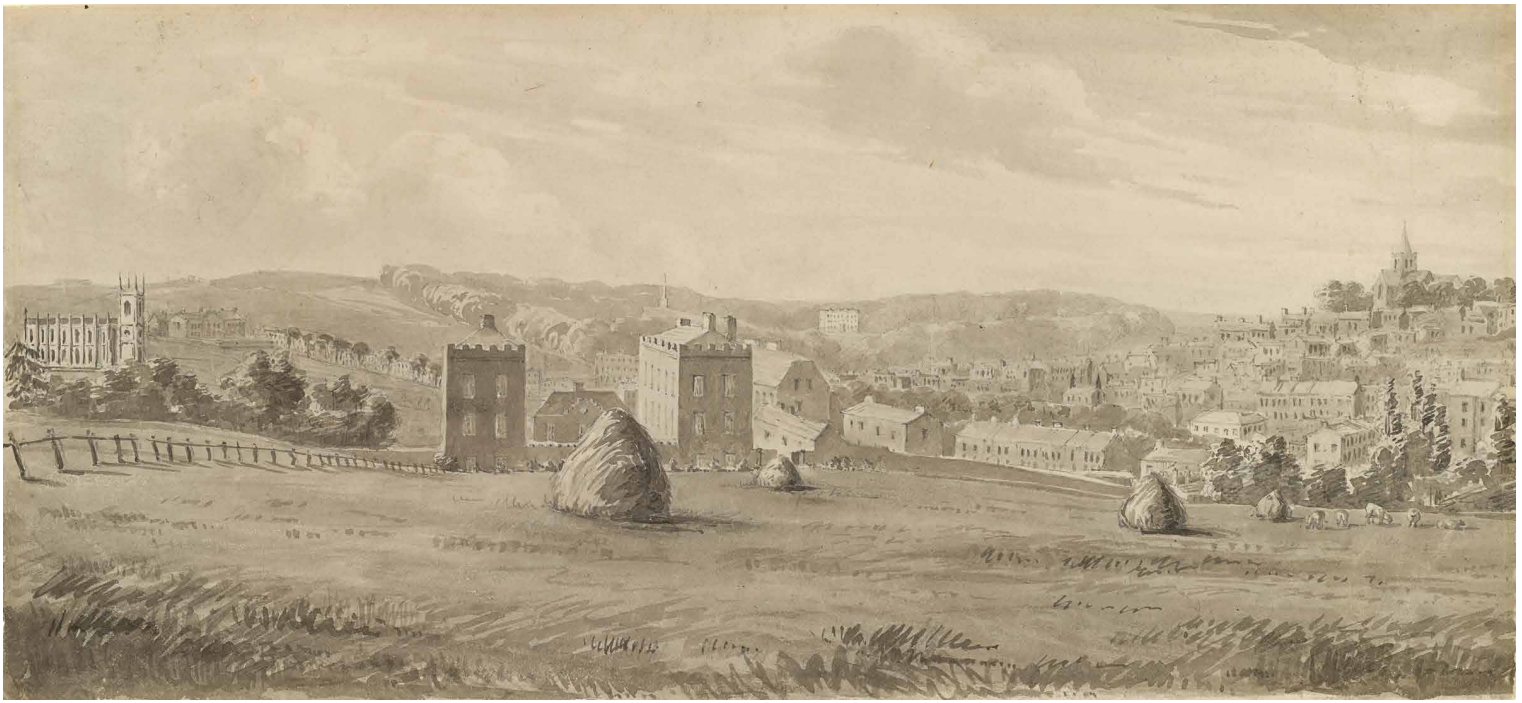


Fig. 6 P. Bainbridge, *View of Armagh from the Observatory hill*, 1843 (© Armagh County Museum).

waning of the Irish church from the late twelfth century, Armagh however retained its metropolitan status and remains the Catholic and Anglican primatial see of all Ireland³¹.

Robinson transferred the primatial residence from Drogheda (close to Dublin) to Armagh, building a bishop's palace (1770), a public library (1771) behind St. Patrick's cathedral and an astronomical observatory (1789)³² (fig. 1). He also assisted in financing public buildings: the infirmary (1767, completed 1774), and the 1774 relocation and rebuilding of the 1608 Royal School. He left funds for the creation of a university in Armagh and for St. Marks (1811), a chapel of ease on the east side of the Mall, a circus-shaped common used for horse racing, enclosed by Robinson and released by his successor Primate Newcombe to the Grand Jury (town council) as a public amenity³³. The Mall was also transformed by the erection of the gaol (1780) at its south end, during Robinson's period, and the facing Court House at the north end, in 1809. The library, school, palace and gaol were designed by Thomas Cooley (1742?-1784), the observatory, St. Mark's and Court House by Francis Johnston (1760-1829), two of most able contemporary architects in Ireland. The observatory was the most ambitious of these mostly educational projects, appropriate to Robinson's aim to (re)establish Armagh as a university city; inspired by Herschel's discovery of the planet Uranus, it was equipped with the pioneering Troughton equatorial telescope³⁴. The public library and obser-

vatory were established by Acts of Parliament to ensure their independence in perpetuity and commemorated with medals, described below.

Like Augustus, who found Rome a city of brick and left it a city of marble, Robinson was untruly claimed to have found Armagh a "nest of mud cabins and endeavoured to leave it a city of stone and slate"³⁵. While the primate was the principal landowner in Armagh³⁶, Robinson did not group his projects together in a new development, in the manner of an eighteenth-century New Town, but sited them across the city so that they related to each other and to the cathedral; the buildings "were ingeniously woven into a single landscape while enjoying separate intimate landscapes of their own, the single greatest achievement being the archbishop's own demesne"³⁷. They are thus most richly viewed in terms of their inter-relationships in the topography of an ancient site, although this does not imply that Robinson was concerned with the *forma urbis* of medieval Armagh³⁸.

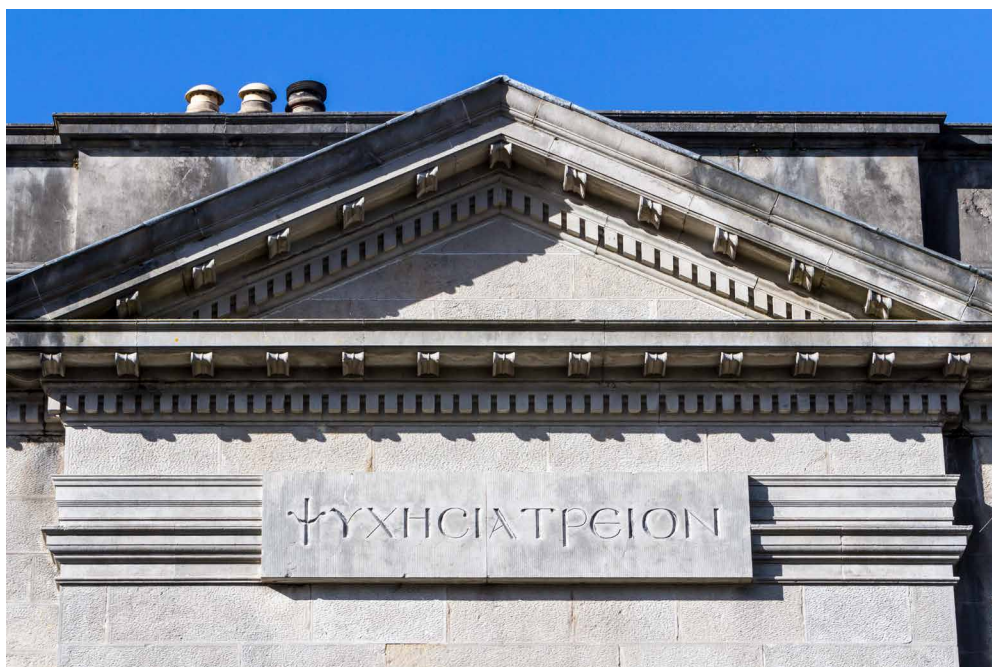
The library stands between the cathedral and the infirmary on Vicar's Hill, while the observatory and Royal School occupy facing sites on College Hill. The central node of the project appears to have been the Bishop's palace; Richard Oram produced a schema that revealed Robinson's urban projects as aligned in a kind of trident spreading out from his palace, with the observatory axis as the central line and the cathedral (extending to the library, marked with a lighter line) on the left axis and St. Mark's on right; the St. Mark's

³⁶The Armagh infirmary beside the library was built on Caulfeild lands (marked "Manor of Charlemont" in a 1767 survey); lands seized by the English Crown and granted to Toby Caulfeild in Armagh in 1620 included the Augustinian monastery of Peter and Paul. In Robinson's period, James Caulfeild, Lord Charlemont (1728-99), was the grand tourist who authored a history of Italian poetry and patronized Piranesi. Lord Charlemont modelled the neighbouring town of Moy (site of an international horse fair) on the Lombard town Bosco Marengo.

³⁷R. ORAM, *The Architectural Heritage of County Armagh, in Armagh History and Society...* cit., pp. 991-1035: 1002. YOUNG, *A Tour in Ireland...* cit., p. 48 comments on the civic buildings as improving the view from the palace "so placed as to be exceedingly ornamental to the whole country".

³⁸Robinson's least sympathetic interventions concerned the cathedral where he replaced the tracery windows with "inelegant lights" (STUART, *Historical Memoirs...* cit., p. 448) and attempted unsuccessfully to replace the tower with a 100-foot tower in imitation of Magdalen College Oxford.

Fig. 7 Armagh, Robinson Library. Detail of inscription $\Psi\Upsilon\chi\text{HC}\text{IATPEION}$, 1848 (© Governors and Guardians of Armagh Robinson Library).



axis passes through the goal and beside the barracks, crucial elements of British order in Ireland³⁹ (fig. 5). Behind this trident Oram's schema shows a single axis extending beneath the palace which terminated in the Rokeby obelisk, erected on Knox's Hill at the highest point in the palace demesne⁴⁰. The cathedral (left) axis passes through the ruins of the thirteenth century Franciscan Friary in the demesne; the axes from the Rokeby obelisk to palace and from palace to cathedral are equidistant, each measuring 0,9 km⁴¹.

Oram's proposal of axial alignments is reflected in a print by John Martyn (1819) which shows the obelisk on the horizon at the axial convergence of the school and palace, from a viewpoint at the base of the observatory hill⁴². Martyn's viewpoint was widened in Philip Bainbridge's 1834 drawing of Armagh viewed from higher up the same hill, where the central perspective runs through the Royal school to the obelisk, with St. Mark's and the cathedral placed symmetrically left and right (fig. 6). Bainbridge suggests an axis from the observatory through the school to the obelisk – a monument type long associated with perpetual fame, axial planning and astronomical observation, as in the Solarium Augusti in the Campus Martius.

Robinson thus encompassed the renovated city within the landscaping of his palace, in a kind of planning novel in Ireland or Britain, but whose antecedents are hinted by Oram's description of its "baroque statement in marked contrast to the restrained classicism of Robinson's build-

ings"⁴³. Robinson's 'baroque' planning is familiar to students of Renaissance and Baroque urbanism where palaces were planned in relation to urban topographies, with landscaping and axial planning providing a medium which linked a palace or villa to a townscape⁴⁴. Thus we might consider two levels of interest in Robinson's urbanistic projects, the first being the employment of 'baroque' planning in which buildings and monuments act as nodes, creating axes or vistas within an existing cityscape and the cityscape is conceived as a perspective radiating from a palace. The most celebrated instances occur in 16th-18th century Rome, the archetypal sacred city on hills, with its 'trident' street plan, its sacred buildings dispersed on multiple hills connected via axial roads marked by obelisks and its opulent prelates' villas within suburban parks, planned in alignment with the surrounding urban topography⁴⁵. Such planning is distinct from the projection of New Towns in eighteenth century Britain and Ireland, laid out in squares and crescents away from existing civic centres⁴⁶.

The second level of interest lies in the overlay of a planning derived ultimately from Italian Renaissance-Baroque urbanism on an early Irish topography. If Robinson's structures were dispersed over the city's hills, Armagh's landscape is distinct from the verticality of Italian hill-town topography, whose dramatic impact lies in the tension between luminous summit and grotto. Armagh instead shows the concentric topography characteristic of early Irish royal and ecclesiastical sites, where a central hill or mound is encir-

³⁹ Thanks to Sean Barden for providing an updated version of Oram's schema. The lighter line extending from the cathedral to the library is my addition.

⁴⁰ The obelisk was designed by John Carr and financed by the Duke of Northumberland whose support of Robinson it commemorates; it was also a construction project in a period of local unemployment.

⁴¹ Thanks to Sean Barden for this observation.

⁴² Martyn's print appears in STUART, *Historical Memoirs...* cit.

⁴³ R. ORAM, foreword to *Border Heritage: Tracing the Heritage of the City of Armagh and Monaghan County*, edited by M. Bailey, Armagh 2008, p. xii. On the unique character of Robinson's plan as incorporating the city within the landscaping of his demesne, see R. MCKINSTRY, *The Buildings of Armagh*, Belfast 1992, p. 172.

⁴⁴ Amongst multiple examples we might recall early sixteenth century Medici palace projects for Via Laura (Florence) and Piazza Navona (Rome) and villa planning in sixteenth century Rome, from Bramante's Belvedere to the Villa Montalto, created by Sixtus V in the heart of his urban renovation.

⁴⁵ Later Roman villas grew into huge suburban parks; Villa Doria Pamphili (1670s) extended to 240 hectares. See D.R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991. The claim that Armagh, like Rome, rested on seven hills arose in publicity literature following the rededication of the new Catholic cathedral in 1904. D. CHART, *The Broadening of the Church*, in *History of the Church of Ireland, from the earliest times to the present day*, III (*The modern church*), edited by W.A. Phillips, London 1933, pp. 242-286: 244, speaks hyperbolically of Armagh's "many hills crowned with stately public buildings". In the early Middle Ages, assertions relating Armagh as primal city to Rome appear in the *Liber angeli* and the *Annals of Ulster*; see ARCHISON, *Armagh...* cit., pp. 207-210, 274-275.

⁴⁶ Most notably the New Town of Edinburgh; Irish examples include the Dublin squares and Newtown Pery, Limerick.



Fig. 8 J. Kirk, Library medal showing original façade and motto, dated 1771, struck ca. 1777 (© Governors and Guardians of Armagh Robinson Library).

Fig. 9 W. Mossop, Observatory medal with motto, dated 1789, struck 1791 (© Armagh County Museum).

cled by an enclosure, sometimes ringed by surrounding hills; this topography is fossilized in its street plan⁴⁷ (figs. 3, 5). This superimposition of derivative baroque urbanism on an ancient concentric topography is most suggestive, but for the purposes of this publication Robinson's interest lies in the key role played by inscriptions which form a kind of summa of his urban ambitions⁴⁸.

We have seen the topographical significance of the Rokeby obelisk, erected in 1783 at the highest point in the palace demesne which displays on the pedestal the arms of Henry Percy, Duke of Northumberland and Lord Lieutenant of Ireland 1763-65 (instrumental in Robinson's translation to the lucrative see of Armagh), and the British royal arms; the shaft displays Robinson's arms as Baron Rokeby, his primatial arms and his motto *NON NOBIS SOLUM SED TOTI MUNDO NATI* (Born for the whole world, not for ourselves alone). The motto combines personal or familial glory with proclaimed public service; we might see the obelisk as the convergence point of Robinson's urbanistic and scientific projects, as Bainbridge's drawing suggests – like a Sistine obelisk or *solarium Augusti* in his 'Augustan' urban renovation⁴⁹.

The library and observatory likewise bear inscriptions. The observatory's south façade has a plaque quoting Psalm 19 in English translation, "The heavens declare the glory of God"⁵⁰ and the library's entrance façade originally carried the Greek inscription *ΤΟ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΙΑΤΡΕΙΟΝ* (*to tēs psychēs iatreion*, the healing place of the soul), altered in the 1848 remodelling and extension of the library attributed to Robert Monsarrat to *ΨΥΧΙΑΤΡΕΙΟΝ*⁵¹ (fig. 7). The library and observatory were commemorated in medals struck in bronze and sil-

ver in or after 1777 and 1791 (although dated 1771 and 1789) respectively; the library medal commemorates the opening of the library but names Robinson as Baron Rokeby of Armagh in the Irish peerage, a title he received in 1777. Commemoration of the building was thus tied to Robinson's ennoblement, celebrated also in the obelisk⁵² (figs. 8-9). Robinson was a keen numismatic collector; his valuable collections of ancient, medieval and early modern coins, of engraved gems and gem impressions by James Tassie are conserved in the library⁵³. The architectural inscriptions can be viewed as instances of Robinson's wider interest in engraved objects, from miniature gemstones to monumental epigraphy.

Planning organised around axially related monuments, exemplified by the Rome of Sixtus V, relies on markers which give symbolic significance to axes which would otherwise be perspectives or circulation routes. These markers can be monuments whose form carries symbolic associations like obelisks or fountains, but inscription plays a vital role in articulating the meaning of the intervention, as well as proclaiming the builder's fame. What role then did the inscriptions of Robinson's obelisk, observatory and library play beyond commemorating him through his works?

The obelisk as noted acts as an axial and thematic marker, illustrating the prospects from palace to cathedral (and library) and to the observatory. If we read the observatory's motto, "The heavens declare the glory of God" in conjunction with the obelisk, we see the latter as pointing a way to the stars through its form and its illumination of an urban axis from observatory to bishop's palace, or from palace to cathedral⁵⁴. Beyond its astronomical applicability, the inscription suggests

⁴⁷ On Armagh's concentric topography, see AITCHISON, *Armagh...* cit., pp. 211-288. The concentric or D-shaped topography where the landscape is drawn into an 'encircling' relation with a central eminence recurs in the ancient royal sites, in early Christian settlements at Clogher, Kells and Clonmacnoise or the stronghold of a ruling dynasty, as at the Hill of the O'Neill at Dungannon.

⁴⁸ Bishop Richard Mant discussed Robinson's library and observatory through their inscriptions in R. MANT, *History of the Church of Ireland*, London 1840, pp. 633-634.

⁴⁹ The observatory's seven astronomical meridian markers, sited in the palace demesne and surrounding townlands included an obelisk or obelisk-bearing structures although these post-date Robinson's death; see J. BUTLER, *The Meridian Marks of Armagh Observatory*, "Astronomy and Geophysics", LVII, 2016, 2, pp. 2.27-2.31. MALCOMSON, *Primate Robinson...* cit., discusses Robinson's securing of Irish estates for his family.

⁵⁰ As a Protestant (Anglican) prelate, Robinson quotes scripture in the vernacular, using classical languages for familial or personal mottoes and for civic inscriptions.

⁵¹ The 1848 library remodelling undertaken by Robert Monsarrat involved the enlargement of the former entrance from three to five bays and the moving of the entrance plus inscription to the side façade, facing the cathedral.

⁵² The 1791 striking of the observatory medal may reflect the 1791 Act of Parliament which established the observatory; see n. 69 on these Acts.

⁵³ The gems are conserved in contemporary daktyliothecae which Robinson had created; he collected almost 4000 gems including 3100 Tassie gemstone impressions. Tassie devised his technique for gemstone impressions in collaboration with the Dublin physician Henry Quinn, whose bibliophile son Henry George Quinn (d. 1805) left a valuable collection of rare Renaissance printings to Trinity College Library Dublin.

⁵⁴ In the urbanism of Sixtus V, the roads linking the Roman basilican churches whose axes culminated with recycled ancient obelisks were celebrated as a way (*via*) leading to the stars, with allusion to Mary's stellar iconography.



⁵⁵ STUART, *Historical Memoirs*... cit., pp. 536-539.

⁵⁶ Important Armagh manuscripts include British Library Harley Mss. 1023 and 1082 (dated 1138).

⁵⁷ The other early manuscript in Irish miniscule is the early eighth century *Antiphonary of Bangor* in the Biblioteca Ambrosiana. Reeves was obliged to sell the *Book of Armagh* to Primate Beresford, the first Irish archbishop of Armagh since 1702, who donated it to Trinity College Dublin. Reeves published widely on early Irish calligraphy, topography, antiquities and ecclesiastical history, saving Navan Fort from agricultural destruction; see *Dictionary of Irish Biography*, <https://www.dib.ie/biography/reeves-william-a7612> (accessed 16 September 2022). See n. 23 on the *Book of Armagh*, like the *Bachall Isu*, as part of the insignia denoting jurisdiction of Armagh; its custodianship was a hereditary office until the eighteenth century.

⁵⁸ Diodorus based his account on the fourth century BCE *Aegyptiaca* of Hecataeus of Abdera. Since no trace of a library in the Ramesseum has been discovered, it was proposed by L. CANFORA, *La biblioteca scomparsa*, Palermo 1986, pp. 86-89, 154-167, 172-173, that the *bibliothekē* was not a room but a recess or structure containing scrolls and that *psychēs iatreion* above the *bibliothekē*, where *psychē* translates the Egyptian *ka* (the vital spirit of a god or ruler, conceived as localised in certain places within mausolea), referred not to the book repository but designated the successive chamber (the final room before the pharaoh's tomb) as the place where Rameses' *ka* was operative. In Shelley's *Ozymandias*, the boastful inscription and a mutilated colossus appear as ruins of despotism.

⁵⁹ For Platonic medical-philosophical analogies, see inter al. *Gorgias* 462e where the contrast between philosophy and rhetoric is likened to the contrast between medicine and cookery or *Laws* 720a-e on legislation discussed through analogy to medicine.

⁶⁰ C. LUTZ, *The Oldest Library Motto: ΨΥΧΗΣ ΙΑΤΡΕΙΟΝ*, "The Library Quarterly", XLVIII, 1978, 1, pp. 36-39. Poggio Bracciolini's pre-1455 Latin translation of Diodorus Siculus (printed Bologna 1472) mistranslated *iatreion* as medicine rather than medicine place, a misreading perpetuated in John Skelton's English manuscript translation. The Greek text of Diodorus recirculated from 1539. Other ancient allusions to the "medicine of the soul" include CICERO, *Tusculanae disputationes*, III.1.; J. CHRYSOSTOM, *Homilies on Colossians*, 9.

⁶¹ LUTZ, *The Oldest Library*... cit., p. 37. The Abbey and scriptorium developed from an Irish foundation founded in the seventh century by Gall, who accompanied Colombanus, founder of the abbeys of Annegray, Luxeuil, Fontaines and Bobbio, in his exodus from the Irish monastic school of Bangor. The library hall dates to 1767; this library and its adjacent infirmary were planned together in a decree of 1757.

a typological dimension in the urbanism – centred on the archbishop's palace from whose park the renovated city 'extended'.

If Psalm 19 inscribed on the observatory had obvious pertinence for ecclesiastically sponsored astronomy, the library inscription PSYCHĒS IATREION has some curious features. In the library medal, which shows Cooley's design prior to extension, the inscription is prominent, with the word *psychēs* stamped decisively above the building (fig. 8). James Stuart describes the inscription above the door, presumably in a tablet beneath the central window with the date 1771 carved in Greek characters $\alpha\psi\omega\alpha$ ⁵⁵.

When the library was extended under Primate John Beresford, the shortened inscription ΨΥΧΗΙΑΤΡΕΙΟΝ was carved not in adaptations of Roman square capitals but in elegantly designed uncials, in an epigraphic translation of biblical majuscule (fig. 10). The reason for the changed lettering style remains unclear; uncials are obviously associated with insular manuscript production which had an important centre in Armagh⁵⁶. Reeves, who described the characters as "archaic letter" (a more fitting description for Irish than Greek uncials) bought for the library in 1853 the most important Armagh manuscripts and one of the earliest surviving documents in Irish minuscule or pointed hand, the *Book of Armagh*⁵⁷.

There are two antique sources for the *psychēs iatreion* motto: Diodorus Siculus' *Bibliotheca Historia* (I.49) and Epictetus' *Discourses* (III.23.30). Diodorus recounts that the words *psy-*

chēs iatreion were inscribed above the *bibliothekē* in the Ramesseum of Thebes, the monumental complex of Pharaoh Ozymandias (Rameses II), described as a great builder whose epitaph challenged posterity to outdo his works⁵⁸. Epictetus in his *Discourses* spoke of his philosophical school as an *iatreion*, in a passage contrasting oratory as a public entertainment with philosophy as medicine, whose salutary severity is essential to effect a cure. Epictetus' *iatreion*, which continues a long tradition of Socratic-Platonic medical analogies for philosophy, does not so much imply a therapeutic locale (like Plato's Academic grove or Epicurus' Garden) as a surgery where drastic treatments are administered⁵⁹.

By 1771, when Robinson established his public library, the *psychēs iatreion* motto had become a humanist topos about the beneficial effects of learning underpinned by the old Socratic theme of philosophy as a cure for souls. It was glossed by Justus Lipsius in *De bibliothecis syntagma* (Antwerp 1602), stamped in gold (in Swedish) by the librarian Erik Benzelius on the covers of velum-bound books of the Royal University Library at Uppsala in 1710 and placed over the portals of the libraries of the monastery of Santa Croce at Fonte Avellana in the Marche (1733) and the ducal palace, Modena (1764)⁶⁰. The most famous inscription of *psychēs iatreion*, in a cartouche above the 1781 entrance created by Franz Anton Dirr to the magnificent library of St. Gall, post-dates Armagh by a decade⁶¹.

Robinson's expansion of *psychēs iatreion* with the addition of definite articles into *to tēs psy-*

Fig. 10 Armagh, Robinson Library. Detail of inscription ΨΥΧΗΛΑΤΡΕΙΟΝ, 1848 (© Governors and Guardians of Armagh Robinson Library).

chēs iatreion in his epigraphic and numismatic inscriptions substantivizes the phrase into the emphatic designation of a concrete place; the library is *the* healing place for the soul. We might link this decisive assertion with the placing of the inscription on the street façade, rather than an internal portal – a unique deployment of the motto in the eighteenth century, to my knowledge⁶².

For a reader today, there is a tension between the proclamation of spiritual or mental wellbeing on the façade of a public building and the elitist language in which it is announced. The unusual inscription of the date in Greek characters and the prominence of the motto on the library medal suggest the centrality of the Greek inscription in Robinson's conception, although his interest in Greek has not been otherwise documented. The inscription was undoubtedly topical in the sense that the library as repository of *medicina animi* (its early collections consisted mainly of theology, classics and history plus a rich architectural library and a near-complete set of Piranesi) stood between a venerable primatial cathedral as place of care of souls and a newly-erected infirmary, as site for bodily cures⁶³.

This brings us to two conclusions about the library epigraph. First, it was a way of simultaneously presenting and restricting a public good. The *psychēs iatreion* motto had been thus used in the title page of Rodolphe Capel's *Lectio-num bibliothecarium memorabulum syntagma* (Hamburg 1682), where the motto is engraved on the archway of a library entrance, whose steps are engraved with paraphrases of celebrated lines concerning ritual banishment of a 'profane' public in two canonical Latin poems: "Procul este profani" (paraphrasing VIRGIL, *Aeneid*, VI.258) and "Odi profanum vulgus et arceo. Favete bonique pii" (paraphrasing HORACE, *Odes*, III.1)⁶⁴. These banishing verses recall the ancient apotropaic function of threshold inscrip-

tions, first used in expelling malign influences from sacred places and subsequently deployed in the greatest ancient 'university', the Platonic Academy in Athens, over whose entrance was reputedly carved AGEŌMETRĒTOS MĒDEIS EISITŌ (let no-one ignorant of geometry enter here)⁶⁵.

Like Capel, for Robinson the 'healing' capacity of his library implied the banishment of profaners (*profanum* meaning literally before and thus outside the temple)⁶⁶. We might recall in this regard that Robinson's Armagh university project aimed to consolidate Protestant ascendancy in Ireland and that he opposed relaxation of the Penal Laws which severely disenfranchised and oppressed the majority Irish Catholic population from the late seventeenth century until their gradual repeal, notably with the Catholic Relief Act (1793) and Catholic Emancipation (1829)⁶⁷. Robinson may have known the writings of his most illustrious Protestant primatial predecessor, the foremost Irish Humanist scholar James Ussher (1581-1656) who argued that the early Irish church had been isolated and independent from Rome until the twelfth century, when St. Malachy's reforms brought it into conformity with papal authority⁶⁸. Ussher's works provided a narrative which could have bridged the scholarly achievements of the Insular church, famed for its transmission of Greek, with Robinson's projects for a university city which would consolidate the Protestant ascendancy.

Robinson's choice of the architectural and numismatic motto for his library thus worked in various ways. It declared the library's lineage in a series of famous libraries constructed by great builders, culminating with Rameses II (the pharaonic association also suggested by the obelisk). Robinson's determination to ensure the library's perpetuity was reflected in the 1773 Act of Parliament which established it as an independent institution; in the title and preamble to the

⁶²The motto continued to be used in libraries, in the library of the University of Rhode Island (carved 1992-1995) and University of Amsterdam library (1963-1965) where it appears on the street façade at cornice level, on a carving of a ship symbolising Amsterdam protected by Poseidon and Hermes.

⁶³The inscription on the neighbouring infirmary is modest, consisting of a small limestone slab inscribed COUNTY INFIRMARY. The architectural books came from Robinson's brother Thomas, the amateur architect who added a Palladian wing to Vanbrugh's Castle Howard.

⁶⁴The Cumaean Sibyl cries "procul este profani" as she opens the path to Hades within her grove and expels the uninitiate from her rites (*Aeneis*, VI.258); Horace opens *Odes* (III.1) "Odi profanum vulgum et arceo, favete linguis", disdaining the vulgar public with religious language (*favere*). The frontispiece of Capel's *Lectio-num ... syntagma* is reproduced in I. ODELSTIERNA, ΨΥΧΗΣ ΛΑΤΡΕΙΟΝ, in *In Donum Grapeanum: Festschrift tillägnad överbibliotekarien Anders Grape*, Uppsala 1945, p. 398.

⁶⁵On the Academic inscription, see H. SAFFREY, ΑΓΕΩΜΕΤΡΗΤΟΣ ΜΗΔΕΙΣ ΕΙΣΙΤΩ: Une inscription légendaire, "Revue des Études Grecques", LXXXI, 1968, 384-385, pp. 67-87. The earliest allusions to the inscription appear in the scholia of the fourth century sophist Sopater to Aelius Aristides, *Third Oration to Plato: in Defence of the Four* and in Julian, *Oration VII. To the Cynic Heracleios* (362 CE); Saffrey doubts the existence of the inscription, regarding it as a rhetorical fiction promoted by sixth century Alexandrian authors (Philoponus, Olympiodorus) which passed thereby into Byzantine scholarship, appearing in J. TZETZES, *Chiliades*, VIII.974-977 (ca. 1110-1180). Threshold inscriptions could be subject to humorous variations, like the amended inscriptions proposed by Diogenes to the Cyzicians in *Cynic Epistles* (Diogenes) XXXVI.

⁶⁶Capel's frontispiece labours the point with the inscription PORTA PATENS ESTO. NON OMNIBUS, SED PIIS. BONIIS. ERUDITIS. engraved on the lintel of the library entrance. In Capel's frontispiece, we look through the inscribed library entrance of to a second, closed set of doors, above which appears the Hebrew tetragrammaton.

⁶⁷The Penal Laws as the instrument of British rule in Ireland via the establishment of a pro-British Protestant ascendancy were described by Edmund Burke as "a machine [...] as well fitted for the oppression, impoverishment and degradation of a people, and the debasement in them of human nature itself, as ever proceeded from the perverted ingenuity of man" (*First Letter to Sir Hercules Langrishe*, Dublin 1792). Despite the suppression of Gaelic civilization, the most significant literary activity in the Armagh region during the eighteenth century lay in post-classical Irish poetry.

⁶⁸Ussher constructed his history of the Irish church in *A discourse of the religion anciently professed by the Irish* (London 1631), *Veterum epistolarum Hibernicarum sylloge* (Dublin 1632) and *Britannicarum Ecclesiarum Antiquitates* (Dublin 1639); see A. FORD, *Shaping History: James Ussher and the Church of Ireland*, in *The Church of Ireland and Its Past: History, Interpretation and Identity*, edited by M. Empey, A. Ford, M. Moffitt, Dublin 2017, pp. 19-35, who notes the influence of Ussher's narrative in eighteenth century Ireland.

Act, the word “forever” appears no less than three times⁶⁹.

Then there is the relationship between inscriptions and urbanism. If the Armagh *psychēs iatreion* motto was unique in its street appearance, its interaction with its civic context became more pronounced in the 1848 re-carving. The use of uncial lettering opened the epigraphic connotations to early Christian palaeography, and thence to the role in manuscript production – and the preservation of Greek – of the Insular church, headed by Armagh. The re-carved inscription coincided in time with William Reeves’ scholarship on the early Irish church and antiquities, although Reeves did not become Keeper of Armagh library, for which he collected local antiquities, until 1861⁷⁰. The inscription thus endured yet modified to add a further dimension of significance to the “healing place of souls”, namely Armagh’s textual, intellectual and spiritual heritage as metropolitan see of the Irish Church⁷¹. The library also occupied a site – at the corner of Abbey Street and Callan Street – within the ecclesiastical enclosure, or *ráth*, of the medieval town, whose eastern entrance was marked with a 8th-9th century high cross which appears Richard Bartlett’s 1602 map and Black’s 1810 painting (fig. 3)⁷². The *ráth* was the sacred precinct, the place of souls rendered in Humanistic terms in Robinson’s library inscription; amongst the buildings within the *ráth* was Armagh’s first library, the *Teach Screapta* or *scriptorium*⁷³.

Thus, the change of lettering style can alter or expand the connotations of epigraphy; if Robinson’s urbanism superimposed baroque-style planning over an Irish town, the nineteenth century re-inscription suggests remembrance of Armagh’s early history, its ancient library and *scriptorium*, whose treasures were (briefly) restituted, as a further level of meaning. Armagh’s church history was also renovated from 1840 with the

construction of the new Catholic cathedral of St. Patrick on a hill northwest of old St. Patrick’s⁷⁴. The memory held by the memorial is not fixed or static, but amenable to enrichment. If we recall Erasmus’ semantics in the *Adagia*, where the meaning of an adage develops in a cumulative fashion with the contexts of each usage, the inscriptions of Armagh library and observatory enrich the associations of the urban topography both by recalling earlier states of the city and widening their significance with its subsequent development.

We have seen how a later re-carving of the library inscription opened historic allusions which long predated the Enlightenment library created by Robinson. We might also note that the *psychēs iatreion* motto had unforeseeable connotations given the coinage of the term “psychiatry” by Johann Christian Reil in 1808 to designate a new branch of psychological medicine to complement internal (pharmacological) medicine and surgery⁷⁵. Reil’s conception of the interaction of chemical, mechanical and mental elements in all illness as “an affection of the one process of life” extends a Humanist motto about salutary scholarship into wider connotations⁷⁶. As a town which suffered grievous casualties in the Northern Irish conflict of 1969-1994, when its rural hinterland, South Armagh, was the most heavily militarised zone in Western Europe, the therapeutic healing of “the one process of life” in Armagh is indeed topical. In terms of Armagh’s recent history, the library as “healing place of the soul” signals the fragility of cultural heritage in conflict zones and its inestimable value as a literal, not merely metaphorical *medicina animi* in recovering from the psychic and societal trauma of war. The civic context with which the library continuously interacts provides the horizons of meaning for the *psychēs iatreion* inscription beyond the personal pretensions of its founder.

⁶⁹The Act is 1773 - 13 & 14 George III cap. 40 (Ireland) “An Act for settling and preserving a Publick Library in the City of Armagh forever”. The 1791 Act establishing the observatory similarly insists on its creation “forever”. Primate Marsh likewise drew up a bill, enacted in 1707, to incorporate Marsh’s library, “An Act for Settling and Preserving a Public Library forever”.

⁷⁰Appointed Keeper by John Beresford, Reeves remained Librarian and in 1875 Dean of Armagh under Beresford’s successor and cousin, Marcus Beresford. The antiquities he collected under Marcus Beresford include an inscription in the Ogham alphabet, the earliest Irish writing system.

⁷¹John George Beresford’s major architectural intervention was the renovation of the cathedral.

⁷²On the buildings within the *ráth*, see REEVES, *The Ancient Churches...* cit.

⁷³AITCHISON, *Armagh...* cit., pp. 270-271, quotes the accounts in the *Vita Tripartita* and fifteenth century *Lebor Brecc* of St. Patrick laying out the *ráth* by processing clockwise with the *Bachall Isu*, following an angel, like the angel with a measuring rod of Ezekiel 40.3.

⁷⁴The associated public library of the Catholic cathedral, the Cardinal Ó Fiaich Memorial Library and Archive, holds significant Irish language and history collections.

⁷⁵On Reil, see E. SHORTER, *Historical Dictionary of Psychiatry*, New York 2005, pp. 117-118, 232-233.

⁷⁶A. MAREROS, *Psychiatry’s 200th Birthday*, “British Journal of Psychiatry”, CXCIII, 2008, 1, pp. 1-3.

In conclusion, we can review the multiple associations of the inscriptions on Robinson's buildings. At surface level, there is the ambiguity for an audience today in the civic 'healing' of a public library proclaimed in an exclusive manner, or of a city renovated for optimal viewing as a landscaped prospect from an archbishop's palace. We then pass into a deeper level of association, in which the eighteenth-century epigraphy is just one level in the strata of topographical-textual relationships which constituted the city, such as the processional recitation of psalms or hymns in circumambulation or the regalia which denoted possession of the primatial office – the *Book of Armagh*, St. Patrick's Bell and the *Bachall Isu* with which Patrick traced the cathedral's plot under angelic direction⁷⁷. Beyond these Christian legends lie the topographical myths of the *dindsenchas* which recount how Macha like Patrick traced the plot of Emain Macha with her brooch.

Armagh's multi-valent topography encompassed an eighteenth-century urban project articulated by inscribed monuments, an area for astronomical observation marked by a circle of meridian markers and an ancient cathedral city with a radial-concentric organization which itself supplanted the older sacred site of Navan Fort, with its circular earthworks. The observatory inscription in this sense forms a line of connection back to the symbolism of a medieval cathedral city – which is not to claim that Robinson intended this association.

Robinson's interest in inscribed objects (architectural epigraphy, numismatics, engraved gems) corresponds to the continuum of artefacts bearing *imprese*, from miniatures to monumental inscriptions discussed in Tesaurio's encyclopaedic manual of *concettismo*, *Il Canocchiale aristotelico* (Torino 1654). The semantic working of such objects is discussed by Erasmus in the prologue to the *Adagia* which describes how

objects adorned with *sententiae* function topically, generating meaning via allusion and context. Thus, the precious engraved objects (gems, medals) acquired by Robinson and the engraved monuments which he erected can be seen in Humanist terms as a continuum of emblematic objects, which generated significance through textual-visual interplay, through intertextual allusion and through contextual or site-specific meanings. In this sense a group of inter-related inscribed buildings will be related through their axial alignments and civic functions, but also through their type and the other instances of the inscription, as we saw in the library, where even a change of lettering style opened new dimensions of meaning. What we find in Armagh is the overlay of this kind of Humanist contextual reading upon earlier narratives which brought together treasures, texts and sited meaning: the onomastic lore of the *dindsenchas* and medieval literature which insisted on possession of the *Book of Armagh* and *Bachall Isu* as the insignia of the bishopric.

We have argued that such contextual significance can continue to expand or accrue in the urban context, as the inscribed edifices continue to relate to the changing circumstances of the city – both progressive development and archaeological recovery. The case of Armagh shows that the relationship between topography, literature and significant artefacts extends back into pre-urban landscape myths and beyond the classical world.

⁷⁷ AITCHISON, *Armagh...* cit., p. 267, quotes allusions in the *Liber angeli* and the *Book of Armagh* to processional recitation of psalms in circumambulation from the cathedral to the Teampall Na Ferta.



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI1/VF del 31.03.2005

ISSN 2035-9217