

HUBERTUS GÜNTHER

FANTASIE SCRITTE E DISEGNATE A CONFRONTO.
LA RAPPRESENTAZIONE DI EDIFICI ANTICHI
NEI DISEGNI DELLA COLLEZIONE SANTARELLI

Propongo di ripercorrere il vecchio paragone fra letteratura e arte riflettendo sulle potenzialità insite nella rappresentazione grafica e sui mezzi a sua disposizione, in contrapposizione alla rappresentazione basata sulle parole¹. Per illustrare il mio tema, prendo come esempio un gruppo di disegni proveniente dalla collezione Santarelli, oggi conservata agli Uffizi².

¹ Il presente contributo si basa sui risultati dei miei studi sulle idee rinascimentali di tipi di edifici antichi. Per non sovraccaricarlo con l'assai vasto materiale sull'argomento, le citazioni sono ridotte al minimo. Per un inquadramento generale cfr. C. Edwards, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge, 1996; per le fonti si veda il *Codice topografico della città di Roma* (Fonti per la storia d'Italia pubblicata dal R. Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Scrittori secoli XII-XIV), a cura di R. Valentini & G. Zucchetti, Roma, 1940-1956; per le fonti antiche sui monumenti qui citati cfr. H. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Berlin, 1871-1907 e E.M. Steinby, *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, 1993-2000; per i commentari medievali ai monumenti cfr. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Roma-Firenze, 1882-1883; per i commenti rinascimentali ai monumenti si vedano alcune mie prossime pubblicazioni di cui una, sulla Curia, è in corso di stampa. Per i modi di rappresentazione nelle diverse arti figurative e nella letteratura, cfr. G. Goebel, *Poeta faber*, Heidelberg, 1971; A. Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste: essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genf, 1987; G. Raynaud de Lage, «Les romans antiques et la représentation de l'antiquité», in *Moyen Age*, 67, 1961, pp. 247-291; P. Friedländer, *Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin, 1912; H. Philipp, *Tektonon Daidala. Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum*, Berlin, 1968; H. Holländer, «Das Bild in der Theorie des Phantastischen», in *Phantastik in Literatur und Kunst*, a cura di C.W. Thomsen & J.M. Fischer, Darmstadt, 1980, pp. 52-78; U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, 1994. Sempre interessantissimo per il nostro discorso è infine G.E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766.

² Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. nn. 157 S - 166 S; A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1914-1922, vol. I, p. 8 s., nn. 23-42.

Questi disegni furono eseguiti durante il pieno Rinascimento nell'Italia centrale basandosi su modelli senesi, in parte già riprodotti da Buonaccorso Ghiberti (1472-1473), ma a mio parere influenzati anche dalla pittura fiamminga³. Il gruppo Santarelli mostra antichi edifici romani, per lo più ricostruzioni fantastiche o pure finzioni. Le immagini, a quanto pare, rispecchiano efficacemente alcune visioni di fantasia dell'antichità, la cui popolarità è testimoniata dalla loro frequente riproduzione; infatti, a quanto mi risulta, nel loro genere erano le rappresentazioni più divulgate e copiate durante il Rinascimento, non solo in Italia, ma anche a nord delle Alpi.

Il gruppo Santarelli nel suo insieme dà un'idea di come appariva la Roma antica, dimostrando la suprema magnificenza dell'Impero. In tal senso il suo contenuto è simile a quello di due opere di Flavio Biondo, la *Roma istaurata* (1444-1446) e la *Roma trionfante* (1459). Biondo vuol però dimostrare questa magnificenza tramite un'analisi archeologica⁴.

Come si è in generale avuto modo di sperimentare, descrivere un edificio esistente è difficile, ed è altrettanto difficoltoso e non lineare comprendere tali descrizioni, specialmente quando le costruzioni prese in considerazione sono complicate e inusitate. Ne sono una prova anche le testimonianze dei viaggiatori medievali e rinascimentali⁵. In un'annotazione risalente al pieno medioevo si legge, ad esempio, riguardo all'architettura dei Mongoli: «ciò non vi potrei descrivere sennon tramite un'illustrazione»⁶.

³ G. Scaglia, «Fantasy architecture of Roma antica», in *Arte Lombarda*, 15, 1970, 1, pp. 9-24; C.L. Frommel, «Peruzzis römische Anfänge. Von der "Pseudo-Cronaca-Gruppe" zu Bramante», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27/28, 1991/92, pp. 137-182, specialmente p. 139 ss. Per l'influsso dell'arte fiamminga in Italia cfr. L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del quattrocento*, Milano, 1983; M. Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge-New York, 2002.

⁴ H. Günther, «L' Idea di Roma antica nella "Roma instaurata di Flavio Biondo"», in *Le due Rome del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi & S. Valeri, Roma, 1997, pp. 380-393.

⁵ A. Esch, «Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters», in *Historische Zeitschrift*, 253, 1991, pp. 281-312.

⁶ Wilhelm von Rubruk, *Itinerarium* (1253-1255), in *Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, a cura di P.A. van den Wyngaert, Grottaferrata, 1929, p. 172.

Infatti, il disegno è più adatto della descrizione a rappresentare in modo concreto un edificio. Ciò fu riscontrato già nel Quattrocento, ad esempio da Leonardo da Vinci o da Francesco di Giorgio, quando polemizzava contro la mancanza di illustrazioni nel *De re aedificatoria* di Alberti⁷. Proprio per questo, gli altri trattatisti rinascimentali di architettura e Vitruvio fornivano delle illustrazioni, così come pure era illustrata la traduzione rinascimentale in volgare più diffusa del *De re aedificatoria* (1550). La precisazione di tali rilievi trova il suo parallelo nei trattati scientifici di Biondo.

Il gruppo Santarelli è invece diverso: le sue immagini fantastiche non sono destinate a far ragionare, ma a muovere l'animo e dilettere i sensi. Esse, invece di rappresentare oggetti concreti, suggeriscono un'illusione. Una situazione parallela si riscontra negli elogi di Roma antica nella poesia o nella retorica. Orazio, con la famosissima sentenza «ut pictura poesis», ha sostenuto che la pittura fosse poesia muta e la poesia pittura parlante⁸ (fig. 3). Ma ciò vale soltanto fino al punto che, per parafrasare Cennini⁹, tanto al poeta quanto al pittore conviene avere la fantasia per creare cose non vedute, camuffandole sotto forme naturali. Del resto, ognuno lavora con mezzi diversi.

Ad esempio, nella sua *ekfrasis* della basilica di Santa Sofia, Procopio descrive l'impressione suscitata dalla cupola luminosa attraverso la metafora dell'assenza di gravità, che la faceva apparire non supportata dalla costruzione sottostante, ma calata dal cielo per mezzo di catene¹⁰. Voler restituire fedelmente tale metafora con il disegno, sarebbe perfino ridicolo. Mentre la poesia ha il vantaggio di poter rimanere nel vago, il disegno rinascimentale deve in ogni modo fissare la forma degli elementi e metterli in una certa disposizione. Esso non può, come la poesia, nascondersi dietro alla figura retorica, poichè di fronte all'apparenza straordinaria di una cosa «manca il parlar» (Torquato Tasso¹¹). Per elogiare Roma, Livio e, sul suo esempio, alcuni scrittori rinascimentali affermano: «Chi vede

⁷ H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988, pp. 156-157.

⁸ Orazio, *Ars poetica*, 361. R. W. Lee, «Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting», in *Art Bulletin*, 22, 1940, pp. 197-269.

⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. 1.

¹⁰ Procopio, *Edifici*, 1.1.

¹¹ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, 16. 2 (descrizione del palazzo di Armida).

Roma, vede una parte del cielo»¹², e il prefetto Claudio Rutilio Namatiano dice dell'Urbe: «Enumerar gli eccelsi monumenti coi mille trofei, sarebbe ugual fatica di chi volesse enumerar le stelle. I templi lucenti confondono lo sguardo che vaga smarrito: vorrei dire che così sono le sedi degli dèi»¹³. Vedremo come nel gruppo di disegni già in collezione Santarelli tali parole si trasformino in immagini per rappresentare l'idea dell'ormai scomparsa magnificenza.

TERME DIOCLEZIANE

Cominciamo a guardare il disegno di un edificio reale che verso il 1500 era quasi del tutto conservato, cioè le Terme di Diocleziano (inv. n. 165 Sr; fig. 1).

Per mostrare la disposizione di una costruzione tanto complessa come le terme diocleziane, ci si deve servire della prospettiva a volo d'uccello, come fece ad esempio Pirro Ligorio (fig. 2). Il foglio del gruppo Santarelli riguarda invece gli elementi essenziali, cioè la costruzione centrale con particolare attenzione al corpo più sontuoso – cioè il “frigidario” – reso visibile anche nell'interno, con a sinistra un portico, che dovrebbe rappresentare i cortili laterali, e davanti le costruzioni perimetrali.

L'immagine disegnata, ovviamente, non è destinata a imitare l'aspetto del monumento in modo obiettivo, ma piuttosto a mostrare l'impressione che esso suscita. Tale sensazione, nella letteratura antica e rinascimentale, viene tradotta in parole non riportabili in disegno. Più volte le Terme di Diocleziano furono incluse fra le “meraviglie del mondo”, sebbene dopo l'antichità non si conoscesse più il loro aspetto originale¹⁴. Poggio Bracciolini celebrava le terme con queste parole: «così grande mole di edifici, così gran numero di enormi colonne, tanto apparato di marmo di vario genere», ma tralasciava di precisare la forma concreta necessaria al disegno¹⁵.

¹² W. Vogt, *Niklaus Muffels Beschreibung Der Stadt Rom* (Bibliothek Des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 128), Tübingen, 1876, p. 57.

¹³ Claudio Rutilio Namatiano, *De reditu*, 1, 93-110, a cura di E. Castorina, Firenze, 1967, p. 82 sgg.

¹⁴ B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia, 1565, p. 114.

¹⁵ G.F. Poggio Bracciolini, *De varietate fortuna*, a cura di O. Merisalo, Helsinki, 1993, p. 95.

Ammiano Marcellino e, dopo di lui, molti autori rinascimentali, ricordano che all'imperatore Costanzo (nell'anno 357) le terme apparvero vaste come provincie intere¹⁶. Questo paragone, corrispondente alla figura retorica dell'iperbole, è senz'altro troppo esagerato per poter esser ripreso in disegno.

La rappresentazione delle terme nel gruppo Santarelli, invece di imitare la loro apparenza esteriore in modo realistico, indica piuttosto le qualità specifiche del monumento tramite certi elementi ripresi dalla realtà. Si nota specialmente che il recinto assume quasi l'aspetto delle mura di una città, mostrando così che la costruzione è tanto vasta quanto una città medievale. La differenza con le mura di cinta di una città è indicata da alcuni elementi estranei a esse, come i pedimenti e le finestre, che in realtà non c'erano neppure nel recinto delle terme. Per illustrare la magnificenza della costruzione centrale, i suoi elementi superano di gran lunga il recinto, anzi lo spazio principale ricorda la tipica rappresentazione tardomedievale del tempio di Gerusalemme (fig. 5). Tale motivo, contrastante con lo stile anticheggiante dei disegni Santarelli, è riservato soltanto a questo unico caso: non è un tratto anacronistico, ma una consapevole citazione destinata a suscitare la sensazione di solenne sontuosità.

Nel caso dell'iperbole dell'imperatore Costanzo, abbiamo già notato che non si deve prendere alla lettera la forma retorica. L'elogio delle terme tramite l'insistenza sulla grandezza, sulla preziosità del materiale e sulla quantità delle colonne riprende un luogo topico molto diffuso. Alberto Avogadro, nel suo elogio enfatico del palazzo Medici, ne descrive la facciata nei tre colori di alabastro, porfido e serpentino, adottando così una vecchia figura retorica che si ripete all'epoca del gruppo Santarelli per esaltare il palazzo di Cupido¹⁷. Ma con l'aspetto reale del palazzo Medici non ha niente in comune.

Anche la pittura non è sempre destinata a essere presa alla lettera. Sugli sfondi di molti cassoni quattrocenteschi che mostrano storie dell'età primitiva della Roma antica sono rappresentati monumenti sontuosi come il Colosseo o il Circo Massimo, malgrado si sapesse benissimo dalla letteratura antica che le condizioni di allora erano semplici e rozze e che gli edifi-

¹⁶ Ammianus Marcellinus, 16.10.14. A. Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma, 1527, III: *De thermis*.

¹⁷ R. Hatfield, «Some unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459», in *The Art Bulletin*, 52, 1970, pp. 232-248; Niccolò da Correggio, *Opere*, Bari, 1969, p. 69.

ci esistevano soltanto al tempo degli imperatori. Tali dipinti eguagliano quasi i pittogrammi, come negli esempi qui illustrati (fig. 4), che indicano una zona pedonale e un accesso alla metropolitana senza che se ne debba necessariamente dedurre dai singoli elementi resi in essi che i luoghi fossero riservati unicamente a donne con bambini o a uomini con cappelli.

Mezzi simili a quelli della rappresentazione realistica di un edificio sono usati nelle immagini fantastiche del gruppo Santarelli.

ERARIO

Il disegno con l'indicazione «dove tenevano el tesoro e romani» deve rappresentare l'erario romano, ma è frutto di pura ipotesi (inv. n. 164 Sv; fig. 8). Di questo edificio in realtà si sapeva soltanto che era posto in qualche tempio di Saturno situato presso il Foro romano. Inoltre, l'estensione dell'impero di Roma a gran parte del mondo allora conosciuto, richiamava implicitamente l'idea che il tesoro avesse un valore fuori misura¹⁸. L'erario nel disegno consiste in una botte di una capacità apparente tanto enorme quanto il suo probabile contenuto con, nella parte inferiore, un recinto simile a quello delle terme di Diocleziano e nella sommità una rotonda più piccola in forma simile al Pantheon. Il serbatoio è vigorosamente bugnato. La rotonda superiore riprende questo motivo, ma in modo più fine e combinato con un'articolazione architettonica alquanto elegante. Una scalinata fastosa e complessa con molti pianerottoli e colonnati porta al vertice della cupola dell'alzato. Qui sembra esserci una buca che costituisce l'unica apertura di tutto l'edificio. Il disegno stimola la fantasia a immaginare un clamoroso corteo trionfale che, costeggiando la via Sacra sul foro romano, giunga alla colossale tesoriera, salga in processione la solenne scalinata e, una volta raggiunta la cima vertiginosa, faccia cadere i suoi bottini e i preziosi trofei attraverso la buca nel silo del tesoro pubblico.

A un'analisi dettagliata però, questa impressione svanisce e si capisce che non è appropriato prendere le forme alla lettera. Si guardi ad esempio la scalinata: in base ai suoi gradini, la parte più bassa ha un'altezza di circa un metro soltanto e la seconda parte di due metri al massimo, cosicché il presunto colonnato diventa una ringhiera. Tali dimensioni sono ben adat-

¹⁸ F. Biondo, *Roma triumphans*, lib. 5.

te allo strano tabernacolo a sinistra, ma risultano assurde per il serbatoio e il suo recinto. Si tratta di nuovo, piuttosto, di pittogrammi. Quello più ovvio è il bugnato che marca la forte chiusura. Con questo espediente il disegno richiama i muri di castelli e di prigioni o simili edifici. Per tale ragione il motivo fu ripreso per la Zecca di Venezia (fig. 6), suscitando in questo caso, come afferma Francesco Sansovino, la sensazione di essere una fortezza e una «degnà prigione del pretiosissimo oro»¹⁹. Un altro esempio per il significato del bugnato è la banca d'Inghilterra a Londra (fig. 7). Molti archeologi rinascimentali identificavano l'erario con gli edifici presso il foro romano decorati con bugnato (Curia Julia o SS. Cosma e Damiano)²⁰.

Nel gruppo Santarelli due disegni illustrano in modo particolarmente efficace l'impressione della magnificenza della Roma antica, quelli cioè del Campidoglio e del Palatino (inv. nn. 162 Sv, 163 Sr; figg. 9, 17).

CAMPIDOGLIO

Molti scrittori antichi elogiavano lo splendore del Campidoglio con i suoi numerosissimi templi, atrî e portici, anzi l'abbondanza degli edifici menzionati è tale da far dubitare a uno spirito lucido come Montaigne che essi in realtà potessero aver trovato posto sul colle²¹. Nel Rinascimento pochissimi resti delle vecchie costruzioni erano rimasti visibili. Ma durante tutto il Medioevo si ricordava che sul Campidoglio in età primitiva sorgeva la rocca che garantiva la sicurezza della città (fig. 10). Nel corso del

¹⁹ F. Sansovino, *Le cose meravigliose dell'inclita città di Venezia*, Venezia, 1603, p. 38 s.

²⁰ Per SS. Cosma e Damiano (Parte del Foro di Vespasiano) cfr. per esempio l'Anonimo Magliabechiano del 1412 circa (*Codice Topografico della Città di Roma*, IV, 1953, p. 144) e ancora Antonio da Sangallo (Firenze, GDSU, inv. n. 992 A) o B. Gamucci, *Libri quattro delle antichità di Roma*, Roma, 1565, p. 27. Per la Curia Julia (allora S. Adriano) si veda ad esempio Poggio Bracciolini (*Codice Topografico della Città di Roma*, IV, 1953, p. 235), F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*, Roma, 1510, lib. II, *De ærario*, e ancora nel 1575 E. Dupérac.

²¹ Già Biondo, *Roma instaurata*, 1.73, cita gli elogi antichi del Campidoglio; M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, a cura di P. Michel, Paris, 1974, p. 256 s.; M.M. McGowan, «Unwillkürliches Gedächtnis – Rom – Erfahrungen in der Spätrenaissance», in *Ruinenbilder*, a cura di A. Assmann, M. Gomille & G. Rippl, München, 2002, pp. 17-30.

tempo era nata l'idea che il colle, dove nel frattempo aveva trovato sede il municipio, fosse già nell'antichità la sede dei senatori²². Il nome di Campidoglio, che si riteneva derivasse da "capo del mondo"²³, sembrava ben adatto alla residenza del governo dell'impero romano. Tale idea è rimasta popolare fino a oggi, sebbene Flavio Biondo e altri studiosi dell'antichità già all'inizio del Rinascimento riconoscessero che era sbagliata.

I *Mirabilia* di Roma descrivono l'edilizia ormai svanita sul Campidoglio con grande enfasi:

Capitolio, lo quale era capo del mondo, dove stavano i consoli e i senatori a reggere tutto il mondo era coperto alla vista da mura alte e ben salde che si stendevano per lungo tratto fino alla sommità del monte, impreziosite in ogni parte con vetro e oro e adorne di meravigliose decorazioni. E infra la rocca era un palazzo tutto ornato con opere meravigliose, con oro, rame e argento e di pietre preziose per essere speculo a tutte genti²⁴.

La versione tedesca dei *Mirabilia* aggiunge ancora che il palazzo sul Campidoglio era coperto di cristallo, e sopra di esso vi era uno stagno con i pesci, visibile ai senatori dal basso, e che all'interno del palazzo si trovava il famosissimo gruppo di miracolose statue bronzee detto la *Salvatio Romæ*²⁵ (fig. 11). Tali descrizioni sono alquanto bizzarre se prese alla lettera. Ma esse sono intese piuttosto come specchio della vecchia magnificenza dell'Urbe, che nella poesia assumeva un aspetto celeste. Per suscitare un tale effetto, si riprendevano le consuete frasi retoriche di grandezza e pregio fuori misura già usate nell'*Apocalisse* per evocare la visione escatologica della Gerusalemme celeste, alla quale vanno associati un perimetro di circa diecimila chilometri, edifici di oro puro e mura alte circa cinquanta metri, di diaspro, pietre preziose e perle²⁶. Nei mosaici tardoantichi o medievali si allude a questa visione, ma non si potevano imitare gli elementi della retorica nei disegni rinascimentali (fig. 12).

²² Cfr. *Codice Topografico della Città di Roma*, III, 1946, pp. 51, 120, 192; IV, 1953, pp. 140 (Anon. Magl. ca. 1411), 416 (Gio. Rucellai, 1450), e inoltre *Mirabilia*, Graf, 1882-1883 (nota 1), I, p. 184 ss.

²³ Cfr. Marco Terenzio Varrone, *De Lingua Latina*, V, 41.

²⁴ *Mirabilia urbis Romæ*, a cura di F. Morgan Nichols, New York, 1986, p. 38 s.

²⁵ N.R. Miedema, *Die "Mirabilia Romæ". Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen, 1996, p. 348.

²⁶ *Apocalisse*, 21.10-21.

La nostra rappresentazione del Campidoglio, sebbene palesemente fantastica, tiene conto delle visioni del suo aspetto antico. Il suo perimetro è un poligono regolare di sedici lati. Nella parte inferiore ci sono le sostruzioni che nella letteratura antica si ricordano per aver circondato il colle²⁷, su di esse c'è la rocca caratterizzata da elementi allora tipici per i castelli, cioè da torri militari e, come le sostruzioni, da bugnato e merli. Su questo zoccolo si alza il palazzo dei senatori, che ha invece una forma completamente inusitata. Per mostrare la sua magnificenza si è fatto ricorso agli elementi architettonici più prominenti, come la maestosa cupola che era un elemento distintivo delle costruzioni più nobili, cioè delle chiese grandi, e il rivestimento della parte inferiore simile all'incrostazione a rombi di marmo bianco e rosso del palazzo Ducale di Venezia che allora era forse il monumento profano più fastoso d'Italia. Immaginatevi un colle sul quale si erge un edificio con le facciate decorate come il palazzo Ducale di Venezia, sormontato da una cupola gigantesca quanto il duomo di Firenze e rialzato sullo zoccolo di un imponente castello. Ma ciò non basta ancora: i sontuosi portici, partendo dai quattro lati delle sostruzioni, suscitano l'idea che la costruzione sia inserita in una vasta zona urbana, sistemata in modo alquanto simile alla pianta fittizia del Campidoglio disegnata da Francesco di Giorgio nella sua giovinezza²⁸ (fig. 13).

Fin qui ho voluto mostrare come le figure retoriche vengano trasformate in segni grafici. Rimane ancora da mettere in rilievo una forma dominante tanto nella retorica quanto nella pittura. L'enorme altezza data al Campidoglio nel nostro disegno corrisponde alla consuetudine di elogiare un edificio grande, fastoso o di alto rango – anche se in realtà era basso – con l'epiteto "alto" e con l'iperbole secondo la quale esso si alzerebbe fino alle nuvole o addirittura le supererebbe fino a toccare il cielo. L'iperbole del grattacielo non fu ripresa nelle immagini, di solito neppure per mostrare la costruzione della torre di Babele. Ma talvolta si rappresentavano gli edifici fastosi propriamente come torri. Ne è un esempio la rappresentazione del palazzo di Mecenate nella pianta di Roma antica disegnata da Pirro Ligorio²⁹ (fig. 14).

²⁷ Livio 6.4.12, sul Campidoglio: «saxo quadrato substructum est, opus vel in hac magnificentia urbis conspiciendum».

²⁸ Cfr. Svetonio, Iul. 10.1: Cesare adornava il Campidoglio con portici. Cod. Tor. Saluzz. 148, 81v-82r. Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese & L. Maltese Degrassi, Milano, 1967, tav. 150 s.

²⁹ P.A. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, 1962, pianta 16 s., App. 17a. tavv. 28, 674.; T. Carunchio, «L'immagine di Roma di Pirro Ligorio: proposta metodologica per studio

Questa famosissima residenza privata nella letteratura antica è ricordata per la sua magnificenza e per la sua posizione su molti piani di terrazze e gallerie; da Svetonio è chiamata addirittura «torre» e da Orazio è celebrata quasi come grattacielo³⁰. Il modo adottato da Ligorio per rappresentare la torre, sovrapponendo dei cubetti l'uno sopra l'altro, si trova spesso già nel medioevo e nel trattato di Filarete (fig. 15). Ma la torre è un elemento estraneo all'idea rinascimentale dell'equilibrio nell'architettura antica e le sue smisurate proporzioni evocano piuttosto la mancanza di ragione rimproverata nel Rinascimento all'architettura medievale. I pinnacoli adottati da Filarete per sottolineare la ricchezza delle torri provengono chiaramente dall'architettura gotica.

Nel disegno del Campidoglio si trova un modo migliore per illustrare l'epiteto "alto": si sovrappongono diversi edifici uno sopra l'altro e si trasforma l'immaginazione, diffusa dalla poesia, del castello sulla cima di un monte (fig. 10) in sostruzioni grandi e molto diverse fra loro sui colli di Roma. L'autore dei disegni del gruppo Santarelli tiene conto di tali sostruzioni anche nella rappresentazione del palazzo di Mecenate (inv. n. 163 Sr; fig. 16). Il palazzo vero e proprio, sebbene nel Quattrocento venisse anche chiamato «la torre di Mecenate», qui è abbastanza basso e richiama piuttosto la nostra idea di un tipico tempio essendo stato identificato da Biondo e da altri con il tempio di Serapide al Quirinale³¹. La rappresentazione della grande scalinata nel disegno è stata ispirata dalla straordinaria salita al tempio sulle pendici del colle. Il palazzo si innalza su tre piani di sostruzioni, che non si devono scambiare con i piani di una casa, ma rispecchiano ovviamente la descrizione data nella letteratura antica, secondo la quale esso si sarebbe innalzato su molti livelli di terrazze: nella parte inferiore c'è un loggiato aperto come si trova alla base di molti palazzi

dell'opera dell'antiquario Napoletano», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, III, 1976, pp. 25-42; H. Burns, «Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: the "Antiquæ urbis imago" of 1561», in *Pirro Ligorio artist and antiquarian*, a cura di R.W. Gaston, Milano, 1988, pp. 19-92.

³⁰ Svetonio, *Nerone*, 38; Orazio, *Carm.* III 29 (10) («molem propinquam nubis»). A.M. Colini, «La torre di Mecenate», in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti*, XXXIV, 1979, pp. 239-250; *L'Archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venezia, 1983, p. 195 s., pp. 204-208.

³¹ H. Günther, «Dal palazzo di Mecenate al palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica», in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, 2000, pp. 218-239.

comunali in Italia, e nei piani superiori si trovano le tipiche arcate di sostruzioni antiche, con porte di passaggio fra di loro (come ad esempio quelle ancora conservate del tempio di Claudio sul Celio).

PALATINO

Un altro elemento tipico della retorica usato nei disegni Santarelli per evocare la visione della magnificenza è l'ingegnosa varietà impiegata al posto della stereotipia dei cubetti e pinnacoli. Prendiamo ancora come esempio il disegno del «palazzo Maggiore», cioè del Palatino (inv. n. 163 Sr; fig. 17). Esso contiene riferimenti alla situazione antica sufficienti per riconoscere di che cosa si tratta (fig. 18). Si notano specialmente le gigantesche sostruzioni del Palatino e il circo Massimo con i suoi gradini ai piedi del colle, con l'obelisco che giaceva a pezzi sul terreno e con le due porte a forma di arco trionfale che, oggi scomparse, sono menzionate nei *Mirabilia*³². L'acqua con le navi dovrebbe indicare che nei circhi si facevano le naumachie³³. Sebbene questi elementi, e forse altri ancora, siano suggeriti dalle vecchie descrizioni e dai resti allora visibili, il disegno nel suo insieme non offre né una veduta della situazione reale, né una ricostruzione ragionevole, ma evoca una visione della residenza imperiale ormai quasi del tutto distrutta.

Molti poeti antichi hanno celebrato l'aspetto grandioso del Palatino. Nel Medioevo tali elogi, insieme agli imponenti ruderi, suscitavano delle visioni fantastiche. Nel *Libro Imperiale* (1308-1313) si dice che il palazzo Maggiore aveva un perimetro rotondo,

di giro oltre d'uno miglio, nel quale erano cinquanta altissime torri, con cinquanta bellissimi palazi, e di bellezza l'uno simile a l'altro, et d'alteza delle mura erano sessanta braccia e grosse dieci; le quali torre altrettanto disopra passavano, ornate di bellissimi porfidi et marmi di diversi colori, et nel mezo di dentro era un lacho, nel quale era ogni generazione di pesci [...]. Lo palazzo aveva una entra-

³² I *"Mirabilia Urbis Romæ"*, a cura di M. Accame & E. Dell'Oro, Roma, 2004, p. 168 s.

³³ Per le naumachie nei circhi cfr. Svetonio, *Titus*, 7; Cassio Dione, *Storia romana*, 56. 27.4; Biondo, *Roma instaurata*, III, 13; L.B. Alberti, *De re edificatoria*, 8.7; Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli & L. Grassi, introd. e note di L. Grassi, Milano, 1972, p. 332.

ta di altissime e belle porte di metallo, et chosi erano porte et finestre degli altri palazi li quali erano drento di musayco tutti lavorati facendo memoria de' fatti antichi del chominciamento del mondo³⁴.

Il disegno Santarelli, sebbene nei particolari non corrisponda affatto al *Libro Imperiale*, deve ovviamente rendere una visione simile della magnificenza suprema. Quali sono i mezzi adottati per conseguire tale scopo? Che cosa può suscitare la sensazione della ricchezza, dal momento che il disegno non può disporre dell'elemento decisivo della retorica per elogiare lo sfarzo di un edificio, cioè i materiali preziosi, le pietre colorite e i mosaici? Da che cosa s'apprende che il palazzo è gigantesco? Forse dal paragone con gli elementi di cui conosciamo le dimensioni? Ad esempio le navi? Non credo proprio. Se queste mancano – e in alcune delle copie dai disegni del gruppo Santarelli infatti non sono raffigurate – non svanisce tuttavia l'impressione della grandezza. Per la rappresentazione del Campidoglio si può fare il paragone con altri esempi, che suggeriscono anch'essi l'idea della grandezza, sebbene il monumento mostrato sia piuttosto piccolo se paragonato alle persone che vi stanno davanti: tali esempi sono la copia di un affresco di Altichiero raffigurante il *Trionfo di Tito e Vespasiano davanti al Campidoglio con il tempio di Giove Capitolino*³⁵ (fig. 19) e la parafrasi della rappresentazione del Palatino nel gruppo Santarelli da parte di Franciabigio nell'affresco nella Villa di Poggio a Caiano che mostra il *Ritorno di Cicerone dall'esilio*³⁶ (fig. 20). Si vorrebbero forse dedurre le dimensioni dagli elementi della costruzione. Ciò è inteso in alcuni disegni del gruppo Santarelli, come quello del *Tempio di Giove Capitolino* («Tenpi[o di] ioue». inv. n. 165 Sr; fig. 21) dove si deve dedurre dalla piccolissima porta che la costruzione abbia enorme grandezza, tuttavia questo mezzo da solo non funziona bene essendo la mia prima impressione che il tempio è piuttosto piccolo. Il Palatino nella rappresentazione del gruppo Santarelli ha dimensioni enormi, se ci si orienta verso le costruzioni reali o se si suppone che la cupola abbia le dimensioni di quella del duomo di Firenze. Ma ciò non

³⁴ Graf 1882-1883 (nota 1), I, p. 115 s.

³⁵ Louvre, R.F. 28 899. A. Schmitt, «Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen», in *Höfischer Humanismus*, Weinheim, 1989, p. 240, fig. 23.

³⁶ D. Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven-London, 2001, p. 154.

funziona se si fa il paragone con le finestre e le porte, ad esempio se si guarda la porta della facciata dalla forma piuttosto normale per una casa rinascimentale. Si ha veramente l'impressione che essa sia più alta della cupola del duomo di Firenze? Direi di no.

Un primo elemento che emerge da un'analisi dettagliata del disegno del Palatino, come di quello dell'Erario, è la mancanza di una norma costante. La scala delle dimensioni adottata varia ogni tanto fra grande e piccolo. Si può allora supporre che sia la prospettiva a suggerire l'impressione della grandezza. Anche in questo caso la risposta è vaga. Lo scorcio delle sostruzioni è veramente enorme. Ma il loro attico o l'articolazione architettonica e le porte a forma di arco trionfale diminuiscono poco la grandezza addentrandosi verso il fondo del disegno. Tuttavia il disegnatore conosceva benissimo la prospettiva: in altri casi molto più difficili (come il tamburo della cupola) l'ha usata in modo abbastanza corretto.

A prima vista il disegno dà un'impressione chiara dominata dallo zoccolo che abbraccia il tutto, dall'imponente rotonda e dalla cupola che supera di molto l'intera costruzione. Ma, analizzandolo, diventa più complesso. Ci sono diversi elementi che impediscono la percezione razionale: in primo luogo la moltitudine, non soltanto quella dei corpi edilizi, ma anche degli elementi particolari come le finestre, le porte o l'articolazione architettonica che sono stati talmente ingranditi da fare, per così dire, concorrenza viva ai corpi grandi. Emergono ancora i riferimenti all'antico, che difficilmente si distinguono dagli elementi fantastici. Poi c'è la varietà delle diverse forme e la stranezza di alcune di esse, oltre alla mancanza di simmetria. L'ultimo elemento che impedisce la percezione razionale è costituito dalle diverse incoerenze, come il cambiamento di scala o l'inconsistenza della prospettiva, oppure la tettonica irrealistica della rotonda, o infine l'oscillare fra finzione, realismo e pittogrammi. Questa sconcertante confusione che si realizza però soltanto in un'analisi lunga evoca gli epiteti esornativi allora usati per evocare il sublime come "meraviglioso" o "insano".

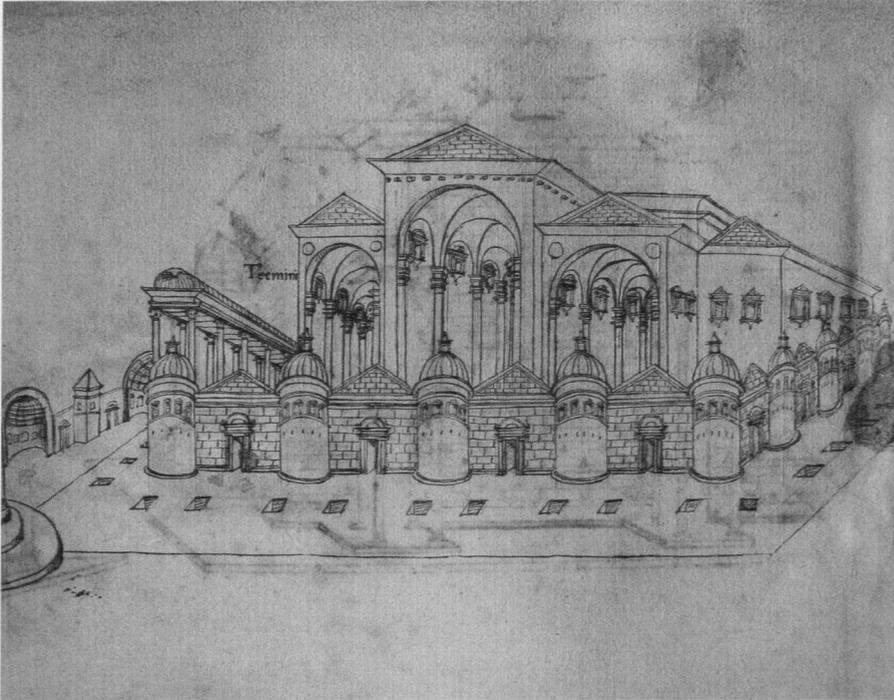
CONCLUSIONE

Insomma, il messaggio principale che emerge dai nostri disegni ovviamente è più vago delle forme fisse e del loro finto naturalismo. Le forme, alquanto simili alle frasi retoriche, servono in primo luogo a stimolare la fantasia e, come i pittogrammi, a segnalare il carattere essenziale dell'a-

spetto immaginato; esse però non devono esser prese alla lettera e contemplate in dettaglio. La molteplicità complessa, fantastica e paradossale suscita la sensazione della magnificenza. Ciò che giova all'effetto meraviglioso, confonde invece la percezione razionale. In questo modo i disegni si avvicinano a una frase retorica che abbiamo già citato per un esempio antico, cioè quella che Namatiano dice in lode a Roma: «i templi lucenti confondono lo sguardo che vaga smarrito». Analogamente, circa nel periodo in cui il gruppo Santarelli fu disegnato (1490), Giovanni da Tolentino elogia le terme Diocleziane con la metafora secondo cui esse sarebbero «talmente sublimi che obnubilano la vista umana»³⁷.

Certamente rimane ancora molto da discutere. Tuttavia spero che questo mio primo passo contribuisca a mostrare che per considerare la retorica dei disegni e i suoi mezzi di rappresentazione, oltre a un'analisi formale e alla decifrazione del codice dei loro pittogrammi, si deve tener conto anche dell'effetto "sensuale" che essi suscitano. Di solito, il paragone con la rappresentazione retorica dei monumenti aiuta di riconoscere tale effetto.

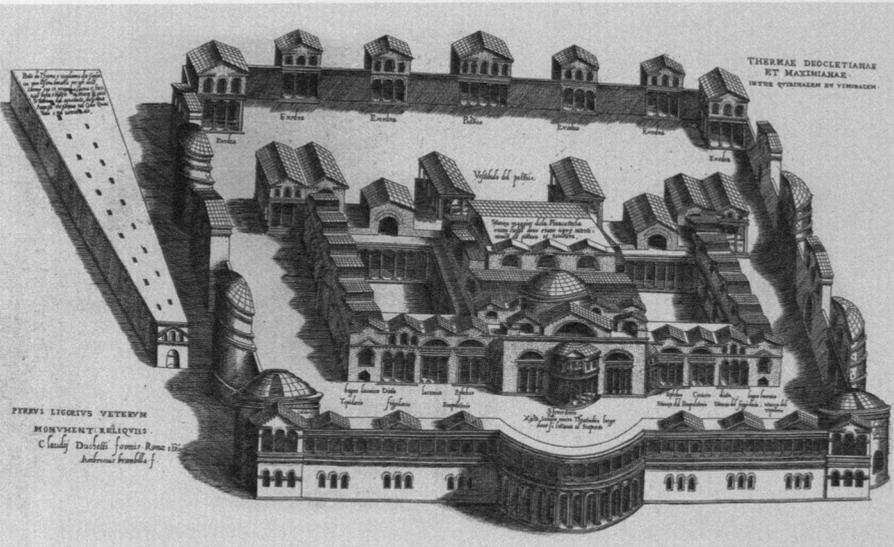
³⁷ «Tantæ sublimitatis ædificia, ut humanum visum hæbetent». R. Schofield, «Giovanni da Tolentino goes to Rome: A description of the antiquities of Rome in 1490», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII, 1980, p. 254. Forse parafrasato da Virgilio, *Naturalis historia*, XXXVII, 101



1. *Terme di Diocleziano*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 165 Sr.

2. Da Pirro Ligorio, *Terme di Diocleziano*, in *Speculum Romanæ Magnificentiæ*, Lafreri, 1582, Dresda, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, inv. B 711'.

[1.]



[2.]

HUBERTUS GÜNTHER

3. Nicoletto da Modena, *Apelles "poeta tacentes"*, 1520 ca., Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Kk, 8.15 (H. 29).



[3.]

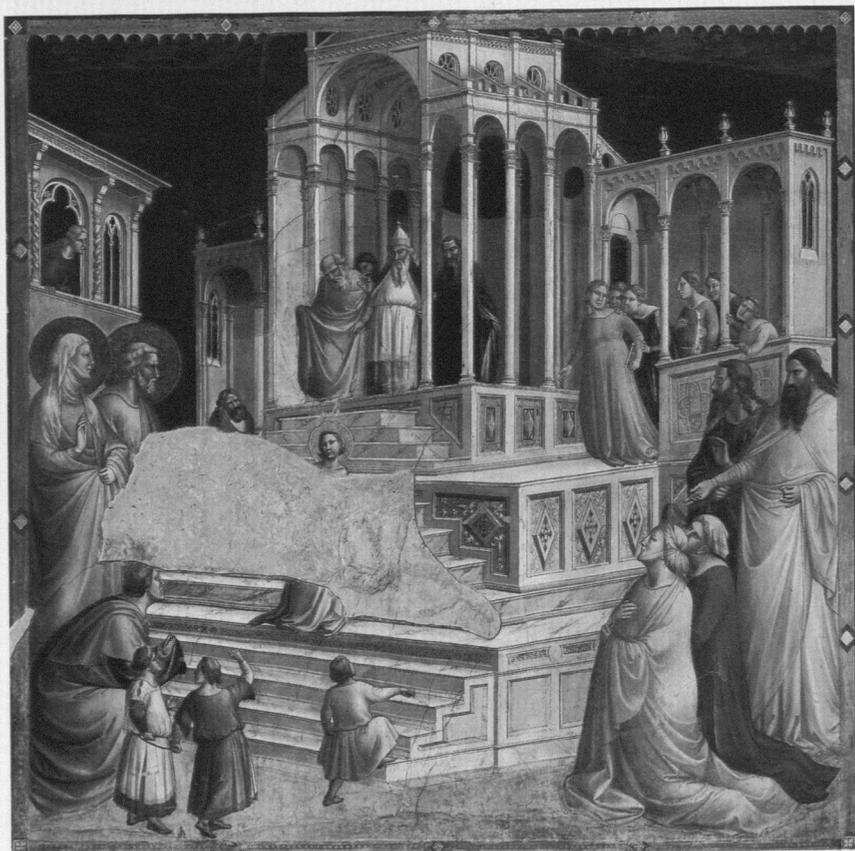
4. Segnali per l'accesso alla metropolitana e per la zona pedonale.



[4.]



5. Taddeo Gaddi, *Andata di Maria al Tempio*, 1332-1337, Firenze, S. Croce, Cappella Baroncelli.



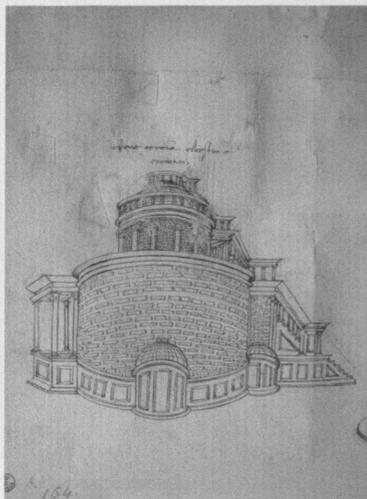
[5.]



[6.]



[7.]

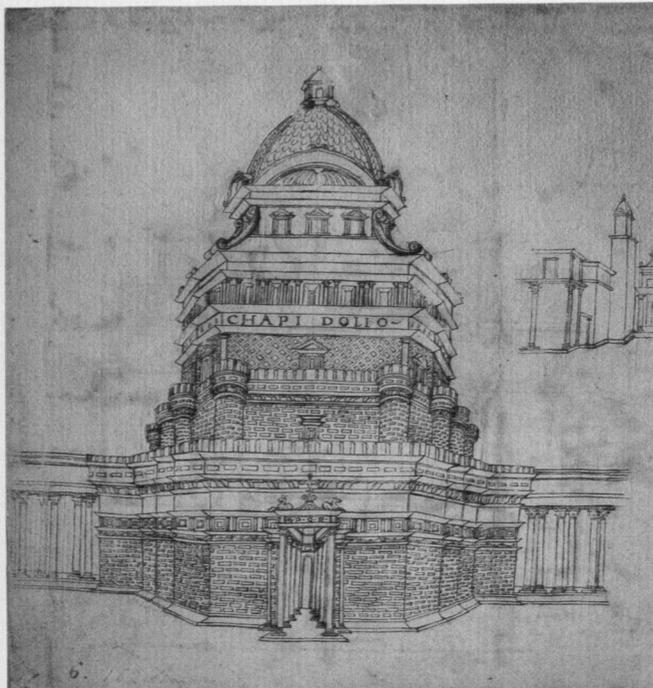


[8.]

6. Jacopo Sansovino, *Palazzo della Zecca*, Venezia.

7. Londra, *Banca d'Inghilterra*.

8. *Erario romano*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 164 Sv.



[9.]



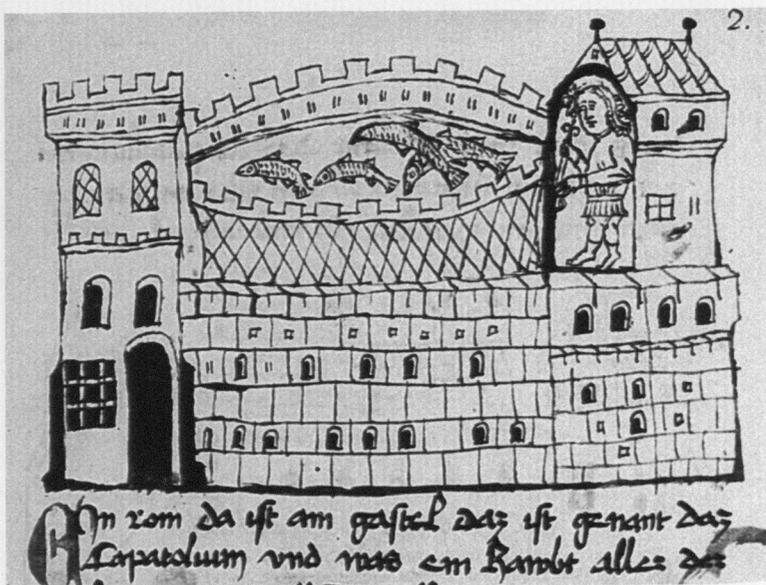
[10.]

HUBERTUS GÜNTHER

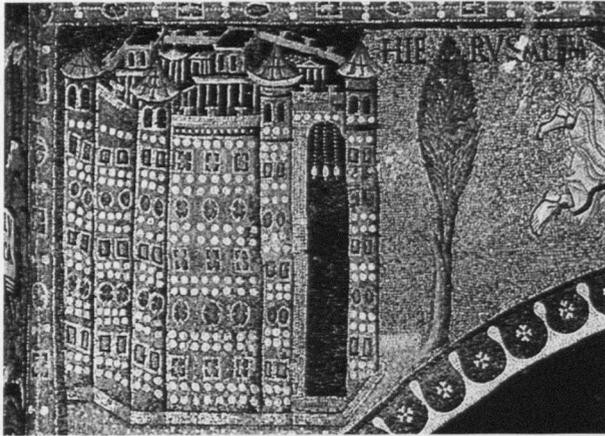
9. *Campidoglio*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 162 Sv.

10. *Il primitivo castello del Campidoglio*, disegno nel volgarizzamento della I Decade di Tito Livio, II metà sec. XIV, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 214 inf.

11. *L'antico Campidoglio*, disegno nei *Mirabilia tedeschi*, sec. XV, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Germ. 414.

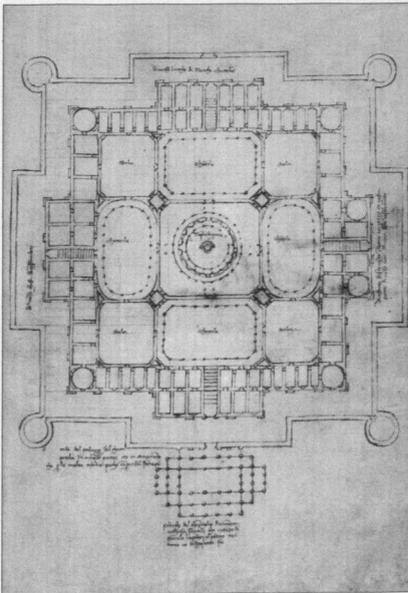


[11.]



[12.]

12. *La Gerusalemme celeste*, Ravenna, S. Vitale, mosaico (particolare).



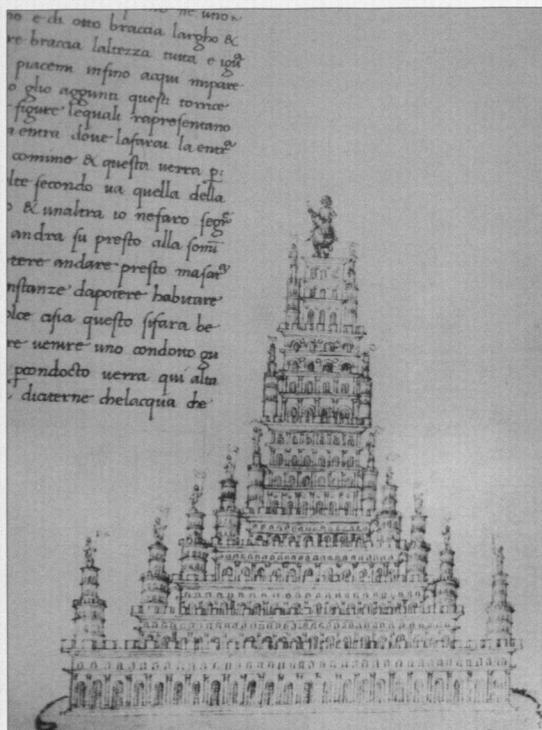
[13.]

13. Francesco di Giorgio, *Ricostruzione del Campidoglio*, ms. *Saluzziano 148*, Torino, Biblioteca Reale, fol. 82.

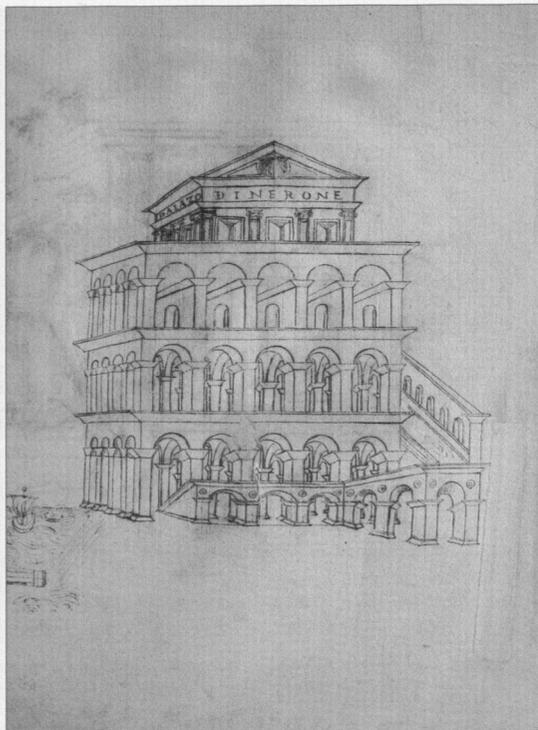


[14.]

14. Pirro Ligorio, *Palazzo di Mecenate*, pianta di Roma del 1561, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.



[15.]



[16.]

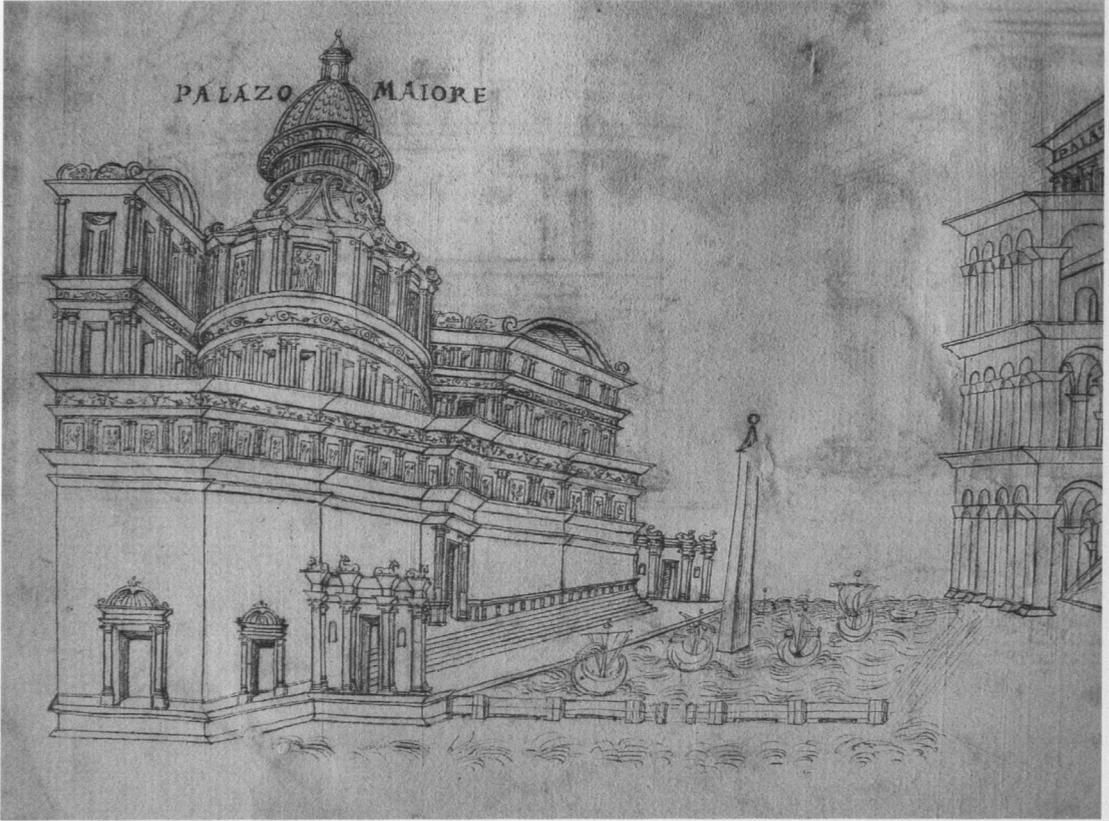
HUBERTUS GÜNTHER

15. Filarete, *Palazzo fantastico del labirinto*, in *Trattato di architettura*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Nazionale, ms. II. 1, 140, libro XIV, fol. 110r.

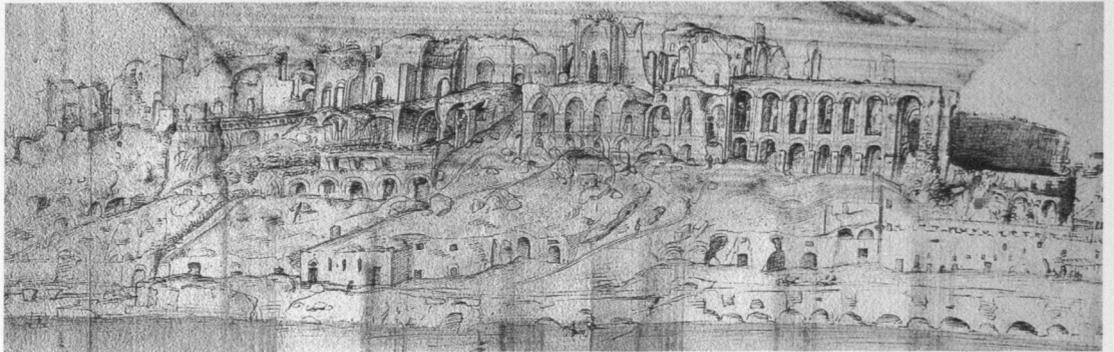
16. *Palazzo di Mecenate*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 163 Sr (particolare).

17. *Palatino*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 163 Sr.

18. *Veduta del Palatino con i resti del Circo Massimo*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 158 S.



[17.]



[18.]

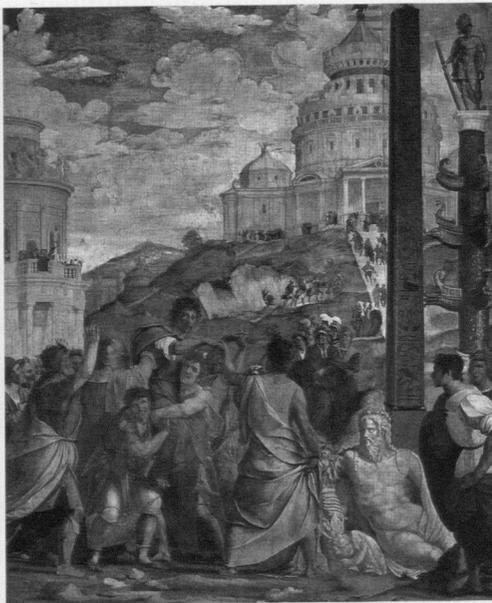
HUBERTUS GÜNTHER

19. Copia da Altichiero, *Trionfo di Tito e Vespasiano*, disegno da un affresco perduto, già a Verona, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 28899.



[19.]

20. Franciabigio, *Ritorno di Cicerone*, Poggio a Caiano, Villa Medici.



[20.]

21. *Tempio di Giove Capitolino*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 165 Sr.



[21.]