

La rinascita dell'antichità

L'ottimistica affermazione di Prisciano riguardo al progresso: "Quanto juniores, tanto perspicaciores", "quanto più giovani, tanto più perspicaci", nel Medioevo si trasformò, nell'osservazione retrospettiva dell'antichità, nell'immagine di spiriti moderni simili a nani sulle spalle di giganti. Rimase viva la fiducia nell'ampliamento delle conoscenze nel corso del tempo, ma l'antichità mise in ombra i propri risultati. Sembrava che ogni attività potesse manifestarsi sensatamente solo sopra il piedistallo dominante dell'antica eredità. In molti ambiti della civiltà l'antichità continuò a indicare la giusta via: fissò parametri in diversi settori della tecnica, della scienza, della filosofia, della storiografia o del diritto; determinò in buona parte i linguaggi; rimase viva nell'istituzione della Chiesa. La consapevolezza del legame con la cultura antica si esprime nella finzione della continuità dell'Impero Romano nel Sacro Romano Impero o nelle molte analogie con l'antichità escogitate dalla retorica, come per esempio le intitolazioni di città come "Nuova Roma". La consapevolezza di tale legame fu espressa in modo visibile nel permanere sia di usi antichi nelle cerimonie e negli emblemi della sovranità, sia di forme o motivi antichi nell'arte figurativa e nell'architettura.

In Italia e particolarmente a Roma la consapevolezza del legame con l'antichità rimase viva come tradizione patria ed eredità nazionale più che altrove. Ne sono esempi le diverse leggende sulla fondazione di città italiane da parte di eroi antichi, utilizzate per dimostrare la loro nobile origine. Nell'arte figurativa e nell'architettura furono ripresi le forme e i motivi dell'antichità in misura maggiore e in modo più evidente che nel resto dell'Europa. Ovunque gli ordini architettonici classici avevano continuato a esistere. Dall'antichità venivano citati singoli elementi anche come segno di particolari pretese, come, per esempio, frammenti di archi di trionfo su porte di città. Le grandi opere del cosiddetto Protorinascimento fiorentino, con la loro particolare combinazione di elementi decorativi e incrostazioni marmoree classiche, danno, da un certo punto di vista, un'idea dell'effetto originario degli edifici rappresentativi del periodo imperiale che possiamo definire quasi più reale di quella che viene data dalle rovine nel loro attuale stato di conservazione. A Roma inoltre i ruderi degli edifici antichi vennero riutilizzati non solo nella costruzione di monumenti importanti, ma anche di fabbricati ordinari. Le botteghe di livello superiore erano distinte da colonne nelle quali erano inseriti frammenti di opere antiche e spesso imitazioni moderne di capitelli ionici. Furono erette statue antiche e perfino un obelisco come emblemi di sovranità. Molti edifici furono adattati interamente per nuovi scopi: il Pantheon e altri templi, la Curia o la Basilica di Giunio Basso furono utilizzati come chiese; mausolei e archi di trionfo furono conservati come rocche; i portici ospitarono laboratori e officine; mentre strutture antiche di pubblica utilità come le mura Aureliane, alcuni ponti e acquedotti continuavano a svolgere la loro funzione originaria. L'esilio della Curia ad Avignone e le devastanti conseguenze della grande peste del 1348 misero a nudo dolorosamente, agli occhi degli italiani, il divario tra le condizioni miserevoli del loro periodo e la statura per contro gigantesca dell'Impero Romano. Contemporaneamente si intensificò il retorico richiamo all'antichità, di cui si sosteneva sempre più fermamente la necessità. Dante, Petrarca e Boccaccio furono i protagonisti di questo atteggiamento. Si ammirarono i propri antenati per la loro potenza dominante sul mondo, la loro civiltà, la loro cultura e i loro modelli etici. Nei ricordi dell'antichità, emerse più chiaramente la componente nazionale: nel disprezzo di Petrarca per i barbari a nord delle Alpi, nell'omaggio di Guido da Siena all'Italia, celebrata come paese più nobile tra tutti, o nella rappresentazione di eroi romani dove abitualmente venivano immortalati eroi della storia universale. Cola di Rienzo ha espresso in modo straordinariamente diretto la componente nazionale, sostenendo il ripristino dell'antico rango di Roma come centro del mondo e tentando di ergersi egli stesso a tribuno, con l'aura etica del condottiero repubblicano insieme con lo splendore della potenza imperiale.

Questa tendenza proseguì nel XV secolo in parte in modo abbastanza diretto e forse talvolta si intensificò ulteriormente. I cancellieri fiorentini Coluccio Salutati e Leonardo Bruni ne sono esempi. Dei richiami all'antichità faceva parte, tanto ora quanto prima, la componente nazionale. Anche le idee politiche furono sostenute richiamandosi all'antichità: a Roma di nuovo il legame tra richiami sull'antichità e pretese politiche si manifestò con la massima chiarezza. Esempi evidenti ne sono la Porta Argentea con le sue rappresentazioni della storia romana e i ritratti imperiali o le diverse guide per i pellegrinaggi, che nell'introduzione, per rafforzare la posizione del Papato, sostengono il primato di Roma richiamandosi all'antica tradizione.



Disegnatore di Giovanni
Marcanova
Trionfo di un generale
dalla Collectio Antiquitatum
di Giovanni Marcanova
1465
Modena, Biblioteca Estense
Cod. Lat. L 5,15 - f. 33r

pagina a lato
Raffaello e Giulio Romano
Visione della croce
particolare dei monumenti
di Roma antica
1520 circa
Città del Vaticano, Sala di
Costantino



Queste componenti però non toccavano il vero e proprio punto centrale della riscoperta dell'antichità. Essa assunse nel 1400 dimensioni talmente diverse che difficilmente può essere descritta solo come un'intensificazione delle istanze precedenti. Si era giunti invece a una svolta. Il movimento ebbe origine a Firenze, specialmente, a quanto appare, da Cosimo de' Medici. Poi si estese alla Curia, nel periodo in cui Eugenio IV soggiornava a Firenze. Sebbene il movimento fosse giunto a Roma dall'esterno, qui, per la vicinanza alle rovine antiche e per le condizioni di lavoro straordinariamente favorevoli per gli umanisti, produsse risultati determinanti proprio nel campo degli studi delle cose antiche.

Da quel momento in poi non era più sufficiente il rispetto per l'autorità spirituale ed etica dell'antichità, non erano più sufficienti gli inni di ammirazione per il suo splendore. I nuovi studiosi misero in dubbio il patrimonio culturale loro tramandato, lo respinsero come falsificato, quando non corrispondeva con le affermazioni contenute nelle fonti: la nuova letteratura su Roma disdegnò le leggende che si erano create intorno ai monumenti. Il Valla arrivò perfino a dimostrare la falsità della donazione di Costantino. Si cominciò a dubitare dei luoghi sacri e venne messo in discussione perfino il luogo della crocifissione di Pietro. Questo scetticismo sovversivo metteva in dubbio quasi tutto. Consegnò i più seri interessi alla satira. Leon Battista Alberti, uno dei padri del nuovo Classicismo, ebbe un ruolo da protagonista. Neanche l'antichità fu risparmiata. L'Alberti mosse all'attacco delle divinità del mondo antico con tanta arguzia e sfrontatezza da far pensare – mi si permetta un paragone per mettere in evidenza quanto fosse radicale questa svolta spirituale – quasi all'*Orphée aux enfers* di Jacques Offenbach.

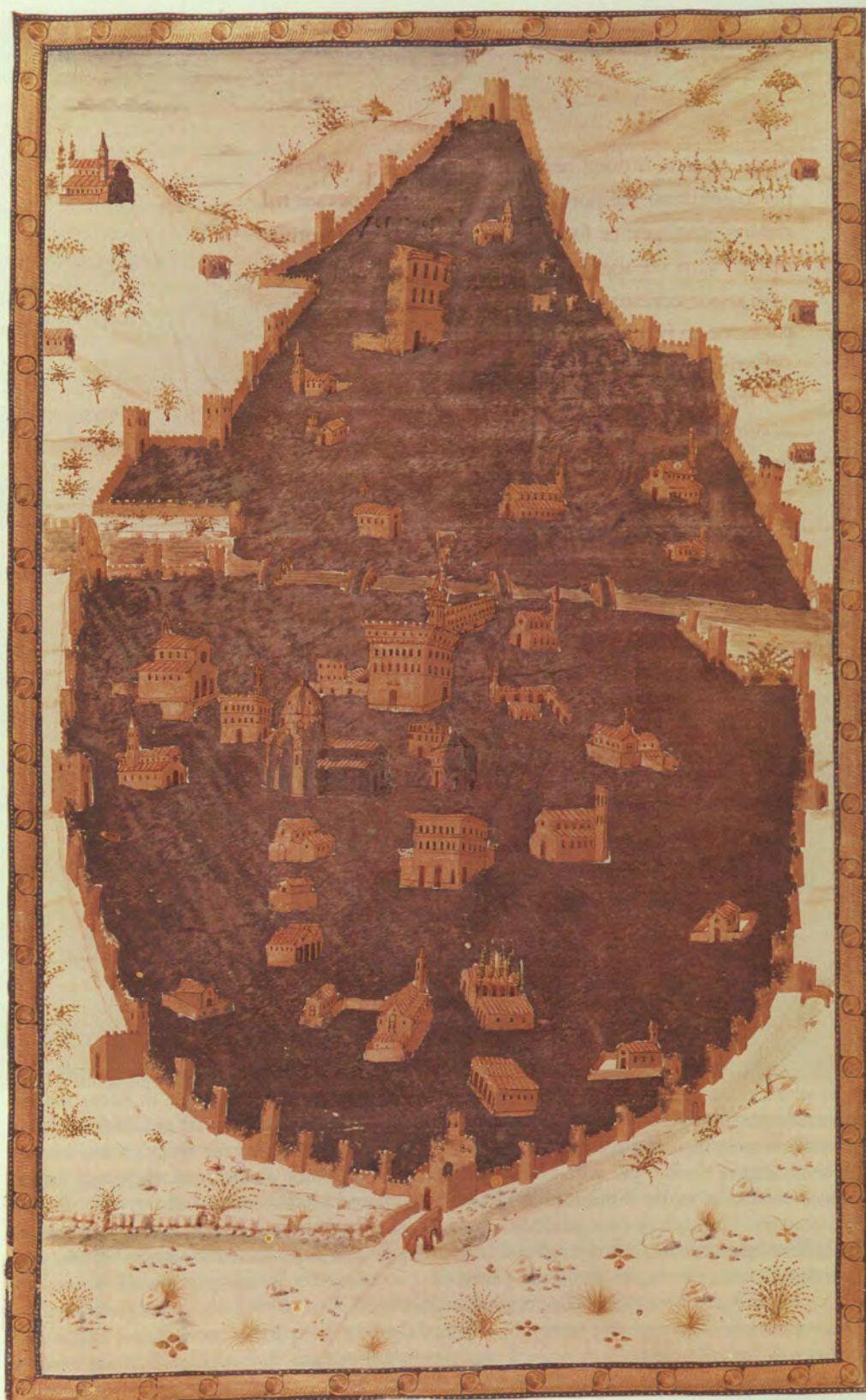
*Agnolo di Cosimo detto
il Bronzino
Cosimo I granduca di Toscana
XVI secolo
Firenze, Palazzo Vecchio
Studiolo di Francesco I*



dall'alto in basso
Ritratto postumo
di Lorenzo Valla
incisione
Milano, Civica Raccolta Stampe
Achille Bertarelli

Incipit delle Historiae
florentini populi
di Leonardo Bruni
particolare del ritratto
dell'autore
miniato nell'iniziale
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
Ms. Urb. Lat. 464, f. 2v

Pagina miniata dalle Historiae
florentini populi
di Leonardo Bruni
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
Ms. Urb. Lat. 464, f. 2r



La città di Firenze
miniatura dalla Storia di Firenze
di Poggio Bracciolini XV secolo
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
Ms. Urb. Lat. 491, f. 4v

Invece di cercare di penetrare l'essenza dell'antichità e della sua eredità, invece di valutare e apprezzare il valore e la qualità dei suoi insegnamenti, come erano soliti fare gli studiosi già da lungo tempo, furono poste in primo piano domande relativamente semplici riguardo le condizioni originali di oggetti antichi e di circostanze storiche. "Uno spirito capace di distinguere le cose, segue maggiormente la verità di uno spirito che aspira alle vette della scienza": queste parole ascritte a Tolomeo, riportate sulla tomba di papa Sisto IV, definiscono in modo chiaro il nuovo atteggiamento. Esso si manifestò innanzitutto nella raccolta di iscrizioni e di documenti letterari antichi, nell'impegnativo lavoro di emendamento, di ricerca di antichi modi e di antiche forme di scrittura, di regole grammaticali e retoriche. Dagli scritti questi positivisti raccolsero e misero insieme tutte le informazioni che si potevano ricavare per poi ricostruire la storia e la cultura antiche. Essi raccolsero in modo sistematico questo immenso materiale, come se non esistesse una *traditio studii*, anche quando, come già criticava Guarino Guarini privo di comprensione, serviva solo per confermare ciò che comunque era già noto.

Inizialmente venivano poste in primo piano le fonti letterarie, poi l'interesse si estese a tutte le possibili realizzazioni del mondo antico, dalle opere artistiche di maggior pregio agli oggetti d'uso comune perfino, a cose semplici come per esempio le misure e i pesi. Con particolare interesse si guardò alle costruzioni, analizzate nei loro stati originari o in rapporto alle loro funzioni e comparate con le indicazioni contenute nelle fonti scritte.

Il metodo induttivo, che venne utilizzato nelle nuove analisi, non definì solamente un nuovo modo di osservare l'antichità; esso significò una svolta nelle scienze in genere. Spezzò il circolo della deduzione, della derivazione logica dei pensieri entro un sistema spirituale chiuso in se stesso. I nuovi ricercatori volevano raggiungere la conoscenza basandosi sulle esperienze derivate dalle analisi degli oggetti, da esperimenti oggettivi. Le ricerche sulla piramide di Cestio, che allora era tra le più famose opere dell'antichità, dimostrano l'atteggiamento di questi ricercatori d'avanguardia. La piramide di Cestio si era conservata, come riferisce Flavio Biondo, "quasi intatta", e con essa anche l'iscrizione funeraria che riporta la dedica a Caio Cestio Epulone. Questa vi figura addirittura due volte. Era però difficilmente leggibile perché ricoperta da cespugli che aveva messo le radici negli interstizi tra le pietre della piramide. Nel XIV secolo la piramide fu considerata la tomba di Remo e costituiva, insieme alla piramide vaticana situata al lato opposto della città, identificata come la tomba di Romolo, un monumento a memoria della fondazione della città eterna. Anche il Petrarca seguì questa leggenda. Pier Paolo Vergerio, discepolo del Petrarca, intorno al 1400 citò l'iscrizione come prova della vera dedica. Egli fece notare la difficoltà di lettura dell'iscrizione a causa della vegetazione. Fu seguito da Giovanni Francesco Poggio Bracciolini e molti altri. Poggio, protagonista di uno studio sistematico sull'epigrafia, manifestò qui espressamente il suo stupore per il fatto che una personalità tanto colta come il Petrarca potesse credere nell'antica leggenda, nonostante la chiara testimonianza dell'iscrizione. In questa occasione fece una dichiarazione di principio sul suo metodo di lavoro: la ricerca di iscrizioni nascoste dalla vegetazione e la loro interpretazione, dimostrerebbero nonostante la minore sovrastruttura teorica una maggiore circospezione ("minore cum doctrina maiorem diligentiam praeberunt"). Trova qui parziale conferma la frase dello stesso Petrarca nel suo *De sui ipsius et multorum ignorantia*: l'accesso alla verità sull'antica Roma sarebbe ostacolato da cespugli e spine. Le guide di Roma modificarono ancora nel XVI secolo il commento di Poggio. Spinto da questo errore, Andrea Fulvio avvertì di non seguire l'opinione comune tanto diffusa, ma di seguire i ricordi storici, che si sono sempre rivelati più veri. Nel Rinascimento la piramide di Cestio si trasformò, in una certa misura, in monumento alla fondazione del metodo induttivo.

Poiché oggi l'induzione costituisce la base delle scienze moderne, oggi ci è facile apprezzare i risultati innovativi dei nuovi studi sull'antichità. Al di là dell'ammirazione non bisogna però perdere di vista ciò che, invece, andò perdendosi: con le sperimentazioni scientifiche si spostò in secondo piano l'insieme delle domande riguardanti il senso elevato, la vera sostanza. La nuova linea di ricerca poteva sembrare perciò, dal punto di vista degli accademici tradizionali - bisogna forse ammettere, in parte a ragione - frammentaria, formalistica, limitata e vuota. In questo senso Guarini criticò gli studi di Niccolò Niccoli, intorno al quale si schierarono molti protagonisti del nuovo atteggiamento spirituale. Leonardo Bruni considerò i nuovi studi positivisti "inutili per la vita", non vedendo in essi la componente etica. Essi venivano pertanto occasionalmente tralasciati, per conservare i nessi logici tradizionali.

Per gli studi che si basavano sul metodo induttivo era richiesto un nuovo tipo di scienziato, che scendeva dalla cattedra per lavorare sul campo. Il Petrarca e Giovanni Colonna riflettevano ancora sulle virtù degli antichi mentre stavano seduti sul tetto delle Terme di Diocleziano, godendo di un ampio panorama sulle rovine romane. Invece Poggio, o allo stesso modo l'Alberti, come riferisce Pio II, penetrarono tra cespugli e spine per ritrovare i singoli resti dell'antichità. Guarini si beffava di come Niccoli "si rimboccava le maniche" e si arrampicava su volte cadenti per vedere cosa ci fosse. I nuovi ricercatori non si accontentarono però di vedere, ma contarono e misurarono ciò che trovavano. Progressivamente si arrivò a una vera



Hermannus Posthumus
Paesaggio fantastico con rovine
1538
Castello di Vaduz, Collezioni
del principe del Lichtenstein
Cat. n. 11



Vincenzo Foppa
Fanciullo che legge Cicerone
1464 circa
affresco staccato
Londra, Wallace Collection

passione per la misurazione. L'analisi delle misure e dei pesi antichi si sviluppò nel corso del Rinascimento tanto da diventare un settore di ricerca a sé, del quale si interessarono man mano la maggior parte degli studiosi europei di un certo livello. Niccolò da Cusa considerò uguali misurazione e conoscenza. Per questi un ramo dello scibile diveniva scienza solo dopo il passaggio da un punto di vista qualitativo a uno quantitativo, dopo la trasformazione dei quesiti riguardanti la sostanza in quesiti riguardanti l'aspetto e la funzione passando dalla misurazione. Per gli scienziati di tipo tradizionale, per Giovanni di Salisbury e decisamente ancora per il Petrarca, le fonti scritte determinavano l'immagine dell'antichità. Nel corso del XIV e XV secolo invece furono posti in primo piano in misura sempre crescente, come testimonianze storiche, i resti di sculture ed edifici antichi.

Il modo oggettivo di porre le domande scientifiche nel Medioevo non era del tutto sconosciuto. Ne fecero uso, in modo limitato, le guide dell'antica Roma e alcuni visitatori della stessa città, come per esempio il "magister" Gregorio. Nel Medioevo però, a questo modo di porre le domande non era stata data tanta importanza come nel Rinascimento. Esso non era seguito sistematicamente e non attraeva tanta attenzione; per questa ragione non raggiunse lo stesso livello intellettuale a cui arrivò poi nel Rinascimento. Ovviamente anche prima del Rinascimento, e in modo crescente nel XIV secolo, vennero studiate con profitto le antiche iscrizioni. Ne sono testimonianza gli scritti del Petrarca. Un esempio è dato dalla riscoperta della *Lex Regia*, il frammento dell'iscrizione in cui è riportata la decisione del Senato che conferisce l'Impero a Vespasiano, e dal suo utilizzo da parte di Cola di Rienzo come documento politico. Ci sia permesso ripetere qui, ancora una volta, che fatti di questo tipo rimanevano in quel periodo, dal punto di vista degli accademici, per lo più fenomeni marginali.



Anche la concezione del metodo induttivo in sé non era nuova. Essa era già stata sviluppata nel pieno Medioevo; non veniva però applicata in ambito universitario. Questa discrepanza dipendeva dalla normale concezione dell'accademico. Il suo lavoro si esprimeva sul piano intellettuale; l'attività pratica era invece prerogativa degli artigiani. Nell'artigianato vi erano esperimenti pratici, anche se non inseriti entro una teoria scientifica. Si hanno degli esempi nel campo della tecnica militare; sicuramente se ne potrebbero trovare anche in altri campi, per esempio nell'industria tessile e nella tintoria, che rivestivano una grande importanza in molte città della Toscana, o nell'arte figurativa e nell'architettura. Le stravaganti discussioni riguardo la cupola del Duomo di Milano mostrano quali fossero allora i limiti del pensiero pratico anche nell'artigianato. Non è comunque un fatto puramente casuale se l'architettura del Rinascimento ebbe inizio con la soluzione del problema tecnico della realizzazione della cupola del Duomo di Firenze, alla quale Filippo Brunelleschi giunse basandosi anche sull'antichità (1417).

A ogni modo una parte considerevole di innovatori non proveniva dall'ambiente accademico, ma esercitava lavori più pratici. Ciò vale per Niccoli, Ciriaco d'Ancona o Cristoforo Buondelmonte. Artefici di stile elevato, artisti come Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci e molti altri, intervennero in campo scientifico. Brunelleschi e Piero della Francesca fecero fare importanti progressi alla geometria applicata e all'algebra. In questo stesso contesto tali artefici sentivano ora, anche per la loro stessa professione, l'esigenza di inserirla nell'ambito scientifico. Anche la concezione della loro professione subì una corrispondente trasformazione: le componenti intellettuali e le basi teoriche delle arti figurative e dell'architettura vennero poste in primo piano. Per gli architetti la riscoperta dell'antichità si trasformò da imitazione delle forme antiche in ricerca di regolarità formale, in analisi di edifici archeologici che si avvicinavano alle scienze storiche, e perfino in studi letterari. Gli studi letterari derivavano soprattutto dal tentativo di comprendere il trattato di architettura redatto da Vitruvio nell'età di Augusto. Questo trattato era conosciuto durante il Medioevo, fu copiato e talvolta maldestramente citato. Poggio ne trovò un nuovo manoscritto, la cui qualità era tale da indurre il

*Jacopo de' Barbari
Ritratto di Fra Luca Pacioli
con un allievo
1495
Napoli, Museo e Gallerie
Nazionali di Capodimonte
Cat. n. 67*

suo scopritore a considerarlo l'originale antico. Gli architetti trovarono in Vitruvio e in altri autori antichi la giustificazione per elevare la loro professione al rango di scienza.

Gli artisti con ambizioni scientifiche e gli studiosi del nuovo stile entrarono in contatto tra di loro e strinsero perfino amicizia. Tuttavia rimaneva spesso una certa distanza tra letterati e illetterati. Leonardo aveva già lamentato questo problema, e la maggior parte degli artisti lo mettevano in evidenza. Essi spesso si preoccupavano, nell'introdurre i loro scritti teorici, di precisare che la loro ambizione di artisti non istruiti in campo letterario non era di intrattenere piacevolmente i lettori istruiti, ma di diffondere conoscenze oggettive a uso di chiunque. Questa che a prima vista sembra una dichiarazione di modestia, si rivela invece, nel contesto dello sviluppo scientifico, fierezza del nuovo modo di pensare.

L'elevazione del nuovo modello di scienza non si spiega semplicemente come uno sviluppo nell'ambito accademico. Sembra che lo si possa descrivere piuttosto come una modificazione nella concezione di ciò che la scienza rappresenta, una modificazione cioè che ha avuto luogo soprattutto al di fuori delle università. Sembra che il nuovo metodo induttivo, con il suo orientamento verso criteri come l'efficienza reale, la verificabilità e l'apertura verso l'attività pratica, abbia trovato riscontro nel pragmatismo di commercianti, banchieri e condottieri di successo. I nuovi scienziati e gli artisti con ambizioni scientifiche ottennero da queste categorie l'appoggio necessario per realizzare le loro idee. Cosimo de' Medici, che proprio allora era diventato il più importante banchiere dell'Occidente, finanziò Niccoli e le attività intraprese nel suo ambiente, assunse artisti d'avanguardia e si preoccupò perfino dell'istruzione dei loro figli. Federico da Montefeltro, il condottiero che ebbe maggior successo in quel periodo, lasciò ai posteri un documento in cui dichiarava di essere alla ricerca di un architetto erudito. Molti potentati del XV secolo sembrano aver dato importanza al fatto che gli artisti d'avanguardia e i dotti si riunissero nelle loro corti. Alfonso di Calabria fece tradurre Vitruvio per Francesco di Giorgio Martini; papa Leone X promosse un grande lavoro collettivo di artisti e studiosi per dare maggiore impulso allo studio dell'antichità.

I primi studi rinascimentali sull'architettura furono intrapresi da Niccoli, Brunelleschi, Alberti e, per il settore della civiltà greca antica, da Ciriaco d'Ancona e Buondelmonte. Ciriaco e, come tramandato da Guarini, anche Niccoli, si concentrarono sull'analisi, sulla misurazione e sulla riproduzione grafica degli edifici esistenti. Brunelleschi invece sembra aver cercato fin dall'inizio, sia nell'ambito dell'architettura sia in quello della scultura, la regolarità. Un notevole capovolgimento nelle direzioni del lavoro, dove Niccoli era piuttosto lo studioso e Brunelleschi solo un artigiano. Ci è rimasto pochissimo di questi primi studi.

Solo alcuni decenni dopo il loro inizio, gli studi dell'architettura antica condotti da Flavio Biondo e dall'Alberti raggiunsero il loro apice, che rimase determinante per tutto il Rinascimento e, da alcuni punti di vista, fino all'Illuminismo.

Biondo redasse guide delle antichità di Roma e dell'Italia, basate in larga misura su approfondite ricerche intraprese da lui stesso (*Roma instaurata*, *Italia illustrata*). In poche parole il suo modo di procedere potrebbe essere definito così: Biondo raccoglieva da tutti gli scritti accessibili (essenzialmente erano già quasi gli stessi di oggi) le informazioni relative agli edifici anti-



Compasso da dividere
XVI secolo
Firenze, Istituto
e Museo della Scienza
Cat. n. 85

chi. Poi cercava di mettere in relazione con queste informazioni le rovine che si erano conservate. Per gli edifici più importanti come il Pantheon, il Colosseo, le Terme, si poteva basare sulla tradizione medievale o pensava perlomeno di potersi basare su di essa. Nei casi in cui erano note iscrizioni, ne analizzò le testimonianze; in altri casi andò alla ricerca di indizi. Non sempre i suoi esperimenti lo condussero alle opinioni sostenute dagli archeologi d'oggi, ma il suo modo di fornire prove rimase fondamentalmente basilare per l'archeologia fino ai nostri giorni e spesso le sue motivazioni erano così ben scelte che per secoli si dimostrarono convincenti. Nello stesso periodo di Biondo, con un metodo simile, anche Poggio redasse una guida di Roma. L'opera di Biondo però è notevolmente più completa, soprattutto perché il suo autore cercò, dove possibile, di dare anche un'immagine della vita che si svolgeva negli edifici da lui considerati. Questo aspetto è centrale nella sua tarda opera epocale riguardante la cultura romana (*De Roma triumphante*).



Frontespizio de *L'Architettura* di Leon Battista Alberti
edizione fiorentina del 1550
Milano, Archivio Storico
e Biblioteca Trivulziana

L'Alberti redasse un'enciclopedia dell'architettura che si presenta come una nuova versione del trattato di Vitruvio (*De re aedificatoria*). Egli analizzò, in modo esaustivo quanto Biondo, sia tutti gli scritti antichi sia le rovine. Vitruvio ben poco aveva vissuto nel periodo imperiale, proprio quello in cui erano stati realizzati i grandiosi monumenti che nel Rinascimento suscitavano l'ammirazione generale. L'Alberti voleva includervi ora tutta l'antichità. Inoltre, al posto dello stile grossolano di Vitruvio voleva dare al testo dignità letteraria secondo il modello ciceroniano. Egli voleva infine riunire in una precisa teoria le disparate regole dell'artigianato tramandate da Vitruvio. Le rovine antiche gli servirono come giustificazione per le sue correzioni a Vitruvio.

Nello stesso periodo in cui furono realizzate le opere di Biondo, Alberti e Poggio riguardanti l'architettura antica, Giovanni Tortelli, bibliotecario di papa Niccolò V, compilò la sua enciclopedia *De orthographia*, che può essere definita in un certo senso una nuova stesura delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio. Anche qui viene presa in considerazione l'architettura antica, e anche le osservazioni relative a essa si basano su ricerche approfondite, tuttavia più letterarie. Questo modo di trattare l'architettura nell'ampio contesto di un'enciclopedia, secondo il modello tipico degli scritti antichi, particolarmente della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, avrebbe trovato largo seguito. Citiamo qui solo alcuni autori famosi: Ermolao Barbaro, Niccolò Perotti, Francesco Grapaldi, Raffaele Maffei, Luigi Ricchieri. L'intero settore di questa letteratura è stato finora considerato con troppo poco interesse nel nostro campo. Con Ippodamo di Mileto l'architetto si elevò a teorico dello Stato. Una testimonianza dell'im-

Strumenti da disegno
1540 circa
Oxford, Museum of the History
of Science
Cat. n. 84

Raffaello
Leone X con i cardinali Luigi
de' Rossi e Giulio de' Medici
1518

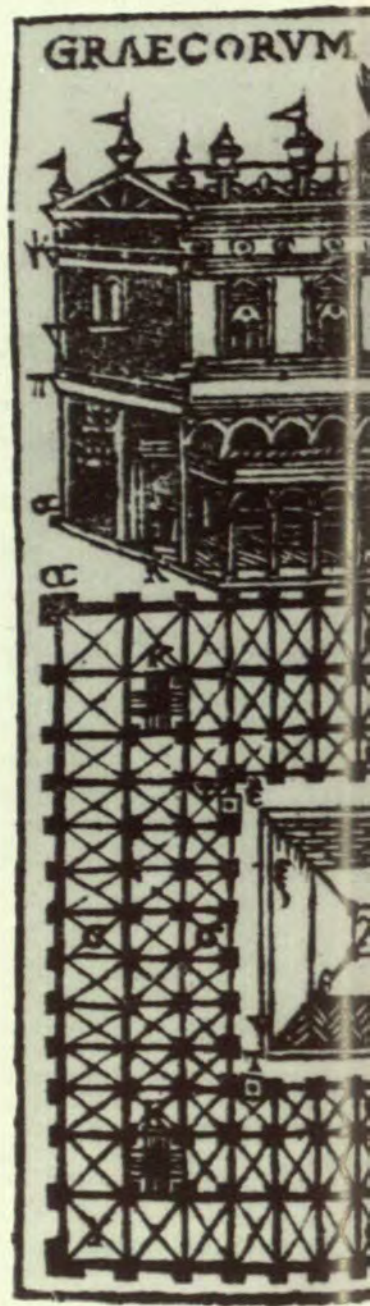


portanza politica attribuita all'architettura dell'antichità si trova in alcuni trattati politici del Rinascimento, a partire dalla satira *Momus* dell'Alberti; in modo particolarmente preciso Francesco Patrizi si riferì nel suo libro *De institutione rei publicae* all'architettura antica secondo le fonti letterarie. Essa fu portata come esempio da Giovanni Pontano e da Poggio Bracciolini il Giovane in relazione all'elogio della *magnificentia* come virtù principesca. Una reale alternativa alla guida di Roma di Biondo si ebbe solo verso la fine del XV secolo, quando fu rinvenuto nuovo materiale riguardante l'antico elenco delle "regioni" di Roma, a quel periodo comunemente attribuito a Publio Vittore. Esso costituisce una base decisiva per l'identificazione degli edifici antichi di Roma. Pomponio Leto pubblicò una nuova edizione della lista. Bernardo Rucellai, figlio di Giovanni Rucellai, il mecenate fiorentino dell'Alberti, redasse un ampio commento all'elenco. Sebbene Bernardo, come afferma egli stesso a più riprese, avesse imparato dall'Alberti l'analisi degli edifici antichi, si mantenne tuttavia decisamente in ambito letterario. Il suo commento non fu pubblicato nel Rinascimento. Nel 1527 Andrea Fulvio pubblicò una guida di Roma nello stile di Biondo tenendo conto delle nuove conoscenze maturate nel frattempo in campo archeologico. Nel 1534 Bartolomeo Marliano proseguì la serie delle guide colte di Roma, arricchendola non solo con le nuove conoscenze ma anche con punti di vista decisamente nuovi. Egli rispettò, per esempio, le antiche misure. Lucio Fauno e Paolo dal Rosso nel 1542-43 tradussero in volgare le guide di Roma di Biondo e di Fulvio. Bernardo Gamucci portò il genere dal livello elitario alla letteratura popolare, richiamandosi spesso a Biondo. Il tentativo compiuto da Biondo, di collegare tra loro

le rovine con le fonti scritte, continuò a costituire la rappresentazione più chiara dell'antica Roma. Biondo ancora nel 1550 fu celebrato come nuovo Romolo e Remo per aver rifondato la Roma defunta traendola dall'oscurità.

Gli umanisti italiani non cercarono di rielaborare il trattato dell'Alberti. I loro successivi studi teorici di architettura si concentrarono sul trattato di Vitruvio. Intorno al 1486 fu stampato e diffuso per la prima volta da Giovanni Sulpicio. Nel 1511, dopo molti decenni di lavori preparatori, fu pubblicato da Fra Giocondo con un testo sapientemente emendato e corredato da accurate illustrazioni. Queste, decisamente insolite per la letteratura umanistica, erano finalizzate alla ricostruzione della forma originaria del trattato, dal momento che Vitruvio si riferisce ripetutamente a figure che spiegano o completano il testo. Pare che già Lorenzo Valla abbia illustrato l'opera di Vitruvio (1492). Nel frattempo ne era stato anche tradotto il testo. Cesare Cesariano ne pubblicò nel 1521 a Como una traduzione con illustrazioni a stampa. Dal confronto con quest'opera si impara ad apprezzare veramente l'opera di Biondo, dell'Alberti o di Fra Giocondo. In Cesariano l'accumulo di sapere porta talvolta più alla dimostrazione della propria erudizione che non alla comprensione del testo. La sua traduzione, come la maggior parte delle prime traduzioni di Vitruvio del Rinascimento, ha il difetto di non interpretare le parole e i passi problematici. Una eccezione è costituita da quella di Fabio Calvo, che per comprendere il testo incluse sistematicamente, sembra con l'aiuto di Raffaello, le rovine antiche e riflessioni sull'architettura.

Man mano nuovi trattati furono scritti dagli architetti. Antonio Averlino, detto il Filarete, l'architetto di corte di Francesco Sforza, redasse, probabilmente con l'aiuto dell'ellenista Francesco Filelfo, un romanzo sulla costruzione di una città architettonicamente ideale. Pur partendo dalla situazione sociale esistente, Filarete si orientò verso l'*Atlantide* di Platone e

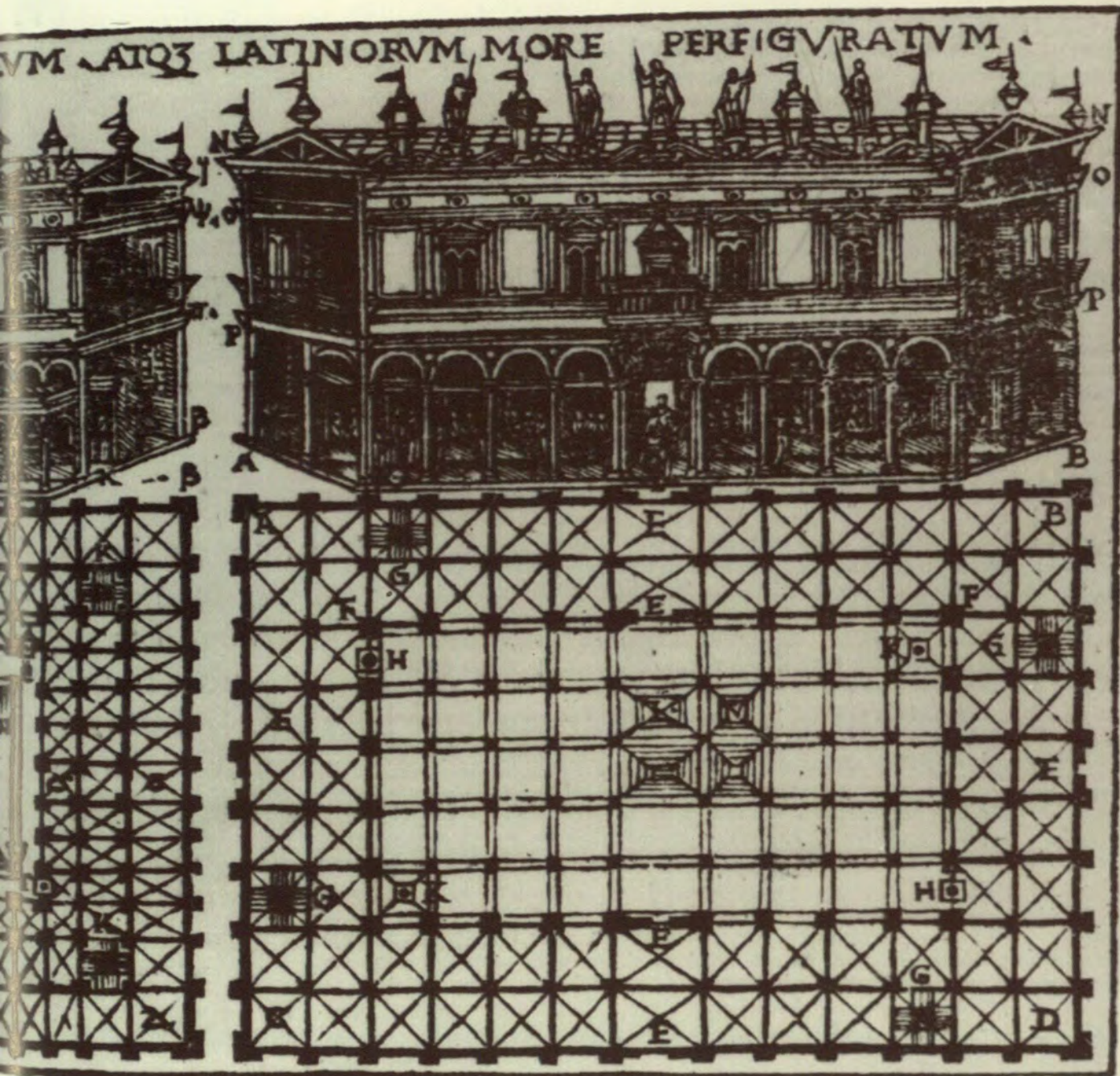


attribuisce all'architetto in senso stretto un'importanza simile a quella di Ippodamo di Mileto, vedendo in lui l'educatore del principe. Filarete confonde, nella descrizione dell'architettura ideale, elementi di fantasia di origine medievale e idee o regole derivate, nell'ottica rinascimentale, dalle rovine e dagli scritti antichi, particolarmente da Vitruvio. Francesco di Giorgio, incaricato di insegnare pubblicamente architettura in qualità di architetto della Repubblica di Siena, cercò di realizzare una versione ammodernata di Vitruvio, simile in metodicità a quella dell'Alberti, perlomeno nella seconda stesura, ma centrata di più sugli architetti: orientata maggiormente sulla pratica, scritta in volgare e illustrata. Gli scritti di Francesco di Giorgio si basano su accurati studi dell'antichità, eppure egli non era abbastanza preparato per il suo compito, poiché era privo dell'istruzione teorica necessaria. Baldassarre Peruzzi, allievo di Francesco di Giorgio, progettava di redigere, su una base più ampia, un trattato simile; Sebastiano Serlio, allievo di Peruzzi, proseguì nella realizzazione di questo progetto ma in forma notevolmente semplificata. Già allora però un pragmatico come Alvise Cornaro criticava quel genere di trattati che volevano includere l'intero campo dell'architettura, poiché i loro effetti pratici sarebbero stati ridotti. Lo stesso Serlio si accorse che le parti più interessanti del suo progetto erano costituite dai libri sugli ordini architettonici e sugli edifici antichi e li pubblicò per primi.

Inizialmente si aprì una profonda frattura tra l'esigenza di analizzare gli scritti antichi e la realizzazione di questa stessa esigenza: gli architetti che si occupavano di tali lavori erano spesso privi delle conoscenze teoriche necessarie per comprendere i testi. Invece gli umanisti

a sinistra
Giuliano da Sangallo
Studi di elementi architettonici
da monumenti antichi
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana

al centro
Giuliano da Sangallo
Studi di particolari architettonici
e piccolo putto
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana



Cesare Cesariano
Il Foro greco e il Foro romano
 studi da Vitruvio
 1521
 Milano, Archivio Storico
 e Biblioteca Trivulziana
 Libro V, c. LXXII v

sovente non avevano la preparazione, necessaria per farsi un'idea chiara sulla base delle indicazioni complicate fornite da Vitruvio. L'Alberti rappresentava un'eccezione, poiché riuniva in sé entrambe le capacità. Grazie a ciò riuscì a realizzare una nuova concisa stesura dei principi dell'architettura. Questo trattato presentava però in fondo simili limiti come quello di Vitruvio: l'uso della lingua latina e la mancanza di illustrazioni ostacolavano la comprensione da parte dei non acculturati e perciò fu aspramente criticato da Francesco di Giorgio. Sarebbe stato necessario un artista che sapesse unire la conoscenza dei resti antichi con l'istruzione letteraria e che fosse contemporaneamente disponibile a trasmettere il suo sapere a tutti, scrivendo in volgare e corredando l'opera di illustrazioni. In questo senso fu importante il contributo di Gian Cristoforo Romano nel fissare gli insegnamenti relativi agli ordini nella pratica architettonica. Nel corso del XVI secolo furono pubblicati numerosi manuali che trattavano degli ordini architettonici; questi manuali tendevano a ridurre in misura sempre maggiore i testi lasciando spazio a illustrazioni più chiare e a indicazioni sulle dimensioni. Il contributo fondamentale degli architetti allo studio dell'antichità si manifestò in campo pratico: nell'esame, nella misurazione e nel rilevamento dei resti architettonici. I pochi resti degli studi del periodo fin verso il 1470 che ci sono rimasti sono molto vari: da un lato disegni di particolari architettonici come capitelli o trabeazioni, dall'altro lato vedute di rovine o libere ricostruzioni di famosi edifici come quelle del Mausoleo di Adriano del Filarete o di stadi e circhi, o come le piante degli edifici sui colli romani che Francesco di Giorgio disegnò durante il pontificato di Paolo II. Queste ricostruzioni sono basate in gran parte sulla

fantasia. Però non sconfinano così liberamente in visioni fantastiche come altre rappresentazioni dell'antichità appartenenti maggiormente alla tradizione medievale; invece per motivare i loro completamenti esse utilizzano già sporadicamente indizi reali.

A partire dal 1470 circa si ebbe un profondo mutamento nello stile degli studi sull'antichità. Artisti di diverse regioni diedero il loro contributo: Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca e Giuliano da Sangallo di Firenze, Gian Cristoforo Romano di Roma, tutti molto giovani e ancora in fase di formazione e, con essi, il già esperto Francesco di Giorgio. Papa Sisto IV e Lorenzo il Magnifico devono aver contribuito a questa trasformazione. Un impulso potrebbe essere derivato anche dalla pubblicazione del trattato di architettura dell'Alberti, che pare risalga a questo periodo. I nuovi studi erano caratterizzati da meticolose misurazioni, da precisione e accuratezza perfino nei minimi particolari. Il Cronaca fu così soprannominato per i suoi rilevamenti esatti di edifici. Le libere ricostruzioni non erano più in linea con lo stile "positivistico" di questi rilevamenti. Francesco di Giorgio conservò la memoria delle tracce che furono portate alla luce durante uno scavo nella Basilica di Costantino. La maggior parte di questi disegni non sono particolarmente interessanti, ma in quel periodo suscitarono ammirazione e rappresentarono la base per un'analisi oggettiva dell'architettura antica. In essi si manifestava il nuovo "saper vedere" sostenuto da Leonardo. Negli studi di Gian Cristoforo si coglie il passaggio alla formazione di teorie attraverso la comparazione degli edifici, in particolare del Pantheon, con le indicazioni contenute negli scritti di Vitruvio e dell'Alberti.

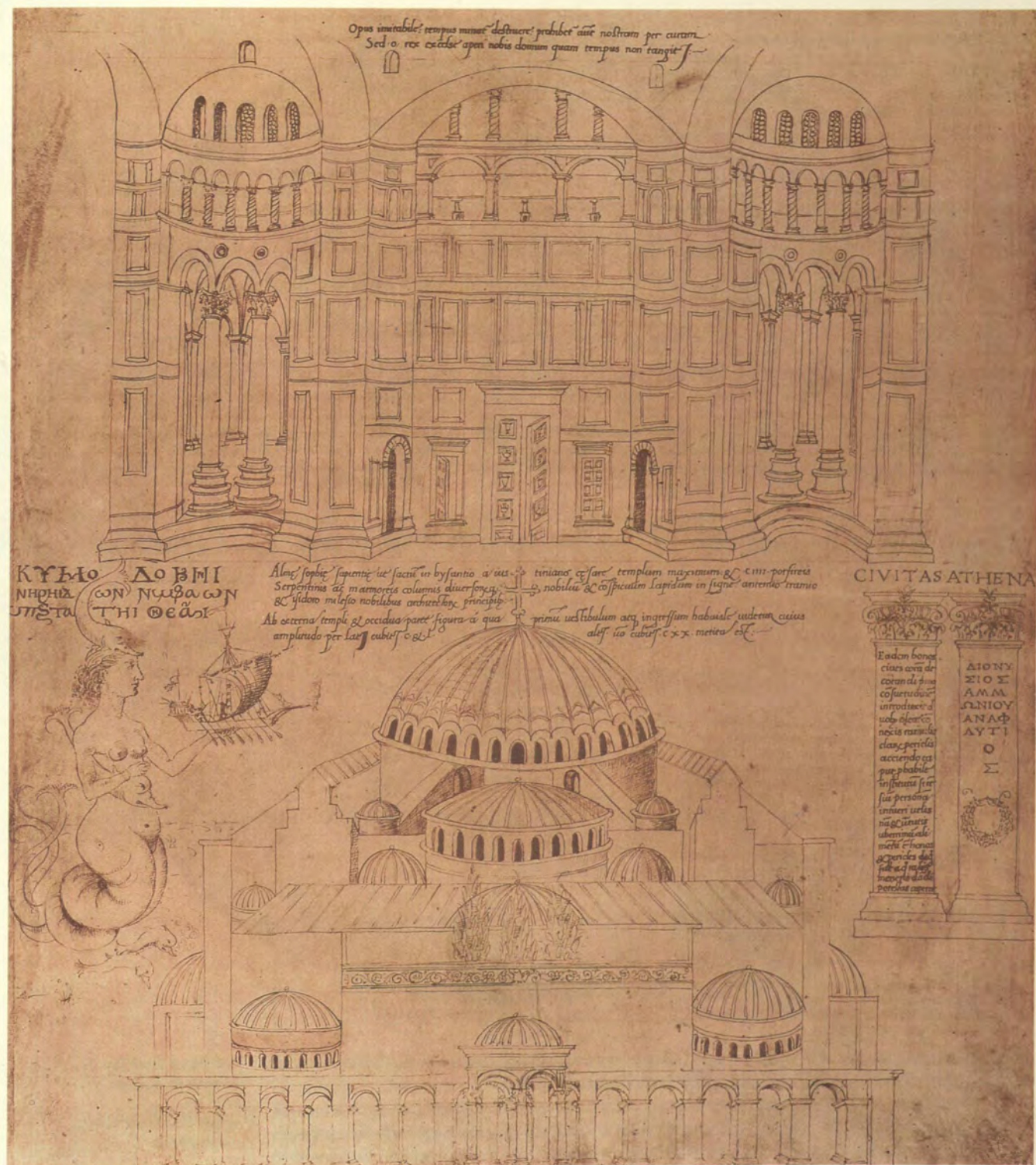
Con il Bramante questi studi così precisi divennero norme per la pratica architettonica, di cui il Tempietto di San Pietro in Montorio è un esempio. Questo gli apportò la fama di rinnovatore dell'architettura antica. Stranamente però non ci sono giunti studi sull'antichità attribuibili con certezza al Bramante, e nemmeno copie di questi, mentre si è conservata una mezza dozzina di varie serie di copie dei disegni di Gian Cristoforo. Questa diversità può essere spiegata probabilmente con il fatto che il Bramante studiò l'antichità non tanto per se stessa quanto direttamente in relazione ai suoi progetti di edifici. A favore di questa tesi vi sono le testimonianze a noi note; ciò sarebbe inoltre in sintonia con lo stile del pontificato di Giulio II, il quale anteponeva l'attività pratica agli studi intellettualistici. Sotto la sua egida anche la letteratura umanistica sull'antichità subì un rallentamento. Egli non appoggiò opere significative come i *Commentaria urbana* di Raffaele Maffei (1506) o l'edizione di Vitruvio di Fra Giocondo. La guida di Roma dedicata al papa da Francesco Albertini non fa che confermare questa impressione. Interessante in questa guida è la descrizione dell'architettura moderna, mentre le indicazioni sull'antichità apportarono poche novità.

Quando il figlio di Lorenzo il Magnifico salì al soglio pontificio con il nome di Leone X, la situazione culturale a Roma subì una profonda trasformazione. La promozione degli studi sull'antichità fu uno degli obiettivi centrali di questo pontefice. Egli continuò il leggendario mecenatismo dei Medici e lo intensificò in relazione al rango e ai mezzi di cui la Curia poteva disporre. Subito dopo la sua elezione al soglio pontificio Andrea Fulvio gli dedicò una guida sull'antichità, mentre Giuliano da Sangallo, architetto al servizio di Lorenzo, gli presentava delle riproduzioni di antichi edifici realizzate con un impegno fino ad allora sconosciuto, forse per un lavoro di rilevamento sistematico di tutti gli edifici antichi. A ogni modo, per la realizzazione di una tale impresa ebbero inizio in questo periodo a Roma, sotto la direzione di Giuliano e di suo nipote Antonio, intensi lavori il cui risultato è costituito dai disegni eseguiti da Bernardo della Volpaia in un codice di dimensioni decisamente maggiori del libro sull'antichità del Serlio (Codice Coner). Il Codice è strutturato in modo sistematico, lo stile dei disegni è unitario. Bernardo sviluppò uno stile particolarmente chiaro nell'illustrazione, che si avvicina all'isometria. I disegni sono caratterizzati da una gran precisione nella rappresentazione e nell'indicazione delle misure e da una scelta qualità artistica. Nell'ambito degli elementi decorativi si tiene conto delle teorie sugli ordini. Proprio come preparazione a questo lavoro pare fossero condotti, nella cerchia dei Sangallo, studi appositi riguardanti gli ordini. Questa raccolta però non si limita a uno sguardo retrospettivo sull'antichità ma presenta, analogamente al libro sull'antichità del Serlio, un legame con l'architettura contemporanea. Nell'opera sono inclusi anche famosi edifici moderni come il Tempietto o il progetto per la ricostruzione della Basilica di San Pietro; talvolta sono state inserite nelle rappresentazioni dell'antichità le idee contemporanee sull'armonia architettonica.

Quando Giuliano lasciò Roma (1515) il progetto fu interrotto senza esser finito. Leone X però non aveva perso interesse per questa iniziativa; al contrario, sembra che le sue aspettative fossero cresciute e che la concezione originaria dell'opera non lo soddisfacesse più. Un nuovo progetto che aveva per obiettivo la riproduzione completa dell'antica Roma, portò a un progresso notevole nel campo dell'archeologia, reso possibile grazie alla collaborazione tra umanisti e architetti al servizio del papa. Raffaello, in qualità di capomaestro della Fabbrica di San Pietro, consigliato oppure guidato da umanisti come Fabio Calvo e Andrea Fulvio, ne assunse la direzione. Antonio da Sangallo invece si occupò dell'esecuzione pratica. Durante il suo lungo lavoro sulle rovine, ne maturò una conoscenza anche teorica così profonda che perfino alcuni umanisti si



Giuliano da Sangallo
Profilo di base per colonna
particolare dal foglio 71
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana



Giuliano da Sangallo
da Ciriaco d'Ancona
Rilievo di Santa Sofia
a Costantinopoli
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana

richiamavano al suo giudizio. Il nuovo progetto si svincolava dalla pratica costruttiva moderna più di quello di Giuliano, e l'interesse per l'antichità veniva portato ancor più in primo piano. Si voleva realizzare una pianta dell'antica Roma seguendo, in una certa misura, il modello di Tolomeo, come si diceva allora. Gli edifici sarebbero stati riprodotti inseriti nel loro contesto originale, non più isolati come avevano fatto fino ad allora gli architetti, che si erano limitati a osservarne le forme. In questo caso l'intenzione era quella di ricostruire gli edifici. A tale scopo furono sviluppati nuovi mezzi. Si può ben dire che in quel periodo furono introdotte pratiche rimaste fondamentali in archeologia, fino a quando non assunsero un'importanza dominante gli scavi sistematici: nuove tecniche di misurazione con utilizzo della bussola per le situazioni complesse, nuovi tipi di rappresentazioni grafiche (proiezioni ortogonali), rilevamento sistematico delle rovine nel loro stato di conservazione, completamente con l'ausilio, in primo luogo di combinazioni tratte da informazioni fornite dagli stessi edifici, secondariamente di indicazioni contenute negli scritti antichi, specialmente in quelli di Vitruvio. Si può osservare l'efficacia con cui i confronti sistematici con le fonti letterarie arricchivano le



teorie architettoniche, allora però in misura maggiore i settori che si interessano di archeologia, e soltanto in misura minore i settori riguardanti l'edilizia pratica.

I lavori per la pianta di Roma furono interrotti dalla morte di Raffaello (1520) e di Leone X (1521). Furono ripresi ancora una volta sotto il secondo papa appartenente alla famiglia dei Medici, Clemente VII, che probabilmente proseguì in blocco l'opera del suo predecessore in modo così programmatico che i due pontificati dei papi della casata medicea appaiono, in alcuni settori, come un'unica unità. I nuovi capomaestri della Fabbrica di San Pietro sotto il pontificato di Clemente VII, Antonio da Sangallo e Baldassarre Peruzzi, provvedettero ad assicurare ai posteri gli studi per mezzo di copie. La pianta di Roma era però un'impresa così vasta che il suo completamento era quasi impossibile in quel periodo.

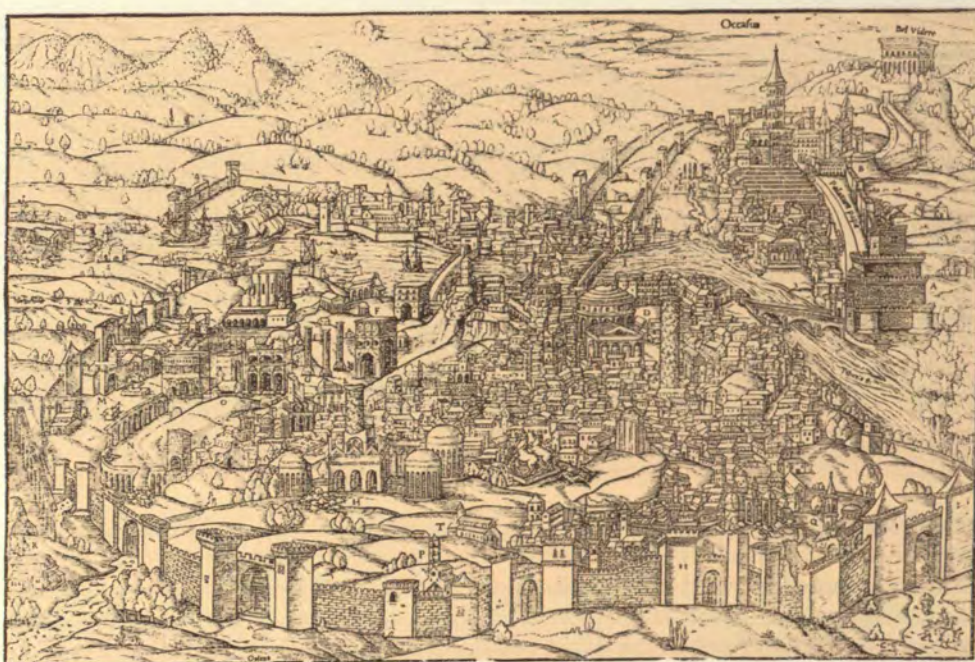
Una collaborazione così fruttuosa tra "pratici" e teorici, come si era creata sotto Leone X, si ebbe in seguito solo con Andrea Palladio, Giangiorgio Trissino e Daniele Barbaro. Intanto gli umanisti romani, riuniti nell'Accademia delle Virtù, elaborarono un ampio programma per lo studio dell'antichità (1542). La concezione alla base di tale programma era però di tipo letterario; le analisi degli edifici interessavano solo marginalmente, e sarebbero state fornite da un assistente con una formazione di tipo pratico (il giovane Vignola). Pirro Ligorio, come artista, cercò di conseguire da autodidatta un'ampia visione storico-culturale, della quale l'architettura rappresentava solo uno dei molti aspetti e che includeva anche settori che fino ad allora erano perlopiù dominio degli studiosi, come per esempio la determinazione delle misure e dei pesi antichi. Ligorio raccolse una tale quantità di materiale che gli archeologi potrebbero

*Taddeo di Bartolo
Veduta di Roma
1406-14
Siena, Palazzo Pubblico
Anticappella*

attingerne ancor oggi. I letterati però trovarono da ridire sul fatto che il materiale non fosse stato scelto in modo abbastanza critico. Pirro sarebbe solo un “uomo manuale e non di lettere” appunto. Nonostante la rivoluzione operata dal Rinascimento, i confini tra teoria e pratica hanno potuto fino a oggi rimanere talvolta ermeticamente chiusi.

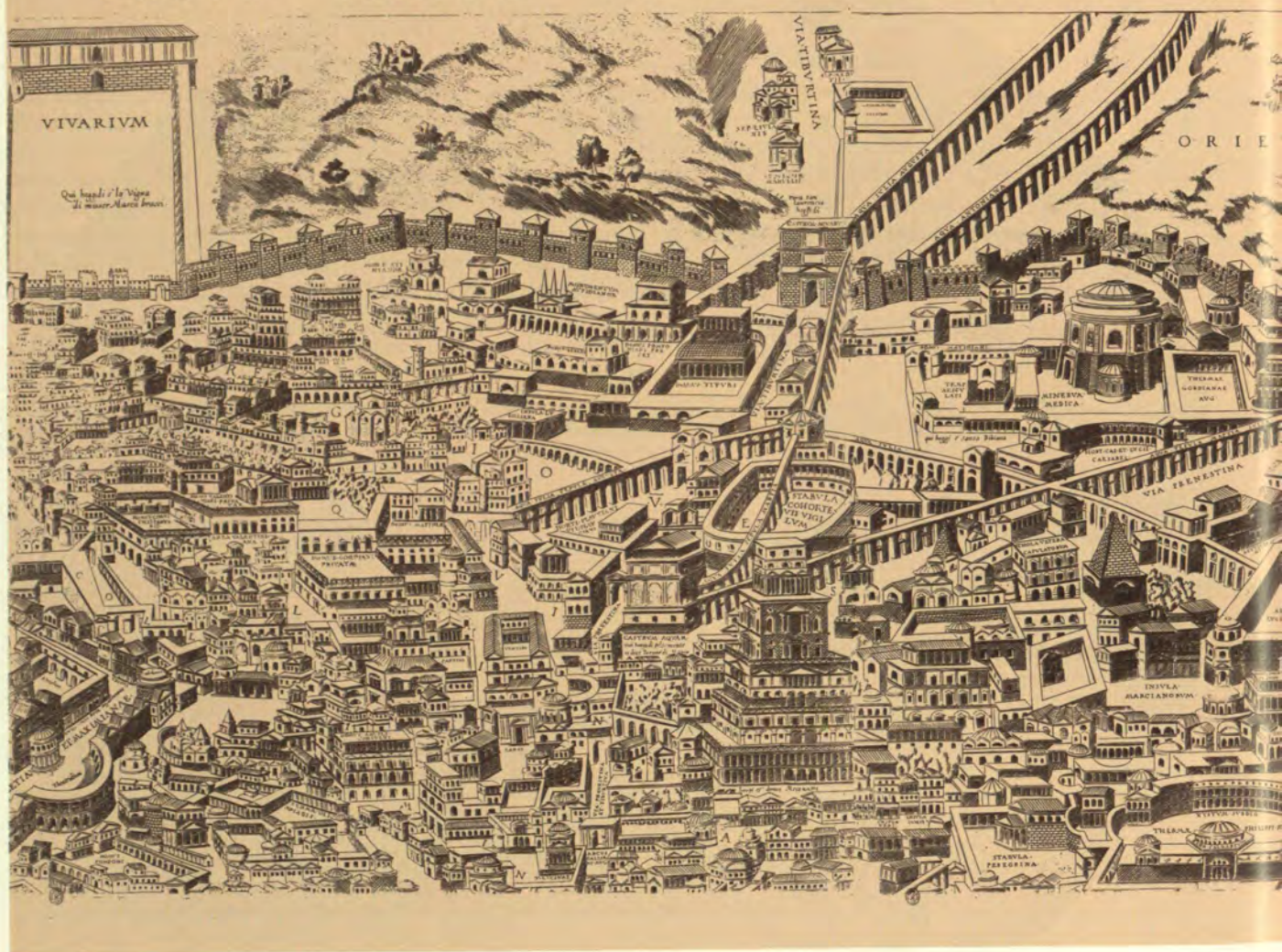
In una lettera inviata nel 1411 da Roma all'imperatore di Bisanzio, Manuel Chrysolaras descrive il modo in cui i monumenti stimolavano la sua immaginazione sull'antichità: “Dai resti di queste statue e colonne, di questi monumenti funebri ed edifici si possono riconoscere (tutti i tratti fondamentali di questa città): la sua ricchezza di denaro e di artisti e le loro qualità, anche la sua grandezza e maestà, la sua sensibilità per le cose elevate e l'amore per il bello, la sua opulenza e il suo lusso. Oltre a ciò il suo timore di Dio, la sua generosità, il suo amore per lo sfarzo, il suo ideale politico e le sue vittorie, tutta la sua prosperità e il suo dominio sui popoli, la sua fama e le sue imprese militari”. Anche Brunelleschi deve aver elaborato con i suoi studi una immagine personale della città nel periodo antecedente la sua rovina. Le immagini che venivano comunemente proposte in quel periodo non corrispondono, se non in misura minima, al quadro della situazione presentato dai nuovi archeologi. Esse collimavano piuttosto con quei dipinti o scenografie tipici del Rinascimento che dovevano riprodurre l'ambiente antico inserendo monumenti imponenti, o reali come il Colosseo, il Pantheon, la Colonna di Traiano, o fantastici, con case di tipo più o meno del periodo contemporaneo collocate su ampie piazze, circondate da un'aura di placido decoro anche se abitate, senza segni di attività umana, come già si nota, nel XIV secolo, nelle rappresentazioni di scene cittadine reali, ben

Sebastiano Münster
Roma alla fine del XV secolo
incisione da Cosmographiae
universalis
1550
Milano, Civica Raccolta Stampe
Achille Bertarelli



lontane dalla “Roma fumosa, ricca, rumorosa” (Orazio) descritta da molti scrittori antichi. Nel Rinascimento ci si preoccupava poco del contesto urbano dell'antica Roma. Le piante della città antica di Fabio Calvo del 1527 e di Ligorio, del 1553 e 1561, non sono quasi altro che raccolte di monumenti. In Ligorio gli spazi liberi tra i monumenti seguono spesso semplicemente le strade medievali. Quando eccezionalmente si ragionava di strade antiche ci si riferiva a un impianto regolare a reticolo secondo il modello di Ippodamo. Così fece per esempio Andrea Fulvio nel contesto di un elogio del quartiere progettato dai papi medicei tra via Ripetta e via del Corso.

Le antiche relazioni che parlano degli stretti vicoli di Roma, dei frequenti incendi, del costante pericolo di crollo di case e così via erano accessibili già in quel periodo ma non furono prese in considerazione perché non corrispondevano alla maestà dell'antico Impero, che era ciò che interessava nella riscoperta dell'antichità. Solo in casi eccezionali alcune strade suscitavano interesse, come per esempio le grandi arterie che portavano fuori città, la via Sacra o il percorso su cui procedevano i cortei trionfali. Tuttavia ci si immaginava il percorso della via Trionfale un po' diverso rispetto all'idea che ne hanno gli archeologi moderni; lo immaginavano simile al percorso che i papi seguivano in occasione del Possesso, la processione che si svolgeva, dopo l'incoronazione, dal Vaticano al Laterano. Anche le piazze antiche venivano raramente prese in considerazione: ne erano rimaste poche, e non sempre erano conosciute. Solo con Pirro Ligorio, Sallustio Peruzzi ed Etienne Dupérac furono presentate ricostruzioni differenziate del Foro Romano. Da ciò derivò, tuttavia, sostanzialmente una conferma delle idee



sull'antica Roma, immaginata come un insieme piuttosto incoerente di edifici monumentali. Probabilmente non a caso Manuel Chrysolaras incominciò il suo trattato sull'antica Roma con i monumenti commemorativi. Gli archi di trionfo, le colonne celebrative o i mausolei avevano solamente un minimo scopo pratico, ma avevano, come afferma l'Alberti, una importante funzione di stimolo all'imitazione dei grandi modelli. I monumenti commemorativi erano spesso facilmente identificabili grazie alle loro iscrizioni. I rilievi sugli archi di trionfo e sulle colonne celebrative permisero già a Cola di Rienzo di farsi un'immagine viva della vita nell'antichità. Manuel Chrysolaras li trovò perfino più istruttivi delle fonti letterarie. Grazie a tali sculture e alle informazioni scritte erano ben sviluppate le conoscenze sull'antica organizzazione militare. Ciò poté costituire, non solo per i condottieri, un valido motivo per la promozione degli studi sull'antichità. I cortei trionfali furono imitati in occasione di cortei di ogni tipo, anche di quelli allestiti in circostanze pacifiche come il Possesso. L'allestimento di "trionfi" di questo tipo rientrava tra i compiti affidati agli architetti del Rinascimento.

Gli edifici più imponenti e più sontuosi dell'antichità, dei quali il Rinascimento era a conoscenza, avevano lo scopo di far divertire il popolo: teatri, anfiteatri, circhi, stadi, terme. Le loro dimensioni superavano quelle di qualsiasi opera del Rinascimento. Le relazioni sulla loro attrezzatura e sui mezzi necessari per l'esercizio delle attività che vi si svolgevano, sembrano ancora oggi fiabesche. Ciò che si discostava dalla situazione tipica rinascimentale era il fatto che queste strutture servivano solo per il divertimento. I maggiori edifici del Rinascimento, come del Medioevo, le chiese, le residenze dei principi o le sedi dei governi cittadini rappresentavano le forze trainanti della società. Già nel XV secolo si faceva notare questa diversità.

Le informazioni tramandate fino al Medioevo sul teatro antico appaiono piuttosto vaghe, distorte, quasi astruse. Il monaco Notker Labeo da San Gallo riteneva che gli spettatori assistessero alle rappresentazioni di commedie e tragedie seduti in luogo oscuro in mezzo al teatro. Corrispondono a ciò illustrazioni di teatri che compaiono nei manoscritti di Terenzio del tardo Medioevo. I letterati del Rinascimento fin dall'inizio si interessarono in modo partico-

Pirro Ligorio
Pianta di Roma
particolare
1552

Milano, Civica Raccolta Stampe
Achille Bertarelli



dello spirito le terme erano destinate a conversazioni filosofiche, biblioteche, musei, luoghi di culto. Anche considerando questo scopo, gli ampi locali principali sembravano perlopiù sprecati: essi sarebbero stati previsti per rappresentazione pubblica. Per la ricostruzione di queste funzioni si riuscì a trovare testimonianze più o meno indirette. Queste motivazioni sembrano portate avanti in modo artificioso se osservate nel contesto del dibattito di quel periodo, ma portarono la valutazione delle terme in una direzione così favorevole che ancora oggi sopravvivono in archeologia. Oggi non si discute quasi più di come siano sorte.

Nel Rinascimento erano noti molti templi, ma l'idea che allora si aveva dell'aspetto normale di un tempio dell'antica Roma si discostava notevolmente dall'idea odierna.

Vitruvio descrive in modo dettagliato diversi tipi di templi. Egli considera varie forme di pianta, principalmente rettangolari, ma anche rotonde. Complessivamente egli definisce i templi edifici con una cella, normalmente circondata su tutti i lati da portici. Il suo interesse si concentra su questi portici. A partire dal Palladio gli archeologi suppongono che i templi romani fossero normalmente a pianta rettangolare e circondati su diversi lati da portici.

Fino al pieno Rinascimento però a Roma non si trovò quasi nessun tempio di questo tipo. Difficilmente si potevano vedere nei gruppi di colonne del Foro o del Teatro di Marcello i resti di templi. I gruppi di colonne del Foro erano visti anche come resti del ponte che Caligola pare avesse fatto costruire tra il Campidoglio e il Palatino. I tre templi repubblicani presso il Foro Olitorio, ricostruiti durante i lavori preparatori per la pianta di Roma voluta da Leone X, erano stati coperti da successivi edifici fino a diventare irriconoscibili. I Fori Imperiali che si erano conservati venivano considerati anche come palazzi, come il cosiddetto Serapeion di Caracalla al Quirinale, del quale allora erano ancora in piedi imponenti resti. Templi ben conservati come quelli di Minerva nel Foro di Nerva o di Antonino Pio venivano considerati indifferentemente "logge", mentre logge, come il Portico di Ottavia, a partire dal Medioevo e per tutto il XVI secolo venivano spesso considerati templi.

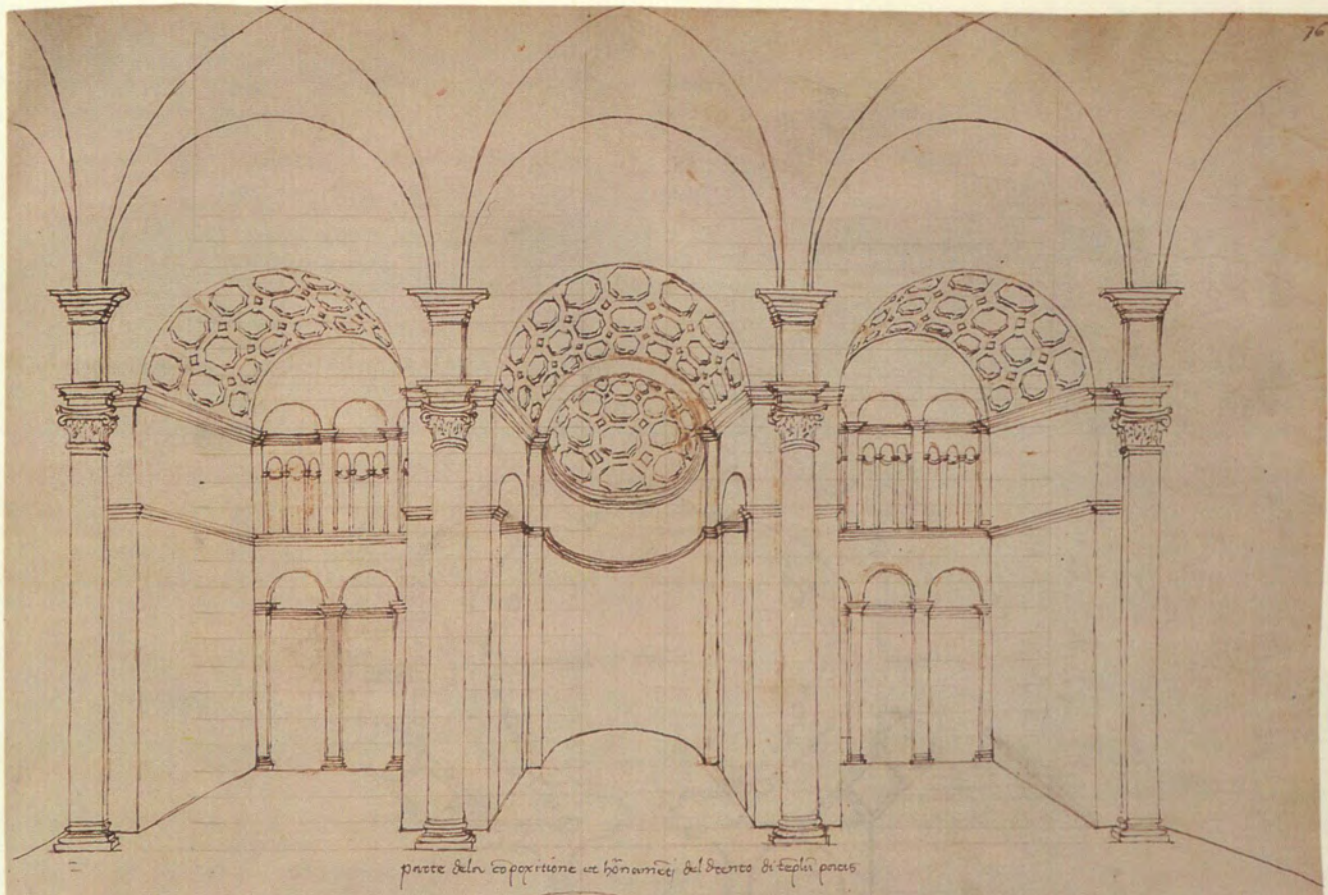
Si conoscevano solo pochi templi a pianta rettangolare, che normalmente non presentavano peristasi. Erano noti nel Rinascimento due grandi esempi di questo tipo: l'odierno Tempio di Venere e Roma dietro Santa Francesca Romana, identificato allora spesso come Tempio del Sole e della Luna, o a ogni modo come tempio dedicato a due divinità (rimangono ancora in piedi impressionanti resti della doppia cella di questo tempio, mentre della sua antica peristasi non era più riconoscibile alcuna traccia). L'altro tempio di questo tipo noto nel Rinascimento era l'odierna Basilica di Costantino, comunemente identificata fino al secolo scorso come il Tempio della Pace che Vespasiano fece erigere dopo la conquista di Gerusalemme e secondo Plinio "l'opera più bella che il mondo abbia mai visto". Entrambi furono, fino al Palladio compreso, ricostruiti senza peristasi, tutt'al più con portici davanti agli ingressi.

Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca

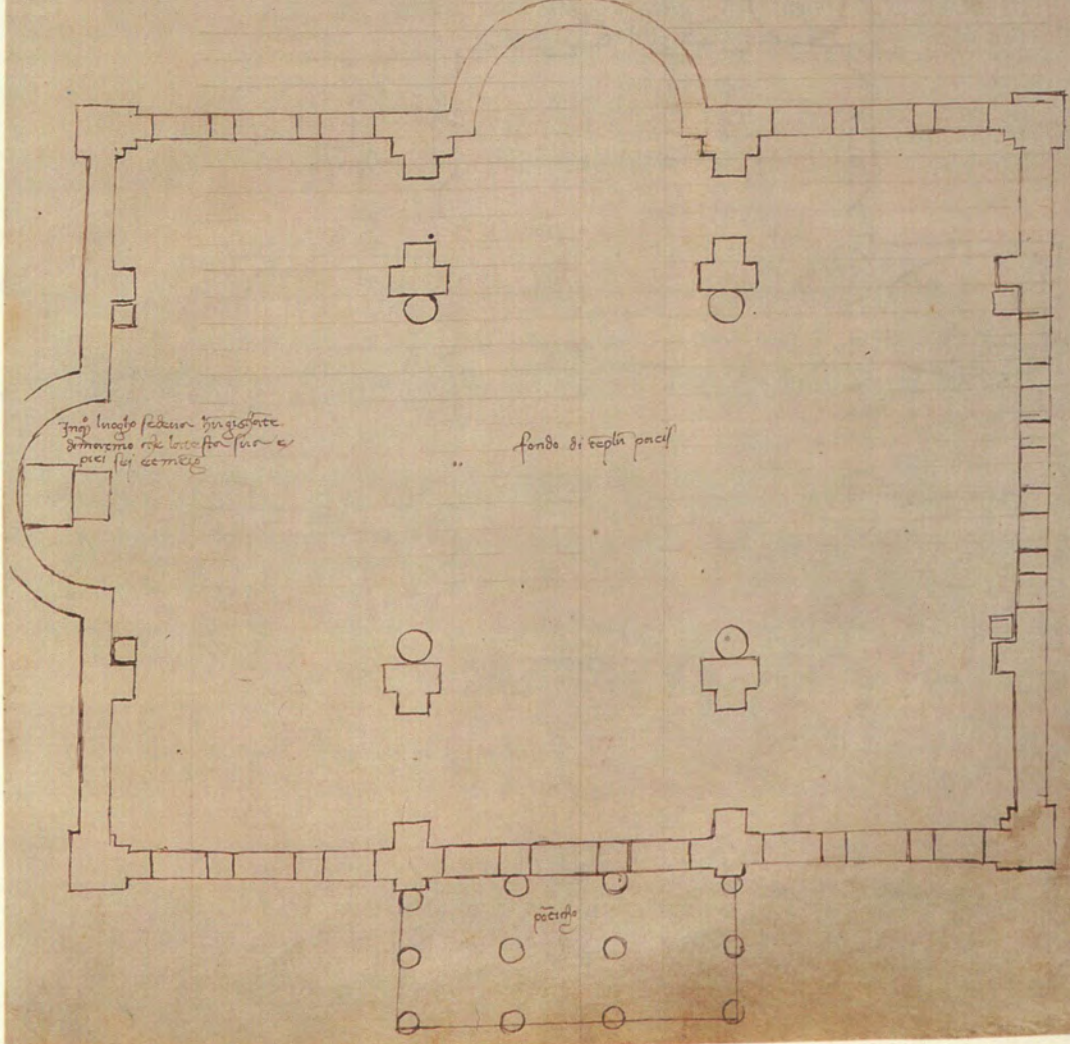
*Tempietto rotondo e ricostruzione delle Terme di Diocleziano
Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe*

*Francesco di Giorgio Martini
Pianta e alzato della Basilica di Costantino
Torino, Biblioteca Reale
Cod. Saluzziano 148, f. 76*





parte della copertione et hōnamicj del detto di teplo pacis

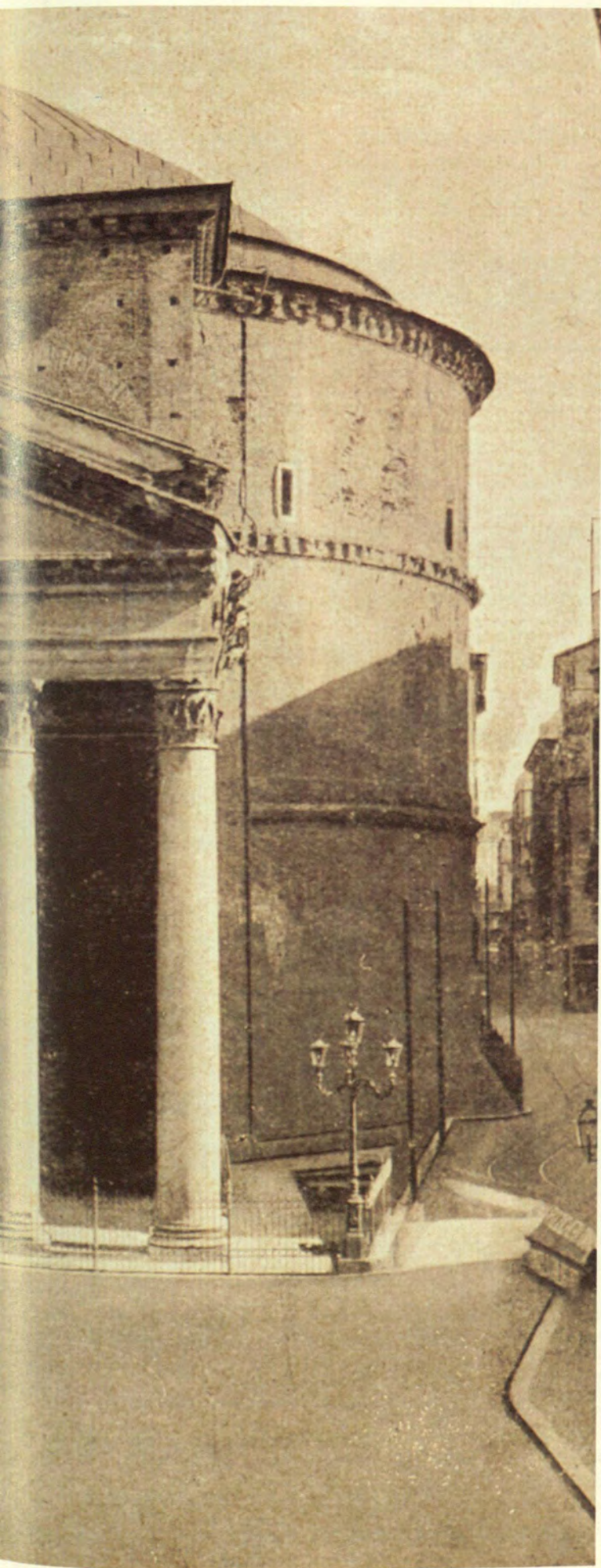


Ingi luogo federa ingiante
diminuto nel lato for su e
pacis sui acmēte

fondo di teplo pacis

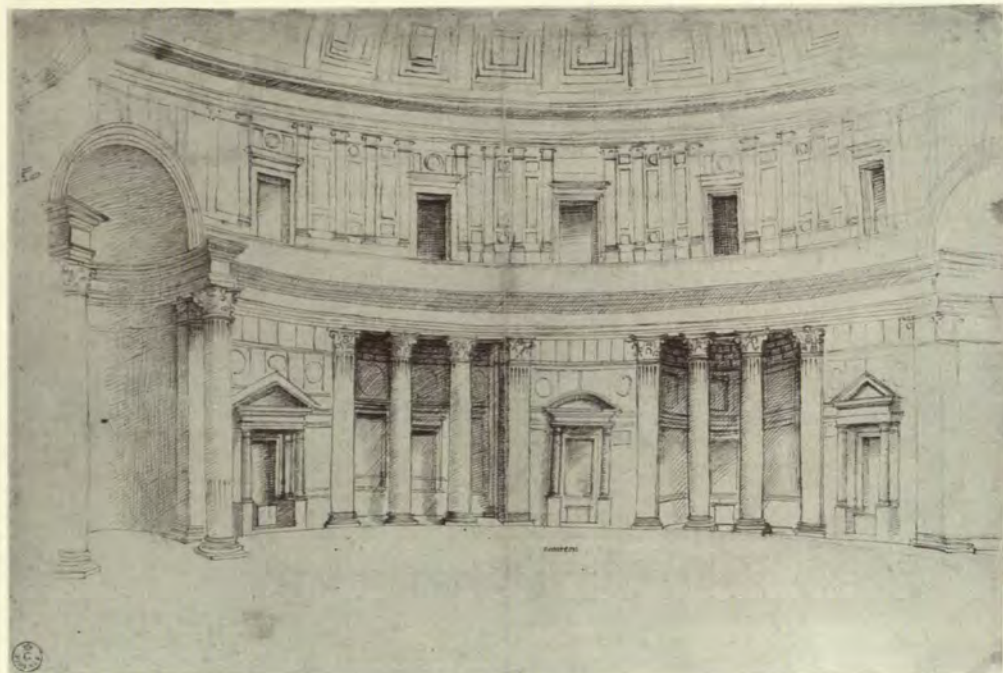
pacis





*Domenico Ghirlandaio
Disegno del prospetto
del Pantheon
e particolari decorativi
El Escorial (Madrid), Real Monasterio*

La maggior parte dei templi che si credeva di conoscere erano edifici a pianta centrale, come il Pantheon, che nel Rinascimento era probabilmente più conosciuto degli altri edifici dell'antichità, Santa Costanza (Tempio di Bacco), i mausolei imperiali presso la vecchia Basilica di San Pietro (Tempio di Apollo) e altri mausolei (per esempio il Tempio della Dea Tosse, il Tempio di Portumno a Ostia ecc.), Santo Stefano Rotondo (Tempio di Fauno), il padiglione tardo-antico nei Giardini Liciniani (vedi oltre) e altri edifici a pianta circolare che nel frattempo vengono messi in relazione con terme e giardini; fuori Roma in modo particolare il Battistero di Firenze, identificato spesso come Tempio di Marte. Fino al pieno Rinascimento si associarono spesso i templi romani con edifici a pianta centrale.



Questo si evidenzia nella rappresentazione di scenari antichi in quadri, in descrizioni di edifici fantastici o in altre forme utilizzate per esprimere immagini di fantasia. Ne sono testimonianza anche opere a indirizzo archeologico. Il Codice Coner presenta numerosi edifici antichi a pianta centrale, che Giuliano da Sangallo riteneva templi, ma non mostra alcun tempio a pianta rettangolare con peristasi; al loro posto mostra invece i presunti Tempio della Pace e del Sole e della Luna, entrambi senza peristasi, la facciata principale dell'odierno Tempio di Serapide al Quirinale ritenuto il Palazzo di Mecenate, la parete posteriore del Foro di Augusto, indicato come Palazzo di Nerva; due dei gruppi di colonne citati, definiti, come si usava allora, vagamente "tre colonne", furono collocati nella rubrica riguardante colonne singole e obelischi. Una scelta simile si può osservare in altri disegni dello stesso periodo, per esempio in quelli di Raniero Nerucci. Nei manoscritti che contengono la descrizione dell'isola di Delo di Buondelmonte e anche nella pianta dell'antica Nola pubblicata da Ambrogio Leoni nel 1514 tutti i templi vengono rappresentati come rotonde. Nel 1536 Johann Fichard riassunse in queste parole le conoscenze archeologiche sui templi antichi, fornendo singoli esempi a dimostrazione: "In tutta la città ci sono innumerevoli templi e luoghi sacri. Quelli che si sono conservati dall'antichità, hanno una forma di base unitaria. Essi infatti sono generalmente rotondi (anche se alcuni erano quadrati)...".

Si notavano particolarmente due piccoli templi con ambulatori esterni tutt'intorno: i peripteri rotondi sulla riva del Tevere a Roma e a Tivoli, considerati spesso come luoghi sacri a Vesta. Il presunto Tempio della Pace e molti altri esempi (come i presunti Templi del Sole e della Luna e di Bacco) sembravano invece dimostrare come i Romani decorassero poco l'edificio esternamente, ma più riccamente l'ambiente interno, quando si trattava di monumenti grandi come la Basilica di Costantino. Perfino nel Pantheon la rotonda rimane esternamente in gran parte senza decorazioni; solo all'ingresso è posto un portico.

La ricca decorazione dell'interno corrispondeva all'idea che le antiche funzioni religiose si svolgessero all'interno del tempio.

Vitruvio non tratta quasi l'aspetto dell'ambiente interno di templi. Chi voleva farsene un'idea doveva basarsi su studi propri. L'Alberti probabilmente fece proprio così, per giungere alle sue affermazioni sugli interni dei templi: egli si riferì, per i templi rotondi, presumibilmente al Pantheon e ai mausolei considerati templi, per i templi a pianta rettangolare probabilmente ai due famosi prototipi.

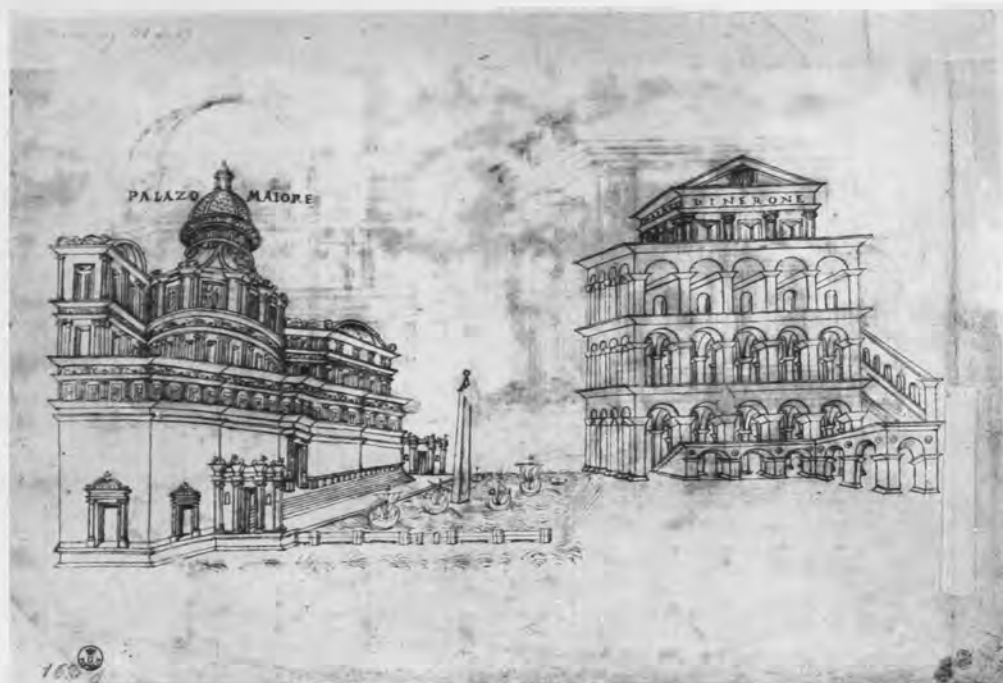


Raffaello
Interno del Pantheon
1506-07 circa
Firenze, Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe
164Ar
Cat. n. 29



Interno del Pantheon, a Roma

Da ciò trasse le seguenti conclusioni: gli antichi edifici sacri non avevano, nonostante le chiese fatte erigere da Costantino, la forma di basiliche. Essi erano sovrastati da una volta, come mostrano tutti gli esempi citati. Per il resto si delineavano due possibilità generali di disposizione dell'interno: o all'ambiente principale erano contigue solo nicchie o esedre, come nei mausolei considerati templi e nel tempio doppio dietro Santa Francesca Romana, oppure all'ambiente principale erano contigui locali secondari separati, ad esempio cappelle, come nel Pantheon e nel presunto Tempio della Pace. Vitruvio distingue, tra i templi a pianta rettangolare, due tipi di ambienti interni: uno è quello tipico del tempio classico, che si sviluppò, secondo Vitruvio, in Grecia. Su questo tipo Vitruvio non dice altro. Dunque sembra che esso non fosse suddiviso in ambienti; presentava tutt'al più, come nel tempio doppio dietro Santa Francesca Romana, nicchie lungo le pareti. L'altro tipo è quello del tempio etrusco. Qui vi erano, secondo Vitruvio, dei locali laterali separati, che, secondo l'interpretazione che in quel periodo si dava del suo testo, erano simili a quelli del presunto Tempio della Pace. In quest'ottica Alberti poté collegare i risultati dei ritrovamenti con le affermazioni di Vitruvio. Probabilmente solo con i lavori preparatori alla pianta di Roma per Leone X incominciarono a modificarsi, nella direzione di Palladio, le idee sul tempio antico. Nel Rinascimento si potevano ricavare solo idee molto vaghe sull'aspetto esteriore delle case



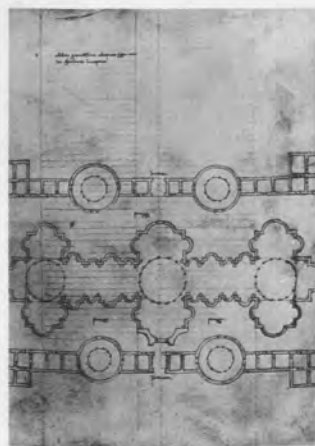
dell'antichità. Case disposte su file, del tipo ancora oggi presente a Ostia o Pompei, non erano assolutamente note. Le rovine, che appartenevano allora con certezza a resti di palazzi, non erano in grado di evocare un'immagine realista. I resti sovradimensionati, vasti e labirintici del Palatino rimangono poco chiari anche dopo gli scavi. Essi non sono mai stati analizzati in modo veramente approfondito fino nel pieno Rinascimento. Lo stesso accadde per le rovine al Pincio, allora ancora estese, considerate talvolta Palazzo di Augusto. La forma del Sessorium, in cui fu edificata Santa Croce, ancora oggi può essere compresa solo con grande difficoltà. La sua ricostruzione ideale data da Francesco di Giorgio dimostra solamente che per farsi un'idea era necessario usare la fantasia, piuttosto che trarre conclusioni basandosi sugli studi delle rovine esistenti. Ci sono giunti solo rari studi delle antiche ville fuori Roma. Non si è conservato molto nemmeno riguardo un edificio così famoso come la Villa Adriana a Tivoli e quel poco che ci è giunto del periodo precedente a Ligorio era difficilmente adatto a fornire un'idea complessiva di una villa. Furono considerate spesso, anche se non sempre, come palazzi tre rovine romane, ben conservate, di imponenti dimensioni: come già accennato, il cosiddetto Foro di Augusto venne considerato a volte come Palazzo dell'Imperatore e il cosiddetto Tempio di Serapide al Quirinale, che nel frattempo è andato in gran parte distrutto, visto fino al pieno Rinascimento come Palazzo di Mecenate o di un altro mecenate. Famosi umanisti considerarono le cosiddette Terme di Costantino, che allora erano ancora ben conservate e nel frattempo sono andate anch'esse in ampia misura distrutte, una casa dei Corneli. Per quanto queste tre strutture siano ben diverse tra loro, hanno in comune le notevoli dimensioni e il ricco aspetto esteriore. Esse mostrano come il Rinascimento si immaginasse lussuose le case delle persone importanti.



sopra
Domenico Ghirlandaio
Veduta di Roma con
la Torre di Nerone
El Escorial (Madrid)
Real Monasterio

al centro
Simone del Pollaiuolo detto
il Cronaca
Ricostruzione fantastica
di edifici antichi
il Palatino, il Circo Massimo
e il Palazzo di Nerone
Firenze, Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe

a lato
Francesco di Giorgio Martini
Ricostruzione dell'antico edificio
delle "capocce" a Roma
Torino, Biblioteca Reale
Cod. Saluzziano 148, appendice
antiquaria, f. 74r



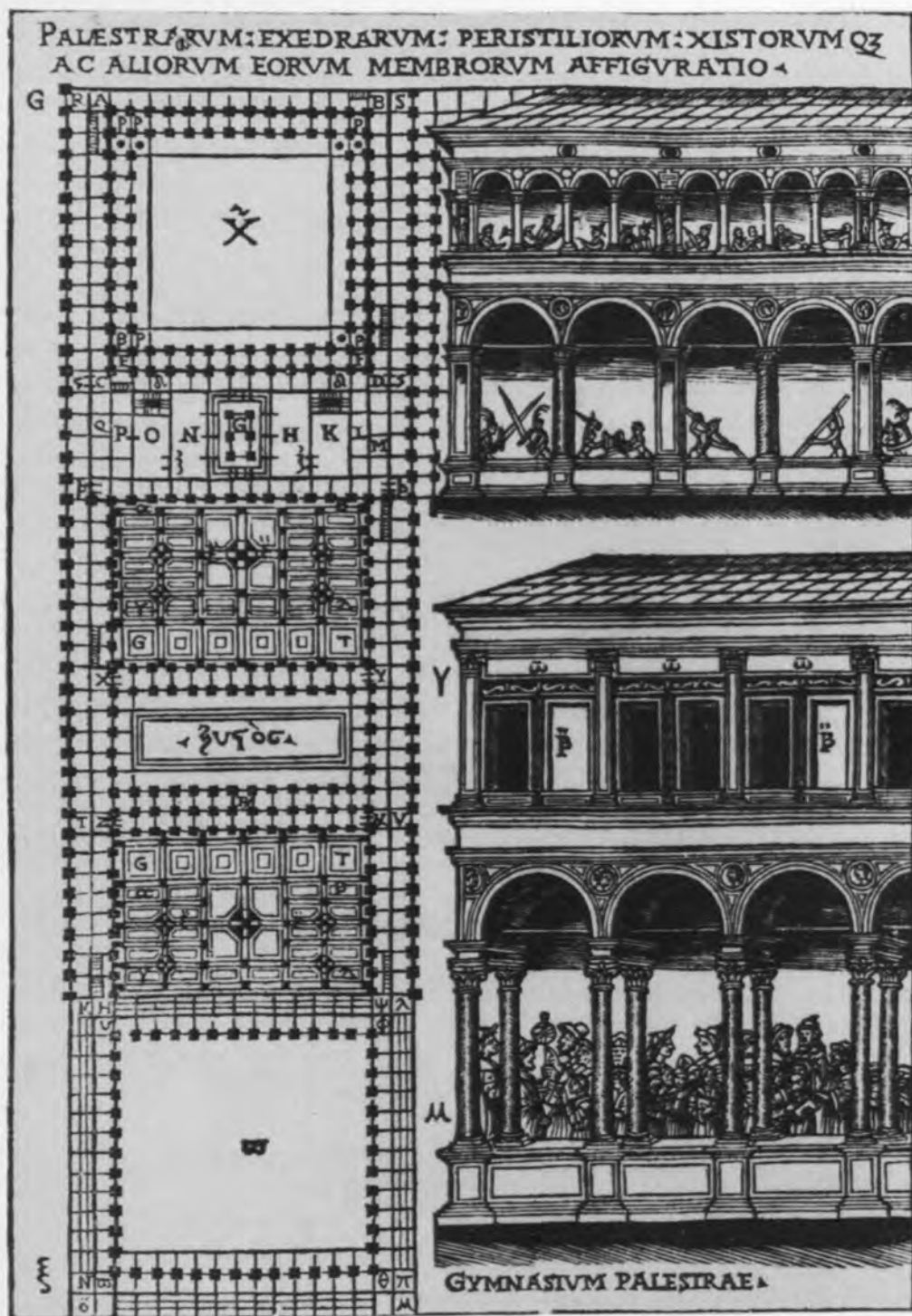
Nella letteratura antica vengono spesso menzionate case e ville, singoli ambienti di esse e talvolta perfino interi complessi. Da ciò si deduce, ancora una volta, che gli antichi Romani potevano permettersi un lusso che superava notevolmente le possibilità del Rinascimento. Alcune case, come la Domus Aurea di Nerone, si estendevano su un'area enorme. I palazzi di Augusto e di Mecenate furono celebrati da Marziale e Orazio come tanto alti da toccare le nuvole. In questi testi si riferisce di ampi portici e frontoni, quasi come nei templi, vasti saloni, bagni confortevoli e di uno straordinario lusso negli arredamenti e nelle suppellettili. Vengono date anche informazioni sulle funzioni delle case e si viene a conoscenza del fatto, che accresce l'apprezzamento etico nel periodo rinascimentale, che tutto questo lusso non serviva a soddisfare un piacere privato, ma era motivato anche da funzioni di rappresentanza, dal momento che i titolari di alte cariche pubbliche curavano una parte dei loro affari nelle loro case. Ma nemmeno la letteratura permetteva di fornire un'idea, in una certa misura coerente, della disposizione tipica di una casa. E non ci dice quasi nulla sull'aspetto esterno. La dettagliata trattazione di Vitruvio sul tema della casa privata costituì nel Rinascimento, considerando complessivamente tutte le differenti interpretazioni che ne furono date, una giungla impenetrabile di espressioni tecniche di difficile comprensione o ambigue.

Biondo ha fornito, nel suo trattato sulla cultura romana, una descrizione breve ma concisa della casa antica. Stando a questa descrizione la casa consisterebbe di un blocco cubico con un cortile centrale circondato da ambulacri colonnati. Biondo arrivò a questa conclusione partendo dall'idea che la disposizione classica della casa fosse stata tramandata nella pratica edilizia dall'antichità al Rinascimento attraverso il Medioevo come anche, si può aggiungere, la maggior parte dei tipi di costruzioni a scopo pratico, mura di città, ponti ecc.



Villa Adriana a Tivoli





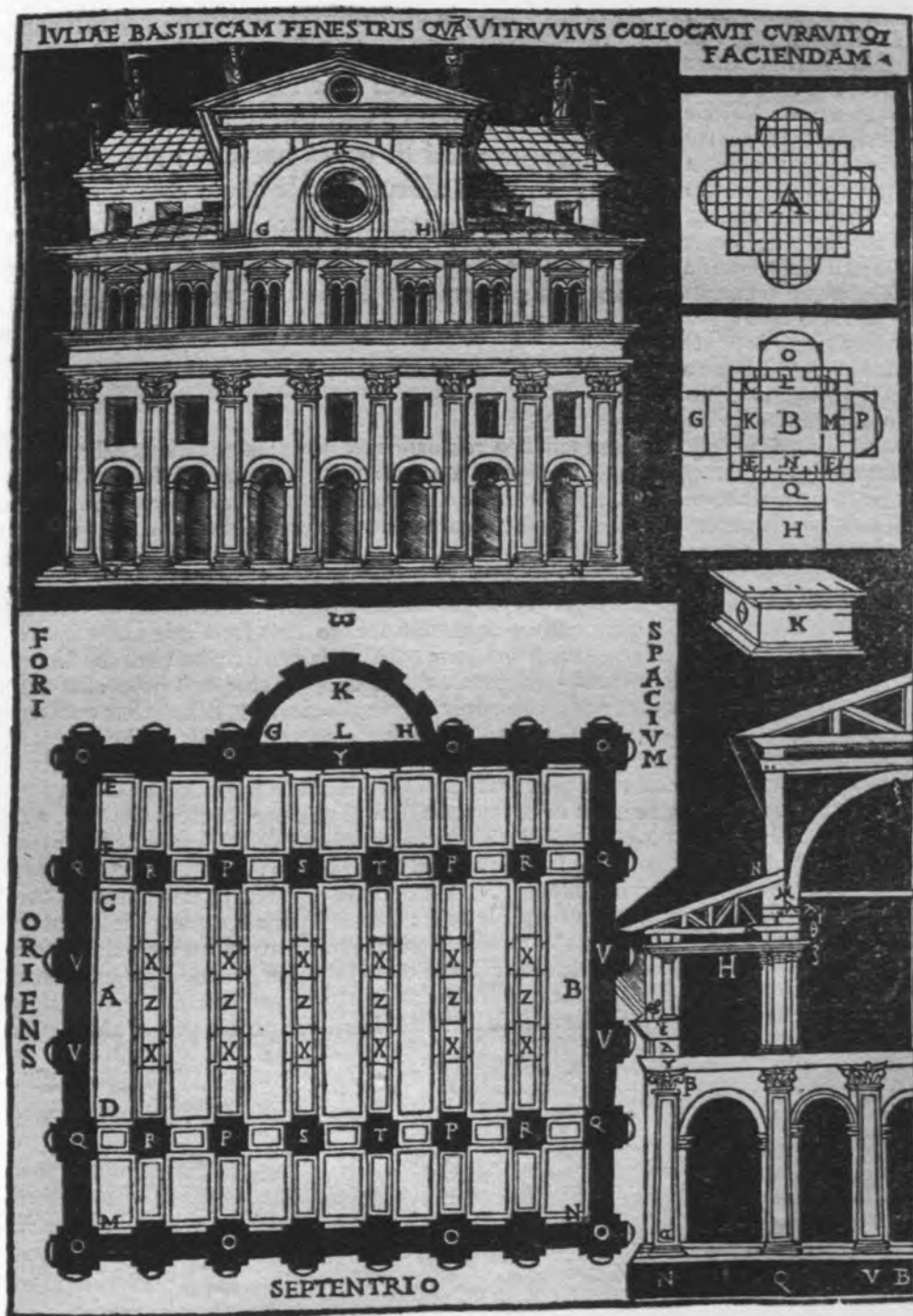
Francesco di Giorgio Martini
chasa sichondo el modo
grecho
Torino, Biblioteca Reale
Cod. Saluzziano 148, f. 24r

Cesare Cesariano
Ricostruzioni di edifici antichi
da Vitruvio
1521
Milano, Archivio Storico
e Biblioteca Trivulziana
Libro V, c. LXXII v

A dire il vero era allora possibile ritrovare questo tipo di casa anche nel presunto Palazzo di Mecenate. L'Alberti dà, nel suo trattato di architettura, una descrizione particolareggiata della casa antica e delle sue funzioni. Egli cerca di prendere in considerazione, per quanto possibile, molte varianti. Ma essenzialmente aveva sott'occhio due tipi: quello con il cortile nel centro già descritto da Biondo e un secondo tipo con una disposizione assiale, chiaramente simile alle terme imperiali. Sembra che egli si sia riferito alla presunta casa dei Corneli, oggi conosciuta come Terme di Costantino.

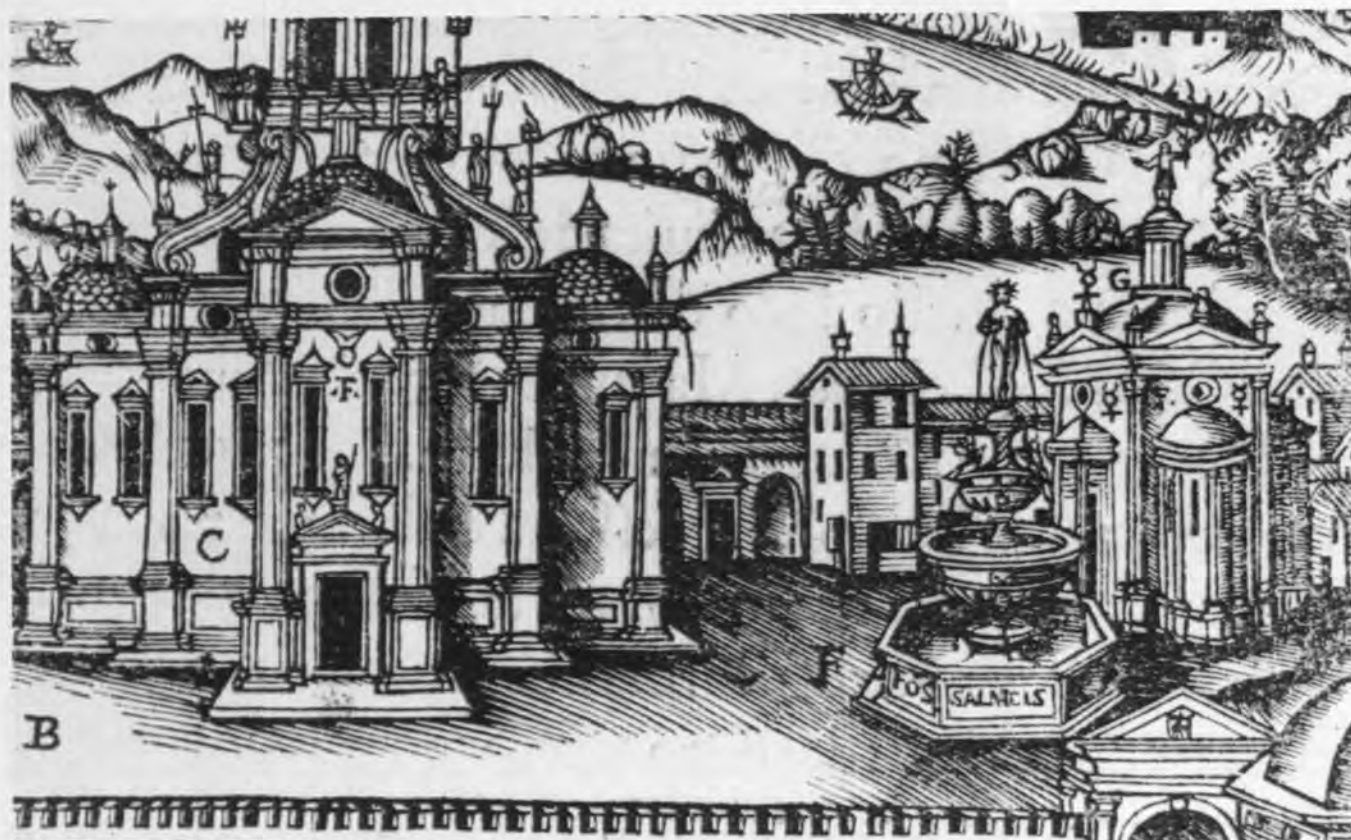
La ricostruzione del Biondo fece scuola, e continuò a essere seguita da Antonio da Sangallo e dalla sua cerchia. Una simile interpretazione dei concetti vitruviani, come mostrano gli studi di Antonio, non ostacolava nemmeno una ricostruzione totalmente diversa della disposizione, per esempio simile a quella di un palazzo veneziano. Nella sua edizione di Vitruvio del 1511 Fra Giocondo presentò due varianti della pianta della casa antica. L'una segue essenzialmente quella proposta da Biondo; l'altra dispone i locali principali uno dietro l'altro su un asse. La seconda variante è ancora seguita dall'archeologia moderna nei suoi tratti fondamentali e sembra anche concordare, con modifiche di maggiore o minore entità, con i risultati degli scavi. Fra Giocondo non aveva seguito solo Vitruvio. Si può dimostrare che egli, in fondo, ha

Cesare Cesariano
 Progetto e pianta di basilica
 da Vitruvio
 1521
 Milano, Archivio Storico
 e Biblioteca Trivulziana
 Libro V, c. LXXVIII



soltanto trasposto in una rappresentazione grafica il vecchio schema letterario che prevedeva un allineamento di differenti locali uno dietro l'altro. Egli si basò sulla descrizione della casa antica elaborata da Niccolò Perotti collegando le indicazioni confuse di Vitruvio con la descrizione plastica della Villa Laurentina di Plinio il Giovane. Il particolare pregio di questa ricostruzione, che ne ha determinato il successo, stava nel fatto che essa poteva essere sostenuta anche interpretando in modo completamente opposto le idee vitruviane. Ciò si riscontra già nell'edizione di Vitruvio di Cesariano del 1521. Per colmare le lacune nella conoscenza dell'architettura antica poterono così talvolta essere utili *topoi* retorici, quando non si erano conservati resti a essa relativi e le fonti scritte non fornivano informazioni chiare. Poco dopo la metà del XVI secolo Pirro Ligorio introdusse nel dibattito intorno alla forma della casa antica i risultati degli scavi. Ciò che egli presentò poi come ricostruzione sembra però piuttosto il risultato delle idee contemporanee sull'architettura. Il Rinascimento non produsse una storia dell'architettura antica, ma elaborò un complesso di concetti su come si era sviluppato il modo di costruire. Già l'Alberti tratta questo argomento. A suo avviso l'architettura era sorta in Oriente, dove i principi, con la loro opulenza e il loro enorme potere, sarebbero arrivati progressivamente a gareggiare tra loro co-

struendo edifici di dimensioni enormi. I Greci avrebbero disposto di mezzi minori e perciò si sarebbero potuti permettere solo opere più modeste; con le loro doti spirituali avrebbero però controbilanciato la loro mancanza di mezzi ed elaborato le regole artistiche canoniche. Solo gli antichi Romani sarebbero stati in grado di unire grandi mezzi con capacità artistiche. Neanche questa grossolana linea di sviluppo andrebbe intesa come coerente teorema storico: essa serviva innanzitutto a fissare l'apice dell'architettura a Roma. In vista di ciò l'Alberti si preoccupa di difendere l'architettura del periodo imperiale romano dalle già citate critiche di Biondo e di altri storici al suo eccessivo sfarzo: "In queste circostanze si seppe unire la ricchezza principesca con l'antica parsimonia, in modo da non sacrificare né la parsimonia all'utilità né lo scopo alla ricchezza". Questo è più un postulato etico che non il risultato di



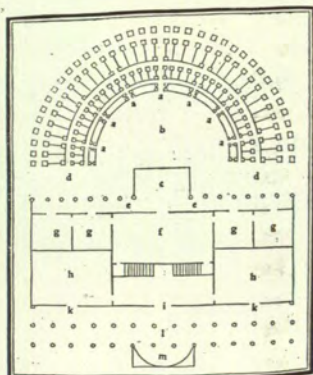
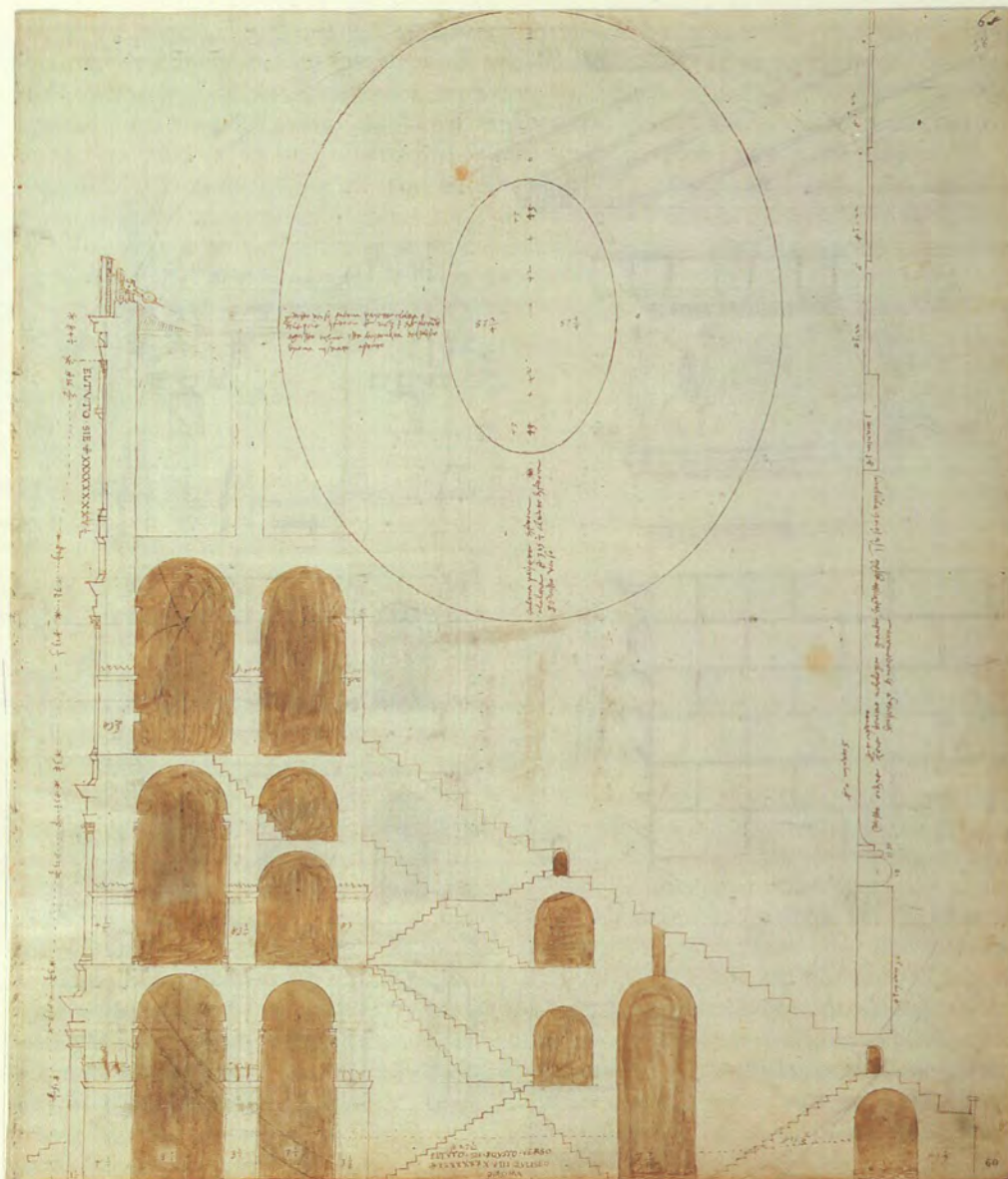
un'analisi storica. Nella sua trattazione sulle terme, l'Alberti indica in che modo egli intendesse proiettare retrospettivamente nella storia il suo postulato. Anche egli del resto non può non aver notato le contraddizioni della sua linea evolutiva. Era noto che gli antichi Greci avevano realizzato meraviglie gigantesche come il Tempio di Diana a Efeso e altre opere. Vennero considerate come esempio della più antica architettura dell'Oriente, a partire dall'Alberti, le piramidi di Gizah. Esse erano rimaste famose nel tempo. Nel Medioevo venivano ritenute depositi per granaglie realizzati da Giuseppe in previsione degli anni di carestia; nel XV secolo si impose, invece, l'idea che fossero state concepite come monumento commemorativo. Inizialmente si pensò che non avessero avuto altra funzione; solamente nel XVI secolo furono scoperte le camere funerarie nel loro interno. Il giudizio di Plinio, che riteneva le piramidi egiziane una "inutile e sciocca dimostrazione di ricchezza," fu spesso ripreso nel Rinascimento. L'Alberti cita le piramidi come esempio estremo di smisurata megalomania per sete di gloria. Serlio le definisce inutili, dannose, uno spreco, anche se grandiose.

Nel Rinascimento le conoscenze dell'architettura greca si basavano quasi esclusivamente su fonti scritte, in particolar modo ancora su Vitruvio. Da Vitruvio si apprese anche che i Greci avevano elaborato le regole artistiche dell'architettura. Quando le fonti scritte fornivano descrizioni sufficientemente esatte, si cercò di ricostruire le opere greche secondo le loro indicazioni, come il Mausoleo di Alicarnasso e il Tempio di Diana a Efeso. Non fu possibile identificare le opere di architetti greci a Roma di cui parlano le fonti. Dalle fonti scritte non derivò un quadro completo dell'architettura greca. Partendo dall'antico Ginnasio, che sembrava rinnovato nell'Università di Bologna, nel 1563 Pompilio Amaseo cercò di realizzare un compendio di architettura greca. I Greci appaiono anche questa volta come gli inventori della buona architettura, ma le opere che realizzarono non vengono distinte dagli edifici romani. Amaseo piuttosto colloca in Grecia quello che si sapeva sulla tipologia degli edifici romani. Le informazioni riguardanti i resti di architettura greca che si erano conservati rimanevano, nonostan-

*Cesare Cesariano
Ricostruzione del porto e del
Mausoleo di Alicarnasso
con la fons Salmacidis
1521*

*Milano, Archivio Storico
e Biblioteca Trivulziana
Libro III, f. XLVIII*

Giuliano da Sangallo
Pianta e alzato del Colosseo
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
Barb. Lat. 4424, f. 68



Fra Giocondo
Ricostruzione del Teatro romano
dal De Architectura libri decem
di Vitruvio, edizione 1511

te il fondamentale significato storico a esse attribuito, incredibilmente vaghe, anche se questi resti si trovavano in Italia. Non fu presa in considerazione nemmeno Paestum. Le opere greche a Roma (come in particolare il tempio rotondo sul Tevere) non poterono ancora essere identificate come tali. Bisogna ammettere che la Grecia stessa veniva sempre più ignorata. All'inizio del Rinascimento, Cristoforo Buondelmonte e Ciriaco d'Ancona ripresero opere greche e alcuni artisti come Michelozzo, Filarete o Gian Cristoforo Romano andarono in Oriente. Anche Urbano Bolzanio, il maestro del giovane Giovanni de' Medici, il futuro papa Leone X, visitò la Grecia. La sua relazione sugli antichi edifici di Atene è testimonianza di una perdita piuttosto che di un arricchimento di sapere; il Partenone fu da lui considerato un "tempio antiquo de romani", nonostante Ciriaco lo avesse già messo in relazione con Fidia. Serlio incluse, nel suo grande libro sull'antichità, solamente due opere non collegate all'ambiente culturale romano: la piramide di Cheope e un edificio di Atene, ma non per esempio il Partenone o il Thesaion, che si è conservato fino a oggi integro come pochi templi romani, ma i ruderi di un edificio presumibilmente di 100 colonne nel quadrato, di cui è a conoscenza solo per sentito dire, commentando che gli antichi Greci avrebbero sì, come dice Vitruvio, inventato la buona architettura, ma quasi tutto ciò sarebbe andato distrutto. Il lettore deve così accontentarsi della ricostruzione, come afferma lo stesso Serlio, fantastica di un incomprensibile insieme di colonne. Sebbene non emerga con chiarezza dalle silografie di Serlio, esse rappresentano, come io ho ricavato da alcuni studi, l'Olimpion, il tempio di Zeus Olimpio, fondato dal tiranno Pisistrato. Un esempio mal scelto per l'architettura greca classica. Con le enormi dimensioni con cui aveva concepito l'Olimpion, Pisistrato imitava, come si legge nella famosa guida della Grecia di Kirsten-Kraiker, la megalomania dei principi dell'antico Oriente. Ma non riuscì a realizzare l'edificio oltre le fondamenta, perché, proseguono Kirsten-Kraiker, alle piccole città-stato della Grecia mancavano i mezzi per monumenti così costosi. La maggior parte dell'Olimpion fu costruita sotto l'imperatore Adriano.

Gli Etruschi invece, come antenati dei toscani, nonostante le minori testimonianze, furono oggetto di tali attenzioni che alcuni studiosi di storia locale, come Annio da Viterbo, talvolta colmarono con la fantasia e con falsificazioni le lacune nella trasmissione della loro cultura. Agli Etruschi fu attribuita la nascita della prima cultura autonoma italiana. In quale arco di tempo si collocasse questa cultura era una questione controversa; comunque doveva risalire a un tempo molto remoto, alcuni ritenevano perfino a un periodo precedente la civiltà greca. Nonostante il particolare interesse, si apprese poco sull'architettura etrusca. Essa sembra essere stata molto semplice, come tutte le forme di vita degli Etruschi. Secondo le informazioni fornite da Vitruvio, essi avrebbero conosciuto solo un tipo di tempio, ancora caratterizzato dall'uso di legno sull'esterno. L'Alberti non poté ritrovare traccia delle rozze decorazioni degli Etruschi, descritte da Vitruvio; egli riteneva però di conoscere delle fortificazioni etrusche: le loro mura si caratterizzavano per l'uso di massi enormi non scolpiti. Studiosi successivi attribuirono agli Etruschi tali opere, costruite con materiale economico e di forme semplici. L'unica opera etrusca veramente famosa che si fosse conservata era costituita dalla tomba di Porsenna, formata, secondo la descrizione di Plinio, da blocchi e piramidi di enormi dimensioni disposti uno sopra l'altro, di concezione ancora primitiva, come era allora ritenuta anche la più antica architettura dell'Oriente. Plinio aveva emesso, a proposito della tomba di Porsenna, un giudizio non migliore di quello da lui espresso sulle piramidi egiziane: la tomba sarebbe una testimonianza della demenza folle (*vesana dementia*) di sperperare le finanze dello Stato per un'opera così gigantesca di nessuna utilità. Ciò nonostante la tomba di Porsenna suscitò nel Rinascimento maggiore simpatia che non le piramidi, appartenendo all'eredità nazionale.

I Romani pare che fossero orientati inizialmente verso l'architettura etrusca: il tempio di Giove Capitolino deve aver ripreso elementi del tempio etrusco. Per il resto, fino al pieno Rinascimento si disponeva di pochi dati, sull'architettura romana del tardo periodo repubblicano, che fossero più espliciti delle conoscenze che si avevano dell'architettura etrusca. Ci si poteva immaginare che fosse semplice, in sintonia con lo stile di vita austero e sobrio che numerosi scrittori antichi celebrarono dopo la loro dissoluzione, confrontandolo con il lusso dell'epoca tarda anche nel campo dell'architettura. Ne sono esempi fra altri le descrizioni dei complessi termali del periodo repubblicano o accenni all'utilizzo del marmo che sarebbe venuto in uso nell'architettura a Roma solo negli ultimi tempi della Repubblica. Biondo citò con precisione i singoli elementi che l'architettura romana secondo le fonti antiche riprese, quando si diffuse il lusso. L'architettura fiorì quando i Romani divennero una potenza, a partire dalle grandi dittature del tardo periodo repubblicano. Ne davano testimonianza le relazioni sull'enorme teatro fatto costruire da Pompeo con i suoi ampi giardini, portici ed edifici annessi, o nell'incredibile sfarzo esibito da Marco Scauro in uno spettacolo teatrale. I Romani ora cominciarono a ostentare quel lusso che veniva tanto ammirato nel Rinascimento. Contemporaneamente si impadronivano delle doti artistiche dei Greci. Il fatto che le forme delle costruzioni romane derivassero perlopiù da modelli greci si ricavava soprattutto da Vitruvio e successivamente da altre fonti: Plutarco, per esempio, riferisce che Pompeo fece realizzare uno schizzo del Teatro di Mitilene per imitarlo, accrescendone però le dimensioni.

Svetonio riferisce, come cita Biondo, che Augusto rinnovò e rese splendida di marmi l'urbe fino ad allora costruita solo di mattoni. Molti grandi scrittori come Orazio, Virgilio, Ovidio e altri mostrarono l'altissimo livello raggiunto dalla cultura romana sotto Augusto. L'apice dell'architettura nel periodo augusteo appariva espresso dal Pantheon, considerato comunemente, in base all'iscrizione sul portico e alle testimonianze letterarie, opera di Agrippa, genero di Augusto. Per il resto era difficile farsi un'idea concreta del periodo di maggior splendore. Il Petrarca lamentava: "Dove è il Teatro di Marcello? Dove sono i molti edifici realizzati da artisti così celebri su incarico di quell'imperatore [Augusto] in molti luoghi di Roma con così grande impegno e così alte spese? Cerca nei libri e troverai i loro nomi. Ma se oggi li cerchi a Roma non troverai niente di questi, o solo piccoli resti di edifici così imponenti". Poggio e Biondo si misero subito alla ricerca di questi edifici. Poggio riconobbe nella rovina su cui sorgeva la residenza dei Savelli, per Biondo stranamente ancora un *atrium regium*, un teatro che identificò con quello dedicato da Augusto a suo nipote Marcello. La sua idea incontrò largo consenso. Biondo identificò la Basilica, fondata da Augusto a favore dei suoi nipoti Gaio e Lucio, con il possente Decagono nei Giardini Liciniani, ammirato nel Rinascimento come il più bel monumento di Roma dopo il Pantheon. Questa identificazione, nonostante le notevoli differenze tipologiche, fu considerata molto convincente. Successivamente fu ricostruita, attigua all'edificio a pianta centrale, una basilica. Allo scopo di dimostrare lo splendore dell'epoca augustea attraverso i suoi edifici, Biondo voleva riconoscere il palazzo del grande protettore dei poeti dell'età di Augusto, Mecenate, nella rovina al Quirinale, oggi detta Serapeion di Caracalla, che a quei tempi doveva apparire così monumentale come pochi altri edifici antichi. Questa identificazione era in contrasto con la lista delle "regioni" di Publio Vittore e incontrò perciò le critiche degli studiosi. Ma esaudiva così bene il desiderio di possedere un'immagine del periodo di maggior splendore di Roma, che si conservò nella tradizione



*Marten van Heemskerck
Veduta del Foro romano
Berlino, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz
Kupferstichkabinett*

fino a quando rimasero in piedi le rovine al Quirinale. Però il Foro di Augusto fu identificato come è oggi solo da Ligorio e Palladio. Gli studiosi appresero dalle fonti scritte che esso era collegato al Foro Romano; e lì non si vedeva più alcun resto. Inoltre la sua ricerca non appariva particolarmente interessante, perché pareva che Augusto si fosse accontentato, tenendo conto dell'antico quartiere cittadino, di realizzarlo con dimensioni minori di quelle progettate.

Lo sviluppo dell'architettura durante il periodo imperiale avrebbe già potuto essere osservato nel Medioevo, e più precisamente a partire dalla metà del XV secolo attraverso numerosi esempi: la Domus Aurea di Nerone, il Tempio della Pace di Vespasiano, il Colosseo, l'Arco di Tito, i Fori di Nerva e Traiano, il Mausoleo di Adriano (allora molto meglio conservato di oggi), il Tempio e la colonna commemorativa di Antonino Pio (quest'ultima oggi attribuita a Marco Aurelio), l'Arco di Trionfo di Settimio Severo, le Terme di Caracalla e di Diocleziano, le mura Aureliane, l'Arco di Costantino, le basiliche cristiane di Costantino e il Battistero lateranense ecc. Però un elenco di questo tipo non fu compilato in quel periodo: al contrario, le opinioni sulla storia dell'architettura nel periodo imperiale si discostavano tra loro. Vi erano due posizioni opposte l'una all'altra. Una posizione era contraddistinta dall'idea generalizzata che con il declino della Repubblica si fossero progressivamente corrotti anche i costumi e fosse decaduta l'intera cultura. Questa decadenza, già deplorata da molti scrittori antichi, sembrava in definitiva la causa del declino di Roma e della sua conquista da parte dei barbari. Serlio e Palladio vollero così rilevare nell'epoca imperiale una decadenza della qualità artistica nel campo dell'architettura, nonostante il grande fasto del periodo.

D'altro canto Roma raggiunse l'apice della sua potenza e del suo splendore esteriore solo a partire dal periodo in cui i grandi ideali etici cedettero il posto alla passione per il lusso. Nerone rappresentava un esempio maligno della dicotomia di questo sviluppo. Lo stesso Alberti criticò i suoi edifici definendoli ipertrofici. Platina cita quanto riferito da Tacito, cioè che l'imperatore incendiò Roma per rinnovarla conferendole maggior splendore, e mette in relazione i famigerati vizi di questa era con il lusso esagerato, di cui faceva parte anche la sua sfarzosa architettura. La teoria della decadenza fu soggetta a opinioni diverse: secondo alcuni il fiorire della cultura era durato fino a quando la potenza era al suo apice, cioè fino agli imperatori adottivi. La decadenza avrebbe avuto inizio solo a partire da allora. Il conseguente decadimento delle arti figurative doveva essere provato confrontando sculture dell'epoca di Traiano e di Antonino Pio con altre simili dell'epoca di Diocleziano o di Costantino, che apparirebbero semplicemente ridicole. L'architettura non avrebbe però subito il declino delle arti figurative, come dimostrerebbero le Terme di Diocleziano e ancora l'Arco di Costantino. Agli occhi di Raffaello o di Antonio da Sangallo l'architettura manteneva fino agli ultimi potenti imperatori l'antico livello qualitativo e seguiva le regole classiche, cioè Vitruvio.



La tesi della costanza della qualità nell'architettura antica non stava in un concetto simile a una storia dello stile di tipo odierno. Finché il Pantheon, il Serapeion di Caracalla o il padiglione tardo-antico dei Giardini Liciniani venivano considerati opere del periodo augusteo, mentre il Foro di Augusto era attribuito a Nerva o Traiano, difficilmente sarebbe stato possibile riconoscere uno sviluppo stilistico in architettura. Nell'impegno per la classificazione delle rovine gli argomenti stilistici avevano un'importanza ridotta. Se il presunto Tempio della Pace o le Terme imperiali devono seguire le regole classiche, nonostante la loro disposizione non corrisponda se non in minima parte con quanto descrive Vitruvio, ciò può solo voler dire che, nei vari periodi, si sono conservati gli ordini architettonici. Questi costituivano l'elemento centrale che sembrava collegare gli antichi edifici sia tra loro, indipendentemente dalla loro epoca, sia con le teorie architettoniche, fino a quando si conoscevano solo pochi altri paralleli tra essi e Vitruvio. Testimonianza del ruolo fondamentale a essi attribuito si trova nella relazione di Antonio Manetti sull'architettura primitiva, quando si legge che essa "non poteva fare che non apparissero gran disordini, perché gli ordini non erano ancora in uso". Molti quadri del Rinascimento indicano quanto poco il pensiero di uno sviluppo avesse influenzato l'immagine che si aveva comunemente dell'architettura antica: essi mostrano impre-

*Andrea Mantegna
Incontro tra Ludovico
Gonzaga e il figlio
particolare del paesaggio con
edifici antichi
1470
Mantova, Palazzo Ducale
Camera degli Sposi*



se eroiche degli inizi della storia di Roma con, sullo sfondo, lussuosi scenari architettonici, talvolta perfino famosi monumenti dell'epoca imperiale come il Colosseo o la Colonna Traiana. Venivano così espresse le due facce dell'antica Roma, tanto ammirate dal Rinascimento: le virtù etiche e l'alto livello di civiltà. Anche in contesti negativi, quando si volevano raffigurare luoghi sacri pagani per alludere ai miscredenti, gli artisti che si interessavano all'antichità fecero uso di edifici romani del periodo imperiale, indipendentemente dall'epoca, persino in scene dell'Antico Testamento. Benozzo Gozzoli, per esempio, mise insieme a Babilonia, nel periodo della costruzione della torre, una piramide e il Pantheon con il Duomo di Firenze e il Palazzo Medici. La costanza dell'idea dell'architettura antica passa per tutta l'antichità: i quadri del Rinascimento mostrano, per esempio, Ercole e altri eroi della mitologia greca davanti allo scenario del Colosseo e di altri edifici romani, o il Tempietto del Bramante che si trasforma in tempio principale di Troia, nel Tempio di Baal distrutto dai cristiani, in tempio romano e in luogo sacro cristiano, se non perfino in simbolo della Chiesa cristiana. Come abbiamo visto già diverse volte, nel Rinascimento anche le valutazioni facevano parte degli studi sull'antichità. Anche se non sempre apparivano chiare e univoche, si riconoscono comunque alcune linee guida. Come accadeva abitualmente per la valutazione degli edifici

contemporanei, perlopiù l'ammirazione per la grandezza stava in primo piano. Ne sono prova in ugual misura gli scritti dei letterati e i disegni degli architetti. Serlio presentò perfino l'architettura greca, nonostante la leggendaria mancanza di mezzi dei Greci, attraverso l'edificio di maggiori dimensioni che si potesse trovare ad Atene. In questa ammirazione si esprimeva probabilmente uno stupore ingenuo; si poteva però giustificare anche teoricamente, grazie alla convenienza, come principio superiore dell'architettura. Il concetto della convenienza indica l'adeguatezza alla funzione e alla consuetudine. Tale principio implica, come si sosteneva fin dall'antichità, che gli edifici dovevano corrispondere alla posizione sociale dei loro committenti. All'inverso spesso si diceva anche che gli edifici fornivano una testimonianza della posizione sociale dei loro committenti. Imponenti edifici esprimevano dunque la grandezza dei loro proprietari. Ciò valeva sia nel caso singolo che complessivamente: la monumentalità dell'architettura romana testimoniava nel Rinascimento e nel Medioevo l'antica grandezza di Roma. Quest'idea è espressa nelle famose parole ascritte a Ildeberto di Lavardin, che venivano spesso ripetute nel Rinascimento: "Roma quanta fuit, ipsa ruina docet".

Il principio della convenienza creava tuttavia alcuni problemi. La convenienza dell'architettura doveva basarsi anche su norme etiche; la grandezza e il lusso dovevano corrispondere perciò al livello etico della funzione. Molti dei grandi edifici romani servivano però solo a divertimenti triviali, dissoluti e brutali. Le reazioni a questo problema furono trattate già in relazione alle terme e alle piramidi. Furono sottoposti a critica gli archi di trionfo, le terme, le nautiche, i circhi, i teatri e altri edifici simili. Così furono criticati nel 1477 dall'umanista inglese Robert Flemmyng, il quale sostenne che sarebbero serviti più a una esagerata ambizione (*insana voluptas ambitione*) e ostentazione che a utilità (*necessitas*) o devozione (*pietas*). Biondo riteneva che gli imperatori avessero fatto costruire strutture tanto colossali destinate allo svago con lo scopo di mantenere la pace e l'ordine tra il popolo, accontentandolo con divertimenti, giochi e lusso. L'Alberti e altri cercarono di salvare l'onore di tali monumenti, attribuendo loro funzioni etiche, anche solo quella di stimolare, attraverso il ricordo di uomini significativi, l'imitazione delle grandi imprese che li avevano resi famosi. I teatri poterono essere giustificati, nonostante la loro cattiva reputazione per le rappresentazioni che vi avevano avuto luogo a partire dall'epoca imperiale, richiamandosi ad Agostino che affermava che essi "non furono introdotti a Roma dai vizi degli uomini ma per ordine degli dei" (Ricchieri 1513).

Mentre il giudizio etico era piuttosto compito dei letterati, gli architetti si occuparono di valutazioni in base alle regole della loro professione. La predilezione per la qualità plastica dei singoli elementi architettonici si rileva dalla grande quantità di studi e fu in alcune occasioni espressa chiaramente. Così i capitelli dell'odierno Tempio dei Dioscuri venivano spesso considerati "la più bella e meglio lavorata opera di Roma".

Nella valutazione degli edifici nel loro complesso gli architetti si richiamavano perlopiù alle regole classiche. Queste si trovavano nelle antiche immagini ideali, come la concezione di cerchio e sfera come forme ideali, e nel trattato di Vitruvio. Normalmente Vitruvio veniva considerato, per lo meno verbalmente, un testo canonico. In pratica, fino a quando gli architetti non furono in grado di comprendere bene il testo, gli effetti di questo atteggiamento rimasero limitati, e tali restarono anche in seguito, perché si impose l'idea che Vitruvio fosse veramente interpretabile solo confrontando il suo testo con gli edifici dell'antichità. Alcuni, come il Serlio, giunsero perfino a sostenere che gli antichi edifici fossero in contrasto con alcune regole di Vitruvio. In qualsiasi modo se ne formulasse la relatività, si ottenne come effetto una limitazione dell'autorità di Vitruvio, delineandosi la possibilità di porre nuove norme.

Gli antichi edifici talvolta furono criticati. Non furono risparmiati nemmeno i più famosi come il Pantheon, il presunto Tempio della Pace o le Terme. La critica non si esprimeva solo esplicitamente ma anche indirettamente, introducendo per esempio, nei rilievi di edifici, modificazioni di singole parti. Solo eccezionalmente tale critica derivava dalla constatazione delle differenze rispetto alle regole di Vitruvio. Di solito essa seguiva principi che il Rinascimento aveva piuttosto ereditato dal pieno Medioevo: le parti di un edificio, della sua struttura e delle sue decorazioni dovevano essere in relazione tra loro secondo semplici schemi geometrici. Sembrava perciò che lo schema fosse scorretto, quando elementi non uguali o dissimili erano disposti su un asse, come nell'atrio del Pantheon o nell'ambulacro del Tempio di Bacco (Santa Costanza), quando strutture uguali o simili non erano disposte su un unico asse, come nell'interno del Pantheon o nelle decorazioni del Tempio di Bacco, o quando un'articolazione architettonica si disperde in singoli elementi senza continuazione, come le parti della trabeazione sotto l'imposta della volta nel presunto Tempio della Pace, nelle Terme di Diocleziano e in molti altri edifici antichi.

Infine anche la tradizione ebbe un ruolo di primo piano nella valutazione. Il Pantheon, il Colosseo e il Tempio della Pace, che nei libri sull'antichità di Serlio, di Giuliano da Sangallo e Bernardo della Volpaia (Codice Coner) e di Palladio vengono posti all'inizio come eminenti tra gli altri monumenti, suscitavano già nell'antichità e nel Medioevo un'ammirazione superiore a quella manifestata per gli altri monumenti di Roma.

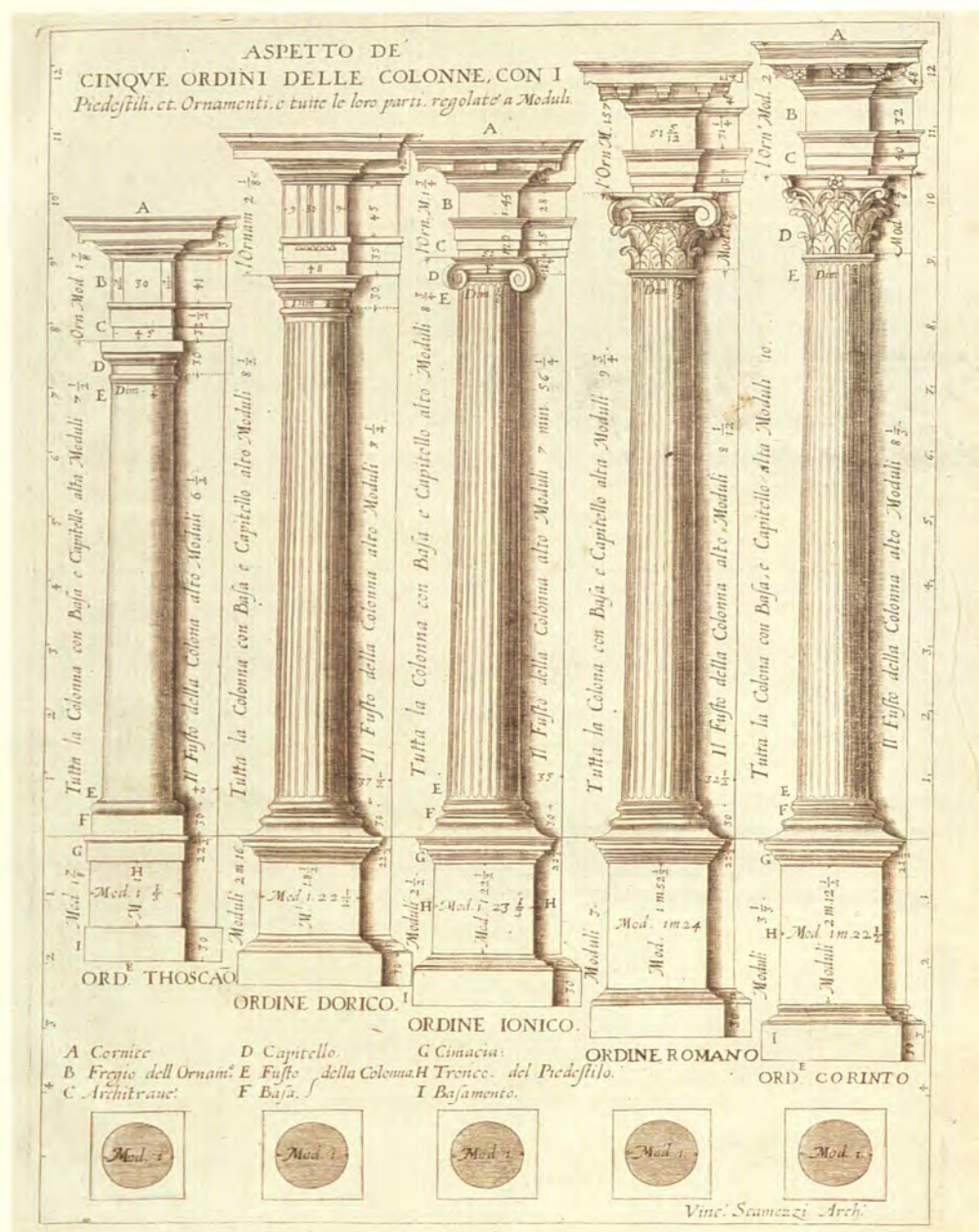


Giuliano da Sangallo
L'Arco di Costantino
acquarello
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
f. 19v

in alto
Antonio da Sangallo il Giovane
da Gian Cristoforo Romano
L'Arco di Costantino a Roma
Firenze, Uffizi
Gabinetto Disegni e Stampe
2055Av
Cat. n. 32

pagina a lato
Giorgio Vasari
Perseo e Andromeda
particolare del paesaggio
con edifici antichi
Firenze, Palazzo Vecchio
Studiolo di Francesco I

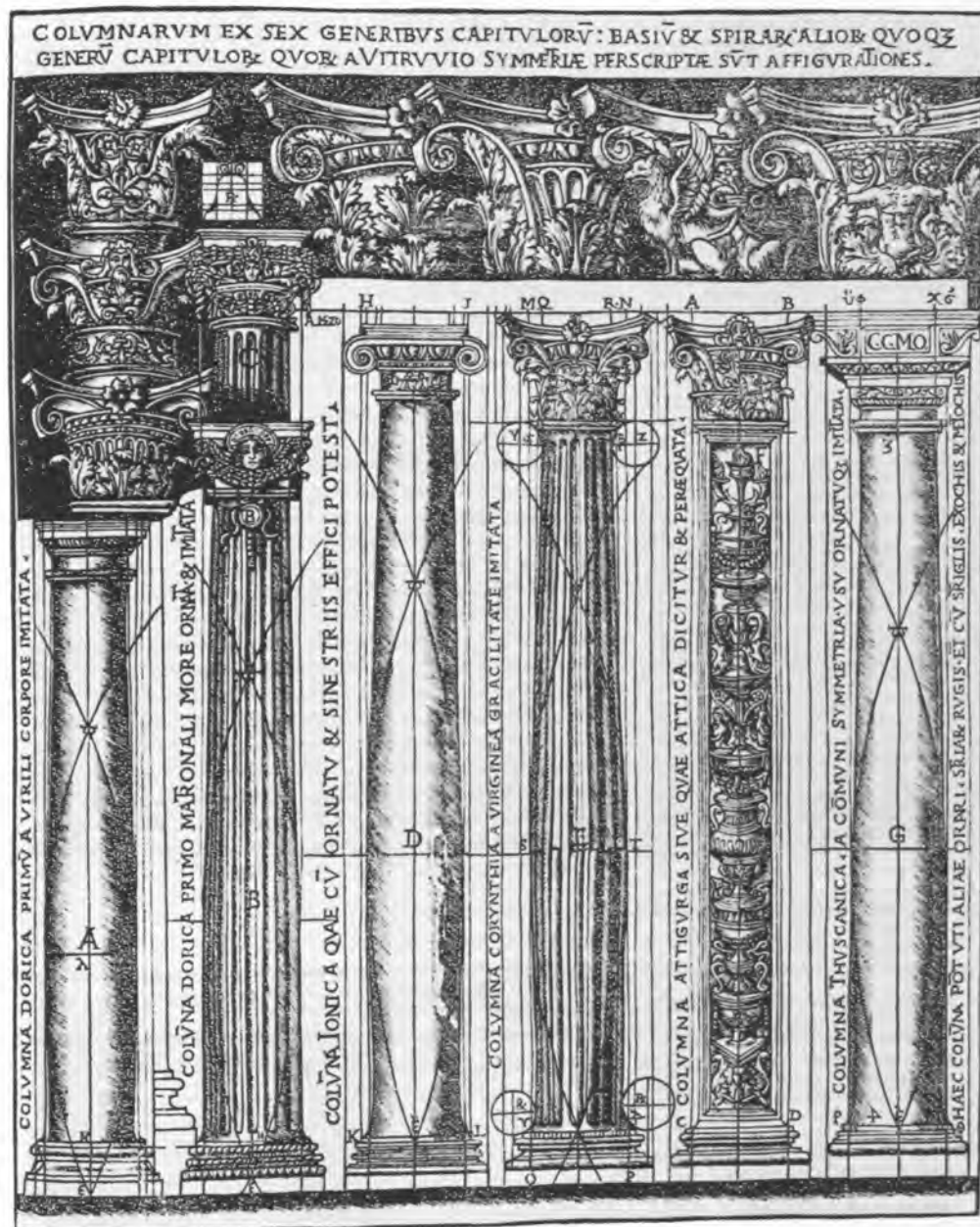




Cesare Cesariano
I cinque ordini
studi dal De Architectura
libri decem di Vitruvio
Como, Gotardo da Ponte, 1521
Colonia, Ungers Archiv für
Architekturwissenschaft

Come dalla collocazione storica, anche partendo dalla valutazione poterono essere sviluppate tesi archeologiche oggettive. La ricostruzione delle funzioni delle terme si basava, come già detto, in gran parte su pregiudizi etici. I giudizi sulla qualità formale del Pantheon condussero alla ricostruzione di una particolare storia della costruzione: il conflitto tra l'alta valutazione dell'edificio nel suo insieme e la critica alla sua disposizione nel dettaglio fu risolto con una tesi cui diedero impulso le relazioni sui provvedimenti edili dopo Agrippa. Le presunte discordanze deriverebbero dal fatto che il Pantheon sarebbe stato successivamente modificato. Supponendo che la buona architettura abbia seguito Vitruvio, Palladio ricostruì l'aspetto originario dei templi seguendo le regole di Vitruvio. Poi nella sua teoria sulle colonne egli si richiamava alle rovine ricostruite in conformità a quelle norme. L'idea del tipico tempio antico come edificio a pianta centrale e della struttura sfarzosa dell'ambiente interno di esso precedentemente apparivano come conseguenza delle conoscenze archeologiche che si erano sviluppate nel Rinascimento. Però, queste conoscenze archeologiche si potrebbero anche intendere sicuramente in modo opposto, come conseguenza di concezioni ideali che erano già diffuse nel Medioevo e rimanevano vive nel trattato di architettura dell'Alberti. Comunque le due vie deduttive erano strettamente legate tra loro. Il metodo induttivo non risparmia la formulazione di ipotesi, ed essi si basano inizialmente sulle idee esistenti. Molte delle tesi archeologiche sorte nel Rinascimento ebbero lunga vita nonostante il loro condizionamento ideologico; alcune, come la ricostruzione delle funzioni delle terme, vivono ancor oggi. Tuttavia si perdono talvolta le loro vere origini osservandole dall'alto delle spalle dei giganti. Durante tutto il Rinascimento si potevano udire innumerevoli voci lamentare come i grandi risultati dell'antichità fossero irraggiungibili per la propria epoca, e contemporaneamente an-

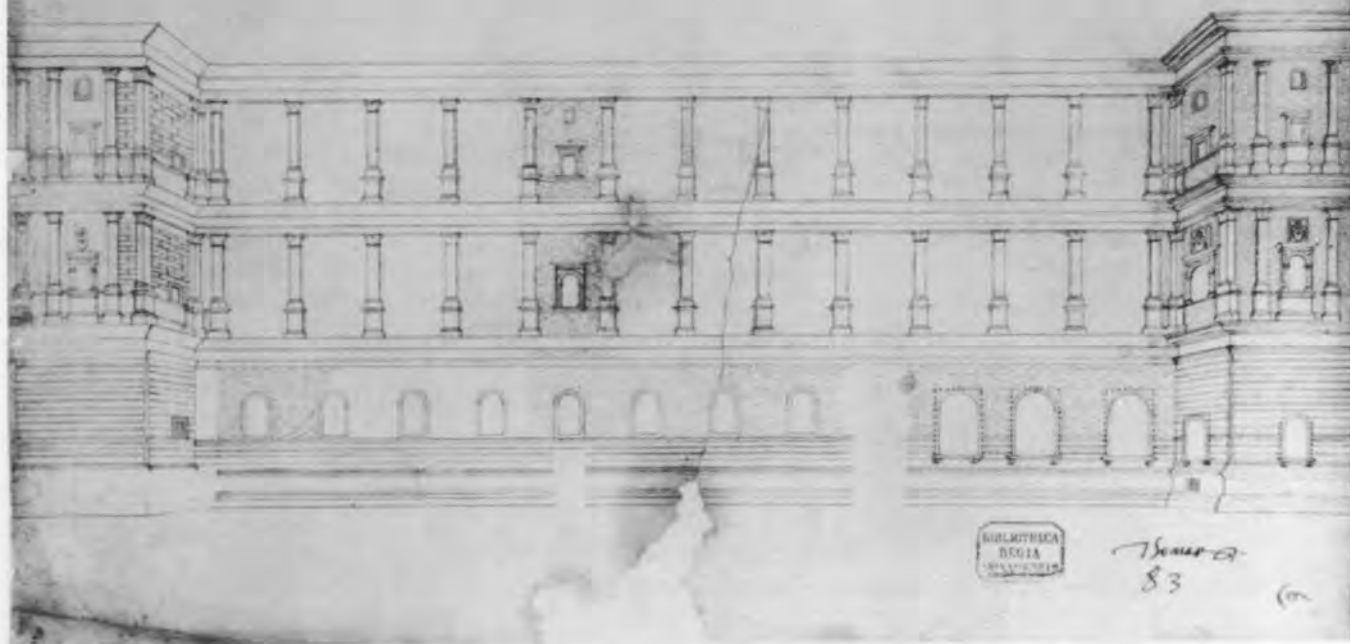
Augustin Charles d'Aviler
*Studio da Les cinq ordres
 d'architecture
 de Vincent Scamozzi
 Parigi, J.B. Coignard, 1685
 Colonia, Ungers Archiv für
 Architekturwissenschaft*



che numerosi inni di lode alla superiorità della propria epoca rispetto all'antichità. Lo stesso avvenne in architettura. Entrambe le posizioni erano giustificate a loro modo secondo la vecchia immagine dei nani sulle spalle di giganti e furono messe insieme secondo questa. Così fece per esempio Serlio, per elogiare la sua edizione delle regole delle colonne: con qualche sforzo sarebbe possibile superare gli antichi Romani, "se nella grandezza no, almeno nella intelligenza con miglior arte". Sarebbe infatti "più facile d'aggiungere alla invenzione che a ritrovarla, come essi antiqui trovatori fecero in molte cose".

Le lamentele sull'irraggiungibilità dell'antichità e l'esaltazione per la propria superiorità avevano la stessa, se non, come è tramandato, una maggiore tradizione dell'immagine dei nani sulle spalle dei giganti. Nel Rinascimento però questo *topos* retorico si riempì di nuovi contenuti. Qui, come per molti riguardi, si concretizzò quello che nel Medioevo era rimasto un vago pensiero generalizzato. Nella speranza di superare l'antichità, gli architetti ripresero gli elementi di essa che, dopo una accurata selezione e rielaborazione, si potevano ritrovare. Per lo meno fino a Palladio furono raramente ripresi interi edifici antichi. Costituisce un'eccezione la ripresa, nel Tempietto del Bramante, del periptero rotondo, come risultava dalla descrizione vitruviana secondo l'interpretazione del tempo. Tale ripresa derivava forse dal tentativo, dovuto a circostanze particolari, di ricostruire in una certa misura l'antica memoria della crocifissione di Pietro, e forse anche dalla distanza dei committenti, i reali di Spagna, dalla tradizione italiana. Già andavano incontro a giudizi negativi edifici con ben minori reminiscenze dell'antichità, se nella loro disposizione generale si discostavano dal consueto. Ne sono prova le aspre critiche alla rotonda della Santissima Annunziata a Firenze o a San Sebastiano a Mantova. L'idea di Michelangelo di porre davanti a San Pietro, come a un tempio,

Palazzo del Cardinale S. Giorgio oggi di S. Lorenzo in Damaso

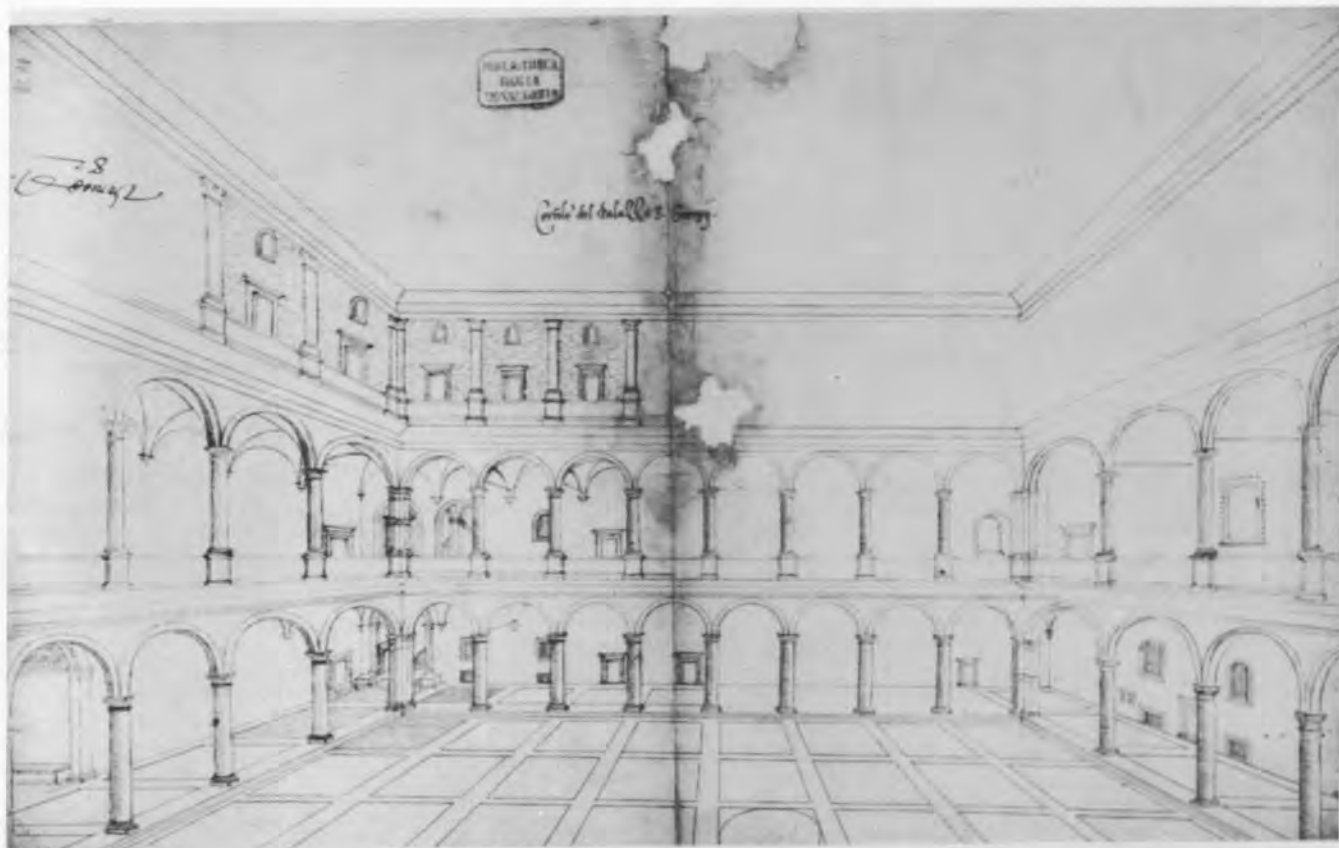


un portico con colonne, non fu realizzata. Abituamente i limiti alla ripresa dell'antichità venivano posti dal principio della convenienza. Così come i consiglieri comunali fiorentini del Rinascimento difficilmente avrebbero potuto comparire in toga per imitare gli eroi repubblicani, non sarebbe stato conveniente realizzare la basilica descritta da Vitruvio sulla piazza antistante il Palazzo Vecchio. Se Cosimo de' Medici, celebrato spesso come nuovo mecenate, si fosse imbattuto nell'idea di uguagliare la sua nuova residenza al presunto Palazzo di Mecenate, avrebbe dimostrato di poter disporre di enormi mezzi finanziari e di buone conoscenze archeologiche, ma avrebbe anche rivelato che non sapeva cosa gli si conveniva. Non poteva permettersi un tale errore politico. Al contrario, egli rifiutò il costoso modello di Brunelleschi "più per fuggire l'invidia che la spesa". Non fu modificata nemmeno la tradizionale distribuzione delle funzioni all'interno delle case: quasi nessun committente del Rinascimento avrebbe voluto spostare, come si usava nell'antichità, i locali di rappresentanza dal piano nobile del suo palazzo al pianoterra, dove fino ad allora si depositavano le merci o si trattavano gli affari.

Dall'antichità gli architetti del Rinascimento e forse ancor più i loro committenti pensavano perlopiù a riprendere le regole artistiche e singoli elementi formali classici. Gli ordini, che in quel periodo sembra venissero considerati elemento centrale dell'architettura antica e, secondo il già citato giudizio di Manetti, l'elemento costitutivo dell'ordine nell'architettura, rappresentavano anche il paradigma per il rinnovamento dell'antichità. Particolarmente a Roma furono presi a prestito dall'antichità motivi anche complessi, inizialmente sul modello degli edifici (le semicolonne tra arcate, secondo il modello del Colosseo, di Palazzo Venezia o la struttura dell'ingresso della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo come nel Pantheon), poi seguendo le testimonianze della letteratura antica (da Vitruvio l'andito a tre navate nel Palazzo Farnese, nei progetti per Villa Madama, nel Palazzo Te e nella Villa Imperiale; dalla descrizione della Villa Laurentina di Plinio il Giovane, il cortile rotondo di Villa Madama). Persino nelle forme decorative la consuetudine aveva un ruolo importante: a Firenze venivano ancora utilizzati antichi motivi qui rimasti in uso durante il Medioevo, come per esempio rivestimenti marmorei per decorare le chiese o il bugnato per il rivestimento di palazzi, ma venivano ora ricondotti alle loro forme regolari rifacendosi ai modelli antichi o presunti tali. A Roma l'architettura si avvicinò più che altrove ai modelli antichi, non solo per la presenza delle rovine, ma anche perché qui la tradizione artistica si era complessivamente fermata nel XIV secolo a causa dell'esilio della Curia ad Avignone.

La letteratura del Rinascimento raramente mette in contrasto tra loro l'osservanza delle regole formali dell'antichità e la continuazione nell'uso della disposizione tradizionale. Al contrario, essa generalizzò spesso il rinnovamento dell'antichità. La generalizzazione si spinse tanto in

*Palazzo della Cancelleria
Prospetto laterale
Monaco, Bayerische
Staatsbibliothek
Cod. icon. 195, f. 6*



Schizzi di particolari
architettonici
Cornice di coronamento
per il Palazzo della Cancelleria
e altre cornici
Londra, Sir John Soane's
Museum
Codice Coner, f. 64

in alto
Palazzo della Cancelleria
Prospetto del cortile
Monaco, Bayerische
Staatsbibliothek
Cod. icon. 195, f. 10

pagine seguenti
Pirro Ligorio
Carta di Roma
1552
Milano, Civica Raccolta Stampe
Achille Bertarelli

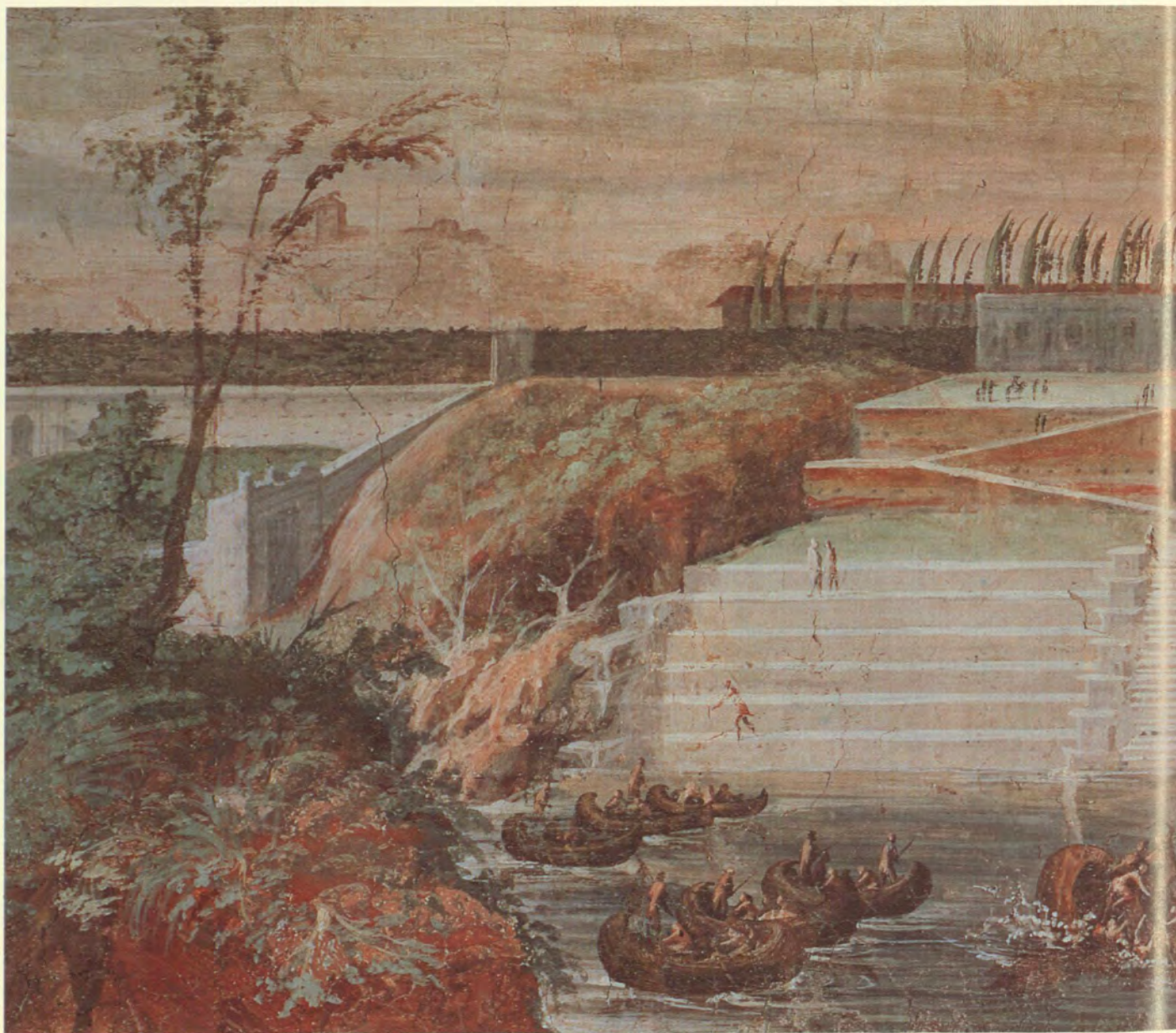
lità che nel Rinascimento il concetto della convenienza (*decorum*) scomparve dal patrimonio linguistico delle teorie architettoniche. Nell'antichità questo concetto si era formato come un principio fondamentale dell'architettura e dell'arte e fu tramandato per tutto il Medioevo. A partire dal XVII secolo riprese il suo posto nella teoria artistica, ma scomparve per i duecento anni che stavano fra i due periodi. Gli architetti del Medioevo potevano richiamarsi alla consuetudine, che appartiene a questo principio, e dal Barocco in poi lo potevano di nuovo. Ma la svolta del Rinascimento costrinse i teorici a una differenziazione. L'Alberti fu il primo a sostituire il concetto di *decorum* alla funzione *utilitas* e all'antico modello.

Il rinnovamento dell'antichità poté avere, nel Rinascimento, un effetto maggiore di quello stimato dal punto di vista dell'archeologia moderna, perché le grandi lacune nella conoscenza dell'antichità erano state colmate più o meno consciamente con immagini tradizionali. In poche parole: dove ci si immaginava un edificio antico in base alla consuetudine, anche l'edificio moderno poteva apparire antico, se pure seguiva la consuetudine. In questo senso si può confrontare per esempio il ponte Sisto "con qualsiasi antico ponte" (Aurelio Lippo Brandolino). Il recupero dell'antichità era in un certo senso deciso, anche se singole forme ancora rimandavano a essa. Per esempio il Palazzo Farnese: la disposizione generale segue l'usanza, ma vi si aggiungono le forme ornamentali antiche e in modo particolare l'andito a tre navate, considerato l'"atrium" vitruviano. La mente si concentrò dunque sul ritorno all'antichità e con ciò fu possibile a Giovan Battista da Sangallo considerare il cortile al centro del palazzo, nonostante esso segua fedelmente la tradizione, il perfetto esempio di un cortile della casa antica, come era stato descritto da Vitruvio. Biondo confronta Palazzo Medici con le case private dei signori dell'antica Roma. Questo parallelismo è, a suo modo, vincolante, perché Biondo si immaginava tali case dello stesso tipo di Palazzo Medici. Inoltre Palazzo Medici riprende in ogni parte le antiche forme architettoniche o adatta elementi tradizionali basandosi sull'esempio antico (per esempio il bugnato, come indica Paolo Cortesi nel 1510, secondo il modello del Foro di Traiano, oggi detto Foro di Augusto, per Biondo il Foro di Nerva, per altri un palazzo imperiale). Oppure Giuliano da Sangallo fece per Lorenzo il Magnifico il progetto per la costruzione di una università a Pisa. Come allora accadeva frequentemente nella costruzione di università o altre istituzioni scolastiche, tutti i locali venivano raggruppati intorno a un cortile centrale circondato su tutti i lati da portici. Giuliano raddoppiò comunque il portico all'ingresso. Con questa piccola modifica la struttura si trasformò in un edificio di tipo presunto antico. Adesso la sua pianta assomiglia nel complesso alla *palaestra* descritta da Vitruvio. Questa descrizione fu riferita dall'Alberti in poi a una scuola di impronta intellettuale e fu denominata *gymnasium*.

Cum privilegio Summi pont. et Senat. Venet.

Michaelis Tramezzini Formis





Con lo stesso concetto di *gymnasium* si designavano nel Rinascimento le università e strutture scolastiche simili. Nell'edificio sacro c'era la possibilità di risalire all'antichità, per il fatto che Vitruvio riferisce poco sull'interno del tempio. Il tempio etrusco, ricostruito più tardi dall'Alberti, corrisponde, volendo, al "Saalban" degli edifici sacri del tardo Medioevo in Toscana, nel caso in cui le cappelle laterali aggiunte col passare degli anni siano disposte in modo regolare e il locale principale sia coperto da una volta come nella Badia Fiesolana. In sintonia con ciò l'Alberti definisce il suo progetto per Sant'Andrea a Mantova un "tempio etrusco", in omaggio alla presunta fondazione di Mantova da parte degli Etruschi.

Potevano essere sufficienti ancor meno parallelismi se si comparava con l'antichità l'architettura contemporanea, a volte ne bastavano così pochi che quasi non si profila un reale *tertium comparationis*. L'abbellimento della piazza davanti ai Santi Apostoli per festeggiare il soggiorno di Eleonora d'Aragona a Roma (1473) fu paragonato alternativamente con i teatri di Marco Scauro o di Pompeo e perfino con l'arena dei giochi olimpici. Paolo Palliolo magnificò la facciata del Teatro Capitolino, fatto costruire nel 1513 in occasione del conferimento della cittadinanza romana ai nipoti di papa Leone X, una semplice parete di legno a un piano, articolata in un ordine di colonne: "Essa si presentava agli sguardi di coloro che salivano sul Campidoglio in modo così superbo e magnifico, da offrire una vera immagine dei palazzi antichi che erano stati costruiti per gli imperatori e i primi cittadini di Roma, quando la città era ancora nel suo fiorire, con grande capacità artistica e costi inestimabili e davanti ai quali noi, ai nostri giorni, mostriamo stupore, osservando il poco che è rimasto come rovine e spoglie". Allo stesso modo le case moderne vennero messe a confronto con gli antichi palazzi degli imperatori, in modo particolarmente preciso a Roma: Pio II o Antonino Ponte (1524) ravvisarono, nelle nuove residenze cardinalizie di Rodrigo Borgia (Palazzo Sforza-Cesarini) e di Raf-

Perin del Vaga
Naumachia nel Cortile
del Belvedere
affresco staccato
Roma, Castel Sant'Angelo



Anonimo
Medaglia commemorativa
della posa della prima pietra
del Cortile del Belvedere
Londra, British Museum
Department of Coins and Medals
Cat n. 127b

fae Riario (Cancellaria), la Domus Aurea di Nerone. Il passo successivo consisteva nel paragone con le abitazioni degli dei o col Paradiso. Raffaele Maffei seguì lo stesso stile quando paragonava le misure urbanistiche prese da Sisto IV a Roma con il rinnovamento di Roma sotto Augusto; mentre Giulio II si vantava di aver abbellito Roma, con i suoi provvedimenti urbanistici, adeguatamente alla "maestà dell'impero". Andrea Fulvio paragonò il nuovo quartiere ideato a sud della Piazza del Popolo dai papi di casa Medici, con l'antico impianto stradale solamente perché sarebbero stati "tracciati linearmente con la corda i confini degli isolati e le strade". L'armonia di tali confronti faceva dimenticare anche evidenti contraddizioni: Biondo, in una lode alla magnificenza di Cosimo de' Medici, arrivò ad affermare che egli, come autore della guida di Roma (*Roma instaurata*), potrebbe garantire che nessuna delle case private dei signori conservatesi nell'antica Roma avrebbe superato Palazzo Medici in grandezza. Eppure nella sua guida di Roma egli aveva identificato il Palazzo di Mecenate con la gigantesca rovina al Quirinale, che nella sua costruzione era molto più vasta di Palazzo Medici. In altro contesto, dove non si tratta di lodare Cosimo, ma si vuole solo presentare un confronto oggettivo, lo stesso Biondo giunge alla conclusione che le case degli antichi Romani erano molto più grandi di quelle moderne. I confronti che venivano fatti nel Rinascimento tra l'architettura contemporanea e quella antica possono quindi essere presi in parola solo entro determinati limiti. Solo raramente si scorge un senso più profondo dietro i parallelismi tra antichità e modernità cercati nello slancio degli inni di lode. Essi hanno spesso un significato puramente retorico. La trasposizione all'antichità delle proprie idee sull'ordine veniva intesa per alcuni aspetti in modo simile: poteva essere postulata se si trattava di esibire un'autorità per giustificare la propria opinione, ed essere facilmente ripresa quando si trattava di celebrare la superiorità del proprio periodo rispetto all'antichità. Anche le descrizioni, appa-

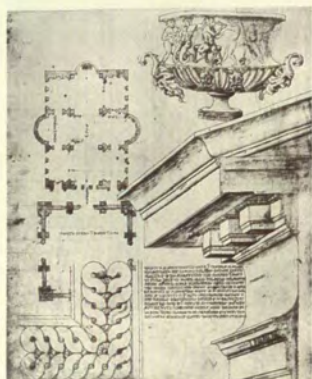


*Santa Maria degli Angeli
a Roma*

rentemente oggettive, di edifici moderni erano spesso intese, nel Rinascimento, letteralmente con riserva, perché comprendevano elementi antichi. Leonardo Bruni per esempio, nella sua *Laudatio* a Firenze (1403-04), descrive i palazzi come Vitruvio ha descritto le case antiche, con tutte le specifiche espressioni tecniche, anche se queste venivano ormai comprese solo in parte, e con disposizioni particolari come la separazione delle abitazioni per l'inverno e l'estate, anche se essa in realtà non esisteva quasi più. In questo modo Firenze doveva apparire ancor più di una nuova Roma, cioè una nuova Atene, perché la *Laudatio* imita pedissequamente la lode del sofista Aristide ad Atene. Antonino Ponte descrive il palazzo del papa come se arrivasse al cielo, non perché esso sembrasse veramente un grattacielo, ma perché Marziale celebra in questo modo il Palazzo Imperiale sul Palatino. E ancora il Cortile del Belvedere fu descritto già nella medaglia di fondazione e poi nella letteratura su Roma del Rinascimento come triplice portico (*triplices porticus*) o qualcosa di simile, sicuramente non soltanto perché esso supera il pendio con tre gradini, ma anche perché Svetonio descrive in questo modo la Domus Aurea. Giovanni Pontano ha spiegato, riferendosi a Virgilio, cosa significhino questi epiteti: essi vogliono dire che gli edifici generano ammirazione nell'osservatore. Qui rimane viva la tradizione medievale, in una versione rinnovata, anticheggiante, di elevare gli edifici al rango imperiale o di attribuire a essi tutti i materiali pregiati che potevano essere immaginati.

Nella sua *Laudatio* a Giulio Romano, Pietro Aretino esternò, con espressioni retoriche ottime, il valore che poteva assumere il confronto tra la modernità e l'antichità nel Rinascimento. Le idee artistiche di Giulio gli sembravano allo stesso modo "anticamente moderne e modernamente antiche". Egli magnificava gli edifici e i quadri di Giulio, affermando che anche Apelle e Vitruvio li avrebbero ammirati se avessero potuto vederli. Mentre i nuovi storici e archeologi erano coscienti della distanza del proprio periodo dall'antichità, i maestri di retori-

Alessandro Fei
La bottega dell'orefice
particolare
Firenze, Palazzo Vecchio
Studiolo di Francesco I



Giuliano da Sangallo
Schizzi di una tazza antica
di una pianta e di particolari
architettonici
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana
Barb. Lat. 4424, f. 63v

in alto
Fra Giocondo
Disegno di vasi antichi
Firenze, Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe
1553E

ca del Rinascimento potevano trasporre nei loro elogi, come fecero anche gli scrittori in alcuni romanzi dello stesso periodo, idee proprie sull'antichità, in modo da fondere l'antichità e la modernità in una utopistica unità. Dal Petrarca in poi coloro che studiavano il mondo antico si lamentavano della progressiva decadenza dei monumenti. I papi interessati all'antichità presero iniziative per tutelare le rovine. Nella sua celebre Bolla del 1462, Pio II motivava la necessità di tale conservazione. Egli adduceva ragioni estetiche, storiche, e, espresse con maggior precisione, anche morali: i monumenti rappresenterebbero per la città un notevole abbellimento; proverebbero le capacità e le virtù degli antichi Romani; inciterebbero all'imitazione dei progenitori e ricorderebbero la fugacità della fortuna terrena. La componente archeologica ancora passava in secondo piano rispetto a questi punti di vista. La tutela auspicata riguardava perlopiù solo le parti ancora in piedi di importanti edifici che si erano conservati abbastanza bene, mentre i resti e le spoglie meno significativi furono rilasciati alla libera riutilizzazione come materiale da costruzione. Nonostante queste limitazioni gli avvertimenti e gli sforzi diedero scarsi risultati. Nemmeno le opere molto famose erano al sicuro. Alcune, come la Basilica Aemilia, continuarono a essere utilizzate come cave di pietra. Altre, come la cosiddetta Piramide di Romolo, furono sacrificate, nonostante i lamenti sulla demolizione, se erano d'ostacolo alla pianificazione urbanistica. Talvolta furono modificati dei monumenti per adeguarli a un nuovo uso, come per esempio le Terme di Diocleziano, i cui ambienti centrali furono trasformati da Michelangelo nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli. I monumenti che ancora avevano una funzione pratica, come il Pantheon, o le opere di pubblica utilità, come acquedotti, furono restaurati. Pare che Leone X abbia cercato, non solo a parole ma anche concretamente, di armonizzare il rinnovamento di Roma con la tutela dell'antichità. Per il resto il vecchio doveva lasciare il passo al nuovo, come avviene di consueto, quando il progresso lo richiede.