

La facciata dipinta di Palazzo Bini, progetto di Perin del Vaga

Abstract

The Painted Façade of Palazzo Bini, a Project by Perin del Vaga

The previously unpublished drawing presented here is the project for the façade decoration of Palazzo Bini in Rome. The building was located on Via del Consolato until 1888, when it was demolished to make way for the creation of Corso Vittorio Emanuele II. It is probably the *modello* intended for the patron Bernardo Bini, a highly important Florentine banker and treasurer of Leo X, to whom the Medici arms, depicted above the entry doorway, are dedicated. The drawing constitutes a rare example of a Renaissance façade decoration project that would have been executed in the monochrome fresco style, typically used to imitate ancient Roman reliefs. This *all'antica* style, then much in vogue in Rome, was used to decorate over 200 buildings, painting them with varying levels of complexity. The most famous artists in this field were Polidoro da Caravaggio and his partner Maturino, active from around 1520 until the Sack of 1527.

The iconography is based on the theme of fire, symbol of the Roman *Domus* and of the eternity of the Urbs. The stories begin with Aeneas' encounter with the Cuman Sybil, alluding to the birth of Rome, continue through its first rulers, and end with king Tarquino Prisco and his queen, Tanaquilla. In particular, the scenes dedicated to Numa Pompilio, a religious-minded king and peacemaker, to the Vestals and to the rites of ancient Rome, create a symbolic link to Leo X, as a restorer of peace and defender of Christendom, thereby underlining the ties between the pope and Bernardo Bini. The patron is further glorified by linking him to the glorious origins of Rome, to the virtues of its rulers and to the noble, courageous Mutius Scaevola, themes that return to life on the sheet for the painted façade.

The drawing was executed in 1521, and is assignable to Perin del Vaga on the basis of three elements: stylistic analysis, comparisons to his later architectural projects and the attribution to the artist of the interior decoration of Palazzo Bini, by both Domenico Gnoli and Rodolfo Lanciani, who saw the frescoes before the demolition of the building. This project from Del Vaga's youth and its similarities to other, later decorations by Polidoro and Maturino, allow us to highlight his central role in façade decoration in Rome and the influence he exerts in this field from 1520 to 1522, which has thus far been undervalued. Comparisons with his later architectural endeavors and to his other mature works, such as the *basamento* of the Stanza della Segnatura and the Sala Paolina, show how much the *all'antica* style, the iconography and the technique of the façade decoration of his early period, were of fundamental inspiration throughout his career.

La presentazione di questo disegno inedito (fig. 1), preparatorio per la decorazione del prospetto di un palazzo cinquecentesco, e la ricostruzione delle relative vicende storico-artistiche intendono offrire un contributo allo studio delle facciate dipinte a Roma, con particolare attenzione ai primi anni del periodo di massima fioritura del fenomeno, sotto il pontificato di Leone X de' Medici (1513–1521). Il disegno è una preziosa testimonianza di un progetto d'insieme di facciata, da considerarsi quale probabile modello per il committente, visto il dettaglio dei vari elementi e la mancanza di annotazioni. L'intera superficie è ornata con storie romane e raffigurazioni all'antica, da realizzare a monocromo con uno stile che imita i rilievi, molto in voga all'epoca: si stima, infatti, che oltre duecento edifici a Roma fossero decorati, in modo più o meno elaborato. Oggi ne possiamo vedere pochissimi esemplari, perché l'esposizione alle intemperie, il tempo e l'incuria ne hanno determinato la pressoché totale scomparsa. E anche i rari esempi sopravvissuti offrono ormai solo una vaga idea della grandiosità delle opere originali, a causa di invasivi restauri che hanno comportato ridipinture e alterazioni. Qui risiede l'importanza di questo disegno, resa ancora maggiore dalla rarità di progetti originali analoghi, in pochissimi casi conservatisi. Esso fornisce inoltre elementi utili a ricostruire un frammento di storia ancora sconosciuto: i confronti con alcuni rilievi architettonici del Settecento e dell'Ottocento e gli altri documenti che analizzeremo consentono infatti di riconoscere nel disegno il progetto per la decorazione della facciata di Palazzo Bini e di restituire così nuova luce a questo edificio, sito a Roma in via del Consolato fino al 1888, quando fu demolito per la realizzazione di corso Vittorio Emanuele II. Nel disegno si ravvisano il linguaggio architettonico e le proporzioni di Palazzo Bini evidenziate dai rilievi citati, o ancora specifiche peculiarità dell'edificio, quali la torre che faceva parte della sua struttura e lo stile delle finestre dell'ultimo piano; infine, lo stemma presente sul portone sottolinea i legami del committente con i Medici, come approfondiremo in seguito.

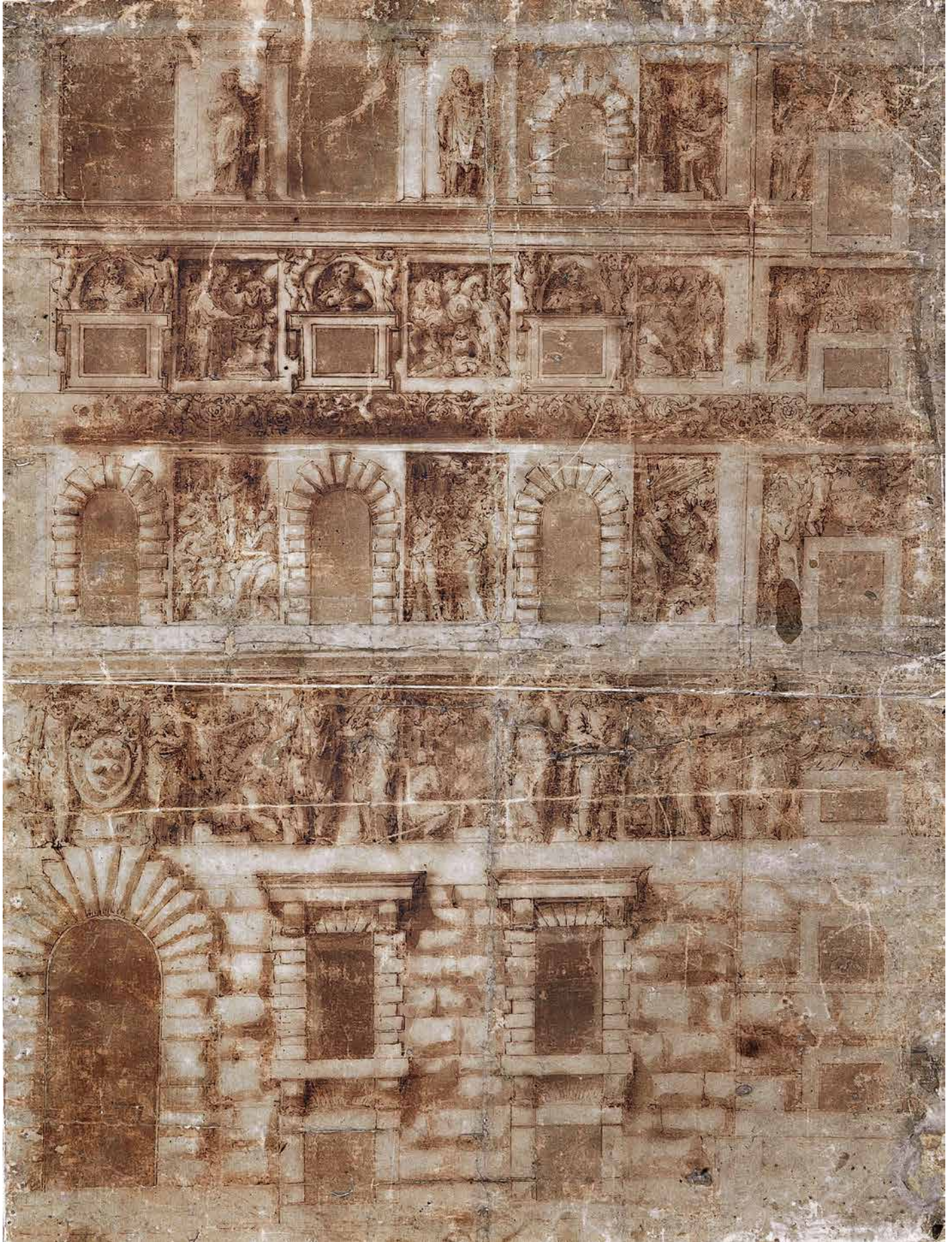
Il disegno misura 510 × 410 mm ed è su carta bianca filigranata, incollata su un supporto cartaceo. La filigrana è una mezza luna sormontata da una corona a cinque punte e una croce (fig. 2), che dal dizionario storico di Briquet risale alla produzione di Fabriano del 1487 (fig. 3). Le caratteristiche stilistiche e tecniche sono un primo elemento che supporta una possibile attribuzione del disegno a Pietro Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (1501–1547). Esso è realizzato a penna – tecnica preferita dall'artista per la sua fluidità¹ – inchiostro marrone e acquerello marrone per gli effetti del rilievo. I dettagli architettonici sono molto rifiniti, mentre gli elementi narrativi sono disegnati rapidamente, come si scorge in particolare nei volti dei personaggi di secondo piano, dalle teste ovali e dagli occhi tracciati con dei cerchietti, stilizzazioni caratteristiche dei disegni di Perino. Tipica è anche la compostezza dei personaggi, i quali, pure nelle scene più drammatiche della storia di Muzio Scevola, rappresentata al secondo piano del Palazzo, si esprimono sempre in modo molto dignitoso e con gesti piuttosto contenuti. Le scene sono racchiuse in finte cornici e i personaggi si addensano all'interno dello spazio destinato al racconto, compressi sul primo piano dalla sua limitata profondità. Se questa sorta di confine ideale è particolarmente accentuata nel disegno, risalente agli anni giovanili di Perino, essa rimarrà d'altronde un elemento tipico della sua tecnica decorativa per tutta la sua carriera², così come la contrapposizione qui visibile di scene narrative più vivaci e immagini statiche, ma fortemente evocative. Risuonano in questa tecnica gli echi dei rilievi antichi, che il Bonaccorsi imita e modella con un sottile gioco di gradazioni di luci e ombre³, ricreando

1 Davidson 1966, p. 6.

2 Dalla decorazione di Palazzo Baldassini fino alla Sala Paolina, come descritto da Parma Armani 1986, p. 36.

3 Per un approfondimento del concetto di rilievo nel Rinascimento, cfr. Freedman 1989, pp. 217–247.

►
1 Perin del Vaga, progetto per la decorazione della facciata di Palazzo Bini, 1521, penna ed inchiostro marrone, acquerello marrone su carta bianca filigranata, 510 x 410 mm. Collezione privata (foto autrice)



nel foglio gli effetti dei raggi del sole che si posano sulle scolpite superfici marmoree. Le caratteristiche tecniche e stilistiche citate, così come l'organizzazione degli spazi, l'equilibrio fra la parte decorativa e quella architettonica, e finanche talune somiglianze nelle singole scene avvicinano il disegno ad alcuni suoi progetti architettonici più maturi. Vedremo questi confronti con le altre sue facciate e con uno dei suoi archi trionfali nell'ultima parte del saggio, dopo aver analizzato il tema decorativo. A supporto della proposta di attribuzione a Perino, occorre infine considerare che alla mano dell'artista furono ricondotte anche le decorazioni interne di Palazzo Bini, prima che venisse abbattuto.

Il disegno è stato rinvenuto dalla sottoscritta sul mercato antiquario spagnolo nel 2019 e non sono disponibili per ora informazioni sulla sua provenienza⁴. Si trova ora in una collezione privata.

La presenza dello stemma papale mediceo visibile sul portone del palazzo consente di ricondurre il foglio al primo periodo romano di Perino del Vaga, precedente al suo trasferimento a Genova a seguito del Sacco di Roma del 1527. Lo stemma permette infatti di escludere gli anni che vanno dalla fine del 1537 alla sua morte, quando Perino tornò a Roma, dopo il periodo genovese e pisano, ormai durante il pontificato di Paolo III Farnese (1534-1549). Si conosceva finora molto poco dell'attività giovanile del Vaga come frescante di facciate. Il foglio aggiunge dunque importanti elementi alla conoscenza delle facciate dipinte, consentendo di rivalutare il suo ruolo finora sottostimato in questo ambito, oltre a mettere in luce nuovi aspetti del suo rapporto con Polidoro da Caravaggio, massimo esponente del fenomeno insieme al suo socio Maturino da Firenze.

Possiamo trovare alcune testimonianze dell'attività di Perino come decoratore di facciate e interni di palazzi, riferite agli anni del disegno, nelle *Vite* di Giorgio Vasari. Esse forniscono informazioni utili per inquadrare meglio la commessa di Palazzo Bini, per confronti stilistici e per capire di più il ruolo di Perino nel campo delle facciate dipinte. Vasari cita una facciata del Bonaccorsi a chiaro-scuro «dirimpetto alla casa della marchesa di Massa, vicino a maestro Pasquino, condotta molto gagliardamente di disegno e con somma diligenza»⁵, senza purtroppo descriverne il soggetto o fornire notizie che consentano una datazione più circostanziata dell'opera. Egli racconta inoltre che Perino lavorò per il suo amico e arcivescovo di Cipro a Roma, Livio Podocaturi, nella sua casa vicina alla Chiavica. Insieme decisero la decorazione delle mura del giardino «con storie di baccanti, di satiri e di fauni e di cose selvagge»⁶ ispirate alla scultura antica di un Bacco, ivi collocata⁷. Perino vi realizzò anche «una loggetta di figure piccole, e varie grottesche e molti quadri di paesi coloriti con una grazia e diligenza grandissima. La quale opera è stata tenuta, e sarà sempre dagli artefici, cosa molto lodevole»⁸. Tra i primi ad apprezzare quest'opera vi furono i Fugger, importantis-



5222. Venise, 1483. A. DI STATO : *Capi del consiglio dei Dieci. Lettere, n° 2. Var. simil. : Hongrie, 1485. — Var. du groupe 5221 et 5222 dans Schuler von Libloy : Transylvanie, 1485 ; Sotheby (Typography, n° 74), Venise, 1477 ; Zonghi (LXXXV), Fabriano, 1487 ; Jansen (n° 82), Venise, 1476.*

2 Filigrana nel progetto per la decorazione della facciata di Palazzo Bini (foto autrice)

3 Filigrana 5222, da Charles-Moise Briquet, *Les filigranes*, Parigi 1907, vol. 2, p. 309

4 Jacopo Strada, antiquario, collezionista e artista mantovano, nel fol. a.iiiiir del settimo libro di architettura di Sebastiano Serlio, riportò di aver acquistato dalla vedova di Perino, suo caro amico, tutti i suoi disegni, contenuti in due casse. Molti erano di architettura, progetti di Roma, altri posti d'Italia e Francia, sia di Perino, sia di Raffaello e di altri artisti. Anche Giovanni Battista Armenini menzionò tale acquisto, essendo stato presente. Egli scrisse anche di una vendita fatta dallo Strada al re Filippo di Spagna, che includeva una copia miniata delle Logge di Raffaello, insieme a moltissimi altri disegni. Fra questi, oltre a riproduzioni realizzate dall'Armenini e da altri artisti dei templi, medaglie, archi, colonne, statue e altre cose assai antiche di Roma, vi erano anche alcuni disegni comperati dallo Strada. Fra questi, potrebbe essere quindi stato incluso il nostro disegno, considerando l'interesse del re per l'architettura e l'antichità. Armenini (1587) 1823, vol. 1, p. 72 e vol. 3, p. 201.

5 Vasari (1550 e 1568) 1966-1987, vol. 5, 1984, p. 116.

6 Vasari (1550 e 1568) 1966-1987, vol. 5, 1984, pp. 117-118.

7 Secondo la descrizione dell'Armenini, Perino utilizzò in queste storie lo stile antico, tipico anche delle facciate, traendo ispirazione dai sarcofagi che si trovavano in diversi luoghi di Roma e aggiungendo di suo capriccio molte e varie poesie, che si confacevano benissimo alle antichità raccolte nel giardino Podocaturi, Armenini (1587) 1823, pp. 223-224.

simi mercanti tedeschi, che avevano peraltro frequenti rapporti di collaborazione con i Bini⁹. Avendo comprato vicino a Banchi una casa¹⁰, verso la chiesa dei Fiorentini, vi fecero fare da Perino «un cortile et una loggia e molte figure, degne di quelle lodi che son l'altre cose di sua mano, nelle quali si vede una bellissima maniera et una grazia molto leggiadra»¹¹. Il Palazzo Fugger sorgeva come quello dei Bini su via del Consolato, allora vicolo dell'Oro, ed è scomparso come le altre opere menzionate, che documentano però non solo la rilevanza di tali commissioni, ma anche l'apprezzamento di cui il giovane Perino godeva, sia da parte dei committenti, sia dello stesso Vasari, che al pittore fiorentino dedicò una delle più lunghe biografie delle sue *Vite*. L'aretino menziona anche un'altra sua opera, di cui invece sono sopravvissute alcune parti, ossia la decorazione del palazzo dell'avvocato concistoriale Melchiorre Baldassini¹². Il palazzo fu costruito secondo Christoph Luitpold Frommel fra il 1516 e il 1519 da Antonio da Sangallo il giovane e decorato da Perino, Polidoro da Caravaggio con Maturino e Giovanni da Udine, negli anni 1519–1521¹³. Vasari racconta in particolare della decorazione della sala e di come il Baldassini scelse Perino fra molti giovani artisti affinché «fusse e bella e ben fatta» ed egli «felicissimamente la condusse a fresco»¹⁴, ripartendo architettonicamente lo spazio con finti pilastri, fra i quali dipinse delle nicchie grandi, in cui rappresentò diversi tipi di filosofi, in coppia o singoli, e delle nicchie piccole contenenti dei putti. Realizzò anche delle figure femminili in finto marmo e, in alto, un fregio con storie romane, cominciando da Romolo fino a Numa Pompilio. Secondo alcuni studiosi, Perino si avvale della collaborazione di Polidoro da Caravaggio per la realizzazione di queste storie¹⁵. Palazzo Baldassini è la prima opera autonoma su cui lavorarono insieme i due artisti, dopo aver condiviso il lavoro sulle volte e sul basamento delle Logge Vaticane di Raffaello. Polidoro realizzò anche le decorazioni, oggi non più esistenti, della facciata e del cortile insieme a Maturino, una delle loro prime opere in questo campo, datate intorno al 1520¹⁶. Palazzo Baldassini rappresenta un riferimento molto importante per lo studio di Palazzo Bini viste le somiglianze del progetto, sia come palazzo di città, sia presumibilmente per gli artisti coinvolti, come

8 Vasari (1550 e 1568) 1966–1987, vol. 5, 1984, p. 118.

9 Rapporti di collaborazione fra i Bini e i Fugger si evincono dal libro dei conti di questi ultimi tra il 1521 e il 1524, Schulte 1904, vol. 1, p. 175, e vol. 2, pp. 211–213, e da una lettera dell'archivio Bini, Caporali 2016, p. 302.

10 Secondo il rogito del notaio Apocello, i Fugger acquistarono la casa ad agosto del 1521 per 1300 ducati d'oro, Romano 1941, p. 81.

11 Vasari (1550 e 1568) 1966–1987, vol. 5, 1984, p. 118.

12 Si veda Ginzburg 2018 per recenti studi sul palazzo e Cogotti/Gigli 1995 per un approfondimento sulla figura del Baldassini, per le opere realizzate da ciascuno degli artisti che hanno partecipato al cantiere, per le decorazioni ancora visibili in loco e agli Uffizi e per quelle esistenti, ma coperte.

13 La datazione proposta da Frommel 1973, vol. 1, pp. 122–123 e vol. 2, p. 27, si basa sullo stile degli elementi architettonici della facciata, sulla stima che siano stati necessari quattro anni per la costruzione, sul censimento del 1517–1518 che vede il Baldassini probabilmente già residente nel palazzo, dove firmò due contratti nel 1521 e fece testamento il 15 luglio 1522; Redig de Campos 1956, pp. 3–20, data la decorazione al 1519–1522. Un'ampia bibliografia è in linea con tali datazioni, si veda in particolare Parma 2001 c, p. 17; Parma 2001 b, pp. 108–110; Leone de Castris 2001, pp. 74–75. Anche Maria Vittoria Brugnoli, Linda Wolk-Simon e altri si attestano su questa cronologia, ma non esiste un accordo unanime: Ginzburg 2018 e Benelli 2018 anticipano la costruzione al 1514–1517 e considerano concluse tutte le decorazioni prima del 1518, in linea con le proposte precedenti di Gnann.

14 Vasari (1550 e 1568) 1966–1987, vol. 5, 1984, pp. 118–119. Si veda Gigli 2015 per una ipotesi di ricostruzione delle pareti della sala e del progetto iconografico.

15 Leone de Castris 2001, pp. 75, 78, 86–87, riconosce la mano di Polidoro in alcune aree dei due affreschi staccati dalla sala e conservati agli Uffizi. Lo studioso (p. 105, nota 26) cita inoltre l'accordo di Lanfranco Ravelli, che considera anche maggiore l'intervento di Polidoro.

16 Leone de Castris 2001, p. 75.

vedremo. Palazzo Bini è inoltre successivo e vicino cronologicamente alla costruzione di Palazzo Baldassini.

La storia e le vicende artistiche di Palazzo Bini

Bernardo Bini (1461–1548), banchiere fiorentino, tesoriere di Leone X e responsabile della costruzione del palazzo, acquistò con i figli Piero e Giovanni il 15 giugno 1520 da Luti di Nardo Luti «le sue case del Monte dell’Oro con tutte [le] sue appartenenze per ducati quattromila [...] come appare per li libri di Bernardo Bini e compagnia di corte di Roma»; il 18 giugno, i Bini pagarono «per gabella di dette case a messer Bartolomeo della Valle ducati 30 di Camera»¹⁷. Iniziarono probabilmente subito i lavori di ammodernamento per la costruzione della *Chasa grande*, come è stato spesso definito il palazzo¹⁸, *riquadrato* grazie all’acquisizione di una casa confinante il 31 ottobre dello stesso anno. Nel 1521 i lavori erano ad un buono stato di avanzamento e ad aprile del 1523 Piero Bini viveva nel palazzo edificato dal padre Bernardo, largamente ultimato quindi prima di questa data. Nel 1524 i Bini acquistarono una casa posta sul retro, per ampliare il palazzo e avere un accesso su via dei Cimatori.

Negli anni in cui pianificò e diede avvio alla costruzione dell’edificio, Bernardo Bini era uno dei maggiori *mercatores romanam curiam sequentes*¹⁹ e ricopriva posizioni importanti e di prestigio: era depositario della Dataria, cavaliere di San Pietro, console della Nazione Fiorentina e aveva il controllo finanziario del cantiere della nascente chiesa nazionale di San Giovanni Battista, oltre che di San Pietro. Bernardo continuava a gestire le spese personali di Leone X insieme ai figli Piero e Giovanni e, a fronte degli ingenti debiti di 156.000 ducati d’oro (alcune fonti riportano 200.000 ducati, mentre dai documenti dell’archivio Bini risultano essere 360.728)²⁰, il papa con *motu proprio* del 25 settembre 1521 si impegnò a cedergli, appena fossero diventati vacanti, un certo numero di uffici di Curia. Attraverso la loro vendita, i Bini avrebbero potuto recuperare in un quadriennio le somme prestate e, come garanzia, il papa impegnò a loro favore una parte considerevole dei gioielli e degli argenti pontifici²¹.

La morte improvvisa di Leone X nel dicembre del 1521 creò un vero dissesto finanziario, di cui ci ha restituito qualche testimonianza – tra gli altri – l’oratore e ambasciatore veneziano Luigi Gradenigo:

«voglio che sappiate el danno facto per la morte del Papa che mai fu udito tale. Prima ha intaccato el banco di Bernardo Bini de ducati 200 mila per promesse fatte dal Papa, cum speranza di riaverli; et questo Natale aver un fiolo cardinale, et che fallirà. El banco de Alvise Gaddi de Roma, de ducati

17 Caporali 2016, pp. 91, 227–229, 348, per le informazioni riportate sulla costruzione del palazzo. Questa tesi fornisce una descrizione approfondita della figura di Bernardo Bini, così come della storia dell’edificio, tracciata anche attraverso documenti inediti dell’archivio Bini Smaghi Mallarmini. Mi limiterò qui a riportare solo le fonti archivistiche e le notizie utili ai fini della datazione e dell’analisi del disegno, rinviando alla tesi e agli altri documenti citati per maggiori approfondimenti, storici e bibliografici.

18 Tale definizione si evince dalle *Ricordanze* dell’archivio Bini, Caporali 2016, pp. 228, 350, e dal documento della *tassazione per la ruina della punta della Zecca nova et della casa de Pandolfo della Casa*, ASC, Presidenza delle Strade, vol. 445, fol. 81 r.

19 Esiste una bibliografia molto ampia sui *mercatores* fiorentini, sul loro ruolo all’interno dell’organizzazione finanziaria della Curia e sui rapporti con Leone X. Si vedano almeno Guidi Bruscoli 2007, pp. 4–16; Güthner 2010, pp. 191–192; Goldthwaite 2013, in particolare pp. 233–236, 333–344; Ait 2020 (tutti con bibliografia precedente). In Bullard 1976, pp. 55–56 il nome di Bernardo Bini figura nella lista dei banchieri fiorentini operanti a Roma nel 1511.

20 Caporali 2016, p. 56.

21 Luzzati 1968, pp. 503–504; Caporali 2016, pp. 54–57; AAV, Arm. 29, Div. Cam., t. 65, fol. 194v.



4 Autore ignoto, *Ritratto di Bernardo Bini*, XVI secolo, olio su tavola, 116 x 89 cm. Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890 n. 9173 (foto © 2020 Casa Buonarroti)

32 mila, perché aveva promesso [il papa] fare el fratello, misser Nicolò, cardinale. El banco de Strozzi, che era depositario del Papa, de una gran somma et de lui molto se dubita. El fondego Richaxoli [Ricasoli] de più de 10 mila ducati [...]. Non si trova suo servitore né suo favorito che non sia ruinato»²².

I Bini riuscirono a gestire temporaneamente questo catastrofico momento, perché gli vennero consegnati i gioielli loro garantiti da Leone X. La situazione, tuttavia, peggiorò subito con l'elezione del nuovo papa, il fiammingo Adriano VI, che non riconobbe i debiti del predecessore e chiese la restituzione di tutti i gioielli concessi a garanzia dei prestiti. Bernardo Bini, vista l'elevata esposizione finanziaria del suo banco e la grave crisi di liquidità, si rifiutò di riconsegnare i gioielli in suo possesso e li inviò a Firenze. Cedette infine solo di fronte alle pressioni del governo della città, ma il fatto che non li rese tutti creò ancora tensioni durante il breve pontificato di Adriano VI. A novembre del 1523, il ritorno dei Medici con papa Clemente VII riportò un clima di maggiore sicurezza finanziaria, avendo riconosciuto i debiti di Leone X, e mise fine alla «fatica estrema»²³ affrontata dai Bini nel mantenere in attività il loro banco. Nonostante i rapporti di fiducia con i Medici, i Bini ottennero tuttavia solo l'incarico di depositari del Sacro Giubileo, con il compito di gestire le elemosine delle basiliche romane, perdendo dunque le posizioni così di rilievo occupate in passato. In realtà, pur mantenendo il banco a Roma, Bernardo Bini in questi anni tornava spesso a Firenze, dove era sempre più coinvolto nella vita politica e impegnato in affari privati. Nel 1524 venne nominato gonfaloniere di giustizia, come attesta il suo ritratto conservato a Firenze in Casa Buonarroti (fig. 4), e priore nel 1527, quando partecipò alla riforma del governo di Firenze²⁴.

Alla luce di questi eventi storici, possiamo ricostruire le vicende artistiche della *Chasa grande*, su cui non si hanno indicazioni nell'archivio Bini, a causa della dispersione di gran parte della documentazione personale di Bernardo²⁵. Come si è detto, egli acquistò le case del Monte dell'Oro a giugno del 1520, non a caso nel quartiere di Banchi, centro del potere dei fiorentini, lungo la via che collegava la Zecca alla nascente chiesa nazionale di San Giovanni Battista, dove sorgeva anche il Consolato fiorentino²⁶. Per trasformare queste case in un raffinato palazzo, simbolo del suo prestigio e dell'elevata posizione sociale, si rivolse a un importante architetto per la progettazione e la costruzione dell'edificio²⁷, a specializzate maestranze per la loggia del cortile, la cui ideazione è stata più volte

22 Romano 1941, pp. 55–56.

23 Caporali 2016, p. 59.

24 Luzzati 1968, p. 505; Caporali 2016, pp. 58–60 e 112 per il ritratto di Bernardo Bini.

25 Caporali 2016, p. 91.

26 Per alcuni contributi, parte dell'ampia bibliografia esistente su tali argomenti, si vedano Günther 1984; Conforti 1998; Ait 2004; Antonucci 2004, in particolare pp. 208–217.

27 Frommel ha attribuito il palazzo a un architetto fiorentino vissuto a lungo a Roma, avanzando l'ipotesi che possa trattarsi di Antonio da Sangallo il giovane, sulla base di confronti con Palazzo Della Valle e Palazzo Farnese a Gradoli, Frommel 1973, vol. 1, p. 133. Anche Günther lo ha attribuito al Sangallo, in considerazione di alcune somiglianze con Palazzo Galitzin-Belami, Günther 2010, pp. 96–97. Tale attribuzione è sostenuta da ultimo anche da Caporali 2019, pp. 285–295. Se fosse confermata, Palazzo Bini riproporrebbe un cantiere simile a quello di Palazzo Baldassini. Sarebbe inoltre una delle numerose collaborazioni fra Sangallo e Perino, collaborazioni che proseguirono per tutta la loro carriera, fino alle opere realizzate come architetto e pittore di Paolo III (si veda Agosti 2018). Il Sangallo aveva all'epoca un consolidato rapporto con Bernardo Bini, per la sua partecipazione a importanti cantieri papali, fra i quali anche San Pietro e San Giovanni dei Fiorentini.

attribuita a Raffaello nel corso dell'Ottocento²⁸, e al giovane Perin del Vaga, allora ventenne, per la decorazione degli interni e della facciata, in base all'attribuzione qui proposta.

Sulla scelta del Vaga da parte di Bernardo Bini si possono fare diverse ipotesi, che peraltro non si escludono l'una con l'altra: è molto probabile che i contatti nascessero dai rapporti professionali del Bini, il quale, come gestore finanziario delle commissioni artistiche di Leone X, effettuava i pagamenti agli artisti che ne erano responsabili, alcuni dei quali molto vicini a Perino. Dai documenti dell'archivio Bini si evince infatti un lungo e consolidato rapporto con Raffaello²⁹ e contatti con coloro che, secondo le parole di Vasari, introdussero il Vaga nella sua bottega, cioè Giulio Romano e Giovan Francesco Penni³⁰. La scelta potrebbe inoltre essere stata influenzata, oltre che dalle comuni origini fiorentine, dal lavoro realizzato per Melchiorre Baldassini, considerando anche le pari motivazioni che animavano i due committenti, cioè avere un palazzo di città con un forte carattere di rappresentanza del loro potere e ruolo sociale, da utilizzare come residenza e sede delle loro attività. Un'altra persona che potrebbe aver esercitato influenza a favore di Perino è il cardinale Lorenzo Pucci, che gli commissionò la decorazione di una cappella a Trinità dei Monti, collocata dal Vasari in questi anni³¹. Esistevano infatti strettissimi rapporti di parentela fra la famiglia Pucci, anch'essa fiorentina, e i Bini. Bernardo, inoltre, aveva molto appoggiato e facilitato la carriera ecclesiastica di Lorenzo, attraverso i suoi rapporti con i Farnese³².

Perino realizzò il disegno nel 1521, mentre era ancora in vita Leone X, al quale è dedicato lo stemma sul portone, e quando la progettazione del palazzo era del tutto completata – il foglio include infatti l'ampliamento successivo all'acquisizione del 31 ottobre 1520 e riproduce anche i dettagli architettonici del prospetto realizzato – nonché i lavori di costruzione piuttosto avanzati. In realtà, la facciata non venne mai ornata con la decorazione progettata nel disegno, a causa verosimilmente delle difficoltà finanziarie dei Bini, sopravvenute all'improvvisa morte del papa, e al successivo spostamento degli interessi di Bernardo a Firenze. Questo fu un periodo molto difficile anche per la città di Roma, che assistette al dilagare della peste fra l'agosto-dicembre del 1522 e il febbraio-luglio del 1523, situazione che spinse Perino a partire per Firenze, dove rimase alcuni mesi. Come si è detto, Vasari non cita Palazzo Bini fra le facciate decorate da Perino – né da Polidoro e Maturino o da altri artisti – così come non esistono menzioni della decorazione – e per moltissimo tempo anche del palazzo stesso – in altre fonti del Cinquecento e del Seicento. Anche considerando che queste fonti non siano esaustive, esse hanno tralasciato di descrivere in genere solo palazzi dipinti in modo molto semplice, per cui avrebbero citato Palazzo Bini se la facciata fosse stata decorata. Ma soprattutto il fatto che Vasari abbia descritto le decorazioni di Palazzo Fugger e non di Palazzo Bini, che si trovava a pochi metri

28 ASC, Commissione Archeologica, busta 21, prot. 898, 22 febbraio 1886; ASC, Commissione Archeologica, busta 21, prot. 898, 10 novembre 1887; Lanciani (1906) 2006, p. 215.

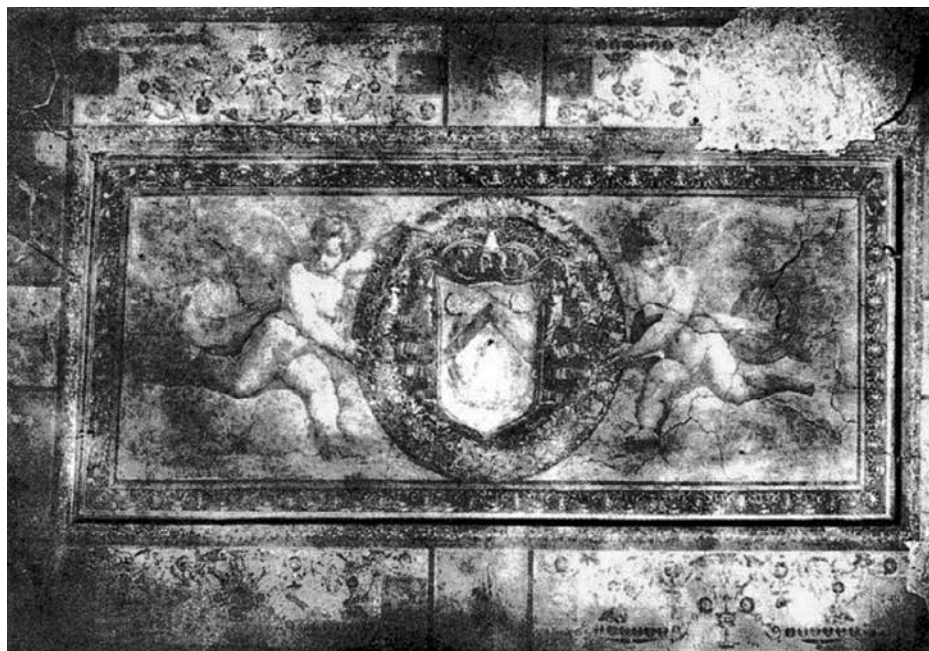
29 Caporali 2016, pp. 317–319, 322–327. Giulio Romano e Giovan Francesco Penni ricevettero un pagamento dalla compagnia Bini a marzo del 1521 per la prosecuzione delle due pareti della Sala di Costantino in Vaticano, concluse dopo la morte di Raffaello.

30 Vasari (1550 e 1568) 1966–1987, vol. 5, 1984, p. 112.

31 Vasari (1550 e 1568) 1966–1987, vol. 5, 1984, pp. 122–124. Davidson 1963, p. 14, data l'inizio intorno al 1521; Linda Wolk-Simon 2002, p. 17, fa risalire la prima campagna di lavori al 1520/1521–1522, sulla base dei ritrovati pagamenti. Brugnoli 1962 considera invece la commessa del 1523–1524. Sulla cappella Pucci si veda anche Dell'Agli 1997.

32 Bernardo descrisse queste vicende in una lettera del 10 ottobre del 1493, indirizzata al cognato Giannozzo d'Antonio Pucci, fratello di Lorenzo, Caporali 2016, p. 50. Il figlio di Bernardo, Piero, sposò in prime nozze la nipote del cardinale Lorenzo. Esistevano anche forti rapporti di collaborazione con i Pucci, già molto attivi al tempo del padre di Bernardo, a Firenze, Caporali 2016, pp. 61–62.

5 Autore ignoto, affresco con lo stemma Bini dal demolito palazzo Bini in vicolo del Consolato, 1888, gelatina bromuro d'argento. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. XA-3147 (foto Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma)



di distanza su via del Consolato, considerando anche la sua personale conoscenza e ammirazione per Perino, lascia intendere che la decorazione della facciata non fu mai eseguita.

Fu invece realizzata parte della decorazione interna del palazzo, al piano terra. Inizialmente, doveva essere previsto un apparato decorativo molto più ricco ed esteso, considerando le ambiziose intenzioni che avevano mosso Bernardo e gli esempi offerti dai palazzi degli importanti personaggi dell'epoca. Ma, per gli stessi motivi enunciati a proposito della facciata esterna, si può ragionevolmente considerare che anche la decorazione interna sia stata bloccata dalle sopravvenute difficoltà economiche. Si conoscono, della parte realizzata, gli affreschi della volta della sala grande al pianterreno, sede del Banco Bini, attribuiti alla mano di Perin del Vaga. È possibile che vi fossero anche altri affreschi nella sala, non visibili e distrutti al momento della demolizione del palazzo. Di questa decorazione, databile al periodo 1521–1522³³, sono sopravvissute in cattivo stato di conservazione le teste di due putti, oggi nei depositi di Palazzo Braschi a Roma, nonché due descrizioni ottocentesche, che propongono ambedue l'attribuzione al Vaga. La prima è di Domenico Gnoli, che visitò la grande sala poco prima dell'abbattimento:

«nel mezzo della volta, entro una cornice rettangolare ornata delle più gentili grottesche della scuola di Raffaello, due putti sostenevano una corona densa di fogliame e di fiori, che conteneva uno stemma. La fotografia [fig. 5] mal riuscita per mancanza di luce, e perché fatta mentre a furia si demoliva, è nondimeno l'unico ricordo intero che di quella pittura ci resti, e basta a indicarne la correttezza del disegno. Se per la finezza delle grottesche, per la composizione, per la corona di verdura che ricorda i Festoni della Farnesina, non c'è dubbio che si tratti di pittura di scuola raffaellesca, non mancano i caratteri per attribuirle a Pierin del Vaga, che fu specialmente lodato per simili putti dal colorito vago, dalle forme larghe ed eleganti [...]. Uno di tali putti esce in parte fuor dall'intonaco nella casa Baldassini alle Coppelle,

33 Caporali 2016, p. 91, ha proposto la datazione 1521–1523 sulla base dell'avanzato livello dei lavori di costruzione degli ultimi mesi del 1521 e del trasferimento di Piero Bini nel palazzo ad aprile del 1523. Tale datazione può, a mio avviso, essere ulteriormente precisata al 1521–prima metà del 1522, prima della partenza di Perino per Firenze, avvenuta secondo le ipotesi prevalenti alla fine della primavera/inizio dell'estate del 1522.



6 Autore ignoto, vicolo del Consolato a Roma con Palazzo Bini in demolizione, 1888, albumina. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. AF-3034 (foto Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma)

nello spazio tra due finestre; altri [...] d'ugual fattura, e già lodatissimi per vaghezza di carni, si veggono nell'oratorio e nella volta della cappella del Crocifisso nella chiesa di S. Marcello; due altri in buono stato e assai lodati da Vasari, sorreggono due stemmi nella crociera della Trinità de' Monti; due geni nello stesso atteggiamento di questi si veggono dipinti [...] in una cappella della Cattedrale di Pisa»³⁴.

Lo studioso ricorda ancora:

«Nel nostro affresco, quantunque non poco deperito, era però visibile la forza del colorito; ed in parte è visibile ancora; poiché per un caso fortunato [...] all'ultim'ora ci fu alcuno che ne sentì pietà e ne distaccò una parte, salvando poco più che le teste dei putti»³⁵.

La seconda attribuzione a Perin del Vaga è di Rodolfo Lanciani, segretario della Commissione archeologica municipale, che intervenne prima dell'abbattimento del palazzo:

«la sala dove gli impiegati e i cassieri sedevano di fronte alle loro casse aveva un soffitto a volta, al centro del quale compariva una delle composizioni più affascinanti di Pierino del Vaga, due amorini che sostenevano una cornice rotonda di frutta e fiori con al centro lo stemma dei Bini»³⁶.

Nel corso dei lavori di demolizione, venne scattata una seconda fotografia dell'edificio, già in parte abbattuto (fig. 6), che lascia intravedere la volta della grande sala, dove si trovava la decorazione, e parte della facciata. Gli studi e le analisi stilistiche di Gnoli e Lanciani concordano nel ritenere le decorazioni interne di Palazzo Bini di mano di Perin del Vaga, il che può dunque supportare la tesi fin qui sostenuta di attribuire all'artista anche il progetto di decorazione della facciata.

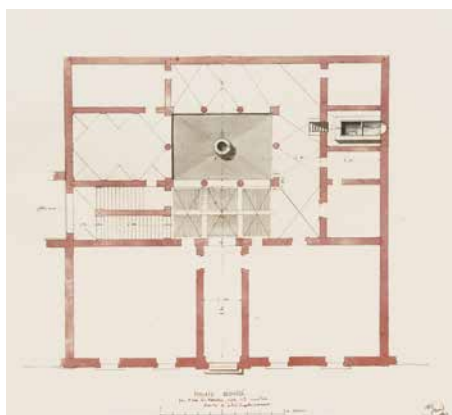
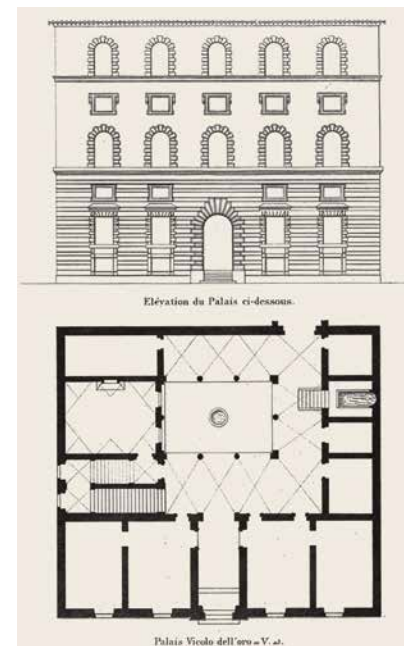
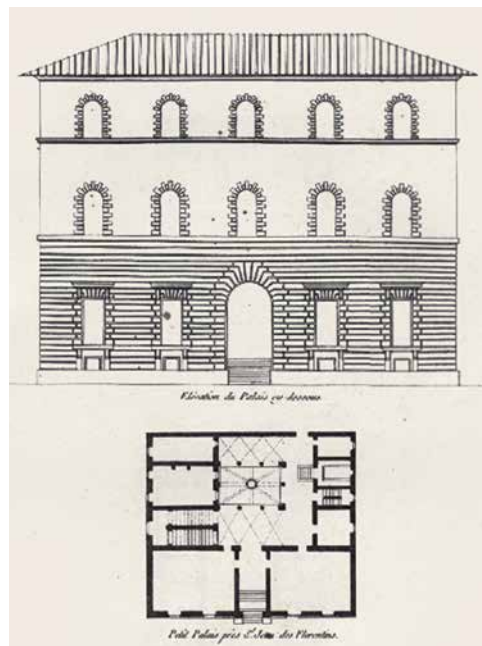
34 Gnoli 1888, p. 270. Si veda anche Parma Armani 1986, figg. 28, 46, 47, 60, 62 e 178 per i putti simili citati da Gnoli.

35 Gnoli 1888, p. 270.

36 Lanciani (1906) 2006, pp. 215–216.

7 Charles Percier e Pierre-François Léonard Fontaine, *Piccolo palazzo presso San Giovanni dei Fiorentini*, da Percier/Fontaine (1798) 1815, tav. 3

8 Paul Marie Letarouilly, *Palazzo Vicolo dell'Oro*, da Letarouilly (1840–1857) 1874, tav. 106



9 Augustin-Théophile Quantinet, *Palazzo Dionigi*, 1822, matita, inchiostro e acquerello su carta, 350 x 420 mm. Roma, Galleria Paolo Antonacci (foto autrice)

Esistono altre testimonianze del palazzo della fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, che forniscono interessanti approfondimenti e confronti con il progetto qui presentato, consentendoci di collegarlo a Palazzo Bini. Nel 1798 la pianta e il prospetto della facciata del palazzo vennero pubblicati a Parigi da Charles Percier e Pierre-François Léonard Fontaine in *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, alla tavola 3 (fig. 7), che riporta la seguente descrizione:

«piano e prospetto di un piccolo palazzo situato al Vicolo dell'Oro vicino a San Giovanni dei Fiorentini. La disposizione della pianta è molto semplice e la facciata ha un carattere di gravità imponente. L'architetto non è noto; tuttavia il quartiere dei fiorentini, nel quale si trova, e ancor più lo stile virile della sua decorazione, indicano che si tratta dell'opera di uno degli abili artisti di questa nazione che, sotto i Papi della casa Medici, cioè all'inizio del 1500, hanno lavorato alla costruzione di questo quartiere»³⁷.

È presente anche il riferimento numero 551, corrispondente alla posizione del palazzo sulla pianta di Giovan Battista Nolli (1748). La facciata di Palazzo Bini da loro pubblicata risulta semplificata rispetto al prospetto edito alcuni decenni più tardi da Paul Marie Letarouilly, nell'opera *Édifices de Rome moderne* (fig. 8)³⁸. Egli eseguì i suoi rilievi nel corso di tre soggiorni romani, avvenuti fra il 1820 e il 1845. Letarouilly era allievo di Percier e Fontaine all'École des Beaux-Arts, così come il suo coetaneo Augustin-Théophile Quantinet, che ugualmente soggiornò a Roma, dal 1822 al 1824, e rappresentò la pianta di Palazzo Bini (fig. 9)³⁹. Questo disegno è firmato e datato 1822 e richiama la tavola 3 di Percier e Fontaine. All'epoca l'edificio era conosciuto come Palazzo Dionigi, titolo che compare in basso nel disegno. I Dionigi, infatti, lo avevano acquistato nel Settecento per ottenere delle rendite dall'affitto dei suoi spazi.

Attraverso queste planimetrie è possibile avere un'idea dell'aspetto che avevano il cortile e il suo porticato, descritti da Lanciani come progettati «con una tale grazia ed eleganza che furono attribuiti comunemente a Raffaello o Loren-

37 Percier/Fontaine (1798) 1815, tav. 3.

38 Letarouilly (1840–1857) 1874, vol. I, tav. 106..

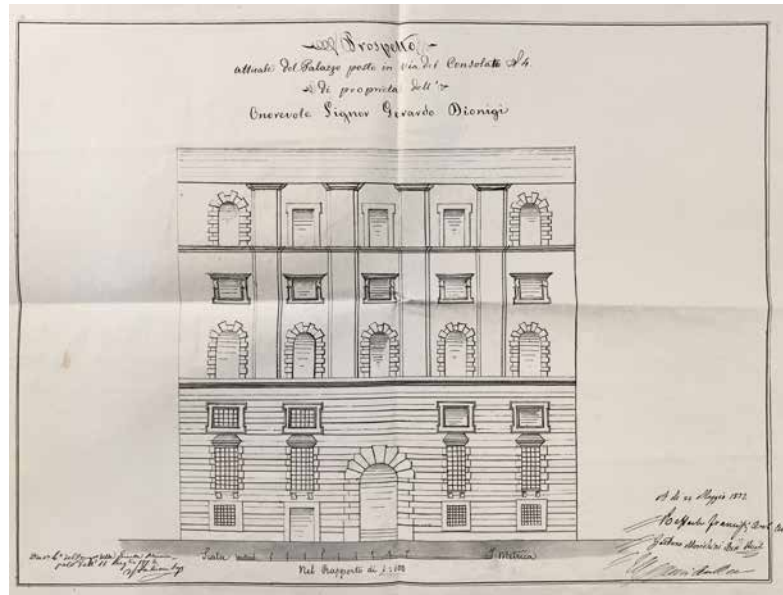
39 Il disegno è stato esposto in mostra nel 2016 alla Galleria Paolo Antonacci a Roma e pubblicato in Cremona 2016, n. 14, pp. 26-27.

zetto»⁴⁰. Il cortile «selciato, ha nel mezzo un pozzo ed è limitato per tre lati da un elegante porticato, coperto con volte a crociera sorrette in parte da 5 colonne in pietra»⁴¹. Questo loggiato del piano terra fu smontato prima dell'abbattimento del palazzo e trasportato al deposito archeologico del Comune all'Orto Botanico, ma non è stato per ora possibile individuarlo⁴².

Un altro prospetto della facciata risalente al 1872 si trova nella pratica che Gherardo Dionigi, all'epoca proprietario del palazzo, presentò alla Giunta Comunale per la sopraelevazione e l'aggiunta di un quarto piano (fig. 10)⁴³. L'autorizzazione venne concessa, previo il rispetto di alcune condizioni nell'esecuzione dei lavori, che non furono però realizzati. Dal prospetto, grazie alla scala riportata in basso, si può cogliere l'imponenza della facciata di Palazzo Bini, che misurava circa 25 metri per 23 di altezza.

Questi rilievi, insieme alla descrizione stilata prima dell'abbattimento, consentono di conoscere più nel dettaglio Palazzo Bini, e sono altrettanto utili per identificarne la facciata nel nostro progetto. Per un immediato confronto visivo dell'insieme e dei singoli elementi che esamineremo, è stato accostato il disegno, che rappresenta il lato destro della facciata, alla corrispondente porzione dei prospetti sette e ottocenteschi (fig. 11), escludendo per semplicità quello di Percier e Fontaine. Alcuni scalini, presenti sia nel foglio sia nei prospetti, immettevano al palazzo, che si elevava su tre ordini, divisi da cornici marcadavanzale, su cui si aprivano al primo piano cinque finestre centinate. Al terzo piano vi erano invece due finestre centinate e tre rettangolari. Questa alternanza di finestre, le une tradizionali dell'architettura fiorentina e le altre di quella romana, costituisce un elemento caratteristico del palazzo e sembra rispecchiare l'importanza delle due città nella vita di Bernardo Bini, nonché creare una loro unione, quella fusione ricercata nei programmi di Leone X. Nel prospetto di Letarouilly, così come in quello di Percier e Fontaine, questa alternanza tuttavia non fu riprodotta, forse per introdurre maggiore omogeneità di stile nei disegni, destinati a offrire dei modelli architettonici, mentre essa si ritrova sia nel nostro progetto sia nel prospetto del 1872.

Al pianoterra, le quattro finestre, come i vani di porta, sono «ornate con fasce, cimase e fregio in pietra da taglio, scorniciate ed elegantemente profilate»⁴⁴. Hanno un davanzale sorretto da mensole e, al di sotto di esse, figurano quattro finestre quadrate, all'altezza della strada, funzionali a dare luce ai seminterrati. Tutta la fascia superiore, come emerge dal disegno, era stata invece destinata alla decorazione (si vedano come esempi anche Palazzo Ricci o Palazzo Milesi), con lo stemma di Leone X sopra il portone, le due figure che lo affiancano e le storie alternate a personaggi che si sviluppano alla loro destra. Probabilmente la decisione di non realizzare più la decorazione della facciata comportò una variazione in corso d'opera del progetto iniziale e, sia per motivi funzionali, sia architettonici, furono realizzate le finestrelle quadrate a cartella che si vedono nei prospet-



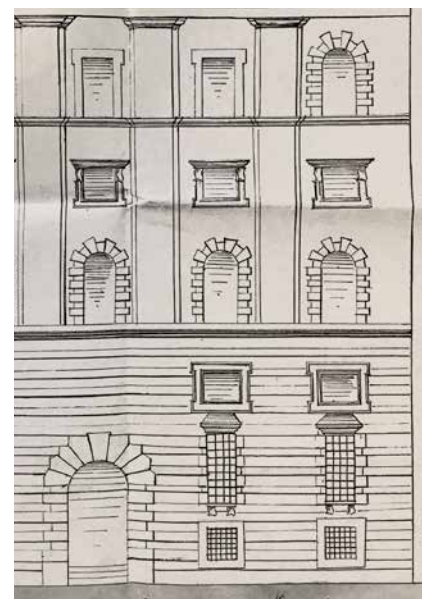
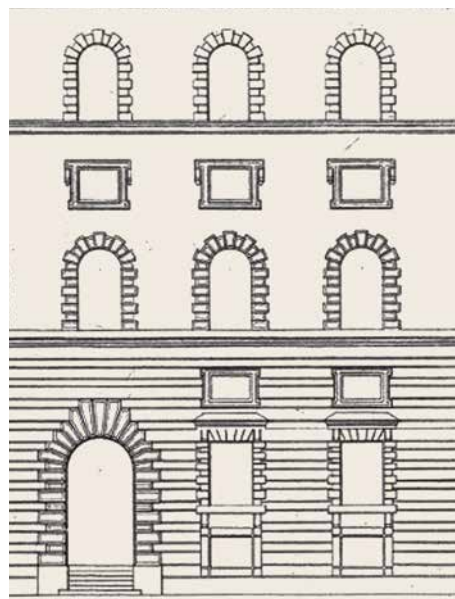
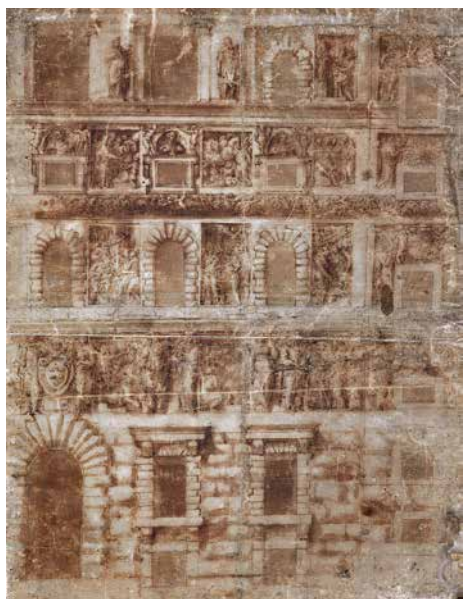
10 Prospetto Palazzo Dionigi, 1872. Roma, Archivio di stato (foto autrice)

40 Lanciani (1906) 2006, p. 215.

41 ASC, Ufficio V, Piano Regolatore, Perizie, busta 643, fasc. 224, fol. 2r, perizia su Palazzo Dionigi in via del Consolato al civico n. 4, relativa alla stima di indennizzo di esproprio da parte del Comune di Roma; Caporali 2016, pp. 398-400.

42 Caporali 2016, p. 243.

43 ASC, T. 54 26960/1872; Caporali 2016, p. 395.



11 Confronto tra fig. 1 e dettagli di figg. 8 e 10.

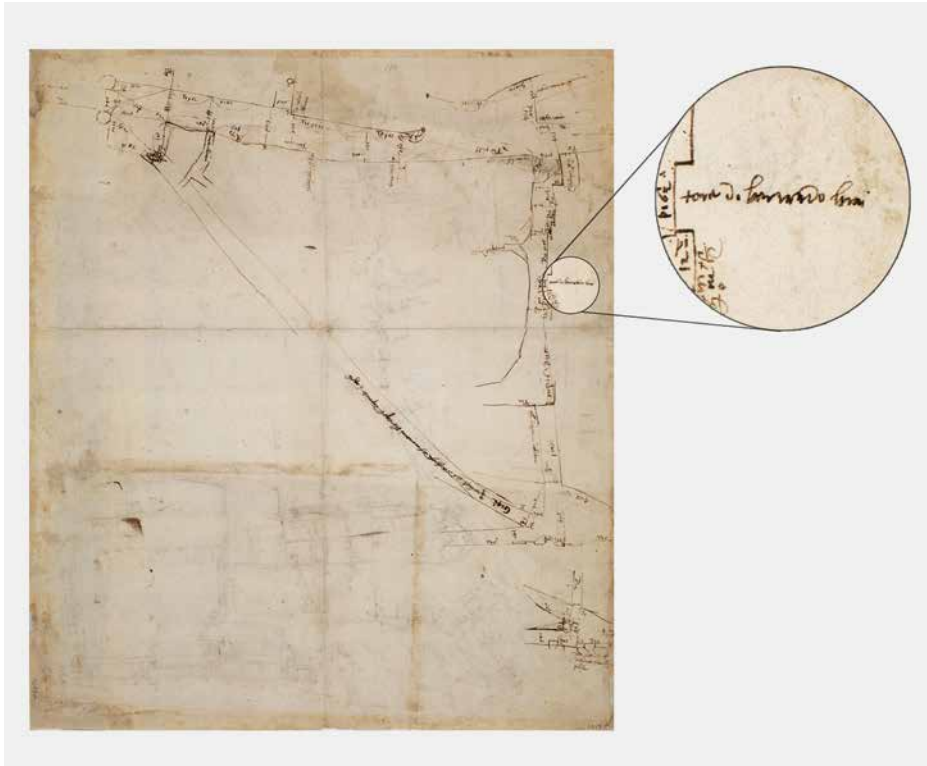
ti. Il portone del palazzo era caratterizzato da conci di diverse grandezze, alternati, e da tre conci cuneiformi di uguale altezza nella chiave centrale, presenti sia nel disegno sia nei rilievi, con altezze più o meno accentuate. Il piano terra mostra nei rilievi un rivestimento inciso a fasce, mentre il disegno evidenzia che, per tale alta zona, Perino aveva previsto una decorazione a bugnato. Tale scelta richiamava la soluzione di Bramante in Palazzo Caprini⁴⁵, dove nella parte inferiore della facciata, recuperando tecniche antiche, l'architetto aveva realizzato un finto bugnato a stucco, imitando l'aspetto e la consistenza della pietra. Questa tecnica fu diffusamente adottata negli anni seguenti, da Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano e, come vedremo, dallo stesso Perino nel progetto di Palazzo Doria a Genova⁴⁶.

Un altro elemento importante per ricondurre il presente foglio a Palazzo Bini è la struttura architettonica visibile all'estrema destra del fronte, non presente invece nei prospetti (fig. 11). Essa è inglobata nella facciata attraverso la decorazione, ma è chiaro che si tratta di una struttura architettonica distinta, in quanto presenta finestrelle e aperture di stile e altezze completamente diverse rispetto al resto: è la torre Bini, di cui esistono varie testimonianze storiche, che ne confermano anche la posizione. La prima si trova nella *Pianta preliminare per la ristrutturazione urbanistica di Banchi* di Niccolò Finucci da Bibbiena del 1524, dove nella parte destra, che rappresenta via del Consolato, è riportata la torre di Bernardo Bini (fig. 12; il dettaglio è evidenziato e ingrandito) e nelle annotazioni: «tor(r)e di Bernardo bini (banchiere fiorentino, console di Firenze nel 1520. Nel 1519–1520 acquistò in questo luogo diverse case per costruirvi il proprio palazzo)». Il palazzo e la torre sono stati citati anche negli atti delle tasse relative agli interventi per «la ruina della punta della Zecca nova et della casa de Pandolfo della Casa», che fecero parte di queste ristrutturazioni urbanistiche di

44 ASC, Ufficio V, Piano Regolatore, Perizie, busta 643, fasc. 224, fol. 2r, perizia su Palazzo Dionigi in via del Consolato al civico n. 4, relativa alla stima di indennizzo di esproprio da parte del Comune di Roma.

45 Bruschi 1969, pp. 593–608, 1040–1046; Bruschi 1989, pp. 30–36.

46 Palazzo Caprini introdusse un nuovo tipo di facciata di palazzo ed esercitò una grandissima influenza. Alcuni degli esempi citati sono a Roma in Palazzo Alberini (Pagliara 1984, pp. 171–188; Frommel 2009, pp. 66–67), Palazzo Stati (Antonucci 2014, pp. 442–451, 455–457) e Palazzo Massimo alle Colonne (Cafà 2007, pp. 186–193). Per l'utilizzo del bugnato rustico nelle facciate di Giulio Romano a Mantova si veda invece Adorni 2011 e Terminiello/Boccardo 1987, pp. 577–590, per l'esempio di Perino nel progetto di Palazzo Doria a Genova.



Banchi e consentirono di costituire un unico asse visivo fra la Zecca, con la nuova quinta ideata da Sangallo, via del Consolato e San Giovanni dei Fiorentini⁴⁷. Questo asse si può chiaramente individuare nella mappa di Giovanni Maggi del 1625 (fig. 13), affiancata alla pianta di Finucci. In essa, lungo la via del Consolato, che parte dalla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, è evidenziato Palazzo Bini, con il suo grande cortile.

Note dell'esistenza della torre si trovano anche nella perizia di stima del 1887, redatta pochi mesi prima dell'abbattimento del Palazzo Bini-Dionigi. Questo documento attesta che al fabbricato era appunto annessa una torre e che dal terzo piano si accedeva, attraverso una scala a chiocciola, ai due ambienti in essa ricavati⁴⁸.

Il tema decorativo di Palazzo Bini e il ruolo del giovane Perino nel campo delle facciate dipinte

Si è già visto che il progetto di Palazzo Bini venne realizzato alla fine del papato di Leone X, durante il periodo di massima fioritura del fenomeno delle facciate dipinte e graffite a Roma. Tale fenomeno, come riporta Sebastiano Serlio, fu avviato nella città pontificia da Peruzzi all'inizio del secolo e giunse al suo massimo splendore negli anni Venti e fino al 1527, soprattutto con Polidoro da Caravaggio e il suo socio Maturino, che eccelsero nell'ornare la città di bellissime pitture, capaci di destare meraviglia in chi le guardava⁴⁹. Attraverso il tema decorativo di Palazzo Bini, evidenzieremo i collegamenti fra alcune di queste pitture e il nostro disegno.

Il papato di Leone X venne considerato come la rinascita della «età dell'oro», con Roma centro delle arti e della cultura umanistica, animata da importanti atti di mecenatismo e grandi committenze artistiche, che guardavano alle architetture antiche, alle collezioni antiquarie, arricchite in quegli anni da numerosi ritro-

12 Niccolò Finucci, *Pianta preliminare per la ristrutturazione urbanistica di Banchi*, 1524, penna su carta bianca, 501 x 430 mm. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 1013Av (foto Ministero della Cultura)

47 Günther 1984, pp. 231-234.

48 ASC, Ufficio V, Piano Regolatore, Perizie, busta 643, fasc. 224; Caporali 2016, pp. 268, 398-400.



13 Giovanni Maggi, *Pianta prospettica di Roma del 1625*, dettaglio dell'area dove sorgeva Palazzo Bini

vamenti. I simboli della grandezza dell'Impero Romano rivivevano negli archi di trionfo e negli apparati effimeri allestiti per le grandi cerimonie, carnevali e feste, negli affreschi e nelle decorazioni dei Palazzi Vaticani, nelle sale delle ville e dei palazzi di città⁵⁰, nelle storie dipinte e graffite sulle facciate delle case.

«Quando, verso la metà del Cinquecento, quei graffiti e quelle pitture erano ancor fresche, e ce n'era tanto numero che in alcune strade, come alla Maschera d'Oro, tutte le case se n'erano interamente coperte, come doveva essere delizioso il passeggiare fra quelle gallerie di pittura all'aria aperta, fra quelle pareti vestite d'arazzi, e volgersi a destra e a manca ad ammirare le pitture di Pierin del Vaga e di Maturino, di Polidoro e di Raffaello»⁵¹.

Molti committenti di queste pitture «pubbliche» realizzate sulle facciate appartenevano alla nuova ricca classe borghese nata a Roma, composta da personalità prossime al mondo della Curia, da mercanti,

dai molti banchieri, prevalentemente fiorentini, che finanziavano in questo periodo le attività del papa⁵². La decorazione pittorica consentiva di ornare e nobilitare in tempi brevi e con costi limitati l'aspetto delle case da loro acquistate e costruite; rendeva d'altro canto possibile omogeneizzare facilmente l'aspetto di abitazioni composte da più edifici, come nel caso di Palazzo Bini. Ma la decorazione aveva anche lo scopo di contribuire all'ideale di bellezza e decoro pubblico della città, nonché di rispondere a una forte funzione autocelebrativa e di nobilitazione dei proprietari degli edifici. Le gesta virtuose degli eroi e degli uomini illustri dell'antichità venivano narrate nelle storie dipinte, creando discendenze e legami con le famiglie che abitavano quei palazzi, che si presentavano così pubblicamente quali eredi della grandezza del passato⁵³. E queste storie si alternavano ad architetture effimere, grottesche, festoni, putti, vasi e armi tratti dagli archi, dalle statue e dai monumenti antichi di Roma, come la colonna Traiana o la sotterranea Domus Aurea.

In tale clima artistico e culturale, per la decorazione di Palazzo Bini Perino scelse il fuoco come tema delle storie di virtù, sacralità e grandezza dell'antica Roma, tratte da Livio e da Virgilio. Il fuoco simbolo proprio dell'antica *domus* romana, del focolare domestico dove la famiglia si riuniva e venerava i propri dèi: «dal foco ebbe poi nome il focolare [...]. Costume un tempo era di star seduti

49 Serlio 1584, Libro IV, Cap. XI, p. 191.

50 Si veda Sapori 2016a; Sapori 2020, con relativa bibliografia.

51 Gnoli 1909, p. 165. Gnoli fu il primo a compilare un elenco delle case dipinte a Roma, Gnoli 1938, elencando duecento nomi di strade e palazzi, esistenti o scomparsi, testimoniati da Vasari, principale fonte, e poi da Giulio Mancini, Gaspare Celio e Giovanni Baglione nel Seicento. Sull'argomento si vedano anche *Le case romane con facciate graffite e dipinte* 1960; Errico/Finozzi/Giglio 1986. Più di recente, si veda Farina 2016, con ampia bibliografia.

52 Per approfondimenti si veda la bibliografia citata nelle note 19 e 26.

53 Per le letture iconografiche delle decorazioni – o spesso frammenti – di facciate realizzate in quegli anni si vedano Kultzen 1961 per i lacerti della facciata di Polidoro in Piazza Madama; Marabottini 1969, pp. 108–112, con riferimenti alla lettura della decorazione del Casino del Bufalo di Kultzen; Herrmann Fiore 2011 per il Collegio Capranica e Latella 2014, pp. 61–84 per Palazzo Massimo alle Colonne, che hanno la particolarità di essere stati decorati rispettivamente con temi religiosi e storie bibliche; Petrarca 2019 per Palazzo Milesi.

davanti a i focolari in lungo scanno; E commensali eran gli Dei creduti»⁵⁴. Specchio del focolare domestico nella sfera pubblica era il fuoco del tempio di Vesta, che con le sue perenni fiamme simboleggiava l'eternità di Roma e la protezione dello Stato da parte degli dèi. Numa Pompilio, secondo re di Roma, costruì questo tempio dedicato a Vesta fra il Campidoglio e il Palatino, affidando alle vergini Vestali il sacro fuoco, il culto della dea e la custodia delle divinità portate a Roma da Enea⁵⁵.

Il programma iconografico è interamente leggibile nonostante le cattive condizioni del disegno in alcuni punti e comincia nel primo riquadro del piano terra, alla destra del portone, proprio da Enea e dalla mitica discendenza di Roma dall'eroe troiano. La scena rappresenta il momento del suo incontro con la Sibilla Cumana (fig. 14), sacerdotessa del dio Apollo, narrato da Virgilio nell'*Eneide*. Enea è inginocchiato di fronte alla Sibilla, nell'atto di offrirle un'anfora di vino, bevanda sacra con la quale ella onorerà gli dèi durante i riti sacrificali compiuti prima di accompagnare l'eroe troiano nell'Ade. La Sibilla è in posizione rialzata su alcuni gradini e ha dei rotoli nella mano destra, a sottolineare il suo ruolo di veggente. Secondo le parole di Virgilio, Enea le si rivolse come «vergine santa, del futuro presaga»⁵⁶. Le chiese di far sì che i profughi Numi di Troia e i Troiani trovassero finalmente una patria stabile in Italia e la pregò di predire ciò che li attendeva. Nel disegno la Sibilla, invasata dal dio Apollo, alza con furia il braccio e indica in lontananza una struttura circolare, mostrando la nuova patria che, secondo la sua predizione, Enea troverà nel Lazio dopo sanguinose guerre. La forma circolare e l'apertura al centro del tetto, da cui esce del fumo, proveniente dal fuoco posto all'interno, rimanda a una capanna di paglia dell'arcaico insediamento di Roma, fondato da Romolo, discendente di Enea. Tale struttura potrebbe anche rappresentare il tempio di Vesta, dove erano custoditi i Penati e il *Palladium*, i profughi Numi citati da Enea e salvati dalle fiamme di Troia. Con questa immagine è rappresentata quindi la continuità della stirpe di Enea da Troia, attraverso Lavinio ed Albalonga, fino a Roma⁵⁷. Questa discendenza viene raccontata anche da Virgilio, sempre durante l'incontro con la Sibilla, che accompagnò l'eroe troiano nell'oltretomba. Qui Enea incontrò infatti il padre Anchise, che gli mostrò tutte le anime dei discendenti che il loro nome avrebbero elevato al cielo. Gli mostrò coloro che sarebbero diventati re di Albalonga e di Roma, i grandi uomini della Repubblica e dell'Impero, predicendogli la grandezza di Roma, che avrebbe dominato e portato pace nel mondo. Il riquadro dedicato a questa scena è preceduto da una cariatide (fig. 14), che rappresenta una Sibilla, con un libro sotto il braccio.

Le storie proseguono verso destra con la raffigurazione di un re seduto sul trono, che porge uno scritto arrotolato a un uomo inginocchiato e agli altri in piedi di fronte a lui (fig. 15). Le condizioni piuttosto rovinare del disegno in questo punto non consentono di identificare chiaramente il re, ma è possibile riconoscerlo in Numa Pompilio in virtù dei riferimenti al suo regno nelle scene che seguono. Numa, come abbiamo visto, era già presente nelle decorazioni di Perino in Palazzo Baldassini e la sua figura ebbe grande fortuna nelle decorazioni rinascimentali,

54 Ovidio ed. 1771, Libro 6, cap. 4, 14.

55 Dionigi di Alicarnasso ed. 1823, 2, 66.

56 Virgilio ed. 1812, 6, 95.

57 Un interessante legame potrebbe esistere con l'*Augusto e la Sibilla Tiburtina* della cappella Pucci a Trinità dei Monti, affrescato da Federico Zuccaro nel 1589, secondo Parma Armani (1986, p. 62) presumibilmente sulla base di un progetto di Perino. Sebbene l'affresco rappresenti Augusto e la Sibilla Tiburtina, con la profetessa portatrice dei temi cristiani, esso presenta somiglianze con la nostra scena nel gesto della Sibilla, nel tempio circolare e soprattutto nella posizione di Augusto. Egli si inginocchia con posa simile e verso di lei, invece che verso l'immagine della Madonna da lei indicata in cielo, come in genere rappresentato durante il Rinascimento, seguendo l'iconografia diffusa dal *Discordantiae Sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, et alia opuscola* di Filippo Barbieri, pubblicato a Roma nel 1481. Linda Wolk-Simon 1989, p. 518, ritiene che non sia esistito il progetto di Perino.



14 Perin del Vaga, Enea e la Sibilla Cumana, dettaglio di fig. 1

15 Perin del Vaga, Numa Pompilio consegna le leggi ai Romani, dettaglio di fig. 1

16 Perin del Vaga, corteo sacrificale con Vestale, dettaglio di fig. 1

quale simbolo di quelle virtù dell'antica Roma che si cercava di emulare. La scena dovrebbe rappresentare la consegna delle leggi ai Romani, per lo scritto che si intravede nella mano del re e perché è un momento particolarmente simbolico del suo regno. Perino rappresentò molti anni dopo temi simili nella Stanza della Segnatura, con *Solone dà le leggi agli Ateniesi* e *Mosè dà le leggi al popolo ebraico*, riprendendo soggetti legati alla celebrazione della legge lì affrescati da Raffaello. Lo stesso tema fu raffigurato anche da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze in Palazzo Milesi, negli anni immediatamente precedenti il Sacco di Roma.

Numa Pompilio fu un uomo saggio e di grande fede, «ordinò con la ragione, con le leggi e costumi, di nuovo edificare quella città, la quale con la forza e con l'armi era stata edificata»⁵⁸. Riformò il calendario e riorganizzò le pratiche sacre, istituendo nuovi culti, festività, ordini sacerdotali, e raccolse nel *Libro Numa* le *leges regiae*, che regolavano la vita civile e religiosa dello Stato, sia quelle proprie, sia quelle di Romolo, suo predecessore. Le fonti antiche narrano come le sue leggi fossero ispirate dagli incontri notturni con la ninfa Egeria, presso il bosco delle Camene. Numa costruì, come già visto, il tempio di Vesta e anche quello di Giano, lungo la via Sacra, le cui porte erano chiuse in tempo di pace e sempre tali rimasero durante i 43 anni del suo regno. È da notare che nel disegno, a sinistra del riquadro con Numa, è rappresentata proprio la figura del dio Giano, su cui torneremo. È anche interessante soffermare l'attenzione sul primo uomo a destra, sullo sfondo della scena, in quanto presenta fisionomie animalesche, che compaiono anche in altre figure secondarie, caratteristiche espressioni dell'estrosa fantasia di Perino.

Numa elesse l'ordine sacerdotale delle Vestali a custodi del tempio di Vesta, diede loro una provvigione pubblica e le fece venerabili e sante. Le giovani sacerdotesse erano inizialmente scelte dal re, poi, quando Numa istituì tale carica, dal Pontefice Massimo. Erano selezionate all'interno delle famiglie patrizie, dovevano essere esenti da imperfezioni fisiche, con padre e madre viventi, di stato liberi, di stanza in Italia. Avevano l'obbligo di rimanere vergini durante i trent'anni di durata della carica e fra i loro compiti vi era la preparazione, secondo dei precisi riti, della mola salsa, farina di farro e sale, mescolata con acqua sorgiva, che veniva sparsa sulle vittime sacrificali e sugli altari⁵⁹. Le Vestali partecipavano anche ai riti dedicati ad altre divinità, come mostrato ad esempio nel rilievo dell'Ara Pacis, che le ritrae insieme ad altri ordini sacerdotali. Nel riquadro destro del piano terra (fig. 16), interpretando la scena sulla base delle parti sopravvissute, dovrebbe

58 Livio ed. 1824, 1, 4 (p. 35).

59 Gellio ed. 1544, 1, 12, 4.



essere rappresentato proprio un corteo sacrificale, con una Vestale che cammina, sulla destra, riconoscibile dalla parte finale della tunica (si veda per un confronto il rilievo delle Vestali della fig. 36). Ella è preceduta da un giovane, che sembra quasi danzare, mentre avanza con il braccio sinistro proteso in avanti a tenere con le briglie un cavallo e il busto che compie una torsione, mostrando a noi la parte posteriore della testa. Del cavallo sono visibili le zampe, nella parte inferiore del riquadro, e il capo, rivolto verso di noi. Nell'antica Roma, l'unico rito che prevedeva il sacrificio di un cavallo era l'*October equus*, dedicato al dio Marte. Veniva immolato il cavallo di destra della biga vincitrice della corsa che si teneva ogni anno il 15 ottobre e, dopo il sacrificio, la coda veniva portata alla Regia, spargendone il sangue sul fuoco dell'altare del sacrario di Marte. La presenza della Vestale in questa scena è legata al fatto che il sangue del cavallo veniva anche utilizzato dalle sacerdotesse per preparare il *Suffimen*, destinato a riti purificatori⁶⁰. E ancora alle Vestali sono dedicate le due scene che seguono. Nel riquadro a destra al primo piano del palazzo, è rappresentato il sacrificio di una pecora, con la sacerdotessa affiancata dal re, dinanzi a un tempio, e altre persone alle sue spalle, che assistono alla cerimonia (fig. 17). Caratteristica della Vestale in questa scena è l'*infula*, benda che cingeva il capo delle sacerdotesse durante i sacrifici, con due lembi che ricadevano sulla nuca, nonché la lunga veste stretta in vita, coperta da un mantello⁶¹. Ella non indossa nel disegno il *Suffibulum*, velo bianco che copriva usualmente il capo delle Vestali, ma ciò si vede anche in diverse sculture e rilievi antichi romani, ad esempio in uno dei rilievi della Cancelleria, oggi ai Musei Vaticani (inv. 13389 e inv. 13391 – rilievo A). La Vestale è rappresentata nella nostra scena con un *Aspergillum* in mano, bastoncino con del crine di cavallo alle

17 Perin del Vaga, rito dell'*armilustrium* con Vestale, dettaglio di fig. 1

18 Perin del Vaga, *captio virginis* di una Vestale, dettaglio di fig.1

19 Perin del Vaga, scena di sacrificio ad una dea, dettaglio di fig.1

60 Festo ed. 1839, Liber XIII, 15 (*October equus*); Ovidio ed. 1771, 4, 5, 5. Timeo collega il sacrificio dell'*October equus* al cavallo di Troia, sottolineando quindi la discendenza di Roma dai troiani.

61 Alla *Mostra di disegni di Perin del Vaga e la sua cerchia*, realizzata al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi nel 1966, è stato presentato uno studio (Davidson 1966, cat. 35b) in cui la figura femminile tratteggiata sul verso del foglio indossa un copricapo simile a quello della nostra scena. Ciò ci consente quindi di identificarlo come lo studio di una Vestale, descritta probabilmente nell'atto di condurre un animale in un corteo sacrificale, vista la presenza di una corda nella sua mano.

62 Marabottini 1969, pp. 63-81. Si vedano anche Gnann 1997, pp. 133-157; De Castris 2001, pp. 179-196.

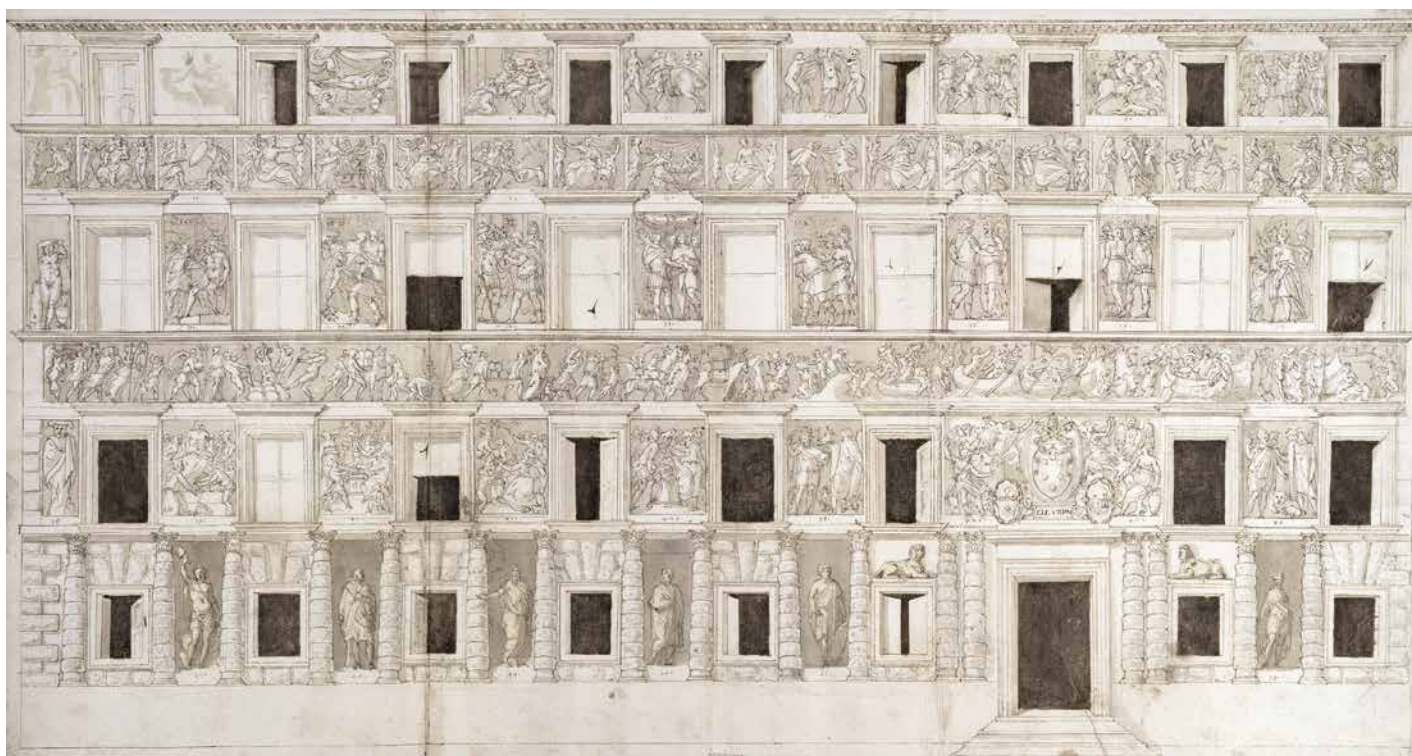
63 Marabottini 1969 pp. 125-126; De Castris 2001 pp. 140-141.

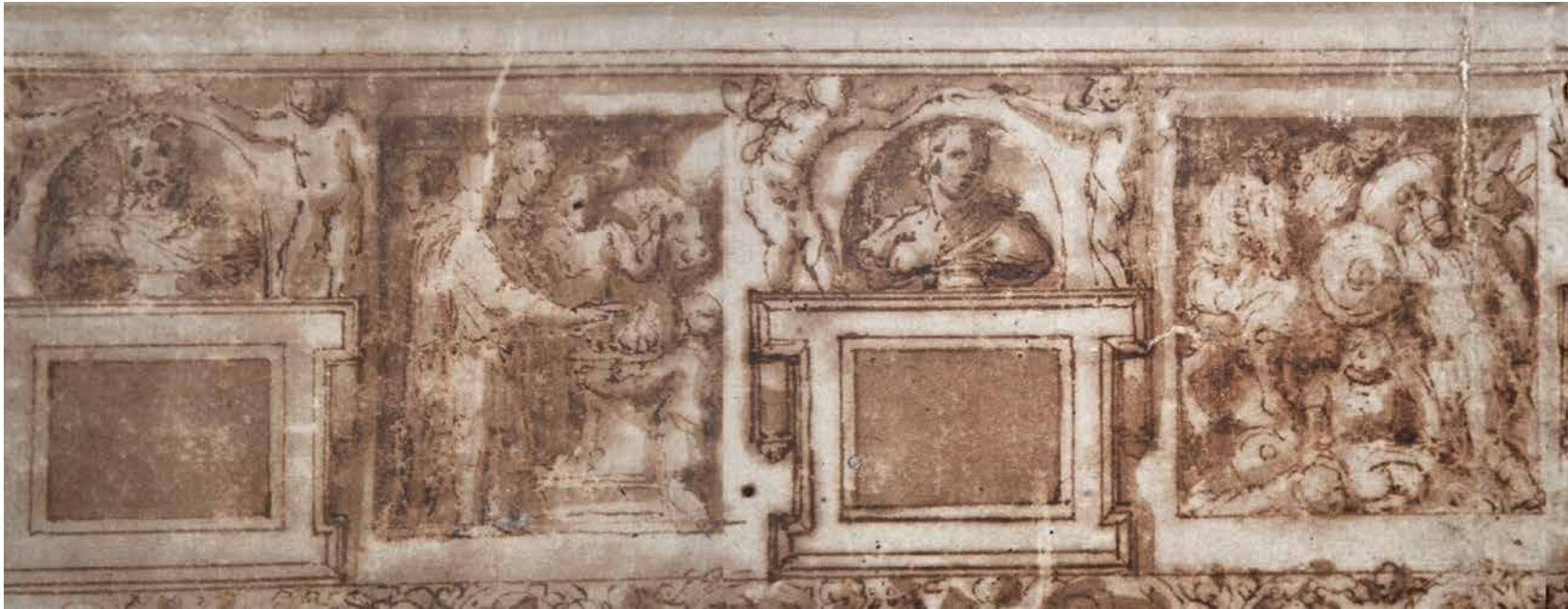
estremità, che utilizza per aspergere il capo della vittima sacrificale. La presenza di questo strumento e di un'armatura accanto all'altare fa riferimento all'*Armillustrium*, festa in onore di Marte che si svolgeva il 19 ottobre e con la quale si purificavano ritualmente le armi dei soldati, prima che fossero riposte per l'inverno. Insieme all'*October equus*, questi riti celebravano la fine delle attività militari. Perino fa quindi nuovamente riferimento al trionfo della religione e della pace vissuto da Roma con Numa Pompilio, dopo l'uso delle armi nel regno di Romolo. È pertanto evidente un richiamo simbolico al papato di Leone X, accolto come restauratore della pace, dopo gli anni del guerriero Giulio II della Rovere (1503–1513), e come difensore della cristianità. Negli affreschi con le storie di Numa del salone di Villa Lante, nel 1524, Polidoro riprese l'associazione Numa, Giano e presumibilmente Vesta, con lo stesso significato simbolico appena descritto, riferito però al successivo papa Medici, Clemente VII⁶².

La scena che segue (fig. 18) rappresenta la *Captio Virginis*, cerimonia con la quale il Pontefice Massimo accoglieva la prescelta sacerdotessa, sottraendola alla potestà del *Pater familias*. La giovane Vestale è descritta nell'atrio, pronta a lasciare la sua ricca casa, con accanto il Pontefice Massimo, alle sue spalle i genitori e, in alto, un Genio alato. Nella Roma antica il Genio era il nume tutelare del *Pater familias*, protettore anche della sua discendenza, e venerato insieme agli altri dèi domestici nell'atrio della casa, sede del focolare.

Le scene del primo piano terminano nel riquadro a sinistra con un sacrificio a una divinità femminile (fig. 19), alla quale vengono fatte delle offerte, considerate dai romani come strumento di comunicazione con gli dèi. Si vede la scultura su un podio, ma non è precisabile di quale dea si tratti, non riconoscendosi i suoi attributi. Due uomini in primo piano portano e collocano l'occorrente per il fuoco ai piedi dell'altare, mentre due in secondo piano si avvicinano, uno a destra, con un'offerta nelle mani aperte, e uno a sinistra con un sacco sulla spalla. La composizione presenta delle forti similitudini con il sacrificio a Giove rappresentato sulla facciata di Palazzo Gaddi, fra le prime due finestre del primo piano, a partire da sinistra. Palazzo Gaddi fu decorato da Polidoro da Caravaggio e Maturino qualche anno più tardi rispetto al progetto di Palazzo Bini, come mostrato dallo stemma sul portone, già dedicato a Clemente VII (fig. 20)⁶³.

20 Copia anonima da Polidoro da Caravaggio, decorazione della facciata di Palazzo Gaddi a Roma (futuro Palazzo Cesi), penna ed acquerello marrone, 417 x 790 mm. Vienna, Albertina, inv. 15462 (foto Albertina, Vienna)





Il tema del fuoco e delle virtù degli antichi romani viene ripreso nuovamente nel fregio del secondo piano, con la storia di Muzio Scevola (fig. 21). Essa comincia nel primo riquadro a sinistra con una cerimonia propiziatoria, per richiedere il «favore degli iddii»⁶⁴. Il rito si svolge davanti a un altare ed è presieduto da un sacerdote con una patera in mano, affiancato da un lato dal suo giovane assistente e dall'altro da Muzio, che mantiene le briglie del suo cavallo, pronto a partire per il campo nemico. Livio narra che durante l'assedio di Roma da parte degli etruschi, guidati da Porsenna, il giovane Gaio Muzio Cordo, volendo salvare la città ormai a corto di viveri, si introdusse nel campo nemico per uccidere il re, ma pugnalò per errore il suo cancelliere, che era vestito con gli stessi ornamenti. Fuggì con l'arma insanguinata in mano, ma fu rincorso dalle guardie, accorse alle grida. Nella seconda scena del fregio si vede proprio il momento in cui Muzio, che è a terra, viene catturato, con una guardia sopra di lui che lo immobilizza e le altre a cavallo che lo circondano.

Nella scena successiva, il giovane viene portato da due guardie al cospetto di Porsenna e si vede il comandante etrusco, inginocchiato di fronte al re, che gli porge una spada per ammazzarlo. Ma Muzio, senza timore, disse:

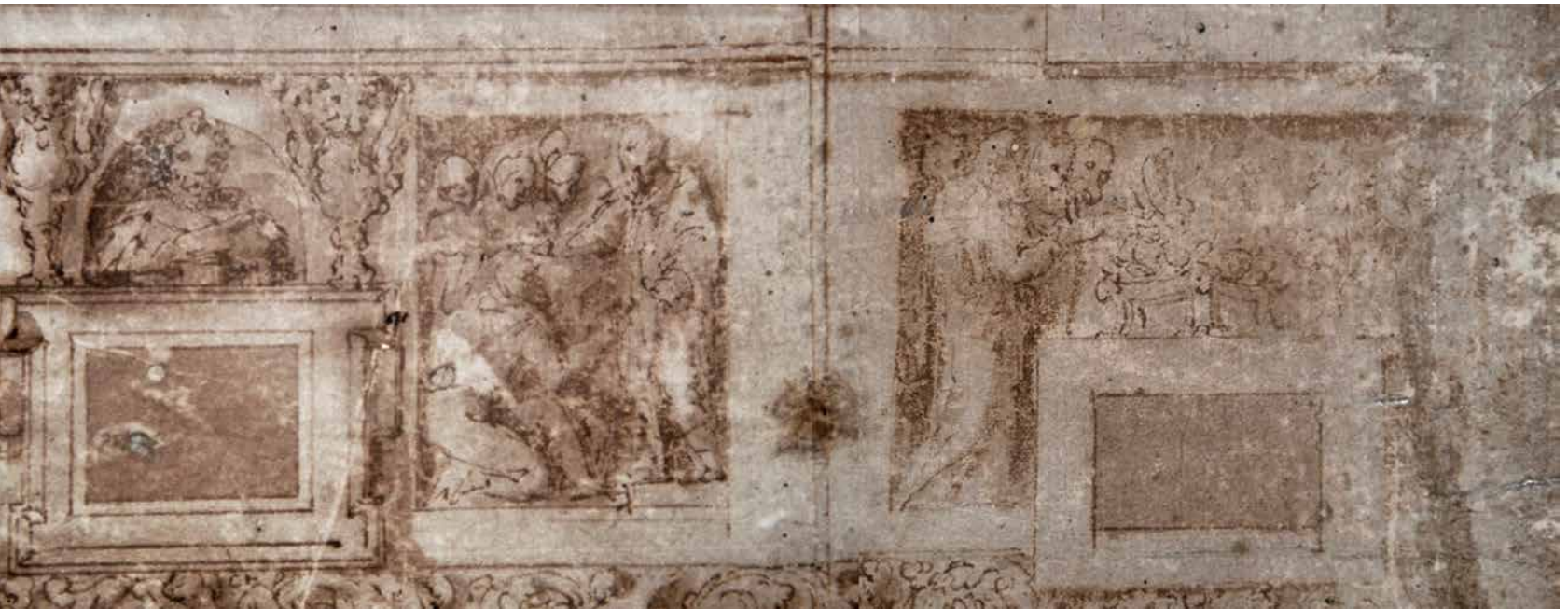
«Io son cittadino romano, e nominato C. Mucio, il quale (come nemico) ho voluto uccidere il nemico, né sarò io di minore animo a sopportare la morte, che io mi abbia avuto a darla ad altri; essendo egualmente convenevole a' Romani fare e patire cose da uomini forti. Né sono io solo uno di sì fatto animo verso di te; perciocché resta dopo di me un lungo stuolo di quelli che cercano di acquistare il medesimo onore. Apparecchiatevi per tanto (se ciò ti giova) a questo pericolo di avere ad ogni ora a combatter della propria vita e fa conto di aver sempre il nemico con l'arme davanti alla porta della tua corte»⁶⁵.

Il re, arrabbiato, comandò di torturarlo con il fuoco per fargli confessare ciò che sapeva di quei pericoli. Muzio, in risposta, per mostrargli quanto non fosse importante il corpo ma la gloria, mise la mano destra su un braciere, dove ardeva il fuoco dei sacrifici, fino a che il re, stupefatto, gliela fece ritirare. Ed è questa la

21 Perin del Vaga, storia di Muzio Scevola, dettaglio di fig.1

64 Livio ed. 1824, 2, 2 (p. 131).

65 Livio ed. 1824, 2, 2 (p. 132).



scena rappresentata nell'ultima parte del fregio, dove è presente anche un coniglio, simbolo della codardia, che brucia sul fuoco con la mano del giovane. Il re lasciò poi andare Muzio sano e salvo ed egli, fingendosi grato per questo gesto, gli confessò che trecento giovani romani avevano giurato di ucciderlo e che, a differenza sua, qualcuno sarebbe riuscito nell'intento. Porsenna, colpito dalle sue parole, tolse l'assedio a Roma e aprì le trattative di pace. È da notare come Perino abbia scelto di non rappresentare l'uccisione del cancelliere del re, evento centrale della storia, seguendo probabilmente le sue preferenze per momenti non drammatici e violenti. Ha mostrato invece Muzio che viene portato dalle guardie al cospetto di Porsenna, così come avrebbero fatto successivamente Polidoro e Maturino nella facciata di Palazzo Ricci.

Passando alla decorazione del terzo piano del palazzo, cominciando da destra, viene rappresentata un'offerta a Giove, re degli dèi, riconoscibile dalla corona, di cui si vedono alcune punte (fig. 22). Un uomo si avvicina con un dono alla scultura posizionata sull'altare e si vedono altre persone alle sue spalle. Dal re degli dèi ci spostiamo a sinistra al re di Roma, supremo sacerdote, mediatore che assicura la pace tra la comunità e gli dèi, capo degli eserciti cittadini, legislatore e giudice. La figura indossa un elmo piumato e ha in mano dei rotoli, simbolo di leggi e di giustizia (fig. 23). Questi attributi rispecchiano le funzioni del re, e la sua posizione all'ultimo piano del palazzo sembra sottolineare il suo ruolo di tramite fra la comunità e gli dèi. La presenza di Giove e della regina alla sua sinistra lascia intendere si tratti di Tarquinio Prisco, re di origini etrusche, rappresentato da Perino in Palazzo Baldassini, proprio nella scena di fondazione del tempio di Giove sul Campidoglio. La figura che lo affianca è sua moglie Tanaquilla (fig. 24), rappresentata con l'abito da matrona e il capo coperto da un cappello con una falda larga. Ha una conocchia nella mano sinistra, da cui parte un filo, e un fuso nella destra. Sono i suoi strumenti della filatura, che Varrone racconta di aver visto sulla statua della regina nel tempio di *Semo Sancus*, come la toga regale ondulata di Servio Tullio, da lei tessuta, che si conservava nel tempio della Fortuna⁶⁶. Questi attrezzi, suoi simboli, erano all'epoca rappresentativi della castità e delle virtù domestiche della donna, come attestano i numerosi ritrovamenti in contesti funerari, nonché le fonti letterarie e iconografiche. Anche Festo parla di

66 Plinio ed. 1783, 8, 74.

Tanaquilla, raccontandoci che le spose la consideravano la più virtuosa lavoratrice della lana. Ella era per loro un vero modello, come testimoniato dal fatto che usavano spesso il suo nome romano quando si sposavano come buon augurio⁶⁷, indossavano una tunica retta, ideata dalla regina, e portavano una rocca con la lana e il fuso durante il corteo nuziale⁶⁸.

Tanaquilla incarnava inoltre altre virtù. Era una donna di nobile stirpe, come raccontato da Livio⁶⁹, e, visto che gli etruschi dispregiavano il marito per essere figlio di un esule di Corinto, lo persuase a trasferirsi a Roma, dove la nobiltà nasceva dalle virtù di un uomo ed egli avrebbe quindi potuto avere i meritati onori. Giunti sul Gianicolo con il loro carro, un'aquila, planando delicatamente, prese il berretto che l'uomo indossava, si alzò in volo e ritornò, posandolo di nuovo sul suo capo. Tanaquilla, sapendo leggere i prodigi, interpretò questo avvenimento come segno che l'aquila, simbolo di Giove, gli avesse restituito divinamente l'ornamento del capo, profetizzando che sarebbe diventato re per volere degli dèi, come poi avvenne. Livio ci racconta anche un altro prodigio legato alla figura della regina, connesso al fuoco e al re successore di Tarquinio⁷⁰. La testa di un giovane fanciullo, Servio Tullio, prese fuoco mentre dormiva e Tanaquilla, accorsa insieme al marito, impedì che fosse gettata acqua sul bambino e che fosse mosso fino al suo risveglio, quando il fuoco svanì insieme al sonno. Tanaquilla interpretò il presagio affermando che il bambino sarebbe stato un sostegno in momenti di pericolo e lo aiutò a diventare re quando Tarquinio Prisco fu ucciso. Ella, infatti, provvedendo alla salvezza dello Stato, pregò Servio di seguire l'indicazione degli dèi che, circondando la sua testa con il fuoco divino, avevano indicato che lo Stato era a lui destinato. Tanaquilla parlò al popolo, dicendo falsamente che Tarquinio aveva solo perso i sensi durante la congiura di cui era stato vittima, che si sarebbe presto ripreso e che nel frattempo tutti avrebbero dovuto obbedire a Servio. In questo modo, Servio consolidò il proprio potere e divenne re quando fu comunicata la morte di Tarquinio.

Così si concludono le storie disegnate da Perino per la facciata di Palazzo Bini. Come i personaggi qui rappresentati, provenienti da città e paesi stranieri, avevano scritto pagine fondamentali della storia antica, così Bernardo, fiorentino, era protagonista della grandezza della Roma papale del suo tempo. La scelta di soggetti religiosi intendeva proprio sottolineare il legame del Bini con Leone X e i suoi ruoli di prestigio all'interno della Curia romana, creando quel collegamento fra il committente e il mondo antico, tipico delle facciate dipinte.

22 Perin del Vaga, scena di offerta a Giove, dettaglio di fig. 1

23 Perin del Vaga, il re Tarquinio Prisco, dettaglio di fig. 1

24 Perin del Vaga, la regina Tanaquilla, dettaglio di fig. 1





25 Perin del Vaga, Telamone e Sibilla, dettaglio di fig. 1

26 Perin del Vaga, Telamone e dio Giano, dettaglio di fig. 1

27 Perin del Vaga, la dea Roma e prigioniero barbaro, dettaglio di fig. 1

Alternate alle storie, sono varie figure e ornamenti. Partendo dal piano terra, fra i diversi riquadri troviamo una serie di personaggi, utilizzati quali «voci narranti» e testimoni degli antichi racconti: la figura maschile che affianca lo stemma, pronta a raccontarci le storie del libro chiuso nella sua mano, e la Sibilla con gli scritti sotto il braccio, prologo della storia di Enea (fig. 25), l'uomo penseroso, avvolto nel suo mantello, e il dio Giano, con una chiave nella mano, che narra della pace del regno di Numa (fig. 26), la dea con il suo scettro e il guerriero barbaro prigioniero, simboli delle conquiste e della forza dell'Impero di Roma (fig. 27)⁷¹.

Altri ornamenti si trovano fra i riquadri delle storie di Muzio Scevola (fig. 21), al secondo piano, dove vediamo due busti di imperatori e uno femminile, affiancati l'uno da alti vasi con teste di leoni e gli altri da graziosi putti che fanno da cornice. Al di sotto di essi, corre un fregio di girali vegetali e floreali, in cui degli animati putti giocano, corrono, si arrampicano, cavalcano le volute, mentre uno vola via in groppa ad un animale fantastico nella parte finale, a destra (fig. 28).

Infine, negli spazi della torre, dove è sopravvissuta solo parte della decorazione, vediamo al piano terra una figura femminile, piuttosto rovinata, ma forse identificabile con la dea Minerva sulla base della presenza dello scudo e dell'armatura posta al suo fianco, da cui emerge un viso molto caricaturale (fig. 29). Al primo piano, Venere, madre di Enea e progenitrice di Roma, è rappresentata nuda, secondo il modello dell'Afrodite di Cnido, mentre si appresta a fare un bagno rituale con l'acqua di un vaso portato verso di lei da due putti (fig. 30). Un festone di fiori e foglie pende dalla sua mano alzata. Ovidio ci racconta che durante i *Veneralia*, festa in onore di Venere, le donne romane onoravano la dea con un bagno sacro e l'offerta di una corona di giunchi e rose⁷². Una figura di Venere simile si trovava sulla sinistra, al secondo piano di Palazzo Gaddi, decorato da Polidoro e Maturino (fig. 20).

La vicinanza fra alcune opere di Polidoro ed elementi del disegno, via via evidenziata analizzando il tema decorativo, si ritrova anche negli altri esempi che seguono e che consentono di vedere chiaramente il comune vocabolario dei due

67 Festo ed. 1839, 7, 18 (Gaia Caecilia).

68 Plinio ed. 1783, 8, 74.

69 Livio ed. 1824, 1, 6 (p. 66).

70 Livio ed. 1824, 1, 7 (pp. 73–77).

71 Personaggi simili sono rappresentati in molte facciate dipinte da Polidoro. Ravelli li definisce i viandanti della storia: essi «non sono solo cariatidi ornamentali e divisorie, sono posti lì come prologhi ed epiloghi pensosi delle storie narrate, spettatori, giudici e guide del passato, sovraccarichi del peso degli anni, della saggezza dei secoli», Ravelli 1978, pp. 306–307.

72 Ovidio ed. 1771, 4, 1, 54–56, e 4, 6, 3.



artisti: possiamo considerare l'uomo con il mantello presente al piano terra nel disegno (fig. 31) e affiancarlo a una copia da Polidoro (fig. 32) per rilevare la forte somiglianza, con minime variazioni della posa delle mani e del capo. O ancora il dio Giano (fig. 33) e un disegno di Polidoro conservato agli Uffizi (fig. 34)⁷³, il cui confronto evidenzia l'esistenza di un modello comune, molte volte poi replicato (fig. 35, mostra una delle copie). Si rilevano forti somiglianze con elementi del nostro progetto anche nel fregio con i putti che Polidoro disegnò nel 1527–1528 per il progetto di altare della Madonna delle Povere Anime a Napoli (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, SR.380, R.484, inv. 313), nei busti di imperatore e di donna del suo disegno conservato a Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. 1858), attribuito al periodo 1522–1523, o comunque dopo Palazzo Baldassini, sulla base anche della vicinanza del tratto e dello stile a Perino⁷⁴. Per finire, altri confronti possono stabilirsi con il busto di donna di Palazzo Milesi e i ricchi e fantasiosi vasi presenti in vari suoi disegni e in tante decorazioni delle facciate realizzate con Maturino.

Nella primavera del 1519 Perino e Polidoro terminarono il lavoro svolto a stretto contatto nelle volte e nel basamento delle Logge Vaticane, permeato dall'ideale classicismo e dalla ricca cultura archeologica di Raffaello e dei suoi aiuti. I due artisti, sebbene caratterizzati da temperamenti diversi, si influenzarono molto negli anni seguenti nello sviluppo della loro carriera autonoma, che includeva le decorazioni a chiaroscuro delle facciate di importanti palazzi⁷⁵. Ciò si coglie chiaramente nei confronti citati, ma anche nella vicinanza del grafismo dei due artisti in questi anni, che ha creato in diversi casi confusione nell'attribuzione dei loro disegni. A partire da Palazzo Baldassini, i due seguirono a lavorare insieme su alcune commissioni, fino al ciclo della cappella degli Svizzeri in Santa Maria in Camposanto Teutonico, in Vaticano, progettato da Perino nel 1522, prima della sua partenza per Firenze, ed eseguito nei mesi seguenti da Polidoro⁷⁶. Il progetto per la facciata della *Chiesa grande* dei Bini, realizzato nel 1521, risale quindi al periodo in cui i rapporti di collaborazione fra i due artisti erano ancora molto forti, rapporti non facilmente definibili a causa della rapida scomparsa delle decorazioni di questi anni, della mancanza di notizie che consentano datazioni precise e una conoscenza approfondita delle facciate realizzate, sia da Perino, sia da Polidoro e Maturino⁷⁷.

73 Nel disegno da Polidoro dell'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi, inv. EBA 286, il dio Giano è affiancato a due figure di Palazzo Milesi, ma non si sa di quale decorazione di facciata facesse parte.

74 Amadio 2016, pp. 56–58. Teste di imperatori erano presenti nella decorazione del cortile di Palazzo Baldassini, secondo la descrizione del Vasari, ma gli originali non sono sopravvissuti, né se ne conoscono copie.

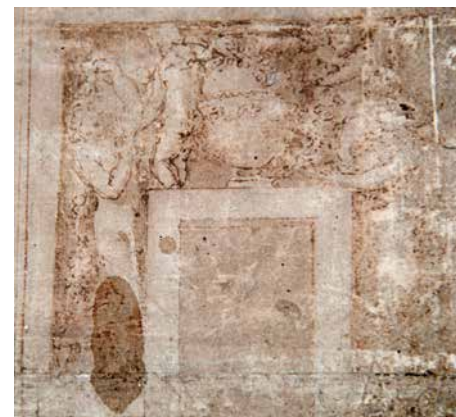
75 Si veda anche Gnann 1999, p. 39.

76 Esistono opinioni discordanti sul fatto che Polidoro abbia realizzato da solo l'intero ciclo, si vedano Gnann 1999, p. 304; Leone de Castris 2001 pp. 78–80, 97–101. Il progetto di Perino presenta somiglianze con il nostro disegno nei nove episodi del ciclo della Passione, sia dal punto di vista tecnico, sia stilistico.

▲
28 Perin del Vaga, fregio con girali e putti, dettaglio di fig. 1

29 Perin del Vaga, la dea Minerva (?) affiancata da scudo ed arma, dettaglio di fig. 1

30 Perin del Vaga, la dea Venere, dettaglio di fig. 1





L'esistenza del progetto, probabile modello per il committente, di mano di Perino avvalorava un suo ruolo di organizzatore dal punto di vista imprenditoriale e progettuale in Palazzo Bini⁷⁸ e si sarebbe presumibilmente avvalso della collaborazione di Polidoro, se la decorazione della facciata e l'intero ciclo pittorico interno fossero stati realizzati. Lo stile sicuro, la ricchezza e l'elaborazione del tema decorativo del disegno, che mostra una sviluppata capacità interpretativa, evidenziano l'esperienza di Perino in questo campo. Queste due ultime constatazioni e le somiglianze che abbiamo visto e che ritroviamo in opere successive di Polidoro ci conducono al principale punto di rivalutazione dell'opera del giovane Perino, evidenziando il ruolo centrale da lui svolto e l'influenza esercitata nello sviluppo di questo particolare stile all'antica che imita i rilievi nella decorazione delle facciate, negli anni dal 1520 al 1522, quando Polidoro e Maturino erano ancora all'inizio della loro carriera⁷⁹. L'esistenza dei due disegni di Perino per Palazzo Bini e il Camposanto Teutonico fa pensare che egli possa aver progettato anche la facciata di Palazzo Baldassini e forse anche realizzato altri progetti nell'ambito della sua collaborazione con Polidoro, probabilmente più ampia di quanto finora noto. La mancanza però di informazioni documentate che possano confermare tali ipotesi ci riporta a quanto già conosciuto: Polidoro e Maturino, come abbiamo visto, divennero negli anni successivi i massimi specialisti nel campo delle facciate decorate a chiaroscuro, realizzando le più famose dalla metà del 1524, dopo il rientro a Roma di Polidoro da un breve soggiorno a Napoli, e fino al Sacco di Roma del maggio del 1527. A differenza delle prime facciate realizzate, le opere di questo periodo sono maggiormente note attraverso

31 Perin del Vaga, Telamone, dettaglio di fig. 1

32 Copia anonima da Polidoro da Caravaggio, Telamone, ca. 1570-1590, penna ed inchiostro marrone, acquerello marrone, gesso nero e biacca, su carta azzurra, 210 x 277 mm. Parigi, Fondation Custodia, inv. 9595 verso (foto Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris)



le diffuse riproduzioni in disegni e stampe e ne sono sopravvissuti alcuni esempi, benché molto alterati dai restauri. Polidoro e Maturino lasciarono definitivamente Roma a seguito del Sacco. Dell'attività di Perino, invece, si conoscevano finora i seguenti disegni attribuiti al periodo 1520-1522 e considerati possibili parti di decorazioni di facciate: un *Fregio con battaglia e sacrificio* e una *Scena di clemenza*, al British Museum, un

77 Si veda anche Marabottini 1969, p. 30.

78 Leone de Castris sostiene che Perino avesse tale ruolo già in Palazzo Baldassini, «favorito dalla sua maggiore vivacità e sicurezza – sarà «manager» fino alla fine dei suoi giorni – ma anche, forse, dal clima filo-toscano che si respirava nella Roma mediceo-papale quanto a committenze e ad appalti», Leone de Castris 2001, p. 69. Su questo argomento si veda anche Ginzburg 2018, p. 55. Dacos sostiene che Perino, nella fase conclusiva delle Logge Vaticane, si occupò della direzione dei lavori, intervenne nella stesura dei disegni e concepì i chiaroscuri del basamento, oltre che dipingerli insieme a Polidoro, Dacos 1977, p. 115.

79 Si veda anche Marabottini 1969, pp. 43, 107.



33 Perin del Vaga, *Giano*, dettaglio di fig. 1

34 Polidoro da Caravaggio, *Giano*.
Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe,
inv. 13426F (foto Ministero della Cultura)

35 Carlo Maratta da Polidoro da
Caravaggio, *Giano*, ca. 1680-1690, sanguigna
ed acquarello rosso, 284 x 177 mm. Londra,
Royal Collection, inv. RCIN 904328 (foto
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen
Elizabeth II 2020)

fregio con *Soldati romani che recano spoglie e scena di clemenza davanti a un re in trono*, a Chatsworth⁸⁰. Non si sa se questi disegni siano riferibili alla sua facciata descritta dal Vasari o ad altre facciate note, se si tratti solo di parti di progetti o se siano stati anche eseguiti, per cui il ruolo di Perino in questo campo rimane ancora in parte da scoprire.

Vedremo nel paragrafo seguente come lo stile sviluppato in questi anni abbia caratterizzato anche le sue opere dei decenni successivi. Il nostro disegno rappresenta dunque una testimonianza fondamentale non solo del suo primo periodo romano, ma anche per la sua carriera successiva, che si distinse prevalentemente proprio nelle opere decorative⁸¹.

Confronti fra il progetto della facciata di Palazzo Bini e altre opere di Perin del Vaga

Prima di analizzare altri disegni, è interessante notare come alcune delle scene per Palazzo Bini appena viste in dettaglio, così come l'alternanza fra figure e riquadri narrativi, presentino somiglianze con rilievi romani (fig. 36) dell'Arco di Costantino, della base di Sorrento, o anche con la processione di Vestali dell'Ara Pacis. Ciò mostra infatti una delle fonti di ispirazione di Perino, soprattutto per lo stile all'antica utilizzato nel presente disegno e nelle altre opere architettoniche successive, ma anche per la tecnica decorativa che contraddistinse tutta la sua carriera. In realtà, anche Vasari ci racconta che arrivato a Roma dalla scuola

⁸⁰ Londra, British Museum, inv. 1958,1213.3 (Parma 2001a, p. 112, cat. 17; Gnann 1999, p. 308, cat. 221) e inv. 1860,0616.118 (Gnann 1999, p. 306, cat. 219); Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 72, n. 135 (Parma 2001f, p. 114, cat. 19). Si segnala nel medesimo catalogo della mostra del 2001 (*Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*) anche il *Progetto per la decorazione di una parete con figure della Fede e della Giustizia ed uno stemma papale a Windsor Castle*, Royal Library (Parma 2001e, pp. 124-126, cat. 28), che ha avuto varie discordanti attribuzioni: fra queste, l'ipotesi di John Gere, secondo il quale potrebbe trattarsi della decorazione di una facciata realizzata durante il pontificato di Clemente VII.

⁸¹ Oberhuber 1966, pp. 171-172.

⁸² Vasari (1550 e 1568) 1966-1987, vol. 5, 1984, pp. 110-111.

⁸³ Vasari (1550 e 1568) 1966-1987, vol. 5, 1984, p. 112.

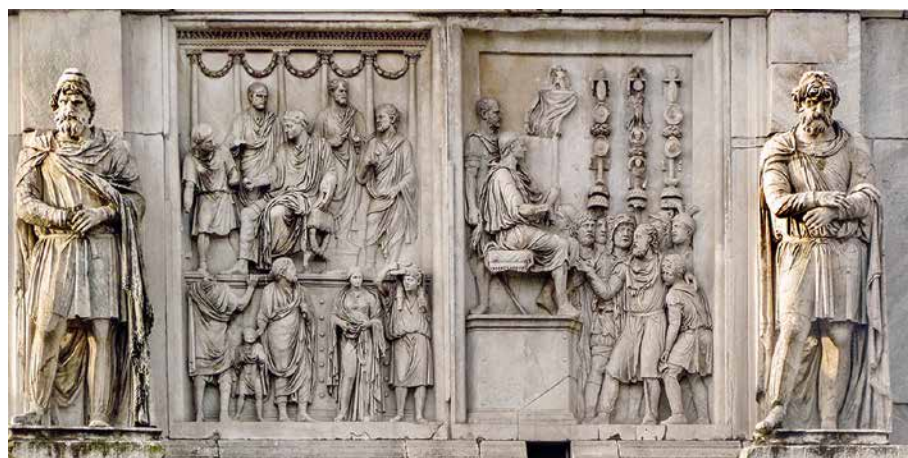
⁸⁴ Armenini (1587) 1823, pp. 72-73.

⁸⁵ Popham 1945, p. 56.

fiorentina, dove si era formato nella bottega di Ridolfo del Ghirlandaio, il Bonaccorsi ammirò e disegnò il più possibile le «opere antiche nelle sculture e le mirabilissime machine degli edifizii, gran parte rimase nelle rovine»⁸², ardendo continuamente di avvicinarsi con le sue opere alla loro bellezza. Egli continuò a disegnare «quelle cose antiche di marmo», le grotte della Domus Aurea, la volta Sistina di Michelangelo, «seguitando gli andari e la maniera di Raffaello» e non passò «molto tempo ch'egli divenne, fra quegli che disegnavano in Roma, il più bello e miglior disegnatore che ci fusse»⁸³. Allo stesso tempo, è chiara nel nostro disegno e negli altri di seguito analizzati la capacità di Perino di reinterpretare quei modelli antichi, così come faceva per le opere di altri maestri, come ricordato dall'Armenini: nel disegnare le antichità di Roma egli «le veniva tuttavia mutando quando una cosa e quando un'altra ed a quelle che erano rotte o non molto gagliarde, gli aggiungeva, gli levava e le arricchiva», con quella sua leggiadra maniera, tanto che alla fine le rendeva come sue ed era difficile capire da dove le avesse prese; così per i disegni delle opere di Raffaello e di Michelangelo «con tale arte ridotti alla sua dolce maniera, che si poteva dire fossero nati da lui e non ritratti da altri»⁸⁴.

Perino durante la sua intera vita fu prima di tutto un disegnatore⁸⁵, preferendo l'attività grafica anche alla realizzazione di quelle stesse idee e di quei progetti. Fra i suoi tanti disegni a noi noti, è interessante analizzare soprattutto i suoi più tardi progetti architettonici, per le somiglianze che presentano con il nostro disegno e a supporto quindi della sua possibile attribuzione a Perino. Il primo è l'arco di trionfo che realizzò per l'entrata di Carlo V a Genova del 28 marzo 1533 (fig. 37), quando l'imperatore si fermò per alcuni giorni nel palazzo decorato dal

36 Antichi rilievi romani dell'Arco di Costantino e dalla base di Sorrento (foto in alto a sinistra da Warburg 2015, p. 41; foto in alto a destra da Cecamore 2004, p. 110; foto in basso a sinistra © Colosseum Rome Tickets; foto in basso a destra © Taggelaar.com)



Vaga con cicli di affreschi, arazzi e stucchi per il principe Andrea Doria⁸⁶. Nell'arco è rappresentata l'incoronazione di un guerriero, dei sudditi che porgono onore a un regnante e, in alto, l'aquila asburgica con una croce, richiami all'incoronazione di Carlo V e alla sua vittoriosa battaglia contro i Turchi. Il confronto fra le due scene laterali di battaglia dell'Arco e la nostra *Cattura di Muzio Scevola* (fig. 38) rappresenta uno degli elementi più solidi per l'attribuzione del progetto per la facciata di Palazzo Bini a Perino, per la somiglianza del tema, della tecnica decorativa, dell'uso dell'acquerello nel creare gli effetti del bassorilievo. Le figure nelle due scene dell'Arco perdono però la solidità del nostro disegno, dove sono ancora influenzate dalla classicità di Raffaello, per allungarsi, diventare più sinuose. Si vede un accentuarsi nelle pose e nei gesti di quella grazia e Maniera, che fu caratteristica dell'arte di Perino, dopo i contatti con Pontormo, durante il breve soggiorno a Firenze, e gli scambi, i nuovi stimoli e le ricerche sviluppate a Roma con Rosso Fiorentino, Parmigianino e Polidoro nel periodo 1524–1527, prima della sua partenza per Genova⁸⁷.

Queste stesse considerazioni valgono anche per il progetto di decorazione della facciata di un palazzo farnesiano a Roma (fig. 39), che è stato spesso associato al disegno dell'*Arco trionfale per Carlo V* per il suo stile fortemente scenografico ed effimero⁸⁸. Il palazzo farnesiano è identificabile dagli stemmi presenti sulla facciata, fra i quali, sulla cornice, quello di Paolo III, affiancato da due unicorni. Il progetto è stato datato al periodo 1545–1547 e anch'esso non fu probabilmente mai realizzato. Il disegno riprende la decorazione all'antica e i temi di Palazzo Bini, con somiglianze nelle scene di omaggio e clemenza rappresentate ai lati dello stemma, che richiamano il nostro *Numa Pompilio dà le leggi ai Romani*. Si possono ravvisare elementi simili anche nella grande battaglia centrale e nelle figure allegoriche ai lati del portone.

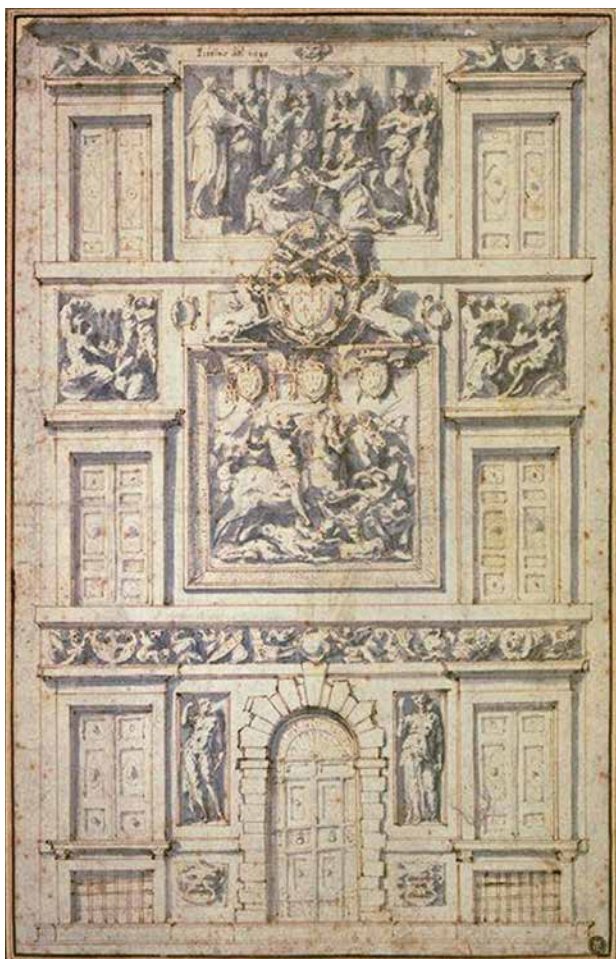
L'altro progetto di Perino molto interessante ai fini dei nostri confronti è quello della decorazione della facciata nord di Palazzo Doria, a Genova, anch'essa mai realizzata. Due dei tre fogli sui quali è stato sviluppato il progetto⁸⁹ si trovano al Museo Condé di Chantilly (fig. 40) e al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 41). Nel disegno di Chantilly sono narrati episodi della storia di Furio Camillo, che liberò Roma dai Galli, celebrando quindi Andrea Doria come liberatore della città di Genova dai francesi. Per quanto riguarda il foglio del Rijksmuseum, le storie sono state solo parzialmente identificate e alcuni elementi del nostro disegno possono aiutarne la lettura. Nella scena centrale a destra possiamo infatti



37 Perin del Vaga, *Arco di trionfo per l'entrata di Carlo V a Genova*, 1533, penna ed inchiostro marrone, acquerello marrone su carta chiara, 429 x 303 mm. Londra, The Courtauld Institute of Art (Samuel Courtauld Trust), inv. D.1984.AB.21 (foto The Courtauld)

38 Confronto tra la cattura di Muzio Scevola, dettaglio di fig. 21, e scene di battaglia, dettaglio di fig. 37





39 Perin del Vaga, *Facciata di palazzo con stemma Farnese*, penna ed inchiostro marrone, acquerello grigio, 430 x 275 mm. Parigi, Museo del Louvre (foto © RMN-Grand Palais, Musée du Louvre/Michel Urtado)

riconoscere sullo sfondo la struttura circolare del tempio di Vesta, con la rappresentazione del fumo che esce dal foro superiore del tetto. L'altro edificio è quindi la reggia di Numa, che sorgeva accanto al tempio. Le scene di omaggio rappresentate davanti alla reggia non sono leggibili per le rovinato condizioni del disegno, ma i due uomini in primo piano, intenti a martellare, potrebbero far riferimento alla costruzione degli *Ancilia*, i dodici scudi sacri custoditi nella reggia. Le fonti antiche narrano che uno scudo cadde dal cielo mentre Numa pregava e una voce gli annunciò che Roma avrebbe mantenuto il suo dominio, fino a quando lo scudo sarebbe stato custodito⁹⁰. Per preservarlo da possibili furti, Numa chiese a Mamurio di fabbricarne altri undici uguali ed egli lo fece talmente bene che non fu più possibile distinguerli da quello originale. Questo accenno all'invincibilità di Roma richiamerebbe quindi simbolicamente le gesta dell'ammiraglio Doria. Il riferimento della scena a Numa sembra supportato anche dal suo nome, che compare nel cartiglio al di sopra di essa, e dalla presenza nello spazio singolo sulla destra della figura di Giano. Esso è rappresentato con un bastone nella mano destra, quale custode delle entrate e delle uscite dei passaggi, che vegliava attraverso le sue due facce. La seconda non è visibile nel disegno, perché la figura, come le altre della facciata, è rappresentata frontalmente. Utilizzando lo stesso criterio di lettura di questa scena e il legame fra i personaggi singoli e le storie, adottato anche nel nostro disegno, la scena a sinistra, interpretata attualmente come il *Giudizio di Salomone*, dovrebbe rappresentare invece Romolo, il cui nome compare nel cartiglio. Egli siede sul trono come fondatore della giovane Roma, disegnata simbolicamente ai suoi piedi,

ed è affiancato, nello spazio singolo alla sinistra del riquadro, dalla dea Roma, con la sua corona torrita, la lancia e lo scudo. La presenza di Romolo e di Numa (che riedificò la Roma romulea con la ragione, le leggi e i costumi) si collega sia alle storie dell'altro disegno di Chantilly, essendo Furio Camillo considerato il secondo fondatore di Roma per averla liberata dai Galli, sia alle decorazioni dell'atrio del palazzo.

Nel progetto della facciata di Palazzo Doria, come in quello per la *Chasa grande* dei Bini, c'è un'armonica integrazione fra la decorazione e la struttura architettonica. Vi ritroviamo anche il bugnato del piano terra, i vivaci putti giocosi, l'alternanza fra le storie e i personaggi romani o le figure di dèi. Le storie sono sempre racchiuse in riquadri da finte cornici, ma acquistano maggiore profondità rispetto al nostro disegno e agli altri progetti considerati⁹¹. Sulla base dell'iscrizione presente sul foglio di Amsterdam, il progetto è stato datato al 1534, tredici anni più tardi

86 Per la storia del palazzo, il ciclo di affreschi, le decorazioni realizzate da Perino e i moderni restauri si veda Stagno 2004; Stagno 2005.

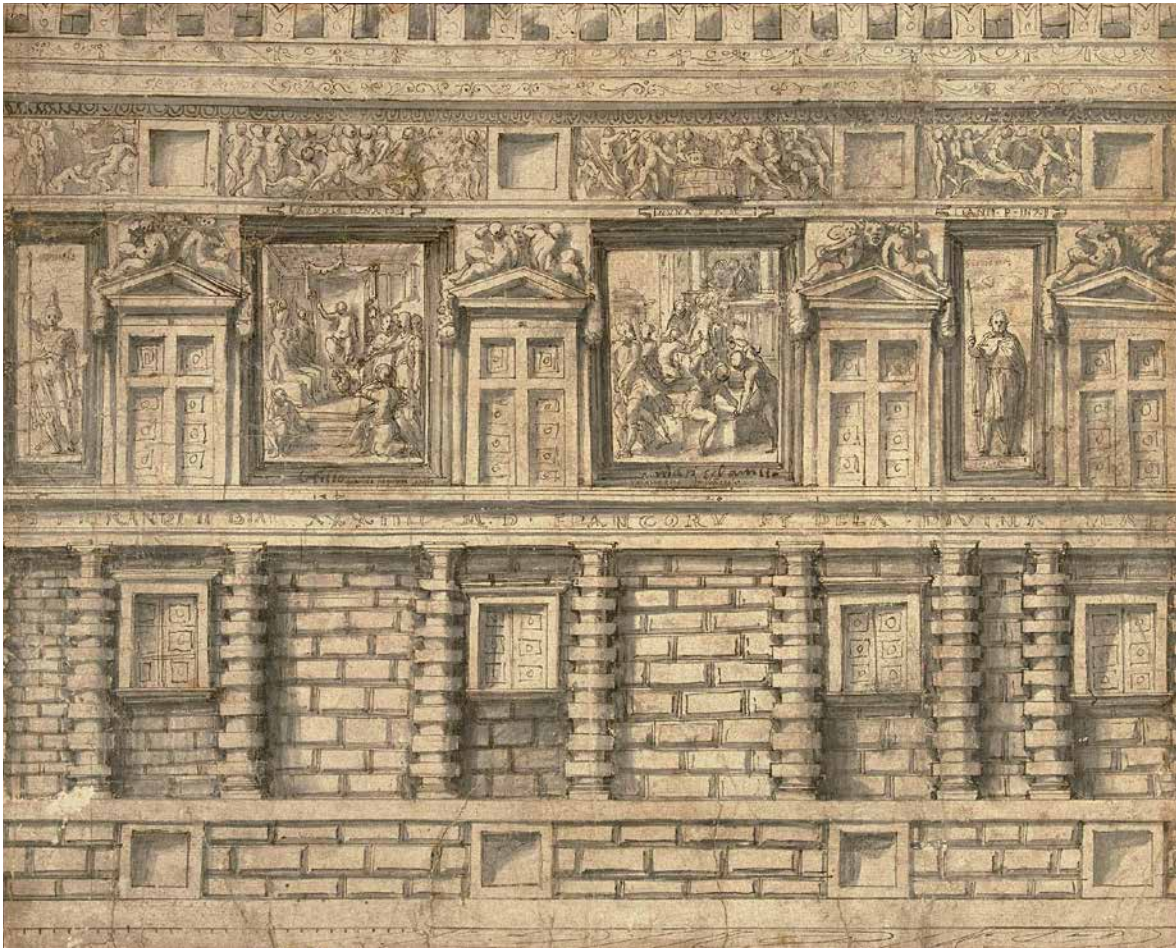
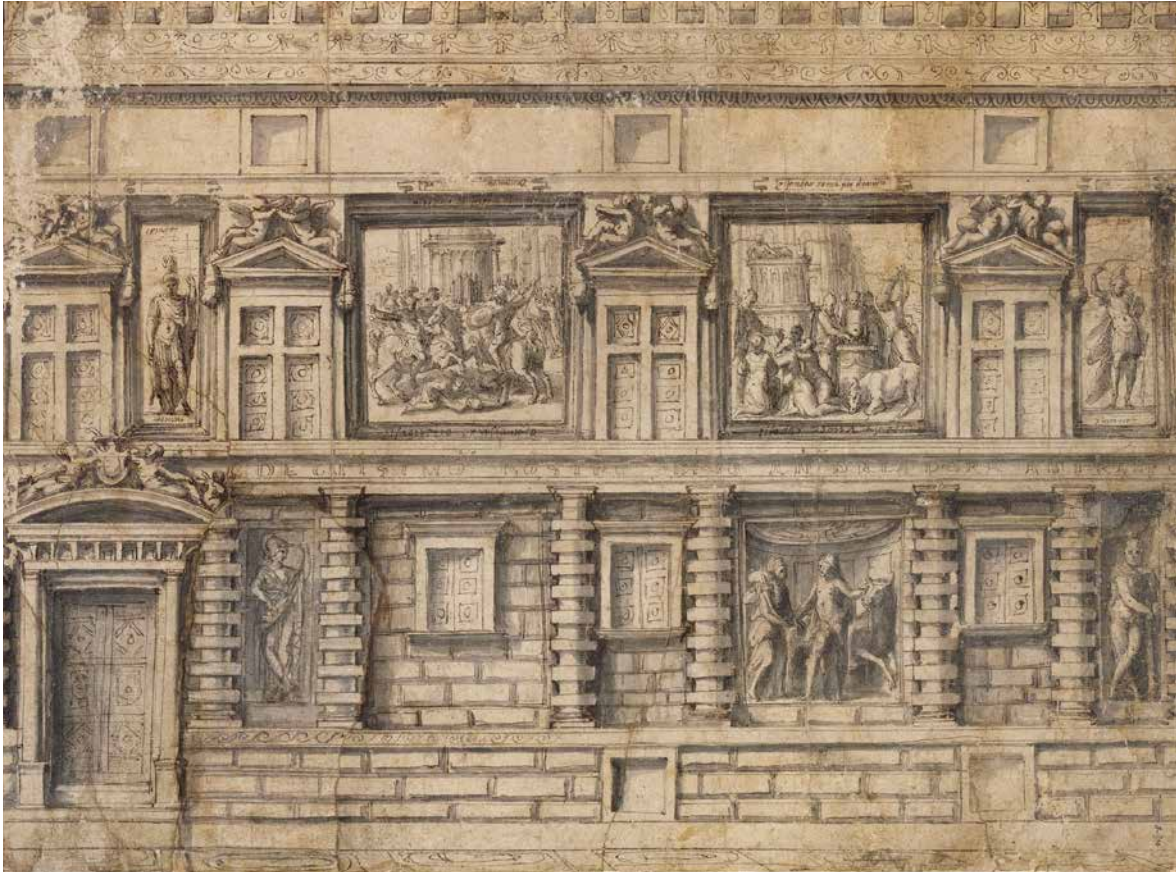
87 Su questo periodo si vedano *Polidoro da Caravaggio* 1988, pp. 39-42; Gnann 1999, pp. 41-54; Bernardini 2001, pp. 95-98; Parma 2002; Eclercy 2016.

88 Davidson 1966, p. 44 e fig. 39; Gaudio 1981, p. 122 e fig. 70; Parma 2001d, p. 264, cat. 138.

89 Parma Armani 1970, pp. 12-59; Frerichs 1981, p. 57, cat. 115; *Genua picta* 1982, pp. 150-151; Terminiello/Boccardo 1987, pp. 569-590. Per una ricostruzione ipotetica di tutta la facciata si veda Boccardo 1989, p. 45 e fig. 35; Boccardo 2004 per il ritrovamento di due frammenti del disegno della parte centrale della facciata.

90 Perino rappresentò questo episodio nelle storie dei Romani della sala di Palazzo Baldassini, si veda Cogotti/Gigli 1995, tav. IV.1; Gnann 1999, pp. 186-187; Parma 2001b, p. 109, cat. 14.

91 Sull'influenza esercitata da Perin del Vaga nel campo della decorazione delle facciate a Genova, si vedano Burckhardt (1855) 1952, pp. 320-321; Labò 1922, pp. 141-151.





42 Perin del Vaga, *Scena di sacrificio*, basamento della Stanza della Segnatura, Città del Vaticano (foto di dominio pubblico)



40 Perin del Vaga, progetto per la facciata nord di Palazzo Doria, penna e inchiostro neri, acquerello grigio, 290 x 391 mm. Chantilly, Museo Condé, inv. 85 (75) (foto © RMN-Grand Palais, domaine de Chantilly/Thierry Ollivier)

41 Perin del Vaga, progetto per la facciata nord di Palazzo Doria, 1534, penna e inchiostro, 294 x 362 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-BR-1948-13 (foto di dominio pubblico)

rispetto a quello di Palazzo Bini e, se consideriamo anche il disegno della facciata di un palazzo farnesiano, dei suoi ultimi anni di vita, vediamo emergere un *continuum* nell'attività di decoratore di facciate di Perino, un filo rosso che parte proprio dai suoi anni giovanili.

Conoscere meglio la sua attività di quegli anni ci consente di cogliere anche l'influenza che essa ebbe su opere della sua piena maturità, quando era papa Paolo III Farnese⁹². Questi utilizzò le commissioni artistiche per sottolineare il suo messaggio politico e ribadire il ruolo centrale del papato, nonché per riportare Roma agli anni d'oro di Leone X, all'indomani del Sacco che aveva devastato la città. Perino era allora pittore della corte Farnese e possiamo soffermarci in particolare su due opere che realizzò in questo periodo: il basamento della Stanza della Segnatura e la Sala Paolina. La prima opera gli venne commissionata da Paolo III nel 1541⁹³ e Perino, a contatto nuovamente con lo stile raffaellesco delle Stanze, si riavvicinò anche alla decorazione del piano terra di Palazzo Bini. Sono evidenti le somiglianze delle cariatidi e della tecnica decorativa. Ma anche il *Solone che dà le leggi agli Ateniesi* richiama il nostro *Numa che dà le leggi ai Romani*. Così come nella *Scena di sacrificio* (fig. 42) la figura dell'uomo che alimenta il fuoco dell'altare è simile nella nostra *Scena di sacrificio ad una dea* (fig. 19) e il giovane assistente che si avvicina all'altare dietro di lui richiama quello del sacrificio iniziale della storia di Muzio Scevola della facciata dei Bini (fig. 21, prima scena del fregio, sulla sinistra).

La Sala Paolina, nell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo, è invece un'opera degli ultimi anni di vita del Vaga⁹⁴. Il fine celebrativo del committente, comune alle decorazioni delle facciate, è stato qui sviluppato attraverso le

92 Per approfondimenti sull'ambiente artistico romano al tempo di Paolo III e recenti studi su altre opere di Perino realizzate durante quel periodo si vedano Lelli-Mami 1997; Cremona 2009; Bernardini 2011, pp. 98-101; Saporì 2016b, pp. 1-16; *Perino del Vaga per Michelangelo* 2021.

93 Perino si occupò prevalentemente della fase progettuale dell'opera, di cui rimangono alcuni disegni. Oltre a realizzare i cartoni, ritoccò a secco le scene eseguite dai suoi aiuti, rendendole come se fossero di sua mano, come ci racconta Vasari (1550 e 1568) 1966-1987, vol. 5, 1984, pp. 150-151.

94 Per approfondimenti sull'opera di Perino si vedano almeno Gere 1960, pp. 14-19; Gaudioso 1981, pp. 104-117.

storie di Alessandro Magno e di san Paolo⁹⁵. Per le pareti della sala Perino si è ispirato allo stile delle facciate, inserendo le storie monocrome in una finta cornice architettonica, creata attraverso artefatte membrature, colonne e nicchie. All'interno di queste, ha inserito le figure allegoriche delle virtù cardinali, che richiamano la dea Roma e la regina Tanaquilla del nostro disegno, con il loro ergersi elegantemente a mostrare i propri simboli. Anche la figura dell'imperatore Adriano, che fu il fondatore del Castello, suo mausoleo, ideata per la parete breve della sala, presenta l'inquadratura architettonica del re Tarquinio Prisco nel progetto per i Bini e ci aiuta in realtà a immaginare come avrebbe potuto essere il re sulla facciata della loro *Chasa grande*, perché, sebbene monocromo, le dimensioni sarebbero state più o meno le stesse. Sulle pareti della Sala Paolina, Perino ha mantenuto sempre la struttura delle cornici che racchiudono i riquadri, con le storie di Alessandro che si alternano alle figure delle virtù, e questi finti bassorilievi si presentano ancora densamente popolati e poco profondi. Le scene sono però qui caratterizzate da una forte monumentalità delle figure, che occupano elegantemente l'intero spazio dei riquadri. Questo aspetto, insieme alla grandiosità della decorazione, che sembra raggiungere un ruolo paritario rispetto alle storie narrate, rese l'opera di grande influenza sugli artisti della seconda metà del Cinquecento.

Questi confronti con progetti architettonici e altre opere mature ci conducono all'ultimo, ma non per questo minore, elemento di rivalutazione del ruolo e dell'arte del Bonaccorsi. È evidente, infatti, che in essi ritroviamo temi e caratteristiche stilistiche del nostro disegno e che siano stati quindi influenzati dalla sua attività giovanile nel campo della decorazione delle facciate di palazzi. Va quindi notevolmente ridimensionata l'influenza delle facciate di Polidoro e Maturino, più volte citate come elemento ispiratore di queste opere più mature di Perino.

Si spera che il disegno presentato e i contributi offerti attraverso questo saggio possano aprire la strada a ulteriori studi dell'attività di Perin del Vaga come frescante di facciate e condurre anche all'individuazione di altri documenti e disegni riferiti a quest'ambito. A tale proposito, riprendiamo una considerazione che nasce dallo sviluppo del progetto di Palazzo Doria su diversi fogli: anche per Palazzo Bini potrebbe esistere un secondo disegno, con la decorazione della parte sinistra della facciata, che abbiamo visto per ora solo nei rilievi architettonici sette e ottocenteschi del palazzo. La speranza è che, se esistito, questo disegno sia sopravvissuto e possa essere in futuro rintracciato, per permetterci di vedere il progetto dell'intera facciata decorata di Palazzo Bini e le altre creazioni di Perino.

95 Per approfondimenti sul programma iconografico e relativi riferimenti bibliografici si veda Canova 2003.

Abbreviazioni

AAV

Archivio Apostolico Vaticano,
Città del Vaticano

ASC

Archivio Storico Capitolino, Roma

Bibliografia

Adorni 2011

Bruno Adorni, «Il «rustico» in Giulio Romano: alcuni casi emblematici», *Arte Lombarda*, 161 (2011), pp. 14–31.

Agosti 2018

Barbara Agosti, «Su Antonio da Sangallo e gli artisti, attraverso Vasari», in *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di Maria Beltramini e Cristina Conti, Milano 2018, pp. 9–16.

Ait 2004

Ivana Ait, «I fiorentini a Roma durante i pontificati di Leone X e Clemente VII», in *Una «Gerusalemme» toscana sullo sfondo di due giubilee: 1500–1525* (atti del convegno San Vivaldo 2000), a cura di Sergio Gensini, Firenze 2004, pp. 31–56.

Ait 2020

Ivana Ait, «Mercanti a Roma e mercanti di Roma tra finanza e impresa (secoli XV–XVI)», in *Roma 1347–1527. Linee di un'evoluzione* (atti del convegno Roma 2017), a cura di Massimo Miglio e Isa Lori Sanfilippo, Roma 2020 (Nuovi studi storici / Istituto storico italiano per il Medio Evo 116), pp. 39–56.

Amadio 2016

Sonia Amadio, «Allestire una parete: disegni per la decorazione a fresco nei palazzi romani», in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di Claudia Conforti e Giovanna Saporì, *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2016, pp. 53–66.

Antonucci 2004

Micaela Antonucci, «Un'opera di Antonio da Sangallo il Giovane tra architettura e città», *Römische Historische Mitteilungen*, 46 (2004), pp. 201–244.

Antonucci 2014

Micaela Antonucci, «Il palazzo Stati di Giulio Romano e la «cittadella medicea» di Leone X: conflitti e alleanze nelle trasformazioni urbane nella Roma del primo Cinquecento», in *Congiure e conflitti. L'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura* (atti del convegno Roma 2013), Roma 2014 (Inedita Saggi 62), pp. 433–458.

Armenini (1587) 1823

Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1587), Pisa 1823.

Barbieri 1481

Filippo Barbieri, *Discordantiae Sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, et alia opuscola*, Roma 1481.

Benelli 2018

Francesco Benelli, ««Sostegno e adornamento». La versione di Antonio», in *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di Maria Beltramini e Cristina Conti, Milano 2018, pp. 43–54.

Bernardini 2011

Maria Grazia Bernardini, «Nel segno di Michelangelo e Raffaello. Da Perin del Vaga a Francesco Salviati», in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* (catalogo della mostra Roma), a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, Milano 2011, pp. 94–107.

Boccardo 1989

Piero Boccardo, *Andrea Doria e le arti, committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989.

Boccardo 2004

Piero Boccardo, ««El trionfo de Chamillo»: due inediti frammenti della porzione centrale del progetto di Perino del Vaga per la decorazione della facciata settentrionale del palazzo di Andrea Doria», *Ricerche di storia dell'arte*, 82/83 (2004), pp. 33–38.

Brugnoli 1962

Maria Vittoria Brugnoli, «Gli affreschi di Perin del Vaga nella cappella Pucci: note sulla prima attività romana del pittore», *Bollettino d'Arte*, 47, 4 (1962), pp. 327–350.

Bruschi 1969

Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Roma 1969.

Bruschi 1989

Arnaldo Bruschi, «Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini», *Palladio*, 2 (1989), pp. 5–44.

Bullard 1976

Melissa Meriam Bullard, ««Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes» in the Early Sixteenth Century», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6 (1976), pp. 51–71.

Burckhardt (1855) 1952

Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), Firenze 1952.

Cafà 2007

Valeria Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi: storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Venezia 2007.

Canova 2003

Lorenzo Canova, ««Omnes reges servient ei» Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo», *Storia dell'arte*, 103 (2002) [2003], pp. 7–40.

Caporali 2012

Alessio Caporali, «Il demolito Palazzo Bini in via del Consolato. Frammenti della decorazione perduta al Museo di Roma», *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 26 (2012), pp. 21–30.

Caporali 2016

Alessio Caporali, *Bernardo Bini, un Banchiere fiorentino alla corte di Leone X: architettura e commissioni artistiche tra Roma e Firenze nel primo Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2016.

Caporali 2019

Alessio Caporali, «Un episodio architettonico di ambito sangallescico nella Roma di Leone X. La «Chasa grande» di Bernardo Bini nel vicolo dell'Oro», *Roma nel Rinascimento*, 2019, pp. 277–295.

Le case romane con facciate**graffite e dipinte 1960**

Le case romane con facciate graffite e dipinte (catalogo della mostra Roma), a cura di Cecilia Pericoli-Ridolfini, Roma 1960.

Cecamore 2004

Claudia Cecamore, «La base di Sorrento: le figure e lo spazio fra mito e storia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 111 (2004), pp. 105–141.

Cogotti/Gigli 1995

Marina Cogotti e Laura Gigli, *Palazzo Baldassini*, Roma 1995.

Conforti 1998

Claudia Conforti, «La «natione fiorentina» a Roma nel Rinascimento», in *La città italiana e i luoghi degli stranieri: XIV–XVIII secolo*, a cura di Donatella Calabi e Paola Lanaro, Roma 1998 (Biblioteca di cultura moderna 1141), pp. 171–191.

Cremona 2009

Alessandro Cremona, *Palazzo Silvestri Rivaldi a Roma*, Roma 2009 (Ricerche di storia dell'arte 97).

Cremona 2016

Alessandro Cremona, *Disegni di architetture romane di Augustin-Théophile Quantinet (Parigi 1795-1867)* (catalogo della mostra Roma), Roma 2016.

Dacos 1977

Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1977.

Davidson 1963

Bernice F. Davidson, «Early Drawings by Perino del Vaga: Part One», *Master Drawings*, 1, 3 (1963), pp. 3–16, 61–67.

Davidson 1966

Bernice F. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia* (catalogo della mostra Firenze), Firenze 1966.

Dell'Agli 1997

Antonietta Dell'Agli, «La struttura originaria della Cappella Pucci Cauco nella Trinità dei Monti a Roma, le conseguenze sul ciclo zuccaresco e un'ipotesi per Perin del Vaga», in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti* (atti del convegno Sant'Angelo in Vado 1994), a cura di Bonita Cleri, Milano 1997, pp. 111–123.

Dionigi di Alicarnasso ed. 1823

Dionigi di Alicarnasso, *Le antichità Romane volgarizzate dall'Ab. Marco Mastrofini*, ed. Milano 1823.

Eclercy 2016

Bastian Eclercy, «Examples of «Maniera»: Perino, Pontormo, Bronzino and the «Martyrdom of the Ten Thousand»», in *Maniera, Pontormo, Bronzino and Medici Florence*, a cura di Bastian Eclercy, Monaco di Baviera et al. 2016, pp. 33–41.

Errico/Finozzi/Giglio 1985

Maria Errico, Stella Sandra Finozzi e Irene Giglio, «Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI», *Bollettino d'Arte*, 33–34 (1985), pp. 53–134.

Farina 2016

Arianna Farina, «La città più ornata di tutto il mondo»: facciate decorate a Roma fra XV e XVI secolo, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2016.

Festo ed. 1839

Sesto Pompeo Festo, *De verborum significatione*, ed. Lipsia 1839.

Freedman 1989

Luba Freedman, ««Rilievo» as an Artistic Term in Renaissance Art Theory», *Rinascimento*, 29 (1989), pp. 217–247.

Frerichs 1981

Lina Christina Johanna Frerichs, *Italiaanse Tekeningen, de 15de en 16de eeuw*, Amsterdam 1981.

Frommel 1973

Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübinga 1973 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21).

Frommel 2009

Christoph Luitpold Frommel, *Palazzo Alberini*, Roma 2009.

Gaudioso 1981

Eraldo Gaudioso, «Sala Paolina», in *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543–1548* (catalogo della mostra Roma), a cura di Filippa Maria Aliberti Gaudioso ed Eraldo Gaudioso, 2 voll., Roma 1981, vol. 2, pp. 104–171.

Gellio ed. 1544

Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, ed. Venezia 1544.

Genua picta 1982

Genua picta: proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte (catalogo della mostra Genova), a cura di Piero Boccardo, Genova 1982.

Gere 1960

John Arthur Gere, «Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina», *The Burlington Magazine*, 102, 682 (1960), pp. 9–19.

Gigli 2015

Gigli Laura, «Il salone di Perin del Vaga in palazzo Baldassini fra rigore del disegno e immaginazione creativa», *Strenna dei Romanisti*, 76 (2015), pp. 259–284.

Ginzburg 2018

Silvia Ginzburg, «Perino, Polidoro, Maturino in palazzo Baldassini», in *Antonio da Sangallo il giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di Maria Beltramini e Cristina Conti, Milano 2018, pp. 55–69.

Gnann 1997

Achim Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen*, Monaco 1997.

- Gnann 1999**
Achim Gnann, «I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al Sacco di Roma (1520–1527)», in *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515–1527* (catalogo della mostra Mantova/Vienna), a cura di Konrad Oberhuber, catalogo di Achim Gnann, Milano 1999, pp. 31–58.
- Gnoli 1888**
Domenico Gnoli, «Le demolizioni in Roma. Il Palazzo dei Bini», *Archivio storico dell'arte*, 1, 7 (1888), pp. 268–272.
- Gnoli 1909**
Domenico Gnoli, *Have Roma: chiese, monumenti, case, palazzi, piazze, fontane, ville*, Roma 1909.
- Gnoli 1938**
Domenico Gnoli, «Facciate graffite e dipinte in Roma», *Il Vasari*, 9 (1938), pp. 24–49.
- Goldthwaite 2013**
Richard A. Goldthwaite, *L'economia della Firenze rinascimentale*, Bologna 2013 (Collezione di testi e di studi: storiografia).
- Guidi Bruscoli 2007**
Francesco Guidi Bruscoli, *Papal Banking in Renaissance Rome: Benvenuto Olivieri and Paul III, 1534–1549*, Aldershot 2007 (Studies in Banking and Financial History).
- Günther 1984**
Hubertus Günther, «Il prisma stradale davanti al ponte di Sant'Angelo», in *Raffaello architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri, Milano 1984, pp. 231–234.
- Güthner 2010**
Tobias Güthner, *Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom: Auftraggeber-schaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Università di Monaco, 2010.
- Herrmann Fiore 2011**
Kristina Herrmann Fiore, «Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento: il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro e Maturino», in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* (catalogo della mostra Roma), a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, Milano 2011, pp. 42–51.
- Kultzen 1961**
Rolf Kultzen, «Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoros da Caravaggio an der Piazza Madama in Rom», in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Monaco di Baviera 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), pp. 207–212.
- Labò 1922**
Mario Labò, «L'architettura dei palazzi genovesi», *Lo spettatore*, 1, 2 (1922), pp. 141–151.
- Lanciani (1906) 2006**
Rodolfo Amedeo Lanciani, *L'epoca d'oro del Rinascimento a Roma*, 1a ed. 1906, Roma 2006.
- Latella 2014**
Monica Latella, «Gli affreschi della facciata del Palazzetto Massimo Istoriato: un disegno di Polidoro da Caravaggio per le «Storie di Giuditta»», *Bollettino d'Arte*, 99, 24 (2014), pp. 61–84.
- Lelli-Mami 1997**
Giorgio Lelli-Mami, «Perino del Vaga, fiorentino, «eccellentissimo pittore e molto ingegnoso»», *Studi romagnoli*, 45 (1994) [1997], pp. 259–275.
- Leone de Castris 2001**
Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- Letarouilly (1840–1857) 1874**
Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, 3 voll., Parigi 1874.
- Livio ed. 1824**
Tito Livio, *Ab urbe condita*, trad. di Jacopo Nardi, Milano 1824.
- Luzzati 1968**
Mario Luzzati, «Bini, Bernardo», in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss., vol. 10, 1968, pp. 503–506.
- Marabottini 1969**
Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.
- Oberhuber 1966**
Konrad Oberhuber, «Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman», *Master Drawings*, 4, 2 (1966), pp. 170–182, 221–233.
- Ovidio ed. 1771**
Publio Ovidio, *I Fasti*, trad. di Giambattista Bianchi, Venezia 1771.
- Pagliara 1984**
Pier Nicola Pagliara, «Palazzo Alberini», in *Raffaello architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri, Milano 1984, pp. 171–188.
- Parma Armani 1970**
Elena Parma Armani, «Il Palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova», *L'Arte*, 10 (1970), pp. 12–63.
- Parma Armani 1986**
Elena Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1986.
- Parma 2001 a**
Elena Parma, «Fregio con battaglia e sacrificio», in *Perino del Vaga* 2001, p. 112.
- Parma 2001 b**
Elena Parma, «Giustizia di Zaleuco», in *Perino del Vaga* 2001, pp. 108–110.
- Parma 2001 c**
Elena Parma, «Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso», in *Perino del Vaga* 2001, pp. 13–38.
- Parma 2001 d**
Elena Parma, «Progetto di facciata di palazzo», in *Perino del Vaga* 2001, p. 264.

Parma 2001 e

Elena Parma, «Progetto per la decorazione di una parete, con figure della Fede e della Giustizia ed uno stemma papale (recto); Schizzi di figure (verso)», in *Perino del Vaga* 2001, pp. 124–126.

Parma 2001 f

Elena Parma, «Soldati romani recano spoglie e scena di clemenza davanti ad un re in trono», in *Perino del Vaga* 2001, p. 114.

Parma 2002

Elena Parma, «Parmigianino e Perino: ricerche di due maestri inquieti; considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti», in *Parmigianino e il manierismo europeo* (atti del convegno Parma 2002), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 2002, pp. 311–325.

Percier/Fontaine (1798) 1815

Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés a Rome*, 1a ed. 1798, Parigi 1815.

Perino del Vaga per Michelangelo 2021
Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada, con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547, a cura di Barbara Agosti e Silvia Ginzburg, Roma 2021.

Perino del Vaga 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo (catalogo della mostra Mantova), a cura di Elena Parma, Milano 2001.

Petrarca 2019

Ercole Andrea Petrarca, «Polidoro da Caravaggio e l'antico: il fregio di palazzo Milesi e la favola di Niobe», in *Il rito di Niobe. E dimmi che non vuoi morire* (catalogo della mostra Tivoli), a cura di Andrea Bruciati e Micaela Angle, Cinisello Balsamo 2019, pp. 70–79.

Plinio ed. 1783

Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, Biponti 1783.

Polidoro da Caravaggio 1988

Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina (catalogo della mostra Napoli), a cura di Pierluigi Leone de Castris, Milano 1988.

Popham 1945

Arthur Ewart Popham, «On Some Works by Perino del Vaga», *The Burlington Magazine*, 86, 504 (1945), pp. 56–66.

Ravelli 1978

Lanfranco Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo 1978 (Monumenta Bergomensia 48).

Redig de Campos 1956

Deoclecio Redig de Campos, «Notizia su palazzo Baldassini», *Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura*, 10 (1956), pp. 3–20.

Romano 1941

Pietro Romano, *Ponte, V rione*, 3 voll., Roma 1941–1943, vol. 1, 1941.

Sapori 2016a

Giovanna Sapori, «La decorazione dei palazzi a Roma al tempo di Leone X. Da Raffaello a Perino del Vaga», in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura* (atti del convegno Roma 2015), a cura di Flavia Cantatore et al., 2 voll., Roma 2016 (Inedita Saggi 69), vol. 2, pp. 435–458.

Sapori 2016b

Giovanna Sapori, «Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari», in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di Claudia Conforti e Giovanna Sapori, *Bollettino d'Arte*, volume speciale 2016, pp. 1–52.

Sapori 2020

Giovanna Sapori, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari*, Roma 2020.

Schulte 1904

Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom 1495–1523*, 2 voll., Lipsia 1904.

Serlio 1584

Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio*, Venezia 1584.

Stagno 2004

Laura Stagno, «Il ciclo periniano del Palazzo del Principe: vicende, tecniche e restauri (1997–2002)», in *Perino del Vaga: prima, durante, dopo* (atti del convegno Genova 2001), a cura di Elena Parma Armani, Genova 2004, pp. 96–111.

Stagno 2005

Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genova 2005.

Terminiello/Boccardo 1987

Giovanna Terminiello e Piero Boccardo, «Le facciate dipinte a Genova e un aspetto della cultura architettonica di Perino del Vaga», in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 1987 (Biblioteca internazionale di cultura 20), pp. 569–590.

Vasari (1550 e 1568) 1966–1987

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966–1987.

Virgilio ed. 1812

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, trad. di Annibal Caro, Milano 1812.

Warburg ed. 2015

Aby Warburg, «Mnemosyne. Wprowadzenie do Atlasu Pamieci», *Stan Rezczy*, 1, 8 (2015), pp. 35–51.

Wolk-Simon 1989

Linda Wolk-Simon, recensione di «Perino del Vaga. L'anello mancante, a cura di Elena Parma Armani, Genova 1986», *The Art Bulletin*, 71, 3 (1989), pp. 515–523.

Wolk-Simon 2002

Linda Wolk-Simon, «Two Early Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Palazzo Baldassini and the Pucci Chapel», *Apollo*, 155, 481 (2002), pp. 11–21.