

RECENSIONE A: FILIPPO TITI, *STUDIO DI PITTURA, SCULTURA  
E ARCHITETTURA NELLE CHIESE DI ROMA*.  
TESTO A CURA DI DAMIANO DELLE FAVE,  
CON UN SAGGIO INTRODUTTIVO DI CARMELO OCCHIPINTI  
(ROMA, UNIVERSITÀ, 2018)

MARIA GIULIA CERVELLI

Il volume numero 31 della collana «Fonti e Testi» di «Horti Hesperidum», introdotto da Carmelo Occhipinti, scaturisce dallo sforzo di digitalizzazione, compiuto da Damiano Delle Fave, dell'intero testo dell'Abate Filippo Titi, lo *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle Chiese di Roma*, la cui prima edizione, venne pubblicata dal Mancini a Roma in occasione del Giubileo dell'Anno Santo 1675.

La guida romana dell'Abate, che già all'epoca ottenne un notevole successo – basti leggere la recensione apparsa nel 1675 su *Il giornale de' Letterati di Francesco Nazari. Per tutto l'anno 1675*<sup>1</sup>, oppure prendere in considerazione le varie ristampe dell'opera che si susseguirono dal 1674 e il 1763 –, offre un'importante testimonianza sul panorama culturale del secondo Seicento, ma soprattutto ci permette di esplorare il panorama artistico della Roma di fine secolo.

L'opera, che si offriva come una “guida” per i pellegrini e intendeva suggerire loro una esplorazione di tipo storico-artistico delle chiese della città, segna un punto di svolta rispetto alla precedente tradizione delle guide dell'Urbe che raccoglievano per lo più informazioni storico-ecclesiastiche, antiquarie e soprattutto devozionali.

Lo *Studio* era dedicato al Cardinale Gaspare Carpegna, un personaggio molto influente nella Roma dell'epoca, che il 2 agosto 1671 aveva ricevuto l'incarico da Papa Clemente X di tutelare il patrimonio artistico delle chiese romane, per prevenire e sopprimere i tanti furti di reliquie che si verificavano negli antichi cimiteri cristiani e nei luoghi di culto. La scelta di Titi di dedicare l'opera ad un personaggio così potente rispetto alle questioni della tutela e della conservazione del patrimonio non era stata certamente casuale: proprio grazie al Cardinale, Titi riusciva ad ottenere, prima del 1674, il titolo di Abate.

Nella prima edizione dell'opera Titi citava duecentosettantasette tra chiese e oratori, da San Pietro fino alla Chiesa di San Giacomo Scossa-

<sup>1</sup> *Il Giornale de' Letterati*, VIII, pp. 21-23

cavalli, offrendo al lettore un tipo di descrizione che potremmo definire 'sistematica': la 'visita' aveva inizio sempre da destra rispetto all'ingresso, giungeva all'altare maggiore, ripercorreva le cappelle di sinistra, per poi tornare all'ingresso principale. Venivano sempre segnalati il nome dell'artista, il prenome e la città d'origine, specificandovi se si trattava di un pittore, di uno scultore o di un architetto.

Filippo Titi si dichiarava fin dal frontespizio della prima edizione «Abate di Città di Castello», nonché «protonotario apostolico». Era nato nel 1639 da nobile famiglia. Fin da giovanissimo era entrato a far parte della corte papale, ricevendo la tonsura clericale il 21 settembre 1658, all'età di 19 anni. Tale posizione gli aveva permesso di entrare a far parte del Collegio istituito da Giovanni Antonio Faccioli, nobile e ricco mecenate castellano, la cui frequentazione Titi rammentava orgogliosamente.

A seguito della sua decisione di avvicinarsi al disegno, alla pittura e all'architettura, entrava a far parte della cerchia degli allievi di Virgilio Ducci, pittore accademico che aveva studiato nella bottega di Francesco Albani, il grande pittore bolognese che a sua volta era stato allievo dei Carracci. Dal Ducci, Titi aveva appreso soprattutto l'arte del disegno e del disegno prospettico.

Il testo da lui pubblicato nel 1674 si poneva inevitabilmente in competizione non solo con la tradizione delle guide di Roma, ma soprattutto con le idee espresse in molti altri testi di storiografia artistica contemporanea. Titi prendeva in considerazione le opere dei più grandi pittori degli ultimi secoli, da Giotto, Cavallini, Rusuti a Raffaello e Michelangelo, fino a Pietro da Cortona: tutti venivano abbracciati in un unico sguardo in cui Giotto rappresentava l'inizio e Pietro da Cortona la fine. Sebbene Titi ponesse una certa attenzione nel descrivere alcune opere quattrocentesche definendole come «antiche-moderne», un curioso aggettivo doppio che conobbe una certa diffusione tra Sei e Settecento prima di cadere in disuso, il panorama della storia pittorica quattrocentesca rimane nella sua guida piuttosto carente. Esso vi appare dominato dalla sola figura di Baccio Pontelli, l'architetto di Sisto IV sulla cui valutazione Titi non faceva altro che riprendere le parole del Vasari.

Per quanto riguarda il Cinquecento romano, occorre evidenziare come, nel confronto fra Raffaello e Michelangelo, la figura del primo apparisse di gran lunga ridimensionata rispetto a quella del secondo: Titi non perdeva infatti occasione di esaltare il Buonarroti, evidenziandone la sua centralità nel panorama cinquecentesco. A seguirlo, imitandone la maniera, erano stati tutti quegli artisti che meritavano la massima

attenzione di Titi, nonostante che essi, secondo Bellori, fossero caduti nel «difetto della maniera» per essersi appoggiati «alla pratica e no all'imitazione»: nati dopo Raffaello, tanti pittori avevano elaborato uno stile personale, che si apprezzava in ragione della sua intensità espressiva e, insomma, della sua «riconoscibilità».

Interessante è anche notare come fossero sommamente ammirate da parte di Titi le opere di Pietro da Cortona, che erano state invece disprezzate da Bellori il quale, addirittura, aveva deliberatamente deciso di non inserire la biografia del pittore toscano nel testo delle *Vite*, pubblicate nel 1672: di fatto, in nessun testo seicentesco antecedente allo *Studio di pittura* si trova così ampiamente ripercorsa l'attività romana del Berrettini, dalla giovinezza in avanti: ovvero dalle «pitturine a fresco» di Santa Maria in Campo Marzio, passando per la Pala della Natività, dipinta per San Salvatore in Lauro, fino ad arrivare alla Sala di Palazzo Barberini.

Di certo interesse è anche la scelta di non prendere in considerazione le opere di Caravaggio, dimostrando così la totale avversione nei riguardi di uno spirito così antitradizionale. Ma, oltre alla indifferenza verso questo pittore, nell'opera emerge anche il totale disinteresse per il naturalismo lombardo: l'abate, che con molta probabilità non conosceva neanche Correggio, sceglieva volutamente di ignorare persino Giovanni Lanfranco e la sua cupola in Sant'Andrea della Valle, al cui interno ricordava invece le opere di Domenichino.

Forse proprio la sua grande ammirazione per la pittura di Pietro da Cortona induceva l'Abate a sottovalutare, e quasi ignorare, l'apporto lombardo, o emiliano, alla grande pittura decorativa contemporanea, per evidenziare invece le radici tosco-romane, per così dire, del cortonismo, ricollegandole in certo qual modo alla tradizione michelangiolesca.