

CAMPAGNE FOTOGRAFICHE E VILLA GIULIA –
«IL BUON DIO STA NEL DETTAGLIO»

JOHANNES RÖLL

1. La campagna fotografica a Villa Giulia

Come dimostrano i saggi di questo volume, Villa Giulia è una delle più importanti realizzazioni architettoniche del XVI secolo a Roma. L'impressionante interazione tra architettura, scultura e pittura, che caratterizza la villa in modo esemplare, non era ancora stata adeguatamente documentata dalle fotografie. La Fototeca della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck Institut für Kunstgeschichte di Roma, in collaborazione con le organizzatrici e le istituzioni promotrici del seminario «*Vigna Iulia, che egli fece fare con spese incredibili*». *Nuove ricerche sul cantiere architettonico e decorativo di Villa Giulia e le sue trasformazioni nei secoli*, ha concepito un'ampia documentazione fotografica. Questa è stata realizzata grazie alla generosa disponibilità del direttore del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Valentino Nizzo, con la preziosa collaborazione del personale del museo e in particolare di Antonietta Simonelli. Il fotografo della Fototeca Hertziana, Enrico Fontolan, tra l'estate e l'autunno del 2021 ha scattato più di 500 fotografie, tutte disponibili per la ricerca e molte delle quali pubblicate per la prima volta in questo volume.

Alcune delle più importanti campagne fotografiche della Fototeca Hertziana negli ultimi anni sono state dedicate a complessi architettonici e decorativi del XVI secolo. Se ne possono citare esempi eccellenti: nel 2021 è stata realizzata un'importante campagna a villa d'Este a Tivoli, dove il fotografo

Domenico Ventura ha documentato ogni stanza e la decorazione a stucco e ad affresco eseguita circa un decennio dopo quella di Villa Giulia. Nel 2020 abbiamo fotografato gli ambienti di Villa Lante al Gianicolo, dove le superfici decorate nel corso degli anni Venti del XVI secolo si confrontano con una complessa storia conservativa. Abbiamo realizzato un'ampia documentazione fotografica degli affreschi di palazzo Baldassini (oggi sede dell'Istituto Luigi Sturzo), un edificio in cui, tanto per l'architettura quanto per la decorazione, intervennero i più fedeli collaboratori di Raffaello. Anche nel palazzo Della Valle (oggi sede della Confederazione Generale dell'Agricoltura Italiana), esempio altrettanto significativo della produzione artistica romana del primo Cinquecento, abbiamo potuto scattare numerose fotografie con i fotografi Roberto Sigismondi ed Enrico Fontolan. Nel casino di Pio IV di Pirro Ligorio in Vaticano, contraddistinto dagli affreschi realizzati nei primi anni Sessanta del Cinquecento da Federico Barocci, Federico Zuccaro, Santi di Tito e molti altri pittori, abbiamo potuto realizzare un'ampia documentazione con il fotografo Andrea Jemolo, immortalando anche la ricca varietà di elementi in stucco e altre preziose soluzioni decorative. Al di fuori del contesto romano, la campagna guidata dal fotografo Mauro Magliani ha riguardato la Rocca dei Rossi di San Secondo Parmense, anch'essa riccamente affrescata nel corso di almeno due campagne di interventi, tra cui si segnala quello condotto intorno al 1570 da Cesare Baglione, Orazio Samacchini, Ercole Procaccini e da altri artisti di impronta tardomanierista ancora da identificare. Infine, con Mauro di Michelangelo abbiamo fotografato le imponenti e fantasiose decorazioni di palazzo Vitelli a Sant'Egidio di Città di Castello, un edificio legato a Villa Giulia dalla comune presenza di Prospero Fontana.

E, risalendo agli albori dell'architettura e della decorazione delle ville più grandiose, con il nostro fotografo Enrico Fontolan abbiamo anche potuto organizzare un'importante campagna fotografica alla Domus Aurea, la madre della decorazione a grottesche. Insieme alla documentazione fotografica degli anni Ottanta, fornitaci dal decano della ricerca su questo luogo, Erik

Moormann, la nostra campagna ha costituito un'importante base per nuove indagini sugli affreschi della villa di Nerone¹.

Con queste nuove campagne fotografiche e con il nostro patrimonio di fotografie storiche, quasi tutte in bianco e nero, possiamo offrire ai ricercatori una raccolta di materiale estremamente ricca. Altre campagne sono in fase di progettazione.

Oltre alla disponibilità di questo materiale di studio e il programma di future campagne fotografiche, è in fase di preparazione un progetto che esaminerà le fotografie dei cicli di affreschi ponendole in relazione tra loro e indagando, tra l'altro, i contesti di bottega, le tradizioni pittoriche e gli sviluppi ornamentali. Questo progetto sarà sviluppato principalmente nell'ambito della pittura a grottesche. Le decorazioni a grottesche non hanno una collocazione semplice nella storia dell'arte, poiché spesso non sono state considerate nel dettaglio ma piuttosto in una visione d'insieme, in quanto la storia dell'arte ha sempre avuto la tendenza a semplificare i grandi temi che non sono ancora stati esplorati a fondo². La maggior parte delle pubblicazioni maggiormente datate mira spesso a fornire una panoramica che tenta di catturare la totalità della decorazione a grottesche nel tempo e nello spazio: lo studio di Friedrich Piel del 1957 o il saggio di André Chastel del 1988 sono esempi spesso citati³. Negli ultimi anni la ricerca si è fatta più mirata e ciò si riflette nelle singole pubblicazioni, ma anche in questo caso le panoramiche coerenti e ben illustrate sono spesso alla ricerca di un denominatore comune, come dimostrano ad esempio le pubblicazioni di Alessandra Zamperini del 2007 o di Maria Fabricius Hansen del 2018⁴.

¹ Questa campagna fotografica è stata fondamentale anche per la pubblicazione del volume di Marco Brunetti: BRUNETTI 2022.

² In modo simile ci sono numerose pubblicazioni che trattano 'La Fotografia' come un campo unitario.

³ PIEL 1962; CHASTEL 1988.

⁴ ZAMPERINI 2007; HANSEN 2018. Sulla teoria del grottesco, si veda anche SCHOLL 2004. Più recentemente, il volume curato da Damiano Acciarino sulle grottesche, *PARADIGMS OF RENAISSANCE GROTESQUES* 2019, con numerosi

Il progetto della Fototeca riguarderà la possibilità di confrontare ed eventualmente collegare in modo analitico i cicli di affreschi. Le fotografie che mostrano le decorazioni a grottesche saranno analizzate con i metodi dell'intelligenza artificiale. Riteniamo infatti che gli strumenti della *computer vision*, cioè il confronto non semantico delle immagini, potrebbero essere utilizzati per un progetto del genere. Ad esempio, dettagli come i sistemi di decorazione, le strutture dei pannelli delle pareti e dei soffitti, le campiture delle lesene, la distribuzione degli elementi e i rapporti proporzionali tra *horror vacui* e spazio vuoto, o ancora i singoli dettagli come mascherine, uccelli, arpie e altri elementi di queste grottesche potrebbero essere elaborati in un database visivo per trovare delle corrispondenze (figg. 1-3). In questo modo, dipendenze artistiche, collegamenti fra scuole o botteghe, programmi iconografici o l'uso non corretto di modelli iconografici potrebbero essere confermati o addirittura rilevati per la prima volta⁵.

Come esempio e modello per questo tipo di ricerca si fa qui riferimento all'indagine sul significato delle incisioni ornamentali come modelli per riproduzioni nella medesima o in altre tecniche. Un'incisione su rame della piccola serie di *Pannelli ornamentali* di Nicoletto da Modena, probabilmente realizzata prima del 1507, è direttamente copiata in uno dei pannelli decorativi monumentali della facciata dell'Università di Salamanca⁶. In questo caso si tratta dell'intero schema decorativo, che è stato adottato con leggere modifiche. Sono noti altri esempi di

contributi fondamentali e un'appendice che raccoglie le fonti più importanti e la bibliografia.

⁵ Si veda RÖLL 2000, che mostra come le xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* nella decorazione scultorea del cortile dell'Università di Salamanca siano state ricevute nell'ordine sbagliato e quindi abbiano un valore puramente decorativo e non sostanziale.

⁶ Pubblicato per la prima volta in BRINCKMANN 1907, p. 20 e tav. 2. Si veda anche SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973. L'incisione è elencata in: *THE ILLUSTRATED BARTSCH* 1984, n. 57. Su Nicoletto da Modena: PIERPAOLI 2000. Sulle incisioni ornamentali in generale, si veda anche WARNCKE 1979.

adattamenti diretti, stralci parziali o modifiche più o meno creative, ma non sono uniformemente riconoscibili.

La campagna fotografica di Villa Giulia – come le altre campagne realizzate – ha prodotto un gran numero di fotografie ad alta risoluzione che possono essere utilizzate per avviare tale indagine. È necessario un ampio lavoro preliminare di natura strutturale per preparare la ricerca di motivi e confronti di immagini per l'intelligenza artificiale. Oltre alle campagne fotografiche in sé, l'obiettivo è quello di estrarre singoli motivi dalle fotografie (le arpie, ad esempio) e di dotarli di un vocabolario sistematico e strutturato. Tale vocabolario non esiste ancora per le grottesche e non è facile da creare data la varietà delle forme e l'inventiva degli artisti. Il vocabolario del Getty Art and Architecture Thesaurus elenca la parola «grotesques», dando il suo equivalente in varie lingue ma non ci sono subordinazioni né un sistema di classificazione. Sarebbe necessario creare un sistema di questo tipo, soprattutto sulla base delle fotografie, in modo che la registrazione semantica degli elementi di natura grottesca integri la registrazione non semantica dell'intelligenza artificiale nelle singole fasi dell'opera (figg. 4-9).

2. «Il buon dio sta nel dettaglio»

«Il buon dio sta nel dettaglio» – questo è il caso in particolare per le pitture delle grottesche di Villa Giulia e per altri affreschi che abbiamo fotografato⁷.

È opportuno citare alcuni esempi tratti dall'ampia campagna fotografica – aggiungendo anche un dettaglio degli affreschi della villa d'Este a Tivoli – che mostrano scorci o dettagli difficilmente visibili in altro modo e quindi finora non riconosciuti o interpretati scientificamente. Essi consentono ora nuovi approfondimenti e forse anche nuove interpretazioni e conclusioni. A Villa Giulia, la campagna ha interessato le note

⁷ «Der liebe Gott liegt im Detail» era il motto di Aby Warburg per il suo seminario del semestre invernale 1925-1926 ad Amburgo, vedi: «DER LIEBE GOTT STECKT IM DETAIL» 2003 con riferimento a GOMBRICH 1981.

sale del piano terra e del piano nobile, così come l'emiciclo, ambienti liberamente accessibili durante la visita alla villa, ma anche le stanze normalmente inaccessibili ai visitatori sono state fotografate nel dettaglio.

Al piano terra di Villa Giulia ci sono due sale a pianta rettangolare che apparentemente non hanno una denominazione caratterizzante e non sembrano essere state oggetto di approfondite ricerche⁸.

La volta affrescata della prima stanza – attualmente non accessibile al pubblico – si innalza sopra una stretta fascia composta da fiori ed elementi di vegetazione (figg. 10-12). Nella sua connessione con la natura, questa fascia inferiore è strettamente legata alla decorazione dell'emiciclo. Sopra di essa, la volta è divisa in quattro sezioni con un campo centrale rettangolare nel quale è inscritto un tondo ovale in una cornice decorata. Due tondi sui lati brevi e due campi rettangolari sui lati lunghi con figure reclinate sono evidenziati da inquadrature e coppie simmetriche di figure. Questa piccola sala dovrebbe essere denominata sala della Vittoria perché il tondo centrale mostra una figura femminile stante, dotata di ali, che regge due rami di palma, iconografia notoriamente impiegata per rappresentare la Vittoria. Relativamente pochi elementi figurativi sono raccolti intorno a questa figura centrale, come uccelli, creature ibride simili ad arpie, putti, mezze figure. Essi fluttuano nel vuoto e sembrano essere in relazione tra loro solo per la simmetria.

La maggior parte di queste creature volanti o erette, in realtà, regge un pezzo di filo rosso fra le mani o gli artigli, come i due uccelli che volano verso il centro. In mezzo si trova un putto collocato su una fragile costruzione vegetale, che stringe anch'esso un filo rosso nella mano sinistra sollevata. Al di sopra di questo putto si scorge una struttura fatta solamente di fili, che fornisce una fragile intelaiatura. La situazione è simile dall'altra parte, dove una creatura ibrida alata porta fili rossi al centro, dove è seduta un'altra creatura, anch'essa dotata di un pezzo di filo.

⁸ Sul programma pittorico di Villa Giulia vedi TSCHÄPE 1995 e NOVA 1988.

Una volta notati, questi fili si ritrovano in molti degli affreschi del piano terra di Villa Giulia. Tuttavia, i fili rossi sono frequentemente utilizzati anche in altre decorazioni ad affresco (fig. 13).

Come ipotesi, vorrei suggerire che si potrebbe collegare il filo rosso con il filo della storia mitologica raccontato da Ovidio quando narra di come Teseo non solo fosse dovuto entrare nel labirinto di Dedalo per uccidere il Minotauro, ibrido tra uomo e toro (e quindi simile ai mezzi esseri di molte grottesche), ma anche e soprattutto uscirne. A tale scopo Arianna gli aveva fornito un filo che doveva legare all'ingresso e portare con sé nel labirinto. Una volta compiuta l'impresa, seguì il filo per tornare indietro⁹.

Il filo mitologico di Teseo trova un'eco pratica nella descrizione di Ulisse Aldrovandi del suo ingresso nella Domus Aurea. Il naturalista bolognese scrive al cardinale Gabriele Paleotti il 6 dicembre 1580: «sì come già trenta anni sono ho visto con gli occhi proprij, avendo avuto lume con noi et spago per non perdersi in quelle et che altro erano queste grotte se non le reliquie della Casa d'Oro di Nerone»¹⁰. Se prendiamo alla lettera le sue parole e il riferimento ai trent'anni trascorsi, Aldrovandi avrebbe visitato la Domus Aurea proprio nel periodo in cui papa Giulio III stava facendo costruire Villa Giulia.

Aldrovandi entrò nella Domus Aurea con le stesse modalità seguite da tanti prima di lui a partire almeno dalla fine del Quattrocento. Ovviamente sapeva che la casa dell'imperatore Nerone non era originariamente sotterranea, ma già a quell'altezza cronologica le stanze del palazzo, un tempo sontuosamente arredate e inondate di luce, erano per lo più sepolte sotto altre rovine, comprese le Terme di Traiano, così che gli esploratori del Cinquecento erano costretti a calarsi attraverso

⁹ Ovidio, *Metamorphoses*, Lib. VIII, 152-182. Il tema appare pure in altri scrittori antichi, anche prima di Ovidio, per esempio Catullo nel Carmen 64: «e di là, nella gloria sana e salva ritorna, seguendo con filo sottile i passi incerti, perché l'inestricabile groviglio del luogo non lo ostacoli, mentre esce dalle contorte vie del labirinto».

¹⁰ ACCIARINO 2018, p. 85.

dei buchi nelle volte del soffitto per esplorarle. Aldrovandi portò con sé una luce e si legò bene con uno spago per non perdersi e per ritrovare la via d'uscita dalle grotte labirintiche.

Il filo rosso spesso strappato che le creature grottesche sul soffitto della sala della Vittoria e in altri affreschi di Villa Giulia portano con sé potrebbe quindi essere un'allusione al filo di Teseo. Ma il filo lungo che condusse Teseo fuori dal labirinto appare qui strappato in molti pezzi. Presentato dalle creature mitiche solo come fili di breve lunghezza, è mostrato ai visitatori come un trionfo e un incentivo. Il filo non porta più al di fuori, ma solo fuori strada, quasi che i pittori degli affreschi volessero burlarsi dell'ipotetico ospite, mostrando i singoli fili e attirando il visitatore sempre di più nei percorsi e nelle aberrazioni delle decorazioni. Il labirinto minaccioso di Minosse è diventato una minaccia per i sensi: minaccia il tempo e la pazienza dello spettatore, lo conduce su binari diversi e gli toglie il filo rosso con cui potrebbe trovare una via d'uscita.

Solo con le nuove fotografie sono possibili tali osservazioni, ipotesi e anche nuove interpretazioni. Questa campagna, così come le altre che sono state realizzate o sono in programma in relazione al progetto di documentazione delle decorazioni dei palazzi del XVI secolo in Italia, saranno una fonte di ispirazione. Da un lato, possono servire soprattutto per fornire un'interpretazione e una testimonianza storico-artistica, ma dall'altro possono anche avvicinare la bellezza e la diversità, nonché l'inventiva degli artisti allo spettatore e quindi all'intenzione originale.

Bibliografia

ACCIARINO 2018 = D. ACCIARINO, *Lettere sulle Grottesche (1580-1581)*, Canterano 2018.

BRINCKMANN 1907 = A. BRINCKMANN, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance*, Strassburg 1907.

BRUNETTI 2022 = M. BRUNETTI, *Nero's Domus Aurea. Reconstruction and Reception of the Volta Dorata*, Cinisello Balsamo 2022.

CHASTEL 1988 = A. CHASTEL, *La grottesque*, Paris 1988.

- GOMBRICH 1981 = E. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M. 1981.
- HANSEN 2018 = M.F. HANSEN, *The art of Transformation. Grotesques in Sixteenth-Century Italy*, Roma 2018.
- THE ILLUSTRATED BARTSCH 1984 = *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, New York 1984, vol. XXV.
- «DER LIEBE GOTT STECKT IM DETAIL» 2003 = «Der liebe Gott steckt im Detail». *Mikrostrukturen des Wissens*, a cura di W. Schäffner, S. Weigel, Th. Macho, München 2003.
- NOVA 1988 = A. NOVA, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York 1988.
- PARADIGMS OF RENAISSANCE GROTESQUES 2019 = *Paradigms of Renaissance Grotesques*, a cura di D. Acciarino, Toronto 2019.
- PIEL 1962 = F. PIEL, *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlin 1962.
- PIERPAOLI 2000 = G. PIERPAOLI, *Agli albori dell'incisione italiana. Considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena*, in *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati, Bologna 2000, pp. 43-57.
- RÖLL 2000 = J. RÖLL, *Secular sculpture for learned institutions in Spain*, in *Secular sculpture 1350-1550*, a cura di Ph. Lindley, Th. Frangenberg, Stamford 2000, pp. 166-178.
- SCHOLL 2004 = D. SCHOLL, *Von den "Grottesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, CORTÉS VÁZQUEZ 1973 = S. SEBASTIÁN LÓPEZ, L. CORTÉS VÁZQUEZ, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1973.
- TSCHÄPE 1995 = R. TSCHÄPE, *Die Villa Giulia. Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Aachen 1995.
- WARNCKE 1979 = C.P. WARNCKE, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650*, 2 voll., Berlin 1979.
- ZAMPERINI 2007 = A. ZAMPERINI, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto 2007.

Didascalie

Fig. 1. Roma, palazzo Baldassini, pianterreno, sala grande, particolare (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

Figg. 2-3. Roma, Villa Giulia, sala della Vittoria, particolare (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

Figg. 4-7. Roma, Villa Giulia, sala sud, particolare (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

Figg. 8-9. Tivoli, villa D'Este, seconda sala Tiburtina (Foto Bibliotheca Hertziana, Domenico Ventura).

Figg. 10-12. Roma, Villa Giulia, sala della Vittoria (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

Fig. 13. Roma, Villa Giulia, sala delle Arti e delle Scienze, particolare (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).



1



2



3

JOHANNES RÖLL



4



5



6



7

JOHANNES RÖLL



8



9

JOHANNES RÖLL



10



11

JOHANNES RÖLL



12



13