

1. Etienne Dupérac,  
Terme di Costantino,  
veduta della fronte  
meridionale, 1577.

# Dal Palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica

*Hubertus Günther*

Le teorie sviluppate dai moderni archeologi sulla casa antica romana si basano soprattutto su lavori di scavo eseguiti durante i due secoli scorsi. Tutto il materiale allora trovato non era ancora disponibile nel Rinascimento. Gli archeologi che, all'inizio del Rinascimento, si recarono a Roma per farsi un'idea della casa antica, si trovarono di fronte numerose rovine, ma solo di una piccola parte riuscirono a riconoscerne le funzioni. In genere i ruderi erano tanto diroccati da rendere irriconoscibili i loro aspetti originari; ma, anche nei casi nei quali la sostanza architettonica era rimasta leggibile, spesso non si poteva avanzare una identificazione tipologica sicura dell'edificio. All'inizio del Rinascimento mancavano i criteri specifici per distinguere templi, palazzi, terme e altro, e di differenziazioni più elaborate non se ne parlava nemmeno. Se dal Medioevo qualcosa era stato tramandato in relazione alle rovine, normalmente non ci si poteva fidare: moltissimo era stato occultato, e se è vero che negli scritti antichi sono elencati numerosi edifici, la loro identificazione risultava comunque difficilissima nella maggioranza dei casi. In tali circostanze appare giustificato il lamento del Petrarca: "Nei libri ci trovi dei nomi, ma in tutta l'urbe trovi o niente o vestigia piccolissime di tante opere. Se Augusto benché supremo di tutti non avesse lasciato altro che i suoi edifici, certamente la sua gloria sarebbe stata corrotta già da lungo tempo".

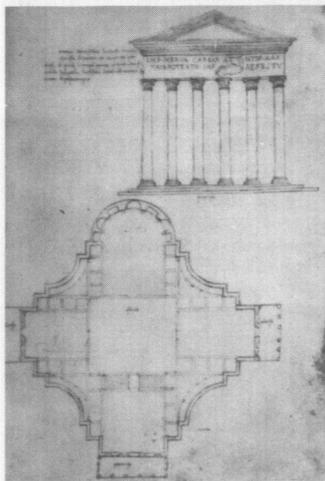
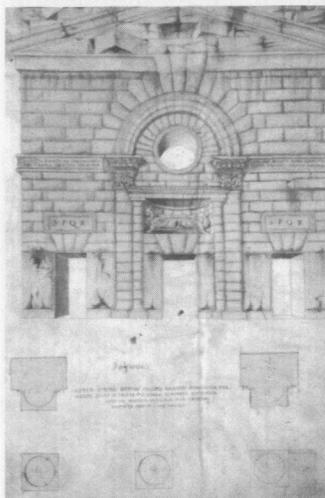
La relazione scritta da Giovanni Rucellai in occasione del suo viaggio a Roma nell'anno santo 1450 mostra la reazione di un uomo colto di fronte alle rovine. Giovanni elenca sei palazzi romani. Del "palazzo di Nerone" non si capisce se sia la Domus aurea oppure quello leggendario in Vaticano che è tramandato dalle testimonianze sulla crocifissione di San Pietro. Il palazzo dove Virgilio secondo Giovanni sarebbe stato "tenuto alle finestre" deriva da una leggenda medioevale. Il "palazzo di Ottaviano" forse sta in relazione con le vaste vestigia oggi ritenute di una villa che allora si trovarono ancora sul Pincio. Il palazzo cosiddetto di "Cornelio imperatore" dovrebbe esser identificato con la cosiddetta "Domus Corneliarum", una vera e propria finzione che non si trova negli scritti antichi ma deriva da qualche nomenclatura medioevale. Flavio Biondo pensava di averla scoperta, identificandola negli ampi resti sul Quirinale che più tardi furono ritenute le terme di Costantino.

Più minuziosamente Giovanni si dedica soltanto al Palatino e al cosiddetto "palazzo di Cesare", di cui fornisce l'informazione alquanto idealizzata che formerebbe un quadrangolo di mille braccia di larghezza. Il presunto "palazzo di Cesare" oggi viene identificato con il foro di Augusto. E Giovanni annota che la parete esterna, esistente tuttora, ne avrebbe costituito la parete posteriore; poiché essa era priva di finestre, riteneva che il palazzo avrebbe dovuto ricevere illuminazione dal suo interno, probabilmente da un cortile. L'osservazione in se stessa è coerente. Forse la ricostruzione del cortile gli è apparsa come un argo-



4. Giuliano da Sangallo, Foro di Augusto, ricostruzione della parete posteriore.

5. Francesco di Giorgio Martini, Ricostruzione dei Fori di Nerva e Augusto.



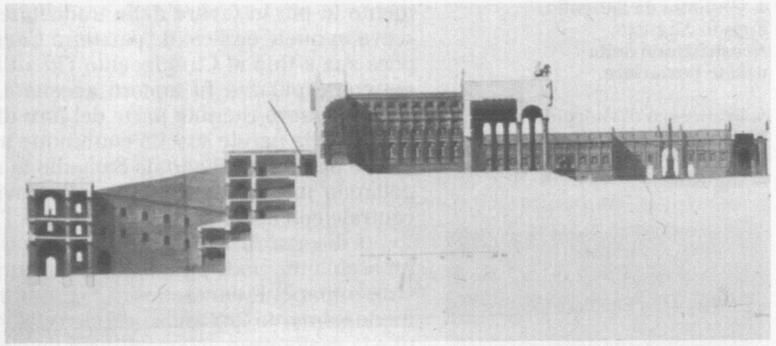
mento in più in favore della tradizione medioevale che riconosceva in quell' edificio il "palatium Caesaris". Fatto sta che all'epoca sua e fino al Cinquecento l'identificazione di queste vestigia come palazzo fu ancora accettata, sebbene già allora più spesso fossero ritenute parte del foro di Traiano. L'assenza di finestre nella parete suscitò comunque molto stupore negli architetti, e persino Giuliano da Sangallo la notò appositamente, progettando una facciata idonea alla rovina, dotata di un'entrata centrale con apertura sovrastante per l'illuminazione.

I disegni di Francesco di Giorgio Martini mostrano come un architetto, poco più tardi di Giovanni Rucellai, vedesse le rovine romane. Francesco ricostruì molti palazzi, ma alle volte in modo talmente fantasioso che le relazioni fra le sue ricostruzioni e la realtà sono ancora difficili da riconoscere. Tre dei palazzi nominati da Giovanni Rucellai furono disegnati da lui: cioè il cosiddetto "palazzo di Cornelio" imperatore, la cui pianta si può soltanto difficilmente identificare perché è piena di licenze, il presunto "palazzo di Cesare" messo insieme con il foro di Nerva e poi raddoppiato e regolarizzato come costruzione centrale con tre portici, come il portico oggi detto tempio di Minerva nel foro di Nerva, e, finalmente il Palatino che però si riconosce soltanto tramite la sua legenda. Francesco commenta che ci sarebbero tante vestigia da non esser più possibile comprendere il tutto.

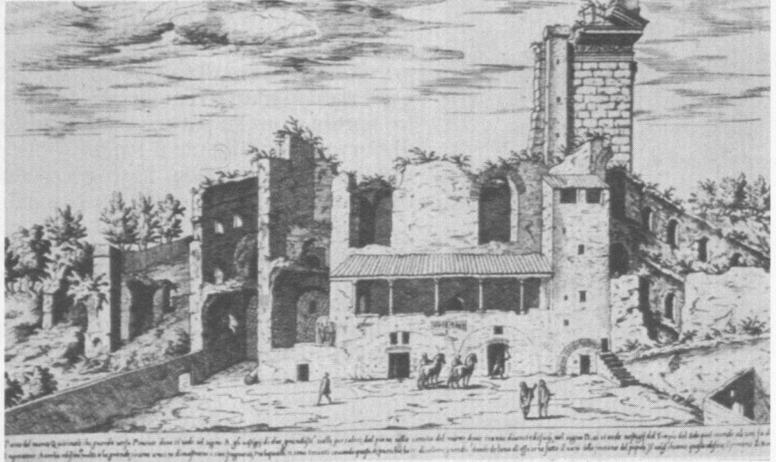
La guida delle antichità romane, pubblicata da Flavio Biondo sotto il titolo "*Roma instaurata*", costituisce il primo tentativo di trattare le rovine antiche in modo sistematico. Biondo ricavò dagli scritti antichi l'indicazione degli edifici famosi e tentò di identificarli con le rovine. Un esempio tipico dei metodi adoperati da lui è costituito dall'identificazione del palazzo di Mecenate. Mecenate era una di quelle personalità elette alle quali il periodo augusteo deve la sua fama come epoca aurea dell'impero romano. Egli tanto promosse le arti che il suo nome divenne un paradigma di mecenatismo. Vari scrittori antichi raccontano che Mecenate avrebbe posseduto ampi giardini alla periferia di Roma, sull' Esquilino e che in mezzo ad essi si sarebbe elevato il suo palazzo con terrazze e gallerie a più piani. Sembrava così alto che Svetonio lo paragonò ad una torre. Orazio lo celebrò persino come "aspirante verso il cielo". Questa costruzione era degna degli imperatori: Augusto, Tiberio e Nerone vi soggiornarono e Nerone scelse questo luogo per osservare l'incendio di Roma. Vestito in costume eroico da teatro, cantò di gioia per la bellezza delle fiamme una sua composizione sulla "conquista di Troja". Tutte queste notizie della letteratura antica vengono citate da Biondo nella sua guida di Roma. In una miniatura di Bartolomeo Sanvito appartenente alla vita di Nerone scritta da Svetonio e, molto simile a essa, in un quadro appartenente alla cerchia di Giulio Romano si riconosce l'imperatore musicante su un belvedere che si solleva al disopra dell'urbe in fiamme: dovrebbe proprio trattarsi del Palazzo di Mecenate.

Sul pendio del Quirinale, orientato verso il centro di Roma, nel mezzo di un'area aperta, Biondo vedeva delle vestigia enormi e, secondo le sue parole, molto più grandi di qualsiasi edificio moderno in tutta Italia. Appartenevano a questa costruzione delle scalinate ampie, cortili e un'alto corpo di fabbrica al centro. Sul pendio della collina due scalinate doppie portavano, tra enormi muri di sostegno, in alto, fermandosi in fronte ad una facciata originariamente di più di 30 m di larghezza e 15 m di altezza, coronata un tempo da un frontone. Alle sue fronti laterali ornate di colonne corinzie erano annessi ampi cortili.

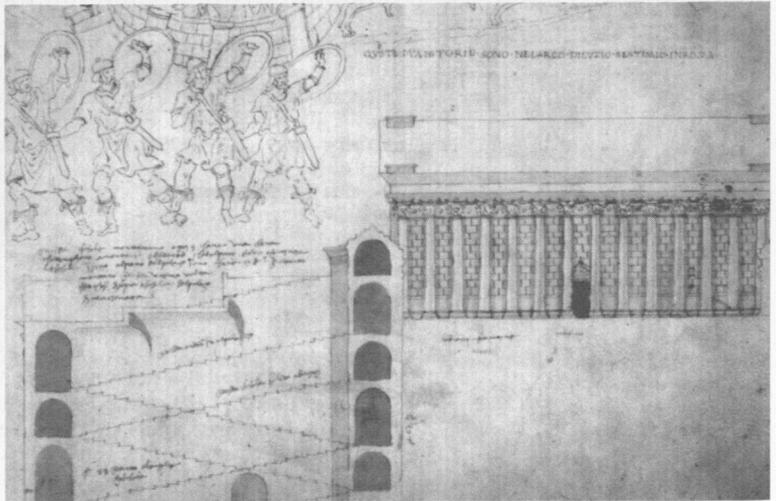
6. H. d'Espouy,  
Ricostruzione del  
Serapeo di Caracalla sul  
Quirinale, 1868.

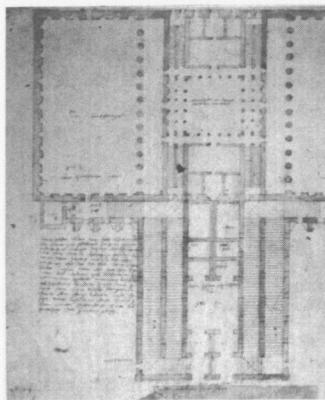


7. H. Dupérac, Serapeo di Caracalla sul  
Quirinale, veduta della  
scalinata monumentale  
con la residenza dei  
Colonna, 1577



8. Giuliano da Sangallo,  
Serapeo di Caracalla sul  
Quirinale, ricostruzione  
dell'alzato.





9. Giuliano da Sangallo  
Serapeo di Caracalla sul  
Quirinale, ricostruzione  
della pianta.

Adesso ci è rimasto poco della costruzione originaria, ma, all'epoca rinascimentale, nonostante le distruzioni subite, essa si presentava ancora nella sua antica monumentalità. I Colonna avevano costruito il loro palazzo nello spazio fra le scale. La facciata con il frontone stava in mezzo a un campo aperto. Ai tempi del Biondo forse si conservava ancora una parte maggiore dell'edificio principale, comunque ci è stato tramandato che al tempo del Biondo qualche parte del vecchio pavimento sarebbe stato portato alla luce tramite degli scavi. Sollecitati probabilmente da tali scoperte, Giuliano da Sangallo e altri architetti ricostruirono al centro dell'edificio principale un cortile. Giuliano, spinto forse dalla sua fantasia, ipotizzò nell'edificio principale diversi appartamenti e scale conducenti ai piani superiori; la loro esistenza gli sembrava certa forse a causa della grande altezza della facciata di 15 metri. Credeva perfino di aver riconosciuto un bagno nelle costruzioni delle scalinate sul pendio del Quirinale.

Oggi riteniamo che il complesso architettonico sul Quirinale debba identificarsi con il Serapeo di Caracalla. L'edificio principale si identifica con il tempio e quella parte rimasta intatta fino al Rinascimento va considerata come la fronte posteriore del tempio. Ma durante il medioevo non c'erano testimonianze sulla destinazione originaria del complesso. Stando alle vaghe idee del tempo sui templi antichi, al Biondo la rovina non doveva apparire assolutamente come un santuario. Al contrario, nella letteratura antica spesso si parla di cortili, scalinate o frontoni nel contesto di case nobili. Quelle vestigia appartenenti all'edificio principale furono allora chiamate "torre Mesa" perché assomigliavano quasi a una torre. Il significato di questa denominazione è sconosciuto. Biondo lo faceva derivare da "turris Maecenatiana" prendendola così come indizio per la sua tesi che le rovine sarebbero appartenute al palazzo di Mecenate. L'ampiezza della costruzione, la sua altezza, il suo sito elevato e quasi nel mezzo dell'urbe, tutto questo sembrava coincidere benissimo con tale ipotesi. Biondo, riferendosi all'episodio di Nerone, espressamente mette in rilievo che nessun altro luogo avrebbe offerto una posizione migliore da cui abbracciare Roma con lo sguardo. La zona nella quale si trovava la rovina la identificò come l'Esquilino, facendo così coincidere tutte le fonti.

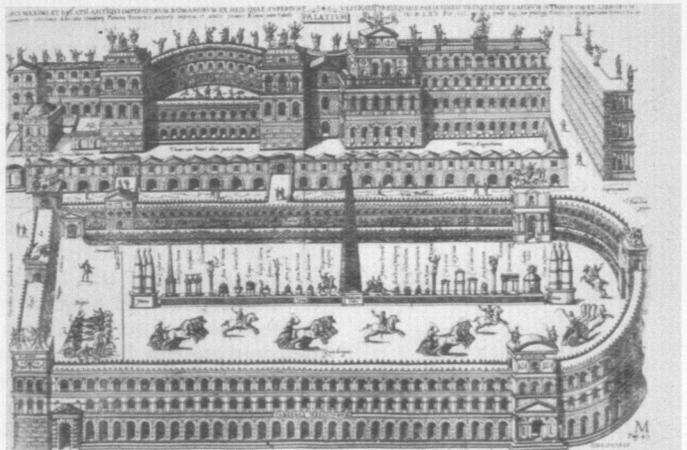
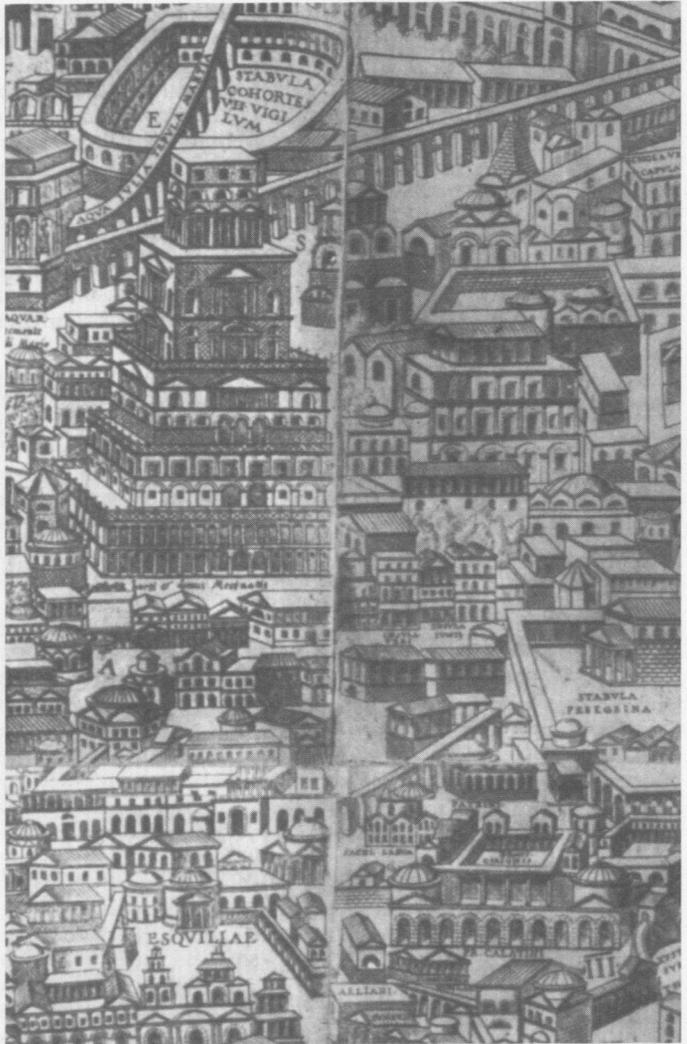
La tesi di Biondo sembrava talmente convincente che rimase popolare finché la rovina stette in piedi. L'estensione della denominazione di Esquilino fin sul Quirinale, però, incontrò presto l'opposizione degli studiosi, che, in conseguenza, contestarono il legame delle vestigia con Mecenate, ma per il momento non si dubitava che esse originalmente dovevano esser stati destinati ad abitazione. L'identificazione della costruzione sul Quirinale come palazzo rimase valida ancora a lungo.

Come si poteva immaginare il palazzo di Mecenate, dopo che fu abbandonata l'identificazione di Biondo, lo rivela la pianta di Roma antica edita nel 1561 da Pirro Ligorio. Pirro, non più legato alle precise strutture di una rovina, poté dar forma al sogno di un grattacielo, seguendo liberamente le parole di Orazio. La casa ricostruita da Pirro sta nella tradizione della torre di Babele, ma dispone di una terrazza per Nerone musicante.

Sull'aspetto del palazzo imperiale al Palatino nel Rinascimento si sapeva quasi soltanto che doveva avere avuto delle dimensioni enormi. Biondo, nella sua trattazione sul Palatino, si limita quasi soltanto a una digressione nella mitologia classica e nemmeno le successive guide di Roma forniscono informazioni più precise sulla struttura architettonica del palazzo imperiale;

10. Pirro Ligorio,  
Ricostruzione degli  
edifici antichi  
sull'Esquilino (incluso  
il palazzo di Mecenate),  
1561.

11. Onofrio Panvino,  
Ricostruzione del  
palazzo imperiale sul  
Palatino, 1600.



non mancarono invece ricostruzioni fantastiche come quella di Onofrio Panvino del 1600 e altre ancora posteriori. Questo argomento qui non può essere approfondito. Spero però che gli esempi citati abbiano dimostrato che le rovine antiche nel Rinascimento non erano propriamente adatte a dare un'idea precisa della casa antica.

La letteratura antica costituiva un'altra fonte di informazione sulla casa antica. Qui si trovano molti accenni a case, e risulta chiaramente che i grandi dell' Impero Romano avevano ostentato uno sfarzo poi mai raggiunto nel Rinascimento. Ma queste stesse fonti si rivelano spesso problematiche perché in genere le notizie sono o troppo generiche o riguardano soltanto qualche dettaglio o, ancora, generano confusione: si veda ad esempio come, per fornire ancora un'aggiunta all'ipotesi dell'altissima costruzione di Mecenate, si citasse l'epigramma di Marziale concernente quel Santra, che doveva salire duecento scalini per raggiungere il suo appartamento. Le uniche descrizioni di case antiche veramente articolate ed efficaci conosciute nel Rinascimento si trovano nelle lettere di Plinio il giovane relative alle sue ville. Le ville però, erano case di campagna e, a differenza delle case di città, non erano obbligate a rispettare vicini, strade e altri vincoli.

La fonte più importante per la conoscenza della casa antica fu comunque il trattato sull'architettura di Vitruvio, di cui cercherò di riassumere brevemente il contenuto, prescindendo dalle interpretazioni moderne, per non includere dei criteri che non erano noti nel Rinascimento.

Vitruvio dapprima espone la disposizione, gli elementi architettonici e le proporzioni dei diversi spazi della casa. Dettagliatamente tratta del cavedio e dell'atrio, che sembrano costituire gli elementi principali della casa. Attenendosi alle parole di Vitruvio, i *cavedia* quasi sempre sono costituiti da cortili con ambulacri che, articolati secondo forme diverse, possono essere divisi tramite colonne dal nucleo aperto, ossia dal *compluvium*. Anche all'atrio appartiene un *compluvium*, e poi una stanza per i simulacri chiamata *tablino* e le cosiddette "*alae*" che sono collocate a destra e a sinistra. Nel *tablino* probabilmente erano esposti i famosi ritratti degli antenati dei quali racconta Plinio il vecchio. Le *alae* sono molto strette e lunghe come le navate laterali di una basilica e quest'ultime infatti venivano chiamate con lo stesso termine "*alae*". Le altre stanze della casa potevano essere disposte in diversi modi, alcune con molto sfarzo. Alle volte infatti assomigliano a delle basiliche.

Vitruvio diversifica le stanze secondo le loro funzioni nella vita pubblica o privata. Pubblici, e cioè accessibili a tutti, sono cavedio, atrio, cortili con colonne, chiamati *peristili*, e un vestibolo sfarzoso. Nelle case della gente comune possono essere assenti, ma coloro che ricoprono cariche pubbliche necessitano di tale stanze, "*che devono essere arredate sontuose simili agli edifici statali, perché nelle case di quegli uomini si tengono spesso delle consultazioni politiche e vengono pronunciate le sentenze e le decisioni negli affari privati*".

Alcuni dei termini tecnici qui usati da Vitruvio sono definiti soltanto vagamente o per niente, così è ad esempio per il vestibolo. Resta del tutto aperto il problema dell'aspetto esteriore della casa, mentre le descrizioni dell'interno riguardano unicamente le stanze a pianterreno. Solo da appunti casuali veniamo a conoscenza che esistevano dei piani superiori e che, nel corso del tempo, si costruirono case sempre più alte. Di questi piani

superiori si sa soltanto che, gradualmente, vi si trasferì una parte della vita privata. Ma anche nel pianterreno i pur molti dettagli forniti non spiegano mai articolatamente la distribuzione esatta delle funzioni; si potrebbe concluderne che la disposizione degli spazi fosse lasciata assolutamente libera, se non avessimo alcune indicazioni contrarie. Da due indicazioni congruenti risulta ad esempio che l'atrio era da collocarsi vicinissimo all'entrata.

Dal solo testo di Vitruvio, difficilmente, a mio parere, si può ricavare un'idea precisa sulla casa antica. In questo, come in molti altri casi, la difficoltà consiste nel fatto che Vitruvio trattando le regole, presuppone un lettore già a conoscenza degli oggetti trattati. Tuttavia, per ottenere un'idea sulla casa antica si possono consultare altri testi; in primo luogo i trattati antichi sulla lingua latina che erano ben conosciuti nel Rinascimento, e in particolare quelli di Marco Terenzio Varrone e di Aulo Gellio.

Essi ci spiegano il termine vestibolo: si tratta di uno spazio libero davanti alla casa. Il cavedio, secondo Varrone, forma il centro della casa; tutte le altre stanze lo circondano. Inoltre il testo di Varrone spinge a pensare che le denominazioni di atrio e cavedio siano sinonime. Anche certi particolari nel trattato di Vitruvio puntano nella stessa direzione. A causa dell'attribuzione del significato di centro e nucleo della casa al cavedio/atrio si spiega forse il fatto che alcuni scrittori antichi ampliarono il termine "atrio" a tutta la casa. Gellio chiama l'atrio "*pars primaria*" della casa. Questo passo potrebbe significare in senso figurato "la parte più prominente" e in questo modo confermerebbe quello che fa pensare Varrone. Nel contesto di Gellio però significa piuttosto "parte anteriore" della casa concordando così con le indicazioni di Vitruvio, secondo le quali l'atrio si troverebbe vicino all'entrata, e questa versione viene ribadita da altri autori antichi. Alcuni di loro usarono il termine "atrio" persino come sinonimo di "vestibolo". Ma questo indurrebbe a non identificare l'atrio con il nucleo della casa.

Si possono raccogliere altri testi antichi per confermare o ribattere l'una o l'altra interpretazione di Vitruvio, e questo infatti per molti secoli è successo con risultati alternati. Visto a distanza però, il successo di tali sforzi mi sembra incerto e già Gellio lamentava la confusione dei termini in questo campo.

La discussione degli scritti antichi sulla casa venne iniziata soprattutto da tre umanisti, cioè da Leon Battista Alberti nel suo trattato sull'architettura, da Flavio Biondo nel libro sulla cultura romana dedicato a papa Pio II (*De Roma triumphante*), e un po' più tardi da Nicolò Perotti, nel commento su Marziale che originariamente doveva essere dedicato a Federico da Montefeltro (*Cornucopia*).

Tutti gli autori del primo Rinascimento presero come punto di partenza l'ipotesi che dovevano essere esistiti dei tipi specifici di case antiche, mentre lo sfarzo e la disposizione delle stanze sarebbero variati secondo le esigenze individuali e in relazione al rango sociale del padrone di casa. Del resto, considerando le contraddizioni nelle stesse fonti, si può immaginare quanta fosse la confusione dei termini.

Biondo si richiama alle vestigia e agli scrittori antichi, soprattutto ai due Plinii, a Varrone e a Gellio, ma non a Vitruvio. Biondo identifica l'atrio con il vestibolo che intende in modo consueto come una piazza antistante all'entrata. Lui immagina la casa antica come un isolato centralizzato a più piani con un cortile nel mezzo, circondato da portici da tutti i quattro lati.

Spesso ci sarebbero stati due portici soprastanti. Come nella guida di Roma, anche in questo caso Biondo cerca di dare una forma viva alle sue esposizioni. Per fornire un'idea tridimensionale del cortile centrale nella casa antica, non esita di far riferimento a edifici medievali e contemporanei che, secondo la sua convinzione, si potevano porre nella tradizione antica. Così cita i palazzi di alcuni principi italiani come esempi e paragona i cortili a due piani di portici con i chiostri nei conventi di ordini monastici. Come tutti sapevano, afferma il Biondo, molti dei conventi vecchi originariamente dovevano essere stati fondati su case romane e dunque i loro chiostri dovevano allora conservare le forme dei cortili più antichi.

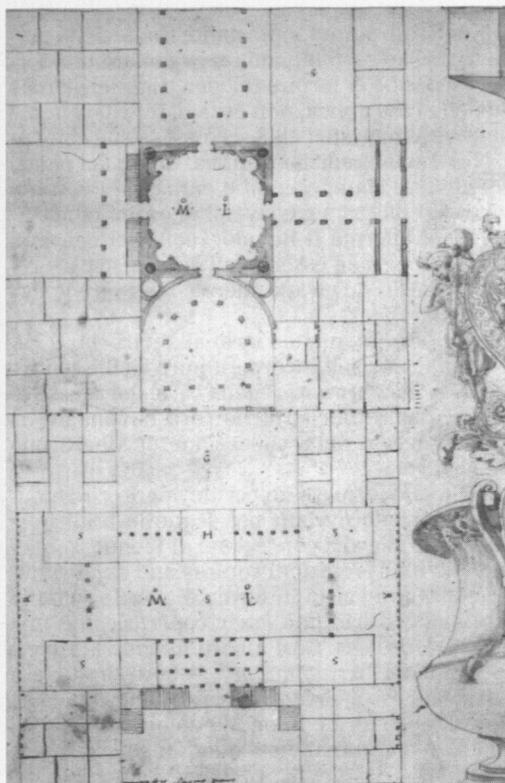
Alberti, seguendo Varrone, mette l'atrio alla pari con il cavedio come nucleo della casa, ma incorpora pure Gellio, nominando l'atrio/cavedio la "*pars primaria*" della casa, nel senso rovesciato di parte principale e nucleo della casa circondato da tutte le stanze. L'atrio/cavedio nella concezione di Alberti può prendere forme molte diverse.

Da un canto l'atrio può formare un cortile aperto circondato da portici. Questa versione ovviamente segue la tradizione edilizia contemporanea simile alla concezione di Biondo, sebbene ambedue partano da interpretazioni contrastanti degli scritti antichi. Ma Alberti considera l'atrio in forma di cortile soltanto brevemente. D'altro canto l'atrio può esser coperto come una sala grande nel mezzo della casa. Così Alberti intende la specie d'atrio da Vitruvio chiamata "*testudinatum*". Alberti descrive a lungo questo tipo di sala. Esso è ideato in forme molto sontuose, simile alle sale centrali delle terme imperiali oppure alle basiliche. Di solito la sua pianta è immaginata quadrangolare, quando però l'atrio è rotondo, si deve realizzare simile al tempio rotondo, sebbene più slanciato.

Alberti intende il vestibolo come un avancorpo presso l'entrata. Anch'esso può formare un cortile (come i cosiddetti atrii delle chiese medievali) o una sala coperta. La versione a sala è di nuovo quella preferita. Secondo Alberti il vestibolo stranamente ha quasi sempre pianta rotonda. Antistante al vestibolo si trova ancora un portico a "forma di teatro", cioè a pianta di mezzo circolo. Ma una sequenza di spazi tutti circolari non avrebbe avuto un effetto piacevole. Le piante degli spazi della casa dovevano piuttosto passare da rotonda a quadrangolare a poligonale.

L'idea di Alberti della casa antica con sala centrale coperta fu ovviamente ripresa da Francesco di Giorgio nella seconda stesura del suo trattato e da Giuliano da Sangallo nei suoi modelli ideali disegnati per Lorenzo il Magnifico. Ma l'intera casa antica, che Alberti immaginava, doveva formare un complesso molto più vasto. A prima vista tale complesso sembra alquanto fantasioso, ma, a ben guardare, l'idea di Alberti non era tanto fantastica quanto appare adesso. Alberti, come Biondo, sembra aver identificato le vestigia delle terme di Costantino come casa antica e la sua descrizione della casa antica in gran parte è orientata su questo esempio. Osservando le somiglianze ampie nelle disposizioni della presunta *domus Corneliarum* e delle terme imperiali a Roma, Alberti applicò alle terme i termini tecnici riguardanti la casa antica.

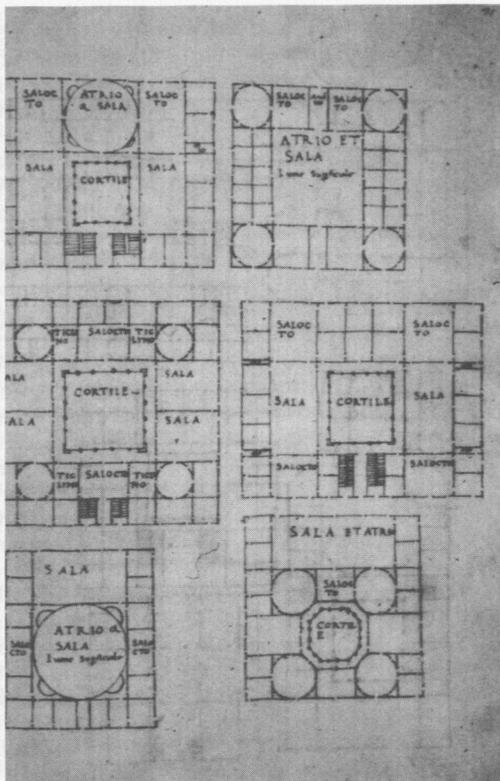
Anche il Perotti si basa su una vasta conoscenza degli scritti ma, come meno pratico di architettura, non deve aver esplorate le rovine. Come Biondo, egli ricorre raramente a Vitruvio. Ovviamente i letterati non sapevano bene come trarre coerenti



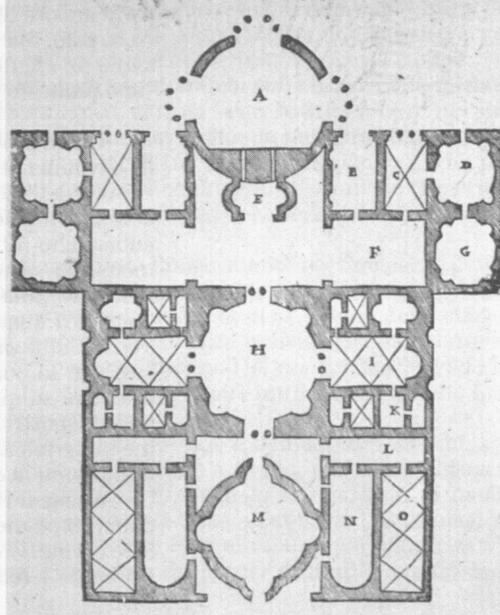
12. Giuliano da Sangallo, Modelli di case per Lorenzo il Magnifico.

13. Francesco di Giorgio, Pianta di case ideali.

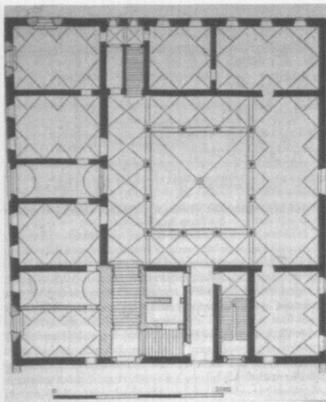
14. Sebastiano Serlio, Terme di Costantino, pianta, 1540.



**DELLE ANTICHITÀ**  
 La Therma di Tito fono minori delle altre, che però dal vulgo fono dette le Thermo minori: nondimeno per una parte ella fono hmo ordinate. La pianta di quella Therma è moftrata col palmo antico, il quale è qui adreffe. Che prima è diftinto in tre forme figure di, è circa 40 palmi. La parte B è la lunghezza de palmi ottanta. Che la larghezza è palmi 11. La parte D è palmi 10. in lunghezza. Che larghezza è palmi 11. La parte E, in lunghezza è palmi 11. in larghezza. Che è antipoda E, è circa palmi cinquante. La parte F è la lunghezza de palmi 11. in larghezza. Che è antipoda. La parte G è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte H è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte I è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte J è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte K è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte L è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte M è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte N è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda. La parte O è la larghezza de palmi 11. in lunghezza. Che è antipoda.







17. Palazzo Medici, Firenze, pianta.

Con un po' di abilità, era pure possibile dedurre dal trattato di Perotti il palazzo accentratore preferito dal Biondo. Lo stesso Fra Giocondo nella pianta di un palazzo più modesto ci indica il modo: qui l'atrio si identifica semplicemente con l'ala d'entrata. Sebbene tale soluzione non corrisponda del tutto alle testimonianze antiche, essa fu ripresa dai nipoti di Giuliano da Sangallo, Antonio e Giovanni Battista, e variata nei loro studi vitruviani. Al posto dell'atrio scoperto, essi mettevano lo stesso atrio con ali laterali che Fra Giocondo mostra nel palazzo principesco.

Gli autori posteriori del Cinquecento cercarono di risolvere le contraddizioni emerse nelle diverse opinioni dei loro predecessori. Ma per arrivare a un'idea della casa antica dalle testimonianze disparate tanto delle rovine quanto degli scritti, nel Rinascimento si doveva mettere d'invenzione propria assai più di quanto non si potesse ricavare dall'esperienza. Così la discussione sulla casa antica diventò sempre più accademica. Lo sviluppo di essa nel corso del Cinquecento mi sembra sia stato portato avanti più dalla sua autodinamica che da un progresso nella direzione di una vera conoscenza o concordanza con la situazione nell'antichità.

Tutta la discussione sulla casa antica si concentrava sulla disposizione generale della pianta. Dell'aspetto esterno, si trova tanto poco nella letteratura teorica rinascimentale quanto negli scritti antichi. Tuttavia esistono moltissime immagini che testimoniano le idee del Rinascimento sull'aspetto della casa antica: si tratta, ad esempio di illustrazioni di imprese di eroi antichi che si trovano su tanti cassoni del Quattrocento, di prospetti di teatro all'antica o di vedute di Roma antica. In questi emergono quasi tutte le varianti immaginabili di case fino a liberi prodotti di fantasia simili al palazzo di Mecenate nella ricostruzione di Ligorio. Spesso però queste immagini, anche quando sono collegate con delle vedute precise di edifici antichi ben noti, assomigliano a case tipicamente rinascimentali e sono persino adattate allo stile dell'architettura contemporanea.

Forse tale osservazione si può esprimere anche in modo inverso, cioè che l'architettura rinascimentale avrebbe seguito le idee sull'antichità che appaiono espresse nelle immagini contemporanee. Adesso ci vorremo occupare di queste relazioni.

Cosimo de' Medici appariva come il risuscitatore dell'antico anche per gli edifici eretti su sua commissione, com'è la sua residenza familiare a Firenze, a cui furono dedicati elogi entusiasti. Essa era esaltata come la casa più bella del mondo, la più magnifica di tutte le case mai esistite, veramente regale e degna di un imperatore, quasi un paradiso terrestre, in una parola, introduceva in un mondo nuovo. Eppure la disposizione generale si era mantenuta nella tradizione edilizia fiorentina, quale si era formata all'inizio del Quattrocento. Nel palazzo di Niccolò da Uzzano ad esempio si erano anticipati l'isolato cubico, il cortile centrale con ambulacri, altezze e disposizioni dei piani e altro.

Il rivestimento esterno di rustico però costituisce una certa particolarità. Anch'esso segue esempi medioevali, poiché si trova già molto prima in case private; esso tuttavia prima non ne rivestiva con continuità tutti i piani, né era modellato in modo così impressionante. Il rustico del palazzo Medici senz'altro imita l'apparenza fortificata del palazzo Vecchio. Al contrario, tutti gli elementi singoli del decoro sono slegati dal repertorio formale gotico per seguire modelli antichi. Il rapporto con l'antico si rivela immediatamente nelle colonne del cortile. La sbazzatura del rustico, come annota Paolo Cortesi nel suo trattato sul cardi-



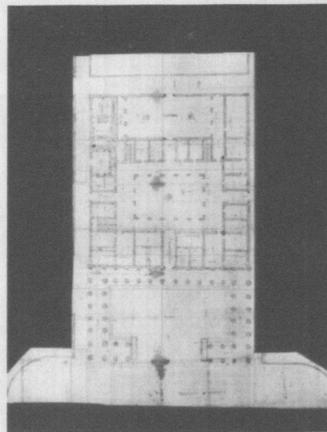
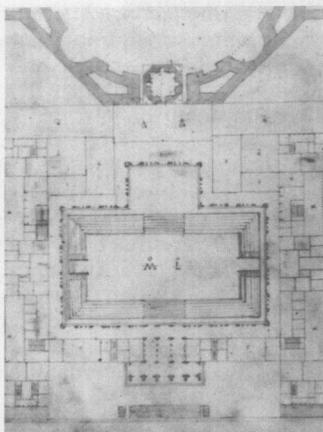
nalato, fu orientata sul modello delle vestigia già citate, oggi ritenute foro di Augusto, e da lui, al modo consueto, interpretato come foro di Trajano. L'osservanza sulla disposizione generale tradizionale, unita a un decoro ispirato a forme anticheggianti mi pare normale nell'edilizia urbana residenziale del Rinascimento. Malgrado l'osservanza della tradizione il palazzo Medici, al tempo suo, poteva dar l'impressione di una casa antica, perché Biondo, Cortesi e altri s'immaginavano le case antiche simili a un tale palazzo.

Manca soltanto una spiegazione dell'imitazione del palazzo Vecchio che al tempo dovette apparire ovvia, in quanto lo stesso Michelozzo, che fu l'architetto del palazzo Medici, imitava contemporaneamente il palazzo Vecchio anche nel palazzo Comunale di Montepulciano. Imitando dei tratti vistosi del palazzo Comunale di Firenze Cosimo sicuramente voleva manifestare un'idea. Un'intenzione come quella di voler apparire, illegalmente, come signore di Firenze, sarebbe in piena contraddizione con tutto quello che sappiamo sulla politica dei Medici. I Medici per mantenere il potere ostentarono piena onestà e modestia. In questo contesto, sarebbe anche risultato fuori luogo il desiderio orgoglioso di far apparire la propria residenza un palazzo imperiale tramite l'imitazione della bozzatura del rustico del cosiddetto foro di Trajano che da alcuni fu identificato come il palazzo di Cesare. A una tale ipotesi s'oppone non solo la linea politica dei Medici ma anche il loro stile culturale che fu sempre orientato al livello più alto. Ma il bibliotecario di Niccolò V, Giovanni Tortelli, riferisce ragionevolmente che soltanto gli "ignoranti" avrebbero identificato tali vestigia come palazzo di Cesare. Più probabilmente Cosimo seguiva l'idea già fissata da Vitruvio e da altri scrittori antichi che l'uomo di stato rivestendo delle cariche pubbliche doveva riprendere elementi di edifici pubblici nella sua residenza. Alberti diede lo stesso consiglio in modo molto accentuato. Cosimo, com'è tramandato, accogliendo nel suo palazzo pubblicamente i suoi clienti, arbitrando e giudicando, idealmente seguiva senz'altro l'esempio degli uomini di stato antichi, e la ripresa dell'esempio del palazzo pubblico nel suo palazzo rispecchia questa posizione sociale.

Lorenzo il Magnifico, costruendo sulla sua tenuta di Poggio a Caiano una villa, era meno legato a forme tradizionali come era d'obbligo per un palazzo in città. La villa di Poggio a Caiano si distingue soprattutto per due elementi che, come ha mostrato Philipp Foster, non appartengono per niente alla tradizione edilizia contemporanea: cioè lo zoccolo alto con scalinata doppia e il frontone su colonne nella facciata. Zoccolo, scalinata doppia e facciata a frontone, invece appaiono tutti insieme nella rovina che Biondo aveva identificato come Palazzo di Mecenate, e si trovavano soltanto qua. Il riferimento al palazzo di Mecenate si adeguerebbe benissimo alla maniera di rappresentarsi di Lorenzo il Magnifico. La promozione della cultura tramite l'ostentazione della magnificenza fu uno dei doveri più importanti per un principe nell'epoca rinascimentale. Persino per i privati era un ideale da seguire, posto che il loro rango lo permettesse. Mecenate ne fu l'esempio classico. I Medici fecero attenzione a non apparire come capi politici, ma solo come privati, e ancor più diedero importanza all'essere ritenuti protagonisti culturali. La cultura dei Medici era propriamente la quintessenza della magnificenza. Dunque Lorenzo il Magnifico si fece celebrare come un nuovo Mecenate e seguiva la linea della sua politica culturale con l'orientamento della costruzione della sua villa sul model-

21. Giuliano da Sangallo, Modello di un palazzo per Ferrante d'Aragona.

22. Giuliano da Sangallo, Modello di un ingrandimento della residenza romana dei Medici fino alla piazza Navona, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 7949 A.

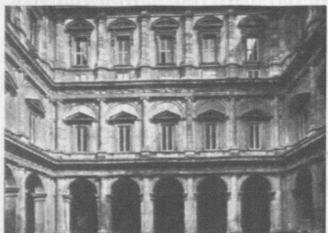
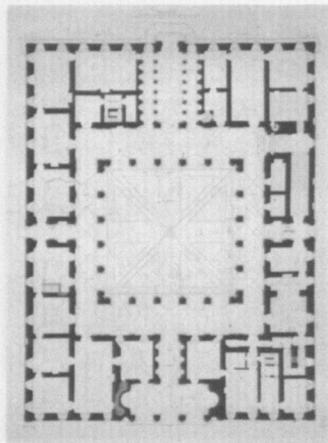


lo del Palazzo di Mecenate che Giovanni Pontano nel suo trattato *“De magnificentia”* indicò a esempio della magnificenza di Mecenate.

Il messaggio politico-culturale che partiva da Poggio a Caiano venne ben afferrato. Molti principi italiani da allora in poi chiesero a Lorenzo dei modelli della villa. Giuliano da Sangallo che dirigeva i lavori a Poggio a Caiano, accontentava le richieste. I suoi modelli sono tramandati in piante disegnate da lui. Hartmut Biermann ha cercato di dimostrare che le idee del palazzo antico hanno influenzato questi modelli. Dopo tutto quello che sappiamo di Lorenzo questa tesi senz'altro sembra probabile. Inoltre i modelli portano dei tratti che sembrano risalire più a delle riflessioni teoriche che a esigenze pratiche.

In particolare il modello che Giuliano fece d'ordine di Lorenzo, per il re Ferrante di Napoli nel 1488 è diventato famoso. La sua facciata di nuovo appare con zoccolo, scalinate e un portico colonnato, che forse doveva portare un frontone com'è a Poggio a Caiano. La disposizione della pianta invece corrisponde più alle silografie della casa antica più tardi pubblicate da Fra Giocondo: il modello, come nella silografia, è allineato su un'asse e anche qui si susseguono un vestibolo a forma di piazza libera davanti alla facciata, un atrio con ali divise da colonne, un caviedio al centro, oblungo come in Fra Giocondo, infine una grande sala, simile alla basilica di Fra Giocondo, e usata certamente, per la comparsa in pubblico del re.

Quando il figlio di Lorenzo, Giovanni, salì alla “cathedra Petri” sotto il nome di Leone X subito espresse come suo programma l'intenzione di trasmettere su Roma le ambizioni culturali di suo padre, accresciute ancora tanto quanto richiesto dall'alto rango del papato. Giuliano da Sangallo subito corse a Roma per servire il papa in modo appropriato. Egli gli presentò di nuovo un modello di palazzo. Il suo progetto conteneva l'idea di trasformare l'intera piazza Navona, allora la più grande piazza di Roma, in una piazza antistante ad una grandiosa residenza dei Medici. Un vestibolo enorme, al modo antico, circondato da portici colonnati sarebbe stato aperto sulla piazza. Da un cortile con colonne nel mezzo del palazzo un andito avrebbe condotto a un cortile posteriore con logge e giardini come nelle silografie di Fra Giocondo. Però mancano nella pianta fornita da Giuliano le grandi sale di rappresentanza ricostruite da Fra Giocondo. Esse nella tradizione edilizia rinascimentale dovevano esser collo-



23. Palazzo Farnese, pianta.

24. Palazzo Farnese, andito.

25. Palazzo Farnese, cortile.

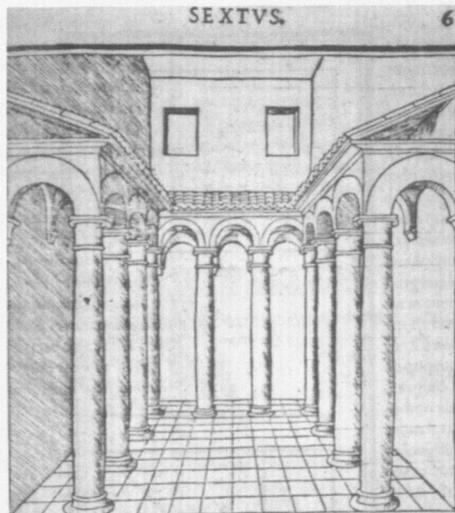
cate al primo piano, e questo legame nella progettazione reale si rivela di nuovo più importante che la teoria archeologica. Il nipote di Giuliano, Antonio, più tardi propose di inserire al posto di un semplice andito l'atrio a tre navate diviso da colonne che Giuliano stesso già prevede nel modello del palazzo per Ferrante di Aragona.

Il modello per il palazzo Medici a Roma alla fine non fu realizzato. Quasi in sostituzione di questo progetto un amico, spiritualmente molto affine a Leone X, immediatamente riprese l'idea di costruire una tale residenza secondo l'esempio della casa antica: il cardinale Alessandro Farnese. Alessandro, essendosi educato insieme con Giovanni de' Medici, presto esibì lo stile di vita più sfarzoso di tutti i cardinali e con la sua elevata educazione classica diventò un grande mecenate delle arti. Cortesi gli dedicò il suo già ricordato trattato sul cardinalato. Antonio da Sangallo fu incaricato della realizzazione del palazzo Farnese. Egli condivideva gli interessi antiquari dello zio Giuliano, con cui studiò le rovine antiche, e si dedicò alla teoria dell'architettura con un impegno maggiore rispetto a quello di tutti gli architetti del suo tempo. I suoi studi entrarono nelle illustrazioni vitruviane disegnate dal fratello Giovanni Battista.

Cortesi raccomanda ai cardinali, e in particolar modo al suo mecenate Alessandro, di costruire le loro residenze seguendo l'esempio antico. Il palazzo Farnese corrisponde nella sua disposizione generale alla ricostruzione della casa antica con cortile centrale che Cortesi ancora riprese da Biondo e Alberti. Antonio invece nella progettazione del Palazzo Farnese si orientò più verso Fra Giocondo. Lo provano i suoi studi e l'atrio magnifico a tre navate del Palazzo.

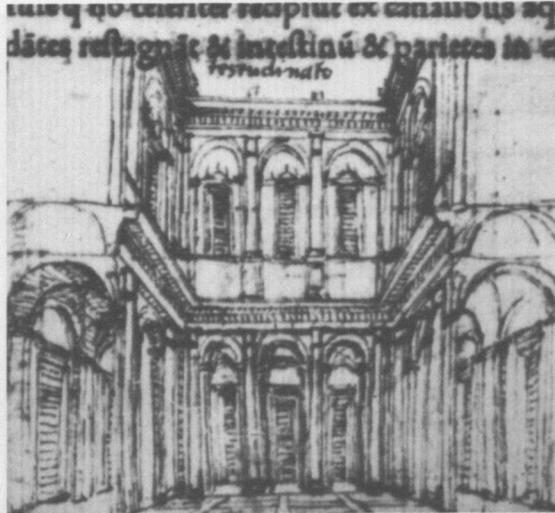
Come abbiamo visto, anche secondo Fra Giocondo si può ricostruire la casa antica come un isolato cubico con cortile centrale circondato da ambulacri. L'alzato del cortile nel Palazzo Farnese, invece, è molto diverso da quello del cavedio come lo ricostruisce Fra Giocondo. Esso piuttosto sta nella tradizione edilizia del Rinascimento.

In ogni caso, le illustrazioni di Fra Giocondo concernenti il cavedio, considerate a fondo, contengono una forte contraddizione. Dal testo di Vitruvio emerge chiaramente che il cavedio testudinato dà più spazio, rispetto a tutti gli altri tipi di cavedio, ai locali di abitazione nei piani superiori. Questa regola non viene rispettata da Fra Giocondo in quanto nella sua ricostruzione i piani mantengono estensioni uguali. Sotto questo punto di vista è più appropriata la ricostruzione del cavedio testudinato proposta da Cesariano: qui gli ambulacri del cortile sono ripresi anche al piano superiore, il che, in principio, assomiglia all'immagine sviluppata da Biondo del cortile della casa antica che secondo lui sopravviveva nelle case moderne; anche Cesariano afferma che questo tipo di cavedio continuerebbe a esistere ancora nella tradizione edilizia moderna. Originariamente Antonio da Sangallo pensava di disporre il cortile in questo modo, come mostra il suo disegno famoso con triplice sovrapposizione classica (Uffizi 627 A). Giovanni Battista da Sangallo nei suoi disegni vitruviani accostò ancora di più al testo di Vitruvio la ricostruzione del cavedio testudinato, in quanto amplificò il piano superiore in tale modo da fare sostenere il muro esterno dei suoi vani d'abitazione dalle arcate dell'ambulacro del cortile. Questa soluzione corrisponde a quanto realizzato nel Palazzo Farnese. Persino l'articolazione architettonica del Palazzo Farnese si ripresenta nell'illustrazione. Quindi si può pensare che Giovanni Battista



26. Fra Giocondo, cavedio testudinato, illustrazione dell'edizione di Vitruvio del 1511.

27. Giovanni Battista da Sangallo, cavedio testudinato, illustrazione di Vitruvio, Roma, Biblioteca Corsiniana.



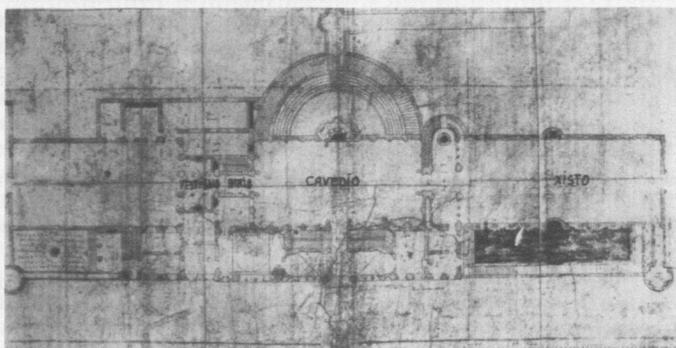
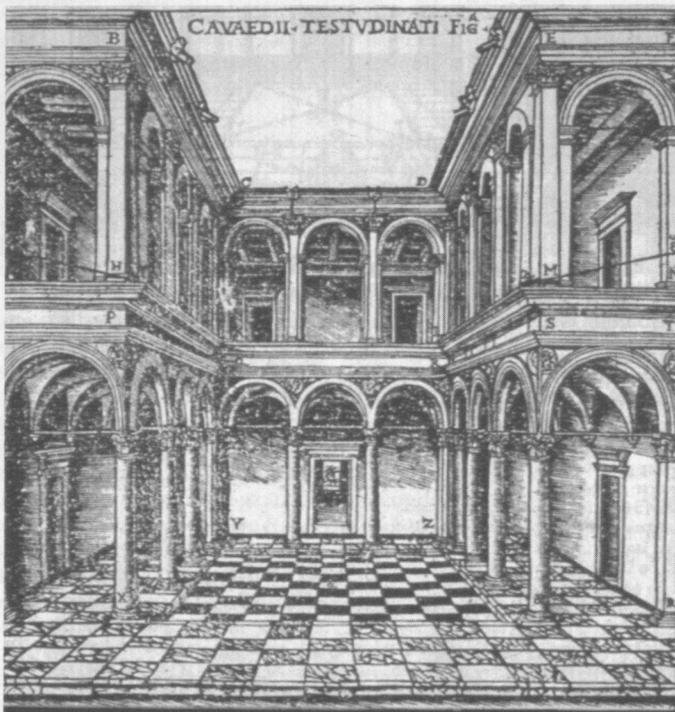
applicò la tradizione edilizia a lui familiare su Vitruvio. Tuttavia, siccome Giovanni Battista allora poté sostenere di aver trovato con la sua ricostruzione del cortile l'interpretazione più adeguata di Vitruvio e siccome allora anche gli altri elementi della disposizione del Palazzo Farnese poterono sembrare concordanti con Vitruvio tanto che perfino l'andito a tre navate si riferisce chiaramente a Vitruvio, si poté affermare che tutto il palazzo Farnese era disposto secondo il modello della casa antica.

Verso la fine del suo pontificato lo stesso Leone X ancora una volta fece un tentativo di costruire una casa secondo l'esempio antico con la villa Madama, situata sul versante del Monte Mario a nord del Vaticano e che, simile alla villa di Poggio a Caiano per la collocazione libera di costruzioni urbane, doveva seguire direttamente l'esempio antico. Come mostra la pianta di Giovanni Francesco da Sangallo, erano previsti un "vestibolo" a tre navate inteso eccezionalmente non come piazza antistante, ma, seguendo Alberti, come spazio integrale della casa, un "atrio" a forma di un piccolo andito che conduce dal "vestibolo" a un grande cortile qui nominato "cavedio", poi un giardino chiamata "xysto", di nuovo secondo Alberti, e altri lussi a modo antico. Infine fu prevista una pianta circolare per il cavedio (Uffizi 314 A) seguendo, secondo l'interpretazione d'allora, la descrizione di Plinio il giovane della sua Villa Laurentina. Raffaello come architetto responsabile spinse l'imitazione dell'antico a tale punto da presentare come modello di esecuzione una descrizione del suo progetto nello stile delle descrizioni fornite da Plinio il giovane delle sue ville.

Solitamente nel Rinascimento si evitava l'imitazione dell'antico nelle parti in cui si superava l'ambito estetico e si guardava all'uso pratico. Non esistevano problemi ad adottare proporzioni e ordini architettonici perchè questi non comportavano un cambiamento delle abitudini di vivere, ma l'imitazione di disposizioni eccentriche di edifici interi non si sarebbe potuta realizzare tanto facilmente. Quando si voleva imitare un tipo di edificio antico normalmente ci si limitava a riprendere quegli elementi ch'erano adatti alle esigenze pratiche contemporanee e essi si associavano alla fiducia che gli elementi prominenti del

28. Cesare Cesariano, cavedio testudinato, illustrazione dell'edizione di Vitruvio del 1521.

29. Giovanni Francesco da Sangallo, Progetto di villa Madama (con trascrizioni autografe delle indicazioni degli spazi), Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 273 A.



30. Antonio da Sangallo,  
Casa di M. Antonio da  
Castro (con trascrizione  
delle indicazioni  
autografe degli spazi),  
Firenze, Uffizi,  
Gabinetto dei Disegni,  
745 A.



prototipo antico sarebbero continuati a sussistere nella tradizione edilizia consueta. In questo modo il moderno e l'antico erano in grado di fondersi come un'unità soda. Questa fusione talvolta raggiunge punte tali da sembrare più retorica che prassi edilizia.

Un esempio tipico è fornito dalla descrizione di Paolo Palliolo del teatro che, nei primi mesi del pontificato di Leone X, fu instaurato sul Campidoglio in occasione della concessione della cittadinanza romana ai due capi della casa Medici. Per Palliolo la costruzione risultava "tanto superba et magnifica..., che rappresenta il vero simulacro de gli antiqui palazzi che per gl'imperatori et primati di Roma, quando era più florida, con molta arte et inestimabile spesa furono edificati; di quali a' nostri tempi a pena le ruine et qualche mutilate reliquie contemplando, stupefatti restamo". Si deve notare che anche nel Rinascimento nessuno degli elementi del teatro capitolino si poteva dedurre specialmente dal palazzo antico. Il *tertium comparationis* del paragone di Palliolo sta nel grande sperpero che si fece oppure nella magnificenza che legava Leone X ai grandi personaggi dell'impero romano.

Le virtù particolari del committente che vengono mostrate da un edificio costituiscono il *tertium comparationis* anche in altri paragoni fra antico e moderno fatti nel Rinascimento. Così un paragone fra l'allargamento del palazzo del Vaticano tramite il Cortile del Belvedere e il palazzo imperiale sul Palatino va a finire in un elogio sul rinnovamento dell'efficienza antica da parte di Giulio II nel modo tipico dei panegirici su questo papa.

Talvolta manca pure tale *tertium comparationis* nei paragoni con l'antico. Per esempio, Leonardo Bruni nella sua laudatio su Firenze esalta la magnificenza dei suoi palazzi nuovi serven-

dosi, senza riguardo alle condizioni reali, dei luoghi topici che aveva trovato negli scritti antichi. Così applica alle case fiorentine contemporanee l'istruzione di Vitruvio di allestire appartamenti speciali per le stagioni diverse e enumera i termini tecnici antichi per gli spazi della casa, sebbene non potesse ancora avere idee precise sui significati di essi. Nelle residenze cardinalizie nuove di Rodrigo Borgia oppure di Raffaele Riario, Pio II oppure un certo Antonino Ponto, stimolati dal loro splendore, volevano riconoscere propriamente la Domus Aurea di Nerone. E così via. Più tardi, quando le conoscenze sull'antico erano più avanzate, i termini tecnici che designavano gli spazi delle case antiche furono applicati anche a stanze in case con disposizioni diversissime, al modo moderno, purché si trovassero elementi per fare delle analogie, come si può osservare in più progetti per case disegnati da Antonio da Sangallo, Baldassare Peruzzi e altri.

Nello stesso modo anche termini di significati meno precisi furono assunti dalla letteratura antica. Antonino Ponto asserì che il palazzo papale sarebbe asceso verso le nuvole. Se preso alla lettera, tale passo vale soltanto in tempo estremamente piovoso. Ma Ponto adopera soltanto quell'epiteto che già abbiamo sentito nel contesto del palazzo di Mecenate e che Orazio applica anche al palazzo imperiale sul Palatino. Esso fu ripetuto già da Antonio Campano nel suo elogio sul palazzo Piccolomini a Pienza. Il senso preciso di tale iperbole viene spiegata da Giovanni Pontano nel suo trattato sulla magnificenza: essa significa cioè che un edificio suscita lo stupore degli spettatori perché è tanto magnifico quanto s'accorda con il rango del suo padrone. Dunque Ponto oppure Campano volevano significare che i palazzi papali, a somiglianza del palazzo imperiale sul Palatino, suscitavano lo stupore degli spettatori come è appropriato all'alto rango dei successori di San Pietro. Qui ritorna in modo anticheggiante la tradizione medievale che ancora continua a sussistere nei elogi sui palazzi Medici oppure Piccolomini a Pienza, di elevare degli edifici a rango imperiale o di imputare a essi tutti i materiali preziosi immaginabili.

Talvolta emerge l'impressione che i paragoni con l'antico nel Rinascimento fossero adottati in un senso simile all'iperbole "aspirante verso il cielo". Volendo provare dove propriamente fosse realizzata l'intenzione di seguire il modello antico di solito ci si dovrebbe fidare più delle conformità degli elementi formali che dei commenti dei letterati. Le ricerche sulle conformità tra Rinascimento e antico a mio parere possono però raggiungere dei risultati appropriati soltanto se prendono come punto di partenza le concezioni dell'antico che furono diffuse nel Rinascimento sebbene alcuni di tali idee adesso sono comprensibili soltanto per vie alquanto tortuose.