

GLI AFFRESCHI DI POLIDORO E MATURINO
IN PALAZZO BARBERINI:
VICENDE STORICHE E CONSERVATIVE
DAL SEI AL NOVECENTO

LUISA TUMINO

Gli affreschi di Polidoro conservati nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, provenienti da un palazzo a piazza Madama a Roma¹, rappresentano un caso molto precoce di musealizzazione dell'opera dell'artista. La loro ricollocazione è infatti esito di un distacco a massello risalente al 1633².

Quest'articolo fa riferimento ad una parte della mia tesi di laurea magistrale, riguardante le vicende storiche e conservative del fregio di Polidoro e Maturino esposto oggi a Palazzo Barberini. Ringrazio la prof.ssa Barbara Agosti, relatrice della tesi, per avermi indirizzato verso questo argomento e per la revisione accurata del lavoro svolto; ringrazio inoltre la dott.ssa Paola Iazurlo, ricercatrice e restauratrice coinvolta negli interventi sugli affreschi di Polidoro nel 1999-2000, per la documentazione fornitami all'inizio del lavoro di ricerca.

¹ «Fecero ancora su la piazza, dove è il palazzo de' Medici, dietro a Naona, una faccia coi trionfi di Paulo Emilio, et infinite altre storie romane» (VASARI 1568, vol II, p. 200).

² «A di 4 maggio 1633. Nota delle spese fatte per condurre li quattro pezzi di muraglia con le pitture di Polidoro da Caravaggio da Piazza Madama al Casino del'Em.mo Sig.r Cardinale Antonio Barberino alle quattro fontane» (MARABOTTINI 1966, p. 144, nota 1).

Alcuni anni prima (1625) la famiglia del papa Urbano VIII aveva acquistato il palazzo degli Sforza su piazza Grimani, con l'intenzione di trasformarlo in una residenza ancora più grandiosa. Quando «li 4 pezzi di muraglia³» vi giunsero, i lavori nell'ala nord dell'edificio erano ormai completati⁴: l'ex ala Sforza sarebbe stata abitata fino al 1634 dalla famiglia di Taddeo Barberini, ritornata poi nel palazzo di via dei Giubbonari. L'ala sud, destinata invece su carta a diventare la residenza del cardinale Francesco Barberini, in realtà non svolse mai questa funzione; il cardinale infatti, pur sostenendo tutte le spese necessarie alla sua realizzazione, preferì sempre abitare nel Palazzo della Cancelleria. Antonio Barberini, che sarebbe divenuto affittuario di Taddeo a partire dal 1635, divenne così l'unico residente di via delle Quattro Fontane fino al 1644, quando a causa della morte dello zio Urbano VIII fece inventariare i propri beni e partì per la Francia.

Fu proprio il cardinale Antonio, appassionato collezionista, a scegliere di salvare gli affreschi di Polidoro che, presenti sulla facciata di un palazzo a piazza Madama, erano già consacrati alla fama da una serie d'incisioni di Cherubino Alberti; una riedizione di questo ciclo di stampe era stata pubblicata nel 1628, accompagnata dalla dedica a «l'Illustrissimo Principe Cardinale Francesco Barberini»⁵ (figg. 6 e 7).

³ *Ibidem*.

⁴ Per la storia della costruzione di palazzo Barberini si fa riferimento al testo di Patricia Waddy pubblicato nel 1990 (WADDY 1990, pp. 173-271).

⁵ Si tratta di una serie di due incisioni, aventi come soggetto il fregio di Polidoro. Nella prima di esse è rappresentata una scena di trionfo militare, in cui due consoli avanzano su una quadriga; la dedica al cardinale Francesco è presente nella cornice (vedi fig. 6);

Il salvataggio di almeno parte dei monocromi già sulla facciata del palazzo è da considerarsi come una riprova importante della notevole fortuna di Polidoro lungo la prima metà del Seicento, ben attestata per esempio da Giulio Mancini, che lo paragonava a Raffaello per la capacità di competere con la perfezione dell'arte antica⁶. Le sue opere erano ben presenti nella collezione Barberini⁷, e sui suoi fregi si erano formati artisti come Andrea Sacchi o Pietro da Cortona, entrambi attivi in Palazzo Barberini già a partire degli anni Trenta, in quanto impegnati nella decorazione dell'ex ala Sforza⁸.

Una volta trasferiti nel palazzo alle Quattro Fontane, gli affreschi di Polidoro vennero probabilmente collocati in una sala della zona sud-est del piano terra, definita

nella seconda un popolo barbaro viene messo in fuga dall'esercito romano (vedi fig. 7). Nello stesso periodo venne riedita anche un'altra serie di due incisioni dedicate al cardinale Francesco, aventi come soggetto opere di Polidoro: *Perseo che trasforma Atlante in una montagna mostrandogli la testa di Medusa*, e *Il giardino delle Esperidi*.

⁶ Giulio Mancini, nel *Discorso di pittura*, esalta l'opera di Polidoro, che ritiene appartenere al «secolo perfetto, del quale è proprio l'intelligenza accompagnata con dolcezza e morbidezza, che non hebbe il secolo passato, con colorito vero, composizione di historia et espressione d'affetto, con decoro, talché credo che, se si ritrovassero le pitture antiche tanto celebri, non punto cederebbero loro, come le statue di questo secolo non cedono all'antiche [...]» (MANCINI 1956, vol. I, p. 301). L'abilità di Polidoro fu tale da poter essere paragonato a Raffaello per la sua capacità d'imitare i bassorilievi antichi attraverso la tecnica del chiaroscuro: «Nulla in questo genere si è veduto mai più perfetto, sia nella composizione, sia nella macchia, sia nel disegno, nel quale a giudizio di molti, Raffaello ed egli [Polidoro] si sono appressati all'antico stile meglio che uomo del mondo» (LANZI 1809, tomo II, p. 92).

⁷ ARONBERG LAVIN 1975, p. 506.

⁸ Andrea Sacchi tra il 1629 e il 1631 affrescò la volta di una delle sale principali del piano nobile con l'*Allegoria della Divina Sapienza*; era inoltre già presente a palazzo Barberini anche Pietro da Cortona, impegnato insieme ai propri allievi nella decorazione di una cappella attigua alla sala suddetta, progettata dal Bernini e inaugurata nel 1632, in occasione del battesimo di una delle figlie di Taddeo Barberini e Anna Colonna. Entrambi gli artisti ammirarono e studiarono marmi e bassorilievi antichi al pari delle facciate di Polidoro, come ci testimonia Giovan Battista Passeri a proposito della formazione di Pietro da Cortona (PASSERI 1772, p. 339), e Giovanni Pietro Bellori a proposito di quella di Andrea Sacchi (BELLORI 1999, p. 40).

negli inventari «guardarobbeta⁹» (fig. 1), per essere successivamente esposti nella sala P₁ ad essa adiacente; oggi solo tre delle quattro porzioni del fregio (figg. 2-4) si trovano ancora nella sala P₁, mentre la quarta (fig. 5) è ospitata nell'attigua sala P₂.

Gli affreschi risultavano allora «guasti¹⁰», essendo stati esposti a lungo alle intemperie, e lo stile di Polidoro era stato forse già compromesso da precedenti ridipinture¹¹. L'opera di rimozione aveva infine decontestualizzato per sempre i quattro affreschi, privandoli della cornice architettonica progettata dal loro autore, e comportando ulteriori danni.

⁹ Sia il postillatore anonimo del *Viaggio per Roma* di Mancini (vedi successiva nota 10) che il certificato di pagamento del 4 maggio 1633 nominato da Marabottini (vedi nota 2) fanno in realtà riferimento al *casino* Barberini come luogo in cui vennero condotti gli affreschi; solo nel pagamento emesso il 23 maggio si parla invece di *guardarobba*: «Domini Siri piacciali pagare a Mastro Tommaso Damini muratore scudi 128 baiocchi 58 ½ moneta sono per l'intiero pagamento d'acconto alla condotta, e spesa fatta nelle pitture levate da piazza Madama e condotte alla nostra Guardarobba alle 4 fontane conforme al conto dato per ogni scudo che con ricevuta si pagano di Palazzo 23 maggio 1633» (IAZURLO 2009, p. 74, nota 37).

È possibile che per *casino* s'intendesse direttamente il palazzo, oppure un edificio vicino (vedi WADDY, op.cit., p. 211), da cui gli affreschi vennero poi quasi immediatamente spostati. Del resto la possibilità di costruire un *casino* in prossimità della strada Pia era già contemplata in una delle prime fonti che riguardano il progetto architettonico del palazzo, il Codice Barberini Latino 4360 (f.1): «Conchiudendo alla fine, esser tale quel sito, et andar così sbiego la strada Pia, che si mostrerà forse meno il suo difetto, col lasciarlo privo di edifitij da quel lato, che col farvi fabbrica di momenti; non negando tuttavia, che non vi si potesse piantare un *casino*» (MAGNANIMI 1983, Appendice). La stessa Magnanimi nelle note introduttive al Codice ne attribuisce la paternità a Cassiano del Pozzo, e fornisce il 1627 come ipotesi per una sua datazione.

¹⁰ «Le dette opere di Polidoro sono state guaste e portate nel *casino* dell'Em. Ant. Barberino presso alle quattro fontane» (nota di un postillatore anonimo, in SCHUDT 1923, p. 91).

¹¹ È Marabottini ad evidenziare come il primo stravolgimento delle pitture di Polidoro possa essere avvenuto direttamente sulle sue facciate, ad opera di quei pittori che periodicamente venivano chiamati a ripassare i contorni delle sue figure (MARABOTTINI 1966, vol.I, p. 103).

Non deve infatti essere stato agevole per Tommaso Damiani (o Damino¹²) e gli altri operai, semplici maestri muratori e non operai specializzati, staccare e trasportare porzioni di muratura ubicate a una quota superiore ai 3 metri. Le porzioni di strato pittorico andate perse furono consistenti, ed è necessario analizzare attentamente i brani superstiti per capire quali zone dell'affresco spettino non al suo autore, ma alla mano di chi si occupò di reintegrare le parti mancanti.

A tal proposito sono di grande aiuto le schede tecniche relative al restauro avvenuto tra il 1999 e il 2000¹³, da cui risulta che in alcune aree venne realizzato un rifacimento a olio, su malta pozzolanica e rasatura gessosa. L'affresco che riportò minori danni fu quello in cui è rappresentata una scena di giudizio (fig. 4): qui l'area di distacco appare prevalentemente perimetrale, e dell'ordine di una decina di centimetri (fatta eccezione per la zona alla base del piedistallo). L'affresco con la rappresentazione del trionfo (fig. 2) presenta un distacco rilevante della superficie pittorica nella zona occupata dalla Vittoria alata e in quella all'estrema destra, dove si trovano le teste dei cavalli che trascinano la quadriga. La

¹² «May 23, 1633 pays 128.58 ½ to Tommaso Damiani for cutting out and carrying to Quattro Fontane “pitture levate da Piazza Madama”» (ARONBERG LAVIN, op.cit., p. 48).

Il nome di Tommaso Damino compare anche in un computo estimativo che venne redatto dal Padre Teatino Valerio Poggi, uomo di fiducia della famiglia Barberini, insieme ai mastri muratori che si erano occupati dei lavori «pel Palazzo fatto di novo et accresciuto al Vecchio alle 4 fontane dell'ill.mo et Ecc.mo S.re D. Taddeo Barberino [...]». Una stima rigorosa dei lavori si rese necessaria a seguito di un contenzioso nato tra la famiglia Barberini e i mastri, che non ritenevano equa la retribuzione percepita. La causa intentata dai muratori si protrasse per circa 3-4 anni (MAGNANIMI 1980, pp. 194-214).

¹³ Interventi di restauro realizzati nel 1999-2000. Committente: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, Direttore dei Lavori: Lorenza Mochi Onori. Perizia n°40 del 23/05/1998; contratto n° 592 del 28/04/1999.

scena con il corteo dei signiferi e cornicini (fig. 3) mostra un rifacimento consistente in alto a sinistra (dove oggi si vede un suonatore di tuba) e in corrispondenza della testa del leone all'estrema destra. L'affresco che arrivò nelle condizioni peggiori a Palazzo Barberini fu quello con le donne barbare in fuga (fig. 5): in questo caso le aree oggetto di rifacimento furono ampie e generalizzate, arrivando a interessare quasi la metà della superficie.

Gli ambienti di Palazzo Barberini al pian terreno, alla sud, furono completati solo a partire dagli anni Settanta del Seicento¹⁴. In seguito alla morte del cardinale Antonio (1671), sorse infatti anche il problema di trovare una degna collocazione alla sua ricca collezione di opere d'arte, e si scelse dunque di adibire questa parte del palazzo a galleria privata. Le sale dove attualmente sono esposti gli scomparti del fregio di Polidoro e Maturino, definite «stanze rustiche» negli inventari e nei documenti di pagamento, vennero rifinite solo dal 1693¹⁵, e

¹⁴ In precedenza alcune delle sale a piano terra, alla sud, erano state utilizzate per ospitare ambienti di servizio, o cedute ad alcuni dei personaggi legati alla cerchia del cardinale Antonio; tra quest'ultimi le fonti citano il pittore Andrea Sacchi, a cui vennero assegnate due stanze a piano terra (indicate come S₁ e S₂ in fig. 1) per conservare sculture, dipinti e rilievi in marmo (WADDY, op.cit., p. 246).

¹⁵ La stanza P₂ dovrebbe corrispondere alla «terza stanza contigua fatta di nuova» dell'appartamento terreno «a mano manca dell'Anticamera» (vedi fig. 1) indicata nell'inventario della Aronberg Lavin (ARONBERG LAVIN, op.cit., p. 433), e venne completata solo nel 1693, come testimonia un certificato di pagamento emesso nell'agosto di quell'anno «per confezionare una stanza rustica nell'appartamento terreno» (IAZURLO 2009, p. 64). La sala P₁ appare solo nella sezione dell'inventario relativa alle statue del signor Principe Urbano Barberini; definita anch'essa come «stanza rustica», viene menzionata in quanto contenente un «pilo antico [...] con varie figure di funerale» (ARONBERG LAVIN, op.cit., p. 454).

Ad integrazione di quelli pubblicati dalla Lavin, è possibile citare un ulteriore inventario dei beni della famiglia Barberini pubblicato nel 1880 (e risalente a data anteriore al 1738), in cui vengono nominate le opere scultoree collocate nella «prima stanza di

al loro interno furono collocati gli affreschi e i dipinti staccati presenti nella collezione Barberini¹⁶. Questa tipologia di opere non compare mai negli inventari perché, essendo murate nelle pareti, erano considerate parte integrante dell'edificio al pari degli affreschi che decoravano i piani superiori. Il fregio di Polidoro viene menzionato per la prima volta nel 1722 da Jonathan Richardson, che notò in una sala quattro trionfi romani a chiaroscuro «perfettamente conservati»¹⁷. Le porzioni mancanti erano state probabilmente reintegrate proprio nel momento in cui si era deciso di esporre gli affreschi, alloggiandoli nelle pareti: lo strato d'intonaco, ed eventualmente anche la porzione di muratura sottostante, erano stati quindi ripristinati in modo da dare alle quattro porzioni del fregio la forma di grandi quadri, e successivamente un pittore si era occupato di ridipingere le parti deperite o mancanti.

quelle dette rustiche del detto appartamento terreno», e «la seconda stanza rustica accanto la guardarobetta, a pian terreno» (*Documenti inediti per servire alla storia dei monumenti d'Italia*, 1880, vol.4, pp. 30-31; già citato in IAZURLO, op.cit., p. 64).

¹⁶ È opportuno aggiungere un'ultima considerazione a quanto detto finora. Nel computo estimativo dei lavori realizzati a Palazzo Barberini, redatto nel dicembre 1634 dal Padre Teatino Valerio Poggi (vedasi nota 12), si fa riferimento al compenso percepito dai maestri muratori «Per haver portato n.3 pezzi di muro con le pitture s.a. presi nelle grotte vicino al viale verso Strada Pia e condotti e murati nelli stanzini della Loggia tra il Giardino del Pino e l'altro giardino, ecc.». La Magnanimità considera la possibilità che si faccia riferimento agli affreschi di Polidoro provenienti da piazza Madama (MAGNANIMI 1983, p.125). Tuttavia, in base alle nostre conoscenze attuali, identificare i 3 pezzi di muro con 3 delle 4 porzioni del fregio di Polidoro, e gli stanzini con la sala P₁, dove Richardson documenta per primo la presenza dei 4 affreschi nel 1722 (nota 17), vorrebbe dire che questi ultimi furono murati senza alcun intervento di restauro preliminare documentato, e in un ambiente del pian terreno non ancora completato. Infatti, al tempo della visita di Nicodemus Tessin il Giovane a Palazzo Barberini (1688), le uniche sale dell'ala sud-est ad essere già rifinite erano quelle a destra della sala P₂ (WADDY, op.cit., p. 266); quest'ultima venne completata solo nel 1693 (nota 15), e plausibilmente poco prima della sala P₁.

¹⁷ «Four Roman Triumphs; Clair Obscure; taken out of a Wall, perfectly well preserv'd; Figures bigger than the Life» (RICHARDSON 1722, p. 165).

Gli interventi sugli affreschi staccati a massello (non solo quelli di Polidoro) nella collezione Barberini avvennero tutti plausibilmente nell'ultimo decennio del Seicento, in prospettiva dell'apertura delle sale dell'ala sud-est del piano terra. Un mandato di pagamento di 30 scudi proveniente dall'Archivio Barberini testimonia che il 28 marzo 1693 Giacinto Calandrucci ritoccò «con chiari e scuri due quadri in muro esistenti nella stanza dell'appartamento a terreno del Palazzo alle 4 fontane»¹⁸. Un'altra richiesta di pagamento emessa nello stesso giorno a favore del Calandrucci specifica che il pittore «ha intonacato con chiari scuri il quadro in muro di Polidoro et altro quadro parimenti in muro di Roma antica e moderna»¹⁹. Difficile individuare con certezza a cosa corrispondesse il «quadro in muro di Roma antica e moderna», definizione con cui di solito ci si riferiva a rappresentazioni cartografiche²⁰; anche per quanto riguarda il «quadro in muro di Polidoro», non possiamo dire con certezza a quale dei quattro affreschi ci si stia riferendo.

Sappiamo che poco dopo, nell'agosto del 1693, Carlo Maratti apportò delle modifiche al dipinto a olio su muro della cosiddetta *Venere Barberini*, collocato nella stanza attigua a quella degli affreschi di Polidoro; egli decise di aggiungere tre putti e il sarcofago strigilato utilizzato da due di loro come una vasca in cui preparare il bagno della dea. Ad un intervento di poco successivo, e

¹⁸ IAZURLO, op.cit., p. 74, nota 38.

¹⁹ Ivi, nota 39.

²⁰ ARONBERG LAVIN, op.cit, p. 92. Dall'Inventario del cardinale Francesco Barberini (1626-31), al numero 392: «Una carta stampata tirata in tela grande di p.mi diece quadra, con Roma antica, e moderna».

di autore ignoto, appartiene invece l'inserto del cuscino e del drappo rosso dietro Venere²¹.

In questa medesima stanza venne collocata anche la cosiddetta *Dea Barberini*, rinvenuta in ottime condizioni nel 1655 durante degli scavi presso il Battistero Lateranense, ma poi rimasta esposta alle intemperie nei giardini del palazzo alle Quattro Fontane; il dipinto murale antico fu dunque necessariamente restaurato prima di poter essere nuovamente ammirato nelle sale interne. In questo caso un pittore integrò le parti mancanti, ripristinò uno scudo, e ravvivò i colori con ritocchi a tempera sulle ridipinture a olio che già precedentemente erano state realizzate sulla pittura a fresco. Cagiano de Azevedo suggerì che l'anonimo restauratore, responsabile della «alluvionale ridipintura», fosse da individuare in un «molto modesto pittore del XVII secolo, uno dei tanti che pullulavano nella accogliente corte Barberini»²².

Sorte ben peggiore toccò agli affreschi di Polidoro e Maturino, a cui nella fase di restauro vennero apportate modifiche molto più significative, come documenta il confronto tra gli affreschi oggi esposti a Palazzo Barberini e le incisioni dell'Alberti (figg. 6, 7) o le copie del fregio che erano state eseguite quando ancora si trovava *in situ*, come quelle realizzate da Avanzino Nucci²³ (figg.8-10).

²¹ IAZURLO, op. cit., p. 60.

²² CAGIANO DE AZEVEDO 1954, p. 111.

Il dipinto fu oggetto di un restauro da parte di Tito Venturini Papari nel 1934, e di un successivo intervento dell'ICR nel 1950.

²³ Vi sono due importanti serie di disegni relativi al fregio di Polidoro che possono essere prese in considerazione. La prima è formata da cinque fogli attribuiti a Avanzino

La scena dei barbari a giudizio, non presente nelle incisioni dell'Alberti, ma di cui esiste una copia eseguita da Nucci (fig. 8), rimase pressoché invariata, e infatti come si è detto fu l'unica a sopravvivere pressoché indenne alle operazioni di distacco. Modifiche marginali interessarono la scena della processione trionfale (fig. 3): qui il rifacimento si limitò a una "variazione sul tema", sostituendo uno dei due cornicini con un suonatore di tuba; il restauratore attenuò inoltre la rotazione della testa del leone rivolto verso l'osservatore. I due affreschi che vennero ritoccati in modo più pesante furono la scena del trionfo e soprattutto quella con le donne barbare in fuga, episodi nei quali il restauro introdusse cambiamenti rilevanti, prescindendo evidentemente dal riferimento alle incisioni dell'Alberti.

Nella scena del trionfo si scelse di movimentare la statuaria Vittoria alata di Polidoro, alleggerendone la figura e sollevandone una delle due gambe, prima allineate. I cavalli della quadriga vennero invece privati completamente delle loro forme allungate e dinamiche: il destriero slanciato presente nell'incisione dell'Alberti, che poggiava a terra con le sole zampe posteriori, venne trasformato in una figura notevolmente più appesantita, che avanza con un'andatura regolare. Anche la rotazione della testa dell'animale venne eliminata, proponendone una semplificata visione di profilo. Un ulteriore intervento consistette nella rimozione degli intarsi

Nucci, appartenenti al cosiddetto Polidoro Album, e attualmente conservati presso la Fondation Custodia a Parigi: i primi quattro disegni ripropongono integralmente le due scene presenti anche nell'incisione dell'Alberti; la quinta invece è relativa all'ultimo affresco presente a Palazzo Barberini, in cui alcuni prigionieri barbari vengono condotti di fronte ad un magistrato romano (fig. 8). Si segnala inoltre una seconda serie di disegni del fregio conservata presso il Dipartimento delle Arti Grafiche del Museo del Louvre, e attribuita a Francesco Salviati.

spiraliformi sul lato aperto della quadriga, diminuendone così lo slancio e l'eleganza.

La scena dove il pittore-restauratore diede maggiormente sfogo al proprio estro creativo fu quella con il popolo barbaro in fuga (fig. 5), che era giunta a Palazzo Barberini nelle condizioni peggiori. Nell'affresco erano presenti in origine una donna caduta a terra, a cui una compagna prestava soccorso cingendole una spalla, e numerose altre figure femminili: una madre, vista di schiena, con in braccio il figlio (già di per sé tagliato fuori dall'operazione di distacco), e accanto a lei una donna che trasportava un neonato in una cesta tenuta sulle spalle. Davanti a quest'ultima s'intravedevano una testa muliebre, rivolta verso l'osservatore, e una figura femminile con in grembo un bambino. Nel restauro la scena fu semplificata eliminando la donna a terra, e la mano della compagna, che prima era posata sulla spalla di quest'ultima, fu modificata così da farle invece sostenere una cesta. Anche la madre vista da retro venne soppressa, e sostituita da una figura femminile più monumentale e stilisticamente molto distante da quelle di Polidoro, che volge lo sguardo a sinistra mentre sostiene un fardello sulla testa. Fu infine notevolmente semplificato anche il gruppo delle donne al centro.

È inverosimile che interventi di rimaneggiamento così grossolani e poco rispettosi del lavoro di Polidoro e Maturino siano da ricondurre a Maratti o al suo allievo Calandrucci. Peraltro Maratti era anche entrato in possesso di una raccolta di disegni appartenuta a Sacchi, tratti in gran parte dai fregi di Polidoro (il cosiddetto *Polidoro Album*, oggi conservato alla Fondation Custodia di Parigi), nel quale erano contenuti proprio i già citati disegni di

Avanzino Nucci dal fregio del palazzo di piazza Madama ancora *in situ*.

Anche se non abbiamo certezze in merito a chi fu l'autore dell'intervento, possiamo almeno delimitare il periodo in cui esso avvenne. Se, in base a quanto visto finora, il termine *post quem* è segnato dal 1693, il termine *ante quem* può essere circoscritto grazie a una fonte iconografica.

Durante il suo soggiorno romano (1723-1732), lo scultore Edmé Bouchardon, vincitore del premio dell'Académie de France frequentò assiduamente Palazzo Barberini, impegnandosi dal 1726 nell'esecuzione di una copia del famoso *Fauno dormiente*, terminata nel luglio 1730, e inviata l'anno seguente a Parigi per essere esposta al Louvre.

Tra le molte opere studiate da Bouchardon nel palazzo di via delle Quattro Fontane ci furono anche gli affreschi di Polidoro, di cui registrò la scena del trionfo in un disegno a matita rossa oggi al Louvre. Il disegno di Bouchardon (fig. 11), differentemente dalla copia presa *in situ* da Avanzino Nucci (fig. 10) o dall'incisione dell'Alberti (fig. 6), ripropone l'affresco già rimaneggiato, così come si presenta nelle condizioni attuali: la Vittoria alata ha la gamba sinistra piegata all'indietro, i cavalli procedono ordinatamente al passo, e il carro è privo degli eleganti intarsi decorativi. D'altra parte si ricorderà che già nel 1722 Jonathan Richardson definiva gli affreschi «perfettamente conservati».

Nonostante la difficoltà di movimentare pezzi così pesanti²⁴, in una data non precisata si scelse di spostare il più piccolo degli affreschi (fig. 5), dalla sala P₁, in cui Richardson l'aveva visto insieme agli altri tre, alla sala P₂, dove già erano esposte la *Roma trionfante* e la *Venere* restaurata da Maratti. Lo testimonia Mariano Vasi nel 1807, fornendoci anche informazioni sulla collocazione esatta delle opere: la *Roma trionfante* era di fronte alla *Venere*, l'affresco di Polidoro sulla parete opposta alla finestra. Completavano l'allestimento di questa stanza alcuni pezzi di scultura antica, tra cui Vasi ricorda quattro sarcofagi ornati da bassorilievi di tema mitologico: il funerale di Meleagro, il Ratto di Proserpina (rappresentato su due di essi), Apollo e Pallade in compagnia delle Muse²⁵. Un allestimento che dunque combinava esemplari di arte antica e opere della tradizione moderna, percepite in piena continuità, formale e tecnica, con quella matrice.

Anche l'artista e letterato tedesco Ernst Z. Platner nel 1838, in visita a palazzo Barberini, notava due stanze al primo piano «attualmente adibite a ripostigli», dove rilevava la presenza di alcuni affreschi di Polidoro, dandone per primo una sintetica descrizione, a partire dai

²⁴ Le porzioni dell'affresco salvate a Palazzo Barberini hanno dimensioni 175x290 cm (scena di trionfo con i due consoli sulla quadriga), 175x280 cm (corteo con signiferi e cornicini), e 170x165 cm (frammento con le donne barbare in fuga). La scena con i barbari a giudizio risulta avere invece dimensioni di 200x220 cm (misure riportate in FRANKLIN 2018, p. 50 e parzialmente verificate in situ).

²⁵ VASI 1807, pp. 217-218: «Nella stanza contigua, a sinistra si vedono incastrate nelle pareti due antiche pitture a fresco, trovate negli orti di Salustio; una rappresentante Roma trionfante; ed è questa sufficientemente conservata; l'altra però incontro, che rappresenta Venere, che entra nel bagno, è stata tutta ritoccata da Carlo Maratta. Nella parete incontro la finestra è incassato un chiaroscuro parimente a fresco, di Polidoro da Caravaggio [...]».

tre presenti nella sala P₁²⁶. Nella seconda stanza (P₂) Platner vide invece la *Roma trionfante*, e di fronte a essa «un altro dipinto antico», una Venere che egli riteneva recuperata durante lo scavo delle fondazioni di Palazzo Barberini, ma che aveva ormai perso il suo carattere di opera antica a causa dell'intervento di Maratti. Riferisce infine di un dipinto monocromo attribuibile a Polidoro, che aveva tuttavia «perso quasi completamente il suo carattere originario per essere stato ridipinto da mani successive»²⁷.

Platner, differentemente da Richardson nel secolo precedente, aveva dunque notato il pesante intervento di rifacimento subito dall'affresco rappresentante le donne barbare in fuga. Le stanze che contenevano gli affreschi di Polidoro, segnalati anche dal Burckhardt nel 1855²⁸, erano state ormai declassate ad ambienti usati come ripostigli, divenendo quasi un ampliamento dell'adiacente «guardarobetta».

Nel 1934 l'allestimento di questa stanza (P₂) cambiò ancora: la *Roma trionfante* fu ceduta al Museo di Palazzo

²⁶ «Noch sind wegen einiger Gemälde zwei Zimmer des Erdgeschosses zu betrachten, die gegenwärtig zu Rumpelkammern dienen. Im ersten derselben sieht man drei vortreffliche, noch ziemlich gut erhaltene, in Einer Farbe gemalte Frescobilder von Polidoro da Caravaggio die von der Mauer, vermuthlich der Aussenseite eines Gebäudes abgesägt worden sind. Der Gegenstand des einen derselben ist ein römischer Kaiser, dessen Gesichtsbildung an die des M. Aurelius erinnert, auf einem Throne sitzend. Vor ihm er scheinen einige Soldaten nebst zwei Männern in Barbarentracht von denen der eine als ein Gefangener durch die auf den Rücken gebundenen Hände bezeichnet ist Das an dere dieser Gemälde zeigt einen römischen Kaiser auf einem Triumphwagen von der Victoria begleitet; und das dritte, auf welchem einige Krieger erscheinen, gehörte mit jenem vermuthlich zu derselben Vorstellung eines Triumphzuges» (PLATNER *et al.* 1838, p. 436).

²⁷ «Ein Gemälde in Einer Farbe, welches man in diesem Zimmer sieht, scheint ein Werk des Polidoro da Caravaggio zu sein, welches aber durch Uebermalung von spätern Händen seinen ursprünglichen Charakter so gut als ganz verloren hat» (Ivi, p. 437).

²⁸ BURCHARDT 1855, p. 939. L'autore cita gli affreschi di Polidoro Palazzo Barberini senza averli visti di persona.

Massimo alle Terme, e il suo posto venne occupato dall'affresco di Polidoro già presente in questa sala e di formato simile (170x165 cm contro i 177x187 cm della «dea»), trasferito di pochi metri, dalla parete di fronte alla finestra a quella antistante la *Venere*, dove si trova ancora oggi.

Quando la *Roma trionfante* fu rimossa dalla parete, i restauratori si accorsero che l'intonaco non aderiva più al muro e alla cortina originali²⁹. Tito Venturini Papari, responsabile dell'intervento, scelse allora di «ridurre l'intonaco eliminando completamente l'arriccio», e di apporre «al tergo del dipinto uno strato di gesso retinato sotteso da un robusto telaio»³⁰.

Probabilmente un intervento analogo venne eseguito sul brano con le donne barbare in fuga in concomitanza di uno dei due spostamenti a cui fu soggetto l'affresco (quello avvenuto intorno al 1807 o, più plausibilmente, quello avvenuto negli anni Trenta). Gli interventi di restauro del 1999 hanno infatti evidenziato la presenza dietro di esso di una tela da rifodero e di un telaio ligneo³¹, al posto della muratura inizialmente presente. L'assenza della trama del *facing*, che caratterizza la superficie di affreschi provenienti da operazioni di strappo (come quelli di Polidoro provenienti dal casino Del Bufalo, conservati nel Museo di Roma), e soprattutto motivazioni di natura storica (la tecnica dello

²⁹ Uno strato di cortina adiacente al muro era stato qui inserito, secondo una prassi comune nell'antichità, per proteggere l'affresco dall'umidità. La fodera di mattoni era stata ancorata al muro attraverso delle grappe di ferro a T (CAGIANO DE AZEVEDO, op.cit., p. 111).

³⁰ Ivi, pp. 111-112.

³¹ IAZURLO, op.cit., p. 63.

strappo prese piede solo a partire dal Settecento³²), fanno dedurre che l'affresco sia stato in principio staccato a massello, come gli altri, e solo in tempi più recenti trasportato su tela.

Bibliografia

- VASARI 1568 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze 1568.
- PASCOLI 1736 = L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, voll. 3, Roma 1736.
- PASSERI 1772 = G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- LANZI 1809 = L. LANZI, *Scuola pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, voll. 6, Bassano, 1809.
- PLATNER *et al.* 1838 = E. PLATNER, C. BUNSEN, E. GERHARD, L. URLICHS, *Beschreibung der Stadt Rom*, vol. III, parte II, Stuttgart 1838.
- AMATI 1867 = G. AMATI, *Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma* in «Il Buonarroti», 2, 1, 1867, pp. 1-10.
- BURCKHARDT 1855 = J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke*, Basel 1855.
- GNOLI 1938 = U. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, estratto da «Il Vasari», 8/9, 1938.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1954 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *La Dea Barberini*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», Nuova Serie, 3, 1954, pp. 108-146.
- MANCINI 1956 = G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura, Viaggio per Roma, Appendici* edizione a cura di A. Marucchi con commento di L. Salerno, 2 voll., Roma 1956.
- MARABOTTINI 1966 = A. MARABOTTINI, *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, in «Commentari», 1/3, 1966, pp. 129-145.
- MARABOTTINI 1969 = A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 2 voll., Roma 1969.

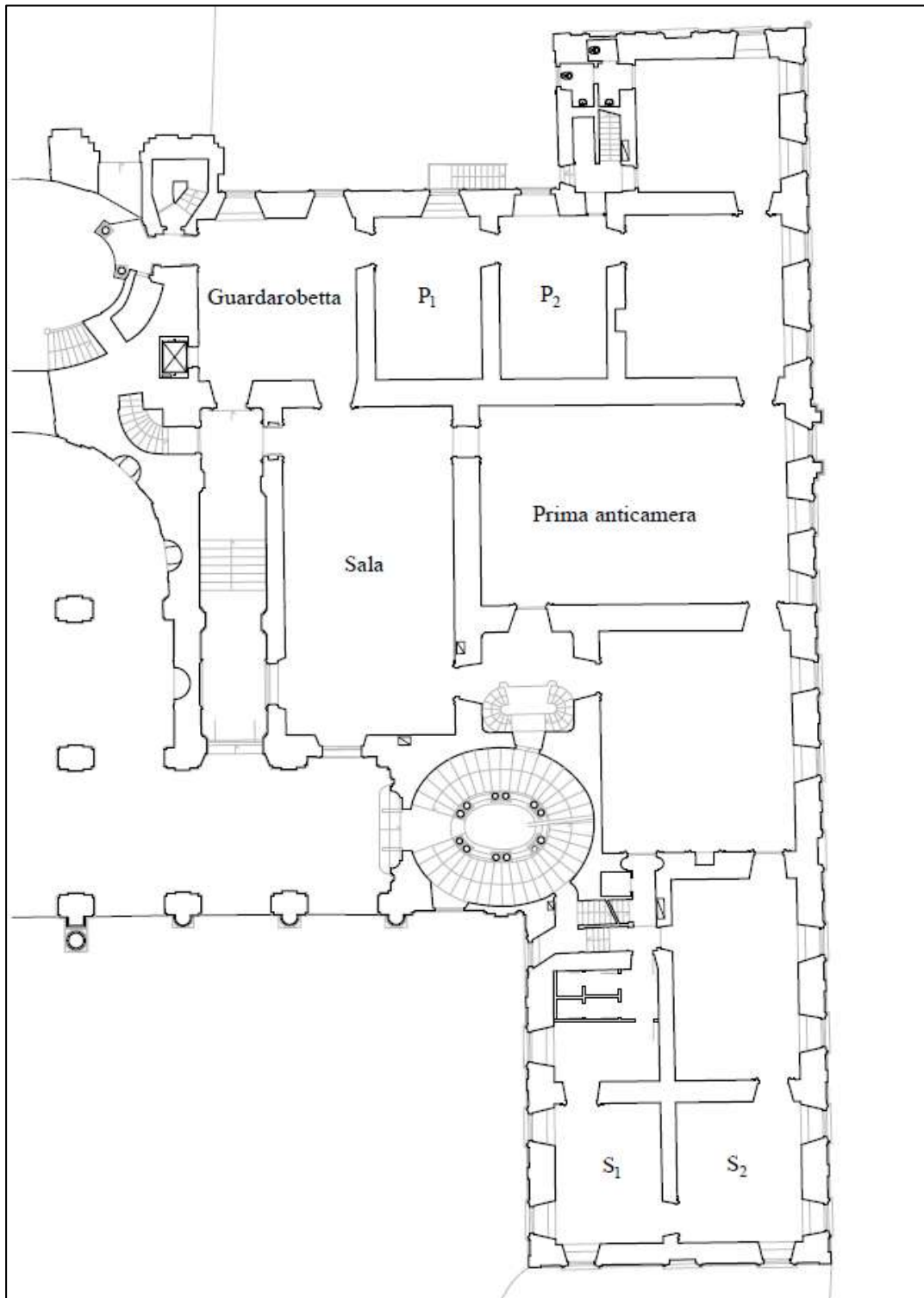
³² «Il Cavazzoni aveva veduto un suo [del Contri] strappo nel 1729, restando sorpreso che non si trattasse dello stacco dell' "incrostatura della calce dipinta" ma dell'estrazione del solo colore, "di cui nella calce non resta che qualche segno, ove il colore era più denso ed oscuro" [...]» (CONTI, op.cit. p. 121)

- ARONBERG LAVIN 1975 = M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.
- ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA 1908-1912 = ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, *Inventario dei monumenti di Roma. Parte I. Ciò che si vede percorrendo le vie e le piazze di XV rioni*, Roma 1908-1912.
- MAGNANIMI 1980 = G. MAGNANIMI, *I documenti della costruzione*, in «Antologia delle Belle Arti», 5, 1980, pp. 194-214.
- MAGNANIMI 1983 = G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Roma 1983.
- ERRICO, FINOZZI, GIGLIO 1985 = M. ERRICO, S.S. FINOZZI, I. GIGLIO, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in «Bollettino d'arte», 33/34, 1985, pp. 53-134.
- WADDY 1990 = P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces - Use and the Art of the Plan*, Cambridge 1990.
- BELLORI 1999 = G.P. BELLORI, *Vite di Andrea Sacchi* a cura di B. Tavassi, La Greca, Roma 1999.
- CONTI 2001 = A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino, 2001.
- MARCONI 2004 = A.M. MARCONI, *Carlo Maratta in Restauri e restauratori in archivio*, vol. I, 2003, pp. 83-91.
- IAZURLO 2009 = P. IAZURLO, *La Venere Barberini. Un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro*, in «Storia dell'arte», 122/123, 2009, pp. 59-92.
- FRANKLIN 2018 = D. FRANKLIN, *Polidoro da Caravaggio*, London 2018.
- MATARAZZO 2021 = M.G. MATARAZZO, *Cherubino Alberti's Engravings after Polidoro da Caravaggio: from Chiaroscuro to Sculpture*, in *Sculpture in Print, 1480-1600*, Boston 2021, pp. 124-167.

Didascalie

- Fig. 1. Pianta del piano terra, ala sud, di Palazzo Barberini a Roma (P₁ e P₂ sono le sale che attualmente ospitano gli affreschi staccati di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze; le stanze S₁ e S₂ vennero cedute nel Seicento al pittore Andrea Sacchi)
- Fig. 2. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Scena di trionfo*, Roma, Palazzo Barberini
- Fig. 3. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Processione trionfale con signiferi e cornicini*, Roma, Palazzo Barberini
- Fig. 4. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Prigionieri barbari a giudizio*, Roma, Palazzo Barberini

- Fig. 5. Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Donne barbare in fuga*, Roma, Palazzo Barberini
- Fig. 6. Cherubino Alberti da Polidoro da Caravaggio, *Scena di trionfo*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings (Inv. 1874,0808.560)
- Fig. 7. Cherubino Alberti da Polidoro da Caravaggio, *Popolo barbaro in fuga davanti all'esercito romano*, New York, Met Museum, The Elisha Whittelsey Fund (Inv. 51.501.723)
- Fig. 8. Avanzino Nucci da Polidoro da Caravaggio, *Prigionieri barbari a giudizio*, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv. 9566)
- Fig. 9. Avanzino Nucci da Polidoro da Caravaggio, *Donne barbare in fuga*, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv. 9567)
- Fig. 10. Avanzino Nucci da Polidoro da Caravaggio, *Scena di trionfo*, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt (Inv. 9570)
- Fig. 11. Edmé Bouchardon da Polidoro da Caravaggio, *Scena di trionfo*, Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques (Inv. 23977)



1

LUISA TUMINO



2



3

GLI AFFRESCHI DI POLIDORO E MATURINO IN PALAZZO BARBERINI



4



5

LUISA TUMINO



6



7

GLI AFFRESCHI DI POLIDORO E MATURINO IN PALAZZO BARBERINI



8



9

LUISA TUMINO



10



11