

IL FREGIO DELLA SALA DEI TRIONFI
NEL PALAZZO DEI CONSERVATORI

Quando nel 1569 fu realizzata la decorazione dell'attuale Sala dei Trionfi, detta allora « *camera del cantone* », la nuova facciata del Palazzo dei Conservatori doveva essere giunta, stando ai documenti, alla quinta campata¹. I lavori di ristrutturazione, avanzati dall'angolo di destra verso sinistra attraverso il progressivo smantellamento del prospetto quattrocentesco, interessarono le stanze prospicienti la platea capitolina comportando la distruzione degli affreschi e dei soffitti². Il tema prescelto dai Conservatori per la prima impresa del nuovo ciclo decorativo, il fregio della « *camera del cantone* », è quello del trionfo antico che significativamente si lega alla storia del colle capitolino dove i cortei trionfali salivano per arrivare al tempio di Giove. Non va dimenticato, d'altronde, che a questa data il palazzo ospitava l'importante collezione di antichità che si era andata formando a partire dalla donazione di Sisto IV e che costituiva per il ceto municipale romano il segno tangibile della continuità con il proprio passato³. Falliti nella prima metà del Cinquecento i tentativi di contrastare il processo di esautoramento della municipalità da parte della curia pontificia, parallelamente al quale il Campidoglio si era trasformato « *da luogo politico per eccellenza, da centro attivo della vita cittadina, a scenografico ed erudito museo di Roma* » (Miglio), i Conservato-

¹ Cfr. J. S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, pp. 187 e 191 (fig. 66). Lo studioso fa riferimento all'incisione del prospetto pubblicata dal Falsetti nel 1568 (probabilmente dedotta dall'edificio stesso) che raffigura poco più di tre campate della facciata. Cfr. inoltre P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Roma 1950, p. 128.

² Sulla storia delle sale prospicienti la facciata cfr. C. PIETRANGELI, *La Sala degli Orzi e Curiaz; La Sala dei Trionfi; La Sala dei Capitani*, in « *Capitolium* », XXXVII, 1962, pp. 195-203, 462-470, 640-648.

³ A. MICHAELIS, *Storia della collezione capitolina di Antichità fino all'inaugurazione del museo (1734)*, in « *Roemische Mitteilungen* », VI, 1891, pp. 3-66. Sul significato storico ed emblematico della primitiva collezione v. M. E. TITTONI, *La formazione delle collezioni capitoline di antichità fra cultura e politica*, in *Il Campidoglio all'epoca di Raffaello*, Milano 1984, pp. 23-26.



Fig. 1 - Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo su Perseo re dei Macedoni*.
Particolare del settore staccato della I parete dopo l'intervento di restauro.



Fig. 2 – Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo in Perseo re dei Macedoni*. Particolare della IV parete dopo l'intervento di restauro: visibile sulla sinistra il rifacimento del 1669.

ri, custodi della collezione di antichità e responsabili della decorazione della loro sede, si appellano alla storia per esprimere la contrapposizione politica ed ideologica al potere papale⁴.

« Mastro Michele Alberti e mastro Jacomo compagni et pittori (...) devono havere dal popolo romano scudi ducento et sedici per la pittura del freso fatto con le quattro facciate della camera del palazzo de S.ri Conservatori conforme alli cartoni quali hanno mostri a M. Thomaos del Cavalieri et a me per mezzo del Lottino canonico di San Pietro (...) ». Così annota nel 1569 il deputato ai lavori capitolini, Prospero Boccapaduli, nel libro di conti della *Fabrica di Campidoglio*. Il documento pubblicato dal Pecchiai⁵ fornisce, oltre alla datazione del

⁴ Sulle diverse valenze ideologiche e politiche dell'uso dell'antico, particolarmente in rapporto alla complessa situazione storico-sociale romana tra quattrocento e cinquecento v. M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Biblioteca di Storia dell'Arte. Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984, I, pp. 77-111. V. inoltre M. FRANCESCHINI, *La magistratura Capitolina e la tutela delle antichità di Roma nel XVI secolo*, in « Archivio della società romana di storia patria », CIX 1986, pp. 141-150.

⁵ Archivio Capitolino. Carte Boccapaduli. *Fabrica di Campidoglio*, I. 56. P. PECCHIAI, *op. cit.*, pp. 149-150.

fregio, i nomi degli artisti Michele Alberti e Giacomo Rocca o Rocchetti, allievi di Daniele da Volterra al quale, non a caso, l'affresco era tradizionalmente attribuito⁶. L'intervento di Alberti e Rocca in Campidoglio è in effetti ignorato dalla storiografia anche se la loro attività nel palazzo proseguì con la decorazione ad affreschi e stucchi della cappella, attestata da diversi mandati di pagamento dal 1575 al 1578 registrati dal Boccapaduli⁷. La stretta dipendenza del fregio dai modi di Daniele induce ad ipotizzare l'uso di disegni del maestro; l'ipotesi non appare improbabile vista la testimonianza del Vasari secondo il quale Michele Alberti fu, insieme a Feliciano da San Vito, esecutore testamentario del volterrano che « ai medesimi lasciò tutte le sue cose appartenenti all'arte, forme di gesso, modelli, disegni, e tutte altre masserizie e cose da lavorare »⁸, mentre dal Baglione sappiamo che Giacomo Rocca « alcune poche cose di pittura operò, benché assai delli disegni e delle fatiche del suo maestro si valesse »⁹. La continuità stilistica del fregio si interrompe nella quarta parete

⁶ Il fregio è citato per la prima volta nella descrizione delle sale dei Conservatori redatta da P. ROSSINI nel *Mercurio erante* (Roma, 1693) ed è interpretato come Trionfo di Mario sui Cimbri senza indicazione dell'autore. Successivamente nelle guide di Roma e del Campidoglio (ad eccezione della *Roma Moderna* del 1707 del Panciroli dove troviamo un'attribuzione a Perin del Vaga) è dato come opera di Daniele da Volterra (MARTINELLI, *Descrizione di Roma Moderna*, Roma 1719, II, p. 577; G. P. PINEROLI, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, Roma 1725, I, p. 140; F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, II, p. 471; A. LOCATELLI, *Descrizione delle statue, basirilievi, busti e altri antichi monumenti e quadri dei più celebri pennelli che si custodiscono nei palazzi di Campidoglio*, Roma 1775, p. 334; M. VASI, *Roma nel settecento* (1794), edizione a cura di G. Matthiae, Roma 1970, p. 90; A. TOFANELLI, *Descrizioni delle pitture e sculture che si trovano al Campidoglio*, Roma 1819, p. 130; A. NIBBY, *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze*, Roma 1824).

Una certa confusione si rileva in E. RODÓCANACHI (*Le Capitole Romain antique et moderne*, Paris 1904, p. 101) che, pur mantenendo l'attribuzione a Daniele colloca nella stessa sala alcuni affreschi del Ripanda; mentre nella guida del Lafenestre il trionfo è attribuito a Tommaso Laureti, autore della decorazione della sala precedente (*Rome, Les musées, les collections particulières, les palais*, Paris 1905, p. 108.) La guida ai Musei Capitolini di S. BOCCONI (Roma 1925, p. 160) riassume queste diverse attribuzioni. Il fregio è inoltre ricordato nel fondamentale studio di S. Weisbach (*Trionfi*, Berlin 1919, p. 52) che ne sottolinea il carattere di fredda ricostruzione storica-archeologica mantenendo l'attribuzione tradizionale che sarà messa in dubbio per la prima volta dal VENTURI, *Storia dell'arte Italiana*, IX, Firenze 1932, p. 265.

⁷ Cfr. P. PECCHIAI, *op. cit.*, pp. 176-178; C. PIETRANGELI, *Cappella Vecchia e Cappella Nuova nel Palazzo dei Conservatori*, in « *Capitolium* », XXXV, 1960, pp. 11-18.

⁸ G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), edizione a cura di C. Ragghianti, Milano 1942-1949, III, p. 341 e pp. 347-348. Michele Alberti nato a Sansepolcro e citato dallo storiografo della città L. COLESCIO (*Storia di Sansepolcro*, 1886, p. 253) come figlio di Alberto e fratello del più noto Cherubino fu fedele collaboratore di Daniele. Sulla base del Vasari gli è attribuita come unica opera autonoma, peraltro eseguita su cartoni del maestro, la *Strage degli innocenti* nella Cappella di Lucrezia della Rovere in Trinità dei Monti dove la scuola di Daniele lavorò intorno agli anni 1550-1553 (cfr. P. BAROLSKY, *Daniele da Volterra. A catalogue raisonné*, New York - London 1979, p. 82).

⁹ G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 507. Più indipendente dal maestro anche se non originale sembrerebbe la personalità di Giacomo Rocca. Oltre ad alcuni dipinti oggi perduti in S. Carlo ai Catinari e in S. Agata a Montemagnanapoli, restano dell'artista le opere commissionate

in corrispondenza della quadriga con il trionfatore dove è visibile un intervento successivo datato dal Pietrangeli al 1669 in base ai nomi dei magistrati capitolini che compaiono nell'iscrizione inserita in basso (*Aurelio Giognio Mutio Marerio Eq. Silvio Allio / Conservatoribus / Tranquillo Columna cap. reg. priore / pictura absoluta*).

Al Pietrangeli si deve inoltre l'identificazione del soggetto, tradizionalmente citato come trionfo di Mario sui Cimbri, con il *Trionfo di Emilio Paolo su Perseo* desunto dalla descrizione che ne fa Plutarco nelle *Vite Parallele*¹⁰. Il grandioso e memorabile avvenimento che celebrò nel 167 a.C. la vittoria del console sui Macedoni, era stato oggetto di particolare ammirazione fin dalla metà del Quattrocento quando la tradizione trionfale, già ripresa nel medioevo, trovò largo spazio non solo nell'iconografia pittorica ma anche nella scenografia delle entrate di sovrani, principi e pontefici in città¹¹.

Nel fregio capitolino il tema antiquariale prescelto appare strettamente funzionale alle richieste della committenza tesa a rievocare, attraverso la figura-simbolo del condottiero e la raffigurazione di un avvenimento emblematico, le radici storiche e culturali di un ceto, di un popolo. Il confronto dell'affresco con il racconto dello storico greco evidenzia la perfetta corrispondenza dell'immagine dipinta al testo letterario¹², al quale gli artisti si sono attenuti rendendolo in forma compendiaria¹³.

dal banchiere Ceoli, vale a dire la decorazione della cappella di famiglia in S. Maria degli Angeli (1575 ca) e, secondo l'attribuzione di L. SALERNO (*Via Giulia*, Roma 1973, pp. 173-174 e pp. 304-306), la decorazione della Galleria del Palazzo Sacchetti già Ceoli consistente in una serie di copie dei Profeti e delle Sibille della Cappella Sistina. Strinati gli attribuisce la *Deposizione* dell'Oratorio del Gonfalone (*Marcantonio dal Forno nell'Oratorio del Gonfalone di Roma*, in « *Antichità viva* », XV, 1978, 3, pp. 14-22).

¹⁰ Cfr. C. PIETRANGELI, *art. cit.*, pp. 463-467.

¹¹ Sull'argomento l'ultimo recente contributo è di A. PINELLI, *Feste e Trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 281-350 (sul trionfo di Emilio Paolo cfr. p. 318).

¹² Sul rapporto tra pittura e fonti letterarie classiche cfr. R. GUERRINI, *Plutarco e l'iconografia umanistica a Roma nel cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento*, Roma 1985, pp. 87-108; R. GUERRINI, *Dal testo all'immagine. La « pittura di storia » nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 45-93.

¹³ Così la suddivisione del fregio rispetto al testo (PLUTARCO, *Vite parallele*, trad. di C. Carena, Milano 1984, pp. 567-569). Prima parete: « *La prima (giornata) bastò appena ad esporre le statue, i dipinti e le immagini di dimensioni colossali che erano state prese al nemico e che vennero trasportate su duecentocinquanta carrette* ». Seconda parete: « *Il giorno seguente furono fatte sfilare sopra un grande numero di carri le armi più belle e sfarzose dei Macedoni: rilucevano al sole nel loro bronzo e nel ferro, forbite di fresco, ed erano disposte ad arte secondo una certa armonia, in modo che sembravano per quanto possibile ammucchiate alla rinfusa e a casaccio, elmi accanto a scudi, corazze e sopra schinieri, targhe cretesi, scudi traci di vimini e farette erano mescolate ai freni dei cavalli, e qua e là attraverso questi oggetti spuntavano spade nude ed erano conficcate picche macedoni. Dietro i carri ove stavano le armi veniva una fila di tremila uomini, che portavano monete d'argento dentro a rettescentocinquanta vasi, ognuno del peso di tre talenti e sorretto da quattro uomini. Altri uomini recavano crateri d'argento, corni per bere, tazze e coppe, ciascuna sistemata in modo che facesse una bella vista, e straordinaria sia per le dimensioni sia per la profondità degli intagli* ». Terza parete: « *Il terzo giorno fin dall'alba*

La necessità di trasporre sinteticamente ma globalmente un solo avvenimento e non, come più frequentemente si riscontra nel fregio storico, diversi *exempla* di antica *virtus* o diversi episodi della vita di un personaggio, ha determinato l'abbandono del modello compositivo a riquadri. Così, lo svolgimento senza interruzione della raffigurazione, da destra verso sinistra, obbliga l'occhio a seguire il percorso temporale del corteo e in qualche misura contraddice la rigorosa impaginazione per piani paralleli – in primo piano le figure e nel piano di fondo la città – mutuata dal rilievo antico; mentre la presenza di numerose figurine di spettatori sui tetti e alle finestre dei palazzi conferisce all'insieme, sia pure discretamente, un tono narrativo.

Come in un fondale scenografico l'« idea » di Roma è data giustapponendo simbolicamente i monumenti esemplari dell'antichità a quelli della città medioevale e rinascimentale – le colonne coclidi, il Pantheon, San Giovanni in Laterano, il Colosseo, la Torre delle Milizie, ed infine lo stesso Palazzo dei Conservatori che alla data di esecuzione del fregio, come si è detto, non era ancora stato ultimato: la continuità spazio-temporale degli edifici allude alla continuità storica tra passato e presente.

cominciarono a sfilare dei trombettieri suonando non una marcia o un motivo adatto a una processione, ma gli squilli che i Romani usano per eccitarsi nelle battaglie. Dietro ai trombettieri venivano centoventi buoi d'allevamento con le corna dorate e la testa adorna di bende e di terti. Li guidavano al sacrificio giovinetti abbigliati con gonnellini colorati ai bordi, e seguiti da fanciulli, che recavano calici d'argento e d'oro per le libagioni. Quindi venivano ancora coloro che portavano le monete d'oro, ripartite come quelle d'argento in vasi del peso di tre talenti, e il numero dei vasi era di settantasette. Li seguivano coloro che reggevano la tazza sacra, fatta confezionare da Emilio con dieci talenti d'oro e tutta tempestata di pietre preziose; poi coloro che mostravano all'ammirazione del pubblico le coppe note col nome di Antigonide, Seleucide e Tericida, nonché l'altro vasellame d'oro che Perseo usava a tavola ». Quarta parete: « Li seguiva il cocchio di Perseo con le sue armi e, posato sopra le armi il diadema (fascia azzurra del turbante dei re persiani). Dopo un breve intervallo venivano finalmente i figli del re, condotti come schiavi, con un seguito di istitutori, maestri e precettori, che tendevano le mani verso il pubblico e insegnavano ai ragazzi di pregare e impietosire il popolo. Erano due maschi e una femmina, non consapevoli appieno della grandezza delle loro sventure, grazie alla giovane età (...) Dietro ai figli e alla servitù che li attornia camminava Perseo, avvolto in una veste scura e con pantofole (sandali macedoni) ai piedi; sul viso gli si leggeva che la grandezza delle sue sciagure lo aveva completamente stordito e gli aveva alterato la ragione. Lo seguiva uno stuolo di amici e di intimi col volto disfatto dal cordoglio: guardavano soltanto Perseo e piangevano (...) Subito dopo queste persone venivano portate quattrocento corone d'oro, che erano state mandate ad Emilio dalle città dell'Ellade per mezzo di apposite delegazioni quale ricompensa per la vittoria. Ed ecco arrivare lui, Emilio, montato su un cocchio splendidamente addobbato. Oltre ad essere un uomo ben degno di guardarlo anche senza tanti segni di potenza, era avvolto in un manto di porpora ricamato d'oro e protendeva nella mano destra un ramo d'alloro. Così tutto l'esercito, che seguiva il cocchio del generale diviso per reparti e capi d'armata, reggeva rami d'alloro, e una parte dei soldati cantava canzoni tipiche dei trionfi, in cui sono frammisti lazzi all'indirizzo del generale, l'altra cantava peani di vittoria ed inni ove si esaltavano le imprese di Emilio ».

Il buffone all'estrema sinistra della seconda parete è l'unico personaggio estraneo al racconto di Plutarco; compare invece tra i musici del trionfo di Scipione, la cui vita, scritta dall'Acciaiuoli (quella redatta dallo storico greco era andata perduta) era confluita nel *corpus* latino di Plutarco.

Alcune osservazioni in margine al recente restauro

L'indagine sulle tecniche e sulle modalità esecutive dei dipinti ha fornito qualche dato interessante, proprio in quanto strettamente collegabile con alcune caratteristiche del fregio, quali la dipendenza da un testo letterario, la probabile necessità di controllo da parte dei committenti della fedeltà a questo testo, la visione del fregio figurato come *continuum*, in cui la distinzione fra le pareti corrisponde alla descrizione delle diverse giornate del trionfo.

Per quanto riguarda la stesura degli intonaci, se ne è analizzato e graficizzato l'andamento (figg. 3-6): la presenza di rifacimenti e stuccature e la scarsa leggibilità delle sovrapposizioni angolari non consente di ricostruire la sequenza esecutiva tra le quattro pareti, ma all'interno di ognuna di esse le giornate si susseguono sempre con un andamento antiorario, in precisa corrispondenza con il verso della narrazione¹⁴.

Le stesure dei cieli, che comprendono gran parte degli sfondi architettonici, sono eseguite sempre da destra verso sinistra, in ampie giornate con giunzioni verticali. L'osservazione a luce radente vi evidenzia numerosi segni di rischiacciatura della malta¹⁵. Le giornate della parte figurata, assai meno ampie, si dispongono con una certa regolarità da destra verso sinistra, oltre che come ovvio dall'alto verso il basso; fanno eccezione poche figure in primo piano i cui intonaci si sovrappongono a quelli circostanti. Le giunzioni seguono in genere precisamente le linee della composizione e sono in stretto collegamento, come la dimensione e la forma stessa delle giornate, con il metodo di trasposizione del disegno adottato dai due pittori, cioè il cartone¹⁶.

¹⁴ Quasi illeggibili sono risultate le sovrapposizioni degli intonaci nella parte staccata della prima parete (fig. 3), discreta invece la leggibilità delle giunzioni sul resto della superficie; laddove queste non erano identificabili con totale certezza, se ne è tratteggiato il più probabile andamento.

¹⁵ Il dato, non rilevabile nelle giornate più piccole della parte figurata, può collegarsi semplicemente alla tecnologia dell'intonaco, rischiacciato per evitare il formarsi di crepe o distacchi; ma le frequenti spatolature potrebbero anche essere dettate dalla necessità di richiamare in superficie la calce dell'impasto, quando il processo di carbonatazione superficiale è già in atto, per consentire la pittura a fresco per un tempo più lungo. Non va dimenticato che oltre alle campiture dei cieli, eseguite per sovrapposizione di stesure di toni diversi, queste giornate contengono numerosi edifici più o meno complessi, e arricchiti di drappi, piante, bracieri e numerose minute figure di spettatori.

¹⁶ In un dipinto che non prevedeva l'uso di sinopia, quantomeno dettagliata, sull'arriccio, è probabile che l'intonaco venisse steso in precedenza rispetto al lavoro pittorico previsto; poi sulla giornata compiuta si segnavano, in base alle misure del cartone, i punti fino a cui andava eliminato l'intonaco in eccesso per far posto alla stesura della nuova giornata. A testimonianza di questo metodo si rilevano a volte profonde incisioni in prossimità della giunzione tra le giornate; in altri casi un settore di giornata non interessa l'intero spessore dell'intonaco, ma si sovrappone in spessore minimo ad intonaci già stesi in precedenza e solo parzialmente scavati: ciò avviene in particolari che emergono sulle giornate del cielo, quali le statue bronzee e marmoree nella prima parete o il trofeo di armi nella seconda.

Le incisioni da cartone, estremamente dettagliate, definiscono tutte le figure, ad eccezione di poche teste in ultimo piano nella quarta parete¹⁷, nonché tutti gli elementi del corredo trionfale, come le armi, le insegne, i *fercula*, le coppe e i vasi. Nelle figure le incisioni non si limitano ai contorni, ma descrivono con linee sottili tutti i particolari anatomici o dei panneggi, con l'inserimento anche di notazioni chiaroscurali, che testimoniano del grado di perfezione raggiunto nel cartone (fig. 7). L'indagine condotta porta ad individuare una utilizzazione per così dire estensiva del cartone: esso serve come metodo di trasposizione sull'intonaco di un disegno eseguito in scala 1:1 su carta, e in questa veste interviene come guida nella stesura delle giornate, in sostituzione della sinopia; ma è anche usato con ogni probabilità come esempio e guida nella pittura, in quanto condotto a perfezione nelle lueggiate e nel chiaroscuro¹⁸; il suo grado di finitura è peraltro collegabile ad una sua utilizzazione per sottoporre preventivamente il lavoro all'approvazione della committenza, come sembra attestare la notazione « *conforme alli cartoni quali hanno mostri a M. Thomaio del Cavalieri et a me...* » contenuta nel documento Boccapaduli¹⁹. Abbastanza singolare in questo quadro è la situazione delle architetture: queste non recano traccia di cartone, tranne poche sommarie incisioni, tese unicamente a posizionare alcuni elementi rispetto alla sottostante figurazione. È dunque probabile che ci si sia limitati a riportare direttamente il disegno sull'intonaco da schizzi di piccole dimensioni. Alcuni edifici non recano alcuna traccia di costruzione incisa e risulterebbero dunque disegnati direttamente a pennello, altri hanno sommarie incisioni dirette. Fanno eccezione due soli edifici che recano un reticolo assai fitto e preciso di incisioni da costruzione: la facciata del Palazzo dei Conservatori

¹⁷ In questa parete alcune figure in secondo piano, non comprese nelle giornate « figurate », risultano eseguite totalmente o parzialmente a secco, e recano spesso un disegno preparatorio a matita.

¹⁸ Estremamente calzanti a questo riguardo le indicazioni contenute nel trattato dell'Armenini (G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, ed. a cura di M. Gorrieri, Torino 1988), nel capitolo sesto del secondo libro, dedicato appunto al cartone. Dopo aver spiegato i modi della preparazione della carta, della trasposizione su di essa del disegno piccolo con il metodo della grata, della correzione degli eventuali errori nascosti, consiglia di ombreggiare i cartoni dapprima « *con un spolvero, che sia pieno o di carbon pesto o sia di lapis negro, col qual si vien battendo leggermente, e su quello si batte e spolvera quel luogo per dove le ombre vi vanno più scure, (...) et indi su quelle ombre poi si vadia leggermente tratteggiando o con punte di carboni o sia di lapis nero, e tante volte così vi si soprapponga i tratti, che si pervenga a gli estremi fini (...) i quali finiti, si veggono poi esserli riusciti di tal forza per il rilievo loro, che si spicchino di sulla carta »; passa poi a descrivere il modo di lueggiarli, con gesso o biacca. Infine, per la trasposizione sul muro, consiglia il metodo dello spolvero « *per salvarli poi illesi (...) abenché molti, poco di ciò curandosi calcano il primo (cartone), il qual si tien tuttavia per esempio, mentre si fa l'opera con i colori* » (cit., pp. 122-124). Va forse sottolineato, per la stretta pertinenza della fonte, che l'Armenini in questo capitolo cita Daniele da Volterra, tra altri « eccellenti », sia per l'attenzione e lo studio nell'esecuzione dei cartoni, che più direttamente per i procedimenti adottati.*

¹⁹ In questa direzione si può leggere forse la meticolosità delle incisioni che costruiscono particolari anche minimi della figurazione, ma di cui sia alta la valenza antiqualare.

nella quarta parete e un analogo palazzo di forme rinascimentali al centro della terza, dove sono costruiti ad incisione diretta tutti i particolari quali lesene, finestre, marcapiani. Si può ipotizzare che ciò sia conseguenza del rapporto che in questi due casi si instaurava non con un edificio antico, più o meno correttamente riproposto, ma con un progetto contemporaneo cui si voleva esser fedeli.

Assai limitati si possono considerare i mutamenti di intenzione, di cui si citano due esempi, utili a chiarire meglio i modi della esecuzione pittorica fin qui sintetizzati. Si possono leggere come correzioni alcune giornate chiaramente eseguite per spostare o cambiare elementi figurativi. Così è per la giornata che, nella prima parete, contiene la sola gamba sinistra del guerriero in primo piano davanti al carro (fig. 3): la sua forma fa supporre che una prima versione con il piede più alto sia stata corretta asportando l'intonaco relativo e applicandone una nuova porzione *ad hoc*, in cui è disegnata a cartone e poi dipinta una gamba più lunga e con il piede disposto diversamente.

Di diverso tipo, come soluzione tecnica, le correzioni leggibili come abbandono del cartone iniziale e del conseguente andamento della giornata. Nella stessa prima parete la statua di Ercole è stata disegnata con la clava; sulla base del cartone così concepito, si è scavato con precisione l'intonaco del cielo e si è applicata la giornata; si è poi incisa e dipinta la figura e solo a quel punto si è deciso di sostituire i pomi delle Esperidi alla clava, che risulta ora celata con una stesura chiara a calce²⁰.

Vicende conservative del fregio

Il confronto fra le fonti documentarie sulle vicende della sala e le tracce ancora visibili sui dipinti consente di ricostruire nelle sue linee generali la storia conservativa del fregio. Ne emerge una sequenza di interventi sostanzialmente analoga a quelle già individuate per altre Sale dell'Appartamento: si assiste dapprima a rifacimenti localizzati, eseguiti da pittori, con tecniche analoghe all'originale, per risarcire settori perduti o gravemente rovinati della decorazione; poi ad interventi legati alla soluzione, più o meno drastica, di problemi di ordine statico; quindi a restauri dell'intera superficie, eseguiti con modalità diverse; infine si giunge alle revisioni operate tra gli anni '50 e '60, sotto la

²⁰ Analogo il pentimento che interessa il braccio sinistro della figlia di Perseo nella quarta parete (fig. 6): l'incisione da cartone, e il limite della giornata che lo segue fedelmente, costruiscono un braccio sollevato ad indicare le armi del padre; la versione definitiva del braccio, accostato al corpo, denuncia, con il suo tono più scuro, una stesura a secco al pari della campitura che cela la prima versione.



Fig. 7 - Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo su Perseo re dei Macedoni*. Particolare della IV parete, la luce radente evidenzia le incisioni da cartone.



Fig. 8 - Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo su Perseo re dei Macedoni*. Settore destro della IV parete dopo il restauro.

direzione di C. Pietrangeli. Si tenta qui di dare notizia dei vari restauri in ordine cronologico, anche se l'interpretazione dei segni di questi non sempre risulta semplice, né univoco il loro collegamento agli eventi noti ²¹.

Rifacimento del 1669.

Si tratta di un'ampia zona sulla sinistra della quarta parete, con la figurazione dell'intero cocchio trionfale, che deve immaginarsi come rifacimento di un settore totalmente o parzialmente perduto del fregio ²². L'intonaco vi è steso grossolanamente, in giornate ampie, ad andamento irregolare, e con piccoli inserti stesi a costruire parte dei manti (fig. 6). Le poche incisioni da cartone, estremamente compendiarie, sono spesso abbandonate nella esecuzione pittorica. La stesura a fresco, condotta con ampie pennellate, ha una tonalità notevolmente più scura rispetto al fregio originale ²³.

²¹ Di grave ostacolo è la sostanziale uniformità dei materiali utilizzati in epoche diverse: le stuccature ad esempio, come i consolidamenti, sono per lo più a base di gesso e dunque non ne è facilmente ricostruibile la sequenza stratigrafica.

²² Questa rovina, avvenuta in tempi relativamente prossimi alla decorazione, può forse spiegarsi con i gravi danni statici che hanno variamente interessato l'angolo nord-ovest della sala, influenzando anche sullo stato di conservazione della parte destra della prima parete. Meno probabile ci sembra l'ipotesi di Pietrangeli (*cit.*, p. 463), che si tratti del completamento, a distanza di un secolo, di un fregio non finito, anche tenendo conto del documento Boccanaduli, che registra il saldo ai due artisti.

²³ Si era perciò ipotizzata una fattura a secco del rifacimento, ipotesi poi smentita dall'indagine più ravvicinata. È come al solito difficile dire quanto la differenza di tono dipenda da alterazioni del rifacimento



Fig. 9 - Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo*. Settore sinistro della II parete dopo il restauro.

Distacco del 1840-41.

I gravissimi danni statici localizzati nella prima parete consigliano il distacco di una ampia porzione di intonaco. Questo intervento, che risulta eseguito a metà del 1841 ad opera del restauratore Giuseppe Ceppari, si limitò con ogni probabilità al distacco e alla ricollocazione della parte destra della parete, senza estendersi all'intera superficie del fregio (v. in appendice). Confrontando le indicazioni del preventivo con quanto ancora visibile, si evince che lo stacco, comprensivo dell'intonaco, fu eseguito in due settori verticali di dimensioni analoghe; i supporti, che si devono supporre in lavagna in base al preventivo, furono sostituiti nel 1956. La stuccatura delle lacune, come la regolarizzazione dal retro dell'intonaco e probabilmente l'applicazione su supporto, risultano eseguite a gesso. A questo intervento dovrebbero risalire numerosi residui di ridipinture di piccola estensione, visibili unicamente sulla superficie della parte staccata e fortemente alterati.

Intervento non documentato fine '800.

Numerose grappe in rame, affogate nel gesso e con l'estremità ribattuta sull'affresco, sono applicate a sostegno di distacchi dell'intonaco; esse sono visibili in alcune foto d'insieme della sala, risalenti alla fine dell'ottocento (Archivio fotografico dei Musei Capitolini). È quindi probabile che si debba immaginare un restauro non documentato nella seconda metà dell'ottocento;

o quanto invece corrisponda alla imitazione dei toni raggiunti in cento anni dai dipinti originali, per polveri, nero fumo o altri strati sovrapposti.

in quest'epoca un intervento interessò quantomeno il sottofregio a palmette dorate dato che, confrontando foto diverse, si vede mutato il colore del fondo da bianco a rosso-bruno scuro, forse ad imitazione della bicromia del soffitto ligneo.

Restauro del 1939.

È poi documentato un intervento curato nel 1939 da Tito Venturini Papari (1939 delibera n. 3856), senza peraltro che vi sia alcuna indicazione in merito alle operazioni effettuate. A questo restauro, che dovette interessare



Fig. 10 - Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi - *Trionfo di Emilio Paolo*. Particolare della III parete dopo il restauro.

l'intera superficie, si possono far risalire un certo numero di ritocchi e riprese eseguiti con colori a tempera e spesso notevolmente alterati in scuro, più numerosi e insistiti nella prima parete, maggiormente degradata.

Restauro del 1956 e 1959.

Diretti da C. Pietrangeli e citati nel Bollettino dei Musei Comunali (1956, p. 20; 1959, pp. 48-49), consistettero in una prima fase nella revisione del distacco ottocentesco. La parte staccata dovette essere smontata, i due supporti in lavagna sostituiti con un supporto unico e il dipinto rimontato. Dalle osservazioni effettuate²⁴ si può immaginare che si tratti di un supporto in tela applicato su un telaio ligneo con numerose traverse e sostenuto con grappe metalliche. A distanza di pochi anni un ulteriore intervento provvide alla pulitura, al consolidamento e alla presentazione estetica dell'intero fregio. La pulitura dovette principalmente correggere il tono generale dei dipinti, scuriti da nero fumo, polvere e protettivi; non risultano rimosse a fondo riprese e integrazioni dei precedenti restauri: questi ritocchi, quasi ovunque fortemente alterati in scuro, sono celati o corretti con colori coprenti²⁵. In quell'intervento il fondo del fregio a palmette fu riportato ad un tono bianco.

Restauro del 1988.

L'intervento è stato eseguito secondo le metodologie già messe a punto nei precedenti restauri di Sale dell'Appartamento e che possono così sintetizzarsi: rispetto dei rifacimenti antichi, previa rimozione delle parti debordanti sulla superficie originale; rimozione degli strati di fissativo e di tutti i ritocchi e le riprese sulla pellicola pittorica originale; asportazione delle stucature non idonee per materiali costitutivi o per configurazione. La presentazione del testo ha teso come altrove alla ricomposizione dell'unità di lettura del fregio; tuttavia alcune ampie lacune nella porzione staccata della prima parete sono state trattate ad intonaco abraso, laddove la ricostruzione dell'immagine si sarebbe rivelata eccessivamente interpretativa²⁶ (fig. 1).

ROSANNA COPPOLA
GIOVANNA MARTELOTTI
PATRIZIA MASINI

²⁴ Ragioni di prudenza hanno sconsigliato lo smantellamento totale delle stucature interne; l'osservazione è stata quindi condotta principalmente lungo i bordi del supporto.

²⁵ Analogamente a quanto rilevato per tutti gli interventi coevi nelle Sale dell'Appartamento i ritocchi sono eseguiti con tempere a legante sintetico, probabilmente acrilico.

²⁶ L'intervento, diretto da M. E. Tittoni, è stato curato dalla C.B.C. (Conservazione Beni Culturali).

APPENDICE DOCUMENTARIA

Si trascrivono in parte i documenti riguardanti il restauro del 1840-41. Si tenga conto che la Sala è citata come Sala della Lupa perché all'epoca ospitava la celebre scultura.

Archivio Capitolino. Presidenza del Museo Capitolino, b. 21. Scrive Melchiorri, conservatore del Museo, il 13 ottobre 1840: « *Avendomi il Sig. Governatore Pietro Ricci incaricato di far osservare al più presto possibile, e con ogni diligenza una lesione manifestasi nel fregio dipinto a fresco nella Sala della Lupa (...) dal rapporto dell'Architetto, risulta che non tanto la lesione del muro, quanto quella della pittura merita un pronto riparo, perché il fresco non cada. L'Architetto fra le altre cose di cui mi dà rapporto parlando della detta lesione così si esprime: Ho fatto finalmente una esatta ispezione nel fregio della Camera della Lupa, ed ho ritrovato nel lato ove confina con la scala che ascende all'abitazione del Maestro di Casa, e principalmente in prossimità della porta, l'intonaco dipinto a fresco, ove sonovi manifestate delle lesioni, è del tutto distaccato dal muro, e tanto prossimo a cadere, che già alcune parti di esso hanno ceduto (...)* ».

Ancora il Melchiorri scrive ai Conservatori il 17 ottobre 1840: « *Ricevuto appena il decreto delle EE.LL. facoltativo per il pronto riparo delle pitture del fregio della Stanza della Lupa, non ho mancato di recarmi subito dal Sig. Barone Camuccini Ispettore delle Pitture Pubbliche, per concertare col medesimo intorno al modo e alla persona cui poteva affidare il lavoro. Ho avuto però il dispiacere che esso Sig. Barone è in campagna e non tornerà in Roma che di qua a vari giorni. Avendo prese altre informazioni ho potuto conoscere esservi un tale Sig.re Giuseppe Ceppari, Custode della Galleria dei Gessi dell'Accademia di Francia, persona capace ad eseguire il necessario distacco e quindi a riporre in opera il fresco. Lavori di tal genere ha egli eseguiti con somma diligenza nella chiesa stazionale di San Luigi de' Francesi, sopra le celebri pitture del Domenichino (...)* ».

L'architetto Calderari scrive al Melchiorri (?) il 30 ottobre 1840: « *Abbozzatomi col Ceppari e recitata col medesimo la mia parte, eccone il risultato. Perché sarebbe anche contro la carità un prezzo inferiore a s. 100 vista la entità e le condizioni del lavoro (...) Il Ceppari (...) si ripromette della buona riuscita del lavoro, compreso il restauro e riparazione delle piccole mancanze che già sono nell'affresco, (...) escluso di dover ridipingere quei tratti ove possano mancare gli interi gruppi di figure* ».

Il 1 novembre 1840 viene deliberato il restauro e l'8 novembre scrive il Melchiorri: « *Alli Ecc.mi Signori Conservatori del Popolo Romano. Uniformandomi al decreto delle EE.LL. del 1 del corrente novembre, relativamente al distacco di una parte dell'a.fresco nella Stanza della Lupa, ho ritirato dal Pittore e Restauratore sig. Giuseppe Ceppari l'obbligazione dettagliata del lavoro che egli deve fare, a forma di quanto prescrive il med.o decreto (...)* ».

È accluso il preventivo del Ceppari: « *Io sotto.o mi obbligo a distaccare ad uso d'arte, e con tutta la possibile diligenza in tutta la sua altezza una parte dell'a.fresco del fregio della stanza della Lupa (...), dividendolo in due sezioni soltanto designate d'accordo con il Sig. Presidente del Museo Melchiorri, e quindi quando dall'architetto si sarà fatta riparare la sottoposta lesione del muro, mi obbligo di riporre quell'a.fresco a suo luogo assicurandolo all'interno con qualche grappa di metallo, ripulendolo ed accompagnandolo in ogni sua mancanza, e premunendolo eziandio contro gli effetti dell'umidità. Ambedue questi lavori, tanto del distacco, quanto della rimettitura in opera saranno da me dati terminati nel più breve spazio di tempo possibile, restando a mio carico tutte le spese di lavagna, grappe, preparazioni e tutt'altro, tranne il ponte che sarà fornito dalla Cam.a Capitolina, e l'aiuto di qualche muratore per discendere, trasportare, e rimettere i detti a freschi. Riceverò per questo mio lavoro la somma di scudi Cento Romani; (...)* ».

Da una lettera del Melchiorri, datata 17 giugno 1841 e indirizzata ai Conservatori per richiedere il saldo dovuto al Ceppari, si apprende che il restauro è stato ultimato.