

# Facciate graffite e dipinte nella Roma post-unitaria

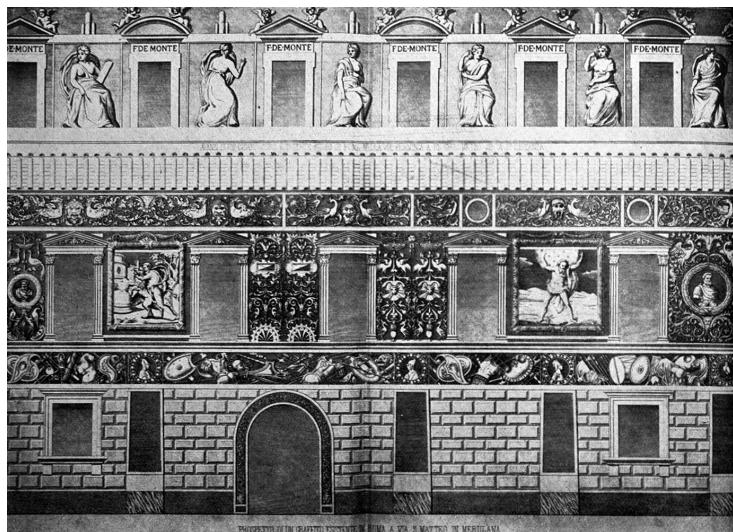
---

## 1. PERDITE, RESTAURI, DIBATTITI

Benché non sistematico, il fenomeno delle facciate dipinte ebbe ripercussioni profonde nella Roma del secondo Ottocento. La sensibilità verso il patrimonio delle case graffite<sup>1</sup>, minacciate dalle demolizioni post-unitarie, contribuì infatti a riportare in auge una forma di decorazione che ebbe ricadute importanti anche nel campo della nuova edilizia. Come testimoniato da Luigi Fontana, apprezzato artefice di graffiti *ex novo*, «il desiderio di ripristinare il bello uso delle pitture antiche del Peruzzi, di Polidoro, di Maturino e del Furlano» era il segno tangibile della volontà di perpetuare una tradizione in pericolo «a cagione delle nuove costruzioni»<sup>2</sup>. Dopo la breccia di Porta Pia cominciò a manifestarsi infatti una netta insoddisfazione per la *facies* della neo-capitale, specie in confronto all'idealizzata città rinascimentale, dove i prospetti degli edifici «erano graffiti, sicché Roma appariva una città messa ad arazzi o meglio una smagliante pinacoteca»<sup>3</sup>. La critica alla nuova architettura, associata tra l'altro alla dilagante speculazione edilizia, trovò spazio soprattutto sulle pagine de «*Il Buonarroti*»: le posizioni conservatrici della testata, diretta da Benvenuto Gasparoni, si manifestarono anche riguardo alla questione delle facciate dipinte<sup>4</sup>, tema che «*Il Buonarroti*» trattò diffusamente e contribuì a propagandare attraverso la pubblicazione dei trattati sulle fabbriche graffite di Gaspare Celio e Giulio Mancini<sup>5</sup>. Se già nel 1866 la rivista esortava a riscoprire «il costume di graffire o dipingere le facciate delle nostre case, come si vide far di frequente nel beato secolo decimosesto»<sup>6</sup>, dopo il 1870 i toni cominciarono a farsi più aspri perché la percezione

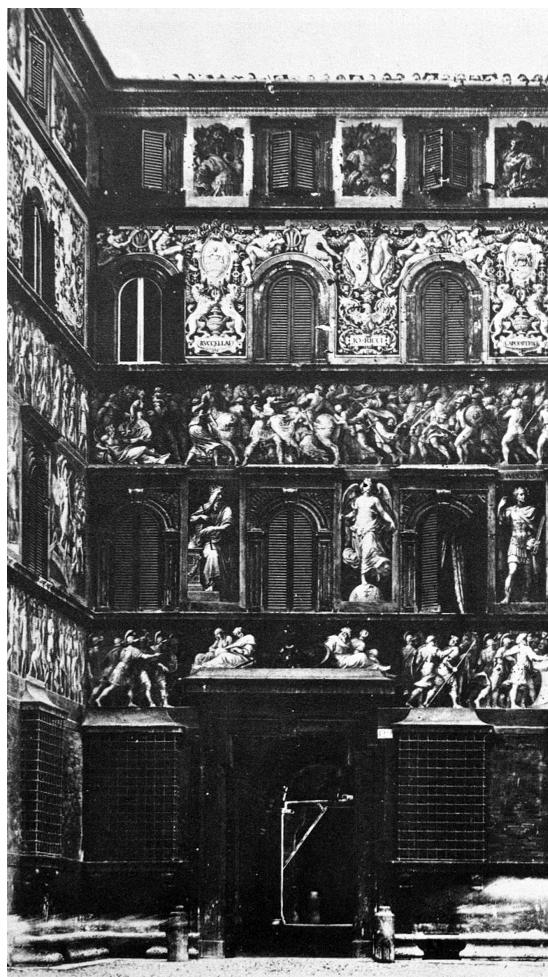
della fine di un'epoca era ormai nitida: alla nobile consuetudine, comune nella Roma pontificia, di arricchire le fabbriche di pitture, era sopraggiunta un'età rivolta «solo ai facili guadagni, e che più non si cura di adornamenti, se questi non valgono a far più pingue la borsa del padron della casa, il quale si sta contento di scialbare le facciate con le mestiche degl'imbianchini e non di rado distrugge senza pensarvi le opere mirabili»<sup>7</sup>. La precarietà delle facciate dipinte era avvertita anche da Cesare Mariani, stimato pittore e consulente del Comune in merito alla conservazione dei graffiti: «purtroppo questa specie di ornamentazione – osservava Mariani nel 1880 – va ogni giorno scomparendo [...] tanto che se qualche vecchia incisione e qualche passo del Vasari non la ricordasse ne sarebbe quasi spenta la memoria»<sup>8</sup>.

Generiche erano del resto le forme di tutela messe in atto dal Comune<sup>9</sup>: il regolamento edilizio del 1873, pur imponendo in via teorica il divieto «di togliere stemmi, iscrizioni, memorie monumentali, oggetti d'arte di qualsiasi genere esistenti alla pubblica vista sopra le fronti delle case e dei palazzi»<sup>10</sup>, non contemplava specificatamente norme dirette alla salvaguardia delle pitture murali. Contraddirittorio era inoltre l'atteggiamento degli organi preposti alla tutela: se da un lato la conservazione delle case graffite non era auspicabile perché dispendiosa e in contrasto con le direttive dei piani regolatori, dall'altro si faceva urgente la necessità di mantenere viva la memoria di tali testimonianze. Con lo scopo di esaminare tutti i prospetti di fabbriche con «graffiti e chiaroscuri dei secoli XVI e XVII», nel novembre 1873 fu istituita una commissione composta dagli architetti Antonio Cipolla e Giovanni Montioli, dai



1. Prospetto di casa graffita in via di S. Matteo in Merulana (da E. Maccari, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame*, Roma, s.d. ma 1876, tav. 35).

2. Palazzo Ricci, dopo il 'restauro' e le integrazioni di L. Fontana, 1873-1876.



pittori Eugenio Agneni, Cesare Mariani e dall'incisore Enrico Maccari. L'iniziativa, che portò nel gennaio 1874 alla stesura di una relazione che valutava il grado di conservazione e la qualità estetica di circa trenta facciate dipinte<sup>11</sup>, si risolse in modo ambivalente: mentre di alcuni fabbricati veniva suggerito il restauro, di altri veniva segnalato l'avanzato deperimento senza che tuttavia fossero proposti provvedimenti risolutivi: «pochissimi – indicavano i membri della commissione – sono i prospetti delle case sui quali i graffiti si mantengono tuttora in buono stato e meritano quindi di essere come si trovano conservati o senza pericolo di danno restaurati»<sup>12</sup>. Si auspicava, dunque, che venissero realizzate documentazioni grafiche delle ornamentazioni ancora visibili e, dietro interessamento del Comune, tale compito venne affidato a Enrico Maccari. Erano poste così le premesse per la pubblicazione del volume *Graffiti e chiaroscuri*<sup>13</sup>, che raccoglieva incisioni già edite in dispense dallo stesso Maccari<sup>14</sup> assieme ad altre realizzate *ex novo*, inerenti le facciate precedentemente non rilevate. L'opera, pensata per scopi documentari, si affermò soprattutto come un repertorio d'ornato: la scarsità di note storiche – lamentata in sede critica<sup>15</sup> – e le tavole realizzate con integrazioni non sempre filologiche favorirono infatti la circolazione del volume tra i pittori-decoratori, piuttosto che tra gli studiosi.

Le autorità capitoline sottovalutarono il problema dei graffiti e, in linea di massima, non furono in grado di elaborare una strategia efficace a garantirne al meglio la tutela. La febbre edilizia, aggravata da una politica urbanistica basata sugli sventramenti, causò la perdita, totale o parziale, di molte fabbriche caratterizzate da decorazioni

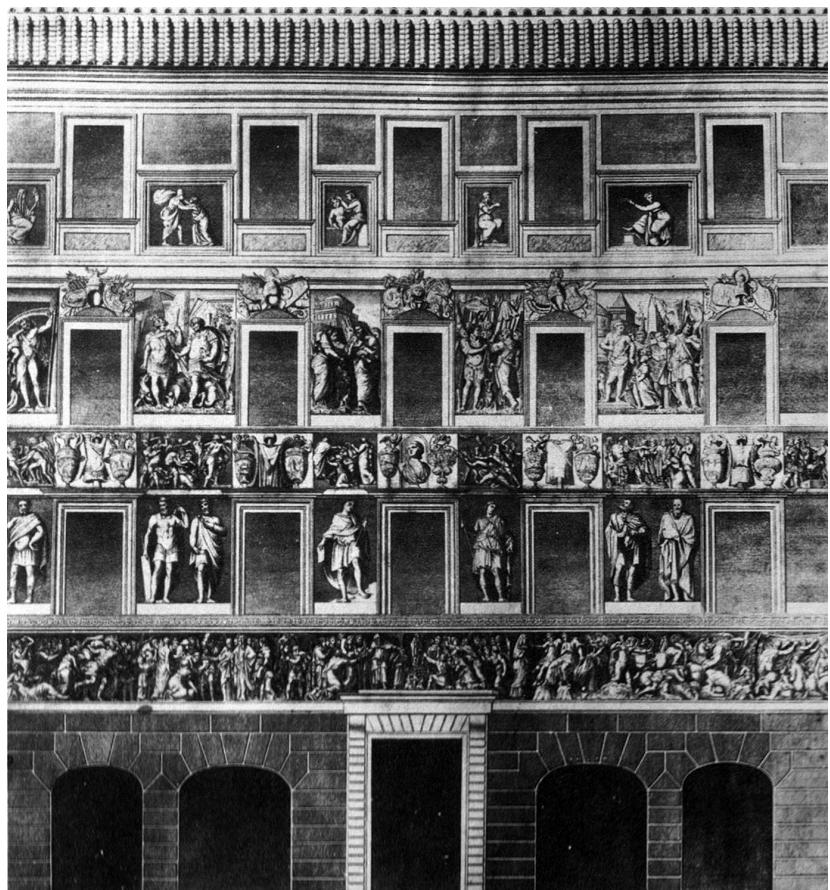
pittoriche esterne di notevole pregio. Nella presoche totale indifferenza si consumò, ad esempio, la distruzione di Villa Palombara – espropriata nel 1873 – e di tutti gli edifici sorti attorno ad essa, tra cui «una casa colonica ornata di importanti graffiti forse del secolo decimosesto»<sup>16</sup> posta in via di San Matteo in Merulana (fig. 1). Allo stesso modo, attorno al 1880, un palazzetto cinquecentesco presso Tordinona venne abbattuto nonostante fosse stato restaurato nel 1866 dall'architetto Salvatore Bianchi e presentasse nel prospetto dei graffiti attribuiti a Perin del Vaga<sup>17</sup>.

La rimozione, ideale e materiale, di una parte così importante del patrimonio dell'Urbe venne aggravata poi da alcuni 'restauri' che, seppur unanimemente lodati, furono condotti con aggiunte invasive e pesanti integrazioni: è il caso dei graffiti ridipinti e in parte sostituiti della Casa Sander<sup>18</sup> in via dell'Anima (1873) e del noto intervento di Luigi Fontana su Palazzo Ricci<sup>19</sup> (1873-1876) che s'impone come modello per il risanamento di analoghe fabbriche graffite. Fontana, per diretto

volere del marchese Giovanni Ricci Paracciani, non solo operò sugli affreschi di Polidoro da Caravaggio, integrando le zone lacunose sulla base di stampe antiche messe a disposizione da Francesco Cerroti, bibliotecario della Corsiniana, ma dipinse – senza alcun appiglio documentario e creando un falso storico – sia la fascia del secondo piano con grottesche e stemmi araldici, sia gli spazi tra le finestre del terzo piano con rappresentazioni di trofei classici (fig. 2).

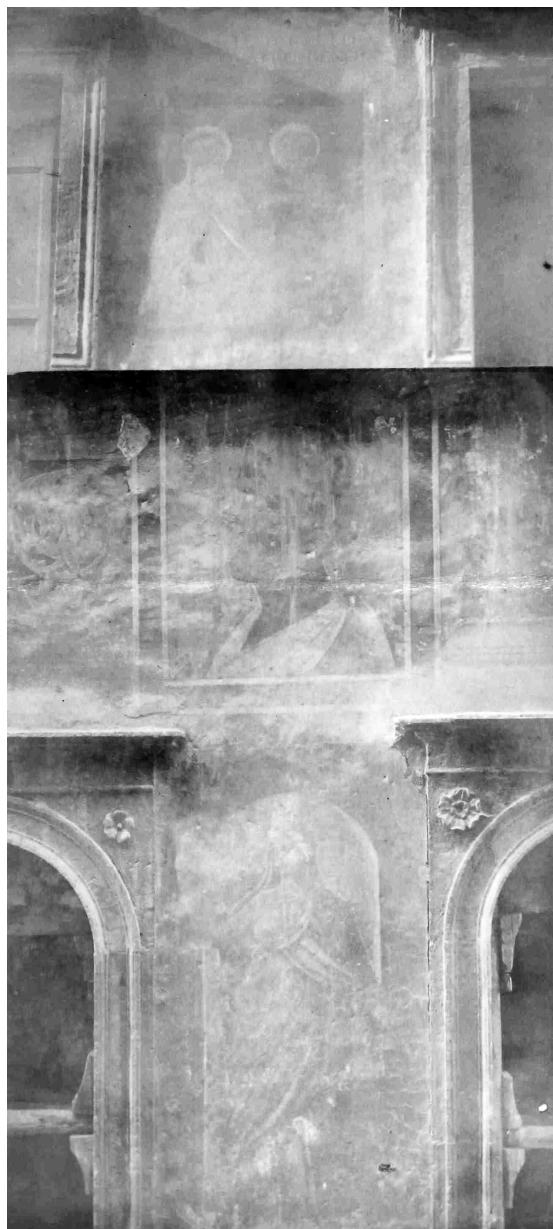
L'effimera, ma molto apprezzata, erudizione sottesa nel rimaneggiamento di Fontana andò ad influenzare anche la *querelle* intorno al restauro della facciata di Palazzo Milesi dipinta dal Caldara (fig. 3)<sup>20</sup>. Sull'edificio gravavano le mire speculative della proprietaria Vittoria Filippini Ronconi che, tra il 1880 e il 1881, oltre ad aver richiesto di sopraelevare l'immobile, aveva proposto di imbiancare l'intero prospetto ad eccezione del fregio dipinto del primo piano, ancora ben leggibile. A questo proposito il parere di Cesare Mariani si rivelò fondamentale per scongiurare provvedi-

3. Prospetto di Palazzo Milesi in via della Maschera d'Oro (da E. Maccari, Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame, Roma, s.d. ma 1876, tav. 38).



menti radicali: «Ho trovato i chiaroscuri in stato veramente di grande deperimento – notava – ma non tale da 'deturpare' come dice la proprietaria la facciata [...] né molto meno non potere essere restaurati. [...] mi pare che il Comune non potrebbe annuire a questo malaugurato desiderio di volervi sostituire un bel 'bianco di calce' [...]. Io non consiglierei mai il distaccamento delle pitture giacché

4. Pitture superstiti sulla facciata della casa in via dei Giubbonari 46-47, fotografia del 1873 (Archivio Storico Capitolino, Tit. 12, b. 1, fasc. 79).



essendo state fatte dal punto di vista puramente decorativo, tolte dal loro posto perderebbero qualunque valore artistico»<sup>21</sup>. Scartata l'ipotesi del distacco – piuttosto diffusa e adottata per i celebri monocromi del Casino Del Bufalo<sup>22</sup> – l'ufficio tecnico del Comune sembrava orientato su un intervento affine a quello di Palazzo Ricci e, in una lettera al Ministero dell'Istruzione, affermava: «considerando che il lavoro sarebbe eseguito dal Fontana [...] non vi è dubitare della buona riuscita. [...] il lavoro contribuirà a conservare più lungamente ciò che dell'antico è rimasto, e riproducendo il medesimo stile, e colla guida dei cartoni originali la parte mancante darà ad intendere a tutti l'insieme e la bellezza di questi freschi del Caravaggio»<sup>23</sup>. La controversia di Palazzo Milesi tuttavia non fu mai risolta: dal Ministero vennero mossi dubbi sulla liceità di un'operazione che, in ogni caso, avrebbe stravolto la preesistenza; inoltre l'opzione del ritocco contrastava apertamente con le norme per il restauro dei dipinti a fresco, entrate in vigore nel gennaio 1879.

Sono emersi, infine, nuovi dati sul restauro delle pitture – attribuite a Baldassarre Peruzzi da Vasari, Mancini e Celio – su una casa in via dei Giubbonari<sup>24</sup>. Tale restauro, poco indagato dagli studi, è significativo sia per la data precoce in cui fu realizzato (1874), sia perché mobilitò l'opinione pubblica, scagliatasi contro la leggerezza del Comune che, su pressione del proprietario della casa, Michele Battisti<sup>25</sup>, aveva acconsentito alla cancellazione delle decorazioni parietali<sup>26</sup>. La facciata, pur versando in uno stato rovinoso, manteneva ancora visibile una figura femminile dipinta a monocromo e, al di sopra, una testa di moro sormontata da un riquadro con Sant'Antonio e Santo Stefano (fig. 4); come riporta un documento, era presente inoltre l'iscrizione: DOMUS S. STEPH IN CELIO MONTE A LUSTRO GENERAT<sup>27</sup>. Quando, nel novembre 1873, fu notificato l'obbligo di conservare le decorazioni superstiti sulla scorta delle polemiche mosse dalla stampa, si aprì per l'ufficio tecnico una fase d'incertezza. In un primo momento si pensò allo stacco delle pitture e alla loro collocazione in un non meglio specificato vestibolo interno all'edificio; successivamente sembrò opportuno lasciare le pitture *in situ* e si ipotizzò un restauro condotto con i criteri che si stavano applicando in Palazzo Ricci. L'intervento finale – rispettoso dell'opera antica e presumibilmente blando – fu realizzato da Pietro Kern e Giuseppe Missaghi, restauratori di fiducia di Tommaso Minardi, i quali accettarono l'incarico dietro compenso di 250 lire, cifra poi aumentata a causa della deperibilità delle pitture riscontrata in fase esecutiva<sup>28</sup>.

Una coscienza etica legata alla conservazione dei manufatti artistico-architettonici, seppur debole e contrastata, sopravviveva dunque anche nella problematica realtà di Roma capitale. Il buon senso dimostrato dall'ispettore edilizio Alessandro Calandrelli<sup>29</sup> nel caso delle pitture della casa di via dei Giubbonari risulta, a questo proposito, emblematico: «La storia degli artisti consiste nelle loro opere – affermava Calandrelli – senza paragone ha più pregio lo studiarla nei monumenti che non in quella sbiadita e traviata del racconto dei libri. Quindi conservare le opere artistiche è il primo dovere dei popoli degni delle medesime [...]. Io sarei del subordinato parere che il Comune [...] facesse opera veramente romana con ordinare che a sue spese si restaurassero tutti gli avanzi pittorici delle case artistiche, e così ne verrebbero alla città nostra due grandissimi vantaggi: primo di abbellire Roma artisticamente e rompere la grossolana monotonia dell'imbiancatura all'impazzata: secondo di ravvivare presso il pubblico il gusto e la tradizione de' nostri avi»<sup>30</sup>.

## 2. IL REVIVAL DELLE FACCIADE DIPINTE NELLA NUOVA EDILIZIA

Il rinato interesse per le facciate dipinte (emerso, come si è visto, in un momento in cui la sopravvivenza delle stesse appariva compromessa) trovò un significativo riscontro nella pratica progettuale di alcuni architetti che, per reagire all'uniformità cromatica e d'ornato dell'allora imperante neo-cinquecentesimo, ricorsero all'uso di graffiti e affreschi. L'evocazione dell'architettura del Rinascimento maturo – affermatasi nella terza Roma secondo la severa interpretazione di Gaetano Koch e dei suoi epigoni – lasciava infatti uno stretto margine di operatività agli architetti più inclini alle sperimentazioni. L'esigenza di distinzione dall'edilizia media (quella ad esempio dei casamenti d'affitto) portò quindi alla riattualizzazione di una forma di decorazione non standardizzata e radicata nella tradizione romana. La rivisitazione del gusto per i prospetti dipinti e, in generale, il recupero su larga scala dell'affresco non si manifestarono comunque *ex abrupto* ma poterono affermarsi negli anni immediatamente precedenti grazie alla politica artistica di Pio IX<sup>31</sup> e, dopo il 1870, attraverso istituzioni come il Museo Artistico Industriale che incisero positivamente sul rilancio di tecniche artistiche tradizionali.

Nella prospettiva del dialogo tra architettura e decorazione, Francesco Azzurri<sup>32</sup> risulta una delle personalità più significative. Già soprintendente a molti dei restauri promossi da papa Mastai, egli ricorse spesso alla policromia, così come a ricercati

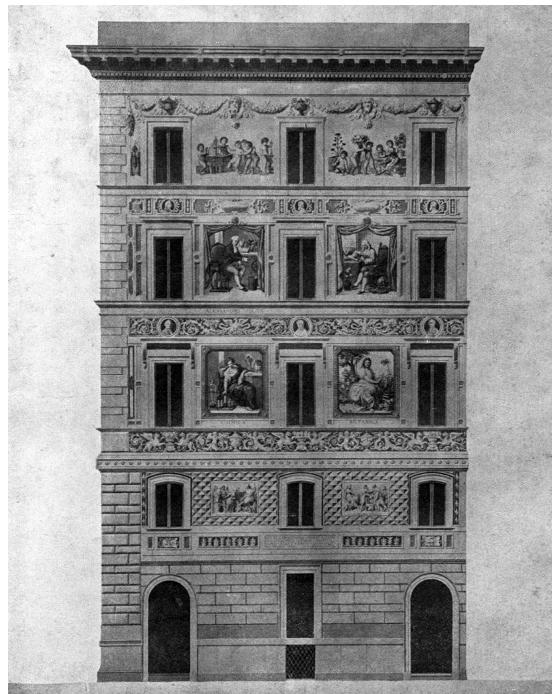


5. F. Azzurri, Casa Trojani in piazza del Teatro di Pompeo, 1856-1863, stato attuale.

effetti plastici, in opposizione alla consueta tinta neutra degli intonaci e alla piattezza delle superfici architettoniche comuni nella Roma ottocentesca. Nella ristrutturazione della Casa Trojani (1856-1863) in piazza Pollarola, oggi piazza del Teatro di Pompeo (fig. 5), la presenza di graffiti posti in una fascia sotto le finestre del primo piano fu largamente apprezzata e inaugurò una pratica che divenne una valida alternativa per risolvere con creatività la questione dell'ornato nell'edilizia residenziale<sup>33</sup>. «Eleganza, semplicità, armonia e buon gusto»<sup>34</sup> erano pregi che la critica, ancora nel 1877-78, riconosceva nella Casa Trojani la quale, pur presentando caratteri innovativi, dialogava con le fabbriche rinascimentali e nello specifico con l'antistante Palazzo della Cancelleria. Nel restauro della Casa Caffarelli (1880-1882) in via dell'Angelo Custode, oggi via del Tritone, l'estro di Azzurri s'impose in modo ancora più evidente: egli decise di impreziosire il rivestimento a cortina utilizzando «ogni buon genere di ornamentazione»<sup>35</sup>, tra cui graffiti, terrecotte, bassorilievi e maioliche policrome (fig. 6); «su quella

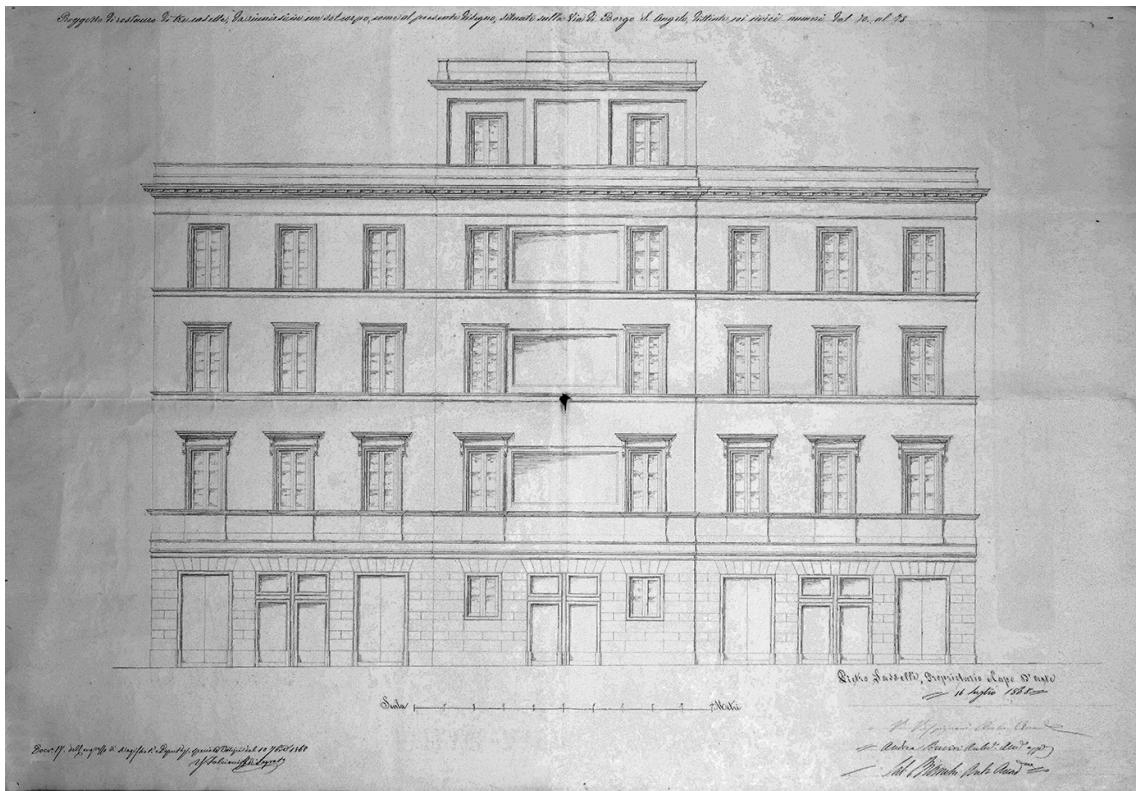


6. F. Azzurri, Casa Caffarelli in via del Tritone, 1880-1882, stato attuale.



7. Prospetto del Palazzetto Sinimberghi in via Condotti, con le pitture di L. Fontana, 1868 ca.

8. Palazzo Sasselli in via di Borgo S. Angelo 70-78 (Archivio Storico Capitolino, *Tit.* 54, prot. 58844-5/1872).



superficie – notava la critica – non si vedeva quel rincorrersi di linee solite e quel distendersi uniforme di mezze tinte che sembrano essere l’impronta dell’architettura moderna. No. I colori più graziosi saltellavano intorno agli sporti architettonici e l’industria artistica con le sue multiformi frange abbelliva le severe linee architettoniche»<sup>36</sup>.

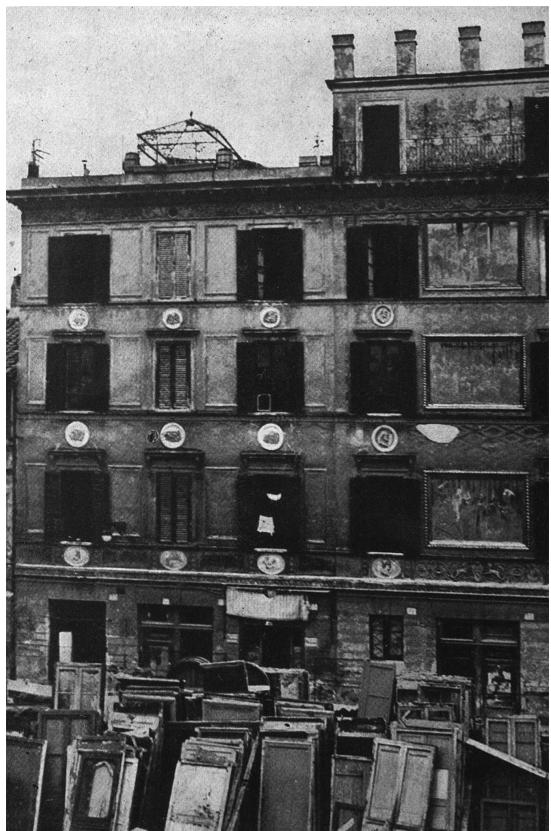
Luigi Fontana, «principe dei discepoli di Tommaso Minardi»<sup>37</sup>, ebbe il merito di aver riportato di moda a Roma la pittura a graffito<sup>38</sup>. Al di là della celebrata impresa di Palazzo Ricci, egli decorò con successo diverse case borghesi. Attorno al 1868 portò a termine la decorazione del doppio prospetto di un palazzetto posto tra via Condotti e via Bocca di Leone<sup>39</sup>; la fabbrica, restaurata dall’architetto Tommaso Bonelli, era proprietà di Nicola Sinimberghi il quale vi aveva impiantato uno stabilimento farmaceutico. Le pitture – oggi perdute e quasi scomparse già all’inizio del Novecento<sup>40</sup> – non a caso alludevano alle scienze naturali: inframmezzate da fregi a graffito e inserite entro riquadri, vi erano le personificazioni della Medicina, della Chimica, della Fisica e della Botanica; sopra queste trovavano posto i ritratti di Ippocrate, Galeno, Volta e Linneo, sormontati da putti intenti a trafficare con ampolle e alambicchi (fig. 7). Oltre alla felice sintesi di colore e monocromo, l’esemplarità del Palazzetto Sinimberghi risiedeva anche nel valore simbolico affidato alle iscrizioni, due delle quali sintetizzavano efficacemente lo spirito che aveva portato alla decorazione della casa: PICTURA FRONTES OLIM ORNABAT AEDUM PRAETERMEANTES DETIENS SPECTACULO e MOREM VETUSTUM GRATUM QUOD SIT CIVIBUS SUO NOVAVIT AERE SINIMBERGHIUS<sup>41</sup>.

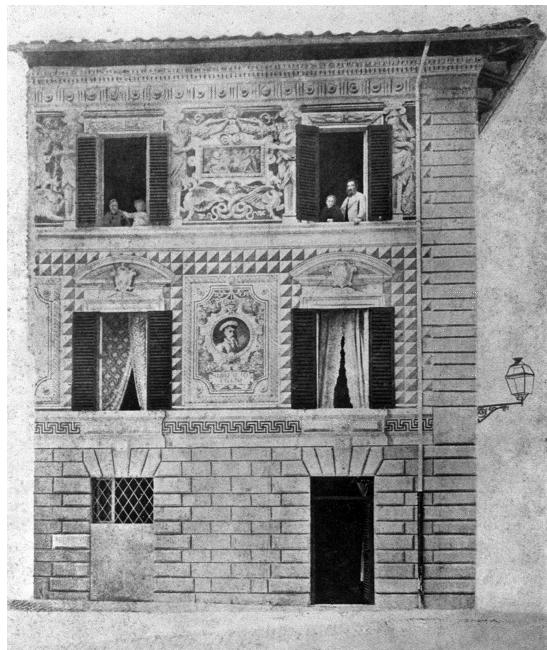
Accolte con uguale positività furono le decorazioni della Casa Sasselli in Borgo S. Angelo e della Casa Moscetti in via del Colonnato, entrambe scomparse durante il Ventennio con la demolizione della spina dei borghi. Il primo nucleo del palazzo di Pietro Sasselli, capo d’arte e stuccatore attivo nei cantieri di Pio IX, era il risultato del restauro radicale di un vecchio fabbricato (1862-1865)<sup>42</sup>. Secondo le fonti, già in questa fase il prospetto risultava arricchito da «medaglioni di stucco allusivi alle arti, e pitture a un colore, e ogni sorta di fregiature»<sup>43</sup>. L’intervento di Fontana tuttavia va collocato in un momento successivo, dopo cioè l’ampliamento dell’edificio derivato dall’addizione di due case confinati (1867-1872)<sup>44</sup> (fig. 8). Nonostante il suo ricco apparato decorativo, del Palazzo Sasselli si perse presto memoria: solo una rara fotografia, scattata poco prima della demolizione (fig. 9), documenta come le pitture, incentrate sulla storia dell’arte<sup>45</sup>, fossero inserite entro tre riquadri – previsti già nel progetto – al centro

della facciata. Più articolata era invece la decorazione della casa del medaglista Cesare Moscetti (1874) dove Fontana, forte della sua perizia tecnica, simulò attraverso la pittura rivestimenti lapidei ed elementi architettonici. Nel primo piano della casa, accanto ai medaglioni con i ritratti di Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Benvenuto Cellini, realizzò un finto bugnato a punta di diamante e, sopra le finestre, finti timpani; similmente, al piano superiore, dipinse delle cariatidi che inquadavano quattro targhe monocrome con allegorie delle stagioni<sup>46</sup> (fig. 10).

La fascinazione per le facciate dipinte rimase viva anche nella Roma *fin de siècle*. Mutarono però i valori attribuiti a un tipo di decorazione che, in un contesto permeato da suggestioni ‘bizantine’, assunse una conformazione sempre più artificiosa, diventando un vezzo estetizzante. Secondo i retaggi puristi di certa critica, la ricerca della varietà delle fabbriche aveva portato gli architetti ad allontanarsi «dal purgato stile del secolo XV» tanto che, già nel 1874, l’eccentrico prospetto dipinto

9. Palazzo Sasselli poco prima della demolizione (da «L’Urbe», 4, aprile 1939, tav. IV).





10. Casa Moscetti in via del Colonnato 4-7, con le decorazioni di L. Fontana.

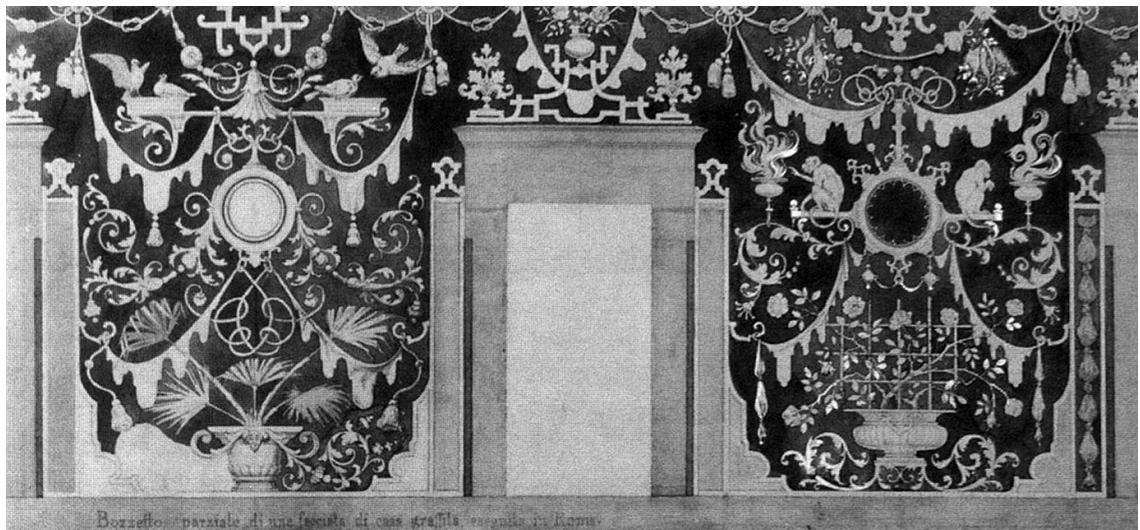


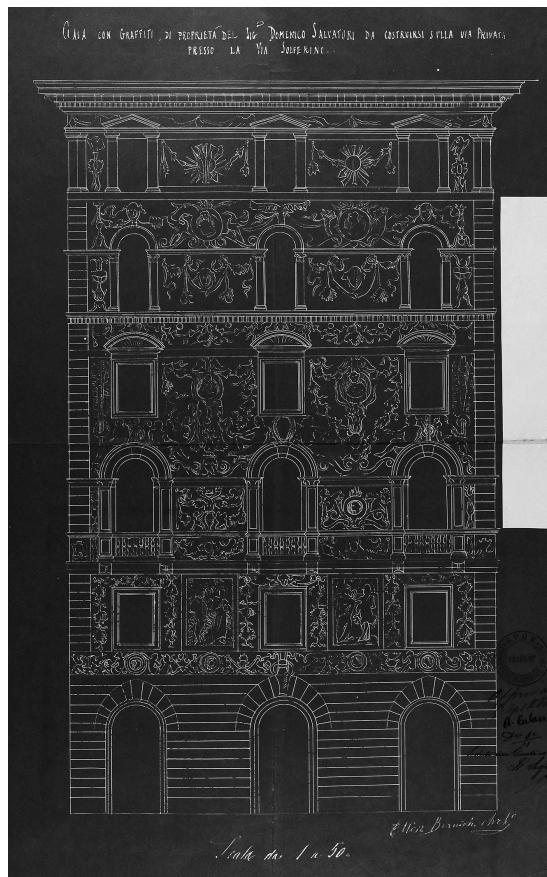
11. E. Kleffler, palazzo in via dei Due Macelli, stato attuale.

del palazzo in via Due Macelli (fig. 11), progettato dallo svizzero Enrico Kleffler, veniva paragonato al viso di una «brutta vecchia che per comparire meno deformi s’imbelletta»<sup>47</sup>. Assimilabili a quest’estetica dell’*horror vacui* sono, inoltre, il bozzetto per una casa graffita del pittore Adriano Ferraresi<sup>48</sup> (fig. 12) e il progetto dell’architetto Ettore Bernich per un palazzo in via Solferino

(1887)<sup>49</sup> (fig. 13). Allo stesso contesto dev’essere ricondotta, infine, la decorazione ad encausto della Galleria Sciarra (fig. 14), eseguita da Giuseppe Cellini tra il 1886 e il 1888. La critica, sulla scia dei fondamentali studi di Gianna Piantoni<sup>50</sup>, si è soffermata per lo più sul significato delle scene figurate, tralasciando invece l’incidenza della parte ornamentale che, oltre a dominare per estensione,

12. A. Ferraresi, bozzetto per casa graffita, s.d., Roma, Galleria Comunale di Arte Moderna di Roma Capitale.





13. E. Bernich, progetto di casa graffita in via Solferino (Archivio Storico Capitolino, Tit. 54, prot. 14608/1877).

14. G. Cellini, decorazione della Galleria Sciarra, 1886-1888, particolare.



trascende la semplice valenza di cornice. Attraverso un generale ripensamento del contesto, il fitto intreccio di linee fitomorfe, grottesche e motivi pompeiani è dunque da interpretare come il punto d'arrivo – sia per complessità che per risultato estetico – di una serie di esperimenti di riattualizzazione del repertorio ornamentale delle facciate dipinte. Tale visione viene confermata da Ugo Fleres che, in uno scritto fino ad ora sconosciuto (allo stato attuale degli studi l'unico articolo coerente sulla galleria), evidenzia come la monumentale opera celliniana trovasse la sua identità, ma anche la sua debolezza, proprio nel ricercato ‘effetto decorativo’. «Colui il quale osserva gli encausti del Cellini – afferma Fleres – indipendentemente quasi dal piacere di natura letteraria che può ispirargli la coordinazione dei temi [...] vi troverà un diletto più o meno vivo di natura schiettamente pittoresca, e in ispecial modo, ornamentale»<sup>51</sup>. Il giudizio poco lusinghiero espresso dal critico nei confronti di Cellini, brillante allievo del Museo Artistico Industriale e poi docente di decorazione nello stesso istituto, traeva origine dall’ornamentazione «sovaccarica», «gravosa e tormentata» della Galleria Sciarra: «più penso a questa opera singolare – notava alludendo alla prima formazione del pittore, avvenuta con il padre miniaturista Annibale Cellini – più mi si accentua l’idea che essa sia una miniatura gigantesca»<sup>52</sup>.

Manuel Barrese  
Sapienza Università di Roma

NOTE

*Ringrazio, per la disponibilità e il supporto nella ricerca, Antonio Pinelli, Jolanda Nigro Covre e Antonella Sbrilli.*

1. Per una bibliografia generale si rimanda a U. Gno-  
li, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, in «Il Vasari», VII, IX, 1938; C. Pericoli Ridolfini, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, catalogo della mostra, Roma, 1960; M. Errico, S.S. Finozzi, I. Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in «Bollettino d'arte», 1985, VI, 33-34, pp. 53-134.
2. G. Cicconi, *Luigi Fontana e le sue opere*, Fermo, 1928, p. 72.
3. F. Clementi, *I graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma nel Rinascimento*, in «Capitolium», 1942, 2, p. 48.
4. E. Pallottino, *Il neocinquecento nei rivestimenti dell'architettura*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1990, 41-42, p. 122.
5. *Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma*, in «Il Buonarroti», 1867, I, pp. 1-8; *Le pitture e i graffiti sopra le facciate delle case di Roma ricordati da Gaspare Celio*, ivi, pp. 8-10. Il trattato di Celio era stato già pubblicato da Francesco Gasparoni (padre di Benvenuto) in «L'Architetto Girovago», 1841, I, pp. 182-183.
6. «Il Buonarroti», 1866, II, p. 55.
7. A. Monti, *D'una nuova casa presso S. Pietro*, in «Il Buonarroti», 1875, X, IV, p. 138.
8. Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), *Tit. 12*, b. 6, fasc. 283, nota del 31 maggio 1880.
9. E. Pallottino, *Tutela e restauro delle fabbriche. I rego-  
lamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, in G. Ciucci, V. Fraticelli (a cura di), *Roma Capitale 1870-1922. Architet-  
tura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Venezia, 1984, pp. 86-102.
10. *Atti del Consiglio Comunale di Roma 1872-1873*, Roma, 1873, p. 23.
11. ASC, *Tit. 54*, prot. 75293/1874.
12. Ivi, nota del 31 gennaio 1874.
13. *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case riprodotti in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, s.d. (1876), p. 1.
14. *Raccolta di decorazioni. Graffiti e chiaroscuri nel pro-  
spetto delle fabbriche. Opera eseguita e pubblicata dall'inciso-  
re e disegnatore romano Enrico Maccari*, Roma, 1868.
15. G. Grilli, *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Poli-  
doro e Maturino sulle facciate delle case di Roma*, in «Ras-  
segna d'arte», V, 7, 1905, p. 98; Gnoli, *Facciate graffite*, cit., p. 15.
16. ASC, *Commissione Archeologica*, b. 5, prot. 686, nota del 14 aprile 1874.
17. Gnoli, *Facciate graffite*, cit., p. 60.
18. M. T. Iannaccone, *La casa del notaio Sander a Roma*, in «Bollettino d'arte», 1985, VI, 29, pp. 91-100. Per la fortuna del restauro nella stampa coeva: A. Monti, *Una casetta del Cinquecento*, in «Il Buonarroti», 1873, VIII, X, pp. 335-336; «Il Popolo Romano», 29 novem-  
bre 1873.
19. G. Giucci, *Dei graffiti e delle pitture che decorano le pareti esterne di alcuni edifici di Roma*, in «Il Buonarroti», 1874, IX, IV, pp. 135-137; Errico, Finozzi, Giglio, *Ricognizione*, cit., pp. 94-99; A.M. Racheli, *Restauro a Roma. 1870-2000 Architettura e città*, Venezia, 2000, pp. 380-381; P.L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, 2001, pp. 500-501.
20. Errico, Finozzi, Giglio, *Ricognizione*, cit., pp. 66-68; de Castris, *Polidoro da Caravaggio*, cit., pp. 497-498.
21. ASC, *Tit. 12*, b. 6, fasc. 283, nota del 31 maggio 1880.
22. I. Colucci, P. Masini, P. Miracola (a cura di), *Dal giardino al museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, Roma, 2013.
23. ASC, *Tit. 12*, b. 6, fasc. 283, luglio 1881.
24. Errico, Finozzi, Giglio, *Ricognizione*, cit., pp. 103-104; C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München, 1967-68, pp. 69-70.
25. ASC, *Tit. 54*, prot. 69517/1873.
26. «La Libertà», 29 ottobre 1873; ivi, 31 ottobre 1873; ivi, 6 novembre 1873; ivi, 21 novembre 1873.
27. ASC, *Tit. 12*, b. 1, fasc. 79, prot. 35875/1874, nota del 13 ottobre 1873.
28. Ivi, nota del 22 gennaio 1874; nota del 17 giugno 1874; nota del 20 giugno 1874.
29. Calandrelli fu, dove possibile, attento a preservare la memoria storica degli edifici. G. Monsagrati, *Calandrelli Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973, 16, pp. 438-440. Emblematica è la sua difesa dell'antico palazzo della famiglia Porcari. A. Modigliani, *I Porcari. Storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimen-  
to*, Roma, 1994, pp. 368-369.
30. ASC, *Tit. 54*, prot. 69517/1873, nota del 7 novem-  
bre 1873.
31. G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, pp. 105-147.
32. M. Talamona, *Francesco Azzurri architetto romano*, in G. Zucconi (a cura di), *Un palazzo medievale dell'Ottocento. Architettura, arte e letteratura nel palazzo pubblico di San Marino*, Milano, 1995, pp. 37-58.
33. ASC, *Tit. 54*, prot. 1574/1863; F. Franzoni Carra-  
rese, *Alcune opere del chiaro: architetto Francesco Azzurri*, in «L'Album», 1862, 49, p. 389; F. Gasparoni, *Cose abitate in Roma da illustri artefici*, in «Arti e Lettere», 1863, I, 2, p. 26.
34. G. Verzili, *Avvertenze di alcuni fabbricati di recente costruzione*, in «Il Buonarroti», 1877-1878, XII, V, p. 179.
35. «Fanfulla», 25 agosto 1882.
36. Bellinzoni, *Roma nuova*, in «Il Popolo Romano», 13 agosto 1882.
37. Cicconi, *Luigi Fontana*, cit., p. 33.
38. E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, 1902, p. 143.
39. A. Monti, *Cose chi ci piacciono e cose che ci dispiac-  
cione*, in «Il Buonarroti», 1868, VII, p. 166; Giucci, *Dei graffiti*, cit., pp. 137-139.
40. P. Romano, *Campomarzio (IV Rione)*, in «Roma nel Rinascimento», Roma, 1939, p. 35.
41. A. Monti, *I motti morali scritti sulle case di Roma*, in «Il Buonarroti», 1876, XI, V, p. 140; F. Ferraiironi, *Iscrizioni ornamentali su edifici di Roma con appendice sulle iscrizioni scomparse*, Roma, 1937, p. 479.
42. ASC, *Tit. 54*, prot. 6558/1867.

43. «Il Buonarroti», 1866, II, p. 55.
44. ASC, *Tit. 54*, prot. 58844-5/1872.
45. *Inventario dei Monumenti di Roma*, a cura dell'Associazione Artistica fra Cultori di Architettura, Roma, 1908-1912, p. 299.
46. ASC, *Tit. 54*, prot. 30387/1874; Monti, *D'una nuova casa*, cit.
47. G. Verzili, *Indicazione di un fabbricato in Roma che si porta a compimento in via de' Due Macelli*, in «Il Buonarroti», 1874, IX, V, p. 179.
48. Il bozzetto, senza data e incollato su un supporto cartaceo con altri fogli, è conservato presso la Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Cfr. C. Virno (a cura di), *Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea, Roma. Catalogo generale delle collezioni. Autori dell'Ottocento*, Roma, 2004, I, pp. 272-273.
49. ASC, *Tit. 54*, prot. 14608/1887.
50. G. Piantoni, *Decorazione della Galleria Sciarra in Roma, in Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Roma, 1972, p. 24; D. Fonti, *Giuseppe Cellini e la Galleria Sciarra*, in «Capitolium», 1975, II, pp. 66-75; G. Piantoni, *Il ciclo pittorico della Galleria Sciarra*, in Ciucci, Fraticelli, *Roma Capitale*, cit., pp. 271-275; O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, 1991, II, pp. 574-575; S. von Falkenhausen, *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830-1890. Strategien national Bildersprache*, Berlin, 1993, pp. 206-232.
51. U. Fleres, *Pittura murale*, in «Lettere e Arti», 1889, I, 16, p. 11.
52. *Ibidem*.