

Rolf Quednau

# *Aemulatio veterum.* Lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello<sup>(\*)</sup>

Nel *Proemio* alla parte terza delle sue *Vite*, Vasari così delinea la situazione delle arti all'inizio del Cinquecento: una quantità di sculture antiche recentemente scoperte « furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente » del secolo precedente; « fu adunque la regola nella architettura, il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante degli edificj antichi nelle opere moderne ». E seguita: « La misura fu universale sì nella architettura come nella scultura [...] ed il simile nella pittura »<sup>(1)</sup>. Anche nella prospettiva odierna, lo studio sistematico e la recezione dell'antichità possono essere considerati come un fenomeno centrale del primo Cinquecento, un fenomeno che interessa sia l'architettura sia le arti figurative. La partecipazione di Peruzzi e di Raffaello a questo processo si presta, per varie ragioni, al confronto e alla comparazione. Entrambi gli artisti vissero la maggior parte del loro periodo creativo a Roma, dove la loro opera — architettonica e pittorica — fu segnata dal confronto col patrimonio formale dell'arte antica. Essi lavorarono per gli stessi committenti, in parte agli stessi progetti; e gli sforzi di Raffaello per una comprensione di Vitruvio, come anche per un inventario archeologico e per la ricostruzione dell'architettura antica, trovarono, dopo la sua morte prematura, una continuazione nell'opera di Peruzzi (di due anni più giovane). « Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti » scriveva Raffaello nel 1514<sup>(2)</sup>. Egli cercava di raggiungere la sua meta ricorrendo sia ad altri autori antichi sia alle sopravvivenze dell'arte antica. Cominciamo con Vitruvio, che aveva già fornito le direttive per il trattato dell'Alberti sull'architettura<sup>(3)</sup> e che era dato alle stampe già alla fine del Quattrocento e quindi ripubblicato, con le illustrazioni di Fra Giocondo, nel 1511 e nel 1513. Raffaello incaricò Fabio Calvo di tradurre Vitruvio

(\*) La formula *veterum aemulatio* si riallaccia alla celebrazione di Raffaello come *veterum aemulus* nel suo epitaffio al Pantheon; cfr. V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, p. 120.

(1) G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, in *Opere*, a c. di G. Milanesi, [d'ora in avanti cit.: Vasari-Milanesi], 9 voll., Firenze 1878-1885, qui cit. dalla 2<sup>a</sup> ed. 1906, vol. IV, pp. 10, 7, 8.

(2) Lettera a Baldassarre Castiglione, cfr. V. Golzio, op. cit., p. 30.

(3) Cfr. R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, Princeton, N.J., 1963, pp. 42-52.

in italiano, e corredò poi la traduzione sia di proprie correzioni manoscritte sia di parafrasi esplicative e di commenti critici, che lasciano forse trasparire l'intenzione di fornire una prima edizione italiana illustrata di Vitruvio (4).

Un frutto eloquente di questa lettura di Vitruvio è la descrizione che Raffaello fa del proprio progetto di Villa Madama. Mi limito a rammentare i termini *vestibulum*, *atrium* e *xystus*; l'orientamento dell'edificio secondo la rosa dei venti; il ricorso al cerchio e a quattro triangoli equilateri come principî costruttivi del teatro e la predisposizione di tre diverse temperature dell'acqua e altri particolari del bagno (5). È possibile far risalire la forma epistolare della descrizione della villa e l'uso di altri termini tecnici a Plinio il Giovane (6); intercalari come « a modo et usanza antiqua » sottolineano l'intenzione di Raffaello.

Questi progettava una ricostruzione dell'antica Roma, nella quale si proponeva di dare degli edifici antichi la pianta, due sezioni verticali e una veduta prospettica (7). Com'egli stesso dice, s'ispirava in ciò a « molti autori latini » (sono specificamente menzionati Vitruvio e Publio Vittore) e metteva i loro testi a confronto con i ruderi dell'architettura antica, le cui esatte proporzioni misurava con l'aiuto di una bussola (8). Lo studio esatto dell'architettura antica, ch'egli vedeva dominata da un unico principio (9), sortì l'effetto di indurlo non a ripetere semplicemente le argomentazioni di Vitruvio, ma a difenderle o ad attaccarle « *cum certissimis rationibus* » (10). Sulla base della propria conoscenza degli edifici antichi, nella lettera a Leone X, Raffaello portava i tre classici ordini vitruviani a cinque, preannunciandone l'illustrazione nella sua ricostruzione della Roma antica (11). Osservava inoltre come ordini diversi fossero adoperati in un medesimo edificio e giustificava la cosa con un argomento usato da Vitruvio in un altro contesto:

(4) München Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37; cfr. V. Fontana, P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello. Il « De Architectura » di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma 1975, specialmente Tavv. 3A-3C e pp. 35 ss. (note a margine di Raffaello).

(5) Ph. Foster, *Raphael on the Villa Madama: The Text of a Lost Letter*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte » XI (1967-68), pp. 307-312; R. Lefevre, *Su una lettera di Raffaello riguardante villa Madama*, in « Studi romani » XVII (1969), pp. 425-437. Cfr. Ch. L. Frommel, *La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio » XI (1969), pp. 47-64 specialmente p. 50; Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, vol. I, p. 78; e *Idem*, *Raffaello e il teatro di corte di Leone X*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio » XVI (1974), pp. 173-187, specialmente pp. 178 s.

(6) Ph. Foster, op. cit., p. 312; L. H. Heydenreich, *La villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio » XI (1969), pp. 11-22, specialmente p. 18; Ch. L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte » XV (1975), pp. 59-87, specialmente p. 72.

(7) Cfr. la documentazione in V. Golzio, op. cit., pp. 78-92; e inoltre F. Castagnoli, *Raffaello e le antichità di Roma*, in *Raffaello* (a c. di M. Salmi), 2 voll., Novara 1968, vol. II, pp. 571-580; R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, pp. 94 ss.; J. Shearman, *Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis*, in « Master Drawings » XV (1977), pp. 107-146, specialmente pp. 137 ss. (riguardanti la lettera a Leone X sulla ricostruzione di Roma).

(8) Lettera a Leone X, in V. Golzio, op. cit., pp. 84, 86 ss., 92.

(9) « Perchè di tre maniere di edifici solamente si ritrovano in Roma, delle quali la una è di que' buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata et guasta dalli Gotti et da altri barbari; l'altra durò tanto che Roma fu dominata da' Gotti et anchora cento anni di poi; l'altra da quel tempo sino alli tempi nostri; » « [...] li edifici di Roma insino al tempo degl'ultimi imperatori furono sempre edificati con bona ragione di architettura [...] » (Raffaello a Leone X, in V. Golzio, op. cit., pp. 84 s., 87).

(10) Lettera di Celio Calcagnini a Jakob Ziegler (verso 1520): « *Praetermitto Vitruvium, quem ille [Raffaello] non enarrat solum, sed cum certissimis rationibus defendit aut accusat* » (V. Golzio, op. cit., p. 282).

(11) *Ibidem*, p. 91. I nomi dei due ordini aggiunti « Attica et Toscana » derivano da Vitruvio, *De Architectura* [d'ora in avanti cit.: Vitruvio]; cfr. *atticarges* (3, 5, 2 s.; 4, 6, 1; 4, 6, 6) e *tuscanicum* (4, 6, 6; 4, 8, 5; 6, 3, 1).

Et troverannosi anchora molti edificii composti di più maniere, come di Jonica et Corinthia, Dorica et Corinthia, Toscana et Dorica, secondo, che più parse meglio al'artheifice per concordar li edificii appropriati alla loro intentione et maxime nelli templi (12).

Com'è noto, sinora non si sono scoperti materiali che possono essere direttamente collegati con la ricostruzione dell'antica Roma di Raffaello. Tra i suoi quattro disegni di architetture antiche, solo nel foglio londinese, con la trabeazione del Pantheon, si può riconoscere l'interesse per una misurazione degli elementi degli edifici antichi, interesse mirante evidentemente a rintracciare le regole delle proporzioni (13). Una vivida impressione dei procedimenti di Raffaello nella ricostruzione dell'antica Roma ce la fornisce invece la veduta di Roma (topograficamente esatta) che fa da sfondo alla *Adlocutio*, eseguita nel 1521 — secondo i suoi schizzi — nella Sala di Costantino del Palazzo Vaticano. Mettendo a frutto i reperti architettonici, la letteratura antiquaria e le immagini delle monete antiche, la *Meta Romuli*, il Mausoleo di Adriano, il *Pons Aelius* e il Mausoleo di Augusto con un obelisco vengono restituiti alla loro presumibile forma antica (14).

Peruzzi « si diletto misurare le antichità di Roma, e cercare d'intenderle », scriveva Vasari nel 1550 (15); e nel 1568 aggiungeva: « cominciò un libro dell'antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore » (16). Vasari riferisce poi che i lavori di Peruzzi furono utilizzati da Sebastiano Serlio nei suoi *Libro Terzo* e *Libro Quarto*. Serlio riconosce infatti, nella prefazione al suo *Libro Quarto Sopra le cinque maniere de gli edifici* (1537), il suo debito di gratitudine nei confronti di Peruzzi, che loda come « precettor mio [...] dottissimo in quest'arte et per teorica, et per pratica » (17). Inoltre, sia il *Libro Quarto* sia il *Libro Terzo Delle antichità di Roma et delle altre che sono in Italia & fuori d'Italia* (1540) contengono vari accenni a Peruzzi, e comprendono entrambi disegni di Peruzzi (18).

Un particolare peso hanno le vivide notizie fornite da Benvenuto Cellini, che, dal 1519 e sino alla morte di Peruzzi, soggiornò per lo più a Roma:

Baldassarre da Siena [...] cercò della bella maniera dell'Architettura, e per meglio chiarirsi qual fosse la migliore, si sottomesse a ritrarre tutte le belle maniere, ch'egli vedeva, delle cose antiche in Roma, e non tanto in Roma, ch'ei cercò per tutto il mondo dove fusse delle cose antiche, col mezzo di quegli uomini, che si trovavano in diversi paesi: e avendo ragunato una bella quantità di queste diverse maniere, molte volte disse, che conosceva, che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, siccome quello, che non era nè pittore, nè scultore, la qual cosa lo faceva incognito del più bello di questa mirabile arte (19).

(12) V. Golzio, op. cit., pp. 91 s. (citazione p. 92); cfr. Vitruvio, 4, 8, 5 s. (sulla mescolanza dei tipi di tempio) e G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, p. 106; cfr. anche Vitruvio, 5, 7, 7 (v. *infra* n. 88).

(13) Royal Institute of British Architects, XII, *Fol. 1 r.*; G. Zorzi, *Due schizzi archeologici di Raffaello fra i disegni palladiani di Londra*, in « Palladio » II (1952), pp. 171-175; *Idem*, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, p. 105, Fig. 264. Sugli altri tre disegni cfr. Castagnoli, op. cit., pp. 581 s. e Figg. 18 ss.

(14) Cfr. R. Quednau, *Die Sala di Costantino in Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim-New York 1979, pp. 332 ss.

(15) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* [...], Firenze 1550, p. 720.

(16) Vasari-Milanesi, vol. IV, p. 604.

(17) S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venezia 1584, vol. IV, 126 r.

(18) W. Bell Dinsmoor, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in « The Art Bulletin » XXIV (1942), pp. 55-91, 115-154, specialmente pp. 62 ss.; H. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965, p. 103.

(19) B. Cellini, *Discorso di M. Benvenuto Cellini dell'Architettura*, in F. Tassi, *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze 1829, vol. III, pp. 364-373, in particolare p. 369.

In questo passo meritano di essere sottolineati tre punti: 1) in Peruzzi, ancor più chiaramente che in Raffaello, è documentato un confronto critico con Vitruvio, le cui regole vengono comparate con i resti dell'architettura antica; 2) l'opinione di Peruzzi, secondo la quale il pittore è superiore all'architetto, rammenta un'affermazione analoga di Alberti (20); 3) diversamente da Raffaello, Peruzzi distingue nell'architettura antica « diverse maniere ».

Un gran numero di disegni, corredati di note marginali di pugno di Peruzzi, consente di illuminare — più chiaramente che in Raffaello — l'estensione, i procedimenti e la finalità del suo studio dell'architettura antica (21). I disegni ci mostrano edifici di ogni genere, come templi, terme, archi trionfali, teatri, mausolei ed anche impianti portuali, obelischi e numerosi particolari di basamenti, capitelli, trabeazioni ecc. I monumenti studiati provengono in massima parte da Roma, ma anche da diverse regioni d'Italia. Che Peruzzi si avalesse anche dell'aiuto di disegnatori forestieri, lo sappiamo da Cellini, ed è comunque desumibile dai disegni di edifici di Verona, che Peruzzi non visitò mai (22). Il medesimo uso è attestato per Raffaello (23).

La natura dei disegni oscilla; accanto ad esecuzioni accurate — per lo più degli ultimi anni (24) — che danno un'idea del progettato *Libro dell'antichità*, troviamo schizzi rapidi, verosimilmente abbozzati sul posto, come per esempio il *Janus quadri-frons* (Fig. 1). Questo schizzo (25) chiarisce come delle tre caratteristiche che, secondo Mandowsky e Mitchell, sono tipiche di tutta la storia dell'archeologia nel Rinascimento (« *romanticism, scientific draughtsmanship and restoration* ») (26), solo le ultime due risultino calzanti nel caso di Peruzzi; accanto alla pianta e a particolari — in profilo — della base e della trabeazione (tutto corredato di misure precise), Peruzzi disegna infatti una veduta prospettica dell'arco, che riproduce con esattezza la triplice stratificazione di pietre nelle nicchie inferiori; mentre, per quanto riguarda la parte superiore, egli sostituisce - come insegna il confronto con la veduta di

(20) L. B. Alberti, *De pictura*, a c. di C. Grayson, Roma-Bari 1975, p. 47: « *Quid, quod omnium artium vel magistra vel sane praecipuum pictura ornamentum est? Nam architectus quidem epistilia, capitula, bases, columnas fastigiaque et huiusmodi caeteras omnes aedificiorum laudes, ni fallor, ab ipso tantum pictore sumpsit* ». Cfr. anche il giudizio negativo del Cellini su Antonio da Sangallo il Giovane, del quale dice che non è « nè scultore, nè pittore » (B. Cellini, op. cit., p. 367), e a questo proposito vedi in generale W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in « *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* » VII (1953-1956), pp. 193-226, specialmente pp. 206, 226, n. 89; H. Wurm, op. cit., p. 227.

(21) Cfr. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll. Roma 1914-1922, vol. II, 1915 (volume di tavole), vol. VI (volume di testo), 1922 [d'ora in avanti cit. semplicemente: Bartoli]. Figg. 191, 193, 195-328; *Idem*, *L'architettura del Mausoleo di Augusto*, in « *Bollettino d'Arte* » XXI (1927-1928), pp. 30-46; H. Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in « *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* » XII (1965-66), pp. 245-270; T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* » XV (1975), pp. 89-108, specialmente pp. 94 s., Fig. 5; O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981, pp. 37-87, e Figg. 21-64.

(22) B. Cellini, op. cit., p. 369; H. Burns, op. cit., pp. 253 s.

(23) Vasari-Milanesi, vol. IV, p. 361: « *teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo, e fino in Grecia* ». Cfr. anche l'iscrizione su un'incisione in rame della scuola di Marcantonio (B. XV, 57, 4): « *Basamente d[el]la colonna d[e] costantinopolo mandato a Rafelo da urbino* »; cfr. E. Samaltanou-Tsiakma, *A Renaissance Problem of Archaeology*, in « *Gazette des Beaux-Arts* », VI S., LXXVIII (1971), pp. 225-232, specialmente pp. 225 s., Fig. 1.

(24) Cfr. H. Burns, op. cit., pp. 246 s. e N. 7 (raccolta dei disegni del periodo 1531-1535).

(25) Disegno degli Uffizi A 565 = Bartoli, p. 53, Fig. 290.

(26) E. Mandowsky, Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963 (Studies of the Warburg Institute, 28), p. 11.

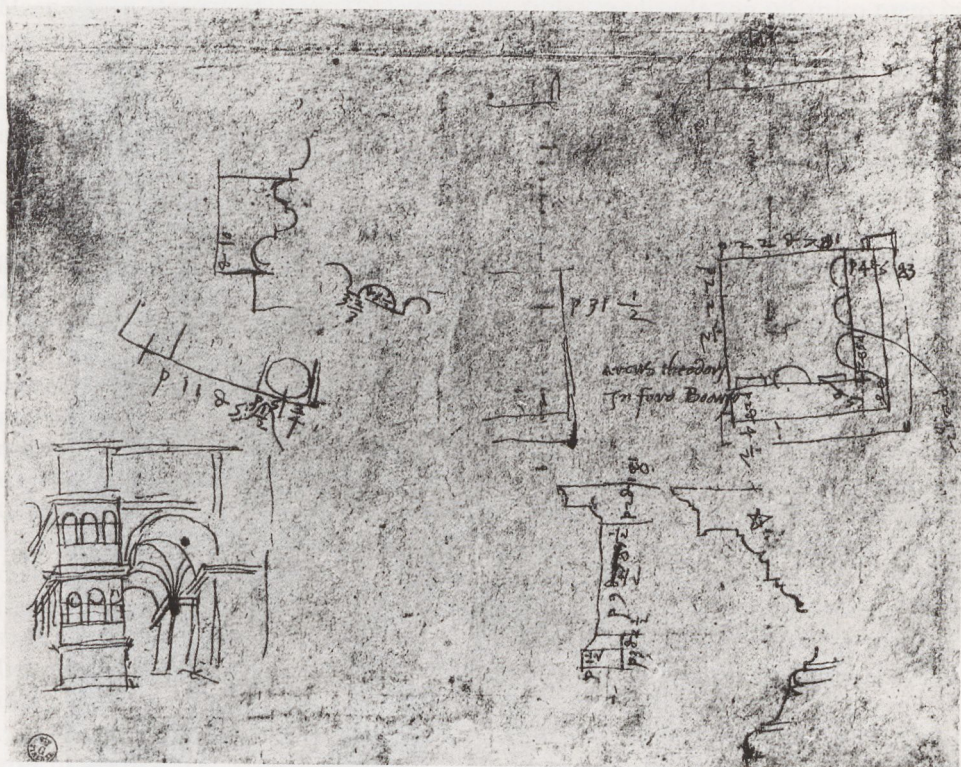


Fig. 1 - B. Peruzzi, Janus quadrifrons. (UA 565, particolare; per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.)

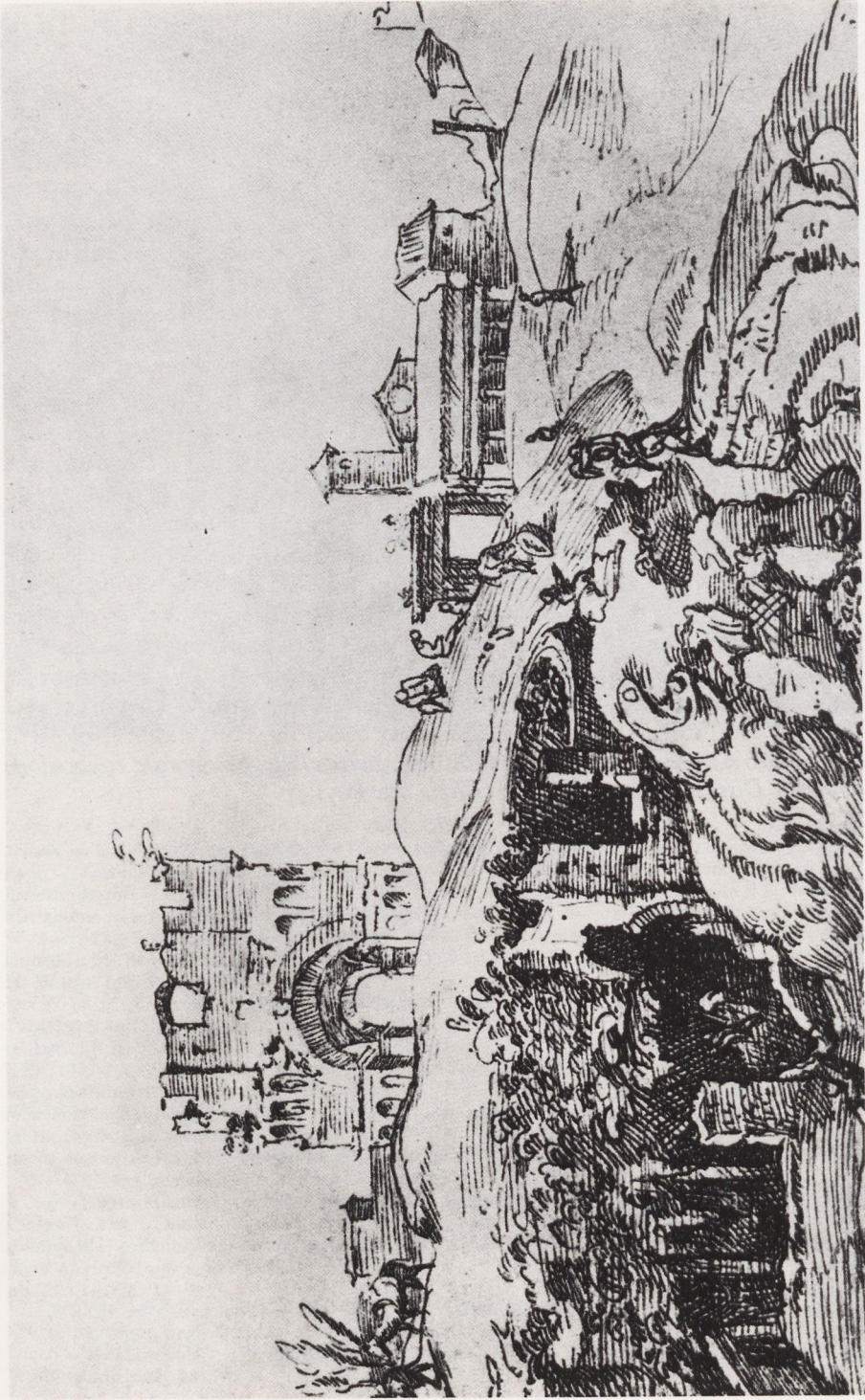


Fig. 2 - M. van Heemskerck, *Janus quadrifrons*. (Album I, Fol. 29; per gentile concessione del Kupferstichkabinett, Berlino.)

Maerten van Heemskerck (Fig. 2) - la sopraelevazione medievale con un attico preso in prestito all'Arco di Tito o a quello di Costantino (27).

La veduta del Circo di Massenzio disegnata da Etienne Dupérac nel 1575 mostra un obelisco che giace in pezzi fra le rovine. Nella sua ricostruzione prospettica Peruzzi lo raddrizza (28). Il medesimo obelisco si trova in disegno accurato su un altro foglio, con le misure e con l'indicazione delle linee di frattura, e in accostamento comparativo con altri due obelischi (29).

Nei suoi disegni, Peruzzi fornisce spesso notizie che mostrano i suoi sforzi di distinguere tra reperto e ricostruzione. Per esempio, egli nota, nel timpano della sua ricostruzione prospettica del Tempio di Antonino e Faustina (Fig. 3), « fastigio non ce » (30); l'allora stato di conservazione del tempio (Fig. 4) è documentato dal Codex Escorialensis (31). L'affiancamento della sezione verticale della cella, della pianta e di particolari di diversi profili della base e della trabeazione — il tutto corredato con l'indicazione di precise misure — dimostra il forte spirito sistematico e l'acribia con cui Peruzzi si documentava sui reperti. Non mancano notizie né sui materiali, né sull'iscrizione sull'architrave. Un confronto con la ricostruzione del medesimo tempio ad opera di Francesco di Giorgio (Fig. 5), ricostruzione che si arresta alla parete d'ingresso della cella (32), mette in luce ancora una volta la precisione addirittura scientifica di Peruzzi. Nella decorazione della facciata e del tetto Peruzzi si ispirò probabilmente a immagini di monete antiche (Fig. 6) (33). Da Pirro Ligorio sappiamo che egli era un collezionista di monete (34); e sulla conoscenza delle monete antiche si basano, nella tarda *Allegoria di Mercurio* del Louvre (Fig. 7), la quadriga sull'arco trionfale a sinistra, la statua sopra una colonna coclide istoriata al centro e il Colosso di Nettuno accanto al Colosseo (35).

Peruzzi prendeva un vivo interesse alla decorazione con scultura negli e sugli edifici antichi. Nella sua ricostruzione dell'Arco di Tito, schizzò la Vittoria, le figure del fregio

(27) Cfr. E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, 2 voll., Tübingen 1961-62, vol. I, pp. 504 s., Fig. 620 ss.; p. 306, Figg. 363 s. In modo analogo procedette Peruzzi nel suo disegno del Pantheon (Ferrara, Biblioteca Comunale; H. Burns, op. cit., p. 243, Fig. 1), nel quale omise il campanile medievale sul tetto del portico (cfr. E. Nash, op. cit., vol. II, p. 174, Fig. 900).

(28) Cfr. *ibidem*, vol. II, p. 159, Fig. 880 e disegno degli Uffizi A 488 = Bartoli, p. 52, Fig. 283.

(29) Uffizi A 631 v. = Bartoli, pp. 58 s., Fig. 319. La medesima rappresentazione dell'obelisco eretto, con l'indicazione delle linee di frattura si trova in Giuliano da Sangallo (C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, 2 voll., Leipzig 1910, vol. di testo, p. 72; vol. di tavole, Fol. 70) e in Serlio, op. cit., vol. III, 78 r. Cfr. anche il cosiddetto Codex Coner, Fol. 56 (Th. Ashby Jr., *Sixteenth-century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner*, in « Papers of the British School at Rome » II (1904), pp. 1-96, specialmente p. 40, Tav. 69) e in generale A. Roulet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden 1972, pp. 72 s.

(30) Uffizi A 478 v. 1631 = Bartoli, p. 59, Fig. 320.

(31) H. Eger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, 2 voll., Wien 1906 (Sonderschriften des Österreichischen Institutes in Wien, 4), vol. di testo, pp. 92 s., vol. di tavole, Fol. 29 v.

(32) Torino, Biblioteca Reale, Cod. Saluzziano 148, Fol. 77 v. = Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a c. di C. Maltese, 2 voll., Milano 1967, vol. I, pp. 279 s., Tav. 142.

(33) Cfr. E. Nash, op. cit., vol. I, p. 294, Fig. 347 (sesterzio di Tiberio con la raffigurazione del Tempio della Concordia); cfr. anche *ibidem*, vol. I, p. 27, Fig. 16 (moneta di Antonino Pio con il Tempio di Faustina).

(34) Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967-68, p. 21, n. 86. Della collezione di Peruzzi faceva parte anche una tazza di terracotta (cfr. H. Burns, op. cit., p. 260, n. 36).

(35) Cfr. E. Nash, op. cit., vol. I, p. 100, Fig. 101; p. 127, Fig. 134 (monete con quadriga su arco trionfale); p. 275, Fig. 326 (moneta con colonna di Antonino Pio sormontata da figura); p. 269, Fig. 317 (moneta di M. Antonio Gordiano III Pio con Colosso di Nerone a sinistra, accanto al Colosseo). Sull'*Allegoria di Mercurio* (Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 1419), cfr. in generale Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 155-158, N. 125, Tav. LXXVI (proposta di datazione: « um 1530-1532 etwa »).

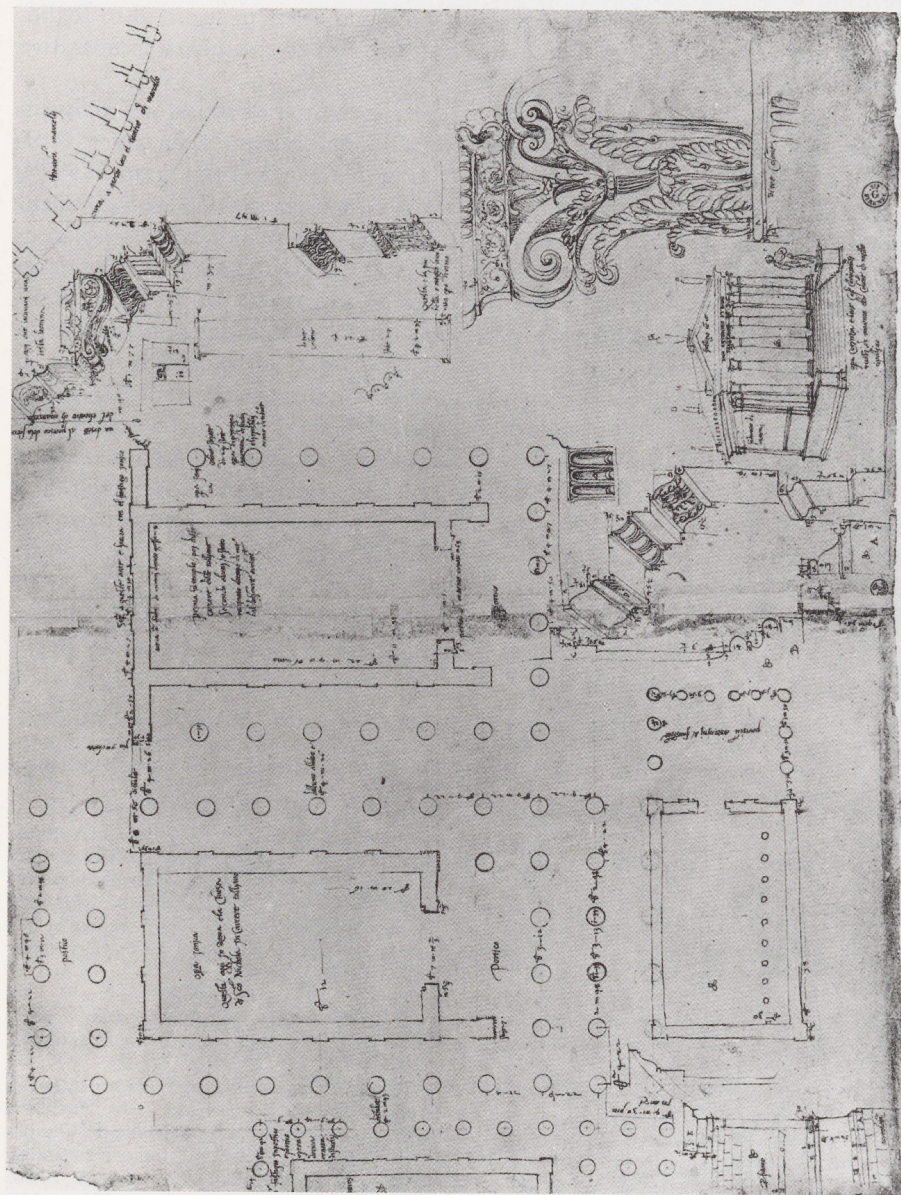


Fig. 3 - B. Peruzzi, Foro Oltorio, Tempio di Antonino e Faustina, trabeazione del Tempio di Castore e Polluce, Teatro di Marcello. (UA 478 v. /631; per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.)



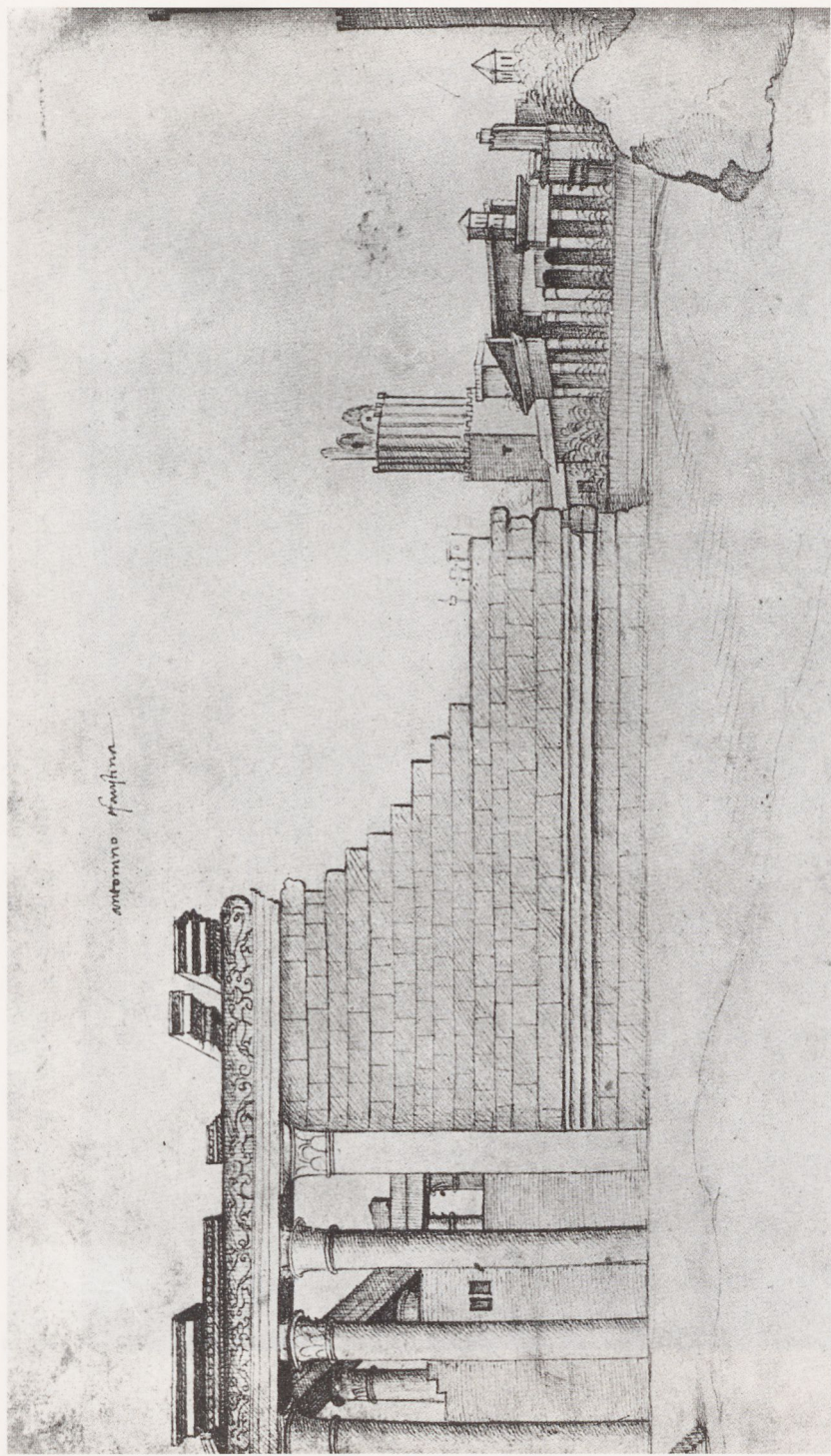


Fig. 4 - Tempio di Antonino e Faustina. (Codex Escorialensis, Fol. 29 v.; per gentile concessione della Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.)

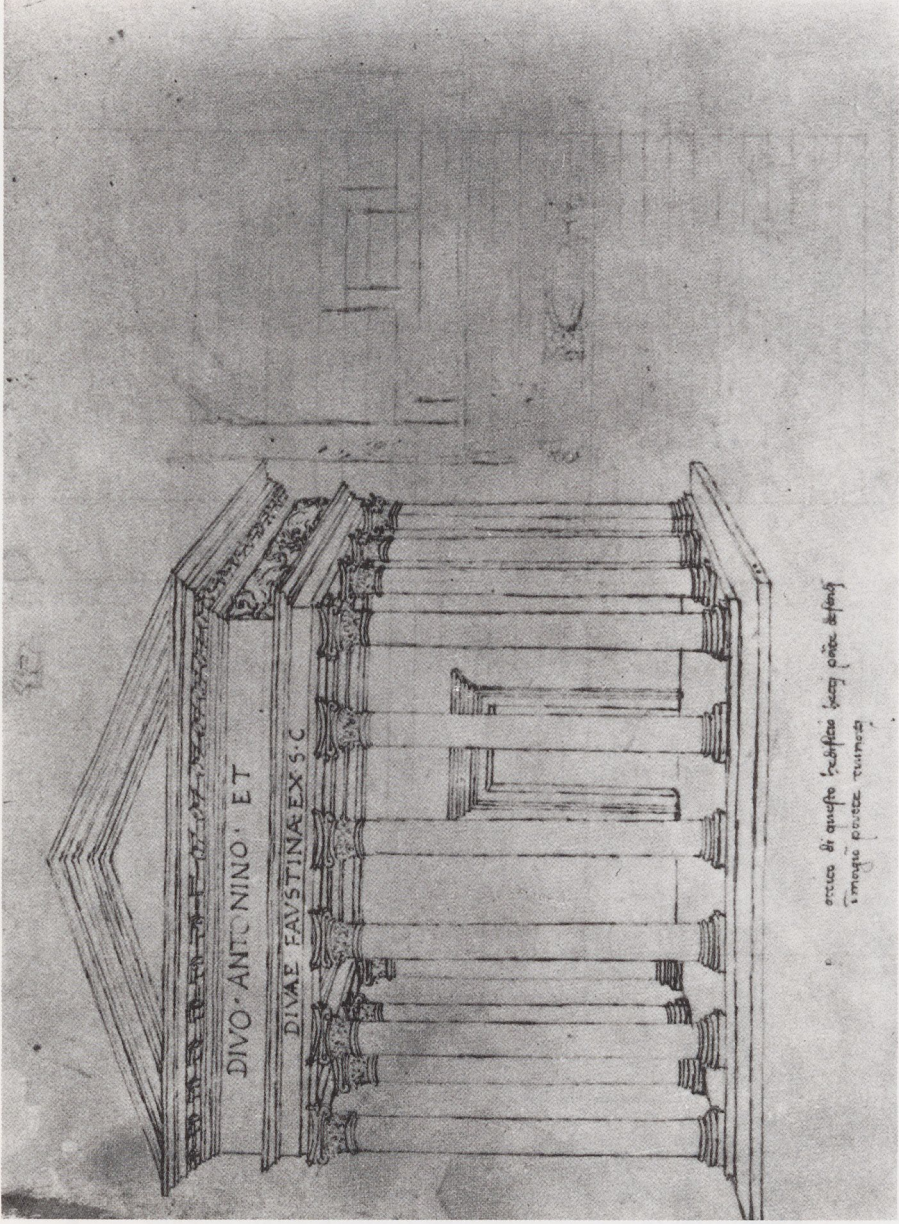


Fig. 5 - Francesco di Giorgio, Tempio di Antonino e Faustina. (Codice Saluzziano 148, Fol. 77 v.; per gentile concessione della Biblioteca Reale, Torino.)



Fig. 6 - Sesterzio di Tiberio con il Tempio della Concordia.

e l'aquila; annotò i temi dei rilievi del fionice, e, fondandosi sulla sua conoscenza dell'Arco di Costantino, congetturò che sull'attico « erano istorie » (36). Nel suo abbozzo di ricostruzione dell'interno della Basilica di Costantino, Peruzzi collocò sul piedistallo, conservato *in situ* nell'abside occidentale, una statua colossale di Costantino il Grande in posizione seduta (37).

Alcune tra le ricostruzioni di Peruzzi si fondano su autori antichi. L'indicazione « ornato di figure di metallo » nel timpano del pronao del Pantheon è per esempio un frutto della lettura della *Naturalis Historia* di Plinio (38), come anche le due ricostruzioni alternative della Tomba di Porsenna presso Chiusi (Fig. 8), che Plinio ha tramandato in una descrizione di Varrone. Basandosi sulla sua comprensione del complicato testo, Peruzzi disegnò due zoccoli quadrati con nove piramidi. Il coronamento con la sfera e Pegaso è stato recentemente spiegato da Vasori come frutto di un fraintendimento del pliniano « *in summo orbis et petasus* » (39). Il Pegaso entrò poi a far parte anche dell'*Allegoria di Mercurio*, dove sormonta la Colonna di Traiano (cfr. Fig. 7).

Se si mettono a confronto i procedimenti di Peruzzi e quelli di Raffaello nella ricostruzione degli edifici antichi, emergono tratti comuni nella precisa misurazione degli elementi architettonici, nel ricorso alle figure delle monete e agli scritti antichi, come anche nella veduta prospettica, intesa come *summa* delle esatte misurazioni, che Raffaello, nella lettera a Leone X, motivava nel modo seguente:

[...] acciocchè gli occhi possino vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportione et simetria delli edificii, il che non apar nel disegno di quelli, che son misurati architecticamente (40).

La coppia di concetti « proportione et simetria » risale senza dubbio a Vitruvio (41) e chiarisce come in Raffaello lo studio e la ricostruzione dell'architettura antica non sia separabile dalla comprensione di Vitruvio.

Lo stesso può dirsi di Peruzzi. L'ipotesi di Bartoli, secondo la quale il *Libro dell'antichità di Roma* di Peruzzi e i suoi disegni per un commentario di Vitruvio sarebbero due diversi progetti, il secondo dei quali sarebbe andato perduto (42), si fonda su di un

(36) Uffizi A 478 = Bartoli, pp. 58 s., Fig. 319.

(37) Uffizi A 539 v. = Bartoli, p. 51, Fig. 276; cfr. T. Buddensieg, *Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Grossen*, in « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », III S., XIII (1962), pp. 37-48, specialmente pp. 40 e 43, Figg. 6 s. Già Francesco di Giorgio aveva notato nella sua pianta: « In questo luogo sedeva hun gighante di marmo che la testa sua è piei sei et mezzo » (Torino, Biblioteca Reale, Cod. Saluzziano 148, *Fol.* 76 = Francesco di Giorgio Martini, op. cit., vol. I, p. 278, Tav. 139); all'inizio del Cinquecento resti del colosso rimanevano ancora in mezzo alle rovine (cfr. T. Buddensieg, op. cit., p. 41).

(38) Cfr. Ferrara, Biblioteca Comunale, Ms. Classe I, N. 27 (H. Burns, op. cit., p. 245, Fig. 1; p. 251, Fig. 3) con Plinio *Naturalis Historia*, 36, 38. Sul Pantheon, cfr. Kjeld de Fine Licht, *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*, Copenhagen 1968 (Jutland Archeological Society Publications, 8), specialmente p. 183. Cfr. anche Vitruvio, 3, 3, 5 (statue d'argilla o di bronzo dorato nel timpano del tempio). Serlio (op. cit., vol. III, 51 v.) ipotizza per il timpano del Pantheon « figure d'argento, quatanque io non l'ho trovato in scrittura ».

(39) Cfr. Uffizi A 634 v. = Bartoli, p. 57, Fig. 316; O. Vasori, op. cit., pp. 78 ss., Fig. 56 con Plinio, *Naturalis Historia*, 36, 13. Cfr. anche J. L. Myres, *The Tomb of Porsena at Clusium*, in « The Annual of the British School at Athens » XLVI (1951), pp. 117-121. La ricostruzione della Tomba di Porsenna ad opera di Antonio da Sangallo (1531) contiene un'altra soluzione con 13 piramidi e mostra anch'essa dei Pegasi (Uffizi A 1209 = O. Vasori, op. cit., pp. 137 s., Fig. 105); cfr. anche Uffizi A 1037 e A 1038 = O. Vasori, op. cit., pp. 95 s., Figg. 69 s.

(40) V. Golzio, op. cit., p. 91.

(41) Vitruvio, 3, 1, 1; cfr. anche *ibidem*, 1, 2, 1 s. e *passim*.

(42) Bartoli, p. 37; cfr. H. Wurm, op. cit., p. 85.

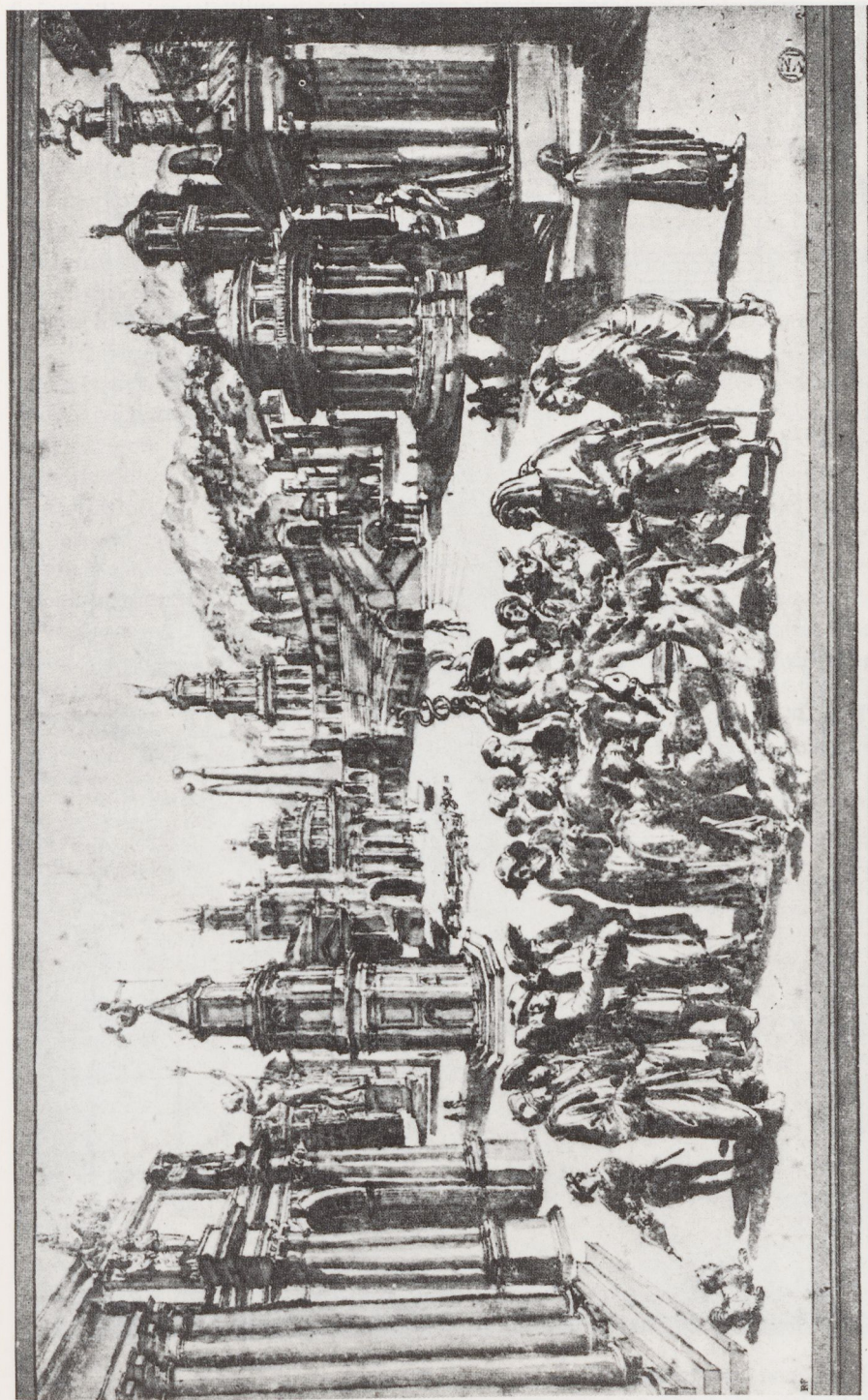


Fig. 7 - B. Petuzzi, *Allegoria di Mercurio*. (Louvre; per gentile concessione della Réunion des Musées Nationaux, Parigi.)

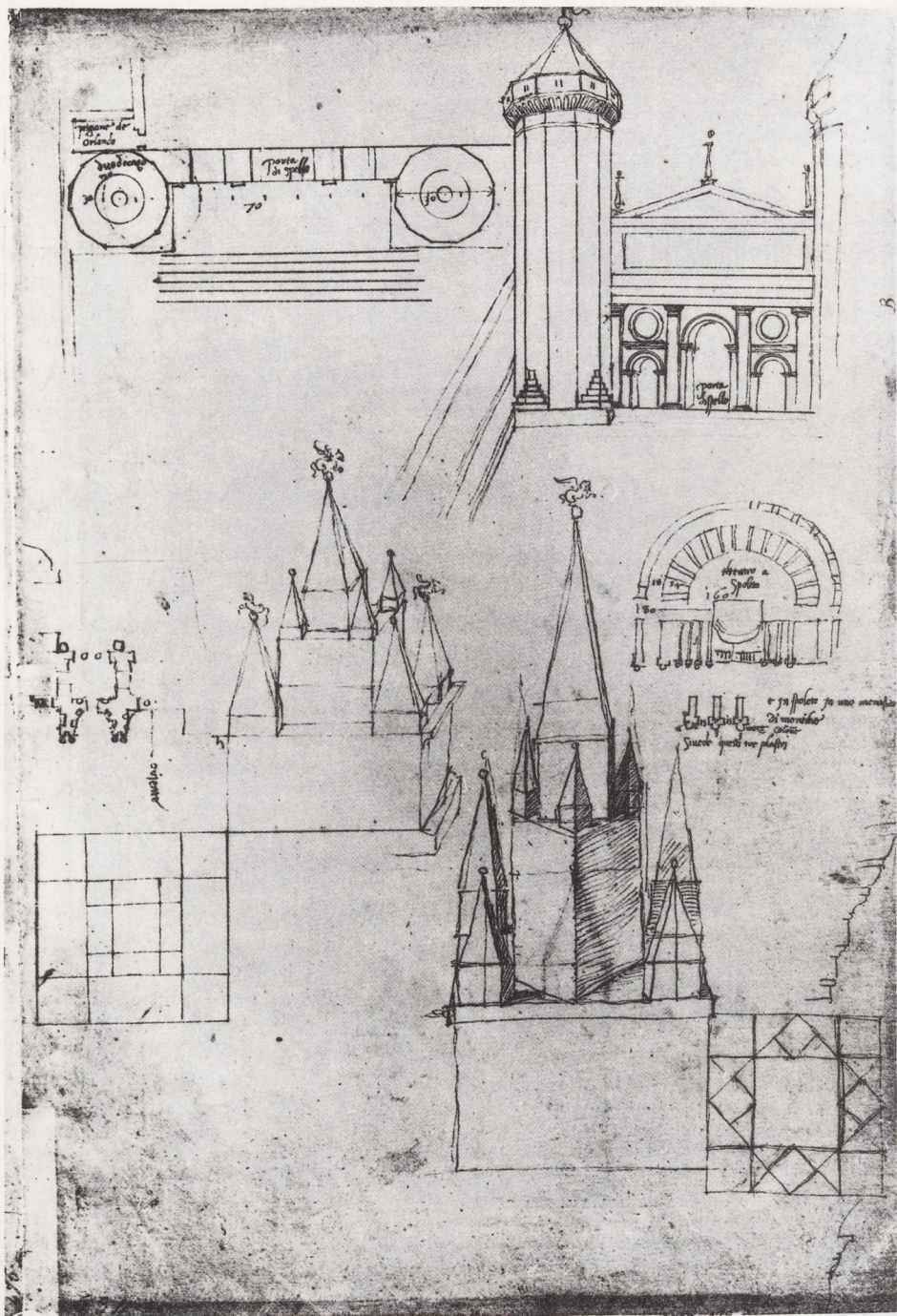


Fig. 8 - B. Peruzzi, ricostruzione della Tomba di Porsenna presso Chiusi, Porta di Spello, Teatro di Spoleto. (UA 634 v.; per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.)

fraintendimento delle notizie di Vasari. In realtà, i disegni peruzziiani conservati di edifici antichi documentano quella stretta connessione tra ricostruzione architettonica e comprensione di Vitruvio, che si dimostra il *Leitmotiv* anche dei due libri di Serlio (nei quali l'autore dichiara il suo debito verso Peruzzi). Come aveva detto programmaticamente Serlio nel frontespizio del suo *Quarto Libro*: « Gli esempi dell' Antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio »<sup>(43)</sup>.

Nel suo studio dell'architettura antica, Peruzzi era dunque guidato, in non piccola misura, dalla sua conoscenza di Vitruvio<sup>(44)</sup>. Che disegnasse templi, teatri, terme, portali o impianti portuali; che misurasse la distanza tra edifici vicini; che rappresentasse il Foro di Terracina o riproducesse le fondazioni del Tempio di Roma e Augusto a Ostia, sempre indica il corrispondente capitolo di Vitruvio per controllarlo sugli edifici conservati<sup>(45)</sup>. Molti dei termini che compaiono nei disegni di Peruzzi attestano la sua precisa conoscenza di Vitruvio e il suo tentativo di giungere a una comprensione delle teorie vitruviane attraverso gli edifici conservati. Il tempio dorico nel Foro Olitorio è da lui correttamente qualificato come « *peripteros* » e tempio « *exastilos* »<sup>(46)</sup>. Molte note a margine illustrano la classificazione peruzziana degli ordini come « dorico », « ionico » e « korinthio »<sup>(47)</sup>. Nella sua riproduzione della trabeazione dorica del Mausoleo di L. Munazio Planco a Gaeta, la nota sulla decorazione delle metope parla di « galee, scude, trophej, coraze » e conclude doversi trattare di un « *templum martis* »<sup>(48)</sup>. È evidente ch'egli pensava a Vitruvio, secondo il quale i templi edificati per Marte erano dorici<sup>(49)</sup>. Le accurate notizie sui materiali da costruzione e sui tipi di opera muraria fanno parimenti pensare a Vitruvio<sup>(50)</sup>, e così le teste di leone, cui Peruzzi prestava uno speciale

<sup>(43)</sup> S. Serlio, op. cit., vol. IV, 125 r.

<sup>(44)</sup> Cfr. H. Wurm, op. cit., p. 85 e H. Burns, op. cit., p. 267, (entrambi senza esemplificazione concreta).

<sup>(45)</sup> Ci limitiamo a una scelta di indicazioni. Templi: Vitruvio, 3 e 4; Uffizi A 477 = Bartoli, p. 59, Fig. 321 (Tempio dorico del Foro Olitorio); Uffizi A 634 = Bartoli, p. 57, Fig. 315; O. Vasori, op. cit., pp. 76 s., Fig. 55 (il cosiddetto Tempio di Minerva ad Assisi). Teatri: Vitruvio, 5, 3-9; Uffizi A 387 = O. Vasori, op. cit., pp. 40 s., Fig. 24 (Ferento); Uffizi A 634 v. = Bartoli, p. 57, Fig. 316; O. Vasori, op. cit., pp. 78 ss., Fig. 56 (Spoleto). Terme: Vitruvio, 5, 10; Uffizi A 622, A 476 v./A 634v.; A 456, A 476, A 477 v. = Bartoli, p. 56, Fig. 307; p. 57, Fig. 316 (Terme di Diocleziano); p. 56, Fig. 310 (Terme di Agrippa); p. 57, Fig. 315 (Terme di Antonino); pp. 59 s., Fig. 322 (Terme di Tito). Porti: Vitruvio, 5, 12; Uffizi A 539 = O. Vasori, op. cit., pp. 65 s., Fig. 48 (Fiumicino). Portali: Vitruvio, 4, 6; Uffizi A 111, A 631 v. = Bartoli, p. 54, Fig. 298; pp. 58 s., Fig. 319 (vecchio San Pietro); cfr. anche le riproduzioni peruzziane degli scomparti del portale del Battistero fiorentino: Uffizi A 361 v. = N. Adams, *Baldassare Peruzzi and the Siege of Florence: Archival Notes and Undated Drawings*, in « The Art Bulletin » LX (1978), pp. 475-482, specialmente p. 479, Fig. 3. Fori: Vitruvio, 1, 7, 5, 1; Uffizi A 556 = O. Vasori, op. cit., pp. 66 ss., Fig. 49 (Terracina). Fondazioni: Vitruvio, 6, 8; Uffizi A 477 v. = Bartoli, pp. 59 s., Fig. 322 (Ostia); cfr. anche Uffizi A 568 = Vasori, op. cit., pp. 68 s., Fig. 50 (Terracina).

<sup>(46)</sup> Uffizi A 477 (« *peripteros* »), Uffizi A 573 (« *exastilos* ») = Bartoli, p. 59, Fig. 321; p. 50, Fig. 272; cfr. Vitruvio, 3, 2, 5; 4, 3, 3; 4, 3, 7.

<sup>(47)</sup> Uffizi A 407, A 486, A 537, A 482, A 480, A 634, A 632, A 631 v./A 478, A 478 v./A 631, A 477 = Bartoli, p. 47, Fig. 253; p. 49 s., Fig. 269; p. 50, Fig. 273; p. 52, Fig. 285; p. 52 s., Fig. 286; p. 57, Fig. 315; pp. 58 s., Figg. 318-321; Uffizi A 402, A 538 = O. Vasori, op. cit., pp. 45 s., Fig. 29; pp. 63 s., Fig. 47.

<sup>(48)</sup> Uffizi A 419 v. = O. Vasori, op. cit., pp. 51 s., Fig. 37; cfr. H. Wurm, op. cit., p. 109, n. 233.

<sup>(49)</sup> Vitruvio, 1, 2, 5; cfr. Serlio, op. cit., vol. IV, 126 r., 139 r. (Tempio dorico di Marte).

<sup>(50)</sup> Materiali da costruzione: Vitruvio, 2, 3-5; Uffizi A 382, A 383, A 108 r./v., A 634, A 632 v./r., A 631 v./A 478, A 478 v./A 631, A 477 = Bartoli, p. 42, Figg. 215 ss.; p. 54, Figg. 295 s.; p. 57, Fig. 315; pp. 57 ss., Figg. 317-321; Uffizi A 364, A 400, A 401 r./v., A 403, A 418, A 491, A 539, A 2111 = Vasori, op. cit., pp. 38 s., Fig. 22; pp. 41-47, Fig. 24, Figg. 27 s., Fig. 30; pp. 50 s., Fig. 36; pp. 58 s., Fig. 43; pp. 65 s., Fig. 48; pp. 85 s., Fig. 62. Opera muraria: Vitruvio, 2, 8, 1; Uffizi A 364 (« reticulato »), A 535 (« *incertum opus* ») = Vasori, op. cit., pp. 38 s., Fig. 22; pp. 62 s., Fig. 46.

interesse. Con allusione alla loro funzione (descritta da Vitruvio) di gronde sul tetto dei templi, egli ne prendeva nota nella trabeazione del Tempio di Castore e Polluce (cfr. Fig. 3) <sup>(51)</sup>; per questo particolare — dato che i tetti dei templi erano andati in massima parte distrutti — traeva ispirazione anche dall'architettura in miniatura di una tomba a baldacchino in San Lorenzo fuori le mura <sup>(52)</sup>.

Come già Raffaello, Peruzzi dedicò la sua attenzione, servendosi anch'egli a tale scopo di una bussola <sup>(53)</sup>, ai punti cardinali e alle direzioni dei venti, la cui importanza per l'orientamento di strade, edifici e singoli locali era stata sottolineata da Vitruvio, al quale risale parimenti la ricostruzione della cosiddetta Torre dei Venti <sup>(54)</sup>, col tritone bronzeo come segnamento, nell'*Allegoria di Mercurio* (cfr. Fig. 7).

Infine, anche nelle sue osservazioni sulle proporzioni dell'architettura antica, Peruzzi fu guidato dalla sua conoscenza di Vitruvio. Egli notò per esempio la proporzione « *sexquialtera* » delle arcate doriche e ioniche del Colosseo (Fig. 9) <sup>(55)</sup>. E molti esempi attestano la sua familiarità con i moduli vitruviani. Nella ricostruzione prospettica del tempio dorico del Foro Olitorio, dava come altezza delle colonne « moduli 15 » (si teneva espressamente conto di un antico rivestimento di stucco); mentre Vitruvio aveva valutato l'altezza delle colonne doriche a 14 moduli <sup>(56)</sup>. Peruzzi tentò inoltre, nei profili di trabeazione antiche, di evidenziare quella connessione con le proporzioni del corpo umano che Vitruvio aveva illustrato nel suo capitolo sulla « *symmetria atque proportio* » dei templi <sup>(57)</sup>. Al centro (in alto) di un disegno londinese <sup>(58)</sup> sono contrapposti gli analoghi profili di un elemento architettonico e di un volto umano dal naso aquilino (Fig. 10). Al di sotto a sinistra, le linee costruttive di un'altra testa umana evocano parimenti associazioni architettoniche. Nella figura 9 (Colosseo) troviamo in basso a destra una testa umana, che si presenta in una posizione tale che il suo profilo può essere letto come una ripetizione della trabeazione dorica all'interno del Colosseo. Su un altro foglio con studi di trabeazioni si trova il rapido schizzo di una testa che, dal mento sino al sommo

<sup>(51)</sup> Uffizi A 631 = Bartoli, p. 59, Fig. 320; cfr. Vitruvio, 3, 5, 15; 7, 5, 5.

<sup>(52)</sup> Uffizi A 385 = Bartoli, p. 41, Fig. 211; cfr. I. Herklotz, *Mittelalterliche Baldachingräber in S. Lorenzo fuori le mura, Rom*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* » XLIII (1980), pp. 11-20, specialmente pp. 11 s. Altri disegni peruzziiani di teste di leone come ornamento di trabeazione in H. Wurm, op. cit., p. 97. Per l'interesse di Peruzzi alle architetture in miniatura, cfr. anche il tempio a pianta circolare in Uffizi A 631 v./A 478 = Bartoli, pp. 58 s., Fig. 319 (disegno di un rilievo che, allora in San Giovanni in Laterano, si trova oggi agli Uffizi; cfr. C. Huelsen, op. cit., vol. di testo, pp. 69 s.).

<sup>(53)</sup> I termini « *septentrio, eurus, favonius, meridies, corus, africo, sirocho, maistrale recto, occidens* » (cfr. Vitruvio, 1, 6) in : Uffizi A 11 v., A 593, A 625, A 634 v., A 632 v., A 477, A 484 = Bartoli, p. 54, Fig. 294; p. 56, Figg. 311 s.; pp. 57 s., Figg. 316 s.; p. 59, Fig. 321; p. 60, Fig. 323. Per l'uso della bussola in Raffaello e in Peruzzi, cfr. H. Burns, *I disegni*, in *Mostra del Palladio*, Vicenza s.d. [1973], pp. 131-154, specialmente pp. 137, 139, n. 17.

<sup>(54)</sup> Vitruvio, 1, 6, 4. La ricostruzione della Torre dei Venti nell'*Allegoria di Mercurio* è riconosciuta da Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 155, che non rinvia però a Vitruvio. Cfr. anche la ricostruzione in Vitruvio, *De Architectura*, pubblicato da C. Cesariano, Como 1521 (reprint a c. di C. H. Krinsky, München 1969), *Fol. XXIV v.* Sulla Torre dei Venti cfr. infine Th. Raff, *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, in « *Aachener Kunstblätter* » XLVIII (1978-1979), pp. 71-218, specialmente pp. 81 ss.

<sup>(55)</sup> Uffizi A 480 = Bartoli, pp. 52 s., Fig. 286; cfr. anche Uffizi A 593, A 625 = Bartoli, p. 56, Figg. 311 s. e H. Wurm, op. cit., pp. 30 s. (con altri esempi); Vitruvio, 3, 1, 6.

<sup>(56)</sup> Uffizi A 477 = Bartoli, p. 59, Fig. 321; Vitruvio, 4, 3, 4. Uffizi A 559 = Bartoli, p. 48, Fig. 257 reca la nota a margine « *in medio modulorum* » accanto alle teste di leone di una trabeazione dorica; Vitruvio (4, 3, 4) assegna alle metope la larghezza di un modulo.

<sup>(57)</sup> Vitruvio, 3, 1.

<sup>(58)</sup> British Museum, Inv. 1874-8-8-32 v. = Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 153, N. 116, Tav. LXXXVIIIb.



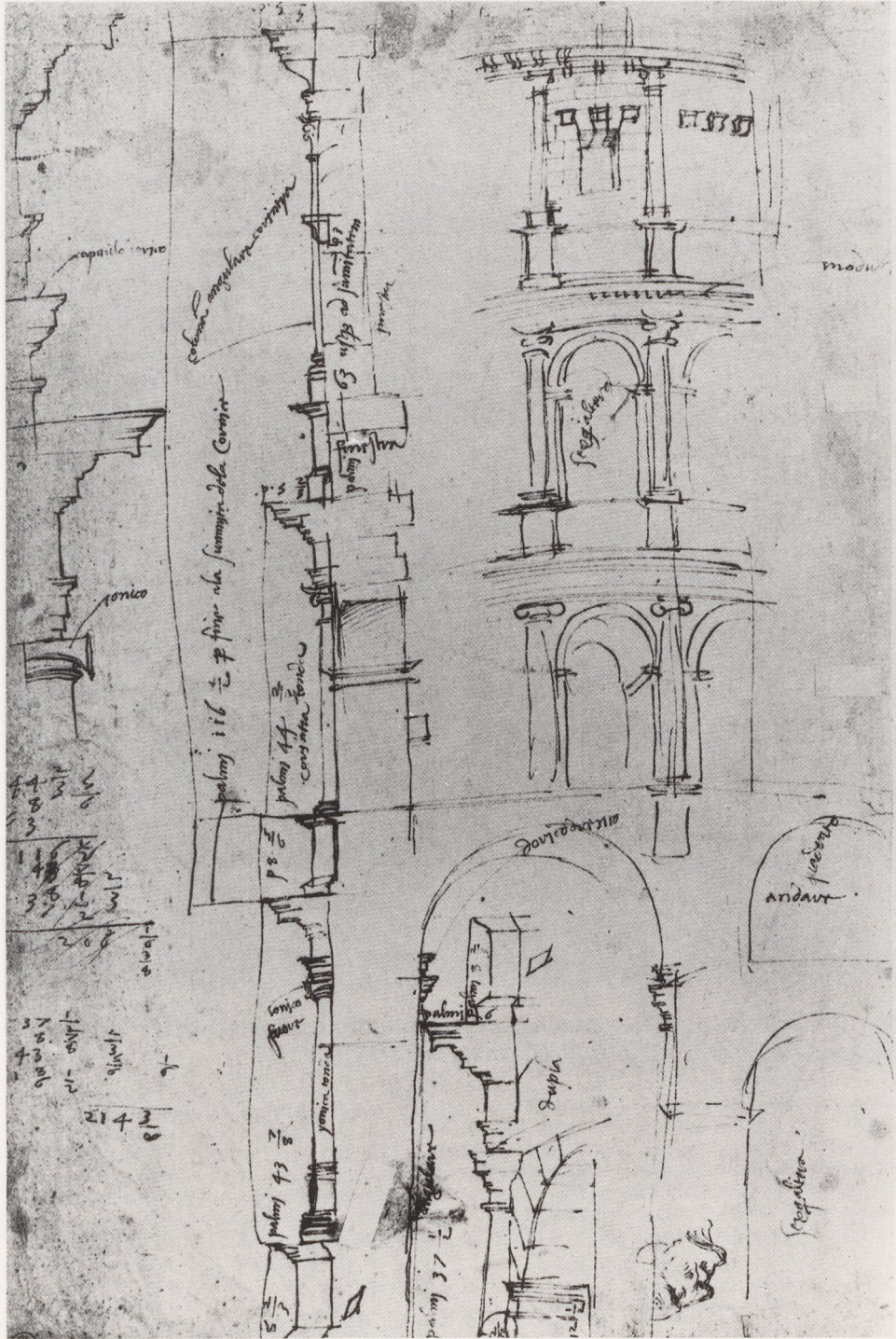


Fig. 9 - B. Peruzzi, Colosseo. (UA 480; per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.)



Fig. 10 - B. Peruzzi, teste, particolari architettonici, rocce, satiro, ecc. (Per gentile concessione dei curatori del British Museum, Londra.)

della fronte, è suddivisa in sei zone orizzontali <sup>(59)</sup>. Nella sua sottolineatura dell'antropomorfismo vitruviano, Peruzzi seguiva l'esempio di Francesco di Giorgio <sup>(60)</sup>, che Egnatio Danti nel 1583 indicava come maestro di Peruzzi <sup>(61)</sup> e al cui influsso sullo studio dell'antichità e sulla comprensione di Vitruvio di Peruzzi avevano già fatto allusione Maltese e Burns <sup>(62)</sup>.

Ad onta di ogni acribia archeologico-antiquaria nel rilevamento dei resti antichi e nei tentativi di visualizzare la ricostruzione, lo studio dell'architettura antica da parte di Peruzzi non si esauriva affatto nella ricerca archeologico-antiquaria in se stessa, ma serviva, come suona la testimonianza degna di fede di Cellini, alla ricerca della « bella maniera dell'Architettura » <sup>(63)</sup>. « Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi » erano state le parole di Raffaello <sup>(64)</sup>. L'intera estensione degli influssi dello studio dell'antichità sull'opera architettonica di Peruzzi emerge in modo assai vivido dall'esemplare analisi che Wurm ha condotto di Palazzo Massimo <sup>(65)</sup>. Il fenomeno dello studio dell'antichità

<sup>(59)</sup> Uffizi A 537 = Bartoli, p. 50, Fig. 273. A questo contesto appartengono anche gli studi di teste dell'Albertina di Vienna (Sc. R. 131) e del Kupferstichkabinett di Berlino (HdZ 483 = Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 70, N. 21; p. 153, N. 117; pp. 134 s., N. 96, Tavv. XIXa, LXIIIb); cfr. anche Uffizi A 541 = Bartoli, pp. 47 s., Fig. 255 (corrispondenza tra testa umana e profilo di trabeazione). Uffizi A 444 v. = Bartoli, p. 43, Fig. 225 mostra due esempi di testa e trabeazione poste l'una di fronte all'altra in modo da mettere in risalto la comunanza del profilo; ci sono inoltre un piede e una base di colonna disegnati l'uno al di sopra dell'altro. Il valore dimostrativo di questo disegno quanto alle idee di Peruzzi è scarsamente attenuato dal fatto che Bartoli attribuisce gli elementi che ci interessano al figlio e collaboratore di Peruzzi Sallustio.

<sup>(60)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magliab. II.I. 141, *Fol. 37* = Francesco di Giorgio Martini, op. cit., vol. II, p. 390, Tav. 227. Sul'antropomorfismo di Francesco di Giorgio cfr. G. Soergel, *Untersuchungen über den theoretischen Architektorentwurf von 1450-1550 in Italien*, Diss., Köln 1958, pp. 32 ss. e N. Llewellyn, *Two Notes on Diego da Sagredo*, I: *The Cornice and the Face* in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » XL (1977), pp. 292 s.

<sup>(61)</sup> J. Barozzi da Vignola, *Le due Regole della Prospettiva Pratica [...] con i Commentarij di Egnatio Danti*, Roma 1583, p. 72.

<sup>(62)</sup> C. Maltese, in Francesco di Giorgio Martini, op. cit., vol. I, XVII, XXII; H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara di Urbino*, in *Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale* (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma 1974, pp. 293-311, specialmente pp. 294 s. Per altri termini di Vitruvio nei disegni di Peruzzi e per la crescente latinizzazione, già notata da H. Burns (*A Peruzzi Drawing...*, cit., p. 255, n. 29), della sua terminologia, cfr. Uffizi A 481 = Bartoli, p. 51, Fig. 278 (« lacunaria basilice cesaris »; Vitruvio, 2, 9, 13); Uffizi A 483 = Bartoli, p. 51, Fig. 279 (« stipiti, cimasio »; Vitruvio, 2, 1, 5; 3, 5, 10); Uffizi A 482 = Bartoli, p. 52, Fig. 285 = O. Vasori, op. cit., pp. 56 ss., Fig. 42 e Uffizi A 605 = H. Burns, *A Peruzzi Drawing...*, cit., p. 247, n. 9; p. 252, Fig. 4; p. 255, n. 29 (« stilobata »; Vitruvio, 4, 8, 2); Uffizi A 534 = Bartoli, p. 53, Fig. 289 (« crassitudo summe colone, abaco, timpano, epistilio »; Vitruvio, 3, 5, 9; 3, 5, 5; 3, 5, 12; 3, 5, 8); Uffizi A 456 = Bartoli, p. 56, Fig. 310 (« atrio, vestibulo, triclino »; Vitruvio, 6, 3, 1; 6, 5, 1; 6, 3, 10; su « vestibulo », « peristilium » e « triclino » vedi ulteriore documentazione in Ch. L. Frommel, *Der römische...*, cit., vol. I, pp. 54 s., n. 10, e p. 84); Uffizi A 632 v. = Bartoli, pp. 57 s., Fig. 317 (« ante lacunario »; Vitruvio, 4, 4, 1; 2, 9, 13); Uffizi A 632 = Bartoli, p. 58, Fig. 318 (« fascia »; Vitruvio, 3, 5, 10); Uffizi A 478 v. / 631 = Bartoli, p. 59, Fig. 320 (« portico, epistilij, lacunarij, scena »; Vitruvio, 5, 1, 5; 3, 5, 8; 2, 9, 13; 5, 6, 1); Ferrara, Biblioteca Comunale, Ms. Classe I, N. 27 = H. Burns, *A Peruzzi Drawing...*, cit., p. 245, Fig. 1; p. 248, n. 13; p. 250, n. 20 (« antepagmento, sopercilium »; Vitruvio, 4, 6, 2); Uffizi A 547 = H. Wurm, op. cit., p. 32, n. 68 (« ponitur modulus loco colonne »); Uffizi A 599 = Ch. L. Frommel, *Der römische...*, cit., vol. I, p. 67; vol. III, Tav. 192c (« balneum sive labrum, caldarium, tepidarium, frigidarium »; Vitruvio, 5, 10, 4; 5, 10, 1); Uffizi A 402 = O. Vasori, op. cit., pp. 45 s., Fig. 29 (« moduli, metofe »; Vitruvio, 3, 3, 7; 4, 2, 4); Uffizi A 2073 = O. Vasori, op. cit., p. 84, Fig. 60 (« gucte, methophie »; Vitruvio, 4, 1, 2; 4, 2, 4). Due altre testimonianze della lettura peruzziana di Vitruvio sono state individuate da Ch. L. Frommel (*Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 106 s., N. 64, Tav. XXXIIIc; cfr. Vitruvio, 2, 1) nella *Scoperta del fuoco* (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 12329) e nella casa greca delle cosiddette *Nozze di Rebecca* (*ibidem*, p. 158, N. 126, Tav. LXXVIIIc), che si trovano agli Uffizi di Firenze (Gabinetto dei Disegni, 438 Esp.).

<sup>(63)</sup> Cfr. *supra* n. 19.

<sup>(64)</sup> Cfr. *supra* n. 2.

<sup>(65)</sup> H. Wurm, op. cit., specialmente pp. 84-129.

deve dunque essere visto nella più vasta sfera della creatività artistica globale, e cioè come la ricerca di (e il confronto con) una norma, che concerne l'intera creazione artistica, e quindi non soltanto l'architettura ma anche le arti figurative.

Gli adattamenti del patrimonio formale antico nell'opera pittorica di Raffaello e di Peruzzi offrono una eloquente testimonianza del fatto che in entrambi lo studio dell'antichità non si limitava all'architettura. Però, solo in un numero relativamente esiguo di casi ci sono stati conservati disegni sia di Raffaello che di Peruzzi, che sono copie dirette dell'arte figurativa antica. Nell'opera di Raffaello, uno dei rari esempi è costituito dallo studio di uno dei cavalli dei Dioscuri del Quirinale. Questo studio illustra il reperto antico con una precisione addirittura scientifica ed è inoltre corredato di misure (66). Già nel nudo di spalle di un disegno dell'Albertina non abbiamo più un'autentica riproduzione del *Torso* di Casa Sassi, bensì un tentativo di adattamento ad un contesto di azione (67).

Tra i disegni attribuiti da Frommel a Peruzzi, si trovano anche alcune riproduzioni di rilievi di sarcofagi e di archi trionfali, di sculture isolate, particolari di decorazioni, vasi ecc. (68). Egli disegnava per esempio un sistema decorativo antico e ciò facendo prendeva accuratamente nota dei temi e dei colori dei vari scomparti (69). Accanto ad un rapido schizzo del cosiddetto Marforio, ch'egli registrò nella sua collocazione originaria accanto a Santa Martina (70), stanno fogli ricchi di particolari, come il disegno londinese del *Tevere Belvedere*, scoperto nel 1512. L'esecuzione mostra una precisione comparabile con quella dei disegni di architettura; Peruzzi provvede però — come si desume dal confronto con un disegno di Goltzius — a integrare la maggioranza delle parti mancanti e, nel caso di Romolo e Remo, perviene a un'enigmatica mescolanza di integrazione e di nuova (in questa forma non documentata) frammentazione (71).

Cogliere in tutta la sua varietà la gamma degli esempi antichi studiati da Peruzzi è tuttavia possibile, come nel caso di Raffaello, soltanto prendendo in considerazione gli adattamenti degli originali antichi. Nonostante i meritori accenni in Saxl, Frommel e Dacos (72), manca sinora un'esplorazione sistematica dei modelli antichi sfruttati da

(66) *Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection* (J. B. Shaw), Washington-Philadelphia-New York..., 1969-1970, pp. 30 s., Fig. 56; cfr. ora anche A. Nesselrath, *Antico and Monte Cavallo*, in « Burlington Magazine » CXXIV (1982), pp. 353-357, specialmente p. 355, Fig. 37 e p. 357.

(67) Vienna, Albertina, Sc. R. 229, Inv. 195; O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, V, Berlin 1924, p. 236, N. 219; cfr. da ultimo N. Dacos, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Torino 1979-1983, vol. III, 1979, pp. 3-68, specialmente p. 34.

(68) Cfr. Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 70 s., N. 22 s., N. 25, Tavv. XVIIIa, b, XIIIa; p. 78, N. 38, Tav. XXIIIc; pp. 110 s., N. 74, Tav. LIIIa; pp. 135 s., N. 98 s., Tav. LXXIa, c; pp. 152 s., N. 111, N. 114, Tavv. XCLIIb, XCVb; p. 161, N. 130c, e-g, Tavv. XCIIa, XCIIIc-e; Ch. L. Frommel, « *Disegno* » und *Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem Oeuvre*, in *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, pp. 205-250, specialmente pp. 240 ss., Fig. 19.

(69) Uffizi A 483 = Bartoli, p. 51, Fig. 279; cfr. anche Uffizi A 423 = Bartoli, p. 47, Fig. 249.

(70) Uffizi A 625 = Bartoli, p. 56, Fig. 312; sul cosiddetto Marforio cfr. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, a c. di H. Speier, 4 voll., Tübingen 1963-1972, vol. II, pp. 41 s., N. 1193; V. Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York-London 1976, pp. 54, 57, 340, Fig. 18.

(71) British Museum, Inv. 1946-7-13-15; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 136 s., N. 99, Tav. LXXIc; sul *Tevere Belvedere* (scoperta, fonti e stato di conservazione nel Cinquecento), cfr. H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970 (Stockholm Studies in History of Art, 20), pp. 191 ss. e Fig. 179 (Goltzius).

(72) F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma 1934, pp. 41-51; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., *passim*; N. Dacos, *Recensione* a Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner* (1967-68), in « The Art Bulletin » LII (1970), pp. 442-445, specialmente p. 445.

Peruzzi. Per questa ragione sarebbe prematuro valutare già ora gli effetti della sua crescente conoscenza dei monumenti antichi e individuare un momento eventuale in cui si verificò in lui un mutamento di prospettiva nei confronti dell'antico. Mi limiterò quindi ad alcune osservazioni generali sull'adattamento del patrimonio formale antico in Peruzzi e in Raffaello, al fine di mettere in evidenza differenze e tratti comuni nel rapporto dei due artisti con l'antichità.

Nella scena della caccia al cinghiale calidonio nella Sala del Fregio della Farnesina (circa 1510) Peruzzi tenne presente sin nei particolari un antico sarcofago di Meleagro, la cui composizione non mutò che in lieve misura<sup>(73)</sup>. Trasformò Atalanta in un quarto cacciatore, aggiungendo invece la sua figura nella parte sinistra del dipinto; spostò dietro il cinghiale — creando così spazio — la figura di spalle a destra, cui diede la forma del *Torso* di Casa Sassi, che adattò rovesciandolo<sup>(74)</sup>.

È possibile osservare una simile sintesi di modelli antichi anche nelle figure di dei (1517-1518 circa) nella Sala delle Prospettive<sup>(75)</sup>. Il *Saturno* riproduce, quasi senza modifiche, il *Tevere Capitolino*; soltanto la posizione delle ginocchia è invertita<sup>(76)</sup>. La testa ha ricevuto le fattezze di un Socrate, che Peruzzi aveva studiato in un foglio di Dresda<sup>(77)</sup>. Il *Mercurio*, si basa su due modelli: sul *Gallo* del Louvre (scoperto a Roma nel 1514), la cui posizione delle gambe fu rovesciata, e per la positura della testa e del braccio (di nuovo a rovescio) sul San Giovanni della *Madonna dell'Impannata* di Raffaello<sup>(78)</sup>.

<sup>(73)</sup> F. Saxl, op. cit., pp. 45, 50, Figg. 29 ss.; C. Greenhaus Lord, *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*, Columbia University, Ph. D. 1968, Ann Arbor 1969, pp. 15 s.; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 63, N. 18a rinvia all'affine sarcofago di Meleagro nella Villa Pamphili a Roma (C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, vol. III, parte II, Berlin 1904, pp. 320 s., N. 254, Tav. LXXXVII). Non persuade la proposta di R. Kultzen (*Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts*, in « Pantheon » XXV (1967), pp. 407-417, specialmente pp. 411 s., Figg. 8 s.) di far discendere la composizione di Peruzzi da una xilografia dell'edizione di Ovidio del 1497.

<sup>(74)</sup> Sul *Torso* della Casa Sassi, cfr. *supra* n. 67.

<sup>(75)</sup> L'attribuzione, tradizionale sin da Crowe-Cavalcaselle, del fregio della Sala delle Prospettive a Peruzzi (Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 87 ss., N. 51 con la letteratura precedente; N. Dacos, *Recensione...*, cit., pp. 443 ss.; M. V. Brugnoli, *Baldassare Peruzzi nella Chiesa di S. Maria della Pace e nell' 'Uccelliera' di Giulio II*, in « Bollettino d'Arte », V S., LVIII (1973), pp. 113-122, specialmente p. 121, n. 17; S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600* (1971), Harmondsworth 1975, p. 109) è stata modificata, nei rispettivi articoli che compaiono in quest'opera, sull'ipotesi di una più vasta partecipazione della sua bottega, da R. Varoli Piazza e da N. Dacos. Cfr. anche R. Varoli Piazza, in *La Sala delle Prospettive: storia e restauro*. Mostra didattica, Roma 1 giugno - 15 luglio 1981, p. 12. Poiché Serlio (IV, 192 r.) e Vasari-Milanesi (vol. IV, p. 593) attestano la paternità peruzziana del *trompe-l'oeil* della Sala delle Prospettive, possiamo porre schizzi peruzziani a fondamento delle scene e delle divinità del fregio e quindi considerarle come rappresentative del trattamento dei modelli antichi quale era praticato da Peruzzi e dalla sua cerchia intorno al 1517-1518. Osservazioni analoghe sono possibili anche a proposito di altre opere la cui attribuzione a Peruzzi è indubbia (per esempio, l'*Adorazione dei Magi* nella National Gallery di Londra, e lo schizzo di facciata per San Petronio a Bologna al British Museum di Londra).

<sup>(76)</sup> *Saturno* = Fototeca dell'Unione, Roma: UNC 9875; *Tevere Capitolino* = W. Helbig, op. cit., pp. 4 ss., N. 1162 (dal Medioevo al Quirinale, entrò in possesso del Campidoglio il 19 novembre 1517; cfr. H. Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*, München 1954, pp. 48 s., Fig. 23); V. Bush, op. cit., pp. 80 s. e 339, Fig. 17.

<sup>(77)</sup> *Kupferstichkabinett*, Inv. C 285 = Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., pp. 110 s., N. 74, Tav. LIIIa.

<sup>(78)</sup> *Mercurio* = Fototeca dell'Unione, Roma: UNC 9879; *Gallo* del Louvre = R. Quednau, op. cit., p. 1103, Fig. 110; *Madonna dell'Impannata* di Raffaello (circa 1514), Galleria Pitti di Firenze = P. L. De Vecchi, *Raffaello. La pittura*, Firenze 1981, p. 210, Tav. CXI. Nella Sala delle Prospettive, abbiamo inoltre l'*Apollo seduto* (Fototeca dell'Unione, Roma: UNC 9873), che si ispira, con un'inversione della posizione delle ginocchia, al *Nilo Capitolino* (W. Helbig, op. cit., pp. 4 ss., N. 1162; V. Bush, op. cit., pp. 56 e 339, Fig. 16), e il *Marte* (Fototeca dell'Unione, Roma: UNC 9877), che si ispira all'Anceo ferito del sarcofago di Meleagro della Villa Pamphili (C. Robert, op. cit., pp. 303 s., N. 235, Tav. LXXX; attestato per il Cinquecento dal Codex Coburgensis).

Un simile modo sintetico di procedere nel trattamento dei modelli antichi caratterizza anche l'opera architettonica di Peruzzi. Mi limito a rammentare la mescolanza, descritta da Frommel, dell'ordine dorico e ionico in Palazzo Fusconi <sup>(79)</sup>; lo schizzo di facciata UA 368 per il Palazzo Massimo, nel quale Wurm ha potuto dimostrare l'associazione di « *areostylos* » e « *pycnostylos* » <sup>(80)</sup>; l'associazione della Basilica di Costantino e del motivo delle colonne 'a cancellata' delle Terme di Diocleziano in UA 156 e 529 <sup>(81)</sup>; e lo schizzo UA 4137, che Lotz ha definito in modo calzante una « *S. Costanza in ein ovales Pantheon (eingebaut)* » <sup>(82)</sup>.

Un atteggiamento sintetizzante analogo è rivelato dall'ordine di colonne dipinte nella Sala delle Prospettive <sup>(83)</sup> e dallo schizzo di arco trionfale della Witt Collection a Londra (Fig. 11), con la sua associazione di elementi degli Archi di Tito, di Settimio Severo e di Costantino come anche della Basilica di Costantino <sup>(84)</sup>. Bisogna infine rinviare ancora una volta alla antichità fantastica — lontana dalla precisione topografica di Raffaello — dell'*Allegoria di Mercurio* (cfr. Fig. 7), con il Pegaso pliniano sulla Colonna di Traiano e con l'arco trionfale a sinistra, nel quale già Frommel riconobbe elementi dell'Arco di Costantino e dell'Arco di Pola <sup>(85)</sup>.

Dietro questo procedimento di libera combinazione di elementi del lessico antico, dietro questa ricerca di nuove associazioni s'intravede l'ideale peruzziano de « la più bella maniera », quella maniera che — com'egli, secondo Cellini, pensava a proposito dell'architettura — Vitruvio non aveva preso in considerazione nelle sue regole <sup>(86)</sup>. Se la notizia di Cellini coglie il vero, Peruzzi avrebbe ricavato le sue idee della « più bella maniera » in tale arte dallo studio dell'architettura antica; si pone quindi la domanda se egli parimenti giustificasse sulla base degli esempi antichi, il diritto alla 'mescolanza' creativa, da lui praticata con tanta disinvoltura. Già Raffaello, in seguito allo studio degli edifici

<sup>(79)</sup> Ch. L. Frommel, *Der römische...*, cit., vol. I, pp. 45, 160, N. 21a; vol. II, p. 196.

<sup>(80)</sup> H. Wurm, op. cit., pp. 31 s.

<sup>(81)</sup> Uffizi A 156 = Bartoli, p. 46, Fig. 244; Uffizi A 529 = D. Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, p. 17, Fig. 8; per le effettive condizioni della Basilica di Costantino, cfr. la pianta di Peruzzi: Uffizi A 543 v. (Bartoli, p. 48, Fig. 262); per il motivo della cancellata nelle Terme di Diocleziano, Uffizi A 1546 (Antonio da Sangallo il Vecchio; H. Siebenhüner, *S. Maria degli Angeli in Rom*, in « *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* » VI (1955), III S., pp. 179-206, specialmente p. 185, Fig. 15).

<sup>(82)</sup> W. Lotz, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* » VII (1955), pp. 7-99, specialmente p. 31.

<sup>(83)</sup> « *The treatment of the Tuscan order follows line for line the rules of the Tempietto* » (W. Lotz, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1974, p. 189; cfr. Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., Tav. XXXVIIa e A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 516, Fig. 343). Ciò non è vero in modo assoluto, giacché la decorazione dell'echino si riallaccia ad altri capitelli, come per esempio quello (del Foro Boario) pubblicato da Serlio (op. cit., vol. IV, 141 v.). Per la conformazione dei capitelli di bronzo, cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, 34, 13 (capitelli di bronzo del Pantheon di Agrippa, distrutto nell'80 d.C.). Appunto basandosi su Plinio (ma in contraddizione con la realtà) la descrizione di Roma di Giovanni da Tolentino del 1490 fa menzione di capitelli di bronzo del Pantheon (cfr. R. Schofield, *Giovanni da Tolentino goes to Rome: A Description of the Antiquities of Rome in 1490*, in « *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* » XLIII (1980), pp. 246-256, specialmente pp. 248 e 254).

<sup>(84)</sup> Inv. 2849; cfr. Ch. L. Frommel, « *Disegno* » *und...*, cit., p. 225, Fig. 9; pp. 227 s. (si rinvia unicamente all'Arco di Tito). Non nell'Arco di Tito, ma in quelli di Settimio Severo e di Costantino troviamo tra l'altro: colonne libere dinanzi alle paraste, spezzature del cornicione sopra le colonne, figure di coronamento su piedistalli, architrave a fasce, fregio, dentello, nicchie con arco a tutto sesto sotto il rilievo del fornice. Per i lacunari poligonalari cfr. la Basilica di Costantino. Deviazioni dai modelli citati: capitelli ionici, cornicione spezzato del fornice su paraste angolari (cfr. lo schizzo di cappella nell'Ashmolean Museum di Oxford = Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 84, N. 43, Tav. XXIIIa), teste nei lacunari, arco a fasce che tocca l'architrave a fasce.

<sup>(85)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 155, N. 125; cfr. *supra* p. 413.

<sup>(86)</sup> Cfr. *supra* p. 410.

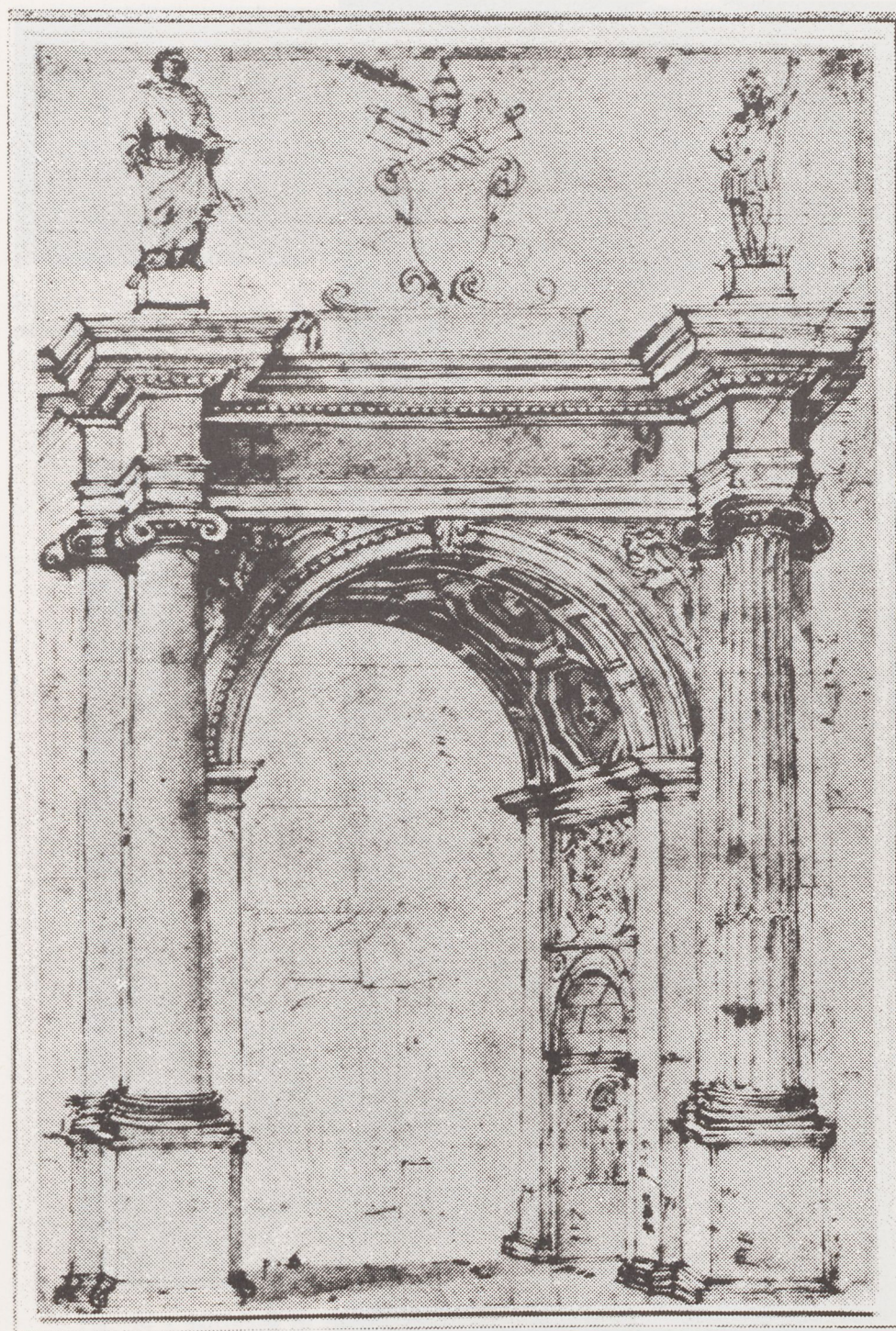


Fig. 11 - B. Peruzzi, arco trionfale. (Per gentile concessione dei curatori della Witt Collection, Londra.)

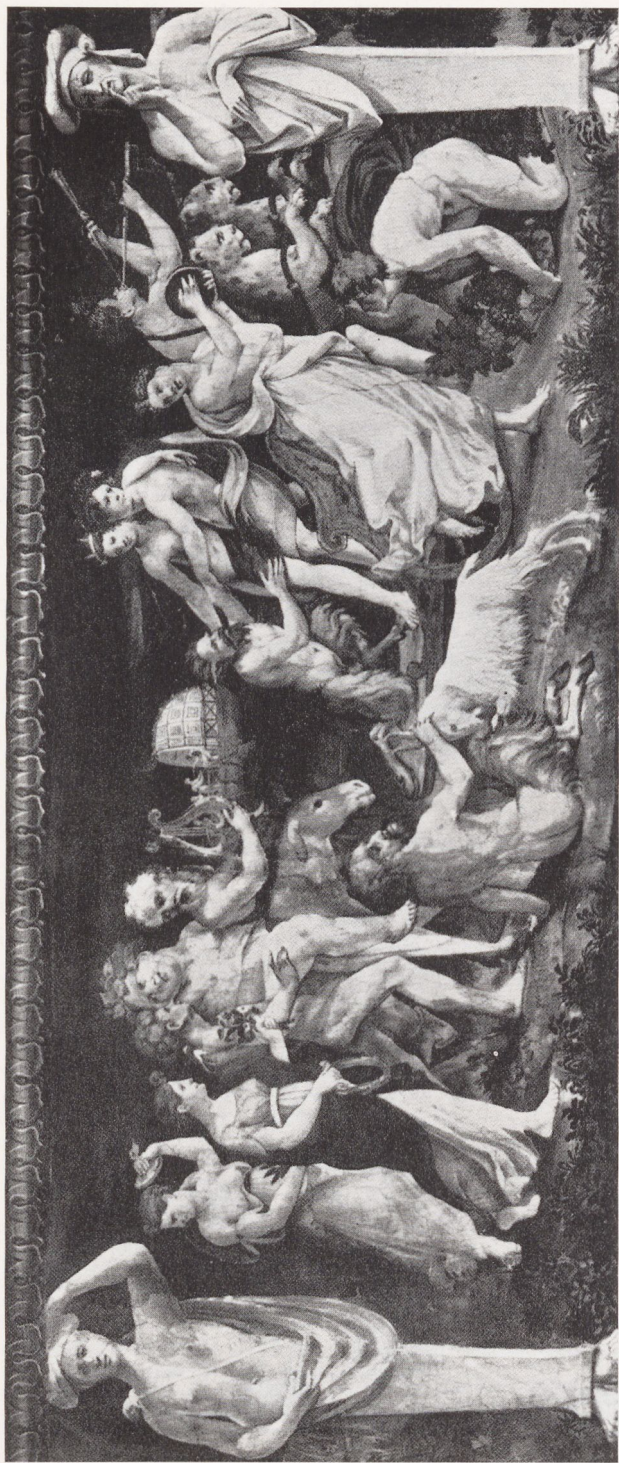


Fig. 12 - B. Peruzzi e bottega, *Trionfo di Bacco*. (Roma, Farnesina, Sala delle Prospettive; per gentile concessione dell'Accademia Nazionale dei Lincei.)





Fig. 13 - Sarcofago di Bacco. (*Woburn Abbey, Woburn; per gentile concessione della marchesa di Tavistock e dei curatori dei Beni di Bedford.*)



Fig. 14 - Sarcofago di Bacco, particolare. (*Firenze, Uffizi.*)



Fig. 15 - Sarcophago di Bacco, particolare. (Per gentile concessione dei curatori del British Museum, Londra.)



Fig. 16 - Sarcophago di Bacco, particolare. (Per gentile concessione della Arbury Hall, Nuncaton.)

antichi, era giunto a riconoscere che la prassi costruttiva degli antichi conteneva più possibilità di quante non ne prevedesse il sistema di regole di Vitruvio. È vero che, per Raffaello, le infrazioni delle regole erano autorizzate dallo stesso Vitruvio, come può desumersi dalla sua giustificazione della mescolanza degli ordini, osservata negli edifici antichi (87). E anche la possibilità, riconosciuta da Vitruvio, di una modificazione soggettiva delle proporzioni fu sfruttata da Raffaello nelle correzioni ottiche apportate ai suoi propri edifici (88).

È difficile capire dai suoi disegni quali conclusioni Peruzzi traesse dal suo studio degli edifici antichi. Soltanto le sue osservazioni sul Colosseo potrebbero far pensare ch'egli individuasse qui una 'mescolanza', che trasgrediva la severità delle regole vitruviane: sul lato interno dell'ordine ionico annotò infatti « dorico drento » (cfr. Fig. 9) e in un altro luogo « varietà di base jn medesimo loco » (89). È infine istruttivo, riguardo alle concezioni di Peruzzi, il suo disegno di un capitello figurato del Tempio di Marte Ultore. Egli misurò e copiò accuratamente il capitello; rianimò però il Pegaso, staccando la testa del cavallo dai contorni del capitello, e integrò la parte centrale del capitello, che già allora era — secondo il Peruzzi — « vucta [...] guasta »; e aggiunse infine: « era dele ben lavorate op[er]e ch[e] jn Roma fussero » (90). Quando raffigurò questo capitello nel suo *Quarto Libro*, Serlio osservò trattarsi di un esempio di 'mescolanza' antica (91). E la 'mescolanza' è anche il concetto chiave della composizione di un portale, che Serlio illustra nel modo seguente:

[...] sono correnti, et mensole in uno istesso ordine; ilche in effetto non ho veduto nell'antico, nè trovato scritto. Ma Baldassar da Siena consumatissimo nelle antichità forse ne vidde qualche vestigio, ovvero col suo bellissimo giudicio fu il trovator di questa varietà (92).

Sotto l'ideale della 'mescolanza' si dissolve qui la linea di confine tra modelli antichi e la moderna *inventio* di Peruzzi, guidata dal « bellissimo giudicio ». Tenuto conto dell'influsso di Peruzzi sulle idee di Serlio, non si può escludere che Peruzzi considerasse giustificato dall'esempio degli antichi il suo principio della 'mescolanza', cioè l'adattamento sintetico del patrimonio formale antico e di quello moderno.

Da quando Vasari, appoggiandosi alle teorie dell'*imitatio*, scrisse di Raffaello: « Studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio » (93),

(87) Cfr. *supra* p. 405 e n. 12.

(88) Cfr. Vitruvio, 6, 2 (correzioni ottiche); 5, 7, 7 (diritto a infrangere le regole « *si architectus erit usu peritus, praeterea ingenio mobili sollertiaque non fuerit viduatus* »); su Raffaello, cfr. Ch. L. Frommel, *Der römische...*, cit., vol. I, pp. 38 s., 104, 107; sulla distinzione tra « *proportione naturale* » e « *proportione visuale* » nella teoria dell'arte del Cinquecento, cfr. G. Soergel, op. cit., pp. 4 ss.; sulla « *licenza* », cfr. J. Shearman, *Raphael as Architect*, in « *The Journal of the Royal Society of Arts* » CXVI (1968), pp. 388-409, specialmente pp. 398 ss.; A. Bruschi, op. cit., p. 724.

(89) Uffizi A 480, A 395 = Bartoli, pp. 52 s., Fig. 286; p. 42, Fig. 217; cfr. anche la nota a margine « *Corynthio sup[er]iore / del medesimo edificio doryco / yonico ad jdem* », in Uffizi A 537 = Bartoli, p. 50, Fig. 273.

(90) Uffizi A 633 = Bartoli, p. 58, Fig. 318; cfr. E. von Mercklin, *Antike Figurenkapitelle*, Berlin 1962, pp. 252 s., N. 610, Figg. 1179 s. Una raccolta delle rare note a margine di Peruzzi con valutazioni estetiche si trova in H. Wurm, op. cit., p. 85.

(91) Serlio, op. cit., vol. IV, 184 r.: « Perche gli antichi Romani han fatto diverse mescolanze; io ne sceglierò alcune delle piu note, et ancora meglio intese, accioche l'Architetto possa col suo bel giudicio, secondo gli accidenti fare eletion di quello, che piu al proposito gli tornerà »: cfr. 185 r. (figura). Per questa libertà (di derivazione vitruviana) dell'architetto, alla quale faceva appello anche Raffaello, cfr. *supra* n. 88 e p. 401 n. 12.

(92) S. Serlio, op. cit., vol. IV, 146 v., 147 r. (figura); cfr. H. Wurm, op. cit., p. 104.

(93) Vasari-Milanesi, vol. IV, p. 11.

ci siamo avvezzi a considerare la creatività sintetizzante un tratto specifico di Raffaello. Eppure ancora G.B. Armenini sapeva vedere gli elementi comuni nei metodi usati da Raffaello e Peruzzi nell'adattamento degli antichi e concludeva: « À fatica si potea comprendere da quali [antichi] fossero tolte, da ben pratici disegnatori delle cose antiche »<sup>(94)</sup>. In effetti, non può mancare di stupire, in un paragone tra Peruzzi e Raffaello, il fatto che entrambi gli artisti non soltanto studiassero ed elaborassero spesso i medesimi esempi antichi, ma avessero in comune sia il principio della 'mescolanza' nella composizione e nelle figure singole sia le tecniche di adattamento impiegate, come l'inversione totale o parziale del modello o solo leggere modificazioni<sup>(95)</sup>. Se sia qui all'opera un influsso, e in qual direzione, è cosa che dovrebbe essere indagata in un contesto più vasto, tanto più che alcuni indizi ci suggeriscono che queste tecniche di adattamento furono impiegate già nel Quattrocento nell'utilizzazione del patrimonio formale antico<sup>(96)</sup>.

Se, nei casi di un identico soggetto di rappresentazione e di utilizzazione degli stessi modelli antichi, come anche di impiego di tecniche di adattamento essenzialmente uguali, i risultati dei due artisti sono nondimeno nettamente diversi, ciò è nella sostanza da ascrivere alla dimensione e qualità, del processo di trasformazione condizionata dalla diversa intelligenza artistica. Citeremo a questo proposito, per concludere, due esempi.

La somiglianza tra le pressoché contemporanee figure di Apollo (circa 1510) di Peruzzi nella Sala di Galatea e di Raffaello nella *Scuola di Atene*<sup>(97)</sup>, — somiglianza interpretata da Freedberg e Frommel nei termini generalissimi di un'assimilazione formale del primo al secondo — si spiega invece con la comunanza del modello, costituito da una gemma antica. Peruzzi seguì il modello senza interventi sostanziali, modificando solo la lira<sup>(98)</sup>. Raffaello trasformò invece l'impronta dalla gemma, intensificando il contrapposto della figura, cui diede una nuova modificazione logica, appoggiando il braccio sinistro di Apollo ad un tronco d'albero. Trasformò inoltre il

<sup>(94)</sup> Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura libri tre*, In Ravenna 1587, p. 200: « [Perino del Vaga] fece istorie, et figure di cose bacchanarie, con diversi Satiri, Fauni, fanciulli, et donne, per alludere ad alcuni antichi, che ivi erano, che per essere egli ricchissimo d'inventioni si venne con molta destrezza accomodando con altre antichità delle istesse materie, le quali in altri luoghi erano scolpite nelle faccie de' Pilli, che per Roma si trovano in diversi luoghi, dove che à fatica si potea comprendere da quali fossero tolte, da' ben pratici disegnatore delle cose antiche [...] et di questi giudiciosi andamenti se ne vedono in molti luoghi [...] le quali non da lui solo: ma da Giulio Romano, da Raffaele, et da Baldassare da Siena sono dipinte con quelle varietà, et copie d'inventioni piacevoli, et nuove, che dette si sono [...] ».

<sup>(95)</sup> Per Raffaello ricordiamo soltanto il *Giudizio di Paride* (incisione di Marcantonio da Raffaello; B. XIV, 106, 245), i cui modelli furono due diversi rilievi antichi dallo stesso tema; cfr. W. Stedman Sheard, *Antiquity in the Renaissance* (Catalogo Mostra), Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 1978 [1979], N. 90.

<sup>(96)</sup> Cfr. per esempio il putto con grappoli e serpe nella botticelliana *Tentazione di Cristo* della Cappella Sistina, che risale al 1481-1482 (R. J. M. Olson, *Botticelli's Horsetamer: A Quotation from Antiquity which Reaffirms a Roman Date for the Washington 'Adoration'*, in « Studies in the History of Art » VIII (1978), pp. 7-21, specialmente p. 19), o la mescolanza di tre lati di un'antica base di candelabro ad opera di Giuliano da Sangallo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4424, *Fol.* 30 v.; C. Huelsen, op. cit., vol. di testo, p. 46).

<sup>(97)</sup> S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 voll. Cambridge, Mass., 1961, vol. I, p. 138; *Idem*, *Painting in Italy...*, cit., p. 106; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 67.

<sup>(98)</sup> Cfr. Peruzzi (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., 25 t., Milano 1901-1940, vol. IX, t. 5, 1932, p. 392, Fig. 213) col cosiddetto 'Sigillo di Nerone' nel Museo Nazionale di Napoli (N. 213, Inv. 26051); cfr. A. Giuliano, *Catalogo delle gemme che recano l'iscrizione: LAV. R. MED.*, in N. Dacos, A. Grote et Al., *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi* (1973-74), Firenze 1980, pp. 37-66, specialmente pp. 55 ss., Fig. 18.

panneggio, facendone un involucro spaziale dietro le gambe della figura e, come Peruzzi, modificò il tipo di lira <sup>(99)</sup>.

La maggiore intelligenza artistica di Raffaello nella trasformazione dei modelli antichi si rivela anche nel confronto tra le rappresentazioni del Trionfo di Bacco, che sono pressoché contemporanee (circa 1517).

Punto di partenza per l'impianto fondamentale della figurazione peruzziana nella Sala delle Prospettive (Fig. 12) è un sarcofago di Bacco (Fig. 13) nella Woburn Abbey <sup>(100)</sup>. Peruzzi inverte però, assurdamente, la successione Bacco-sileno e spezza il corteo in due tronconi, lasciando tuttavia Pan al centro, cosicché questo sta ora in ginocchio sul carro di Bacco. Le tigri aggiogate che, a differenza del modello, rampano vivacemente, sono affiancate da una coppia di musicisti, che proviene da un altro sarcofago di Bacco (Fig. 14) che si trova agli Uffizi <sup>(101)</sup>.

Con una diversa collocazione rispetto al modello, il flautista compare a destra, dietro la *tympanistria*, cosicché non è più espressa l'intesa dei due musicisti attraverso la positura delle loro teste. Per il sileno sull'asino e il suo accompagnatore di sinistra Peruzzi si ispira quasi alla lettera a un terzo sarcofago del British Museum (Fig. 15) <sup>(102)</sup>, e fa solamente ruotare le gambe dell'accompagnatore, spostandone la mano destra dalla pancia alla coscia del sileno. Da un quarto sarcofago della Arbury Hall (Fig. 16) è tratto il suonatore di lira dietro l'asino e la lotta tra Pan e il capro <sup>(103)</sup>. Anche senza menzionare altri imprevisti <sup>(104)</sup>, è già evidente che le operazioni peruzziane di raggruppamento, mescolanza, inversione e variazione, sono di natura alquanto meccanica e schematica. Il criterio principale sembra essere meno la connessione logica delle singole parti che l'accumulazione e la superficiale *dissimulatio* degli imprevisti antichi <sup>(105)</sup>.

Anche Raffaello si servì per la sua versione del 1517 (Fig. 17) <sup>(106)</sup> di una molteplicità di modelli, per lo più antichi. La maggior libertà nel trattamento dei modelli, nella

<sup>(99)</sup> Per il confronto tra Raffaello e le copie in bronzo o il calco del 'Sigillo di Nerone', cfr. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961, p. 478, Tav. IXa, b, e; N. Dacos, *La fortuna delle gemme mediche nel Rinascimento*, in N. Dacos, A. Grote et Al., op. cit., pp. 83-114, specialmente pp. 102, 110 ss., scheda 8, Figg. 65 s., 94.

<sup>(100)</sup> F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968, vol. II, pp. 195 s., N. 80, Tav. 96. Nel Cinquecento il sarcofago si trovava a Roma. Per precedenti, tentativi di derivazione solo in parte soddisfacenti cfr. F. Saxl, op. cit., pp. 44 ss.; Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 91; N. Dacos, *Recensione...*, cit., p. 445 e M. V. Brugnoli, op. cit., p. 121 n. 17.

<sup>(101)</sup> Uffizi, 461 rot., Inv. 1914/152; F. Matz, op. cit., pp. 255 s., N. 115, Tav. 135. La conoscenza del sarcofago è attestata già per il Quattrocento; nel Cinquecento si trovava nella Collezione Della Valle, a Roma.

<sup>(102)</sup> British Museum, 2298; F. Matz, op. cit., pp. 204-207, N. 88, Tavv. 110, 112-115. Per la maggior notorietà di questo sarcofago, conservato all'inizio del Cinquecento in Santa Maria Maggiore, cfr. R. O. Rubinstein, *A Bacchic Sarkophagus in the Renaissance*, in « The British Museum Yearbook » I (1976), pp. 103-156, specialmente pp. 118 s. (sulla connessione con Peruzzi) e G. Schweikhart, *Antikenkopie und -verwandlung im Fries des Marcello Fogolino aus der Villa Trissino-Muttoni (Ca' Impenta) bei Vicenza*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz » XX (1976), pp. 351-378, specialmente pp. 356 ss.

<sup>(103)</sup> F. Matz, op. cit., pp. 187 s., N. 77, Tav. 92; noto nel Cinquecento, come attesta il Codex Coburgensis (F. Matz, op. cit., Supplemento 30).

<sup>(104)</sup> Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als...*, cit., p. 91 indica l'origine dell'uomo inginocchiato a destra nelle raffigurazioni di Marsia; N. Dacos, *Recensione...*, cit., p. 445 deriva le due menadi a sinistra delle cosiddette *Danzatrici Borghe*. Per la nave sullo sfondo, cfr. per esempio K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, 2 voll., Berlin-Leipzig 1926, vol. di tavole, Tavv. 19/XXXIV, 24/XLVI, 38/LXXXIX.

<sup>(105)</sup> Sul significato della *dissimulatio* nelle teorie dell'*imitatio* letteraria nell'antichità e nel Rinascimento, cfr. G. W. Pigman III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in « Renaissance Quarterly » XXXIII (1980), pp. 1-32, specialmente pp. 10 s.

<sup>(106)</sup> Sullo schizzo di Raffaello (destinato ad Alfonso d'Este) del *Trionfo di Bacco*, la cui miglior testimonianza ci è fornita da un'acquatinta di Conrad Martin Metz (da un disegno perduto), cfr. da ultimo con



Fig. 17 - Raffaello, *Trionfo di Bacco*, riproduzione rovesciata di un'acquatinta di C. M. Metz, da un disegno perduto di G. F. Penni. (*Tratto di C. M. Metz, Imitations of Ancient and Modern Drawings from the Restoration of the Arts in Italy to the Present Time, London 1798.*)



Fig. 18 - Sarcofago di Bacco. (Roma, Casino Rospigliosi.)



Fig. 19 - Sarcofago di Bacco, particolare. (Grottaferrata, Abbazia.)

quale si esprime la sua comprensione dell'azione e della sua logica, e la sua regia figurativa ordinatrice e concentratrice producono un risultato, che è più che una somma di citazioni.

Per Raffaello, il punto di partenza è il sarcofago di Bacco (Fig. 18) nel Casino Rospigliosi<sup>(107)</sup>. Egli riconobbe il carattere trionfale del corteo, mantenendone quindi il culmine nella coppia di Bacco ed Arianna a sinistra<sup>(108)</sup>. Con l'omissione di uno dei tre elefanti, avvicina i due baricentri della composizione originale, pur separandoli, come nel modello, per mezzo di un elefante, che fa ora uscire dal fondo. I due cammelli isolati — analogamente ai due elefanti — vengono accoppiati e collocati a destra, dinanzi al corteo. Il flautista, che nel modello antico appare dietro al cavaliere sul cammello, è trasformato in un secondo cammelliere, e il suo flauto leggermente curvo, in un corno da bere. Nella figura femminile frontale a sinistra, Raffaello associa il panneggio e la posizione della menade in chitone dal citato sarcofago di Londra (cfr. Fig. 15) con la posizione delle braccia della *tympanistria* nuda del medesimo sarcofago, trasformando lo strumento musicale in un cesto d'uva<sup>(109)</sup>.

Con l'associazione del motivo del Sileno appoggiato all'asino (sarcofago di Londra) con quello del Sileno che cavalca un leone nel rilievo Rospigliosi (cfr. Fig. 18) Raffaello crea un motivo nuovo. Il 'bagnante' — coronato proprio come un Bacco — della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo<sup>(110)</sup> trascina il Sileno ebbro sul leone, qui accovacciato a terra. E con questa azione Raffaello fa partecipare anche il Satiro in ginocchio con boccale che si trova a destra del Sileno nel rilievo Rospigliosi; lo fa però ruotare di 180° e associa questa posizione delle gambe (quella del *Gallo* del Louvre) con il dorso del *Torso Belvedere*<sup>(111)</sup>.

Anche nelle due fasce laterali Raffaello creò nuovi nessi di azione. A destra la figura femminile di spalle del rilievo Rospigliosi abbraccia con la destra un uomo e con la sinistra porge al Sileno una coppa al di sopra di una base ionica che funziona come fiammeggiante altare dei sacrifici<sup>(112)</sup>. A sinistra Raffaello aggiunge una coppia di musicisti

la letteratura precedente, Ph. Fehl, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, in « Studies in the History of Art » VI (1974), pp. 37-95, specialmente pp. 53-57 e R. Steiner *Il trionfo di Bacco di Raffaello per il duca di Ferrara*, in « Paragone » XXVIII (1977), 325, pp. 85-99; (poco convincente, a p. 92, riguardo agli originali antichi).

<sup>(107)</sup> F. Matz, op. cit., pp. 233-236, N. 96, Tav. 122. Attestato per l'inizio del Cinquecento dal Wolfegger Skizzenbuch (F. Matz, op. cit., Supplemento 43) a San Lorenzo fuori le mura, a Roma. Che il modello sia il rilievo Rospigliosi, fu riconosciuto già da F. Antal, *Observations on Girolamo da Carpi*, in « The Art Bulletin » XXX (1948), pp. 81-103, specialmente p. 88, n. 43; cfr. anche Ph. Fehl, op. cit., pp. 55 s.

<sup>(108)</sup> La triade eretta (sul carro del rilievo Rospigliosi), costituita da Bacco, fiancheggiato dal Satiro e dalla Vittoria, è però trasformata nella coppia eretta di Bacco e Arianna, la quale — per l'età, il tipo di lineamenti, la pettinatura e il panneggio — richiama l'analoga coppia del sarcofago di Bacco nel British Museum (cfr. *supra* n. 102), quivi raffigurata giacente sul carro. La Vittoria alata e a seno nudo, ritta accanto a Bacco nel rilievo Rospigliosi, è sostituita da Raffaello da una creatura, volante e parimenti a seno nudo, che incorona la coppia con due cerchi.

<sup>(109)</sup> Cfr. *supra* n. 102. La menade in chitone compare nel cosiddetto Album di Fossombrone della bottega di Raffaello (Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, *Fol.* 89 = Rubinstein, op. cit., pp. 137 s., N. 13, Fig. 194). Dal rilievo londinese Raffaello trasse anche il 'motivo della mescita' con l'anfora e la tazza piatta e panciuta con un breve collo, trasponendolo però dal gruppo Bacco-Satiro alle due figure accanto all'elefante di sinistra e sostituendo l'anfora con un boccale.

<sup>(110)</sup> Ch. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, N.J., 1969<sup>2</sup> (Michelangelo 1), Fig. 232; cfr. le indicazioni di R. Steiner, op. cit., pp. 92 s. (dove si rinvia anche a un altro prestito dalla *Battaglia di Cascina*; cfr., nella composizione di Raffaello, il cavaliere sul cammello anteriore).

<sup>(111)</sup> Cfr. R. Quednau, op. cit., pp. 361, 1103, Figg. 109 s.

<sup>(112)</sup> La fiamma, che prorompe su un altare all'estremo margine destro del rilievo, dietro alla figura femminile di spalle (cfr. Ph. Fehl, op. cit., p. 56), è trasposta da Raffaello sulla base ionica, che nell'antico rilievo serve, a sinistra della medesima figura, da piedistallo di un vaso.



(flautista e *tympanistria*) secondo il modello di un altro sarcofago di Bacco (Fig. 19) nell'Abbazia di Grottaferrata <sup>(113)</sup>. Mediante una diversa collocazione spaziale si dà una nuova e più intensa espressione all'intesa dei due musicisti. Il tamburello del modello antico viene inoltre sostituito col crotalo che, nel rilievo appena citato, si vede giacere a terra, sulla destra. Il mutamento nella positura della testa delle due tigri — quale si vede nel rilievo Rospigliosi (cfr. Fig. 18) — crea infine un nesso nuovo; appare ora logica, infatti, la reazione della tigre anteriore al vicino frastuono o al luccichio dei dischi del crotalo <sup>(114)</sup>.

Tali osservazioni dimostrano la verità di quanto Vasari dice di Raffaello: « l'invenzione era in lui sì facile e propria » <sup>(115)</sup>.

Ad onta delle differenze nei risultati, l'intenzione e i procedimenti di Peruzzi e di Raffaello nello studio e nell'adattamento dei modelli antichi presentano un'affinità sostanziale <sup>(116)</sup>. Che cosa essi facessero e quali fossero le loro aspirazioni, ce lo dice nel 1525 Pietro Bembo in una caratterizzazione generale dell'attività artistica a Roma:

Questa città [...] vede tutto il giorno a sé venire molti artefici di vicine e di lontane parti, i quali le belle antiche figure di marmo e talor di rame, [...] e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edifici, [...] con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano, e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezione dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi <sup>(117)</sup>.

Nella celebre controversia con G. F. Pico della Mirandola circa l'*imitatio* letteraria, lo stesso Bembo nel 1513 si era così espresso:

[...] primum, ut qui sit omnium optimus, eum nobis imitandum proponamus: deinde sic imitemur, ut assequi contendamus: nostra demum contentio omnis id respiciat, ut quem assequuti fuerimus, etiam praetereamus <sup>(118)</sup>.

È evidentemente appoggiandosi a idee di tal genere che Raffaello, nella sua lettera a Leone X, chiarì quale fosse per sé e i suoi contemporanei la motivazione dello studio dell'antichità, la giustificazione delle tecniche di adattamento impiegate e in ultima analisi l'intenzione della sua attività artistica: « el paragone de li antichi, aguagliarli e superarli » <sup>(119)</sup>.

<sup>(113)</sup> F. Matz, op. cit., pp. 295 s., N. 153, Tav. 169. Nel Cinquecento, il sarcofago si trovava verosimilmente nella Collezione Della Valle a Roma; cfr. tra l'altro il Codex Coburgensis (F. Matz, op. cit., Supplemento 74).

<sup>(114)</sup> La coppia Giove-Giunone, giacente sulle nuvole a destra, può essere stata ispirata dalla divinità montana, piccola come una miniatura, che ha la stessa collocazione nel sarcofago di Bacco della Woburn Abbey, già noto nel Quattrocento (F. Matz, op. cit., pp. 239 ss., N. 100, Tav. 126).

<sup>(115)</sup> Vasari-Milanesi, vol. IV, p. 12.

<sup>(116)</sup> Cfr. anche le osservazioni sulla recezione dell'antichità in Falconetto o Marcello Fogolino in T. Budensieg, G. Schweikhart, *Falconetto als Zeichner*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte » XXXIII (1970), pp. 21-40 e G. Schweikhart, *Antikenkopie ...*, cit..

<sup>(117)</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, (ed. princ., Venezia 1525), in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a c. di C. Dionisotti, Torino 1966<sup>2</sup>, p. 183; cfr. H. Gmelin, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in « Romanische Forschungen » XLVI (1932), pp. 83-360, specialmente p. 212, n. 2; E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in « Commentari » VII (1956), pp. 86-104, specialmente p. 97.

<sup>(118)</sup> G. Santangelo (a c. di), *Le epistole « De Imitatione » di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze 1954 (Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari, 11), pp. 56 s.; cfr. G. W. Pigman III, op. cit., p. 20.

<sup>(119)</sup> V. Golzio, op. cit., p. 84.

La traduzione del testo è stata curata da questa redazione.