

HENRIK LILIUS

VILLA LANTE AL GIANICOLO

L'architettura e la decorazione pittorica

I
TESTO



ROMA 1981

HENRIK LILIUS

VILLA LANTE AL GIANICOLO
L'ARCHITETTURA E LA DECORAZIONE PITTORICA

1
TESTO

ROMA 1981

HENRIK LILIUS

VILLA LANTE AL GIANICOLO

L'architettura e la decorazione pittorica

1

TESTO

ROMA 1981

Redattore degli Acta Instituti Romani Finlandiae

HENRIK ZILLIACUS

Helsinki

Redazione del Vol. X. 1

EERO JARVA

Roma

Traduzione dal Finnico

PIRKKO LILIUS

Helsinki

I N D I C E

PREFAZIONE	Pag.	9
FONTI E BIBLIOGRAFIA	»	11
 PARTE PRIMA. - LA VILLA		
CAPITOLO PRIMO. — SULLA STORIA EDILIZIA DI VILLA LANTE	»	37
BALDASSARE TURINI E L'ORIGINE DI VILLA LANTE	»	37
PROBLEMI RELATIVI ALLA STORIA EDILIZIA	»	43
<i>Strutture anteriori alla villa</i>	»	43
<i>Il livello originario del terreno</i>	»	45
 CAPITOLO SECONDO. — L'ARCHITETTURA DI VILLA LANTE	»	49
VILLA LANTE NELLA TIPOLOGIA DELLE VILLE	»	51
<i>La posizione della villa</i>	»	51
<i>Il tipo della villa</i>	»	52
L'ARCHITETTURA DELLE FACCIATE DI VILLA LANTE	»	53
LE PIANTE, I TIPI E L'USO DELLE STANZE	»	70
<i>Le piante</i>	»	70
Il seminterrato 70. Il piano nobile 71. I piani superiori 76.		
<i>I tipi e l'uso delle stanze</i>	»	77
Il vestibolo 77. Il vano della scala 78. Il salone 79. Le camere 79. La loggia 80. La stufetta 83. Il seminterrato e i piani superiori 84.		
 CAPITOLO TERZO. — LA DECORAZIONE DI VILLA LANTE	»	87
LE VOLTE DEL PIANO NOBILE E LA LORO DECORAZIONE A STUCCO	»	87
<i>Le volte del piano nobile</i>	»	87
<i>La decorazione a stucco delle volte</i>	»	92
La volta della loggia 95. La volta del vestibolo 101. La volta del salone 106. Le volte delle camere laterali 109.		
LA DECORAZIONE DELLE PARETI DEL PIANO NOBILE	»	113
<i>La loggia</i>	»	113
<i>Il salone</i>	»	121
<i>Il vestibolo e le camere laterali</i>	»	126
 CAPITOLO QUARTO. — L'ARCHITETTO DI VILLA LANTE	»	127

PARTE SECONDA. - GLI AFFRESCHI E I RILIEVI A STUCCO

CAPITOLO PRIMO. — GLI AFFRESCHI DEL SALONE	Pag. 133
LA STRUTTURA E L'ICONOGRAFIA DEGLI AFFRESCHI	» 135
<i>La serie principale I-IV</i>	» 135
Incontro di Giano e Saturno sul <i>Janiculum</i> (I) 136. Fuga di Clelia (II) 143. Liberazione di Clelia (III) 150. Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio (IV) 156.	
<i>Gli affreschi 1-8</i>	» 162
Giano prega Pace di distruggere le armi (1) 164. Castrazione (2) 167. Orazio Coclite sul ponte (3) 169. Muzio Scevola (4) 172. Fama (5) 174. Statua equestre di Clelia (6) 175. Numa Pompilio sacrifica a Vesta (7) 176. Costruzione del Tempio di Giano (8) 178.	
<i>I ritratti in stucco A-H</i>	» 179
<i>La serie di trionfi A-H₂</i>	» 185
Gli affreschi	» 186
Cerere (A ₁) 186. Amorino come Vittoria (A ₂) 188. Nettuno (B ₁) 191. Plutone (B ₂) 193. Bacco fanciullo (C ₁) 194. Sileno ebbro (C ₂) 195. Galatea (D ₁) 197. Ratto di Europa (D ₂) 200. Amorino e tigri (E ₁) 201. Amorino e capri (E ₂) 204. Amorino e grifi (F ₁) 205. Amorino e sfingi (F ₂) 206. Amorino e leoni (G ₁) 207. Amorino e cervi (G ₂) 207. Amorino e cavalli (H ₁) 208. Proserpina (H ₂) 209.	
Le premesse della serie dei trionfi	» 210
<i>La serie di chiaroscuri a-h₂</i>	» 212
Amanti (a ₁) 213. Scena di sacrificio (a ₂) 215. Abbondanza (b ₁) 217. Leda e il cigno (b ₂) 217. Apollo e Bacco (c ₁) 219. Minerva/Venere Armata e Amore (c ₂) 220. Figurina femminile (d ₁) 223. Mungitura (d ₂) 224. Sacrificio (e ₁) 225. Danza bacchica (e ₂) 226. Lotta delle Ninfe (f ₁) 227. Giove e An-Allegoria del tempo (g ₁) 230. Diana di Efeso (h ₁) 232. Egeria (h ₂) 232.	
<i>Le imprese</i>	» 233
PROGRAMMA ICONOGRAFICO DEGLI AFFRESCHI DEL SALONE	» 235
<i>Osservazioni generali</i>	» 235
<i>Il programma iconografico</i>	» 238
IL CONTENUTO ICONOLOGICO DEGLI AFFRESCHI DEL SALONE	» 251

CAPITOLO SECONDO. — GLI AFFRESCHI DELLE CAMERE LATERALI	Pag. 265
I RITRATTI	» 266
GLI AFFRESCHI MITOLOGICI (U ₁ -U ₈ , C ₁ -C ₈)	» 269
<i>Gli affreschi mitologici dell'ufficio</i> (U ₁ -U ₈)	» 270
Bacco e Arianna (U ₃) 270. Orfeo e Euridice (U ₅) 272. Amore e Psiche (U ₁ -U ₂ , U ₄ , U ₆ -U ₈) 274.	
<i>Gli affreschi mitologici della cancelleria</i> (C ₁ -C ₃)	» 282
La leggenda di Giasone (C ₁ -C ₂) 283. Marco Curzio (C ₇ -C ₈) 289.	
LE GROTTESCHE DELLE CAMERE LATERALI	» 291
L'INSIEME ICONOGRAFICO DEGLI AFFRESCHI DELLE CAMERE LATERALI	» 294
 CAPITOLO TERZO. — I RILIEVI A STUCCO DELLA LOGGIA	» 299
I RILIEVI	» 301
<i>Rilievi I: 1-5</i> 301. <i>Rilievi II: 1, 3, 5, 6, 7 e i rilievi delle pareti laterali</i> 309. <i>Rilievo II: 2</i> 310. <i>Rilievo II: 4</i> 313. <i>Rilievo III: 1</i> 316. <i>Rilievo III: 2</i> 317. <i>Rilievo III: 3</i> 320. <i>Rilievo IV: 1</i> 327. <i>Rilievo IV: 2</i> 328. <i>Rilievo IV: 3</i> 329. <i>Rilievo V: 1</i> 330. <i>Rilievo V: 2</i> 332. <i>Rilievo V: 3</i> 335. <i>Rilievo VI: 1</i> 338. <i>Rilievo VI: 2</i> 340.	
L'INSIEME ICONOGRAFICO DELLA LOGGIA	» 344
 CAPITOLO QUARTO. — L'INSIEME DELLA DECORAZIONE FIGURATIVA DI VILLA LANTE	» 349
L'ATTRIBUZIONE DELLA DECORAZIONE FIGURATIVA	» 349
LA DECORAZIONE FIGURATIVA E L'ANTICHITÀ	» 357

INDICI

INDICE DEI PERSONAGGI	» 365
INDICE DEGLI AUTORI CITATI	» 366
INDICE DEGLI ARTISTI	» 367
INDICE ICONOGRAFICO	» 368
INDICE DEI LUOGHI	» 371

PREFAZIONE

Questo studio riguarda Villa Lante al Gianicolo di Baldassare Turini; quindi le fasi successive alla morte del committente, sopravvenuta nel 1543, non vi sono comprese. Le ricerche per questo lavoro sono state eseguite principalmente durante gli anni 1972-1976, quando rivestivo l'incarico di Direttore dell'*Institutum Romanum Finlandiae*, la cui sede è dal 1954 la villa stessa. Per varie ragioni non è stato possibile completare lo studio prima del 1980.

Mi è gradito esprimere la mia riconoscenza verso quanti hanno prestatato il loro aiuto al mio lavoro di ricerca. In primo luogo il ringraziamento va all'*American Academy in Rome* e soprattutto alle Dott.sse Inez Longobardi e Lucilla Marino. Le ricerche per questo lavoro si sono svolte principalmente nell'Accademia americana e la gentilezza delle Dott.sse ha favorito uno studio sereno. Allo stesso modo devo un ringraziamento alla *Bibliotheca Hertziana* e soprattutto al Prof. Wolfgang Lotz. Con il Prof. Lotz ho avuto occasione di discutere approfonditamente dei problemi degli affreschi di Villa Lante e con il suo permesso mi è stato possibile studiare sul luogo quegli affreschi che dal 1891 si trovano nella *Bibliotheca Hertziana*. Ho avuto modo di discutere in modo proficuo sui diversi problemi di Villa Lante con i Proff. Christoph Luitpold Frommel, Christoph Thoennes, Silvio Panciera e Nicole Dacos verso i quali esprimo la mia gratitudine.

Un ringraziamento profondissimo va a mia moglie, Dott.ssa Pirkko Lilius, per l'appoggio e l'incoraggiamento da lei ricevuto durante i nostri anni romani. Lei si è assunta l'onere di tradurre il mio manoscritto finnico in italiano e per questo le sono infinitamente grato; Pirkko Lilius ha anche rivisto le prime bozze stampate. Ringrazio vivamente l'amico Dott. Fabrizio Mancinelli per la revisione della traduzione.

Ringrazio la Dott.ssa Inkeri Makkonen per i disegni di ricostruzione pubblicati nel volume X. 2, il Dott. Jussi Jäppinen per la impaginazione dello stesso volume e il Dott. Eero Jarva per la redazione dei volumi X. 1-2.

Devo un ringraziamento alla Fondazione Wihuri per una borsa di studio (1978) e soprattutto all'*Institutum Romanum Finlandiae* per aver

accettato il mio lavoro negli *Acta Instituti Romani Finlandiae*. Una notevole donazione da parte del Ministero della Pubblica Istruzione in occasione del venticinquesimo anniversario dell'Istituto (1979) ha reso possibile il finanziamento della pubblicazione di questo studio.

Infine devo scusarmi con il lettore: lo studio è diventato molto più ampio di quanto potessi prevedere; ciò è dipeso dal fatto che ho dovuto trattare sia l'architettura della villa, sia un numero non inferiore a 116 affreschi e rilievi a stucco.

Helsinki, febbraio 1980.

HENRIK LILIUS

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI

(LCL = The Loeb Classical Library)

Agostini, Antonio, *Dialoghi . . . intorno alle medaglie*, Roma 1592.

Annius de Viterbo, *I cinque libri de le antichità de Beroso sacerdote Caldeo*, con commento di Giovanni Annio de Viterbo, Venezia 1559.

Anthologia Graeca. Griechisch-Deutsch ed. Hermann Beckby (Tusculum-Bücherei), München 1957.

Apollodorus, *The Library* with an English translation by Sir James Georg Frazer (LCL), London 1921.

Apollonius Rhodius, *Argonautica* with an English translation by R.C. Seaton (LCL), London 1912.

Apuleius, *The Golden Ass being the Methamorphoses of Lucius Apuleius* with an English translation by W. Adlington, revised by S. Gaselee (LCL), London 1915.

Arnobii *Adversus nationes libri VII*, recensvit C. Marchesi, Torino s.a. (1934).

Augustinus, *The City of God against the Pagans* with an English translation by George E. McCracken (LCL), London 1957.

Aurelius, Sextus Victor, *De viris illustribus urbis Romae*, Breslau 1872.

Ausonius with an English translation by Hugh G. Evelyn White (LCL), London 1921.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogiae deorum gentilium*. Ed. Vincenzo Romano (Scrittori d'Italia 200-201), Bari 1951.

Boccaccio, Giovanni, *Opere Volgari*, vol. XIV, Firenze 1833.

Cartari, Vincenzo, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venetia 1647.

Carretto Galeotto dal, *Noze de Psyche & Cupidine*, Venezia 1518.

Cicero, *De natura deorum academica* with an English translation by H. Rackham (LCL), London 1933.

Colonna, Francesco, *Hyphnotomacchia Poliphili*, Venezia 1499.

Cornutus, *Theologiae graecae compendium*, Lipsiae 1881.

Diodorus of Sicily with an English translation by C.H. Oldfather (LCL), London 1936.

Dionysius of Halicarnassus, *The Roman Antiquities* with an English translation by Earnest Cary (LCL), London 1937.

Erizzo, Sebastiano, *Discorso sopra le medaglie de gli antichi*, Venezia 1559.

- Florus, Lucius Annaeus, *Epitome of Roman History* with an English translation by Edward Seymour Forster (LCL), London 1929.
- Gellius, Aulus, *The Attic Nights* with an English translation by John C. Rolfe (LCL), London 1927.
- Graevius, Johannes Georgio, *Thesaurus antiquitatum romanorum congestus*, vol. IX, Venetiis 1735.
- Hygini *Fabulae* recensvit. prolegomenis commentario appendice instruxit H.J. Rose, Lugdvni Batavorvm s.a. (1934).
- Jovii, Pavli, *De vita Leonis decimi*, Florentiae s.a. (1551).
- Juvenalis, *Satvrae* ed. by J.D. Duff, Cambridge 1966.
- Lactanti, L. Caeli Firmiani, *Opera omnia*. Edidit Samvel Brandt, Pragae-Vindobonae-Lipsiae 1893.
- Livi, Titi, *Ab vrbe condita* (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis), Oxonii 1914.
- Longus, *Daphnis & Chloe* with an English translation by Georg Thornley (LCL), London 1955.
- Macrobius, *Saturnalia*, Lipsiae 1893.
- Martial, *Epigrams* with an English translation by Walter C.A. Kerr (LCL), London 1919.
- Ovidius, Publius Naso, *Metamorphosen*. In deutsche... von Erich Rösche (Tusculum-Bücherei), München 1952.
- Ovidius, Publius Naso, *Liebeskunst*. Lateinisch-deutsch (Tusculum-Bücherei), München 1969.
- Ovid's *Fasti* with an English translation by Sir James George Frazer (LCL), London 1931.
- Ovid, *The Art of Love and other Poems* with and English translation by J.H. Mozley (LCL), London 1929.
- Panvinus, Onuphrius, *De ludis circensibus et de triumphis*, Patavii 1642.
- Pausanias, *Description of Greece* with an English translation by W.H.S. Jones (LCL), London 1918.
- Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana* with an English translation by F.C. Conybeare (LCL), London 1912.
- Philostratus, *Imagines* with an English translation by Arthur Fairbanks (LCL), London 1931.
- Pindar, *Siegesgesänge und Fragmente*. Griechisch und deutsch herausgegeben und übersetzt von Oscar Werner (Tusculum-Bücher), München s.a.
- Pliny, *Natural History* with an English translation by H. Rackham (LCL), London 1938.
- Plutarch's *Lives* with an English translation by Bernadotte Perrin (LCL), London 1914.
- Plutarch's *Moralia* with an English translation by Frank Cole Babbitt (LCL), London 1927.
- Poliziano, Angelo, *Poesie italiane* (Biblioteca Universale Rizzoli), Milano 1976.
- Polybius, *The Histories* with an English translation by W.R. Paton (LCL), London 1922.
- Propertius, Sextus Aurelius, *Carmina* (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis), Oxonii 1974.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Roma 1603.
- Scriptores rerum mythicarum latini tres*. Ed. Georgius Henricus Bode, Cellis 1834.
- Servii *Grammatici avi servantur in Vergilii carmina commentarii*. Recenservnt Georgivs Thilo et Hermannvs Hagen I-III, Lipsiae 1881-1902.
- Theokrit, *Gedichte*. Griechisch-deutsch ed. F.P. Fritz (Tusculum-Bücherei), Tübingen 1970.

- Valeri, Maximi, *Factorvm et dictorum memorabilium* . . . iterum recensvit Carolvs Kempf, Lipsiae 1898.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architetti nella redazione del 1550 e 1568* a cura di Rosana Bettarini, Firenze 1966-1976.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, vol. IV-VI. Ed Gaetano Milanesi, Firenze 1879-81.
- Vergilius, *Aeneis*. Lateinisch-deutsch . . . von Johannes Götte (Tusculum-Bücherei), Kempten 1971'.
- Vergilius, *Georgica*. Herausgegeben und erklärt von Will Richter (Das Wort der Antike V), München 1957.
- Vergilius, *Eclogues* with an English translation by H. Rushton Fairclough (LCL), London 1935.
- Vico, Enea, *Le imagini . . . de gli imperatori*, Parma 1548.
- Vitruvius, *On architecture* with an English translation by Frank Granger (LCL), London 1931.

BIBLIOGRAFIA

- AV, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977.
- AV, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen I: 3. Staatliche Münzsammlung München*, München 1972.
- ACKERMAN, *JWCI* 16 (1951) = James S. ACKERMAN, « The Belvedere as a Classical Villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1951), 78-89.
- ACKERMAN, *ActCongInt* 1963 II = James S. ACKERMAN, « Sources of the Renaissance Villa », *Acts of the 20th International Congress of the History of Art II*. Princeton, N.J. 1963, 6-18.
- ADRIANI, *Divagazioni* = Achille ADRIANI, *Divagazione intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*. Documenti e ricerche d'arte alessandrina III-IV, Roma 1959.
- ALTMANN, *Grabaltäre* = Walter ALTMANN, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905.
- AMELUNG, *Die Sculpturen* = Walther AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I-II*, Berlin 1903-1908.
- AMELUNG, *JhÖstArchInst* 12 (1909) = Walther AMELUNG, « Zwei ephesische Fragmente » *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien* 12 (1909), 172-182.
- AMELUNG, « Die Stuckreliefs » = Walther AMELUNG, « Die Stuckreliefs in den Loggien Raffaels und ihre Vorbilder », *Raffael in seine Bedeutung als Architekt* von Theobald HOFFMANN: IV. *Vatikanische Palast*, Zittau 1911, 55-137.
- ANDRAE, *RömMitt*, EH 9 (1963) = Bernard ANDRAE, « Studien zur römischen Grabkunst », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, Ergänzungsheft 9 (1963).
- ANTI, *Museo di Venezia* = Carlo ANTI, *Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1930.
- ASHBY, *PBSR* 7 (1914) = Thomas ASHBY, « Drawings of Ancient Paintings in English Collections », *Papers of the British School at Rome* 7 (1914), 1-62.
- ASKEW, *BurlMag* 98 (1956) = Pamela ASKEW, « Perino del Vaga's Decorations for the Palazzo Doria, Genova », *The Burlington Magazin* 98 (1956), 46-53.
- AURIGEMMA, *Museo Nazionale Romano* = Salvatore AURIGEMMA, *Die Diocletiansthermen und das Museo Nazionale Romano*, Roma 1960.
- BACOU, *Drawings in Louvre* = Roseline BACOU, *Drawings in the Louvre. The Italian Drawings*, Cassel-London 1968.
- BANGE, *Die italienischen Bronzen* = E.F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barok. Zweiter Teil: Reliefs und Plakatten. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin-Leipzig 1922*.
- BARDESCHI, *Castellum* 8 (1968) = Marco Dezzi BARDESCHI, « Le Rocche di Francesco di Giorgio nel Ducato di Urbino », *Castellum* 8 (1968), 97-140.
- BARGELLINI, *Il Ghirlandaio* = Piero BARGELLINI, *Il Ghirlandaio nel bel mondo Fiorentino*, Firenze 1945.

- BARTOLI, *Le antiche lucerne* = Pietro Santi BARTOLI, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate...*, Roma 1691.
- BARTSCH = Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*. Nov. ed. Repr., Hildesheim 1970.
- BASSI, *La Gipsoteca di Possagno* = Elena BASSI, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Cataloghi di raccolte d'arte 3, Venezia 1957.
- BASSI, *Il Museo Civico di Bassano* = Elena BASSI, *Il Museo Civico di Bassano. I Disegni di Antonio Canova*, Cataloghi di raccolte d'arte 4, Venezia 1959.
- BAUMGART, *MtJbBK* 8 (1931) = Fritz BAUMGART, « Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8 (1931), 48-68.
- BECAITI, *La colonna coclide* = Giovanni BECAITI, *La colonna coclide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Studi e Materiali del Museo dell'Impero Romano n. 6, Roma 1960.
- BECAITI, *The Work of Raphael* = Giovanni BECAITI, « Raphael and Antiquity », *The Complete Work of Raphael*, Novara 1969, 491-568.
- BELLORI, *Notae* = G.P. BELLORI, *Notae in numismata tum Ephesia, tum aliarum urbium apibus insignita*, Roma 1658.
- BENTMANN-MÜLLER, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur* = Reinhard BENTMANN - Michael MÜLLER, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt a.M. 1970.
- BENTMANN-MÜLLER, *Architectura* 1972 = Reinhard BENTMANN-Michael MÜLLER, « Materialien zur italienischen Villa der Renaissance », *Architectura* 1972, 167-191.
- BERNHART, *Handbuch zur Münzenkunde* = Max BERNHART, *Handbuch zur Münzenkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle 1926.
- BERTHIER, *L'Eglise de la Minerve* = J.J. BERTHIER, *L'Eglise de la Minerve à Rome*, Rome 1910.
- BERTINI, *Disegni italiani* = Aldo BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958.
- BIERMAN, *BollPalladio* 11 (1969) = Hartmut BIERMAN, « Lo sviluppo della villa toscana sotto l'influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 11 (1969), 36-46.
- BIERMAN, *WienerJb* 23 (1971) = Hartmut BIERMAN, « Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I. König von Neapel », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23 (1971), 154-195.
- BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur* = Peter-Heinrich BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin 1940.
- BOAS-LOVEJOY, *Primitivism in Antiquity* = George BOAS-Arthur O. LOVEJOY, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore 1935.
- BOAS, *Primitivism in the Middle Ages* = George BOAS, *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore 1948.
- BOBER, *Amico Aspertini* = Phyllis Pray BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, Studies of the Warburg Institute 21, London 1957.
- BORBEIN, *RömMitt*, EH 14 (1968) = Adolf Heinrich BORBEIN, « Campana reliefs. Typologische und Stilkritische Untersuchungen », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, Ergänzungsheft 14 (1968).
- BOREA, *ArteAntMod* 1961 = Evelina BOREA, « Vicenda di Polidoro da Caravaggio », *Arte Antica e Moderna* 1961, 211-224.

- BRANDENBURG, *Repertorium I* = Hugo BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I*, Wiesbaden 1967.
- BRATSKHOVA, *BullBulgare* 12 (1938) = Maria BRATSKHOVA, « Die Muschel in der antiken Kunst », *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* 12 (1938), 1-131.
- BRENDEL, *ArtBull* 37 (1955) = Otto J. BRENDEL, « Borrowings from Ancient Art in Titian », *The Art Bulletin* 37 (1955), 113-125.
- BRENDEL, *Essays to Wittkower* = Otto J. BRENDEL, « A Kneeling Persian: Migrations of a Motif », *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, Bristol 1967, 62-70.
- BROWN, *GBA* 89 (1977) = Clifford BROWN, « The Grotta of Isabella d'Este », *Gazette des Beaux-Arts* 89 (1977), 155-171.
- BROWN, *Cultural Aspects* = Malcolm C. BROWN, « * Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique *: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities », *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, New York 1976, 324-353.
- BRUHL, *BEFAer* 175 (1953) = Adrien BRUHL, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque a Rome et dans le monde romain*, Bibliothèque des École Françaises d'Athènes et de Rome 175 (1953).
- BRUMMER-JANSON, *Kht* 45 (1976) = Hans Henrik BRUMMER-Tore JANSON, « Art, Literature and Politics: An Episode in the Roman Renaissance », *Konsthistorisk Tidskrift* 45 (1976), 79-93.
- BRUSCHI, *Bramante* = Arnaldo BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.
- BRUSCHI, *BollPalladio* 16 (1974) = Arnaldo BRUSCHI, « Il teatro del Capitolino del 1513 », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 16 (1974), 189-218.
- BUDDENSIEG, *MiJbBK* 13 (1962) = Tilmann BUDDENSIEG, « Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Grossen », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1962), 37-48.
- BUDDENSIEG, *JbBerMus* 5 (1963) = Tilmann BUDDENSIEG, « Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto », *Jahrbuch der Berliner Museen* 5 (1963), 121-150.
- BUCHTHAL, *Historia Troiana* = Hugo BUCHTHAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Studies of the Warburg Institute 32, London 1971.
- BÜHLER, *Europa* = Winfried BÜHLER, *Europa. Ein Überblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, München 1968.
- BULLE, *AbbayerAkad* B 33 (1928) = Heinrich BULLE, *Untersuchungen an griechischen Theatern*. Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophische, philologische und historische Klasse. B 33, München 1928.
- CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici* = Michelangelo CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951.
- CANEY, *Girolamo da Carpi* = Norman W. CANEY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Studies of the Warburg Institute 35, London-Leiden 1976.
- CARANDENTE, *I trionfi* = C. CARANDENTE, *I trionfi nel primo Rinascimento*, Torino 1963.
- CARATTONI, *Il corpo di San Pietro* = Don Giovanni CARATTONI, *Il corpo di San Pietro in Perugia*, Forlì 1966.
- CARUNCHIO, *Origini della villa rinascimentale. La ricerca di una tipologia*, Studi di storia dell'arte 4, Roma 1974.
- CHABOD, *Scritti sul rinascimento* = F. CHABOD, *Scritti sul rinascimento*, Torino 1967.

- CHIASTEL, *Arte e Umanesimo* = André CHIASTEL, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964.
- CECCHI-COTURRI, *Pescia* = Michele CECCHI-Enrico COTURRI, *Pescia ed il suo territorio nella storia nell'arte e nelle famiglie*, Pistoia 1961.
- CLARK, *BurlMag* 97 (1955) = Kenneth CLARK, « Transformations of Nereids in the Renaissance », *The Burlington Magazine* 97 (1955), 214-217.
- COFFIN, *ArtBull* 49 (1967) = David R. COFFIN, « The Plans of the Villa Madama », *The Art Bulletin* 49 (1967), 111-122.
- COSTA, *La leggenda* = Gustavo COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972.
- CRAWFORD, *Roman Republican Coinage* = Michael H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage I-II*, Cambridge 1974.
- CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio* = Fabrizio CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e le Feste Romane del 1513*, Milano 1968.
- DACOS, *BullBelge* 33 (1961) = Nicole DACOS, « A propos d'un fragment de sarcophage de Grottaferrata e de son influence à la Renaissance », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 33 (1961), 143-150.
- DACOS, *BullBelge* 34 (1962) = Nicole DACOS, « Ghirlandaio e l'antique », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 34 (1962), 419-455.
- DACOS, *Latomus* 21 (1962) = Nicole DACOS, « Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance », *Latomus* 21 (1962), 334-355.
- DACOS, *Paragone* 219/39 (1968) = Nicole DACOS, « Il trastullo di Raffaello », *Paragone* 219/39 (1968), 3-29.
- DACOS, *La découverte des grotesques* = Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Studies of the Warburg Institute 31, Leiden 1969.
- DACOS, *Classical Influences 1500-1700* = Nicole DACOS, « Les loges de Raphaël: répertoire à l'antique, bible et mythologie », *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*. Ed. by R.R. Bolgar, Oxford 1976, 325-334.
- DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976) = Nicole DACOS CRIFÒ, « Vincenzo Tamagni a Roma », *Prospettiva* 7 (1976), 46-51.
- DACOS, *Le Logge* = Nicole DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977.
- DALTON, *Postclassical Gems* = Ormonde Maddock DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Postclassical Periods in ... British Museum*, London 1915.
- DAMI, *Il Giardino Italiano* = Luigi DAMI, *Il Giardino Italiano*, Milano 1924.
- DANIELSSON, *ActaInstRegniSueciae* 2 (1932) = O.A. Danielsson, « Annius von Viterbo über die Gründungsgeschichte Roms », *Acta Instituti Romani Regni Sueciae* 2 (1932), 1-16.
- D'ARCO, *Pippi* = Carlo D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1842.
- DAVIDSON, *ArtBull* 41 (1959) = Bernice DAVIDSON, « Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria. Genoa », *The Art Bulletin* 41 (1959), 315-326.
- DEGENHART, *BollArte* 35 (1950) = Bernard DEGENHART, « Michele di Giovanni di Bartolo: Disegni dall'antico e il cammino 'della Iole' », *Bollettino d'Arte* 35 (1950), 208-215.
- DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960) = Bernard DEGENHART-Annegrit SCHMITT, « Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 11 (1960), 59-151.

- DEMPSEY, *JWCI* 29 (1966) = Charles DEMPSEY, « The Textual Sources of Poussin's Marine Venus in Philadelphia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966), 438-442.
- DEMPSEY, *JWCI* 31 (1968) = Charles DEMPSEY, « Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's Primavera », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), 251-273.
- DEONNA, *RevArch* 27 (1928) = W. DEONNA, « La sirène, femme-poisson », *Revue archéologique* 27 (1928), 18-25.
- D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque* = Prince d'ESSLING-Eugène MÜNTZ, *Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902.
- DE WAHL, *Monstra Marina* = Thomas DE WAHL, *Quodmodo Monstra Marina artifices graeci finxerint*, Bonnæ 1896.
- DHANENS, *BullBelge* 35 (1963) = Elisabeth DHANENS, « De romeinse ervaring van Giovanni Bologna », *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 35 (1963), 159-190.
- DOLLMAYR, *JbKhStW* 21 (1901) = Hermann DOLLMAYR, « Giulio Romano und das classische Altertum », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 21 (1901), 178-220.
- D'ONOFRIO, *Castel S'Angelo* = Cesare D'ONOFRIO, *Castel S'Angelo*, Roma 1971.
- DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto* = Richard M. DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto (1477-1547). Humanist and Reformer*, Cambridge, Mass. 1959.
- DRAGENDORFF, *Arretinische Reliefkeramik* = Hans DRAGENDORFF, *Arretinische Reliefkeramik*, Reutlingen 1948.
- Drawings of the First Maniera* = *Drawings and Prints of the First Maniera*, Rhode Island 1973.
- DRESSEL, *ZNum* 22 (1900) = Heinrich DRESSEL, « Numismatische Analecten », *Zeitschrift für Numismatik* 22 (1900), 20-39.
- DUSSIER, *Raphael* = Luipold DUSSIER, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London-New York 1971.
- EGGER, *Codex Escorialensis* = Herman EGGER (herausg.), *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*, Sonderschrift des österreichischen archäologischen Institutes in Wien IV, Wien 1906.
- EGGER-HÜLSFN, *Heemskerck* = Herman EGGER-Christian HÜLSFN, *Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin I-II*, Berlin 1913-1916.
- ETTLINGER, *JWCI* 16 (1953) = L.D. ETTlinger, « Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), 239-274.
- FERRARI, *Lo stucco* = Giulio FERRARI, *Lo stucco nell'arte italiana*, Milano 1910.
- FERRUOLO, *ArtBull* 37 (1955) = Arnolfo B. FERRUOLO, « Botticelli's Mythologies, Ficino's de Amore, Poliziano's Stanze per la Giostra: Their Circle of Love », *The Art Bulletin* 37 (1955), 17-25.
- FLAGGE, *Untersuchungen zur Greifen* = Ingeborg FLAGGE, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen*, Sankt Augustin 1975.
- FISCHEL, *Raphael* = Oskar FISCHEL, *Raphael*, London 1948, 1962¹.
- FONTANA, *Architectura* 1978 = Vincenzo FONTANA, « 'Arte' e 'Ispirenza' nei trattati d'architettura veneziani del cinquecento », *Architectura* 1978, 49-72.

- FORSSMAN, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch* = Erik FORSSMAN, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts*, Stockholm Studies in History of Art 5, Uppsala 1961.
- FORSTER-TUTTLE, *JSAH* 30 (1971) = Kurt W. FORSTER-Richard J. TUTTLE, « The Palazzo del Te », *Journal of the Society of Architectural Historians* 30 (1971), 267-293.
- FORSTER-TUTTLE, *Architectura* 1973 = Kurt W. FORSTER-Richard J. TUTTLE, « The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua », *Architectura* 1973, 104-130.
- FORSTER, *Architectura* 1974 = Kurt W. FORSTER, « Back to the Farm. Vernacular Architecture and the Development of the Renaissance Villa », *Architectura* 1974, 1-12.
- FOSSIG, *The Thorvaldsen Museum* = Poul FOSSIG, *The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos*, Copenhagen 1929.
- FOSTER, *FlorMitt* 14 (1969-1970) = Philip FOSTER, « Lorenzo de' Medici's Cascina a Caiano », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1969-1970), 47-56.
- FOSTER, *RömJbKg* 11 (1967/68) = Philip FOSTER, « Raphael on the Villa Madama: The Text of a Lost Letter », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11 (1967/68), 307-312.
- FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance* = S.F. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Mass. 1961.
- FRIEDLÄNDER, *Die italienischen Schaumünzen* = Julius FRIEDLÄNDER, *Die italienischen Schaumünzen des Fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin 1882.
- FROMMEL, *Farnesina* = Christoph Luitpold FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961.
- FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft = Christoph Luitpold FROMMEL, « Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner », Beiheft zum *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11 (1967/68).
- FROMMEL, *BollPalladio* 11 (1969) = Christoph Luitpold FROMMEL, « La Villa Madama e la tipologia della villa romana del rinascimento », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 11 (1969), 47-64.
- FROMMEL, *Der RömPalastbau* = Christoph Luitpold FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance I-III, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XXI*, Tübingen 1973.
- FROMMEL, *RömJbKg* 15 (1975) = Christoph Luitpold FROMMEL, « Die architektonische Planung der Villa Madama », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), 59-87.
- FRUTAZ, *Le Piante di Roma* = Amato Pietro FRUTAZ, *Le Piante di Roma I-III*, Roma 1962.
- FURTWÄNGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine* = Adolf FURTWÄNGLER, *König. Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896.
- FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen* = Adolf FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I-III*, Leipzig-Berlin 1900.
- FÜRSTER, *Farnesina-Studien* = Richard FÜRSTER, *Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock 1880.
- GARRARD, *JWCI* 38 (1975) = Mary D. GARRARD, « Jacopo Sansovino's Madonna in Sant'Agostino: An Antique Source Rediscovered », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 333-338.
- GAYE, *Carteggio* = Giovanni GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze 1839-1840.
- GELLI, *Divise, moti e imprese* = Jacopo GELLI, *Divise, moti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1928².

- GENTILI, *Storia dell'arte* 22 (1974) = Augusto GENTILI, « Il significato dell' 'Antiope' di Tiziano », *Storia dell'arte* 22 (1974), 253-265.
- GERKE, *Die christlichen Sarkophage* = Friedrich GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11, Berlin 1940.
- GNECCHI, *Medaglioni romani* = Francesco GNECCHI, *I medaglioni romani I-III*, Milano 1912.
- GNOLI, *La Roma di Leone X* = Domenico GNOLI, *La Roma di Leone X*, Roma 1938.
- GOETZ, « Die Dantebüste » = Walter GOETZ, « Die Dantebüste im Museum zu Neapel », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 22, NF 13 (1940), 156-165.
- GOLZIO, *Raffaello nei documenti* = Vincenzo GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, Città del Vaticano 1936.
- GOLZIO, *The Work of Raphael* = Vincenzo GOLZIO, « Raphael and His Critics », *The Complete Work of Raphael*, Novara 1969, 607-644.
- GOMBRICH, *JbKhSW* 8 (1934) = E.H. GOMBRICH, « Zum werke Giulio Romanos », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 79-104.
- GOMBRICH, *Norm and Form* = E.H. GOMBRICH, *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London 1971.
- GOMBRICH, *Symbolic Images* = E.H. GOMBRICH, *Symbolic Images, Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972.
- GOULD, *Correggio* = Cecil GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976.
- GRANT, *Roman Myths* = Michael GRANT, *Roman Myths*, Harmondsworth 1973.
- GRISEBACH, *Römische Porträtbüsten* = August GRISEBACH, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936.
- GUERRINI, *Marmi antichi* = Lucia GUERRINI, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi, Documenti e riproduzione* 1, Città del Vaticano 1971.
- GRUNER, *Frescodecorations and Stuccoes* = Lewis GRUNER, *Frescodecorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy During the Fifteenth & Sixteenth Centuries*, London 1844/1854.
- GÄDECHENS, *Glaukos* = Rudolf GÄDECHENS, *Glaukos der Meergott*, Göttingen 1860.
- GUTENSOHN-THUERNER, *Sammlung von Denkmälern* = G. GUTENSOHN-J. THUERNER, *Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhundert*, Dresden 1832.
- HANKE, *Die Entführung der Europa* = Heinz R. HANKE, *Die Entführung der Europa. Die Fabel Ovids in der europäischen Kunst*, Berlin 1967.
- HABICH, *MJBK* 10 (1916-1918) = Georg HABICH, « Erwerbungen des K. Münzkabinetts 1914 und 1915 », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 10 (1916-1918), 157-158.
- HAFNER, *JdI* 93 (1978) = German HAFNER, « Sieg und Frieden. Zur Deutung des Reiterreliefs vom Forum Romanum », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom* 93 (1978), 228-251.
- HARPARTII, *Paul III als Alexander der Grosse* = Richard HARPARTII, *Papst Paul III als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Beiträge zur Kunstgeschichte 13, Berlin-New York 1978.
- HARTT, *Giulio Romano* = Frederik HARTT, *Giulio Romano*, New Haven 1958.
- HAUPTMANN, *Der « Tondo »* = Moritz HAUPTMANN, *Der « Tondo ». Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes*, Frankfurt a.M. 1936.
- HEISS, *Les médailleurs* = Aloiss HEISS, *Les médailleurs de la renaissance I-IX*, Paris 1881-1892.

- HELD, *Essays of Panofsky* = Julius S. HELD, « Flora, Goddess and Courtesan », *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 201-218.
- HERRMANN, *De horarum* = Paulus HERRMANN, *De horarum apud veteres figuris*, Bero-
lini 1887.
- HERRMANN-FIORE, *FlorMitt* 22 (1978) = Kristina HERRMANN-FIORE, « Giovanni Albertis Kunst-
und Wissenschaft der Quadratur. Eine Allegorie in der Sala Clementina des Vati-
kan », *Mitteilungen des Deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22 (1978),
61-83.
- HERTZ, *Strena Helbigiana* = Henritte HERTZ, « Auffindung der Bücher des Numa Pom-
pilius. Affresco des Giulio Romano aus Villa Lante », *Strena Helbigiana*, Leipzig
1900, 129-131.
- HETTNER, *AA* 4 (1889) = F. HETTNER, « Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutsch-
land », *Archäologischer Anzeiger* 4 (1889), 85-107.
- HEYDENREICH, *RollPalladio* 11 (1969) = Ludwig H. HEYDENREICH, « La villa: genesi e svi-
luppi al Palladio », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura
Andrea Palladio* 11 (1969), 11-22.
- HEYDENREICH-LOTZ, *Architecture in Italy* = Ludvig H. HEYDENREICH-Wolfgang Lotz, *Arch-
itecture in Italy 1400 to 1600*, The Pelican History of Art, Harmondworth 1974.
- HILL, *JHS* 26 (1906) = G.F. HILL, « Sodoma's Collections of Antiques », *Journal of Hellenic
Studies* 26 (1906), 288-289.
- HILL, *Italian Medals* = Georg Francis HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renais-
sance before Cellini*, Oxford 1930.
- HILLER, *Bellerophon* = Stefan HILLER, *Bellerophon. Ein griechischer Mythos in der
römischen Kunst*, München 1970.
- HIND, *Early Italian Engraving* II = Arthur M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical
Catalogue*, Part II, vol. V-VI, London 1948.
- HIRST, *JWCI* 24 (1961) = Michael HIRST, « The Chigi Chapel in S. Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 161-185.
- HIRST, *BurlMag* 108 (1966) = Michael HIRST, « Perino del Vaga and his Circle », *The
Burlington Magazin* 108 (1966), 398-405.
- HOFMANN, « Abriss » = Theobald HOFMANN, « Abriss der Baugeschichte des Vatikans », *Raffa-
el als Architekt IV: Vatikanischer Palast*, Zittau 1911, 28-54.
- HOFMANN, *Forschungen* II = W. von HOFMANN, *Forschungen zur Geschichte der kurialen
Behörden vom Schisma bis zur Reformation I-II*, Rom 1914.
- HOOGWERFF, *MhKg* 8 (1915) = G.J. HOOGWERFF, « Die Deutung der Grisailen unter Raffaels
Parnass », *Monatshefte für Kunstgeschichte* 8 (1915), 10-16.
- HOOGWERFF, *Capitolium* 20 (1945) = Goffredo HOOGWERFF, « Raffaello nella Villa Farne-
sina. Affreschi e arazzi », *Capitolium* 20 (1945), 9-15.
- HORSTER, *AA* 1975 = Marita HORSTER, « Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach rö-
mischen Sarkophagen », *Archäologischer Anzeiger* 1975, 403-432.
- HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid* = Emil HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in
Madrid*, Berlin 1862.
- HÜBNER, *RömMitt* 26 (1911) = P.G. HÜBNER, « Detailstudien zur Geschichte der antiken
Roms in der Renaissance », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts
Römische Abteilung* 26 (1911), 288-328.
- HÜBNER, *Le statue di Roma* = Paul Gustav HÜBNER, *Le statue di Roma. Grundlagen für
eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance*, Römische Forschungen
der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1912.

- HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo* = Cristiano HÜLSEN, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Lipsia 1910.
- HÜLSEN, *Römische Antikengärten* = Christian HÜLSEN, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917.
- HÜLSEN, *Le chiese di Roma* = Christian HÜLSEN, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927.
- HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio* = Christian HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Giovanantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1933.
- IMHOOF-BLUMER, *Griechische Münzen* = F. IMHOOF-BLUMER, *Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen*, München 1890.
- IMHOOF-BLUMER, *Nymphen und Chariten* = F. IMHOOF-BLUMER, *Nymphen und Chariten auf griechischen Münzen*, Athen 1908.
- JAHN, *Archäologische Beiträge* = Otto JAHN, *Archäologische Beiträge*, Berlin 1847.
- JAHN, *SächsBerichte* 20 (1868) = Otto JAHN, « Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus », *Berichte ... der könig. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe* 20 (1868), 161-235.
- JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance* = Hubert JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, Stuttgart 1879.
- JANSON, *Donatello* = H.W. JANSON, « Donatello and the Antique », *Donatello e il suo Tempo. Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento 1966*, Firenze 1968, 77-96.
- JONES, *Museo Capitolino* = H. Stuart JONES, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.
- JONES, *Palazzo dei Conservatori* = Stuart H. JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926.
- KLEIN, *Praxiteles* = Wilhelm KLEIN, *Praxiteles*, Leipzig 1898.
- KLOTZ, *ZKg* 32 (1969) = Heinrich KLOTZ, « L.B. Albertis 'De re aedificatoria' in Theorie und Praxis », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), 93-103.
- KULTZEN, *ZschwAKg* 21 (1961) = Rolf KULTZEN, « Der Freskenzyklus in der ehemaligen Kapelle der Schweizergarde in Rom », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 21 (1961), 19-30.
- KÄHLER, *Seethiasos und Census* = Heinz KÄHLER, *Seethiasos und Census: die Reliefs aus dem Palazzo Santa Croce in Rom*, Berlin 1966.
- Königliche Museen zu Berlin* = *Königliche Museen zu Berlin: Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin 1891.
- LADNER, *The Idea of Reform* = Gerhart B. LADNER, *The Idea of Reform*, Cambridge, Mass. 1959.
- LANCIANI, *Storia degli Scavi* = Rodolfo LANCIANI, *Storia degli Scavi di Roma I*, Roma 1902.
- LANCKORŃSKA, *JbKhSW* 9 (1935) = Karoline LANCKORŃSKA, « Zu Raffaels Loggien », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 9 (1935), 111-120.
- LANGEDIJK, *FlorMitt* 20 (1976) = Karla LANGEDIJK, « Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20 (1976), 33-52.
- LAVIN, *ArtQuart* 33 (1970) = Irving LAVIN, « On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust », *The Art Quarterly* 33 (1970), 207-226.

- LAVIN, *Proceedings* 119: 5 (1975) = Irving LAVIN, « On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts », *Proceedings of the American Philosophical Society* 119: 5 (1975), 353-362.
- LAWRENCE, *Essays of Panofsky* = Marion LAURENCE, « Three Pagan Themes in Christian Art », *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 323-334.
- LEFEVRE, *Villa Madama* = Renato LFEVRE, *Villa Madama*, Roma 1973.
- LEHMANN, *Samothracian Reflections* = Phyllis Williams LEHMANN-Karl LEHMANN, *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton, New Jersey 1973.
- LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* = Karl LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926.
- LEINZ, *Die Loggia Rucellai* = Gottlieb LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia. Mit einem Katalog Florentiner « Loggienfamilien »*, Bonn 1977.
- Le Musée Fol = Le Musée Fol. Choix d'intailles et de camées antiques, Genève-Basel-Lyon 1875.
- LEON, *Die Bauornamentik* = Christoph F. LEON, *Die Bauornamentik des Trajanforums und ihre Stellung in der Früh- und Mittelkaiserzeitlichen Architekturdécoration Roms*, Wien 1971.
- LEVI, *Sculture di Mantova* = Alda LEVI, *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931.
- LICHOCKA, *Travaux de l'Académie Polonaise* 15 (1974) = Barbara LICHOCKA, *Justitia sur les monnaies imperiales romaines*, *Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences* 15 (1974).
- LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis* = Hans LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Studien der Bibliothek Warburg IV, Leipzig-Berlin 1926.
- LILIUS, *FT* 195-196 (1974) = Henrik LILIUS, « Till Villa Lantes konsthistoriska problematik », *Finsk Tidskrift* 195-196 (1974), 17-36.
- LILIUS, *CollSodSecSer* 4 (1973-1974) = Henrik LILIUS, « Gli stucchi della loggia di Villa Lante. Aspetti dell'iconografia e dei suoi prototipi antichi », *Colloqui del Sodalizio, Seconda Serie* 4 (1973-1974), 165-176.
- LILIUS, *ThT* 2 (1976) = Henrik LILIUS, « Hercules som tjurbärare. Ett bidrag till den antika Herkules-ikonografien med en exkurs till motivet Herkules och det erymanthiska vildsvinet », *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 2 (1976), 35-46.
- LILIUS, *Il Veltro* 19 (1975) = Henrik LILIUS, « L'Institutum Romanum Finlandiae », *Il Veltro* 19 (1975), 669-683.
- LILIUS, *ThT* 4 (1978) = Henrik LILIUS, « Stuckbysterna i Villa Lantes salong », *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 4 (1978), 98-109.
- LILIUS, *HistArk* 73 (1978) = Henrik LILIUS, « Några antikt inspirerade renässanstak i Rom », *Antikens jalkivaikutus. Historiallinen Arkisto* 73 (1978), 120-137.
- LIPPOLD, *Gemmen und Kameen* = Georg LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922.
- LIPPOLD, *Die Skulpturen* = Georg LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums III: 1-2*, Berlin 1936-1956.
- L'ORANGE-VON GERKAN, *Der Bildschmuck des Konstantinsbogens* = Hans Petter L'ORANGE-Armin VON GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 10, Berlin 1939.

- LUPORINI, *Critica d'Arte* 4 (1957), 5 (1958) = Eugenio LUPORINI, « Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio », *Critica d'Arte* 4 (1957), 442-467, 5 (1958), 43-72.
- LUNN, *Latomus* 22 (1963) = Borge LUNN, « On the Symbolism of Severed Animal Heads », *Latomus* 22 (1963), 252-260.
- LÖWY, *ArchStorA* 2 (1896) = Emanuele Löwy, « Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi », *Archivio Storico dell'Arte*, Sec. Serie 2 (1896), 241-251.
- MAGAGNATO, *Palazzo Thiene* = Licisco MAGAGNATO, *Palazzo Thiene, sede della Banca Popolare di Vicenza*, Vicenza 1966.
- MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio* = Enna MANDOWSKY-Charles MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in MS XIII.B.7 in the National Library in Naples*, Studies of the Warburg Institute 28, London 1963.
- Manierism and the North European Tradition* = *Manierism and the North European Tradition. Prints from c. 1520 - c. 1630*, London 1974.
- MANNING, *Studies to Suida* = Bertino Suida MANNING, « Two 'Seasons' by Jacobo Tintoretto », *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, London 1959, 253-257.
- MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* = Guido A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I-II*, Roma 1958-1961.
- MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio* = Alessandro MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.
- MARABOTTINI, *The Work of Raphael* = Alessandro MARABOTTINI, « Raphael's Collaborators », *The Complete Work of Raphael*, Novara 1969, 199-302.
- MARCONI, *Palatino* 10 (1966) = Paolo MARCONI, « S. Maria dei Sette Dolori in Montorio e il classicismo borrominiano », *Palatino* 10 (1966), 194-200.
- MARCONI, *Monumenti Antichi* 29 (1923) = Pirro MARCONI, « Antinoo. Saggio sull'arte dell'età adrianea », *Monumenti Antichi* 29 (1923), 162-302.
- VAN MARLE, *Iconographie profane II* = Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance. Allegories et symboles*, La Haye 1932.
- MARTIN, *The Farnese Gallery* = John Rupert MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, New Jersey 1965.
- FRANCESCO DI GIORGIO, *Codex Saluzziano* = FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. A cura di Corrado Maltese. Trattati di architettura III, Milano 1967.
- MATHFR, *The Portraits of Dante* = Frank Jewett MATHER Jr., *The Portraits of Dante*, Princeton, New Jersey 1921.
- MATZ, *AA* 1958 = Friedrich MATZ, « Verschollene bacchische Sarkophage. Ein archäologischer Steckbrief », *Archäologischer Anzeiger* 1958, 134-144.
- MATZ, *Die Sarkophagreliefs IV* = Friedrich MATZ, « Die dionysischen Sarkophage », *Die antiken Sarkophagreliefs IV*: 1-4, Berlin 1968-1974.
- MAZZINI, *Monete romane* = G. MAZZINI, *Monete imperiali romane I-II*, Milano 1957.
- MIELSCH, *RömMitt*, EH 21 (1975) = Harald MIELSCH, « Römische Stuckreliefs », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, Ergänzungsheft 21 (1975).
- MEISS, *Gatherings of Miner* = Millard MEISS, « Raphael's Mechanized Seashell. Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition », *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore 1974, 317-332.

- MEYER, « Drachentörer » = M. MEYER, « Über die Verwandtschaft heidnischer und christlicher Drachentörer », *Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen*, Görlitz 1889, Leipzig 1890, 336-348.
- MICHAELIS, *JDI* 6 (1891) = Ad. MICHAELIS, « Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 6 (1891), 125-175, 218-238.
- MIGNOT, *Revue de l'Art* 19 (1973) = Claude MIGNOT, « Les loggias de la Villa Médicis a Rome », *Revue de l'Art* 19 (1973), 50-61.
- MIRRI-CARLETTI, *Le antiche camere* = Lodovico MIRRI-GIUST. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e loro pitture*, Roma 1776.
- MODE, *Uomini famosi* = Robert Louis MODE, *The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini and the Uomini Famosi Tradition in Fifteenth Century Italian Art*, Michigan 1970.
- MOMSEN, *ArtBull* 34 (1952) = Theodor E. MOMSEN, « Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua », *The Art Bulletin* 34 (1952), 95-116.
- NEUERBURG, *AttiAccNap* 5 (1965) = Norman NEUERBURG, *L'Architettura delle Fontane e dei Ninfei nell'Italia Antica*, Memorie dell'Accademia di Archaeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli 5, Napoli 1965.
- NEUMANN, *Gesten und Gebärden* = Gerhard NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965.
- NICOSIA, *Teocrito e l'arte figurata* = Salvatore NICOSIA, *Teocrito e l'arte figurata*, Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca della Università di Palermo 5, Palermo 1968.
- O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971) = James F. O'GORMAN, « The Villa Lante in Rome: Some Drawings and some Observations », *The Burlington Magazin* 113 (1971), 133-138.
- O'MALLEY, *Giles of Viterbo* = John W. O'MALLEY S.J., *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden 1968.
- O'MALLEY, *Traditio* 25 (1969) = John W. O'MALLEY S.J., « Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo 1507 », *Traditio* 25 (1969), 265-338.
- ORBAAN, *Documenti* = J.A. F. ORBAAN, *Documenti sul Barocco di Roma*, Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria VI, Roma 1920.
- OVERBECK, *Die Kunstmythologie* = J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie. Besonderer Teil I-III*, Leipzig 1871.
- PANOFSKY, *Oud-Holland* 50 (1933) = Erwin PANOFSKY, « Der gefesselte Eros », *Oud-Holland* 50 (1933), 193-217.
- PANOFSKY, *A Mythological Painting of Poussin* = Erwin PANOFSKY, *A Mythological Painting of Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm*, Nationalmusei skriftserie 5, Stockholm 1960.
- PANOFSKY, *Renaissance and Renascences* = Erwin PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Figura 10, Uppsala 1960.
- PANOFSKY, *Camera di San Paolo* = Erwin PANOFSKY, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Studies of the Warburg Institute 26, London 1961.
- PANOFSKY, *Studies in Iconology* = Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York-Evaston 1962.
- PANOFSKY, *Problems in Titian* = Erwin PANOFSKY, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969.

- PANOFKY-SAXL, *Metropolitan Museum Studies* 4 (1932-33) = Erwin PANOFKY-Fritz SAXL, « Classical Mythology in Mediaeval Art », *Metropolitan Museum Studies* 4 (1932-33), 228-280.
- PARKER, *Catalogue of Ashmolean Museum* = K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum* I-II, Oxford 1938-1956.
- PARRONCHI, *JWCI* 27 (1964) = Alessandro PARRONCHI, « The Language of Humanism and the Language of Sculpture. Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo Scala », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), 108-136.
- PASTOR, *Geschichte der Päpste* = Ludwig von PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* I-V, Freiburg 1886-1906.
- PATZAK, *Renaissance- und Barockvillen* = Bernhard PATZAK, *Die Renaissance- und Barockvillen in Italien* I-III, Leipzig 1908-1913.
- PERRY, *BurlMag* 119 (1977) = Marilyn PERRY, « 'Candor Illaesus': the 'Impresa' of Clement VII and other Medice Devices in the Vatican Stanze », *The Burlington Magazine* 119 (1977), 676-686.
- PFEIFFER, *Raffaels Disputa* = Heinrich S. J. PFEIFFER, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*. Pontificia Universitas Gregoriana. Miscellanea Historiae Pontificiae 37, Roma 1975.
- PIETRANGELI, « Gli interni » = Carlo PIETRANGELI, « Gli interni del Palazzo Senatorio e del Palazzo dei Conservatori », *Il Campidoglio di Michelangelo*, Milano 1965, 115-125.
- Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain*. Recueillis par les frères Piranesi et dessinées par Thomas Piroli, Roma s.a. (1805 ca?).
- POPHAM-WILDE, *The Italian Drawings at Windsor Castle* = A. E. POPHAM-Johannes WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries ... at Windsor Castle*, London 1949.
- PORTOGHESI, *Roma nel Rinascimento* = Paolo PORTOGHESI, *Roma nel Rinascimento* 1-2, Roma s.a. (1971).
- PONCFY-GERE, *Raphael and his Circle* = Philip POUNCEY-J. A. GERE, *Raphael and his Circle. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1962.
- PRENDEVILLE, *Collection Poniatowski* = James PRENDEVILLE, *Photographic Facsimiles of the Antique Gems Formely Possessed by the Late Prince Poniatowski*, London 1859.
- PRINZ, *Studien zu den Anfängen* = Wofram PRINZ, *Studien zu den Anfängen des oberitalienischen Villenbaues*, s.l. s.a. (1975).
- PULSZKY, *Beiträge* = Carl von PULSZKY, *Beiträge zu Raphael's Studium der Antike*, Leipzig 1877.
- RAGGIHANTI, *Critica d'Arte* 42 (1977) = Licia Collobi RAGGIHANTI, « Aggiunte per il 'Libro de' Disegni' del Vasari », *Critica d'Arte* 42 (1977), 165-186.
- RAVE, *JbBerMus* 1 (1959) = Paul Ortwin RAVE, « Paolo Giovo und die Bildnisvitenbücher des Humanismus », *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959), 119-154.
- RE = Georg Wissowa, *Paulus Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* I., Stuttgart 1894.
- REDIG DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo* = Deoclecio REDIG DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo. Studi di Storia dell'Arte*, Roma 1946.

- REDIG DE CAMPOS, *Omaggio Pio XII* = Deoclecio REDIG DE CAMPOS, « Il Belvedere d'Innocenzo VIII in Vaticano », *Triplice Omaggio a S.S. Pio XII* II, Città del Vaticano 1958, 289-304.
- REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani* = Deoclecio REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.
- REINACH, *Pierre gravées* = Salomon REINACH, *Pierre gravées*, Paris 1895.
- REINACH, *Répertoire de la statuaire* = Salomon REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* I-VI, Paris 1897-1930.
- REINACH, *Pierre Jacques* = Salomon REINACH, *L'Album de Pierre Jacques, Sculpteur de Reims Dessiné à Rome de 1572 à 1577*, Paris 1902.
- REINACH, *Répertoire de reliefs* = Salomon REINACH, *Répertoire de reliefs Grecs et Romains* I-III, Paris 1909-1912.
- RICCI, *L'Arte* 18 (1915) = Corrado RICCI, « Gli Aspertini », *L'Arte* 18 (1915), 81-119.
- RICHTER, *Catalogue of Engraved Gems* = Gisela M.A. RICHTER, *Catalogue of Engraved Gems. Greek, Etruscan and Roman. Metropolitan Museum of Art*, Roma 1956.
- RICHTER, *La Collezione Hertz* = I.P. RICHTER, *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Dresden 1928.
- RINALDIS, *BollArte* 3 (1923-24) = Aldo de RINALDIS, « Il cofanetto farnesiano del Museo di Napoli », *Bollettino d'Arte* 3 (1923-24), 145-165.
- RIZZO, *Sculture del Pal. Giustiniani* = Giulio Emanuele Rizzo, *Sculture antiche del Palazzo Giustiniani*, Roma 1905.
- ROBERT, *Die Sarkophagreliefs II* = Carl ROBERT, « Mythologische Cyklen », *Die antiken Sarkophagreliefs II*, Berlin 1890.
- ROBERT, *Die Sarkophagreliefs III: 1-3* = Carl ROBERT, « Einzelmythen », *Die antiken Sarkophagreliefs III: 1-3*, Berlin 1897-1919.
- ROBERT, *Oidipus* = Carl ROBERT, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum* I-II, Berlin 1915.
- VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* = Hermann von ROHDEN - Hermann WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten IV: 1-2*, Berlin-Stuttgart 1911.
- ROLFS, *RepKw* 45 (1925) = Wilhelm ROLFS, « Klemens VII. und Peter Carneseccchi », *Reperitorium für Kunstwissenschaft* 45 (1925), 117-140.
- RONCZEWSKI, *Gewölbeschmuck* = Konstantin RONCZEWSKI, *Gewölbeschmuck in römischen Altertum*, Berlin 1903.
- RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974) = Avraham RONEN, « 'Storie de' fatti de' romani'. Cristofano Gherardi and Polidoro da Caravaggio », *Storia dell'arte* 20 (1974), 5-17.
- RONEN, *BurlMag* 118 (1976) = Avraham RONEN, « A Drawing of the 'Escape of Cloelia' », *The Burlington Magazin* 118 (1976), 851.
- ROSCHER, *Lexikon* = W.H. ROSCHER (herausg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I-VI, Leipzig 1884-1937.
- ROTONDI, *Palazzo Ducale* = Pasquale ROTONDI, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1950.
- ROTONDI, *Palace of Urbino* = Pasquale ROTONDI, *The Ducal Palace of Urbino. Its Architecture and Decoration*, London 1969.
- ROULET, *Egyptian Monuments in Rome* = Anne ROULET, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome. Etudes préliminaire aux religions orientales dans l'empire romain* 20, Leiden 1972.
- RUESCH, *Museo Nazionale* = A. RUESCH, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1908.

- RUMPF, *Die Sarkophagreliefs V: 1* = Andreas RUMPF, « Die Meervesen auf den antiken Sarkophagreliefs », *Die antiken Sarkophagreliefs V: 1*, Berlin 1939.
- RUPPRECHT, *Probleme der Kunstwissenschaft II* = B. RUPPRECHT, « Villa. Zur Geschichte einer Ideals », *Probleme der Kunstwissenschaft II*, Berlin 1966, 220-250.
- RYKWERT, *House of Adam* = Joseph RYKWERT, *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York 1972.
- VON SACKEN, *Die antiken Bronzen in Wien* = Freiherr Edward VON SACKEN, *Die antiken Bronzen des K.K. Münz- und Antiken-Cabinetes in Wien*, Wien 1871.
- SALERNO, *Palazzo Rondinini* = Luigi SALERNO, *Palazzo Rondinini*, Roma 1965.
- VON SALIS, *Antike und Renaissance* = Arnold VON SALIS, *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947.
- SAMTER, *RömMitt* 9 (1894) = Ernst SAMTER, « Vestalinopfer », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 9 (1894), 125-133.
- SANDSTRÖM, *KhT* 29 (1960) = Sven SANDSTRÖM, « The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII », *Konsthistorisk Tidskrift* 29 (1960), 35-75.
- SANDSTRÖM, *Leavels of Unreality* = Sven SANDSTRÖM, *Leavels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Figura 4, Uppsala 1963.
- SASSOLI, *Storia dell'arte* 23 (1975) = Mario Gori SASSOLI, « Michelozzi » e l'architettura di Villa nel primo Rinascimento », *Storia dell'arte* 23 (1975), 5-51.
- SAUERLÄNDER, *MitJbBK* 7 (1956) = Willibald SAUERLÄNDER, « Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 7 (1956), 169-184.
- SAXL, *RepKw* 43 (1922) = Fritz SAXL, « Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs », *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (1922), 220-272.
- SAXL, *Antike Götter* = Fritz SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Leipzig-Berlin 1927.
- SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi* = Fritz SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina*. R. Accademia d'Italia. Collezione La Farnesina I, Roma 1934.
- SAXL, *JWCI* 2 (1938-1939) = Fritz SAXL, « Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938-1939), 346-367.
- SAXL, *La storia delle immagini* = Fritz SAXL, *La storia delle immagini*, Bari 1965.
- SCHAUENBURG, *AA* 1975 = Konrad SCHAUENBURG, « Die Sphinx unter dem Clipeus », *Archäologischer Anzeiger* 1975, 280-295.
- SCHFELD, *Bildnisse* = Karl SCHFELD, *Die Bildnisse den antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943.
- SCHIAVO, *Palazzo della Cancelleria* = Armando SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma 1964.
- SCHMITT, *MitJbBK* 21 (1970) = Annegrit SCHMITT, « Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Munsterbuchs der Renaissance », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21 (1970), 99-128.
- SCHÖELLER, *Darstellungen des Orpheus* = Felix M. SCHÖELLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Freiburg 1969.
- SCHOFIELD, *JWCI* 39 (1976) = R.V. SCHOFIELD, « A Drawing for Santa Maria presso San Satiro », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976), 246-253.

- SCHUBRING, *Cassoni* = Paul SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig 1915.
- SCHULZ, *JWCI* 25 (1962) = J. SCHULZ, « Pinturicchio and the Revival of Antiquity », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25 (1962), 35-55.
- SCHWARZENBERG, *JbKhSW* 73 (1977) = Erkinger SCHWARZENBERG, « Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 73 (1977), 117-136.
- SCHWEGLER, *RömGesch* I = A. SCHWEGLER, *Römische Geschichte im Zeitalter der Könige I*, Tübingen 1853.
- SCHWIFKART, *FlorMitt* 20 (1977) = Gunter SCHWIFKART, « Antikenkopie und Verwandlung im Fries des Marcello Fogolino aus der Villa Trissino-Muttoni (Ca' Impenta) bei Vicenza », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20 (1977), 351-378.
- SEIDEL, *FlorMitt* 19 (1975) = Max SEIDEL, « Studien zur Antikenrezeption Nicolo Pisanos », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975), 307-392.
- SEZNEC, *The Survival of Pagan Gods* = Jean SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961.
- SHEARMAN, *BurMag* 101 (1959) = John SHEARMAN, « Giulio Romano », *The Burlington Magazine* 101 (1959), 456-460.
- SHEARMAN, *JWCI* 24 (1961) = John SHEARMAN, « The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), 129-160.
- SHEARMAN, *BurMag* 104 (1962) = John SHEARMAN, « Pontormo and Andrea Del Sarto, 1513 », *The Burlington Magazine* 104 (1962), 478-483.
- SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964) = John SHEARMAN, « Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 60 (1964), 59-100.
- SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967) = John SHEARMAN, « Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 9 (1967), 354-368.
- SHEARMAN, *JRSA* 116 (1968) = John SHEARMAN, « Raphael as Architect », *Journal of the Royal Society of Arts* 116 (1968), 388-409.
- SHEARMAN, *Studies to Blunt* = John SHEARMAN, « Raphael . . . ' Fa il Bramante ' », *Studies in Renaissance & Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday*, London-New York 1967, 12-17.
- SHEARMAN, *Raphael's Cartoons* = John SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- SHEARMAN, *JWCI* 38 (1975) = John SHEARMAN, « The Florentine Entrata of Leo X, 1515 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 136-154.
- SICHTERMANN, *Späte Endymion-Sarkophage* = Hellmut SICHTERMANN, *Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation*, Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 19, Baden-Baden 1966.
- SIMON, *RömMitt* 60/61 (1953/54) = Erika SIMON, « Zum Hochzeitssarkophag mit Pelus und Thetis in der Villa Albani », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 60/61 (1953/54), 211-223.
- SIMON, *Latomus* 21 (1962) = Erika SIMON, « Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit », *Latomus* 21 (1962), 749-780.
- SMITH, *Catalogue of Sculpture* = A.H. SMITH, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I-III*, London 1892-1904.
- SMITH, *ZKg* 37 (1974) = Graham SMITH, « The Stucco Decoration of Casino of Pius IV », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37 (1974), 116-156.

- SMYTH, *ActCongInt* 1963 II = Craig Hugh SMYTH, « Manierism and Maniera », *Acts of the 20th International Congress of the History of Art II*, Princeton, New Jersey 1963, 174-199.
- SOTH, *ArtBull* 46 (1964) = Lauren SOTH, « Two Paintings by Correggio », *The Art Bulletin* 46 (1964), 539-544.
- SPARROW, « Latin Verse » = SPARROW, John, « Latin Verse of the High Renaissance », *Italian Renaissance Studies*. Ed. by E.F. Jacob, London 1960, 354-409.
- STEBBINS, *The Dolphin* = Eunice Burr STEBBINS, *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome*, Menasha Wisc. 1929.
- STEINBY, *Villa Lante* = Torsten STEINBY, *Villa Lante*, Helsingfors 1953.
- STEINBY-PRANDI, *Villa Lante* = Adriano PRANDI, *Villa Lante al Gianicolo*. Prefazione e introduzione storica di Torsten STEINBY, Roma 1954.
- STEINMANN, *ZBK* 13 (1902) = Ernst STEINMANN, « Amor und Psyche. Ein Freskenzyklus aus der Schule Raffael's in der Engelsburg zu Rom », *Zeitschrift für bildende Kunst* 13 (1902), 86-93.
- STENIUS, *HBL* 23.3.1953 = Göran STENIUS, « De tidigaste vittnesbörden om Villa Lante », *Hufvudstadsbladet* 29.3.1953.
- STIX, *Sammlung Albertina* = Alfred STIX, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen graphischen Sammlung Albertina I-III*, Wien 1926-1932.
- STUVERAS, *Coll. Latomus* 99 (1969) = Roger STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*. Collection Latomus 99, Bruxelles 1969.
- SUPINO, *Medagliere Mediceo* = Iginio Benvenuto SUPINO, *Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze 1899.
- TEMPESTI, *The Work of Raphael* = Anna Forlani TEMPESTI, « The Drawings », *The Complete Work of Raphael*, Novara 1969, 303-428.
- TERVARENT, *GBA* 55 (1960) = Guy de TERVARENT, « Sur deux frises d'inspiration antique », *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1960), 307-316.
- THIELE, *Antike Himmelsbilder* = Georg THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898.
- THIEME-BECKER = Ulrich THIEME · Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon den Bildenden Künstler I-XXXV*, Leipzig 1907-1947.
- THIERSCH, *AbGöttingen* 12-13 (1935) = Herman THIERSCH, *Artemis Ephesia. Eine archäologische Untersuchung*, Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, 3, Folge 12-13, Berlin 1935.
- THOENES, *Festschrift von Simson* = Christof THOENES, « Zu Raffaels Galatea », *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Fulda 1977, 220-272.
- TIGERSTEDT, *Studies of Ullman* II = E.N. TIGERSTEDT, « Ioannes Annius and Graecia Mendax », *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman II*. Ed. by Ch. Henderson Jr., Roma 1964, 293-310.
- TOMEI, *Roma nel Quattrocento* = Piero TOMEI, *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942.
- TORMO Y MONZÓ, *Francisco d'Ollanda* = E. TORMO Y MONZÓ, *Os desenhos das antiquallas que viu Francisco d'Ollanda, pintor português*, Madrid 1940.
- TRAEGER, *Der reitende Papsi* = Jörg TRAEGER, *Der reitende Papsi. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papstums*, Münchner Kunsthistorische Abhandlungen 1, München-Zürich 1970.
- TRAEGER, *RömJbKg* 13 (1971) = Jörg TRAEGER, « Raffaels Stanza D'Eliodoro und ihr Bildprogramm », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971), 29-99.

- TOLNAY, *RepKw* 48 (1927) = K. TOLNAY, « Die Handzeichnungen Michelangelos im *Codex Vaticanus* », *Repertorium für Kunstwissenschaft* 48 (1927), 158-205.
- TURCAN DELÉANT, *MAell* 76 (1964) = Marie TURCAN-DELÉANT, « Contribution à l'étude des amours dans l'art funéraire romain: les sarcophages à courses de chars », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole Française de Rome* 76 (1964: 1).
- TURNER, *ArtBull* 43 (1961) = Richard A. TURNER, « Two Landscapes in Renaissance Rome », *The Art Bulletin* 43 (1961), 275-287.
- URBAN, *RömJbKg* 9/10 (1961/62) = Günther URBAN, « Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom. Eine bau- und stilgeschichtliche Untersuchung », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10 (1961/62), 73-287.
- UTZ, *Storia dell'arte* 14 (1972) = Hildegard UTZ, « Neue Dokumente und Anmerkungen zu einigen Werken des Perino da Vinci », *Storia dell'arte* 14 (1972), 101-125.
- VALENTINI-ZUCCHETTI, *Codice topografico* = Roberto VALENTINI-Giuseppe ZUCCHETTI, *Codice topografico della Città di Roma I-IV*, Roma 1940-1953.
- VENTURI, *Storia dell'arte* = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* VIII:1, IX:2, Milano 1923-1926.
- VENTUROLI, *Storia dell'arte* 1/2 (1969) = Paolo VENTUROLI, « Amico Aspertini a Gradara », *Storia dell'arte* 1/2 (1969), 416-432.
- VERHEYEN, *JbBerMus* 14 (1972) = Egon VERHEYEN, « Die Malereien in der Sala di Psiche del Palazzo del Te », *Jahrbuch der Berliner Museen* 14 (1972), 32-68.
- VERMEULE, *Transactions* 50:5 (1960) = Cornelius C. VERMEULE, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*, *Transactions of the American Philosophical Society* 50:5 (1960).
- VERMEULE, *Transactions* 56:2 (1966) = Cornelius C. VERMEULE, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, *Transactions of the American Philosophical Society* 56:2 (1966).
- VERMEULE, *Transactions* 56: 2 (1966) = Cornelius C. VERMEULE, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, *Transactions of the American Philosophical Society* 56: 2 (1966).
- VICENZI, *RassArte* 10 (1910) = Carlo VICENZI, « Di tre fogli di disegni quattrocenteschi dall'antico », *Rassegna d'arte* 10 (1910), 6-11.
- VICKERS, *BurlMag* 118 (1976) = Michael VICKERS, « The 'Palazzo Santacroce Sketchbook'. A New Source for Andrea Mantegna's 'Triumph of Caesar', 'Bacchanals' and 'Battle of the Sea Gods' », *The Burlington Magazine* 118 (1976), 824-834.
- VILLEFOSSE, *Catalogue* = Antoine Héron de VILLEFOSSE, *Catalogue sommaire des marbles antiques*, Paris 1896.
- VODOZ, *FlorMitt* 6 (1941) = Edvard VODOZ, « Studien zum architektonischen Werk des Bartolomeo Ammannati », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6: 3-4 (1941).
- VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance* = Hermann VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz I-II*, Berlin 1920.
- WADSWORTH, *MAAR* 4 (1924) = Emily L. WADSWORTH, *Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 4, Rome 1924.
- WAGNER, *Raffael im Bildnis* = Hugo WAGNER, *Raffael im Bildnis*, Berner Schriften zur Kunst XI, Bern 1968.

- WALTERS, *Catalogue of the Terracottas* = H.B. WALTERS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London 1903.
- WALTERS, *Catalogue of the Roman Pottery* = H.B. WALTERS, *Catalogue of the Roman Pottery in the Department of Antiquities, British Museum*, London 1908.
- WALTERS, *Engraved Gems* = H.B. WALTERS, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926.
- WARBURG, *Gesammelte Schriften* = Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften* I-II, Nendeln 1969.
- WASER, *Skylla und Charybdis* = Otto WASER, *Skylla und Charybdis in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer*, Zürich 1894.
- WEGGE, « Der malerische Schmuck » = Fritz WEGGE, « Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike mit Berücksichtigung der Gesamtdécoration », *Raffaël in seine Bedeutung als Architekt* von Theobald HOFFMANN: IV. *Vatikanische Palast*, Zittau 1911, 138-203.
- WEGNER, *Ornamente* = Max WEGNER, *Ornamente kaiserzeitliche Bauten Roms*, Münsterische Forschungen 10, Köln-Graz 1957.
- WEGNER, *Die Sarkophagreliefs* V:3 = Max WEGNER, « Die Musensarkophag », *Die antiken Sarkophagreliefs* V: 3, Berlin 1966.
- WEICKERT, *Das lesbische Kymation* = Carl WEICKERT, *Das lesbische Kymation. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ornamentik*, Leipzig 1913.
- WEISBACH, *Francesco Pesellino* = Werner WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin 1901.
- WEISBACH, *Trionfi* = Werner WEISBACH, *Trionfi*, Berlin 1919.
- WEISS, *ItaliaMeU* 5 (1962) = Robert WEISS, « Traccia per una biografia di Annio da Viterbo », *Italia Medioevale e Umanistica* 5 (1962), 425-441.
- WEITZMANN, *ArtBull* 55 (1973) = Kurt WEITZMANN, « The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra », *The Art Bulletin* 55 (1973), 1-37.
- WETHEY, *Titian III* = Harold Edwin WETHEY, *The Mythological and Historical Paintings. The Paintings of Titian III*, London 1975.
- WICKHOFF, *JbKhSW* 20 (1899) = Franz WICKHOFF, « Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in der Kreis römischer Künstler », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 20 (1899), 181-194.
- WILINSKI, *BollPalladio* 10 (1968) = Stanislaw WILINSKI, « La Serliana di Villa Pojana a Pojana Maggiore », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 10 (1968), 79-84.
- WILINSKI, *BollPalladio* 11 (1969) = Stanislaw WILINSKI, « La Serliana », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 11 (1969), 399-429.
- WILL, *BEFAeR* 183 (1955) = E. WILL, *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 183 (1955).
- WILPERT, *Die Malereien der Katakomben* = Joseph WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg im Breisgau 1903.
- WILPERT, *Christliche Sarkophag* = Joseph WILPERT, *Christliche Sarkophag* I-III, Rom 1929-1936.
- WIND, *BurlMag* 92 (1950) = Edgar WIND, « A Note on Bacchus and Ariadne », *The Burlington Magazine* 92 (1950), 82-85.
- WIND, *Pagan Mysteries* = Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth 1967.

- WINNER, *FlorMitt* 11 (1963-65) = Matthias WINNER, « Raffael malt einen Elefanten », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11 (1963-65), 71-109.
- WINNER, *Master Drawings* I = Matthias WINNER, « An Unknown Drawing by Peter Paul Rubens », *Master Drawings* I, 1963: 3, 34-38.
- WINNER, *ZKg* 33 (1970) = Matthias WINNER, « Cosimo il Vecchio als Cicero. Humanistisches in Franciabigios Fresko zu Poggio a Caiano », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1970), 261-297.
- WINNER, *ZKg* 35 (1972) = Matthias WINNER, « Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. Hinweise zu seiner Deutung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 35 (1972), 153-197.
- WINTERNITZ, *Studies to Suida* = Emanuel WINTERNITZ, « The Curse of Pallas Athena. Notes on a 'Contest between Apollo and Marsyas' in the Kress Collection », *Studies in the History of Art to William E. Suida*, London 1959, 186-195.
- WITTKOWER, *JWCI* 2 (1938-39) = Rudolf WITTKOWER, « Transformation of Minerva in Renaissance Imagery », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938-39), 194-205.
- WITTKOWER, *Architectural Principles* = Rudolf WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House-New York 1965.
- WITTKOWER, *BollPalladio* 10 (1968) = Rudolf WITTKOWER, « Il balaustro rinascimentale e il Palladio », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 10 (1968), 332-346.
- WITTKOWER, « Chance, Time and Virtue » = Rudolf WITTKOWER, « Chance, Time and Virtue », *Allegory and Migration of Symbols*, London-Wallop 1977, 98-102.
- WURM, *Der Palazzo Massimo* = Heinrich WURM, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965.
- YATES, *Astraea* = Frances A. YATES, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975.
- ZOEGA, *Bassirelievi* = Giorgio ZOEGA, *Li Bassirelievi antichi di Roma* I-II, Roma 1807.
- ZORZI, *Disegni di Palladio* = Giangiorgio ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959.

PARTE PRIMA

LA VILLA

CAPITOLO PRIMO

SULLA STORIA EDILIZIA DI VILLA LANTE

Baldassare Turini e l'origine di Villa Lante.

Villa Lante fu fatta costruire da Baldassare Turini (Tav. 1). E' vero che la nostra conoscenza della biografia di Baldassare Turini è oggi assai incompleta, ma disponiamo tuttavia di alcuni fatti sulla sua personalità. I più importanti in questa sede sono quelli che riguardano tanto i suoi rapporti con la famiglia Medici e con artisti romani quanto la sua attività come costruttore sia a Roma sia a Pescia, sua città d'origine¹.

Baldassare Turini nacque nel 1486 a Pescia da una nota famiglia pesciatina². Sembra che egli abbia ricevuto un'educazione in giurisprudenza. In ogni caso i suoi contatti con la famiglia Medici e particolarmente con il cardinale Giovanni de' Medici risalgono alla prima giovinezza. I rapporti con il cardinale erano tanto stretti da indurre Baldassare a seguirlo in prigionia di guerra dopo la battaglia di Ravenna (1512)³. L'ampia corrispondenza tra Baldassare Turini e la famiglia Medici è un'altra prova della intimità dei loro contatti. Quando poi nel 1513 Giovanni de' Medici fu inaspettatamente eletto capo della Chiesa, Baldassare Turini si trasferì a Roma, forse già durante lo stesso anno. Alla corte papale Baldassare Turini diventò in primo luogo cameriere segreto del pontefice e soprattutto dall'aprile 1518 fino alla morte di Leone X nel 1521 datario del pontefice⁴. Il pontificato di Leone X fu senza dubbio il periodo più brillante nella vita di Baldassare

¹ G. Stenius sta preparando un saggio biografico su Baldassare Turini e quindi per ragioni pratiche non mi sono concentrato sui problemi biografici. Stenius mi ha cortesemente anticipato che i suoi studi non hanno rivelato notizie di valore fondamentale dal punto di vista dell'origine di Villa Lante. Se nelle note la fonte non è diversamente indicata, le notizie sulla persona di Turini mi sono state gentilmente comunicate da Stenius. Cfr. STENIUS, *HBZ.* 29.3.1953.

² CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 322-325.

³ CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 325.

⁴ HOFMANN, *Forschungen* II, 102-103; CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 325.

Turini, anche se egli riuscì a mantenere la sua posizione nella gerarchia papale dopo la morte di Leone X. Appartenne al segretariato di Clemente VII e di Paolo III e Paolo III lo mandò a ricevere l'imperatore Carlo V per scortarlo a Roma nel 1536⁵. L'accenno agli uffici di nunzio pontificio nell'epitaffio di Baldassare Turini si riferisce forse proprio a questo evento. Un altro fatto relativo alla carriera amministrativa di Baldassare Turini, interessante dal punto di vista della sua attività edilizia, è che dal 1535 in poi egli fu *magister viarum* a Roma. In rapporto all'architettura di Villa Lante e al contenuto della decorazione figurativa della villa sono inoltre da sottolineare i stretti contatti di Baldassare Turini con la famiglia Medici.

Le fonti, nonostante la loro scarsità, parlano di frequenti contatti tra Baldassare Turini e artisti illustri dell'epoca. Molti artisti ricevettero da lui lavori in commissione e sembra che negli affari artistici egli abbia funto da mediatore romano dei Medici. Sappiamo che egli conosceva Baccio Bandinelli già nel 1514⁶, e aveva ordinato una Madonna a Francesco Francia e perfino due quadri a Leonardo⁷. Analogamente Vasari menziona gli stretti rapporti tra Baldassare Turini e Giulio Romano. Soprattutto Baldassare Turini sembra essere stato un amico fraterno di Raffaello. I primi dati letterari di un rapporto tra Baldassare Turini e Raffaello risalgono al 1518⁸, ma i due si conoscevano con tutta probabilità già da tempo. Un segno dell'intimità del rapporto contiene anche l'epitaffio sulla tomba di Raffaello secondo il quale Baldassare Turini fu fra gli esecutori testamentari di Raffaello. Non bisogna neanche dimenticare che Baldassare Turini aveva ordinato a Raffaello un quadro destinato all'altare della Cappella Turini nel Duomo di Pescia: la cosiddetta Madonna del Baldachino⁹. E come ultime conoscenze tra gli artisti occorre menzionare l'architetto Baccio d'Angelo, autore della Cappella Turini, e Raffaello di Montelupo, autore del monumento sepolcrale di Baldassare Turini¹⁰.

Baldassare Turini dovrebbe essere stato un collezionista di oggetti antichi, anche se ci resta soltanto una notizia indiretta sulle sue collezioni. Nel 1523 Baldassare Castiglione dice in una lettera a Andrea Pipario che «... Raffaello... mi disse che il datario avea un Satiretto mezzo, il quale

⁵ CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 325-326.

⁶ GAYE, *Carteggio II*, n. LXXXII. - Sulla partecipazione di Turini all'erezione del monumento sepolcrale dei pontefici medicei nella S. Maria sopra Minerva vedi: BERTHIER, *L'Eglise de la Minerve*, 236, 245.

⁷ JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance*, 95.

⁸ GAYE, *Carteggio II*, n. LXXXIX, XC.

⁹ CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 326.

¹⁰ CECCHI-COTURRI, *Pescia*, 326.

versava acqua da un otre che teneva in spalle »¹¹. Il Satiretto non doveva essere l'unico oggetto antico di Turini. La statuetta è andata perduta, ma a Villa Lante si trova ancor oggi un'antica vasca da bagno marmorea (Fig. 1) che una volta doveva appartenere alla stufetta di Baldassare Turini; si ritornerà su questo fatto in seguito.

Quanto agli altri rapporti personali di Baldassare Turini, le fonti ne parlano poco. I suoi contatti con la famiglia Medici sono già stati menzionati e sappiamo anche che papa Clemente VII fece una visita a Villa Lante per lo meno nel 1525¹². D'altra parte sulla base della lettera del Castiglione non si può concludere che Baldassare Turini e il Castiglione si conoscessero. Turini non viene neppure menzionato tra le personalità degli ambienti umanistici di Roma durante gli anni 1510-20, anche se la decorazione figurativa di Villa Lante lascerebbe supporre che egli sia stato addentro nelle questioni umanistiche¹³.

Oltre al mondo dell'arte Baldassare Turini dimostrò una grande abilità in quello dell'economia. Non si sa come, ma la sua fortuna era tanto grande da rendergli possibile un prestito di 16.000 ducati a papa Leone X¹⁴. Inoltre egli investì somme abbastanza elevate in acquisti di terreni sia a Roma, particolarmente sul Gianicolo, sia a Pescia¹⁵. Strettamente legata a quest'attività è naturalmente da collocare la sua attività edilizia. Turini abitò fino al 1538 nel palazzo Lante-Medici, ma già verso il 1519-20 egli sembra aver pensato di fare edificare un palazzo a Piazza Nicosia¹⁶. Essendo diventato *magister viarum* Turini acquistò, secondo G. Stenius, prima un gruppo di case nelle vicinanze di S. Ignazio e poi un altro gruppo vicino a S. Ivo dove si stabilì nel 1538¹⁷. Testimonianze dell'attività edilizia di Baldassare Turini sono tuttavia la Villa Lante e la cappella sepolcrale dei Turini nel

¹¹ Le parole di Castiglione sono citate dal brano seguente della lettera di Castiglione datata il 8.5.1523: « Dite a Giulio (Romano) che mi ricordo che Rafaello, di bon. mem., mi disse che il Datario (Turini) avea un Satiretto mezzo, il quale versava acqua da un otre che tenea in spalle. Io sarei contento sapere se lo ha più, e se pensa di seguitar lo edificare nella sua vigna... ». STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 7.

¹² FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 114.

¹³ Cfr. per esempio DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto, passim* - Secondo D. GNOLI nella villa di Turini venivano fatte delle riunioni per discutere tra l'altro sulla letteratura e sull'arte. Tuttavia il parere di GNOLI non si basa direttamente su fonti letterarie. Cfr. GNOLI, *La Roma di Leone X* 161-162.

¹⁴ PASTOR, *Geschichte der Päpste* IV: 1, 370.

¹⁵ Sull'argomento vedi: FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 114. - Anche G. STENIUS è riuscito a reperire dei dati nuovi relativi all'acquisto di terreno dalla parte di Turini.

¹⁶ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 21, 114, 115. - Un saggio sulle imprese edilizie di Baldassare Turini nel centro di Roma verrà pubblicato da G. STENIUS.

¹⁷ Comunicazione orale di G. STENIUS.

Duomo di Pescia. In questa cappella fu sepolto anche Baldassare Turini, che morì il 15.10.1543.

La scarsità dei dati che riguardano la costruzione della Villa Lante rende difficile trattare problemi relativi alle prime fasi del progetto. La maggior parte dei documenti si riferiscono agli acquisti del terreno. Nemmeno nel suo testamento Turini ci dà notizie sulla storia di Villa Lante¹⁸. Le uniche fonti a nostra disposizione sono infatti la biografia di Giulio Romano del Vasari e alcune notizie indirette. Secondo il Vasari¹⁹ Villa Lante sarebbe stata progettata da Giulio Romano e sarebbe stato proprio lui ad eseguire alcuni degli affreschi del salone. Anche dalla lettera del Castiglione a Andrea Pipario si possono trarre alcune conclusioni sulla cronologia dei lavori a Villa Lante. Inoltre nel salone si è conservato il famoso graffito

*A di 6 de magio 1527
fo la presa de Roma*

e nella loggia uno degli stucchi porta la data 1531 (Tav. 19). Un altro documento relativo agli acquisti del terreno rileva che nel 1539 la costruzione della villa non era ancora stata portata a termine. Oltre a questi documenti rimangono alcuni accenni nelle fonti che possono facilitare i problemi attributivi.

Un *terminus post quem* per la data d'inizio della villa ci offre la lettera scritta da Baldassare Turini nel 1514. In essa Turini si lamenta per l'eccessiva calura di Roma in quel periodo²⁰ e non sembra pensare minimamente alla costruzione della villa. Un *terminus ante quem* le offre la lettera del Castiglione del 1523 nella quale il Castiglione domanda tra l'altro se Turini « pensa di seguitar lo edificare nella sua vigna »²¹. Quindi a quella

¹⁸ Vedi nota 15; Cfr. anche ORBAAN, *Documenti*, 25-28, 99-100; LANCIANI, *Storia degli Scavi* I, 212-213.

¹⁹ Vasari (1550) ed. Bettarini, 330: « Deide (Giulio) in questo medesimo tempo il disegno della vigna et Palazzo di M. Baldassarre da Pescia; et dentro a quello fece condurre di pittura et di stucchi la sala et la stufa; et lavorare una loggia di stucchi bianchi. La quale opera è certo tanto bella, varia et aggraziata, che miracolo et stupore è a vederla. »; Vasari-Milanesi V, 534: « ... Giulio intanto, essendo molto dimestico di messer Baldassarri Turini da Pescia, fatto il disegno e modello, gli condusse sopra il monte Ianicolo, dove sono alcune vigne che hanno bellissima veduta, un palazzo con tanta grazia e tanto comodo per tutti quegli agi che si possono in un sì fatto luogo desiderare, che più non si può dire: ed oltre ciò, furono le stanze non solo adornate di stucchi, ma di pittura ancora, avendovi egli stesso dipinto alcune storie di Numa Pompilio, che ebbe in quel luogo il suo sepolcro. Nella stufa di questo palazzo dipinse Giulio alcune storie di Venere e d'Amore, e d'Apollo e di Iacinto, con l'aiuto de' suoi giovani, che tutte sono in istampe ... ». - Ritorno sul valore dimostrativo delle parole del Vasari insieme all'analisi dei problemi relativi all'attribuzione dell'architettura e della decorazione figurativa.

²⁰ SRENIUS, *HBL* 29.3.1953.

²¹ Vedi nota 11.

data i lavori a Villa Lante erano stati interrotti. Dalla lettera del Castiglione si può inoltre ricavare che Castiglione aveva parlato con Raffaello della vigna di Baldassare Turini e di un « Satiretto » che vi si trovava e che Raffaello e Castiglione dovevano essersi incontrati prima che Castiglione partisse da Roma nel maggio 1519. Possiamo quindi concludere che, con molta probabilità, i lavori a Villa Lante erano già in corso in primavera 1519, cioè prima della morte di Raffaello. Sulla base dei dati oggi conosciuti non è possibile stabilire in termini più esatti la data d'inizio della costruzione della villa.

Le notizie delle fonti sull'andamento dei lavori non sono molte. La sospensione dei lavori menzionata dal Castiglione nella sua lettera viene generalmente spiegata con la morte di Leone X nel 1521 e con la mutata posizione economica e sociale di Baldassare Turini durante il pontificato di Adriano VI²². Analogamente si è voluta vedere la ripresa dei lavori come una conseguenza dell'avvento al soglio pontificio di Clemente VII nel 1523. Tuttavia l'interruzione presunta, e anche verosimile, non è secondo me riscontrabile nell'architettura o nelle strutture della villa. Si ritornerà su questo fatto in seguito. Anche il graffito del salone del piano nobile costituisce un chiaro indizio che la decorazione del salone doveva essere terminata prima del Sacco di Roma avvenuto nel maggio 1527. Secondo A. Marabottini gli affreschi del salone dovevano essere finiti verso la fine del 1524 o, al più tardi, verso l'inizio dell'anno seguente²³. D'altronde sappiamo che Clemente VII visitò Villa Lante nel gennaio 1525²⁴ e quindi, per poter ricevere il pontefice, la parte più importante del piano nobile doveva essere finita. Prima di questa data anche gli affreschi delle camere laterali, datati da N. Dacos negli anni 1525-27, dovevano essere compiuti²⁵. Tuttavia l'iscrizione della loggia di Villa Lante (Tav. 19) che porta la data 1531 rende problematica la situazione. E' questa infatti la datazione che viene generalmente data alla loggia. Poiché lo stile degli stucchi è uniforme e la loro struttura non indica che vi sia alcuna differenza cronologica tra quelli della loggia e quelli degli altri ambienti del piano nobile, sulla base della data inserita nell'iscrizione si dovrebbe concludere che la loggia sia stata finita in quell'anno. Tuttavia va tenuto presente che la forma attuale della lastra con l'iscrizione non è originale²⁶. Perciò sembra più probabile

²² STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 6-7.

²³ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 68.

²⁴ Vedi nota 12.

²⁵ DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 50.

²⁶ Il fatto finora è stato ignorato dalla ricerca. La forma attuale della tabella con l'iscrizione risale al 1807 quando la porta tra il salone e la loggia fu abbassata. Tuttavia sembra probabile che la data inserita nell'iscrizione sia stata desunta da una fonte disponibile nel 1807, forse da un'iscrizione che anteriormente si trovava nella loggia.

che la loggia sia stata finita pressappoco contemporaneamente agli altri ambienti del piano nobile della villa, cioè verso il 1525, e che l'iscrizione si riferisca ad un'altra data importante per la villa, ma quale essa sia, non è possibile dire. Infine bisogna tener conto della citazione contenuta nell'atto di vendita del 1539 che parla della villa « *adhuc imperfectum* »: citazione che deve riferirsi alla vigna o alle cantine o forse al rivestimento delle facciate, come ha ritenuto Chr. L. Frommel²⁷.

Sulla base dei documenti di cui disponiamo possiamo dunque supporre che i lavori fossero già in corso nella primavera 1519. Dopo un'interruzione determinata probabilmente dalla morte di Leone X i lavori furono ripresi con l'avvento al soglio pontificio di Clemente VII nel 1523 e successivamente procedettero a ritmo accelerato. Con ogni probabilità il piano nobile e la sua decorazione furono terminati alla fine del 1524 o al principio del 1525 o durante il 1525. Tuttavia soltanto l'analisi stilistica della decorazione figurativa del piano nobile ha potuto condurre a questa conclusione. Altri lavori furono condotti nella villa anche dopo questa data, ma in mancanza di fonti non è possibile pronunciarsi sul loro carattere.

Se i documenti relativi al costruttore, all'origine e ai lavori di Villa Lante sono scarsi, il materiale cinquecentesco di disegni relativi alla villa è molto abbondante e questo rende possibile una ricostruzione abbastanza minuziosa della sua forma originaria. Il più antico di questi disegni pubblicati da J. O'Gorman²⁸ è il disegno di Aristoteles da Sangallo, oggi a Musée Wicar, raffigurante la facciata occidentale della villa (Tav. 2); O'Gorman l'ascrive negli anni trenta del Cinquecento. Un valore informativo più importante possiede la serie di disegni della Kunstbibliothek di Berlino²⁹ che (Tav. 3-5) risale agli anni cinquanta del Cinquecento e comprende la pianta, la sezione in direzione est-ovest, la facciata occidentale e quella meridionale della villa. La serie contiene anche due disegni per un recinto che doveva sorgere davanti alla villa³⁰. Oltre a questi disegni cinquecenteschi si trova all'archivio Borghese una serie di piante (Tav. 6), pubblicate da A. Prandi³¹, che verosimilmente si riferiscono alle modifiche eseguite nella villa nel 1807.

²⁷ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115.

²⁸ O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 133-138.

²⁹ I disegni appartengono al *Codex Destailleur* ff. 117-119.

³⁰ Sull'interpretazione vedi O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 138.

³¹ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 74. - PRANDI non menziona la fonte dei disegni che secondo G. STENIUS è l'archivio Borghese.

Problemi relativi alla storia edilizia.

Tra gli studi relativi alla storia edilizia di Villa Lante il *Villa Lante al Gianicolo* pubblicato da T. Steinby e A. Prandi nel 1954 è di valore fondamentale. Steinby raccolse tutti i documenti allora conosciuti riguardanti l'origine e la storia di Villa Lante. Prandi invece condusse i lavori di restauro durati dal 1952 al 1954 e poté sulla base di osservazioni fatte durante i lavori ricostruire la villa originaria e indicare le modifiche successive³². Oltre a Steinby e Prandi la storia edilizia di Villa Lante è stata studiata prima di tutto da J. O'Gorman³³ e da Chr. L. Frommel³⁴. J. Shearman invece ha discusso i problemi relativi all'identificazione dell'architetto della villa³⁵.

Giacché l'oggetto principale di questo studio è la villa di Baldassare Turini, i mutamenti eseguiti posteriormente ad essa non saranno discussi a questa sede salvo nei casi in cui il mio parere contrasti con le argomentazioni altrui. Tratterò quindi alcuni problemi relativi alla ricostruzione della villa originaria — nella misura che nuove fonti o nuove osservazioni esigano — nei rispettivi capitoli. Tali questioni sono p. es. la struttura originaria del piano nobile e del vano della scala o la datazione di alcune finestre. Tratterò inoltre separatamente due problemi, l'uno ignorato fino a oggi dagli studiosi e l'altro determinante nell'interpretazione dell'architettura di Villa Lante: il problema posto dalla presenza di resti di un edificio antico sotto la Villa Lante e quello della definizione del livello del terreno attorno alla villa originaria.

STRUTTURE ANTERIORI ALLA VILLA.

Villa Lante (Tav. 10-14) è stata eretta in parte su un rudere chiaramente antico. Non è però facile individuare i limiti di questa struttura né definirne il carattere. Il rudere è oggi visibile soltanto nella facciata est di Villa Lante (Fig. 2) della quale costituisce il basamento. Il rudere si alza circa 2-2,5 metri sopra la quota attuale del terreno, ma non si è potuto definirne la profondità né individuarne l'estensione verso nord. Tuttavia sembra probabile che esso continuasse oltre la facciata nord della villa. Frammenti trovati nel 1974 durante i lavori di fognatura sostengono

³² STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, *passim*. - Sulla villa come sede dell'Institutum Romanum Finlandiae vedi anche: STEINBY, *Villa Lante*, *passim*.

³³ O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 133-138.

³⁴ FROMMEL, *Der RömPalastbau* 1, 113-117.

³⁵ SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 359-360.

questa ipotesi. Il rudere è murato in *opus concretum* con pezzi di lava nero-grigio in file regolari e di uguale spessore. La tecnica edilizia è databile all'età imperiale, e precisamente al primo secolo.

Giacché negli anni venti del '500 le pareti di Villa Lante furono costruite con blocchi irregolari di tufo giallastro, durante il restauro del 1952-54 si poté constatare che una parte delle pareti del seminterrato era costruita da una muratura in mattoni romani. Queste pareti romane scendono a quota — 2,00 ³⁶. Le pareti sono state descritte nella figura 3. Oggi un solco orizzontale divide queste dalle altre pareti del seminterrato ³⁷.

Le parti visibili del rudere romano sono assai limitate. Si può tuttavia tentare di definire l'estensione del rudere confrontandolo con le cantine costruite nel 1520. Così, si può constatare che all'estremo ovest le pareti di mattoni del seminterrato coincidono in linea verticale con il lato est delle nuove cantine costruite nel 1520 come mostra la figura 4 dove la parte a tratteggio segna l'estensione delle pareti di mattoni nel seminterrato. Si può quindi supporre che l'*opus concretum* romano e le sovrastanti pareti romane in mattoni si estendano fino all'estremo est delle cantine odierne e che il rudere romano sia stato integrato alla villa durante i lavori di costruzione nel 1520. Nella figura 5 ho cercato di delineare la forma attuale del rudere romano; le parti a tratteggio segnano le strutture in *opus concretum*, le parti bianche invece le pareti di mattoni.

La caratterizzazione del rudere romano è un compito assai difficile. Frammenti architettonici di marmo rinvenuti nel giardino della villa rendono più facile l'interpretazione ³⁸. Essi dovrebbero provenire da un edificio romano eretto sul posto e rivestito almeno in parte di marmo. Giacché non sembra possibile che si tratti dei resti di una torre di difesa o di qualche edificio del genere, l'ipotesi che i frammenti appartengano a una villa dell'età imperiale sembra attraente. Tuttavia la congettura deve rimanere sul piano strettamente ipotetico.

Oltre a questo rudere in *opus concretum* dell'età imperiale si trova a quota un po' inferiore, nel seminterrato della Villa Lante ma al di fuori della facciata ovest della villa originaria, un altro rudere, anteriore alla

³⁶ Tutte le quote menzionate si basano sulle coordinate di PRANDI secondo le quali la quota ± 0 coincide con il lato inferiore dei piedistalli dei pilastri sulla facciata ovest della villa. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, Fig. 24 (anche Fig. 6).

³⁷ Comunicazione orale di T. STEINBY che qui ringrazio per la gentilezza. - Le possibilità di studiare le pareti del seminterrato sono state molto limitate. Tuttavia in base alle mie osservazioni mi unisco all'opinione che le pareti siano d'origine antica.

³⁸ Le colonne della loggia di Villa Lante sono con ogni probabilità antiche. Vedi anche l'analisi della loggia.

villa (Tav. 11 : a, 14 : b). Si tratta di un piccolo vano rettangolare con volta a botte. Il suo orientamento differisce dalla coordinata della Villa Lante. Il vano aveva l'apertura all'estremo est e serviva ovviamente fin da principio come cantina.

La datazione del rudere è estremamente difficile, tuttavia sembra che esso non sia antico, ma piuttosto medievale.

IL LIVELLO ORIGINARIO DEL TERRENO.

Dal punto di vista della classificazione tipologica e dell'aspetto architettonico della villa il livello originario del terreno attorno alla villa ha un'importanza decisiva. Secondo Prandi il livello del terreno sarebbe stato molto più elevato in origine di quanto lo sia oggi. Prandi basava la sua ricostruzione (Fig. 6) sulle giunture d'intonaco trovate sulla parasta dell'angolo nord-ovest della villa e sull'ipotesi che in origine la soglia del portone d'accesso di Villa Lante fosse stata al livello del terreno antistante. Da questo livello di base il terreno andava scendendo in lieve declivio verso est raggiungendo davanti alla facciata est la quota — 2,00. Secondo questa ricostruzione il seminterrato non avrebbe determinato in modo notevole l'architettura della villa. La ricostruzione implica anche la secondarietà delle finestre e delle porte nel seminterrato. Secondo Prandi i terrazzamenti odierni attorno a Villa Lante sono la conseguenza della cinta fortificata che fu costruita sul Gianicolo nel primo Seicento³⁹.

I disegni pubblicati da O'Gorman e particolarmente i disegni della Kunstbibliothek giustificano un riesame dei problemi riguardanti il profilo originario del terreno. Tuttavia bisogna subito ammettere che sulla base di questi disegni non è possibile ricostruire con assoluta certezza il livello originario soprattutto davanti alle facciate est e nord della villa. Per poter giungere ad una ricostruzione attendibile sarebbe necessario scavare il terreno adiacente alla villa e analizzare le pareti in modo da verificare l'autenticità o la secondarietà delle porte e delle finestre del seminterrato. Tuttavia indagini di questo genere non sono state realizzate. Malgrado tutto però si possono fare alcune modifiche alla ricostruzione di Prandi⁴⁰.

Il livello originario del terreno può essere ricostruito sulla base del disegno sangallesco raffigurante la facciata della villa (Tav. 2, 7). Secondo

³⁹ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 44-51, Fig. 24 e Tav. II, IV, VI e VIII. - Non mi è stato possibile esaminare la giuntura trovata da Prandi sul pilastro nord-ovest della villa.

⁴⁰ Quanto al livello del terreno davanti alla facciata ovest ciò è già stato fatto da O'Gorman. Cfr. O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 133-134.

da Sangallo quattro o sei scalini conducevano al portone d'ingresso della villa e nel seminterrato una finestra si apriva verso ovest⁴¹. Quindi la soglia del portone d'ingresso non si trovava al livello del terreno, ma sopra di esso. Questo vuol dire che il terreno arrivava a quota più bassa di quella proposta da Prandi.

Il profilo originario del terreno davanti al fronte ovest della villa è ricostruibile sulla base del disegno della Kunstbibliothek (Tav. 5, 10). Questo disegno del fronte sud rivela innanzitutto che la porta che dà adito al vano della scala è — contrariamente a ciò che Prandi supposeva — originaria⁴². Nel disegno si può anche vedere che il terreno arrivava davanti al fronte sud fino alla soglia della porta che conduce nel vano della scala o in altri termini a quota — 1,80. Questo livello equivale al livello odierno del terreno. Secondo il disegno il terreno s'estendeva orizzontalmente verso ovest e siccome il terreno davanti al fronte ovest arriva ancor oggi a quota ca — 1,80, non c'è motivo di dubitare che il livello attuale del terreno corrisponda sia davanti al fronte ovest, sia davanti alla parte ovest del fronte sud approssimativamente al livello originario. Secondo il disegno il terreno cominciava invece a declinare rapidamente verso est dopo il secondo intercolumnio del fronte sud.

E' molto difficile definire con esattezza il profilo del terreno sul fianco est (Tav. 8, 14 : b, Fig. 2). Oggi il terreno scende a quota — 8,20. Secondo Prandi il livello originario sarebbe stato molto più elevato, cioè a quota — 2,00. A questa altezza Prandi ha collocato il livello del terreno sulla base di una giuntura orizzontale da lui trovata nel fronte est a quota — 2,00. Non mi è stato possibile esaminare questa giuntura oggi coperta d'intonaco, ciò nonostante mi permetto di dare una interpretazione alternativa alla giuntura. Invece di segnare la spaccatura tra le parti sotterranee e le parti visibili delle pareti, la giuntura segna più verosimilmente il punto dove la muratura in mattoni del rudere romano diventa la parete eretta *ex novo* nel 1520. Alla giuntura trovata nella parete esterna corrisponde sulle pareti interne la giuntura orizzontale poc'anzi menzionata che indica la sommità della muratura romana. Se questa interpretazione è giusta, la giuntura orizzontale in questione non dà alcuna indicazione sul profilo originario del terreno davanti al fronte est.

⁴¹ La finestra fu occlusa quando la rampa davanti alla facciata ovest e gli ambienti sottostanti furono costruiti. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 42-43.

⁴² L'ipotesi di PRANDI che la porta non sia originaria non è del tutto logica perché se questa porta e tutte le altre porte del seminterrato sono secondarie, si poteva entrare nel seminterrato e nella cantina della villa soltanto dalla porta principale attraverso il vestibolo e il salone e scendendo giù per la scala.

La questione, se la porta, il balcone e le finestre del seminterrato siano originali, assume un ruolo decisivo nella determinazione del livello originario del terreno davanti alla facciata est. Il balcone è sostenuto da mensole in travertino che s'innalzano da quota — 4,20 (Tav. 8, Fig. 2). Quindi se il balcone esisteva già in origine, il livello del terreno doveva essere notevolmente inferiore al balcone.

Prandi non crede né alla autenticità del balcone, né a quella della porta o delle finestre. Tutte e tre le aperture sono tuttavia rintracciabili nella pianta di Roma di Giovanni Antonio Dosio del 1562 (Fig. 7) come anche nella pianta di Roma di Dupérac-Lafréry (ed. 1577) nella quale (Fig. 8) le pareti della villa sono visibili anche sotto le aperture. Questi disegni confermano l'autenticità delle aperture e del balcone che è confermata anche dalla struttura del balcone. Le modanature dei balaustri e il travertino dei parapetti sono simili ai rispettivi elementi della loggia della villa e d'altra parte il disegno di Raffaello (Fig. 17) dall'Ashmolean Museum rivela che questo tipo di balcone era ben conosciuto come motivo architettonico verso 1520. Giacché il balcone e la porta sono con ogni probabilità originali, il livello del terreno doveva rimanere davanti alla facciata est sotto la quota — 4,20. Quale profondità raggiungesse il terreno è impossibile dire con certezza. Tuttavia sembra probabile che esso scendesse a quota — 6 - — 6,50, cioè al livello corrispondente alla sommità dell'*opus concretum* del rudere romano. Ciò significa che il livello originario del terreno era circa 2 - 2,50 metri più alto del livello odierno e il seminterrato costituiva quindi un elemento architettonico di valore fondamentale nella facciata est della Villa Lante.

Tra l'estremo est della parete sud e la parete est è possibile che ci sia stato un dislivello di 5 metri circa. Il dislivello è assai notevole, ma d'altra parte non c'è dubbio che questo dislivello doveva essere fin da principio spianato per mezzo di terrazzamenti. Tuttavia tali terrazzamenti non erano stati realizzati quando negli anni cinquanta fu eseguito il disegno di Kunstbibliothek (Tav. 5).

Più problematica è la determinazione del profilo del terreno davanti alla facciata nord della villa (Tav. 8-9). In mancanza di un'analisi esatta dei muri non è possibile definire quali delle finestre e delle porte che si trovano nel lato nord del seminterrato siano originali. Secondo il disegno Borghese-Valadier nel primo Ottocento di porte ce n'era una e di finestre tre (Tav. 6, 11 : b). Queste ultime sono ovviamente originali. Giacché nel Cinquecento si accedeva alla Villa Lante principalmente da nord, è difficile pensare che nella parete nord proprio non ci fosse un ingresso al seminterrato. Se non ci fosse stata una porta, l'accesso al seminterrato sarebbe

stato possibile soltanto dalla porta d'ingresso della facciata sud al piano rialzato. Se invece già nel primo Cinquecento la facciata nord era munita di una porta, il terreno doveva già allora arrivare pressappoco al livello d'oggi. Il fatto che il rudere romano si estenda a nord della villa senza alzarsi notevolmente sopra il livello odierno del terreno ne dà un'altra prova. Inoltre nel disegno di Dosio (Fig. 7) si vedono chiaramente i terrazzamenti costruiti accanto al fianco nord della villa. Il contratto d'affitto del 1548, pubblicato da Stenius⁴³ parla anche di giardini attorno alla villa i quali implicano l'esistenza di terrazzamenti. Sulla base di tutto ciò che è stato detto sostengo che davanti alla facciata nord il terreno scendeva nel modo seguente: dall'angolo nord-ovest della villa il livello del terreno scendeva con un pendio molto ripido da quota — 1,80 a quota — 4,00; probabilmente il dislivello era stato ridotto, come lo è oggi, per mezzo di terrazzamenti. Il terreno si manteneva per quasi tutta la lunghezza del fronte nord, fino all'angolo nord-est, a quota — 4,00 e intorno all'angolo nord-est c'era fin dall'inizio un terrazzamento in direzione nord-sud visibile nel disegno di Dosio. Questo terrazzamento corrisponde almeno per ciò che riguarda la sua posizione al terrazzamento che c'è oggi nello stesso luogo. Nella figura 9 ho cercato di definire in modo ipotetico il livello del terreno attorno alla villa verso 1530.

⁴³ STENIUS, *HBL* 29.3.1953.

CAPITOLO SECONDO

L'ARCHITETTURA DI VILLA LANTE

Villa Lante è una delle ville rinascimentali di Roma che più hanno conservato il loro aspetto originario. L'origine e la storia della villa rinascimentale sono state oggetto di studi, particolarmente intensi dagli anni sessanta in poi. Perciò in questa sede non è necessario riaprire la discussione su questa problematica. Basterà un accenno agli studi di J.S. Ackerman, R. Bantmann, M. Müller, H. Bierman, T. Carunchio, K.W. Forster, Ph. Foster, Chr. L. Frommel, L. Heydenreich, W. Prinz, B. Rupprecht, M.S. Sassoli ed altri¹ che hanno considerato la questione sotto tutti gli aspetti. Qualche indagine sul diffondersi della villa nella tradizione architettonica di Roma nel tardo Quattrocento e nel primo Cinquecento sembra invece motivata.

Fino al primo Cinquecento Roma non sembrò avere capacità creative nell'ambito dell'architettura della villa. L'ideologia delle ville fu adottata d'altrove, soprattutto da Toscana. Il Papa e gli ambienti vicini a lui assunsero un ruolo determinante nel far diffondere a Roma la cultura delle ville: le prime abitazioni che si possono caratterizzare come ville furono costruite, infatti dal Papa o da persone che appartenevano alla sua corte. Tali sono per esempio la villa papale alla Magliana o la villa del cardinal Bessarione sulla Via Appia². Queste ville come tutte le ville romane dell'epoca, erano delle *villae rusticae*, situate assai lontano dal centro della città. Fuori delle mura urbane vere e proprie fu costruita anche la prima villa che si possa definire una *villa suburbana*. Si tratta del Belvedere del papa Innocenzo VIII in Vaticano (1482-)³. Il Belvedere ebbe ben presto un

¹ ACKERMAN, *ActCongInt* 1963 II, 6-18; BENTMANN-MÜLLER, *Architectura* 1972, 167-191; BENTMANN-MÜLLER, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, *passim*; BIERMAN, *BollPalladio* 11 (1969), 36-46; CARUNCHIO, *Origine della villa rinascimentale*, *passim*; FORSTER, *Architectura* 1974, 1-12; FOSTER, *FlorMitt* 14 (1969-1970), 47-56; FROMMEL, *BollPalladio* 11 (1969), 47-64; HEYDENREICH, *BollPalladio* 11 (1969), 11-12; PRINZ, *Studien zu den Anfängen*, *passim*; RUPPRECHT, *Probleme der Kunstwissenschaft* II, 220-250; SASSOLI, *Storia dell'arte* 23 (1975), 5-51; *BollPalladio* 11 (1969) è stato interamente dedicato alla problematica della villa rinascimentale.

² TOMEL, *Roma nel Quattrocento*, 92-95, 203-206.

³ REDIG DE CAMPOS, *Omaggio Pio XII*, II, 289-304.

seguito importante nella villa Farnesina di Agostino Chigi (1505-)⁴. L'influenza del Vaticano è evidente, anche perchè Chigi in qualità di creditore aveva rapporti molto stretti con esso. Chiaramente papale è la villa monumentale che cronologicamente segue alla Farnesina, cioè la Villa Madama (1517)⁵. Villa Madama e Villa Lante furono costruite quasi contemporaneamente e contatti tra il costruttore di Villa Lante, cioè Baldassare Turini, e il papa di casa Medici sono già stati discussi.

Le ville romane sono state collocate nel quadro panoramico in due modi nettamente diversi. Mentre una parte delle ville furono costruite su terreno pianeggiante, lungo le vie o sulle rive del Tevere — particolarmente lungo la via della Lungara che secondo il desiderio di Giulio II dovette diventare una strada monumentale dominata dalle ville⁶ e dove tra l'altro fu costruita la Farnesina — Innocenzo VIII eresse le sue ville su colline con viste vastissime sul paesaggio laziale che s'estendeva attorno ad esse. Il Belvedere e la Villa Madama hanno un contatto con la natura che corrisponde alla tradizione ideologica creata soprattutto dal Petrarca⁷, una tradizione che formò il concetto della posizione ideale della villa di molti architetti, tra l'altro dell'Alberti⁸. D'altra parte soprattutto la posizione panoramica della Villa Madama corrisponde alla tradizione architettonica nata con le ville toscane dei Medici. E anche la descrizione che Raffaello ci ha dato della posizione di Villa Madama indica chiaramente quanto fu grande l'importanza che assunse il rapporto tra villa e natura⁹.

La tipologia delle ville rinascimentali di Roma è assai eterogenea. Le prime ville della metà del Quattrocento hanno contatti molto stretti con l'architettura contadina, il Belvedere e la Farnesina sono invece rappresentative della cosiddetta « Portikusvilla mit Eckrisaliten »¹⁰, mentre la Villa Madama, ispirata alla Villa Adriana, forma un vasto complesso con varie funzioni¹¹. Una sintesi del cortile e del vasto complesso ispiratosi alle ville antiche è, si può dire, il Cortile del Belvedere di Bramante¹², e proprio le

⁴ FROMMEL, *Farnesina*, *passim*.

⁵ Sulla Villa Madama vedi: COFFIN, *ArtBull* 49 (1967), 111-122; FOSTER, *RömJbKg* 11 (1967-68), 307-312; LEFEVRE, *Villa Madama*, *passim*; FROMMEL, *RömJbKg* 15 (1975), 59-87.

⁶ Sulla via della Lungara vedi: FROMMEL, *Farnesina*, 163-170; BRUSCHI, *Bramante*, 630-631; FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 15-16.

⁷ Sull'argomento cfr. RUPPRECHT, *Probleme der Kunstwissenschaft* II, 212-217.

⁸ BENTMANN-MÜLLER, *Architectura* 1972, 173-175.

⁹ Sull'argomento vedi FOSTER, *RömJbKg* 11 (1967-68), 111-112.

¹⁰ Sull'argomento vedi ACKERMAN, *ActCongInt* 1963 II, 6-18; FORSTER, *Architectura* 1974, 1-12.

¹¹ FROMMEL, *BollPalladio* 11 (1969), 50-52, 57.

¹² ACKERMAN, *JWCI* 16 (1951), 78-89.

ville tipo Belvedere e Villa Madama, nella loro complessità d'origine antica, sono il contributo creativo dato dalle ville romane all'architettura del primo Cinquecento.

Villa Lante nella tipologia delle ville.

LA POSIZIONE DELLA VILLA.

Quanto a situazione topografica la Villa Lante ricorda il Belvedere e la Villa Madama, e il panorama che le si apre davanti ha senza dubbio avuto un'importanza decisiva per la scelta della sua collocazione. La Villa Lante fu eretta, come si sa, sulla vetta del Gianicolo con un panorama eccezionalmente vasto e magnifico: davanti alla villa s'estende tutto il centro di Roma e l'asse mediano della Villa Lante coincide pressappoco con quello del Pantheon. Il panorama si distende fino ai colli Albani e ai monti Sabini e, se il tempo lo permette, fino al Monte Soratte e agli Appennini. Senza dubbio l'importanza data al panorama viene spiegata dall'origine toscana di Baldassare Turini e dalla tradizione toscana, sia letteraria che materiale, della posizione della villa. Ma perché Baldassare Turini scelse proprio questo luogo sul Gianicolo per la sua villa? Fu il desiderio di trovare una posizione ideologicamente giusta o qualche altra ragione più specifica a determinare la scelta? Le fonti non danno nessuna risposta a queste domande e quindi si è costretti a indovinare, sulla base di alcune indicazioni, i motivi della decisione presa da Turini.

G. Stenius ne ha trovato due¹³. Per primo la Villa Lante si trova sul Gianicolo esattamente di fronte allo studio vaticano di Baldassare Turini. Così Turini creò un asse visuale tra il suo ambiente di lavoro e quello di villeggiatura. L'altro motivo sarebbe, secondo Stenius, il fatto che il versante ovest del Gianicolo apparteneva alla parrocchia di S. Dorotea e le reliquie di S. Dorotea furono, secondo la tradizione, conservate nella chiesa di questa parrocchia¹⁴. Importante in questa sede è il fatto che S. Dorotea era la patrona di Pescia, città natale di Turini. Quindi il versante ovest del Gianicolo avrebbe, secondo Stenius, creato un importante rapporto iconografico-religioso tra Baldassare Turini e la sua città d'origine.

Oltre ai motivi indicati da Stenius bisogna naturalmente esaminare le possibilità d'acquistare terreni nella Roma degli anni dieci del Cinquecento.

¹³ STENIUS, *HRL* 29.3.1953.

¹⁴ Per la chiesa vedi HÜLSEN, *Le chiese di Roma*, n. 61.

Può darsi che Gianicolo fosse l'unico posto a Roma dove Baldassare avesse trovato un lotto di terreno corrispondente ai suoi ideali. D'altronde anche questioni di *status* potrebbero aver influito sulla scelta. Sull'iniziativa di Giulio II si era voluto creare attorno alla via della Lungara un quartiere molto rappresentativo riservato unicamente alle ville. Una villa sul Gianicolo corrispondeva allora alle esigenze paesaggistiche e, nello stesso tempo, si trovava nelle vicinanze della via della Lungara.

Il rudere sotto la Villa Lante e l'interpretazione datagli negli anni dieci del Cinquecento, cioè il parere di Baldassare Turini sul rudere, hanno anch'essi potuto favorire la scelta. Il Vasari accenna al fatto che la villa di Turini fu eretta sul posto della tomba di Numa Pompilio. Questo mito era ben conosciuto durante tutto il medioevo e lo era naturalmente anche nel Cinquecento¹⁵. La tomba di Numa Pompilio, situata sul Gianicolo, viene menzionata in molte descrizioni di Roma come p. es. nella ricostruzione *Antiquae Urbis imago Romae* di O. Panvinius del 1565 e nella veduta di Roma di E. Dupérac del 1574 (Fig. 10)¹⁶. Tenendo a mente anche il fatto che il ritrovamento della tomba di Numa Pompilio è il tema di uno degli affreschi principali del salone di Villa Lante (Tav. 52), sembra che si sia voluto allegoricamente riconoscere nel rudere la tomba di Numa Pompilio¹⁷. L'acquisto del terreno per la villa è quindi probabilmente stata condizionata da diversi fattori e l'uso del rudere romano nel seminterrato non è da considerare soltanto come misura puramente tecnico-economica.

IL TIPO DELLA VILLA.

La posizione della Villa Lante sul Gianicolo, vicino al Vaticano e al centro di Roma, rivela chiaramente che si tratta in primo luogo di una *villa suburbana*. Essa fu costruita nel senso petrarchesco come luogo di riposo e di recreazione, riservato al mecenate dell'umanesimo e dell'arte. I giardini attorno alla villa, nonostante le vigne, non avevano un carattere agrario. La tipologia architettonica della villa costituisce un problema molto più ambiguo (Tav. 7-16). Se — come si è già detto — il seminterrato doveva essere visibile, la Villa Lante potrebbe in un certo senso essere classificata come « villa di basis » anticheggiante¹⁸. In questo senso la Villa

¹⁵ VALENTINI-ZUCCHETTI, *Codice topografico* III, 78, IV, 25-26, 41.

¹⁶ FRITAZ, *Le Piante di Roma* II, n. 35, 37.

¹⁷ O'GORMAN accenna anche all'eventuale identificazione della Villa Lante e della villa di Marziale. Cfr. O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 138.

¹⁸ Per la « villa di basis » vedi BIERMAN, *BollPalladio* 11 (1969), 41. - Sull'idea di un seminterrato alto vedi anche BIERMAN, *WienerJb* 22 (1971), 166-170.

Lante somiglia alle ville toscane, particolarmente alla villa medicea di Poggio a Caiano.

Il volume di Villa Lante è dal punto di vista dell'architettura degli anni venti del Cinquecento eccezionale. Cubica, coperta da un tetto piramidale, senza sporgenze, la villa si profila in un volume di acuta stereometria. La villa non può essere classificata per esempio come « Portikusvilla », anche se Frommel ha voluto vederla come derivata dalla « Portikusvilla » — in primo luogo dalla Farnesina¹⁹. Alla villa manca il cortile che fu spesso annesso a alcuni tipi di ville.

Il volume di Villa Lante può essere interpretato in diversi modi. Secondo me la schietta stereometria dell'architettura è riconducibile all'origine toscana di Baldassare Turini²⁰. Cubi geometrici non dissimili sono tra l'altro le ville medicee di Fiesole e di Poggio a Caiano. La struttura limpida di Villa Lante corrisponde d'altra parte alla struttura del palazzo fiorentino, anche se, come si è detto, alla Villa Lante manca il cortile. In un volume delle dimensioni di Villa Lante non c'era posto per un cortile e un cortile non era necessario visto che la villa era circondata da vasti giardini. Dal punto di vista della classificazione tipologica della Villa Lante è anche importante che nelle fonti dell'epoca essa non viene chiamata « villa ». Il Vasari parla di un « palazzo », e così fanno anche il testamento di Turini e il contratto di vendita del 1551. I contemporanei vedevano allora nella villa di Baldassare Turini un « palazzo suburbano » circondato da vigne piuttosto che una villa vera e propria²¹.

L'architettura delle facciate di Villa Lante.

Il volume della Villa Lante circondato da un giardino terrazzato s'innalza su un seminterrato assai elevato. Il volume è composto da due piani e mezzo: dal piano nobile al pianterreno, dal piano superiore e dall'attico. Nel seminterrato il partimento delle facciate è molto ridotto, ma le altre facciate sono dominate da una serie di ordini classici con l'aggiunta di una « serliana » sulla facciata est²².

¹⁹ FROMMEL, *BollPalladio* 11 (1969), 53; FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 116-117.

²⁰ Per le case di campagna toscane e per la loro eventuale influenza sull'architettura rinascimentale della villa vedi FORSTER, *Architectura* 1974, 2-3.

²¹ FROMMEL, *BollPalladio* 11 (1969), 53.

²² In *Der römische Palastbau* FROMMEL ha analizzato in modo fondamentale e minuzioso l'architettura delle facciate di Villa Lante. Tuttavia giacché la mia interpretazione di alcune caratteristiche dell'architettura della villa diverge dalla sua, un'analisi rinnovata delle facciate mi è sembrata necessaria in questa sede. Cfr. FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115-117.

Il seminterrato ha nell'architettura della Villa Lante un ruolo ambiguo. Come si è detto analizzando il livello del terreno il seminterrato costituiva in origine una parte essenziale dell'insieme volumetrico della villa e la Villa Lante poteva a causa del suo seminterrato assai elevato essere definita come « villa di basis ». D'altra parte il partimento ridotto sottolinea il carattere di seminterrato di questo piano. Infatti soltanto la facciata est possiede elementi che in modo accentuato influiscono sull'insieme decorativo. Mi riferisco al balcone poc'anzi menzionato (Tav. 8). La porta che si apre sul balcone e le finestre collocate simmetricamente attorno alla porta hanno inquadrate di peperino con poche modanature.

Sulle altre pareti del seminterrato viene replicato lo stesso tipo di finestra. L'importanza del seminterrato è minima sul fianco ovest, dove esso raggiunge un'altezza di 1,80 m. Su questa facciata, nel seminterrato, c'erano verosimilmente due finestre²³, mentre è impossibile stabilire quante finestre si aprissero originariamente sulla facciata sud. Oggi ce ne sono tre e sembrano essere, almeno in parte, frutto di modifiche posteriori. Quanto alle aperture della facciata nord la situazione è simile, ma secondo la pianta Borghese-Valadier (Tav. 6) qui si aprivano una porta (terza apertura da est) e tre finestre (prima, terza e quinta finestra da est)²⁴.

L'architettura vera e propria della villa è dominata dalle trabeazioni orizzontali che indicano la partizione dei piani, dalle paraste che le sorreggono e dalle aperture dei portali e delle finestre che si aprono tra le paraste. Le finestre non sono equidistanti fra loro, ma formano lo stesso una composizione simmetrica rispetto alla linea mediana della facciata²⁵.

²³ Le finestre si trovano oggi dietro alla rampa della facciata ovest, ma nel disegno del Musée Wicar (Tav. 2) si vede una finestra all'estremità sud della facciata e con ogni probabilità ce n'era un'altra nella parte nord della parete.

²⁴ Sulla facciata sud le finestre si trovano oggi una a est e due a ovest della porta d'ingresso. Secondo il prospetto della Kunstbibliothek (Tav. 5) sulla parete si trovavano in origine tre finestre, tutte a est della porta d'ingresso. Dimostrerò in seguito che il sistema degli intervalli, come esposto nel disegno, non è quello giusto e che quindi la collocazione delle finestre del disegno non è attendibile. Secondo la pianta di Valadier (Tav. 6) le finestre si trovavano una a ovest e due a est della porta d'ingresso. PRANDI invece è del parere che le finestre erano in cinque (STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, Fig. 59). Inoltre secondo PRANDI tutte le finestre sono state aperte più tardi (STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 49-50). Considerando il modo in cui le finestre attuali della parete sud tagliano le volte degli ambienti, sono incline a condividere l'opinione di PRANDI secondo la quale le finestre sono, almeno nella forma attuale, assai tarde. Senza un'analisi minuziosa del muro, che non è stato possibile eseguire, il problema non può essere risolto con certezza. Sulla parete nord del seminterrato il problema è identico.

²⁵ Da ciò deriva il fatto che le finestre non si aprono simmetricamente, per esempio negli ambienti del piano nobile, dal punto di vista dell'asse mediano delle rispettive pareti. Cfr. Tav. 12.

Quindi sono proprio le finestre che creano il ritmo fondamentale delle facciate. Sulle facciate nord e sud (Tav. 9 : a-b, 16 : a-b) il ritmo delle finestre segue la formula **A/BBB/A**, sulle fronti ovest e est (Tav. 7-8, 15 : a-b) la formula **A/B/A**. Questo ritmo di finestre ha poi determinato la distribuzione delle paraste.

L'insieme degli ordini delle facciate di Villa Lante forma l'ordine cosiddetto colossale: al piano nobile c'è l'ordine toscano, al piano superiore l'ordine ionico e all'attico l'ordine « astratto ». L'ordine colossale sembra essere stato introdotto a Roma nella forma « vitruviana » soprattutto da Bramante che lo adottò in modo molto vitruviano nel Cortile di Belvedere e in precedenza in modo più complesso, nel cortile di Santa Maria della Pace²⁶. L'ordine è reperibile anche nell'architettura dei palazzi già negli anni dieci del Cinquecento: per esempio nel Palazzo Fieschi-Sora di Bramante, nelle stalle Chigi di Raffaello e nei cortili del Palazzo Baldassini e del Palazzo Lante-Medici del Sangallo. Tuttavia l'ordine applicato alla Villa Lante, in una combinazione di ordine toscano, ionico e « astratto », costituisce una nuova variante romana dell'ordine colossale.

Molti sostengono che la partizione verticale delle facciate di Villa Lante si basi, come si è detto, sull'alternarsi di coppie di paraste e di finestre e che il sistema dell'intervallo segua la formula **AA/B/AA/B** ecc. (**AA** = coppie di paraste, **B** = finestra)²⁷. Questa interpretazione viene senza dubbio sostenuta dalla tradizione architettonica di Bramante e di Peruzzi verso il 1510, ma gli elementi verticali delle facciate di Villa Lante possono essere intesi in modo diverso. Il ruolo decisivo e fondamentale delle finestre nel ritmo delle facciate, insieme a un elemento fuori della norma degli ordini, costituiscono le premesse di un'interpretazione alternativa. Contrariamente al sistema classico-normativo della tradizione bramantesca le paraste di Villa Lante (Tav. 17 : a) non sono di larghezza uguale: le paraste angolari sono infatti più larghe delle altre²⁸. Quindi a Villa Lante non si ha la soluzione normativa data all'angolo secondo la quale ogni parete ha una parasta laterale larga quanto le altre paraste della stessa parete e ogni parete deve essere vista perpendicolarmente, anche se

²⁶ BRUSCHI, *Bramante*, 252-267, 362-369.

²⁷ Vedi per esempio STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 97; HARTT, *Giulio Romano*, 63; FROMMELT, *Der RömPalastbau* I, 115.

²⁸ Al piano nobile le paraste angolari sono larghe 60,5 cm e le altre paraste 51,5 cm; al primo piano le larghezze corrispondenti sono 45 e 34-35 cm.

l'angolo dell'edificio è visibile²⁹. Grazie invece alla larga parasta angolare Villa Lante può essere vista sia diagonalmente che perpendicolarmente. La larga parasta angolare ci dà dunque la chiave dell'interpretazione tettonica degli ordini di Villa Lante. A Villa Lante il concetto architettonico consiste nell'accentuazione dell'angolo e nella delineazione volumetrica dominata dall'insieme per cui i modi di vedere, diagonalmente o perpendicolarmente, la villa sono architettonicamente equivalenti. Da questo fatto derivano una nuova tettonica e l'importanza delle paraste angolari. Giacché la villa doveva essere vista anche diagonalmente, l'importanza della parasta angolare e la sua funzione tettonico-illusionistica devono essere sottolineate. In questo quadro illusionistico la parasta angolare sorregge le trabeazioni di due pareti che s'incontrano ad angolo e quindi nel punto di incontro occorre un sostegno più forte. Ciò si ottiene facendo le paraste più larghe all'angolo che altrove. E d'altronde, giacché sotto la trabeazione manca la parete compatta in corrispondenza delle finestre, la trabeazione ha bisogno del massimo sostegno e quindi viene sorretta dai sostegni collocati ai due lati delle finestre. Quindi, le paraste poste una di fianco all'altra non formano una coppia di paraste. Ogni parasta appartiene all'attiguo vuoto della finestra. In questa interpretazione gli elementi fondamentali delle facciate di Villa Lante non sono costituiti da coppie di paraste e dal vuoto della finestra, ma dalle paraste angolari che sono più larghe delle altre paraste e dalle finestre fiancheggiate dalle paraste. Così otteniamo sulle facciate un ritmo con i seguenti intervalli: sulle facciate est e ovest (Tav. 15-16) **A/aBa/aBa/aBa/A**, sulle facciate nord e sud **A/aBa/aBa/aBa/aBa/aBa/A** (**A** = parasta angolare, **a** = parasta, **B** = finestra). Sulle facciate nord e sud bisogna tuttavia fare una restrizione a questa interpretazione ritmica. A causa del numero delle finestre le paraste che inquadrano la finestra mediana vengono lette due volte, perché appartengono nello stesso tempo alla finestra mediana e alle finestre attigue ad essa³⁰.

²⁹ La facciata progettata per essere vista perpendicolarmente ha qualche volta dei pilastri laterali leggermente distanziati dallo spigolo, come tra l'altro nelle stalle Chigi di Raffaello e nel Palazzo Ossoli-Missini del Peruzzi. Se invece all'estremità della parete viene usato il bugnato, le bugne di ogni facciata vengono separate in corrispondenza dello spigolo da un solco per cui ogni facciata costituisce una unità indipendente risolta in superficie. Le bugne corrispondenti allo spigolo non vengono cioè interpretate come se formassero con quelle della facciata adiacente dei blocchi angolari ma restano legate esclusivamente alle singole facciate di appartenenza.

³⁰ La contraddizione nel modo di leggere gli intercolunni diventa più evidente se le paraste sono interpretate come binate perché in questo caso agli intercolunni mediani delle pareti nord e sud mancherebbe l'altra parasta, cioè il ritmo sarebbe il seguente: **AA/B/AA/B/A/B/A/B/AA/B/AA**. (**A** = parasta, **B** = finestra).

Se la mia interpretazione è corretta, l'idea tettonica degli ordini adottata a Villa Lante è quasi un *unicum*. Non sono molti infatti gli edifici costruiti verso il 1520 che rivelino una soluzione simile. E' vero che le larghe paraste angolari sono reperibili per esempio a Villa Madama, ma qui la differenza di larghezza delle paraste non balza agli occhi³¹. Le paraste angolari di Villa Lante e di Villa Madama hanno in comune lo scopo di essere vedute anche diagonalmente. Dal punto di vista architettonico la soluzione data all'angolo del Palazzo di Jacopo da Brescia di Raffaello è anche più vicina alla soluzione di Villa Lante. Trovandosi all'angolo di due strade (Fig. 11) l'angolo del palazzo è stato sottolineato non soltanto lasciando i due lati della parasta angolare visibili, ma dandole una struttura più complessa, mentre gli intercolumni della facciata principale sono di varia larghezza³². Con queste soluzioni Raffaello ha voluto sottolineare la possibilità di vedere diagonalmente la facciata nello spazio ristretto della strada. Questa idea architettonica viene ulteriormente sviluppata a Villa Lante. Qui la veduta diagonale, unita a quella perpendicolare, mira ad ottenere che la villa non sia percepita soltanto come una combinazione additiva di quattro pareti, ma come un corpo autonomo, chiaramente stereometrico. Perciò le paraste angolari sono sottolineate fino a far risaltare le volute dei capitelli ionici del primo piano, diagonalmente sporgenti dall'angolo (Tav. 9). Nello stesso tempo questa idea architettonica unitaria ha influenzato, attraverso le paraste angolari, il sistema tettonico delle facciate, gli elementi fondamentali del quale sono la parasta angolare e le finestre fiancheggiate dalle paraste.

Gli ordini delle facciate di Villa Lante sembrano a prima vista di una chiarezza tettonica e vitruviana. L'uso degli ordini presenta tuttavia alcuni aspetti che non sono né tettonici né vitruviani e, in questo, il loro uso diverge dalla tradizione classico-normativa di Bramante.

La struttura delle paraste toscane del piano nobile rappresenta un tipo di struttura comune a Roma negli anni dieci e venti del Cinquecento (Tav. 9, 21). Le basi e i capitelli dei piedistalli e delle paraste sono stati modanati in modo del tutto conforme al canone. Non conforme è invece il materiale delle paraste: le basi e i capitelli dei piedistalli e delle paraste sono in peperino verde, mentre i fusti sono in stucco romano bianco³³.

³¹ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 116.

³² FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 104.

³³ I dettagli originari in peperino si sono conservati soltanto nella loggia della villa. Nelle facciate i dettagli originari furono invece sostituiti durante il restauro del 1952-54 con un nuovo materiale.

Questa combinazione di materiali viene sottolineata dalla cornice, che attraversa orizzontalmente la facciata all'altezza del toro dei capitelli e dalla fascia bianca in stucco, alta come le parti modanate dei piedistalli; la fascia mette in risalto la giuntura dei materiali degli ordini.

Il sistema degli ordini era in origine bicolore o no? Prima dei restauri del 1952-54 tutte le paraste di Villa Lante erano monocrome, cioè oltre ai fusti anche le parti in peperino erano coperte di stucco romano. Sulla base dei saggi eseguiti, Prandi ha tuttavia stabilito, e lo ha constatato anche P. Marconi durante il restauro della loggia di Villa Lante, che le parti in peperino erano coperte da un semplice strato d'intonaco e che in origine il peperino era a vista nonostante la sua lavorazione relativamente debole³⁴.

Un confronto con altri edifici romani risolverà il problema. In fondo la contrapposizione dello stucco alla pietra segue la tradizione brunelleschiana, anche se Brunelleschi accostava l'intonaco alla pietra in modo più unitario. A Roma le paraste bicolori sono reperibili già nel tardo Quattrocento. Nel Belvedere di Innocenzo VIII le paraste avevano capitelli in travertino e fusti in mattoni analogamente alle pareti. Lo stesso tema si ripete nella combinazione di peperino e mattoni nella Loggetta di Bramante e Raffaello in Vaticano e nella Farnesina di Peruzzi. L'uso di due materiali domina l'architettura del Cortile di Belvedere di Bramante, dove i capitelli e le basi delle paraste, come anche l'architrave, sono in travertino, mentre i fusti delle paraste sono in mattoni. La parte più bassa delle paraste è fatta in modo identico a quello usato a Villa Lante dove la parte bassa e modanata della parasta è in pietra mentre la parte verticale, rettilinea, del fusto è in mattoni o in stucco romano. Non c'è dubbio perciò che le paraste toscane di Villa Lante fossero già in origine composte da due materiali.

Più difficile è invece individuare l'idea architettonica alla base di questa soluzione: quale fosse cioè l'impressione visiva che si voleva ottenere con l'uso di due materiali. E' chiaro comunque che si è voluto mettere in

³⁴ Nel luglio 1978 ho avuto l'occasione di discutere il problema con Chr. L. FROMMEL. Secondo il suo parere le paraste erano in origine monocrome e quindi lo stato attuale non corrisponde alla soluzione originaria. Tuttavia le indagini eseguite sia da PRANDI che da P. MARCONI, confermano che il peperino non era in origine coperto dall'intonaco. Sulle indagini di PRANDI vedi STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 59-60. Sul problema relativo alla loggia MARCONI si è pronunciato in modo seguente: ... « Anche l'esame analitico degli stucchi sovrapposti alle basi e ai capitelli delle paraste doriche della Loggia ha dato risultati difforni dalle prime previsioni: si tratta non di stucco propriamente detto, ma di un mastice assai resistente, ... che è stato sovrapposto non solo agli elementi in peperino ma anche allo stucco originario nei punti di raccordo tra questo ed il peperino ... ». PAOLO MARCONI, « Relazione sui restauri in corso a Villa Lante » 9.10. 1971. IRF.

risalto il carattere di sostegno delle paraste: il peso da sorreggere si scarica soprattutto sulle parti modanate delle paraste e quindi si è voluto farle di pietra a vista.

In contrasto con la struttura canonica delle paraste toscane, la struttura della trabeazione del piano nobile è eccezionale (Tav. 17 : a): appartiene al tipo cosiddetto della trabeazione atrofica che sembra piuttosto una trave con modanature che una trabeazione. Innanzitutto l'architrave è — contrariamente al canone — triplice e inoltre alla trabeazione manca il fregio. Questa « licenza » tuttavia è reperibile già prima di Villa Lante nel Palazzo dell'Aquila di Raffaello. Nonostante il suo carattere antivitruviano questa trabeazione atrofica non è anticlassica, ma — come ha sostenuto Shearman — Raffaello la derivò chiaramente dalla cosiddetta Crypta Balbi (Fig. 12)³⁵.

La trabeazione atrofica di Villa Lante è interessante perché, nonostante la mancanza del fregio, contiene un dettaglio conforme al canone, cioè la serie delle gocce. Le gocce sembrano essere collocate sulla superficie dell'architrave senza avere una funzione logica o tettonica nell'insieme architettonico. Ma anche l'uso delle gocce non è anticlassico, perché Francesco di Giorgio Martini ne fa un uso simile nella sua ricostruzione di un edificio antico (Fig. 13)³⁶. Più tardi l'uso si ripete a Roma, per esempio nelle cornici delle finestre del Palazzo Fusconi-Pighini e nel pianterreno del cortile del Palazzo Massimo alle Colonne di Peruzzi e a Mantova nel Palazzo del Te di Giulio Romano³⁷.

Anche il colore della trabeazione del piano nobile è di notevole interesse: l'intonaco ha sulle pareti ovest, nord e sud un colore grigio-bianco — salvo un tratto di un colore verdastro che imita il peperino sopra la porta principale. Questo elemento porta all'ordine del piano nobile un terzo materiale e un terzo colore. La chiave della scelta cromatica è da cercare sulla parete est, che ha una struttura diversa dalle altre pareti e dove la trabeazione è in travertino. Il colore grigio-bianco sulle altre tre facciate della villa mira quindi a dare l'impressione che la trabeazione sia in travertino.

Come ho poc'anzi accennato la struttura della facciata est di Villa Lante differisce da quella delle altre pareti (Tav. 8, 15 : b). Il tema dominante del piano nobile è infatti la « serliana »³⁸ che è all'origine della diversa struttura

³⁵ SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 360-361; HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo*, fol. 4^r.

³⁶ FRANCESCO DI GIORGIO, *Codex Saluzziano* 148, fol. 81^r.

³⁷ Sul palazzo Fusconi-Pighini vedi FROMMEL, *Der RömPalastbau* III, Fig. 77: c.

³⁸ Ritorno al carattere particolare della « serliana » insieme all'analisi dell'interno della loggia.

dell'insieme della facciata e dell'angolo. La « serliana » è composta da tre fornic arcuati e da due trabeazioni con sostegni. I tre fornic arcuati si allargano fino alla parte più bassa del primo piano senza rispettare i limiti della divisione dei singoli piani. Secondo l'uso tipicamente romano, ai fornic manca ogni modanatura ed essi sembrano quindi tagliati direttamente nel muro ³⁹.

Il problema architettonico fondamentale della facciata est fu quello di trovare una sintesi di due temi estremamente diversi tra loro: una sintesi tra l'uso dell'ordine toscano in conformità con le altre facciate e l'uso delle colonne che sostituiscono le paraste data la presenza della « serliana ».

Le quattro colonne sono tutte di marmo pavonazetto (Tav. 20-21). Le colonne sono con ogni probabilità antiche. Sicuramente lo è la colonna più vicina all'angolo sud che è assai malandata e piena di riparazioni. Tuttavia non si sa da dove provengano le colonne. Giacché la villa è stata eretta sopra un rudere romano e giacché frammenti marmorei si sono trovati sul posto, anche durante il restauro più recente, non sembra impossibile che le colonne provengano dalle vicinanze di Villa Lante. E' opportuno a questo proposito richiamare l'attenzione sull'affresco del salone di Villa Lante (Tav. 52) raffigurante il ritrovamento della tomba di Numa Pompilio. In questo affresco, in primo piano, sono rappresentati numerosi frammenti architettonici d'origine antica e tra essi particolare risalto è stato dato ad una colonna marmorea. Forse però sarebbe troppo audace sostenere che si tratti proprio della colonna che oggi si trova all'angolo sud della loggia, anche se le dimensioni e i danni della colonna della loggia e della colonna dell'affresco sono uguali.

Un contrappunto alle quattro colonne di marmo della « serliana » creano i sostegni laterali che hanno la forma di semicolonne e la stessa struttura delle paraste delle altre facciate: cioè il fusto in stucco romano e i capitelli e le basi in peperino. L'architrave sopra le colonne, come anche i piedistalli delle colonne, sono in travertino.

Sulla facciata est (Tav. 8, 21) una balaustrata della stessa altezza dei piedistalli delle colonne collega tra loro i piedistalli. La balaustrata corrisponde alla fascia orizzontale che nelle altre facciate gira all'altezza del capitello e della base dei piedistalli. I balaustri sono del tipo di Wittkower I ⁴⁰. Balaustri modanati in modo essenzialmente simile si trovano p. es. nel Palazzo Pandolfini di Raffaello e nella loggia del primo piano del Cortile di San Damaso in Vaticano.

³⁹ Sull'argomento vedi URBAN, *RömJbKg* 9/10 (1961/62), 219, 238.

⁴⁰ WITTKOWER, *BollPalladio* 10 (1968), 332-346.

Frommel ha studiato con particolare attenzione la soluzione data all'angolo della facciata est di Villa Lante e l'ha definita « als eigenwillig »⁴¹. A prima vista la soluzione sembra strana. I sostegni angolari sono composti da tre elementi: dalla parasta angolare vera e propria, da un'altra parasta molto stretta e da una semicolonna, cioè dal sostegno laterale della « serliana », unita ad una seconda parasta (Tav. 8, 15 : b, Fig. 37)⁴².

Come si deve interpretare questa unione di tre elementi? E' possibile spiegarla logicamente e tettonicamente? La tettonica innata nella « serliana » e la tematica generale delle paraste e delle trabazioni costituiscono le chiavi dell'interpretazione. Al primo piano della facciata est questa tematica è identica alla tematica delle altre facciate, ma al piano nobile della facciata est non può esserlo a causa della presenza della « serliana ».

Le paraste angolari del piano nobile hanno sulla facciata est la stessa struttura, salvo piccole differenze di larghezza, e la stessa funzione tettonica che hanno sulle altre facciate. Più problematica è invece l'unione tematica delle paraste e delle colonne nella « serliana », cioè la combinazione di due tipi diversi di sostegni. Secondo la sua logica innata la « serliana » avrebbe dovuto finire con delle colonne. Era possibile tuttavia combinare il sostegno finale della « serliana » con le paraste della tematica generale della facciata sostituendo, al termine della « serliana », le colonne con delle semicolonne. Per favorire l'unione, la tipologia dei materiali delle semicolonne e delle paraste fu unificata. La combinazione della parasta con la semicolonna era un tema assai nuovo a Roma verso il 1520, anche se Raffaello l'aveva adottata al pianterreno del cortile del Palazzo dell'Aquila. Ma la semicolonna della « serliana » non poteva essere unita direttamente alla parasta angolare della villa, poiché questa soluzione avrebbe spezzato la tematica generale che domina la tettonica delle facciate di Villa Lante. La parasta esterna della finestra più vicina all'angolo del primo piano richiedeva infatti la presenza di un appoggio analogo al piano nobile, altrimenti la parasta sovrastante sarebbe rimasta sospesa nel vuoto o avrebbe dovuto essere appoggiata sulla semicolonna della « serliana ». La seconda soluzione non era possibile, perché si voleva ovviamente mantenere intatta la « serliana » come un insieme logicamente basato sulle colonne. Il problema fu risolto nel modo seguente: la parasta angolare del

⁴¹ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 117. - Siccome secondo FROMMEL i binati di paraste costituiscono gli elementi fondamentali delle facciate, è naturale che le nostre interpretazioni della soluzione data all'angolo della facciata est di Villa Lante sono divergenti.

⁴² Il disegno di PRANDI per la ricostruzione della facciata est è erroneo perché la parasta e la semicolonna vi hanno piedistalli separati che in realtà sono uniti. Cfr. Tav. 15: b.

piano nobile fu resa più stretta delle altre paraste angolari della villa e tra la parasta angolare e la semicolonna della « serliana » fu inserita una parasta molto stretta che corrispondeva alla parasta laterale del primo piano e la sorreggeva nel piano nobile. Così la « serliana » mantenne la sua struttura tettonica basata sulle colonne, mentre la tematica delle paraste rimase omogenea su tutte le facciate della villa. Questa omogeneità fu disturbata soltanto dall'eterogeneità causata dalle diverse larghezze delle paraste. Se sulla facciata est fossero state usate le stesse larghezze che si riscontrano sulle altre facciate, questo avrebbe disturbato l'armonia delle dimensioni dell'intera facciata. Le misure dell'angolo del piano nobile sono rappresentate nella figura 37. Al primo piano le dimensioni dell'angolo, oltre a riflettersi sulle larghezze assolute, influiscono sul numero delle scanalature, che nella parasta angolare arrivano a quattro, nella parasta attigua a due e nelle altre paraste a tre. Quindi, se la soluzione che si riscontra nell'angolo della facciata est viene interpretata in questo modo, tutti e tre i sostegni angolari possono essere logicamente e tettonicamente spiegati e la soluzione non può essere considerata arbitraria.

Quanto al carattere, l'ordine ionico del primo piano (Tav. 7, 18) differisce dall'ordine toscano del piano nobile. Nell'ordine del primo piano mancano i piedistalli e quindi il piano è decisamente più basso del piano nobile. L'altezza dei piani diminuisce dal basso in alto in funzione dell'idea centrale degli ordini delle facciate, cioè in funzione del carattere dell'ordine colossale. Diversi sono anche i materiali: al primo piano le paraste e la trabeazione sono interamente in stucco romano⁴³, un fatto che può essere spiegato dalla presenza dell'ordine colossale. Con l'uso dello stucco romano si è voluto sottolineare che il peso sostenuto dagli ordini è più leggero al primo piano che al piano nobile. Bisogna comunque notare che al primo piano — a differenza del piano nobile — le cornici delle finestre sono

⁴³ In base alla struttura e alla diversità dell'intonaco delle paraste del primo piano PRANDI suppose che il primo piano fosse costruito con un progetto diverso da quello originario. Egli si appoggiò anche alla lettera di Castiglione che parla della sospensione dei lavori verso il 1521. Quando poi nel 1524 i lavori furono ripresi, ciò avvenne in base a un nuovo progetto eseguito da Giovanni da Udine che condusse anche i lavori. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 64-66, 104-110. - SHEARMAN ha accettato l'idea di un nuovo progetto, ma secondo lui il progetto originario fu eseguito da Raffaello e quello nuovo da Giulio Romano. Cfr. SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 359-360. - FROMMEL non si è pronunciato sul problema dei progetti, ma ha negato la partecipazione di Raffaello alla progettazione di Villa Lante. Cfr. FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115. - Secondo me l'architettura delle facciate non porta tracce di un cambiamento nella progettazione e le facciate compongono un insieme omogeneo e logico dal punto di vista dell'architettura. Le differenze negli intonaci indicate da PRANDI possono derivare da un'interruzione dei lavori di costruzione, ma non implicano necessariamente un cambiamento della progettazione. Ritorno ai problemi dell'attribuzione in seguito.

interamente in stucco romano. Le paraste del primo piano differiscono da quelle del piano nobile per lo spessore del rilievo e la diminuzione della larghezza delle paraste. Mentre il rilievo delle paraste del piano nobile è spesso ca 15-16 cm, il rilievo delle paraste del primo piano è soltanto di 2-3 cm. Le paraste del piano nobile sono larghe 51,5 cm, mentre le paraste del primo piano sono 34-35 cm. La struttura sottile dell'ordine ionico corrisponde in modo più evidente al carattere fondamentale dell'ordine colossale: a misura che il peso da sorreggere diventa più leggero da un piano all'altro, le strutture di sostegno, o in altri termini gli ordini, possono essere alleggerite.

Alle colonne ioniche e alla trabeazione rispettiva manca la precisione con cui sono state eseguite soprattutto le modanature dell'ordine del piano nobile. Questo dipende naturalmente dal fatto che non si può lavorare lo stucco con la stessa precisione del peperino. Mentre i capitelli seguono il modello canonico, la base non lo fa. Sembra anche che alla trabeazione manchi il fregio, cioè che essa sia atrofica in questo piano come al piano nobile. Anche le scanalature delle paraste sono degne di un'osservazione, perché nella parte più bassa sono piene. In genere l'uso della scanalatura è estremamente raro a Roma verso il 1520.

La struttura dell'attico è l'elemento più estraneo alla tradizione classico-normativa⁴⁴. Essa rappresenta un ordine «astratto» nel quale le paraste hanno totalmente perduto la loro funzione tettonica. Non hanno né capitelli né basi e quindi sono diventate elementi col solo scopo di dividere le pareti: sono elementi verticali con specchiature, cioè lesene.

L'ordine «astratto» adottato nell'attico conclude logicamente l'ordine colossale che costituisce l'idea centrale della facciata. Tuttavia l'ordine «astratto» era ancora, verso il 1520, un fenomeno assai raro a Roma. Incontriamo questo fenomeno soltanto negli edifici di Raffaello: il secondo piano del Palazzo dell'Aquila con finestre e superficie trasformate in specchiature senza carattere tettonico è, come idea, simile all'attico di Villa Lante. Simile è chiaramente anche il terzo piano del Palazzo Alberini-Cicciaporci progettato nella bottega di Raffaello.

Il cornicione della villa non si è conservato nella forma originaria⁴⁵. Il cornicione era in origine sorretto da modiglioni e non costituito da una cornice modanata come oggi: lo provano sia i disegni raffiguranti la facciata ovest della villa sia la veduta dell'affresco IV del salone (Tav. 2, 52). Però non è possibile ricostruirlo in dettaglio.

⁴⁴ PRANDI ha dimostrato che l'intonaco dell'attico è stato rinnovato. La struttura architettonica ne è tuttavia originaria. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 65-66.

⁴⁵ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 66-67.

Osservando l'insieme degli ordini delle facciate si può inoltre constatare che le paraste del piano nobile e del primo piano non sono esattamente sovrapposte l'una all'altra: in altri termini alle facciate mancano linee verticali ininterrotte. La discontinuità delle linee verticali è particolarmente marcante nella facciata est (Tav. 15 : b). Essa è causata dalla struttura degli ordini, nella quale, come ho cercato di dimostrare, le paraste angolari sono più larghe delle altre paraste e le finestre sono fiancheggiate da paraste. Queste paraste dovevano naturalmente trovarsi a distanza uguale dalle finestre, ma le finestre non erano equidistanti. E siccome le paraste e le paraste angolari del piano nobile e del primo piano erano di larghezza diversa, le linee verticali non potevano continuare senza deviazioni da un piano all'altro. Bisognò quindi scegliere un'altra soluzione, cioè rendere ogni intercolumnio simmetrico in sè stesso in ogni piano ⁴⁶.

Come ho poc'anzi accennato, il piano nobile e il primo piano sono di altezza diversa perché al primo piano manca il piedistallo. D'altronde l'altezza dell'attico sembra d'equivalere all'altezza dei piedistalli del piano nobile, mentre gli ordini stessi del piano nobile e del primo piano sono d'altezza uguale. E tutto ciò dà origine alle interessanti proporzioni delle facciate: l'altezza del piano nobile misurata dal punto più basso dei piedistalli al punto più alto della trabeazione, equivale all'altezza totale del primo piano e dell'attico. In altri termini la facciata può essere divisa in due parti con rapporto 1 a 1. L'armonia statica del volume della villa deriva in primo luogo da queste proporzioni.

Le aperture delle finestre e della porta principale della facciata ovest determinano, in aggiunta agli ordini, l'aspetto architettonico delle facciate di Villa Lante. Anche in esse sono riscontrabili le stesse caratteristiche atettoniche e antivitruviane degli ordini.

Come si è detto a suo tempo, le aperture delle finestre costituiscono l'elemento fondamentale del ritmo delle facciate. Tuttavia una parte delle finestre delle facciate sud e nord del piano nobile e di tutte le facciate dell'attico sono finte e quindi soltanto una parte delle finestre sono delle aperture di finestra veri e propri ⁴⁷. La mancanza di finestre per esempio

⁴⁶ Su una simile soluzione cfr. FORSTER-TUTTLE, *JSAH* 30 (1971), 272-273.

⁴⁷ Siccome le finestre sono state sottoposte a modifiche, è assai difficile decidere quali siano state in origine delle finestre vere e proprie e quali siano state finte. Il problema può essere risolto sia in base alle indagini eseguite da PRANDI sia in base ai disegni della Kunstbibliothek.

Secondo PRANDI sulla parete sud del piano nobile c'erano in origine tre finestre. Le due a est (Tav. 12) erano delle finestre vere e proprie che si aprivano nella loggia e nella cancelleria. Nel quarto intervallo da est c'era una finestra finta, mentre la finestra finta dell'intervallo più a ovest non era secondo PRANDI originaria e fu quindi

sulla facciata sud del piano nobile può essere causata dalla necessità di ripararsi dal sole del mezzogiorno, mentre l'uso delle finestre finte è certamente determinato dal fatto che al piano nobile il salone e la loggia sono più alti che nelle stanze attigue.

Le cornici in peperino delle finestre al piano nobile hanno una struttura interessante (Tav. 17 : a) che segue il modello normativo a Roma negli anni dieci e venti del Cinquecento: cioè l'apertura della finestra è incorniciata da una mostra, con stipiti e architrave, modanata e coronata da una cimasa. Tuttavia le cornici di Villa Lante divergono dal modello normativo in quanto non sono sostenute dai modiglioni tanto frequenti a Roma, ma s'innalzano direttamente dalla fascia orizzontale ricorrente su tutte le facciate. Inoltre la struttura tettonica delle cornici romane è stata scomposta in un sistema additivo. Le cornici modanate inquadrano le aperture

eliminata durante il restauro del 1952-54. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 75, 77-81 e Fig. 16, 60. - La pianta della Kunstbibliothek (Tav. 3) conferma tuttavia che né nella loggia né nella cancelleria c'erano delle finestre che dessero verso sud e che non ce n'erano neanche nell'ufficio. Quindi nel piano nobile tutte le finestre della facciata sud erano delle finestre finte. Nel disegno della Kunstbibliothek raffigurante la facciata sud appare in ogni intercolunnio (Tav. 5) una finestra finta salvo nell'intercolunnio sopra la porta d'ingresso, che probabilmente accoglieva un ornamento trifforme e dipinto. Tuttavia non è possibile indicare con assoluta certezza il numero delle finestre finte sulla facciata sud, perché la collocazione delle finestre e la divisione in intercolunni non corrisponde nel disegno alla realtà. Nel disegno si vede tra la prima e la seconda parasta da est una finestra che non ci poteva essere nella realtà. Nel disegno manca la finestra più a est perché essa è stata collocata tra la terza e la quarta parasta. Nel disegno manca anche la finestra mediana che è stata sostituita con una parasta. Quindi soltanto i due intercolunni a ovest corrispondono alla realtà. - Sulle altre pareti del piano nobile le finestre erano delle finestre vere e proprie salvo quella più a est della parete nord che contrariamente all'affermazione di PRANDI è stata una finestra finta. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 69-70.

Al primo piano le due finestre a est sono state disegnate nel disegno della Kunstbibliothek soltanto come mostre, mentre le due finestre che seguono ad esse sono rappresentate più dettagliatamente. Ovviamente le due a est sono delle finestre finte, mentre le altre due sono delle finestre vere e proprie, ciò che corrisponde alla disposizione degli ambienti del primo piano. Problematica è la finestra a ovest, sulla parete sud, che appare nella pianta Borghese-Valadier, ma che nel disegno della Kunstbibliothek è stato rappresentato nello stesso modo delle finestre a est sulla stessa parete. Probabilmente qui c'era una finestra finta che fu aperta più tardi. Sulle facciate nord e est già in origine, a causa dell'altezza del salone e della loggia, c'erano soltanto delle finestre finte, mentre le tre finestre sulla facciata ovest sono delle finestre vere e proprie trasformate nel 1807 in balconcini.

Nell'attico la finestra più a est sulla parete sud è senza dubbio stata una finestra vera e propria, come lo è anche la quarta finestra da est che si apre nel vano della scala. Le altre tre finestre sono ovviamente delle finestre finte: anche quella mediana che nel disegno della Kunstbibliothek appare come reale. Sulla facciata est c'erano tre finestre vere e proprie, sulla facciata ovest le finestre erano tutte finte e sulla facciata nord erano delle finestre vere e proprie la prima, la seconda e la quarta da est, mentre la terza e la quinta da est con ogni probabilità erano finte.

in modo che le cornici non creano nessun rilievo sulle facciate, e costituiscono, al contrario, un elemento che penetra all'interno della superficie delle facciate. Manca anche il fregio che di solito unisce la cimasa alla mostra modanata. Quindi la cimasa non ha nessun rapporto tettonico con l'apertura e con la mostra della finestra. Infine, oltre alla modanatura doppia della cimasa, anche la sua larghezza balza agli occhi: la cimasa infatti si estende da una parasta ad un'altra riempiendo quindi tutto un intercolunnio.

Le cornici di Villa Lante sembrano essere il primo esempio romano di questo tipo di cornice. Le cornici « immerse » hanno tuttavia, come ha osservato Frommel⁴⁸, precedenti nel Tempio di Bramante e soprattutto nelle finestre del pianterreno del Palazzo di Jacopo da Brescia di Raffaello (Fig. 11). Nel Palazzo di Jacopo da Brescia la cimasa aveva una lunghezza eccezionale, cioè vi erano già adattate le nuove proporzioni della finestra e dell'intercolunnio. La cimasa isolata invece non sembra avere precedenti, ma subito dopo Villa Lante compare nel Palazzo Vidoni-Caffarelli. Le finestre del piano nobile di Villa Lante possono quindi essere considerate come il risultato dello sviluppo dei motivi che Raffaello aveva in precedenza usato isolatamente e come manifestazione dello stesso allontanamento dalla tradizione classico-normativa che era insito nell'uso degli ordini nelle facciate.

Le cornici del primo piano non sono meno interessanti. Le finestre sono situate in modo che la parte più alta della cornice termini nella trabeazione del primo piano (Tav. 18). Questa soluzione, tanto caratteristica dell'architettura manierista, è stata adottata a Villa Lante a causa della struttura della facciata est. La « serliana » di questa facciata ha spinto a collocare le finestre più in alto (Tav. 8) e questo motivo architettonico, nato per forza di cose, è stato poi ripetuto sulle altre facciate della villa. Anche se in questo caso è causata dalla presenza della « serliana » sulla facciata est, la collocazione delle finestre di Villa Lante non è del tutto eccezionale a Roma. Raffaello infatti, sia nel Palazzo dell'Aquila sia nel Palazzo di Jacopo da Brescia aveva disposto le finestre del secondo piano nello stesso modo, facendole terminare nella trabeazione come se le finestre reggessero la trabeazione. Particolarmente interessante a Villa Lante è la distribuzione delle finestre del piano nobile e del primo piano che, come ha osservato Frommel, segue una certa simmetria di base. Mentre le finestre del piano nobile s'innalzano direttamente dalla fascia orizzontale dello zoccolo, le finestre del primo piano terminano nella trabeazione. Quindi la distanza

⁴⁸ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 116.

tra la parte più alta dell'apertura della finestra del piano nobile e la parte più bassa della trabeazione è la stessa che corre tra la parte più bassa dell'apertura della finestra del primo piano e la parte più alta della trabeazione tra piano nobile e primo piano (Tav. 15 : a).

Le cornici delle finestre sono interamente in stucco. L'apertura della finestra è incorniciata da una mostra sagomata che sporge dalla parete (Tav. 18) e la cimasa è formata da un « capitello ionico prolungato ». Questo « capitello ionico prolungato » è un motivo molto raro, tuttavia reperibile in precedenti lavori della bottega di Raffaello. La Loggia del Pappagallo in Vaticano poggia su modiglioni formati da « capitelli ionici prolungati » e a Villa Madama c'è un camino decorato con un « capitello ionico prolungato »⁴⁹. Più tardi il motivo viene ripetuto nel monumento sepolcrale dello stesso Baldassare Turini (Tav. 1), e compare in un disegno del Louvre attribuito a Giulio Romano e nel taccuino di Giovanni Antonio Dosio come ornamento frequente di finestre e camini (Fig. 14)⁵⁰. Può darsi che il motivo sia ricavato da un'urna cineraria romana, per esempio dall'urna di Rasidia Panthea raffigurata in uno schizzo di Dosio (Fig. 15) e conclusa da un « capitello ionico prolungato »⁵¹. Nel primo Cinquecento quest'urna venne custodita nella chiesa di S. Salvatore in Trastevere.

Le finestre rettangolari dell'attico sono incorniciate da una mostra con la stessa forma delle finestre del primo piano.

La porta principale della villa, situata nella zona mediana della facciata ovest (Tav. 17 : b), ha una struttura assai progredita che unisce in una sintesi organica alcuni motivi usati separatamente in precedenza. Il portale non si è conservato nell'aspetto originario raffigurato nei disegni del Cinquecento (Tav. 2-3) e nell'affresco IV del salone (Tav. 52). Il portale e la trabeazione sovrastante sono in peperino. L'elemento fondamentale del portale è la travata ritmica; le paraste basse sorreggono l'archivolto e le semicolonne, che poggiano su piedistalli, inquadrano l'insieme. Le semicolonne invece sorreggono la trabeazione sporgente sopra il portale e il sovrastante timpano, oggi scomparso, centinato in corrispondenza della parte più bassa del primo piano.

La travata ritmica fiancheggiata da semicolonne compare in precedenza soltanto in pochi edifici, ma domina per esempio il pianterreno della

⁴⁹ REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, 113-114; SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 361.

⁵⁰ RAGGHIANI, *Critica d'Arte* 42 (1977), 170-171; *Codex YZ 2.2.*, fol. XL^o, LXXV^o, LXXVI^o, CX^o. Bibl. Estense, Modena. Sul manoscritto in generale vedi LUPORINI, *Critica d'Arte* 4 (1957), 442-467; 5 (1958), 43-72.

⁵¹ HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio*, Tav. CXL, fol. 155^o. L'urna cineraria è andata perduta.

facciata del Palazzo dell'Aquila di Raffaello. Tuttavia non è possibile derivare il portale di Villa Lante da un simile contesto, perché a Villa Lante alla travata ritmica è stata unita una trabeazione sporgente con un timpano centinato. Più verosimilmente la tematica del portale si basa su quella dell'edicola dell'altare del Pantheon. Questa edicola è infatti parte del motivo principale della travata ritmica.

Il terzo elemento compositivo del portale è dato dal modo in cui il motivo è stato inserito nella tematica generale della facciata della villa. Poiché le proporzioni verticali del portale equivalgono alle proporzioni degli ordini, il portale è stato semplicemente posto nell'intercolunnio mediano della facciata ovest e le semicolonne laterali coprono circa un terzo della superficie delle paraste dell'ordine corrispondente. Nello stesso tempo la trabeazione del portale « aderisce » o meglio si sovrappone alla trabeazione vera e propria, sporgendo così fuori dalla parete.

Decifrare la genesi del portale di Villa Lante è cosa agevole. Ad esempio nella porta principale del Palazzo Fieschi-Sora di Bramante compare la combinazione della travata ritmica con l'edicola, anche se manca l'arco segmentale e le semicolonne sono sostituite da paraste (Fig. 16). Nel disegno inv. 579^r di Raffaello oggi all'Ashmolean Museum (Fig. 17)⁵² il motivo è più simile a quello corrispondente di Villa Lante. La loggia rappresentata nel disegno è caratterizzata dalla presenza della travata ritmica. I sostegni laterali dell'intercolunnio mediano sono semicolonne e l'intercolunnio è coperto da un arco segmentale che sporge in parte nel primo piano. Infine sulla facciata laterale del Palazzo di Jacopo da Brescia un motivo analogo si inserisce in quello principale degli ordini delle facciate (Fig. 11). E nello stesso modo di Villa Lante: cioè l'edicola è collocata tra due paraste, così che una parte di esse viene coperta dai sostegni laterali dell'edicola. Nel Palazzo di Jacopo da Brescia questi sostegni non sono semicolonne, ma in senso tettonico l'idea fondamentale è identica. Quindi la porta principale di Villa Lante rappresenta una derivazione da quella stessa tematica che Raffaello aveva già in precedenza adottata altrove.

Determinare il colore originario delle facciate di Villa Lante è molto difficile. Come già si è detto a suo tempo, le paraste erano in origine bicolori, ma il problema è stabilire come in origine si sia pensato di trattare le pareti. Durante il restauro del 1952-54 Prandi constatò che « ... sugli intonaci si è scorto qualche scarso avanzo di filettature o strette fasce verdi (d'un verde brillante e chiaro), segnate a mo' di riquadri. »⁵³. Era

⁵² STEFARMAN, *Studies to Blunt*, 14.

⁵³ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 111.

questo il colore originario? Il disegno del Musée Wicar (Tav. 2) accenna al problema allorché parla dei piani di Villa Lante: « l'ultimo di questo si è dipinto chome fatto in marmi bianchi e misti »⁵⁴. D'altra parte nel 1952 Prandi constatò che né l'intonaco né il colore erano originali⁵⁵. Riferendosi al disegno del Musée Wicar Frommel ha giustamente accennato alla possibilità che le facciate di Villa Lante fossero in marmoridea. Un progetto simile per il Palazzo dell'Aquila conforta l'ipotesi di Frommel⁵⁶. E la conforta anche il fatto che le pareti del salone di Villa Lante sono in marmoridea (Tav. 29). Quindi si potrebbe vedere nei tre materiali presenti sulle facciate, cioè lo stucco romano, il peperino e il travertino, un indizio del progetto originario di colorazione delle facciate di Villa Lante che intendeva perciò creare un tessuto composto da diversi materiali e dalle loro imitazioni.

L'architettura delle facciate di Villa Lante ha un carattere contraddittorio. In apparenza chiare e classico-normative le facciate sono caratterizzate dall'ordine colossale, ma uno studio più profondo rivela l'ambiguità degli ordini. Gli ordini diventano da un piano all'altro sempre meno vitruviani e tettonici. Il robusto ordine toscano del piano nobile contiene già nella trabeazione atrofica e nelle gocce inorganicamente distribuite il germe di queste caratteristiche, antivitruviane ma ovviamente non anticlassiche. Al primo piano l'ordine diventa più leggero, come vuole la tematica fondamentale, ma il materiale delle paraste — completamente in stucco romano —, la piattezza del rilievo e la struttura della trabeazione, lo rendono incredibilmente sottile, quasi atettonico. Infine le lesene con specchiature che sostituiscono le paraste vere e proprie mettono in rilievo l'atettonicità dell'attico. L'ordine dell'attico non è per niente vitruviano.

Quanto liberamente siano stati trattati i problemi tettonici delle facciate, lo dimostra l'inserzione della « serliana » nella fronte est. E quanto innovativo sia stato l'uso degli ordini, lo dimostrano le paraste: il partimento delle facciate non avviene per mezzo di coppie di paraste, ma per mezzo di larghe paraste angolari e di paraste che fiancheggiano le finestre. Con questo uso si è voluto sottolineare la possibilità di vedere il volume sia perpendicolarmente sia diagonalmente, cioè creare un volume autonomo.

L'architettura generale delle facciate diverge dalla tradizione classico-normativa di Bramante e lo stesso si è potuto constatare studiando anche le « licenze »: le gocce isolate della trabeazione e la struttura delle cornici delle finestre dei due piani.

⁵⁴ O'GORMAN, *BurlMag* 113 (1971), 134.

⁵⁵ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 65-66.

⁵⁶ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115, nota 42.

Tutte queste caratteristiche rappresentano tendenze progredite già presenti nell'architettura romana verso il 1520. Quanto all'architettura delle sue facciate Villa Lante può essere considerata manierista e costituisce uno dei primi esempi del manierismo a Roma. Tuttavia, come già si è detto, molte delle soluzioni innovatrici possono essere riconosciute particolarmente nell'architettura di Raffaello. Poiché la stessa constatazione vale anche per alcune caratteristiche architettoniche dell'interno della villa, tratterò questi problemi insieme alla questione dell'architetto di Villa Lante.

Le piante, i tipi e l'uso delle stanze.

LE PIANTE.

La pianta del piano nobile di Villa Lante si è conservata quasi intatta. Nei piani sopra e sottostanti la disposizione delle stanze è stata modificata secondo l'esigenze dell'istituto che ha oggi sede nella villa. Tuttavia la ricostruzione della struttura originaria della pianta di ogni piano non crea difficoltà grazie alla pianta della Kunstbibliothek e al disegno Borghese-Valadier. Quest'ultimo contiene anche indicazioni sull'uso delle stanze verso il 1807.

Il seminterrato.

La parte più bassa della villa, cioè il piano delle cantine è costituita dal blocco in muratura romana già analizzato, dalla cantina con volta a botte costruita al livello del blocco, dall'anticamera e dalla parte più bassa del vano della scala (Tav. 11 : a, 14 : a). Questi vani sono interrati e formano la base sulla quale poggiano i piani superiori.

Il seminterrato (Tav. 11 : b) conteneva in origine, oltre al vano della scala, cinque stanze che erano coperte da volte a botte con lunette. La pianta del sottosuolo ha subito molte modifiche durante i restauri del 1952-54 e del 1974-75 quando le abitazioni del direttore e del custode dell'istituto furono situate negli ambienti di questo piano, ma la disposizione originaria delle stanze è ricostruibile sulla base della pianta Borghese-Valadier (Tav. 6). Ai due lati della scala c'erano due vani rettangolari, a nord un vano lungo e stretto orientato in direzione est-ovest, a est due vani di varia grandezza orientati in direzione nord-sud. Si è già parlato delle finestre di queste stanze: la distribuzione delle porte è indicata nella pianta Borghese-Valadier e non v'è ragione di dubitarne l'autenticità.

Il piano nobile.

Il piano nobile di Villa Lante (Tav. 12) è composto dal salone di forma quasi quadrata, dalle tre camere più piccole, dal vano della scala, dal vestibolo e dalla loggia che si estende su tutta la facciata est⁵⁷. La disposizione delle stanze può essere intesa in due modi. Si può assumere che il grande salone all'angolo nord-est dell'edificio abbia costituito il punto di partenza nella disposizione dei vani e che quindi a ovest e a sud dal salone si formino due gruppi simmetrici di stanze: a ovest il vestibolo con l'attiguo studio e ufficio, a sud il vano della scala fiancheggiato dall'ufficio e dalla cancelleria. La loggia costituirebbe un'aggiunta che appartarrebbe più all'esterno che all'interno. Secondo quest'ipotesi l'ufficio all'angolo sud-ovest della villa appartarrebbe a ambedue i gruppi.

Un altro modo d'interpretare la distribuzione delle stanze nel piano nobile di Villa Lante sarebbe di vedere tre file consecutive di stanze divise da due muri lunghi quanto la villa in direzione nord-est. La fila ovest conterrebbe allora lo studio e l'ufficio collocati simmetricamente ai due lati del vestibolo; la fila centrale comprenderebbe il salone, il vano della scala e la cancelleria che hanno complessivamente la stessa larghezza del salone; la fila est accoglierebbe soltanto la loggia che è larga quanto la villa.

La distribuzione delle stanze nel piano nobile si è conservata intatta, mentre la distribuzione delle porte ha invece subito modifiche. Il disegno di Kunstbibliothek e la pianta Borghese-Valadier (Tav. 3, 6) rivelano la situazione originaria. Le porte che danno all'esterno sono originali, per cui la porta principale è sempre stata sulla parete ovest e dà accesso al vestibolo, mentre l'entrata laterale è sempre stata sulla parete sud e dà adito al vano della scala. Il vano della porta laterale non è tuttavia esattamente quello originario e all'inizio si apriva più a est⁵⁸. La distribuzione delle porte interne differisce invece più nettamente dallo schema originario. Nel vestibolo c'era soltanto una porta che metteva in comunicazione con il salone e quindi le porte che oggi danno accesso all'ufficio e allo studio furono aperte in un secondo tempo. Nel vano della scala c'erano in origine

⁵⁷ Le camere del piano nobile sono chiamate secondo l'usanza attuale: studio che corrisponde alla camera S₁ di PRANDI e che funge da studio al direttore dell'istituto; ufficio che corrisponde alla camera S₂ di PRANDI e ha la funzione dell'ufficio dell'istituto; e cancelleria che corrisponde alla camera S₃ di PRANDI, oggi sede dell'Ambasciata di Finlandia presso la Santa Sede.

⁵⁸ Nel 1952-54 la porta d'ingresso fu spostata verso ovest e quindi invece di aprirsi nella parte est, cioè quella originaria, la porta si apre nella parte ovest del vano della scala. Cfr. in seguito.

due porte che si aprivano nel salone e nell'ufficio; la porta che mette la scala in comunicazione con la cancelleria è più tarda. La cancelleria e lo studio erano quindi raggiungibili soltanto dal salone attraverso le porte delle pareti sud e ovest. La porta sulla parete sud è oggi in disuso ed è sostituita da una porta finta, la porta sulla parete ovest viene invece usata ancor oggi. Infine sulla parete est del salone c'è la porta che dà accesso nella loggia. Il ruolo del salone nella distribuzione delle vie di comunicazioni del piano nobile è quindi stato tanto centrale da formare un vero nodo di passaggi: conseguentemente la distribuzione delle porte è stata effettuata, procedendo dal salone (Tav. 33 : a, 39 : a) in modo che le porte formassero sulle pareti del salone una composizione simmetrica, mentre nelle altre stanze le porte sono state collocate asimmetricamente.

Sulla distribuzione delle finestre si è già riferito a suo tempo, ma sarà opportuno aggiungere alcuni dati complementari⁵⁹. Le tre finestre della parete nord del salone e le finestre della parete ovest dello studio e dell'ufficio sono originali. La finestra della parete sud della cancelleria è invece aggiunta e questa stanza in origine era illuminata da una finestra della parete est che dava sulla loggia. La finestra fu in seguito murata, ma la sua cornice in peperino è ancora visibile sulla parete ovest della loggia (Tav. 19-20). Una finestra identica si apre nella parte nord della parete est del salone. In origine le pareti sud e nord della loggia non avevano finestre.

Secondo Prandi la distribuzione delle stanze nel piano nobile non è conforme al progetto originario, ma il risultato delle modifiche apportate al progetto durante i lavori. Confrontando le pareti che hanno funzione portante con le altre pareti del piano nobile (Fig. 19) Prandi ha potuto notare che secondo il progetto originario, poi abbandonato, il salone aveva forma rettangolare e il vestibolo era un lungo corridoio stretto che continuava fino alla loggia⁶⁰. Per il resto la distribuzione delle stanze corrisponde secondo Prandi al progetto originario. Frommel ha sviluppato l'ipotesi di Prandi e accennato alla possibilità che al posto del salone sia in origine stata progettata una loggia ad uso di vestibolo, simile alla loggia nord della Farnesina⁶¹.

Quando la decorazione delle pareti del salone fu restaurata, si scoprì che tutte e tre le finestre della parete nord del salone erano contornate da cornici dipinte e precisamente da finti stipiti di porte (Tav. 35 : a). Questo fatto mette in una nuova luce l'ipotesi di Frommel e poiché l'argomenta-

⁵⁹ Vedi la nota 47 del capitolo sull'architettura delle facciate.

⁶⁰ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 85-91, Fig. 58-60.

⁶¹ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115, nota 42.

zione di Prandi non è priva di incongruenze, v'è motivo di riesaminare le funzioni delle pareti del seminterrato e del piano nobile.

Prandi ha accertato che sotto la parete sud del salone, nel seminterrato, manca il muro di spina e che lo stesso vale per la parete tra lo studio e il salone (Tav. 8, 11 : b, 12). Invece la lunga parete in direzione est-ovest nel seminterrato, sempre secondo Prandi, ha chiaramente il carattere di un muro di spina. Sulla base di queste constatazioni Prandi ha giustamente sostenuto che la pianta del piano nobile non corrisponde al primo progetto. Ma l'analisi deve essere portata avanti fino all'osservazione che le pareti laterali del vano della scala continuano nel seminterrato come muri di spina omogenei fino alla già menzionata lunga parete in direzione est-ovest e che anche alla parete tra l'ufficio e il vestibolo del piano nobile manca nel seminterrato un muro di spina; questa parete è estremamente più sottile delle altre pareti del piano nobile. Giacché tutti i muri di spina hanno lo stesso valore dimostrativo e giacché in una ricostruzione bisogna tener conto anche dei muri di spina mancanti nel sottosuolo, sembrano necessarie alcune correzioni alla ricostruzione di Prandi.

Se la parete sud del salone, mancando il muro di spina nel seminterrato, non corrisponde alla pianta originaria, si può supporre che per la stessa ragione la parete tra il salone e lo studio non corrisponda alla pianta originaria. E poiché nel seminterrato sotto la parete sud dello studio c'è un muro di spina e poiché questo muro di spina continua ininterrotto fino al livello corrispondente alla parete est, non è possibile che nel piano nobile sia stato progettato, come propone Prandi, un gruppo di ambienti consistenti in un salone rettangolare (S) e in una camera quasi quadrata (S₁). Sembra piuttosto che tra la loggia e la parete ovest della villa sia stata progettata una sola camera lunga e stretta (Fig. 19).

Anche la parte sud della villa non può essere ricostruita nel modo proposto da Prandi. In primo luogo, un lungo corridoio che attraversi tutta la villa era un tipo di stanza quasi sconosciuto nelle abitazioni cinquecentesche di Roma⁶²: un fatto che rende meno convincente la ricostruzione di Prandi. In secondo luogo, si è già detto che nel seminterrato le pareti laterali del vano della scala hanno funzione portante fino alla parete orientata in direzione est-ovest. Quindi con ogni probabilità il progetto originario non prevedeva un gruppo di stanze costituito dal lungo corridoio, dal vano della scala fiancheggiato da due camere: la parte sud della villa doveva piuttosto essere costituita originariamente da due camere rettangolari e dal vano intermedio della scala che si estendevano a nord fino alla lunga parete orientata in direzione est-ovest.

⁶² FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 91.

Se questa ricostruzione del progetto originario è attendibile, sembra ovvio che anche per le facciate della villa sia esistito in origine un altro progetto. La porta principale non si trovava secondo la mia ricostruzione sulla facciata ovest e quindi la facciata principale non poteva essere quella orientata a ovest. Invece essa poteva essere orientata a sud, se la porta principale dava accesso al vano della scala.

Un'altra possibilità offre l'ipotesi che la facciata e la porta principale fossero orientate a nord. Il Gianicolo e nello stesso tempo anche Villa Lante erano in primo luogo raggiungibili da nord. Il forte dislivello del terreno a nord rendeva tuttavia molto problematica la sistemazione dell'entrata.

Ma quale sarebbe stata la funzione di una stanza lunga e stretta nella parte nord della villa? Frommel ha prudentemente accennato alla possibilità che vi fosse stata progettata un'altra loggia. Quest'ipotesi sembra molto probabile, se si tiene conto del modo in cui sono state decorate le finestre della parete nord del salone: le cornici dipinte le trasformano in finte porte (Tav. 35 : 2). Lo stesso vale per le finestre dello studio, sia sulla parete nord, sia su quella a ovest. Anche nella zona nord della parete est del salone è dipinta una finta porta (Tav. 34 : a) che, tra l'altro, ha gravemente compromesso la simmetria della decorazione della parete stessa. Quindi le finestre sono state trasformate in finte porte su tutte le pareti che limitavano la supposta loggia del progetto originario. Secondo me questa deve essere interpretata come un indizio del progetto originario che prevedeva una loggia, in altri termini quando l'idea di costruire una loggia a nord fu abbandonata si volle lasciare ugualmente agli ambienti del lato nord della villa l'illusione di un ambiente aperto simile a una loggia e di conseguenza tutte le finestre furono mutate in finte porte, cioè in quel tipo di aperture che immettono in una loggia.

Questa ricostruzione della pianta di Villa Lante viene sostenuta oltre che dai fattori strutturali già menzionati, da due fenomeni paralleli. Come ha osservato Frommel la presenza di due loggie — a nord e a est — corrisponderebbe al progetto della Farnesina e non bisogna dimenticare che due loggie furono progettate anche per Villa Madama. Il parallelismo tra Villa Lante e Farnesina vale anche per la distribuzione delle porte. Nella Farnesina si entra nella loggia est dalla porta situata nella parete est della loggia nord. Come già si è detto, la finta porta della zona nord della parete est del salone di Villa Lante corrisponde alla già menzionata porta della Farnesina (Tav. 35 : a).

In linea di massima la loggia nord di Villa Lante potrebbe essere stata progettata come vestibolo o come loggia panoramica. Sembra tuttavia

probabile che, considerato il livello del terreno e delle porte del seminterrato, l'ipotetica loggia nord di Villa Lante sia stata una loggia panoramica. La collocazione dell'ingresso principale sulla facciata nord avrebbe reso necessaria la costruzione di rampe di grandi dimensioni, ecc. Di conseguenza sembra più verosimile che nel progetto originario l'ingresso principale fosse sulla facciata sud. Tuttavia questi problemi non possono essere risolti sulla base delle fonti oggi conosciute. Anche le ragioni per cui il progetto originario fu abbandonato non possono essere che frutto di ipotesi. Se la loggia nord doveva avere funzione di vestibolo, la necessità di grandi lavori di terrazzamento potrebbe aver costituito un motivo per un simile abbandono. Un altro era costituito dalla mancanza di una stanza sufficientemente grande di rappresentanza, cioè di un salone nel caso che la loggia nord avesse dovuto essere una loggia panoramica. Tuttavia è sicuro che esistesse un progetto originario per la Villa Lante e che questo progetto divergesse dal progetto definitivo realizzato relativamente alla pianta e alle facciate. La mia ricostruzione della pianta di Villa Lante dovrebbe essere assai attendibile, perché essa spiega anche la decorazione delle finestre del salone e dello studio, che sono il riflesso di questo progetto⁶³. Sul prospetto non è invece possibile pronunciarsi in modo definitivo (cfr. capitolo IV). In conclusione si può constatare che il progetto originario fu abbandonato al più tardi nel momento in cui i lavori di costruzione erano giunti alla parte superiore delle pareti del seminterrato. In seguito la villa fu costruita secondo un progetto definitivo omogeneo.

A suo tempo ho già accennato al fatto che il volume di Villa Lante è in un certo senso eccezionale. Lo stesso vale per la pianta della villa. Le ville che sono chiuse in un volume hanno spesso un cortile. Villa Lante forma tuttavia un volume compatto e in questo senso non sembra avere equivalenti nell'architettura delle ville. La pianta di Villa Lante non è comunque del tutto unica, perché la pianta definitiva è stata influenzata da quella dei palazzi costruiti nello stesso periodo. Nei palazzi romani del primo Cinquecento si collocavano spesso simmetricamente due stanze ai due lati dell'andito o del vestibolo. Così per esempio nel Palazzo Ossoli-Missini (ca 1520)⁶⁴ e nel Palazzo Baschenis (ca 1523)⁶⁵. Il pianterreno di questi

⁶³ Nello studio le finestre sulle pareti nord e sud hanno delle cornici dipinte uguali a quelle delle finestre del salone, mentre una simile inquadratura manca alla finestra della parete ovest dell'ufficio. La soluzione può riferirsi all'idea della loggia e costituisce un ricordo dell'idea, creato con mezzi illusionistici nella villa definitiva.

⁶⁴ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 137-138.

⁶⁵ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 138.

palazzi (Fig. 20), nell'insieme può essere interpretato come il piano nobile di Villa Lante. Anche in esso la base della pianta è creata da due pareti che traversano tutto l'edificio e distribuiscono gli ambienti nello stesso modo di Villa Lante, cioè in tre file successive. Il primo gruppo di ambienti contiene l'andito fiancheggiato simmetricamente da due camere. Il secondo è formato dal cortile, dal vano della scala adiacente ad esso e da un gruppo di piccole camere. Il terzo è costituito, nel Palazzo Ossoli-Missini da una dispensa larga quanto l'edificio, nel Palazzo Baschenis da una loggia larga quanto il palazzo. Gli elementi fondamentali sono in tutti e tre gli edifici gli stessi e questo parallelismo contribuisce a sottolineare un fatto al quale accennano già le fonti cinquecentesche, cioè il carattere di « palazzo suburbano » di Villa Lante.

Concludendo occorre richiamare l'attenzione sulla posizione della loggia nell'insieme architettonico di Villa Lante. La loggia è soprattutto un ambiente esterno e ha quindi una funzione diversa da quella degli altri ambienti della villa. Anche se la loggia non sporge dal volume della villa, ma fa parte del cubo in cui è chiusa la villa, il suo carattere di ambiente esterno è stato chiaramente messo in rilievo. Nel piano nobile gli ambienti interni veri e propri terminano con la parete est del salone, dove è stata aperta, come già si è detto, una finestra (Tav. 19-20). Nel salone non era necessario aumentare l'afflusso della luce da est, ancor meno della luce indiretta e, se si fosse voluto, nella cancelleria si sarebbe potuta aprire una finestra nella parete sud per meglio illuminare l'ambiente. Così l'apertura di queste due finestre non è stata dettata da esigenze pratiche, ma le aperture sono state create per mettere in rilievo un'idea architettonica: cioè per sottolineare il fatto che la loggia è un ambiente esterno, nonostante la sua posizione interna al volume della villa.

I piani superiori.

Molte alterazioni sono state effettuate nei piani sovrastanti il piano nobile durante il restauro del 1952-54, quando le abitazioni degli studiosi furono allestite in questi piani (Tav. 13 : a - b). D'altronde la pianta Borghese-Valadier rappresenta in modo molto chiaro la distribuzione originaria delle camere. In quale misura il già analizzato mutamento del progetto abbia interessato il primo piano e l'attico, non è più possibile accertare.

Il primo piano è un piano incompleto. Le volte del salone e della loggia arrivano a circa 2,10 m sopra gli altri ambienti del piano nobile e quindi sopra le volte nel primo piano c'è, per così dire, un vuoto. Nella parte ovest del primo piano sono state collocate due camere di diversa grandezza e

dall'altra parte del vano della scala, cioè a sud, una terza camera. Le porte che danno accesso dal vano della scala in questi ambienti non hanno la posizione originaria, perché secondo la pianta Borghese-Valadier in origine erano situate nella zona nord delle rispettive pareti; tratterò questo problema insieme all'analisi del vano della scala. Le finestre del primo piano sono state analizzate a suo tempo.

L'attico è anch'esso incompleto. Conteneva in origine una grande stanza della stessa forma del salone e due camere sovrastanti la loggia con le finestre che davano a est. Le finestre sono già state analizzate e la distribuzione delle porte è indicata nella pianta Borghese-Valadier.

I TIPI E L'USO DELLE STANZE.

A Villa Lante le stanze sono numerose e le loro funzioni varie. Salvo qualche eccezione è molto difficile accertare il loro carattere e uso originario. Sulla base del materiale esistente cercherò tuttavia di caratterizzare i tipi e l'uso, cioè la funzione concreta, delle stanze di Villa Lante sebbene i risultati non possano essere esaustivi. Comincerò dal piano nobile.

Il vestibolo.

Il vestibolo di Villa Lante (Tav. 12, 25) ha un carattere ambiguo. Di forma rettangolare con volta a botte somiglia all'andito del palazzo urbano romano. Ma nei palazzi l'andito conduce nel cortile e dal cortile si accede tramite il vano della scala agli ambienti interni. A Villa Lante il vestibolo conduce direttamente nella stanza di rappresentanza della villa, cioè nel salone; in altri termini malgrado la forma ad andito esso ha funzione di vestibolo. Questo dualismo è facile da spiegare. Per ragioni altimetriche si è dovuto collocare il piano nobile di Villa Lante al pianterreno invece che al primo piano che sarebbe normalmente il luogo deputato del piano nobile. Se a Villa Lante si fosse voluto insistere sulla collocazione normativa del piano nobile, le fondamenta della villa avrebbero dovuto essere molto alte. Esigenze pratiche hanno però dettato la soluzione: il piano nobile fu collocato al pianterreno e quindi l'andito-vestibolo conduce direttamente nella stanza di rappresentanza dell'edificio. La stessa soluzione è stata adottata nelle ville medicee: tra l'altro a Poggio a Caiano, a Fiesole e a Villa Madama, mentre per esempio nella Farnesina le stanze d'onore sono collocate al primo piano della villa.

Il vano della scala.

Il vano della scala è situato nella parte sud della villa e ha il compito di mettere in comunicazione i vari piani e, tramite la porta sud, l'interno e l'esterno. Il vano della scala nelle cantine e nel seminterrato è largo circa 7 m: dal piano nobile in su esso diventa più stretto di ca 2,60 m ed ha quindi una larghezza totale di 4,40 m (Tav. 13, 14). Questa discrepanza viene spiegata dalla differenza tra il progetto originario e quello definitivo. Nel progetto definitivo la parete sud del salone fu spostata a sud e quindi fu necessario alterare le proporzioni dell'attiguo vano della scala che fu ristretto di 2,60 m. La scala, come appare oggi, è il risultato del restauro del 1952-54, mentre la scala originaria era ovviamente stata disfatta già durante i lavori del 1807⁶⁶. Quindi non è possibile caratterizzare

⁶⁶ Il vano della scala ha una storia edilizia assai problematica. E' molto difficile ricostruirne l'aspetto originario perché la scala fu demolita nel 1952-54 senza che ne fosse stata fatta una documentazione completa. Tuttavia la sezione di PRANDI (Fig. 21) e alcune fotografie attestano che si trattava di una scala sinistrorsa coperta dalle volte a botte e con scalini in peperino che sostituivano il legno originario. Secondo PRANDI la scala risaliva al tempo della costruzione della villa e si basava sul nuovo progetto in uso dopo l'interruzione dei lavori: quindi la scala non corrispondeva a quella del progetto originario. Sempre secondo PRANDI nel vano della scala le volte delle rampe e le pareti non legate erano murate con una malta dello stesso tipo. Quindi egli attribuì il vano della scala al primo Cinquecento. Inoltre PRANDI trovò a quota + 5,50 m una porta occlusa che secondo lui, a giudicare dalla malta, era stata occlusa già durante i lavori di costruzione della villa. La porta che dava accesso al piano nobile costituiva un residuo del progetto originario del vano della scala che non fu mai realizzato. Cfr. STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 81-84.

L'argomentazione di PRANDI non è priva di incongruenze e anche se non mi è stato possibile riesaminare i muri, mi sembra che si possa dare un'altra interpretazione alla storia edilizia del vano della scala. La chiave è costituita dal fatto che la porta trovata da PRANDI non ha mai potuto dare accesso al piano nobile. La stessa porta si vede sul disegno Borghese-Valadier (Tav. 6) e la porta era in uso quando il disegno fu eseguito, e dava accesso al cosiddetto Parlatorio. Una porta del genere si trovava anche sulla parete ovest del vano della scala e dava accesso agli ambienti a ovest del primo piano. La presenza di tali porte prevede un pianerottolo proprio in questo punto e quindi la scala demolita nel 1952-54 non può essere identica alla scala originaria della villa. Con ogni probabilità il disegno Borghese-Valadier rappresenta quindi la scala originaria della villa.

D'altronde PRANDI ha ragione nell'affermare che nel vano della scala ci sono due progetti. Tuttavia il cambiamento nella progettazione non concerne la scala, bensì la struttura del vano della scala. Quando il progetto per il piano nobile e gli ambienti sovrastanti fu modificato nella pianta, si dovette, come si è detto, fare il vano della scala più corto a partire dal piano nobile. La scala fu tuttavia costruita secondo un unico progetto e ottenne la forma visibile nel disegno Borghese-Valadier. La diversa collocazione dei pianerottoli tra il piano nobile e il primo piano costituiva la differenza più evidente tra la scala originaria e quella demolita nel 1952-54. Siccome si dovette costruire una scala assai ripida perché il vano della scala era tanto corto, il primo pia-

con certezza l'aspetto originario della scala. Si può comunque constatare che non fu una scala monumentale, ma una scala riservata all'uso degli abitanti della villa.

Il salone.

La stanza di rappresentanza di Villa Lante, il salone, corrisponde alla « sala grande » del palazzo romano. Si è già constatato la sua posizione eccezionale al pianterreno, imposta dalla situazione topografica.

Il salone misura $6,90 \times 7,35$ m, cioè ha la forma di un corto rettangolo. E' molto più alto delle camere attigue (Tav. 14, 29-30) ed è coperto da una volta a specchio (cfr. il capitolo seguente). Il salone ha le pareti riccamente decorate a marmoridea e sulla volta sono degli affreschi che saranno analizzati a suo tempo.

Le camere.

I tre ambienti laterali del piano nobile possono più adeguatamente essere caratterizzati col termine di « camera ». Sono tutti un poco più lunghi d'un quadrato, di varia grandezza e coperti da volte a specchio. E' molto difficile accertare il loro uso concreto. A giudicare dalle comunicazioni interne la cancelleria e lo studio avevano un contatto più intimo col salone, mentre l'ufficio rimaneva più isolato. Il carattere singolare di questa camera viene sottolineato dalla decorazione della volta: contrariamente alle altre camere, l'intradosso della volta contiene, oltre all'impresa di Baldassare Turini, tutte e tre le imprese dei pontefici di casa Medici (Tav. 42). La stessa tematica delle imprese è predominante anche nel salone (Tav. 32). Quindi l'ufficio doveva avere una funzione più importante di quella che ebbero lo studio e la cancelleria. E' molto probabile che questa camera sia stata

nerottolo tra i piani poc'anzi menzionati dovette essere collocato a metà strada tra i piani cioè sopra il pianerottolo della scala demolita. La collocazione del pianerottolo spiega anche la presenza della nicchia dipinta sopra la porta d'ingresso (Tav. 5). Il pianerottolo successivo si trovava al livello del pavimento del primo piano come si vede nel disegno Borghese-Valadier, ma nella parte nord del vano della scala e non nella parte sud dove il pianerottolo era collocato nella scala demolita. Poi la scala continuava nella parte ovest del vano della scala senza girare fino all'attico. Per la ricostruzione della scala vedi la figura 22.

La scala fu con ogni probabilità demolita nel 1807, forse perché era troppo ripida e scomoda. La scala che la sostituì con una collocazione diversa dei pianerottoli e delle porte del piano nobile, fu a sua volta demolita nel 1952-54.

riservata proprio alle visite dei pontefici di casa Medici. E' noto che almeno Clemente VII visitò Villa Lante: un fatto che conferma l'ipotesi del carattere singolare dell'ufficio. Sull'uso delle altre due camere non si possono formulare ipotesi fondate.

La loggia.

La loggia e il salone sono gli ambienti più facilmente caratterizzabili del piano nobile. La loggia (Tav. 12, 19-20) è un ambiente tipico delle ville rinascimentali. La loggia, come categoria architettonica è derivabile dallo stoa greca e dal portico romano. L'uso e la storia della loggia nelle abitazioni medievali italiane e la sua presenza nell'ambito dell'amministrazione pubblica, della giustizia e del commercio sono ben noti grazie alla monografia fondamentale di G. Leinz. Leinz ha minuziosamente analizzato la presenza, l'uso e la struttura architettonica della cosiddetta « Familienloggia » fiorentina durante il primo Quattrocento⁶⁷. La storia della loggia nella Roma medievale è fino a oggi rimasta inesplorata. All'infuori di Firenze l'architettura della loggia rinascimentale e le sue numerose varianti non sono state oggetto d'uno studio indipendente. In questa sede non è possibile approfondire il problema, ma per creare uno sfondo storico all'architettura della loggia di Villa Lante sarà opportuno fare qualche osservazione sulla loggia rinascimentale come categoria architettonica.

Secondo Leinz le logge private fiorentine possono essere divise tipologicamente nelle seguenti categorie: il portico separato, aperto da più lati (come per esempio la Loggia Rucellai); la loggia che si apre al pianterreno del palazzo privato e la loggia situata al pianterreno della torre gentilizia⁶⁸. A partire dal tardo Trecento il carattere funzionale della loggia subì cambiamenti in seguito alla sostituzione delle abitazioni medievali con palazzi riservati all'uso di una sola famiglia. L'uso della loggia per raccogliere funzioni pubbliche e giuridiche diventò più raro a misura che l'uso privato per soddisfare le esigenze del tempo libero diventò più frequente⁶⁹.

La loggia romana è, come si è già detto, un problema quasi inesplorato. Quindi non sappiamo quante logge, tipologicamente e funzionalmente simili alle logge private di Firenze e di alcune città del-

⁶⁷ LEINZ, *Die Loggia Rucellai*, *passim*.

⁶⁸ LEINZ, *Die Loggia Rucellai*, 127.

⁶⁹ LEINZ, *Die Loggia Rucellai*, 87.

l'Italia settentrionale, esistevano nella Roma medievale. E non sappiamo se nella Roma quattrocentesca c'erano delle logge private e separate. A Roma esisteva invece un tipo assai comune di loggia attigua alla casa urbana che, a giudicare dal materiale di Leinz, non era in uso a Firenze. In molte case unifamiliari c'era quindi al secondo o terzo (cioè ultimo) piano una loggia decorata da un'arcata. Situato all'angolo dell'edificio, questo tipo di loggia è rappresentato tra l'altro nella Casa dei Mattei nella piazza in Piscinula⁷⁰; collocato nella zona mediana della facciata compare nella Casa del Priorato nella antica piazza S. Pietro⁷¹. Anche la loggia situata all'ultimo piano dell'edificio e larga quanto la facciata sembra essere assai comune nella Roma del tardo Quattrocento. Questo tipo di loggia esiste tra l'altro nella Casa di Pietro della Zecca, nella Casa dei Fiorentini, nella Casa Bonadies e nella Casa del Burcardo⁷². Più raro questo tipo di loggia è nei grandi palazzi del pieno Rinascimento: lo rappresentano tuttavia, tra l'altro, la loggia del Palazzo Alberini-Cicciaporci e soprattutto la loggia della facciata orientata verso il Tevere del Palazzo Farnese. Un gruppo facilmente distinguibile costituiscono le logge del tardo Quattrocento che hanno forma di torre, somigliano al belvedere e sono rappresentate per esempio dalle loggie dei ultimi piani delle torri del Palazzo Capranica e del Palazzetto del Vicolo Savelli⁷³. Anche se mancano studi sulle fonti che riguardano questi tipi di logge romane, si possono fare alcune osservazioni sulle loro funzioni. La posizione delle logge al piano nobile o all'ultimo piano del palazzo rivela il loro carattere privato. Esse sono riservate ai diversi modi della famiglia di occupare il tempo libero e possono almeno in parte essere definite logge panoramiche: come tali sono molto simili alle logge delle ville rinascimentali.

Tra gli ambienti della villa rinascimentale il più caratteristico è la loggia. Quale sia il rapporto tra la loggia della villa e la loggia del palazzo, quale sia la parentela fra la loggia della villa e la loggia della casa contadina⁷⁴ e quale sia l'influenza delle descrizioni delle ville antiche sulla loggia della villa rinascimentale, sono questioni che la ricerca non ha finora risolto. Secondo la sua posizione la loggia della villa può assumere varie funzioni: essa può essere per esempio un vestibolo,

⁷⁰ TOMEL, *Roma nel Quattrocento*, 94-95. - Una simile loggia collocata all'angolo dell'edificio appare anche nel palazzo dei Conservatori che fu rinnovato nel Quattrocento.

⁷¹ TOMEL, *Roma nel Quattrocento*, 88-89.

⁷² TOMEL, *Roma nel Quattrocento*, 261, 262, 263, 271-272 e le rispettive fotografie.

⁷³ TOMEL, *Roma nel Quattrocento*, 263.

⁷⁴ Sulla loggia della casa contadina vedi FORSTER, *Architectura* 1974, 1-12.

una sala da pranzo estiva, un teatro e soprattutto una loggia panoramica o in un certo senso un belvedere⁷⁵. Questa ultima funzione è particolarmente tipica al Rinascimento, che l'ha creata, e deriva dall'uso della villa come luogo di riposo e dal rapporto di cui si è già detto tra la villa e la natura circostante.

Fu ovviamente l'architettura di Michelozzo a stabilire la posizione della loggia nelle ville. Nella villa medicea da lui costruita a Fiesole (1458-61) ci sono sia la loggia ad uso di vestibolo sia la loggia panoramica, che sono strettamente e organicamente integrate nell'insieme architettonico della villa⁷⁶. Particolarmente interessanti sono le logge di Fiesole per il fatto che Cosimo de' Medici insistette sul loro orientamento verso certe vedute⁷⁷. Si può quindi constatare che dopo la villa di Fiesole la loggia divenne parte integrante della villa. A Roma la loggia del Belvedere di Innocenzo VIII è probabilmente la prima loggia panoramica monumentale di una villa. Per merito della sua decorazione illusionistica e delle arcate spalancate sul panorama⁷⁸ la loggia del Belvedere segna una svolta nell'architettura romana della loggia. Di doppie logge, cioè della presenza contemporanea della loggia a uso di vestibolo e della loggia panoramica, si è già parlato analizzando la Farnesina e la Villa Madama.

Quando Villa Lante fu costruita negli anni venti del Cinquecento la loggia aveva già acquistato una lunga tradizione. La loggia aveva acquisito una posizione stabile e funzioni varie nell'architettura romana della villa. La loggia di Villa Lante — nel suo orientarsi verso est, verso il centro di Roma, i colli Albani e i monti Sabini — è indiscutibilmente una loggia panoramica. Differisce tuttavia dalle logge della Farnesina per essere ornata con ricchi stucchi e rilievi e non con affreschi. Ma la loggia di Villa Lante non era innovatrice dal punto di vista della decorazione, perché già a Villa Madama la decorazione era dominata dagli stucchi. In questa sede sarà opportuno accennare alla cosiddetta terza loggia di Raffaello in Vaticano dove gli stucchi sono di notevole importanza, anche se questa loggia è una loggia destinata a facilitare le comunicazioni interne del palazzo più che una loggia panoramica⁷⁹.

⁷⁵ FROMMEL, *Farnesina*, 115; MIGNON, *RevArt* 19 (1973), 50, 55-57.

⁷⁶ FROMMEL, *Farnesina*, 88, 113-114.

⁷⁷ BIERMAN, *BollPalladio* 11 (1969), 40.

⁷⁸ REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, 71-78; SANDSTRÖM, *K/HT* 29 (1960), 35-75.

⁷⁹ DACOS, *Le Logge*, *passim*.

La stufetta.

La stufetta di cui parla il Vasari è l'ambiente più problematico di Villa Lante. Il Vasari ne fa menzione in tutte e due le edizioni delle Vite e in quella del 1556 afferma che Giulio Romano aveva dipinto nella stufetta degli affreschi che avevano come motivo la Venere e che di questi affreschi esistevano delle incisioni in rame⁸⁰.

La stufetta è un ambiente tipicamente rinascimentale d'ispirazione antica. E' un tipo assai raro ma tuttavia reperibile dal tardo Quattrocento in poi a Roma, in particolare nei palazzi pontifici e nei palazzi di alcuni cardinali. Inoltre molti progetti non realizzati di ville e palazzi del primo Cinquecento contenevano una stufetta⁸¹. Oggi a Villa Lante non c'è più alcuna traccia della stufetta menzionata dal Vasari. A giudicare dalle proporzioni e dalla collocazione delle stufette conosciute, la stufetta di Villa Lante non poteva essere situata al piano nobile ma sulla base delle fonti possiamo indirettamente affermare che ci fu veramente una stufetta nel seminterrato della villa. Nella sua lettera del 1837, pubblicata da C. D'Arco⁸², L. Canina dice: « La stufetta ove erano le pitture designate dal Vasari... fu pure in gran parte rinnovata. Nel piano inferiore... vi sono le cucine con sala da pranzo ove stava la stufa dipinta ». La stufetta era quindi situata nel seminterrato al posto della sala da pranzo e Valadier la modificò in un modo o nell'altro. Durante i restauri del 1952-54 e del 1974-75 le pareti del seminterrato furono esaminate in cerca di eventuali resti degli affreschi, ma le indagini rimasero senza risultati. Non c'è tuttavia ragione di dubitare dell'esistenza della stufetta; le fonti ne parlano in modo assai unanime e ancor oggi c'è nel giardino di Villa Lante un ricordo della stufetta, la vasca da bagno antica (Fig. 1) che non può essere che la vasca della stufetta di Baldassare Turini.

Secondo la lettera di Canina la stufetta si trovava nella sala da pranzo attigua alla cucina. Nel disegno Borghese-Valadier (Tav. 6) il lungo ambiente rettangolare nella parte nord della villa è stato definito come sala da pranzo data la funzione che ottenne con i lavori diretti

⁸⁰ Per le citazioni vedi il capitolo su Baldassare Turini e l'origine di Villa Lante, nota 11.

⁸¹ Sulla stufetta in generale cfr. FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 75-78. - La problematica della stufetta viene studiata da un team sotto la mia direzione allo scopo di pubblicare un corpus di tutte le stufette conosciute. Sia l'architettura che la decorazione figurativa costituiscono l'oggetto dello studio.

⁸² D'ARCO, *Pippi*, Appendice 41.

da Valadier. Siccome, d'altra parte, le stufette sono ambienti di porzioni assai piccole, una stanza grande come una sala da pranzo non può mai essere stata una stufetta. Ipoteticamente si potrebbe pensare che una volta questa stanza sia stata divisa in ambienti più piccoli e che in uno di essi sia stata situata la stufetta menzionata dal Vasari. Tuttavia sulla base delle fonti a noi conosciute e su quella delle indagini eseguite sul posto non è possibile verificare quest'ipotesi. Comunque il fatto che in molti casi la stufetta si trovasse nel seminterrato dell'edificio, spesso molto vicino alla porta d'entrata o alle stalle, perché chi entrasse potesse subito lavarsi, non è contrario a quest'ipotesi.

Il seminterrato e i piani superiori.

Il disegno Borghese-Valadier indica l'uso del seminterrato e dei piani superiori. Nel seminterrato c'erano la sala da pranzo, la cucina, due dispense e la cappella con l'anticamera. La cappella appartiene agli ambienti costruiti in un secondo tempo, fuori dell'ambito della villa. L'uso originario degli altri ambienti non è da considerare esattamente identico a quello indicato nel disegno. La cucina si trovava probabilmente già da principio all'angolo sud-ovest della villa, perché le cucine furono spesso collocate negli ambienti sotterranei degli edifici⁸³. Invece non sembra verosimile che la sala da pranzo si trovasse già nel Cinquecento nel seminterrato. Come si è già detto, essa era probabilmente divisa in due ambienti con una parete; in una stufetta e in un vestibolo retrostante la porta d'ingresso della facciata nord. Quanto agli altri ambienti del seminterrato le ipotesi sono ancora più vaghe. Gli ambienti che fiancheggiano il vano della scala erano forse in origine magazzini, dispense o ambienti simili. Ma quale funzione avevano gli ambienti orientati a est? Come ho pocanzi dimostrato il balcone e la porta sulla facciata est sono originari e perciò la stanza retrostante ha avuto un uso ben determinato. Se l'ipotesi sulla posizione originaria della stufetta è attendibile, il gruppo formato dalla stufetta, dalla stanza est e dal balcone farebbe pensare al Palazzo Ducale di Urbino. Nel seminterrato di questo palazzo c'è, lontano dalle stanze ad uso abitazione del piano nobile, un gruppo di ambienti molto interessante. Contiene oltre alla stufetta due stanze attigue a essa ed un grande balcone spalancato sul paesaggio (Fig. 23). Questi ambienti appartenevano con

⁸³ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 82.

molta probabilità ad un insieme funzionale formatosi attorno alla stufetta⁸⁴. Sembra possibile che anche a Villa Lante ci sia stato un appartamento o un gruppo di stanze analoghi, ma il carattere ipotetico di questa ricostruzione deve essere particolarmente sottolineato.

Nel disegno Borghese-Valadier le stanze sovrastanti il piano nobile sono chiamate semplicemente « camere ». E' molto difficile individuare la loro funzione. Ipoteticamente si può pensare che le tre stanze del primo piano abbiano formato l'abitazione privata di Baldassare Turini, mentre l'attico era senza dubbio assegnato ai domestici.

⁸⁴ ROTONDI, *Palace of Urbino*, 76.

CAPITOLO TERZO

LA DECORAZIONE DI VILLA LANTE

A Villa Lante le stanze che hanno una decorazione particolarmente ricca sono tutte situate al piano nobile. Il piano nobile di Villa Lante con le sue decorazioni di stucchi e di affreschi è probabilmente uno dei piani nobili meglio conservati del primo Cinquecento a Roma.

Le volte del piano nobile e la loro decorazione a stucco.

Le stanze del piano nobile di Villa Lante sono coperte da volte a botte o a specchio: il vestibolo e la loggia rettangolare hanno delle volte a botte, mentre il salone e le camere laterali di forma quadrata hanno delle volte a specchio.

La decorazione delle volte del piano nobile presenta degli stucchi particolarmente ricchi. L'uso così abbondante degli stucchi è da considerare una novità creata negli anni dieci del Cinquecento specialmente dalla bottega di Raffaello, anche se già a partire dal tardo Quattrocento si può notare un netto aumento di importanza della decorazione a stucco. Tuttavia l'uso degli stucchi non è del tutto uniforme a Villa Lante e la loro prevalenza varia da una stanza all'altra. Nelle volte del vestibolo e della loggia l'uso degli stucchi è nettamente dominante giustificando anche il termine di « volte a stucco ». Nel salone e nelle camere laterali gli stucchi assumono un carattere più ornamentale. Le volte di queste stanze sono divise da nastri ornamentali a stucco, l'uno diverso dall'altro, in campi che contengono gli affreschi. La decorazione di questi ambienti è quindi dominata dall'unione degli stucchi e degli affreschi.

LE VOLTE DEL PIANO NOBILE.

A Roma gli ambienti coperti da volte sono una novità adottata durante il Quattrocento sia nell'architettura profana sia in quella sacra. Caratteristica dell'architettura medievale a Roma era proprio l'assenza di vani coperti da volte. Tuttavia in questa sede non sembra

necessario approfondire questa problematica già studiata in modo approfondito da G. Urban¹. Negli ambienti sacri, la volta predominante nel Quattrocento era la cosiddetta « jochenverschleifende, gurtellose Gratgewölbe » che, costruita senza arcate trasversali, abolì la divisione trasversale in campate, sottolineando l'unità spaziale degli ambienti. Accanto a questo tipo di volta venne usata a Roma anche la volta a botte con lunette laterali, riscontrabile tra l'altro nelle navate laterali di S. Maria Maggiore e di S. Maria in Ara Coeli (negli anni settanta e ottanta del Quattrocento) e soprattutto nella Cappella Sistina (1476-1480)².

Rare erano invece le volte negli edifici profani del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento. Non sembra esagerata la constatazione che la soluzione normale data ai soffitti delle abitazioni romane era quella di un soffitto a travi in legno, la cui iniziale semplicità fu in seguito trasformata fino a farne un soffitto a cassettoni con spartimenti sempre più ricchi³. La situazione è assai diversa nelle ville romane. Le volte in muratura già nel primo Cinquecento erano più comuni nelle ville che nelle abitazioni urbane. Questa situazione viene confermata anche dal piano nobile di Villa Lante.

La volta della loggia (Tav. 19-20, 23-24) è una volta a botte lunettata. Questo tipo di volta sembra sia stato introdotto a Roma, negli ambienti profani, a partire dagli anni ottanta del Quattrocento. In particolare ciò accade nei Palazzi Vaticani: come esempi si possono menzionare la Loggia del Belvedere (oggi Galleria delle Statue, 1483-87), la Sala degli Apostoli e la Sala dei Pontefici (1492) dell'Appartamento Borgia, la Loggetta del cardinal Bibbiena (1516/17) e le due logge al pianterreno della Farnesina (1505-).

Il tipo adottato per la volta della loggia di Villa Lante rappresenta quindi una soluzione consolidata a Roma. Tuttavia la volta di Villa Lante ne differisce per due aspetti. In primo luogo la volta contiene la « serliana ». Infatti nella parte più bassa della volta si alternano l'arco della « serliana » e la trabeazione. In secondo luogo la volta lunettata normale è stata sostituita con la volta diritta (Tav. 22). Questa soluzione è estremamente rara, e ne conosco soltanto due esempi databili qualche anno più tardi, cioè la volta della grande loggia del Palazzo del Te di Giulio Romano (Fig. 24) e la volta della loggia del cortile

¹ URBAN, *RömJbKg* 9/10 (1961/62), *passim*.

² URBAN, *RömJbKg* 9/10 (1961/62), 96, 101-104, 269.

³ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, *passim*.

del Palazzo Massimo alle Colonne del Peruzzi. L'idea di unire alla volta a botte la volta diritta è senza dubbio d'origine antica e la volta diritta serve a illuminare l'ambiente. Questa è la situazione per esempio del grande criptoportico della Domus Aurea e di alcuni ambienti della Villa Adriana. L'ispirazione antica si riflette in modo particolarmente chiaro nella volta del Peruzzi dove, come nell'Antichità, le volte diritte fanno penetrare la luce nell'andito coperto dalle volte a botte. A Villa Lante oltre all'ispirazione antica l'uso della volta diritta può anche essere stato influenzato da un altro fattore. Le campate rettangolari hanno una posizione molto dominante nella divisione della volta della loggia e forse proprio per questo non si è voluto unire alla volta delle forme molto divergenti dalla tematica generale, cioè le volte lunettate di forma regolare furono sostituite con le volte diritte.

La struttura della volta a botte del vestibolo (Tav. 25-26) è del tutto normale. Questo tipo di volta era la soluzione normativa data agli anditi romani già a partire dal tardo Quattrocento. D'altronde la volta a botte vera e propria deve essere interpretata come una forma architettonica d'ispirazione antica.

In contrasto con le volte a botte normative della loggia e del vestibolo le volte a specchio del salone e delle camere laterali rappresentano una soluzione più nuova⁴. La volta a specchio può essere caratterizzata nel modo seguente: gli intradossi ampi 90 gradi si innestano sull'imposta e non sugli archi di volta. Agli angoli, gli intradossi attigui si uniscono senza costole, mentre gli intradossi, uno di fronte all'altro, non s'incontrano affatto e sono collegati, secondo la forma dell'ambiente, dal quadrato o dal rettangolo centrale (Tav. 14, 30, 37, 40, 43). Il quadrato centrale è spesso immerso, e si configura quindi come un cassettone. La volta a specchio non è una struttura portante, ma un elemento creato per modellare lo spazio.

L'effetto architettonico della volta a specchio si basa sull'abolizione delle lunette e degli archi della volta. Poiché la volta s'innalza sulle imposte orizzontali delle pareti, l'ambiente viene diviso in due parti: una delimitata dalle pareti e l'altra dalla volta. La volta a specchio si configura quindi come una copertura sovrapposta all'ambiente deli-

⁴ L'origine della volta a specchio finora non è stata studiata minuziosamente e non è neanche il compito di questo studio risolvere definitivamente il problema. Alcune caratteristiche importanti dal punto di vista di Villa Lante saranno tuttavia analizzate in questa sede. Gli studi relativi ai diversi tipi di volta hanno sistematicamente ignorato la volta a specchio e spesso non l'hanno neanche nominata.

mitato dalle pareti, mentre in un ambiente coperto da una volta a botte con lunette, la volta e l'ambiente costituiscono un insieme organico. Tendenze parallele all'introduzione della volta a specchio nell'architettura profana sono presenti anche nell'architettura sacra. Fin dagli anni ottanta del Quattrocento si iniziò a separare la navata dalla volta con trabeazioni che correvano ininterrotte nella parte alta delle pareti⁵. E in fondo la nuova struttura dello spazio, cioè il nuovo modo di dividere lo spazio, non è che un riflesso dell'accentuarsi del conflitto tra gli elementi verticali e quelli orizzontali (le strutture portanti e portate) causato dall'introduzione degli ordini classici.

Secondo il parere di H.W. Wurm le prime volte a specchio sarebbero le volte della Badia Fiesolana (1456-) e della villa di Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo (1480-). La volta a specchio sarebbe — sempre secondo Wurm — frequente nell'architettura di Francesco di Giorgio Martini e si sarebbe diffusa a Roma grazie alle Logge di Raffaello in Vaticano⁶.

C'è tuttavia ragione di ridurre e differenziare il concetto di Wurm. Non sappiamo con certezza, se le volte a specchio della Badia Fiesolana siano originali. D'altronde la volta a specchio non è molto frequente nell'architettura di Francesco di Giorgio Martini, anche se il ruolo da lui assunto nella storia di questo tipo di volta sembra essere predominante. Inoltre sembra ingannevole di dire che la volta a specchio sia comune nell'architettura romana del primo Cinquecento. Tale asserzione è giustificabile a Roma soltanto col tardo Cinquecento.

Un esame superficiale del materiale pervenutoci dimostra che la volta a specchio non è d'origine antica né medievale. Sembra piuttosto trattarsi di una soluzione sviluppatasi proprio nel Quattrocento. Per accertare la datazione bisogna esaminare la struttura della volta a specchio. Come ho poc'anzi menzionato, la volta a specchio non è una struttura portante. Invece è una struttura eccezionalmente incostruttiva, poiché il quadrato centrale non può reggere alcun peso sovrastante. Questo fatto è contrario al carattere delle volte costruite in pietra, e quindi sembra molto probabile che le prime volte a specchio siano state eseguite in legno. La volta a specchio costruita in legno è facile da maneggiare. Sopra la volta possono essere collocate delle capriate a cui inchiodare gli intradossi e il quadrato centrale. L'ipotesi qui esposta viene sostenuta dall'esistenza di volte a specchio in legno verso la metà del Quattrocento. Tali erano per esempio la volta del cosid-

⁵ URBAN, *RömJbKg* 9/10 (1961/62), 181-182.

⁶ WURM, *Der Palazzo Massimo*, 144.

detto Cubiculum di Niccolò V nei Palazzi Vaticani⁷ e quella della sala destinata a banchetti della cosiddetta Corte Alta di Fossombrone, progettata probabilmente da Francesco di Giorgio Martini (Fig. 25)⁸. In ambedue i casi gli intradossi s'innalzano dalla base orizzontale creata dalla parte alta delle pareti e si uniscono nel quadrato centrale costituito da una specie di cassettoni. Più tardi, verso il 1520 la volta a specchio in legno è reperibile nella cosiddetta Grotta Nuova di Isabella d'Este a Castel San Giorgio a Mantova⁹.

Le volte a specchio costruite in pietra furono forse usate per la prima volta in modo coerente nel Palazzo Ducale di Urbino: più esattamente nelle parti costruite da Francesco di Giorgio Martini, cioè nel cosiddetto Castellare. Coperti da tali volte sono il Salotto della Duchessa (116), la Stanza da letto della Duchessa (117) e il Guardaroba della Duchessa (118) come pure la Sala delle Iole rinnovata da Francesco di Giorgio Martini¹⁰. Secondo P. Rotondi la volta a specchio sarebbe stata usata coerentemente anche nella Rocca di Sassocorvaro di Francesco di Giorgio Martini¹¹.

La volta a specchio costruita in pietra fu probabilmente adottata per la prima volta a Roma in una stanza appartenente all'Appartamento Borgia, ma inclusa nella Torre Borgia. Gli intradossi sono a sesto molto acuto e il quadrato centrale è relativamente piccolo. Se le volte a specchio costruite qualche anno più tardi al pianterreno del Palazzo Fieschi-Sora (1480-) e del Palazzo Giraud-Castellesi (1499-) siano originarie o se derivino da lavori di ristrutturazione effettuati più tardi, non sappiamo¹². Tuttavia è certo che la volta a specchio fu usata per la prima volta in modo coerente quando verso il 1515 Raffaello scelse la volta a specchio come copertura delle campate delle Logge in Vaticano¹³. In seguito la volta a specchio si ripresenta nel progetto di

⁷ REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, 49, Tav. I.

⁸ VENTURI, *Storia dell'arte* VIII: 1, Fig. 618; BARDESCHI, *Castellum* 8 (1968), 124-125, 132.

⁹ BROWN, *GBA* 89 (1977), Fig. 3-4.

¹⁰ ROTONDI, *Palazzo Ducale*, 85-91; ROTONDI, *Palace of Urbino*, 63-64. - I numeri si riferiscono alle piante di ROTONDI.

¹¹ ROTONDI, *Palace of Urbino*, 63. - A causa delle misurazioni manchevoli non mi è stato possibile verificare la notizia.

¹² FROMMEL, *Der RömPalastbau* II, 185, 213-215.

¹³ Tuttavia in alcune volte l'impressione della volta a specchio viene confusa dalle quadrature. - Secondo il parere di N. DACOS lo schema delle Logge in Vaticano e anche le volte a specchio derivano dal *Tabularium*. Tuttavia nel primo Cinquecento il *Tabularium* non era un ambiente tanto limpidamente concepibile quanto lo è oggi. Nel *Tabularium* le campate sono senza dubbio state accentuate nello stesso modo che nelle Logge, ma vi mancano le volte a specchio e quindi da questo punto di vista la derivazione non è attendibile. Cfr. DACOS, *Le Logge*, 21.

Villa Madama. Non sembra del tutto inverosimile che Raffaello abbia conosciuto la volta a specchio proprio tramite i lavori eseguiti a Urbino da Francesco di Giorgio Martini. In seguito la volta a specchio compare nella produzione di Antonio da Sangallo il Giovane che fu forse ispirato dai lavori di Raffaello e la usò in alcune delle stanze del piano nobile del Palazzo Farnese. Le stanze più importanti furono tuttavia coperte da soffitti a cassettoni molto decorativi. Infine, anche nella Farnesina di Peruzzi ci sono all'ultimo piano degli ambienti, per quanto secondari, coperti da volte a specchio che sono probabilmente anteriori alle volte di Villa Lante.

Quindi la volta a specchio fu verosimilmente introdotta a Roma da Raffaello e questa è anche l'ipotesi di Wurm. Sulla base del materiale che oggi conosciamo Villa Lante sembra essere il primo edificio romano nella quale le stanze più importanti del piano nobile siano state coperte da volte a specchio. La soluzione adottata a Villa Lante non è casuale, ma voluta e molto progredita. Usando coerentemente la volta a specchio negli ambienti del piano nobile di Villa Lante si è voluto creare un'impressione tutta nuova dello spazio. Le volte al posto dei soffitti a cassettoni danno agli ambienti un carattere più monumentale e una struttura del tutto nuova che mette in rilievo, come esigea il classicismo, la relazione tra la struttura portante e quella portata. A Villa Lante gli ambienti del piano nobile hanno una struttura tettonica che corrisponde alle caratteristiche fondamentali dell'architettura rinascimentale.

Dopo Villa Lante la volta a specchio si ripete occasionalmente in alcuni palazzi romani. Bisogna tuttavia avanzare fino al tardo Cinquecento per trovare la volta a specchio usata in un edificio romano ad uso di abitazione con la stessa coerenza che si riscontra a Villa Lante negli anni venti. Nei palazzi del tardo Cinquecento la volta a specchio diventò infatti il tipo normativo del soffitto.

LA DECORAZIONE A STUCCO DELLE VOLTE.

La ricca decorazione a stucco che copre le volte del piano nobile di Villa Lante costituisce un modo di decorare che fin dal 1480 fu molto in voga a Roma e nel quale nastri a stucco dividono la superficie della volta in campi di forma diversa che accolgono gli affreschi. Una tendenza prevalente e particolarmente evidente negli anni dieci fu il dominio dello stucco incoraggiato da Raffaello e dalla sua bottega. Il momento di maggior splendore in questa fase l'uso dello stucco lo raggiunse proprio a Villa Lante, nelle Logge di Raffaello in Vaticano e

a Villa Madama. La popolarità dello stucco e le forme che esso assunse devono essere sostanzialmente interpretate come un « revival » dell'arte antica.

Gli stucchi costituivano già nell'Antichità una forma d'arte assai comune¹⁴, ma nel Rinascimento il « revival » ha origine naturalmente solo dagli stucchi romani. L'uso dello stucco nell'antica Roma si manifestò nell'ornamentazione architettonica e nella decorazione di intere pareti e di soffitti. I primi ambienti con una decorazione unitaria a stucco sono dell'epoca di Silla e si trovano a Pompei. A Roma e nei dintorni ambienti simili datano alla fine del periodo repubblicano. Il più famoso è forse la cosiddetta Casa Farnesina¹⁵. Al periodo imperiale, particolarmente all'epoca degli imperatori Giulio Claudii e Flavii, risalgono numerosi ambienti con notevoli ornamentazioni a stucco: la Domus Aurea, il cosiddetto criptoportico di Nerone della Domus Tiberiana e il ponte di Caligola, i corridoi del Colosseo, la villa di Domiziano a Castel Gandolfo, ecc. Il secolo seguente vide la Villa Adriana riccamente decorata da stucchi di cui si sono conservati soltanto alcuni frammenti. Anche nelle tombe gli stucchi divennero la decorazione preferita: basta pensare alle tombe della via Latina e dell'Isola Sacra di Ostia.

Lo stucco romano venne usato sia negli affreschi a carattere puramente ornamentale sia in quelli figurati. Le pareti e la superficie delle volte furono divise dagli stucchi ornamentali in campi multiformi nei quali furono collocati dei rilievi e, forse più spesso, degli affreschi policromi. Qualche volta lo stucco fu usato per superfici ornamentali e figurate (Casa Farnesina). Il colore dello stucco romano era il più delle volte di un bianco accecante. I nastri a stucco bianco e gli affreschi policromi creavano un insieme decorativo molto ricco e policromo.

Lo stucco antico deve ovviamente essere inteso come un sostituto del marmo, più caro e più difficile da modellare. Questo non vuol dire che lo stucco non abbia avuto valore in sé e che l'arte dello stucco non sia stata apprezzata. La prova di questo apprezzamento è l'uso degli stucchi negli edifici appartenuti agli imperatori.

Anche se raramente applicata, la tecnica dello stucco non fu totalmente dimenticata durante il Medioevo. Il modo di usarla divergeva da

¹⁴ Sullo stucco in generale vedi FERRARI, *Lo Stucco, passim*; *Enc. of World Art* XIII, 628-638, 644-647.

¹⁵ Sugli stucchi romani vedi WADSWORTH, *MAAR* 4 (1924), *passim*; MIELSCH, *RömMitt*, E.H. 21 (1975), *passim*.

quello antico. Nel primo Medioevo gli stucchi furono usati nell'Italia centrale e settentrionale soprattutto come decorazioni architettoniche. Inoltre lo stucco usato in un modo sconosciuto all'Antichità, cioè nelle sculture e nei rilievi (Cividale, Ravenna). Tuttavia in linea di massima durante tutto il Medioevo lo stucco fu un materiale molto raro in Italia. Il primo Quattrocento lo vide oggetto di un maggior favore insieme alla tecnica cosiddetta della pastiglia o come materiale per piccoli oggetti decorativi, cherubini, ecc.

Dopo la metà del Quattrocento l'uso dello stucco divenne sempre più importante¹⁶. Anche se l'influsso dell'Alberti non fu in questo caso concreto, non possiamo dimenticare il fatto che secondo questo artista gli stucchi erano particolarmente adatti per le decorazioni delle chiese¹⁷. L'uso dello stucco assunse dunque, come già si è detto, il carattere di un « revival » quanto al modo dell'utilizzo, ai temi e alla tecnica. Durante il Rinascimento l'arte dello stucco diventò il modo preferito di ornare i soffitti, cioè le volte. Gli stucchi inizialmente vennero utilizzati per inquadrature ornamentali e assunsero poi un carattere sempre più monumentale, con un aumento continuo del numero dei rilievi figurati e delle figure ad altorilievo. Se ci limitiamo a seguire le tracce dell'uso dello stucco a Roma¹⁸, possiamo ricavare tre fasi chiaramente distintive. La prima è rappresentata soprattutto dall'arte di Pinturicchio, la seconda dalla bottega di Raffaello e la terza dai lavori posteriori a quelli della bottega di Raffaello.

A Roma Pinturicchio fu uno degli iniziatori dell'uso dello stucco. Le sue decorazioni policrome delle volte degli ambienti del Belvedere, dell'Appartamento Borgia, dei due palazzi della Rovere e dell'abside di S. Maria del Popolo si basano su modelli antichi¹⁹. Tuttavia Pinturicchio non usò lo stucco vero e proprio, ma copiò le ornamentazioni a stucco, dipingendole o, se le ornamentazioni erano rappresentazioni plastiche, eseguendole in legno dorato. Essenziale però è il fatto che Pinturicchio risuscitò l'antica arte dello stucco in due sensi: in primo luogo dividendo le superfici delle volte con fregi in stucco e formando

¹⁶ La storia rinascimentale degli stucchi costituisce un problema complicato e poco studiato. Allo stato attuale della ricerca è impossibile creare una visione di insieme di questa storia e quindi mi limiterò ad accennare a alcuni elementi come antefatti dell'ornamentazione a stucco di Villa Lante.

¹⁷ Per Alberti vedi Klotz, *ZKp* 32 (1969), 94.

¹⁸ Roma e Toscana sembrano costituire uno dei primi centri dell'arte dello stucco e l'artista più importante era ovviamente Giuliano da Sangallo. - Sull'argomento vedi tra l'altro Lilius, *HistArk* 73 (1978), 125.

¹⁹ Schulz, *JWCI* 25 (1962), 45-50; Lilius, *HistArk* 73 (1978), 125.

dei campi che accoglievano gli affreschi, in secondo luogo derivando da modelli antichi le forme e i temi degli stucchi.

Nei lavori della bottega di Raffaello l'arte dello stucco assunse una nuova veste: la sua posizione fu rinforzata, ma il suo carattere subì modifiche. Accanto agli ornati in stucco che prima si limitavano a dividere le superfici furono introdotti i rilievi figurati in stucco: in tal modo furono create delle decorazioni che non contenevano più affreschi policromi, elementi in precedenza indispensabili, ma nelle quali la superficie — per esempio delle volte — poteva essere formata da rilievi figurati in stucco incorniciati da fregi ugualmente in stucco o da ornati trattati in modo monumentale e anticheggiante. In questi casi possiamo parlare di volte a stucco vere e proprie. Un confronto tra le volte delle Logge in Vaticano e quelle delle logge di Villa Madama (Fig. 152) e di Villa Lante può illustrare la svolta avvenuta nell'uso dello stucco. Questa svolta era la conseguenza naturale della conoscenza di nuovi monumenti antichi in precedenza sconosciuti. In essi i rilievi figurati avevano forse una posizione centrale. Volte con decorazioni di questo genere si potevano studiare tra l'altro nella Domus Aurea, nel Colosseo e certamente in molti edifici antichi che oggi non esistono più. Un altro elemento importante di questa svolta è il colore dello stucco che nei lavori della bottega di Raffaello era d'un bianco accecante.

A Roma l'arte dello stucco fu sviluppata verso il 1510, soprattutto da Giovanni da Udine. Il Vasari descrive minuziosamente come Giovanni studiò stucchi romani, cercò d'imitare il loro bianco accecante e infine ci riuscì²⁰. I risultati ottenuti da Giovanni da Udine poterono poi essere adottati nelle ricche stuccature del piano nobile di Villa Lante.

La volta della loggia.

La volta della loggia di Villa Lante (Tav. 19-20, 23-24) è interamente coperta da una ricca ornamentazione a stucco. Lo stucco bianco predomina in questa volta più che, per esempio, nelle volte delle Logge Vaticane e a Villa Madama perché accanto allo stucco non ci sono affreschi policromi²¹. Possiamo quindi parlare espressamente di

²⁰ Vasari-Milanesi VI, 552-553.

²¹ La loggia di Villa Lante ebbe la sua «testura» attuale durante il restauro del 1971-72 condotto da Paolo MARCONI. Il marmo finto e i colori delle pareti e della volta, dipinti nel 1807, furono rimossi. L'analisi eseguita durante il restauro dimostrò che il marmo finto giallo-marrone (uguale a quello delle pareti del salone) dei pilastri e il rosa, il blu e il verde pastello della volta erano dipinti direttamente sullo stucco origi-

una volta in stucco. La volta di Villa Lante differisce dalle volte poc'anzi menzionate anche perché i rilievi figurati sono relativamente più numerosi.

Una fascia neutra e senza ornamenti, che chiameremo «nastro di base», divide la volta in campi di varia grandezza e forma. Lo spartimento della volta può essere inteso come l'alternarsi di due intervalli (Tav. 95) che seguono il ritmo $A/B/A/B/A$. L'intervallo **A** comprende, a partire dal colmo della volta, un grande quadrato e in mezzo ad esso un ottagono. Sotto al quadrato ci sono ad ambedue i lati due rettangoli un po' meno larghi. Lo stesso motivo si ripete più in basso, ma qui si tratta di una volta diritta appartenente alla «serliana». Gli intervalli **A** differiscono l'uno dall'altro soltanto nel campo centrale che contiene al centro un cerchio invece di un ottagono. L'intervallo **B** contiene un rettangolo lungo e trasversale e due rettangoli longitudinali sottostanti. I quadrati, i rettangoli, gli ottagoni e i cerchi formano le superfici di fondo dei rilievi figurati (Tav. 23-24, 95). Tra i nastri di base corre un fregio uniforme e continuo che chiameremo nastro **H**. Inoltre l'ornamentazione comprende altri fregi ornamentali raggruppati attorno al nastro di base.

Il nastro **H** è orlato da una cordone di perle e da un secondo cordone composto da conchiglie, cerchi e semicerchi. Al centro la decorazione è composta da rombi con rosette. Rombi più grandi con una maschera al centro sono situati nel punto d'intersezione delle linee verticali e orizzontali del nastro **H** e in mezzo a ogni intervallo.

Agli angoli dei grandi quadrati dell'intervallo **A** (Tav. 108-110) ci sono delle candelabre con delle maschere, dei vasi, delle spighe di grano e dei fiori di fantasia. I fregi ornamentali che inquadrano il cerchio o l'ottagono al centro dei quadrati sono stati collocati attorno al nastro di base in modo seguente: dalla parte del quadrato ci sono il cordone di conchiglie e quello di perle; all'interno, l'una più sporgente dell'altra, la fusarola a ovoli, il *kymation* a forbice («Scherenkymation»), una fascia senza decorazioni, una fila di mensole con rosette, il nastro di base e infine la superficie vera e propria del cerchio o dell'ottagono.

I rettangoli trasversali degli intervalli **B** (Tav. 23) hanno all'interno del nastro di base soltanto la fusarola a ovoli e il *kymation* a forbice.

nario che non era colorato. Vedi i rapporti di Paolo MARCONI nell'archivio di IRF. - Siccome la volta a stucco della loggia non è stata trattata negli studi precedenti, in questa sede ho dovuto darne un'analisi completa e descrittiva. Lo stesso vale per le altre volte del piano nobile.

I nastri che corrono intorno ai campi centrali dell'intervallo **A** formano un'entità e un'altra è costituita dai nastri del grande quadrato dell'intervallo **A** e da quelli del rettangolo trasversale dell'intervallo **B**. Queste entità si specchiano l'una nell'altra e seguono il ritmo $a/b/c/d/e = e/d/c/b/a$. I nastri ornamentali sono dunque stati scelti in modo da creare una certa simmetria nell'insieme. La grande superficie dell'intervallo **B** è coperta da una grata a cui sono attaccate due serie speculari di girali di vite.

Nei rettangoli longitudinali (Tav. 101) della volta, all'interno del nastro di base, c'è soltanto la fusarola a ovoli. La decorazione delle volte diritte è più complicata (Tav. 21 : a, 23). In primo luogo su tutti i lati corre un cordone di perle che segue la forma del campo. Al colmo della volta c'è una figura con rosette e spighe di grano composta da un listello semicircolare, da un triangolo (**a**), da un rombo allungato (**b**) e da un rombo normale (**c**) e dominata dal ritmo $a/b/c/b/a$. Le altre superfici della volta sono decorate da un cordone di perle di forma triangolare.

I sottarchi della « serliana » sono naturalmente visibili soltanto sulla parete est della loggia. Un cordone di perle li divide in rettangoli di varia grandezza che seguono il ritmo $a/b/a/b/a$. — Sulla parete ovest la situazione è diversa, perché gli archi hanno la forma di lunette e sono orlati dal cordone di perle, dalla fusarola a ovoli, da un altro cordone di perle e da una larga cornice (Tav. 100).

Le lunette delle pareti sud e nord della loggia (Tav. 22 : a - b) rivelano una notevole plasticità. Gli archi concentrici delle lunette affondano nella superficie nella parte inferiore, mentre le lunette formano delle unità composte da tre elementi. L'elemento che sta più in alto è l'archivolto diviso in tre parti dal *kymation* a forbice, dal cordone di perle e dal cordone di palle. L'elemento mediano orlato da due fusarole a ovoli è diviso da un cordone di perle e da una fusarola a ovoli in campi che si susseguono l'uno dopo l'altro secondo il ritmo $d/c/b/a/b/c/d$. I campi accolgono diversi ornamenti vegetali. Nel campo **a** le foglie di acanto formano una ghirlanda, nel campo **b** è stato collocato simmetricamente un fiore di fantasia e nel campo **c** c'è una candelabra vegetale. Nel campo **d** gli ornamenti della parete nord sono differenti da quelli della parete sud. Mentre sulla parete sud l'ornamento è una variazione della tematica del campo **b**, sulla parete nord l'ornamento è composto da un fiore di fantasia che si estende radialmente partendo dalla rosetta centrale. L'elemento della parte più bassa della lunetta contiene un arco orlato dai cordoni di perle, dal nastro di base e dal cordone di conchiglie. Il campo centrale è ornato

con un fregio di rombi con rosette e maschere. Sotto quest'arco c'è la «serliana» che termina in basso con due cordoni di perle.

Lo spartimento di questa volta a stucco è dunque di una chiarezza e coerenza notevoli, anche se i numerosi nastri ornamentali ne turbano a prima vista la chiarezza. La scelta del nastro di base come chiave dello spartimento ne ha facilitato l'interpretazione. Gli ornamenti architettonici applicati accanto al nastro di base sono il cordone di perle, il cordone di conchiglie, il fregio di rombi, la fusarola a ovoli, il classificazione degli ornati vegetali che spesso formano una rappresentazione fantastica e somigliano alle grottesche. Motivi puramente vegetali sono tuttavia la vite, la spiga di grano, il convolvolo, l'acanto e la rosa.

Gli ornamenti architettonici sono, come si è visto, tutti d'origine antica. D'altronde, come ho poc'anzi accennato, l'arte dello stucco rinascimentale si basa in gran parte direttamente sui modelli antichi. Rintracciare i modelli degli ornamenti e dello spartimento dell'intera ornamentazione è la mèta proposta alle pagine seguenti. Le fonti verosimili sono, oltre agli edifici romani conservatisi fino ai nostri giorni, i numerosi frammenti architettonici e i monumenti con volte a stucco ben noti nel primo Cinquecento, ma oggi spariti.

Il cordone di perle usato nella loggia non è completamente conforme al canone. In un cordone di perle canonico le parti intermedie sono strette e aguzze, mentre nella loggia esse hanno la forma di una palla²². La deviazione dal canone può essere spiegata dal fatto che il cordone di perle della loggia ha avuto come modello una volta a stucco antica nella quale per ragioni tecniche si è dovuto dare alla parte intermedia la forma della palla. Nel primo Cinquecento un cordone di perle simile a quello della volta di Villa Lante esisteva tra l'altro nel Colosseo come dimostra lo schizzo di Giovanni da Udine²³.

La fusarola a ovoli usata nella loggia di Villa Lante è invece conforme al tipo normale. La punta a forma di cono tra le uova fa pensare a un modello desunto da qualche monumento di età flavia. — Più interessante è la forma assunta nella loggia dal *kymation* lesbico che rappresenta il tipo del cosiddetto *kymation* a forbice. Nella forma canonica esso è composto da fiori che somigliano ai tulipani e che sono posti l'uno accanto all'altro. La corolla si apre in modo di fare vedere tra i petali gli stami. A Villa Lante il motivo è stato modificato in modo che il lembo del petalo di un fiore è unito al lembo del

²² WEGNER, *Ornamente*, 48-49.

²³ DACOS, *Latomus* 21 (1962), 336-337.

fiore attiguo. Così cambia anche il modo di vedere il motivo. Il *kymation* a forbice sembra composto piuttosto da una serie di edere nella quale dietro ogni edera c'è una specie di « unghia ». Il *kymation* a forbice è stato rappresentato in questo modo in molti studi dell'Antichità e così lo troviamo anche negli stucchi di Villa Madama. Il fatto che i lembi si uniscano e si trasformino in un motivo tipo edera può derivare dal tipo di materiale a cui lo stucco appartiene, ma può anche darsi che il modello antico avesse già questa forma come testimoniano il *kymation* a forbice del tempio di Apollo Sosiano e numerosi frammenti architettonici del Foro di Cesare e del Foro di Traiano ²⁴.

Questi tre ornamenti fanno parte del canone dell'architettura classica. Quanto al cordone di conchiglie e al fregio di rombi la situazione è diversa. Non fanno parte del canone, ma sono tuttavia motivi d'origine antica. Il cordone di conchiglie, in stucco o composto da vere conchiglie, era un motivo frequente nei ninfei romani molti dei quali erano conosciuti nel Cinquecento ²⁵. Il motivo si è conservato anche nella Domus Aurea, i cordoni della quale sono composti da vere conchiglie. Nel Rinascimento il cordone di conchiglie apparve forse per la prima volta nella Cappella Sistina come ornamento di inquadratura degli affreschi ²⁶ e più tardi il motivo fu ripreso nei lavori della bottega di Raffaello, composto da vere conchiglie, per esempio, nella fontana di Villa Madama e nella stufetta di Clemente VII a Castel S. Angelo e in stucco, tra l'altro, nella loggia di Villa Madama. — Anche il fregio di rombi non fa parte del canone antico, ma il motivo è reperibile, anche se assai raramente, tra gli ornamenti architettonici romani. L'ho trovato soltanto in pochi monumenti: nell'arco della tomba pubblicata da N. Ponce ²⁷, nel ninfeo di Albano oggi sparito ²⁸, nel criptoportico di Nerone della Domus Tiberiana e in una volta a stucco delle terme di Villa Adriana. Non è possibile accertare, se sia stato uno di questi monumenti o qualche altro monumento la fonte del motivo usato nella loggia di Villa Lante. Tuttavia è importante la constatazione che il motivo è d'origine antica e che anche a Villa Adriana nei rombi ci sono delle rosette (Fig. 26).

²⁴ BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur*, Tav. 37: 102; WEGNER, *Ornamente*, 53. - Sul *kymation* in generale vedi WEICKERT, *Das lesbische Kymation*, *passim*; LEON, *Die Bauornamentik*, 263-265.

²⁵ Per la conchiglia nell'arte antica vedi BRATSKHOVA, *BullBulgare* 12 (1938), 1-138; NEUERBURG, *AttAccNap* 5 (1965), *passim*.

²⁶ PAKOFKY, *Camera di San Paolo*, 20, nota 1.

²⁷ RONCEWSKI, *Gewölbeschmuck*, Tav. VII, VIII.

²⁸ NEUERBURG, *AttAccNap* 5 (1965), 45.

Più difficile è spiegare il rapporto degli ornati vegetali della loggia con modelli antichi. Non fanno parte del canone, ma d'altra parte gli ornamenti architettonici dell'Antichità comprendono molti motivi simili. Questo vale tra l'altro per la grande ghirlanda di acanto delle lunette. Si tratta di un motivo puramente antico, anche se una ghirlanda di questo genere nell'arte antica è più spesso verticale che orizzontale. Anche la candelabra con motivi vegetali ha le sue origini nell'Antichità per quanto sia difficile indicare i modelli antichi delle candelabre della loggia, che sono piuttosto un adattamento dell'idea antica. Lo stesso vale anche per le maschere dei fregi di rombi. E infine, l'ornamento radiale del campo « d » della lunetta della parete nord è d'ispirazione antica (Tav. 22: b). Nei cassettoni dei portici romani appaiono ornamenti simili composti da rosette disposte radialmente. Fino a oggi si sono conservati tra l'altro i cassettoni del tempio dei Dioscuri del Foro Romano e i cassettoni dei frammenti architettonici del Foro di Traiano (Fig. 27)²⁹. Anteriori agli ornamenti di Villa Lante sono le realizzazioni di Francesco di Giorgio Martini nel Palazzo Ducale di Urbino, cioè nelle arcate del vano della scala tra il pianterreno e il primo piano, in alcuni soffitti del palazzo e nei soffitti del Palazzo Ducale di Gubbio. A Roma il motivo appare, oltre che a Villa Lante, nell'andito del Palazzo Farnese.

E' possibile trovare un modello antico per lo spartimento dell'intera decorazione della volta della loggia? L'idea di una volta a stucco e d'origine antica e in un altro contesto ho cercato di dimostrare che alcuni soffitti romani del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento derivano dai modelli offerti dalle volte a stucco antiche³⁰. Tuttavia nel materiale oggi conosciuto non sembra che si possa trovare un modello per lo spartimento della volta di Villa Lante. Per esempio le volte a stucco del Colosseo, della Basilica di Massenzio, della Domus Aurea o della Villa Adriana non contengono motivi importanti dal punto di vista della volta di Villa Lante. Lo stesso vale per i disegni raffiguranti delle volte a stucco antiche. Soltanto un tema, che ha una certa importanza per l'intera ornamentazione, deriva dal materiale antico conservatosi fino ai nostri giorni. Parlo degli ornamenti dell'intervallo A a Villa Lante. Nella volta a stucco delle Terme di Villa Adriana (Fig. 26) di cui si è già parlato appare il quadrato orlato

²⁹ WEGNER, *Ornamente*, 101-102, Tav. 8 b; LEON, *Die Bauornamentik*, 172, 176, Tav. 7:1, 72: 1.

³⁰ LILIUS, *HistArk* 73 (1978), 120-137.

dal fregio di rombi: un ottagono è collocato dentro il quadrato e due rettangoli sono ad ambedue i lati di esso. A Villa Adriana il tema si presenta in un contesto tanto diverso da rendere impossibile l'ipotesi che la volta di Villa Lante derivi da esso³¹.

In questa sede ritengo opportuno accennare a due volte assai simili a quella di Villa Lante. Lo spartimento della Volta Dorata del Peruzzi nella Cancelleria (ca 1519)³² è molto simile a quello della volta di Villa Lante (Fig. 28). Nell'intervallo **A** appare il grande quadrato con il cerchio e i due rettangoli longitudinali ai due lati del quadrato. Nell'intervallo **B** della Volta Dorata il rettangolo trasversale è meno lungo e i rettangoli longitudinali sono meno accentuati che nella volta di Villa Lante. Tuttavia la somiglianza tra le volte della Cancelleria e della Villa Lante è molto evidente. Il tema dell'intervallo **A** di Villa Lante si ripete anche nella volta della Sala dei Pontefici dell'Appartamento Borgia³³. Ovviamente queste tre volte o si sono influenzate reciprocamente l'una con l'altra o hanno un modello comune oggi sconosciuto³⁴. Sebbene non sia possibile accertare il modello, sulla base delle volte antiche oggi conosciute, e sebbene gli « Antikenstudien » non abbiano custodito esempi di volte di questo genere, la possibilità d'un modello antico non può essere ignorata. La volta antica che probabilmente servì come modello alla volta di Villa Lante andò forse distrutto dopo il Cinquecento, come accadde a tanti monumenti romani ben noti nel Rinascimento, e non ne fu eseguito o non se n'è conservato un disegno rinascimentale.

La volta del vestibolo.

La tematica della volta in stucco³⁵ del vestibolo di Villa Lante si basa sull'alternarsi dei cassettoni di forma ottagonale e quadrata. All'ottagono centrale sono stati attaccati quattro quadrati e quattro

³¹ La volta della Villa Adriana funse invece da modello allo schema della volta dipinta della stufetta del cardinal Bibbiena. Cfr. LILIUS, *HistArk* 73 (1978), 129.

³² FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 53 a.

³³ Vedi REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Fig. 59.

³⁴ FROMMEL constata che la Volta Dorata è derivata da un modello antico tuttavia senza nominarlo. Vedi nota 32.

³⁵ La volta del vestibolo fu dipinta nel 1807 con gli stessi colori della loggia e allora fu anche dipinto l'ornato vegetale del timpano a est (cfr. STEINBY, *Villa Lante*, Fig. p. 41). Durante il restauro del 1974-75 sia i colori che l'ornamento furono rimossi e la volta riacquistò il colore originario, cioè il bianco. Sul timpano fu trovata l'impresa dipinta della famiglia Borghese che allude alla visita di Paolo V a Villa Lante.

ottagoni che formano delle file longitudinali e trasversali (Tav. 26). Le file sono sette in direzione longitudinale. Nelle file più basse gli ottagoni sono visibili soltanto a metà. Di file trasversali ce ne sono nove e degli ultimi ottagoni si vedono soltanto tre vertici. L'insieme dei cassettoni appare diverso secondo il punto di vista, se cioè l'asse dominante è quello longitudinale o quello diagonale. Questo dualismo deriva dall'ubicazione dei cassettoni. Prendendo come punto di vista l'asse longitudinale si constata che i quadrati sono stati collocati tra gli ottagoni e i cassettoni formano quindi delle file nelle quali i quadrati si alternano con gli ottagoni. Prendendo come punto di vista l'asse diagonale invece gli ottagoni sono stati collocati uno accanto all'altro e le file sono quindi composte dagli ottagoni o dai quadrati che adesso prendono la forma di un quadrilatero obliquo. Il risultato è una superficie d'una vivacità molto dinamica.

L'elemento fondamentale dello spartimento è costituito dai nastri di base orlati dai cordoni di palle che segnano i temi principali, cioè i quadrati e gli ottagoni (Tav. 27 : a). Procedendo verso il centro di ogni cassettone, al nastro di base seguono altri nastri ornamentali che sono concentrici e digradano verso il centro del cassettone. Negli ottagoni, al nastro di base seguono il cordone di perle, uguale a quello della loggia, la fusarola a ovoli, un altro nastro di base, il *kymation* ad archetti, il cordone di palle e la rosetta in fondo al cassettone. La rosetta estremamente plastica è di forma diversa in ogni cassettone. Nei cassettoni più bassi le rosette sono state sostituite con maschere di cui si parlerà in seguito. Nei cassettoni quadrati l'ornamentazione è meno ricca. Essa contiene il cosiddetto « foro di zufolo » (« Pfeiferstab »), le rosette agli angoli del cassettone, il cordone di palle e un ornamento a forma piramidale orlato di foglie in fondo al cassettone.

La cornice sagomata che corre lungo il margine superiore della parete appartiene tettonicamente alle pareti, ma siccome è di stucco sembra opportuno di trattarla insieme alla volta. Essa comincia con un listello di forma semicircolare seguito da un fregio il cui l'ornamento fondamentale è costituito da una serie di nastri, delimitanti campi « cuoriformi » collegati tra loro nei punti di contatto (Tav. 27 : b). Nella parte inferiore del campo questi nastri si uniscono creando una figura simile a un capitello ionico arcaico. Il capitello forma il piedestallo di un fiore, o alternativamente di una palmetta o di una rosetta. Al centro di ogni rosetta appare un viso umano stilizzato. Tra i campi collegati ai lati sono collocati specularmente dei fiori di loto. Sopra

questo «fregio» si estende la gola ornata dal cordone di perle e dal *kymation* ad archetti. Tutto è coronato da un *kymation* a forbice.

Dal tardo Quattrocento in poi la tematica dell'ottagono e del quadrato adattata nella volta del vestibolo di Villa Lante divenne molto frequente. Pochi esempi basteranno a dimostrarlo. Soffitti a cassettoni di questo genere troviamo nello Studiolo del Palazzo Ducale di Urbino (1476-) e nella Sala dello Zodiaco del Pinturicchio nel Palazzo Domenico della Rovere a Roma (gli anni novanta del Quattrocento). Nelle volte a botte l'ornamento appare sotto forma di cassettoni veri o finti, cioè dipinti. Uno dei primi esempi è la volta della Cappella del Crocifisso di Michelozzo (1448) nella chiesa fiorentina di S. Miniato al Monte. Poco dopo la tematica si ripete nella volta del portico del Castello Nuovo di Napoli, opera di Francesco Laurana (1465-) e a stucco nella volta del cortile del Palazzo Scala di Giuliano da Sangallo a Firenze. A Roma il tema fu introdotto dal Pinturicchio nella attuale Galleria delle Statue del Belvedere in Vaticano. L'esempio più monumentale, progettato forse già da Bramante, di questa tematica dei cassettoni è naturalmente visibile nella Basilica di San Pietro. Anche Raffaello volle coprire San Pietro con volte a cassettoni, ma il suo progetto non fu realizzato. Il motivo fu invece ripreso da Giovanni da Udine nelle volte a stucco di San Pietro. Frutto della collaborazione tra Raffaello e Giovanni da Udine sono anche le volte a stucco con cassettoni ottagonali e quadrati del vestibolo e della loggia di Villa Madama. Giulio Romano, da non dimenticare in questo contesto, si servì del motivo nei suoi affreschi e nella sua architettura, così tra l'altro nella grande volta dell'andito e nella cosiddetta stufetta del Palazzo del Te.

Che il motivo sia stato tanto in voga, viene forse spiegato dalla presenza di un modello antico monumentale, cioè dalla Basilica di Massenzio e dalle sue grandi volte a botte con cassettoni di forma ottagonale e quadrata. Queste volte furono studiate con fervore a partire dalla metà del Quattrocento. Ne furono eseguiti numerosi disegni nel Quattro e nel Cinquecento³⁶ che fanno vedere quanto era ancora intatta nel primo Cinquecento l'ornamentazione a stucco delle volte. Oltre alle volte della Basilica di Massenzio, quelle analoghe delle Terme di Tito crearono un modello per questo motivo tanto favorito.

L'ornamentazione a stucco del vestibolo di Villa Lante è, quanto al rapporto con l'Antichità, assai simile all'ornamentazione della loggia. Temi appartenenti al canone e comuni sia alla loggia che al vestibolo

³⁶ Sull'argomento vedi BÜNDENIEG, *MitJbBK* 13 (1962), 37-48.

sono il cordone di perle, la fusarola a ovoli e il *kymation* a forbice. Come tema nuovo rispetto al canone appare nel vestibolo il *kymation* ad archetti somigliante al *kymation* ad archetti dell'età augustea in quanto colloca le rosette dentro un trilobo e i fiori di loto tra questi fogliami³⁷.

Gli ornamenti del vestibolo non appartenenti al canone sono nuovi in confronto a quelli della loggia. Sia il cordone di palle che il « foro di zufolo » erano tuttavia assai comuni nell'architettura dell'età imperiale e quindi lo stuccatore ha potuto trovare dei modelli facilmente. Il « foro di zufolo » rappresentato nel vestibolo da una variante più corta è un po' meno frequente³⁸, ma il tema si è conservato tra l'altro nella volta a stucco, detta Volta Dorata, della Domus Aurea (Fig. 32). Meno frequente è anche il « fregio » (Tav. 27 : b), decorazione della cornice del vestibolo. Il modello antico di questo « fregio » si è rivelato irreperibile, ma d'altra parte evidenti paralleli antichi attestano l'ispirazione antica di questo motivo. Fregi di questo tipo si trovano tra l'altro nelle strutture, datate al 200, dell'Aula Regia della Domus Flavia, nel geison della chiesa di S. Nicola in Carcere e sulla tomba di M. Servius Quadratus nella Via Appia Antiqua³⁹. Il motivo era assai conosciuto anche nel primo Cinquecento, perché appare nei disegni di Giuliano da Sangallo (Fig. 29)⁴⁰ e del Peruzzi⁴¹. Infine le rosette in fondo ai cassettoni sono anch'esse d'ispirazione antica. Accennerò in questa sede soltanto ai cassettoni e alle rosette dell'Arco di Tito, dell'Arco di Settimio Severo e della Basilica di Massenzio.

Nelle file inferiori di cassettoni che dividono la volta del vestibolo di Villa Lante le rosette sono state sostituite con maschere. Quattro delle maschere hanno come modello un viso umano, le altre quattro invece sono teste di leone modellate in modi diversi. A partire dal lato ovest della parete nord le maschere sono le seguenti: La maschera 1 (Tav. 28 : a) rappresenta un uomo con grandi labbra, un grosso naso e un fazzoletto sulla testa. Il fazzoletto è stato annodato in modo di formare due cocche alle tempie. La maschera 2 (Tav. 28 : b) rappresenta un leone con l'aria feroce. Il muso è pieno di pori e nella bocca aperta

³⁷ LEON, *Die Bauornamentik*, Tav. 69: 2, 110: 4.

³⁸ Si tratta del tipo Bb di LEON. Cfr. LEON, *Die Bauornamentik*, 274-275.

³⁹ BLANCKENHAGEN, *Flavische Architektur*, 66, Tav. 25: 71; LEON, *Die Bauornamentik*, 278, Tav. 70: 2, 77: 4, 140: 3.

⁴⁰ *Codex Barberini*, fol. 12. Pal. Barberini, Roma. Foto DAI.

⁴¹ PORTOGHESE, *Roma nel Rinascimento*, Tav. XL. - In base al disegno del Peruzzi non si può decidere con assoluta certezza se si tratta di un suo progetto o di un « Antikenstudie ».

si vedono i denti canini. La criniera è simmetricamente divisa in due parti. Inoltre il leone ha una barbetta a pizzo. La maschera 3 (Tav. 28 : c) rappresenta un viso umano, grottesco, somigliante a quello di un fauno. Ha l'aria feroce, la fronte grinzosa, la bocca aperta e la barba stilizzata con riccioli spiraliformi e sulla testa un rametto pieno di foglie. La maschera 4 (Tav. 28 : d) rappresenta un leone, anche esso con l'aria feroce. Al muso mancano i pori, i denti non si vedono e la criniera indivisa porta come ornamento un nastro. La maschera 5 (Tav. 28 : e) rappresenta un uomo dalle grandi orecchie, con la bocca formata da una conchiglia e i capelli a spazzola. La maschera 6 (Tav. 28 : f) è una variante della maschera 1: soltanto i denti e la criniera del leone sono stati rappresentati in un modo diverso. La maschera 7 (Tav. 28 : g) è un volto grottesco simile a quello di un fauno, con naso molto grande, occhi accentuati e la lingua che esce dalla bocca aperta. Le orecchie sono formate da foglie e sulla testa la maschera porta una corona di foglie. La maschera 8 (Tav. 28 : h) rappresenta un leone con l'aria forse ancor più feroce degli altri.

Anche se le maschere costituivano un ornamento molto frequente nella Roma del primo Cinquecento, non mi è stato possibile stabilire i modelli delle maschere del vestibolo di Villa Lante. A Villa Lante le maschere sono state sistematicamente collocate all'estremità inferiore della volta e hanno lo sguardo puntato verso la porta d'ingresso, cioè verso chi entra nella villa. Le maschere sembrano non avere un profondo significato iconografico in quanto sono soprattutto ornamenti, ma possono tuttavia avere una certa funzione araldica, la funzione di osservare i visitatori della villa. Quanto ai prototipi delle maschere, particolarmente del leone, si deve constatare che il leone era un motivo araldico molto frequente al tempo di Leone X e fu usato in contesti molto diversi, tra l'altro nei Palazzi Vaticani e a Villa Madama. Come forma queste maschere di leone sono molto vicine a quelle di Villa Lante, ma è difficile affermare che esistesse un rapporto di derivazione tra queste maschere e quelle di Villa Lante. Interessante dal punto di vista del motivo è la monumentale maschera di leone in maiolica oggi a Palazzo Braschi, ma in origine situata nel giardino del cardinale Alessandro de' Medici nelle vicinanze della Basilica di Massenzio. A questa maschera appartiene anche un'impresa di Leone X. D'altronde evidenti modelli antichi si possono trovare per la maschera 1 e la maschera 5 nelle rappresentazioni antiche di figurazioni grottesche reperibili tra l'altro nelle Terme di Tito (Fig. 30)⁴².

⁴² MIRRI-CARLETTI, *Le antiche camere*, Tav. 35-36, 63-64.

La volta del salone.

Nel salone l'ornamentazione a stucco non domina la grande volta a specchio (Tav. 30-31, 45-46) nello stesso modo che nella loggia e nel vestibolo⁴³. Infatti gli affreschi sono l'elemento dominante del sistema decorativo del salone, mentre gli stucchi servono a dividere la volta in campi che facilitano la collocazione e la percezione degli affreschi. Proiettata su un piano orizzontale la volta del salone si divide in nove rettangoli un po' più lunghi di un quadrato. Negli angoli ogni rettangolo corrisponde in realtà a un quarto di cono e, salvo il quadrato centrale, la superficie dei rettangoli è arcuata. Lo spartimento della volta è stato effettuato con un cordone di palle dorato. Altri ornamenti dividono la volta in unità ancora più piccole in modo che il quadrato centrale, gli intradossi e i coni angolari formano ognuno per sé un'unità visuale.

Il quadrato centrale (Tav. 31) è il campo più riccamente decorato. Esso deve essere interpretato come un cassettone sorretto da mensole. Le mensole decorate da foglie sono senza dubbio d'ispirazione antica e le superfici tra le mensole sono formate da piccoli cassettoni decorati con rosette. All'interno della fila di mensole è collocato un cordone di palle seguito da un bordo intrecciato («Flechtband») ornato negli angoli da piramidi e da un cordone di perle. Leggermente immersi nella superficie seguono una fusarola a ovali, un cordone di palle e un *kymation* a forbice. In fondo al cassettone c'è lo stemma monumentale di Paolo V, papa Borghese: naturalmente lo stemma non è originario, e al suo posto c'era probabilmente lo stemma di Baldassare Turini, costruttore della villa⁴⁴.

Gli affreschi del salone erano in gran parte collocati nei rettangoli degli intradossi. Dentro ogni rettangolo, orlato dal cordone di palle già menzionato, con un secondo cordone di palle è stato formato un altro rettangolo concentrico. La superficie tra i cordoni è riempita da una doppia spirale, la treccia che accoglie negli angoli gli affreschi più

⁴³ Come si sa gli affreschi più importanti del salone di Villa Lante si trovano oggi a Casa Zuccari. Vedi il capitolo sugli affreschi del salone. - I campi che in origine accoglievano gli affreschi furono dipinti nel 1807 in conformità con le volte della loggia e del vestibolo con il blu, il rosa e il verde pastello. Nel 1974-75 questi colori furono rimossi e i campi acquistarono una colorazione neutrale che li accentua il meno possibile.

⁴⁴ Non si è trovata nessuna traccia dell'ornamento originario del campo centrale durante il restauro del 1974-75.

piccoli del salone, cioè la serie dei chiaroscuri su fondo verde segnata $a_1 - h_2$ (Tav. 45-46, 70-77). L'altro rettangolo è, a sua volta, diviso da due cordoni trasversali di palle in tre rettangoli trasversali in modo che tra il rettangolo mediano e quello superiore e inferiore si è formato un rapporto approssimativo di 1 a 2. Il rettangolo più alto, cioè quello mediano, è ornato all'interno del cordone di palle, da un ovolo con listelli e la superficie vera e propria del rettangolo accoglieva in origine gli affreschi principali del salone segnati I-IV (Tav. 47-52). Il rettangolo superiore e quello inferiore sono dominati da tondi (Tav. 58-61) orlati da un cordone di perle. Ognuno dei tondi porta una conchiglia con un ritratto in stucco segnato A-H. I rettangoli collocati ai due lati del tondo hanno quindi un lato ricurvo. Queste superfici sono orlate con un cordone di perle e un *kymation* ad archetti e accoglievano in origine la serie dei cosiddetti trionfi segnata $A_1 - H_2$ (Tav. 62-69).

I coni angolari contengono oltre alla zona centrale di forma conica, ai due lati di essa, l'uno sopra l'altro, un quadrato, un rettangolo e un quadrato (Tav. 32). Un cordone di palle crea anche qui la divisione. Nella zona conica centrale è raffigurata una candelabra molto decorativa composta da un piedistallo⁴⁵, da una Vittoria sovrastante che tiene nelle mani l'impresa di Leone X, il c.d. SVAVE. L'insieme è riccamente decorato da nastri ondeggianti. Il copricapo della Vittoria si estende nella superficie sovrastante dove è stata collocata un'altra impresa di Leone X, il SEMPER, un altro splendido lavoro in stucco. Nei campi attorno al fondo del cono sono state dipinte l'impresa di Baldassare Turini e l'impresa di Clemente VII, il CANDOR ILLESUS. Nei quadrati inferiori si trovavano in origine gli affreschi segnati 1-8 (Tav. 54-57).

La cornice del salone (Tav. 32:a) comincia con un listello semicircolare seguito da un fregio decorato con fiori sciolti. Sopra il fregio c'è una fila di mensole, simile a quella del quadrato centrale; il tutto è coronato da una gola decorata con un cordone di palle e un *kymation* a foglia (« Blattkymation »).

E' evidente che lo spartimento della volta del salone — cioè la divisione in nove rettangoli un po' più lunghi di un quadrato — ha avuto un modello immediato, di data poco anteriore, a Roma. Molte delle volte a specchio nelle Logge di Raffaello in Vaticano sono divise nello stesso modo (Fig. 31). Lo schema fondamentale è stato applicato a Villa Lante secondo le esigenze ivi presenti. Tuttavia la volta del

⁴⁵ La parte più bassa del piedistallo è ornata con imprese della famiglia Lante.

salone sembra avere anche un modello antico che potrebbe essere con ogni probabilità, nonostante la sua forma di volta a botte, la Volta Dorata (Fig. 32) della Domus Aurea. Nella Volta Dorata lo schema dei nove campi con un grande campo centrale di forma quadrata è identico allo spartimento adattato a Villa Lante, come lo è anche la collocazione degli affreschi. I grandi campi rettangolari degli affreschi sono infatti fiancheggiati dalla serie di piccoli campi affrescati con la stessa sequenza di campi: quadrato — rettangolo verticale — quadrato. Naturalmente le forme divergenti delle volte hanno causato delle differenze particolarmente per ciò che riguarda gli angoli di forma conica di Villa Lante. La somiglianza tuttavia è tanto evidente che mi sembra motivato sostenere che la Volta Dorata abbia funto da modello allo schema generale della volta del salone di Villa Lante.

Tuttavia oltre allo spartimento generale della volta del salone ci sono altri motivi d'ispirazione chiaramente antica. Tali sono l'idea del ritratto collocato in una conchiglia inclusa in un tondo e l'idea di collocare rettangoli con un lato ricurvo ai due lati di un cerchio. Di questa idea si sono conservati numerosi esempi in frammenti architettonici romani e il tema fu usato molto frequentemente già a partire della metà del Quattrocento, tra l'altro a Roma nella decorazione dell'Appartamento Borgia. Anche l'idea di collocare delle Vittorie negli angoli della volta è di origine antica. Tra l'altro nella Villa Adriana si trovava la decorazione dipinta di una volta, copiata da Francesco Bartoli, con delle Vittorie simili alle candelabre angolari (Fig. 33)⁴⁶. Le somiglianze tra le Vittorie di Villa Adriana e quelle di Villa Lante comprendono anche il loro aspetto visuale. Identiche sono le braccia aperte e le mani che reggono i nastri, la posizione dei piedi, il drappaggio della veste e infine la forma delle ali⁴⁷. Tuttavia la Vittoria situata nell'angolo nord-ovest del salone differisce dalle altre nell'avere il piede destro spostato in riposo davanti al piede sinistro (Tav. 32 : a). Per quanto riguarda la parte inferiore del corpo questa Vittoria è forse derivata dalla statua romana di Mercurio (Fig. 34) copiata da Francisco d'Ollanda e ben nota anche a Giulio Romano che la copiò sulla facciata della sua casa a Mantova⁴⁸.

⁴⁶ ASHBY, *PBSR* 7 (1914), 32, Pl. XVI. - L'ornamentazione di questa volta è stata la fonte d'ispirazione più importante della volta est della loggia di Villa Madama. Cfr. LILIUS, *HistArk* 73 (1978), 129-130.

⁴⁷ Inoltre la Vittoria delle grottesche dipinte nello studio di Villa Lante ha un copricapo simile a quello delle Vittorie della Villa Adriana (Tav. 37-38).

⁴⁸ FORSTER-TUTTLE, *Architectura* 1973, 115, Fig. 11-12.

L'ornamentazione del salone non ha molto da aggiungere a ciò che si è già detto. I temi appartenenti al canone sono gli stessi che compaiono nella loggia e nel vestibolo. I motivi nuovi, la treccia e il *kymation* a foglia, non fanno parte del canone, ma erano lo stesso assai frequenti nelle ornamentazioni architettoniche romane. La treccia meglio conservata era forse quella del Tempio di Antonino e Faustina, mentre il *kymation* a foglie di datazione tarda era tra l'altro visibile per essere copiato nell'Arco di Settimio Severo⁴⁹. La doppia spirale dipinta fu usata frequentemente già a partire dal Quattrocento e anche essa deriva dall'arte antica.

Le volte delle camere laterali.

Lo spartimento a stucco delle volte nelle camere laterali è semplice. Esso segue la struttura fondamentale della volta ed è stato effettuato con un cordone di palle. Il cordone corre sul lato inferiore della volta, poi sale dagli angoli fino al colmo della volta formandovi un quadrato centrale (Tav. 37-44). Nello studio e nell'ufficio la divisione degli intradossi è stata accentuata con delle fusarole a ovoli arcaizzanti poste ad ambedue i lati del cordone di palle⁵⁰, nella cancelleria invece con un *kymation* a forbice. Gli intradossi sono decorati con grottesche e in mezzo ad ogni intradosso è collocato un tondo orlato da ornamenti in stucco. Dentro i tondi sono stati dipinti dei ritratti. Nello studio, gli ornamenti attorno al tondo (Tav. 37-38) sono, a partire dal lato esterno, il *kymation* a foglie, il cordone di perle, la fusarola a ovoli arcaizzante, la larga cornice e il *kymation* a forbice; nell'ufficio (Tav. 40-41) sono la fusarola a ovoli arcaizzante, il cordone di palle e il *kymation* a forbice e nella cancelleria (Tav. 43-44) la treccia, un secondo cordone di palle e il « foro di zufolo ».

I quadrati centrali sono quasi identici nello studio e nella cancelleria e sono orlati da un largo nastro di base. Nello studio lungo il lato esterno del nastro di base (Tav. 37) c'è un *kymation* a forbice, lungo il lato interno un cordone di perle e un *kymation* ad archetti; nella cancelleria (Tav. 44) c'è rispettivamente un *kymation* a forbice e una fusarola a ovoli. Su tutte e due le volte segue un quadrato più piccolo orlato da un cordone di palle e dentro il quadrato sono due ottagoni concentrici orlati da un cordone di palle. Tra il quadrato e

⁴⁹ LEON, *Die Bauornamentik*, 276-277.

⁵⁰ Sull'argomento vedi LEON, *Die Bauornamentik*, 266, Tav. 24: 3.

l'ottagono più grande si formano quattro triangoli. Nello studio i triangoli e l'ottagono più grande sono orlati da una fusarola a ovoli arcaizzante alla quale corrisponde un *kymation* a forbice nella cancelleria. L'orlo dell'ottagono più piccolo è più riccamente decorato perché nello studio all'esterno del cordone di palle c'è un ovolo con listelli arcaizzante, e all'interno un *kymation* a forbice; nella cancelleria invece il *kymation* a forbice appare sia all'esterno che all'interno. Sul fondo verde dei triangoli sono dipinte delle teste di medusa e sulla superficie tra gli ottagoni delle maschere. Le decorazioni originali dei quadrati centrali dello studio e della cancelleria sono andate perdute. Oggi il quadrato centrale dello studio è dominato dall'impresa della famiglia Lante. Il quadrato centrale della cancelleria, oggi distrutto, accoglieva anch'esso, secondo l'incisione in rame di Gutensohn-Thurner, Tav. 43-44), l'impresa della famiglia Lante.

L'ufficio era la stanza più isolata del piano nobile e la sua singolare posizione fu accentuata dal modo in cui venne modellato il quadrato centrale (Tav. 42). Esso accoglie una decorazione molto più ricca e degli emblemi del tutto diversi da quelli delle altre camere laterali. Come il quadrato centrale del salone anche quello dell'ufficio ebbe la forma di un cassettone. All'esterno del nastro di base del cassettone corre un *kymation* a forbice, all'interno una fila di mensole identica a quella del salone. La superficie del cassettone è stata divisa con un cordone di palle, orlato ad ambedue i lati da una fusarola a ovoli arcaizzante, che forma al centro del cassettone un ottagono con i lati perpendicolari più corti degli altri lati. Ai lati corti dell'ottagono ci sono piccoli rettangoli e ai lati più lunghi, cioè quelli diagonali, rettangoli irregolari. L'impresa della famiglia Lante forma la decorazione attuale dell'ottagono mentre quella originaria è andata perduta. Nei rettangoli piccoli sono dipinte le imprese di Leone X, il SEMPER e il SVAVE. Nei rettangoli irregolari ci sono l'una di fronte all'altra l'impresa di Baldassare Turini e quella di Clemente VII, il CANDOR ILLESVS.

Il quadrato centrale dell'ufficio, oltre ad essere più riccamente decorato, è caratterizzato da un'emblematica molto accentuata e dominata dalle imprese dei pontefici invece che da quella di Baldassare Turini, proprietario della villa. Se si pensa alla posizione isolata di questa stanza, la sua già proposta funzione sembra del tutto motivata: senza dubbio la camera doveva fungere da stanza degli ospiti proprio per i pontefici di casa Medici.

Le cornici delle camere laterali, nello studio e nella cancelleria sono identiche alla cornice del vestibolo: nella cancelleria la cornice è

differente per avere al posto del *kymation* ad archetti un ovolo con listello.

Come nel salone anche nelle camere laterali gli stucchi delle volte rivelano un gran numero di motivi antichi. Per quanto riguarda gli ornamenti soltanto l'ovolo con listelli arcaizzante rappresenta una novità. Più interessanti sono invece i ritratti dipinti nei tondi e lo spartimento dei quadrati centrali. I ritratti dipinti nei tondi incorniciati dagli stucchi derivano con ogni probabilità da modelli antichi, anche se conosciuti nel Medioevo. Molti ritratti di questo genere erano ben noti nel primo Cinquecento⁵¹ e alcuni di essi si sono conservati fino ai nostri giorni tra l'altro nella già menzionata volta a stucco della Villa Adriana (Fig. 26). Lo spartimento dei quadrati centrali è d'ispirazione antica. Il motivo con i due ottagoni concentrici iscritti in un quadrato era frequente a Roma negli anni dieci e venti del '500. Il motivo deriva da modelli antichi facilmente riconoscibili che sono reperibili tra l'altro nella già menzionata volta della Villa Adriana, nella volta pubblicata da Ponce⁵² o nel taccuino modenese di Dosio⁵³. La tematica del quadrato centrale dell'ufficio era anch'essa assai comune attorno al 1500. Il motivo, probabilmente introdotto dal Pinturicchio nelle decorazioni dei sottarchi delle finestre della Sala delle Sibille nell'Appartamento Borgia, viene poco dopo ripreso nella decorazione delle volte del pianterreno della Fortezza di Civitacastellana eseguita dal Pinturicchio o da Jacopo Ripanda⁵⁴ e nelle volte delle Logge di Raffaello in Vaticano. Anche questo motivo è d'origine antica. Nel materiale archeologico non ne ho trovato alcun modello che si sia conservato fino a oggi, ma Dosio ne ha copiato un esempio in una volta a stucco (Fig. 35)⁵⁵. I rettangoli con lati curvi collocati attorno agli affreschi mitologici dell'ufficio e della cancelleria (Tav. 43) sono anch'essi d'ispirazione antica. Il motivo è reperibile oltre che nella Volta Dorata della Domus Aurea nel taccuino di Dosio (Fig. 32, 35).

⁵¹ Vedi per esempio RONCZEWSKI, *Gewölbeschmuck*, Tav. VIII, IX.

⁵² RONCZEWSKI, *Gewölbeschmuck*, Tav. VII.

⁵³ *Codex YZ*, 2, 2, fol. 111. Bibl. Estense, Modena.

⁵⁴ Per Civitacastellana vedi RICCI, *L'Arte* 18 (1915), 87-90; DACOS, *La découverte des grotesques*, 180.

⁵⁵ *Codex YZ*, 2, 2, fol. 114. Bibl. Estense, Modena. - Lo stesso tema appare in un disegno del Peruzzi pubblicato da FROMMEL senza commenti. Ovviamente si tratta di un disegno preparatorio piuttosto che di un « Antikenstudie ». Cfr. FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 26.

Il carattere fondamentale e la scelta dei motivi della ricca ornamentazione a stucco del piano nobile di Villa Lante sembrano quindi essere molto anticheggianti. L'ispirazione antica prevale nella candida e plastica volta a stucco e decisamente antica è l'unione dei fregi in stucco e degli affreschi policromi. Oltre a questi elementi anticheggianti molti motivi delle volte del piano nobile derivano da prototipi antichi. Per quanto riguarda gli ornamenti abbiamo potuto constatare che lo stuccatore del piano nobile conosceva a fondo tutta la serie degli ornamenti architettonici romani, ma non faceva distinzione tra motivi canonici e non-canonici. Il suo atteggiamento verso quegli ornamenti era liberamente decorativo e non vitruviano o umanistico. La maggior parte dei motivi non hanno un prototipo specifico in quanto appartengono al patrimonio comune dell'Antichità. La realizzazione è tuttavia sempre fedele al prototipo antico. Oltre a questi motivi che riproducono forme antiche ne abbiamo trovato altri che hanno derivato l'idea dall'Antichità, ma nei quali l'idea è stata realizzata dallo stuccatore secondo il suo gusto personale (per esempio il « fregio » del vestibolo, il campo **d** delle lunette della loggia). E in terzo luogo si è potuto accertare che la spartizione delle volte dipende essenzialmente da modelli antichi.

Gli stucchi ornamentali di Villa Lante, quanto alla tecnica e alla espressione, sono uniformi e non vi si è potuto constatare interruzioni di lavoro o diversità di mani. L'ottima qualità e l'esattezza dell'esecuzione caratterizzano tutti gli stucchi: ogni dettaglio dell'ornamentazione si stacca limpido e con contorni netti dall'insieme.

Visti in un contesto più vasto gli stucchi di Villa Lante sono paralleli a quelli delle logge tante volte menzionate del Vaticano e di Villa Madama. Le logge in Vaticano sono in parte eseguite da Giovanni da Udine, mentre le logge di Villa Madama sono secondo il Vasari tutte opera sua⁵⁶. Negli stucchi di Giovanni da Udine è caratteristica la conoscenza fondamentale dei motivi antichi. In questo senso gli stucchi di Villa Lante sono molto vicini agli stucchi di Giovanni da Udine, tuttavia ci sono notevoli differenze nell'esecuzione. I nastri ornamentali di Giovanni da Udine sono più morbidi e hanno contorni più vaghi. E proprio per la loro esattezza gli stucchi di Villa Lante divergono da quelli di Giovanni da Udine in modo tale che, secondo me, gli stucchi di Villa Lante non possono essere stati eseguiti da

⁵⁶ Vasari-Milanesi VI, 555. - Nonostante la testimonianza del Vasari l'attribuzione degli stucchi di Villa Madama non può essere considerata risolta.

Giovanni da Udine⁵⁷. D'altronde sulla base delle fonti disponibili non è possibile indicare nessun altro come autore degli stucchi di Villa Lante. Quindi lo stuccatore rimane un anonimo rappresentante della scuola di Giovanni da Udine o piuttosto della bottega di Raffaello.

La decorazione delle pareti del piano nobile.

Ci sono grandi differenze nel trattamento delle pareti nel piano nobile. Mentre le pareti delle camere laterali sono quasi prive di decorazione, quelle del salone e della loggia sono decorate a marmoridea, a stucco e con elementi architettonici.

LA LOGGIA.

Come si è già detto lo spartimento architettonico delle pareti bianche della loggia si basa sulla «serliana» e i sostegni verticali della «serliana» sono sulla parete esterna colonne di marmo, sulle pareti minori e sulla parete ovest paraste (Tav. 19-22). Sulle pareti est e ovest la «serliana» è composta da cinque intercolunni, tre arcate e quattro trabeazioni, sulle pareti minori invece un solo intercolunnio costituisce la «serliana», cioè essa è composta da una arcata fiancheggiata da trabeazioni.

Sulla parete est della loggia il tipo e le proporzioni dell'ordine sono identici a quelli dell'ordine della rispettiva parete esterna, anche se i sostegni sono in parte colonne. Lo stesso vale, in modo più cospicuo, per le altre pareti della loggia. La parete ovest della loggia costituisce in un certo senso la parete esterna est della villa davanti alla quale la loggia è stata aggiunta. Perciò l'ordine della parete ovest della loggia è uguale agli ordini, anche per quanto riguardano i materiali, delle altre facciate della villa, come d'altronde si verifica anche per gli ordini delle pareti minori.

A causa della «serliana» il rapporto tra gli ordini o le pareti e la volta della loggia è diverso dal rispettivo rapporto riscontrabile negli altri ambienti della villa. In questi ultimi si è potuto constatare che

⁵⁷ Secondo il parere di PRANDI gli stucchi di Villa Lante sono stati eseguiti da Giovanni da Udine. In precedenza ho accettato questo parere. Dopo che N. DACOS ha riesaminato gli stucchi delle Logge Vaticane e ne ha pubblicato delle ottime fotografie, ella è riuscita a definire lo stile di Giovanni da Udine in modo convincente e a distinguere l'impronta di altri stuccatori nelle Logge Vaticane. Cfr. DACOS, *Le Logge*, 44-50.

la volta a specchio tende a separare le pareti dalle volte. Nella loggia la situazione è ambigua. Le trabeazioni dividono chiaramente la parete dalla volta, mentre le arcate della «serliana» si estendono fino alla parte inferiore della volta. Quindi le arcate della «serliana» appartengono sia alla parete che alla volta. Non si è voluto accentuare la giuntura tra la parete e la volta, bensì unirle in un insieme spaziale. La tendenza è quindi contraria alle tendenze riscontrabili negli altri ambienti della villa e sarà spiegata dall'illusione architettonica che si è voluto creare con l'architettura della loggia. A questa interpretazione iconografica ritornerò nelle pagine seguenti.

Si è già parlato dei problemi causati dall'unione di due sostegni diversi — la colonna appartenente alla «serliana» e la parasta di un ordine normale — sulla fronte est della villa. Giacché le pareti interne della loggia sono state divise con gli stessi elementi architettonici presenti sulle pareti esterne, la stessa problematica si presentò anche per angoli interni. Tuttavia la soluzione trovata per gli angoli interni è del tutto indipendente dalla soluzione data agli angoli esterni. La tematica uniforme degli ordini della loggia e delle facciate non sembra aver promosso l'uniformità tettonica degli angoli esterni e interni⁵⁸.

La soluzione tettonica data agli angoli sud-ovest e nord-ovest della loggia non creò necessariamente dei problemi perché i sostegni angolari della loggia non si trovano precisamente nello stesso luogo delle paraste della facciata (Tav. 12) e quindi si poteva risolvere indipendentemente il problema degli angoli interni. D'altronde era possibile semplificare il problema dell'angolo interpretando la parete ovest della loggia come parete interna della loggia e non come parete esterna della villa. La struttura degli angoli sud-ovest e nord-ovest dimostra che si procedette proprio così (Tav. 19, 22 e Fig. 36): i sostegni furono collocati in modo, molto normativo, da formare la figura della lettera «L» e quindi i pilastri si coprono in parte l'un l'altro e s'intersecano. — Lo stesso principio fu adottato agli angoli sud-est e nord-est (Fig. 37). La forma dei sostegni angolari diventò comunque più complicata in questi angoli perché ai pilastri laterali della parete est si dovette aggiungere la semicolonna della «serliana». La soluzione data all'angolo è tuttavia, anche negli angoli sud-est e nord-est, del tutto indipendente dalla struttura tettonica dei rispettivi angoli esterni.

⁵⁸ Per l'uniformità degli angoli esterni e interni vedi SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 367; HEYDENREICH-LOTZ, *Architecture in Italy*, 256.

La soluzione data all'angolo non è quindi completamente identica in tutti gli angoli, anche se in linea di principio essi sono uniformi. I sostegni laterali della parete est (composti dal pilastro e dalla semicolonna) sono, a causa della «serliana», più larghi dei rispettivi pilastri laterali della parete ovest. Questo fatto ha creato dei problemi nelle proporzioni perché la distanza tra i sostegni laterali (cioè dalla semicolonna alla semicolonna) è minore sulla parete est che sulla parete ovest. Se gli altri sostegni dell'ordine fossero stati collocati meccanicamente, usando intercolunni uguali sulle pareti est e ovest, i sostegni corrispondenti delle pareti laterali avrebbero deviato notevolmente dalla coordinata uniforme della loggia, cioè le colonne o i pilastri non si sarebbero trovati l'uno di fronte all'altro sulle rispettive pareti. Quindi i problemi creati dalla semicolonna della «serliana» dovevano essere risolti in un modo o nell'altro. Ciò accadde usando sostegni di diversa larghezza e intercolunni di diversa lunghezza sulle pareti est e ovest.

Le misure dei sostegni e degli intercolunni sulle pareti est e ovest sono rappresentati nella figura 38. Le misure non sono assolutamente esatte perché a causa dei vetri della loggia non si è potuto misurare esattamente la parete est e quindi ci si è dovuti accontentare di una approssimazione di cm 0,5. D'altronde una certa irregolarità nell'esecuzione dei lavori di costruzione rende l'analisi delle proporzioni più difficile. Tuttavia sembra possibile ricostruire il principio secondo il quale gli ordini della loggia sono stati calcolati e il modo in cui il problema creato dalla «serliana» è stato risolto.

Analizzando per prime le misure degli angoli nord-ovest e sud-ovest (Fig. 36) si può constatare che dei pilastri laterali della parete ovest si vedono cm 46 e dei pilastri delle pareti minori cm 45. Mentre i primi sporgono cm 10 dalla superficie della parete, la misura corrispondente sulle pareti minori è cm 7,5. Così, lo spessore presunto dei pilastri angolari è sulla parete ovest $46 + 7,5 = 53,5$ cm e sulle pareti minori $45 + 10 = 55$ cm. Lo spessore dei pilastri degli angoli nord-est e sud-est può essere stabilito nello stesso modo: cioè la parte visibile del pilastro laterale della parete est misura cm 36,5, la sporgenza dalla superficie della parete è cm 7,5, e le misure corrispondenti sulle pareti minori sono cm 46,5 e cm 1. Quindi lo spessore dei sostegni laterali sulla parete est è $36,5 + 7,5 = 44$ cm, e corrispondentemente sulle pareti minori si ha $46,5 + 1 = 47,5$ cm. Sulla parete est bisogna aggiungere allo spessore del sostegno laterale anche il raggio della semicolonna della «serliana», cioè cm 20,5 e quindi la larghezza totale del sostegno laterale arriva a cm 64,5. Perciò, in confronto alla parete ovest, il sostegno laterale della parete est, misurato

sulle pareti minori della loggia, è più largo di cm 11 (64,5-53,5 cm), in altre parole la distanza tra i sostegni laterali della parete est è minore di $2 \times 11 = 22$ cm.

Secondo me il problema delle proporzioni differenti è stato risolto usando sulle pareti est e ovest sostegni di diversa larghezza e collocando gli altri sostegni delle pareti a distanze diverse tra di loro. Le colonne della parete est hanno un diametro medio di cm 45, mentre i pilastri della parete ovest sono larghi in media cm 48,5. Gli intercolunni della parete est — misurati dal centro presunto o reale di ogni sostegno — si trovano a distanze di cm 245 - 223 - 222 - 223 - 242,5 l'uno dell'altro, contati da nord a sud, sulla parete ovest rispettivamente a distanze di cm 241 - 225 - 221,5 - 227 - 243. Gli intercolunni seguono il ritmo $a/b/c/b/a$ che corrisponde alle differenze nelle proporzioni. Le differenze sono relativamente regolari sulla parete est, mentre sulla parete ovest l'irregolarità, causata probabilmente dall'inesattezza dell'esecuzione, balza agli occhi con più evidenza.

Le misure sopracitate tradotte approssimativamente in palmi romani danno valori seguenti (Fig. 38): il pilastro angolare e le colonne della parete est misurano ~ 2 palmi, gli intercolunni invece $\sim 11 \cdot 10 \cdot 10 \cdot 10 \cdot 11$ palmi. La semicolonna della «serliana» è di ca 1 oncia più stretta del pilastro angolare e misura 11 once. Sulla parete ovest il pilastro angolare misura $\sim 2 \frac{3}{4}$ palmi: gli altri pilastri sono larghi $\sim 2 \frac{1}{6}$ palmi e gli intercolunni hanno gli stessi valori che sulla parete est, ossia $\sim 11 \cdot 10 \cdot 10 \cdot 10 \cdot 11$ palmi; qui le differenze sono più grandi a causa della inesattezza dell'esecuzione.

Sulla base di quest'analisi possiamo ricostruire i principi verosimili del sistema di misure e di moduli della loggia, anche se non è possibile farlo con un'esattezza matematicamente soddisfacente. La parete est è stata il punto di partenza del progetto e la colonna o il pilastro angolare, larghi ~ 2 palmi, ne hanno costituito il modulo. Gli altri sostegni della parete est sono poi stati collocati in modo che l'intervallo **a** comprende 5,5 moduli, gli intervalli **b** e **c** rispettivamente 5 moduli. All'intervallo **a** è poi stata aggiunta la semicolonna della «serliana» equivalente a $1/2$ modulo e quindi l'intervallo **a** comprende anche esso 5 moduli, se gli intercolunni sono intesi soltanto come una «serliana» composta da colonne e semicolonne. In realtà la semicolonna della «serliana» è come diametro 2 once più stretta delle altre colonne della «serliana». Si era costretti a procedere in questo modo perché altrimenti la semicolonna non sarebbe stata diversa dal pilastro laterale della parete est e l'idea fondamentale dello spar-

timento della parete est, cioè di mantenere la « serliana » come un'unità autonoma, non si sarebbe concretato.

Sulla parete ovest invece non c'erano le semicolonne della « serliana ». Questo fatto creò delle differenze che dovevano essere pareggiate per far entrare gli intercolunni delle pareti nella stessa coordinata. Ciò si ottenne usando sostegni un po' più larghi e distanze un po' più larghe tra gli intercolunni. Sulla parete ovest la ricostruzione delle misure è difficile a causa dell'inesattezza dell'esecuzione a cui si è già tante volte accennato. La tematica delle facciate ha tuttavia costituito il punto di partenza per il fatto che i sostegni laterali della parete sono più larghi degli altri pilastri e misurano $\sim 2\frac{3}{4}$ palmi. I pilastri sono $\sim 1/6$ palmo più larghi dei pilastri della parete est. Prendendo come modulo il pilastro furono poi collocati i pilastri e determinate le larghezze degli intercolunni in modo che l'intervallo **a** misura 5 moduli e gli intervalli **b** e **c** 4,5 moduli. Così si ottenne che su queste pareti le colonne dei tre intercolunni mediani entravano nella stessa coordinata, almeno in modo relativamente esatto. Nell'intervallo **a** era possibile neutralizzare la situazione rendendo i pilastri laterali della parete ovest più larghi degli altri pilastri.

Sulla parete est della loggia gli intercolunni sono per ciò che riguarda la « serliana » di larghezza uguale perché le differenze di 1-2 cm che ci appaiono possono essere interpretate come inesattezze nell'esecuzione. Sulla parete ovest la situazione è diversa in quanto gli intercolunni laterali **a** sono malgrado tutto essenzialmente più larghi degli intercolunni **b** e **c**. Giacché ci sono differenze di larghezza anche negli intercolunni **b** e **c**, sembra probabile che il ritmo degli intercolunni della parete ovest, cioè **a/b/c/b/a**, sia da interpretare come una correzione ottica. Fenomeni simili si possono constatare tra l'altro nei lavori di Raffaello: nelle facciate del Palazzo di Jacopo da Brescia e nel progetto del palazzo di Raffaello stesso appare la stessa tendenza degli intercolunni di diventare più stretti verso la linea mediana della facciata. Secondo Frommel questi fenomeni allungano illusionisticamente le facciate, se esse sono viste diagonalmente⁵⁹. Un'interpretazione del genere per la parete ovest di Villa Lante mi sembra improponibile. L'interpretazione si basa invece, come ho cercato di dimostrare, proprio sulla problematica delle misure, causata dalla semicolonna della « serliana »: cioè sui problemi che non si è saputo risolvere in modo del tutto soddisfacente sulla parete ovest.

⁵⁹ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 38-39.

La «serliana» della loggia e della facciata est di Villa Lante costituisce un problema interessante. Come motivo appartenente all'architettura interna e esterna e per essere tanto unitaria, la «serliana» di Villa Lante è uno dei primi esempi di questo motivo nell'architettura rinascimentale di Roma. La «serliana» di Villa Lante è strutturalmente eccezionale, e ci si domanda se essa debba essere interpretata come un elemento appartenente primariamente allo spazio interno della loggia⁶⁰, con riflessi secondari sulla struttura esterna della facciata est della villa, o se si è voluto sottolineare la facciata est della villa usando espressamente la «serliana» e abbandonando il tema della trabeazione e delle paraste reperibili sulle altre pareti.

S. Wilinski ha minuziosamente studiato l'origine antica della «serliana» e la sua presenza nell'architettura di Brunelleschi e di Bramante, nell'architettura dell'Italia settentrionale e nell'architettura romana del primo Cinquecento⁶¹. Sulla base delle sue ricerche possiamo accertare due fatti: la «serliana» era assai conosciuta già verso il 1520 come motivo isolato e inserita in una serie fu usata particolarmente nell'Italia settentrionale, ma non molto a Roma. Anzi la «serliana» di Villa Lante sembra essere la prima «serliana» inserita in una serie che ci sia a Roma⁶².

La struttura della «serliana» di Villa Lante — particolarmente se vista inserita in una serie — è eccezionale (Tav. 8, 15: b). In generale la «serliana» non appare soltanto come un'unione di arcate e trabeazioni come a Villa Lante, ma viene usata come l'unione del sistema o colonne o trabeazioni in modo che i sostegni dell'ordine s'elevino sopra la «serliana» e reggano la trabeazione (Fig. 39). Questo ordine «più grande» manca a Villa Lante, dove la «serliana» non è sottoposta all'ordine della facciata ma è equivalente all'ordine e identicamente proporzionata. In una serie normale di «serliane» ogni «serliana» è composta da quattro sostegni: un sostegno ad ambedue le estremità

⁶⁰ PRANDI sottolinea che la loggia è stata progettata dall'interno verso l'esterno. Tuttavia egli non tocca la questione della «serliana» dovuta secondo lui all'incompetenza dell'architetto, cioè, a suo parere, di Giulio Romano. D'altronde PRANDI sottolinea che il motivo stesso, cioè l'alternarsi dell'arco e della trabeazione, è nuovo. Vedi STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 101-104.

⁶¹ WILINSKI, *BollPalladio* 10 (1968), 79-84; WILINSKI, *BollPalladio* 11 (1969), 399-404. Vedi anche SCHOFIELD, *JWCI* 39 (1976), 247, 252-253.

⁶² Anche FROMMEL l'ha constatato. Vedi FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 158. - E' vero che nel cosiddetto Ninfeo di Bramante a Genazzano le «serliane» compongono una specie di serie, ma a causa della struttura architettonica esse sembrano essere delle «serliane» isolate.

della trabeazione. I sostegni laterali di due «serliane» attigue formano quindi una coppia, ma in mezzo a questa coppia di sostegni è collocato il sostegno di un ordine ancora «più grande». Questa serie di «serliane» può essere illustrata con la sequenza **c/b/b/a/b/b/c/b/b** ecc. (**c** = il sostegno dell'ordine più grande, **b** = il sostegno che regge la trabeazione della «serliana» e **a** = l'arcata della «serliana»). Tuttavia a Villa Lante manca il sostegno **c** dell'ordine «più grande» e i sostegni laterali di due «serliane» attigue sono stati uniti in un sostegno. La serie di «serliane» è molto più semplice a Villa Lante essendo formata dalla sequenza **b/a/b/b/a/b** ecc. Il motivo della «serliana» a Villa Lante potrebbe essere caratterizzato come un'unione integrata di diversi motivi della «serliana» piuttosto che come una serie vera e propria di «serliane».

Il motivo della «serliana» a Villa Lante non è del tutto unico in questa forma. A Roma il motivo è reperibile nel cortile del Palazzo Regis ai Baullari, attribuito a Antonio da Sangallo: il palazzo fu progettato verso il 1523⁶³ e il motivo copre i quattro lati del cortile. Nella grande loggia del Palazzo del Te di Giulio Romano il motivo è stato replicato come tale e giacché nella volta della loggia appare la volta diritta, tutta la loggia del Palazzo del Te è da considerare come un derivato diretto della loggia di Villa Lante⁶⁴. Dal punto di vista dell'origine del motivo il disegno di Raffaello all'Ashmolean Museum è interessante (Fig. 40)⁶⁵. In esso appare la facciata della villa divisa da una serie di «serliane» del tutto identica con la «serliana» della facciata est di Villa Lante. E' vero che la finestra dell'intercolunnio destro confonde un po' la serie di «serliane», ma essa non impedisce l'interpretazione del motivo come una serie di «serliane».

⁶³ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 126, 158.

⁶⁴ Il tema delle quattro colonne del Palazzo del Te appare già prima nell'ornamentazione in stucco della Villa Madama e nella decorazione pittorica eseguita da Raffaello nella Loggetta del Bibbiena. Il tema è in tutti questi casi derivato da un modello antico, cioè da un motivo analogo che era visibile nella Domus Aurea e nel Colosseo. Sull'argomento vedi Daces, *La découverte des grotesques*, Fig. 30-31, 57-58, 64-67. - La Loggetta del Bibbiena è interessante anche come tipo di ambiente, perché contiene degli elementi spaziali simili a quelli presenti nella Villa Lante e nella loggia del Palazzo del Te. Si tratta di un ambiente coperto da una volta a botte lunettata. Le superfici tra le volte lunettate sono trattate in modo da collocare nella parte superiore della parete una trabeazione sostenuta ai due lati da un gruppo di quattro colonne dipinte. L'idea architettonica è quindi molto simile a quella della loggia del Palazzo del Te e d'altronde il tema della trabeazione sostenuta dall'arco e dalle colonne è uguale a quello della loggia di Villa Lante. Per la Loggetta vedi REDIG DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo*, 42.

⁶⁵ SHEARMAN, *Studies to Blunt*, 14.

Il motivo di «serliana» sopra analizzato ha un modello diretto nell'Antichità sia per ciò che riguarda la forma rappresentata dal Palazzo Regis ai Baullari sia per ciò che riguarda la forma di Villa Lante. Francesco di Giorgio Martini ha un disegno (Fig. 41) rappresentante probabilmente l'aula delle terme romane⁶⁶ nel quale il piano più alto di ogni parete è diviso dalla «serliana» nello stesso modo che nel cortile del Palazzo Regis ai Baullari. Lo svilupparsi di questo tema in una serie non è necessariamente avvenuto sviluppando il tema antico rappresentato da Francesco di Giorgio Martini perché anche la serie ha un modello indiscutibile nelle terme romane. Palladio ha disegnato due pareti sia delle Terme Neroniane che delle Terme di Diocleziano e esse sono divise da una serie di «serliane» identica alla «serliana» di Villa Lante (Fig. 42)⁶⁷. Senza dubbio la «serliana» di Villa Lante deriva da un contesto antico analogo⁶⁸.

Dunque, la «serliana» di Villa Lante è soprattutto un tema della parete interna o un motivo della facciata? Il suo prototipo antico è indiscutibilmente un motivo della parete interna con lo scopo di dividerla e secondo me è in tal modo che si deve intendere anche la «serliana» di Villa Lante. Che il progetto si sia sviluppato dall'interno verso l'esterno, viene sostenuto dalle proporzioni della «serliana». Le proporzioni della «serliana» all'interno della loggia hanno determinato il ruolo del motivo nella facciata della villa. Nel proiettarsi dalla loggia alla facciata della villa, la «serliana» creò il problema già analizzato degli angoli esterni della villa e provocò la collocazione eccezionale delle finestre del primo piano.

La balaustrata appartenente alla decorazione delle pareti della loggia e la collocazione delle finestre sono già state discusse. Le finestre della parete ovest, oggi chiuse, che s'aprivano nel salone e nella cancelleria sono incorniciate con mostre di peperino leggermente sagomate (Tav. 19-20). Negli intercolunni mediani sono state create delle nicchie

⁶⁶ Francesco di Giorgio, *Codex Saluzziano* 148, fol. 81.

⁶⁷ ZORZI, *Disegni di Palladio*, 67, Fig. 101 a, 71, Fig. 132. - Il tema appare anche nel sarcofago n. 416 nella Galleria delle Statue dei Musei Vaticani, ma il sarcofago non ha potuto fungere da modello per esempio alla serliana di Villa Lante. Vedi AMELUNG, *Die Sculpturen II*, Galleria delle Statue n. 416.

⁶⁸ La struttura della trabeazione della chiesa di S. Maria dei Sette Dolori di Borromini deriva senza dubbio dagli stessi modelli antichi della serie di «serliane» di Villa Lante. Quindi non è necessario cercare il tema nei frammenti architettonici di Euripo del Canopo della Villa Adriana. Sull'argomento vedi MARCONI, *Palatino* 10 (1966), 199-200.

basse e incorniciate da mostre sagomate. La porta che conduce dalla loggia nel salone è collocata nell'intercolunnio mediano della parete ovest. La porta attuale fu creata nell'anno 1807⁶⁹. — Dei rilievi in stucco appartenenti alle pareti interne della loggia si parlerà in seguito.

II. SALONE.

Il trattamento delle pareti (Tav. 29, 33-36) è molto diverso nel salone⁷⁰. Esse sono coperte da uno stucco colorato che imita la pietra. Le pareti sono divise con una linea di base nera che imita ovviamente il basalto, in superfici di forma e di larghezza diversa. Le superfici sono poi state riempite con stucco policromo per imitare varie

⁶⁹ La porta fu abbassata quando nel 1807 la testura delle pareti del salone fu rinnovata. Vedi il capitolo seguente, nota 70. Nella loggia invece fu in quell'anno rinnovata la colorazione. Vedi il capitolo sulla volta della loggia, nota 21. Insieme a questi lavori fu ovviamente aperta anche la porta nella parete sud della loggia che conduce nella cosiddetta biblioteca. Analogamente furono rimossi gli ornamenti in stucco delle pareti laterali e sulla parete sud della loggia fu collocata l'iscrizione: HANC IANVS PATER/HANC SATVRNVS/CONDIDIT VRBEM con sotto la data MDCCCVII. Il disegno della Kunsthilothek fa vedere che l'iscrizione non è originaria, ma risale al 1807. La tabella con l'iscrizione sulla parete nord della loggia è dell'anno 1954.

⁷⁰ La decorazione originaria delle pareti del salone fu interamente rinnovata nel 1807. Il marmo finto originario fu coperto da una decorazione neoclassica composta, nella parte bassa della parete, da un marmo finto in diversi toni di marrone, conclusa da una cornice illusionistica in marmo. La superficie restante della parete fu divisa in campi di varia grandezza con cornici con fusarole a ovoli dipinte. Tutte le porte del salone furono abbassate e ricevettero la forma attuale con al di sopra dei rilievi in gesso. Sulla parete est fu collocata una porta dello stesso genere che era una porta finta. I rilievi in gesso sono copie dei rilievi di Antonio Canova. Tuttavia non si sa chi li ha eseguiti. A ogni rilievo è possibile trovare un parallelo nella Gipsoteca di Possagno. I temi sono i seguenti: sulla parete ovest due rilievi del ciclo della vita di Socrate, cioè a destra Socrate che manda via la sua famiglia dal carcere (il rilievo costituisce soltanto un frammento del rilievo originario) e a sinistra Socrate che difende Alcibiade nella battaglia di Potidea. I rilievi della parete est contengono delle allegorie: a sinistra la Carità, a destra la Scuola. I rilievi sulla parete sud rappresentano delle scene mitologiche: a sinistra la nascita di Bacco, a destra la morte di Adone. Per i rilievi originari vedi Bassi, *La Gipsoteca di Possagno* e Bassi, *Il Museo Civico di Bassano*. - Nel 1953-54 furono scoperte sotto parecchi strati di colore alcune parti della superficie originale delle pareti del salone, un'operazione che fu portata a termine durante il restauro del 1974-75. Sulla parete ovest il marmo finto originario era tanto danneggiato da rendere immotivata la rimozione della decorazione del 1807. Quindi su questa parete si vede oggi la decorazione data alle pareti nel 1807. Nel 1974-75 i rilievi di Canova non furono rimossi e quindi le porte non riebbero la forma originaria. - La decorazione originaria della parte mediana delle pareti sud e est è andata perduta formando un vuoto di forma rettangolare su tutte e due le pareti. Tuttavia non è stato possibile individuare la causa del danno. Le parti danneggiate furono restaurate con i cosiddetti sottotoni. In questo modo si è cercato di rendere più uniforme l'effetto visuale delle pareti. Tuttavia la superficie originaria è ben distinguibile da quella ricostruita.

pietre. Il risultato è dunque un intarsio illusionistico di pietra. Anche le aperture delle porte fanno parte della decorazione del salone. Esse sono in parte delle porte vere e proprie e in parte delle finestre mutate illusionisticamente in porte. Quindi le finestre sono state eliminate dall'architettura del salone.

La parete sud del salone (Tav. 4, 33) è dominata dalle porte che danno accesso al vano della scala e alla cancelleria e che sono collocate simmetricamente attorno alla linea mediana della parete sud. L'incorniciatura sagomata della porta del vano della scala è di peperino, quella della porta della cancelleria è invece di travertino e peperino.

L'originale lato superiore delle porte forma l'elemento fondamentale dello spartimento orizzontale delle pareti. Esso divide la parete in due zone di altezza diversa. La zona inferiore che s'estende fino all'altezza delle porte è orlata in basso e in alto da due linee orizzontali molto forti. In alto la linea orizzontale comprende una fascia ondulata, dipinta in mezzo a due cornici, illusionistiche e sagomate, di travertino. In basso c'è invece una linea orizzontale assai alta, un sostituto dello zoccolo, con la parte inferiore di basalto e la parte superiore di travertino: l'insieme è sagomato. Tavole di pavonazzetto, due orizzontali e quattro verticali, dividono poi la parete tra queste linee orizzontali in tre rettangoli verticali con incorniciature di forma identica. La pietra imitata nel rettangolo mediano è il bigio antico di color verde chiaro, la pietra dei rettangoli attigui è ovviamente la breccia rossastra. L'incorniciatura dei rettangoli laterali è di alabastro giallastro, quella del rettangolo mediano è invece di giallo antico.

La zona superiore della parete termina in basso e in alto in una tripla tavola di pavonazzetto. La zona è divisa verticalmente in tre parti da strette fasce di serpentino verde. La parte mediana replica la divisione della zona inferiore ma con dimensioni più ridotte e con pietre diverse. Le incorniciature di tutti e tre i rettangoli sono di cipollino: in mezzo ai rettangoli c'è la breccia rossastra, ai lati il cosiddetto alabastro cotognino. Le superfici sopra le porte sono in gran parte andate distrutte, ma sulla base del disegno di Kunstbibliothek (Tav. 4) possono essere ricostruite. Il nucleo della decorazione è costituito dal cerchio incorniciato che è stato collocato dentro un rettangolo orizzontale anch'esso incorniciato. Ai lati ci sono ancora due tavole di pietra verticali, delle quali l'esterna è di pavonazzetto. Le pietre delle altre superfici non sono identificabili.

La parete est non è, come le altre pareti del salone, dominata d'una simmetria assoluta. Nella parte nord della parete est attorno alla finestra è dipinta la mostra di una grande porta illusionistica (Tav. 34)

che ha distrutto la simmetria della parete. Tale deviazione dalla simmetria può essere spiegata soltanto, se la zona nord della parete est era in un modo o nell'altro intesa come parte della parete nord del salone: ciò che ho cercato di interpretare come una reminiscenza della pianta originaria della villa. Che la zona nord della parete appartenga intimamente alla parete nord del salone, viene confermato dal fatto che la superficie tra la mostra della porta e la zona nord della parete est è stata divisa nello stesso modo delle superfici tra le « porte » della parete nord (Tav. 35).

Per il resto lo spartimento della parete est del salone è uguale a quello della parete sud: ci sono differenze soltanto nelle proporzioni e nella scelta delle pietre. La divisione fondamentale è stata eseguita con il pavonazzetto: nella zona inferiore l'incorniciatura dei rettangoli è di giallo antico mentre i rettangoli sono al centro di breccia rossastra, ai lati di bigio antico. Nella zona superiore le incorniciature sono di cipollino mentre i rettangoli sono al centro di alabastro giallastro, ai lati di breccia rossastra. La superficie sopra la porta che dà accesso alla loggia è andata distrutta, ma sulla base dei frammenti conservatisi è possibile concludere che essa sia stata divisa in modo identico con le superfici sopra le porte della parete sud. Le pietre però non si possono più identificare. Lo stesso vale per il modo in cui era trattata la superficie tra la finestra e le mostre dipinte della porta della zona nord di questa parete. Sembra ovvio che lo spartimento fosse simile a quello delle rispettive superfici della parete nord.

Lo spartimento della parete nord del salone differisce naturalmente dallo schema delle altre pareti del salone (Tav. 35). Esso è dominato da tre finestre distribuite simmetricamente e dalle « mostre da porte » monumentali che le incorniciano. Il carattere di porta dato alle finestre viene sottolineato dal fatto che la superficie sotto la finestra è stata mutata in nicchie. La superficie tra la parte superiore della mostra da porta e la cornice è costituita da due nastri orizzontali dei quali quello superiore è un nastro di pavonazzetto come sulle altre pareti e invece quello sottostante è un nastro di serpentino diviso da tavole quadrate di pavonazzetto. La superficie tra le mostre da porta è anch'essa divisa in tavole di pietra di diversa grandezza. Le pietre imitate sono dall'alto in basso: la breccia rossastra, il pavonazzetto, la breccia rosso-grigia e un marmo che non mi è stato possibile identificare. Le superfici oblique attorno alle porte o piuttosto alle finestre sono anche esse divise in campi più piccoli usando pietre diverse. La nicchia sotto la finestra è costituita da un rettangolo incorniciato con

in mezzo un cerchio senza incorniciatura. Le pietre imitate sono rappresentate nella ricostruzione (Tav. 35 : b).

La decorazione originaria della parete ovest è molto danneggiata; se ne sono conservati dei frammenti soltanto nella zona superiore della parete (Tav. 36 : a). La parete ovest e la parete est sono state ovviamente identiche: l'unica differenza è costituita dalla distribuzione simmetrica delle porte sulla parete ovest. Inoltre sulla parete ovest c'è un camino che ha causato alcuni cambiamenti nello spartimento della parte inferiore del campo mediano.

Il camino attuale della parete ovest deriva con tutta probabilità dal restauro del 1807. Tuttavia qui, già in origine, c'era un camino: ciò che viene confermato dal disegno della Kunstbibliothek (Tav. 3). Il camino originario del salone si è conservato nel salone appartenente all'appartamento del direttore dell'istituto (Tav. 36 : b)⁷¹. Il camino è di peperino grigiastro, uguale al peperino delle mostre di porta del salone. Nel primo Cinquecento l'uso degli ordini classici era assai libero nei camini e lo è anche in questo camino. I pilastri si innalzano sulle basi che non sono sagomate; i fusti a tre scanalature sono più larghi nella parte superiore e nei capitelli si è voluto esprimere per mezzo della gola la presenza dell'echino e dell'abaco. La parte superiore del camino è costituita dalla cornice in cui la trabeazione semplificata è composta dalla parte inferiore decorata con una specchiatura e cinque rosette e dal geison sovrastante semplicemente modanato.

Il dettaglio più interessante del camino è senza dubbio il fusto dei pilastri che è una « licenza » molto tipica. La soluzione deve quindi essere interpretata come manierista.

La decorazione delle pareti del salone presenta una ricca policromia e delle imitazioni di pietre molto rare a Roma verso il 1520: infatti la decorazione fa piuttosto pensare agli ambienti monumentali barocchi che avevano le pareti coperte di marmo. Tuttavia è facile dimostrare l'originalità della decorazione. Prandi ha già pubblicato il graffito (1527) trovato sulla parete sud del salone⁷². D'altronde il marmo finto del salone ha alcuni paralleli assai simili a esso. In primo luogo bisogna ricordarsi che Alberti aveva già raccomandato l'uso del marmo sulle

⁷¹ Il camino non può essere originario nel posto attuale perché mancano le canne fumarie.

⁷² STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 4.

pareti interne⁷³ e in secondo luogo si era incominciato a usare il marmo finto in contesti più modesti a partire del tardo Quattrocento. I primi esempi romani sono reperibili tra l'altro negli ambienti dell'Appartamento Borgia. Anche Peruzzi usò il marmo, tra l'altro nel Castello di Ostia e soprattutto nella Sala delle Prospettive della Farnesina. Infatti questa sala deve essere interpretata come una sala con pareti interamente coperte dagli intarsi di marmo, anche se le numerose aperture illusionistiche nelle pareti oscurano l'idea fondamentale. Le pareti di marmo finto erano frequentemente in uso anche nella bottega di Raffaello: basterà un accenno al trattamento delle pareti nella loggia di Villa Madama e soprattutto a quello della Sala de' Lanzi dei Palazzi Vaticani dove c'erano secondo il Vasari «alcuni spartimenti di pietre mischie finte di varie sorti e simili all'incrostature antiche che usavano di fare i Romani alle loro terme, tempj ed altri luoghi» eseguiti da Giovanni da Udine⁷⁴. Molto interessante è anche la Cappella Chigi in S. Maria del Popolo dove le pareti sono interamente coperte da lastre di marmo di colori diversi⁷⁵. Il marmo finto delle pareti del salone di Villa Lante è senza dubbio un riflesso della tecnica usata dalla bottega di Raffaello in analogia con la quale le pareti furono coperte di marmo o di marmo finto. E come dimostrano le parole del Vasari, l'idea aveva le sue origini nell'Antichità. Ambienti decorati con marmi si erano conservati fino al primo Cinquecento almeno nel Battistero Lateranense e fino ai nostri giorni si è mantenuto l'interno del Pantheon. Sarà stato proprio l'interno del Pantheon a dare l'idea di usare marmo finto nella decorazione delle pareti del salone. Lo spartimento quasi identico delle pareti del salone di Villa Lante e del Pantheon sostiene anche quest'ipotesi. In tutti e due gli interni ci sono i rettangoli incorniciati di varia grandezza e ci sono anche i cerchi incorniciati, inscritti in un rettangolo.

L'esecuzione del marmo finto del salone è di una qualità molto alta e dimostra una conoscenza assai profonda delle pietre usate nell'Antichità. Praticamente ogni superficie del salone è stata dipinta con tanta abilità da rendere possibile l'identificazione della pietra in questione. D'altronde giacché il Vasari menziona come specialità di Giovanni da Udine l'esecuzione del marmo finto, non sarà impossibile che il marmo finto del salone sia stato eseguito da Giovanni da Udine.

⁷³ Vedi Klotz, *ZKg* 32 (1969), 94.

⁷⁴ Vasari-Milanesi VI, 554-555.

⁷⁵ Shearman, *JWCI* 24 (1961), 130, 132.

IL VESTIBOLO E LE CAMERE LATERALI.

Come nell'andito romano le pareti del vestibolo di Villa Lante non hanno nessuna decorazione. Non sono decorate neanche le pareti dell'ufficio e della cancelleria; l'analisi delle pareti di questi ambienti ha confermato che esse erano in origine coperte da stucco romano di color bianco. Nello studio la situazione è diversa perché le finestre e la porta che dà accesso al salone sono decorate da mostre di porta dipinte che hanno evidentemente avuto come scopo l'integrazione più intima dello studio con il salone. La proiezione delle ombre nelle mostre delle finestre è stata realizzata in modo che la luce sembra sempre provenire dalla finestra di fronte. Le mostre seguono il tipo dei portali etruschi che già negli anni venti del Cinquecento era assai comune nelle finestre e nelle porte dei palazzi romani.

CAPITOLO QUARTO

L'ARCHITETTO DI VILLA LANTE

Analizzando la struttura architettonica delle facciate, della pianta e dell'interno di Villa Lante si è potuto constatare che Villa Lante diverge dalla tradizione classico-normativa di Bramante ed è un esempio di architettura manierista di Roma. Per queste ragioni Villa Lante può anche essere considerata assai progredita come edificio. Tuttavia l'architettura di Villa Lante non assume un ruolo pionieristico: il suo modernismo non è creativo come sarebbe se fosse nato insieme al progetto della villa. Al contrario l'analisi ha dimostrato che alcune delle caratteristiche principali di Villa Lante derivano dall'architettura di Raffaello, e anzi che molte soluzioni adottate a Villa Lante sono reperibili soltanto nella produzione anteriore di Raffaello. L'influenza di Raffaello è visibile soprattutto nella divisione fondamentale del volume di Villa Lante in due piani e un ammezzato. Questo tipo di facciata fu creato proprio da Raffaello¹ e nei suoi edifici appare la stessa geometria di proporzioni per cui l'altezza del piano nobile equivale all'altezza totale del primo piano e dell'attico. La soluzione data agli angoli a Villa Lante è la stessa che si riscontra nel Palazzo di Jacopo da Brescia e in questo palazzo le finestre a edicola hanno quasi la stessa larghezza dei rispettivi intercolumni, le mostre delle finestre affondano nella superficie della facciata e la parte superiore della finestra si inserisce di poco nella trabeazione sovrastante. Queste caratteristiche sono reperibili anche nel Palazzo dell'Aquila dove appaiono anche la trabeazione atrofica, l'ordine astratto dell'attico e l'unione del pilastro con la semicolonna. La porta principale della facciata ovest di Villa Lante deriva anche essa geneticamente dalla produzione di Raffaello. Parlando delle stanze di Villa Lante ho fermato l'attenzione sull'uso delle volte a specchio e ho cercato di dimostrare che esse erano una novità nelle case di abitazione romane e che le volte a specchio delle Logge di Raffaello in Vaticano rappresentano la prima fase di

¹ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 104.

questo tipo di volte poi adottato a Villa Lante. La «serliana» della loggia, che ha le sue origini nell'Antichità, era già apparsa nell'architettura di Raffaello e infine le idee architettoniche di Raffaello si riflettono anche nella finta incrostazione di marmi del salone.

Cosa vuol dire tutto questo per l'identificazione dell'architetto di Villa Lante? Il parere del Vasari sulla sua identità è eccezionalmente chiaro: «Giulio (Romano)... fatto il disegno e modello... condusse... un palazzo...»². Secondo il Vasari Giulio non soltanto progettò la villa per ciò che riguarda i disegni e il modello, ma ne condusse anche i lavori di costruzione. Molti studiosi hanno accettato l'attribuzione del Vasari, tra l'altro Prandi, Fr. Hartt³ e P. Portoghesi⁴: Prandi ha tuttavia espresso qualche riserva. Secondo Prandi la villa è il risultato di due progetti diversi per cui il piano nobile è frutto del progetto originario, mentre il primo piano e l'attico appartengono al secondo progetto eseguito da Giovanni da Udine⁵. Anche J. Shearman ha sostenuto la presenza di due progetti, ma secondo lui Raffaello è l'autore del progetto originario e Giulio Romano del progetto successivo⁶. Frommel invece nega categoricamente la partecipazione di Raffaello al progetto⁷. Questa opinione viene da lui motivata dalla soluzione data agli angoli e dalla struttura delle pareti interne della villa che non sono spezzate in nicchie come le pareti della produzione tarda di Raffaello.

L'idea che Raffaello fosse l'architetto di Villa Lante è molto suggestiva per due ragioni. In primo luogo il rapporto tra Baldassare Turini e Raffaello era assai stretto e se si fosse incominciato a progettare la villa di Baldassare Turini prima degli ultimi anni del '10 cioè prima della morte di Raffaello, sarebbe stato molto naturale se Baldassare Turini si fosse rivolto al suo amico, il grande maestro. Dalla lettera di Castiglione del 1523 risulta, come si è già detto, che Raffaello aveva avuto qualche cosa a che fare con la Villa Lante, altrimenti Raffaello non avrebbe potuto conoscere il Satiretto in possesso di Baldassare Turini. E se il costruttore della villa conosceva Raffaello perché non chiedere il suo aiuto per progettare la villa invece di rivolgersi a un apprendista della bottega che non aveva neanche vent'anni. In secondo luogo ho cercato di dimostrare che la

² Vasari-Milanesi V, 534.

³ HARTT, *Giulio Romano*, 62.

⁴ PORTOGHESI, *Roma nel Rinascimento*, 99.

⁵ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 64-66, 104-110.

⁶ SHEARMAN, *BollPalladio* 9 (1967), 360; SHEARMAN, *JRSA* 116 (1968), 400.

⁷ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 115, nota 42.

struttura architettonica di Villa Lante è in gran parte dominata da soluzioni raffaellesche.

La questione della eventuale partecipazione di Raffaello al progetto di Villa Lante è resa più difficile dal fatto che non si è potuta risolvere la cronologia della villa in modo del tutto soddisfacente. Non si sa con esattezza quando si incominciò a progettare la Villa Lante. Con ogni probabilità questo avvenne prima della morte di Raffaello nel 1520 e i lavori di costruzione erano già in corso quando Raffaello morì. Ho anche cercato di dimostrare che i lavori furono iniziati sulla base di un progetto diverso da quello che diventò la base dei lavori definitivi. Sulla base di questo primo progetto ipotetico furono costruiti soltanto le cantine e il seminterrato. Il piano nobile nel progetto originario avrebbe ricevuto una distribuzione diversa delle stanze e — se la ricostruzione della pianta è attendibile (Fig. 19) — anche la struttura delle facciate sarebbe stata diversa. Questo progetto fu tuttavia abbandonato quando si procedette a costruire il volume stesso della villa e quindi la villa attuale è stata costruita sulla base di un progetto completamente omogenico e uniforme.

Se Raffaello ha partecipato al progetto di Villa Lante, il suo contributo riguarda soltanto la prima fase, cioè l'ipotetico progetto originario. Tuttavia non si è potuto attribuire a lui nessun disegno di valore di un progetto per la Villa Lante. Per esempio lo schizzo all'Ashmolean Museum non è un tale progetto e non lo è nemmeno il disegno con la « serliana » (Fig. 40) dello stesso museo. Il foglio comprende tuttavia lo schizzo, anche se molto impreciso, di un edificio di forma un po' più lunga di un quadrato. La distribuzione delle stanze in questo edificio è dominata da due stanze lunghe e strette, collocate ad angolo. Benché anche in questo caso lo schizzo non si riferisca al progetto di Villa Lante, esso dimostra comunque che Raffaello conosceva e usava una distribuzione di stanze simile a quella che appare nella pianta originaria di Villa Lante. In conclusione però la questione del primo progetto di Villa Lante rimane tanto ipotetica da non permettere l'identificazione dell'architetto che lo eseguì.

Le numerose caratteristiche raffaellesche del progetto definitivo e realizzato di Villa Lante si potrebbe spiegare supponendo che Raffaello abbia lasciato alcuni schizzi a Giulio Romano e che Giulio abbia poi condotto i lavori di costruzione. Vasari sottolinea, come si sa, nella biografia di Giulio Romano che Giulio e Raffaello collaboravano spesso in questo modo⁸. Però all'architettura di Villa Lante manca l'audacia e

⁸ Vasari-Milanesi V. 525.

la mano monumentale e forte tanto caratteristiche della produzione tarda di Raffaello. Quindi Raffaello non può essere considerato come autore del progetto realizzato e bisogna unirsi all'opinione del Vasari secondo la quale fu Giulio Romano a progettare la Villa Lante. Verso il 1520 Giulio era ancora molto giovane e Villa Lante era ovviamente la sua prima opera architettonica indipendente. E proprio perché fu la prima volta che Giulio, a causa della sua età ancora tanto giovane, ebbe la possibilità di progettare un edificio, la sua dipendenza dal maestro Raffaello e dalla sua architettura si riflette tanto chiaramente. Così si spiegano le numerose soluzioni raffaellesche nell'architettura di Villa Lante. Un suo linguaggio architettonico indipendente e più audace Giulio lo realizzò più tardi nel Palazzo Stati-Maccarani e in questo palazzo egli si allontanò ancora di più dal linguaggio classico-normativo che già a Villa Lante cominciò a perdere la sua influenza su di lui.

PARTE SECONDA

GLI AFFRESCHI
E I RILIEVI A STUCCO

CAPITOLO PRIMO

GLI AFFRESCHI DEL SALONE

I numerosi affreschi della volta del salone di Villa Lante si sono conservati soltanto parzialmente *in situ* (Tav. 30, 32, 45-46). Quando nel 1837 Villa Lante fu venduta all'ordine religioso del Sacro Cuore e vi fu stabilito un asilo infantile, gli affreschi, soprattutto i loro motivi, furono considerati indecenti. Ottenuto il permesso del papa la famiglia Borghese fece staccare gli affreschi più importanti dalla volta e li depositò nel Palazzo Borghese¹. Nel 1891 gli affreschi furono comprati e aggiunti alla collezione di Henriette Hertz a Palazzo Zuccari dove essi si trovano ancor oggi attaccati a una volta costruita espressamente per accogliere gli affreschi. A Palazzo Zuccari ci sono la serie principale (I-IV), gli affreschi di forma quadrata (1-8) e la cosiddetta serie di trionfi (A₁-H₂). Nel salone di Villa Lante si sono invece conservati la serie di chiaroscuri (a₁-h₂), i ritratti in stucco (A-H) e le imprese agli angoli del salone².

Gli affreschi del salone sono tutti dei quadri riportati, progettati per la volta del salone in forma di serie che seguono un certo ordine gerarchico quanto alla distribuzione, alla grandezza, alla tecnica e al contenuto. I più importanti e i più grandi sono gli affreschi della serie I-IV, seguiti in ordine gerarchico dagli affreschi di forma quadrata 1-8, dai ritratti in stucco A-H, dalla serie dei trionfi A₁-H₂ e infine dalla serie dei chiaroscuri con fondo verde a₁-h₂. Dallo stile monumentale degli affreschi principali si passa ai chiaroscuri più vari: nella serie 1-8 ai chiaroscuri verde-marroni, nella serie dei trionfi ai chiaroscuri con fondo verde a₁-h₂ dipinti con una tecnica « compendiaria ». In seguito cer-

¹ D'Arco, *Pippi*, Appendice 41.

² In quale misura gli affreschi del Palazzo Zuccari siano stati restaurati, è difficile dire. Le serie di Villa Lante furono restaurate nel 1974-75. Le parti danneggiate della serie a₁-h₂ furono riparate e il colore marrone dei ritratti fu rimosso. Il colore non era originario e rendeva i ritratti simili alle terracotte.

cherò di dimostrare come allo schema visuale corrisponda un analogo schema gerarchico per il contenuto.

Gli affreschi a Palazzo Zuccari, particolarmente la serie principale, hanno attirato un'interesse assai grande negli studi sulla pittura del primo Cinquecento a Roma. Gli studi si sono concentrati principalmente su tre questioni: sullo stile degli affreschi, sulla loro attribuzione e sull'importanza degli affreschi I e II (Tav. 47, 49) nella storia della pittura paesistica del Rinascimento³. L'analisi della serie 1-8 e della serie dei trionfi è stata piuttosto sottovalutata. Esse sono state studiate unicamente da I.P. Richter nel catalogo della collezione Hertz e di passaggio da A. Marabottini nella monografia di Polidoro da Caravaggio⁴. La serie a₁-h₂ e i ritratti in stucco A-H conservatisi a Villa Lante sono stati ignorati dalla ricerca fino ai nostri giorni⁵.

L'analisi degli affreschi studiati è stata puramente stilistica. Non si è cercato di formulare una minuziosa interpretazione iconografica degli affreschi del salone e manca anche l'identificazione iconografica della serie dei trionfi, degli affreschi a₁-h₂ e dei ritratti in stucco. L'analisi seguente vuol essere in primo luogo iconografica e iconologica e tratterà soltanto in un secondo tempo i problemi stilistici degli affreschi. L'accentuazione dei problemi di questo tipo è la conseguenza naturale della situazione attuale della ricerca. La nostra conoscenza del ruolo stilistico degli affreschi è assai profonda. Lo stesso vale anche per le attribuzioni che per alcuni affreschi devono tuttavia essere rivedute. Non sappiamo invece praticamente niente sull'iconografia degli affreschi del salone e non è nemmeno stato appurato se gli affreschi costituiscano un'insieme iconografico.

In seguito analizzerò ogni affresco separatamente e ogni serie di affreschi come un insieme in rapporto all'importanza intenzionale della serie. Alla descrizione concisa⁶ seguirà l'identificazione del motivo dell'affresco se non sia già conosciuto e infine la verifica delle fonti letterarie. Sembra molto probabile che ogni affresco abbia una premessa letteraria definibile. Con grande attenzione sarà studiato anche il modo in cui le fonti letterarie hanno determinato la struttura visuale dell'affresco in questione. L'analisi formale degli affreschi metterà in rilievo i loro prototipi antichi. Le figure umane degli affreschi del salone derivano in modo sorprendente direttamente dai motivi antichi.

³ Per il paesaggio vedi per esempio TURNER, *ArtBull* 43 (1961), 282.

⁴ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 5-19; MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 66-67.

⁵ Vedi tuttavia LILIUS, *ThT* 4 (1978), 98-109.

⁶ La descrizione varia secondo l'estensione in cui gli affreschi sono stati trattati negli studi precedenti.

Siccome i prototipi antichi degli affreschi romani degli anni dieci e venti del '500 non sono stati studiati sistematicamente, si è rivelato necessario un'analisi assolutamente sistematica. Il rapporto di dipendenza tra gli affreschi e i loro modelli antichi è di estrema utilità quando si vuole definire l'importanza dell'arte antica per gli affreschi romani del venti o descrivere il metodo di lavoro proprio della bottega di Raffaello.

Compiuta l'analisi di ogni affresco cercherò di ricostruire il programma iconografico degli affreschi del salone e di analizzarne il contenuto iconografico. L'analisi della decorazione figurativa delle camere laterali e dei rilievi figurati a stucco della loggia si attiene allo stesso ordine e agli stessi problemi del salone. All'attribuzione ritornerò in un capitolo separato.

La struttura e l'iconografia degli affreschi.

LA SERIE PRINCIPALE I-IV.

La serie principale della volta affrescata del salone è costituita dagli affreschi rettangolari I-IV situati al centro degli intradossi (Tav. 45-46, 47, 49-50, 52). Ognuno di essi rappresenta un episodio della storia dell'antico *Janiculum*. I motivi sono i seguenti: Incontro di Giano e Saturno sul *Janiculum* (I), Fuga di Clelia dall'accampamento di Porsenna (II), Liberazione di Clelia (III) e Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio (IV). Il posto originario di ogni affresco nel salone di Villa Lante può essere accertato in base ai ritratti in stucco conservatisi sui rispettivi intradossi. Sembra ovvio che i ritratti rappresentino i personaggi principali degli affreschi dei rispettivi intradossi. La chiave di una simile interpretazione ci dà l'intradosso nord e il ritratto A (Tav. 58: a) raffigurante Giano bifronte. Quindi l'affresco I si trovava originariamente sull'intradosso nord. L'affresco II si trovava rispettivamente sull'intradosso est, l'affresco III sull'intradosso sud e l'affresco IV sull'intradosso ovest. La ricostruzione del Palazzo Zuccari da questo punto di vista è senza dubbio attendibile (Tav. 45).

L'iconografia della serie principale è quindi già nota, ma le fonti letterarie devono ancora essere minuziosamente analizzate. L'autore della serie è anche stato oggetto di varie interpretazioni. Sembra tuttavia evidente che si tratti di un lavoro eseguito dalla bottega di Raffaello. Molti hanno sostenuto, riferendosi al Vasari, che l'autore sia Giulio Romano, altri invece hanno fatto il nome di Polidoro da Caravaggio.

Incontro di Giano e Saturno sul Janiculum (I).

La serie principale del salone comincia col racconto dell'episodio più antico, cioè con l'incontro di Giano e Saturno sul *Janiculum* (Tav. 47). Al Louvre è conservato un disegno preparatorio dell'affresco (Tav. 48) che E. Borea e Marabottini hanno senza riserve attribuito a Polidoro da Caravaggio⁷. Il disegno ha quasi la forma di un quadrato ciò che fa pensare alla possibilità che si sia in origine concepita all'affresco una forma diversa da quella che fu poi realizzata. I personaggi sono in ogni caso stati collocati un po' a sinistra dalla linea mediana del campo. Giano e Saturno si avvicinano dandosi la mano. La posizione degli dei è quasi identica, ma essi si avvicinano da direzioni opposte e quindi il risultato è una interessante composizione simmetrica, pressoché araldica. Saturno tiene nella mano sinistra il suo attributo, la falce, mentre Giano porta la chiave che è molto più piccola della falce di Saturno. Le scorte degli dei sono soltanto abbozzate. Accanto ai personaggi maschili si scorge della scorta di Giano un cavallo raffigurato diagonalmente e visto da dietro; tutto l'episodio si stacca dal fondo composto da latifoglie frondose.

L'affresco nella forma definitiva è più lungo che nel disegno e quindi il paesaggio rispetto ai gruppi figurativi è molto più dominante⁸. Gli dei e le loro scorte sono stati collocati sui pendii ripidi del colle *Janiculum* ai piedi del quale corre il Tevere. Il pendio sinistro forma un colle, da un lato pieno di alberi e dall'altro pieno di rocce, sulla cima del quale s'innalza un grande albero minuziosamente disegnato. Inoltre la scena è stata ornata con ceppi, rami, erba e cespugli, tutti di una esattezza molto realistica. La riva opposta del Tevere è stata dipinta più trascuratamente, ma il paesaggio è lo stesso molto frondoso. Esso è caratterizzato da rocce grandiose, alberi lussureggianti e edifici che si staccano dal fondo boscoso. Il paesaggio è coperto da un cielo arioso, in parte nuvoloso.

Nell'affresco definitivo è stato trasferito soltanto il gruppo dei personaggi principali del disegno preparatorio. A Saturno manca la falce, anche se la posizione della mano sinistra la implica; si tratta ovviamente di un errore verificatosi durante i lavori di esecuzione. L'attributo di Giano, identico nella chiave pontificale, è più grande che nel

⁷ BOREA, *ArteAntMod* 1961, 216; MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 69, 88; BACOU, *Drawings in Louvre*, n. 25.

⁸ Per il paesaggio vedi MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 69-79.

disegno. Analogamente al disegno la scena è stata collocata nell'affresco definitivo un po' a sinistra della linea mediana.

La struttura e il numero dei personaggi delle scorte, come anche la loro composizione, nell'affresco definitivo differiscono dal disegno. L'incontro degli dei è stato rappresentato con molta dignità, evitando scatti di sentimenti tormentosi e questa atmosfera dignitosa è stata creata con la mimica dei personaggi e con la solidità della composizione. I gruppi di figure sono distribuiti equamente sopra tutto il colle. La composizione è molto simmetrica, ma non severamente geometrica. I gruppi di figure costituiscono tre file successive come in molte scene della Colonna Traiana⁹. In ambedue i gruppi ci sono accanto al personaggio principale — Saturno o Giano — tre uomini e, come elemento laterale, un cavallo con il proprio stalliere. I personaggi principali e le loro scorte sono stati collocati nel campo in modo da formare un rombo irregolare. Saturno e Giano si trovano in un vertice del rombo, mentre nell'altro c'è lo stalliere col cavallo. Così i gruppi di figure formano ognuno un'unità spaziale a sé stante, l'una legata all'altra, con i personaggi principali che si integrano nel gruppo e nello stesso tempo se ne staccano. La solidità della composizione viene rafforzata dai sguardi intensi che i personaggi gettano gli uni agli altri.

Giano e Saturno replicano allora il tema araldico del disegno, mentre le altre figure sono state dipinte in diverse posizioni del contrapposto. L'unica eccezione è il giovane della scorta di Saturno. Egli si appoggia al cavallo in una posizione complessa simile a una spirale; nel disegno questa immagine appare con qualche variante in un personaggio della scorta di Giano. Questo è l'unico caso di posizione dell'affresco che sia drammatizzato oltre misura e fisicamente quasi impossibile. I personaggi sono di statura piccola, tarchiati, con muscoli di grande solidità e forza. La composizione contiene anche due cavalli che in confronto alle figure umane sembrano molto piccoli. I cavalli sono stati collocati nelle diagonali che si spingono nell'affresco. Il cavallo di Saturno è voltato verso lo spettatore, il cavallo di Giano invece nella direzione opposta e sulla sua stessa diagonale sta lo staffiere di Giano, sprofondato nei propri pensieri.

Le figure sono vestite in modo differenziato e arcaizzante. Giano e i suoi accompagnatori portano calzoni che arrivano fin sotto i ginocchi, mentre Saturno e la sua scorta portano calzoni lunghi fino alle caviglie. I due tipi di calzoni sono di ispirazione antica. Essi derivano

⁹ Vedi per esempio LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, Tav. 6, 11, 38, 39.

dalla Colonna Traiana e dalla Colonna di Marco Aurelio. Un dettaglio antico particolarmente accentuato è costituito dal mantello dell'ultimo accompagnatore di Saturno. Essa deriva dal mantello del re barbaro rappresentata tra l'altro in molti rilievi della Colonna Traiana.

Col diffondersi dei temi mitologici dell'Antichità nel tardo Quattrocento numerosi motivi furono replicati senza un concreto modello antico. Gli artisti del Rinascimento usavano spesso i temi compositivi stabilitisi nella pittura religiosa. E.H. Gombrich ha dimostrato che tra l'altro la « Minerva e centauro » di Botticelli, quanto alla composizione, si basa sulla composizione del « Battesimo di Cristo »¹⁰. Ovviamente la situazione è assai simile nella composizione dell'affresco I. La composizione replica uno schema che fu spesso usato nelle rappresentazioni delle « Nozze di Maria e Giuseppe ». Maria e Giuseppe sono collocati in mezzo alla scena un po' isolati dalle altre figure, e si guardano l'uno l'altro: lo stesso vale per Giano e Saturno a cui le scorte formano lo sfondo sotto forma di file. Scene di nozze similmente composte sono reperibili tra l'altro in molte pitture di cassone e anche lo « Sposalizio della Vergine » di Raffaello, oggi alla galleria Brera (Fig. 43), costituisce un punto di riferimento.

Marabottini ha richiamato l'attenzione sul fatto che il giovane vestito di bianco dietro a Saturno deriva dal Francesco Maria della Rovere della « Scuola di Atene » di Raffaello (Fig. 44)¹¹. L'uso di modelli concreti nel posizionamento delle figure è tuttavia molto più frequente in questo affresco, come anche negli altri affreschi del salone, di quanto Marabottini abbia previsto. Poc'anzi ho accennato alla struttura della composizione, ma oltre ad essa anche alcune figure derivano da prototipi concreti.

La positura e i vestiti di Saturno con ogni probabilità sono stati ripresi dalla figura di imperatore nella Colonna di Marco Aurelio (Fig. 45)¹². La positura e i vestiti, salvo i calzoni, sono identici. Tuttavia il Saturno del salone alza maggiormente la mano nel saluto, ciò che ha provocato il torcersi del suo corpo. Le fattezze e l'acconciatura non sono uguali. Per esse ha servito da modello il ritratto del re barbaro conservato nel cortile del Palazzo dei Conservatori (Fig. 109) che a sua volta ha funto da modello al ritratto di Saturno del salone

¹⁰ GOMBRICH, *Symbolic Images*, 73.

¹¹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 69. - Il tema della positura viene replicato nella « Adorazione dei Magi » di Polidoro da Caravaggio alla Galleria degli Uffizi. Cfr. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 85 e Cat. dei dis. n. 3.

¹² BECATTI, *La colonna coclide*, scena XLIX: a, Fig. 37.

(Tav. 58 : b). Quindi si è voluto rappresentare Saturno con fattezze identiche sia nell'affresco che nel ritratto. La stessa tendenza non è però riscontrabile nel Giano dell'affresco e del rispettivo ritratto A (Tav. 58 : a). Quanto alle fattezze alcune altre figure dell'affresco hanno un modello diretto. L'uomo melanconico, con barba scura, dietro a Saturno è la copia invertita dell'Aristotele della « Scuola di Atene » di Raffaello (Fig. 46). Anche le fattezze dell'uomo vestito di bianco che sta accanto a Giano sembrano di derivare dal Socrate della « Scuola di Atene » o dal ritratto di Socrate, oggi al Museo Nazionale di Napoli, che ha servito da modello al Socrate di Raffaello (Fig. 47)¹³. Una copia visuale più unitaria è lo staffiere di Giano che è una variante invertita della Rachele dello « Incontro di Giacobbe con Rachele » delle Logge Vaticane (Fig. 48)¹⁴.

Il motivo del cavallo monumentale, rappresentato diagonalmente sembra essere stato molto frequente nella Roma degli anni dieci e venti del Cinquecento. In questa sede accennerò soltanto ai cavalli della « Adorazione dei Magi » di Baldassare Peruzzi nella Cappella Ponzetti di S. Maria della Pace (Fig. 49) e della « Presentazione al Tempio » del Peruzzi nella stessa chiesa (Fig. 50)¹⁵. Il cavallo dell'affresco II del salone deriva da questa tela; il giovane che si appoggia al suo cavallo nell'affresco I proviene da questo stesso tema. Sembra probabile che Peruzzi abbia ripreso il suo giovane dal rilievo appartenente all'ara di Domizio Enobarbo, oggi al Louvre (Fig. 51)¹⁶. La stessa composizione ispirata al modello fornito dal Peruzzi, ma di forma un po' diversa, appare anche nel disegno di Giulio Romano e di Gianfrancesco Penni, cioè nel « Papa Silvestro benedice Costantino il grande » (Fig. 52)¹⁷.

La tematica figurativa dell'affresco I è quindi caratterizzata da un certo eclettismo a cui l'arte antica che la pittura dell'epoca hanno fornito fonti d'ispirazione. L'eclettismo è una delle caratteristiche fondamentali di tutti gli affreschi del salone, come si vedrà in seguito. I prestiti non sono tuttavia condizionati dall'insufficiente abilità dell'artista, bensì dal metodo di lavoro caratteristico dell'artista e della

¹³ BECATI, *The Work of Raphael*, 521.

¹⁴ La scena secondo MARABOTTINI è stata eseguita da Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio, mentre N. DACOS l'attribuisce a Tommaso Vincidor. Cfr. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 25; DACOS, *Le Logge*, 175-176.

¹⁵ Sull'argomento vedi FROMMEL, *RömJbKz* 11 (1967/68), Beiheft, n. 42, 89.

¹⁶ Per il rilievo vedi KÄHLER, *Seethiasos und Census*, 26. - Per l'influenza del rilievo sull'arte rinascimentale vedi VICKERS, *BurlMag* 118 (1976), 824-834.

¹⁷ HARTT, *Giulio Romano*, n. 369.

bottega di Raffaello¹⁸. Il risultato visuale è, nonostante tutto, sempre molto solido. I prestiti sono stati integrati con molta naturalezza nell'insieme e questo vale soprattutto per le proporzioni e la composizione. Il risultato non è additivo, bensì esso forma un insieme nuovo dal punto di vista della creatività.

L'incontro di Giano e Saturno e la rappresentazione simultanea di questi due costituisce un tema iconografico estremamente raro nella pittura rinascimentale. Non mi è stato possibile trovare nessun parallelo diretto che si sia conservato fino ai nostri giorni. Due descrizioni letterarie attinenti alla storia di casa Medici parlano tuttavia di due rappresentazioni simultanee di Giano e Saturno. Una di esse si riferisce al ritorno dei Medici a Firenze nel settembre 1512. In onore del loro ritorno fu organizzato un corteo trionfale e il primo carro ebbe come tema secondo il Vasari «l'età di Saturno e di Iano»¹⁹. Il carro era stato progettato dal Pontorno e Saturno e Giano vi furono rappresentati con gli attributi loro tipici²⁰. Un po' più tardi, quando nel settembre 1513 Leone X fu eletto a capo della Chiesa, suo nipote Lorenzo e suo fratello Giuliano acquistarono la cittadinanza romana. In loro onore fu organizzata una grande festa che durò due giorni e culminò in una rappresentazione teatrale sul Campidoglio. Sul Campidoglio fu costruito un teatro provvisorio che fu decorato con degli affreschi rappresentanti anche Giano e Saturno²¹. Riparerò di queste opere nel contesto della sintesi iconologica.

Quale è allora il rapporto dell'affresco I con la tradizione letteraria? Secondo Richter²² la fonte sarebbe l'accenno all'incontro di Giano e Saturno nei «Fasti» di Ovidio (I, 233-234): «...*Tuscum rate venit in amnem/ante pererrato falcifer orbe deus*». Senza dubbio i «Fasti» di Ovidio costituiscono una delle fonti dell'affresco I. L'attività di Saturno dopo il suo arrivo in Lazio viene narrata da molti autori²³, ma il più delle volte gli autori antichi hanno ignorato il tema fondamentale dell'affresco I, cioè che Giano riceve Saturno sul *Janiculum*.

¹⁸ Ritornero al problema nel capitolo sull'attribuzione degli affreschi.

¹⁹ Secondo il Vasari il corteo fu organizzato nel marzo 1513 in onore dell'elezione di Leone X al soglio pontificio, ma SHEARMAN ha dimostrato che la causa era il ritorno dei Medici a Firenze nel settembre 1512. Cfr. SHEARMAN, *BurlMag* 104 (1962), 478, nota 11.

²⁰ COSTA, *La leggenda*, 77-78.

²¹ Sull'argomento vedi CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio, passim*; per il teatro come edificio vedi PRUSCHI, *BollPalladio* 16 (1974), 189-218.

²² RICHTER, *La Collezione Hertz*, 7.

²³ Sull'argomento in generale vedi SCHWEGLER, *RömGesch* I, 212-214; *RE* Supl. II, 1175-1191; *RE* IV, 427-444; ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 1458-1459.

Oltre a Ovidio sembra che soltanto Macrobio lo descriva più ampiamente. Dopo la narrazione del dominio di Giano sul *Ianiculum* (*Sat.* I, 7, 19-20) Macrobio continua (*Sat.* I, 7, 21-23): « *Hic igitur Ianus, cum Saturnum classe peruectum excepisset hospitio, et ab eo edoctus peritiam ruris ferum illum et rudem ante fruges cognitae uictum in melius redegisset, regni cum societate munerauit. Cum primus quoque aera signaret, seruauit et in hoc Saturni reuerentiam ut, quoniam ille nauis fuerat aduectus, et una quidem parte sui capitis effigies ex altera uero nauis exprimeretur, quo Saturni memoriam in posteros propagaret... Hos una concordisque regnasse uicinaque oppida communi opera condidisse praeter Maronem qui refert: Ianiculum huic, ille fuerat Saturnia nomen.* ». Macrobio ha quindi creato dall'incontro di Giano e Saturno un tema letterario e sembra ovvio che soprattutto questo passo abbia funto da fonte letteraria per l'affresco I del salone. Il tema non appare nelle arti figurative dell'Antichità.

Ma anche se Macrobio costituisce la principale fonte letteraria dell'affresco I, il passo poc'anzi citato non dà la chiave dell'interpretazione di ogni dettaglio dell'affresco. Secondo Macrobio, Saturno era arrivato con una nave che, per una ragione o per l'altra, non è stata riprodotta nell'affresco. D'altronde i cavalli presenti nell'affresco non appaiono nelle fonti letterarie. L'unica spiegazione per i cavalli dell'affresco sembra essere il fatto che i dignitari — in questo caso gli dei — li usavano per muoversi da un luogo all'altro²⁴. Il paesaggio della riva opposta sembra invece avere una fonte letteraria e non essere una descrizione pura e semplice della natura. L'idea di un paesaggio ricco e fiorente sulla riva sinistra del Tevere, cioè dalla parte di Roma, può derivare da Ovidio. Egli ci dà la descrizione seguente della Roma prima dell'arrivo di Saturno (*Fast.* I, 243-244): « *hic, ubi nunc Roma est, incaedua silva virebat / tantaque res paucis pascua bubus erat* ». Nel primo Cinquecento questo brano di Ovidio venne replicato anche in altri contesti insieme alle descrizioni della « Roma dei Saturnali » tra l'altro da Annio da Viterbo²⁵.

Un problema a sé costituiscono gli edifici sulla riva opposta del Tevere. Essi possono essere dei motivi formali veri e propri oppure dei motivi con contenuto iconografico. Il loro aspetto « anti-italiano »

²⁴ Secondo J. TRAEGER il cavallo costituiva un simbolo del sovrano, generalmente accettato e usato e in un certo senso Giano e Saturno sono due sovrani. Cfr. TRAEGER, *Der reitende Papst*, 9-12.

²⁵ DANIELSSON, *ActaInstRegnSveciae* 2 (1932), 3 e nota 5.

oalza agli occhi: gli edifici sono coperti da tetti a due spioventi. E' molto probabile che il paesaggio e gli edifici sulla riva opposta del Tevere si riferiscano al *Capitolium* o a *Saturnia*, cioè alla città fondata da Saturno. Molte fonti antiche contengono accenni a *Saturnia*. Il motivo appare anche nel passo poc'anzi citato di Macrobio, ma la più famosa descrizione — anche essa citata da Macrobio — deriva da Virgilio (*Aen.* VIII, 355-358): / « *hanc Ianus pater / hanc Saturnus condidit arcem/Ianiculum huic, illi fuerit Saturnia nomen.* ». Altre descrizioni sono attribuibili a Varrone (*de l.l.* 5, 42), Ovidio (*Fast.* VI, 31), Solino (2, 5), Arnobio (I, 36), Tertulliano (*Apolog.* X, 8) e ad Agostino (*c.d.* VII, 4). Quindi sulla base dei testi antichi si è voluto creare per mezzo del paesaggio e degli edifici un colore locale riconoscibile e identificabile come *Saturnia* fondata per una delle conseguenze dell'incontro di Giano e Saturno. Una simile interpretazione viene sostenuta soprattutto dall'aspetto esterno degli edifici. I tetti a due spioventi sono un motivo tanto caratteristico di non poter essere privo di un contenuto iconografico. Questo tipo di tetto fa pensare alla teoria architettonica del Rinascimento e in particolare alla sua interpretazione dell'architettura primitiva.

Esaminando le origini dell'architettura Vitruvio constata (*de arch.* II, 1, 1-3) che i primi uomini si proteggevano contro le forze della natura curvando i rami degli alberi gli uni contro gli altri in forma di una tettoia. Più tardi impararono a costruire degli edifici « ... *per hibernas tempestates tecta non potuerunt imbres sustinere, fastigia facientes, luto inducto proclinalis tectis, stillicidia deducebant.* ». Questa interpretazione dei primi edifici fu adottata dal Boccaccio e più tardi dal Filarete (Fig. 53) e dai numerosi commentatori di Vitruvio, il più attuale dei quali, dal punto di vista di Villa Lante, era Cesare Cesariano con la sua edizione del 1521²⁶. Quindi era comune l'opinione che l'edificio primitivo avesse un tetto a due spioventi. Siccome d'altronde, secondo la storiografia antica e anche rinascimentale, *Saturnia* costituiva l'origine di Roma, sembra del tutto ovvio che il paesaggio e gli edifici concretizzino quest'idea e rappresentino la Roma più antica, cioè la *Saturnia* fondata da Saturno.

²⁶ PANOFSKY, *Studies in Iconology*, 38-39; PANOFSKY, *Renaissance and Renascences*, 21-24. - Sull'argomento vedi anche RYKWERT, *House of Adam*, 105-120; FONTANA, *Architettura* 8 (1978), 60-64. - Una simile argomentazione era attuale a Roma nella cerchia di Leone X e fu adottata anche nell'interpretazione dell'origine dell'arco gotico a sesto acuto. Vedi PANOFSKY, *Renaissance and Renascences*, 23-24 e nota 3.

Fuga di Clelia (II).

L'affresco dell'intradosso est del salone ha come motivo la fuga di Clelia dall'accampamento di Lars Porsenna, re degli etruschi (Tav. 49). Numerosi autori greci e romani narrano questo episodio della guerra tra gli etruschi e i romani, ma il motivo non appare nelle arti figurative dell'Antichità. Non si conoscono i disegni preparatori dell'affresco, ma due incisioni in rame raffiguranti l'affresco (Fig. 54-55)²⁷.

La scena è stata collocata in un ampio paesaggio che si apre verso sud. L'accampamento di Porsenna sul *Janiculum* sta a destra e Roma, rispettivamente, a sinistra. La composizione del paesaggio e delle figure forma due archi, dolcemente ricurvi, che seguono la forma della lettera S: l'uno penetra nello sfondo e l'altro si avvanza verso il primo piano dell'affresco, mentre una certa triplicità domina l'insieme. In linea trasversale, il Tevere divide il paesaggio in tre parti costituite dalle rive e dal fiume. Visto verso lo sfondo, il paesaggio in primo piano è ampio e aperto, poi esso si rinchiude a causa delle grandi rocce sulle rive del Tevere, per aprirsi di nuovo nella veduta finale di una città. Nella composizione delle figure la stessa triplicità si riscontra nel modo di raggruppare le immagini e nel modo di narrare gli avvenimenti.

Il Tevere correndo attraverso la scena, in forma di una « S » dolce e vasta, la domina chiaramente. Le rive del fiume hanno strutture assai simmetriche. In primo piano, dove si svolge la fuga, le rive formano una pianura in leggera pendenza verso nord. Dietro ai gruppi di figure il paesaggio è dominato dalle colline che, sulla riva sinistra, sono assai ripide. Sulla riva destra, dietro alla collina le tende dell'accampamento di Porsenna ostacolano la continuità della veduta. Grazie al Tevere che corre in mezzo al paesaggio la veduta rimane aperta fino allo sfondo. All'altezza dell'Isola Tiberina, ovviamente, il Tevere si biforca e in fondo, come terzo elemento spaziale, si estende la veduta di una città nella quale si è cercato di creare un po' di colore locale dipingendovi allusivamente degli edifici romani. Di essi si possono identificare da destra a sinistra, il Pantheon, la chiesa di S. Bartolomeo de Insula con gli edifici adiacenti, il Colosseo, la

²⁷ Si tratta della xilografia di Giuseppe Nicola Vicentino del 1608 e dell'incisione di Pierre Milan e René Boyvin (Fig. 54-55). Per la prima vedi RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 11 e per la seconda cfr. *Manierism and North European Tradition*, n. 78. In questo catalogo il tema non è stato identificato come l'affresco di Villa Lante, ma porta l'indicazione « after Giulio Romano ».

Colonna Traiana e il vertice di una piramide che ovviamente rappresenta la *Meta Romuli*. I monumenti non sono stati collocati secondo la topografia reale e quindi non si tratta di una riproduzione del paesaggio autentico. — Quanto al paesaggio c'è ragione di sottolineare alcuni dettagli molto realistici: il carattere laziale del dirupo e la minuziosa descrizione della vegetazione. Questo realismo del paesaggio culmina nel gruppo di ceppi a sinistra, nel primo piano della scena. Il gruppo forma nell'insieme un'immagine riflessa dell'allegoria di *Divus Tiberinus* rappresentata nell'angolo di fronte.

La composizione delle figure è, come il paesaggio, divisibile in tre parti. Anch'essa forma un arco lungo e dolce, con la forma della lettera «S», che s'inoltra dalla riva destra del Tevere, passando sopra il fiume, e arrestandosi sulla riva sinistra. A questa composizione tripla equivalgono i tre avvenimenti. Il gruppo principale sulla riva destra sta per iniziare la fuga. Il raggruppamento dei personaggi è molto complicato. Il bel cavallo rappresentato diagonalmente con lo sguardo voltato verso lo spettatore domina il gruppo. Davanti al cavallo la fanciulla con le spalle voltate al Tevere tiene il cavallo per le redini e ha lo sguardo puntato all'altra riva del Tevere per seguire le prime fuggitive. A cavallo stanno due fanciulle abbracciate, una terza fanciulla dietro al cavallo sembra di parlar loro o voler montare anche lei sul cavallo. La fanciulla che sta seduta su una pietra dietro al cavallo è rappresentata in una posizione molto drammatica, con le braccia sollevate. A suoi piedi stanno sedute tre fanciulle in preda alla disperazione. Una fanciulla, l'ultima dell'intero gruppo, raffigurata in una posizione molto drammatica, sembra consolare o incoraggiare le più disperate. L'altro gruppo di figure comprende le fanciulle che stanno per attraversare il Tevere in pose molto teatrali. Queste fanciulle portano gli avvenimenti e il tema dell'arco compositivo sull'altra riva del Tevere sulla quale è raffigurata la terza fase degli avvenimenti: cioè il gruppo delle fuggitive giunte a Roma. Esse seguono eccitate la fuga delle altre, agitando le braccia o aiutandole a salire dal fiume sulla riva. — Tra i gruppi di figure bisogna ancora menzionare quello delle sentinelle dell'accampamento di Porsenna.

L'atmosfera dell'affresco è estremamente eccitata. Il pittore ha voluto rappresentare l'emozione e la paura causate dalla fuga. Le diverse fasi della fuga e i sentimenti caratteristici a ognuna delle fanciulle si riflettono chiaramente nella drammaticità delle pose. Proprio da questo punto di vista l'affresco II è in netto contrasto con la tranquillità statica dell'incontro di Giano e Saturno. Può darsi che l'atmosfera eccitata dell'affresco II faccia sì che lo spettatore non possa

a prima vista discernere il personaggio principale della scena, l'iniziatrice della fuga, Clelia. Sembra ovvio che la fanciulla davanti al cavallo sia Clelia. Il suo posto nell'affresco è pressappoco al centro della scena e d'altronde essa è la figura più monumentale che sembra partecipare a tutte le fasi della fuga. Essa segue la fuga delle fanciulle che sono già arrivate sull'altra riva del Tevere, e di quelle che stanno per attraversare il fiume o che sono ancora da condurre dall'accampamento di Porsenna all'altra riva del fiume.

E' assai facile indicare i modelli delle figure dell'affresco di Clelia. Essi sono in parte reperibili nella pittura dell'epoca e in parte nella scultura antica. Cominciando dal gruppo di Clelia il bel cavallo appare nella serie di « Amore e Psiche » di Polidoro da Caravaggio ad Hampton Court: nell'affresco « Psiche abbandonata dai genitori » (Fig. 56)²⁸.

La scena è ambientata su una riva e il cavallo è rappresentato in un luogo e in una posizione simili a quelli dell'affresco di Villa Lante. Il grande albero dietro il cavallo appare anche nell'affresco di Villa Lante per quanto con dimensioni minori e in posizione più elevata. Quanto all'aspetto e al modo in cui è descritto, il cavallo della « Presentazione al Tempio », poc'anzi menzionata, del Peruzzi è ancora più simile al cavallo di Villa Lante (Fig. 50). Quello di Villa Lante è ovviamente una copia del cavallo di Peruzzi. L'importanza dei modelli forniti dal Peruzzi per il pittore di Villa Lante viene sottolineata anche dal giovane che si appoggia al suo cavallo nell'affresco I (Tav. 47). Il tema del Peruzzi appare anche nel disegno poc'anzi menzionato di Giulio Romano e di Gianfrancesco Penni (Fig. 52) e senza dubbio il cavallo di Hampton Court è stato sviluppato dal modello del Peruzzi che a sua volta ha probabilmente usato come modello il cavallo della scena XXI della Colonna Traiana (Fig. 57)²⁹. Nella tela del Peruzzi il modello è stato trasformato soltanto per fare in modo che il cavallo si volti nella direzione opposta. Più fedele al modello della Colonna Traiana è il cavallo a sinistra della « Adorazione dei Magi » del Peruzzi nella

²⁸ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 62.

²⁹ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XXI, Tav. 13. Che il rilievo fosse conosciuto già nel primo Cinquecento, lo conferma il disegno di Amico Aspertini. Cfr. BOBER, *Amico Aspertini*, Fig. 71. Anche se Peruzzi avesse ripreso il cavallo da questo rilievo egli ha potuto lo stesso desumere l'idea del giovanotto che si appoggia al cavallo dall'ara di Domizio Enobarbo. Il cavallo dell'ara di Domizio Enobarbo non ha invece potuto fungere da modello al cavallo del Peruzzi. - Il cavaliere della scena della Colonna Traiana ha a sua volta ispirato la positura del cavaliere a destra nel rilievo V: 2 della loggia di Villa Lante.

Cappella Ponzetti³⁰. Peruzzi l'ha tuttavia rappresentato con un angolo leggermente più acuto che nell'originale (Fig. 49).

Come il cavallo di Clelia anche Clelia sembra apparire in molti contesti di natura diversa verso il 1520. Probabilmente la figura di Clelia si basa su quella del guerriero romano all'estrema sinistra della « Battaglia di Ponte Milvio » nell'Arco di Costantino (Fig. 58)³¹. La figura di Clelia rivela la stessa monumentalità e la parte inferiore del suo corpo, completata secondo le esigenze della situazione, è identica al modello come anche la parte superiore, raffigurazione speculare del modello. Lo stesso modello antico ha determinato specularmente anche l'aspetto del giovane vestito di giallo dell'affresco di Raffaello raffigurante « Leone Magno che ferma Attila » (Fig. 59), quello che trattiene il cavallo per le redini. Se aggiungiamo il disegno del « Papa Silvestro che benedice Costantino il grande » di Giulio Romano e Penni (Fig. 52), possiamo constatare che sia il cavallo della Colonna Traiana, sia il guerriero dell'Arco di Costantino erano temi molto favoriti dal Peruzzi e dalla bottega di Raffaello. I temi sono stati raccolti nel disegno di Giulio Romano e Penni in modo più unitario perché vi troviamo sia il cavallo raffigurato diagonalmente sia il giovane che si appoggia al cavallo sia quello che stando davanti al cavallo lo tiene per le redini.

Il gruppo delle due fanciulle a cavallo e di quella con le braccia sollevate dietro di loro è molto probabilmente tratto dal famoso « Sarcophago del porto » (Fig. 60) nel Cortile Ottagono in Vaticano e in particolare dal gruppo delle tre figure centrali. Da un punto di vista compositivo una modifica sostanziale allo schema del sarcophago si riscontra soltanto nella figura femminile seminascosta dal cavallo. L'uomo del sarcophago nell'affresco è diventato una fanciulla ed è collocato più in basso. Inoltre la fanciulla viene in gran parte coperta dal cavallo. In altri termini la somiglianza di questo gruppo, molto complicato, con quello del sarcophago è appariscente ed è proprio la complessità della composizione che rende l'ipotesi attendibile. Non si sa quando il sarcophago fu scoperto, ma che esso fosse conosciuto da tempo, lo testimonia la sua presenza nel Taccuino Dal Pozzo-Albani³².

³⁰ Per la Cappella Ponzetti vedi FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 42.

³¹ L'ORANGE-GERKAN, *Der Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Tav. 49; a. - Nel rilievo dell'ara di Domizio Enobarbo appare una figura virile molto simile (Fig. 51), ma in confronto al guerriero dell'Arco di Costantino le somiglianze sono minori dal punto di vista della forma e dell'espressione. - Sulla presenza del tema nella Villa Trissino-Muttoni vedi SCHWEIKHART, *FlorMitt* 20 (1977), 362.

³² AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Sala del Meleagro n. 20; ANDRAE, *RömMitt*, EH 9 (1963), 139-162. - Sul ruolo del sarcophago nell'arte seicentesca vedi PANOFSEY, *A Mythological Painting of Poussin*, 14-15.

La fanciulla seduta su una roccia dietro il cavallo è caratterizzata dalla parte superiore del corpo appoggiata in avanti e dalle braccia sollevate. Il tema appare anche in altre opere della bottega di Raffaello. Raffaello stesso lo usò nella figura della Temperanza della Stanza della Segnatura che costituisce una rappresentazione speculare della figura di Villa Lante. La parte superiore del corpo di Attila nel « Leone Magno, che ferma Attila » (Fig. 59) è senza dubbio una variante dello stesso tema e ciò vale anche per la figura di Giuseppe nell'affresco « La moglie di Putifarre »³³. Queste figure hanno un modello antico comune probabilmente reperibile nel sarcofago con storia di Oreste del Palazzo Giustiniani (Fig. 275). Questo sarcofago, che si trovava fino agli anni venti del '600 davanti alla chiesa di S. Stefano in Cacco, era molto apprezzato dagli artisti cinquecenteschi. Ne furono eseguiti numerosi disegni e molti artisti ne usarono il tema della positura³⁴. Sul sarcofago appaiono tre figure identiche alle figure di Villa Lante, cioè la vecchia nutrice, Pilade e Oreste. La fanciulla dell'affresco II come anche Attila e Giuseppe sembrano derivare da Pilade, mentre la Temperanza si è piuttosto ispirata alla vecchia nutrice.

La fanciulla che fugge per ultima dall'accampamento di Porsenna deriva dalla statua di Psiche al Museo Capitolino (Fig. 61)³⁵. Nel primo Cinquecento questa statua appartenne alla collezione di Agostino Chigi. La statua fece parte del programma iconografico della Loggia di Psiche e venne collocata nel giardino della Farnesina³⁶. Il disegno dell'Albertina è stato attribuito tra l'altro a Giulio Romano³⁷. Ma anche se non si trattasse di un disegno di Giulio Romano, egli usò lo stesso modello in altri contesti, cioè nella « Nascita della Vergine » per la donna che aiuta³⁸ e sulla parete minore della Sala degli Stucchi del Palazzo del Te per la Vittoria accovacciata (Fig. 62).

³³ Secondo N. DACOS l'intera struttura della composizione dell'affresco si è ispirata all'edizione del 1488 delle Metamorfosi di Ovidio, ma la sua opinione non esclude l'interpretazione complementare qui esposta. Cfr. DACOS, *Classical Influences 1500-1700*, 332-333.

³⁴ ROBERT, *Die Sarkofagreliefs* II, n. 156. - Per « Antikenstudien » vedi DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), n. 18. - Sull'influenza delle figure del sarcofago per esempio sull'arte di Correggio vedi GOULD, *Correggio*, 67-70, sull'arte di Tiziano vedi BRENDL, *ArtBull* 37 (1955), 118-119. - Temi ispirati al sarcofago sono reperibili anche nell'affresco III del salone e nel rilievo VI: 1 della loggia.

³⁵ JONES, *Museo Capitolino*, Galleria n. 20.

³⁶ Sull'argomento vedi SCHWARZENBERG, *JbKhSW* 73 (1977), 121, 130-133.

³⁷ STIX, *Sammlung Albertina* III, n. 137. - HARTT non attribuisce il disegno a Giulio Romano. Per gli altri disegni cinquecenteschi rappresentanti la statua vedi CANEDY, *Giro-lamo da Carpi*, R 59, R 60, R 102.

³⁸ HARTT, *Giulio Romano*, n. 245.

Anche il tema della posizione del *Divus Tiberinus* era molto favorito dalla bottega di Raffaello. Nell'affresco II la posizione viene replicata dalla fanciulla più vicina al fiume sulla riva sinistra. Nelle Logge Vaticane essa appare nel « Sogno di Giuseppe » e nel rilievo in stucco b del pilastro esterno VI.B. Il tema appare anche in due disegni di Polidoro da Caravaggio: nella « Resurrezione di Lazzaro », in modo identico a quello della fanciulla dell'affresco II di Villa Lante, e nella « Figura virile alata »³⁹. Il prototipo antico di questo motivo è con ogni probabilità il « Gallo ferito » del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Fig. 63)⁴⁰.

La prima fanciulla ad attraversare il fiume sembra essere una variante della donna che agita le braccia in primo piano nello « Incendio di Borgo » (Fig. 64). Il tema si ripete nell'affresco IV di Villa Lante. La fanciulla che sta per uscire dalle acque con due fanciulle molto eccitate ad ambedue i lati è reperibile negli altri affreschi del salone anche se in veste più monumentale. In seguito ritornerò sulla genesi di queste figure.

In conformità con le posizioni delle figure dell'affresco I, quelle delle figure dell'affresco II rappresentano temi comuni della bottega di Raffaello e quasi ognuna di esse deriva da un modello antico. Le pose sono tuttavia state variate con molta abilità e sicurezza in modo da renderle particolarmente adatte alla composizione d'insieme e soltanto un'analisi più esatta rivela il carattere compilatorio dell'affresco.

A differenza del mito di Giano e Saturno la fuga di Clelia sembra essere stata un tema iconografico molto apprezzato nel Rinascimento. Secondo il catalogo pubblicato da A. Ronen il tema appare per la prima volta nella porta di S. Pietro del Filarete e viene poi ripetuto in numerosi contesti⁴¹. Dal punto di vista di Villa Lante il più interessante è la facciata dipinta nella Via dei Banchi Vecchi da Polidoro da Caravaggio oggi conosciuta soltanto attraverso un disegno e un'incisione in rame⁴². Questa facciata e l'affresco di Villa Lante non sembrano

³⁹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 72-73, Cat. dei dis. n. 7, 42.

⁴⁰ RUESCH, *Museo Nazionale*, n. 302 (inv. 6015). - Secondo N. DACOS il tema del « Sogno di Giuseppe » nelle Logge Vaticane è stato desunto dalle Ninfe addormentate dei Musei Vaticani, ma siccome alle ninfe manca il caratteristico movimento a spirale della parte superiore del corpo e delle mani. l'ipotesi non mi sembra attendibile. Cfr. DACOS, *Le Logge*, 173-174.

⁴¹ RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 8-11 e nota 22; RONEN, *BurlMag* 117 (1976), 851.

⁴² MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate n. 8; RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 8-9.

avere punti di contatto formali. Se quindi Polidoro da Caravaggio ha eseguito l'affresco di Villa Lante, come è stato comunemente affermato, egli ha concepito il tema in modo del tutto diverso⁴³. Anche il modo di raccontare gli avvenimenti differisce in questo affresco, e questo ci induce ad analizzare le fonti letterarie dell'affresco II.

La fuga di Clelia, un episodio della guerra tra gli etruschi condotti dal re Porsenna e i romani, appare spesso nella storiografia antica⁴⁴. Molti autori lo raccontano in modo conciso e quindi non hanno offerto materiale sufficiente all'illustrazione degli avvenimenti. Livio, Plutarco e Dionigi di Alicarnasso descrivono minuziosamente la guerra inclusa la fuga di Clelia. Le loro descrizioni della fuga di Clelia divergono tuttavia in modo essenziale e l'autore dell'affresco non sembra avere usato nessuna di esse come unica fonte.

Secondo Livio (II, 13,6; IX, 11,6) e Dionigi (V, 33,1) Clelia e le fanciulle romane fuggivano nuotando dall'accampamento di Porsenna, mentre Plutarco racconta la fuga in due modi diversi.

Scrivendo del Publicola (XIX, 2) egli dice che Clelia era fuggita a cavallo mentre le fanciulle traversavano nuotando il Tevere⁴⁵. Nel *Mulierum virtutes* (250 C-D) egli afferma che le fanciulle fuggivano nuotando, ma poi egli continua accennando a un'altra tradizione letteraria secondo la quale Clelia condusse un cavallo lentamente attraverso il Tevere e guidò le fanciulle aiutandole e incoraggiandole, mentre esse attraversavano nuotando il Tevere. La struttura fondamentale dell'affresco corrisponde a questa descrizione, cioè Clelia conduce un cavallo, dirige la fuga e le fanciulle fuggono nuotando. Questo brano tratto da Plutarco è con ogni probabilità la fonte principale dell'affresco perciò che riguarda la fuga⁴⁶. Ma alla preparazione della fuga e all'allontanamento dall'accampamento di Porsenna hanno servito da fonti sia Plutarco che Dionigi. Secondo Plutarco (*Publ.* XI, 1) le fanciulle romane andavano a farsi il bagno in una sacca del Tevere dove le acque erano

⁴³ La facciata dipinta di Polidoro da Caravaggio funse invece da modello alla « Fuga di Clelia » di Cristofano Gherardi nel Castello Bufalini a San Giustiniano. Vedi RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 9-11.

⁴⁴ Sull'argomento nella letteratura antica in generale vedi *RE* IV, 110-111; *RE* XXII: 1, 316-322.

⁴⁵ Le due versioni del racconto, cioè la fuga a nuoto e la fuga a cavallo, appaiono in molti autori. Sull'argomento vedi RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 8 e nota 22.

⁴⁶ Secondo Livio le fuggitive furono accompagnate dalle frecce del nemico. Giacché nell'affresco II manca totalmente l'aspetto bellico, Livio non ha potuto fungere da fonte letteraria, anche se secondo RICHTER la fonte principale dell'affresco è Livio. Cfr. RICHTER, *La Collezione Hertz*, 10.

calme e dove le sentinelle non le potevano vedere. Nell'affresco il Tevere forma una piccola rientranza e rispettivamente le sentinelle etrusche si trovano più lontane, coperte per metà dalla collina. Secondo Dionigi (V, 33,1) le fanciulle avevano pregato le sentinelle di allontanarsi in modo che esse potessero svestirsi e in modo che le sentinelle non vedessero la loro nudità. A questo brano corrisponde il fatto che le fanciulle dell'affresco sono seminude e che le sentinelle hanno in diversi modi coperto i loro visi, una di loro in un modo irrealizzabile, ad esempio, per un guerriero dormiente. Anche il numero delle fanciulle sembra equivalente a quello delle fonti: sia secondo Plutarco che secondo Dionigi gli ostaggi erano 20; nell'affresco ne sono raffigurati 19. Tutte le fuggitive sono fanciulle, anche se in molte fonti viene raccontato che i romani furono costretti a consegnare come ostaggi sia fanciulli che fanciulle. Che nel nostro affresco appaiano soltanto fanciulle, lo spiegano le stesse fonti letterarie che parlano delle fanciulle che fuggivano insieme a Clelia. I fanciulli appaiono nel racconto della liberazione di Clelia, ossia nell'affresco III.

Nell'insieme, gli avvenimenti sono presentati molto fedelmente ai testi, ma le differenze tra le varie fonti hanno causato alcune difficoltà nella scelta del modo di raccontare gli avvenimenti nell'affresco. L'autore del libretto ha dovuto studiare criticamente le diverse versioni del racconto e fare delle scelte. Abbiamo visto che egli ha preferito, per la struttura del paesaggio e la preparazione della fuga, il *Publicola* di Plutarco e per la fuga il *Mulierum virtutes* dello stesso autore. Il comportamento dei guerrieri etruschi e i vestiti delle fanciulle derivano da Dionigi. Una simile combinazione critica di notizie ricavate da fonti diverse è caratteristica degli affreschi del salone. Se aggiungiamo a questi fatti il colore locale del paesaggio di sfondo, l'intero affresco può essere caratterizzato come una pittura di contenuto storico. In base alle fonti si è cercato di ricostruirvi un avvenimento storico o almeno ritenuto storico e di dargli una forma illustrata.

Liberazione di Clelia (III).

Il racconto della storia di Clelia continua nell'intradosso sud (Tav. 50) dove è rappresentato il ritorno di Clelia nell'accampamento di Porsenna e la sua liberazione. L'affresco si basa principalmente sulle stesse fonti letterarie dell'affresco II.

Il disegno preparatorio dell'affresco si è conservato (Tav. 51). Esso è stato attribuito a Perino del Vaga, a Giulio Romano e a Polidoro

da Caravaggio⁴⁷. Come il disegno per l'affresco I anche questo disegno è di forma più quadrata dell'affresco definitivo. La composizione delle figure è tuttavia quasi uguale alla forma definitiva. Le figure sono state collocate un po' a sinistra della linea mediana e hanno come sfondo la grande tenda di Porsenna. Il lato destro della scena è occupato dal bel cavallo da guerra con gli accompagnatori e dalla allegoria di Roma. Sullo sfondo, con un ruolo assai subordinato nel disegno, appaiono una piramide appena visibile e un edificio rotondo, forse il Colosseo.

Nell'affresco il rapporto tra il paesaggio e i gruppi di figure è cambiato a causa della forma diversa. Nel campo rettangolare del salone il paesaggio ha ottenuto un'importanza visiva più grande e a causa della forma rettangolare del campo si è dovuto omettere la parte superiore della tenda di Porsenna. La disposizione delle figure, la stessa del disegno, si divide in tre unità formali e funzionali. La parte destra comprende il bel cavallo di guerra con gli accompagnatori e a questo gruppo appartiene anche l'allegoria di Roma. Porsenna e i guerrieri attorno a lui formano il secondo gruppo e la terza unità è composta dai giovani romani che ritornano all'accampamento. Due linee diagonali dominano la composizione, la linea superiore passa al livello delle teste dei guerrieri etruschi, quella inferiore invece inizia dagli scalini del trono e continua nel gruppo dei giovani romani nel quale i giovani diventano più alti da destra a sinistra. Il cavallo con gli accompagnatori e l'allegoria di Roma costituiscono un gruppo chiuso di forma rettangolare.

Porsenna siede sul trono portando un'armatura romana, una clamide e una corona. Egli ha la gamba destra sul ginocchio sinistro e volge lo sguardo verso i giovani romani che stanno per arrivare. La mano destra riposa a lato, mentre la mano sinistra si stende drammaticamente verso i guerrieri etruschi. Lo stesso movimento della mano si ripete nel giovane dietro a Porsenna che incuriosito si sporge avanti per vedere gli ostaggi che passano davanti al re. Più indietro c'è un terzo guerriero vestito con un'armatura e uno strano elmo. Il suo corpo si curva, pur restando in contrapposto, seguendo la forma della lettera «S» e le braccia sollevate esprimono un grande stupore. La tenda di Porsenna forma lo sfondo al gruppo alla quale appartengono anche gli uomini davanti alla porta della tenda e dietro al trono.

⁴⁷ Il disegno originario appartiene alla Collezione della Bibliotheca Hertziana. Sull'esecutore vedi Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance*, 82; BAUMGART, *MitJbBK* 8 (1931), 56-57; KULTZEN, *ZschwAKg* 21 (1961), 29-30. - HARTT non si pronuncia sul disegno che manca anche nel catalogo di MARABOTTINI.

Davanti al trono è raffigurato un cavallo monumentale, visto diagonalmente da dietro. Un fanciullo lo tiene per le redini. A sinistra c'è un giovane muscoloso, in una posa complessa col corpo contorto in una spirale, lo sguardo rivolto verso gli ostaggi, le braccia stese davanti a sé per tenere il cavallo. Il tema della postura di questo personaggio, cioè il corpo raffigurato diagonalmente, con il movimento contrapposto della testa e delle braccia, è fondamentalmente lo stesso di Porsenna e del giovane dietro di lui.

Il gruppo degli ostaggi accanto al trono è disposto su una fila che incomincia con due bambini e una bambina seguiti da sei fanciulle più grandi. Di esse la prima si distingue dalle altre e rappresenta ovviamente Clelia. Che essa sia Clelia, lo indicano in primo luogo il fatto che la fanciulla ha sollevato la mano destra sul seno nello stesso modo della supposta Clelia dell'affresco II e in secondo luogo il fatto che Porsenna ha preso la mano sinistra della fanciulla. — La Dea dell'allegoria siede sui trofei nel lato destro della scena con il lupo e i gemelli ai suoi piedi. La Dea ha la mano destra sollevata per esprimere il suo stupore.

La drammaticità e i sentimenti tormentosi delle figure dell'affresco III si manifestano nella diversità delle pose. In questo senso l'atmosfera dell'affresco ricorda molto quella dell'affresco II. Le figure, soprattutto degli etruschi, sono presentate in modo più monumentale. La corpulenza e la forza delle figure e dei loro muscoli balza agli occhi.

A differenza degli affreschi I e II il paesaggio ha in questo affresco un ruolo subordinato. La tenda di Porsenna occupa quasi tutto lo sfondo nel lato sinistro. D'altronde le tende sono state dipinte in parte erroneamente dal punto di vista della prospettiva. Il podio sotto il trono di Porsenna non sembra seguire la stessa linea diagonale della tenda e la piccola tenda a sinistra è in una prospettiva troppo angolata. Nella parte destra, sullo sfondo appaiono dei monti coperti di neve. Il monte più a sinistra dovrebbe essere — secondo Marabottini — il Monte Soratte. Tra l'accampamento e i monti si estende Roma, il Tevere e le mura urbane che creano gli elementi atti a permettere allo spettatore di identificare come *Janiculum* il posto dell'accampamento di Porsenna.

Come negli affreschi I e II anche nell'affresco III appaiono molte « citazioni » visuali. La struttura fondamentale della composizione, cioè con il sovrano seduto diagonalmente sul trono alzato sopra un podio e circondato dalla sua corte, realizza un tema molto frequente. Una composizione simile è reperibile tra l'altro nel « Salomone e la regina

di Saba » del Peruzzi⁴⁸, nella « Donazione di Costantino » di Giulio Romano nella Sala di Costantino⁴⁹ o in un disegno di Polidoro da Caravaggio rappresentante un prigioniero condotto di fronte a un giudice (Fig. 65)⁵⁰. In questo disegno il rapporto tra il giudice e il prigioniero che è stato portato davanti a lui e le loro pose ricordano la tematica del nostro affresco III.

Si è già parlato della popolarità di cui godeva il cavallo monumentale visto diagonalmente da dietro. Il cavallo che domina la parte destra dell'affresco III come anche il giovane accanto al cavallo sono un'altra variante della « Presentazione al Tempio » del Peruzzi. Tuttavia la posa del giovane deriva dal Pilade del sarcofago con storia di Oreste del Palazzo Giustiniani (Fig. 275). Dallo stesso sarcofago deriva anche il giovane pieno di meraviglia dietro Porsenna. Più difficile è invece accertare se questo giovane derivi dall'Oreste o dalla vecchia nutrice dello stesso sarcofago. Entrambe le figure sono raffigurate in modo quasi identico. Se si pensa alla posizione delle mani, particolarmente a quella della mano destra, la vecchia nutrice sembra essere il modello più probabile del nostro giovane⁵¹. La posa della nutrice viene replicata nell'affresco II dalla fanciulla, terza da destra, arrivata sulla riva sinistra cioè dalla parte di Roma, come anche nella « Adorazione dei Magi » di Giulio Romano dal re che sta al centro⁵². Il tema, derivato dal sarcofago del Palazzo Giustiniani, ha tuttavia acquisito un contenuto del tutto nuovo nel nostro giovane. Mentre la posa della vecchia nutrice riflette lo spavento della donna e la nutrice cerca di allontanarsi dalla vicenda orribile, la stessa posa nel nostro affresco indica curiosità, stupore e desiderio di vedere qualche cosa. D'altronde il nostro giovane ha predecessori anche dal punto di vista del suo contenuto funzionale, cioè in quanto spettatore attento degli avvenimenti che si svolgono a un livello più basso. Giovani incuriositi che si sporgono in avanti appaiono nella « Adorazione dei Magi »⁵³ e nella « Presentazione al Tempio » del Peruzzi come anche nella « Donazione di Costantino » di Giulio Romano e di Penni nella Sala di Costantino. — La posa del giovane ci è già nota dall'affresco II, dove ricorre nella fanciulla che sta più

⁴⁸ FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 89.

⁴⁹ HARTT, *Giulio Romano*, 47.

⁵⁰ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. dei dis. n. 30.

⁵¹ La figura di Oreste del sarcofago appare in molti contesti nei lavori della bottega di Raffaello tra l'altro nel « Sacrificio di Lystra » di Raffaello (Fig. 71). Cfr. TEMPESTI, *The Work of Raphael*, 411.

⁵² HARTT, *Giulio Romano*, 281.

⁵³ FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 76.

a sinistra sulla riva romana e incontreremo lo stesso tema nell'affresco 2 (Tav. 54 : b). Tutte queste figure hanno un comune modello antico in un sarcofago, oggi sparito (Fig. 88), di cui si riparerà insieme all'affresco 2.

Marabottini ha giustamente osservato che la figura di Porsenna è vicinissima a quella di Costantino negli affreschi dello zoccolo della Sala di Costantino (Fig. 66)⁵⁴. Nell'analisi della figura di Porsenna bisogna tuttavia tener conto di due o tre aspetti. Se pensiamo soltanto al modo in cui le figure stanno sedute, la parte superiore del corpo in diagonale e una gamba sopra l'altra, Porsenna come anche il Costantino di Polidoro da Caravaggio potrebbero derivare dall'Adamo della « Disputa » di Raffaello. Ma se pensiamo alla monumentalità eccezionale della figura e dei muscoli di Porsenna, al tipo di armatura e ai dettagli, Porsenna e Costantino somigliano molto al Seleuco (Fig. 67) di Raffaello⁵⁵. Sulla base delle fonti non è possibile accertare, se il disegno fu noto a tutti nella bottega di Raffaello, ma una simile ipotesi viene sostenuta dal fatto che l'uomo a destra di Seleuco sta in una posa simile, anche se invertita, a quella di Clelia nell'affresco del salone. Il rapporto tra queste tre figure rimane irrisolto, ma che esse derivino da un prototipo antico, è un fatto sicuro. La muscolatura forte, l'armatura e i dettagli dei vestiti sono senza dubbio stati ripresi dal cosiddetto « Ottaviano Augusto » (Fig. 68). Questa statua monumentale di Giulio Cesare era sicuramente conosciuta già nel primo Cinquecento e compare anche nel Taccuino di Dosio⁵⁶. — Le idee per i vestiti dei guerrieri etruschi sono invece state tratte dalla Colonna Traiana. Questo influsso appare in modo particolarmente chiaro nel guerriero in armatura chiara⁵⁷.

Gli ostaggi che si avvicinano a Porsenna fanno pensare ai cortei di Polidoro da Caravaggio. In essi prevale l'atmosfera dell'avanzare affrettato, i partecipanti parlano l'uno con l'altro e le pose si ripetono spesso. Così per esempio le due fanciulle dietro a Clelia formano un gruppo simile a quello dei due guerrieri nell'affresco dello zoccolo della Sala di Costantino (Fig. 69). La Dea Roma seduta sui trofei sembra essere derivata da monete e medaglie romane che rappresentano l'allegoria di Roma, ma in questo caso è impossibile indicare un modello definitivo.

⁵⁴ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 53-54.

⁵⁵ TEMPESTI, *The Work of Raphael*, 383.

⁵⁶ JONES, *Palazzo dei Conservatori*, Primo Portico n. 1; HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio*, fol. 69^v, Tav. XC.

⁵⁷ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, Tav. 9 e 13.

La liberazione di Clelia, a differenza della fuga di Clelia, è un tema molto raro nella pittura rinascimentale. Un importante parallelo, l'unico a me conosciuto, è costituito dall'affresco omonimo, datato al 1513, nel Teatro di Campidoglio. Si ritornerà su questo affresco nel capitolo delle analisi iconologiche⁵⁸.

Secondo Richter il tema dell'affresco III è ripreso da Livio (II, 14, 4, 7-10)⁵⁹. Senza dubbio Livio ha servito da fonte letteraria, ma non può essere l'unica fonte se si pensa al modo in cui la liberazione di Clelia è stata illustrata nell'affresco III. Anche in questo affresco sia Plutarco che Dionigi sono stati fonti più importanti del Livio e oltre a essi si è probabilmente consultato Valerio Massimo.

L'affresco III dove non è stato illustrato per esempio l'allontanamento degli ostaggi dall'accampamento non ha come motivo principale la liberazione di Clelia, supposta dal nome tradizionale dell'affresco, bensì il bel cavallo di guerra. Il cavallo, indicato anche da uno degli ostaggi con la mano, costituisce il motivo dominante dell'affresco. Un'analisi dei brani poc'anzi citati di Livio, Plutarco (*Publ.* XIX, 4-5; *mul. virt.* 250 E-F) e Dionigi (V, 33, 2-4) ci spiega ogni dettaglio e l'idea fondamentale del racconto illustrato nell'affresco III.

Dionigi dice che secondo l'ordine di Porsenna gli ostaggi dovevano essere condotti davanti al suo trono al loro ritorno all'accampamento etrusco. Nell'affresco gli ostaggi sembrano avvicinarsi al trono di Porsenna. Le reazioni di Porsenna e dei suoi soldati si spiegano soprattutto sulla base del brano poc'anzi citato di Livio. E' soltanto Livio a raccontare che Porsenna aveva promesso di proteggere gli ostaggi, ovviamente dall'ira dei guerrieri etruschi (II, 13, 8-9): «*intactam inviolatamque... apud regem Etruscum... tuta...*». Secondo Livio fu così che egli si comportò sempre. Nell'affresco alla promessa di Porsenna corrisponde la posizione della mano sinistra che chiaramente tranquillizza i guerrieri etruschi. Tutti e tre gli autori sottolineano l'ammirazione nutrita per Clelia nell'accampamento etrusco. Le forti reazioni dei guerrieri dietro a Porsenna e l'allegoria di Roma illustrano questi brani dei testi letterari. Plutarco dice ancora (*Publ.* XIX, 4) che Porsenna volse uno sguardo dolce verso Clelia dopo che Clelia confessò di aver condotto la fuga. Che Porsenna e Clelia si guardino nell'affresco, dipende proprio da questo brano che spiega anche perchè si stringano le mani.

⁵⁸ CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio*, LXXXVI, nota 5.

⁵⁹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 10.

Il numero degli ostaggi costituisce un problema a sé. Secondo Plutarco (*mul. virt.* 250 C) e Dionigi (V, 32, 3) essi erano all'inizio in 20 e nell'affresco II ci si è ovviamente voluti fermare a questa cifra. Nell'affresco III gli ostaggi sono invece 10 e alcuni di loro sono fanciulli. Questa differenza può essere spiegata dal fatto che nell'affresco III si è voluto, per una ragione o altra, consultare Valerio Massimo (III, 2, 2): «... *traiectu fluminis non solum obsidio se, sed etiam metu patriam soluit, uiris puella lumen uirtutis praeferendo.* » Quindi siccome il gruppo degli ostaggi raffigurato nell'affresco III è quello del ritorno all'accampamento di Porsenna, il passo di Valerio sembra spiegare il loro numero che doveva corrispondere al numero delle fuggitive. E infine il bel cavallo da guerra. Livio non ne parla, ma sia Plutarco che Dionigi raccontano che Porsenna regalò a Clelia un cavallo da guerra con tutto l'equipaggiamento in segno dell'ammirazione provata per lei⁶⁰.

Si è già parlato delle tre unità della composizione. A queste tre unità corrispondono le tre unità funzionali. Gli avvenimenti cominciano col ritorno di Clelia e degli ostaggi all'accampamento di Porsenna. Seguono le reazioni di Porsenna e dei suoi guerrieri e infine il cavallo che illustra la liberazione di Clelia e la felice fine dell'avventura e che costituisce la terza fase. La triplicità, i prestiti pittorici e l'adesione alle fonti letterarie sono caratteristiche sia dell'affresco III che dell'affresco II.

Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio (IV).

L'affresco dell'intradosso ovest (Tav. 52) è tradizionalmente stato interpretato come il ritrovamento dei libri Sibillini⁶¹. Invece si tratta del ritrovamento della tomba di Numa Pompilio e dei suoi libri.

Al Louvre si è conservato un disegno dell'affresco IV (Tav. 53). Al Louvre esso è stato attribuito con cautela a Polidoro da Caravaggio⁶², anche Hartt l'attribuisce a Polidoro⁶³, mentre Marabottini lo ignora. In confronto ai disegni degli affreschi I e III esso ricorda di

⁶⁰ Le fonti non spiegano la presenza del giovanotto accanto al cavallo. D'altronde Valeria, l'altra fanciulla romana di cui si parla nella leggenda, non appare né nell'affresco II né nell'affresco III. A Villa Lante il racconto è concentrato unicamente sulla leggenda di Clelia.

⁶¹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 8; HERTZ, *Strena Helbigiana*, 129-131; MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 66.

⁶² Gab. des dessins, inv. 4317, Louvre.

⁶³ HARTT, *Giulio Romano*, 64, nota 35.

più la forma rettangolare dell'affresco definitivo e non ne diverge neanche per altri aspetti in modo essenziale. Sembra verosimile che il disegno sia piuttosto un disegno derivato dall'affresco che un disegno preparatorio dell'affresco.

La scena del ritrovamento della tomba di Numa Pompilio è stata ambientata nel primo piano dell'affresco, in una fossa dai margini ripidi. La fossa occupa gran parte dell'affresco. Degli alberi che crescono sui bordi si vede soltanto la parte inferiore. Sullo sfondo, grazie a un abbassamento del bordo della fossa, s'innalza la facciata ovest, in costruzione, di Villa Lante che fornisce alla scena un « point de vue » centrale. Il piano intermedio dell'affresco è occupato da due gruppi di alberi che inquadrano la facciata di Villa Lante.

Il ritrovamento dei sarcofagi di Numa Pompilio avviene sul fondo piano della fossa. La struttura architettonica della tomba non è stata rappresentata e i sarcofagi sembrano essere stati trovati nella terra. Il terreno è ricco di dettagli descrittivi, di alberi, cespugli, erba e piccoli sassi e di arnesi, come per esempio le pale. Molto interessanti sono i numerosi frammenti architettonici e i pezzi di sculture: al centro della scena la colonna marmorea di cui si è già parlato, i capitelli e il frammento del geison, la testa e un frammento della mano di una statua femminile e la figura virile⁶⁴. Problematica è l'apertura di una cantina visibile nel lato sinistro della scena. Una cantina simile, chiaramente anteriore a Villa Lante, si è conservata davanti alla facciata ovest della villa (Tav. 11 : a).

I sarcofagi che costituiscono il tema vero e proprio dell'affresco compongono due diagonali parallele. Uno degli sarcofagi è già stato aperto e le figure stanno per prendervi i libri, mentre il coperchio dell'altro è appena stato staccato. Le figure, tutte al lavoro, sono state raggruppate attorno alle diagonali create dai sarcofagi. La composizione delle figure costituisce però un fregio omogeneo che si estende orizzontalmente lungo l'intera scena. Le pose delle figure variano e sono in parte molto complesse. A destra c'è un gruppo di due uomini. L'uno, quello più a destra, sta bevendo da una coppa e l'altro situato sulla stessa diagonale davanti a lui sta sollevando il coperchio del sarcofago. Davanti al sarcofago, a sinistra, vediamo un uomo inginocchiato che sta per infilare un cuneo tra il coperchio e l'orlo del sarcofago. Il gruppo di tre uomini a sinistra del sarcofago cerca di sollevare il

⁶⁴ Ovviamente la presenza degli oggetti antichi nell'affresco illustra il fatto che ai tempi della costruzione della villa tali oggetti si trovavano in abbondanza in prossimità della villa, un fatto che si è potuto constatare anche se in quantità minore durante il restauro del 1974-75.

coperchio con delle sbarre. L'atto di torcere li fa voltare indietro (a sinistra) e così facendo trasmettono il ritmo del proprio lavoro all'altro sarcofago. L'uomo che volta le spalle allo spettatore lo riceve e tenendo in mano uno dei libri di Numa Pompilio si appoggia al sarcofago. A sinistra del sarcofago seguendo la diagonale ci sono altri due uomini che prendono dei libri dal sarcofago. Le loro pose hanno la forma di una complessa spirale. Un uomo imponente in piedi sul bordo della fossa riceve i libri. In capo al sarcofago un uomo guarda fisso al suo interno, e con la mano destra esprime il proprio stupore. In fondo, seduto sotto l'albero un uomo sta leggendo uno dei libri.

L'affresco è caratterizzato da un'attività frenetica, dalla commozione e dalla tensione causate dal ritrovamento. Tutto ciò si riflette nelle pose complesse, quasi estreme dei personaggi. Il racconto forma anche in questo affresco tre unità. La prima, a destra, comprende l'inizio degli avvenimenti quando i sarcofagi vengono aperti, la seconda, al centro, mostra il sarcofago aperto pieno di libri e la terza, a sinistra, rappresenta come i libri vengono ricevuti e studiati.

Quanto al rapporto dei complessi temi formali dell'affresco IV con gli eventuali modelli c'è motivo di accennare alla composizione della « Incoronazione di Monteluca » di Giulio Romano e di Penni del 1524 o 1525⁶⁵. Anche in essa appare un sarcofago collocato diagonalmente e circondato da un gruppo di figure. Il sarcofago somiglia molto al sarcofago sinistro del nostro affresco e soprattutto l'uomo che sta a destra, in capo al sarcofago, si è inginocchiato nello stesso modo dell'uomo che sta all'angolo del sarcofago destro nel nostro affresco. Mentre il sarcofago appartiene al tipo di arca in voga nel Rinascimento, l'uomo inginocchiato ha invece un modello antico. Una figura in questa posizione appare in tre rilievi conosciuti nel primo Cinquecento: nei rilievi con sacrificio di Villa Medici, degli Uffizi e del Palazzo Ducale di Mantova (Fig. 70)⁶⁶. Quale di questi rilievi abbia servito da modello, è difficile dire. La posizione dei piedi indicherebbe tuttavia il rilievo degli Uffizi come modello della figura del nostro affresco, anche se la figura è invertita. Lo stesso modello viene replicato nell'affresco 2 del salone e nel secondo « camillo » del « Sacrificio di Lystra » di Raffaello (Fig. 71).

Quanto alle altre figure dell'affresco l'uomo che sta bevendo dalla coppa deriva forse dal cosiddetto « Apollo Grimani » del Museo Archeo-

⁶⁵ MARABOTTINI, *The Work of Raphael*, 291.

⁶⁶ Per i rilievi vedi BECATI, *The Work of Raphael*, 537-538; HORSTER, AA 1975, 410-413; MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* 1, n. 149; LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 186.

logico di Venezia. La stessa figura ha funto da modello all'Apollo di Raffaello nel « Concilio degli Dei » della Farnesina⁶⁷; a Villa Lante lo stesso modello è stato visto da davanti. L'uomo che si è curvato con la sua barra replica il tema dell'uomo che sta levando una pietra dalla terra nella « Lapidazione di S. Stefano » di Raffaello (Fig. 72). L'uomo che sta lavorando dietro agli altri a sinistra del sarcofago è identico al « camillo » che uccide il toro nel « Sacrificio di Lystra » di Raffaello (Fig. 71). Un « camillo » di questo tipo appare anche nel rilievo degli Uffizi poc'anzi menzionato (Fig. 70). Una figura ancora più simile — particolarmente se si pensa all'intera figura, alle mani e al voltarsi a sinistra del corpo — è reperibile nella Colonna Traiana in un guerriero che lavora (Fig. 73)⁶⁸ il quale secondo me costituisce il modello diretto sia della figura di Raffaello sia di quella di Villa Lante. Più difficile è invece trovare un modello per l'uomo raffigurato al centro in una posizione complicata. La parte superiore del corpo — salvo la mano destra — ricorda molto uno degli ignudi di Michelangelo (Fig. 74), rappresentato specularmente⁶⁹. I due guerrieri combattenti del rilievo CXVI della Colonna Traiana (Fig. 75) sono probabilmente i modelli di queste figure, anche se non è stato possibile accertharlo⁷⁰.

Le figure a sinistra nell'affresco derivano sia dai rilievi antichi sia dalle opere di Raffaello. La posizione della mano dell'uomo che sta dietro al sarcofago si basa naturalmente sulla figura femminile in primo piano nello « Incendio di Borgo » (Fig. 64). Tuttavia nel salone di Villa Lante il tema ha assunto una nuova funzione quella cioè di rappresentare lo stupore. L'uomo che sta reggendo un libro è ripreso dal guerriero combattente (Fig. 76) della Colonna Traiana⁷¹. Lo stesso guerriero ha ispirato anche Michelangelo, per un guerriero della battaglia di Cascina (Fig. 77), e Giulio Romano, per il guerriero che combatte vicino a un cavallo ferito nella « Battaglia di Ponte Milvio » (Fig. 78)⁷². L'uomo che regge un libro in primo piano è un tema usato molto frequentemente nelle opere della bottega di Raffaello. Basterà

⁶⁷ SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 80, nota 107.

⁶⁸ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XXIII, Tav. 14.

⁶⁹ L'ignudo di Michelangelo ha probabilmente influenzato la forma della figura femminile raffigurata di spalle nella scena delle nozze di Giulio Romano alla Farnesina. Per il disegno vedi SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 94, Fig. 94.

⁷⁰ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, CXVI, Tav. 55.

⁷¹ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XXIX, Tav. 21.

⁷² E.H. GOMBRICH ha constatato la somiglianza tra le figure di Michelangelo e Giulio Romano, ma non ha indicato un modello antico che sia comune alle figure. Vedi GOMBRICH, *Form and Norm*, 125.

un accenno alla Sibilla (Fig. 79) della Cappella Chigi in S. Maria della Pace che a sua volta deriva dalla figura di Eva di Michelangelo nella Cappella Sistina⁷³. Senza dubbio l'uomo del nostro affresco è una variante dello stesso tema. L'uomo in secondo piano che sta leggendo un libro è caratterizzato dalla diagonalità della parte superiore del corpo e dalla posizione dei piedi che ricorda molto quella dell'«Apollo citaredo» del Musco Archeologico Nazionale di Napoli (Fig. 80). Questa statua fu trovata a Roma nel Cinquecento nel cortile del Palazzo Sassi dove essa fu copiata tra l'altro da Heemskerck. Anche Jacopo Sansovino⁷⁴ e Michelangelo si sono probabilmente ispirati a questa statua.

L'iconografia riguardante Numa Pompilio non è particolarmente frequente nella pittura rinascimentale. Per il ritrovamento della tomba di Numa Pompilio non mi è stato possibile individuare un parallelo vero e proprio. La tematica compare tuttavia nel corteo fiorentino del 1512, di cui si è già parlato. Il secondo carro di questo corteo rappresentava secondo il Vasari lo stesso Numa Pompilio⁷⁵. L'attività di Numa fu anche raccontata in quattro affreschi della decorazione pittorica eseguita da Jacopo Ripanda nel Palazzo dei Conservatori⁷⁶. La decorazione tuttavia è andata perduta. Si riparerà di questi problemi durante l'analisi iconografica.

La tradizione letteraria del ritrovamento della tomba di Numa Pompilio non è molto ampia. Richter accenna a Livio (XL, 29) e a Plinio il Vecchio (*nat. hist.* XIII, 27)⁷⁷. Aggiungendo anche Plutarco (*Numa* XXII, 1-6) abbiamo nominato tutte le fonti più importanti dell'affresco IV. Le fonti sono in parte conformi e in parte divergenti.

Tutte le fonti collocano la tomba di Numa Pompilio sul *Janiculum* e così fanno anche tutte le ricostruzioni della Roma antica nel Cinquecento (Fig. 10). Secondo Livio e Plinio i sarcofagi furono trovati arando i campi, mentre Plutarco dice che un acquazzone aveva mosso la terra e rivelato i sarcofagi. Nell'affresco non ci sono tracce dell'aratura e quindi vi è stata adottata la descrizione di Plutarco. Per altri versi le descrizioni letterarie non hanno offerto materiale interessante per l'illustrazione degli avvenimenti.

⁷³ HIRST, *JWCI* 24 (1961), 168-169.

⁷⁴ GARRARD, *JWCI* 38 (1975), 334-338.

⁷⁵ Vasari-Milanesi VI, 253. - Per il «Ritrovamento dei libri Sibillini» nella Stanza della Segnatura vedi HOOGWERF, *MhKg* 8 (1915), 10-16 e HARPARTH, *Paul III als Alexander der Grosse*, 37-38.

⁷⁶ BRUMMAIER-JANSON, *KhT* 45 (1976), 83 e nota 11.

⁷⁷ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 8. - Per Numa Pompilio in generale vedi *RE* XVII¹, 1242-1252; GRANT, *Roman Myths*, 149-161.

L'affresco IV diverge dagli altri affreschi del salone per un aspetto essenziale. Mentre negli altri affreschi l'allegorizzazione ha assunto un ruolo subordinato e si è limitata alle allegorie di Roma e di Tiberino, l'affresco IV ha un carattere allegorico più accentuato, sottolineato dallo spostamento degli avvenimenti antichi al primo Cinquecento. La villa in costruzione di Baldassare Turini sullo sfondo dell'affresco ne costituisce una prova. O'Gorman ha tuttavia richiamato l'attenzione su una contraddizione. Secondo una supposizione assai comune la tomba di Numa Pompilio si trovava sul pendio est del *Janiculum*. Ciò nonostante la facciata raffigurata nell'affresco è la facciata ovest e non quella a est⁷⁸. La contraddizione sembra tuttavia apparente e spiegabile.

Come già si è detto, sotto Villa Lante, ma esternamente rispetto alla parete ovest della villa, c'è una cantina anteriore alla villa. Come il rudere romano in *opus concretum*, questa cantina doveva essere visibile quando furono iniziati i lavori di costruzione della villa. Ci si domanda se la cantina dell'affresco IV è identica a questa cantina. La volta in mattoni della cantina affrescata sembra affermarlo. Ma è possibile che la cantina abbia un contenuto iconografico, cioè che la cantina sia stata identificata, in senso allegorico, come parte della tomba di Numa Pompilio. Benché sia molto speculativa, l'idea non è impossibile. Una simile interpretazione spiegherebbe la presenza della cantina e della facciata ovest nell'affresco. L'interpretazione delle fonti e la struttura visuale dell'affresco non sarebbero contraddittorie, perché secondo l'autore del programma illustrato nell'affresco la tomba di Numa Pompilio si trovava sulla cima del *Janiculum*, cioè nella vigna di Baldassare Turini davanti alla facciata ovest della villa⁷⁹.

Nell'affresco IV sono probabilmente state rappresentate due figure storiche che partecipano al ritrovamento della tomba di Numa Pompilio. A sinistra, l'uomo col cappello a larghe tese si stacca dagli altri personaggi per essere stato messo in chiara evidenza. Inoltre anche l'uomo coi vestiti chiari davanti al sarcofago sinistro differisce dagli altri lavoratori. Egli non lavora, ma segue gli avvenimenti. A differenza degli altri personaggi porta un vestito all'antica. L'uomo col cappello a larghe tese è, secondo la tradizione, Baldassare Turini⁸⁰.

⁷⁸ O'GORMAN, *BurlMag* 112 (1971), 134.

⁷⁹ Quindi il rudere in *opus concretum* non ha ovviamente un significato iconografico relativo alla tomba di Numa e sono state delle ragioni architettoniche e utilitarie a determinare la costruzione della villa sul rudere. Così proseguendo si è potuto risparmiare del materiale nella costruzione della villa in una villa « di basis ».

⁸⁰ STEINBY, *Villa Lante*, 74; GOLZIO, *The Work of Raphael*, 642, Fig. 13.

Marabottini ha tuttavia giustamente osservato che la tipologia della figura è molto sommaria e non particolarmente caratterizzante⁸¹ e quindi l'identificazione non può essere accettata senza riserve. L'aspetto di Baldassare Turini ci è noto da numerose raffigurazioni, soprattutto dal monumento sepolcrale (Tav. 1). In queste rappresentazioni Turini non porta la barba che è la caratteristica dominante dell'uomo del nostro affresco. Invece il profilo dell'uomo vestito in modo anticheggiante ricorda molto il profilo col naso aguzzo di Baldassare Turini. Tuttavia neanche questa figura è stata dipinta come un ritratto, ma se Baldassare Turini è presente nell'affresco lo è più verosimilmente nelle vesti di questa figura. Egli si sarebbe fatto raffigurare come un umanista rinascimentale. In questa sede mi sembra opportuno accennare a un fatto raccontato da Livio secondo il quale i sarcofagi furono trovati in un luogo appartenente a un certo Lucio Petilio. Egli era *scribus publicus* e il suo ufficio corrispondeva alla carica rivestita da Baldassare Turini alla corte papale. L'identità allegorica spiegherebbe anche i vestiti anticheggianti della figura nel nostro affresco. Tuttavia l'identificazione di Baldassare Turini deve rimanere una congettura in mancanza di fonti attendibili.

Anche la questione, chi sia l'uomo col cappello a larghe tese, rimane aperta. Molto attraente sembra l'idea che egli rappresenti il cardinale Giulio de' Medici, divenuto Clemente VII sul soglio pontificio. La presenza di un membro della casa Medici negli affreschi del salone aiuterebbe a spiegare il ruolo dominante delle imprese della casa Medici nel salone di Villa Lante. Una simile ipotesi deve tuttavia essere abbandonata, perché Clemente VII non portava la barba prima del Sacco di Roma⁸². Quindi in base alle fonti oggi note non è possibile determinare l'identità di questa figura.

GLI AFFRESCHI 1 - 8.

Nei coni angolari del salone, obliquamente e al disotto rispetto agli affreschi principali c'è la serie (Tav. 54 : a-57 : b) composta da otto affreschi che sono un po' più alti di un quadrato. Richter ha identificato il tema di ogni affresco e indicato alcune delle fonti letterarie⁸³. Tuttavia non si tratta di un'analisi iconografica esauriente. Il parere di Richter combaciante con quello del Vasari secondo il quale Giulio

⁸¹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 76.

⁸² Per i ritratti di Clemente VII vedi ROLFS, *RepKw* 45 (1925), in particolare 137-139.

⁸³ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 11-18.

Romano è l'autore di questi affreschi è stato respinto dalla ricerca moderna. Secondo Marabottini che si è pronunciato sull'autore degli affreschi, l'affresco 6 sarebbe stato eseguito da Polidoro da Caravaggio, mentre gli altri affreschi sarebbero stati eseguiti in parte dal pesciatino Benedetto da Pagnia e in parte da autori anonimi⁸⁴. Marabottini non ha tuttavia analizzato i problemi iconografici della serie.

I temi di questi affreschi sono legati a quelli degli affreschi principali. La tecnica degli affreschi 1-8 è assai uniforme. I colori sono pochi, il verde, il marrone e il bianco con cui i due altri colori sono mescolati. Gli affreschi sembrano quindi dei chiaroscuri, anche se non lo sono.

Quanto alla struttura spaziale, gli affreschi sono ben articolati e ciò si è ottenuto col verde che con l'aggiunta variata del bianco determina la profondità della scena e disegna i dettagli degli affreschi. Il marrone appare nei dettagli dello sfondo. Ogni affresco ha una cornice dipinta che finge la presenza di una cornice in legno per dare l'impressione di una pittura incorniciata. La struttura della scena è caratterizzata dalla collocazione degli avvenimenti molto in avanti nello spazio affresco. Nell'affresco 4 (Tav. 55: b) questa idea ha raggiunto il punto estremo nel fare uscire in parte una delle figure dall'affresco.

Le figure sono poche, da una a quattro persone per ogni affresco. Le loro attività si dirigono sistematicamente in certe direzioni, cioè in tre intradossi verso l'affresco principale e in quello a est via dal l'affresco principale (Tav. 45). Quindi gli affreschi principali e gli affreschi 1-8 costituiscono in ogni intradosso una composizione simmetrica. La composizione delle figure dei riquadri 1-8 ha due tratti in comune. Molte figure sono state collocate sulle diagonali che penetrano negli affreschi, mentre in direzione orizzontale le figure sono state distribuite sistematicamente sulla linea mediana dell'affresco, sulle linee che dividono l'affresco in quattro parti o sulle linee segnate dalla sezione aurea. La struttura della composizione degli affreschi 1-4 e 7-8 è stata ricostruita nella figura 81⁸⁵.

Le pose delle figure sono fisicamente difficilmente realizzabili e con la parte superiore del corpo i personaggi si voltano spesso verso lo

⁸⁴ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 68-69. Su Benedetto da Pagnia vedi THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon* XXVI, 144.

⁸⁵ In queste figure la metà del campo, il quarto del campo e l'ottavo del campo sono segnati dalla linea a tratteggio, mentre la linea ininterrotta segna le linee formate dalla sezione aurea avendo come base l'intero campo, la metà o un quarto del campo.

spettatore. La stessa caratteristica appare nei rilievi romani e molte delle figure della serie 1-8 derivano direttamente da modelli antichi come in seguito cercherò di dimostrare. Le figure non partecipano alla scena con la vivacità caratteristica dei personaggi degli affreschi II-IV nella serie principale, ma ricordano piuttosto figure dignitose dell'affresco I.

Giano prega Pace di distruggere le armi (1).

Il tema dell'affresco 1 (Tav. 54:a) non deriva direttamente dalle fonti letterarie dell'Antichità. La mitologia antica non conosceva infatti l'episodio secondo il quale Giano prega Pace di distruggere le armi. Il tema è quindi stato compilato dall'autore del libretto dell'affresco sulla base della sua vasta conoscenza della mitologia.

In primo piano appare la figura della Pace; dietro ad essa, sempre sulla stessa diagonale, segue la figura di Giano e davanti ad entrambi sulla diagonale opposta c'è un'ara e ai piedi di essa dei trofei. Giano bifronte ha voltato il suo viso « giovane » verso la Pace: con la mano destra indica i trofei e nella mano sinistra, sollevata davanti a sè, regge la sua grande chiave. Il significato delle mani è chiaro: la mano destra indica che Pace deve distruggere le armi e la chiave nella mano sinistra significa che Giano ha chiuso le porte del suo tempio in segno di pace. La Pace è in piedi, di fianco a lui: veste una stola che le scende sul dorso e una tunica senza maniche che lascia intravedere il piede destro caratteristicamente in riposo. La Pace sta guardando Giano. La sua mano sinistra s'incurva verso l'alto, mentre la mano destra abbassata tiene una fiaccola con cui ella dà fuoco alle armi. I trofei comprendono una armatura, spade e scudi, simili per esempio a quelli dei rilievi dell'Arco di Costantino. L'ara quadrata, raffigurata diagonalmente è ornata da festoni. Un fuoco arde sull'ara.

E' difficile pronunciarsi sul tempio di Giano in fondo all'affresco. Come i templi romani anche esso s'innalza su un podio e una scalinata dà accesso al portico che precede il tempio. Il tempio stesso può essere rettangolare o rotondo. I dettagli architettonici sono più ricchi nel portico. Le paraste angolari con capitelli composti fortemente stilizzati fanno pensare alle paraste angolari della villa. Le paraste reggono la trabeazione bassa che corre su tutte le facciate. La porta chiusa del portico è ornata con delle finestre di alabastro e una cornice modanata. Nell'insieme l'architettura del portico è caratterizzata dallo scarso rilievo, tipicamente manierista, delle modanature, visibile anche nell'architettura della villa, e dalla strettezza degli elementi architettonici.

La facciata del tempio è stata divisa con la trabeazione e con una finestra inferriata, collocata nella parte superiore della fronte nello stesso modo delle finestre del primo piano della villa.

L'iconografia di Giano non desta difficoltà, quella della Pace è invece molto problematica. La Pace non apparve come una personificazione vera e propria nelle arti figurative antiche, bensì nelle monete e medaglie antiche⁸⁶. La Pace vi fu raffigurata come una fanciulla che porta nelle mani un ramoscello d'olivo e un caduceo o una cornucopia. Inoltre ella assunse l'aspetto delle cosiddette figure della *Pax Augusti*. Questo tipo di Pace tiene nella mano abbassata una fiaccola con cui accende le armi in segno della guerra finita. Tali monete sono conosciute dall'età di Vespasiano, di Domiziano e di Antonino Pio⁸⁷. La Pace del salone sembra di derivare da una moneta (Fig. 82) dell'età vespasiana, ma non direttamente. La Pace del salone ricalca infatti, salvo l'acconciatura, lo stucco laterale destro del pilastro II.B (Fig. 83) nelle Logge Vaticane. La figura non è quindi, come supponeva Amelung, « eine moderne Erfindung », bensì essa si è ispirata alla moneta poc'anzi menzionata dell'età di Vespasiano⁸⁸. Tuttavia l'aspetto visuale della Pace è d'una plasticità più evidente nella figura delle Logge che in quella della moneta dell'età vespasiana.

Questa differenza tra il modello e la figura copiata mi sembra causata da un'altra opera d'arte antica. La prima figura femminile del corteo del sarcofago con scena delle nozze di S. Lorenzo fuori le Mura somiglia alla Pace delle Logge quanto alla struttura del corpo, alla plasticità e al contrapporsi caratteristico del piede destro al sinistro (Fig. 84)⁸⁹. Cioè il prototipo iconografico della Pace delle Logge è costituito dalla moneta dell'età di Vespasiano e la sua struttura artistica si è ispirata alla figura femminile del sarcofago di S. Lorenzo

⁸⁶ ROSCHER, *Lexikon* III: 2, 1719-1722; RE XVIII: 2, 2430-2436; BERNHART, *Handbuch der Münzenkunde*, 95-96.

⁸⁷ BERNHART, *Handbuch der Münzenkunde*, Tav. 9: 6, 66; 5-6, 66: 8; RE XVIII: 2, 2433, 2435.

⁸⁸ AMELUNG, « Die Stuckreliefs », 78-79; anche la DACOS è dell'opinione che la moneta dell'età vespasiana abbia ispirato la figura della Pace. Vedi DACOS, *Classical Influence 1500-1700*, 328-329; DACOS, *Le Logge*, 282. - Secondo DACOS nelle Logge la figura della Pace si riferisce alla politica di pace di Leone X. Ispirata alla stessa moneta Pace appare anche in un rilievo di porfido di Pietro della Pescia. Vedi DACOS, *Le Logge*, 282. - Il sot-tarco X.A delle Logge contiene un rilievo che secondo me rappresenta una variante della figura della Pace della moneta dell'età vespasiana. La moneta era attuale nel Cinquecento e anche dopo; tra l'altro Vincenzo Cartari ne pubblicò una vignetta come fece anche Antonio Agostini. Vedi CARTARI, *Imagini*, 167; AGOSTINI, *Dialoghi*, 41. - La moneta era nota anche a Cesare Ripa. Vedi RIPA, *Iconologia*, 377.

⁸⁹ Il rilievo ha funto da modello anche al rilievo IV: 3 della loggia di Villa Lante.

fuori le Mura. Ma la Pace delle Logge contiene ancora un terzo tema non riscontrabile nei modelli soprannominati, cioè il tema della mano piegata che regge un fiore. Un gesto della mano simile a questo appare tra l'altro in una figura virile dei disegni di Raffaello e Giulio Romano per la « Consegna delle chiavi » (Fig. 85)⁹⁰ e nei disegni di Polidoro da Caravaggio⁹¹. Con tutta probabilità Raffaello l'ha adattato da un guerriero della Colonna Traiana (Fig. 86)⁹².

A Villa Lante la figura della Pace delle Logge Vaticane riappare quasi senza alterazioni. Il fiore della mano sinistra però è sparito e così il gesto è rimasto senza funzione. Inoltre ai trofei è stato aggiunto lo scudo; l'armatura e l'elmo sono invece le stesse delle Logge. Anche la colonna con la sovrastante statua, visibile nella moneta vespasiana e nel rilievo delle Logge, non appare nell'affresco del salone.

Si è già parlato della struttura indecifrabile del tempio di Giano. Il tempio non rivela una profonda conoscenza del tempio antico e non sembra basarsi sull'interpretazione dei testi o sui templi di Giano raffigurati nelle monete romane⁹³. In un certo senso questo è un fatto sorprendente, soprattutto se confrontiamo il nostro tempio per esempio con il tempio del verso della medaglia di Clemente VII eseguita da Benvenuto Cellini (Fig. 87)⁹⁴. La medaglia rappresenta la Pace, in un tipo un po' diverso, e il tempio della Pace è derivato dal tempio di Giano delle monete romane⁹⁵. Soprattutto un particolare dell'affresco balza agli occhi, la mancanza nel tempio di Giano delle due porte tanto caratteristiche, e menzionate da quasi tutte le fonti. L'unico accenno al tempio di Giano è infatti la porta chiusa che significa la pace. L'architettura dell'affresco sembra invece essersi ispirata ad un'idea letteraria. L'ara davanti al tempio e il fuoco che vi arde corrispondono alla descrizione data da Ovidio del tempio di Giano nei suoi *Fasti* (I, 276-277): « *ara mihi posita est parvo coniuncta sacello / haec adolet flammis cum strue farra suis* ». L'ara non appare nelle monete dell'età di Vespasiano e d'altronde sull'ara delle Logge Vaticane il fuoco non arde. A Villa Lante l'ara corrisponde in modo naturale alla descrizione di Ovidio.

⁹⁰ HARTT, *Giulio Romano*, n. 1 a; TEMPESTI, *The Work of Raphael*, 410, Fig. 151-152.

⁹¹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate, n. 4.

⁹² LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, LXII/LXIII, Tav. 33.

⁹³ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 29-32.

⁹⁴ SUPINO, *Il Medagliere Mediceo*, n. 268.

⁹⁵ Per le medaglie vedi per esempio BERNHART, *Handbuch der Münzenkunde*, Tav.

Nell'insieme l'affresco 1 costituisce una creazione *ex novo* con un contenuto allegorico. La letteratura antica non conosce infatti la descrizione secondo la quale Giano prega Pace di distruggere le armi. Molti autori parlano invece di Giano e di Pace parallelamente, così tra l'altro Orazio (*Epist.* 2, 1, 254-255), Stazio (*Silv.* IV, 1, 12) e Claudio (*de sexto cons.*, *Honor.* 638-639; *Stil.* II, 286-287)⁹⁶. Nell'insieme l'affresco 1 è quindi una sintesi della conoscenza dei testi antichi, della conoscenza dell'iconografia dell'arte antica e dell'abilità creativa dell'artista che lo ha eseguito.

Castrazione (2).

Secondo Richter il tema dell'affresco 2 (Tav. 54 : b) si basa sulla descrizione di Cicerone (*de nat.* II, 24) della scena in cui Saturno (Crono) castrò suo padre Urano. E. Panofsky ha rinviato la castrazione alla generazione seguente e secondo lui nell'affresco 2 Giove castra suo padre Saturno⁹⁷. Panofsky non motiva il suo parere, ma le fonti letterarie e gli attributi presenti nell'affresco 2 confermano la sua interpretazione.

La castrazione è stata ambientata in un ambiente ottagonale coperto da una cupola. Le pareti sono divise da pilastri « astratti » e da una trabeazione atrofica. Inoltre sulle pareti oblique si aprono delle porte incorniciate. Alla castrazione partecipano due figure. L'uomo che effettua la castrazione si è inginocchiato e ha afferrato la sua vittima con la mano sinistra e con la mano destra effettua la castrazione mediante una falce. Un mantello copre le spalle e il dorso del suo corpo nudo. Egli porta la barba. I muscoli sono forti, caratterizzati da una rappresentazione molto articolata. Il vecchio dai capelli lunghi e dalla barba bianca, oggetto della castrazione, sta di fronte a lui con il piede destro sollevato sopra una conchiglia. Egli ha le braccia alzate e con lo sguardo voltato verso l'altro uomo segue l'atto della castrazione. Anche il vecchio porta come unico indumento il mantello. Nella mano sinistra tiene un serpente che si mangia la coda. Sul lato destro della scena un'aquila osserva la situazione.

Nella mitologia antica appaiono due miti di castrazione. Il più comune è il mito menzionato da Richter secondo il quale Saturno

⁹⁶ ROSCHER, *Lexikon* III: 2, 1721.

⁹⁷ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 11-12; PANOFSKY, *Studies in Iconology*, 79, nota 1.

castra suo padre Urano⁹⁸. La fonte principale di questo racconto è Esiodo (*Theogonia*, 459-509), ma oltre ad Esiodo il mito è reperibile in altri autori, tra l'altro in Apollodoro (I, 1, 4), Cicerone (*de nat.* II, 24, 63-64), Servio (*Aen.* V, 801) e anche in Agostino (*c.d.* VII, 7, 19). L'altro mito è più raro e costituisce una variante del primo. Secondo questo mito è Giove che castra suo padre Saturno. Perché la generazione sia un'altra, non si sa. In ogni caso il mito appare nelle opere degli orfisti (*orf. frag.* 114) e nell'*Ibis* di Ovidio (*Ib.* 275)⁹⁹. Il mito era ben noto ancora nel Cinquecento grazie alle opere dei mitografi medievali, cioè all'Ovidius Moralisé, alle opere di Mytographus Vaticanus I e al *de deorum imaginibus* di Albricus¹⁰⁰. In tutti questi testi l'episodio viene raccontato in modo uguale. *Mytographus Vaticanus* ne parla in due contesti (I, 2, 102 e I, 2, 105). Nel primo egli dice: «*Saturnus... habuit... tres filios...: quorum unus Iuppiter patri naturalia resecauit et in mare proiecit, et ex iis nata est Venus...*»¹⁰¹.

Un esame dell'affresco 2 sulla base di questi testi conferma la correttezza dell'interpretazione di Panofsky. La vittima porta nella mano l'attributo normativo di Saturno, cioè il serpente che ingoia se stesso¹⁰². L'esecutore dell'atto, Giove è facile identificare per mezzo dell'aquila. La falce, strumento dell'atto, è un altro attributo normativo di Saturno. Sembra molto verosimile che l'affresco 2 si basi sui testi medievali poc'anzi menzionati e non sulle fonti antiche molto più rare. La conchiglia sotto il piede di Saturno ne è un'altra prova. Essa illustra un fatto raccontato dalle fonti medievali secondo il quale Venere nacque dai genitali di Saturno gettati in mare. E' vero che né le fonti antiche né quelle medievali menzionano la conchiglia, ma l'iconografia creata negli ambienti umanistici di Firenze e usata anche dal Botticelli illustrò la nascita di Venere con la figura di Venere collocata sopra una con-

⁹⁸ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 1, 889-900, VI, 106-116; *RE* III, 2481-2482, IX 2, Reihe, 966-980.

⁹⁹ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 1470-1471, VI, 112; *RE* XI, 2008-2009.

¹⁰⁰ Sugli autori vedi LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis*, *passim*; PANOFSKY-SAXL, *Metropolitan Museum Studies* 4 (1932-1933), 257-258; SEZNEC, *The Survival of Pagan Gods*, 91-92, 170-179.

¹⁰¹ In Ovidius Moralisé il rispettivo brano è quello seguente: «...*Iuppiter patris virilia amputavit. Mare... in quo dicta Saturni virilia proiecta videbatur, de quibus Venus... nascebatur.*»; in Albricus invece: «...*Iuppiter virilia amputavit... Mare... in quod Iuppiter dicta virilia abscissa proiebat, de quibus... Venus... nascebatur.*». Cfr. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis*, 58-59. Ritorno sui testi durante la sintesi iconografica.

¹⁰² Sull'argomento vedi PANOFSKY, *Studies in Iconology*, 72-74.

chiglia¹⁰³. Oltre alle fonti medievali si è quindi consultato anche questa tradizione iconografica per la progettazione dell'affresco 2 del salone.

La castrazione di Saturno eseguita da Giove appare già nelle illustrazioni dei manoscritti medievali¹⁰⁴ e nell'arte rinascimentale il tema è reperibile almeno in un disegno di Polidoro da Caravaggio¹⁰⁵. L'affresco del salone non ha tuttavia nessun rapporto formale con queste opere d'arte. La sua struttura visuale è stata creata in base ai testi e l'episodio è stato illustrato con modelli antichi desunti da un altro contesto iconografico. Giove replica in un modo più monumentale l'uomo inginocchiato dell'affresco IV. Anche Saturno ha evidentemente un modello antico: la figura con le mani alzate del sarcofago bacchico, oggi sparito (Fig. 88). Di questo sarcofago si è conservato il disegno del *Codex Coburgensis* e oltre alla conformità dei tratti principali delle pose, la posizione identica del piede destro visto dal lato giustifica in particolare la supposizione. La posizione delle mani del modello è stata un po' alterata e soprattutto la testa e la fisionomia del viso sono state adottate alla nuova situazione. Precisamente la testa e lo sguardo severo di Saturno si sono sicuramente ispirati ad altri modelli, cioè alla figura di Ezechiele (Fig. 89) di Raffaello che a sua volta si basa, come ha dimostrato E. Löwy, sul Giove del sarcofago col giudizio di Paride di Villa Medici (Fig. 158)¹⁰⁶. Il Saturno dell'affresco 2 ha dunque una struttura visuale compilativa.

Orazio Coclite sul ponte (3).

Il tema dell'affresco 3 (Tav. 55 : a), Orazio Coclite difende il ponte Sublicio contro gli etruschi del re Porsenna, appartiene ai temi più favoriti delle leggende degli eroi romani. Il tema è comune a molti storiografi antichi¹⁰⁷, mentre nelle arti figurative dell'Antichità, a giudicare dal materiale conservatosi il tema era molto raro. Una medaglia dell'età di Antonino Pio è l'unica opera d'arte a me conosciuta che illustri questo tema¹⁰⁸. La maggioranza degli autori descrivono l'epi-

¹⁰³ Sull'argomento vedi GOMBRICH, *Symbolic Images*, 72-75; WIND, *Pagan Mysteries*, 128-140.

¹⁰⁴ PANOFSKY, *Studies in Iconology*, 78-79.

¹⁰⁵ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate, n. 13; POUNCEY-GERE, *Raphael and his Circle*, n. 223.

¹⁰⁶ LÖWY, *ArchStoA* II, 1896, 241-246.

¹⁰⁷ Sull'argomento in generale vedi *RE* VIII, 2331-2336; SCHUBRING, *Cassoni*, 21, 33, 44, 86; GRANT, *Roman Myth*, 200-204.

¹⁰⁸ GNECCHI, *Medaglie romane* II, Tav. 43: 4.

sodio in modo superficiale: una descrizione più dettagliata ne danno soltanto Polibio (VI, 55, 55, 1-4), Dionigi di Alicarnasso (V, 23, 2-, 24, 1-3), Plutarco (*Publ.* XVI, 4-7) e Livio (II, 10) che secondo Richter costituisce la fonte letteraria dell'affresco¹⁰⁹. Oltre a Livio si è tuttavia consultato Plutarco.

La scena della battaglia è ambientata sul ponte Sublicio costruito in legno. Orazio che combatte sul ponte sta per ritirarsi verso la riva della città. La sua posa è molto complicata. Egli si è diretto verso Roma, ma la parte superiore del suo corpo, rivolta verso l'avversario, è girata in una spirale che sembra fisicamente impossibile. Nella mano destra regge una spada e con lo scudo ovale nella mano sinistra si difende dalle frecce dell'avversario. Sullo scudo si vedono le lettere S.P.Q.R. che confermano l'identificazione di Orazio. Egli porta anche un'armatura tipicamente romana. A un capo del ponte, verso la città, lavorano due uomini incurvati. Uno sta per incendiare il ponte e l'altro sta per segarlo. All'altro capo, verso *Janiculum*, vediamo l'avversario di Orazio, un guerriero etrusco. Egli sta attaccando Orazio con la spada alzata e lo scudo nella mano sinistra.

Si è già parlato delle fonti letterarie di questo affresco, cioè di Livio e di Plutarco. Come negli altri affreschi anche in questo si è voluto raccontare l'episodio, come in un rapporto, scegliendo e combinando notizie ricavate da diverse fonti. Nell'affresco 2 è illustrato il momento in cui il ponte viene distrutto secondo la descrizione di Livio (II, 10, 4): «...*pontem ferro, igni...interrumpant.*», cioè col fuoco (torcia) e ferro (sega). Mentre Livio dice che il ponte fu distrutto dai romani cioè collettivamente, Plutarco specifica che il ponte fu distrutto da Spurio Larzio e da Tito Erminio (*Publ.* XVI, 5-6). Secondo Livio essi erano rimasti a aiutare Orazio e combattere contro gli etruschi¹¹⁰. Livio non descrive il ponte che secondo Plutarco era di legno. Nell'affresco l'identificazione del materiale del ponte è stata sottolineata con l'uso del marrone. D'altronde è Livio che parla delle frecce dell'avversario di cui era pieno lo scudo di Orazio. Dunque la struttura dell'affresco segue esattamente le descrizioni di Livio e Plutarco. Tuttavia l'affresco diverge decisamente dai testi per un particolare. Tutti e due gli autori parlano di un gran numero di etruschi. Nell'affresco gli etruschi sono rappresentati da un solo guerriero. Il carattere della serie degli affreschi sembra spiegare questa divergenza: in nessun

¹⁰⁹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 14.

¹¹⁰ Il racconto di Dionigi (V, 24, 1-2) sotto questo aspetto è ambiguo.

affresco della serie infatti è stato raffigurato un gruppo numeroso di figure.

Orazio sul ponte era un tema assai favorito verso il 1500¹¹¹. Tuttavia l'affresco del salone differisce dalle altre rappresentazioni di Orazio a causa delle fonti consultate. Per esempio nelle altre rappresentazioni il ponte è costruito in pietra, un gran numero di guerrieri romani lo distruggono e gli avversari di Orazio formano un esercito. Nell'affresco 3 invece l'episodio assume piuttosto il carattere di un duello. Questa differenza appare molto chiaramente in un confronto tra l'affresco 3 e i disegni di Polidoro da Caravaggio (Fig. 90-91)¹¹². Un simile confronto accentua il ruolo centrale dell'autore del libretto che ha influenzato la struttura dell'affresco del salone. Mentre i disegni di Polidoro da Caravaggio si basano genericamente sui testi storici, l'affresco del salone rappresenta una traduzione in termini figurativi delle fonti letterarie.

L'affresco 3 non ha punti di contatto con altre opere d'arte con lo stesso tema. I modelli visuali dell'affresco derivano quindi da un altro contesto. Il gruppo di uomini che stanno distruggendo il ponte è una variante della coppia di uomini (Fig. 92) che stanno tirando la rete nella « Pesca Miracolosa » di Raffaello. Orazio e il guerriero etrusco invece sono stati desunti da due figure (Fig. 93) di un sarcofago baccico perduto. Del sarcofago si è conservato un disegno nel *Codex Coburgensis* che già molto prima aveva attirato l'attenzione degli artisti¹¹³. Sul lato sinistro del rilievo compare un gruppo di due danzatori che somigliano alle figure e alla composizione dell'affresco 3 particolarmente per ciò che riguarda le pose e la composizione. Orazio che sta in una posa simile a una spirale è quasi identico al danzatore nudo: soltanto le mani gesticolano in un modo diverso che corrisponde alla nuova situazione. Questa figura del sarcofago ha dato l'ispirazione a numerose altre figure. Nel disegno della « Strage degli Innocenti »

¹¹¹ Sull'argomento vedi RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 11-13 e le note.

¹¹² MARABOTTINI non conosce il disegno di Polidoro da Caravaggio (Fig. 90), pubblicato da RONEN, ma l'incisione eseguita da Michele Crecchi. Cfr. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate, n. 6; RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), Fig. 13. - A Polidoro da Caravaggio è stato attribuito anche un altro disegno raffigurante Orazio (Fig. 91) a cavallo in lotta contro i guerrieri etruschi. Cfr. POUNCEY-GERE, *Raphael and his Circle*, n. 222; POPHAM-WILDE, *The Italian Drawings at Windsor Castle*, n. 702. - MARABOTTINI non menziona questo disegno. - Sull'argomento vedi anche RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 11 e nota 35.

¹¹³ DEGENHART, *Boll'Arte* 35 (1950), 212-213; DEGENHART-SCHMITT, *MiJbBK* 11 (1960), n. 28; MATZ, *A.I.* 1958, n. 2. - Dal rilievo è stato ripreso anche uno dei temi di posatura del rilievo II: 4 della loggia.

(Fig. 94)¹¹⁴ di Raffaello appare un guerriero che è senza dubbio stato ripreso dallo stesso modello antico. Il gesto delle mani del guerriero di Raffaello è identico a quello di Orazio e quindi sembra probabile che Orazio non derivi direttamente dal danzatore del sarcofago e che il guerriero del disegno di Raffaello sia il modello diretto di Orazio. Il guerriero di Raffaello o la figura del sarcofago ha fatto da modello per il disegno di Marte (Fig. 95) di Rosso Fiorentino, oggi conosciuto soltanto per un'incisione in rame¹¹⁵. Da questo disegno deriva a sua volta la figura di Marte dipinta nei chiaroscuri del Cortile del Teatro di Castel S. Angelo¹¹⁶. Un po' variato il tema compare anche nel fanciullo della « Divisione della Terra promessa » delle Logge Vaticane¹¹⁷.

Ma anche se Orazio derivasse dal disegno di Raffaello, l'esecutore dell'affresco ha conosciuto il sarcofago romano o concretamente o in base a un disegno del sarcofago in uso nella bottega di Raffaello. Lo provano la posizione di Orazio vis à vis con il guerriero etrusco, una posizione identica a quella del gruppo di due danzatori del sarcofago, e la somiglianza evidente dell'etrusco con il danzatore laterale. Entrambi hanno in comune il voltarsi fortemente in avanti dei corpi e il tema della posa. Nell'affresco 3 soltanto le posizioni della testa e delle mani sono state alterate¹¹⁸.

Muzio Scevola (4).

Muzio Scevola nell'accampamento di Porsenna costituisce il tema dell'affresco 4 (Tav. 55: b). Il tema aderisce alla leggenda di Orazio ed era anch'esso un tema molto popolare¹¹⁹. La leggenda fu raccontata da molti autori tra cui Livio (II, 13, 1-5), Plutarco (*Publ.* XVII) e Dionigi (V, 27-29) che ne danno la descrizione più minuziosa. Livio ha

¹¹⁴ TEMPESTI, *The Work of Raphael*, 362, Fig. 88.

¹¹⁵ BARTSCH XV, 77, 32; Drawings of the First Maniera, n. 73. - In contrasto con il catalogo la figura non mi sembra derivata dal « Portabandiera » di Marcantonio.

¹¹⁶ Vedi D'ONOFRIO, *Castel S'Angelo*, Fig. 139.

¹¹⁷ Vedi DACOS, *Le Logge*, Tav. XLI.

¹¹⁸ Una positura assai simile appare anche in due sarcofagi generalmente conosciuti nel primo Cinquecento. Uno è il sarcofago baccico dei Musei Vaticani. Cfr. AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Cortile del Belvedere, n. 102; DEGENHART-SCHMITT, *MiJbBK* 11 (1960), n. 21; CANEDY, *Girolamo da Carpi*, T 91, T 159. - L'altro è il sarcofago con amazzoni dei Musei Vaticani. Cfr. AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Cortile del Belvedere, n. 69; DEGENHART-SCHMITT, *MiJbBK* 11 (1960), n. 20. - Dal punto di vista dell'intera composizione mi sembra più verosimile che il guerriero etrusco dell'affresco 3 derivi dal danzatore rappresentato nel sarcofago del *Codex Coburgensis*.

¹¹⁹ Sull'argomento in generale vedi RE XVI, 416-423; GRANT, *Roman Myths*, 204-206.

funto da fonte principale all'affresco 4, ma alcune notizie complementari derivano da Dionigi e da Plutarco.

Come narra Dionigi (V, 28, 2) l'episodio avviene nella tenda di Porsenna. E secondo Plutarco (*Publ.* XVII, 2) Porsenna sta seduto sul trono e Muzio Scevola è vestito come gli etruschi presenti nella tenda. Per altri versi il racconto deriva da Livio. Nell'affresco è stato illustrato il momento più drammatico del racconto. Muzio ha ucciso per sbaglio il segretario di Porsenna che secondo Livio portava un vestito uguale a quello del re. Muzio è stato arrestato e riportato davanti a Porsenna e dopo aver parlato dell'intrigo e aver sentito la proposta di Porsenna di condannarlo ha posto la sua mano nel fuoco. La reazione di Porsenna esprime soprattutto il grande stupore causato da questo atto.

Muzio è stato collocato sul lato sinistro della scena in un solido contrapposto. Con la mano sinistra indica il segretario ucciso, mentre la mano destra arde nel fuoco. Porsenna è stato collocato in diagonale dentro la scena e ha, come si è detto, le braccia sollevate in segno dello stupore. In primo piano e in parte fuori della scena giace il segretario ucciso da Muzio. In conformità con le fonti, tutte e tre le figure portano un'armatura identica di tipo romano, perché nel primo Cinquecento non si conoscevano ancora le armature etrusche. L'identico assetto di Porsenna e del suo segretario è stato accentuato più che nelle fonti: infatti tutti e due portano una barba lunga. Tuttavia la corona di Porsenna li differenzia e per creare l'impressione che anche Muzio fosse un soldato etrusco, egli porta un elmo.

L'insieme visuale dell'affresco 4 si basa in modo accentuato sulle fonti letterarie. Il racconto diverge da quello delle fonti letterarie nello stesso modo che nell'affresco di Orazio, perché l'esercito etrusco non è stato raffigurato e quindi il dramma è condotto dalle tre figure principali. Sotto questo aspetto l'affresco diverge dalle altre rappresentazioni contemporanee di Muzio¹²⁰ che erano caratterizzate dalla moltitudine di soldati etruschi.

I temi formali di questo affresco sono stati desunti da numerosi modelli visuali. La struttura fondamentale della composizione deriva senza dubbio dalle *adlocutiones* della Colonna Traiana, della Colonna di Marco Aurelio e dell'Arco di Costantino. Le *adlocutiones* costituivano una fonte d'ispirazione anche per Giulio Romano e Raffaellino dal Colle per il tema corrispondente della « Visione di Costantino il Grande »¹²¹.

¹²⁰ Sull'argomento vedi SCHUBRING, *Cassone*, n. 332, 782; RÖNEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 13-14 e le note.

¹²¹ HARTT, *Giulio Romano*, 47.

Tuttavia la figura di Costantino di questo affresco non deriva dalle *adlocutiones*¹²², bensì dal giovane (Fig. 96) a lato del rilievo XCII della Colonna Traiana che secondo me ha funto da modello anche per il Muzio dell'affresco 4¹²³. La contrapposizione e la posizione della testa sono completamente identiche. Soltanto la posizione della mano sinistra è stata alterata. Il modello antico del segretario ucciso è probabilmente l'amazzone ferita del sarcofago con amazzonomachia, oggi a Mantova, o il gallo ferito del sarcofago con scena di battaglia a Mantova o il barbaro ferito del rilievo LXXI della Colonna Traiana¹²⁴. La parte superiore del corpo di queste figure è rappresentata in modo quasi identico. Se si pensa in particolare alle mani e al viso, la figura della Colonna Traiana sembra essere il modello più verosimile (Fig. 97). La posa di Porsenna fa invece pensare al Seleuco, poc'anzi menzionato, di Raffaello (Fig. 67) e un parallelo molto simile costituisce il Cristo del disegno con « S. Paolo e S. Caterina » di Giulio Romano¹²⁵. Quindi si tratta di una variante di un tema frequente nelle opere della bottega di Raffaello.

Fama (5).

Nell'affresco 5 (Tav. 56 : a) è rappresentata una fanciulla alata che sta seduta su un globo e tiene nelle mani due corni sottili. Il globo volteggi nello spazio a cui si riferisce lo zodiaco nel lato superiore della scena. Nell'affresco compaiono le costellazioni seguenti: Gemelli, Leone, Scorpione, Libra, Cancro e Capricorno.

Secondo Richter l'affresco rappresenta l'allegoria del Tempo¹²⁶ mentre Marabottini interpreta la fanciulla come l'allegoria della Fama¹²⁷. Senza dubbio l'interpretazione di Marabottini è quella giusta, anche se l'allegoria della Fama del salone è da un punto di vista iconografico di un tipo molto raro. Le sue caratteristiche fondamentali sono le ali, i corni, il globo sul quale la Fama sta seduta e lo spazio nel quale la Fama svolazza con sullo sfondo lo zodiaco.

La Fama appartiene alle allegorie che in genere vengono connesse ai Trionfi del Petrarca. Tuttavia il Petrarca non caratterizza molto

¹²² Vedi BECATTI, *The Work of Raphael*, 557-558.

¹²³ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XCII, Tav. 42.

¹²⁴ LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 167, 193; LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, LXXI, Tav. 33.

¹²⁵ HARTT, *Giulio Romano*, 21, n. 6.

¹²⁶ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 15-16.

¹²⁷ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 69.

chiaramente la Fama, ciò che fa invece il Boccaccio nella sua *Amorosa Visione*. Quando poi si cominciò a illustrare i testi del Petrarca, l'iconografia del trionfo della Fama fu anche in parte stabilizzata. Essa appare spesso in una carrozza trainata da cavalli ma i suoi attributi variano molto. La Fama del salone ha in comune con le allegorie petrarchesche della Fama soltanto le ali e i corni¹²⁸. Le ali derivano da Virgilio che descrive la Fama come un essere alato (*Aen.* IV, 173-188: « *pernicibus alis* »)¹²⁹. I corni invece provengono dagli strumenti antichi usati nei cortei trionfali. Boccaccio aggiunse il globo all'allegoria della Fama (*Amorosa Visione*, Cap. IV): « teneva nel la sua man sinistra/un pome d'oro. ». Nelle allegorie della Fama appare spesso un paesaggio collocato dentro un cerchio che basandosi sul Boccaccio simbolizza la terra o il globo¹³⁰. Nel salone questa idea è stata sviluppata nel modo seguente: La Fama è stata collocata sopra un globo che in proporzione alla Fama è più grande del solito e essa volteggia di notte nello spazio. Secondo Virgilio la Fama vola tra il cielo e la terra (*Aen.* IV, 184): « *nocte volat coeli medio terraque* »¹³¹. La struttura iconografica un po' diversa della Fama del salone costituisce quindi una sintesi della tradizione quattrocentesca della Fama e dei nuovi risultati ottenuti studiando i testi antichi. Anche se la Fama del salone presenta un'iconografia molto rara, essa ha un modello diretto nelle opere della bottega di Raffaello. Girolamo da Carpi ha infatti copiato un'allegoria della Fama (Fig. 98) che si trovava nelle Logge Vaticane¹³². Questa allegoria molto simile a quella del salone ha funto da modello.

Statua equestre di Clelia (6).

Gli stessi autori che hanno raccontato le diverse fasi della guerra di Porsenna contro i romani ricordano anche che i romani eressero una statua equestre in onore di Clelia (Liv. II, 13, 11; Plut. *Publ.* XIX, 5; Dion. V, 35, 2). Questa statua costituisce il tema dell'affresco 6 (Tav. 56:b) e, come Richter ha già constatato, la soluzione formale dell'affresco si

¹²⁸ WEISBACH, *Francesco Pesellino*, 71-72, 74, 79-80. - Sulle varie combinazioni degli attributi della Fama vedi van MARLE, *Iconographie profaine*, 124-130, 178-189; CARANDENTE, *I trionfi*, 32, 40, Tav. II, V, XIII.

¹²⁹ Per la Fama in generale durante l'Antichità vedi RE VI, 1977-1979.

¹³⁰ WEISBACH, *Francesco Pesellino*, 79-80.

¹³¹ Anche secondo Valerio Flacco (*Arg.* II, 115-125) la Fama volteggia tra il cielo e la terra.

¹³² CANEDY, *Girolamo da Carpi*, T 20.

basa essenzialmente sulla statua equestre di Marco Aurelio¹³³. Soltanto la testa del cavallo che è invertita e la parte superiore del corpo di Clelia differiscono dal modello. Clelia è voltata verso lo spettatore, la mano sinistra riposa sulla vita e la mano destra regge un corno simile a quelli della Fama¹³⁴. In contrasto con le fonti letterarie la statua di Clelia è collocata in un ambiente le cui pareti sono scandite dall'ordine ionico. L'ambiente è articolato da una luce eccessivamente forte. Usando un chiaroscuro rosso-marrone si è voluto sottolineare che l'oggetto della pittura non è Clelia, ma la sua statua equestre in bronzo.

Numa Pompilio sacrifica a Vesta (7).

Il tema dell'affresco 7 è stato identificato tradizionalmente come il sacrificio di Numa Pompilio in onore di Vesta (Tav. 57: a). Secondo Richter la fonte letteraria dell'affresco è Livio (I, 20, 3)¹³⁵.

L'atto del sacrificio si svolge in un tempio rotondo le cui pareti terminano in alto con festoni e una cornice. Al centro del tempio, su di un tripode, arde il sacro fuoco e, in fondo alla diagonale compositiva, vediamo un'ara ornata dai festoni e da una doppia voluta. Il colore viola dell'ara imita forse il porfido. Sull'ara vediamo la dea Vesta in abito e velo bianchi. A sinistra due uomini, Numa Pompilio e un prete che sona il corno dietro a lui, compiono l'atto del sacrificio. Numa indica con la mano sinistra la dea Vesta e con la destra la vittima che sarà offerta a Vesta. La vittima viene condotta per le corna da un fanciullo nudo raffigurato in un contrapposto molto elastico.

Nell'affresco 7 il rapporto con le fonti letterarie è molto simile a quello che si riscontra nell'affresco 1. E' vero che nella letteratura antica i sacrifici compiuti da Numa non vengono menzionati. Tuttavia sembra che in questa scena si sia voluto sottolineare il ruolo di Numa come fondatore della religione romana. Tra l'altro Livio (I, 20, 3), Ovidio (*Fast.* VI, 265-299), Plutarco (*Numa* IX, 5, XI, 1; *Camil.* XX, 3-6) e Dionigi (II, 64, 5-65, 1) parlano di Numa come creatore del culto di Vesta¹³⁶.

¹³³ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 15.

¹³⁴ Sul tema della posizione della mano vedi l'analisi della figura di Pace dell'affresco 1.

¹³⁵ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 13-14.

¹³⁶ Sul culto di Vesta vedi ROSCHER, *Lexikon* VI, 241-273; *RE* VIII, 2. Reihe, 1717-1776.

Nei dettagli dell'affresco appare una certa ambiguità rispetto alle notizie ricavate dai testi. Questa vale soprattutto per la statua cultuale nel tempio di Vesta. Ovidio dice espressamente che nel tempio di Vesta non c'era una statua destinata al culto (*Fast.* VI, 295-298): «*esse diu stultus Vestae simulacra putavi/mox didici curvo nulla subesse tholo.*». D'altronde, come si vede dalla figura 99, nelle monete di età augustea, raffiguranti l'interno del tempio di Vesta, appare un'immagine cultuale¹³⁷ e anche Albricus parla di un'immagine cultuale dipinta nel tempio di Vesta: «*Supra pinaculum autem templi depicta erat ipsa Vesta in forma virginis infantem...*»¹³⁸. Affinché il contenuto dell'affresco risultasse chiaro, la rappresentazione fu desunta dalla tradizione letteraria di Albricus. Dai testi deriva anche la forma rotonda del tempio di Vesta: il fuoco sacrale al centro del tempio corrisponde alla descrizione che Plutarco ci dà del tempio di Vesta (*Numa* XI, 1)¹³⁹. Anche l'abito bianco di Vesta può essere ripreso dai testi perché ne parla tra l'altro Properzio (IV, 11, 54). Un problema in sé crea la presenza della vittima e del fanciullo. Nel primo Cinquecento non si sapeva che a Vesta non furono offerte delle vittime in sacrificio, ciò che oggi è un fatto ben noto. Che il fanciullo non sia un «camillo», lo indica la notizia ripresa da Gellio e conosciuta anche da Cartari¹⁴⁰. Gellio dice infatti (*Noc. Att.* I, 12, 1) che le fanciulle addette al servizio divino delle Vestali furono scelte non «*...minorem quam annos sex, maiorem quam annos decem natam...*». Anche se non possiamo accertare il sesso della figura, non mi sembra del tutto impossibile che essa raffiguri la prima Vestale, cioè Amata, menzionata da Gellio. D'altronde non bisogna dimenticare che l'affresco illustra l'attività di Numa Pompilio come creatore del culto di Vesta.

I temi formali dell'affresco sono ispirati da numerosi modelli. La statua di Vesta non sembra corrispondere alle figure di Vesta del materiale numismatico. Quanto alla positura essa potrebbe essere stata desunta sia dalle figure di oranti dell'arte paleocristiana, sia dall'urna, già nel giardino del cardinale Capri, che porta agli angoli quattro Vittorie quasi identiche alla figura di Vesta (Fig. 100) di cui costituiscono

¹³⁷ DRESSEL, *ZNum* 22 (1900), Tav. I.

¹³⁸ Per il brano vedi LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis*, 123.

¹³⁹ La descrizione di Ovidio del tempio di Vesta è molto più difficile da comprendere, ma anch'egli dice che il tempio era rotondo. Livio e Dionigi non menzionano la forma del tempio, mentre Plutarco parla, nella sua limpida descrizione, del fuoco eterno che ardeva al centro del tempio.

¹⁴⁰ Cartari, *Imagini*, 117-118.

il modello più probabile¹⁴¹. Modelli dell'ara di Vesta sono reperibili nelle urne romane: tra l'altro Dosio ne copiò parecchie (Fig. 101)¹⁴². La figura infantile è un prestito quasi diretto del bambino raffigurato in primo piano nello « Incendio di Borgo » (Fig. 64). Il « Miracolo del risanamento dello storpio » di Raffaello replica questo tema, ma la figura vi appare invertita specularmente.

Costruzione del Tempio di Giano (8).

Secondo Livio (I, 19, 2) Numa Pompilio fece costruire a Giano (Giano Gemino) un tempio a cavallo dell'Argileto¹⁴³. Questo passo di Livio, come Richter ha constatato¹⁴⁴, costituisce il tema dell'affresco 8 (Tav. 57: b). Nell'affresco Numa Pompilio sta sorvegliando i lavori di rifinitura all'interno del tempio. Con la corona sulla testa e il bastone da *Pontifex Maximus* nella mano egli dà istruzioni al muratore davanti a lui. Questi lavora su un podio alto quattro scalini e dietro di lui un uomo sta portando del materiale da costruzione. L'architettura del tempio rivela una incertezza analoga a quella della struttura del tempio di Giano dell'affresco 1. In questo caso l'edificio ha una forma poligonale e su una delle pareti oblique appare una finestra con inferriate. Sulla parete di fondo il Giano bifronte è stato collocato con la sua chiave in mano in una nicchia situata in un'edicola fiancheggiata da colonne ioniche.

L'affresco 8 si basa sulle fonti letterarie meno degli altri affreschi della serie, e ciò si può spiegare semplicemente con la scarsità delle fonti. Nella struttura formale invece appaiono alcune citazioni visuali. Il muratore inginocchiato varia il tema poc'anzi analizzato dell'uomo inginocchiato. La figura del suo assistente è reperibile in diverse varianti nella Colonna Traiana, ma il parallelo più vicino è forse il giovane che porta il defunto nel sarcofago di Meleagro (Fig. 102) al Museo Capitolino. Da questa figura anche Raffaello riprese il tema della posa¹⁴⁵. La posa dinamica di Numa appare in molte varianti nelle opere della bottega

¹⁴¹ HÜLSEN, *Antikengärten*, 65. - Dell'urna si è conservato un disegno sia nel *Codex Coburgensis* (fol. 137, 1) che nel *Codex Pighianus* (fol. 73).

¹⁴² HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio*, fol. 147^r, 153^r, 160^r e 161^r.

¹⁴³ Sull'argomento vedi *RE* XVII, 1242-1252; *RE* suppl. III, 1179-1180.

¹⁴⁴ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 13.

¹⁴⁵ JONES, *Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi* n. 119; BECATI, *The Work of Raphael*, 504.

di Raffaello, ma il parallelo più vicino della figura intera è la Vittoria (Fig. 103) della scena di sacrificio di Casa Pippi¹⁴⁶. Ovviamente queste due figure hanno un modello comune nelle monete di *Roma Restituta* (Fig. 104)¹⁴⁷. Infine, l'edicola deriva da quelle, magnifiche, del Pantheon.

I RITRATTI IN STUCCO A - H.

Nella decorazione del salone i ritratti in stucco A-H (Tav. 58: a - 61: b) che intervallano la serie dei trionfi determinano effetti di intensa plasticità¹⁴⁸. I ritratti che s'innalzano su piccoli piedistalli sono stati collocati ognuno dentro una conchiglia situata in un tondo. Sia le conchiglie che i ritratti sono di stucco romano.

La serie dei ritratti non è finora stata pubblicata¹⁴⁹. Quindi l'iconografia della serie e il rapporto dei ritratti con la decorazione del salone saranno oggetto particolare delle pagine seguenti. L'identificazione dei ritratti è resa difficile dal fatto che alle figure mancano gli attributi e che sulle superfici dei piedistalli riservate alle iscrizioni non è stato inciso nessun nome. Il carattere dei ritratti è talmente superficiale che essi non possono essere dei ritratti veri e propri. E siccome alcuni ritratti possono essere identificati in base alla fisionomia, essi a loro volta rendono possibile l'identificazione degli altri ritratti.

Il ritratto collocato in un tondo di questo genere è, come tipo, assai raro. Esso è composto da tre elementi: dal ritratto romano, dall'idea di derivazione antica di collocare il ritratto dentro una conchiglia e dalla tradizione per la quale i ritratti furono collocati nei tondi.

I ritratti possono quindi essere considerati, in accordo con la definizione di I. Lavin, dei ritratti romani e non dei ritratti rinascimentali: come i ritratti romani essi s'innalzano su un piedistallo, sono vuoti di dietro e la parte inferiore è arrotondata; i ritratti rinascimentali, al contrario, non hanno un piedistallo, non sono vuoti ma compatti e sono nettamente tagliati per creare l'illusione che essi continuino in basso¹⁵⁰. Nel salone i ritratti sono la manifestazione del « revival » del gusto dei ritratti dell'età imperiale. Ma non si tratta del « revival » di un'idea puramente estetica o di un modello antico idealizzato, bensì di una

¹⁴⁶ HARTT, *Giudio Romano*, 240.

¹⁴⁷ BERNHART, *Handbuch der Münzenkunde*, Tav. 83: 13.

¹⁴⁸ Le fotografie qui pubblicate sono state prese prima del restauro del 1974-75. Nelle tavole 30: a-30: b si vede tuttavia l'aspetto dei ritratti dopo il restauro.

¹⁴⁹ Vedi tuttavia LILJUS, *ThT* 4 (1978), 98-109.

¹⁵⁰ LAVIN, *AriQuart* 33 (1970), 207-209; LAVIN, *Proceedings* 119:5 (1975), 353.

idea iconografica: la forma antica dei ritratti accentua l'identità antica dei personaggi raffigurati.

Il secondo elemento, cioè l'uso della conchiglia come sfondo, è anch'esso ispirato dall'Antichità, e precisamente dai sarcofagi romani nei quali i ritratti dei defunti sono collocati nelle conchiglie (Fig. 105)¹⁵¹. E il terzo elemento, il tondo, deriva anch'esso dall'Antichità, dalle sculture delle tombe e dei monumenti sepolcrali¹⁵².

A partire dal Quattrocento il tondo e la conchiglia appaiono assai frequentemente come elementi separati. Il tondo, dipinto o scolpito, è presente in diversi contesti¹⁵³. Per Villa Lante il più interessante è il modo in cui, particolarmente nell'Italia settentrionale, i ritratti a mezzo busto erano collocati nei tondi. Simili tondi sono reperibili sia nelle cupole delle chiese che nelle facciate degli edifici. In questa sede mi limiterò ad accennare soltanto alla Cappella Colleoni di Cremona, alle facciate di Palazzo Landi a Piacenza e di Palazzo Fordri a Cremona o alla cupola della chiesa di S. Maria presso S. Satiro di Bramante.

Il tondo fu introdotto a Roma almeno in parte dagli artisti provenienti dall'Italia settentrionale. Lo provano i due ritratti collocati nei tondi (Fig. 106) del monumento sepolcrale della famiglia Bonsi eseguito dal lombardo Luigi Capponi verso il 1500 nella chiesa di S. Gregorio Magno¹⁵⁴. La conchiglia era invece un ornamento architettonico molto in voga e appare anche nelle nicchie che contenevano delle statue dei santi. A Villa Lante questi elementi in origine separati furono combinati insieme. La conchiglia divenuta monumentale venne collocata all'interno del tondo costituendo lo sfondo del ritratto all'antica. Tuttavia questa combinazione era già stata adottata da Giovanni da Udine (?) a Villa Madama dove nell'ornamentazione in stucco compaiono dei ritratti all'antica (Fig. 107) collocati all'interno di tondi con conchiglie come sfondo. I ritratti di Villa Madama sono però di formato molto piccolo e spiegarne il significato iconografico non è possibile in base ai risultati finora ottenuti dalla ricerca. A Villa Lante la stessa tematica ha assunto proporzioni diverse: i busti sono dei ritratti veri e propri con un contenuto che li unisce al programma iconografico del salone. Più tardi questo tipo di ritratti all'antica collocati all'interno di tondi, con o senza la conchiglia, componenti delle serie, sono reperibili in numerosi conte-

¹⁵¹ ALTMANN, *Grabaltare*. n. 52, 189, 206, 272 ecc.; WILPERT, *Christliche Sarkofage*, Tav. LXIX: 2, CIII: 8, CV: 6 ecc.

¹⁵² GRIEBACH, *Römische Porträtbüsten*, 33-35.

¹⁵³ Sul tondo in generale vedi HAUPTMANN, *Der «Tondo»*, *passim*.

¹⁵⁴ GRIEBACH, *Römische Porträtbüsten*, 9-11.

sti, tra l'altro a Roma nel cortile di Palazzo Valle-Capranica¹⁵⁵, a Pesaro nella Sala dei Semibusti di Villa Imperiale¹⁵⁶, a Vicenza nella Sala del Principe di Palazzo Thiene¹⁵⁷, a Mantova in diversi ambienti di Palazzo Ducale¹⁵⁸. In quale misura la serie di Villa Lante abbia funto da modello a questi busti, non è possibile dire. Tuttavia sembra certo che proprio a Villa Lante si ritrovi per la prima volta un ritratto collocato in una conchiglia e un tondo, derivato da un modello antico e rappresentante in accordo col programma iconografico un dio romano o un personaggio ritenuto storico¹⁵⁹.

Il ritratto A (Tav. 58 : a) fornisce la chiave per l'interpretazione della serie. Esso rappresenta un uomo bifronte col viso di un giovane e di un anziano. Si tratta naturalmente di Giano, personaggio principale del sottostante affresco I. Alla fisionomia del ritratto A ha ovviamente funto da modello il dio fluviale (Fig. 108) della Galleria delle Carte Geografiche dei Musei Vaticani¹⁶⁰ che fu noto già a Donatello e appare nelle sue opere¹⁶¹.

Il ritratto B (Tav. 58 : b) nella parte inferiore dello stesso intradosso rappresenta un vecchio barbuto. Un nastro da eroe orna i suoi capelli e le spalle sono coperte da una clamide. Anche questo ritratto è in parte ispirato ai modelli antichi. Lo sguardo volto in giù, l'acconciatura con il nastro da eroe e la clamide con le pieghe triangolari derivano dal re barbaro nel cortile di Palazzo dei Conservatori (Fig. 109)¹⁶². La statua apparteneva una volta alla collezione del cardinale Cesi e a giudicare dalle incisioni di Marcantonio e di A. Lafreri la statua era generalmente nota nel Cinquecento¹⁶³. La forma della barba fa pensare ai ritratti dei filosofi e dei poeti greci. Interessante è anche il rapporto tra il ritratto B e il suo prototipo in senso tipologico. L'autore del ritratto B ha ripreso la struttura dei ritratti romani in modo tanto perfetto che non si è accontentato di tagliare il busto all'altezza del petto, ma ne ha arrotondato il taglio e inoltre lo ha

¹⁵⁵ FROMMEL, *Der RömPalastbau* I, 163-164. - In Palazzo Valle-Capranica si tratta di un « Antikengarten » dove i busti romani sono stati collocati nei tondi.

¹⁵⁶ PATZAK, *Die Renaissance- und Barockvillen* I, 309.

¹⁵⁷ MAGNATO, *Palazzo Thiene*, 63-76.

¹⁵⁸ I ritratti collocati nei tondi appaiono in molti ambienti. - Vedi anche il disegno di Giulio Romano, HARTT, *Giulio Romano*, n. 364.

¹⁵⁹ In un certo senso i ritratti di Villa Lante sono dei predecessori del Bruto di Michelangelo. Vedi LAVIN, *Proceedings* 119:5 (1975), 357.

¹⁶⁰ LIPPOLD, *Die Skulpturen* III: 2, Galleria delle Carte Geografiche n. 38.

¹⁶¹ JANSON, *Donatello*, 85.

¹⁶² JONES, *Palazzo dei Conservatori*, Sec. portikus n. 7.

¹⁶³ BECATI, *The Work of Raphael*, 517, Fig. 32.

svuotato sul retro e posto su un piedistallo. Al busto mancano gli attributi, ma sembra probabile che, analogamente a ciò che accade per l'iconografia del ritratto A, esso rappresenti l'altro personaggio principale dell'affresco I, cioè Saturno. Una simile identificazione viene sostenuta dal fatto che il Saturno dell'affresco porta lo stesso nastro da eroe del Saturno del ritratto e che le acconciature e le barbe sono quasi identiche. La somiglianza fisionomica ha quindi sostituito gli attributi.

Il ritratto C (Tav. 59: a) nella parte superiore dell'intradosso est raffigura un giovane. Il busto è nudo e il braccio destro riposa al lato, mentre il sinistro è sollevato. Gli occhi sono rivolti obliquamente in giù e un nastro di foglie e grappoli d'uva ornano i suoi capelli. Sono proprio i grappoli d'uva a rendere possibile l'identificazione del personaggio come Bacco. A prima vista questa identificazione può sembrare contraddittoria perché, come ho poc'anzi constatato, i ritratti A e B raffigurano i personaggi principali dell'affresco adiacente e qui il tema dell'affresco II è il mito di Clelia. Tuttavia in seguito si vedrà che nell'intradosso est è stato illustrato un altro tema bacchico ed è proprio questo tema che spiega l'identità del ritratto C. — Più difficile è invece indicare il modello antico del ritratto C. La fisionomia e lo sguardo fanno pensare alle numerose statue di Antinoo le cui mani sono spesso in posizioni simili¹⁶⁴. Tali sono tra l'altro le statue di Antinoo della Galleria degli Uffizi¹⁶⁵, della Sala Rotonda¹⁶⁶ e della Sala dei Busti¹⁶⁷ nei Musei Vaticani. Di queste le prime due sono da escludere come modelli perché furono scoperte soltanto più tardi. Lo stesso vale per la terza di cui non si sa quando fu rinvenuta. Neanche l'Antinoo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli che fu usato da Raffaello ha potuto fungere da modello a causa della diversa posizione delle mani¹⁶⁸. Nessuna delle statue di Antinoo finora pubblicate sembra essere il modello del ritratto del salone. Lo è invece il busto bronzeo di Antinoo del Palazzo Reale di Napoli (Fig. 110). In questo busto, che rappresenta Antinoo con gli attributi bacchici, la fisionomia del giovane è identica a quella del giovane di Villa Lante: l'unica differenza è la struttura diversa del nastro che orna i capelli. Non si sa quando e

¹⁶⁴ Per le statue di Antinoo in generale vedi MARCONI, *Monumenti Antichi* 29 (1923), 161-302.

¹⁶⁵ MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* II, n. 98.

¹⁶⁶ LIPPOLD, *Die Skulpturen* III: 1, Sala Rotonda n. 540.

¹⁶⁷ AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Sala dei Busti n. 357.

¹⁶⁸ BECATTI, *The Work of Raphael*, 540, Fig. 113.

dove il busto bronzeo fu trovato, ma indirettamente possiamo dimostrare che esso era conosciuto già nel primo Cinquecento: inizialmente appartenne forse alla collezione Farnese e finì più tardi a Napoli. Nella Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone si è conservata una serie di disegni (Dis., Vol. IV) che è stata attribuita a Giulio Romano e che contiene soprattutto disegni di rilievi e di statue romane. A questo codice appartiene anche un disegno (Fig. 111) che, a giudicare dalla struttura generale del busto e dal nastro che orna i capelli, sembra essere ispirato al busto di Napoli. Un simile nastro non appare nelle altre statue di Antinoo. D'altronde l'acconciatura, i nastri che scendono sulle spalle, la parte superiore del corpo nuda e il piedistallo del busto nel disegno di Fossombrone sono identici alle rispettive parti del busto di Villa Lante. Ovviamente il disegno di Fossombrone, in quanto ripreso dal busto bronzeo di Napoli, costituisce il modello del busto C del salone.

Il ritratto D (Tav. 59 : b) nella parte inferiore dell'intradosso est rappresenta una giovane donna. Mancano tutti gli attributi salvo il nastro che attraversa diagonalmente il petto nudo. La fisionomia della testa è caratterizzata dalle labbra carnose e dai capelli in parte raccolti a spirale e fermati sulla fronte in una doppia voluta e in parte lasciati sciolti sulle spalle. Sulla base del tema dell'affresco principale sembrerebbe naturale vedere nel busto il ritratto di Clelia, ma siccome Clelia è stata raffigurata nel ritratto E dell'intradosso sud, il busto D deve riferirsi al tema secondario dell'intradosso est, cioè al Bacco. Il ritratto D rappresenta quindi con tutta probabilità Arianna. Quanto alla parte superiore del corpo, il busto D può derivare da qualunque statua femminile, di Afrodite o di Diana o di chicchesia. E' impossibile indicare l'esatto prototipo antico perché non è necessario che ne esista uno. La testa del ritratto sembra invece derivare da un modello definibile. Con ogni probabilità si tratta della testa della cariatide (Fig. 112) posta un tempo davanti alla chiesa di S. Basilio. Di questa cariatide si sono conservati molti disegni del primo Cinquecento ed essa funse da modello fra gli altri a Raffaello e alla famosa cariatide del Braccio Nuovo dei Musei Vaticani quando essa ottenne la nuova testa¹⁶⁹. Il naso, la forma delle labbra, la doppia voluta dei capelli e i capelli che scendono sulle spalle accennano secondo me in modo molto evidente alla testa di questa cariatide romana.

¹⁶⁹ HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo*, 20, Fig. 20-21; BECATTI, *The Work of Raphael*, 517; AMELUNG, *Die Sculpturen I*, Braccio Nuovo n. 5.

Il ritratto E (Tav. 60 : a) dell'intradosso sud rappresenta anche esso una giovane donna, vestita ma senza attributi. La fisionomia della testa somiglia a quella del busto D e sembra ovvio che questo ritratto derivi dalla stessa cariatide della chiesa di S. Basilio. Mancano gli indizi per l'identificazione del busto. Tuttavia siccome l'affresco III illustra la fase finale del mito di Clelia e siccome il sottostante busto F raffigura con tutta probabilità Porsenna, mi sembra giusto di identificare il busto E con Clelia.

Il ritratto F (Tav. 60 : b) rappresenta un uomo vestito con una bellissima armatura. Una barba ricciuta gli copre il mento e i capelli che scendono sulla fronte portano l'impronta del nastro da eroe. Una testa di medusa orna l'armatura e una clamide copre le spalle dell'uomo. Gli attributi veri e propri mancano, ma l'armatura ricorda quella dei busti degli imperatori romani. E siccome l'altro personaggio principale dell'affresco III, cioè Porsenna, porta lo stesso tipo di barba e di armatura, il busto F può essere identificato con il re degli etruschi Lars Porsenna. Numerosi modelli antichi si offrivano all'artista per la rappresentazione dell'armatura, mentre la testa deriva da un modello ben definibile, cioè dal cosiddetto ritratto di Sofocle. Di questo ritratto si sono conservate molte repliche, ma il modello del nostro Porsenna sembra essere il ritratto dei Musei Lateranensi (Fig. 113)¹⁷⁰.

Il ritratto G (Tav. 61 : a) nella parte superiore dell'intradosso ovest rappresenta un uomo barbuto, con i capelli che gli scendono sulla fronte e sono ornati da un nastro da eroe. Una clamide gli copre la parte superiore del corpo. Il viso, dal naso pronunciato e gli zigomi sporgenti, somiglia tanto al viso di Porsenna da far supporre che il busto G sia stato ripreso dallo stesso modello, modificando soltanto l'acconciatura e la barba. Poiché il tema dell'affresco IV è Numa Pompilio e i suoi libri e poiché la clamide è chiaramente arcaizzante, ritengo che il busto G rappresenti Numa Pompilio.

Il ritratto H (Tav. 61 : b) mostra una donna matura. Essa è vestita e ha il capo cinto da un diadema. La fisionomia del busto ricorda quella delle statue greche dell'età classica dalle quali — o dalle cui copie romane — la forma del busto è stata desunta. Tuttavia è impossibile indicare un modello preciso tra i numerosi prototipi. L'iconografia del busto H è problematica. Mancano gli attributi e l'unico elemento utile per l'identificazione del busto è costituita dalla maturità del personaggio a differenza della giovinezza dei busti D e E. Poiché fu Numa Pompilio a creare il culto di Vesta a Roma e poiché tutto l'intradosso

¹⁷⁰ SCHEFOLD, *Bildnisse*, 90-93; MANSUETTI, *Galleria degli Uffizi* II, n. 23.

ovest illustra le attività di Numa Pompilio, mi sembra ovvio che il busto H rappresenti Vesta.

Come si è visto i ritratti hanno modelli antichi precisi e sono parte integrante del contenuto degli affreschi principali del salone rappresentando i personaggi principali degli affreschi, o del programma del rispettivo intradosso. Si tratta quindi di un interessante esempio di un programma iconografico composto sia dalla pittura che dalla scultura. Da questo punto di vista la decorazione figurativa del salone preannuncia il barocco, cioè il modo del barocco di combinare le arti figurative. La combinazione non ha tuttavia la sintesi tanto caratteristica per esempio del Bernini. Poiché conosciamo l'identità dei personaggi raffigurati nei busti, possiamo anche capire il contenuto tipologico dei ritratti costituiti dai busti. Basandosi sulla struttura fondamentale dei busti romani e sottolineando i tratti anticheggianti con l'uso delle conchiglie, l'autore ha voluto accentuare la distanza storica e temporale delle persone rappresentate: ogni busto è un ritratto di un personaggio o di un dio romano che ha un rapporto storico con il *Janiculum*. Infine, a questo ricchissimo spettro di idee possiamo aggiungere un fatto, cioè che nell'insieme i busti formano senza dubbio una serie di « uomini e donne famosi ».

LA SERIE DEI TRIONFI A_1-H_2 .

Ad ambedue i lati dei ritratti sono dipinti degli affreschi (Tav. 45-46, 62 : a - 69 : b) di forma rettangolare con un lato ricurvo. Insieme ai ritratti essi formano una composizione unitaria. Questa serie di affreschi, già chiamata serie dei trionfi, rappresenta figure mitologiche o dei seduti su carrozze trainate da diversi animali e amorini o geni portati da carri. Gli dei raffigurati sono sei, le altre figure mitologiche tre e gli amorini otto. La serie si divide quindi chiaramente in due, un fatto che viene sottolineato dalla diversa struttura dei carri. I carri degli dei e delle figure mitologiche hanno quattro ruote, mentre quelli degli amorini ne hanno due.

Gli affreschi sono stati dipinti su fondo nero con figure rosse o bianco-grigie dai vestiti in parte verdi. In analogia con la serie 1-8 gli affreschi sembrano dei chiaroscuri, anche se non lo sono. La tecnica è sommaria. La modellazione è ottenuta con dei passaggi di tono, ma siccome con l'aggiunta del bianco si è voluto aumentare l'effetto, l'impressione che si tratti di schizzi rimane prevalente. Ciò non significa che gli affreschi siano di qualità inferiore: le composizioni e le raffi-

gurazioni provano il contrario. Le composizioni sono semplici. I personaggi principali degli affreschi appaiono il più delle volte su un lato della scena, mentre gli animali che trainano i carri coprono il resto della superficie affrescata. D'altronde ogni carro è diretto verso il ritratto in stucco e quindi ogni coppia di affreschi forma un insieme funzionalmente e visualmente simmetrico con il rispettivo busto al centro. I carri e le figure sono stati collocati su una base verde o bianca che simbolizza la terra o l'acqua. La base costituisce l'unico elemento spaziale degli affreschi e poiché lo sfondo degli affreschi è nero e privo di un effetto di profondità, agli affreschi manca una struttura spaziale. Le figure invece sono caratterizzate dal favore dato alle pose estremamente contorte. Analogamente agli affreschi poc'anzi analizzati queste caratteristiche vengono spiegate dal fatto che i modelli delle figure della serie dei trionfi derivano da sarcofagi romani.

La serie dei trionfi del salone è stata pubblicata nel 1805 (?) dai fratelli Piranesi e da Thomas Piroli in una serie di incisioni¹⁷¹. In questo contesto si è, per la prima volta, cercato di identificare i diversi temi. I commenti di Richter e Steinby si basano principalmente sull'iconografia presentata in questa serie di incisioni¹⁷². Le identificazioni di Piranesi-Piroli e di Richter devono tuttavia essere in parte corrette e precisate. Inoltre devono essere accertate le fonti letterarie. Mentre Richter attribuisce la serie a Giulio Romano e sostiene che gli affreschi, in un modo o altro, aderiscono al contenuto degli affreschi principali, Marabottini la attribuisce a Polidoro da Caravaggio e afferma che la serie è puramente decorativa¹⁷³. Inoltre Richter ha giustamente constatato che la ricostruzione del Palazzo Zuccari è in parte erronea.

GLI AFFRESCHI.

Cerere (A₁).

Nell'affresco A₁ (Tav. 62 : a) appare una donna nuda, seduta su un carro trainato da due serpenti intrecciati. La donna è rappresentata in una posa spiraliforme. Le gambe, la sinistra posta sopra il ginocchio della destra, sono viste da lato, il dorso e le spalle da dietro, mentre

¹⁷¹ *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain. Recueillées par les frères Piranesi et dessinées par Thomas Piroli. Roma (1805?).*

¹⁷² RICHTER, *La Collezione Hertz*, 16-18; STEINBY, *Villa Lante*, 80-81.

¹⁷³ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 68 e nota 84.

il viso è rivolto verso lo spettatore. La parte superiore del corpo è sorretta dal braccio sinistro che poggia sulla parte posteriore del carro. Nella mano destra, sollevata in alto, la donna regge una grande cornucopia piena di mele e spighe di grano. Una corona di spighe le orna i capelli e un lungo velo scende dai capelli, passa sotto il braccio sinistro, copre il piede destro e continua fino alla mano destra. — I carri hanno quattro ruote e sono ornati da volute e nella parte posteriore, sotto il braccio della donna, ci sono abbondanti spighe di grano. I carri sono di un tipo « antiantico », ma frequente nei trionfi del Quattrocento¹⁷⁴. I serpenti che trainano i carri senza stanghe e redini conferiscono alla scena un senso di irrealtà.

Sulla base della presenza dei serpenti e delle spighe di grano la donna dell'affresco può essere identificato con Cerere. Tuttavia alla figura mancano i due attributi normativi, cioè i papaveri e le fiaccole¹⁷⁵. Essi sono stati sostituiti dalla cornucopia. L'insolita iconografia della dea viene tuttavia spiegata dal suo ruolo nell'insieme iconografico dell'intradosso.

In senso iconografico la Cerere del salone è stata creata sulla base delle fonti letterarie e non deriva da modelli figurativi antichi. La maggioranza delle rappresentazioni antiche di Cerere sono legate al tema della ricerca di Proserpina e raffigurano Cerere sulla via del regno di Plutone, in piedi nel carro, con in mano il più delle volte una fiaccola¹⁷⁶. Se invece rappresentata sola, sotto forma di statua o in rilievi, per esempio nelle gemme, alla figura di Cerere mancano i carri. Quindi la Cerere del salone diverge dalle figurazioni antiche perché mentre in esse Cerere sta in piedi nel carro, la dea del salone è seduta nel carro e inoltre porta come attributo principale la cornucopia e non la fiaccola.

Le differenze iconografiche derivano dal fatto che nel salone si tratta di un trionfo e non della rappresentazione di un episodio del mito di Cerere. Di conseguenza si è potuto ignorare la tematica dei sarcofagi, cioè quella con Cerere in piedi nel carro. D'altronde per la stessa ragione Cerere non porta come attributo una fiaccola ma una cornucopia, perché nel salone Cerere è stata rappresentata non soltanto come la dea delle biade, ma anche come protettrice della pace, secondo la descrizione di Ovidio¹⁷⁷. Ne riparlerò insieme alla sintesi iconografica.

¹⁷⁴ Vedi per esempio SCHUBRING, *Cassoni*, n. 125.

¹⁷⁵ Vedi Cartari, *Imagini*, 121; Ripa, *Iconologia*, 61.

¹⁷⁶ Vedi per esempio ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 3, n. 359-421.

¹⁷⁷ Vedi l'analisi dell'affresco 1.

Anche se l'iconografia di Cerere è stata creata combinando le notizie relative, presenti negli autori antichi, la sua forma visuale si basa su un ben determinato modello antico. Nei fregi laterali della « Pesca Miracolosa » di Raffaello è rappresentata l'entrata di Leone X in Firenze¹⁷⁸ e in questa rappresentazione compare un dio fluviale (Fig. 114) che sta seduto in una posizione molto simile a quella di Cerere. Anche il drappeggio del mantello che copre la parte inferiore del corpo, la corona di spighe e la grande cornucopia sono identiche. Le due figure sembrano derivare da un identico modello antico¹⁷⁹, cioè dal dio fluviale (Fig. 116) del sarcofago con Marte e Rea Silva nel Palazzo Mattei¹⁸⁰, ben conosciuto durante il Rinascimento e copiato nei disegni a partire dal Quattrocento¹⁸¹. La Cerere del salone e il dio fluviale dell'arazzo hanno le gambe in posizioni diverse ma ciò può essere spiegato col fatto che la parte inferiore del corpo della divinità di Palazzo Mattei è in gran parte coperta dal mantello.

Amorino come Vittoria (A₂).

Nell'affresco A₂ (Tav. 62 : b) compare una coppia di amorini iconograficamente molto problematica. Sopra un carro a due ruote sta in piedi in un contrapposto spiraliforme un amorino alato con un ramo di palma e una corona d'alloro tra le mani. Sul carro si vedono anche altri attributi divini: il tridente di Nettuno, il bastone di Mercurio, l'elmo di Marte o di Minerva, il martello e l'incudine di Vulcano, l'aquila di Giove, la siringa di Pan, la clava e la pelle di Ercole. Seminascosta dal carro appare la pantera di Bacco. La serie degli attributi divini continua negli animali che trainano il carro. Uno è il grifo di Apollo, l'altro il Cerbero di Plutone. Due delle teste di Cerbero sono bianche, una è nera e la testa di mezzo è rivolta verso l'amorino seduto su Cerbero.

Iconograficamente, come si è detto, l'affresco è problematico. Nell'incisione Piranesi-Piroli l'affresco porta il nome dell'amorino trionfante, mentre Richter non lo ha identificato¹⁸². L'amorino trionfante

¹⁷⁸ SHEARMAN, *JWCI* 38 (1975), 141, nota 12.

¹⁷⁹ La gemma (Fig. 115), firmata da L. Pichler e pubblicata da G. LIPPOLD, replica il tema di positura derivato dall'affresco con Cerere nel salone. Altre gemme, eseguite dagli affreschi del salone, non ne ho incontrato. Vedi LIPPOLD, *Gemmen und Kameen*, Tav. CXVIII: 10.

¹⁸⁰ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 3, n. 188.

¹⁸¹ DEGENHART-SCHMITT, *MitJbKB* 11 (1960), n. 19.

¹⁸² STEINBY, *Villa Lante*, 80; RICHTER, *La Collezione Hertz*, 16.

sembra essere un'interpretazione assai attendibile nel senso che gli attributi dell'amorino sono indiscutibilmente quelli della Vittoria, cioè la corona d'alloro e il ramo di palma¹⁸³. La letteratura antica non conosce tuttavia una simile iconografia e nemmeno l'immagine di « Amore-Vittoria » con attributi di altre divinità sul proprio carro. D'altronde sembra ovvio che l'affresco A₂ non possa essere inteso come parte della decorazione dell'intradosso nord perché in origine l'affresco si trovava con ogni probabilità nel campo H₂ dell'intradosso ovest (Tav. 46).

La struttura iconografica dell'affresco A₂ è ispirata a tre modelli diversi. Comincerò dall'amorino con gli attributi della Vittoria. La Vittoria con un ramo di palma sulle spalle e una corona d'alloro nella mano sporta in avanti compare in numerose gemme antiche (Fig. 117) e anche Cartari ne ha pubblicato una come vignetta¹⁸⁴. L'amorino con gli stessi attributi in un tiro a due è reperibile in un frammento di rilievo dei Musei Vaticani di cui si è conservato anche un disegno (Fig. 118) di Pier Leone Ghezzi¹⁸⁵. Dal punto di vista iconografico questo rilievo è stato interpretato molto semplicemente come un amorino trionfante. Anche se dal punto di vista di Villa Lante il disegno di Ghezzi è molto tardo, il tipo di iconografia che esso rappresenta è tanto raro da giustificare l'affermazione che il rilievo disegnato da Ghezzi sia il modello iconografico probabile dell'amorino raffigurato nell'affresco A₂.

Tuttavia in base al rilievo dei Musei Vaticani non possiamo spiegare i numerosi attributi divini presenti nell'affresco del salone. Per interpretarli bisogna ricorrere all'iconografia dei trionfi del Petrarca e a un rilievo del Museo Capitolino. Il « Trionfo della Divinità » del Petrarca fu spesso rappresentato, per esempio nei cassoni, con i simboli degli evangelisti che trainano un carro con santi, angeli e altri esseri celesti¹⁸⁶. In essi quindi si alluse alla divinità allegoricamente, per mezzo degli attributi. Un'idea analoga, forse ispirata direttamente ai trionfi del Petrarca, si è voluta concretizzare nell'affresco del salone, cioè si è voluto rappresentare le divinità dell'Olimpo tramite i loro attributi. La scelta delle divinità non è del tutto coerente perché mancano tra l'altro gli attributi di Venere e di Diana e d'altra parte Pan e Ercole non fanno parte degli dei dell'Olimpo.

¹⁸³ Vedi Cartari, *Imagini*, 213.

¹⁸⁴ REINACH, *Pierre gravées*, Gori II, 71: 2.

¹⁸⁵ AMELUNG, *Die Sculpturen* I, Museo Chiaramonti n. 320; GUERRINI, *Marmi antichi*, n. 2-3.

¹⁸⁶ Per i trionfi del Petrarca vedi VAN MARLE, *Iconographie profane* II, 111-132; CARANDENTE, *I trionfi*, 33-52; SCHUBRING, *Cassoni*, n. 375, 585, 591.

Anche un sarcofago antico ha potuto influire sulla forma definitiva dell'iconografia dell'affresco A₂. L'idea affine al « Trionfo della Divinità » del Petrarca appare precisamente nelle illustrazioni delle divinità antiche come per esempio nel rilievo numero 29 (Fig. 119) nella Sala del Fauno del Museo Capitolino¹⁸⁷. Nel rilievo appare un corteo eccezionale di amorini. Sei amorini cavalcano o guidano i carri pieni di attributi divini. Gli animali che trainano i carri sono a partire da destra due elefanti uno dei quali porta un amorino con il bastone di Mercurio mentre l'elefante in quanto tale sembra alludere a Bacco. Segue il carro con il grifo, simbolo di Apollo, a cui si riferiscono anche il tripode e la cetra. Nel carro di Bacco trainato dalle pantere vediamo la « cista mistica » e il tirso di Bacco. Il carro tirato da cervi, con archi e frecce, si riferisce a Diana e il quarto carro con petaso, caduceo e orcio a Mercurio. L'ultimo amorino cavalcando sul leone simbolizza la *Magna Mater*.

A questo rilievo non si è attribuito un contenuto iconografico ben definibile, ed esso è stato interpretato come una combinazione di due temi, della corsa degli amorini e dell'adorazione delle divinità poc'anzi menzionate¹⁸⁸. Il rilievo non ha un rapporto visuale con l'affresco del salone e non si sa quando il rilievo fu scoperto. Tuttavia mi sembra possibile che questo rilievo o un altro rilievo antico con lo stesso contenuto abbia insieme al « Trionfo della Divinità » influito sull'iconografia dell'affresco del salone. E supponendo che l'affresco A₂ fosse originariamente nell'intradosso ovest abbiamo accertato la ragione per la creazione di un'allegoria che abbraccia tutte le divinità. Il programma iconografico dell'intradosso ovest comprende, come abbiamo visto, tutta l'attività di Numa Pompilio e l'affresco A₂ simbolizza in questo programma l'attività di Numa Pompilio come il primo *Pontifex Maximus* di Roma e il trionfo delle divinità romane.

La struttura visuale dell'affresco A₂ ha un punto di contatto con i rilievi romani. La posa spiraliforme e i gesti delle mani dell'amorino che sta in piedi sul carro appaiono in modo identico in due rilievi romani, cioè nel rilievo numero 37 (Fig. 120) della Sala delle Colombe del Museo Capitolino¹⁸⁹ e nel rilievo (Fig. 121) scoperto nel Mitreo sotto la chiesa di S. Maria in Ara Coeli¹⁹⁰. Il primo rilievo fu scoperto nel

¹⁸⁷ JONES, *Museo Capitolino*, Stanza del Fauno n. 29.

¹⁸⁸ STUVERAS, Coll. Latomus 99 (1969), 221-222; FLAGGE, *Untersuchungen zur Greifen*, 83.

¹⁸⁹ JONES, *Museo Capitolino*, Sala delle Colombe n. 37.

¹⁹⁰ MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, n. 9.

Seicento, mentre il secondo era conosciuto già verso la metà del Cinquecento al più tardi. E siccome la positura dell'amorino è nel secondo rilievo più vicina a quella dell'amorino del salone, il secondo rilievo sembra essere il modello più probabile dell'amorino del salone. Polidoro da Caravaggio si è ispirato allo stesso rilievo nel suo disegno per la « Fondazione di Roma »¹⁹¹ e l'amorino di questo rilievo viene replicato sia da Bartolomeo Bagnacavallo nel « Trionfo della Fama »¹⁹² che da Cartari nel « Trionfo di Bacco »¹⁹³. Il grifo di Apollo è anch'esso di tipo antico, ma siccome il tema era molto frequente non è possibile riferirgli un modello visuale ben definito.

Nell'insieme l'affresco A₂ è dunque molto complesso. La sua iconografia è una creazione *ex novo* del Rinascimento, una creazione tanto rara di non avere paralleli contemporanei.

Nettuno (B₁).

Nell'affresco B₁ (Tav. 63 : a), a sinistra del ritratto di Saturno, Nettuno vola sulle onde nel suo cocchio tirato da due cavalli marini. Del cocchio si vedono la conchiglia e la ruota. I cavalli bianchi con le code dinamicamente ondegianti e le teste drammaticamente voltate sono ombrosi. Nettuno, col viso barbato e capelli lunghi, sta seduto in una positura fisicamente molto complessa. Le gambe sono viste obliquamente, da davanti, la parte superiore del corpo è scorciata diagonalmente e la testa è quasi di profilo. I gesti delle mani aumentano la complessità della posa. La mano destra, sollevata diagonalmente verso lo spettatore, porta il tridente. Con la mano sinistra Nettuno guida i suoi cavalli. Il suo unico indumento è il mantello gettato sulla spalla a svolazzare nel vento. Nonostante la complessità della positura Nettuno è stato rappresentato con molta naturalezza.

L'atmosfera vivace e tempestosa dell'affresco deriva dalla stessa descrizione di Nettuno data da Virgilio che ispirò il disegno di Raffaello, conosciuto dall'incisione di Marcantonio¹⁹⁴. L'affresco del salone e il disegno di Raffaello non hanno tuttavia punti di contatto formali. Nell'affresco B₁ gli elementi figurativi di Nettuno sono costituiti dal suo carro, dai cavalli marini, dalla sua positura, e sono tutti ripresi da modelli diversi.

¹⁹¹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate, n. 7.

¹⁹² BERTINI, *Disegni italiani*, n. 36.

¹⁹³ Cartari, *Immagini*, 221.

¹⁹⁴ Verg., *Aen.* I, 124-141. Per il disegno vedi BECATI, *The Work of Raphael*, 548-549.

Il tipo e la genesi formale di Nettuno si possono facilmente accertare. Nelle opere d'arte antiche, particolarmente nei rilievi dei sarcofagi, Nettuno è sempre rappresentato in piedi nel suo carro¹⁹⁵. Nel salone egli invece sta seduto e la sua positura deriva dall'Adone (Fig.122) del sarcofago con Adone conservatosi nel Palazzo Ducale di Mantova¹⁹⁶, anche se nel salone la figura è invertita e le mani e le gambe sono state adattate alla nuova situazione. Il sarcofago era conosciuto già nel Quattrocento e ne furono eseguiti molti disegni¹⁹⁷ uno dei quali è di Giulio Romano¹⁹⁸.

La tradizione figurativa del carro di Nettuno rivela una maggiore complessità. Senza dubbio il carro del salone deriva dal carro del « Trionfo di Galatea » di Raffaello¹⁹⁹ e lo stesso tipo di carro viene replicato tra l'altro dalla bottega di Raffaello negli stucchi di Villa Madama, da Perino del Vaga negli affreschi con il mito di Arianna del Palazzo Doria²⁰⁰ e da Giulio Romano nei disegni di Nettuno²⁰¹. Il carro appare anche nella « Galatea » di Cartari²⁰² e più tardi il Ripa ne parla descrivendo Nettuno nel modo seguente: « sta detta figura (Nettuno) sopra d'una conca marina con le ruote tirata da doi balone, ouero da due cavalli marini... »²⁰³. Secondo M. Meiss il carro di Galatea disegnato da Raffaello è stato ripreso dalle ricostruzioni di Giuliano da Sangallo delle navi da guerra romane (Fig. 123)²⁰⁴. Meiss ha ragione, anche se egli ha ignorato il problema della provenienza dell'idea di una conchiglia a ruote. L'idea di unire la conchiglia e le ruote nel carro di una divinità mitologica del mare mi sembra ispirata ad una fonte letteraria menzionata proprio dal Ripa. Il suo passo sul Nettuno deriva da Cornutus²⁰⁵. Anche Virgilio parla delle ruote del carro di Nettuno (*Aen.* I, 147) e così pure Apollonio (*Apol. Rhod.* IV, 1355). Quindi le fonti letterarie dell'Antichità parlavano del carro di Nettuno che era composto dalla conchiglia e dalle ruote e fu compito della bottega di Raffaello visualizzare un simile carro. La questione delle ruote fu, secondo Meiss risolta

¹⁹⁵ OVERBCK, *Die Kunstmythologie* II, 304-308.

¹⁹⁶ LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 190.

¹⁹⁷ DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), n. 7.

¹⁹⁸ DOLLMAYR, *JbKhwSW* 22 (1901), 183.

¹⁹⁹ Sulla « Galatea » di Raffaello in generale vedi THOENES, *Festschrift für von Simson*, 220-272.

²⁰⁰ VENTURI, *Storia dell'arte* IX: 2, 419, Fig. 355.

²⁰¹ HARTT, *Giulio Romano*, n. 301.

²⁰² Cartari, *Imagini*, 135.

²⁰³ Ripa, *Iconologia*, 57-58.

²⁰⁴ MEISS, *Gatherings of Miners*, 320-327.

²⁰⁵ Ripa, *Iconologia*, 57.

consultando le ricostruzioni delle navi romane eseguite da Giuliano da Sangallo.

Il carro di Nettuno trainato da cavalli marini appare assai raramente nelle arti figurative antiche fuorché nei pavimenti a mosaico, pochi dei quali erano conosciuti nel primo Cinquecento. Tuttavia in due sarcofagi, ben noti durante il Rinascimento, Nettuno è rappresentato con i cavalli marini²⁰⁶. Raffaello ne conosceva almeno uno che senza dubbio fece da modello al suo disegno di Nettuno. Né l'uno né l'altro dei sarcofagi può essere considerato come prototipo dei cavalli marini del salone: nei sarcofagi le code dei cavalli non sono visibili. Il cavallo marino con la coda lunga appare invece in un altro tipo di materiale antico, cioè nelle gemme e nelle monete²⁰⁷. Quindi i cavalli marini del salone sono d'ispirazione antica. La parte superiore dei cavalli varia lo stesso tema dei cavalli dell'affresco G₁ (Tav. 69 : a) derivati dai cavalli (Fig. 148) delle statue dei Dioscuri a Monte Cavallo. I cavalli di Nettuno sono dunque anticheggianti per due aspetti: la coda è desunta dai cavalli marini dell'arte antica, la parte superiore del corpo invece dai cavalli di Monte Cavallo.

Plutone (B₂).

Nell'affresco B₂ appare Plutone (Tav. 63 : b) su un carro a quattro ruote, trainato da due draghi impennati sulle zampe posteriori²⁰⁸. Il cane Cerbero, con tre teste, è stato collocato nel carro in modo che Plutone sembri sedere sul suo cane. La positura di Plutone è piena di una tranquilla maestà. Egli ha sollevato la gamba destra sul ginocchio sinistro e voltato la parte superiore del corpo, abilmente scorciata, verso sinistra. La testa con i capelli lunghi e la barba è vista di profilo. Con la mano destra tiene le briglie, mentre la mano sinistra, stesa lungo il fianco, sorregge un grande bastone. Un lungo mantello gli scende sul dorso e copre una parte delle gambe. I draghi che somigliano a grifi girano nervosamente la testa e il lungo collo.

L'affresco di Plutone, fatta eccezione per il cane Cerbero, non coincide con le descrizioni dei mitografi più noti. Boccaccio e, in conformità con lui, Cartari e Ripa dicono che il carro di Plutone era a tre ruote

²⁰⁶ RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: I, n. 116-117.

²⁰⁷ OVERBECK, *Die Kunstmythologie* II, Genimentaf. II: 13-14, Münztaf. VI: 20, 31.

²⁰⁸ I carri replicano un tipo reperibile nei trionfi quattrocenteschi. Vedi per esempio SCHUBRING, *Cassoni*, n. 125.

e trainato da tre cavalli. I suoi attributi erano il cane Cerbero e la chiave²⁰⁹. Tuttavia nell'affresco B₂ due draghi, in luogo dei cavalli, trascinano un carro a quattro ruote e la chiave è stata sostituita dal bastone. Chiaramente il seguente passo di Albricus ha funto da fonte iconografica a questa rappresentazione di Plutone: «*Erat enim ymago eius homo terribilis in solio sulphureo sedens, sceptrumque regni manu dextra tenens, sinistra animam constringens. Cui tricipitem Cerberum sub pedibus collacabant...*»²¹⁰. Albricus non descrive né il carro né gli animali che lo tirano e quindi in questo campo l'artista ebbe le mani libere. A mio parere la figura di Plutone coincide invece perfettamente con la descrizione di Albricus, con i draghi che accentuano l'aspetto terribile di Plutone il quale li guida con una mano tenendo nell'altra il bastone mentre Cerbero riposa ai suoi piedi. Che la posizione delle mani sia opposta a quella descritta da Albricus, dipende dal fatto che il modello visuale di Plutone è stato il sarcofago numero 188 (Fig. 124) del Palazzo Ducale di Mantova²¹¹. Il sarcofago apparteneva alla collezione di Isabella d'Este e se ne conservano tra l'altro un disegno di Amico Aspertini e probabilmente anche uno di Giulio Romano²¹²: si ritiene tra l'altro che il sarcofago sia giunto a Mantova proprio con Giulio Romano²¹³. La positura assunta da Plutone nel sarcofago è stata trasferita, con poche modifiche, nell'affresco e poi completata secondo le indicazioni del passo di Albricus con l'unica eccezione costituita dalla posizione delle mani.

Bacco fanciullo (C₁).

Nell'intradosso est, a sinistra del ritratto di Bacco, è stato raffigurato Bacco fanciullo (Tav. 64:a). Egli siede su un carro a quattro ruote, tappezzato con una stoffa drappeggiata e ornata da ghirlande. Un cesto decorato con volute e festoni costituisce la parte anteriore del carro. Il fanciullo sta seduto su un cuscino con le gambe incrociate. Sulla testa porta una corona di tralci d'uva e nelle mani sollevate tiene un vaso del tipo ciotola monoansata. Inoltre dietro a Bacco si vede un vaso del tipo *oinochoe*. Due Satiri fanciulli, che per accen-

²⁰⁹ Boccaccio, *Genealogie deorum*, VIII, vi (87 b); Cartari, *Imagini*, 149, 151; Ripa, *Iconologia*, 55.

²¹⁰ Per il brano vedi LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis*, 120.

²¹¹ LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 188.

²¹² BOBER, *Amico Aspertini*, 67; DOLLMAYR, *JbKhSW* 22 (1901), 183.

²¹³ BROWN, *Cultural Aspects*, 326.

tuare lo sforzo si sono chinati in avanti, trainano il carro. Uno di loro regge nelle mani un grappolo di uva.

E' assai difficile collocare la scena bacchica dell'affresco C₁ in un contesto iconografico, perché Bacco fanciullo trionfante su un carro non appare né nelle arti figurative dell'Antichità²¹⁴ né nella letteratura antica²¹⁵. Si tratta quindi di un tipo iconografico rinascimentale, creato appositamente per questo affresco. Per questo tipo si possono trovare dei punti di contatto nella letteratura antica. Bacco fanciullo compare nelle opere di arte antica soprattutto nelle scene rappresentanti la nascita di Bacco e nella letteratura antica viene menzionato tra l'altro nelle opere di Macrobio. Di Macrobio è il passo seguente (*Saturnalia* I, 18-9): «...item Liberi patris simulacra partim puerili aetate partim iuvennis fingunt.». Tuttavia nell'affresco del salone il Bacco fanciullo è stato rappresentato almeno in parte come dio del vino. L'idea di Bacco fanciullo come dio del vino sembra derivare dal Boccaccio. E' lui che descrive Bacco soprattutto come dio del vino ed è lui che confronta l'ebbrezza con la fanciullezza: «*Puer quidem dicitur, quia non aliter sint lascivi ebrii quam pueri, quibus nondum integer est intellectus.*»²¹⁶. Questo tipo di Bacco ispirato al Boccaccio è stato adattato alla tematica generale della serie dei trionfi, dove il Bacco fanciullo trionfa nel suo carro. Un elemento iconografico che appare per la prima volta sono i due Satiri fanciulli che in modo molto naturale sono collegati al personaggio principale dell'affresco.

Sileno ebbro (C₂).

L'affresco C₂, a destra del ritratto di Bacco, continua la tematica bacchica dell'affresco C₁ (Tav. 64 : b) e rappresenta Sileno ebbro che cavalca il suo asino²¹⁷. L'asino grigiastro, raffigurato in una positura comica sta per cadere, e per gettare Sileno per terra. Sileno, grasso e nudo, con una corona di vite sul capo, cerca di poggiare il piede sinistro per terra: la gamba destra ancora sulla groppa dell'asino e la positura obliqua del corpo pesante accentuano l'atto del cadere. Il Satiro cornuto dietro a Sileno cerca di trattenerlo, sorreggendolo per le braccia. Un altro Satiro ha afferrato le briglie dell'asino e sta tirandolo verso di sé. Il Satiro ha lo sguardo rivolto indietro e guarda ciò

²¹⁴ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 3, n. 195-206.

²¹⁵ ROSCHER, *Lexikon* I, 1123-1126.

²¹⁶ Boccaccio, *Genealogie deorum*, V, xxv (61 c).

²¹⁷ Secondo RICHTER si tratta di Bacco fanciullo. Cfr. RICHTER, *La Collezione Hertz*, 17.

che sta accadendo. Quanto a comicità e vivacità di racconto questo affresco diverge dagli altri della serie.

Il Sileno ebbro è un tema molto frequente nell'arte antica, particolarmente nei rilievi bacchici, e spesso cavalca un asino²¹⁸. Ma un Sileno tanto ebbro da far cadere sé stesso e l'asino non mi è stato possibile trovarlo nelle rappresentazioni figurative dell'Antichità. Gli avvenimenti dell'affresco C₂ si basano infatti sulle fonti letterarie. Ovidio descrive nell'*Ars Amatoria* l'episodio seguente (I, 542-548): «*Ebrius, ecce, senex pando Silenus asello / Vix sedet, et pressas continet ante iugas. / Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque / Quadrupedem ferula dum malus urget eques, / In caput aurito cecidit delapsus asello: / Clamarunt Satyri « surge age, surge, pater »*».

Il tema, ispirato a Ovidio, viene replicato da Poliziano (*Le Stanze*, 112): «*Sovra l'asin Silen, di ber sempre avido / ... / Casca nel collo, e i satiri lo sizano.*». Senza dubbio la scena con Sileno dell'affresco C₂ deriva da questa tradizione letteraria²¹⁹. Tuttavia il tema è stato semplificato. La scena della caduta è stata separata da quella del trionfo di Bacco a cui Ovidio l'aveva unita e contemporaneamente il tema è stato adattato per farlo coincidere con quello dell'affresco attiguo, ciò che si è ottenuto dando a Sileno e ai Satiri l'aspetto di fanciulli.

La struttura formale dell'affresco C₂ è assai complessa perché le figure sono composte sfruttando molteplici prestiti figurativi. Senza dubbio il Sileno (Fig. 125) della Sala delle Prospettive del Peruzzi costituisce uno dei precursori di questo affresco²²⁰. Questo Sileno non cade per terra, bensì cavalca il suo asino sorretto dai Satiri. La figura del Peruzzi deriva, come si sa, dal sarcofago bacchico numero 2289 (Fig. 126), oggi al British Museum, che verso il 1500 si trovava davanti alla chiesa di S. Maria Maggiore e fu disegnato tra l'altro da Polidoro da Caravaggio²²¹.

Sia il Peruzzi sia il frescante del salone hanno dato lo stesso aspetto al Sileno, cioè una figura bassa, grassa e quasi deforme, come nel sarcofago. Il viso fanciullesco, inghirlandato da grappoli di uva del Sileno dell'affresco C₂ sembra essere la copia invertita del Sileno del Peruzzi. La posizione del corpo del Sileno nell'affresco C₂ è ispirato

²¹⁸ Sul Sileno vedi ROSCHER, *Lexikon* IV, 509, 514; RE, 2. Reihe III: 1, 35-53. - Sul Sileno che cavalca il suo asino vedi MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 1, n. 80, 88.

²¹⁹ I mitografi, per esempio Cartari e Ripa, non raccontano questa favola assai rara.

²²⁰ FROMMEL, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 51.

²²¹ Sull'argomento vedi DEGENHART, *BollArte* 35 (1950), 208-215; DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), n. 6. - Per il disegno di Polidoro da Caravaggio vedi DEGENHART, *BollArte* 35 (1950), Fig. 14. MARABOTTINI non ha incluso il disegno nel catalogo dei disegni di Polidoro da Caravaggio.

a un terzo modello visuale, cioè alla « Amazzone » (Fig. 127) del Palazzo Patrizi²²². Questa statua di cui resta soltanto il torso si trovava nel Quattrocento nel cortile del Palazzo Santacroce e molti disegni sono oggi testimoni dell'interesse suscitato dalla statua²²³. Nell'affresco C, il ritmo del corpo, la posizione dei piedi e delle mani sono identici ai rispettivi elementi della statua del Palazzo Patrizi. La testa e la mano destra sono i soli elementi a divergere dal modello. L'asino di Sileno non è tuttavia stato ripreso dal cavallo del Palazzo Patrizi. Quanto alla posa esso deriva dall'asino di un sarcofago bacchico perduto (Fig. 128) che era ben conosciuto nel Cinquecento²²⁴. L'asino del salone ne costituisce una copia specularmente invertita. Infine il Satiro fanciullo che guida l'asino è anch'esso ispirato alle opere d'arte antiche. Piccoli Satiri cornuti sono reperibili in numerosi sarcofagi bacchici. Tenendo le mani dietro la schiena essi lottano coi caproni²²⁵. Lo stesso tema appare anche nelle gemme (Fig. 129)²²⁶.

La scena con Sileno ha quindi una struttura frutto di compilazione. Il contenuto letterario dell'affresco si basa sicuramente sul passo poco anzi menzionato di Ovidio che è stato adattato al nostro affresco raffigurando Sileno e i Satiri con l'aspetto di fanciulli. Per la visualizzazione delle immagini i modelli sono stati desunti dall'arte figurativa antica e dalla pittura del Peruzzi. Tuttavia i diversi motivi formano nell'affresco un insieme omogeneo e creativo.

Galatea (D₁).

E' difficile identificare il tema dell'affresco D₁ (Tav. 65 : a). A giudicare dagli attributi la giovinetta può essere Anfitrite, Arianna, Galatea o Venere.

La giovinetta vola sulle onde del mare su un carro costituito, come il carro di Nettuno, da una conchiglia. Essa siede in una positura fisicamente molto complessa. Le gambe sono viste da lato, la destra è piegata all'interno del carro, la sinistra riposa col piede nelle onde. Dalla vita in su il corpo si gira verso sinistra con un movimento a spi-

²²² Per la statua vedi MICHELIS, *JDI* 6 (1891), 141.

²²³ Per i disegni vedi EGGER-HÜLSEN, *Heemskerck*, fol. 29^v; *Codex Coburgensis*, fol. 150^v. DAI; per il disegno di Giovanni da Bologna vedi DIANENS, *BullBelge* 35 (1963), n. 34; SCHMIDT, *MitJbBK* 21 (1970), 116.

²²⁴ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 111. - In MATZ c'è anche un catalogo dei disegni che rappresentano il sarcofago.

²²⁵ VEDI MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 1, n. 36, 46; IV: 2, n. 77, 140; IV: 3, n. 268-269.

²²⁶ REINACH, *Pierre gravées*: Gori I, 89: 2.

rale che continua nella mano destra in cui tiene le briglie. La mano è fortemente abbassata in modo di lasciar vedere la spalla sinistra. A questo movimento di torsione fanno da contrappeso la testa voltata indietro e la mano sinistra alzata a reggere il velo. I capelli sventolando liberamente al vento accentuano la contraffazione dei movimenti. La giovinetta porta come indumento un grande velo che volteggiando nel vento formando un arco simile a una vela. Essa lo regge con la mano sinistra e siede su di esso. Due delfini volando sulle onde tirano il carro. Essi hanno un aspetto quasi crudele e muovono le code in modo molto dinamico. Due amorini alati li cavalcano. Dell'amorino in secondo piano si vedono soltanto una parte del corpo e la testa. L'altro invece si appoggia al delfino tenendogli la mano sinistra davanti alla bocca aperta.

La positura complicata, ma abilmente raffigurata della giovinetta è ispirata a un modello antico, cioè al Sileno del sarcofago baccico (Fig. 130) dei Musei Vaticani²²⁷. In questa immagine compare la tematica dei due movimenti contrapposti, una tematica molto rara nell'arte antica, ma frequente nelle rappresentazioni figurative degli anni venti del Cinquecento²²⁸. D'altronde, per ciò che riguarda il viso e i capelli, la giovinetta somiglia alla « Galatea » di Raffaello, a cui si è chiaramente ispirata dal punto di vista espressivo. Il carro è identico a quello poc'anzi analizzato di Nettuno (Tav. 63 : a) e non necessita ulteriori commenti. Gli amorini che cavalcano i delfini sono assai frequenti nei sarcofagi romani²²⁹, e il più delle volte sono puramente decorativi, senza un preciso significato iconografico. La frequenza del tema rende difficile l'identificazione dei modelli visuali degli amorini dell'affresco D₁. Ma poiché nel famoso sarcofago di Blenheim (Fig. 189)²³⁰ appare un amorino con la parte superiore del corpo e la testa molto simili ai rispettivi elementi dell'amorino in primo piano dell'affresco D₁ e poiché dallo stesso sarcofago furono riprese elementi di positura anche per l'affresco U₃ (Tav. 88 : a) dell'ufficio, non mi sembra improbabile che la posa tanto caratteristica dell'amorino in primo piano derivi dall'amorino del sarcofago di Blenheim.

²²⁷ AMELUNG, *Die Sculpturen I*, Museo Chiaramonti n. 709; MATZ, *Die Sarkophagreliefs IV*: 3, n. 163. - In MATZ c'è anche un catalogo dei disegni che rappresentano il sarcofago. Per i disegni vedi anche DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), 115 e nota 160.

²²⁸ Michelangelo ha probabilmente usato la stessa figura di Sileno nel « Sogno » e nel disegno preparatorio per la « Sibilla e profeta » al British Museum.

²²⁹ STUVERAS, Coll. Latomus 99 (1969), 158-162.

²³⁰ MATZ, *Die Sarkophagreliefs IV*: 1, n. 45.

Secondo Richter l'affresco D₁ rappresenta Venere²³¹, mentre nella incisione di Piranesi-Piroli la giovinetta è interpretata come Anfitrite. L'identificazione di Richter viene sostenuta unicamente dalla nudità della giovinetta, giacché, in questo contesto, la conchiglia non può riferirsi all'iconografia della nascita di Venere. Agli amorini mancano gli archi e le frecce e quindi non si tratta nemmeno della Venere Marina²³². Se si fosse voluto rappresentare Venere in qualche altra forma in rapporto alla tematica del carro, il carro avrebbe dovuto essere trainato da colombe²³³. L'identificazione di Richter può quindi essere esclusa e lo stesso vale anche per l'interpretazione della giovinetta come Anfitrite. E' vero che i delfini appartengono alla leggenda di Anfitrite perché furono i delfini di Nettuno a trovarla²³⁴, ma non è questa la scena dell'affresco D₁. Nettuno è stato raffigurato in un altro intradosso del salone e inoltre l'affresco non contiene attributi caratteristici a Nettuno. Le alternative che ci restano sono dunque Arianna e Galatea. Nell'iconografia cinquecentesca Arianna non appare su un carro costituito da una conchiglia e i delfini non appartengono alla sua leggenda²³⁵. Supponendo che tutti i trionfi dell'intradosso est si riferiscano in un modo o nell'altro a Bacco, Arianna difenderebbe il suo posto. Ma siccome i trionfi inferiori dell'intradosso est sembrano riferirsi al mito di Clelia, la giovinetta dell'affresco D₁ non può essere interpretata come Arianna.

Rimane soltanto Galatea. La struttura del carro sostiene una simile interpretazione. Il carro di Galatea disegnato da Raffaello è identico e lo è anche il carro di Galatea di Perino del Vaga. Anche i mitografi del tardo Cinquecento, tra i quali Cartari, accomunano a Galatea un carro di questo tipo²³⁶. Inoltre l'affresco del salone dimostra chiaramente che il frescante conosceva la descrizione di Filostrato (*Imag.* II, 18) secondo la quale Galatea vola sul mare tranquillo su un carro trainato da quattro delfini. Un velo copre il suo viso e funge contemporaneamente da vela e uno dei suoi piedi è immerso nell'acqua come timone. Dalla descrizione di Filostrato derivano senza dubbio i delfini il cui numero è stato ridotto a due, il grande velo che somiglia a una

²³¹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 17.

²³² Per Venere Marina vedi DEMPSEY, *JWCI* 29 (1966), 438-442.

²³³ Vedi per esempio Cartari, *Imagini*, 275.

²³⁴ ROSCHER, *Lexikon* I: 1, 318-321; *RE* I, 1963-1967, IV, 2508; OVERBECK, *Die Kunst-mythologie* II, 350-368.

²³⁵ ROSCHER, *Lexikon* I: 1, 540-546; *RE* II, 803-810.

²³⁶ Cartari, *Imagini*, 131.

vela e il piede che è immerso nell'acqua. Il numero dei delfini corrisponde alla descrizione di Poliziano (*Le Stanze*, 118): « Due formosi delfini un carro tirano ». E anche nella « Galatea » di Raffaello ci sono soltanto due delfini. Nell'affresco del salone mancano lo stesso le Nereidi, menzionate espressamente da Filostrato, e i capelli della giovinetta svolazzano al vento, contrariamente alla descrizione di Filostrato, ma conformamente alla « Galatea » di Raffaello. In base a tutto ciò che si è detto mi sembra evidente che la giovinetta dell'affresco D₁ sia Galatea e che la sua iconografia derivi in parte dai testi di Filostrato e di Poliziano e in parte dalla « Galatea » di Raffaello. Tuttavia non si tratta di una scena narrativa del mito di Galatea, bensì del trionfo di Galatea che sarà interpretato insieme alla sintesi iconografica dell'intero intradosso.

Ratto di Europa (D₂).

L'affresco D₂ (Tav. 65:b) rappresenta il ratto di Europa. Il toro bianco, Giove, con la lunghissima coda galoppa volando sulle onde del mare, il muso rivolto verso lo spettatore. Il corpo nudo di Europa riflette la sua angoscia e il furioso avanzare del toro. Essa volge le spalle alla direzione del galoppo e tiene le gambe, appena visibili, sul fianco destro del toro. Con la mano destra si regge ad uno dei corni del toro, mentre la mano sinistra è sporta indietro. La parte superiore del corpo è quindi rappresentata quasi « en face », mentre il capo e i capelli svolazzanti sono visti di profilo. Il drappeggio del velo sul quale sta seduta Europa rispecchia la furia dell'andatura.

Il ratto di Europa appartiene ai temi ovidiani tanto amati dall'arte antica e dal Rinascimento²³⁷. Tuttavia l'affresco del salone non deriva da un modello antico, ma si basa direttamente sui testi di Ovidio e gli impulsi visuali sono ricavati da un altro contesto. Secondo la descrizione di Ovidio (*Met.* II, 853, 873-875; *Fast.* V, 603-609)²³⁸ il toro, Giove, è bianco, Europa volge lo sguardo indietro per vedere la costa di Fenicia svanire e tiene con la mano destra uno dei corni del toro mentre le

²³⁷ Sull'argomento vedi OVERBECK, *Die Kunstmythologie* I 420-465; BÜHLER, *Europa*, *passim*; HANKE, *Die Entführung der Europa*, *passim*.

²³⁸ Le descrizioni di Ovidio sono le seguenti (*Met.*): « quippe color nives est/ ... pavet haec litusque ablata relictum/respicit et dextra cornum tenet, altera dorso/imposta est; tremulae sinuantur flamine vestes »; (*Fast.*): « ... taurus, Tyriae sua terga puellae/Juppiter et falsa cornua fronte tulit;/illa iubam dextra, laeva retinebat amictus,/et timor ipse novi causa decoris erat;/aura sinus implet, flavos movat aura capillos. » - La favola viene raccontata anche da Poliziano (*Le Stanze*, 105) che segue fedelmente Ovidio.

sue vesti svolazzano al vento. L'unica deviazione dal testo di Ovidio è costituita dalla mano sinistra di Europa che nell'affresco è sporta indietro e non riposa sul fianco del toro.

D'altronde, in confronto alla tradizione figurativa normativa, l'Europa del salone è differente per un particolare essenziale. Secondo la norma Europa volta le spalle allo spettatore, mentre nel salone ella ha assunto la positura opposta. La ragione è senza dubbio legata al suo modello, cioè alla « Donna coricata » (Fig. 131), uno dei rilievi in stucco delle Logge Vaticane, che secondo la Dacos deriva dalle Nereidi dei sarcofagi romani²³⁹. L'Europa del salone ne diverge soltanto per la posizione della mano destra. Tuttavia è possibile rintracciare il prototipo di queste due figure femminili. In un sarcofago del Camposanto di Pisa appare una figura femminile (Fig. 132) che funse da modello già a Niccolò Pisano²⁴⁰, la cui positura è praticamente identica a quella della « Donna coricata » e che probabilmente funse da modello anche per « Venere che cavalca un mostro marino » di Raffaello²⁴¹. L'Europa del salone sarebbe quindi un ulteriore sviluppo del tema studiato nella bottega di Raffaello.

Amorino e tigri (E₁).

L'affresco E₁ nell'intradosso est segna una svolta nel racconto della serie dei trionfi a condizione che la scena del campo A₂ appartenga al campo H₂. Mentre negli altri affreschi il tema è costituito da una divinità o da una figura mitologica sul suo carro, negli affreschi seguenti è raffigurato un amorino su un carro a due ruote, tirato da animali.

Nell'affresco E₁ (Tav. 66 : a) due tigri tirano il carro dell'amorino. La femmina, in primo piano, e il maschio galoppo e l'amorino visto diagonalmente da dietro riflette nella posa la stessa andatura affrettata. Egli sembra correre nel suo carro e con la mano sinistra si appoggia ad esso, mentre nella mano destra tiene le briglie. Il carro ornato con delle volute ricorda un po' le bighe romane ed ha quindi un carattere

²³⁹ Dacos accenna ai rilievi seguenti di RUMPF: Tav. I, XI-XII. Vedi Dacos, *Paragone* 219/39 (1968), 25, n. 12 e RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: 1, n. 32-33, 35, 37.

²⁴⁰ SEIDEL, *FlorMitt* 19 (1975), 382 e nota 229; DEGENHART-SCHMITT, *MüJbBK* 11 (1960), 101.

²⁴¹ Per il disegno vedi BECATI, *The Work of Raphael*, 547-548. - BECATI non esamina gli eventuali modelli antichi della figura di Venere. La figura del sarcofago tuttavia può essere stata nota a Raffaello sulla base di un disegno eseguito su di essa e lo stesso disegno ha potuto fungere da modello alla « Donna coricata ».

anticheggiante, più che negli altri affreschi. La scena ha un certo carattere di irrealtà a causa del fatto che al carro mancano le stanghe, un fatto che si ripete negli affreschi A_1 , B_2 , C_1 , G_2 e H_2 .

Le forme dell'affresco derivano da numerose fonti visuali. La posa invertita dell'amorino è reperibile in quello (Fig. 133), in atto di tendere l'arco, di un medaglione con Venere (1499-1500), opera del Perugino nel Collegio del Cambio di Perugia²⁴². Un po' alterata, ma sempre nella identica forma la posa appare nella Volta Dorata del Peruzzi nel Palazzo della Cancelleria, cioè nell'allegoria su fondo nero sotto la rappresentazione di Dio²⁴³, e nel fanciullo a destra del « S. Pietro che guarisce uno storpio » di Raffaello²⁴⁴. Ovviamente la positura è stata ripresa da un modello comune a tutte queste figure, ma indicarlo è molto difficile. Un modello probabile si trovava nella Volta Dorata della Domus Aurea, cioè in un rilievo in stucco che rappresentava una gara di tiro coll'arco degli amorini e di cui si è conservato tra l'altro un disegno di Francisco d'Ollanda²⁴⁵. I disegni con lo stesso tema della bottega di Raffaello e di Michelangelo (Fig. 134) sono ispirati a questo rilievo²⁴⁶. Non possiamo più accertare se questi disegni riproducano fedelmente la struttura del rilievo originario, ma l'essenziale è che in tutti questi disegni appaia la stessa posa dell'amorino del salone e delle altre figure poc'anzi menzionate. Quindi si tratta chiaramente di una posa desunta da un modello comune che con ogni probabilità è proprio il rilievo in stucco della Volta Dorata.

Anche la coppia di tigri dell'affresco E_1 ha un modello antico. Si tratta del rilievo (Fig. 135) raffigurante amorini che guidano diversi animali in una corsa. Il rilievo, conservatosi in frammenti, si trovava a Trastevere nel Cinquecento, ma viene oggi custodito ai Berliner Museen²⁴⁷. E' vero che in questo rilievo non appare l'amorino che guida una tigre, riconoscibile nei disegni cinquecenteschi del rilievo. In seguito cercherò di precisare il rapporto tra i disegni e il rilievo conservato.

I carri degli amorini rappresentati nel frammento di Berlino sono tirati da cervi, leoni e gazzelle. In questa forma il rilievo è stato

²⁴² Per il Collegio del Cambio di Perugia vedi DACOS, *La découverte des grotesques*, 75, Fig. 120.

²⁴³ SCHIAVO, *Palazzo della Cancelleria*, Fig. 116.

²⁴⁴ SHEARMAN, *Raphael's Cartoons*, Fig. 12, 56.

²⁴⁵ TORMO Y MONZÓ, *Francisco d'Ollanda*, fol. 47 bis-48'.

²⁴⁶ Per i disegni vedi DACOS, *La découverte des grotesques*, 25 e le rispettive note.

²⁴⁷ *Königliche Museen zu Berlin*, n. 904; REINACH, *Repertoire de reliefs* II: 18.

copiato nel *Codex Coburgensis* (Fig. 136). Il carro tirato dai leoni è inoltre visibile nel disegno di Pierre Jacques (Fig. 137)²⁴⁸ e lo stesso carro compare nel codice di Fossombrone (Fig. 138)²⁴⁹. Nel disegno del *Codex Pighianus* appare il carro tirato dalle tigri, insieme ai carri tirati da cervi, leoni e gazzelle²⁵⁰. Il carro tirato dalle tigri viene replicato in un altro foglio del codice di Fossombrone (Fig. 139)²⁵¹ che fa vedere anche un carro trainato dai cervi e, frammentariamente, un carro trainato dagli uccelli. Quando J.G. Graevius²⁵² e O. Panvinus²⁵³ pubblicarono il rilievo, in una forma che non dà affidamento, Graevius pose davanti alla serie dei cervi, dei leoni e delle gazzelle un carro trainato dalle tigri e dietro ad esso un carro tirato da un animale che assomiglia a un cane. Lo stesso carro tirato dai cani si è conservato in un disegno di Jacques (Fig. 140)²⁵⁴. Panvinus ha invece attaccato dei cinghiali al posto dei cani.

Quindi ci sembra motivata l'ipotesi che il rilievo dei Berliner Museen abbia in origine contenuto più parti di quante se ne sono conservate fino a oggi. Il frammento di Berlino avrà assunto la sua forma attuale già nel primo Cinquecento, ma ad esso appartenevano come parti separate i carri trainati dai cani e dalle tigri e probabilmente anche il carro tirato dagli uccelli, in frammenti già nel primo Cinquecento. Tuttavia questi frammenti separati sono andati perduti.

Ma come spiegare il carro tirato dai cinghiali? Sembra probabile che Panvinus abbia interpretato la sua fonte — il rilievo stesso o un disegno del rilievo — in modo erroneo oppure che egli abbia unito a questo disegno un tema appartenente a un altro rilievo in tre lastre con la corsa degli amorini. Questo rilievo si trova oggi al Louvre e comprende oltre al carro tirato dai cinghiali dei carri trainati da dromedari e gazzelle (Fig. 141-142)²⁵⁵. Anche questi rilievi, in origine a Villa Adriana, erano conosciuti al più tardi nel Seicento perché disegni che li riproducono fanno parte della Raccolta Dal Pozzo-Albani²⁵⁶. Giacché da questa serie furono ripresi modelli anche per la serie dei

²⁴⁸ REINACH, *Pierre Jacques*, 86^{bis}, 136.

²⁴⁹ Disegni IV, fol. 9. Bibl. Civica Passionei, Fossombrone.

²⁵⁰ JAHN, *SächsBerichte* 20 (1868), 220-221, n. 195, fol. 197.

²⁵¹ Disegni IV, fol. 8. Bibl. Civica Passionei, Fossombrone.

²⁵² Graevius, *Thesaurus* IX, 62.

²⁵³ Panvinus, *de ludis*, 11.

²⁵⁴ REINACH, *Pierre Jacques*, fol. 92^{bis}.

²⁵⁵ VILLEFOSSE, *Catalogue*, Ma 151-152, 1575.

²⁵⁶ VERMEULEN, *Transactions* 50: 5 (1960), Vol. I, fol. 121, n. 137; Vol. II, fol. 122, n. 511.

trionfi di Villa Lante, come in seguito si dimostrerà, i rilievi dovevano essere conosciuti già nel primo Cinquecento.

La coppia di tigri dell'affresco E₁ deriva con ogni probabilità dal carro trainato dalle tigri (Fig. 139) appartenente al rilievo con la corsa degli amorini dei Berliner Museen. E lo stesso rilievo funse da modello anche per altre opere d'arte; tra l'altro per la scena con Bacco della Sala delle Prospettive del Peruzzi.

Nelle incisioni di Piranesi-Pirolì la serie degli amorini è stata interpretata in modo che gli affreschi rappresentino le diverse caratteristiche degli amorini e nello stesso modo gli affreschi sono stati interpretati da Steinby²⁵⁷. Tuttavia, giacché non si tratta di Eros o di Antero e giacché gli amorini stessi non hanno delle caratteristiche ben definibili secondo la tradizione letteraria dell'Antichità, sembra ovvio che occorra studiare l'interpretazione da un altro punto di vista. Credo che il punto sia di intendere gli amorini come geni²⁵⁸ che simboleggiano l'animo degli dei su un piano astratto, mentre su un piano concreto gli dei sono identificabili in base agli animali che trainano i carri. L'iconografia dell'affresco può tuttavia essere intesa soltanto come parte integrante dell'intera iconografia dell'intradosso di cui riparlerò insieme alla sintesi iconografica.

Amorino e capri (E₂).

Nell'affresco E₂ (Tav. 66 : b) il carro dell'amorino è tirato da una capra e un capro che avanzano a ritmo disuguale. L'amorino si appoggia fortemente all'indietro e tiene le briglie strettamente fra le mani per dominare il galoppo selvaggio dei capri.

La forma dell'affresco E₂ è anche essa compilata sulla base di due fonti diverse. La positura dell'amorino, salvo le variazioni nella gamba sinistra, deriva dall'amorino (Fig. 137) che guida i leoni nel rilievo di Berlino. I capri invece sono ovviamente desunti dal carro con le gazze (Fig. 142) del rilievo del Louvre. La rappresentazione è tuttavia invertita e l'identità degli animali è stata intesa in modo erroneo²⁵⁹.

²⁵⁷ STEINBY, *Villa Lante*, 80-81.

²⁵⁸ Per i geni vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 2, 1613-1625.

²⁵⁹ A giudicare tra l'altro dalla lastra Campana della Ny Carlsberg Glyptotek le capre che trainano un carro sono reperibili nell'arte antica, ma non hanno funto da fonte d'ispirazione all'affresco di Villa Lante. Vedi FLAGGE, *Untersuchungen zur Greifen*, Fig. 114.

Il contenuto di questo affresco si riferisce al mito bacchico, tanto di Bacco che di Pan.

Amorino e grifi (F₁).

L'amorino dell'affresco F₁ guida un carro tirato da due grifi (Tav. 67 : a). La positura dell'amorino è identica a quella dell'amorino dell'affresco E₂. Tuttavia l'amorino è stato rappresentato invertito e la posa è più dritta. I grifi galoppano come gli altri animali della serie.

Come si è già detto, l'amorino dell'affresco F₁ è una variante invertita dell'amorino dell'affresco E₂. Carri tirati dai grifi sono estremamente rari nell'arte antica. D'altronde l'arte antica conosceva due tipi di grifi: con la testa di leone o con la testa di uccello. I grifi del nostro affresco appartengono chiaramente alla seconda categoria e la scelta può essere stata condizionata dal contenuto e dalla forma dell'affresco. Ovviamente soltanto una opera d'arte antica con un carro tirato da grifi era conosciuta nel Rinascimento, cioè l'altare dedicato ad Apollo-Sol al Museo Capitolino che dal tardo Quattrocento in poi si trovava nel giardino Mattei dove Pirro Ligorio lo disegnò (Fig. 143)²⁶⁰. Sembra molto probabile che l'idea del carro con i grifi o almeno il tema dell'affresco sia stato desunto da questo rilievo.

Che ci sia un rapporto tra i grifi e Apollo era un fatto generalmente noto nel Rinascimento²⁶¹. Tuttavia il carro di Apollo non apparteneva alla tematica del carro vera e propria poiché Apollo e il suo carro mancano per esempio nel catalogo del Ripa²⁶². Era quindi il rilievo del Museo Capitolino a dimostrare all'autore del programma iconografico di Villa Lante che il tema era stato rappresentato nell'arte antica. Ma il rilievo del Museo Capitolino non raffigura Apollo, bensì Apollo-Sol, anch'esso generalmente noto ai mitografi rinascimentali. L'iconografia dell'affresco F₁ sembra quindi essere ancora più complicata. Con ogni probabilità si tratta di un *numen mixtum*: cioè nell'affresco Apollo-Sol è stato rappresentato identico a Bacco. Che Apollo e Bacco fossero intesi come una stessa divinità o meglio come due manifestazioni diverse della stessa divinità, era una delle idee centrali dei *Saturnalia* di Macrobio²⁶³ e riscontreremo tali *numina mixta* ispirati a

²⁶⁰ JONES, *Museo Capitolino*, Stanza terrena a sinistra 11, n. 1; MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, n. 11. - Il rilievo del Museo Capitolino corrisponde alla descrizione di Filostrato del dio Apollo-Sol come raffigurato dagli artisti indiani. Vedi Philostr., *VitAp.* 3, 48.

²⁶¹ FLAGGE, *Untersuchungen zur Greifen*, 73-75; SIMON, *Latomus* 21 (1962), 760-770.

²⁶² Ripa, *Iconologia*, 48-62.

²⁶³ Sull'argomento vedi PANOFKY, *A Mythological Painting of Poussin*, 36-44.

Macrobio anche negli affreschi a_1 e b_1 del salone (Tav. 70 : a, 72 : a). L'idea del *numen mixtum* viene ulteriormente sostenuta dal fatto che i grifi erano animali sacri anche a Bacco²⁶⁴. Ne riparlerò insieme alla sintesi iconografica.

Amorino e sfingi (F₂).

Gli animali che trainano il carro dell'amorino nell'affresco F₂ possono essere caratterizzati come sfingi (Tav. 67 : b) anche se sono alati. Insolita è anche la differenziazione del sesso delle sfingi: la sfinge a destra è un maschio barbuto e la sfinge a sinistra è una femmina che volta timidamente le spalle al maschio. L'amorino che si appoggia fortemente indietro sta seduto sulla parte anteriore del carro.

La positura caratteristica dell'amorino deriva da un rilievo romano, oggi perduto, rappresentante la corsa degli amorini. Uno di essi è caduto dal carro in una posa perfettamente identica a quella dell'amorino dell'affresco F₂. Di questo rilievo si è conservato un disegno di Girolamo da Carpi (Fig. 144)²⁶⁵.

Le sfingi dell'affresco sono invece problematiche. Durante il Rinascimento numerose sfingi ben conosciute nell'arte antica fornirono il modello alle opere d'arte quattro- e cinquecentesche²⁶⁶. La sfinge costituì spesso un elemento decorativo sia nell'arte antica che nell'arte rinascimentale. Nell'arte antica la sfinge aveva anche diversi significati simbolici²⁶⁷. Problematico è il sesso delle sfingi dell'affresco F₂. Quasi senza eccezioni la sfinge è stata rappresentata come femmina, ma il taccuino di Jacques contiene due sfingi, una femmina e un maschio (Fig. 145-146) che fanno parte di un insieme²⁶⁸. Tuttavia non si conosce l'ubicazione cinquecentesca di queste statue oggi perdute. Essenziale è che nel Cinquecento ci sia stata a Roma una simile coppia di sfingi e non sembra del tutto improbabile che la coppia di sfingi di Villa Lante sia stata ripresa da queste statue o da altre statue dello stesso tipo. Le sfingi di Jacques non hanno influenzato la forma dell'affresco F₂ che aderisce al tema degli animali galoppanti che tirano dei carri.

²⁶⁴ SIMON, *Latomus* 21 (1962), 764.

²⁶⁵ CANFEDY, *Girolamo da Carpi*, T 143.

²⁶⁶ Vedi per esempio EGGER-HÜLSEN, *Heemskerck* I, fol. 47; BECATTI, *The Work of Raphael*, 558; ETTLINGER, *JWCI* 26 (1953), 250, 261; SCHWEIKHART, *FlorMitt* 20 (1976), Fig. 8 b, 19, 33; DACOS, *Le Logge*, Pilastro XII, Pilastro opposto, Pilastro XIII.A, esterno. - Il tema della sfinge appare molto frequentemente tra l'altro nell'ornamentazione del Palazzo Ducale di Urbino.

²⁶⁷ Sull'argomento vedi RE 2. Reihe VI: 2, 1726-1749; LUNN, *Latomus* 22 (1963), 252-260; SCHAUENBURG, *AA* 1975, 280-295.

²⁶⁸ REINACH, *Pierre Jacques*, fol. 82^{bis}, 83.

L'iconografia dell'affresco F_2 costituisce un problema molto difficile. Le sfingi non appaiono nella tematica del carro²⁶⁹ e non si riferiscono a nessuna divinità in modo tanto evidente quanto per esempio i tigri a Bacco o i grifi a Apollo. È vero che Cartari ha riveduto la descrizione di Pausania della statua di Minerva trovata ad Atene e ha accertato che l'elmo di Minerva è ornato con una sfinge e un grifo²⁷⁰, ma questo fatto non dà la chiave all'interpretazione dell'affresco F_2 . L'unica sfinge con una identità personale nella mitologia antica appartiene alla leggenda di Edipo ed è la sfinge di Tebe. Secondo gli autori antichi questo mostro fu mandato da Bacco²⁷¹. Siccome Bacco sembra essere l'unica divinità dell'Olimpo a cui aderiscano le sfingi e siccome gli animali che trainano i carri simbolizzano diverse divinità nella serie dei trionfi di Villa Lante, mi pare motivato riferire le sfingi dell'affresco F_2 almeno ipoteticamente a Bacco: un'ipotesi sostenuta dalla tematica bacchica dominante nei trionfi dell'intradosso sud. Tuttavia bisogna sottolineare il carattere ipotetico di questa interpretazione²⁷².

Amorino e leoni (G_1).

Nell'intradosso ovest l'amorino dell'affresco G_1 guida due leoni (Tav. 68 : a). L'amorino sta in piedi, le ginocchia leggermente piegate e tiene le briglie nelle mani. Al carro mancano le stanghe.

L'intera forma dell'affresco è stata copiata dal carro con i leoni (Fig. 135-138) del rilievo di Berlino. Il tema si riferisce a Cibele, ossia alla *Magna Mater*: i leoni erano infatti gli animali sacri a questa dea²⁷³. In quale modo Cibele appartiene all'intradosso ovest sarà discusso nella sintesi iconografica.

Amorino e cervi (G_2).

Il carro dell'affresco G_2 è tirato da cervi galoppanti. (Tav. 68 : b). L'amorino con lo sguardo volto obliquamente in alto sta in piedi nel suo carro ornato da una maschera di leone e si appoggia con la mano

²⁶⁹ Vedi per esempio Ripa, *Iconologia*, 48-62.

²⁷⁰ Cartari, *Imagini*, 190.

²⁷¹ ROBERT, *Oedipus* I, 48, II, 17. - Anche Erodiano (IV, 79) descrive la casa appartenuta a Bacco il cui cortile era ornato con delle statue di sfingi e di grifi.

²⁷² Nella stufetta di Clemente VII a Castel S. Angelo appare nelle grottesche una coppia di sfingi, con una femmina e un maschio, probabilmente intese come un tema puramente decorativo.

²⁷³ ROSCHER, *Lexikon* III: 1, 1671.

sinistra al carro, mentre con la mano destra guida i cervi. Il tema formale dei cervi deriva forse dal rilievo di Berlino (Fig. 135), l'amorino invece è chiaramente una copia invertita del rilievo con le gazzelle del Louvre (Fig. 142).

I cervi sono, secondo la tematica rinascimentale dei carri, gli animali sacri a Diana e quindi l'affresco potrebbe riferirsi a questa divinità²⁷⁴. Tuttavia i cervi appaiono frequentemente nell'arte rinascimentale in un altro contesto iconografico. Nel « Trionfo del Tempo » del Petrarca i cervi illustrano e simboleggiano il trascorrere veloce del tempo²⁷⁵. Probabilmente quindi l'affresco G₂ costituisce una rappresentazione allegorica del Tempo. Questa interpretazione viene sostenuta dal programma dell'intero intradosso ovest.

Amorino e cavalli (H₁).

L'affresco H₁ (Tav. 69 : a) è caratterizzato da un movimento selvaggio, diretto in tutte le direzioni. L'amorino ha voltato le spalle allo spettatore. Il suo corpo si gira in modo di far vedere la testa in profilo e anche le mani con le briglie sono viste di lato. I due cavalli che tirano il carro galoppo furiosamente e girano nervosamente il capo. Le bocche spalancate accentuano il senso della furia del galoppo.

Una coppia di cavalli simile a questa è rintracciabile nel disegno con grottesche di Perino del Vaga al British Museum²⁷⁶ e in forma più monumentale nel medaglione con Marte (Fig. 147) della Sala dei Pontefici dell'Appartamento Borgia²⁷⁷. Più tardi i cavalli appaiono a Mantova come cavalli di Diomede eseguiti da Giulio Romano nel Palazzo Ducale²⁷⁸. Tutte queste coppie di cavalli, inclusi quelli dell'affresco di Villa Lante, sono ispirati a un modello comune, cioè i cavalli dei Dioscuri a Monte Cavallo (Fig. 148)²⁷⁹. Tuttavia il modello è stato modificato alterando la posizione degli animali. Giacché la coppia di cavalli è in tutti questi casi la stessa, sembra probabile che nella bottega di Raffaello ne esistesse un disegno. Una variante dello stesso tema com-

²⁷⁴ Vedi per esempio Cartari, *Imagini*, 57.

²⁷⁵ Ripa, *Iconologia*, 62; WEISBACH, *Francesco Pesellino*, 81-82; PANOFKY, *Studies in Iconology*, 80-81.

²⁷⁶ PUNCNEY-GERE, *Raphael and his Circle*, n. 184.

²⁷⁷ FRIEDBERG, *Painting of High Renaissance*, 567.

²⁷⁸ HARTT, *Giulio Romano*, 185, n. 232.

²⁷⁹ Per i cavalli di Monte Cavallo durante il Rinascimento vedi HÜBNER, *RömMitt* 26 (1911), 318-322.

pare già nell'affresco con Nettuno (Tav. 63 : a). — Anche la posizione caratteristica dell'amorino deriva da un modello antico. Anche il fanciullo della scena con « Adamo ed Eva » nella Volta Dorata del Peruzzi ha la stessa positura²⁸⁰. Ovviamente la posa è desunta da una statua antica con Amore che tende l'arco. Se ne conservano molte repliche e si suppone che l'originale sia di Lisippo²⁸¹; il modello, conosciuto nel Cinquecento, è senza dubbio costituito dalla replica (Fig. 149) del Museo Capitolino²⁸². Nell'affresco della Volta Dorata e in quello di Villa Lante Amore è visto da dietro.

I cavalli appartengono, data la presenza dei carri, all'iconografia di Marte e così il motivo appare nel disegno di Perino del Vaga²⁸³. Si potrebbe quindi pensare che l'affresco H₁ rappresenti Marte. Una simile interpretazione viene sostenuta dalla presenza di Giano nell'affresco 8. Tuttavia sembra più probabile che i cavalli si riferiscano a un altro contesto. Secondo Livio (I, 21, 4) i sacerdoti di *Fides* (*flamines*) viaggiavano su dei cocchi: « *Ad id sacrarium flamines bigis curru arcuato vehi iussit* ». L'attendibilità di questa interpretazione sarà motivata nella sintesi iconografica.

Proserpina (H₂).

Come già si è detto, sembra che l'affresco del campo H₂ non appartenesse in origine a questo campo, ma al campo A₂ dell'intradosso nord. L'iconografia conferma l'ipotesi che vale anche per l'affresco A₂ se collocato nell'intradosso ovest. Ritorrerò nel corso della sintesi iconografica su questi problemi.

Nell'affresco (Tav. 69 : b) vediamo un tipo di carro a quattro ruote, frequente nei trionfi quattrocenteschi. Sopra il carro, seduta su una sedia, sta una donna seminuda. Le gambe asimmetriche sono viste da lato: il movimento a spirale del corpo, noto da altri affreschi, comincia dalla vita e fa vedere la parte superiore del corpo obliquamente da davanti, con la testa in profilo.

Richter ha senza dubbio ragione nell'identificare la giovinetta come Proserpina²⁸⁴. E' vero che questo tipo di Proserpina non è reperibile nell'arte antica, ma le fiaccole confermano l'identificazione. Le fiaccole

²⁸⁰ PERUZZI, *RömJbK* 11 (1967/68), Beiheft, n. 53 a.

²⁸¹ Sull'argomento vedi KLEIN, *Praxiteles*, 230-231.

²⁸² JONES, *Museo Capitolino*, Galleria n. 5.

²⁸³ Vedi per esempio Ripa, *Iconologia*, 52-53 e le fonti antiche menzionate da lui.

²⁸⁴ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 17.

abbassate accennano alla sua vita negli Inferi e la fiaccola alzata alla sua vita sulla terra.

Per il tema della posizione di Proserpina possono essere indicati numerosi modelli probabili. La Giustizia delle monete romane sta spesso seduta in una positura simile²⁸⁵. Nei rilievi questa posizione appare più raramente, ma compare in un sarcofago conosciuto nel Rinascimento, e precisamente nella figura femminile (Fig. 150) del sarcofago col giudizio di Paride, oggi conservato nella Villa Doria Pamphili. La figura siede in una posizione perfettamente identica a quella di Proserpina. Siccome tra l'altro Raffaello e la sua bottega ripresero temi da questo sarcofago²⁸⁶, mi sembra motivato di ritenere che la Proserpina del salone derivi dalla figura poc'anzi menzionata. Gli amorini alati erano un motivo molto in auge nell'arte cinquecentesca e non è possibile indicare loro un sicuro prototipo antico.

LE PREMESSE DELLA SERIE DEI TRIONFI.

In precedenza ho usato la definizione, serie dei trionfi, degli affreschi A_1-H_2 senza motivarla. In seguito cercherò di dare una motivazione e di chiarire i presupposti di questo tipo di affreschi.

Negli affreschi A_1-H_2 si è potuto constatare una netta divisione in due. I primi otto dipinti, ossia gli affreschi degli intradossi nord e est, rappresentano divinità o altre figure mitologiche con carri, mentre gli otto affreschi degli intradossi sud e ovest raffigurano amorini con carri trainati da animali diversi. Questo dualismo non è casuale perché ognuna delle due parti ha una propria tradizione figurativa e al tempo stesso le due parti sono unite da una terza tradizione figurativa.

Gli dei con i carri aderiscono alla tradizione dei trionfi diffusasi nel Quattrocento. I trionfi assumevano forme diverse, cioè erano rappresentazioni del trionfo di un personaggio storico²⁸⁷, illustrazioni dei trionfi del Petrarca²⁸⁸ o allegorie collocate nei carri di trionfo che

²⁸⁵ Vedi LICHOCKA, *Travaux de l'Académie Polonaise* 15 (1974), tipo 2 B e le rispettive fotografie.

²⁸⁶ Löwy, *ArchStoa* 2 (1896), 240-241. - Il sarcofago si trovava nel Quattrocento davanti alla chiesa di S. Maria del Monte e ne sono rimasti almeno i disegni di Dosio e Dal Pozzo. Vedi AV, *Antichità di Villa Doria Pamphili*, n. 194.

²⁸⁷ Sui trionfi nell'arte figurativa vedi WEISBACH, *Trionfi*, *passim*; VAN MARLE, *Iconographie profane*, 132-153; SCHUBRING, *Cassoni*, 58-59; CARANDENTE, *I trionfi*, *passim*.

²⁸⁸ Per i trionfi del Petrarca vedi d'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque*, 106-114; VAN MARLE, *Iconographie profane*, 111-132; WEISBACH, *Francesco Pesellino*, 73-74; CARANDENTE, *I trionfi*, 33-52.

a partire dal Quattrocento diventavano frequenti nei cortei²⁸⁹. Tuttavia la serie dei trionfi del salone non appartiene ai tipi rappresentati da questi trionfi, bensì al tipo di trionfo con una divinità antica seduta in un carro trainato il più delle volte da un animale noto come suo attributo. Il prototipo antico di questo trionfo è reperibile nei rilievi col Bacco Indiano. Il tipo diventò frequente a partire dal tardo Quattrocento e fu adottato tra l'altro dal Pinturicchio negli affreschi del Palazzo Schifanoia a Ferrara, del Palazzo Petruccio a Siena e della Sala dei Santi dell'Appartamento Borgia e dal Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio a Perugia (Fig. 133). Gli affreschi A₁-D₂ del salone fanno parte di questa tradizione il cui carattere normativo viene sottolineato dal fatto che sia Cartari sia Ripa l'hanno inclusa nei loro manuali iconografici.

La tradizione figurativa degli affreschi E₁-H₂ è più varia perché include ovviamente diverse tradizioni. Pensando agli affreschi come forme pure con un amorino che guida un carro trainato dagli animali, i rilievi antichi con corse degli amorini ne sono il modello diretto. I rilievi erano particolarmente frequenti nei sarcofagi dei bambini²⁹⁰. Molti erano conosciuti già nel primo Cinquecento e, come abbiamo visto, alcuni hanno ispirato le pose degli affreschi del salone. Tuttavia i rilievi divergono in un punto essenziale dagli affreschi del salone. Gli animali che trainano i carri non alludono a nessuna divinità, mentre negli affreschi gli animali lo fanno. Nei rilievi la scelta degli animali è casuale, negli affreschi invece non lo è. I rilievi poc'anzi menzionati non erano quindi l'unica fonte a ispirare gli affreschi del salone²⁹¹ e in particolare la loro iconografia. Il sarcofago del Museo Capitolino (Fig. 119) sembra invece esserne il parallelo iconografico. I carri guidati dagli amorini e trainati dagli animali vi portano attributi degli dei e almeno una parte degli animali si riferisce a una divinità antica. D'altronde, l'idea iconografica degli affreschi del salone può derivare da affreschi eseguiti un po' prima dalla bottega di Raffaello: nella Loggia di Psiche alla Farnesina le divinità antiche sono state allegoriz-

²⁸⁹ WEISBACH, *Francesco Pesellino*, 74-75; SHEARMAN, *JWCI* 38 (1975), 142-143.

²⁹⁰ Sull'argomento vedi TURCAN-DELEANI, *MAeH* 74 (1964: 1), 43-49.

²⁹¹ Pirro Ligorio ha conosciuto degli affreschi romani con amorini in piedi nei carri trainati da vari animali. Gli affreschi potevano essere conosciuti già nel primo Cinquecento, anche se non si è potuto verificarlo. D'altronde secondo Ligorio gli animali non si riferiscono a un dio specifico e Ligorio non li ha interpretati allegoricamente. Quindi — se gli affreschi erano noti alla bottega di Raffaello — essi non hanno potuto fungere da modello iconografico agli affreschi del salone. Per la descrizione di Ligorio vedi DACOS, *La découverte des grotesques*, 130, 171.

zate in modo che, una volta lunettata sì e una no, appare un amorino con in mano un attributo di un dio o un animale sacro a un dio. Questi affreschi della Farnesina (Fig. 151) e gli affreschi del salone hanno quindi in comune l'illustrazione di una divinità tramite un amorino (genio) e l'attributo della divinità. Nel salone l'idea è stata unita alla tradizione figurativa dei trionfi e alla tematica dei sarcofagi antichi con la corsa degli amorini. In conclusione l'iconografia degli affreschi E₁-H₂ sembra ispirata a più di una tradizione figurativa.

Il tema degli amorini del salone è assai raro nella pittura romana del primo Cinquecento. Tuttavia un parallelo anteriore è reperibile tra le opere della bottega di Raffaello, cioè nella serie figurativa con amorini della Stufetta del cardinal Bibbiena. I carri degli amorini sono anche essi trainati da diversi animali. L'iconografia di questi affreschi finora non è stata studiata²⁹², ma sembra che essa non sia identica a quella del salone di Villa Lante.

Quanto alla tipologia delle figure la serie dei trionfi è uniforme: le figure sono dipinte con toni rossastri su un fondo quasi nero. Un prototipo è costituito oltre che dalla Stufetta del cardinal Bibbiena dalla Loggetta del cardinal Bibbiena. Il tipo delle figure è stato desunto direttamente dagli affreschi antichi. Esempi di questo tipo, noti già nel primo Cinquecento e conservatisi fino a oggi, si trovano tra l'altro nella Domus Aurea. Altri esempi, oggi perduti, sono reperibili nel *Codex Pighianus*²⁹³. Quindi la serie dei trionfi del salone aderisce in modi diversi alla tradizione figurativa dell'Antichità e costituisce contemporaneamente un ulteriore sviluppo del linguaggio pittorico della bottega di Raffaello.

LA SERIE DEI CHIAROSCURI a₁ - h₂.

Gli intradossi della volta del salone accolgono nei piccoli quadrati angolari degli affreschi orlati da una linea nera (Tav. 45-46, 70 : a - 77 : b). Il fondo di questi affreschi è verde e le figure sono dipinte con diversi toni di bianco e di grigio. Gli affreschi rappresentano una allegoria, o una figura o una scena mitologica. La tecnica, chiaramente influenzata dalle pitture delle catacombe, dà agli affreschi un carattere sommario e i dettagli delle figure non sono esatti, ciò che è in parte causato dal formato ridotto dei riquadri. Tuttavia una certa plasticità e un'im-

²⁹² Mag. phil. Heikki MALME tratterà la problematica in un saggio sulla Stufetta del cardinal Bibbiena.

²⁹³ Sull'argomento vedi BECATI, *The Work of Raphael*, 567.

pressione di rilievo si è ottenuto orlando le figure con il nero. Le ombreggiature aumentano la plasticità, ma nell'insieme la tecnica differisce essenzialmente tra l'altro da quella più solida della serie dei trionfi. Le composizioni sono semplici e si basano soprattutto sull'uso della scansione del campo in due o in quattro parti. Non si è cercato di creare un senso di spaziosità. E' vero che gli alberi creano un'illusione di spazio in un paio di affreschi, ma non si tratta di uno spazio prospettico. Le scene sono state collocate su basi astratte simili a quelle della serie dei trionfi.

L'attribuzione degli affreschi costituisce un problema assai difficile. Il loro carattere sommario li fa divergere dagli altri affreschi del salone e fa pensare che essi siano stati eseguiti da un altro frescante. D'altronde questo fatto non è soltanto una questione di stile, e la posizione degli affreschi nell'intera decorazione del salone sembra spiegarlo. Le diverse serie di affreschi seguono, come si è detto, una netta disposizione gerarchica quanto al formato e al contenuto e secondo questa gerarchia la serie a_1-h_2 rappresenta la classe « più bassa » e la collocazione gerarchica si manifesta nello stile sommario. Paralleli per la tecnica e la posizione gerarchica della serie si trovano tra l'altro nelle volte della loggia di Villa Madama e della Sala dei Pontefici dell'Appartamento Borgia e in fondo questo tipo di affresco è ispirato alla pittura antica. Tra i modelli probabili può essere menzionata la decorazione pittorica della Domus Aurea.

La serie dei chiaroscuri a_1-h_2 non è stata pubblicata e quindi cercherò in seguito di interpretarla per la prima volta. La tecnica sommaria della serie rende l'identificazione iconografica molto difficile. Gli attributi degli affreschi praticamente non sono distinguibili. L'ipotesi che la serie sia puramente decorativa e senza un contenuto iconografico, sembra attraente e può essere verificata in molte serie di affreschi di questo tipo. Tuttavia, siccome alcuni affreschi del salone hanno un'iconografia chiaramente identificabile, sembra naturale che tutti gli affreschi ne avessero una. Analizzerò quindi la forma e l'eventuale contenuto di ogni affresco separatamente e poi nella sintesi esporrò il programma iconografico della serie.

Amanti (a_1).

Nell'affresco a_1 (Tav. 70 : a) appaiono un uomo e una donna nudi, seduti sul bacino di una fontana con il dorso voltato verso lo spettatore. La gamba e la mano sinistra dell'uomo sono alzate di lato per dare appoggio alla cetra composta da una doppia voluta. Un velo gira intorno alla donna che abbraccia l'uomo.

Il tema dell'affresco è molto problematico. Tuttavia un punto di partenza per l'analisi ci offre l'ultimo rilievo, a sinistra, in stucco (Fig. 152), nella fila più alta della volta est della loggia di Villa Madama. Nel rilievo appare un Centauro marino la cui parte superiore del corpo somiglia a quella del nostro uomo e che porta una Nereide seduta sulla schiena. Come in molti sarcofagi antichi con temi marini, il Centauro tiene in mano una cetra. Attraverso il rilievo di Villa Madama si giunge ai sarcofagi antichi con temi marini dai quali la tematica della donna e dell'uomo che si abbracciano è stata ovviamente desunta formalmente. In essi appare molto spesso un Centauro o Tritone visto da davanti in atto di portare sulla schiena una Nereide vista da dietro. Sembra probabile che l'uomo dell'affresco a₁ derivi dalla Nereide (Fig. 153) del sarcofago con temi marini nel Palazzo Altieri²⁹⁴. E' vero che nel salone la figura è specularmente invertita, con la gamba e la mano sinistra raddrizzate, ma nell'insieme la positura è la stessa. Particolarmente identici sono i rapporti tra la cetra e l'appoggio, cioè la gamba e la mano. A giudicare dal disegno di Dosio il sarcofago del Palazzo Altieri era ben conosciuto già nel Cinquecento, ciò che conferma la derivazione²⁹⁵. Nereidi nude, viste da dietro nell'atto di abbracciare Tritoni sono reperibili in numerosi sarcofagi con temi marini. Un sarcofago analogo, cioè il sarcofago con Nettuno nel Cortile della Pigna dei Palazzi Vaticani²⁹⁶ e in particolare la giovanetta a sinistra (Fig. 154), sembra avere ispirato la figura femminile del salone. Anche questo sarcofago era generalmente conosciuto nel primo Cinquecento e aveva ispirato tra l'altro Raffaello²⁹⁷.

Nonostante che i temi formali dell'affresco a₁ siano ispirati ai sarcofagi con temi marini, l'iconografia dell'affresco non sembra aderire a questa tematica. Lo conferma la trasformazione della Nereide del sarcofago di Palazzo Altieri in una figura virile. Rimane quindi come unico punto di partenza per l'interpretazione iconografica la cetra, riferibile in primo luogo a Apollo. Ma è possibile identificare l'uomo come Apollo: e chi sarebbe allora la giovinetta che l'abbraccia? A mio parere l'affresco a₁ deve essere interpretato tenendo conto degli altri

²⁹⁴ RUMPF, *Die Sarkophagreliefs V*: 1, n. 81. - Le fotografie della serie a-h, qui pubblicate sono state prese prima del restauro del 1974-75. Per gli affreschi restaurati vedi le tavole 30-32.

²⁹⁵ HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio*, fol. 31.

²⁹⁶ RUMPF, *Die Sarkophagreliefs V*: 1, n. 116.

²⁹⁷ Per i disegni eseguiti dal sarcofago vedi *Codex Coburgensis*, fol. 120. DAI; *Codex Wolfegger*, fol. 29/30. DAI. - Per l'influenza del sarcofago su Raffaello vedi BECATTI, *The Work of Raphael*, 548-549.

affreschi dell'intradosso nord, soprattutto sulla base della posizione di Giano come uno dei personaggi principali dell'affresco I e del suo ritratto (A) a destra dell'affresco a₁. Secondo Macrobio, i cui *Saturnalia* sono la fonte principale dell'affresco I, Giano è identico ad Apollo e Diana (*Sat.* I, 9, 5): «*nam sunt qui Janum eundem esse atque Apollinem et Dianam dicant*». In altri passi (I, 9, 8 e I, 9, 9) Macrobio identifica Giano con Apollo e il Sole. L'idea fondamentale dei *Saturnalia*, che si riflette proprio in questi brani, è costituita dalla caratterizzazione delle diverse manifestazioni di una divinità. In conformità con questa idea fondamentale mi sembra possibile interpretare l'affresco a₁ come raffigurazione di un *numen mixtum*, cioè come manifestazione di Giano in forma di Apollo insieme a Diana. In questo modo si è ovviamente voluto rendere intelligibile il carattere di Giano. L'interpretazione viene sostenuta dal fatto che l'idea del *numen mixtum* si ripete in altri affreschi del salone ²⁹⁸.

Scena di sacrificio (a₂).

Nell'affresco a₂ è stata rappresentata una scena di sacrificio (Tav. 70 : b). Al centro del campo, sul fondo, appare un'ara rotonda, ornata da festoni sulla quale s'innalza un dio raffigurato in un leggero contrapposto. Egli ha alzato la mano destra per tenere un bastone rimasto ineseguito e tiene la mano sinistra abbassata per sorreggere un oggetto inidentificabile a causa della tecnica estremamente sommaria. Davanti all'ara un « camillo » traina la vittima, una capra restia. Egli si è volto verso la vittima. Nella mano destra il « camillo » porta l'arma sacrificale e con la mano sinistra egli ha afferrato la vittima ai corni.

Un precedente e un parallelo della scena è reperibile in un affresco (Fig. 155) della Sala di Giulio Romano a Villa Madama ²⁹⁹. Identici sono l'ara rotonda, ornata con festoni, e il sovrastante dio di piccola statura. Il « camillo » ha voltato le spalle alla vittima, ma per il resto somiglia al « camillo » di Villa Lante. La scena di Villa Madama è facilmente identificabile: si tratta di un sacrificio in onore di Bacco. A Villa Lante però la tecnica tanto sommaria ostacola una simile identificazione. E' vero che l'oggetto nella mano del dio somiglia molto alla clava di Ercole, ma l'intera iconografia del salone non mi sembra difendere l'ipotesi della presenza di Ercole nell'intradosso nord.

Tenendo conto degli altri affreschi dell'intradosso nord e della

²⁹⁸ Vedi l'interpretazione degli affreschi F₁, F₂ e b₁.

²⁹⁹ LEFFRE, *Villa Madama*, Tav. 20.

collocazione dell'affresco a₂ sopra l'affresco con la castrazione di Saturno si potrebbe eventualmente spiegare il contenuto dell'affresco a₂ sulla base della leggenda di Saturno. Come dice Macrobio e insieme a lui altri autori, dopo essere giunto sul *Janiculum* Saturno sparì inaspettatamente e Giano gli fece erigere un altare (*Sat.* I, 7, 24). L'affresco a₂ potrebbe quindi rappresentare un sacrificio del culto di Saturno, dei Saturnalia³⁰⁰. Tuttavia nessuna fonte antica sostiene che le vittime offerte a Saturno fossero capre. Le capre furono invece offerte a Bacco. Nell'affresco poc'anzi menzionato di Villa Madama la scena è proprio quella di un sacrificio in onore di Bacco. Molti autori antichi parlano della capra come vittima³⁰¹, Virgilio lo fa nelle *Georgiche* in un modo che probabilmente ha ispirato l'affresco a₂. Descrivendo la viticoltura Virgilio scrive (*Geor.* II, 380-381, 393, 395): « *non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris / caeditur / ... / ergo rite suum Baccho dicemus honorem / ... / et ductus cornu stabit sacer hircus ab aram* ». Il brano corrisponde alla scena di sacrificio a Villa Madama e ne costituisce probabilmente la fonte. Tuttavia la capra è rappresentata in modo molto simile anche nell'affresco di Villa Lante e possiamo quindi presumere che nell'affresco a₂ riferendosi allo stesso brano di Virgilio, si sia illustrata l'offerta della capra in un sacrificio a Bacco. Gli attributi di Bacco rimangono tuttavia vaghi. L'oggetto della mano sinistra non può essere interpretato, mentre l'oggetto della mano destra, non eseguito, potrebbe essere il tirso di Bacco. La folta chioma della divinità potrebbe includere una corona di vite. Si ritornerà in seguito sull'importanza di Bacco nel programma iconografico dell'intradosso nord.

Nonostante gli affreschi di Villa Madama e di Villa Lante si siano ispirati alla stessa fonte letteraria, le posizioni della capra e del « camillo » sono, a causa del modello antico usato a Villa Lante, divergenti. Il « camillo » che con le spalle voltate verso la capra la traina è assai frequente nelle arti figurative dell'Antichità. Un tema simile appare tra l'altro in un sarcofago della collezione medicea³⁰². Tuttavia visto che manca ogni notizia sul ritrovamento del sarcofago, non possiamo indicarlo come prototipo della composizione dell'affresco a₂. D'altronde lo stesso tema appare in molte gemme, una delle quali è appartenuta alla collezione medicea (Fig. 156)³⁰³.

³⁰⁰ Per i Saturnalia vedi ROSCHER, *Lexikon* IV, 435-436; *RE* Supl. III, 1185.

³⁰¹ PANOFSKY, *A Mythological Painting of Poussin*, 18-19.

³⁰² MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 4, n. 324.

³⁰³ REINACH, *Pierre gravées*: Gori I, 90: 1. - Gemme con lo stesso tema si trovano anche a Monaco di Baviera e al British Museum. Vedi AV, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I: 3, n. 2569; WALTERS, *Engraved Gems*, n. 1611.

Abbondanza (b₁).

Nell'affresco b₁ appare una donna seduta su una lunga panca (Tav. 71 : a). A differenza di molte figure femminili del salone la donna è vestita. La sua positura è ordinaria, le gambe sono viste da lato, la gamba sinistra riposa sul ginocchio destro in modo molto anticlassico, la parte superiore del corpo è visto diagonalmente, la testa invece di profilo. La mano destra appoggia e riposa su un grande vaso del tipo *olla* e la sinistra, sollevata in avanti, regge una grande cornucopia.

Quanto allo schema la donna ricorda il Plutone dell'affresco B₂ (Tav. 63 : b) e ovviamente anche questa figura femminile deriva dal sarcofago con Plutone del Palazzo Ducale di Mantova (Fig. 124).

La cornucopia, attributo della Pace, dell'Abbondanza e di altre divinità³⁰⁴, determina l'iconografia dell'affresco. Alla figura manca tuttavia un ramo d'olivo, distintivo della Pace e quindi la figura femminile dell'affresco a₂ rappresenta probabilmente l'Abbondanza. Se il vaso sia un attributo o un tema decorativo, non è facile stabilire. Per esempio, secondo Ripa il vaso non appartiene agli attributi dell'Abbondanza. D'altronde il vaso non può, in questo contesto, riferirsi alla tematica del « vaso del bene e male »³⁰⁵. Nel confronto con le allegorie antiche l'affresco a₂ differisce in quanto l'Abbondanza è dipinta seduta, mentre le figure allegoriche antiche furono generalmente rappresentate in posizione eretta fatta eccezione per gli dei fluviali. Quindi l'allegoria dell'affresco a₂ è indipendente dalla tradizione figurativa dell'Antichità e costituisce una « classical image ». Come tale l'identità iconografica dell'Abbondanza è stata creata con la cornucopia: il vaso problematico forse è stato aggiunto per sottolineare l'idea dell'abbondanza.

Leda e il cigno (b₂).

L'affresco b₂ (Tav. 71 : b) rappresenta Leda e il cigno. Leda si è piegata col velo che le scende sul dorso e ha alzato la gamba sinistra su un vaso appoggiato per terra. Essa abbraccia il cigno che con ali aperte sta nel suo grembo e gira il suo collo attorno al collo di Leda.

Leda e il cigno era un tema molto in auge nelle arti figurative dell'Antichità. Tuttavia è interessante constatare che le rappresentazioni figurative si siano concentrate soprattutto nella scena dell'abbraccio di

³⁰⁴ Vedi per esempio Ripa, *Iconologia*, 1-2, 375.

³⁰⁵ Sull'argomento vedi SMITH, *ZKG* 37 (1974), 147-149.

Leda e del cigno³⁰⁶, anche se nella letteratura antica la scena viene descritta assai di passaggio e l'attenzione si è fermata sulla genealogia della leggenda³⁰⁷. Molti autori si accontentano semplicemente di menzionare la scena.

Il rapporto dell'affresco b_2 con i modelli antichi diverge da quello di quasi tutti gli altri affreschi del salone. Il modello antico di questo affresco rappresenta anch'esso Leda e il cigno. Soprattutto due statue antiche di Leda erano conosciute nel Rinascimento. Una è la statua di Leda del Museo Archeologico di Venezia che in origine apparteneva alla collezione del cardinal Grimani a Roma e della quale tra l'altro Giulio Romano eseguì un disegno³⁰⁸. L'altra, un rilievo, è andata perduta, ma è conosciuta indirettamente e tra l'altro Michelangelo la usò come modello della sua Leda³⁰⁹. Tuttavia queste raffigurazioni non furono il modello dell'affresco del salone che deriva da un prototipo il cui originale era sconosciuto nel Cinquecento, ma del quale repliche, per lo meno in forma di gemme, erano ben note già nel primo Cinquecento. Per questo prototipo intendo la statua di Leda³¹⁰, oggi al British Museum, rinvenuta a Argo e rappresentata nelle gemme, tra l'altro della collezione medicea (Fig. 157)³¹¹. Sono proprio la positura incurvata di Leda e il movimento del collo del cigno a indicare il prototipo. E' vero che nel salone il movimento del collo è stato accentuato e Leda non sembra ripararsi come nella gemma, bensì proteggere il cigno ma questa differenza si spiega sulla base dei testi. La scena illustrata nell'affresco b_2 è ispirata a Igino che racconta la versione della leggenda di Leda secondo la quale Giove diventato cigno aveva pregato Venere di insidiarlo in forma di aquila e Leda l'aveva preso in grembo per proteggerlo (Hygin., *Poet astr.* II, 8)³¹². Che nell'affresco del salone Leda abbia sollevato la gamba sinistra sul vaso, dipende probabilmente dall'intenzione del frescante di rendere la positura di Leda più statica.

³⁰⁶ Per la tradizione figurativa vedi OVERBECK, *Die Kunstmythologie* I, 491-514; ROSCHER, *Lexikon* II: 2, 1925-1932.

³⁰⁷ I testi importanti dal punto di vista del mito sono: Apollod., IV, 108-109; Lucian., *Dial. deorum* XX, 14; Hygin., *Fab. 77* e *Poet. astr.* II, 8; *Mytogr.* I, 78, 204; *Mytogr.* II, 132; *Mytogr.* III, 3, 6.

³⁰⁸ Anti, Museo di Venezia, Sala dei Galli, VIII: 7. - Per il disegno di Giulio Romano vedi DOLL-MAYR, *JbKhsW* 22 (1901), 183.

³⁰⁹ Sull'argomento e sull'interpretazione neoplatonica del mito di Leda vedi WIND, *Pagan Mysteries*, 152-154, 165-166.

³¹⁰ SMITH, *Catalogue of Sculpture* III, n. 2199; JAHN, *Beiträge*, 6.

³¹¹ REINACH, *Pierre gravées*: Gori I, 56: 8.

³¹² Il passo di Igino è il seguente: «... iubeat Venerem aquilae simulatam se sequi, ipse in olorem converus at aquilam fugiens ad Nemesin confugit et in eius gremio se collocavit. quem Nemesis non aspernata, amplexum tenens somno est consopita; ».

Apollo e Bacco (c₁).

Nell'intradosso est la serie di chiaroscuri inizia con la rappresentazione di due uomini nudi che si guardano e si appoggiano l'uno all'altro (Tav. 72 : a). L'uomo a sinistra ha sollevato la gamba destra su un podio e appoggia la cetra alla coscia. L'uomo a destra sta dritto in una positura a spirale e tiene un corno nella mano sinistra. Sul lato destro dell'affresco appare un'anfora molto alta, con la bocca coperta da un panno.

L'uomo con la cetra è probabilmente Apollo perché la cetra è l'attributo tipico di Apollo. Questo tipo di Apollo è molto frequente nell'arte antica, particolarmente nei sarcofagi con Muse³¹³. Ma anche se, per esempio, l'Apollo del sarcofago del Cortile del Belvedere dei Palazzi Vaticani somiglia molto all'Apollo del salone, con la sua positura quasi identica³¹⁴, l'Apollo del salone non sembra derivare da esso. L'affresco del salone è stato piuttosto copiato dal sarcofago col giudizio di Paride a Villa Medici³¹⁵. Sul lato sinistro il rilievo assai frammentario accoglie due ninfe, l'una appoggiata all'altra (Fig. 158), che con ogni probabilità hanno funto da modello agli uomini dell'affresco c₁. Queste figure sono identiche quanto alle positure e al modo di appoggiarsi l'una all'altra. L'unica differenza è costituita dal fatto che Apollo è una copia invertita del modello e tiene nella mano la cetra a cui equivale il corno nella mano della figura di destra.

Il corno che di per sé non è l'attributo di nessuna divinità dell'Olimpo non ci offre un indizio sufficiente per identificare l'altro uomo. Il vaso a destra può invece riferirsi a Bacco³¹⁶ e quindi il corno potrebbe essere interpretato come lo strumento trionfale, frequente nei sarcofagi con il trionfo di Bacco. Probabilmente la chioma comprende la corona di vite. Anche se gli attributi di Bacco, cioè dell'altro uomo non possono essere definiti con certezza, mi sembra che questi due uomini debbano essere interpretati come un *numen mixtum*. L'affresco c₁ rappresenta un confronto fra Apollo e Bacco assai frequente nell'arte cin-

³¹³ WEGNER, *Die Sarkophagreliefs* V, n. 137, 170, 179, 206.

³¹⁴ AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Cortile del Belvedere, n. 102x; WEGNER, *Die Sarkophagreliefs* V: 3, n. 137. - L'Apollo citaredo del Museo Archeologico di Venezia ha una positura assai simile.

³¹⁵ Per l'influenza del sarcofago col giudizio di Paride sui lavori della bottega di Raffaello e sul rilievo IV: 2 della loggia di Villa Lante vedi l'analisi del rilievo e le note corrispondenti.

³¹⁶ Per il vaso vedi per esempio Cartari, *Imagini*, 220.

quecentesca e con una lunga tradizione nella letteratura antica. Ho indicato un parallelo nell'affresco F₁ del salone³¹⁷.

Minerva/Venere Armata e Amore (c₂).

A giudicare dagli attributi l'affresco c₂ sembra rappresentare Minerva e Amore (Tav. 72 : b). Portando il caratteristico elmo e il chitone Minerva sta diritta in una positura a spirale e si curva leggermente verso Amore che si avvicina. Con la mano destra, sollevata in alto, ella tiene l'asta e con la sinistra ha afferrato il ramo di palma offertole da Amore. Amore con l'arco in mano è visto di fianco. Il podio sotto il piede sinistro di Minerva contiene lo schizzo di un'iscrizione.

I problemi relativi alle pose di Minerva e di Amore, alla composizione e all'interpretazione dell'affresco sono eccezionalmente complessi. Comincerò dalla posa di Minerva. Una divinità o una figura allegorica nella stessa posa di Minerva, che tenga nello stesso modo un'asta o un altro attributo, è assai rara nell'arte monumentale dell'Antichità, ma frequente per esempio nelle monete romane. In statue monumentali la positura appare tra l'altro nelle statue di Nettuno ai Musei Lateranensi, a Villa Albani e al museo di Dresda³¹⁸, ma siccome queste statue non erano conosciute nel Cinquecento, la Minerva del salone non può essere stata ispirata da loro. La positura si ripete in alcune monete dell'età di Augusto, di Nerone e di Adriano³¹⁹. Più vicine alla Minerva del salone sono tuttavia le allegorie di Roma e delle Virtù nelle monete imperiali. La positura, il vestito e l'elmo sono identici: divergenti sono soltanto la lunghezza del chitone, non molto lungo nelle monete, e la posizione della gamba sinistra che nel salone è su un podio più alto. Monete di questo tipo, conosciute già nel Cinquecento, appaiono abbondantemente nel I e nel II secolo d.C. (Fig. 159)³²⁰. La Minerva del salone può senza dubbio derivarne. Tuttavia un tipo molto simile di Minerva appare anche in alcuni rilievi romani. In essi manca soltanto il podio su cui poggia il piede di Minerva. Una simile Minerva è reperibile

³¹⁷ Vedi anche WIND, *Pagan Mysteries*, 171-172; WINTERNITZ, *Studies to Suida*, 187; PANOFKY, *A Mythological Painting of Poussin*, 36-42. - Vedi anche l'analisi dell'affresco F₁ e le citazioni.

³¹⁸ Per le statue vedi OVERBECK, *Die Kunstmythologie* II, 279-280.

³¹⁹ Per le monete vedi MAZZINI, *Monete romane*, Augusto n. 60, Vespasiano n. 273, Adriano n. 304, 312, 475.

³²⁰ MAZZINI, *Monete romane*, Nerone n. 219, 232, 234, Galba n. 91, Vespasiano n. 203, Adriano n. 1465, 1470, Marco Aurelio n. 747. - A. Agostino e Cartari hanno pubblicato una moneta del genere. Vedi Agostini, *Dialoghi*, 26-27; Cartari, *Imagini*, 195.

ai due lati dell'altare della Galleria del Museo Capitolino³²¹. L'altare era conosciuto già nel Cinquecento³²². Questo tipo di Minerva appare anche in alcune monete repubblicane e imperiali (Fig. 160). Tali monete hanno ispirato tra l'altro Correggio³²³. Quindi la Minerva del salone può derivare dall'uno o dall'altro di questi tipi. Se derivata, come mi sembra probabile, dalle allegorie di Roma o dalle Virtù (Fig. 159), soltanto la veste sarebbe diversa da quella del prototipo.

Anche la composizione dell'affresco c_2 mi sembra avere punti di contatto con l'arte antica. Nelle monete imperiali con Cerere-Felicità e Fecondità appare un amorino davanti a Cerere e Fecondità nello stesso modo che Amore si presenta a Minerva nell'affresco del salone. Le monete erano conosciute già nel Cinquecento. Tra l'altro le copiò Pirro Ligorio (Fig. 161) e questo tipo di moneta gli servì da modello nel disegno ricostruttivo di un altare di *Tellus* (Fig. 162)³²⁴. Con molta probabilità la composizione dell'affresco c_2 e la positura di Amore derivano dalle monete di questo tipo.

I temi iconografici dell'affresco c_2 sono a prima vista difficili da collegare. Dal punto di vista dell'iconografia tradizionale gli attributi della donna ne giustificano l'identificazione come Minerva, il fanciullo alato con l'arco sarebbe quindi Amore e il ramo della palma accennerebbe a Pace³²⁵ o a Vittoria.

Secondo R. Wittkower il Rinascimento risuscitò tipi antichi, molto rari di Minerva e creò anche dei tipi del tutto nuovi. Possiamo almeno tentare di spiegare l'iconografia dell'affresco c_2 sulla base degli studi di Wittkower³²⁶. Il vestito della nostra Minerva fa pensare a Minerva Pacifica. Ma siccome l'iconografia della Minerva Pacifica nell'Antichità era già assolutamente canonica, con l'armatura del petto e l'elmo nella mano, la Minerva dell'affresco c_2 non ne può derivare³²⁷. La rappresentazione contemporanea di Minerva e di Amore è la questione più problematica dell'affresco. Da questo punto di vista il disegno di Marcantonio raffigurante Minerva Pudica con Amore che le offre un rametto di olivo, pubblicato da Wittkower, ne costituisce un parallelo molto

³²¹ JONES, *Museo Capitolino*, Galleria n. 47.

³²² MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, n. 37.

³²³ PANOFKY, *Camera di San Paolo*, 55; MAZZINI, *Monete romane*, Commodo n. 369.

³²⁴ MANDOWSKY-MITCHELL, *Pirro Ligorio*, n. 43.

³²⁵ L'attributo vegetale più frequente di Pace era tuttavia il rametto di olivo. Vedi Ripa, *Iconologia*, 377.

³²⁶ WITTKOWER, *JWCI* 2 (1938-39), 194-205.

³²⁷ WITTKOWER, *JWCI* 2 (1938-39), 194-195.

vicino³²⁸. Minerva Pudica, senza armi e armatura, ha le stesse caratteristiche fisionomiche dell'allegoria della Carità e Minerva è, come ha affermato Wittkower, stata intesa soprattutto come allegoria della Castità. Minerva Pudica è probabilmente l'unico tipo di Minerva a cui Amore possa essere unito. Tuttavia nell'affresco c₂ non si tratta di una Minerva Pudica, perché Minerva porta l'elmo e il rametto non è di olivo ma di palma. Nonostante la sommarietà di esecuzione, sarebbe stato possibile visualizzare nell'affresco un rametto di olivo, se necessario. Quindi sembra improbabile che la figura femminile dell'affresco c₂ sia Minerva e le ragioni sono due: soltanto nelle rappresentazioni di Minerva Pudica Minerva e Amore appaiono contemporaneamente e qui non si tratta di una Minerva Pudica e il rametto di palma non appartiene alla iconografia di Minerva.

La figura di Amore conduce all'iconografia di Venere e fa pensare che, nonostante gli attributi caratteristici a Minerva, la figura potrebbe essere identificata come Venere. Una simile ipotesi viene sostenuta dal fatto che durante il Rinascimento agli attributi della *Venus Victrix* dell'Antichità, cioè all'elmo e all'asta, furono aggiunti Amore o amorini³²⁹.

Tuttavia la figura del nostro affresco non è una *Venus Victrix*. Probabilmente si tratta di Venere Armata, figura molto rara ma reperibile nella letteratura antica e conosciuta tra l'altro da Cartari³³⁰. Afrodite/Venere che porta l'elmo e tiene in mano l'asta viene descritta insieme ad Ares particolarmente nei versi della *Anthologia Graeca* (IX, 321; XVI, 171-177). Pausania dice di averne visto numerose statue nel tempio di Afrodite a Acrocorinto insieme a Eros (III, 15, 10; III, 23, 1; II, 5, 1) e Ausonio ne parla in due epigrammi (XIX, 64; XIX, 67). Tuttavia Lattanzio ci offre la descrizione più ampia di Venere Armata (I, 77, 5) che si era unita alle donne spartane nella loro difesa della città natale contro i messinesi. La descrizione appare tra l'altro in Cartari che ci ha dato un'illustrazione di Venere Armata (Fig. 163)³³¹.

Quindi a mio parere è possibile identificare la figura femminile dell'affresco c₂ come Venere Armata. La sua veste è ispirata ai testi antichi. Questo tipo di Venere spiegherebbe anche la presenza di Amore nell'affresco. E infine, il rametto di palma può riferirsi o alla Pace o alla Vittoria o alla vittoria in generale. Ne riparlerò insieme alla sintesi iconografica.

³²⁸ WITTKOWER, *JWCI* 2 (1938-39), 199-202.

³²⁹ WITTKOWER, *JWCI* 2 (1938-39), 202-203; Cartari, *Imagini*, 281-282.

³³⁰ ROSCHER, *Lexikon* I: 1, 403-404.

³³¹ Cartari, *Imagini*, 280-281.

Figura femminile (d₁).

L'affresco d₁ (Tav. 73 : a) rappresenta una donna dall'atteggiamento drammatico. I capelli svolazzanti e il drappeggio della veste accentuano lo stato d'animo sovraccitato della donna. Nella mano destra tiene un oggetto difficilmente identificabile. In contrasto con gli altri affreschi della serie la donna sta su una base ricurva.

Come impressione generale la donna ricorda baccanti e in precedenza mi è parso giusto di identificarla come una matrona romana partecipante ai Bacchanali sulla riva del Tevere secondo la descrizione di Livio (XXIX, 13, 12): «...*matronas Baccharum habitu crinibus sparsis cum ardentibus facibus decurre ad Tiberim, demissasque in aquam jaces, qui vivum sulphur sum calca insit, integra flamma efferre*³³². L'oggetto che la donna porta nella mano sarebbe la fiaccola menzionata da Livio e la base ricurva sarebbe un accenno al Tevere. Una simile interpretazione viene sostenuta, come si vedrà, dal contenuto bacchico dell'intero intradosso.

Un'analisi più particolareggiata ha tuttavia rivelato un'altra possibilità di interpretazione. L'oggetto quasi frantumato potrebbe essere interpretato come un pugnale e l'affresco rappresenterebbe quindi una giovinetta in atto di suicidarsi. La sua positura drammatica accentua la tragicità dell'atto. L'altra interpretazione possibile e più probabile sarebbe di vedere nell'affresco d₁ la raffigurazione di Lucrezia.

Le descrizioni più ampie, ma molto divergenti della leggenda di Lucrezia, sono di Livio (I, 57,6 - 59, 6) e Dionigi di Alicarnasso (IV, 64, 4 - 67, 4; 70, 1-5). Inoltre Lucrezia viene menzionata da Plutarco (*mul. virt.*, 250; *Publ.* I, 3)³³³. Secondo la leggenda Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino, fu violentata da Tarquinio Sesto, primogenito di Tarquinio il Superbo. Dopo aver raccontato l'avvenuto, secondo Livio al marito e secondo Dionigi al padre (Liv. I, 57, 6; Dion. IV, 67, 1), Lucrezia prese il pugnale nascosto nella veste e si suicidò. Mi sembra perciò molto probabile che l'affresco d₁ illustri il suicidio di Lucrezia. Una simile interpretazione viene sostenuta sia dall'inserzione disinvolta del tema nella tematica dell'intradosso est che dalla popolarità del tema nella pittura cinquecentesca.

Quanto alla positura, la figura di Lucrezia sembra derivare dal

³³² Sull'argomento vedi BRUHL, BEFAcR 175 (1953), 96-97; LILIUS, *Il Veltro*, 676. Ringrazio il prof. S. PANCIERA che mi ha indicato questa possibilità d'interpretazione.

³³³ RE XIII, 1692-1695.

guerriero centrale (Fig. 164) del rilievo CXXXVI della Colonna Traiana³³⁴. La postura fondamentale, il contrasto tra il movimento del corpo e la posizione del capo, come anche la posizione caratteristica ed elastica della mano destra, sono identici in tutte e due le figure.

Mungitura (d₂).

Nell'affresco d₂ (Tav. 73 : b) un pastore munge una capra. Il pastore barbuto con un turbante sulla testa sta seduto su una pietra sul lato sinistro del campo. Dietro a lui appare un grande albero curvo fino al livello del capo della capra che ne può mangiare le foglie. La capra sta su una base collocata più in alto della base del pastore.

La scena della mungitura è un tema assai frequente nell'arte antica, particolarmente nell'arte alessandrina. Si ritiene generalmente che il tema derivi dagli *Idilli* di Teocrito³³⁵. Il motivo è reperibile nell'arte paleocristiana, sia nei sarcofagi che nelle pitture delle catacombe³³⁶. La scena del salone non sembra tuttavia derivarne. Il modello della composizione è piuttosto il rilievo antico con la mungitura della capra della Galleria Giustiniani (Fig. 165)³³⁷. E' vero che le notizie sul ritrovamento del rilievo sono manchevoli, ma l'identità degli elementi figurativi e del modo di comporli sostiene l'ipotesi. Dai sarcofagi paleocristiani deriva invece l'idea di collocare la capra su un livello più alto.

Il tema della mungitura della capra appare nelle opere della bottega di Raffaello, tra l'altro nei chiaroscuri della Stanza d'Eliodoro, dalla parte del Cortile del Belvedere, anche se la forma è del tutto diversa. La scena dipinta da Giulio Romano nella Sala del Fetonte del Palazzo del Te è invece quasi identica a quella del salone. Il pastore sta seduto sotto un albero curvo, mentre la capra, con la testa voltata indietro, mangia le foglie dell'albero. L'affresco della Sala del Fetonte appartiene inoltre a un insieme iconografico molto simile a quello del salone.

L'iconografia dell'affresco d₂ mi sembra riferirsi alla tematica bacchica. La capra è, come si sa, l'animale delle scene bacchiche. E'

³³⁴ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule CXXXVI*, Tav. 62. Vedi anche la scena CXXXVI, Tav. 63.

³³⁵ ADRIANI, *Divagazioni*, 10-12; NICOSIA, *Teocrito e l'arte figurata*, 86-88.

³³⁶ Sull'argomento vedi GERKE, *Die christlichen Sarkophage*, per esempio Tav. 39:1-2; BRANDENBURG, *Repertorium I*, n. 939, 988; WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Tav. 93.

³³⁷ REINACH, *Repertoire de reliefs III*, 264.

vero che la mitologia antica e più tardi l'arte rinascimentale conoscevano un'altra capra ben definibile, cioè la capra Amaltea che aveva nutrito Giove³³⁸, ma nel salone non si tratta di questo animale.

Sacrificio (e).

Il primo affresco dell'intradosso sud, l'affresco e₁ su fondo verde, è assai problematico (Tav. 74 : a). Esso rappresenta il sacrificio della capra. Al centro del campo appare un altare rotondo che s'innalza su un piedistallo. L'altare è ornato da un festone appena visibile e da un capitello ionico allungato. Sull'altare appare una divinità femminile (?) sommariamente dipinta. La sua mano sinistra è alzata e poggia su un bastone, mentre la mano destra riposa sul petto. A sinistra dell'altare un giovane, con un mantello sulle spalle, ha alzato il piede sul piedistallo e si appoggia con la mano sinistra all'altare. Nella mano destra sollevata tiene il bastone caratteristico dei pastori. Da destra si avvicina un fanciullo, un « camillo », e porta la vittima all'altare. Il fanciullo ha le braccia sollevate in modo molto drammatico.

Per l'analisi formale dell'affresco fermerò l'attenzione soltanto su due temi, cioè sul capitello ionico identico a quello delle finestre del primo piano della villa e sulla positura del fanciullo reperibile con molte varianti in numerosi stucchi eseguiti da Giovanni da Udine nelle Logge Vaticane. Il tema della positura deriva secondo N. Dacos dal Satiro del rilievo bacchico conservato al British Museum³³⁹. Il rilievo era generalmente conosciuto nel Rinascimento. Il tema si ripete nell'ossesso della « Trasfigurazione » di Raffaello nella Pinacoteca Vaticana³⁴⁰.

I punti d'appoggio rintracciabili per l'interpretazione dell'iconografia dell'affresco e₁ sono assai vaghi. Le scene di sacrificio erano molto comuni nelle rappresentazioni mitologiche del Rinascimento e sembra che i sacrifici non avessero sempre avuto un'identità ben definibile. Tuttavia i punti d'appoggio per un'interpretazione ipotetica del nostro affresco sono il bastone da pastore del giovane, il bastone della divinità, il capitello ionico dell'altare e la vittima, cioè la capra. Se il

³³⁸ Sull'argomento vedi BUDDENSIEG, *JbBerMus* 5 (1963), 121-150. - Longo parla nel poema « Dafni e Cloe » di una capra che aveva allattato Dafni, ma la capra non ha un'identità personale simile a quella della capra di Amaltea.

³³⁹ Dacos, *Paragone* 219/39 (1968), 24-25, n. 10; SMITH, *Catalogue of Sculpture* III, n. 2190.

³⁴⁰ Per la pittura vedi HARTT, *Giulio Romano*, 33-36.

bastone da pastore costituisce un attributo vero e proprio, esso può, a mio parere, riferirsi a una sola figura mitologica, a Dafni, il bel giovane, amato dalle Ninfe, che fu il protettore dei pastori³⁴¹. Secondo Teocrito (*Idilli*, IX, 23-24) il suo bastone poteva curvarsi da sé. La struttura del bastone corrisponde esattamente al bastone di Dafni. D'altronde Diodoro sottolinea che Dafni era il servitore fedele di Diana (Diod., IV, 84). Ma siccome alla divinità rappresentata nell'affresco e_1 manca l'arco di Diana, essa non può essere identificata come Diana. L'attributo della divinità, cioè il bastone, fa piuttosto pensare a Giunone, come anche il capitello ionico dell'altare. Se il capitello ha un contenuto iconografico, in questo caso antropomorfo, allora anche esso si riferisce a Giunone. Secondo Vitruvio l'ordine ionico fu adottato oltre che nei templi di Diana anche in quelli di Giunone (I, 2, 5)³⁴². La capra, offerta spesso in sacrificio a Giunone, può anch'essa essere considerata un attributo di Giunone³⁴³.

Tuttavia le fonti antiche non parlano di Dafni insieme a Giunone. Indirettamente è possibile creare un rapporto tra loro perché Dafni era amato dalle Ninfe³⁴⁴ e le Ninfe erano le figlie di Giunone. Ma una simile interpretazione è assai speculativa e quindi mi sembra più probabile che l'affresco e_1 rappresenti il sacrificio di Dafni alle Ninfe di cui Teocrito parla esplicitamente (*Idilli*, II, 12-13). L'interpretazione non spiega il bastone della Ninfa né la capra che sarebbero elementi figurativi di carattere generale.

L'interpretazione deve rimanere molto ipotetica, anche se gli altri affreschi dell'intradosso sud la sostengono. Ritornerò su questo problema in seguito.

Danza bacchica (e_2).

Nell'affresco e_2 (Tav. 74 : b) regna un'atmosfera molto bacchica. Al centro appare Pan che danza e suona la siringa. A destra è un caprone che lo incorna mentre a sinistra un amorino danzante gioca con una palla.

Non mi sembra possibile interpretare l'affresco e_2 senza tenere conto dell'intero intradosso sud. Comunque il tema dell'affresco può

³⁴¹ Per Dafni vedi ROSCHER, *Lexikon* I, 955-961; *RE* IV, 2141-2146.

³⁴² FORSSMAN, *Dorisch, Ionisch, Korintisch*, 74-75.

³⁴³ ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 598-599.

³⁴⁴ Per il rapporto tra Dafni e le Ninfe vedi la leggenda di Longo.

essere la danza bacchica in generale e in tal caso esso aderirebbe agli affreschi E_1 e E_2 della serie dei trionfi e alluderebbe a Bacco e a Pan. D'altronde l'affresco può riferirsi sia a Bacco che a Pan e Dafni. In questo affresco si è forse voluto illustrare quelle danze bacchiche che secondo Virgilio (*Ecc.* V, 30-31) Dafni insegnava agli uomini. Nell'affresco e_2 si è scelto Pan per eseguirle. Come Dafni anche Pan era protettore dei pastori e sia Teocrito che Virgilio e Longo parlano spesso di contatti tra i due³⁴⁵.

Il Pan dell'affresco e_2 probabilmente è stato ripreso dalla figura centrale del rilievo con Pan (Fig. 166) della Galleria Borghese³⁴⁶. Anche l'amorino che gioca con la palla è d'ispirazione antica. Come tema formale esso deriva dalla statua di Psiche (Fig. 61) del Museo Capitolino, menzionata insieme alla « Fuga di Clelia ». D'altronde l'amorino che gioca con la palla è un tema classico, descritto da Filostrato (*Imag.* I, 6) e noto durante il Rinascimento sulla base della pittura romana documentata nel *Codex Pighianus*³⁴⁷. La bottega di Raffaello le conosceva e ne derivò l'amorino degli affreschi della volta centrale della loggia di Villa Madama³⁴⁸.

Lotta delle Ninfe (f_1).

Nell'affresco f_1 (Tav. 75 : a) appaiono due donne o Ninfe combattenti. La donna a destra, inginocchiata in una posa a spirale, si protegge con la mano destra sollevata in alto. La donna a sinistra è vista quasi di lato. Essa sembra allontanarsi portando nelle mani un oggetto ovviamente strappato all'avversaria. Inoltre essa ha voltato lo sguardo indietro.

Per tutte e due le pose si possono indicare modelli antichi ben definiti. La donna a sinistra deriva senza dubbio dalla figura di Medea (Fig. 167) del sarcofago con Medea al Palazzo Ducale di Mantova³⁴⁹. Lo stesso sarcofago ha funto da modello a numerose opere della bottega di Raffaello, tra l'altro agli stucchi di Giovanni da Udine³⁵⁰ e alla figura di fondo del ritratto di Isabella d'Este eseguito

³⁴⁵ ROSCHIER, *Lexikon* III: 1, 1453-1455.

³⁴⁶ DACOS, *La découverte des grotesques*, 67 e le note.

³⁴⁷ BECATI, *The Work of Raphael*, 567.

³⁴⁸ FROMMEL, *RömJbKgl* 11 (1967/68), Beiheft, n. 58 a3.

³⁴⁹ LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 189.

³⁵⁰ BECATI, *The Work of Raphael*, 560.

da Giulio Romano³⁵¹. La donna a destra è anch'essa ispirata a numerosi modelli antichi. Un guerriero, raffigurato in una gemma (Fig. 168) della collezione medicea, appare in una simile positura³⁵² e il tema viene ripetuto tra l'altro nel tiaso del sarcofago bacchico del Casino Rospigliosi di cui esiste anche un disegno eseguito dalla bottega di Raffaello³⁵³. Guerrieri in positure simili sono rintracciabili nella Colonna Traiana³⁵⁴. Il modello più probabile sembra tuttavia la Venere del Museo delle Terme, già alla collezione Cesi (Fig. 169), che ha la mano sinistra e la testa in posizioni del tutto simili³⁵⁵.

L'oggetto che la donna a sinistra tiene nelle mani sembra dare la chiave per l'interpretazione dell'iconografia dell'affresco. Si vede chiaramente che le donne hanno lottato a causa di un oggetto che non può essere un uovo o un frutto. Secondo me si tratta della scena finale della leggenda di Dafni. Teocrito, Servio e Ovidio parlano particolarmente di due Ninfe che si erano innamorate di Dafni. La Ninfa che non ebbe il proprio amore corrisposto trasformò Dafni in pietra. In Servio e in alcuni altri autori Dafni mantenne il suo viso umano anche dopo essere diventato di pietra (Serv., *Bucc.* VII, 68), «...*ab irata nymphe amatrice luminibus orbatus est et deinde (in) lapidem versus: nam apud Cephaloeditanum oppidum saxum dicitur esse, quod formam hominis ostendat...*». La descrizione di Ovidio è più sommaria (*Met.* IV, 276-278) e parla di Dafni diventato di pietra: «...*dixit pastoris amores/Daphnidis Idaci, quem nymphe paelicis ira/contulit in saxum. Tantus dolor urit amantes*». Per poter adattare la leggenda di Dafni al programma figurativo di Villa Lante si dovette eliminare il colore locale, cioè siciliano, dalla leggenda, ciò che era possibile fare usando come fonte Ovidio. E' proprio questo fatto, che Dafni fu trasformato in una pietra senza fattezze umane, a dare la chiave per la nostra interpretazione, sostenuta dalla gelosia espressa nella scena affrescata tramite lo spirito di lotta. Che Nomia o Xenea abbia rapito all'altra Ninfa, Dafni, da lei trasformato in pietra, deve essere inteso simbolicamente, cioè Nomia o Xenea rapina la pietra e Dafni diventa suo. La scena della trasformazione in pietra è stata quindi illustrata nell'affresco f, interpretando liberamente e poeticamente le fonti.

³⁵¹ Sulla pittura e il disegno preparatorio vedi HARTT, *Giulio Romano*, 82-84 e n. 45.

³⁵² REINACH, *Pierre gravées*: Gori II, 67: 4.

³⁵³ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 96. - Sull'argomento in generale vedi BRENDÉL, *Essays to Wittkower*, 62-70.

³⁵⁴ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, CXII, Tav. 53.

³⁵⁵ WINNER, *Master Drawings* I, 1963: 3, 34-38.

Giove e Antiope - Pan e Siringa (f₂).

Nell'affresco f₂ (Tav. 75 : b) appare una giovinetta seduta su uno sgabello. Da destra le si avvicina un Satiro o Pan che la spoglia della veste. Dietro la giovinetta si innalza la base di un altare sulla quale è stata incisa un'iscrizione indecifrabile e sulla quale è stato collocato un vaso di tipo *oinochoe*.

L'iconografia dell'affresco può essere interpretata in due modi. L'affresco può rappresentare Giove che in forma di Satiro sorprende Antiope oppure Pan e Siringa. Le due leggende erano temi frequenti nel primo Cinquecento. Quasi contemporanea è la presenza della leggenda di Giove e Antiope nelle opere di Tiziano e di Primaticcio. Questi pittori hanno dipinto Antiope sdraiata su un letto nel momento in cui ella viene sorpresa da Giove in forma di Satiro³⁵⁶. La composizione di queste pitture ricorda molto il modo in cui fu illustrato il momento più bello della leggenda di Amore e Psiche e di quella di Danae e le monete d'oro³⁵⁷. Tuttavia la leggenda ha anche un'altra tradizione figurativa che sembra più vicina alla struttura formale del nostro affresco. Uno degli medaglioni (Fig. 170) del tavolo da gioco eseguito da Hans Kels nel 1537 contiene un rilievo nel quale Giove in forma di Satiro sorprende Antiope seduta sul letto³⁵⁸. Quanto alla composizione l'affresco f₂ può quindi rappresentare la storia d'amore di Giove e Antiope. Che ne esistessero due tradizioni figurative nel primo Cinquecento dipende dal fatto che non si conosceva certamente un'opera antica che illustrasse questo mito e anche dal fatto che le fonti letterarie non descrissero in modo specifico la scena della sorpresa³⁵⁹.

Quantunque siano simili la composizione del rilievo di Kels e quella dell'affresco f₂, non mi sembra che l'affresco f₂ illustri la leggenda di Giove e Antiope. Si tratta piuttosto di quella di Pan e Siringa³⁶⁰. Soprattutto i corni e i piedi di capra accennano a Pan.³⁶¹

Apollo e Marsia (g₁).

Nell'affresco g₁ dell'intradosso ovest (Tav. 76 : a) appaiono due figure virili in una composizione quasi araldica. Sono sedute con le gambe

³⁵⁶ Sulle pitture vedi SOTI, *ArtBull* 46 (1964), 540; PANOFSKY, *Problems in Titian*, 191; WETHEY, *Titian* III, 54-56; GENTILI, *Storia dell'arte* 22 (1974), 253-265.

³⁵⁷ Ritornerò sul problema nell'analisi dell'affresco U₁ dell'ufficio.

³⁵⁸ SOTI, *ArtBull* 46 (1964), 540.

³⁵⁹ OVERBECK, *Die Kunstmythologie* I, 405-406 e le note.

³⁶⁰ ROSCHER, *Lexikon* III: 1, 1467, IV, 1642-1644.

³⁶¹ Per la presenza del tema nei lavori di Raffaello vedi BECATTI, *The Work of Raphael*, 545.

rivolte verso i lati del campo, ma hanno lo sguardo rivolto l'uno verso l'altro. L'uomo a sinistra sta seduto su un podio e ha sollevato la gamba destra per appoggiarci la cetra che tiene nella mano destra. La parte superiore del suo corpo è vista praticamente di davanti, la testa di lato come anche la mano sinistra. Il movimento del corpo somiglia quindi a una spirale. La figura a destra è quasi sdraiata per terra e si appoggia in parte all'albero in mezzo al campo. Anche la sua positura è dominata da molti movimenti contrastanti. Nonostante la loro difficoltà le pose sono state rappresentate con molta disinvoltura. L'affresco contiene anche una pelle appesa all'albero.

La pelle e la cetra rivelano l'iconografia dell'affresco. Si tratta ovviamente delle figure di Apollo e Marsia. La pelle si riferisce chiaramente a Marsia³⁶² il cui flauto non è visibile a causa della tecnica sommaria. La cetra invece accenna indiscutibilmente a Apollo. Nell'affresco Marsia sembra ascoltare Apollo che suona la cetra³⁶³.

La composizione segue la tradizione figurativa della gara tra Apollo e Marsia, prevalente nel primo Cinquecento secondo la quale Marsia viene collocato sotto un albero³⁶⁴. Tra l'altro nel disegno (Fig. 171) di Giulio Romano alla Royal Library di Windsor compare una composizione simile³⁶⁵. Tuttavia anche se le pose del disegno di Giulio Romano e dell'affresco del salone sembrano derivare da comuni modelli antichi. Apollo è ovviamente stato ripreso dalla figura con in mano una cornucopia (Fig. 172) raffigurata nella pittura di un colombaio con la scena di Apollo e Olimpo copiata nel *Codex Pighianus*³⁶⁶. Marsia è invece ispirato al « Gallo ferito » (Fig. 63) del Museo Archeologico Nazionale di Napoli che ha funto da modello a numerose figure della bottega di Raffaello e anche al dio fluviale dell'affresco II del salone.

Allegoria del tempo (g₂)

Nell'affresco g₂ (Tav. 76 : b) appare una giovinetta che si avvicina al globo raffigurato al centro del campo e al vecchio che vi è appoggiato. La giovinetta ha assunto la posizione a spirale ben nota dagli

³⁶² Per esempio Pier Leone Ghezzi commenta il suo disegno del rilievo romano con Apollo e Marsia nel modo seguente: « Marsyas . . . hauendo posto la solita pelle di pantera della quale per lo più si puo vede esso adornato sopra di un albero per mostrare che la contesa fù alla Campagna . . . ». Vedi GUERRINI, *Marmi antichi*, n. 2.

³⁶³ Per la tradizione letteraria vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 2, 2439-2445; *RE* XIV, 1990-1993.

³⁶⁴ WINTERNITZ, *Studies to Suida*, 192-194.

³⁶⁵ HARTT, *Giulio Romano*, 186, n. 239.

³⁶⁶ BECATTI, *The Work of Raphael*, 567.

altri affreschi del salone. La mano sinistra sollevata regge l'estremità del velo che copre i suoi capelli e continua fino alla mano destra. Il vecchio sta appoggiato al globo a gambe incrociate, la mano sinistra sul telaio del globo e la destra posta sopra di essa per sostenere il mento.

Un parallelo della giovinetta è costituito dalla figura di Flora (Fig. 173) nella scena delle nozze di Amore e Psiche alla Farnesina. Tutte e due le figure sono state chiaramente desunte dalle figure di Luna dei sarcofagi, nei quali Luna ed Endimione hanno le teste coperte dal velo in modo identico. Tuttavia i modelli potenziali sono numerosi e non mi sembra possibile indicarne uno ben definibile³⁶⁷. Il vecchio invece deriva dalla figura (Fig. 174) del sarcofago con Muse del Museo delle Terme. Il sarcofago si trovava in origine davanti alla basilica di S. Paolo fuori le Mura e se ne conservano disegni a partire da Francesco di Giorgio³⁶⁸.

Dal punto di vista iconografico l'affresco rappresenta un'allegoria e non una scena mitologica. Con tutta probabilità l'attributo decisivo è costituito dal globo che tuttavia può anche essere una pianta astrologica. Non si può comunque interpretare l'affresco senza tenere conto dell'insieme iconografico dell'intradosso ovest, cioè delle vicende relative alla vita di Numa Pompilio. Come si sa, Numa Pompilio rinnovò l'era romana³⁶⁹ e probabilmente nell'affresco g_2 e nell'attiguo affresco G_2 (Tav. 68:b) si è voluto illustrare questo tema.

L'interpretazione deve rimanere molto ipotetica, anche se l'allegoria del tempo aveva una tradizione figurativa nella quale il tempo veniva visualizzato in forma di Saturno o di una giovinetta alata con in mano, per esempio, una clessidra³⁷⁰. Anche il globo e la pianta astrologica possono simboleggiare il tempo³⁷¹ e secondo Cartari e Ripa facevano parte entrambi delle immagini raffiguranti l'Eternità³⁷². Poiché nella tradizione iconografica non si trovava un modello per raffigurare contemporaneamente l'era anteriore a Numa Pompilio e l'era romana da lui rinnovata, l'affresco g_2 — se è attendibile la nostra ipotesi — non poteva ispirarsi a un simile modello iconografico, bensì doveva crearlo.

³⁶⁷ Da fonti d'ispirazione hanno potuto fungere i sarcofagi seguenti noti già nel primo Cinquecento: ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 1, n. 73, 75, 78, 79.

³⁶⁸ WEGNER, *Die Sarkophagreliefs* V, n. 128.

³⁶⁹ Vedi Plut., *Numa* XVIII.

³⁷⁰ Vedi per esempio WITTKOWER, *Change, Time and Virtue*, 98-102.

³⁷¹ HERRMANN-FIORE, *FlorMitt* 22 (1978), 68.

³⁷² Cartari, *Imagini*, 11; Ripa, *Iconologia*, 138-139.

Quindi nell'affresco g_2 il globo simbolizza il tempo, la giovinetta rappresenta l'era nuova creata da Numa Pompilio e il vecchio simboleggia l'era precedente. Tuttavia l'interpretazione non si basa, come si è detto, su fonti letterarie e deve quindi rimanere molto ipotetica.

Diana di Efeso (h_1).

Nell'affresco h_1 (Tav. 77 : a) appare Diana di Efeso inquadrata da due piccoli animali collocati araldicamente. Gli animali sembrerebbero capre, ma la tecnica sommaria li rende difficilmente identificabili. La caratteristica dominante della figura è il grande velo che le scende dalla testa sulle braccia sollevate. Sulle mani riposano due animali, probabilmente leoni.

Diana di Efeso era l'oggetto di un interesse assai grande negli anni dieci e venti del Cinquecento e appare anche nella loggia di Villa Lante nel rilievo III : 2 (Tav. 106). Il velo, più grande del solito, rende eccezionale l'iconografia della Diana del salone. Tuttavia la Diana di Efeso (Fig. 175) pubblicata da Cartari ha un velo simile e Cartari dice che la Diana di Efeso da lui pubblicata rappresenta la statua rinvenuta a Roma durante il pontificato di Leone X³⁷³. Nel salone si tratta ovviamente della stessa figura di Diana e si è perciò riprodotta una recente scoperta archeologica. Che si sia voluta rappresentare soprattutto la statua e non Diana di Efeso in sé stessa, si vede chiaramente dal podio. Ritorno su questo problema insieme all'analisi del rilievo III : 2 della loggia.

Egeria (h_2).

L'affresco h_2 (Tav. 77 : b) rappresenta una giovinetta seduta che appoggia la testa alla mano sinistra. Le gambe sono viste di lato, la sinistra sopra la destra: la parte superiore del corpo è rappresentata frontalmente con la mano destra che attraversa il petto e tocca la sedia. La parte inferiore del corpo è coperta dal velo drappeggiato che copre anche la sedia. Nel lato sinistro della scena appare una quercia stilizzata.

La positura complessa sembra derivare dalla figura di Endimione (Fig. 176) del sarcofago con Luna e Endimione, conosciuto nel Cinque-

³⁷³ Cartari, *Imagini*, 65-66, 298.

cento ma oggi perduto³⁷⁴. Soltanto la parte inferiore del corpo è differente. D'altronde è assai difficile interpretare l'affresco h_2 analizzandolo isolatamente e bisogna quindi vederlo come parte dell'insieme iconografico dell'intradosso ovest. Ovviamente la giovinetta deve essere identificata come Egeria, moglie e ispiratrice del re Numa e ninfa della fonte situata vicina alla Porta Capena. Qui si venerava anche Diana e ovviamente la Diana dell'affresco h_1 serve soprattutto a identificare l'affresco h_2 . Quindi soltanto analizzando in coppia gli affreschi h_1 e h_2 possiamo identificare l'Egeria raffigurata nell'affresco h_2 ³⁷⁵. Egeria ha anche altri punti di contatto con Numa. Tra l'altro si doveva prendere dalla fonte di Egeria l'acqua con cui le Vestali pulivano giornalmente il loro tempio. Ovviamente le strisce bianche alla base dell'affresco h_2 visualizzano la fonte di Egeria. Le più importanti fonti letterarie relative al rapporto tra Numa e Egeria sono Ovidio (*Fast.* III, 152-154, 275-276; *Met.* XV, 481-482, 486-490), Livio (I, 19, 5; 21, 3), Plutarco (*Numa* IV, 2; VIII, 6; XIII, 1-2; XV, 5-6) e Giovenale (*Sat.* III, 10-11, 17).

LE IMPRESE.

Le imprese agli angoli della volta del salone costituiscono insieme agli affreschi un elemento essenziale della decorazione angolare (Tav. 30 : a-b, 32 : a-d, 46). Esse sono o dipinte o eseguite in stucco. Dipinte sono l'impresa di Baldassare Turini, proprietario della villa, e l'impresa, CANDOR ILLESVS, di Clemente VII. In stucco sono invece le imprese SVAVE e SEMPER di Leone X. Queste due ultime formano con le Vittorie delle candelabre agli angoli, mentre l'impresa di Baldassare Turini è collocata negli intradossi nord e sud (Tav. 78 : a) e l'impresa CANDOR ILLESVS negli intradossi est e ovest (Tav. 78 : b).

In questa sede non c'è ragione di analizzare le imprese papali i cui contenuti sono già ben conosciuti³⁷⁶. Sappiamo che esse appaiono assai frequentemente nelle Stanze Vaticane come anche in altri edifici di casa Medici³⁷⁷ e per esempio nelle chiese costruite da loro. Che esse appaiano in una villa privata e abbiano un ruolo dominante rispetto all'impresa del proprietario, è invece un fatto che balza agli occhi. Mentre ogni angolo della volta contiene soltanto un'impresa di Baldassare Turini, ad essa corrispondono tre imprese di casa Medici, cioè nell'insieme a quattro imprese di Baldassare Turini corrispondono

³⁷⁴ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: I, n. 73.

³⁷⁵ Per Egeria in generale vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 1, 1216-1217.

³⁷⁶ GELLI, *Divise, motti e imprese*, n. 395, 104, 1555, 1658.

³⁷⁷ PERRY, *BurlMag* 119 (1977), 676-686.

12 imprese di casa Medici. Questa circostanza sembra trovare una spiegazione nel programma iconografico e iconologico della decorazione pittorica del salone. Un altro fatto che attira l'attenzione è l'esecuzione delle imprese medicee. Per quanto l'impresa *SEMPER*, usata da Lorenzo il Magnifico prima e da Leone X poi, e l'impresa *SVAVE* di Leone X abbiano dei nastri utilizzabili per un motto, questo è stato omesso. L'impresa di Clemente VII è invece dipinta in modo più completo e ha un ruolo più centrale. Allora si ci domanda se questo fatto indichi che la decorazione del salone sia stata eseguita soprattutto durante il pontificato di Clemente VII e che le altre due imprese medicee si riferiscano soltanto genericamente alla casa Medici. O se il fatto deve essere inteso nel senso che la presenza delle imprese di Leone X rivela che almeno il programma degli affreschi risale al suo pontificato mentre l'esecuzione data, come suppone anche Marabottini, al pontificato di Clemente VII o al 1524 incirca. Questa mi sembra l'interpretazione più attendibile, sostenuta oltre che dal programma iconologico degli affreschi anche dall'impresa di Baldassare Turini

L'impresa di Baldassare Turini non appartiene alla ricca letteratura emblematica del tardo Cinquecento o del Seicento. Quindi manca l'interpretazione « contemporanea » dell'impresa e dobbiamo analizzarla sulla base di altre fonti. Come si sa, è assai difficile interpretare le imprese perché il carattere fondamentale era la loro segretezza e ambiguità. Tuttavia gli accenni emblematici dell'impresa sono tanto chiari da spiegare l'essenza del suo simbolismo.

L'impresa ovale di Baldassare Turini (Tav. 78 : a) è inquadrata da un rettangolo rosso-marrone. Nella parte inferiore sopra un prato verde appare un cane bianco che ha il capo rivolto obliquamente indietro. Il cortiglio sovrastante reca il motto *ALTORE . ALTO . IT . FIDES . ALTIVS*. L'albero sullo sfondo è stato tagliato, ma sul taglio crescono due rami d'alloro. Sopra i rami è un arcobaleno ornato di stelle sul quale riposa un bel leone. Dietro il leone splende il sole e il cielo azzurro fa da sfondo all'intera impresa. Il cane e il leone sono uniti dai raggi di luce che dalla bocca del cane si dirigono al cuore del leone.

Il cane e il leone costituiscono ovviamente le premesse dell'interpretazione. Il cane è identico a quello che appare sulla tomba di Baldassare Turini e nell'insegna dei Turini (Tav. 1). Quindi il cane, nell'impresa, simboleggia Baldassare Turini. Il leone tanto frequente nell'emblematica di Leone X, non può essere che un accenno a Leone X³⁷⁸. L'al-

³⁷⁸ PERRY, *BurlMag* 119 (1977), 680, nota 17.

loro, proprio in questa forma, è anch'esso molto frequente nell'emblematica di casa Medici. L'alloro allude tra l'altro alla protezione dei Medici come si vede dal rovescio delle medaglie di Lorenzo il Magnifico e di Angelo Poliziano³⁷⁹. L'alloro indica con certezza che il leone simboleggia proprio Leone X, protettore di Baldassare Turini. Tuttavia l'impresa contiene ancora altri elementi e livelli simbolici. L'allegoria di Leone X, il leone, è stata collocata sopra un arcobaleno con sullo sfondo un sole splendente. Questi temi appaiono nell'impresa che fu usata nel torneo del 1465 organizzato da Lorenzo il Magnifico e insieme al motto «LE TEMPS REVIENT» accennano al mito del ritorno dell'età d'oro attraverso i Medici, un mito estremamente importante per i Medici³⁸⁰. Lo stesso mito dell'età d'oro aveva un ruolo estremamente centrale nella propaganda di Leone X, quindi anche nell'iconologia del salone di Villa Lante. Con ogni probabilità questi temi appartengono nell'impresa di Baldassare Turini alla stessa tematica (cfr. la sintesi iconologica). Concludendo, gli elementi della parte superiore dell'impresa di Baldassare Turini possono essere intesi come una allegoria di Leone X e un accenno al ritorno dell'età d'oro.

Nella parte inferiore dell'impresa il cane si riferisce certamente a Baldassare Turini, ma è contemporaneamente il simbolo tradizionale della fedeltà. Collocato davanti all'alloro di casa Medici il cane rappresenta Baldassare Turini come servitore fedele di Leone X e sostenitore della sua politica. I raggi di luce che uniscono gli animali accentuano il rapporto tra i due personaggi. Anche il motto, tradotto liberamente «autorità alta, fedeltà altissima», lo sottolinea.

Programma iconografico degli affreschi del salone.

Osservazioni generali.

L'analisi degli affreschi sia in serie che isolatamente ha rivelato che essi rappresentano avvenimenti della storia di Roma antica, leggende della mitologia greco-romana e in alcuni casi allegorie. Nell'analisi ho sottolineato la netta dipendenza della loro struttura visuale e della loro tecnica narrativa dalle fonti letterarie dell'Antichità. Alcuni affreschi, come per esempio gli affreschi II-IV e I-8, sembrano infatti tradurre visivamente ciò che secondo i testi è accaduto. In seguito

³⁷⁹ WINNER, ZKg 35 (1972), 179-181.

³⁸⁰ WINNER, ZKg 35 (1972), 181, 183; SEZNEC, *The Survival of Pagan Gods*, 114, nota 124.

discuterò la questione di quale sia il rapporto tra il contenuto dei singoli affreschi e il contenuto delle serie, cioè se gli affreschi costituiscono un programma iconografico unitario o se siano soltanto i diversi temi storici e mitologici ad unirli senza che questi temi siano legati da un profondo rapporto tra loro. In questo caso l'insieme iconografico degli affreschi rimanerebbe su un livello molto generico. Nel caso che gli affreschi formino un insieme dal punto di vista del contenuto, in quale ordine bisogna leggerli? Cominciando separatamente dalle serie ognuna delle quali costituisce un insieme iconografico, e unendo questi insiemi in un programma iconografico relativo all'intera decorazione del salone o iniziando, come prima unità iconografica, dagli intradossi che nell'insieme formano il programma iconografico dell'intera decorazione?

Indirettamente ho già fatto sospettare che credo all'esistenza di un programma iconografico relativo all'intera decorazione del salone. Tuttavia prima di presentarne il contenuto, voglio fare qualche osservazione di carattere generale sulla pittura romana dal punto di vista della presenza di pitture storico-mitologiche e, in particolare, di affreschi che compongano il programma figurativo di tutto un ambiente³⁸¹.

Le serie di affreschi mitologici si diffondono nel Veneto, in Lombardia e nella Toscana dei Medici prima che a Roma³⁸². Le scene mitologiche degli affreschi dell'Appartamento Borgia, e particolarmente quelli della Sala dei Sette Dolori eseguiti dal Pinturicchio, sembrano essere tra i primi esempi romani di affreschi mitologici. In essi si uniscono in modo molto caratteristico l'iconografia della mitologia classica e quella cristiana³⁸³. Gli affreschi di Jacopo Ripanda al Palazzo dei Conservatori (1507-) rappresentano la pittura storica vera e propria con i temi derivati dalla storia di Roma³⁸⁴. Le opere di Baldassare Peruzzi, di Raffaello e della sua bottega segnarono verso il 1510 una svolta nella storia romana dei cicli di affreschi mitologici e storici. Ne sono testimoni tra l'altro le serie di affreschi del Peruzzi alla Farnesina, le decorazioni pittoriche della Stufetta del cardinal Bibbiena, della Loggia di Psiche nella Farnesina, delle Logge Vaticane e della Villa Madama, eseguite da Raffaello e dalla sua bottega. In esse si reintegrano sia la forma antica che il contenuto antico³⁸⁵.

³⁸¹ In questa sede non tratterò i quadri relativi a questo gruppo tematico.

³⁸² VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance*, 56-59; CHASTEL, *Arte e umanesimo*, 177-178.

³⁸³ SAXL, *Storia delle Immagini*, 85-104.

³⁸⁴ PIETRANGELI, « Gli interni », 119-123.

³⁸⁵ Sull'argomento vedi PANOFSKY, *Renaissance and Renascences*, *passim*.

Dal punto di vista di Villa Lante gli affreschi storico-mitologici del salone appartengono al periodo che seguì immediatamente alla svolta, e che vide questo tipo di affreschi acquistare una tradizione romana, in particolare nelle opere di Raffaello e della sua bottega. In confronto alle opere raffaellesche il carattere degli affreschi del salone di Villa Lante è diverso: essi non possono a prima vista e soltanto visualmente essere concepiti come un insieme simile a quello che formano per esempio gli affreschi del Peruzzi alla Farnesina o le scene della Loggia di Psiche di Raffaello. A Villa Lante l'insieme è più sconnesso perché composto da affreschi di tipo e di valore diverso, mentre alla Farnesina la tecnica e la composizione sono più unitarie. Neanche gli avvenimenti si succedono serrati come alla Farnesina. Inoltre nel salone di Villa Lante sono stati illustrati alcuni miti antichi che sono più rari e più difficili da identificare di quelli delle altre serie contemporanee. Una certa segretezza e la presenza di numerosi temi che a prima vista sembrano isolati e non associabili, sono caratteristiche iconografiche degli affreschi del salone, create, come si è visto nelle analisi separate degli affreschi, dal programma iconografico e dalle fonti letterarie consultate con cura e in gran numero per compilare il programma.

Se supponiamo che gli affreschi siano stati eseguiti secondo un programma, allora chi l'avrà compilato³⁶⁶? La profonda conoscenza dei testi che si riscontra in ogni affresco dimostra a mio parere che il programma non può essere stato ideato dagli artisti della bottega di Raffaello. Mi sembra più probabile che esso sia stato creato da qualche amico umanista di Baldassare Turini³⁶⁷. Esaminando il contenuto iconologico degli affreschi nel capitolo seguente, incontriamo di nuovo il problema del compilatore perché il programma iconografico e quello iconologico sono naturalmente manifestazioni della stessa idea. Tuttavia le fonti non indicano nessuno come compilatore del programma. Sulla base dell'iconografia e dell'iconologia degli affreschi possiamo indirettamente concludere che il « librettista » conosceva bene i temi iconografici propri alla cerchia di casa Medici e quale fosse il loro contenuto allegorico-simbolico.

Fra le persone con una simile capacità possono essere menzionate Paolo Giovio, storico di Leone X³⁶⁸, e Tommaso « Fedra » Inghirami,

³⁶⁶ I principi secondo i quali l'iconografia degli affreschi è stata compilata e il rapporto tra il programma e gli affreschi sono validi anche nelle camere laterali e nella loggia di Villa Lante.

³⁶⁷ Sull'ambiente umanistico a Roma vedi per esempio DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto*, 18-19.

³⁶⁸ Per Giovio vedi CHABOT, *Scritti sul rinascimento*, 243-267.

titolare della cattedra di retorica all'università di Roma³⁸⁹. Nella sintesi iconologica dimostrerò che il programma del salone di Villa Lante si è ovviamente ispirato all'iconografia degli affreschi del Teatro del Campidoglio ideata da Inghirami. Tuttavia non è possibile accertare se l'Inghirami si sia direttamente occupato della decorazione del salone di Villa Lante.

Programmi letterari, compilati nel primo Cinquecento per cicli di affreschi non si sono conservati³⁹⁰. E questo vale anche per la Villa Lante. Tuttavia un simile programma fu con tutta probabilità composto per il salone. Altrimenti sembra incredibile, a giudicare dalla dipendenza delle rappresentazioni dei temi dalle fonti letterarie, che gli artisti stessi avessero saputo interpretare la vasta scelta dei testi disponibili. Piuttosto, essi poterono valersi di un riassunto preparato in qualche modo per ogni affresco. Sulla base del riassunto gli affreschi furono poi preliminarmente schizzati. In questa fase, importante dal punto di vista dell'attribuzione definitiva degli affreschi, si realizzò la rappresentazione del contenuto di ogni affresco, cioè la visualizzazione della narrazione desunta dai testi³⁹¹. Il disegno preparatorio costituisce quindi la prima fase dell'atto creativo, il modello e l'affresco definitivo formano le fasi seguenti. Lo stesso artista non si è necessariamente occupato di tutte le fasi, come fu spesso il caso particolarmente della bottega di Raffaello.

IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO.

Il programma iconografico del salone di Villa Lante può essere ricostruito soltanto ipoteticamente, cioè cercando di vedere quale sia in ogni serie di affreschi, dal punto di vista del contenuto, il rapporto di un affresco con gli altri e con l'intero programma. Procedendo in questo modo non mi sembra possibile ricostruire un programma unitario per il contenuto — fatta eccezione per gli affreschi principali. Se invece supponiamo che gli affreschi di ogni intradosso del salone formino un insieme iconografico e che i programmi degli intradossi si uniscano tramite gli affreschi principali in un programma comune all'intera decorazione, possiamo a mio parere cogliere il programma unitario di tutti gli affreschi del salone. La chiave dell'interpretazione è data dal conte-

³⁸⁹ Per Inghirami vedi CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, LXXIV-LXXV.

³⁹⁰ Vedi SAXL, *Antike Götter*, I-8; SHEARMAN, *JWCI* 38 (1975), 139.

³⁹¹ In questa fase, quando avvenne la visualizzazione del testo, l'artista ha usato per i temi di positura le sue copie delle opere d'arte antiche.

nuto della serie principale che, come si è visto, illustra gli avvenimenti più importanti della storia antica del *Janiculum*. Attorno agli affreschi della serie principale sono stati raccolti in ogni intradosso altri temi storici o mitologici che aderiscono in modo logico all'evento storico rappresentato nell'affresco principale o lo commentano. Il carattere fondamentale del programma iconografico del salone è quindi storico. Tuttavia alcuni degli affreschi secondari hanno, come si è visto, un carattere allegorico. Essi non sono però delle allegorie vere e proprie perché le allegorie del salone aderiscono fermamente all'avvenimento storico della tematica principale ³⁹².

La scelta dei temi secondari fu un compito assai difficile per il compilatore del programma iconografico del salone. Egli dovette conciliare tra loro due problemi. Da un lato dovette riempire tutte le superfici riservate agli affreschi e in ogni intradosso oltre alle scene principali e alle imprese c'erano 12 campi. Dall'altro non poté eseguire la spartizione visuale della volta, sulla base di un programma iconografico già compilato, creando un certo numero di campi per ogni intradosso. Il progetto dovette invece svilupparsi inversamente: cioè dopo che si era deciso il carattere, il formato e la collocazione di ogni serie di affreschi, in ogni intradosso fu creato lo stesso numero di campi senza che nel programma di ogni campo ci fosse già un affresco (tema) da collocare. Tuttavia il compilatore doveva trovare per ogni intradosso lo stesso numero (12) di temi, equivalente al numero dei campi e i temi dovevano riferirsi logicamente al tema principale dell'intradosso e il loro contenuto corrispondere alla posizione gerarchica di ogni campo nell'insieme. La conciliazione di tutti questi punti di vista non fu facile e in seguito vedremo che non si riuscì a risolvere tutte le contraddizioni. Una parte degli affreschi aderiscono fermamente e logicamente al tema principale dell'intradosso, mentre gli altri sono più isolati e costituiscono un riempitivo che rivela la contraddizione tra il programma narrato e la spartizione visuale della volta.

Il programma del salone inizia naturalmente con l'affresco I nell'intradosso nord che rappresenta l'evento storico più antico, cioè l'incontro di Giano e Saturno sul *Janiculum* ³⁹³. I ritratti di questo intradosso raffigurano i personaggi centrali dell'affresco principale, Giano (A)

³⁹² Cioè le allegorie del salone non accennano in modo generale a idee moralizzanti o a altre idee.

³⁹³ Se non si sono usati dei testi nuovi nella ricostruzione del programma iconografico, essa si basa sui testi citati insieme all'analisi degli affreschi che non saranno più segnalati.

e Saturno (B), e aderiscono quindi con naturalezza al tema dell'affresco principale. Anche gli altri affreschi dell'intradosso si riferiscono in un modo o altro all'evento della scena principale. Nell'affresco 1 dove Giano prega Pace di distruggere le armi si è voluto caratterizzare Giano come divinità della pace e ciò si è ottenuto creando un nuovo tipo di Giano. La mèta dell'attività di Giano, la pace, viene raggiunta quando la pace distrugge le armi secondo l'ordine di Giano. Giano caratterizza contemporaneamente la situazione dominante sul *Janiculum* all'arrivo di Saturno. La scena della castrazione di Saturno è più difficile da collegare all'affresco principale, ma la sua funzione nell'intradosso viene spiegata dalle ragioni che portarono Saturno sul *Janiculum*. Saturno a cui era stato predetto che uno dei suoi figli l'avrebbe privato del potere distruggeva i suoi eredi ingoiandoli neonati. Rea/Opi, moglie di Saturno, riuscì a salvare tra l'altro Giove che insieme ai suoi fratelli Nettuno e Plutone decise di privare il proprio padre Saturno del trono. Ciò avvenne tramite la castrazione eseguita da Giove. Quindi Saturno dovette partire dall'Olimpo e cominciare il suo lungo pellegrinaggio che terminò sul *Janiculum*. L'affresco 2 narra quindi l'inizio degli avvenimenti la cui fine viene illustrata nell'affresco 1. Così gli affreschi 1 e 2 costituiscono con l'affresco principale e i ritratti un insieme narrativo logico.

Anche i trionfi appartengono a questo insieme. L'idea di rappresentare i tre fratelli, Giove, Nettuno e Plutone, nella scena della castrazione può essere derivata dalla tradizione figurativa del Medioevo tramandata tra l'altro da Berchorius e da Albricus. Secondo questa tradizione Saturno fu rappresentato insieme con la moglie e i figli, tra l'altro con Nettuno, Giove e Plutone. Albricus racconta i fatti in questo modo: «*Qui iuxta se habebat filios, scilicet Jovem, Junonem, Neptunum et Plutonem, quorum Juppiter virilia amputabat*»³⁹⁴. La tradizione figurativa è stata naturalmente adattata alla situazione attuale scegliendone ciò che dal punto di vista dell'intradosso era più importante: Giove (2), Nettuno (B₁) e Plutone (B₂). Che i fratelli siano stati illustrati in diversi tipi di affreschi avendo posizioni di valore diverso, è la conseguenza della strutturazione narrativa dell'intera decorazione del salone. Giove era l'esecutore dell'atto e quindi dovette essere raffigurato con risalto. Essenziale è tuttavia che gli affreschi con Nettuno e Plutone possano essere collegati tramite l'affresco 2 all'affresco principale.

La Cerere dell'affresco A₁ può essere unita all'affresco principale forse su tre livelli. Cerere era figlia di Saturno, ma soprattutto dea delle biade e protettrice dell'agricoltura e in questa qualità ella carat-

³⁹⁴ La citazione proviene da LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis*, 117.

terizza l'attività di Saturno. Secondo Macrobio fu proprio Saturno a insegnare l'agricoltura ai romani (*Sat.* I, 7, 25): « *huic deo (Saturnus) insertiones surculorum pomorumque educationes et omnium cuiusque modi fertilium tribuunt disciplinas.* ». Cerere caratterizza quindi l'attività di Saturno, ma sta anche in rapporto con Giano. L'attributo eccezionale di Cerere, la cornucopia, appartiene di solito alla Pace, ma serve in questo affresco per caratterizzare Cerere come protettrice della pace e alludere al suo rapporto in questo senso anche con Giano. Questa qualità di Cerere deriva dai *Fasti* di Ovidio (I, 704, IV, 407-408): « *pax Cererem nutrit, pacis alumna Ceres... pace Ceres laeta est; et vos orate, coloni/perpetuam pacem pacificumque ducem.* ».

In precedenza ho supposto che il campo A₂ abbia in origine accolto, come compagna figurativa di Cerere, la Proserpina del campo H₂. Proserpina, figlia di Cerere, simbolizza anch'essa l'agricoltura e l'alternarsi delle stagioni. Quindi nel campo A₂ Proserpina costituisce la compagna logica di Cerere e del suo simbolismo³⁹⁵.

Ma se i trionfi dell'intradosso nord aderiscono nel modo poc'anzi analizzato all'affresco principale, essi sembrano formare anche tra loro un insieme iconografico. La madre Cerere e la figlia Proserpina ne creano uno e i due fratelli Nettuno e Plutone un altro. D'altronde anche Proserpina e Plutone ne compongono uno perché Proserpina trascorse una parte dell'anno, cioè l'inverno, nel regno di Plutone e il suo ritorno in primavera dalla madre Cerere provocò l'arrivo della primavera e il ricomparire della vegetazione. Secondo i mitografi una storia d'amore unì Cerere anche con Nettuno³⁹⁶.

I piccoli affreschi con lo sfondo verde sono i più problematici in tutti gli intradossi, non solo a causa dell'iconografia ma anche a causa della loro connessione all'insieme iconografico. Tuttavia sono convinto che questi affreschi non sono puramente decorativi, ma fanno parte del programma iconografico del salone.

L'affresco a₁ l'ho interpretato come un *numen mixtum* ispirato a Macrobio. Esso ha la funzione di caratterizzare l'essere variato e misterioso di Giano nel programma iconografico dell'intradosso. L'affresco a₂ con il sacrificio a Bacco si riferisce all'agricoltura e a Saturno.

³⁹⁵ Lo spostamento ricostituisce anche la divisione in due della serie dei trionfi.

³⁹⁶ Cartari, *Imagini*, 124. - Per la serie dei trionfi si potrebbe trovare anche un'altra interpretazione secondo la quale Giove allude all'aria, Cerere alla terra, Nettuno all'acqua e Plutone al fuoco. Una simile allegoria non ha tuttavia un rapporto ragionato con l'affresco principale e se nell'intradosso nord si fosse rappresentata una simile allegoria, tutte le figure divine sarebbero state ovviamente raffigurate nella serie dei trionfi e avrebbero quindi tutte lo status uguale, ciò che non è avvenuto. Per un simile tema vedi DEMPSEY, *JWCI* 29 (1966), 479.

Il tema deriva dalle *Georgiche* di Virgilio che ci dà la chiave dell'interpretazione. Anche se Virgilio e gli altri autori antichi non dicono espressamente che Saturno abbia insegnato la viticoltura ai romani, Virgilio confronta spesso Cerere e Bacco, l'agricoltura e la viticoltura, e in modo particolarmente evidente in questo passo del secondo libro delle *Georgiche* (227-229): « *rara sit an supra morem si densa requires/ altera frumentis quontiam favet, altera baccho/ densa magis Cereri, rarissima quæque Lyæo.* ». Nell'affresco Bacco simbolizza con ogni probabilità la viticoltura e in modo indiretto si è voluto dire che sia la viticoltura sia l'agricoltura derivano da Saturno.

L'allegoria dell'Abbondanza (b_1) non è difficile da interpretare. Essa accenna semplicemente alla fecondità dell'attività di Giano e di Saturno: Giano come divinità di pace garantisce lo stato di pace e di benessere e Saturno lo migliorò insegnando ai romani l'agricoltura. L'affresco con Leda e il cigno (b_2) sotto la scena della castrazione esemplifica invece le difficoltà create dal rapporto tra il programma e la spartizione visuale della volta. Questo affresco ha un carattere riempitivo e non aderisce così chiaramente come gli altri affreschi agli eventi principali dell'intradosso. Forse la funzione dell'affresco è di sottolineare che in questa scena si tratta della castrazione eseguita da Giove e non di quella compiuta da Crono su Saturno.

Esaminando il rapporto tra i contenuti degli affreschi ho cercato di collegare gli uni con gli altri gli affreschi dell'intradosso nord. Secondo la mia ricostruzione nell'intradosso nord è stato illustrato il più antico evento storico-mitologico tramandato dalle fonti, riguardante il *Janiculum*, cioè l'incontro di Giano e Saturno, lasciando agli affreschi secondari la funzione di spiegare l'inizio degli avvenimenti e le conseguenze dell'incontro.

L'intradosso est costituisce un insieme iconografico più complicato. Nell'affresco principale II inizia l'illustrazione del mito di Clelia con la scena della sua fuga e una parte degli affreschi dell'intradosso aderiscono chiaramente a questo tema. D'altronde la tematica bacchica ha un ruolo di notevole rilievo in questo intradosso e il suo rapporto con l'insieme costituisce una questione molto difficile.

A differenza degli altri intradossi nell'intradosso est i ritratti (C e D) non possono essere collegati assolutamente agli avvenimenti dell'affresco principale. Invece gli episodi di Orazio Coclite (3) e Muzio Scevola (4) si riferiscono direttamente alla fuga di Clelia. Tutti e tre gli avvenimenti segnano una svolta drammatica nella guerra tra i romani e Porsenna e tutte e tre le leggende hanno come scena proprio il *Janiculum*. Un

simile insieme composto da tre leggende non è un'invenzione di chi ha compilato il programma iconografico del salone perché esso era noto già nella storiografia antica. Descrivendo la guerra poc'anzi menzionata Floro scrive parlando di Clelia, Orazio e Muzio (I, 4, 3): «...illa tria Romani nominis prodigia atque miracula, Horatius, Mucius, Cloelia...». D'altronde la triade di Villa Lante aveva un precedente nell'arte romana del primo Cinquecento, cioè nella decorazione figurativa del Teatro del Campidoglio. L'affresco con la triade era situato sulla parete ovest del teatro e Paolo Palliolo ne dà la descrizione seguente: «...il combattimento sopra el ponte de Horatio sol contro Thoscana tutta. Non lunge da lui, apresso lo altare dove ardeva el foco per sacrificio, sta Mutio che la sua destra errante coce. Da l'altra banda Cloelia la quale, essendo le et molte altre vergini Romane date per ostagge in mani di Porsenna, occultamente, che le guardie non se ne avedeno, sottrahe sé et le compagne passandole il Tevere ad una ad una in groppa di uno cavallo, et a Roma a salvamento ricondotte, a' suoi parenti le restituisce.»³⁹⁷. Tratterò la scena del Teatro del Campidoglio e la sua importanza per la Villa Lante più a fondo nel corso dell'analisi iconologica.

Il rapporto della fuga di Clelia con gli altri affreschi dell'intradosso è più difficile da comprendere. Probabilmente il ratto di Europa (D₂) e Galatea (D₁) si riferiscono alla fuga di Clelia: tuttavia su un piano molto generico, nel senso che anche in questi affreschi sono state rappresentate delle giovinette che si muovono sulle onde. Come Clelia fuggiva con le giovinette romane attraverso il Tevere, così Europa e Galatea volavano sulle onde. Gli affreschi della serie dei trionfi non sembrano avere un significato allegorico più profondo. Essi rappresentano piuttosto degli equivalenti tipologici di Clelia.

Tra gli affreschi su fondo verde Lucrezia (d₁) appartiene alla leggenda di Clelia. Il suicidio di Lucrezia avvenne durante la guerra tra Porsenna e i romani quando fu al potere Tarquinio Superbo. Benché nel salone di Villa Lante gli episodi di Clelia, Orazio e Muzio debbano in primo luogo essere considerati come racconti storici, l'idea della virtù romana si unisce con naturalezza alle loro leggende e motiva la rappresentazione di Lucrezia. Mentre Orazio e Muzio raffigurano l'attività degli eroi guerrieri, in Lucrezia si è trovato un parallelo femminile a Clelia la cui sorte è legata in modo indiretto alla stessa guerra. Mi

³⁹⁷ La citazione è secondo CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 29. - Più tardi la triade appare nel Castello Bufalini a San Giustino. Vedi RONEN, *Storia dell'arte* 20 (1974), 8-14.

sembra che anche l'affresco c_2 con Venere Armata appartenga al tema della fuga di Clelia. Come si sa, la leggenda di Venere Armata è in qualche modo paragonabile alla fuga di Clelia. Venere Armata aveva deciso di salvare le donne spartane che difendevano eroicamente la loro città natale. La pace fu ottenuta grazie all'intervento di Venere, ciò che viene illustrato dal rametto di palma offertole da Amore. In conformità alla leggenda di Clelia le figure principali del racconto sono donne e la pace fu ottenuta per l'intervento di una donna, cioè di Clelia. Non mi è stato possibile trovare nessun'altra spiegazione alla presenza di Venere Armata. Tuttavia l'affresco si unirebbe più logicamente e in modo più facile da intendere alla leggenda di Clelia, se esso fosse collocato nel campo d_2 , cioè se avesse la stessa posizione dell'affresco con Lucrezia. Quindi non mi sembra del tutto impossibile che in origine Venere Armata sia stata ideata per il campo d_2 e che a causa di qualche errore commesso dal pittore sia stata collocata nell'attuale campo c_2 . Questa affermazione, forse troppo audace, viene sostenuta dal fatto che l'ordine logico delle figure degli affreschi mitologici dell'ufficio di Villa Lante è chiaramente contrario a quello del programma iconografico³⁹⁸.

E' molto difficile unire gli altri affreschi dell'intradosso est al mito di Clelia e lo stesso vale, come si è detto, per i ritratti. Nel ritratto C mi è sembrato di vedere Bacco e nel ritratto D Arianna. L'identificazione viene sostenuta soprattutto dalle figure degli affreschi C_1 e C_2 , cioè da Bacco fanciullo e da Sileno ebbro che inquadrano il ritratto C. Anche gli affreschi con sfondo verde hanno un contenuto bacchico: nell'affresco c_1 appare un *numen mixtum* ispirato a Macrobio e con ogni probabilità la scena di mungitura dell'affresco d_2 deve essere intesa anch'essa come un tema bacchico, soprattutto se supponiamo che in origine l'affresco sia stato collocato nel campo c_2 . Il ritratto di Arianna costituisce l'equivalente di quello di Bacco e grazie alla tematica dell'acqua di quelli di Europa, Galatea e infine anche di Clelia.

Una tematica bacchica tanto vasta, in connessione con la leggenda di Clelia, può essere stata desunta da Livio che descrive i Bacchanali più antichi e il loro rapporto col Tevere. Probabilmente è stato proprio il Tevere a far pensare al compilatore del programma che si fossero festeggiati questi Bacchanali sul *Janiculum* e che il *Janiculum* avesse avuto qualche rapporto con l'espansione del culto di Bacco a Roma,

³⁹⁸ Ritorno al problema nell'analisi degli affreschi dell'ufficio.

cioè che la tematica bacchica illustrasse un aspetto della storia antica del *Janiculum*.

Tuttavia si può trovare un'altra e forse più verosimile interpretazione per la presenza di Bacco e degli affreschi bacchici. Bacco come *Liber pater* era considerato il dio della libertà e della liberazione. Come E. Wind ha dimostrato, Raffaello conosceva queste caratteristiche di Bacco³⁹⁹ sulla base soprattutto di Ovidio. Nei *Fasti* Ovidio descrive Bacco come *Liber pater* nel modo seguente (III, 771-778): «*restat, ut inveniam, quare toga libera detur / Lucifero pueris, candide Bacche, tuo: / sive quod ipse puer semper iuvenisque videris / et media est aetas inter utrumque tibi / seu, quia tu pater es, patres sua pignora, nates / Commendant curae numinibusque tuis / sive, quod es Liber, vestis quosque libera per te / sumiter et vitae liberioris iter*». Tra i mitografi del Rinascimento per esempio Cartari conosceva questo tipo di Bacco e ne dice quanto segue: «Et hanno detto alcuni, che Baccho fu chiamato Libero Padre, perche beendo largamente l'houmo si libera da' pensieri fastidiosi; & parla più liberamente assai, che quando è sobrio. Mā sono stati altri, li quali hanno voluto, che' ci fosse più tosto chiamato cosi dalla Libertà, della quale fu creduto Dio, perche, come scrive Plutarco, ci combattè già assai per questa. Da che venne, che vsarono gli antichi, come dice Seruio sopra Virgilio, di mettere nelle Città libere, per segno certo di libertà, il simulacro di Marsia; che fu vno da' Satiri ministri di Baccho. »⁴⁰⁰.

Quindi i temi bacchici dell'intradosso est si riferiscono verosimilmente al *Liber pater*, alle sue qualità di liberatore e hanno un rapporto preciso con l'affresco principale, cioè con la fuga di Clelia. Clelia fugge dall'accampamento di Porsenna e ottiene così la libertà, anche se provvisoria. Tuttavia la fuga avviene sotto la protezione del *Liber pater* e questo dualismo, cioè il parallelismo del tema principale, del mito di Clelia e del tema secondario, del *Liber pater*, continuerà nell'intradosso sud.

Il passo di Ovidio, poc'anzi menzionato, sembra spiegare anche i tratti fuori dal comune dell'iconografia bacchica dell'intradosso. In precedenza ho fermato l'attenzione sul fatto che il Bacco fanciullo e trion-

³⁹⁹ WIND, *BurlMag* 92 (1950), 85.

⁴⁰⁰ Cartari, *Imagini*, 222. - Bacco come dio della liberazione, che soprattutto libera dal peso che grava sulla mente, è reperibile anche in Seneca (*Lib. de tranquill. animi*, 15, 15): «*Liberque non ob licentiam linguae dictus est inventor vini, sed quia liberat servitio curarum animum*». Vedi WINNER, *ZKg* 35 (1972), 163 e nota 21. - Anche Boccaccio conobbe Bacco come dio della liberazione. Vedi Boccaccio, *Genealogie deorum* V, xx5 (61 d).

fante dell'affresco C₁ non è apparso in precedenza in altri contesti. D'altronde il Bacco del ritratto C è molto giovanile, proprio come lo descrive Ovidio dicendo che in Bacco si uniscono il fanciullo e il giovane (III, 773).

Il programma iconografico dell'intradosso est ha quindi una struttura dualistica. Attorno al tema principale, della fuga di Clelia, sono stati collocati episodi storici con Orazio, Muzio e Lucrezia, tutti relativi alla stessa guerra e temi allegorici con Europa, Galatea, Venere Armata e *Liber pater*, protettore della fuga di Clelia.

L'intradosso sud ha l'iconografia più problematica del salone, come abbiamo già visto analizzando isolatamente gli affreschi. Ovviamente l'intero programma dell'intradosso si basa su un dualismo simile a quello che appare nell'intradosso precedente.

L'affresco principale III illustra l'altra scena centrale della leggenda di Clelia, cioè il ritorno di Clelia nell'accampamento di Porsenna e la sua liberazione⁴⁰¹. I ritratti di Clelia (E), di Porsenna (F), dei personaggi principali dell'affresco III, sono collegabili con facilità agli avvenimenti di questo affresco. Gli affreschi 5 e 6 completano il tema principale rappresentando la statua equestre di Clelia (6), cioè in un certo senso la fine dell'intera leggenda, e la Fama (5) che allegorizza la fama di Clelia.

Gli affreschi della serie dei trionfi e dei chiaroscuri costituiscono un vero problema e la loro interpretazione deve rimanere ipotetica per cui il rapporto esistente tra loro rimane ancora più ipotetico.

L'analisi della tematica dei carri con amorini ha rivelato chiaramente che si tratta di allegorie. Gli dei sono rappresentati ognuno da un amorino in forma di genio e sulla base degli animali che trainano i carri possiamo identificare gli dei. Ho anche cercato di dimostrare che nell'intradosso sud l'intera tematica dei carri si riferisce a Bacco. Le tigri dell'affresco E₁ simboleggiano Bacco e i capri dell'affresco E₂ accennano o a Pan o a Bacco che secondo Ovidio poteva prendere la forma di un capro⁴⁰². Ma anche solo l'accento a Pan basta a caratterizzare il tema come bacchico. Nell'affresco F₁ appare chiaramente un *numen mixtum*, cioè ci si uniscono Apollo e Bacco, e con una certa riserva ho interpretato le sfingi dell'affresco F₂ come animali di Bacco.

I carri bacchici dell'intradosso sud non sembrano riferirsi a Bacco come dio del vino. Al contrario, egli funge da *Liber pater*, soprattutto

⁴⁰¹ Alla presenza del tema nel Teatro del Campidoglio ritornerò nell'analisi iconologica.

⁴⁰² PANOFKY, *A Mythological Painting of Poussin*, 18-19.

dia dio della liberazione e della libertà perché, secondo il contenuto essenziale del tema raffigurato nell'affresco principale, Porsenna concede a Clelia e ad alcuni ostaggi romani la libertà « definitiva ».

Negli affreschi e_1 e f_1 ho voluto vedere delle illustrazioni della leggenda di Dafni, negli affreschi e_2 e f_2 quelle della danza bacchica e di una favola relativa a Pan. Ovviamente questi affreschi hanno una posizione dualistica. Da un punto di vista essi costituiscono un insieme iconografico, ma nello stesso tempo essi si riferiscono agli affreschi della serie dei trionfi.

Nelle fonti letterarie si parla spesso del rapporto tra Dafni e Pan ⁴⁰³, rapporto che crea il collegamento tra i contenuti degli affreschi e_1 e f_2 , e tra quelli degli affreschi e_2 e f_2 , nei lati sinistro e destro dell'intradosso. D'altronde la connessione tra Pan e Bacco, cioè tra gli affreschi e_2 e f_2 e gli affreschi della serie dei trionfi, è ovvia ⁴⁰⁴. Per dare alla leggenda di Dafni un collegamento con la serie dei trionfi e trovare una motivazione alla sua presenza nell'intradosso sud bisogna dimostrare che tra Dafni e Bacco esiste un rapporto. Virgilio ne parla nella quinta egloga descrivendo Dafni come diffusore intermedio del culto di Bacco (V, 29-32): « *Daphnis et Armenias curru subiungere tigris/instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi/et foliis lentas intexere/mollibus hastas.* ».

Possiamo ora tentare di analizzare più esattamente la collocazione reciproca degli affreschi. A giudicare dal brano di Virgilio poc'anzi citato l'affresco e_1 con Dafni è stato logicamente dipinto accanto ai carri trainati dalle tigri (E_1). D'altronde sappiamo che fu Pan a insegnare la musica a Dafni, ciò che viene espresso dalla scena di musica dell'affresco e_2 collocata accanto all'affresco della serie dei trionfi con Pan/Bacco (E_2). L'affresco f_1 con la morte di Dafni si trova invece accanto ai carri trainati dai grifi (F_1). Giacché Teocrito descrive Dafni come protetto di Apollo e Virgilio parla del dolore di Apollo alla morte di Dafni, sembra evidente che l'affresco F_1 debba essere interpretato come un *numen mixtum*, cioè che i grifi si riferiscano sia ad Apollo che a Bacco. Le sfingi dell'affresco F_2 accennano, a mio parere, direttamente a Bacco, mentre l'affresco f_2 racconta soprattutto come nacque la musica di Pan. Dopo che Pan la toccò, Siringa fu trasformata in zampogna, cioè Siringa e più tardi Pan insegnò l'arte della musica a Dafni.

La ricostruzione dell'intero programma dell'intradosso sud è di un'attendibilità ambigua. All'affresco principale si possono indiscutibil-

⁴⁰³ ROSCHER, *Lexikon* III: 1, 1453-1455.

⁴⁰⁴ ROSCHER, *Lexikon* III: 1, 1439-1447.

mente collegare i ritratti e gli affreschi 5 e 6. L'interpretazione degli affreschi della serie dei trionfi è già più ipotetica. Ho cercato di dimostrare che essi rappresentano Bacco come un *numen mixtum* e si riferiscono al *Liber pater* come dio della liberazione, perché la libertà fu concessa a Clelia da Porsenna sotto la protezione del dio della liberazione, del *Liber pater*. Gli affreschi della serie dei chiaroscuri sembrano invece avere carattere riempitivo, essere cioè complementi artificiali per cui si è dovuto scegliere come tema una figura mitologica tanto rara come Dafni. Dafni non è tuttavia completamente sconosciuto all'iconografia rinascimentale come dimostra la statua di Pan e Dafni di Michelangelo. Nonostante l'ambiguità ho cercato di indicare un collegamento iconografico tra gli affreschi e_1 - f_2 con i trionfi e così anche con il tema principale dell'intradosso.

L'insieme iconografico dell'intradosso ovest illustra l'attività di Numa Pompilio. L'affresco principale rappresenta il ritrovamento della sua tomba sul *Janiculum*. Gli altri affreschi dell'intradosso mettono poi in luce l'attività di Numa Pompilio come re dei romani e organizzatore della vita religiosa di Roma, illustrando eventi storici o considerati storici o rappresentando allegorie. Salvo l'affresco principale gli affreschi dell'intradosso non possono essere localizzati sul *Janiculum*. La stessa caratteristica è reperibile negli affreschi secondari degli altri intradossi.

I ritratti dell'intradosso raffigurano, a mio parere, i personaggi principali del programma, cioè Numa Pompilio (G) e Vesta (H). A sostegno dell'identificazione di Vesta può essere presentata, ora che conosciamo l'iconografia degli altri affreschi dell'intradosso, una precisazione. Poiché Egeria, moglie di Numa, appare nell'iconografia dell'intradosso ovest, cioè nell'affresco h_2 , potrebbe forse sembrare più naturale identificare la figura femminile del ritratto H come Egeria. Ma siccome Egeria era una Ninfa e in questo senso una vergine, il ritratto H non può rappresentarla a causa dei emblemi matronali.

Al gruppo di affreschi che illustrano l'attività di Numa in senso storico appartengono gli affreschi 7 e 8. Il primo descrive l'organizzazione del culto di Vesta a Roma, il secondo la fondazione del tempio di Giano Gemino, ambedue opere di Numa.

Alcuni affreschi, sia della serie dei trionfi che della serie dei chiaroscuri, possono senza difficoltà essere collegati all'attività di Numa, mentre altri vi accennano in modo più vago. Bisogna tuttavia tenere presente che al posto di Proserpina nel campo H_2 c'era in origine l'amorino trionfante del campo A_2 (Tav. 45-46). L'insieme diventa più

facile da comprendere se spostiamo ancora un altro affresco della ricostruzione oggi visibile nella Bibliotheca Hertziana. Il carro della *Magna Mater* nel campo G_1 appartiene probabilmente al campo H_1 ed era accanto al ritratto di Vesta, mentre il carro trainato dai cavalli che vi si trova adesso appartiene al campo G_1 ed era accanto al ritratto di Numa. In questo modo gli affreschi della serie dei trionfi e della serie dei chiaroscuri potrebbero più logicamente essere uniti gli uni agli altri.

Come ho già detto, i cavalli dell'affresco H_1 , oggi spostati nel campo G_1 , non mi sembrano raffigurare Marte, ma dei sacerdoti del culto di *Fides* che secondo Livio viaggiavano in cocchio⁴⁰⁵. E con l'intero intradosso, cioè con l'attività di Numa, il culto di *Fides* viene collegato per il fatto che esso fa parte dei culti fondati da Numa Pompilio (Liv., I, 21, 4; Dion., II, 75; Plut., *Numa* 16, 1). La connessione dell'affresco attiguo, g_1 , rappresentante la gara tra Apollo e Marsia, con l'attività di Numa, costituisce un problema più complesso. E' vero che Marsia era il compagno della *Magna Mater*⁴⁰⁶, ma essi non sembrano formare un insieme iconografico per due ragioni. In primo luogo ho spostato i carri trainati da leoni più in basso rispetto al campo G_1 e quindi l'eventuale collegamento tra Marsia e *Magna Mater* non funziona compositivamente. In secondo luogo la presenza di Apollo e ancor meno quella della scena con la gara non sono necessarie per dimostrare la connessione tra Marsia e *Magna Mater*. D'altronde Apollo e Marsia non alludono alla lotta tra Apollo e Bacco simboleggiata dallo scorticamento di Marsia, per esempio nella Stanza della Segnatura⁴⁰⁷. Nell'intradosso ovest il mito di Apollo e Marsia dovrebbe in un modo o nell'altro illustrare l'attività di Numa Pompilio e in questo senso ho trovato l'interpretazione seguente che tuttavia rimane molto ipotetica. Dei sacerdoti creati da Numa facevano parte anche i sacerdoti chiamati *Fetiales* (Plut., *Numa* 12, 3-4) che avevano il compito di riconciliare i litiganti. Forse la lite tra Apollo e Marsia potrebbe simboleggiare il tentativo di Numa di impedire la violenza fisica con l'aiuto dei *Fetiales*. E' vero che nessuna tradizione mitografica sostiene una simile interpretazione della leggenda di Apollo e Marsia, ma nel salone appaiono anche altre soluzioni iconografiche del tutto nuove.

⁴⁰⁵ Il carro potrebbe riferirsi a Marte tramite Giano che costituisce il tema dell'affresco 8. La positura dell'amorino che, col dorso voltato verso lo spettatore, guida il carro dovrebbe allora essere interpretata nel senso che Marte depone le armi tramite l'attività di Giano. Tuttavia un accenno a Marte non mi sembra in questo contesto verosimile.

⁴⁰⁶ ROSCHER, *Lexikon* II: 2, 2439.

⁴⁰⁷ WIND, *Pagan Mysteries*, 172-173.

Ho interpretato i cervi dell'affresco G₂ come un'allegoria del tempo che illustra il rinnovamento dell'era romana compiuto da Numa Pompilio⁴⁰⁸. Nello stesso modo, anche se con motivazioni assai vaghe, ho interpretato l'affresco g₂ la cui iconografia è molto problematica.

La coppia inferiore degli affreschi della serie dei trionfi deve ovviamente essere intesa come un accenno generico all'attività di Numa come capo religioso dei romani. Il carro con leoni non può essere altro che il carro della *Magna Mater*. Le fonti non parlano di una relazione tra la *Magna Mater* e Numa e quindi la *Magna Mater* riunisce qui tutte le divinità. *Magna Mater* aveva la stessa funzione di simbolo dell'intera religione romana nello spettacolo del primo giorno del Teatro del Campidoglio⁴⁰⁹. Un simbolo analogo è probabilmente l'amorino trionfante che ho collocato nel campo H₂. Ambedue gli affreschi simboleggiano quindi l'attività di Numa Pompilio come *Pontifex Maximus* e come rinnovatore della vita religiosa.

Gli affreschi con sfondo verde, Diana di Efeso (h₁) e Egeria (h₂) formano una coppia. Siccome era difficile creare attributi con cui Egeria potesse essere identificata, il problema fu risolto per mezzo di un accenno topografico. La fonte di Egeria dove le Vestali venivano a prendere l'acqua per il culto (Plut., *Numa XIII*, 2-3) si trovava nelle vicinanze di Porta Capena dove si venerava anche Diana di Efeso. Quindi è proprio Diana di Efeso che rende possibile l'identificazione di Egeria. Tra Numa ed Egeria esisteva, come si è visto, un rapporto molto personale; Egeria era la moglie e l'ispiratrice mitica di Numa.

In base alle singole analisi iconografiche ho cercato di ricostruire l'intero programma iconografico del salone. Le premesse sono state due. In primo luogo, ogni intradosso costituisce un'unità iconografica e in secondo luogo, gli intradossi si uniscono coerentemente creando una tavola. E la favola ha la funzione di illustrare la storia antica del *Janiculum* dove Baldassare Turini fece costruire la sua villa. Gli affreschi principali I-IV costituiscono gli elementi fondamentali del programma e attorno ad essi sono stati collocati gli affreschi secondari per completarli o spiegarli. Questi affreschi storici, mitologici o allegorici sono tutti caratterizzati dall'unilateralità del contenuto. Se sono allegorici, accennano sempre all'affresco principale e non è possibile,

⁴⁰⁸ Sull'argomento vedi SCHWEGLER, *RömGeschichte* I, 545-548 e i testi antichi menzionati.

⁴⁰⁹ Vedi la descrizione di Palliolo in CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 52-53. - Tuttavia i carri trainati dai leoni furono usati secondo il programma di Inghirami nel 1514 nella Festa di Agona per allegorizzare Eternità. Vedi CRUCIANI, *XCIH-XCIV*, nota 51.

a mio parere, vedervi significati neoplatonici o moralizzanti o accenni alla persona di Baldassare Turini.

Il contenuto del programma iconografico del salone di Villa Lante è straordinario nel senso che esso è tanto chiaramente legato alla storia locale. Quindi l'idea centrale del programma ha un carattere topografico. D'altronde il programma è, come già si è visto, assai sconnesso, senza congruenza, e al racconto manca la scorrevolezza tanto caratteristica tra l'altro del programma figurativo della Farnesina. La differenza viene naturalmente spiegata dal contenuto fondamentale del programma: nella storia del *Janiculum* gli eventi non costituiscono una catena di eventi tanto coerente quanto ad esempio la leggenda di Psiche. La sconnessione iconografica del programma sembra tuttavia avere dei paralleli nei temi classici delle Logge Vaticane o della loggia di Villa Madama che sono ricchi di figure ispirate a diverse fonti.

Il programma iconografico del salone è inoltre caratterizzato da una certa oscurità che tuttavia non rende meno attendibile l'interpretazione poc'anzi presentata. Villa Lante non era un edificio pubblico il cui programma figurativo doveva essere comprensibile dal grosso pubblico. Al contrario, si trattava di una villa privata il cui salone era frequentato da ospiti sicuramente non numerosi, ma certamente ben addentro nelle idee umanistiche. Senza dubbio Villa Lante era uno di quei luoghi dove gli umanisti romani si riunivano e di cui le fonti parlano anche se manca un accenno diretto a Villa Lante⁴¹⁰. L'oscurità iconografica sembra essere stata in voga nell'arte romana degli anni dieci e venti e fu proprio allora che il cardinale Giulio de' Medici (Clemente VII) ritenne motivato presentare a Mario Maffei la seguente domanda relativa al programma figurativo di Villa Madama: « Quanto alle storie e fabule siano cose varie, né mi curo siano cose note, acciò non bisogni ch'el pittore vi aggiunga come fece quello che scrisse: questo è un cavallo... Cose oscure, come ho detto, non voglio... »⁴¹¹.

Il contenuto iconologico degli affreschi del salone.

Nella sintesi iconografica ho sottolineato il carattere storico degli affreschi. Tuttavia questo non esclude la possibilità che gli affreschi abbiano anche un significato iconologico, cioè che il programma storico

⁴¹⁰ GNOLI, *La Roma di Leone X*, 136-163, in particolare 161-162.

⁴¹¹ Il brano della lettera di Giulio de' Medici a Mario Maffei del 16.6.1520 secondo LEFEVRE, *Villa Madama*, 109-110.

degli affreschi del salone abbia anche un contenuto simbolico. Sembra infatti evidente che gli affreschi principali implicino un significato simbolico⁴¹². Come si è visto, gli affreschi principali illustrano la storia antica di *Janiculum*, ma contemporaneamente essi sembrano riferirsi alla situazione politico-ideologica a Roma verso l'inizio del Cinquecento e in particolare durante il pontificato di Leone X.

A mio parere le imprese medicee agli angoli della volta del salone sono indicazioni concrete del significato iconologico degli affreschi. Le imprese hanno evidentemente compito di rivolgere i pensieri dello spettatore alla casa Medici, altrimenti sarebbe molto difficile spiegare la collocazione tanto centrale e vistosa delle imprese nella sala di rappresentanza di Villa Lante⁴¹³. Questa interpretazione viene sostenuta dall'amicizia del proprietario della villa con Leone X e dagli accenni evidenti a Leone X reperibili nell'impresa di Baldassare Turini. D'altronde non mi sembra possibile spiegare le imprese, per esempio in base al fatto che Villa Lante fu costruita durante il pontificato di due papi medicei o che essa sia stata eretta a spese o su commissione dei Medici, fermo restando che si tratta di una villa privata. Se le imprese hanno la funzione di indirizzare i pensieri dello spettatore verso la casa Medici, l'associazione deve avvenire, cioè il contenuto deve essere trasmesso, tramite gli affreschi del salone. Soltanto gli affreschi possono comunicare allo spettatore questo messaggio, un messaggio tanto centrale dal punto di vista dei papi medicei.

L'iconologia degli affreschi del salone accoglie tre temi centrali rappresentati negli affreschi principali, cioè l'incontro di Giano e Saturno, la fuga e la liberazione di Clelia e il rinvenimento della tomba di Numa Pompilio. Analogamente il contenuto simbolico degli affreschi comprende tre temi: il ritorno dell'età aurea a Roma in particolare durante il pontificato di Leone X, l'unione di Roma e Firenze sotto la protezione di Leone X e Leone X visto come capo della chiesa. Questo contenuto che sarà esposto in seguito suscita involontariamente l'ipotesi che il programma degli affreschi del salone sia stato compilato con particolare riguardo a Leone X e che sia quindi anteriore alla morte di Leone X nel 1521. Questa ipotesi non si trova in contraddi-

⁴¹² Il programma iconologico comprende in primo luogo gli affreschi principali del salone e copre soltanto indirettamente gli altri affreschi del salone.

⁴¹³ Vorrei ancora sottolineare il rapporto numerico tra le imprese. Nel salone a quattro imprese di Baldassare Turini corrispondono 12 imprese di casa Medici. Nell'ufficio la relazione è di 2:6.

zione con il parere di Marabottini che sulla base dell'impresa di Clemente VII ascrive l'esecuzione degli affreschi alla fine del 1524⁴¹⁴.

L'affresco I, ispirato a Macrobio (*Sat.* I, 7, 19-25), rappresenta quindi l'incontro di Giano e Saturno sul *Janiculum*. Se approfondiamo l'analisi alla ricerca del messaggio fondamentale dell'affresco I, un indizio ci è offerto dalla continuazione della descrizione di Macrobio (*Sat.* I, 7, 26): « *regni eius (Saturni) tempora felissima feruntur cum propter rerum copiam tum quod nondum quisdam servitio uel libertate discriminabatur, quae res intellegi potest, quod Saturnalibus tota servis licentia permittitur.* ». La conseguenza positiva dell'incontro di Giano e Saturno fu quindi la creazione dell'età aurea.

Il mito dell'età d'oro — *Saturnia regni, Aurea secula* — appare frequentemente nella letteratura antica⁴¹⁵, ma l'età aurea viene quasi senza eccezione riferita a Saturno. Infatti soltanto in Macrobio si parla di Giano in rapporto all'età aurea⁴¹⁶. Giacché l'età sopravvisse al Medioevo, grazie soprattutto a Virgilio⁴¹⁷, essa ottenne naturalmente nuove interpretazioni e significati simbolici⁴¹⁸. Essenziale dal punto di vista dell'affresco I è tuttavia che la descrizione di Macrobio faccia parte delle *Genealogiae deorum* del Boccaccio (VIII, I, 85b): « *Aiunt insuper cum concors una cum Iano regnaret, et vicina communi opera constructa haberent oppida, Saturniam scilicet, et Ianiculum, aurea fuisse secula...* ».

L'idea dell'età aurea, della sua rinascita, fiori in particolare durante il Rinascimento e si manifestò sotto le forme più diverse⁴¹⁹. Dal punto di vista di Villa Lante e specialmente delle imprese medicее le più interessanti allegorie dell'età aurea sono naturalmente quelle che si riferiscono alla casa Medici. Già ai tempi di Cosimo il Vecchio, ma soprattutto in quelli di Lorenzo il Magnifico il mito dell'età aurea,

⁴¹⁴ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 67-68.

⁴¹⁵ Sull'argomento vedi LADNER, *The Idea of Reform*, 13-18; BOAS-LEVEJOY, *Primitivism in Antiquity*, 24-102; COSTA, *La leggenda*, VII-XXV.

⁴¹⁶ Vedi l'analisi dell'affresco I.

⁴¹⁷ YATES, *Astrea*, 29-38.

⁴¹⁸ Sull'argomento vedi BOAS, *Primitivism in the Middle Ages*, 34-37; COSTA, *La leggenda*, 1-30.

⁴¹⁹ In questa sede non tratterò gli altri aspetti del mito che non sono importanti dal punto di vista di Villa Lante. Quindi non esaminerò tra l'altro le teorie di Egidio da Viterbo relative al ritorno dell'età d'oro ai tempi di Giulio II né l'importanza di queste teorie per la Stanza della Segnatura. Vedi O'MALLEY, *Traditio* 25 (1969), 265-278; PFEIFFER, *Raffaels Disputa*, *passim*.

della sua rinascita, in particolare nelle arti, sotto la protezione dei Medici, suscitò l'interesse di poeti, storici e filosofi fiorentini⁴²⁰. Queste allegorie persero naturalmente la loro importanza durante l'esilio dei Medici negli anni 1494-1512, ma ridiventarono attuali dopo il ritorno dei Medici nel 1512 e dopo l'elezione a Pontefice di Giovanni de' Medici nel 1513.

Come già si è visto, si possono trovare soltanto due paralleli iconografici databili anteriormente all'affresco I di Villa Lante che raffigura simbolicamente l'età aurea in forma di Giano e di Saturno. E tutti i due paralleli si riferiscono ai Medici⁴²¹. Uno di essi è collegato al ritorno dei Medici a Firenze nel settembre 1512⁴²². All'inizio dell'anno seguente furono organizzati due trionfi per festeggiare l'avvenimento e Vasari ne descrive uno nella vita di Pontormo⁴²³. Nel corteo la tematica dei carri era stata compilata da Jacopo Nardi che aveva composto anche una parte dei versi. Le pitture attorno ai carri erano state eseguite da Pontormo e da Andrea del Sarto⁴²⁴. Il contenuto centrale del trionfo era costituito dal fatto che insieme al ritorno dei Medici a Firenze era ritornata anche l'età aurea dei tempi di Lorenzo il Magnifico. Tutto ciò si riflette nella tematica dei carri e nei versi di Nardi citati tra l'altro da J. Shearman: «Torna il Secol felice / E come la Fenice / Rinasce del Broncone vecchio Allaro / Così nasce dal Ferro un Secolo d'oro»⁴²⁵. Dal punto di vista di Villa Lante i carri più interessanti sono il primo e l'ultimo, cioè l'ottavo: di essi Vasari ci dà la descrizione seguente⁴²⁶: «Il primo... rappresentava l'età di Saturno e di Iano, chiamata dell'oro; ed aveva in cima del carro Saturno con la falce, ed Iano con le due teste e con la chiave del tempio della Pace in mano...» e «il carro o vero triomfo dell'Età e Secol d'oro...»

⁴²⁰ Sull'argomento vedi CHASTEL, *Arte e umanesimo*, 27-29; GOMBRICH, *Form and Norm*, 29-34; COSTA, *La leggenda*, 42-55.

⁴²¹ In questa sede non esaminerò gli altri tipi iconografici dell'età d'oro. Per esempio, per gli affreschi progettati ai tempi di Leone X per la villa a Poggio a Caiano vedi WINNER, *ZKg* 35 (1972), 153-197 o per la statua di Orfeo nel cortile del Palazzo Medici vedi LANGEDIJK, *FlorMitt* 20 (1976), 42-44.

⁴²² Per gli antefatti politici dell'avvenimento vedi WINNER, *ZKg* 33 (1970), 262, 284; WINNER, *ZKg* 35 (1972), 182-183.

⁴²³ Vasari ha erroneamente messo la festa in rapporto con l'elezione di Leone X al soglio pontificio, ma J. SHEARMAN l'ha collegata con gli avvenimenti del 1512. Vedi SHEARMAN, *BurlMag* 104 (1962), 478, nota 11.

⁴²⁴ Sull'argomento vedi SHEARMAN, *BurlMag* 104 (1962), 478-483.

⁴²⁵ SHEARMAN, *BurlMag* 104 (1962), 479.

⁴²⁶ Vasari-Milanesi VI, 252, 254.

il quale rappresentava l'Età dell'oro resurgente e la fine di quella del ferro, della quale egli usciva e nasceva per la creazione di quel pontefice (Leone X). »⁴²⁷. Importante è che qui, per la prima volta, si siano usati Giano e Saturno secondo la tradizione creata da Macrobio e dal Boccaccio per simboleggiare l'età d'oro e il suo ritorno.

A Roma, per la seconda volta, Giano e Saturno appaiono nel settembre 1513 nel Teatro del Campidoglio. Il teatro fu costruito, come già si è detto, per i festeggiamenti in occasione della concessione della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici e a Lorenzo de' Medici. L'avvenimento era ovviamente particolarmente importante per la politica di Leone X. Lo scopo fondamentale della festa, degli affreschi, dei trionfi e degli spettacoli era di simboleggiare il fatto che l'elezione a pontefice di Leone X comportava sia la rinascita e il ritorno dell'età aurea a Roma che il ristabilimento dell'antica amicizia e unione tra Roma e Firenze⁴²⁸. Ambedue i temi hanno paralleli molto simili nel salone di Villa Lante.

Gli affreschi del Teatro del Campidoglio ci sono conosciuti sulla base di molte descrizioni contemporanee che raccontano come i contemporanei interpretavano il contenuto ideologico degli affreschi e dei festeggiamenti⁴²⁹. Il programma degli affreschi era stato composto da Tommaso Inghirami, compilatore di molti programmi iconografici e ideatore anche della tematica dei carri della Festa di Agone del 1514⁴³⁰. Gli affreschi erano stati collocati sulla facciata principale del teatro e sulle pareti laterali⁴³¹. L'incontro di Giano e Saturno sulla facciata principale dava inizio al programma. Paolo Palliolo che ci ha dato la descrizione più minuziosa della festa parla dell'affresco nel modo seguente: «...il vecchio Saturno con la falce in spalla che tocca la mano di Jano, quale porta duo volti..., et sedendo sopra un sasso apresso l'uscio et fenestra d'una casa, tiene in la sinistra una...chiave...Sopra questi Dei,..., sta un grandissimo leone che l'destro piede denante sopra la palla tien fermo.»⁴³².

⁴²⁷ L'ultima frase del Vasari rivela che egli ha collegato il corteo all'elezione del pontefice nel 1513.

⁴²⁸ CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, XXXIV-XXXV.

⁴²⁹ F. CRUCIANI ha pubblicato le descrizioni di Marcantonio Altieri, Paolo Palliolo e Aurelio Sereno. Cfr. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 1-138.

⁴³⁰ SHEARMAN, *JWCI* 38 (1975), 142.

⁴³¹ Palliolo ci dà la descrizione più minuziosa degli affreschi. Cfr. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 25-33.

⁴³² CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 26.

La scena è ispirata alla tradizione creata da Macrobio e ha in comune con l'affresco di Villa Lante il tema della stretta di mano⁴³³. L'emblema sopra l'affresco spiega il contenuto dell'affresco e il leone con la palla medicea simboleggia Leone X; si tratta cioè di un'allegoria del ritorno dell'età aurea tramite Leone X.

Il mito dell'età aurea costituiva quindi una parte essenziale delle allegorie romane di Leone X. Sotto diverse forme il mito si manifestò, in modo ora profondamente religioso, ora allegorico, ora più superficiale. L'idea ebbe un contenuto profondamente filosofico e teologico nelle teorie di Egidio da Viterbo⁴³⁴. Lo storico Paolo Giovio parla invece dell'età aurea di Leone X su un piano più generale⁴³⁵ e in molte fonti l'età è riferita in particolare alla fioritura delle arti durante il pontificato di Leone X⁴³⁶. Nel Teatro del Campidoglio l'affresco di Giano e Saturno costituisce uno dei molti accenni all'allegoria dell'età aurea di Leone X⁴³⁷.

Giacché ambedue i paralleli iconografici dell'affresco I di Villa Lante sono manifestazioni del mito secondo il quale i Medici ristabiliscono l'età d'oro, non c'è ragione di dubitare che l'affresco e le imprese medicee di Villa Lante esprimano lo stesso mito. Inoltre l'affresco illustra un avvenimento mitologico-storico verificatosi sull'antico *Janiculum*. Ma proprio a Villa Lante l'affresco con Giano e Saturno ottiene un ulteriore significato. Nel primo Cinquecento secondo l'opinione generale della storiografia il *Janiculum* e il *Mons Vaticanus* fecero parte dell'antica Etruria e la Toscana era identificata con l'Etruria. L'idea del

⁴³³ Palliolo dice che gli artisti eseguirono con entusiasmo delle copie, cioè dei disegni, del teatro e quindi non è del tutto impossibile che l'affresco con Giano e Saturno di Villa Lante sia stato ispirato alla corrispondente composizione del teatro. Questa affermazione non è contraddittoria con ciò che ho detto della composizione dell'affresco I. Cfr. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 34.

⁴³⁴ Sull'argomento vedi O'MALLEY, *Giles of Viterbo*, 71, 101-116. - Anche se il concetto ciclico della storia di Egidio e l'avverarsi dei dieci periodi, cioè dell'età d'oro proprio ai tempi di Leone X, formano un netto parallelo filosofico con l'allegoria dell'età d'oro qui discussa, non credo che la filosofia di Egidio abbia direttamente influenzato l'iconografia di Giano e Saturno. Le teorie di Egidio hanno un carattere universale e escatologico, mentre l'età d'oro allegorizzata tramite il mito di Giano e Saturno è limitata e si riferisce in modo accentuato alla casa Medici. Il confronto di Giano con Noè eseguito da Egidio non ha influenzato l'iconografia di Giano qui analizzata. Cfr. O'MALLEY, *Giles of Viterbo*, 30.

⁴³⁵ Giovio (Iovii), *De vita Leonis*, 68, 146.

⁴³⁶ GNOLI, *La Roma di Leone X*, 125-135.

⁴³⁷ Giovio collega anche la decorazione del teatro al ritorno dell'età aurea: «... ut antiqua aurei saeculi foelicitas, ipsius Pontificis erudita liberalitate revocata videretur». Cfr. Iovii, *De vita Leonis*, 74.

Janiculum come parte dell'Etruria è particolarmente chiara in Egidio da Viterbo⁴³⁸ e negli affreschi del Teatro del Campidoglio nei quali la riva sinistra del Tevere corrisponde all'Etruria. L'idea è rintracciabile anche nelle fantasie storiche di Annio da Viterbo⁴³⁹. Anche se la descrizione di Annio dell'età aurea di Giano e Saturno differisce in modo fondamentale da quella delle fonti antiche, le fantasie di Annio sono, da un certo punto di vista, molto interessanti. A differenza degli autori antichi Annio ritiene che Giano sia il vero fondatore dell'età d'oro⁴⁴⁰. Siccome nel primo Cinquecento Annio era molto rispettato e influenzò perfino Egidio da Viterbo⁴⁴¹, è molto probabile che le sue idee si riflettano anche nell'affresco I. Nel quadro generale delle allegorie dell'età aurea si è forse voluto creare a Villa Lante un parallelismo tipologico tra Giano che porta la chiave pontificale e Leone X. Giano e Leone X — tutti e due etruschi⁴⁴² — si trovano in Etruria, l'uno sul *Janiculum*, l'altro sul *Mons Vaticanus* e vi creano l'età aurea. Per esporre questa tipologia, Villa Lante, la villa costruita da un toscano nell'Etruria antica, era il posto più adatto.

Il secondo tema iconologico della decorazione figurativa di Villa Lante appartiene alla leggenda di Clelia e manifesta l'idea nata durante il pontificato di Leone X dell'unione di Roma e Firenze. Come già si è detto, la fuga di Clelia e le leggende di Orazio e Muzio, che le fanno da contorno, erano temi iconografici molto frequenti, ma avevano costituito una triade soltanto nel Teatro del Campidoglio nel 1513⁴⁴³. E anche qui appare per la prima volta il tema della liberazione di Clelia. Palliolo descrive l'affresco che lo rappresenta in modo seguente: « Qui anchora se vede qualmente havendole Romani rimandate a Porsenna in campo, lui sede sopra un alto tribunale circondato da' suoi, et mirandole, rimane stupefatto da tanta animositat et prudentia che trovò regnare in questa vergine Romana; per il che, laudata la sua non sola la

⁴³⁸ O'MALLEY, *Giles of Viterbo*, 123-124.

⁴³⁹ Sulle teorie di Annio vedi WEISS, *ItaliaMeU* 5 (1962), 425-441; TIGERSTEDT, *Studies of Ullman* II, 293-310.

⁴⁴⁰ Annio, *I cinque libri*, 127-128.

⁴⁴¹ Per l'influenza di Annio sull'iconografia della villa di Poggio a Caiano vedi WINNER, *ZKg* 35 (1972), 167-168.

⁴⁴² Egidio accenna all'origine etrusca di Leone X, ciò che corrisponde al parallelo tipologico di cui si è parlato. Cfr. O'MALLEY, *Giles of Viterbo*, 112. - Le notizie sull'interesse dei Medici per gli etruschi e l'arte etrusca sono abbondanti a partire dalla metà del Quattrocento. Vedi CHASTEL, *Arte e umanesimo*, 68-76; WINNER, *ZKg* 35 (1972), 175.

⁴⁴³ Vedi l'analisi iconografica dell'intradosso est.

libera, ma glie dona una parte de gli altri ostaggi a sua eletteione; onde, menati tutto nel suo conspetto, lei, per conservare l'honore della verginitate, ellegge la etate più tenera et più accomedata a ricevere ingiuria, et con gli elletti torna a Roma. Qua sono descritte tali lettere: **PORSENÆ REGIS LIBERALITAS ERGA POPULUM ROMANUM.** »⁴⁴⁴.

Nell'insieme l'affresco descritto da Palliolo, composto da quattro scene, cioè dalla fuga di Clelia, da Orazio, da Muzio e dalla liberazione di Clelia, suscita i seguenti commenti. L'insieme iconografico modellato da Inghirami è stato trasferito quasi tale e quale a Villa Lante e adattato allo spartimento visuale degli intradossi est e ovest. L'affresco costituisce quindi il modello iconografico degli intradossi est e ovest del salone di Villa Lante⁴⁴⁵. Considerato che anche l'affresco I del salone ha un modello diretto nel Teatro del Campidoglio, il programma iconografico di Villa Lante sembra replicare in modo sorprendente i temi presenti nel Teatro. E' allora possibile che l'iconografia e la struttura iconologica della decorazione di Villa Lante derivino dalla stessa mano, cioè dall'Inghirami? Questo non è possibile perché Inghirami morì già nel 1516. Ciò nonostante sembra sicuro che il programma del Teatro del Campidoglio di Inghirami abbia in modo molto evidente influito sul programma del salone di Villa Lante. Dei temi del Teatro del Campidoglio, si trovano a Villa Lante tutti quelli che fanno parte della propaganda ideologica di Leone X e che contemporaneamente illustrano il programma iconografico di Villa Lante, cioè la storia antica del *Janiculum*.

Sia Marcantonio Altieri che Palliolo, oltre a descrivere gli affreschi del Teatro del Campidoglio, ne interpretano il contenuto fondamentale. Altieri scrive nel modo seguente: « Et in ciascuna di questi quadri si rappresentava historia esemplare a questo proposito, dinotando che fra Etrusci e Romani non solo il vincolo d'amicitia ma ancora contiunzione di sangue intravvennirc. ». Palliolo invece dice che: « Se desideraste sapere el significato delle historie..., dico che Romani per esse dimostrano il commertio at amicitia sua, al presente rinovata et più che mai stabilita con Thoscani, havere antiquissima origine et da loro altre

⁴⁴⁴ CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 29.

⁴⁴⁵ La scena della liberazione di Clelia ha ovviamente avuto nel Teatro degli elementi visivi analoghi a quegli della scena di Villa Lante. Ciò vale almeno per Porsenna che sta seduto sul trono e per i guerrieri meravigliati che sono ovviamente stati derivati da una comune fonte letteraria. Tuttavia a Villa Lante la scena contiene anche la scena della donazione del cavallo.

volte haver presi non solo molti costumi, la litteratura, gli cittadini, le insegne de l'Imperio et esso Re, ma anchora lo augurare, lo auspicare, el sacrificare, gli sacerdoti et essi Dei. Così vengono ad esprimere lo immenso gaudio et piacere che sentono vedendo il medesimo succedere et rinnovare a' nostri giorni.»⁴⁴⁶. I numerosi temi relativi ai carri e i versi che li accompagnano simboleggiano l'amicizia e la nuova unione tra Roma e Firenze. Più chiaramente questo si rivela nella discussione tra Cibeles (*Magna Mater*), Fiorenza e Roma. Fiorenza si lamenta per la perdita dei Medici e *Magna Mater* le risponde in modo seguente: «Facciamo de due citadi una sola gente. O Romano et Thoscano, sotto le medesime leggi sia el vostro un medesimo amore, una mente et una voluntate. Vivite longamente in concordia. Sia retta con pari auspitii de Medici Fiorenza, et Roma di Leone, et fra voi stabilite eterna confederatione.»⁴⁴⁷.

Quindi il contenuto simbolico della leggenda di Clelia si riferisce chiaramente a queste idee sia nel Teatro del Campidoglio che a Villa Lante dove la leggenda illustra contemporaneamente anche la storia del *Janiculum*. Tuttavia in base alle fonti disponibili non è possibile precisare più minuziosamente il significato iconologico degli affreschi di Villa Lante relativi alla leggenda di Clelia. Per esempio non mi sembra possibile vedere tra Leone X e Porsenna un parallelo tipologico analogo a quello che chiaramente esiste tra Leone X e Giano. Gli affreschi rappresentano quindi soltanto su un piano generico l'unione rinnovata da Leone X tra Roma e Firenze. Naturalmente Baldassare Turini interpretò a modo suo la stessa unione facendo affrescare nel salone della sua villa le scene con la leggenda di Clelia.

Nel quadro della nostra sintesi non entra la questione dell'origine politica dell'allegoria relativa all'unione ristabilita tra Roma e Firenze. Bisogna tuttavia tener conto del fatto che il papato e Firenze si trovavano spesso in conflitto. Sisto IV aveva indirettamente approvato la congiura dei Pazzi e nel 1478 aveva perfino creato un'unione contro la Firenze dei Medici. Sotto Alessandro IV, Savonarola si era rifiutato di obbedire agli ordini del pontefice e ancora sotto Giulio II, cioè prima del ritorno dei Medici, Firenze si era dimostrata favorevole ai francesi e dunque almeno in qualche modo contraria alla politica pa-

⁴⁴⁶ CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 8, 32-33.

⁴⁴⁷ CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 54. - L'idea viene replicata tra l'altro nella conversazione tra Clarice, madre di Leone X, Arno e Tevere. Cfr. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 56-57.

pale⁴⁴⁸. Forse qui abbiamo alcuni degli antefatti politici dell'allegoria relativa all'unione creata da Leone X. Inoltre bisogna tener conto anche del fatto che sul piano politico Leone X, fin dall'inizio, aveva favorito efficacemente la sua famiglia e aveva quindi voluto sottolineare l'unione tra la Firenze dei Medici e la Roma del pontefice mediceo, cioè che il successo dei Medici comportava il successo di Roma.

Il terzo tema iconologico del salone si è formato attorno all'affresco IV, cioè a Numa Pompilio e alla sua tomba. A suo tempo si è parlato della possibilità che le strutture anteriori alla villa siano state identificate, in senso allegorico, con la tomba di Numa, ciò che avrebbe influito sulla scelta del posto per la costruzione della villa. Tuttavia non possiamo verificare questa possibilità che rimane molto ipotetica.

Numa Pompilio è un tema iconografico molto raro. I paralleli anteriori all'affresco del salone sono pochi e non esattamente identici. La prima rappresentazione di Numa sembra derivare dal trionfo organizzato dai Medici a Firenze nel 1513⁴⁴⁹. Il Vasari descrive il carro di Numa nel modo seguente: «Sopra il secondo carro, tirato da due paia di buoi..., era Numa Pompilio, secondo re de' Romani, con libri della religione e con tutti gli ordini sacerdotali e cose appartenenti a sacrifici...»⁴⁵⁰. Numa appare inoltre negli affreschi eseguiti da Ripanda nel Palazzo dei Conservatori. Gli affreschi sono andati perduti, ma rappresentavano quattro episodi della vita di Numa Pompilio: l'elezione a re di Numa Pompilio, Numa in conversazione con Egeria e Numa Pompilio che fonda il tempio e rinnova l'era⁴⁵¹. Nessuna di queste rappresentazioni illustra la tomba o il ritrovamento dei libri di Numa Pompilio. Che si sia scelto proprio questo tema per essere raffigurato nell'affresco di Villa Lante, è naturalmente stato determinato dalla presenza della tomba sul *Janiculum* e dalla connessione del tema con l'intera iconografia del salone.

Ma è possibile indicare una funzione simbolica per l'affresco IV? I libri di Numa Pompilio non appaiono nelle teorie di Egidio da Viterbo, di Annio o di altri umanisti contemporanei. Non è neanche possibile che i libri di Numa siano stati identificati con i libri Sibillini. Questi libri avrebbero collegato l'affresco IV con le allegorie dell'età

⁴⁴⁸ Per la situazione politica vedi PASTOR, *Geschichte der Päpste* III-IV, *passim*.

⁴⁴⁹ Tuttavia con una riserva. Numa Pompilio apparteneva alla serie di «uomini famosi» della *Sala Virorum Illustrium* di Padova. Vedi MOMSEN, *ArtBull* 34 (1952), 103.

⁴⁵⁰ Vasari-Milanese VI, 253.

⁴⁵¹ BRUMMER-JANSON, *KhT* 45 (1976), 92, nota 11.

d'oro perché secondo Virgilio i libri della Sibilla di Cuma profetizzavano il ritorno dell'età aurea. Tuttavia i libri di Numa Pompilio, della Sibilla e di Omero furono con ogni verosimiglianza tenuti gelosamente da parte. Quindi è assai difficile trovare un rapporto tra i libri di Numa e i Medici. Su un piano molto generico questa connessione, in particolare con Leone X, sembra costituirsi sotto la forma di un parallelo tipologico. Già nel Teatro del Campidoglio Cibele, che simboleggiò la religione dei romani, aveva alluso al ruolo centrale di Leone X nella vita religiosa dei romani⁴⁵². E' vero che Numa non appare nel Teatro, ma come già si è detto, egli fu il grande organizzatore della vita religiosa dei romani e il primo *Pontifex Maximus*. Secondo Shearman Leone X apparve allegoricamente come Numa⁴⁵³ e quindi possiamo intendere tutto l'intradosso ovest del salone come un parallelo tipologico. Numa compie tutto ciò che fu eseguito dal pontefice Leone X e sono le imprese medichee a rendere possibile una simile identificazione. Inoltre è stata l'iconografia a indicare che l'affresco principale dell'intradosso rappresenta la tomba di Numa e non qualche opera sua, perché è proprio la tomba che unisce Numa con il *Janiculum* e Villa Lante e identifica Numa con Leone X.

La mia interpretazione iconologica si è fondata su due argomenti: che le imprese medichee del salone hanno la funzione di alludere in maniera accentuata alla casa Medici e che sono gli affreschi del salone a dare un contenuto a questa allusione. Inoltre ho sottolineato che paralleli iconografici per i tre temi principali del salone sono reperibili soltanto in allegorie relative ai Medici. Ho anche ritenuto che i temi del salone si riferiscano proprio a queste allegorie, in primo luogo a Leone X e al suo pontificato. Inoltre ho messo in evidenza il carattere implicito delle allegorie, dei significati iconologici degli affreschi del salone. La funzione degli affreschi è stata primariamente l'illustrazione della storia del *Janiculum* e secondariamente la trasmissione dei significati allegorici agli ospiti di Baldassare Turini.

Tuttavia l'interpretazione viene compromessa da una contraddizione. Se il contenuto allegorico degli affreschi del salone si riferisce in primo luogo a Leone X, il programma della decorazione deve ovviamente essere stato compilato prima della sua morte nel dicembre 1521. Gli affreschi del salone furono però eseguiti non prima del 1524, cioè durante il pon-

⁴⁵² CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio*, 52.

⁴⁵³ SHEARMAN, *Raphael's Cartoons*, 15 e la nota 86.

tificato di Clemente VII. Come mai un programma che si riferisce a Leone X fu realizzato soltanto dopo la sua morte?

L'unico modo di risolvere la contraddizione non è quello di supporre che tutta l'analisi iconologica sia un'interpretazione arbitraria. Il ritardo nella realizzazione del programma è spiegabile in modo molto naturale dall'inaspettata morte di Leone X. Sembra del tutto probabile, e perfino verosimile, che il programma degli affreschi del salone sia stato compilato già ai tempi di Leone X. Siccome Baldassare Turini fu poi costretto a sospendere i lavori di costruzione della villa, ovviamente a causa della morte di Leone X, e siccome il momento opportuno per riprendere i lavori si presentò quando Clemente VII salì sul soglio pontificio nel 1523, il programma fu realizzato postumo. Le allegorie medicee dei tempi di Leone X non erano contrarie agli interessi del nuovo papa di casa Medici, bensì servivano lo stesso alla sua propaganda, anche se nessuna di queste idee è riferibile direttamente a Clemente VII. Il ruolo di Clemente VII in questo insieme allegorico fu tuttavia manifestato dalla presenza della sua impresa.

D'altronde il programma iconografico del salone poteva esser compilato in qualunque momento storico, e sarebbe stato sempre possibile comporre per gli affreschi di Villa Lante una tematica storica riguardante il *Janiculum*. Ma se riteniamo che iconologicamente i temi si riferiscano a Leone X e se teniamo conto del fatto che l'iconologia degli affreschi del salone dipende chiaramente da quella del Teatro del Campidoglio, bisogna sapere perché i temi del 1513 ridivennero attuali dopo 7-8 anni. Può darsi che Baldassare Turini nel far costruire la sua villa dopo il 1519 abbia semplicemente voluto riservare la stanza di rappresentanza della sua villa alle allegorie relative al suo protettore Leone X. Il programma del Teatro del Campidoglio gli offriva una possibilità unica per creare una sintesi. Il contenuto simbolico degli affreschi del Teatro che erano andati perduti poteva essere risuscitato, mentre i temi servivano contemporaneamente al contenuto storico degli affreschi di Villa Lante. Può anche darsi che un altro fatto abbia riattualizzato i temi. Una grande festa in onore di Leone X era stata progettata a partire del 1515 e doveva essere celebrata sul Campidoglio. Tuttavia la realizzazione della festa fu ritardata e diventò attuale soltanto nel 1521. La festa doveva essere un elogio del pontefice come la festa del 1513 e forse per questo le allegorie del 1513 tornavano d'attualità⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ BRUMMER-JANSON, *KhT* 45 (1976), 79-81.

La realizzazione postuma del programma degli affreschi dipende, come si è detto, dal rapporto personale di Baldassare Turini con Leone X. D'altronde la realizzazione postuma non è necessariamente un fenomeno eccezionale. Un parallelo è costituito per esempio dalla poesia, pubblicata sotto Clemente VII, che fu scritta per la festa non celebrata del 1521. E inoltre come si è già detto, il programma iconologico del salone non era contrario agli interessi del nuovo papa, anche se esso costituiva per Baldassare Turini un ricordo concreto del pontificato di Leone X. Quindi la contraddizione a cui ho poc'anzi accennato non è insuperabile, ma rende l'iconologia comprensibile perché determinata dagli avvenimenti storici.

CAPITOLO SECONDO

GLI AFFRESCHI DELLE CAMERE LATERALI

Nelle tre camere laterali di Villa Lante, cioè nello studio, nell'ufficio e nella cancelleria, gli intradossi sono ricchi di affreschi. Una decorazione uniforme di grottesche copre le superfici degli intradossi. In mezzo ad ogni intradosso, in un'inquadratura tonda di stucco¹, è stato collocato un ritratto, che nell'ufficio e nella cancelleria è fiancheggiato da affreschi rettangolari con scene mitologiche (Tav. 37-44, 86). Giacché la decorazione originaria fino al restauro degli anni 1974-75 era coperta in gran parte, è ovvio che salvo i ritratti la decorazione non ha potuto essere studiata. Prima che la decorazione fosse coperta verso il 1838², ne fu eseguita una serie di incisioni in rame. I fogli raffiguranti le volte dello studio e della cancelleria furono pubblicati nel *Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhundert* di G. Gutensohn e J. Thurner nel 1832 e nel *Fresco decorations and Stuccoes in Italy* di L. Gruner nel 1844. L'incisione rappresentante la volta dell'ufficio fu, per una ragione o per l'altra, pubblicata nella seconda edizione del libro di Gruner nel 1854, anche se l'incisione è stata chiaramente eseguita dalla stessa mano delle incisioni del libro di Gutensohn e Thurner. In questi libri si è per la prima volta cercato di identificare i ritratti delle camere laterali e di interpretarne l'iconografia. Più tardi i ritratti sono stati discussi di passaggio da H. Dollmayr, O. Fischel e H. Wagner³. In altra sede ho già indicato in precedenza i modelli visuali dei ritratti⁴ e ultimamente N. Dacos Crifò ha attribuito gli affreschi a Vincenzo Tamagni che lavo-

¹ Per le inquadrature in stucco vedi l'analisi precedente.

² Si cercò di eliminare le scene mitologiche cancellandole, ma poi vista la grande fatica le scene furono coperte con colore a calce, salvo ovviamente la volta dello studio. Non furono tuttavia toccati i quadrati centrali delle volte. In un'epoca che rimane indefinita i ritratti furono scoperti e purtroppo danneggiati: nell'ufficio in parte gravemente. Durante il restauro del 1974-75 le volte furono pulite e i ritratti e i tondi danneggiati furono riparati. Invece non sono stati toccati gli altri affreschi delle volte.

³ Ritornero a queste interpretazioni insieme all'analisi del rispettivo ritratto.

⁴ *Lilivis, Il Veltro* 19 (1975), 679-680.

rava nella bottega di Raffaello datandoli agli anni 1525-26⁵. Tuttavia l'analisi minuziosa e l'interpretazione unitaria degli affreschi delle camere laterali devono ancora essere eseguite.

I ritratti.

Nelle camere laterali ogni intradosso contiene un ritratto chiuso da un'inquadratura tonda in stucco. I ritratti sono busti tipici del Rinascimento, anche se l'ispirazione antica non è da escludere. Simili ritratti appaiono tra l'altro nella Villa Adriana e nelle pitture romane rinvenute sotto la chiesa di S. Gregorio. Dipinti su fondo verde, i ritratti rappresentano nello studio e nell'ufficio donne, nella cancelleria uomini, tutti, salvo due, presentati di profilo da 2/3. Un fatto interessante, ma sconcertante, è che, salvo tre, tutti i ritratti sono copie di opere di Raffaello e che le tre eccezioni sono anche esse copie ma di altre opere d'arte. Perciò comincerò con l'accertamento dei modelli e ritornerò all'iconografia dei ritratti dopo l'analisi degli affreschi mitologici e delle grottesche verso la fine di questo capitolo.

Nell'intradosso ovest dello studio appare una donna con la spalla sinistra e la testa coperte da un velo (Tav. 80 : a). Si tratta ovviamente di una copia della Musa Melpomene (Fig. 177) del « Parnaso » di Raffaello. Il modello è stato variato in modo da lasciare la metà del petto nuda e sostituire il copricapo della Musa con un velo⁶. Il velo e l'acconciatura derivano dalla « Donna Velata » (Fig. 178) di Raffaello che appare nell'intradosso nord dello studio (Tav. 80 : b)⁷ con una veste un po' diversa. Nell'intradosso est vediamo la « Fornarina » (Tav. 81 : a, Fig. 179) di Raffaello, dipinta proprio come il ritratto della Galleria Nazionale di Roma⁸. L'intradosso sud rappresenta la « Donna Grvida » (Tav. 81 : b, Fig. 180) di Raffaello con dettagli scarsamente differenti da quelli del modello⁹.

Nell'ufficio l'intradosso ovest presenta una giovanetta col petto nudo, goffamente sorridente (Tav. 82 : a). Il modello visuale della giovanetta

⁵ DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 46-51.

⁶ Secondo DACOS CRIFÒ il modello di questa giovanetta è una delle Sibille della Cappella Chigi di S. Maria della Pace. Vedi DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 47. Tuttavia non condivido la sua opinione.

⁷ FISCHEL ha già indicato il modello. Cfr. FISCHEL, *Raphael*, 259, nota 1. - Per la « Donna Velata » vedi DÜSSLER, *Raphael*, 32-33, 43.

⁸ FISCHEL ha identificato il modello. Vedi FISCHEL, *Raphael*, 259, nota 1. - Per la « Fornarina » vedi DÜSSLER, *Raphael*, 43.

⁹ Per la « Donna Grvida » vedi DÜSSLER, *Raphael*, 18.

raffaellesca sembra essere la Musa Euterpe del « Parnaso » di Raffaello (Fig. 181), anche se le teste hanno posture diverse e nel ritratto di Villa Lante non si è riusciti a catturare il sorriso malinconico del modello¹⁰. Il ritratto (Tav. 82 : b) dell'intradosso nord diverge dal precedente in quanto il viso presenta un'acutezza e una plasticità più evidenti. Ciò non deriva dal fatto che il ritratto si sia conservato meglio degli altri, bensì dal fatto che il ritratto è stato ripreso da un altro contesto, cioè dalla Lucrezia (Fig. 182) della « Nascita del Battista » di Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni¹¹. La parte superiore del corpo è stata creata *ex novo* con proporzioni diverse da quelle del viso e con un rapporto assai inorganico tra il collo e il viso. Le fattezze, l'acconciatura e il collo lungo sono invece identici e con le stesse caratteristiche della Lucrezia di Ghirlandaio. Un rapporto analogo con il suo modello ha anche il ritratto dell'intradosso est (Tav. 83 : a). La parte superiore del corpo è stata creata dal frescante, mentre il viso è stato desunto da un modello ben definito, cioè dal disegno di Raffaello rappresentante una delle Muse del sarcofago con Muse, oggi a Vienna, che funse da modello alla Musa Thalia del « Parnaso » di Raffaello e del quale si è conservato l'incisione di Marcantonio (Fig. 183)¹². Anche se la figura femminile di Villa Lante porta un copricapo tipo cappuccio¹³, l'acconciatura e lo sguardo voltato in giù rivelano il modello. Il ritratto dell'intradosso sud (Tav. 83 : b) è invece un'immagine speculare della Maddalena (Fig. 184) della « S. Cecilia » di Raffaello nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. La bocca è più piccola di quella della figura raffaellesca, ma il viso rotondo, l'acconciatura e il copricapo sono identici¹⁴.

I ritratti della cancelleria divergono da quelli precedenti in quanto rappresentano uomini che sono personaggi storici. Gutensohn e Thurner, come anche Gruner, vedevano in essi dei poeti, e precisamente Petrarca, Ariosto o Poliziano, Dante e Tasso¹⁵. Secondo O. Fischel i

¹⁰ Anche il viso dell'Ora della scena delle nozze di Amore e Psiche alla Farnesina ricorda quello del ritratto di Villa Lante.

¹¹ BARGELLINI, *Il Ghirlandaio*, 187. - DACOS CRIFÒ sostiene erroneamente che il modello di questo ritratto sia la figura della Santa Cecilia di Raffaello. Vedi DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 47.

¹² Sull'argomento vedi BECATTI, *The Work of Raphael*, 523-524.

¹³ Per il copricapo vedi DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 48.

¹⁴ Forse la partecipazione di Giovanni da Udine all'esecuzione della « S. Cecilia » ha facilitato la trasmissione delle idee. Vedi DUSSLER, *Raphael*, 39-41.

¹⁵ GUTENSOHN e THURNER, *Sammlung von Denkmälern*, 3; GRUNER, *Frescodecorations and Stuccoes*, 7.

ritratti raffiguravano invece Boccaccio o Petrarca, Marsilio Ficino, Dante e Raffaello ¹⁶.

L'uomo (Tav. 84 : a) che appare nel ritratto dell'intradosso ovest è senza dubbio Petrarca ed è copiato dal « Parnaso » di Raffaello (Fig. 185). Nel tondo dell'intradosso nord è stato collocato Angelo Poliziano, poeta della corte medicea e precettore di Giovanni, cioè del futuro Leone X (Tav. 84 : b). E' vero che le medaglie raffigurano Poliziano in età avanzata, ma si può lo stesso vedervi il suo profilo tanto caratteristico ¹⁷. Oltre che dalle medaglie, Poliziano è conosciuto da due affreschi di Ghirlandaio: quello della Cappella Sassetti ¹⁸ e quello della Cappella Tornabuoni (Fig. 186) ¹⁹ che funse da modello al ritratto di Villa Lante. Nell'intradosso est appare Dante (Tav. 85 : a) in un ritratto di qualità molto alta e con premesse diverse da quelli precedenti. Il ritratto non è ispirato alle opere della bottega di Raffaello e neanche alle figure del « Parnaso », bensì al busto bronzeo di Dante (Fig. 187) del Museo Capodimonte di Napoli ²⁰. La storia di questo busto è poco chiara. Si tratta probabilmente di un lavoro eseguito negli anni 1475-1515 da uno scultore aderente alla tradizione di Donatello. E' anche possibile che il busto sia appartenuto in origine alla collezione medicea e che esso sia poi arrivato attraverso matrimoni alla collezione di Ottorino Farnese e con essa infine a Napoli nel 1738 ²¹. Ma come mai un busto di una collezione privata, chiusa al pubblico, ha potuto servire da modello all'affresco della cancelleria ²²? Tenendo conto della relazione di Baldassare Turini con i Medici la questione trova la sua soluzione nel fatto che il busto di Napoli ha, secondo me, fatto parte della collezione medicea. In ogni caso il ritratto di Villa Lante è molto fedele al modello: l'unica differenza, importantissima dal punto di vista dell'interpretazione dell'intera serie dei ritratti, è costituita dalla corona di alloro aggiunta al ritratto della cancelleria. L'intradosso sud accoglie il ritratto di Raffaello (Tav. 85 : b) copiato dal cosiddetto « Doppioritratto » del Louvre (Fig. 188) ²³.

¹⁶ FISCHEL, *Raphael*, 259, nota 1. - Nella nuova edizione del 1962 Fischel ha modificato l'identificazione del Boccaccio in quella del Petrarca senza toccare quella di Marsilio Ficino. Vedi FISCHEL, *Raphael* 1962, 89. - H. WAGNER condivide il parere di FISCHEL. Cfr. WAGNER, *Raffael im Bildnis*, 103.

¹⁷ HILL, *Italian Medals*, n. 1001-1002.

¹⁸ WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 104.

¹⁹ BARGELLINI, *Il Ghirlandaio*, 175-176.

²⁰ Il busto porta inv. n. 10516.

²¹ MATHER, *The Portraits of Dante*, 39-41.

²² Per un'interpretazione divergente vedi GOETZ, « Die Dantebüste », *passim*.

²³ WAGNER, *Raffael im Bildnis*, 98-103.

Gli affreschi mitologici (U_1 - U_8 , C_1 - C_8).

Negli intradossi dell'ufficio e della cancelleria, ai due lati dei tondi sono state dipinte 16 scene mitologiche (Tav. 86 : a - 94 : b) rinvenute durante il restauro degli anni 1974-75. Alcune di esse, in particolare le scene mitologiche della cancelleria, sono andate distrutte, forse nel 1838 quando la villa fu acquistata dalle monache del Sacro Cuore di Gesù. Praticamente perduti sono gli affreschi C_2 , C_5 , C_6 e C_8 (Fig. 91 : b, 93 : a-b, 94 : b). Nell'ufficio invece soltanto uno degli affreschi (U_8) è andato totalmente perduto. Inoltre molti affreschi sono gravemente danneggiati e quindi difficili da analizzare e da interpretare. Le incisioni di Gutensohn e Thuerner e di Gruner sono di aiuto, ma, quando si cerca in base ad esse d'interpretare degli affreschi totalmente perduti, bisogna trattarle molto criticamente. Un confronto tra gli affreschi conservati e le incisioni dimostra che le incisioni sono poco attendibili quanto alle pose e al sesso delle figure affrescate.

Le scene mitologiche delle camere laterali sono su fondo nero, inquadrate da cornici gialle e decorate con archi. Il tipo di pittura e di cornice hanno un precedente nella Loggetta del cardinal Bibbiena decorata dalla bottega di Raffaello, ma in fondo si tratta di un tipo di pittura antica reperibile tra l'altro nella Volta Dorata della Domus Aurea (Fig. 32) e senza dubbio ben conosciuto da molti altri monumenti antichi. Accennerò qui soltanto al disegno già menzionato di Dosio (Fig. 35).

La struttura degli affreschi è molto normativa. I gruppi di figure sono collocati come nel salone su una base astratta che adesso è verde. Le figure sono dipinte in diversi toni di rosso, mentre nei vestiti e negli oggetti appaiono il grigio-azzurro, il rosso e il giallo. Le composizioni sono semplici: le figure sono disposte su file e sono generalmente collocate al centro dell'affresco oppure nei punti segnati dalla sezione aurea. La mancanza di spazialità accentua la semplicità della composizione. Tuttavia in alcuni affreschi si è cercato di creare un'illusione spaziale per mezzo di alberi che però sono stati collocati in un modo tanto schematico da non produrre nessun senso reale di spazio. Gli alberi si trovano o ai due lati del campo o l'uno al lato del campo e l'altro tra le figure rappresentate nell'affresco. Nonostante la composizione semplice le figure sono dipinte con cura. Le pose, spesso complesse, delle figure sono state realizzate con naturalezza tenendo conto degli arrotondamenti e scorci. Quindi gli affreschi delle camere laterali non sono abbozzi simili agli affreschi a_1 - h_2 del salone: la tecnica e lo

stile li fa somigliare soprattutto alla serie dei trionfi del salone. Essi hanno in comune il colore rosso dell'incarnato, la solidità del modellato e l'uso caratteristico del bianco negli arrotondamenti. In conformità con gli altri affreschi del salone gli affreschi delle camere laterali rappresentano figure derivate quasi tutte da modelli antichi.

I temi degli affreschi delle camere laterali sono ispirati alla mitologia antica. Il problema del motivo per il quale queste scene furono dipinte soltanto nell'ufficio e nella cancelleria e non nello studio, rimane irrisolto. D'altronde le scene dell'ufficio e della cancelleria divergono le une dalle altre, perché nell'ufficio esse rappresentano delle storie d'amore ispirate alla letteratura antica, mentre nella cancelleria almeno una parte delle scene raffigura la vita degli eroi. Molti degli affreschi della cancelleria sembrano essere delle allegorie senza un contenuto letterario definibile. Nell'insieme sembra che il carattere strettamente letterario-iconografico degli affreschi del salone non valga più per le camere laterali. I temi non sono connessi tramite il contenuto e manca un tema principale unificatore. Talvolta l'ordine degli affreschi che illustrano la stessa leggenda è chiaramente illogico e il racconto è interrotto da altri temi. Quindi sembra possibile che nelle camere laterali l'artista che ha eseguito i disegni preparatori abbia potuto trattare più liberamente il libretto.

Siccome gli affreschi delle camere laterali verranno adesso pubblicati per la prima volta, mi è sembrato opportuno dare una concisa descrizione di ogni affresco a cui seguirà l'identificazione dell'iconografia e dei modelli antichi degli affreschi. Analizzerò prima l'ufficio e poi la cancelleria e cercherò nei limiti delle possibilità di trattare insieme gli affreschi che dal punto di vista del racconto si corrispondono. All'attribuzione ritornerò nell'ultimo capitolo del libro.

GLI AFFRESCHI MITOLOGICI DELL'UFFICIO (U₁-U₈).

Nell'ufficio (Tav. 86 : a) appaiono scene di tre storie d'amore mitologiche: le leggende di Amore e Psiche, di Bacco e Arianna e di Orfeo e Euridice. Tratterò prima le ultime due che con tanta casualità interrompono il racconto della leggenda di Amore e Psiche negli appositi intradossi

Bacco e Arianna (U₃).

Nell'affresco U₃ dell'intradosso nord (Tav. 88 : a) appare una composizione che rappresenta da sinistra un albero, un elefante grigiastro, un piccolo amorino con lo sguardo e il movimento rivolti verso il

gruppo principale, cioè verso due figure che si guardano e si appoggiano l'una all'altra. La figura femminile sta in contrapposto con la gamba sinistra girata attorno alla destra, e si appoggia fortemente alla figura virile a sua destra abbracciandola. L'uomo, vestito con un mantello, sta in un contrapposto, solido ma leggero, e tiene nella mano destra un bastone. Al lato destro dell'affresco si vedono un'armatura, un mantello rosso e un delfino.

L'affresco rappresenta ovviamente Bacco e Arianna. L'identificazione viene sostenuta da molti argomenti. Il bastone dell'uomo è senza dubbio il tirso di Bacco e soprattutto il delfino e l'elefante sono attributi bacchici. Anche l'amorino appare assai spesso nelle scene con Bacco e Arianna. L'armatura è invece un attributo più difficile da interpretare. Accenna forse a Bacco Indiano perché è proprio ritornando col suo elefante dall'Oriente che Bacco trionfante, conquistatore dell'Oriente, incontrò Arianna²⁴.

L'affresco U₃ non è necessariamente derivato da una fonte letteraria perché la leggenda di Bacco e Arianna era generalmente conosciuta nel Rinascimento. La struttura visuale dell'affresco sembra invece esser stata ripresa da modelli antichi con temi bacchici. In molti sarcofagi bacchici appaiono Bacco e Arianna che si abbracciano. Le figure dell'ufficio non sono tuttavia state copiate da un simile gruppo, bensì da un altro tipo di iconografia. Il più delle volte la scena del ritrovamento di Arianna è stata raffigurata nei sarcofagi in modo che l'Arianna dormite si trova all'estremità del rilievo: in mezzo al campo sta Bacco sostenuto da un Satiro²⁵. Con ogni probabilità le figure dell'ufficio derivano dal gruppo centrale (Fig. 189) del sarcofago bacchico alla collezione Blenheim di Oxfordshire²⁶. Tuttavia l'Arianna dell'ufficio è il Bacco del sarcofago e il Bacco dell'ufficio è l'immagine speculare del Satiro che sorregge il suo Dio. Anche le positure delle mani sono divergenti. Dal punto di vista dell'iconografia è degno della nostra attenzione l'amorino del sarcofago rappresentato anche nell'affresco dell'ufficio. Quanto alla positura l'amorino dell'affresco U₃ è una copia invertita del « camillo » dell'affresco e₁ (Tav. 74 : a) del salone.

²⁴ In questo contesto Cartari accenna a Diodoro (III, 65, 8): « ... soggiorgò tutta la India, donde ritornandosene vincitore sopra ad vn'Elefante ... ». Cartari, *Imagini*, 223, 224.

²⁵ Vedi MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 1-4, n. 44, 45, 212, 213, 256, 257 e 258.

²⁶ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 1, n. 45. - Nei sarcofagi n. 44, 212, 256 e 257 di MATZ appare il gruppo con Bacco e il Satiro, ma il Satiro è di statura molto più piccola del Bacco. Il sarcofago n. 214 invece è stato trovato nel 1873 e i sarcofagi n. 213 e 288 divergono tanto nello stile che non possono costituire il modello del gruppo dell'ufficio.

Il sarcofago di Blenheim era generalmente conosciuto a Roma nel primo Cinquecento, ciò che dimostrano i disegni conservatisine²⁷. Come ho già ritenuto, l'amorino di questo sarcofago aveva funto da modello anche alla parte superiore del corpo dell'amorino (Tav. 65 : a) rappresentato nell'affresco D₁ del salone.

L'elefante sul lato sinistro dell'affresco U₁ può essere interpretato come un animale appartenente al tiaso di Bacco, cioè come un attributo bacchico. Un simile elefante appare tra l'altro nel sarcofago bacchico del Casino Rospigliosi²⁸ conservatosi nel disegno di Perino del Vaga o nel sarcofago bacchico, perduto, del Palazzo Albani-Drago²⁹. Tuttavia l'elefante dell'ufficio può anche avere un carattere più personale. Può darsi che esso si riferisca all'elefante bianco di nome Annone, regalato dal re portoghese Emanuele e portato a Roma all'inizio del 1514 dove esso richiamò molta attenzione negli anni dieci del Cinquecento³⁰. L'elefante diventò un motivo favorito degli artisti, a cominciare dal disegno di Raffaello. Lo stesso disegno servì da modello a Giovanni da Udine per il suo rilievo con Annone nelle Logge Vaticane³¹. Annone venne poi replicato in molti disegni di Giulio Romano e di Polidoro da Caravaggio³². L'elefante dell'ufficio è stato eseguito tanto semplicemente che non mi sembra possibile indicargli un modello preciso, ma anche se esso non rappresentasse Annone, la sua presenza nel tiaso di Bacco si riferisce ad Annone.

Orfeo e Euridice (U₅).

L'affresco U₅ dell'intradosso est è assai danneggiato (Tav. 89 : a). Vi sono rappresentati due uomini che lottano per una giovanetta. La composizione delle tre figure forma un nastro diagonale molto drammatico in cui all'estremità inferiore appare soltanto la parte superiore del corpo del secondo uomo. Egli ha afferrato la giovanetta per i capelli e per la mano e cerca di tirarla a sé. La giovanetta è stata rappresentata nuda in una posa spiraliforme. Essa sembra salire da un livello inferiore e ha appena posto il piede sinistro sul livello superiore che ovviamente indica la terra. La parte superiore del corpo

²⁷ Vedi MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 1, Beilagen 18-19.

²⁸ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 96 e il disegno n. 1494 della Galleria degli Uffizi.

²⁹ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 136.

³⁰ WINNER, *FlorMitt* 11 (1963-65), 80-92.

³¹ DACOS, *Le Logge*, 228, Sottarco IV.B, esterno.

³² Per i disegni rappresentanti Annone vedi WINNER, *FlorMitt* 11 (1963-65), 98-106.

e la testa sono fortemente girate indietro e lo sguardo è voltato verso il suo « rapitore ». La terza figura della scena, l'uomo nudo rappresentato in una positura spiraliforme tira la giovanetta a sé per la mano destra e ha voltato lo sguardo verso la giovanetta.

Nonostante la frammentarietà dell'affresco vi si possono discernere due dettagli d'importanza fondamentale, anche se danneggiati. Accanto all'uomo raffigurato nella parte inferiore dell'affresco appare la testa appena visibile di un cane. L'altro uomo porta sulla spalla destra una cetra a due volute. Quindi, se la testa del cane è un frammento di Cerbero, uno degli uomini deve essere Plutone e l'altro è Orfeo. Cioè la scena illustra la leggenda di Orfeo e Euridice.

Del mito di Orfeo furono illustrate più frequentemente la scena della sua morte e la scena nella quale Orfeo canta agli animali. Tuttavia già nel primo Cinquecento era conosciuta una scena antica con Orfeo e Euridice. Si tratta del famoso rilievo al Museo Archeologico Nazionale di Napoli ³³. La scena dell'ufficio non è però derivata da questo rilievo, bensì dal fregio con scene Ovidiane (Fig. 190) eseguito dal Peruzzi nella Farnesina ³⁴. Vi appaiono Euridice al ritorno dagli inferi e Orfeo che l'aspetta, si è voltato verso di lei e suona il suo strumento, mentre Plutone tira Euridice, per i capelli e per la mano sinistra, verso di sé negli inferi. L'idea fondamentale della composizione è dunque la stessa dell'ufficio, anche se alcune pose nell'ufficio divergono da quelle della Farnesina e nell'ufficio la scena è più drammatica. Mentre nella Farnesina Orfeo sta suonando tranquillamente, nell'ufficio, al momento cruciale, egli ha voltato lo sguardo verso la sposa amata e Plutone appare per riportare Euridice nel suo regno.

Anche se l'idea della composizione dell'affresco deriva dalla Farnesina, l'affresco è ispirato anche alle fonti letterarie. La tragicità della scena è desunta dai poeti, soprattutto da Ovidio (*Met.* X, 46-63) e da Virgilio (*Georg.* IV, 485-503).

Quanto alle pose dell'affresco, Orfeo è stato senza dubbio ripreso dalla figura di Olimpia (Fig. 191) del sarcofago con Marsia e Apollo ben conosciuto nel primo Cinquecento, ma oggi perduto ³⁵. Non sono invece riuscito a trovare il modello antico di Euridice ³⁶. Plutone replica

³³ SCHÖFFLER, *Darstellungen des Orpheus*, 47-49.

³⁴ FÖRSTER, *Farnesina-Studien*, 87-88; SAXL, *La storia delle Immagini*, 111.

³⁵ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 2, n. 201; DEGENHART-SCHMITT, *MüJbBK* 11 (1960), n. 29.

³⁶ Nel fregio in stucco del Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze appare una figura virile che esce dai festoni in una positura analoga, ciò che accenna a un eventuale modello antico del tema di positura. Vedi VODOZ, *Flormitt* 6 (1941), Fig. 24.

forse le positure del sarcofago con storia di Oreste del Palazzo Giustiniani (Fig. 275).

Amore e Psiche (U_1 - U_2 , U_4 , U_6 - U_8).

Gli altri sei affreschi dell'ufficio, cioè gli affreschi U_1 - U_2 , U_4 , U_6 - U_8 , illustrano molto probabilmente la favola di Amore e Psiche. Questo racconto di Apuleio era molto apprezzato dalle arti figurative e dalla letteratura rinascimentali. Nelle opere della bottega di Raffaello la favola è reperibile nella Loggia di Psiche alla Farnesina (1517-18)³⁷, nella serie in parte al Louvre e in parte a Hampton Court di Polidoro da Caravaggio, nel Palazzo Doria a Genova (1528)³⁸ e in Castel Sant'Angelo (1542-45)³⁹ dove è eseguita da Perino del Vaga, nel Palazzo del Te (1528) dove è illustrata da Giulio Romano⁴⁰ e infine anche nell'ufficio di Villa Lante. La serie di Villa Lante è la serie più modesta e ha il contenuto più sconnesso.

Dal punto di vista iconografico la favola di Amore e Psiche dell'ufficio fa sorgere i seguenti problemi. Le scene scelte dalla favola per essere rappresentate sono in parte facilmente interpretabili e hanno paralleli evidenti in altri cicli di Amore e Psiche, mentre una parte delle scene non mi sembra aderire al racconto di Apuleio e ha paralleli difficilmente rintracciabili in altri contesti. D'altronde il contenuto del racconto non progredisce logicamente e la serie manca visualmente di continuità per cui è difficile crearne una visione unitaria. L'ordine delle scene, interrotto, come abbiamo visto, da due affreschi con contenuti del tutto diversi, è eccezionale se non erroneo, perché diverge dall'ordine del testo da cui le scene sono state riprese in modo che non è facile capire dove il ciclo cominci.

Le caratteristiche poc'anzi analizzate del ciclo di Amore e Psiche derivano in primo luogo dal fatto che il ciclo dell'ufficio non si basa su un programma preciso come nel salone. Nell'ufficio gli artisti hanno potuto agire più liberamente. D'altronde bisogna tener conto delle versioni rinascimentali della favola di Amore e Psiche che contenevano molte modifiche al testo originario di Apuleio. Queste versioni « moderne » hanno potuto fungere anch'esse da fonte letteraria per il ciclo di

³⁷ SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 59-100.

³⁸ DAVIDSON, *ArtBull* 41 (1959), 323.

³⁹ STEINMANN, *ZBK* 13 (1902), 88-93.

⁴⁰ HARTT, *Giulio Romano*. 126-141; VERHEYEN, *JbBerMus* 14 (1972), 32-68.

Villa Lante. Secondo J. Shearman la situazione era la stessa nella Farnesina⁴¹.

L'analisi che adesso cercherò di fare del ciclo dell'ufficio segue l'ordine della favola stessa e non l'ordine delle scene negli intradossi dell'ufficio (Tav. 86 : a).

Il racconto comincia ovviamente con l'affresco U₆ (Tav. 89 : b) dell'intradosso ovest. Ci si troviamo subito al centro degli avvenimenti con quattro figure femminili. La figura centrale, probabilmente il personaggio principale, sta seduta su una base e riceve nelle mani sollevate un grande velo con cui la giovanetta alle sue spalle sta coprendola. A sinistra, una donna si è inginocchiata per porgere un vaso alla figura principale, mentre la giovanetta a destra tiene nelle mani un oggetto non identificabile a causa dello stato frammentario.

Il tema dell'affresco U₆ non può essere che la « toilette » di Psiche. Psiche sta seduta al centro del campo e le tre giovanette sono le sue serve. Siamo nel castello di Amore e quindi nell'ufficio tutto l'inizio della favola è stato omesso. D'altronde la « toilette » di Psiche costituisce un tema a cui la favola di Apuleio non dà direttamente il materiale. Secondo Apuleio Psiche fece il bagno (V, 3): « ... *et prius somno et mox lavacro fatigationem sui diluit* ... ». Shearman ha tuttavia dimostrato che la « toilette » di Psiche, assistita dalle Ninfe invisibili, fu creata dal poema, « La Psyche » di Niccolò da Correggio⁴² e che in questa forma diventò un tema assai apprezzato. Una simile scena doveva essere inclusa nel ciclo della Farnesina (Fig. 192)⁴³ e essa appare anche nel Palazzo del Te⁴⁴ e nel Palazzo Doria⁴⁵, come anche nella serie di incisioni, rappresentanti la favola di Amore e Psiche, al Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe⁴⁶.

Quanto ai temi delle pose la composizione somiglia molto a quella del disegno raffaellesco per la « toilette » di Psiche (Fig. 192). Nell'ufficio la composizione è invertita e, a causa della forma del campo, allargata lateralmente. Anche le pose sono state un po' alterate. Quindi la serva inginocchiata replica la positura di Giove dell'affresco 2 del salone e Psiche ha un aspetto simile a quello del Saturno

⁴¹ SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 62-63, 71-75.

⁴² SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 71-72.

⁴³ SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 68-69. - Il disegno preparatorio di Raffaello si è conservato nell'incisione di Bonasone.

⁴⁴ Vedi HARTT, *Giulio Romano*, Fig. 233.

⁴⁵ FRIEDBERG, *Painting of the High Renaissance*, 136.

⁴⁶ Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, Vol. 26.M.25, n. B45. - Per la serie vedi HOOGEWERFF, *Capitolium* 20 (1945), 9-15.

dell'affresco 2, mentre la serva a destra replica la tematica del Apollo (c₁) della Venere Armata (c₂) del salone.

L'affresco iconograficamente più chiaro del ciclo è l'affresco U₇ nell'intradosso sud (Tav. 90 : a) che rappresenta la visita notturna di Amore nel letto di Psiche. L'affresco è molto danneggiato, ma l'incisione di Gutensohn e Thurner (Fig. 193) serve a completarlo.

La struttura spaziale dell'affresco U₇ diverge da quella degli altri affreschi perché ha uno spazio più articolato, composto da un paesaggio e da una stanza raffigurata nel lato sinistro dell'affresco. La stanza contiene un letto sul quale riposa una giovanetta nuda nella stessa positura del Marsia dell'affresco g₁ del salone. Il giovane che si avvicina al letto è appena visibile nell'affresco, ma ben discernibile nell'incisione. Al capo del letto è stato collocato un candelabro. A destra della stanza si estende un paesaggio pieno di sole, con una penisola, un laghetto e un albero frondoso.

L'affresco rappresenta senza dubbio la visita notturna di Amore a Psiche⁴⁷ che Apuleio racconta in questo modo (V, 4): « *Iamque aderat ignobilis maritus et torum inscenderat et uxorem sibi Psychem ferecat et ante lucis exortum propere discesserat.* ». Il paesaggio dell'affresco corrisponde al panorama ammirato da Psiche quando ella si avvicinò al castello di Amore. Apuleio lo descrive così (V, 1): « *videt lucum proceris et vastis arboribus consitum, videt fontem vitreo latice perlucidum medio luci meditullio. Prope fontis allapsum domus regis est...* ».

La favola continua nell'affresco U₈ dello stesso intradosso (Tav. 90:b). L'affresco è molto danneggiato, ma in base ai frammenti analizzabili e all'incisione di Gutensohn e Thurner (Fig. 194) è possibile farcene un'opinione. A sinistra vediamo una figura che correndo cerca di acchiappare un amorino che sta arrampicandosi su un albero. L'affresco rappresenta la fuga di Amore. Dunque, nel ciclo sono stati omessi tutti gli avvenimenti precedenti alla scena nella quale Psiche ferisce Amore con una lampada ad olio. Amareggiato dal fatto che Psiche non aveva seguito i suoi consigli Amore sparisce (Apul. V, 24-25): « *et cum termino sermonis pinnis in altum se proripuit. / Psyche vero humi postrata et quantum visu poterat volutas mariti prospiciens extremis affligebat lamentationibus animum.* ».

⁴⁷ Si potrebbe anche pensare che l'affresco illustri Danae che fu raffigurata nello stesso modo come una giovanetta sdraiata sul letto. Ma siccome il mito di Danae non prevede una figura virile, una simile interpretazione deve essere esclusa. Per Danae nell'arte cinquecentesca vedi PANOFKY, *Oud-Holland* 50 (1933), 203-211; PANOFKY, *Problems in Titian*, 144-147.

Apuleio non dà la descrizione sulla base della quale l'affresco U₈ è stato eseguito. Galeotto dal Carretto dice invece nel suo poema « Noze de Psyche e Cupidine » che Psyche seguì Amore « per camino »⁴⁸. D'altronde questa scena generalmente non appare nei cicli di Psyche. Le uniche eccezioni sono l'affresco di Villa Lante e la serie di incisioni (Fig. 195) del Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe. In quest'ultimo vediamo Amore che sta levandosi in volo con sullo stondo un grande albero. Forse anche l'Amore dell'affresco U₈ non stava arrampicandosi su un albero come fa vedere l'incisione, ed era invece simile all'Amore dell'incisione del Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe⁴⁹.

L'affresco U₄ (Tav. 88 : b) dell'intradosso nord costituisce ovviamente la scena successiva della favola. Anche questo affresco è assai danneggiato e mancano i dettagli. Nell'interpretazione, l'incisione di Gutensohn e Thurner (Fig. 196) non è di grande aiuto⁵⁰.

Al centro del campo giace a terra una figura quasi inidentificabile. La sua positura somiglia a quella degli dei fluviali⁵¹. Due donne sedute sotto un albero la circondano. La donna a sinistra vestita di bianco sta seduta in una posizione assai consueta. In mano tiene un oggetto difficile da identificare: probabilmente sta filando. Sull'albero, dietro di lei, si vedono chiaramente la pelle e la siringa di Pan. La donna a destra replica la positura della Galatea rappresentata nel salone e sta guardando la figura che giace per terra. Sopra la sua testa si estende un grande panno bianco appeso all'albero. La piccola superficie rossa all'estremità sinistra del campo è probabilmente un frammento di una figura.

La figura al centro dell'affresco costituisce ovviamente la chiave dell'iconografia dell'affresco. La parte inferiore del suo corpo insieme alla siringa appoggiata all'albero fanno pensare a Pan. Se la figura rappresenta Pan, l'affresco illustra la scena successiva alla fuga di Amore (Apul. V, 25). In essa Psyche si getta in un fiume, ma le acque la portano a riva dove Pan sta insegnando i suoi canti a Eco, Ninfa dei

⁴⁸ La citazione deriva dal passo seguente di dal Carretto: « Cupido hauendo dito a Psyche queste parolle si parte dal arboro e dispare. Psyche inamora la segue per camino ... ».

⁴⁹ D'altronde l'amorino che si arrampica appare come tema figurativo per esempio nelle « Tavolette » di Polidoro da Caravaggio a Hampton Court e nella « Virtù » della Stanza della Segnatura di Raffaello. Tuttavia nell'ufficio non si tratta, dal punto di vista del contenuto, dello stesso tema.

⁵⁰ GUTENSOHN e THURNER hanno collocato questo affresco al posto dell'affresco U₁.

⁵¹ Non è possibile indicarle un modello perché il tema appare con molta frequenza.

monti. Accortosi di Psiche egli la chiama a sé e la conforta⁵². Psiche che stava uscendo dal fiume si trovava probabilmente sul lato sinistro dell'affresco, dove c'è adesso la piccola superficie rossa. La figura femminile a sinistra di Pan potrebbe essere Eco, mentre la giovanetta a destra, rappresentata quasi nuda, sarebbe Psiche⁵³. Tuttavia non è possibile interpretare l'affresco U₄ con assoluta certezza.

Le ultime due scene dell'intradosso ovest sono dal punto di vista dell'iconografia le più problematiche perché non sembrano ispirate al testo di Apuleio. Tuttavia la presenza di Amore e di una giovanetta nuda in tutti e due gli affreschi indica che si tratta proprio della favola di Amore e Psiche. Se però supponiamo che l'opera di Galeotto dal Carretto ne sia stata la fonte letteraria, l'interpretazione potrebbe essere la seguente e l'affresco U₂ continuerebbe il racconto degli affreschi precedenti.

Nell'affresco U₂ (Tav. 87 : b) appare una scena di presentazione. Una donna seduta su un trofeo e vestita in parte con un velo e una donna nuda inginocchiata davanti a lei formano la composizione. La donna sul trono tiene nella mano destra sollevata in alto uno scettro. La mano sinistra anch'essa sollevata manifesta imbarazzo. Sul fondo vediamo un amorino alato che forse rappresenta Amore. L'amorino sembra presentare la giovanetta inginocchiata, Psiche, alla donna che sta seduta sul trono. Dietro al trono vediamo un uomo in un tranquillo contrapposto vestito con un mantello e con un elmo in capo. Egli solleva lo scettro e dietro a lui vediamo un'armatura. Tra Amore e Psiche è stato collocato un grande vaso. Ai due lati dell'affresco si trovano degli alberi decorativi⁵⁴.

Oltre alle figure di Amore e Psiche l'affresco offre pochi punti di partenza per l'analisi iconografica. Supponendo che nell'affresco Amore presenti Psiche a una divinità femminile, possiamo indicare in Apuleio due brani in base ai quali Psiche potrebbe essere rappresentata inginocchiata davanti a una divinità. Chiedendo aiuto a Cerere e Giunone

⁵² La scena fa parte dell'incisione del Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe. Vedi Fig. 195. Il tema appare anche in un disegno preparatorio di Perino del Vaga. Vedi PONCEY-GERE, *Raphael and his Circle*, n. 191. - Analogamente all'affresco dell'ufficio dove mancano le pecore menzionate da Apuleio, nei disegni non compare un accenno a Eco. Il tema quindi è stato trattato assai liberamente.

⁵³ Se le figure femminili dell'affresco stanno filando, esse possono accennare o a Minerva o alle Parche. Minerva non ha tuttavia nessun rapporto con Pan e le Parche si riferiscono a Plutone e dovrebbero essere in tre. Vedi Cartari, *Imagini*, 193, 159.

⁵⁴ L'incisione di GUTENSOHN e THUERNER (Tav. 41) è per molti aspetti erronea e non serve da premessa all'interpretazione.

Psiche si inginocchiò davanti a loro (VI, 2; VI, 3)⁵⁵. Tuttavia Amore non appare in queste scene che si riferiscono alla ricerca di Amore e alle tribolazioni di Psiche. D'altronde Cerere e Giunone non furono mai rappresentate nude. Quindi non è possibile interpretare l'affresco sulla base di questi brani di Apuleio.

In conformità con l'affresco U₈ l'iconografia dell'affresco U₂ potrebbe essere ispirata alle « Noze de Psyche e Cupidine » di Galeotto dal Carretto. Bisogna tuttavia tener conto del fatto che le tribolazioni di Psiche non sono state illustrate e che il racconto continua direttamente con le scene finali. In una delle scene finali Psiche ha portato l'acqua dello Stige a Venere⁵⁶. Secondo dal Carretto nella scena appaiono Venere, Amore e Psiche. Amore dice a Venere: « Ecco che uener uenne l'uo da quella / Per dargli el dono come mi chiese ella ». Poi interviene Psiche: « O dea celeste i tho portato el dono / Nel buscoil: come già tu me chiedesti ». E Venere le risponde: « Oime Che certo amiratiua sono / come tu mai da quella dea lhauesti / Hor ua chogni tua inguria te perdono / Et ogni altro gio chi gia me facesti / Vaten in pace e pensa di star lieta / Che la mia mente: e uerso te quieti. »⁵⁷.

L'affresco U₂ corrisponde assai chiaramente al testo di Galeotto dal Carretto perché è facile vedere nella divinità nuda Venere anche se rappresentata senza altri attributi. Ma perché Psiche non regge il vaso con l'acqua per Venere nel modo descritto dal testo, e lo lascia per terra accanto a sé? Forse per il fatto che la posizione di Psiche, derivata da un modello antico, non è stata adattata alla situazione attuale.

Ma chi è poi l'uomo che sta seduto dietro a Venere? Nessuna fonte letteraria ci dà la risposta. Neanche i suoi attributi sono particolarmente chiari. L'armatura dietro a lui potrebbe accennare a Marte che tuttavia non ha nessuna connessione con la favola di Amore e Psiche e non mi sembra nemmeno che si sia voluto includere in questo affresco un accenno alla storia d'amore di Marte e Venere⁵⁸. Ma siccome a Venere mancano gli attributi, può essere che Marte sia stato raffigurato nell'affresco proprio come attributo di Venere⁵⁹.

L'affresco U₂ contiene molti prestiti figurativi. Venere replica la positura della Proserpina rappresentata nella serie dei trionfi del salone

⁵⁵ « Tunc Psyche pedes eius aduoluta . . . ; Tunc genu nixa . . . ».

⁵⁶ Apuleio racconta questa favola (VI, 24), ma secondo lui Amore non partecipava alla scena che è stata illustrata in questo modo tra l'altro nella Farnesina.

⁵⁷ Dal Carretto, *Noze di Psyche*, fol. F I.

⁵⁸ Sull'argomento vedi per esempio Cartari, *Imagini*, 206.

⁵⁹ Un'interpretazione accennata all'autore dal dott. Fabrizio MANCINELLI.

e deriva dunque dal sarcofago con giudizio di Paride alla Villa Doria Pamphili (Fig. 150), il modello probabile di Marte è il guerriero⁶⁰ rappresentato in una gemma (Fig. 197) che apparteneva tra l'altro alla collezione medicea. Il soldato e l'armatura dietro a lui sono identici agli elementi corrispondenti dell'affresco U₂: soltanto il contrapposto dei piedi nell'affresco è stata raffigurata in forma invertita. La composizione di Venere e Marte, cioè del sovrano sul suo trono con alle spalle una guardia, può essere anch'essa ispirata ad un modello antico. Il tema appare tra l'altro in una medaglia (Fig. 198) dell'età di Alessandro Severo⁶¹. Infine Psiche è una copia diretta, anche se invertita, della cosiddetta Afrodite di Doidalsas (Fig. 199). Modelli probabili ne sono o la replica della Galleria degli Uffizi⁶² a Firenze o quella del Museo delle Terme⁶³ a Roma. Giacché la replica fiorentina fu inclusa nella collezione medicea soltanto nel 1670 e giacché la replica romana la conosceva già Aldovrandini nella collezione Cesi e ne esiste almeno il disegno di Girolamo da Carpi⁶⁴, l'Afrodite del Museo delle Terme è più verosimilmente il modello della Psiche dell'affresco U₂.

Nell'ufficio la scena finale della favola di Amore e Psiche è stata rappresentata nell'affresco U₁ (Tav. 87 : a). Non vediamo la solita scena delle nozze. Al centro del campo è stata collocata una giovanetta, Psiche, che cerca di nascondere la sua nudità. Da destra le si avvicina un uomo che cammina reggendo in mano una specie di quadro. A sinistra c'è un gruppo di due figure. Una delle figure rappresenta un uomo vestito soltanto di un mantello e l'altra è Amore che parla con lui e accenna con la mano a Psiche. L'uomo sta seduto in una positura a spirale e ha appoggiato la testa alla mano destra che cerca sostegno sul tavolo collocato dietro al gruppo.

Anche in questo affresco le figure sono rappresentate senza attributi. L'interpretazione deve quindi basarsi sull'affermazione che l'amorino alato sia Amore e la giovanetta nuda sia Psiche. Secondo la versione di Galeotti dal Carretto la favola continua, dopo che Psiche aveva ottenuto il perdono di Venere, in modo seguente: Amore vola da Giove per chiedergli il permesso di poter sposare Psiche⁶⁵ e nel frattempo Mercurio porta Psiche in cielo. Giove, Amore e Psiche si incontrano e Amore chiede a Giove di rendere Psiche immortale. « Uoglia

⁶⁰ REINACH, *Pierre gravées*: Gori Tav. LXVIII: 3.

⁶¹ GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 99: 5.

⁶² MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* I, n. 54.

⁶³ AURIGEMMA, *Museo Nazionale di Roma*, 123 (n. 293).

⁶⁴ CANEDY, *Girolamo da Carpi*, R 100.

⁶⁵ La scena è stata illustrata nella Farnesina secondo il racconto di Apuleio.

leuar da questo humano exitio / e thirlarla in cliel / e darglela per moglie.»⁶⁶. Poi cominciano i preparativi delle nozze.

Anche se l'uomo con cui Amore sta parlando non è munito di attributi, mi sembra possibile che egli rappresenti Giove e che nell'affresco U₁, cioè nell'ultimo affresco del ciclo con Amore e Psiche, sia stata illustrata la scena poc'anzi citata⁶⁷. L'identità dell'uomo che si avvicina da destra rimane tuttavia oscura.

Il modello visuale della Psiche dell'affresco U₁ è senza dubbio la cosiddetta Venere dei Medici (Fig. 200)⁶⁸ dalla quale la Psiche del nostro affresco diverge soltanto nel contrapposto invertito delle gambe. Giove invece deriva dalle monete romane, cioè dalle *Securitates* (Fig. 201) del primo secolo, reperibili in abbondanza⁶⁹. Lo stesso tipo di moneta funse da modello a Correggio per il suo Saturno della Camera di San Paolo⁷⁰ e alla divinità della scena di sacrificio (Fig. 103) nella casa di Giulio Romano⁷¹. L'uomo che si avvicina da destra è una copia invertita del Numa Pompilio nell'affresco 7 del salone.

Tutti gli affreschi dell'ufficio rappresentano quindi antiche storie d'amore. Nell'insieme l'iconografia rimane tuttavia più sconnessa che nel salone. La distribuzione stessa dei temi è disuguale. Mentre la favola di Amore e Psiche occupa sei campi, quelle di Bacco e Arianna e Orfeo e Euridice occupano entrambe un solo campo. La favola di Amore e Psiche è in sé eccezionale. Gli affreschi che l'illustrano sono collocati in un modo addirittura erroneo. La favola comincia, ritengo, dall'affresco U₆ dell'intradosso est e continua logicamente negli affreschi U₇ e U₈ dell'intradosso sud. Poi essa salta nell'intradosso nord (U₄) e termina nell'intradosso ovest dove gli affreschi sono collocati in un ordine contraddittorio: il posto naturale della scena finale sarebbe infatti il campo U₂ e non quello attuale (U₁). Anche la struttura della favola è eccezionale. Invece di collocare la favola di Amore e Psiche in tutti gli otto campi dell'ufficio in due dei campi

⁶⁶ Dal Carretto, *Noze di Psiche*; al libro citato manca la numerazione delle pagine. - Secondo Apuleio (VI, 22) Venere era presente a questa scena, mentre secondo Dal Carretto ella non lo era.

⁶⁷ Nella serie di incisioni del Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe la scena (B 68) è stata rappresentata nello stesso modo dell'ufficio.

⁶⁸ MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* I, n. 45. - La Venere del Palazzo Pitti ha una positura assai simile, ma la figura non volta la testa nello stesso modo della Venere dei Medici e della figura dell'ufficio. Per la Venere del Palazzo Pitti vedi BOBER, *Amico Aspertini*, 50.

⁶⁹ MAZZINI, *Monete romane* I, Nerone n. 324, 326, Vespasiano n. 507 ecc.

⁷⁰ PANOFISKY, *Camera di San Paolo*, 70-71.

⁷¹ FORSTER-TUTTLE, *Architectura* 1973, 123.

sono state illustrate altre favole e conseguentemente alcuni brani essenziali della favola sono stati omessi. Mancano gli eventi precedenti il ferimento di Amore e le tribolazioni di Psiche e soprattutto l'inizio della favola, che avevano una posizione centrale nei cicli di Amore e Psiche eseguiti dalla bottega di Raffaello. L'uso delle fonti letterarie è incongruente perché accanto al testo principale fornito da Apuleio si è ovviamente consultato il poema « Noze de Psyche e Cupidine » di Galeotto dal Carretto. Il poema, uscito nel 1518, era proprio in quel momento molto attuale⁷². L'identificabilità degli affreschi varia. Bacco e Arianna come anche Orfeo e Euridice sono fuori dubbio e lo stesso vale per la « toilette » di Psiche, per la visita notturna di Amore nel letto di Psiche e per la fuga di Amore. Difficili da intendere sono invece la scena con Psiche e Pan e le scene finali, forse perché esse rappresentano temi quasi sconosciuti e perché l'artista le ha eseguite interpretando liberamente il programma letterario.

GLI AFFRESCHI MITOLOGICI DELLA CANCELLERIA (C₁-C₂).

Nella cancelleria gli affreschi mitologici sono ancora più danneggiati che nell'ufficio. Le figure degli affreschi C₂, C₅, C₆ e C₈ sono state quasi completamente cancellate. Quindi l'analisi delle scene mitologiche della cancelleria deve in parte basarsi sulle incisioni di Gutensohn e Thuerner (Tav. 43-44).

Gli affreschi danno un'impressione generale altrettanto eterogenea di quella dell'ufficio. Mentre nell'ufficio gli affreschi illustrano delle scene mitologiche, nella cancelleria una parte degli affreschi sono a prima vista riconoscibili come scene mitologiche e una parte sembrano essere allegorie o affreschi decorativi senza contenuti iconografici. A questi appartengono gli affreschi C₂, C₅, C₆ e C₈ (Tav. 86:b). In base ad un'analisi più approfondita mi sembra tuttavia possibile indicare un contenuto iconografico per quasi tutti gli affreschi.

L'interpretazione potrebbe procedere dall'ipotesi che gli affreschi si riferiscano al ritratto del rispettivo intradosso: cioè che essi illustrino un'opera o una scena di un'opera del poeta rappresentato nell'intradosso. Ma una simile ipotesi non viene confermata dagli affreschi circostanti il ritratto di Raffaello, se non si suppone che essi caratterizzino la sua vita mediante delle copie eseguite sulle sue opere, ciò che non è vero. E' ugualmente impossibile indicare una connessione tra i ritratti dei poeti e gli adiacenti affreschi « narrativi ». Quindi

⁷² SHEARMAN, *JbKhSW* 60 (1964), 63.

sembra più probabile che gli affreschi della cancelleria illustrino scene derivate dalla mitologia greco-romana. Una parte degli affreschi raccontano chiaramente le avventure di Giasone, mentre altri descrivono la leggenda di Marco Curzio.

La leggenda di Giasone (C₁-C₆).

Gli intradossi ovest, nord e probabilmente anche quello est accolgono scene della leggenda di Giasone⁷³. Questa ipotesi si basa sull'affresco C₁ (Tav. 92: a) in cui Giasone sta arando un tratto di terreno appartenente a Marte con i tori di Vulcano che aveva catturato. Nelle arti figurative dell'Antichità le diverse scene della leggenda di Giasone furono rappresentate nelle pitture dei vasi e nei sarcofagi romani. In essi si usava raffigurare la scena con i tori di Marte.

Nei manoscritti medioevali la leggenda di Giasone viene illustrata insieme alla guerra troiana. Le scene scelte per essere rappresentate variano e nessuna sembra essere più favorita delle altre o appartenere ad una chiara tradizione figurativa⁷⁴. Nelle arti figurative rinascimentali, in particolare nel primo Cinquecento, la leggenda di Giasone appare raramente e non ne conosco nessun parallelo anteriore o simile agli affreschi di Villa Lante. Quindi non si era stabilita una tradizione figurativa in base alla quale gli affreschi della cancelleria avessero potuto essere eseguiti. I testi antichi costituivano dunque la fonte d'ispirazione e i più importanti ne erano le *Metamorfosi* Ovidiane (VII, 1453). Inoltre sembra che siano stati consultati Apollonio di Rodi e Apollodoro. Nella cancelleria il racconto inizia con l'affresco C₁ (Tav. 91: a) e comprende scene che aderiscono alla cattura dei tori. La storia d'amore di Giasone e Medea non è invece illustrata.

A destra nell'affresco C₁ (Tav. 91: a) appare un giovane al ritorno dalla caccia. Egli porta due lance, una sulla spalla e l'altra nella mano sinistra. A giudicare dall'incisione di Gutensohn e Thuerner (Fig. 202) la sua preda pende dalla lancia appoggiata sulla spalla. Il copricapo del giovane visibile nella incisione non è più discernibile nell'affresco. L'animale davanti al giovane non è più riconoscibile nell'affresco. Secondo l'incisione si tratta di un mulo. Nell'incisione appare anche una sella e un carico la cui interpretazione è stata difficile anche per l'incisore.

⁷³ Per la leggenda di Giasone in generale vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 63-88; RE IX, 759-771.

⁷⁴ BUCHTHAL, *Historia Troiana*, 1, 15, 24, 30, 32, 45, 47, 50.

Un'analisi più approfondita rivela che sull'animale stava seduta una donna. Il suo corpo è appena discernibile sopra la parte anteriore del corpo dell'animale.

Quindi se l'affresco rappresenta, come sembra, un eroe mitologico al ritorno dalla caccia, possiamo rintracciare nella mitologia due eroi eventualmente identificabili con l'eroe del nostro affresco. Il più famoso di essi è Meleagro. Tuttavia l'affresco C₁ non illustra la caccia del cinghiale Calidonio⁷⁵. L'altro è Giasone la cui leggenda è secondaria e appare soltanto in Apollonio (Apol. Rhod. III, 66-74). Secondo questa leggenda Giasone era molto amato da Era/Giunone e quando Giasone ritornò dalla caccia Era/Giunone si era trasformata in vecchia e Giasone la portò sulle spalle attraverso il fiume Anauro. Tuttavia va notato che l'affresco C₁ in un punto cruciale non segue il testo. Giasone non porta Giunone sulle spalle, ma l'ha posta sul mulo. A questo fatto due fonti offrono una spiegazione. Igino parla di passaggio della scena (*Fab. XIII*), ma non precisa il modo in cui Giasone portò Giunone attraverso il fiume: «*Iuno cum ad flumen Euhenum in anum se conuertisset et staret ad hominum mentes tentandas, ut se flumen Euhenum transferrent, et di nemo uellet, Iason... eam transtulit.*». In Igino la scena non si riferisce al ritorno di Giasone dalla caccia come in Apollonio, ma Igino ha liberato l'artista dal dover seguire punto per punto il racconto di Apollonio il cui testo creava una certa difficoltà dal punto di vista compositivo. Perché l'affresco, di forma rettangolare come tutti gli affreschi della cancelleria, ottenesse una composizione equilibrata, l'intero campo doveva naturalmente essere riempito in un modo o nell'altro. Giasone con Giunone sulle spalle non poteva farlo. E inoltre se l'artista avesse seguito esattamente il testo di Apollonio, avrebbe dovuto dare a Giasone e Giunone dimensioni più piccole delle figure degli altri affreschi della cancelleria. Un ulteriore argomento a sostegno dell'identificazione ci offre Pindaro che descrive Giasone (*Phyt. IV, 78-83*) al ritorno a Iolco e dice che egli portò due lance come fa il giovane dell'affresco C₁. Un altro dettaglio d'importanza decisiva è costituito dal sandalo che egli aveva soltanto in un piede. Tuttavia l'affresco è troppo danneggiato per verificarlo. Nonostante le riserve che ho dovuto fare mi sembra possibile che l'affresco C₁ illustri Giasone al ritorno dalla caccia.

⁷⁵ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 2, 2591-2622. - E' vero che Giasone partecipò alla caccia, ma egli aveva in questo contesto soltanto un ruolo secondario. Vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 74.

Le figure dell'affresco C_2 (Tav. 91:b) sono state quasi completamente cancellate. La struttura dell'affresco può tuttavia essere caratterizzata sulla base dei frammenti conservatisi e dell'incisione di Gutensohn e Thurner (Fig. 203). Nell'affresco appaiono due figure ai lati di un altare rotondo, ornato con festoni e teste di capra. A sinistra sedeva secondo l'incisione una donna. La sua posizione replica la posizione di Giove dell'affresco U_1 dell'ufficio (Tav. 87:a) e deriva quindi dalla stessa moneta romana con *Securitas* (Fig. 201)⁷⁶. A destra stava in piedi un uomo con l'armatura e l'elmo romani. Egli ha le mani sollevate in alto e tiene una lancia nella mano sinistra. Questa figura è stata copiata dalla Concordia (Fig. 204) della moneta cosiddetta *Constantiae Augusti* del tempo di Claudio⁷⁷. Questo tipo di moneta era con ogni probabilità ben conosciuta nel primo Cinquecento, perché anche Enea Vico la pubblicò nel 1548⁷⁸.

L'affresco C_2 appartiene a quegli affreschi della cancelleria che possono essere allegorie o elementi decorativi senza iconografia. La composizione con una divinità seduta e una in piedi ai lati di un altare (Fig. 205)⁷⁹ appare spesso nelle medaglie romane. Dal punto di vista del Rinascimento era assai difficile definirne il contenuto. La leggenda di Giasone contiene tuttavia un brano che potrebbe avere ispirato l'iconografia dell'affresco C_2 .

Apollonio (III, 520-530), Apollodoro (I, 9, 23) e Ovidio (*Met.* VII, 74-99) raccontano che Medea aveva promesso di dare a Giasone un farmaco magico, con cui egli avrebbe dovuto ungere la lancia, lo scudo e la spada, che lo avrebbe reso invulnerabile e gli avrebbe dato la forza di catturare i tori di Vulcano e di svolgere i compiti datigli da Eeta. Per ottenere il suo aiuto Giasone dovette giurare eterno amore a Medea. Mentre i racconti di Apollonio e Apollodoro sono assai superficiali, quello di Ovidio è molto preciso. Medea si era avvicinata all'altare di Ecate dove Giasone, in piedi davanti a lei, giurò in nome di Ecate di mantenere la promessa dell'eterno amore (*Met.* VII, 74, 83, 94-97): « *Ibad ad antiquas Hecates... aras;... ut vidit iuvenem, specie preasentis... per sacra triformis... iurat.* ». Se supponiamo che nell'affresco la giovinetta sia Medea e il giovane sia Giasone, la struttura dell'affresco corrisponde al passo citato di Ovidio e quindi l'affresco ci

⁷⁶ Proprio per questa ragione l'incisione è attendibile per ciò che riguarda la figura. L'altare invece è stato rappresentato erroneamente.

⁷⁷ MAZZINI, *Monete romane* I, Claudio n. 14.

⁷⁸ Vico, *Le Imagini*, fol. 24^v.

⁷⁹ GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 51: 3.

prepara agli eventi centrali della leggenda, cioè alla cattura dei tori di Vulcano.

L'affresco C₃ (Tav. 92 : a) ha l'iconografia più chiara tra gli affreschi della cancelleria. In esso appaiono due tori trainati da un giovane in abito scitico che è voltato verso di loro. Senza dubbio si tratta del primo compito che Giasone dovette svolgere per ottenere il vello d'oro. Secondo l'ordine di Eeta egli dovette catturare due tori di Vulcano che sbuffavano fuoco dalle narici e avevano le unghie di bronzo. Con essi Giasone dovette arare un tratto di terreno appartenente a Marte (Apol. Rhod. III, 410-420; Apollod. I, 9, 23; Ovid., *Met.* VII, 111-122).

Nei sarcofagi romani la scena con Giasone in atto di aggiungere i tori selvatici fu illustrata spesso. In essi Giasone ha afferrato i tori per le corna e sta trainandoli verso i campi di Marte⁸⁰. In alcuni manoscritti medioevali la scena appare sotto una forma diversa. In essi Giasone sta avvicinandosi ai tori (Fig. 206)⁸¹. L'affresco della cancelleria rimanda, da un punto di vista compositivo, a questa tradizione figurativa, che tuttavia non mi sembra ne sia l'elemento genetico. Infatti, mentre nei manoscritti è stato illustrato l'inizio della scena, nell'affresco della cancelleria appare un'altra fase della leggenda: Giasone ha già catturato i tori spaventatisi e sta arando con essi i campi di Marte.

L'affresco C₄ (Tav. 92 : b, Fig. 207) si è conservato assai bene. In esso appaiono due cavalieri che, con i cavalli galoppanti e le lance in resta, attaccano l'uomo che giace a terra. Egli ha appoggiato la parte superiore del corpo alla mano destra, ha alzato la mano sinistra e piegato la gamba sinistra.

Gli elementi visuali dell'affresco derivano direttamente da prototipi antichi. Incontreremo i cavalieri nel rilievo V : 2 (Tav. 112) della loggia e trattando del rilievo dimostrerò che il gruppo è stato ripreso da una moneta del tipo *decursio* (Fig. 265) del tempo di Nerone. La composizione dell'affresco è reperibile tra l'altro in una medaglia (Fig. 208) del tempo di Lucio Vero⁸². Giacché nella medaglia la posizione dell'uomo che giace a terra è identica a quella dell'uomo nell'affresco, mi sembra probabile che la medaglia abbia funto da modello all'idea fondamentale della composizione dell'affresco C₄.

⁸⁰ Sull'argomento vedi ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* II, n. 188-192.

⁸¹ BUCHTHAL, *Historia Troiana*, Tav. I: c, 12: a.

⁸² GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 72: 5.

Il tema dell'affresco C_4 , cioè la scena del combattimento, era molto apprezzato nelle arti figurative rinascimentali. Ciò dimostrano per esempio le diverse scene di combattimento presenti, in un numero superiore a dieci nella decorazione a stucco delle Logge Vaticane⁸³. La maggior parte delle scene non sembrano avere un contenuto iconografico e gran parte delle pose sono derivate da modelli antichi. E' possibile che tutto ciò valga anche per l'affresco C_4 ?

Nella mitologia antica non mi è riuscito di trovare una favola che corrisponda alla struttura visuale dell'affresco C_4 . Tuttavia ciò non significa che l'affresco C_4 sia un affresco puramente decorativo, bensì esso può in modo più libero illustrare la continuazione della leggenda di Giasone.

Secondo la descrizione di Apollonio, Apollodoro e Ovidio Giasone dovette, dopo avere arato con i tori i campi di Marte, seminarli con i denti del drago. Ma dai semi balzarono su dei guerrieri che gettarono le loro lance contro Giasone. Medea vide che il farmaco magico non aiutava più Giasone. Tuttavia l'eroe gettò una grossa pietra in mezzo ai guerrieri che cominciarono di lottare uno contro l'altro e si trucidarono.

Nell'affresco non c'è nessuna traccia della pietra di Giasone, ma la posizione della mano sinistra può accennare ad essa. Tuttavia egli potrebbe anche averla alzata per proteggersi. Inoltre bisogna ammettere che le fonti parlando di questa scena non menzionano i cavalieri. Siccome in questo affresco in conformità con alcuni affreschi dell'ufficio si è cercato di usare sistematicamente temi di positura derivati da prototipi antichi che sono stati replicati molto meccanicamente, la deviazione poc'anzi menzionata potrebbe essere spiegata come conseguenza di un adattamento meccanico alle fonti visuali. Tuttavia non è possibile dare un'interpretazione assolutamente sicura all'affresco C_4 e quindi l'interpretazione che ho formulato rimane ipotetica.

Ugualmente ipotetica è l'interpretazione degli affreschi C_5 e C_6 dell'intradosso est. Le figure degli affreschi sono state completamente cancellate. Quindi l'analisi della struttura visuale degli affreschi deve basarsi sulle incisioni di Gutensohn e Thurner.

Nell'affresco C_5 (Tav. 93 : a, Fig. 209) appare chiaramente una scena di sacrificio. A destra Giove sta seduto sul trono con sullo sfondo un albero. Egli ha sollevato la mano sinistra con lo scettro e tiene nella

⁸³ Per esempio sottarco XI.A, esterno; sottarco XI.C, esterno; sottarco XII.A; sottarco XII.C; pilastro I.B, esterno; pilastro VI ecc. Vedi DACOS, *Le Logge*.

destra il fulmine. Inoltre ai suoi piedi si vede un'aquila con le ali aperte. Anche sull'altro lato del campo c'è un albero e, provenendo da quella direzione, un uomo nudo si avvicina a Giove. La sua testa è coperta da un velo e nella mano sollevata egli porta la coppa del sacrificio.

Giulio Romano dipinse una scena di sacrificio simile nel soffitto della Sala dei Venti del Palazzo del Te. Oltre alla composizione, anche il sacrificante con il velo e la coppa sollevata è identico a quello dell'affresco C₅⁸⁴. D'altronde il Giove dell'affresco C₅ è una copia diretta della gemma con Giove (Fig. 210) che apparteneva tra l'altro alla collezione medicea⁸⁵. La positura, anche se invertita, è del tutto identica a quella della gemma e l'aquila differisce dall'aquila della gemma soltanto nell'avere le ali aperte⁸⁶.

L'affresco C₆ (Tav. 93 : b, Fig. 211) rappresenta una Vittoria seduta sui trofei. Essa tiene in grembo uno scudo ovale e in mano una penna con cui ella ha scritto sullo scudo VIC / AUG. Sull'altro lato del campo dei trofei pendono da un bastone, cioè uno scudo, un'armatura e delle lance. Inoltre l'affresco comprende un paio di alberi decorativi.

L'affresco è la copia diretta di una medaglia del tempo di Marco Aurelio reperibile in due stampe diverse (Fig. 212)⁸⁷. Il fatto che il campo rotondo sia diventato rettangolare, ha allungato la distanza tra la Vittoria e il bastone con i trofei. La stessa medaglia funse da modello anche per la Vittoria (Fig. 62) di Giulio Romano nella Sala degli Stucchi del Palazzo del Te⁸⁸.

Tutti e due gli affreschi hanno un carattere molto decorativo e sembrano essere delle figure complementari. Una scena di sacrificio senza un contenuto letterario ben definibile era nel Cinquecento un tema tanto favorito quanto la scena con combattimento dell'affresco C₄. Sembra impossibile trovare un contenuto letterario a questi affreschi.

⁸⁴ GOMBRICH, *Symbolic Images*, 116. - Tuttavia l'affresco non ha importanza dal punto di vista dell'interpretazione dell'affresco della cancelleria.

⁸⁵ REINACH, *Pierre gravées*: Gori I, 55: 9.

⁸⁶ Questo tipo di Giove è reperibile in qualità di *Iuppiter Custosiano* anche nelle monete dell'età neroniana. Siccome a questo tipo di moneta manca l'aquila, la gemma poc'anzi menzionata mi sembra essere il modello visuale più verosimile. Vedi MAZZINI, *Monete romane* I, Nerone n. 118-120. - Vedi anche Vico, *Le Immagini*, fol. 28', 30'.

⁸⁷ GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 60: 4, 5. - La Vittoria in atto di scrivere appare più tardi nelle medaglie dell'età di Costantino, ma senza il bastone con i trofei e quindi questa figura non può costituire il modello della Vittoria della cancelleria. Vedi GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 130: 9, 10, 135: 4, 6, 136: 12.

⁸⁸ Per lo stucco e il disegno anteriore di Giulio Romano vedi HARTT, *Giulio Romano*, 149-150 e n. 199.

Se formano la continuazione della leggenda di Giasone, devono essere intesi come allegorie della gratitudine e della vittoria. Come tali gli affreschi illustrano le scene in cui Giasone era riuscito a rapire il vello d'oro e a ritornare a Iolco con Medea (Ovid., *Met.* VII, 155-162).

Interpretando gli affreschi del ciclo di Giasone abbiamo incontrato gli stessi problemi che avevamo trovato nell'ufficio analizzando l'iconografia di quelli con la leggenda di Amore e Psiche. In fin dei conti soltanto l'affresco C₃ può essere identificato con assoluta certezza e soltanto per questo affresco si può reperire un precedente figurativo nelle illustrazioni dei manoscritti medioevali, conosciute o no dalla bottega di Raffaello. D'altronde il fatto che il mito di Giasone fosse tanto raro, rese difficile la sua rappresentazione. Non esisteva infatti una tradizione che guidasse la scelta delle scene da affrescare: sotto questo aspetto la leggenda di Amore e Psiche era più consueta. E non esisteva nemmeno una tradizione figurativa per l'illustrazione delle singole scene del mito di Giasone che dovettero quindi essere raffigurate direttamente sulla base dei testi. Quindi le scene devono essere identificate sulla base del racconto visuale dell'affresco perché a Giasone e agli eroi come lui mancano gli attributi che facilitano l'identificazione degli dei. Gli stessi problemi avevamo già incontrato in alcuni affreschi del salone. Tuttavia nelle camere laterali la situazione è più problematica perché l'artista non vi ha illustrato un testo creando sulla base di esso le composizioni e le pose necessarie per raffigurare il racconto, bensì egli ha « raccontato » una leggenda replicando composizioni e pose desunte direttamente da prototipi antichi: da questo fatto deriva la grande differenza tra gli affreschi delle camere laterali e del salone. Mentre nel salone ogni positura d'ispirazione antica è anche motivata dal punto di vista del contenuto, nelle camere laterali, almeno in alcuni affreschi, la ripetizione del modello antico è stata lo scopo primario e soltanto secondariamente si è pensato all'iconografia, cioè alla corrispondenza della positura scelta con il contenuto.

Marco Curzio (C₇-C₈).

Nell'affresco C₇ (Tav. 94 : a) appare un cavaliere solitario al galoppo. Egli è vestito come un guerriero romano e si piega fortemente in avanti. Il cavallo ha girato la testa a lato. Davanti al guerriero giace una figura virile appena visibile nell'affresco. Lo sfondo è andato totalmente perduto. La composizione originaria può tuttavia essere analizzata in base all'incisione (Fig. 213) di Gutensohn e Thurner. Secondo l'incisione l'uomo che giace a terra sarebbe un dio fluviale o in ogni caso

una figura chiaramente allegorica che non partecipa agli avvenimenti rappresentati nell'affresco. Il campo straordinariamente articolato forma nella parte anteriore una superficie separata, ai lati della quale si trovano il cavaliere e la figura allegorica. Sullo sfondo appare un piccolo passaggio tra due blocchi di roccia.

La figura del cavaliere mi sembra derivare da una medaglia del tempo di Lucio Vero (Fig. 214)⁸⁹. Tuttavia cavalli con la stessa posa della testa sono reperibili in molte altre opere d'arte romane: tra l'altro nei sarcofagi e nella Colonna Traiana⁹⁰. La composizione del cavaliere corrisponde, nell'insieme, più esattamente alla medaglia poc'anzi menzionata⁹¹. La figura che giace a terra sembra invece replicare la postura di un antico dio fluviale.

Gli elementi per l'interpretazione sono costituiti dal galoppo furioso del cavaliere, dal fatto che egli non è armato, cioè non si tratta di una scena di combattimento, e dalla figura allegorica. In base a questi elementi mi sembra probabile che l'affresco raffiguri l'eroe romano Marco Curzio⁹². Il giovane romano si sacrificò gettandosi nell'abisso apertosi nel Foro e lo chiuse in questo modo. A ricordo dell'evento rimase il Lago Curzio a cui alluderebbe il dio fluviale dell'affresco. La leggenda di Marco Curzio è molto frequente nella storiografia antica e viene raccontata più minuziosamente da Dionigi di Alicarnasso (XIV, 20-21) e da Livio (VII, 6-16). La scena dell'affresco C₇ mi sembra derivata da Livio (VII, 6, 5): «*equo deinde quam poterat maxime exornato insidentem armatum se in specum immisisse...*». A sostegno dell'interpretazione vorrei accennare ad un affresco quasi simile di Perino del Vaga nel Palazzo Doria a Genova (Fig. 215)⁹³. Un interessante parallelo ci offre anche il rilievo romano con Marco Curzio al Museo Capitolino, rinvenuto soltanto nel 1553⁹⁴. Insieme alle lampade e gemme romane⁹⁵ che rappresentano la scena con Marco Curzio esso dimostra che le illustrazioni tanto identiche di un avvenimento possano basarsi unicamente su un testo comune.

⁸⁹ GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 121: 10.

⁹⁰ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, CXLV, Tav. 67.

⁹¹ Questo tipo di cavaliere appare anche nei rilievi del sottarco IV.D e del pilastro VI.A esterno, c delle Logge Vaticane. Secondo la DACOS il tipo è derivato dal cavaliere del sarcofago con Amazzone dei Berliner Museen. La testa del cavallo è voltata nello stesso modo, ma la postura del cavaliere è diversa e del cavallo si vede soltanto la parte anteriore. Vedi DACOS, *Le Logge*, 269.

⁹² RE IV, 1864-1865.

⁹³ DAVIDSON, *ArtBull* 41 (1959), 321 e Fig. 10, 11.

⁹⁴ Sull'argomento vedi HAFNER, *JDI* 93 (1978), 228-251.

⁹⁵ RE IV, 1865.

L'affresco C₈ (Tav. 94 : b) nell'intradosso sud, ultimo del ciclo rappresentato nella cancelleria, è andato quasi totalmente perduto e deve quindi essere analizzato in base all'incisione di Gutensohn e Thuerner (Fig. 216). Nell'affresco appare una scena di lutto molto misteriosa. Al centro del campo si vede una palma a cui è stata attaccata diagonalmente una *tabula ansata*. A destra sta seduta una donna vestita a lutto. Essa ha appoggiato la testa alla mano sinistra, poggiata sul ginocchio sinistro, e ha voltato le spalle alla palma. Davanti alla donna c'è un'altra palma e vicino ad essa un animale non identificabile. Sul lato destro dell'affresco c'è una terza palma dalla quale si allontanano due figure, anch'esse vestite a lutto, per avvicinarsi alla *tabula ansata*.

I temi formali dell'affresco C₈ derivano in parte da modelli romani. La *tabula ansata* attaccata diagonalmente a una palma appare tra l'altro sul rovescio di un denario (Fig. 217) del tempo di Vitello, pubblicato anche da Enea Vico⁹⁶. La figura che sta seduta ai piedi della palma è invece ispirata tra l'altro alla composizione delle monete di *Judaea Capta* (Fig. 218) dell'età di Vespasiano. Questa moneta era generalmente conosciuta nel Cinquecento e fu pubblicata sia da Sebastiano Erizzo che da Agostini⁹⁷. Da questi temi fondamentali deriva la parte destra dell'affresco C₈ a cui furono annesse le due figure che si avvicinano da sinistra.

L'iconografia dell'affresco C₈ è molto problematica. Le monete romane che hanno funto da modello alle figure non offrono suggerimenti quanto al contenuto degli affreschi. Se la palma al centro dell'affresco fosse un fico, l'affresco illustrerebbe l'albero che crebbe nel Foro proprio sul posto dell'abisso chiuso da Marco Curzio (Plinio, *nat. hist.* XV, 20, 78) e le figure dell'affresco rappresenterebbero degli romani afflitti. Una simile interpretazione è tuttavia molto ipotetica.

Le grottesche delle camere laterali.

Le grottesche delle volte delle camere laterali di Villa Lante appartengono al periodo di rinnovamento di cui sono testimoni i lavori della bottega di Raffaello e il cui realizzatore fu in primo luogo Giovanni da Udine. Il rinnovamento estese l'uso delle grottesche, riservato fino allora alle superfici dei pilastri e agli altri contesti secondari, fino a coprire intere pareti e volte. Contemporaneamente si cominciò a dipingerle su un fondo bianco. In questo modo le grottesche divennero un

⁹⁶ BERNHART, *Handbuch der Münzenkunde*, Tav. 70: 10; Vico, *Le Imagini*, fol. 39^o.

⁹⁷ Erizzo, *Discorsi*, 184; Agostini, *Dialoghi*, 97.

elemento dominante delle decorazioni. Ai primi esempi delle nuove grottesche appartengono le grottesche della Loggetta del cardinal Bibbiena, delle Logge Vaticane e della loggia di Villa Madama. Le grottesche delle camere laterali di Villa Lante sono legate proprio a queste opere.

Secondo Nicole Dacos Crifò le grottesche e i ritratti delle camere laterali di Villa Lante furono eseguite da Vincenzo Tamagni. Tuttavia ci sono delle differenze tra le grottesche di ogni camera. Mentre le grottesche dello studio (Tav. 37-38) danno un'impressione di grande durezza, le grottesche dell'ufficio e della cancelleria (Tav. 40-41, 43-44) sono delicate e pittoriche. Inoltre le grottesche della cancelleria hanno un aspetto più plastico nel senso che in esse il modellato e quindi la spazialità delle figure sono più accentuati. Le differenze non significano necessariamente che ogni camera avesse il suo artista: per esempio, la differenza tra le grottesche dello studio e quelle dell'ufficio e della cancelleria può derivare dalle diverse circostanze in cui gli affreschi si sono conservati. Poiché le grottesche dello studio non furono coperte, ciò che nell'ufficio e nella cancelleria avvenne nel 1837/38, esse rimasero esposte alla luce che forse ha causato la loro durezza.

Le grottesche delle camere laterali, dipinte su un fondo bianco, coprono la superficie dell'intera volta. I colori utilizzati sono il rosso-marrone, il blu, il verde e in qualche caso il giallo. Ogni intradosso forma attorno all'asse mediana un insieme simmetrico e rispecchiato. D'altronde ogni intradosso si divide in tre campi: quello mediano composto dalle grottesche sovrastanti e sottostanti il ritratto e quelli laterali con gli ornamenti raggruppati in forma di nastri. I campi laterali accolgono temi analoghi che sono collocati simmetricamente attorno all'asse mediano del campo. La simmetria dei campi laterali non è tuttavia assoluta. Siccome l'insieme della decorazione è subordinato alla forma generale dell'intradosso, si dovette continuare lateralmente la decorazione della parte inferiore dell'intradosso fino agli angoli della volta. Considerando l'intradosso nell'insieme la simmetria rimane intatta. Le composizioni delle grottesche manifestano due tipi di simmetria: i campi laterali si sviluppano simmetricamente attorno ai loro assi e l'intera ornamentazione dell'intradosso forma una composizione simmetrica attorno alla linea mediana. Gli ornamenti sono stati uniti in modo tettonico perché i motivi nascono gli uni dagli altri, sia verticalmente che lateralmente. Da ciò deriva il ruolo dualistico di ogni tema ornamentale. Ogni motivo fa parte di due unità. Una ulteriore caratteristica delle grottesche è costituita dal fatto che ogni intradosso è identico a quello di fronte e dissimile da quello attiguo. Le composizioni sono quindi caratterizzate da

una semplicità geniale che le rende limpide ma nello stesso tempo complesse. I temi rappresentati nell'ufficio e nella cancelleria sono assai simili, mentre i temi dello studio divergono.

Quanto ai temi, una parte delle grottesche sembrano simili tra l'altro a quelle di Villa Madama. Molti temi sono ispirati direttamente alle grottesche antiche. Tuttavia, giacché le grottesche sono caratterizzate dalla ripetizione di certi motivi e dalla variazione interminabile di altri, un'analisi delle grottesche antiche e di quelle raffaellesche non mi sembra opportuna in questa sede. Non darò neanche una descrizione dettagliata delle grottesche, bensì mi limiterò a fissare l'attenzione su alcuni temi che hanno un carattere più figurato degli altri.

In ogni camera la linea mediana dei campi laterali è stata sottolineata con un motivo chiaramente antropomorfo. Lo stesso vale anche per le grottesche sovrastanti i ritratti. Motivi di questo genere nello studio sono le Vittorie e le figure virili nude che portano le ali di Psiche (Tav. 37-38). Più interessanti sono tuttavia i motivi dell'ufficio e della cancelleria.

Negli intradossi ovest e est dell'ufficio (Tav. 40:a-b-41), sopra il ritratto, è raffigurata una specie di fantasia con Nettuno. Un uomo fuoriuscente dalla corolla di un fiore tiene in mano il tridente di Nettuno e guida due cavalli marini stilizzati. Nei campi laterali, sopra la scena mitologica, c'è un altro motivo marino. In esso una giovanetta nuda guida due delfini stando su un carro composto, come il carro di Galatea del salone, da una conchiglia e una ruota dentata.

La parte inferiore dell'intradosso è dominata da temi bacchici. Sotto la scena mitologica appare un Satiro e delle capre le quali si impennano sui girali vegetali che orlano la parte inferiore dell'intradosso. Nell'aspetto esse sono identiche a quelle del corrispondente affresco del salone (Tav. 66 : b). — Negli intradossi nord e sud, sopra il ritratto, è raffigurata la cetra di Apollo con attorno degli amorini. Sopra le scene mitologiche gli amorini tengono le redini di due cani bianchi. I cani sono identici al cane dell'impresa di Baldassare Turini (Tav. 78 : a). L'ornamento vegetale della parte inferiore della volta accoglie due leoni collocati araldicamente ai lati di una giovanetta nuda. La giovanetta ha le mani sollevate e regge dietro di sé un drappeggio.

Nella cancelleria i motivi dell'ufficio hanno subito alcune varianti (Tav. 43-44). Negli intradossi nord e sud i cavalli marini della fantasia con Nettuno sono guidati da una donna infuriata: le Nereidi dei campi laterali portano un velo sulla testa, mentre le capre sono le stesse dell'ufficio. Negli intradossi est e ovest gli amorini che guidano i cani

portano sulla fronte la mezzaluna della Luna. Al posto del satiro, nella parte inferiore della volta, sta una giovanetta e gli animali dei girali vegetali sono tigri e leoni. Inoltre ai lati del ritratto sono dipinti due cigni.

Questi motivi delle grottesche hanno un carattere un po' associativo. Molti di essi si riferiscono a Nettuno o al mondo bacchico. La cetra e i cigni fanno pensare a Apollo, mentre i cani e i leoni accennano al costruttore della villa, Baldassare Turini, e a Leone X. Le grottesche non hanno, credo, un contenuto iconografico molto profondo. Vanno piuttosto intese come un gioco di motivi iconografici usati in altri contesti nella villa e hanno quindi un carattere fondamentalmente decorativo.

L'insieme iconografico degli affreschi delle camere laterali.

Anche se le camere laterali non stanno fisicamente a contatto immediato le une con le altre (Tav. 12), la decorazione figurativa costituisce un tutto omogeneo. I ritratti e le grottesche appaiono in ogni camera e inoltre, nell'ufficio e nella cancelleria ci sono delle serie di scene mitologiche. D'altronde il carattere degli affreschi delle camere laterali diverge da quello degli affreschi del salone. Quindi mi sembra motivato chiedersi, se la decorazione figurativa delle camere laterali è ispirata a un'idea iconografica che riunisce e rende uniformi le decorazioni di queste camere.

Si è già cercato di rivelare questa idea iconografica nei ritratti delle camere laterali. Così Gutensohn e Thurner hanno voluto identificare nei ritratti della cancelleria dei poeti e in quelli dello studio, forse sulla base della presenza della Fornarina, le amanti di Raffaello. Essi hanno invece ignorato i ritratti dell'ufficio⁹⁸. Gruner ha accettato l'idea dei poeti, ma non quella delle amanti. Secondo il suo parere si tratta di una serie di ritratti paralleli, cioè ai poeti illustrati nella cancelleria corrispondono nello studio le loro muse nel modo seguente: a Dante corrisponde Beatrice, a Petrarca Laura, ad Ariosto Urtolina e a Poliziano Cassandra. Nell'ufficio i ritratti femminili raffigurano, sempre secondo Gruner, delle allegorie delle stagioni⁹⁹. L'idea di Gruner viene compromessa dal fatto che il ritratto da lui identificato come Ariosto

⁹⁸ GUTENSOHN e THURNER, *Sammlung von Denkmälern*, 3. Neanche gli affreschi dell'ufficio sono stati inclusi nella collezione.

⁹⁹ GRUNER, *Frescodecorations and Stuccoes*, 7.

rappresenta in realtà Raffaello. D'altronde neanche le allegorie delle stagioni sembrano essere particolarmente motivate.

E' ovvio che l'interpretazione deve iniziare dai ritratti, cioè bisogna capire l'idea fondamentale che ne ha determinato la presenza. Nella cancelleria essi rappresentano dei personaggi chiaramente storici, mentre nelle altre camere la storicità delle figure non è molto palese. Senza dubbio la Fornarina, la Donna Velata e la Donna Gravida rappresentano nei ritratti di Raffaello dei personaggi storici, anche se le ultime due non sono state identificate. Tuttavia quando le copie di questi ritratti furono dipinte nello studio di Villa Lante, i personaggi persero la loro storicità e assunsero una nuova funzione, cioè quella allegorica. La nuova funzione fu loro trasmessa dai ritratti femminili delle altre camere, copiati dal « Parnaso » e dalla pittura religiosa di Raffaello.

I ritratti della cancelleria possono d'altronde essere considerati come una serie di uomini famosi¹⁰⁰. Essi rappresentano tutti degli artisti, alcuni dei quali fiorentini, cioè della patria del proprietario della villa, e con un rapporto assai intimo con Leone X. Mi riferisco a Poliziano che era stato il precettore di Leone X e a Raffaello, amico di Baldassare Turini e « artista di corte » di Leone X, il quale dopo l'annessione del Ducato di Urbino alla Toscana nel 1517 diventò un artista fiorentino-toscano¹⁰¹.

La serie di uomini famosi della cancelleria diverge tuttavia dalle rappresentazioni correnti che illustravano uomini famosi del passato o paragonavano uomini famosi del passato a uomini famosi del tempo. Nella cancelleria non si tratta di un paragone di questo genere perché gli uomini appartengono ad epoche diverse. Questa caratteristica della serie di Villa Lante deriva da una tradizione figurativa espressamente fiorentina. A Firenze sono reperibili parecchie serie di uomini famosi che raffigurano poeti fiorentini. La prima di queste serie fu fatta dipingere verso il 1400 dall'arte dei giudici e notai e fu composta da quattro poeti, Dante, Petrarca, Boccaccio e Zenobio da Strada. Una serie con lo stesso contenuto fu dipinta verso il 1407 nell'*aula minor palatii Florenti*, ma in questo caso gli uomini famosi contemporanei furono paragonati a quelli romani¹⁰². Negli anni 1449-51 Andrea del Castagno dipinse nella Villa Carducco una serie con Dante, Petrarca e Boccaccio¹⁰³. L'unica serie che si sia conservata, anche se frammen-

¹⁰⁰ Sull'argomento in generale vedi MOMSEN, *ArtBull* 34 (1952), 95-116; MODE, *Uomini famosi*, *passim*, ma in particolare 160-161, 220-221.

¹⁰¹ Anche Petrarca era d'origine toscana.

¹⁰² MOMSEN, *ArtBull* 34 (1952), 114.

¹⁰³ MODE, *Uomini famosi*, 204-213.

tariamente, è la serie con Dante e Petrarca nella Casa di Tommaso del Nero a Pratello ¹⁰⁴.

I ritratti della cancelleria aderiscono quindi alla tradizione fiorentina degli uomini famosi. A Villa Lante sono stati rappresentati artisti famosi della patria del proprietario. I ritratti hanno un rapporto logico con la stessa nostalgia per Firenze la cui presenza era palese, come si è detto, nella scelta dell'ubicazione della villa e nell'iconografia della decorazione figurativa del salone.

Ma anche se possiamo collegare i ritratti della cancelleria con una tradizione figurativa e intenderli in base a essa, ciò non risolve nelle camere laterali il problema dell'idea iconografica. Come ho già detto, non si possono accettare né l'idea dei poeti e delle loro amanti né quella delle allegorie delle stagioni. I ritratti femminili non simboleggiano nemmeno le Muse, anche se l'idea delle otto Muse non è di per sé del tutto impossibile ¹⁰⁵. Si potrebbe anche pensare che le donne formino una serie di donne famose parallela alla serie degli uomini famosi ¹⁰⁶. La premessa di una simile serie sarebbe il *De claribus mulieribus* del Boccaccio che si era ispirato al *De viris illustribus* del Petrarca. Nel 1506 era uscita una nuova edizione del libro del Boccaccio che aveva quindi ottenuto una certa attualità. L'idea delle donne famose fu sviluppata nel « Libro delle lode e commendanzione delle donne » di Vespasiano ¹⁰⁷, e nel *De pluribus claris selectisque mulieribus* di Jacobus Foresta da Bergamo, uscito nel 1497 ¹⁰⁸. Tuttavia le serie delle donne famose non rappresentavano mai le donne del tempo e i ritratti femminili di Villa Lante non sembrano fare un'eccezione. D'altronde essi non potevano illustrare delle eroine antiche perché, come già si è detto, i ritratti non sono storici e alle figure mancano gli attributi e i titoli. Quindi bisogna cercare altrove l'idea che colleghi le scene mitologiche con i ritratti delle camere laterali.

L'unica idea unitaria che secondo me possa spiegare il programma figurativo delle camere laterali è reperibile nella *Amorosa Visione* del Boccaccio. In questo libro il Boccaccio descrive la visita di un giovane

¹⁰⁴ MODE, *Uomini famosi*, 213-214.

¹⁰⁵ Sull'argomento vedi SEZNEC, *The Survival of Pagan Gods*, 141-143.

¹⁰⁶ Secondo N. DACOS i ritratti formano una serie di « donne famose », ma essa non analizza o motiva la sua affermazione. Vedi DACOS, *Le Logge*, 108.

¹⁰⁷ MODE, *Uomini famosi*, 201.

¹⁰⁸ RAVE, *JbBerMus* 1 (1959), 126-127.

poeta, guidato da una giovanetta, nel castello fittizio dell'arte. Entrando nella prima camera (Cap. 4) il poeta vede otto figure femminili descritte dal Boccaccio nel modo seguente: « La vid'io pinta con sottili diviso / Una donna piacente nell'aspetto / Soave sguardo aveva e dolce riso / ... / Ma dal sinistro e dal suo destro lato / Sette donne vid'io, dissimiglianti / L'una dall'altra in atto ed in parato / Elle eran liete, e lor letizia in canti / ... ». A sinistra delle donne erano dipinti dei filosofi antichi e a destra dei poeti, tra i quali Dante aveva ottenuto il posto d'onore (Cap. 5): « Dentro del coro delle donne adorno / In mezzo di quel loco ove facièno / ... / Onorar festeggiando un gran poeta / ... / ... / D'allora una cirona in sulla testa / Posta ... / ... / Costui è Dante Alighier Fiorentino / »¹⁰⁹. Successivamente il poeta vede nella stessa camera delle scene mitologiche che comprendono tra l'altro delle storie d'amore (15-29). A queste appartengono la leggenda di Bacco e Arianna (Cap. 19), la leggenda di Giasone (Cap. 21-22) e la scena con Orfeo e Euridice negli inferi (Cap. 30-37).

La decorazione figurativa delle camere laterali di Villa Lante non corrisponde esattamente alle visioni del Boccaccio. Tuttavia le analogie sono tanto numerose che mi sembra motivato di ritenere che l'idea fondamentale dell'iconografia delle camere laterali si sia ispirata alla *Amorosa Visione* del Boccaccio. A Villa Lante non si è cercato di illustrare il testo del Boccaccio, ma di creare, per mezzo della decorazione figurativa delle camere laterali, un analogo « castello dell'arte ». Gli otto ritratti femminili a cui non mi è riuscito di trovare una spiegazione in nessun altro contesto sono identici ai ritratti dell'opera boccacciana che rimangono assai oscuri e sono caratterizzati, come anche le donne di Villa Lante, soltanto come dolci e sorridenti. Gli artisti della cancelleria corrispondono ai poeti che il Boccaccio vide nel suo castello. I filosofi mancano invece a Villa Lante, ma la loro fiorentinità è stata chiaramente espressa dagli artisti. La posizione del ritratto di Dante è a Villa Lante tanto accentuata quanto nel castello boccacesco. All'entrata nella cancelleria il visitatore si trova infatti di fronte al busto di Dante. Importante è anche che, a differenza del busto di Napoli, il Dante della cancelleria porta una corona di alloro, probabilmente ispirata al testo del Boccaccio. E poi nell'ufficio e nella cancelleria appaiono in parte le stesse leggende che il poeta vide nel castello.

¹⁰⁹ La citazione secondo Boccaccio, *Opere Volgare* XIV, 18, 23-24.

A mio parere l'idea del « castello dell'arte » derivata dalla *Amorosa Visione* del Boccaccio è stata adottata a Villa Lante e modificata secondo le esigenze del luogo. Perciò i ritratti femminili sono stati collocati in due camere e i ritratti degli artisti hanno ricevuto un contenuto specificamente fiorentino. In questo modo le camere laterali giovano all'idea della villa di Baldassare Turini, intesa come « castello dell'arte », « orto letterario » o « orto artistico », e giovano anche all'allegoria della nuova età aurea nelle arti, tanto favorita dai Medici e da Leone X.

CAPITOLO TERZO

I RILIEVI A STUCCO DELLA LOGGIA

I rilievi a stucco della loggia (Tav. 19-20, 23-24, 95-115) costituiscono la terza unità della decorazione figurativa di Villa Lante. Essi sono stati collocati nella volta, cioè nelle campate orlate dai nastri ornamentali, sulla parete ovest e sulle pareti laterali della loggia. I rilievi sono di un formato assai grande e dominano la decorazione adiacente più di quanto facciano, per esempio, i rilievi in stucco delle Logge Vaticane. Soltanto i rilievi in stucco della campata est della loggia di Villa Madama sembrano precedere la monumentalità dei rilievi di Villa Lante.

La ricerca non si è finora occupata di questi rilievi in stucco¹. Quindi essi devono essere analizzati cominciando dalla caratterizzazione della loro struttura visuale. Inoltre cercherò di dimostrare la quasi totale derivazione dei temi di positura dai prototipi antichi, d'identificare il contenuto iconografico dei rilievi e di chiarirne l'intero programma iconografico. All'attribuzione tornerò nell'ultimo capitolo del libro. Ma prima di analizzare isolatamente i rilievi mi sembra opportuno caratterizzarli in modo generale.

Lo spartimento della volta della loggia prevede la collocazione dei rilievi su file orizzontali (Tav. 23-24, 95). Di file ce ne sono sei e il numero dei rilievi è a turno di tre o di cinque. Inoltre la parte superiore della parete est accoglie quattro rilievi figurati che danno un totale di 14 rilievi o, inclusi i rilievi con le imprese, un totale di 19 rilievi. Le pareti laterali contenevano un tempo anche alcuni rilievi a carattere puramente decorativo.

Nonostante la ricca ornamentazione circostante ogni rilievo, l'insieme decorativo creato dai rilievi non è additivo, bensì visualmente molto solido. La solidità nasce dalla semplicità della composizione. L'attività delle figure di ogni rilievo è diretta verso l'asse mediano della loggia, in direzione est-ovest: cioè nella parte nord della loggia le attività sono

¹ Vedi tuttavia LILIUS, *CollSodSecSer* 4 (1973-1974), 165-176.

dirette verso sud e nell'aparte sud verso nord. In questo modo ogni fila di rilievi forma un insieme simmetrico rispetto all'asse mediano della loggia.

La caratteristica che balza di più agli occhi è forse la bassezza del rilievo. Infatti si tratta di un mezzo rilievo nel quale si è voluta creare l'impressione di una superficie pura, accentuando le linee di contorno a spese dell'effetto plastico. In questo modo la luce e l'ombra non hanno quasi nessuna influenza sull'espressione visiva data dal rilievo². Il carattere freddo e quasi neoclassico dei rilievi sembra derivare proprio da questo fatto.

A Villa Lante il colore dei rilievi è sempre stato il bianco. Lo hanno dimostrato le indagini eseguite durante il restauro e lo confermano anche le parole di Girolamo Rorario che nel 1544 descrisse la loggia in modo seguente: «...egrediebamur in porticum, ostentabam imagunculas albas in albo effictas, parietes totos, & ipsam testudinem ornantes tam nitido candore, ut oculum aciem perstringeret...»³. Tutti gli stucchi conosciuti del primo Cinquecento erano bianchi e Vasari parla con particolare attenzione dell'energia con cui Giovanni da Udine si era concentrato sul problema di ottenere degli stucchi perfettamente bianchi⁴. Quindi le figure dei rilievi erano sempre ideate e realizzate in bianco. Il fondo invece era, come si è affermato, in molti rilievi in stucco delle Logge Vaticane e della loggia di Villa Madama blu, verde o rosso. A Villa Lante la questione del colore eventuale del fondo rimane senza una risposta definitiva. Durante il restauro non si è trovato nulla che abbia confermato che il fondo dei rilievi fosse in origine colorato. Tuttavia è possibile che i fondi fossero stati progettati per essere colorati, ma che per qualche ragione a noi sconosciuta siano rimasti senza colore. D'altronde degli stucchi su fondo bianco appaiono sia tra gli stucchi antichi che nelle logge poc'anzi menzionate e quindi mi sembra del tutto probabile che i rilievi in stucco di Villa Lante siano stati ideati e realizzati in bianco.

Il carattere scultoreo e freddo dei rilievi deriva anche dalla loro struttura spaziale. La maggioranza delle figure sono state collocate su un fondo neutro, ciò che fa staccare dal fondo, in modo più marcato, le figure basse e senza ombre. In molti rilievi appare tuttavia una spazialità allusiva, creata in modo assai astratto. Gli elementi che la creano si limitano il più delle volte alle linee che indicano il terreno

² Nelle fotografie qui pubblicate l'effetto delle ombre è a causa della luce artificiale più forte che nella realtà.

³ La citazione secondo STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 9, nota 1.

⁴ Vasari-Milanesi, VI, 398.

nelle parti in primo piano dei campi. Soltanto pochi rilievi (I: 1, I: 3, III: 3, VI: 1 e VI: 2) manifestano una spazialità articolata. Non si è neanche voluto sottolineare la profondità della struttura spaziale dei rilievi. Siccome quasi tutte le figure sono collocate su delle file orizzontali, si è potuto evitare l'intersezione delle figure che di solito crea l'impressione della profondità.

Le composizioni sono semplici e tranquillamente statiche. Le figure sono raggruppate, come si è già detto, su delle file orizzontali senza intersezioni. Le intersezioni vengono usate soltanto se appaiono anche nel modello antico. Le composizioni sono araldicamente simmetriche e le figure sono collocate in uno dei punti divisori, ottenuti tramite la divisione in otto parti del campo, o nei punti della sezione aurea. La figura 219 contiene alcuni esempi delle composizioni. Quanto all'uso abbondante della sezione aurea, non è più possibile risolvere con assoluta certezza se esso si basi o su misurazioni eseguite dall'artista o sul suo senso delle proporzioni molto sviluppato e esatto.

Le figure dei rilievi della loggia sono eseguite in un modo molto unitario nonostante la derivazione da modelli diversi. L'esecutore degli stucchi ha chiaramente cercato di creare delle figure eleganti, snelle e sciolte. Ciò è evidente nel modo di trattare la muscolatura dei nudi virili (Tav. 107, 111) in quanto ogni muscolo viene registrato senza accentuarne gli elementi di forza e robustezza. Gli animali raffigurati nei rilievi sono rappresentati nello stesso modo. Tra le figure dominano le cosiddette « figure serpentine » con la parte inferiore del corpo vista il più delle volte di lato, con la parte superiore girata in direzione del campo, qualche volta fino ad essere vista di fronte, con la testa vista di profilo. Le pose sono spesso molto difficili e possono sfiorare l'impossibile (Tav. 111). Le figure sono quindi state rappresentate con molta abilità. Gli scorci dei muscoli, soprattutto delle spalle, causati dalla positura sono stati raffigurati con bravura e contemporaneamente si è tenuto conto delle conseguenze che la positura del corpo aveva sul pannello.

I rilievi.

Rilievi I: 1-5.

La serie di cinque rilievi⁵ della parte superiore della parete ovest della loggia costituisce un insieme del contenuto unitario. I rilievi si raggruppano simmetricamente ai lati dell'iscrizione sopra la porta che

⁵ Analizzerò i rilievi secondo l'ordine datogli nella tavola 95.

conduce nel salone. Con ogni probabilità essi rappresentano le allegorie delle stagioni.

Nel rilievo I : 1 (Tav. 96), nell'asse mediano, appare una giovanetta diretta a sinistra con ai piedi due amorini. Essa veste un mantello riccamente drappeggiato e ne regge la falda con le mani. La figura è vista direttamente di lato, ma il movimento della mano destra ha causato una leggera torsione della parte superiore del corpo. Gli amorini sono raffigurati in una positura a spirale assai complicata. Essi sembrano lottare per l'oggetto (una mela?) che si trova nella mano dell'amorino più grande. La spazialità del rilievo è eccezionalmente articolata. Nell'angolo superiore sinistro splende un sole raggiante e sul fondo appare un gruppo di alberi stilizzati. Il terreno è stato indicato con delle scanalature orizzontali e degli stacchi. Sul lato destro del rilievo appare un gruppo di fiori di fantasia.

La chiave dell'interpretazione iconografica è costituita dal sole splendente, dalla vegetazione particolarmente ricca e dagli amorini. I due bambini insieme alla figura femminile si riferiscono in primo luogo all'allegoria della Carità⁶ che tuttavia non è stata illustrata in questo rilievo. Sulla base della frondosità del paesaggio sarei disposto a vedere nel rilievo un'allegoria dell'estate, ideata senza fonti e tradizioni letterarie e di solito simboleggiata da Cerere e dal raccolto⁷. L'ipotesi viene sostenuta dal rilievo I : 2 (Tav. 97), cioè quello successivo, che è un'allegoria della primavera. Ritorrò a suo tempo al problema di questa tematica.

La figura femminile del rilievo deriva ovviamente dalla giovanetta (Fig. 220), seconda da sinistra, della cosiddetta « Danzatrice Borghese », già alla collezione del Palazzo della Valle. Oltre all'effetto d'insieme esse hanno in comune lo scorcio caratteristico della spalla. Questo rilievo era ben conosciuto nel primo Cinquecento e esercitò un'influenza importantissima sui lavori della bottega di Raffaello⁸. D'altronde l'idea della mano destra che regge la falda del mantello è stata ripresa dalle monete romane con la *Spes Augusta* (Fig. 221), fonti d'ispirazione molto comuni

⁶ Sull'argomento vedi per esempio Ripa, *Iconologia*, 63-64. - La figura femminile con i due bambini appare anche nelle allegorie della Pietà delle monete romane. Vedi MAZZINI, *Monete romane*, Matidia n. 9, 11.

⁷ Sull'argomento vedi per esempio Cartari, *Imagini*, 23-25; Ripa, *Iconologia*, 474-475; MANNING, *Studies to Suida*, 253; SAUERLÄNDER, *MitJbBK* 7 (1956), 169-184; HELD, *Essays of Panofsky*, 205.

⁸ Per l'importanza e per l'influenza del rilievo sui lavori della bottega di Raffaello vedi BECATI, *The Work of Raphael*, 540; DACOS, *Le Logge*, 147, 213, 214, 217, 231, 232, 234, 265, 268, 269, 270, 275.

nel Cinquecento, come testimoniano anche le figure di Correggio nella Camera di San Paolo⁹.

Gli amorini sono anche essi d'ispirazione antica. L'idea di due amorini che giocano è probabilmente stata desunta dai piccoli gruppi con Amore e Psiche dei sarcofagi romani, ma la forma del gruppo di amorini del nostro rilievo non è la stessa. D'altronde l'amorino con le gambe incrociate appare anch'esso frequentemente nei sarcofagi. L'amorino più grande del rilievo I:1 ha una positura del tutto eccezionale, perché il peso del corpo riposa, a differenza delle solite positure, sulla gamba posta in avanti. Un parallelo, anche se invertito, è costituito dall'amorino (Fig. 222) del sarcofago con Ippolito della Villa Doria Pamphili¹⁰. Tuttavia la provenienza del sarcofago è incerta, le prime notizie risalgono al primo Seicento. La mia ipotesi viene però sostenuta dalla presenza dello stesso tema di positura nelle imprese medicee (Fig. 223) delle porte della Stanza dell'Incendio¹¹. La posa dell'amorino più piccolo mi sembra derivare dall'amorino, anche se invertito (Fig. 224), che porta il Satiro nel rilievo laterale del sarcofago bacchico del British Museum¹².

Quindi nel rilievo I:1 appare la stessa caratteristica reperibile già negli affreschi del salone e delle camere laterali: cioè, utilizzando temi di positure derivati da diverse fonti antiche si è creata una composizione del tutto nuova. Questa caratteristica apparirà in tutti i rilievi della loggia.

Nel rilievo I:2 (Tav. 97) è raffigurato un paesaggio con una giovanetta incantevole e la figura volante di un giovane alato. La giovanetta porta un peplo dorico e una gonna lunga fino alla caviglia. La parte inferiore del corpo è vista di lato, la parte superiore, in una positura spiraliforme, è rappresentata per due terzi di profilo. La giovanetta si è voltata indietro verso il giovane alato e quindi il suo corpo ha dovuto girarsi. Con la mano sinistra essa sparge intorno a sé i fiori che porta nel peplo drappeggiato e sorretto dalla mano destra. La terra è piena di fiori e vi si scorge un cesto pieno di frutta. Il giovane alato

⁹ PANOFKY, *Camera di San Paolo*, 50-51. - La posizione della mano non mi sembra accennare nel rilievo della loggia alla stessa simbologia delle monete antiche. - Per le monete vedi MAZZINI, *Monete romane*, Claudio n. 85, 103, Vespasiano n. 450, 455, 457, 460, 461.

¹⁰ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 2, n. 166; SICHTERMANN, *Späte Endymion-Sarkophage*, 50.

¹¹ HOFMANN, « Abriss », 46, Tav. XLI.

¹² DEGENHART, *BollArte* 35 (1950), 208-215. - Per l'influenza del sarcofago sull'affresco C₂ del salone vedi qui sopra.

è rappresentato di spalle in una posa curva e molto angolosa: il profilo e di due terzi. Egli tiene la mano sinistra sulla bocca e i raggi che ne escono sono i soffi del vento che ha messo in disordine il vestito della giovanetta, scoprendole la spalla sinistra, dando una precisa direzione al drappeggio e facendo svolazzare vivacemente i capelli sciolti. — Fatta eccezione per la superficie del terreno al rilievo manca ogni riferimento spaziale.

E' facile identificare il tema del rilievo. Si tratta della favola, raccontata tra l'altro da Ovidio, di Flora che fugge a Zefiro (*Fast.* V, 201-202): «... *Zephyrus conspexit, abibam / insequitur, fugio...*». Nel rilievo la favola allegorizza l'arrivo della primavera di cui la poesia di Ovidio è una fonte piena di ispirazione. Egli ha identificato Flora con Primavera e Zefiro con Favonio, il suo accompagnatore (*Plin., nat. hist.* XVI, 39)¹³. Che Flora e Zefiro allegorizzassero la primavera, era un fatto generalmente noto nel tardo Quattrocento e spesso ripetuto, tra l'altro nella poesia di Pulci, Poliziano e Lorenzo dei Medici¹⁴. Ma mentre nella cerchia medicea il tema assunse spesso la funzione concessagli dal neoplatonismo di simbolo dell'amore, il racconto del rilievo di Villa Lante deve essere inteso come una allegoria della primavera.

Qual'è il rapporto della forma visuale del rilievo 1:2 con la tradizione letteraria e iconografica? Secondo A. Warburg il tema fondamentale della favola di Flora che fugge a Zefiro è ispirato alla leggenda di Apollo e Dafni¹⁵: in realtà qui ciò non è necessario perché Ovidio costituisce una fonte sufficiente per creare una scena simile a quella del nostro rilievo. Quanto alla figura di Flora, l'arte antica non aveva creato un modello da seguire e le non molte figure antiche di Flora non erano conosciute nel primo Cinquecento¹⁶. Quindi si dovette creare l'iconografia di Flora sulla base della tradizione letteraria. Tuttavia la descrizione che ci dà Ovidio di Flora è molto concisa e vi si parla soltanto della corona che orna la testa di Flora e dei fiori che cadendo dalla corona coprono la terra (*Fast.* V, 359-360; *Met.* II, 29). Zefiro invece non viene descritto. Quindi, le figure stesse non sono state create sulla sola base del testo di Ovidio, da cui deriva tuttavia il tema fondamentale della scena: Flora che fugge a Zefiro.

J.S. Held ha pubblicato due incisioni rappresentanti Flora che hanno punti di contatto con la Flora del rilievo 1:2¹⁷. Nelle incisioni

¹³ DEMPSEY, *JWCI* 31 (1968), 252.

¹⁴ WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 6-44; HELD, *Essays to Panofsky*, 202-205.

¹⁵ WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 33-37.

¹⁶ HELD, *Essays to Panofsky*, 205.

¹⁷ HELD, *Essays to Panofsky*, Fig. 2, 4.

Flora sparge dei fiori raccolti dalle falde della sua veste. Inoltre nell'incisione che riproduce la tela di M. de Vos Flora che fugge a Zefiro guarda indietro nello stesso modo del rilievo della loggia (Fig. 225). Senza dubbio si tratta di un'unica tradizione figurativa il cui modello più importante è a mio parere la « Primavera » del Botticelli anche essa raffigurante una giovanetta che sparge dei fiori dal suo grembo¹⁸. La giovanetta è stata spesso identificata come una delle Ore, ma secondo Warburg essa raffigura Flora ed è stata desunta dalla statua di una Ora della Galleria degli Uffizi: la statua era ben conosciuta nel Quattrocento¹⁹. Gombrich è invece del parere che la Flora del Botticelli sia ispirata agli angeli con fiori nel grembo, frequenti nella pittura fiorentina del Quattrocento²⁰. Dal punto di vista della loggia di Villa Lante è essenziale che la figura di Flora del rilievo 1:2 appartenga alla tradizione figurativa creata dalla figura del Botticelli e che abbia assunto la sua identità di Flora in rapporto alla poesia di Ovidio.

Le fonti antiche sia letterarie che figurative ci offrono poche notizie sul Zefiro. Filostrato è l'unico a descriverlo (*Imag.* I, 9, 4; I, 11, 2; I, 24 ecc.). Secondo lui Zefiro era alato e portava una corona di fiori. Una delle prime figure rinascimentali di Zefiro è lo Zefiro, alato ma senza la corona di fiori, della « Nascita di Venere » del Botticelli. I soffi di vento che escono dalla bocca di Zefiro accentuano la sua identificazione con Favonio²¹. Lo Zefiro della loggia è, come tipo, identico allo Zefiro del Botticelli.

La struttura iconografica di Flora e di Zefiro nel rilievo di Villa Lante aderisce quindi alla tradizione figurativa creata dalla « Primavera » e dalla « Nascita di Venere » del Botticelli. Il contenuto delle figure è più semplice nel rilievo della loggia che nei quadri del Botticelli. Nel rilievo si è voluto descrivere sulla base di Ovidio l'arrivo della primavera portata da Zefiro/Favonio. I capelli di Flora e il disordine del suo vestito accentuano il tema della presenza del vento. E Flora è proprio la Flora che spargendo fiori annuncia l'arrivo della primavera. All'allegoria della primavera partecipano sia Flora che Zefiro, perché da sola Flora non può portare la primavera²².

¹⁸ Per l'interpretazione della pittura vedi GOMBRICH, *Symbolic Images*, 37-64; WIND, *Pagan Mysteries*, 113-127; DEMPSEY, *JWCI* 31 (1968), 254-261.

¹⁹ WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 38-39; MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi* I, n. 124.

²⁰ GOMBRICH, *Symbolic Images*, 63.

²¹ Per i fiori che escono dalla bocca di Zefiro e di Flora vedi FERRUOLO, *ArtBull* 37 (1955), 19.

²² Sull'argomento vedi anche WIND, *Pagan Mysteries*, 116-117.

Tuttavia questa tradizione figurativa non ha determinato la forma visuale delle figure del rilievo che è stata ripresa da modelli antichi. Nei rilievi romani appare spesso una giovanetta in lento cammino con lo sguardo voltato indietro: tra l'altro, la seconda figura da destra (Fig. 220), poc'anzi menzionata, della « Danzatrice Borghese » ne costituisce un esempio. Assai simile, soprattutto quanto alla rappresentazione delle spalle, è la figura di Ora (Fig. 226) del rilievo del Louvre, la cui influenza è visibile anche in opere della bottega di Raffaello e in particolare negli stucchi delle Logge Vaticane²³. La positura di Flora nel rilievo della loggia mi sembra ispirata alla giovanetta armata (Fig. 227) del sarcofago con Bellerofonte della Villa Doria Pamphili. Lo stesso sarcofago aveva ispirato il « Parnaso » di Mantegna e la figura appare, come allegoria di Roma, nei rilievi in stucco (Fig. 228) delle Logge Vaticane²⁴. Come rappresentazione di Mercurio la stessa figura è presente anche nella Casa Pippi di Giulio Romano (Fig. 229).

L'angolo insolito della rappresentazione e la positura angolosamente incurvata dello Zefiro della loggia fanno pensare agli amorini volanti e soprattutto alle Nereidi dei sarcofagi con temi marini²⁵. Sembra palese che tali figure abbiano funto da modelli (Fig. 230) anche se è impossibile indicarne una come prototipo dello Zefiro.

Il rilievo I:3 (Tav. 19-20), al centro della parete est, comprende soltanto l'iscrizione: HINC/TOTAM LICET/AESTIMARE/ROMAM. Il testo è ripreso dall'epigramma di Marziale (IV, 64, 11-12) che, stando sul *Janiculum*, descrive il panorama: « *hinc septem dominos videre montis/et totam licet aestimare Roman* ». Il testo originario, quindi, è stato modificato nell'iscrizione. Le lettere usate sono identiche a quelle dell'iscrizione (Tav. 20) della parete sud: HANC IANUS PATER/HANC SATURNUS/CONDIDIT URBEM. Sulla base dell'iscrizione sottostante possiamo ascrivere le due scritte al 1807. La data MDXXXI sulla parete est è databile senza dubbio allo stesso anno. Tuttavia al posto del

²³ Vedi sopra la nota 8. - Secondo BECATTI la figura avrebbe ispirato la forma delle spalle della Musa Talia del Parnaso. Vedi BECATTI, *The Work of Raphael*, 525. Lo stesso si verifica in modo forse più evidente nella Musa Melpomene. Anche il vestito della Flora del rilievo I: 2 è da questo punto di vista molto simile. Vedi anche il ritratto I dello studio (Tav. 80: a).

²⁴ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 1, n. 34. Per l'influenza del sarcofago sul Mantegna vedi LEHMANN, *Samothracian Reflections*, 84. - Secondo la DACOS la figura delle Logge Vaticane è stata ripresa dalle monete romane, ciò che mi sembra inverosimile. Invece la statuetta nella mano della figura sembra esserlo. Vedi DACOS, *Le Logge*, 282.

²⁵ Cfr. per esempio RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: 1, n. 57, 70-72, 142.

rilievo III:3 c'era già in origine un'iscrizione col testo di Marziale perché anche Rorario la menziona nella forma seguente²⁶: « *Vnde totam licet aestimare romam/et longam vallem nebvlas tengentes* ». Quale testo, quello attuale o quello citato da Rorario, sia originario, non è più possibile accertare.

A differenza di quelli precedenti il rilievo I:4 (Tav. 98) è pieno di malinconia. Al centro appare una donna in cammino verso il lato destro del campo. La lunga veste le arriva alla caviglia e un velo copre la sua testa. Nelle mani sollevate tiene il drappeggio della veste. La spazialità del rilievo è molto più accentuata di quella dei rilievi precedenti. I solchi e le scanalature ormai consueti delineano la superficie del terreno ma in modo più marcato del solito. Sul fondo appaiono disposti ad arco degli alberi in una rappresentazione prospettica che aumenta la spazialità della composizione. La vegetazione, composta da piante di fantasia, è assai ricca, ma ciò nonostante il paesaggio esprime la stessa malinconia della figura femminile.

Alla donna mancano attributi, ma forse la sua veste e il paesaggio devono essere intesi come attributi, e in base ad essi possiamo identificarla come allegoria dell'inverno. E' vero che l'allegoria dell'inverno viene solitamente rappresentata da Saturno o da Vulcano²⁷, ma in questo rilievo si è consultata la descrizione di Macrobio del mito di Adone e della statua di Venere appartenente al mito. In questa statua Venere allegorizza l'inverno. Macrobio dice nei *Saturnali* (I, 21, 5): « *Simulacrum huius deae (Venus) in monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens, lacrimae uisione conspicientium manere creduntur. Quae imago, praeter quod lugentis est, ut diximus, deae, terrae quoque hiemalis est, quo tempore obnupta nubibus sole uiduata stupet fontesque ueluti terrae oculi uberius manant, agrique interim suo cultu uidui maestatem faciem sui monstrant.* ». Anche se non possiamo distinguere le lacrime negli occhi della figura femminile e anche se la posizione delle sue mani non corrisponde alla descrizione di Macrobio, le somiglianze, tenendo conto anche della struttura del paesaggio, mi sembrano sufficienti a motivare l'identificazione del rilievo come un'allegoria dell'inverno ispirata a Macrobio. Sia Cartari che Ripa²⁸ conoscevano questo

²⁶ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 9, nota 1.

²⁷ MANNING, *Studies to Stuida*, 253. - Vedi anche Cartari, *Imagini*, 25; Ripa, *Iconologia*, 476.

²⁸ Cartari, *Imagini*, 285; Ripa, *Iconologia*, 475.

passo dello scrittore romano che sembra, già in precedenza, aver ispirato il rilievo delle stagioni a Poggio a Caiano²⁹.

L'interpretazione del rilievo I:1 come allegoria dell'estate viene sostenuta dalle parole con cui continua il testo di Macrobio (I, 25, 6): « *sed cum sol emerit ab inferioribus partibus terrae, uernalisque aequinoctii transgreditur fines augendo diem, tunc est Venus laeta et pulchra uirent arua segetibus, prata herbis, arbores foliis.* ». In Macrobio questo significa l'inizio di aprile, cioè della primavera. Tuttavia l'atmosfera del testo è molto simile a quella del rilievo I:1 e quindi il testo potrebbe costituire una delle fonti ispiratrici dell'iconografia del rilievo.

Una delle figure della « Danzatrice Borghese » (Fig. 220) ha ovviamente funto da modello all'allegoria dell'inverno la cui positura appare anche nelle monete romane con la *Spes Augusta* (Fig. 221).

Il rilievo I:5 (Tav. 99) rappresenta Minerva in una positura molto complicata. La parte inferiore del corpo è vista di lato, la parte superiore invece di spalle, perché colta in un movimento a spirale; la testa con l'elmo corinzio è di profilo. Il drappeggio a spirale attorno alla vita accentua il movimento del corpo. Il braccio sinistro piegato e seminascondo regge lo scudo ovale. La lancia che tiene nella mano destra ha colpito l'olivo situato sul lato destro del campo. L'olivo costituisce l'unico elemento di ambientazione spaziale del rilievo.

Secondo l'iconografia delle stagioni adottata nei rilievi precedenti Minerva dovrebbe simboleggiare l'autunno. Tuttavia di solito l'autunno viene simboleggiato da Bacco o da qualche tema relativo al raccolto. Non sono riuscito a trovare una fonte letteraria in cui Minerva simboleggi l'autunno e quindi l'interpretazione del rilievo rimane molto ipotetica.

La figura di Minerva ha una struttura formale di tipo compilativo. Mentre la parte inferiore del corpo replica la forma corrispondente dei rilievi precedenti, la parte superiore deriva dal guerriero romano (Fig. 231) della scena CVI della Colonna Traiana³⁰.

I rilievi della serie I, se interpretati come allegorie delle stagioni, suggeriscono quindi, insieme all'iscrizione, che dalla loggia di Villa Lante è possibile ammirare in tutte le stagioni la vista che spazia su Roma e sui monti che delimitano la zona visibile. Tuttavia l'interpretazione non è del tutto attendibile. Le uniche allegorie certe sono

²⁹ G. DE Tervarent accenna in questo contesto a Esiodo, tuttavia Macrobio mi sembra essere la fonte letteraria più probabile. Vedi Tervarent, *GBA* 55 (1960), 310.

³⁰ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, CVI, Tav. 50.

quelle della primavera e dell'inverno. Le allegorie dell'estate e dell'autunno sono in mancanza di fonti letterarie assai vaghe. Anche l'ordine dei rilievi non sostiene l'interpretazione perché di solito una serie del genere comincia con la primavera e termina con l'inverno. Nella loggia la sequenza è fuori dalla norma, perché all'estate seguono la primavera, l'inverno e l'autunno.

Tuttavia l'iconografia rinascimentale delle stagioni non era assolutamente canonica. Ciò dimostrano per esempio le figure femminili della Loggetta del cardinal Bibbiena interpretabili come allegorie delle stagioni³¹. D'altronde l'ordine eccezionale delle allegorie della loggia può derivare dal fatto che si sia voluto sottolineare il contrasto tra la primavera e l'inverno, cioè tra la crescita e la morte. Perciò queste allegorie sono state collocate una di fronte all'altra ai lati dell'asse mediano, cioè dell'iscrizione.

Rilievi II : 1, 3, 5, 6, 7 e i rilievi delle pareti laterali.

Oltre ai rilievi figurati le pareti laterali e la parte inferiore della volta della loggia accolgono alcuni rilievi decorativi.

Sui timpani che nelle pareti laterali e nella parete ovest corrispondono agli archi della « serliana » della parete est si vedono delle imprese. L'impresa di Baldassare Turini ha ottenuto il posto araldicamente più importante sopra la porta tra il salone e la loggia (Tav. 102). Alla sua destra nel campo II : 1 appare il SVAVE (Tav. 100) e a sinistra nel campo II : 5 il CANDOR ILLESVS (Tav. 104), mentre le pareti laterali accolgono il SEMPER (Tav. 22). Le imprese hanno la stessa struttura di quelle del salone e, come nel salone, anche nella loggia le imprese medicee hanno un predominio numerico.

I rilievi in stucco delle pareti laterali della loggia sono andati perduti. Ne sono rimaste soltanto tracce appena visibili sulla superficie delle pareti. In base al disegno della Kunstbibliothek è tuttavia possibile crearsi un'opinione sugli stucchi che in origine decoravano la parete sud (Tav. 4).

Nell'intercolunnio mediano della parete sud c'era, all'altezza dei rilievi della serie I, questa iscrizione: BAL · THVRINVS/DE PISIA/ANIMI · CAVSA · F. Sotto l'iscrizione si trovava una candelabra con una Vittoria in piedi su una base a forma di scala. Gli intercolunni laterali accoglievano nella parte superiore della parete delle maschere di

³¹ REDIG DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo*, 51.

ieone con un anello nella bocca. Alla maschera era annodato un nastro e dal capo del nastro pendeva una tavola. Sulla tavola est si vedeva il testo SALVOS, mentre nel disegno manca il testo della tavola ovest. A giudicare dalle tracce visibili sulla parete nord c'erano anche qui degli ornamenti simili che tuttavia non possono più essere caratterizzati.

Rilievo II : 2.

La composizione simmetrica del rilievo II : 2 (Tav. 101) è composta da quattro figure marine. Sul lato sinistro appare una figura femminile, sul lato destro una virile e al centro collocate più in secondo piano due figure che si abbracciano. Giacché le fattezze delle figure virili e quelle delle figure femminili sono identiche, il rilievo racconta verosimilmente due fasi diverse di uno stesso mito.

La figura virile a destra è vista di lato. Essa ha la parte superiore costituita dal busto di uomo col viso barbuto e i capelli corti. Le mani riposano sulla vita nascoste dal grande drappeggio mosso dal vento. La parte inferiore del corpo è costituita dalla grande e dinamica coda a spirale e dalle pinne. La figura femminile specularmente simmetrica è più grande della figura virile. La parte superiore del corpo, vista diagonalmente di fronte, è virile. L'acconciatura e il viso rivelano tuttavia che si tratta di una figura femminile. I capelli intrecciati sulla fronte sono nascosti da un copricapo simile a un elmo greco di cuoio. Le mani sono nascoste nel mantello svolazzante e la coda è simile a quella della figura virile.

La struttura della scena dell'abbraccio è più complicata. La donna è rappresentata di schiena in modo da far vedere soltanto il dorso incurvato e la testa voltata di lato. La mano destra abbraccia l'uomo. La testa è coperta da un velo che seguendo la linea del dorso scende sotto la donna. L'uomo è stato rappresentato diagonalmente di fronte, con la testa voltata verso la donna. La veste dell'uomo nasconde completamente le sue mani. La coda si divide in due parti e la donna siede su una delle parti.

L'iconografia del rilievo è problematica. La figura virile potrebbe essere un Tritone, ma la donna non è una Nereide perché le Nereidi sono sempre rappresentate da giovanette nude³². Quindi nel rilievo non è illustrata la scena con Tritone e Nereide, tanto frequente nei sarcofagi romani. Tuttavia il fatto che le figure appaiano due volte nel rilievo allude a un tema specifico.

³² CLARK, *BurlMag* 97 (1955), 214-217.

Oltre ai tritoni, la mitologia antica conosceva un gran numero di figure virili con la parte inferiore del corpo simile a quella dei pesci. Tali erano Glauco, Proteo, Dracone e Nereo³³. L'unica figura femminile di questo tipo è Scilla.

Scilla è una figura mitologica molto complessa. Generalmente essa viene intesa come il mostro marino descritto da Omero. Nella letteratura antica era il mostro che sorvegliava i diversi stretti del mare³⁴. La Scilla omerica dominò anche le arti figurative dell'Antichità. Essa era un mostro con la coda di un pesce e con delle teste di cane attorno alla vita. Sotto questa forma appare anche nella letteratura romana: tra l'altro nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, 60-72) e nell'*Eneide* di Virgilio (III, 426-428)³⁵. In Ovidio appare anche un altro tipo di mito ispirato alla letteratura ellenistica (*Met.* III, 924-XIV, 79) che parla di Glauco³⁶ che dopo aver mangiato delle piante miracolose divenne un essere simile ai pesci con barba e capelli lunghi. Egli si innamorò della bellissima Scilla, figlia del re Procri. Egli la sorprese mentre faceva il bagno. Scilla si spaventò e fuggì a Glauco che chiese aiuto a Circe. Ma siccome era innamorata di Glauco, Circe trasformò Scilla in un mostro marino. Ovidio termina la sua leggenda secondo la tradizione omerica. Servio invece le dà un'altra fine, secondo la quale Glauco trasformò Scilla in divinità del mare, cioè in un essere simile a sé stesso (Virg., *Buc.* VI, 74): «*hanc postea Glaucos fecit in deam marinam*». Quindi Servio sottintende che Glauco e Scilla potevano apparire insieme sotto la stessa forma perché erano esseri simili.

Le opinioni sulle illustrazioni antiche della leggenda di Glauco e Scilla variano³⁷. La meglio conosciuta delle rappresentazioni figurative è la scena in cui Glauco sorprende Scilla. Nel rilievo II:2 non si tratta di questo episodio, ma vi è illustrata la scena finale della leggenda, secondo le descrizioni di Ovidio e di Servio. In un certo senso il rilievo è la continuazione figurativa della scena finale raccontata nei testi, ma una continuazione a cui i testi peraltro accennano. Nel rilievo Glauco ha trasformato Scilla in divinità del mare e le loro figure si vedono ai lati del rilievo. Al centro Glauco e Scilla si abbracciano e quindi la leggenda giunge alla sua lieta conclusione.

³³ DEONNA, *RevArch* 27 (1928), 19.

³⁴ ROSCHER, *Lexikon* IV, 1033-1034.

³⁵ ROSCHER, *Lexikon* IV, 1035-1064; WASER, *Skylla und Charybdis*, *passim*.

³⁶ Per Glauco vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 2, 1677-1686.

³⁷ Sull'argomento vedi GADECHENS, *Glaucos*, 105; DE WAHL, *Monstra Marina*, 45; ROSCHER, *Lexikon* I: 2, 1684.

Una simile scena mitologica non poteva avere un parallelo nelle arti figurative dell'Antichità, e anzi l'iconografia doveva essere creata *ex novo*, ciò che è accaduto nel rilievo II:2³⁸. Sia Ovidio che Virgilio descrivono Scilla e Glauco tanto minuziosamente che illustrarne le figure sulla base dei testi, senza modelli visuali, non era difficile. Come si è visto, le figure del rilievo II:2 corrispondono a queste descrizioni e quindi la struttura iconografica delle figure di Scilla e Glauco è chiaramente stata creata sulla base di Ovidio e di Servio.

La struttura figurativa di Scilla e Glauco nel rilievo II:2 è invece frutto di una compilazione. Le caratteristiche sono state create *ex novo* o riprese da modelli antichi. Tuttavia le figure antiche di Scilla e Glauco, anche se conosciute nel Rinascimento, non costituiscono i loro modelli. Le code sono senza dubbio delle creazioni *ex novo*, perché sono troppo monumentali per essere delle code di mostri marini o di Tritoni antichi. Inoltre la coda dei Tritoni è composta da spirali successive che girano verso il basso e non come nel rilievo della loggia³⁹. La parte superiore del corpo di Glauco è anch'essa una creazione *ex novo*, perché il modo in cui è vista di lato non è antico. La testa è invece derivata da quella di Asclepio (Fig. 232) in una gemma appartenuta alla collezione medicea⁴⁰. Le fattezze e le barbe delle figure sono identiche e identiche sono anche le acconciature di un tipo molto raro nell'arte antica. La parte superiore del corpo di Scilla, anche se invertita, replica chiaramente la forma del Centauro marino (Fig. 233) del sarcofago con Tritoni e Nereidi al Louvre⁴¹. La provenienza del sarcofago non è nota, ma al più tardi nel Seicento esso doveva essere conosciuto. La derivazione dal Centauro, con la muscolatura, la posizione delle mani e l'angolo di rappresentazione pressoché identici, spiega la mascolinità del corpo di Scilla. La testa di Scilla, ispirata ad un altro modello, aderisce inorganicamente al corpo. Le fattezze e l'acconciatura seguono la tradizione figurativa greca tanto palesemente da non richiedere un modello specifico. Il copricapo di Scilla costituisce una copia archeologicamente attendibile di un elmo di cuoio. Questo tipo di elmo

³⁸ In una gemma della collezione Poniatowski appaiono due figure marine, una femmina e un maschio con code di pesce che sono rappresentate come nel rilievo della loggia in modo araldicamente simmetrico. La gemma raffigura Nereo e Doride. Tuttavia non si sa quando e dove la gemma fu rinvenuta e quindi sarebbe troppo azzardato spiegare la composizione del rilievo della loggia in base ad essa. Vedi PRENDEVILLE, *Collection Poniatowski*, n. 253.

³⁹ Vedi RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: 1, *passim*.

⁴⁰ REINACH, *Pierre gravées*: Gori, I, 68: 1.

⁴¹ RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: 1, n. 40.

non appare né nella Colonna Traiana né in quella di Marco Aurelio che costituivano delle fonti inesauribili per gli artisti rinascimentali in cerca di modelli antichi per le vesti e gli apparecchi guerreschi. L'elmo non e nemmeno reperibile nei sarcofagi con scene di combattimento. L'elmo appare invece tra l'altro nelle monete greche e soprattutto in quelle provenienti dall'Asia Minore (Fig. 234)⁴². La derivanza dell'elmo da questo tipo di moneta o di qualche altro modello antico rimane tuttavia inrisolta. In ogni caso l'elmo era generalmente conosciuto, perché appare come copricapo di Diana di Efeso nella Stanza della Segnatura.

Anche le figure che si abbracciano contengono elementi figurativi di ispirazione antica. A prima vista la composizione sembra essere ispirata al gruppo con Tritone e Nereide rinvenuto nel Quattrocento a Grottaferrata⁴³. Tuttavia il modello più verosimile è il sarcofago con Posidone (Fig. 235) alla Villa Medici⁴⁴. Il sarcofago era conosciuto dal tardo Quattrocento in poi e aveva senza dubbio ispirato il disegno « *Quos ego* » di Raffaello⁴⁵. Il Tritone e la Nereide sul lato sinistro del rilievo hanno la stessa positura, anche se invertita, che Scilla e Glauco hanno nel rilievo della loggia. E' vero che alla Nereide mancava la testa già nel primo Cinquecento, ma nel rilievo della loggia lo stuccatore l'ha aggiunta⁴⁶.

La composizione araldicamente simmetrica della scena è senza dubbio ispirata ai sarcofagi romani con temi marini.

Rilievo II : 4.

Nel rilievo II : 4 (Tav. 103) appare una processione bacchica. Anche se il personaggio principale del rilievo, Bacco, è rappresentato senza la corona di vite e il tirso, le figure che fanno parte del tiaso bastano a

⁴² IMHOOF-BLUMER, *Griechische Münzen*, 36-37, Tav. III, 1-3.

⁴³ Per il rilievo e per l'influenza del rilievo sull'arte rinascimentale cfr. DACOS, *BullBelge* 33 (1961), 143-150.

⁴⁴ CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, n. 37; DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), n. 24.

⁴⁵ BECATTI, *The Work of Raphael*, 548-549.

⁴⁶ Il tema della posizione delle teste di due amanti appare in modo molto simile e si è forse ispirato allo stesso sarcofago nel rilievo di lato di un pozzo, oggi al Museo del Bargello di Firenze, eseguito da Pierino da Vinci, nel disegno « Ixo » di Perino del Vaga e nel rilievo del sottarco XII.C. esterno delle Logge Vaticane. Vedi UTZ, *Storia dell'arte* 14 (1972), 103; *Drawings of the First Maniera*, n. 88; DACOS, *Le Logge*, 226, 241. - Il modello della scena nel rilievo delle Logge Vaticane sarebbe secondo la Dacos un vaso romano di terra sigillata. Il vaso non ha tuttavia potuto influenzare il rilievo di Villa Lante.

giustificare la sua identificazione. Nella composizione le figure sono raggruppate in una fila. Bacco ebbro e sorretto da un Satiro sta in piedi su un carro trainato da due tigri. Al tiaso partecipano inoltre un uomo che guida le tigri e una giovanetta che cammina davanti alla processione portando un delfino. I scolchi che indicano il terreno sono i soli elementi spaziali del rilievo.

Bacco sta in piedi su un grande carro a quattro ruote con i lati curvi. Le tigri snelle lo trainano una accanto all'altra e quindi della tigre in secondo piano si vede soltanto la parte anteriore. Bacco e il Satiro che lo sorregge sono rappresentati diagonalmente di spalle, ma con le teste di profilo. Bacco ha il gomito sinistro appoggiato sulla spalla destra del Satiro e il suo corpo si incurva mollemente. Nella mano destra alzata tiene le redini. Soltanto il mantello, drappeggiato sulla spalla sinistra, copre il suo corpo nudo. La postura del Satiro nudo è di una estrema stabilità. Egli ha mosso la gamba destra in avanti spostando così il peso della spalla sulla gamba. Con le mani egli sorregge Bacco sotto le braccia. L'uomo che cammina accanto alle tigri ha una postura a spirale con la testa di profilo; porta un mantello annodato intorno al collo che gli copre la parte sinistra del corpo e con le mani ha afferrato la stanga. La giovanetta davanti alla processione ha la gamba destra girata diagonalmente verso l'esterno, in modo da farla uscire dal campo: la gamba sinistra è invece vista di lato. La parte superiore del corpo con le braccia alzate è rappresentata frontalmente, mentre la testa con i capelli lunghi è vista quasi da dietro. Il corpo è nettamente visibile sotto il vestito.

Il Bacco ebbro con la sua comitiva è un tema molto frequente nell'arte romana, in particolare nei sarcofagi. Il rilievo II:4 è ispirato per molti aspetti alle rappresentazioni antiche. Come si è già detto analizzando l'affresco U, dell'ufficio, Bacco sorretto dal Satiro compare molto spesso nella decorazione dei sarcofagi. Il gruppo fa parte della scena del ritrovamento di Arianna o di Bacco ebbro. Nei sarcofagi la composizione del gruppo assume due forme diverse⁴⁷. Bacco e il suo accompagnatore sono visti perpendicolarmente o diagonalmente di fronte e il Satiro sorregge Bacco sotto le braccia o Bacco si appoggia al Satiro con la mano sulle sue spalle. In questo caso il Satiro sta in piedi a destra o a sinistra di Bacco. Il gruppo visto diagonalmente da dietro non appare nei sarcofagi. Una composizione del genere è invece

⁴⁷ La tipologia si basa sul materiale pubblicato da MATZ. Vedi MATZ, *Die Sarkophagreliefs* V: 1-4, *passim*.

reperibile nei rilievi neoattici di ispirazione greca. In essi il gruppo con Bacco e il Satiro è identico a quello del rilievo II:4. Di questo tipo di rilievo si sono conservate almeno tre repliche, cioè quelle di forma rettangolare dell'Albertinum di Dresda⁴⁸ e dei Musei Vaticani⁴⁹ e il rilievo di forma ovale ricavato da un frammento di vaso del Museo del Prado⁵⁰. Le repliche del museo di Dresda e del Vaticano (Fig. 236) sono perfettamente identiche tra loro, mentre la replica del Prado (Fig. 237) diverge in alcuni particolari. La differenza più importante concerne la mano destra di Bacco. Nella replica del Prado la mano sollevata in avanti tiene un oggetto inidentificabile (forse una redine?), mentre nelle altre l'oggetto è il tirso. La replica del museo di Dresda non ha potuto fungere da modello al gruppo del rilievo di Villa Lante perché rinvenuta soltanto nel 1877. La replica del Vaticano viene menzionata per la prima volta nel 1783, ma è considerata nota già anteriormente. La replica del Prado è stata comprata nel 1724 dalla collezione Odescalchi. Siccome il gruppo di questa replica è identico a quello del rilievo di Villa Lante, la replica deve essere stata nota già nel primo Cinquecento e aver fatto da modello al rilievo di Villa Lante⁵¹. Il gruppo con Bacco e il Satiro non venne replicato per la prima volta nel rilievo di Villa Lante perché ne erano già stati derivati numerosi gruppi negli stucchi delle Logge Vaticane⁵².

Il gruppo con Bacco e il Satiro derivato dal rilievo del museo del Prado ha quindi conservato l'iconografia originaria nel rilievo della loggia, ma la composizione è stata alterata. Mentre nel modello Bacco e la sua comitiva camminano, nel rilievo della loggia Bacco è collocato su un carro trainato da tigri e anche il tiaso diverge dal modello. L'idea del carro è naturalmente d'ispirazione antica, ma gli esempi sono rari. Soltanto in un sarcofago romano ho visto Bacco sorretto da

⁴⁸ HETTNER, *AA* 4 (1889), 100.

⁴⁹ AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Gabinetto delle Maschere n. 438. - La copia in gesso di Palazzo Rondinini è stata eseguita da questo rilievo. Vedi SALERNO, *Palazzo Rondinini*, 270.

⁵⁰ HÜBNER, *Die antiken Bildwerken in Madrid*, n. 288.

⁵¹ La parte più alta e la parte bassa del rilievo del Prado sono state aggiunte più tardi come si vede dalle giunture. Ciò non ha importanza dal punto di vista del rilievo della loggia al quale il rilievo ha potuto fungere da modello perché nella loggia Bacco non è stato raffigurato che fino ai ginocchi. I piedi del Satiro invece sono stati aggiunti dall'esecutore del rilievo.

⁵² DACOS, *Le Logge*, 213, 262. - Secondo la DACOS il modello del gruppo è chiaramente la replica del Vaticano perché la DACOS l'ha pubblicata (Fig. 31). - Negli anni 1773-89 l'inglese N. Marchant eseguì una gemma con lo stesso tema, ovviamente in base al rilievo del Vaticano. Vedi DALTON, *Postclassical gems*, n. 694.

un Satiro su un carro trainato da tigri, e cioè nel rilievo n. 213 (Fig. 238) della Villa Albani⁵³ che tuttavia non ha funto da modello alla composizione del rilievo della loggia. Le tigri e l'uomo accanto ad esse sono stati copiati dal sarcofago con trionfo di Bacco a Woburn Abbey (Fig. 261)⁵⁴. Lo stesso sarcofago ha funto da modello anche al rilievo V:1 della loggia (Tav. 111). Gli animali sono tuttavia più snelli che nel modello e anche la parte posteriore dei loro corpi è più accentuata. Il carro di Bacco non deriva da questo modello, ma è ideato dallo stuccatore del rilievo. La giovanetta è stata desunta dal sarcofago bacchico (Fig. 93) già menzionato come fonte d'ispirazione dell'affresco con Orazio Coclite (Tav. 55: a) nel salone di Villa Lante⁵⁵. La seconda baccante da destra nel sarcofago è stata replicata in questa giovanetta, specularmente invertita, con la posizione delle mani caratteristicamente angolosa. Il tema stesso della baccante che porta un oggetto — nella loggia il delfino⁵⁶, un attributo bacchico — potrebbe essere derivato dalla baccante del rilievo n. 213 di Villa Albani (Fig. 238) o dal sarcofago bacchico del British Museum (Fig. 126)⁵⁷.

Il rilievo II:4 è quindi stato compilato sfruttando numerose fonti antiche. Tuttavia l'effetto d'insieme non è sconnesso, ma dominato da una creatività equilibrata.

Rilievo III:1.

Il rilievo III:1 rappresenta Cerere sul suo carro trainato dai serpenti (Tav. 105). Il carro a due ruote ricorda il carro del rilievo precedente. I serpenti sono sottili, snelli e alati. Cerere sta in un bel contrapposto, ma la sua posizione è inorganica nel rapporto col carro. Il peso del corpo riposa sulla gamba destra nascosta dalla veste, mentre la gamba sinistra, appena visibile sotto il drappeggio, dà inizio a un movimento a spirale che continua nella parte superiore del corpo, vista diagonalmente da davanti, e termina nella testa rappresentata di profilo. Nella mano destra alzata davanti a sé, essa tiene le redini, mentre la mano sinistra, abbandonata lungo il fianco, è piena di spighe. La dea porta anche una corona di spighe. Gli elementi spaziali del

⁵³ REINACH, *Répertoire de reliefs* III, 135.

⁵⁴ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 80. - Vedi anche l'analisi del rilievo V:1 e le rispettive note.

⁵⁵ Vedi l'affresco 3 del salone e le note.

⁵⁶ Sull'argomento vedi STEBBINS, *The Dolphin*, *passim*.

⁵⁷ Vedi l'affresco C₂ del salone e le note 220, 221.

rilievo sono costituiti oltre che dai solchi che indicano il terreno, dalla piccola roccia a sinistra con gli alberi chiaramente morti e dai due alberi stilizzati dietro a Cerere.

La Cerere del rilievo III : 1 diverge dalla Cerere trionfante dell'affresco A₁ del salone in quanto segue fedelmente il modo antico di rappresentare la dea. Cerere in cerca della figlia Proserpina fu generalmente raffigurata in piedi sul suo carro trainato dai serpenti⁵⁸. Tuttavia nel rilievo della loggia al tema della positura è stato forse aggiunto un altro contenuto. Nel rilievo Cerere non sembra essere in cerca della figlia perché è priva delle fiaccole canoniche, a meno di non pensare che esse siano state sostituite dagli alberi, da quelli vivi simbolo del regno sulla terra e da quelli morti simbolo del regno di Plutone. Invece le spighe costituiscono l'attributo dominante e perciò mi sembra più probabile che il rilievo rappresenti Cerere come dea delle biade.

La composizione del rilievo è assai inorganica perché la figura di Cerere in piedi sul carro non è copiata dai sarcofagi. La figura della dea deriva direttamente da quella della Pace (Fig. 239) delle monete con la *Pax Augusti* dell'età di Vespasiano⁵⁹. A questa figura è poi stato aggiunto un carro modellato *ex novo*.

Rilievo III : 2.

Nel rilievo III : 2 (Tav. 106) appare, nella parte anteriore del campo, su una lunga base, la statua di Diana di Efeso affiancata da due animali. Il motivo del rilievo non è tanto la persona di Diana di Efeso quanto la sua statua. Da questo punto di vista il rilievo diverge dalle altre rappresentazioni delle divinità della loggia, ma contemporaneamente questa intenzione spiega l'astrattezza e la freddezza del rilievo.

La composizione è severamente simmetrica. La statua della deità è collocata al centro del campo su un podio con sette gradini. La guaina ornata da sette nastri divisorii lascia vedere in basso i piedi della dea e un po' di drappeggio e in alto quattro teste del cavallo Pegaso. Quattro serie di seni affiancate dai palmi delle mani fuoriescono dalla scollatura. Il *kalathos* sulla testa coperta da un grande velo somi-

⁵⁸ Vedi ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 3, n. 359-421.

⁵⁹ MAZZINI, *Monete romane*, Vespasiano n. 325. - Vedi anche Claudio n. 85 e 103, Vespasiano n. 316. - Questo tipo di moneta ha probabilmente funto da modello alla figura femminile tanto dominante della « Neglegentia » del Palazzo Scala di Firenze. Vedi PARRONCHI, *JWCI* 27 (1964), 128. - Probabilmente anche la Venere Vincitrice (stucco laterale a destra del pilastro I.A) delle Logge Vaticane è stata ripresa da questo tipo di moneta più che dal tipo a cui la Dacos accenna. Vedi Dacos, *Le Logge*, 280.

glia ad un cesto di fiori. Gli animali araldici attorno a Diana sono visti di lato, con il capo voltato verso Diana, cioè indietro. Nonostante la mancanza delle corna gli animali sembrano essere dei cervi. L'unico elemento spaziale è costituito dalla superficie del terreno.

Diana di Efeso era un motivo molto popolare nell'arte degli anni dieci e venti del Cinquecento. A Roma, oltre che a Villa Lante, la deità appare tra l'altro nella Stanza della Segnatura, nelle Logge Vaticane e nella loggia di Villa Madama. A Mantova Giulio Romano la rappresentò in molti contesti⁶⁰.

A differenza della Diana di Efeso dell'affresco h₁ del salone (Tav. 77:a) la Diana della loggia non sembra derivare da nessun modello antico che sia pubblicato da P. Bellori o da H. Thiersch⁶¹. La Diana della loggia sembra piuttosto sia stata copiata dalla Diana (Fig. 240) dipinta da Giovanni da Udine nelle Logge Vaticane. Identici sono il podio con sette gradini, la forma della guaina, le teste di cavallo, le mani e la parte superiore del corpo. Tuttavia la rappresentazione non è tanto dettagliata nel rilievo quanto nell'affresco a causa della tecnica dello stucco. Anche gli animali, salvo la muscolatura della parte anteriore del corpo, sono diversi.

Secondo W. Amelung e A. von Salis la Diana di Efeso delle Logge Vaticane è stata ripresa dalla statua di Diana di Efeso del Museo Capitolino⁶². F. Weege e Thiersch invece accennano alla descrizione di G.B. Armerini delle figure di Diana di Efeso nelle Terme di Tito e sotto la chiesa di S. Gregorio⁶³. I cervi replicherebbero gli animali di Diana delle gemme o delle monete⁶⁴. La Dacos ha giustamente respinto queste opinioni e cita invece una statua appartenuta a Leone X e la sua descrizione. Quanto agli animali i loro modelli sarebbero le gemme e le monete e, tra l'altro, l'antica lampada a olio pubblicata da P.S. Bartoli⁶⁵.

La statua di Diana della descrizione di Claude Bellièvre menzionata dalla Dacos è con ogni probabilità identica alla statua di Diana pub-

⁶⁰ THIERSCH, *AbGöttingen* 12-13 (1935), 92-101.

⁶¹ THIERSCH, *AbGöttingen* 12-13 (1935), *passim*; BELLORI, *Notae*, *passim*.

⁶² AMELUNG, *JhÖstArchInst* 12 (1909), 176-177; VON SALIS, *Antike und Renaissance*, 47; JONES, *Museo Capitolino*, Sala delle Colombe n. 49.

⁶³ WEEGE, « *Der malerische Schmuck* », 172-175; THIERSCH, *AbGöttingen* 12-13 (1935), 93-95.

⁶⁴ AMELUNG accenna tra l'altro alla gemma di Gori Tav. LXVII: 10-12 e a IMHOOF-BLUMER, *Nymphen und Chariten*, 167, Tav. X: 33.

⁶⁵ DACOS, *Le Logge*, 252-254.

blicata da Cartari (Fig. 175) e verosimilmente anche identificabile nel materiale conservatosi. Credo che si possa trattare della statua (Fig. 241) appartenuta nel Cinquecento alla collezione Capri, ma oggi conservata al Soane Museum di Londra⁶⁶. Il disegno del Taccuino Senese (Fig. 242) rappresenta la statua, oggi alterata da molte aggiunte moderne, nella forma in cui essa fu rinvenuta. Identici sono la guaina divisa in sei parti, la parte superiore del corpo, salvo la posizione delle mani, e il velo caratteristico sulla testa. Queste caratteristiche corrispondono alla descrizione di Bellièvre. Inoltre Bellièvre dice che il viso, le mani e i piedi erano di marmo nero e, salvo il viso, questo vale anche per la statua del Soane Museum. La decorazione della guaina diverge nell'affresco di Giovanni da Udine da quella della statua del Soane Museum, ma neanche i disegni eseguiti dalla statua sono da questo punto di vista riproduzioni esatte del modello. Tra l'altro J.J. Boissard (Fig. 243), Cartari (Fig. 175) e Giovanni da Udine hanno collocato la statua su un podio con sette gradini che manca alla statua originaria del Soane Museum. Inoltre manca la scena di sacrificio che Bellièvre descrive come situata sotto la statua, ma può darsi che questi elementi siano andati perduti più tardi.

Nonostante le differenze, le figure di Diana di Efeso dell'affresco delle Logge Vaticane, della descrizione di Bellièvre e della statua del Soane Museum sono tanto simili che si deve trattare della stessa statua. La statua è ovviamente quella rinvenuta sotto Leone X e disegnata tra l'altro da Boissard e da Cartari. I cervi dipinti da Giovanni da Udine sono derivati dagli animali della lampada a olio (Fig. 244) pubblicata da Bartoli⁶⁷. Essi sono stati scorciati diagonalmente con un'audacia che nessuno dei modelli nominati, tra l'altro, da Amelung raggiunge.

Se la statua del Soane Museum è quella rinvenuta secondo Cartari sotto Leone X a Roma e se la statua ha funto da modello a Giovanni da Udine e quindi indirettamente anche alla Diana di Efeso della loggia di Villa Lante, il grande drappeggio della Diana, raffigurato da Cartari e rappresentato nell'affresco *h₁* del salone di Villa Lante, costituisce un problema. La testa originaria della statua del Soane Museum è andata perduta, ma è ancora visibile, salvo il viso, nel disegno del Taccuino Senese (Fig. 242). Nel taccuino la statua ha un velo molto grande che è

⁶⁶ THIERSCH, AbGöttingen 12-13 (1935), 5-11.

⁶⁷ BARTOLI, *Le antiche lucerne* II, Tav. 34.

stato riprodotto anche da Giovanni da Udine. Tuttavia nell'affresco di Giovanni da Udine il velo è molto più piccolo di quello dell'affresco h₁ del salone di Villa Lante e di quelli dei disegni di Boissard e Cartari. Può darsi che siccome la statua di Diana di Efeso richiamò l'attenzione di molti e diventò rapidamente una fonte di ispirazione, tra l'altro della bottega di Raffaello, ne derivassero due diverse tradizioni figurative. Nella prima di queste tradizioni il velo non fu posto al centro dell'attenzione e a questa tradizione aderiscono le figure di Diana nelle Logge Vaticane e nella loggia di Villa Lante. L'altra tradizione aveva un carattere più archeologico e cercava di completare la statua conservatasi frammentariamente. L'affresco h₁ del salone di Villa Lante e i disegni di Boissard e Cartari si riferiscono a questa tradizione e raffigurano il velo come un motivo predominante. Quindi a Villa Lante tutte e due le tradizioni sono presenti.

Nel rilievo della loggia gli animali attorno alla deità sono probabilmente stati ripresi dagli animali delle Logge Vaticane. La testa della deità è invece stata replicata dalle erme (Tav. 114) del rilievo VI : 1 della loggia⁶⁸.

Rilievo III : 3.

Il rilievo III : 3 rappresenta una scena di sacrificio⁶⁹ (Tav. 107). La struttura limpida della composizione si basa sull'uso di elementi simmetrici simili a quelli che appaiono nel rilievo con la leggenda di Glauco e Scilla. Al centro del campo si vede un altare di forma quadrata sul quale arde un fuoco. Dietro l'altare si innalza un pilastro che sorregge una cornice lunga quanto il campo. Attorno all'altare due figure, a destra una donna e a sinistra un uomo, stanno portando delle vittime. Ai lati del rilievo su delle basi rocciose sono due figure di Pan che sembrano sorreggere anch'esse la cornice menzionata poc'anzi.

L'uomo è stato rappresentato nudo con il corpo visto diagonalmente da dietro, con la testa chinata e la chioma ricciuta vista di profilo. Egli porta sulle braccia un toro morto che pende mollemente con la testa all'in giù. In confronto all'uomo il toro è più piccolo del naturale, ma

⁶⁸ La Diana di Efeso di Giovanni da Udine ha ovviamente funto da modello a quella di Domenico da Bergamo nella chiesa di S. Pietro a Perugia. Vedi CARATTONI, *Il corpo di S. Pietro*, 33; DACOS, *La découverte des grotesques*, 99.

⁶⁹ Sull'argomento vedi SAXL, *JWCI* 2 (1938-1939), 346-367.

il suo peso si riflette sul corpo e sulla muscolatura dell'uomo rappresentati con precisione ed eleganza. La donna è stata raffigurata vestita in una positura a spirale con le gambe viste di lato, la parte superiore del corpo quasi frontalmente e la testa, con i capelli raccolti in una crocchia dietro la nuca, di profilo. Nella mano sinistra essa tiene un cinghiale e nella mano destra un bastone da cui pende una lepre. Le figure di Pan ai lati del campo sono rappresentate frontalmente, come immagini speculari l'una dell'altra. I loro piedi di capra spuntano da sotto i mantelli che arrivano al ginocchio. Sotto i mantelli sono appena visibili un braccio sollevato sul petto e l'altro rilasciato lungo il fianco, con in mano la siringa. I visi sono barbuti e i capelli lunghi coperti da una specie di turbante.

Tutte le figure del rilievo e forse anche alcune caratteristiche della composizione derivano da modelli antichi. Negli studi classici l'uomo è spesso denominato « Stierträger »⁷⁰, e la donna identificata con l'Ora invernale⁷¹. Il più delle volte le figure fanno parte della processione della scena delle nozze di Peleo e Tetide. In questa scena le figure sono disposte nel modo seguente: dietro a Peleo, Tetide e la sua accompagnatrice, segue la processione vera e propria con in testa lo « Stierträger » e le quattro Ore. Questo tipo di scena compare nel « Puteale », oggi perduto, pubblicato da Erika Simon⁷², nel vaso della collezione Loeb a Monaco⁷³, nel bicchiere di Kyzikos⁷⁴ e nella serie di lastre Campane di cui si riparerà a suo tempo. Lo « Stierträger » appare anche isolato in numerose gemme⁷⁵ e nei bronzetti⁷⁶. Le Ore appaiono senza lo « Stierträger », tra l'altro, nel sarcofago con Peleo e Tetide di Villa Albani⁷⁷, sull'altare di Villa Albani⁷⁸, sul cosiddetto vaso di Cn. Ateius⁷⁹, su un cratere aretino⁸⁰ e nelle lastre Campane del British Museum⁸¹.

⁷⁰ VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, 260.

⁷¹ Per l'Ora in generale vedi HERRMANN, *De horarum*, *passim*.

⁷² SIMON, *RömMitt* 60-61 (1953-54), 214-215.

⁷³ SIMON, *RömMitt* 60-61 (1953-54), 215.

⁷⁴ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* II, 5.

⁷⁵ Per le gemme vedi LILIUS, *ThT* 2 (1976), 35 e le gemme menzionate nella nota 15 con le rispettive note.

⁷⁶ VON SACKEN, *Die antiken Bronzen in Wien*, 97.

⁷⁷ SIMON, *RömMitt* 60-61 (1953-54), 211-212.

⁷⁸ ZOFKA, *Bassirilievi* II, 94.

⁷⁹ WALTERS, *Catalogue of the Roman Pattern*, n. L 54.

⁸⁰ DRAGENDORFF, *Arretinische Reliefkeramik*, 65.

⁸¹ WALTERS, *Catalogue of the Terracottas*, D 583-584; VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, 260.

Inoltre ci sono numerose lastre Campane frammentarie⁸² e gemme⁸³ che rappresentano l'Ora invernale.

La maggioranza delle opere d'arte poc'anzi menzionate devono essere escluse come modelli delle figure del rilievo III:3 a causa delle notizie sulla loro provenienza. Le gemme con lo « Stierträger » o con le Ore, molte delle quali erano conosciute già nel primo Cinquecento, avrebbero potuto fungere da modello. Tuttavia i modelli più probabili sono le lastre Campane con lo « Stierträger » e le Ore o con lo « Stierträger » e l'Ora invernale, perché in esse le due figure del rilievo III:3 sono rappresentate insieme.

Tra le numerose lastre Campane conservatesi è difficile indicare l'esatto modello del rilievo della loggia. Al Louvre ci sono tre lastre Campane con le nozze di Peleo e Tetide. Le lastre tuttavia non possono essere analizzate in mancanza di fotografie. H. von Rhoden e H. Winner, come anche P. Reinach, hanno pubblicato la fotografia (Fig. 245) di una delle lastre nella quale compare sia lo « Stierträger » che l'Ora invernale⁸⁴. Questa replica del Louvre potrebbe perciò, almeno in linea di massima, costituire il modello del rilievo della loggia. D'altronde il Taccuino dal Pozzo-Albani contiene tre disegni con lo stesso tema. Due di essi rappresentano delle lastre con le nozze di Peleo e Tetide. Le lastre rappresentate dal taccuino nel 1788 si trovavano ancora a Roma, e precisamente alla Farnesina⁸⁵. Oggi le lastre potrebbero trovarsi al Louvre, ma non mi è stato possibile controllare se le lastre Campane di quel museo sono identiche ai rilievi dei disegni. Il terzo disegno del taccuino rappresenta lo « Stierträger » e l'Ora invernale⁸⁶ che probabilmente replicano le stesse figure del rilievo in terracotta men-

⁸² Lastre Campane di questo genere sono tra l'altro nel Museo Civico di Ascoli Piceno, nei musei di Aquileia, Bologna, Bonn, Dresda e Hannover. Vedi i cataloghi dei rispettivi musei e VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, 180.

⁸³ Esempi delle gemme sono tra l'altro la gemma n. 385 al Metropolitan Museum (RICHTER, *Catalogue of Engraved Gems*, n. 385), la gemma n. 7352 ai Berliner Museen (FURTWÄNGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine*, n. 7352), le gemme n. 1928, 1930, 1932 al Musée Fol di Ginevra (*Le Musée Fol*, n. 1928, 1930, 1932) e la gemma n. 881 al Thorvaldsen museum di Copenhagen (FOSSIG, *The Thorvaldsen Museum*, n. 881).

⁸⁴ VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, 52ⁿ, 259; REINACH, *Répertoire de reliefs* II: 262: 1. - Per la lastra Campana in generale vedi BORBEIN, *RömMitt*, EH 14 (1968), *passim*.

⁸⁵ VERMEULE, *Transactions* 56: 2 (1966), fol. 23, n. 8506; VERMEULE, *Transactions* 50: 5 (1960), fol. 156, n. 184.

⁸⁶ VERMEULE, *Transactions* 56: 2 (1966), fol. 24, n. 8507.

zionato nel testamento di Sodoma⁸⁷. Il rilievo, tuttavia, è oggi perduto. Un'altra replica veniva custodita al Museo Kircheriano, ma non mi è stato possibile vederla⁸⁸.

Alcune delle repliche erano senza dubbio conosciute già nel primo Cinquecento, anche se non possiamo identificarle e una di esse ha con ogni probabilità funto da modello alle figure della loggia. Forse lo è stato la replica del Louvre raffigurata nella figura 245, identica o no al rilievo appartenuto a Sodoma. Rispetto alla composizione originaria le figure sono state separate e collocate una di fronte all'altra.

Oltre al rilievo di Villa Lante molte altre opere d'arte cinquecentesche si sono ispirate alle figure della lastra Campana. Soprattutto la figura dello « Stierträger » costituì una notevole fonte d'ispirazione⁸⁹. Egli appare, come si è già detto, nei disegni del Taccuino dal Pozzo-Albani. Il taccuino di Francisco d'Olanda contiene su fogli separati le figure dello « Stierträger » e dell'Ora invernale (Fig. 246-247)⁹⁰. Lo « Stierträger » appare anche nel taccuino di Amico Aspertini (Fig. 248)⁹¹. Una gemma può aver fatto da modello a questo « Stierträger », anche se l'esattezza dei dettagli del corpo fa pensare a un modello più grande, cioè alla figura della lastra Campana. Lo « Stierträger » appare anche in tre incisioni. Una di esse è l'incisione di Giovanni Antonio da Brescia (Fig. 249)⁹², datata negli anni 1514-15 e secondo A. Hind ricavata da una gemma, ma non è esclusa la sua derivazione dalla lastra Campana. Le altre due sono le incisioni di Enea Vico e Battista Franco⁹³. Derivazioni dalla figura dello « Stierträger » sono la placchetta dei Berliner Museen, datata al primo Cinquecento (Fig. 250)⁹⁴, e l'allegoria dello « Stierträger » sul rovescio (Fig. 251) della medaglia eseguita verso il 1550 da Domenico Poggini e raffigurante l'umanista fiorentino Lodovico Domenico⁹⁵. Secondo la Dacos lo « Stierträger » appare anche

⁸⁷ HILL, *JHS* 26 (1906), 288-289. Nel testamento il rilievo è stato descritto in modo seguente: « una tegola di terra antica drentovi una Hercole con una toro et una donna con polli e uno bastone. ». - Il tema non appare tuttavia nell'arte di Sodoma, anche se egli possedeva questo rilievo.

⁸⁸ VON ROHDEN-WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, 260.

⁸⁹ Per l'origine antica del tema dello « Stierträger », vedi LILIUS, *ThT* 2 (1976), 35-41. Vedi anche LILIUS, *FT* 195-196 (1974), 31-33.

⁹⁰ TORMO Y MONZÓ, *Francisco d'Olanda*, fol. 12^r, fol. 13.

⁹¹ BOBER, *Amico Aspertini*, n. 62, 86-87.

⁹² HIND, *Early Italian Engraving* Part II, V, 41, Tav. 538.

⁹³ HIND, *Early Italian Engraving* Part II, V, 42.

⁹⁴ BANGE, *Die italienischen Bronzen*, n. 131 (inv. 2124).

⁹⁵ HABICH, *MitJbBK* 10 (1916-1918), 157-158.

nel rilievo del sottarco I.C (esterno) delle Logge Vaticane, ma la figura non è stata desunta dalla lastra Campana⁹⁶.

L'Ora invernale non era un motivo altrettanto apprezzato. Le Ore appaiono in molti disegni rappresentanti opere d'arte antiche, ma in questi casi l'artista si è interessato all'opera nell'insieme e non alle Ore in particolare. Esempi di questi disegni sono quelli eseguiti dalla base rotonda dell'altare di Villa Albani (Fig. 252)⁹⁷ e quelli poc'anzi menzionati di Francisco d'Olanda e del Taccuino dal Pozzo-Albani. Nel primo Cinquecento l'Ora invernale riappare, a mia conoscenza, soltanto nel rilievo della loggia di Villa Lante⁹⁸.

W.H. Roscher ha caratterizzato il tipo di Pan rappresentato dalle figure laterali del rilievo come « Pan als Pfeilenträger »⁹⁹. D'altronde la struttura di queste figure corrisponde a un tipo molto specifico di Pan, con la parte superiore del corpo nascosta e i piedi di capra visibili. A Roma ci sono molte statue antiche di questo tipo di Pan (Fig. 253), tra l'altro al Palazzo dei Conservatori¹⁰⁰, alla Villa Albani¹⁰¹, e ai Musei Vaticani¹⁰² dove viene custodita la statua di Pan proveniente da Villa d'Este¹⁰³. Anche se nessuna di queste statue è assolutamente

⁹⁶ DACOS, *Le Logge*, 222. - La figura secondo me è stata ripresa dal rilievo n. 742/142 della Galleria delle Statue dei Musei Vaticani. Nel rilievo del Duomo di Como menzionato dalla DACOS non appare questo tema, bensì Ercole e la cerva cerinica. Vedi ILLIUS, *ThT* 2 (1976), 39. - A un contesto del tutto diverso dal punto di vista della storia dell'arte appartiene il grande rilievo in gesso nel Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti in cui è stata copiata tutta la scena delle nozze.

⁹⁷ HÜLSEN, *Das Skizzenbuch des Dosio*, fol. 11, n. 26; fol. 73, n. 168; fol. 73, n. 169. - Nei disegni le Ore sono state raffigurate in un ordine diverso perché si è iniziato a disegnarle in un punto diverso. - Vedi anche *Codex Coburgensis*, fol. 97; REINACH, *Pierre Jacques*, fol. 5^{ba}. - La notizia di BOBER che l'Ora invernale appaia anche nei disegni di Sebastiano Piombo, è erronea. Vedi BOBER, *Amico Aspertini*, 23 e nota 2.

⁹⁸ Nel Seicento l'Ora invernale appare nella decorazione del salone di Villa Albani. Il fregio del salone contiene una fila piena di copie delle opere d'arte antiche della collezione Albani e tra esse si trova anche l'Ora invernale. Vorrei anche accennare al fregio poc'anzi menzionato, del Museo Chiaramonti. Probabilmente questo fregio ha ispirato la gemma n. 208 al British Museum. Vedi DALTON, *Postclassical Gems*, n. 208. - Un problema interessante, ma riferibile a un altro contesto è costituito dalla figura femminile della scena di caccia nella Sala di Dante del Museo Civico di S. Gimignano. La figura è stata ripresa senza dubbio da una lastra Campana o da una gemma.

⁹⁹ ROSCHER, *Lexikon* III: I, 1417-1418.

¹⁰⁰ JONES, *Museo Capitolino*, Stanze terrene a dritta I, n. 18.

¹⁰¹ Nella Villa Albani ci sono cinque statue di Pan di questo tipo. Quattro appartengono alla fontanella costruita nel 1873 nel giardino della villa e rappresentano delle figure di telamoni. Tuttavia soltanto due di queste statue sono chiaramente antiche. La quinta statua di Pan è collocata sopra una colonna nelle vicinanze della Porta Salaria. Per la fontanella vedi DAMI, *Il Giardino Italiano*, Tav. CCXVI.

¹⁰² AMELUNG, *Die Sculpturen* I, Museo Chiaramonti n. 680, Tav. 82.

¹⁰³ REINACH, *Répertoire de la statuaire* I, 415.

identica alle figure di Pan del rilievo III:3, è palese che le figure di Pan della loggia sono ispirate a questo tipo antico del dio. Il tipo era già apparso nelle Logge Vaticane (Fig. 254)¹⁰⁴, nel disegno di Aspertini¹⁰⁵ e in un disegno preparatorio per il monumento sepolcrale di Giulio II eseguito da Michelangelo proprio come « Pfeilerträger » o come telamone¹⁰⁶.

La composizione del gruppo con le figure di Pan potrebbe essere di ispirazione antica e le figure rappresentano telamoni molto frequenti nell'arte del primo Cinquecento. Questo tipo di composizione appare, credo, per la prima volta nella facciata del Palazzo Vescovile di Tivoli dove due statue egiziane rinvenute a Villa Adriana erano collocate ai lati del portale¹⁰⁷. Le più interessanti dal punto di vista del rilievo della loggia sono naturalmente le composizioni con le figure di Pan usate come telamoni. La composizione più monumentale è compresa nella decorazione del corteo organizzato l'11 aprile 1513 per scortare Leone X dal Vaticano al Palazzo del Laterano. La decorazione conteneva tra l'altro due archi di trionfo. Uno di essi si trovava davanti al Palazzo della Valle e aveva la facciata verso il Vaticano ornata da due statue identiche e speculari di Pan. Le statue erano state rinvenute nel 1510 nel teatro di Pompeo. Più tardi le statue furono collocate in una composizione simmetrica nel cortile del Palazzo della Valle (Fig. 255) e nel 1734 trovarono posto nel cortile del Museo Capitolino¹⁰⁸. Sembra probabile che la composizione simmetrica, oltre ad esprimere la popolarità della tematica dei telamoni, replichi la composizione in cui le figure furono trovate nel teatro di Pompeo. Le indagini compiute nel teatro di Segesta hanno rilevato che le figure simmetriche e speculari di Pan furono usate come telamoni (Fig. 256) in par-

¹⁰⁴ Le figure di Pan non sono quindi ispirate alle figure di Pan rinvenute nel 1510 nel teatro di Pompeo come AMELUNG ha affermato. Vedi AMELUNG, « Die Stuckreliefs », 101. - La DACOS invece non ferma l'attenzione sulle figure di Pan. Vedi DACOS, *Le Logge*, 147, 148.

¹⁰⁵ BORER, *Amico Aspertini*, Fig. 102.

¹⁰⁶ Per il disegno preparatorio vedi TOLNAY, *RepKw* 48 (1927), 165-168, Fig. 4.

¹⁰⁷ Sull'argomento vedi HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo*, 57, 78 e fol. 41, d-e; ROULLET, *Egyptian Monuments in Rome*, 101-102. - Oggi le statue inquadrano la porta della Sala della Croce Greca ai Musei Vaticani. Vedi LIPPOLD, *Die Skulpturen* III: 1, Sala della Croce Greca n. 151. - Le figure dei telamoni furono usate nello stesso modo tra l'altro nelle Stanze in Vaticano.

¹⁰⁸ MICHAELIS, *JDI* 6 (1891), 158; HÜBNER, *Le statue di Roma*, 119-120. - Il Peruzzi ha usato queste figure di Pan nella facciata dipinta della Farnesina, cioè come figure di telamoni ai due lati delle finestre del primo piano. Vedi FROMMEL, *RömiBKG* 11 (1967/68), Beiheft, n. 18 b.

ticolare nei teatri¹⁰⁹ e quindi una composizione del genere poteva indubbiamente esistere anche nel teatro di Pompeo¹¹⁰.

Lo « Stierträger » costituisce la chiave dell'interpretazione del contenuto iconografico del rilievo III : 3. Nelle arti figurative dell'Antichità la figura dello « Stierträger » appare spesso sotto la forma di un « camillo » anonimo, ma in origine la figura ha illustrato una delle gesta canoniche di Ercole, quella cioè di Ercole con il toro di Creta¹¹¹. Recentemente Ph. Bober ha interpretato la figura come Teseo che porta il toro di Maratona, secondo Hind si tratta invece di Ercole che porta il toro di Maratona, mentre nella placchetta dei Berliner Museen si è voluto vedere Milon di Crotone¹¹². Tuttavia all'inizio del Cinquecento lo « Stierträger » fu chiaramente interpretato come Ercole. Anche Sodoma ne dà questa interpretazione nel suo testamento. E senza dubbio nel rilievo di Villa Lante la figura rappresenta Ercole.

Ma il rilievo non illustra l'impresa canonica di Ercole perché a differenza di Teseo che sacrificò il toro di Maratona¹¹³, Ercole non sacrificò il toro di Creta¹¹⁴. Più interessante dal punto di vista del rilievo è un'altra leggenda che racconta le avventure di Ercole a Roma. Ercole, che aveva ritrovato i buoi rapiti da Caco, aveva ucciso Caco e sacrificato uno dei suoi buoi a Giove nel Foro Boario. La scena del sacrificio viene descritta da molti autori antichi, e forse nel modo più chiaro da Ovidio¹¹⁵ (*Fast.* I, 579-583): « *immolat ex illis taurum tibi, Iuppiter, unum/victor et Evandrum ruricolasque vocat/constituitque sibi, quae Maxima dicitur, aram/hic ubi pars urbis de bove nomen habet.* ». Senza dubbio il rilievo III : 3 illustra questa scena e l'altare è quello costruito da Ercole stesso o da Evandro¹¹⁶. L'Orca è rappresentata dalle contadine presenti all'atto del sacrificio o ha assunto il ruolo di un personaggio anonimo. Le figure di Pan si riferiscono, dal punto di vista del loro contenuto iconografico, a Pan come protettore dei buoi di Ercole, ma possono avere anche un altro contenuto più specifico. Siccome Evandro aveva consacrato la festa dei Lupercali a Pan, dedicandogli un altare ai piedi del Palatino, vicino al luogo dove Ercole

¹⁰⁹ BULLE, *Abbaye Akad B 33* (1928), 118, Tav. 23, 25.

¹¹⁰ Giulio Romano ha usato lo stesso tipo di Pan nel piccolo rilievo in stucco del Palazzo del Te in una composizione identica alla composizione del rilievo III : 3.

¹¹¹ LILIUS, *ThT* 2 (1976), 37.

¹¹² Vedi sopra le note 91-94.

¹¹³ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* V, 686-690.

¹¹⁴ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 2, 2201.

¹¹⁵ Oltre a Ovidio, Dionigi di Alicarnasso racconta l'evento in modo assai chiaro (I, 39, 4). - Per il mito di Ercole e Caco vedi ROSCHER, *Lexikon* I: 2, 2270-2272.

¹¹⁶ Sull'argomento vedi SCHWIEGLER, *RömGeschichte* I, 354.

aveva sacrificato il suo toro¹¹⁷, le figure di Pan possono costituire degli accenni topografici e avere il compito di facilitare l'identificazione del rilievo come sacrificio di Ercole sull'*Ara Maxima*.

Rilievo IV : 1.

Gli ottagonali e il cerchio al colmo della volta accolgono le divinità del cielo: Luna, Giove e Sole. Nel rilievo IV : 1 (Tav. 108) appare la Luna sopra un carro trainato da due cavalli galoppanti. Il rapporto tra il carro con i cavalli e la Luna, dal punto di vista delle proporzioni, è inorganico. La Luna sembra volteggi sopra il piccolo carro a due ruote più che starci in piedi. Infatti sotto ai suoi piedi si trova una nuvoletta. La posizione della Luna è molto caratteristica. La gamba sinistra, appoggiata indietro, inizia il movimento a spirale del corpo. Il peso del corpo riposa sulla gamba destra. Poiché la testa è voltata indietro, tra le diverse parti del corpo voltate in avanti o indietro si determina una tensione dinamica. La testa ornata con una mezzaluna è coperta da un grande velo svolazzante. La mano destra riposa sulla vita, mentre la sinistra tiene le redini.

L'iconografia di Luna non desta problemi. In questo modo la Luna è stata raffigurata in molti sarcofagi romani soprattutto nell'ambito della leggenda di Endimione. La posizione della Luna non è tuttavia stata desunta dalle figure antiche della dea¹¹⁸. Questo tema di posizione appare molto raramente nelle arti figurative dell'Antichità. Invece nell'arte rinascimentale la posizione è reperibile, prima del rilievo di Villa Lante, nella figura di Venere (Fig. 257) della scena con Amore di un rilievo nel cortile del Palazzo Scala a Firenze¹¹⁹, nella figura di Virgo nella loggia di Galatea del Peruzzi, nella figura femminile dell'« Incontro di Giacobbe con Rachele » nelle Logge Vaticane e in un equivalente di questa figura, cioè nello staffiere dell'affresco I di Villa Lante (Fig. 48, Tav. 47) come anche nella figura poc'anzi menzionata della « Pesca miracolosa » di Raffaello. La posizione, in particolare quella della mano appoggiata sul fianco, era quindi assai frequente nelle opere della bottega di Raffaello. Ovviamente il tema è stato ricavato da un comune modello antico conservatosi fino a oggi soltanto nella forma di una copia, e precisamente dalla figura femminile (Fig. 258) del lato

¹¹⁷ SCHWEGLER, *RömGeschichte* I, 351-352 e le fonti menzionate.

¹¹⁸ Vedi per esempio ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: I, n. 39-92.

¹¹⁹ PARRONCHI, *JWCI* 27 (1964), 116, 127. - Parronchi non indica un modello visuale della figura.

sinistro del sarcofago con Muse nel Palazzo Giustiniani¹²⁰. La figura tuttavia è stata aggiunta più tardi, come si può constatare dalle proporzioni diverse da quelle delle Muse: inoltre la figura del rilievo non è nemmeno una Musa. Il tema della posizione è tuttavia identico a quello della Luna di Villa Lante. Giacché l'espressione della figura è chiaramente anticheggiante, sembra possibile che essa abbia sostituito una figura della stessa forma che si trovava al suo posto. Quando e come questo è avvenuto, non è più possibile accertare. In ogni caso tutte le figure poc'anzi menzionate appartengono alla stessa tradizione figurativa, anche se per ora non è possibile indicarle un modello.

Il carro della Luna è spesso trainato da tori, ma proprio nelle scene con Endimione esso è trainato da cavalli. La biga del rilievo IV : 1 sembra essere una variante della quadriga (Tav. 110) del Sole del rilievo IV : 3. I componenti del rilievo IV : 1 sono quindi stati compilati con elementi derivati da diverse fonti visuali: ciò che spiega il rapporto inorganico tra Luna e il carro.

Rilievo IV : 2.

Il cerchio al centro della volta, al posto gerarchicamente più importante della loggia, accoglie il medaglione con Giove (Tav. 109). Il cerchio era, come si sa, la figura geometrica più importante della teoria artistica rinascimentale¹²¹, ma non è possibile accertare se si sia realmente voluta sottolineare l'importanza di Giove dando alla cornice la forma di un cerchio. In ogni caso Giove sta seduto sulla volta del cielo sorretta dal Cielo che esce dalle nuvole. La posizione di Giove è caratterizzata dalla diagonalità delle gambe, dalla frontalità un po' inclinata della parte superiore del corpo e dall'espressione eccezionalmente articolata della muscolatura. In grembo egli tiene il suo fascio di fulmini e ai suoi piedi l'aquila ha sollevato le ali.

Questa figura di Giove era già apparsa nella Loggia di Psiche della Farnesina¹²² e sotto la forma di almeno tre varianti negli stucchi delle Logge Vaticane¹²³. Il prototipo comune a tutte queste figure è la figura di Giove (Fig. 158) del rilievo col giudizio di Paride a Villa

¹²⁰ WEGNER, *Die Sarkophagreliefs V*, n. 165.

¹²¹ Sull'argomento vedi per esempio WITTKOWER, *Architectural Principles*, 27-32.

¹²² LÖWY, *ArchStoa* 2 (1896), 241-246.

¹²³ DACOS, *Le Logge*, 208-209 che contengono un'analisi minuziosa dell'importanza del sarcofago per l'arte cinquecentesca.

Medici. Il rilievo, in frammenti già nel Cinquecento, fu anche copiato in numerosi disegni.

Si è ovviamente voluta sottolineare la posizione di Giove come suprema divinità dell'Olimpo collocando il dio nella direzione opposta a quelle della Luna e del Sole. Mentre queste figure appaiono allo spettatore che entra nella loggia voltate verso est, il visitatore vede Giove perpendicolarmente da davanti (Tav. 23-24). Una deviazione simile dalla composizione simmetrica del rilievo sarebbe altrimenti inspiegabile.

Rilievo IV : 3.

Nell'ottagono sud al colmo della volta appare il Sole con la quadriga (Tav. 110). Il carro a due ruote, simile a quello della Luna, è trainato da tre cavalli invece di quattro. I cavalli sono stati rappresentati in galoppo furioso, alzati sulle gambe posteriori. Il cavallo a sinistra galoppa davanti agli altri. I cavalli sono caratterizzati dall'arco un po' incurvato del dorso e dalla criniera corta. La posizione dei cavalli in rapporto al carro è innaturale e fisicamente erranea, mentre il Sole ha una posizione stabile e molto naturale. Egli è stato rappresentato diagonalmente, visto da dietro. Il peso del corpo è suddiviso uniformemente su tutte e due le gambe. La mano destra riposa lungo il fianco, mentre la sinistra, della quale si vede soltanto il gomito, tiene tese le redini. La posizione delle mani si riflette nello scorcio delle spalle. L'unico capo di abbigliamento è l'elmo d'oro che gli copre la testa.

L'iconografia del Sole della loggia è puramente antica e non mi sembra che uno dei cavalli sia stato omesso per ragioni iconografiche. Tuttavia la figura di Sole non è derivata da un modello antico perché ad esempio nei sarcofagi il Sole non fu mai rappresentato diagonalmente da dietro. Nelle arti figurative dell'Antichità appare invece un'altra figura, cioè quella di Trittolemo, che assume la stessa posizione del Sole della loggia. Rappresentato nello stesso modo del Sole, Trittolemo è reperibile tra l'altro in una medaglia (Fig. 259) dell'età di Marco Aurelio della quale si conoscono numerose repliche¹²⁵. Senza dubbio il Sole della loggia è stato copiato da questo tipo di medaglia, che era ben conosciuto nel primo Cinquecento.

¹²⁴ Sull'argomento vedi WILL., *BEFAcR* 183 (1955), 280-290.

¹²⁵ GNFCCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 42: 8, 9.

I cavalli della medaglia sono quasi identici a quelli del rilievo della loggia. In particolare il lungo arco del dorso è molto simile in entrambi i cavalli. La composizione della medaglia differisce tuttavia da quella del rilievo e quindi essa non ha potuto fungere da modello alla composizione dei cavalli del Sole. Indicarne il modello esatto sembra un compito difficile. Probabilmente il tema della posizione è stato desunto dai cavalli del Sole (Fig. 260) rappresentati nel sarcofago con scena delle nozze a San Lorenzo fuori le Mura. Quindi sembra che il nostro artista abbia replicato dalla medaglia sia il lungo arco del dorso dei cavalli di Trittolemo che il modo di raggrupparli e tutti gli altri dettagli dei cavalli dal sarcofago poc'anzi menzionato. Che uno dei cavalli sia uscito dalla fila, può essere la conseguenza dell'omissione del quarto cavallo. La derivazione dei cavalli del Sole somiglia dunque a quella della figura della Pace dell'affresco 1 del salone. Il tema della positura è stato desunto dall'arte minore romana, ma si è voluto alterarne il carattere, e soprattutto aumentarne la plasticità: si è quindi ricorso ai modelli forniti dal sarcofago conservato a San Lorenzo fuori le Mura.

Rilievo V : 1.

Il rilievo V : 1 (Tav. 111) rappresenta il trionfo di Bacco. Bacco sta seduto su un grande carro a quattro ruote trainato da due tigri. Soltanto un accompagnatore forma il tiaso. I tronchi d'albero a destra e la terra, sono i soli elementi spaziali del rilievo.

Bacco è rappresentato nudo in una positura complessa. La parte inferiore del corpo con la gamba sinistra piegata è vista di lato. La parte superiore del corpo è girata di tre quarti, la mano destra riposa sulla testa vista di profilo e la mano sinistra abbandonata lungo il fianco si nasconde dietro la gamba sinistra. L'accompagnatore cammina a passi lunghi ed è raffigurato in una posa leggermente girata. La sua muscolatura, come anche quella di Bacco, è fortemente articolata ma snella, e riflette esattamente negli scorci i movimenti del corpo. Le tigri hanno la stessa struttura di quelle del rilievo II : 4 (Tav. 103).

Il modello antico del rilievo V : 1 è il sarcofago con trionfo di Bacco (Fig. 261) a Woburn Abbey¹²⁶ che aveva funto da modello anche al rilievo II : 4 della loggia. Da questo sarcofago derivano la figura di Bacco, il carro, le tigri e l'accompagnatore. Non è invece stato ripreso il resto del tiaso e quindi la composizione è diventata molto più sem-

¹²⁶ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, n. 80.

plice e per renderla equilibrata si è dovuto spostare l'accompagnatore più vicino al lato destro del campo. Quindi si è anche dovuta creare la parte inferiore del suo corpo e ciò venne realizzato prendendo come modello la parte inferiore del corpo della giovanetta che porta il del-fino nel rilievo II:4.

Il sarcofago di Woburn Abbey era una delle opere d'arte antica più studiate nel primo Cinquecento. Ne furono ricavati temi ed eseguiti numerosi disegni. Tuttavia non si sa esattamente dove il sarcofago fu conservato.

Il primo disegno eseguito dal sarcofago è probabilmente la copia di Bacco del foglio F 265, inf. 92¹ (Fig. 262) della Biblioteca Ambrosiana¹²⁷. Il disegno di Girolamo da Carpi della Windsor Library¹²⁸ contiene soltanto una parte del sarcofago, cioè la figura di Bacco, il carro e l'accompagnatore collocato, come nel rilievo di Villa Lante, davanti al gruppo con il dio. Inoltre rimangono i disegni di Jacopo Ripanda¹²⁹, della collezione Chatsworth¹³⁰ e del Taccuino dal Pozzo-Albani¹³¹. Il primo esempio rinascimentale di un tema ricavato dal sarcofago è probabilmente costituito dal cassone di Gubbio (Fig. 263), già attribuito a Matteo Balducci, ma secondo gli studi più recenti eseguito da Amico Aspertini¹³². Il cassone replica la composizione del modello, ma quanto al carattere ne diverge completamente. Un altro esempio si vede nella figura di Bacco del pennacchio I.4 (destro) delle Logge Vaticane¹³³. Anche il disegno di Perino del Vaga al Louvre, datato agli anni 1540/42, replica la composizione del sarcofago¹³⁴. Questo disegno funse da modello alla famosa Casetta Farnese¹³⁵ che ha ovviamente ispirato la placchetta dei Berliner Museen¹³⁶. Dell'influenza esercitata dal sarcofago di

¹²⁷ VICENZI, *RassArte* 10 (1910), 16; DEGENHART-SCHMITT, *MiJbBK* 11 (1960), 96.

¹²⁸ POPHAMIE-WILDE, *The Italian Drawings at Windsor Castle*, n. 196'.

¹²⁹ PARKER, *Catalogue of Ashmolean Museum*, II, 359.

¹³⁰ MATZ, *Die Sarkophagreliefs* IV: 2, Beilage 31.

¹³¹ VERMEULE, *Transactions* 56: 2 (1966), n. 8632, 8638.

¹³² SCHUDRING, *Cassoni*, n. 518; VENTUROLI, *Storia dell'arte* 1/2 (1969), 416-432.

¹³³ DACOS, *Le Logge*, 209. - L'analisi del ruolo del sarcofago di Woburn Abbey nell'arte rinascimentale è stata eseguita indipendentemente dall'analisi della DACOS. - Secondo AMELUNG la figura delle Logge Vaticane è stata ripresa da una gemma romana conosciuta in molte repliche (Vedi FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, Tav. LXIX: 1, 2, 4, XLII: 91, 21, L: 10-12). Riusata la figura della gemma appare in alcune medaglie (Vedi HEISS, *Les médailleurs* V, Pl. I: 4; VII, Pl. VII: 4) e nelle placchette bronzee n. 141-145 dei Berliner Museen (Vedi BANGE, *Die italienischen Bronzen*, n. 141-145). Vedi AMELUNG, « Die Stuckreliefs », 65-66.

¹³⁴ BACOU, *The Italian Drawings*, n. 48.

¹³⁵ RINALDIS, *BollArte* 3 (1923-24), 163.

¹³⁶ BANGE, *Die italienischen Bronzen*, n. 817 (inv. 1323).

Woburn Abbey sul tardo Cinquecento, testimoniano le figure di Bacco agli angoli della Cappella Vecchia nel Palazzo dei Conservatori¹³⁷ e quelle di Caracci nella galleria di Palazzo Farnese¹³⁸.

Il rilievo V : 1 appartiene quindi a una vasta tradizione figurativa di ispirazione antica. Il rilievo della loggia diverge dal modello per due aspetti: il carattere e il numero delle figure che si riduce ai soli Bacco sul carro e all'accompagnatore. In conseguenza l'iconografia è cambiata. Il rilievo non rappresenta più il trionfo di Bacco e Arianna, ma il trionfo del solo Bacco.

Rilievo V : 2.

Nel rilievo V : 2 (Tav. 112) appaiono tre cavalieri. Due di loro formano sul lato sinistro un gruppo che sembra di inseguire il cavaliere isolato sul lato destro. Gli elementi spaziali estremamente allusivi sono costituiti dalle linee che indicano il terreno.

Nel gruppo dei due cavalieri quello in primo piano che tiene la testa, nasconde con il cavallo la parte inferiore del corpo del cavaliere in secondo piano e la parte anteriore del suo animale. I cavalli sono raffigurati in galoppo con le zampe anteriori impennate. I cavalli sono robusti, con la criniera corta e la coda dinamicamente svolazzante, e sembrerebbero guidati con le redini molto tese — si noti la posizione delle teste — ma in realtà i cavalieri tengono le redini lente. I cavalieri sono di aspetto identico: portano l'elmo romano, la clamide, la tunica e ai piedi delle gambiere. Le lance, tenute con la mano destra, sono in posizione di attacco. L'attenzione è colpita dalla semplicità del gruppo raffigurato perpendicolarmente di lato, senza il movimento a spirale caratteristico alle altre figure della loggia. — Il cavallo a destra sembra replicare l'aspetto di quello in primo piano nel gruppo, fatta eccezione per la posizione del collo. Il cavaliere isolato è visto diagonalmente di spalle ed ha la testa voltata indietro. L'abbigliamento è identico a quello dei due cavalieri, fatta eccezione per il turbante e lo scudo che tiene nella mano sinistra a protezione del dorso. Per il resto non è armato.

I due cavalieri rappresentano i Dioscuri, Castore e Polluce. L'iconografia antica li rappresentò, in qualità di simboli astrali, a cavallo con le lance in resta (Fig. 264). Questa iconografia era particolarmente fre-

¹³⁷ PIETRANGELI, « Gli interni », 118.

¹³⁸ MARTIN, *The Farnese Gallery*, 118-120.

quente nelle monete¹³⁹. Nonostante la loro somiglianza iconografica le monete repubblicane non possono aver fatto da modello ai Dioscuri della loggia perché in esse, a differenza del rilievo, il cavaliere in secondo piano tiene la testa. I Dioscuri della loggia sono invece derivati dalla moneta del tipo *decursio* (Fig. 265) dell'età neroniana. Di questa moneta si sono conservate delle repliche anche dell'età di Traiano, Marco Aurelio e Lucio Vero¹⁴⁰. L'espressione e la composizione dei cavalieri sono identiche nella moneta e nel rilievo di Villa Lante. Il cavaliere in primo piano nella moneta è armato e vestito nello stesso modo del cavaliere corrispondente nel rilievo. Quello in secondo piano nella moneta, cioè la guardia dell'imperatore, è di statura minore e porta armi diverse per accentuare la differenza della posizione gerarchica. Nella loggia tuttavia egli ha assunto lo stesso aspetto dell'imperatore perché soltanto se di forma identica i due cavalieri potevano essere identificati come Dioscuri.

La moneta o le sue repliche fecero da modello a numerose opere d'arte a partire dal tardo Quattrocento. Non si sa, se ne furono eseguiti dei disegni. Servì da modello, per la prima volta, al gruppo di cavalieri eseguito da Giuliano da Sangallo nella Cappella Sassetti della chiesa di Santa Trinità a Firenze¹⁴¹. Nel taccuino del Sangallo il gruppo appare nella ricostruzione della decorazione (Fig. 266) della basilica di Giunio Basso¹⁴². Mentre in questi due casi la gerarchia dei cavalieri è stata mantenuta, nel medaglione (Fig. 267) della volta del Collegio del Cambio del Perugino a Perugia essi sono diventati Dioscuri dall'aspetto identico¹⁴³. Nelle Stanze di Raffaello, il gruppo compare nella Stanza di Eliodoro tra i guerrieri anonimi della « Traversata del Mar Rosso »; una composizione replicata nell'incisione di P.S. Bartoli¹⁴⁴; lo si ritrova anche nei chiaroscuri del sottarco sovrastante la « Liberazione di San Pietro » nella stessa Stanza¹⁴⁵, e infine compare nelle Logge Vaticane, più precisamente sul pilastro I (esterno) e sul pila-

¹³⁹ GRAWFORD, *Roman Republican Coinage* II, Pl. IX: 10-27, X: 1-6, 8-10, 14-22 ecc.

¹⁴⁰ MAZZINI, *Monete romane*, Nerone n. 83, 86, 90; GNECCHI, *Medaglioni romani* II, Tav. 66: 7, 74; 4.

¹⁴¹ HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo*, 47; DACOS, *BullBelge* 34 (1962), 424-425.

¹⁴² HÜLSEN, *Il Libro di Sangallo*, 47, fol. 31'.

¹⁴³ DACOS, *La découverte des grotesques*, 76, Fig. 116.

¹⁴⁴ TRAEGER, *RömJbKg* 13 (1971), 82-83. - TRAEGER non tratta i problemi relativi alla forma dell'affresco.

¹⁴⁵ TRAEGER, *RömJbKg* 13 (1971), 82. - TRAEGER non tratta i problemi relativi alla forma.

stro IV (Fig. 268), con lo stesso schema che ha nel rilievo di Villa Lante¹⁴⁶.

Mentre tutti questi gruppi hanno un contenuto puramente decorativo, i gruppi di due medaglie bronzee del primo Cinquecento hanno un contenuto chiaramente allegorico. L'allegoria della placchetta n. 207 (Fig. 269) dei Berliner Museen¹⁴⁷, copia esatta del modello, non è più interpretabile perché mancano le notizie sul committente della medaglia. Il rovescio (Fig. 270) della medaglia di Giovanni de' Medici (Giovanni delle Bande Nere)¹⁴⁸, copia fedele anch'essa del modello, rappresenta i cavalieri — PROPUGNATORI ITALIAE — come Dioscuri con la funzione di alludere ai meriti di Giovanni come comandante.

Il cavaliere isolato nell'arte rinascimentale non godette lo stesso favore del gruppo dei cavalieri. Il suo cavallo è, come già si è detto, una variante del cavallo in primo piano nel gruppo. Il tema della positura sembra invece ispirato a quello del cavaliere (Fig. 57) della scena XXI della Colonna Traiana¹⁴⁹. A suo tempo ho accennato all'influenza del cavallo della stessa scena sul Peruzzi e sul cavallo di Clelia nell'affresco II di Villa Lante¹⁵⁰. Tuttavia nel rilievo V:2 il cavaliere ha lo sguardo voltato indietro. Diverse sono anche la posizione dello scudo e la veste del cavaliere.

Si potrebbe pensare che l'affresco abbia un contenuto allegorico. Il turbante del cavaliere isolato fa pensare alla minaccia rappresentata dai Turchi verso il 1520. Un'allusione a questa minaccia si riscontra tra l'altro nella decorazione della Stanza dell'Incendio¹⁵¹. A mio parere il rilievo V:2 non raffigura questa allegoria, e il suo contenuto è riferibile al mito dei Dioscuri rappresentato in una forma visualmente semplificata. Il rilievo illustra infatti secondo me la lotta al lago Regillo¹⁵². I Dioscuri arrivati in aiuto dei romani che stavano per perdere la lotta contro i latini misero in fuga i latini. La favola è

¹⁴⁶ Secondo la DACOS il gruppo del pilastro IV non ha « alcun rapporto con l'antico ». Vedi DACOS, *Le Logge*, 266. Tuttavia le nostre opinioni divergono in questo punto.

¹⁴⁷ BANGE, *Die italienischen Bronzen*, n. 207 (inv. 1616).

¹⁴⁸ HEISS, *Les médailleurs VIII*, 155, Tav. XXI: 1.

¹⁴⁹ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XXI, Tav. 13.

¹⁵⁰ Vedi l'analisi dell'affresco II.

¹⁵¹ Vedi per esempio TRAFER, *RömJbKg* 13 (1971), 76.

¹⁵² ROSCHER, *Lexikon I*, 1168-1169. - Livio descrive la scena in un modo assai superficiale e non ha quindi potuto fungere da fonte diretta del rilievo (Liv. II, 20, 42). Dionigi di Alicarnasso (VI, 13, 1-3), Floro (I, 5, 4) e Aurelius Victor (XVI, 3) raccontano l'evento in modo molto chiaro. Per esempio Floro dice: « *Ea denique atrocitas proelii fuit, ut interfuisse spectaculo deos fama tradiderit. Duo in candidis equis iuvenos more siderum praetervolaverunt; Castorem atque Pollucem nemo dubitavit.* ».

stata semplificata nel rilievo in modo da comprendere soltanto i Dioscuri che con le lance in resta inseguono il cavaliere isolato, cioè i latini fuggenti.

Rilievo V : 3.

Nel rilievo V : 3 (Tav. 113) appare un gruppo di due cavalieri e un fante che si avvicinano alla grotta con i due draghi sul lato sinistro del rilievo. I cavalieri visti perpendicolarmente di lato formano una composizione nella quale il cavaliere a sinistra è del tutto visibile e del cavaliere in secondo piano si vede soltanto la parte posteriore. Del fante che accompagna il gruppo si vedono la parte superiore del corpo e una delle gambe. I cavalli robusti hanno una struttura diversa da quella degli altri cavalli della loggia. I cavalieri sono vestiti come « barbari » e inoltre nel rilievo si vedono degli scudi staccati dal loro contesto visuale.

L'apertura della grotta costruita in blocchi di pietra è vigilata da due draghi intrecciati. I draghi hanno un lungo collo, la testa grottesca e la coda lunga, dinamica e alata.

Il gruppo degli uomini è copiato dalla scena XXVII (Fig. 271) della Colonna Traiana¹⁵³, in cui l'imperatore rivolge la parola ai prigionieri barbari. Nel rilievo V : 3 la scena è stata semplificata e un po' alterata. Il secondo cavaliere non guarda più indietro ma davanti, e del gruppo con tre fanti è rimasto soltanto quello che cammina davanti agli altri: gli scudi degli altri due sono stati riprodotti per errore. Collocando delle basi rocciose sotto le figure del fante e del secondo cavaliere si è voluta aumentare la spazialità attorno al gruppo.

Il gruppo della Colonna Traiana non appare in molti contesti nell'arte rinascimentale. Ne conosco soltanto il disegno (Fig. 272) del taccuino del Ghirlandaio¹⁵⁴ e lo stucco e sul pilastro XIII.A (esterno) delle Logge Vaticane (Fig. 273)¹⁵⁵.

Anche gli elementi figurativi del lato sinistro del rilievo sono d'ispirazione antica. Nella lastra Campana con la leggenda di Perseo e Andromeda (Fig. 274)¹⁵⁶ appare una grotta con una apertura analoga e vi è anche rappresentato lo stesso tipo di drago del rilievo V : 3.

¹⁵³ LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, XXVII, Tav. 16.

¹⁵⁴ EGGER, *Codex Escorialensis*, fol. 62^{va}.

¹⁵⁵ DACOS, *Le Logge*, 278. - La DACOS non indica un modello al rilievo.

¹⁵⁶ VON ROHDEN-WINNFELD, *Die antiken Terrakotten* IV: 1, Tav. CXXXI.

I draghi del rilievo non derivano necessariamente da questa lastra perché questo tipo di mostro era molto frequente nell'arte antica, tra l'altro nei sarcofagi con temi marini¹⁵⁷. Il tema è quindi chiaramente d'ispirazione antica. Invece l'intreccio dei draghi non lo è necessariamente.

A differenza degli altri temi visuali analizzati in questa sede il tema dei draghi e la tradizione figurativa ad esso relativa, sopravvisse al Medioevo. In origine il tema fu adottato nei sarcofagi paleocristiani con Giona e la balena¹⁵⁸ e apparve nelle pitture delle catacombe¹⁵⁹, nelle scene con le gesta di Ercole della cattedra di S. Pietro, in un manoscritto del secolo VIII a Metz¹⁶⁰ e nel manoscritto astrologico di Leida¹⁶¹.

I draghi raffigurati nell'arte quattrocentesca sono tuttavia frutto di un « revival » perché sono derivati direttamente dai prototipi antichi. Il primo disegno di un drago del genere è reperibile su un foglio di Pisanello alla Biblioteca Ambrosiana¹⁶². Verso la fine del secolo e nel primo Cinquecento il tema appare come motivo decorativo tra l'altro nella ornamentazione eseguita dal Pinturicchio nelle lunette della Sala delle Sibille, nei sottarchi della Sala dei Pontefici, negli ornati degli affreschi della loggia della Galatea, opera del Peruzzi, e nel rilievo a in stucco sul pilastro XIII.A (esterno) delle Logge Vaticane¹⁶³. Più monumentali e raffigurati con un contenuto iconografico con i draghi delle « Visioni di Polifilo »¹⁶⁴ e soprattutto del « Miracolo di San Silvestro » nella Stanza di Eliodoro¹⁶⁵.

Anche se nell'arte rinascimentale il drago costituiva in primo luogo un motivo decorativo, gli ultimi due esempi accennano all'uso, con contenuto iconografico, del drago. Quindi è possibile che i draghi

¹⁵⁷ Vedi RUMPF, *Die Sarkophagreliefs* V: 1, n. 16, 282 ecc.

¹⁵⁸ Secondo Marion LAWRENCE la figura di Giona di questi sarcofagi è stata ripresa dalle figure di Endimione dei sarcofagi romani. Tuttavia anche le balene dei sarcofagi paleocristiani rappresentano il drago qui discusso. Vedi LAWRENCE, *Essays of Panofsky*, 326.

¹⁵⁹ WILPERT, *Die Malereien der Katakomben*, Tav. 26, 47, 82, 85, 104 ecc.

¹⁶⁰ WEITZMANN, *ArtBull* 55 (1973), 16, Fig. 31, 36.

¹⁶¹ THIELE, *Antike Himmelsbilder*, 124, Tav. 49.

¹⁶² DEGENHART-SCHMITT, *MüJbBK* 11 (1960), 113. - Il drago non è tuttavia stato analizzato in questo saggio.

¹⁶³ DACOS, *Le Logge*, 278. - La DACOS non indica un modello per il drago. Secondo AMELUNG il drago è stato ripreso dai disegni di Fra Giocondo o di Giuliano da Sangallo del monumento sepolcrale del *Gens Julius* a St. Remy o dai disegni del Mantegna che hanno lo stesso tema. Vedi AMELUNG, « Die Stuckreliefs », 87-89.

¹⁶⁴ COLONNA, *Hypnerotomachia*, fol. D.III.

¹⁶⁵ TRAEGER, *RömJbKg* 13 (1971), 72-73.

del rilievo della loggia abbiano un contenuto iconografico¹⁶⁶? Ipoteticamente possiamo analizzarli in base a tre leggende mitologiche, cioè in base alle leggende di Cadmo, Bellerofonte e Tiresia.

Nella leggenda di Cadmo¹⁶⁷ l'eroe dovette andare a prendere acqua da una fonte sacra a Marte. Il drago a guardia della fonte viene descritto tra l'altro da Ovidio (*Met.* III, 36-38) con molta drammaticità. Tuttavia non è possibile vedere nel rilievo l'illustrazione di questa scena come è raccontata da Ovidio, Apollodoro (III, 4, 1) e Igino (*Fab.* CLXXVII). E neppure si tratta della lotta tra Bellerofonte e Chimera¹⁶⁸. E' vero che nel rilievo appare un cavaliere, ma il suo cavallo non è Pegaso, il cavallo alato, e il drago non è il mostro Chimera, descritto nella letteratura come combinazione di leone, capra e drago, tanto minuziosamente da rendere facilissima la sua illustrazione secondo l'iconografia antica¹⁶⁹. Quindi anche Bellerofonte deve essere escluso come motivo del rilievo.

La leggenda di Tiresia è forse il miglior punto di partenza per l'interpretazione del contenuto del rilievo perché sembra essere l'unica leggenda che racconti di due draghi¹⁷⁰. La leggenda appare in Apollodoro (III, 6, 7), nel *Mytographus Vaticanus* (I, 16; II, 84; III, 4, 8) e soprattutto in Ovidio (*Met.* III, 316-338). Secondo la leggenda, Giove e Giunone avevano deciso di chiedere aiuto a Tiresia per risolvere la loro disputa sulle esperienze amorose. Tiresia conosceva l'amore sia come uomo che come donna. Il cambiamento di sesso era avvenuto quando egli aveva visto l'accoppiamento di due grandi draghi e aveva cercato di separarli. Il momento cruciale della leggenda viene descritto da Ovidio in modo seguente: «...*dua magnorum viridi coeuntia silva / corpora serpentum buculi violaverat ictu.*». Tuttavia Ovidio non racconta che Tiresia fosse andato a cavallo accompagnato da una scorta. Il primo cavaliere del rilievo ha però sollevato la mano e tiene l'indice, a differenza del modello visuale, in una posizione che può essere interpretata come un segno di negazione, cioè come un segno delle attività di Tiresia secondo il testo di Ovidio. Tuttavia non credo che si possa giungere a un'interpretazione assolutamente sicura del contenuto iconografico del rilievo V: 3.

¹⁶⁶ Sul drago in generale vedi MEYER, « Die Drachentöter », *passim*.

¹⁶⁷ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* II: 1, 827-831.

¹⁶⁸ Per Bellerofonte, per la tradizione letteraria e l'iconografia antica di Bellerofonte vedi HILLER, *Bellerophon*, *passim*.

¹⁶⁹ Vedi Cartari, *Imagini*, 158-159.

¹⁷⁰ ROSCHER, *Lexikon* V, 181-183.

Rilievo VI: 1.

L'atmosfera del rilievo VI:1 (Tav. 114) è piena di malinconia e il tema sembra di riferirsi alla morte. Un drappeggio sorretto da tre erme divide il campo, nel senso della larghezza, in due parti, una anteriore, l'altra in secondo piano. Nella parte anteriore vediamo tre figure femminili che stanno sedute, mentre dietro al drappeggio si scorgono tre figure che si muovono.

Le erme sono collocate su pilastri quadrati, più sottili in basso che in alto. Le loro teste sono identiche a quella di Diana di Efeso del rilievo III:2. L'unica differenza è costituita dal loro velo che copre anche la parte superiore dei pilastri. Il drappeggio sorretto dalle erme ha le pieghe simmetriche e ripetute specularmente.

Le giovanette davanti al drappeggio sono viste perpendicolarmente, di lato. Due di loro sono sedute a sinistra, la terza a destra. La figura più a sinistra (1) sta seduta per terra ed è appoggiata all'erma sinistra. Più in fondo la figura al centro (2) sta anch'essa seduta per terra, con le gambe piegate contro il petto, le mani appoggiate sopra i ginocchi e la testa voltata di lato e poggiata sulle mani. La figura a destra (3) sta seduta su una pietra ed ha un aspetto imponente. Ella ha appoggiato le gambe l'una di fianco all'altra per terra. La mano destra riposa sulle gambe, mentre la sinistra si appoggia a una pietra in secondo piano. Tutte le giovanette portano un vestito lungo e hanno la testa coperta da un velo.

Le figure dietro il drappeggio sono raggruppate nello stesso modo di quelle davanti ad esso. La figura femminile a sinistra è vista diagonalmente di spalle. Essa porta in mano una fiaccola e con l'altra mano sembra condurre l'uomo che la segue. La parte superiore del corpo muscoloso dell'uomo è rappresentata frontalmente di tre quarti, la testa invece con la barba e i capelli ricciuti è di profilo. La giovanetta a destra si è voltata nella direzione opposta. La sua testa con il velo è identica a quella della giovanetta 3: le mani sollevate sotto il mento sono incrociate.

L'iconografia della scena è problematica. Le derivazioni dei temi di positura sono invece assai facili da indicare. La maggioranza degli elementi figurativi sono infatti ricavati dal sarcofago con storia di Oreste al Palazzo Giustiniani (Fig. 275)¹⁷¹ di cui si è già parlato. Il

¹⁷¹ ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* II, n. 156; Rizzo, *Le sculture del Pal. Giustiniani*, 82-88. - Per le altre repliche vedi ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* II, n. 154-163. Vedi anche l'analisi dell'affresco II del salone e la nota 34. - Negli stucchi delle Logge Vaticane ci sono un gran numero di figure derivate dal sarcofago con storia di Oreste del Palazzo Giustiniani. Vedi DACOS, *Le Logge*, 212, 226, 230, 231, 232, 233 ecc.

drappeggio del rilievo è senza dubbio ispirato al grande drappeggio a sinistra nel sarcofago. Dal sarcofago sono state desunte anche le due giovanette, cioè le Furie a sinistra. La posizione della giovanetta 1 è stata resa più imponente e alcuni dettagli della figura sono stati alterati. La giovinetta 2 ha subito le stesse alterazioni e inoltre è stata collocata più in fondo. Il gruppo dell'uomo e della donna nel rilievo è stato spostato sul lato sinistro, mentre nel sarcofago era sul lato destro. La testa della donna è del tutto nuova e l'uomo replica la figura di Oreste sul lato destro del sarcofago, ma ha la posizione della testa un po' diversa.

Le figure della parte destra del rilievo non sono invece state riprese dal sarcofago con storia di Oreste. La giovanetta 3 è ovviamente ispirata alla figura femminile (Fig. 276) del rilievo con scena di sacrificio conservato a Villa Albani. La posizione della figura e il drappeggio della veste somigliano molto agli stessi elementi della figura di Villa Lante. Quanto alla testa e alla mano destra la figura della loggia diverge dal modello al quale proprio questi elementi sono stati aggiunti più tardi. Il rilievo di Villa Albani era ben conosciuto nel Cinquecento: ne esiste, secondo C. Pulszky, un disegno della bottega di Raffaello e, inoltre, il rilievo ha funto da modello nelle Logge Vaticane¹⁷².

Oltre a questi modelli «esterni» nel rilievo VI:1 si riscontra l'influsso delle forme che erano già state usate nella loggia. Come già si è detto, le teste delle erme replicano la testa di Diana di Efeso. Le giovanette 1 e 3 e la giovanetta dietro al drappeggio ripetono il profilo di Scilla. La posizione delle mani¹⁷³ della giovanetta dietro al drappeggio può invece essere ispirata a una stele greca.

L'idea delle erme, che come forme sono nuove, è di ispirazione antica. Lo dimostrano le erme del Palazzo dei Conservatori (Fig. 277)¹⁷⁴. E' vero che non si sa se proprio queste erme erano già conosciute nel primo Cinquecento, ma esse sono tuttavia testimonianze dell'origine antica di questo tipo di monumento.

Quanto all'iconografia del rilievo VI:1 un confronto con il modello, il sarcofago con storia di Oreste, rivela che nella copia non appare nessuno dei personaggi principali del prototipo. Non ci sono né Oreste nell'atto dell'uccidere, né Pilade né alcuna delle vittime¹⁷⁵. Quindi il

¹⁷² PULSZKY, *Beiträge*, 28; DACOS, *Le Logge*, 208. - Per le aggiunte vedi SAMTER, *Röm-Mitt* 9 (1894), 128, nota 1.

¹⁷³ Per l'argomento vedi per esempio NEUMANN, *Gesten und Gebärden*, 109-112, 128-144.

¹⁷⁴ JONES, *Palazzo dei Conservatori*, Sala degli Orti Mecenazia n. 1, 19, 20, 24.

¹⁷⁵ Per il mito di Oreste vedi ROSCHER, *Lexikon* III: 1, 958-1001.

momento più tragico della leggenda di Oreste non costituisce il tema del rilievo VI:1. Non c'è da dubitare che nel Cinquecento si sapessero interpretare gli avvenimenti illustrati nel sarcofago. Quindi nel rilievo della loggia le figure del sarcofago sono state usate per illustrare una scena diversa: tuttavia non sembra che si tratti di una scena della leggenda di Oreste. Anzi se le giovanette dal viso identico, davanti e dietro al drappeggio, rappresentano lo stesso personaggio, la scena del rilievo fa pensare alla leggenda di Orfeo e Euridice nella quale Euridice appare sia sulla terra che nel regno di Plutone. In questo caso l'uomo dietro al drappeggio sarebbe Orfeo che viene condotto dalla Furia negli inferi. Siccome nelle fonti letterarie che descrivono il mito di Oreste non si trova un passo che corrisponda alla struttura visuale del rilievo e siccome non mi è stato possibile reperire nelle altre fonti letterarie un passo che ne spieghi la struttura visuale, l'iconografia del rilievo deve rimanere una questione aperta.

Rilievo VI:2.

Il rilievo VI:2 (Tav. 115) rappresenta una scena di combattimento con due gruppi di cavalieri che si attaccano. A causa della posizione dei cavalli rappresentati al galoppo, le linee diagonali dominano e la composizione del rilievo è di forma triangolare, a differenza delle composizioni con i personaggi disposti su file degli altri rilievi della loggia.

Gli elementi spaziali del rilievo sono allusivi. Al centro del campo appare una parete costruita con blocchi di pietra. La sua forma non rivela tuttavia a quale tipo di edificio appartenga. Un altro elemento spaziale è costituito dalla superficie del terreno che si estende in profondità fino alla parete.

Da destra si avvicina un gruppo di tre cavalieri. Il cavaliere in primo piano, alla testa del gruppo, è del tutto visibile. Del cavaliere centrale si vede il corpo e la parte posteriore del cavallo, mentre del cavaliere sul fondo si vede soltanto parzialmente la parte superiore del corpo. Il primo cavaliere si appoggia pesantemente al cavallo che galoppa furiosamente. Il suo abbigliamento è caratterizzato da un elmo di tipo greco e da un grande scudo. Il cavaliere al centro è rappresentato di tre quarti di spalle, con la testa di profilo. L'uomo non porta la tunica e la sua unica veste è il mantello che dalla spalla destra scende sulla vita. Il cavaliere sul fondo è anche lui coperto da un mantello e porta uno scudo. Chiaramente è lui che porta la bandiera.

Il gruppo a sinistra comprende un cavallo senza cavaliere e dietro ad esso un altro cavallo con cavaliere. Il primo cavallo è particolar-

mente bello, anche se adombrato. Un carattere eccezionale gli danno il collo lungo, l'arco del dorso e la muscolatura rappresentata con esattezza. L'altro cavallo, raffigurato anch'esso perpendicolarmente di lato, non galoppa, ma avanza energicamente. La positura del cavaliere è molto complesso. Il torso è rappresentato perpendicolarmente di spalle, la testa calva invece di profilo. Sulle spalle porta la clamide e nella mano sinistra lo scudo.

Il terzo gruppo del rilievo è costituito dal cavaliere abbattuto al centro della parte in primo piano del campo. Il cavallo rappresentato di lato giace a terra con le gambe posteriori ancora un po' alzate. Il cavaliere sta per cadere per terra. Egli è vestito e armato in modo simile al cavaliere alla testa del gruppo di destra, un fatto assai importante, credo, dal punto di vista dell'iconografia del rilievo.

In conformità con gli altri rilievi della loggia anche questo rilievo è stato ispirato di diversi modelli antichi con i quali è stato creato un insieme del tutto nuovo. Il gruppo di cavalieri a destra è derivato con alcune modifiche e aggiunte dal gruppo corrispondente (Fig. 278) del rilievo che si trova nell'attico della facciata nord dell'Arco di Costantino¹⁷⁶. Il modello, modificato forse più del solito, è facilmente riconoscibile. La parte anteriore del cavallo al centro non è più visibile nel rilievo della loggia e anche il cavaliere è stato sostituito da un'altra figura. Il cavaliere sul fondo è vestito in un modo diverso nel rilievo della loggia dove il suo cavallo si è nascosto dietro agli altri animali.

Nonostante la difficoltà di vedere e disegnare il rilievo collocato tanto in alto nell'attico dell'Arco di Costantino, esso fu oggetto di un interesse molto marcato. Ai disegni nominati da Degenhart-Schmitt, cioè a quelli dell'Ambrosiana, di Raffaello e di Dosio¹⁷⁷, possiamo aggiungere il disegno del *Codex Wolfegg*¹⁷⁸, il disegno di Francisco d'Olanda¹⁷⁹ e lo schizzo probabilmente del Peruzzi¹⁸⁰. Oltre che a Villa Lante il tema fu riusato, forse per la prima volta, sul rovescio della medaglia di Francesco Gonzaga nel 1484¹⁸¹. Anche Ghirlandaio lo usò almeno in due contesti nell'abside di Santa Maria Novella¹⁸²: inoltre il tema è reperibile anche nei chiaroscuri della Stanza di Eliodoro¹⁸³.

¹⁷⁶ L'ORANGE-VON GERKAN, *Der Bildschmuck des Konstantinsbogens*, 79.

¹⁷⁷ DEGENHART-SCHMITT, *MitJbBK* 11 (1960), n. 15.

¹⁷⁸ ROBERT, *RömMitt* 16 (1901), 241.

¹⁷⁹ TORMO Y MONZÓ, *Francisco d'Olanda*, fol. 19.

¹⁸⁰ WICKHOFF, *JbKhSW* 20 (1899), 190, Tav. XVIII.

¹⁸¹ FRIEDLÄNDER, *Die italienischen Schaumünzen*, 127-128, Tav. XXIII: 3.

¹⁸² SAGI, *RepKW* 43 (1922), 222-223; DACOS, *BullBelge* 34 (1962), 439-442.

¹⁸³ TRAEGER, *RömJbKg* 13 (1972), 82. - TRAEGER non analizza le fonti dei temi.

A questo gruppo dell'Arco di Costantino sono stati aggiunti nel rilievo di Villa Lante altri temi desunti da altri contesti. Il cavaliere al centro replica il « torso del Belvedere », la sua positura e la sua muscolatura virile. Questa statua antica non è tuttavia il modello immediato del cavaliere che rappresenta la copia speculare del disegno col « Portabandiera » di Raffaello, conosciuto dall'incisione di Marcan-tonio e derivato dal « torso del Belvedere » (Fig. 279)¹⁸⁴. Il corpo nudo, la muscolatura e l'angolo di rappresentazione del cavaliere della loggia sono identici ai rispettivi elementi del « Portabandiera », ma al cava-liere manca l'elmo e non ha la mano alzata. Il terzo cavaliere è invece una variante del fante del rilievo V:3 (Tav. 113) della loggia.

Anche nel gruppo a sinistra temi ricavati da diversi modelli sono stati uniti per formare un insieme del tutto nuovo. Il primo cavallo ha molti prototipi probabili nell'arte antica e appare in forma quasi identica in numerose opere d'arte contemporanee, come per esempio la figura di Pegaso (Fig. 280) sul rovescio della medaglia di Pietro Bembo¹⁸⁵. Mi sembra tuttavia verosimile che il cavallo del rilievo VI:2 sia una copia invertita di quello impennato sulle gambe posteriori (Fig. 281) del rilievo con Bacco rinvenuto frammentario a Grottafer-rata¹⁸⁶. Il guerriero di questo rilievo viene replicato con lo scudo e il vestito modificati dal cavaliere in secondo piano, il cui cavallo è proba-bilmente desunto da quello (Fig. 271) della Colonna Traiana che ha ispirato il rilievo V:3, oppure dai cavalli dell'Arco di Tito.

L'idea di collocare un cavaliere abbattuto sotto un cavallo al galoppo deriva forse dall'Arco di Costantino (Fig. 278). La struttura figurativa di un animale del genere appare anche in numerosi sarco-fagi romani con scene di combattimento: inoltre i cavalli della Luna sono spesso rappresentati in questo modo con la parte anteriore per terra. Il cavallo della loggia sembra ispirato al cavallo della Luna (Fig. 282) raffigurato sul coperchio del sarcofago con divinità del-l'Olimpo del Palazzo Ducale di Mantova¹⁸⁷. Il guerriero invece, può essere stato ripreso da quello del sarcofago con scena di combatti-mento a Pisa, che fece da modello, tra l'altro, al rilievo bronzeo di Bertoldo di Giovanni¹⁸⁸. Un altro modello che dal punto di vista della

¹⁸⁴ BECATTI, *The Work of Raphael*, 515.

¹⁸⁵ SUPINO, *Il Medagliere Mediceo*, n. 266.

¹⁸⁶ Per il rilievo e i disegni eseguiti vedi DEGENHART-SCHMITT, *MüJbBK* 11 (1960), n. 3.

¹⁸⁷ LEVI, *Sculture di Mantova*, n. 186.

¹⁸⁸ GOMBRICH, *Norm and Form*, 123.

situazione storica sembra più probabile è l'amazzone ferita (Fig. 283) del sarcofago con amazzonomachia del Cortile del Belvedere ai Musei Vaticani¹⁸⁹, conosciuto già nel primo Cinquecento.

In senso visuale l'idea fondamentale del rilievo VI:2 non diverge da quella degli altri rilievi della loggia. Dal punto di vista dell'iconografia è importante notare il modo in cui l'abbigliamento dei modelli è stato alterato nel rilievo. Il cavaliere più avanzato del gruppo di destra e il cavaliere abbattuto hanno ricevuto un vestimento e delle armi identiche. In questo modo nel rilievo si è chiaramente voluta illustrare una scena della leggenda dei Dioscuri, cioè la loro lotta contro Linceo e Ida.

Gli autori antichi raccontano questa favola in modi un po' diversi¹⁹⁰. Gli uni dicono che la causa della lotta fu una disputa su delle pecore; altri ritengono invece che la lotta sia stata causata dal fatto che i Dioscuri avevano rapito le figlie di Leucippo, già fidanzate con Ida e Linceo. Questa scena è reperibile molto spesso nei sarcofagi romani¹⁹¹. Nel rilievo VI:2 credo che sia stata illustrata la lotta che fu la conseguenza del rapimento. La fonte letteraria più importante sembra essere Igino (*Fab. LXXX*)¹⁹². Secondo Igino Castore aveva ucciso Linceo e ciò potrebbe esser stato illustrato col primo cavallo, a sinistra, senza cavaliere. La parete sul fondo potrebbe alludere alla tomba costruita da Ida al fratello. Ma siccome Castore cercò di impedire a Ida di costruirla, sembra che Ida abbia spezzato le gambe di Castore o abbia fatto cadere la tomba in costruzione su Castore, uccidendolo. Essenziale dal punto di vista del nostro rilievo è che Castore, illustrato eventualmente nel cavaliere abbattuto al centro del rilievo,

¹⁸⁹ AMELUNG, *Die Sculpturen* II, Cortile del Belvedere n. 49. - Un'altra amazzone in posizione quasi uguale appare in un sarcofago con scena di combattimento. Il sarcofago, oggi perduto, si trovava nel primo Cinquecento davanti alla chiesa dei SS. Cosma e Damiano e ne furono eseguiti numerosi disegni. Tra l'altro Ghirlandaio e Perino del Vaga l'hanno disegnato. Vedi ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* II, n. 79; EGGER, *Codex Escorialensis*, 133-134, fol. 55^r. Quindi è possibile che il cavaliere abbattuto della loggia sia stato ripreso da questo sarcofago.

¹⁹⁰ Sull'argomento vedi ROSCHER, *Lexikon* I, 1160-1161; RE V, 1113-1116.

¹⁹¹ Vedi ROBERT, *Die Sarkophagreliefs* III: 2, n. 180-186.

¹⁹² Igino racconta l'evento in questo modo: «*Idas et Lynceus... habuerunt sponsas... Leucippi filias; hae autem formississimae uirgines... Castor et Pollux amore incensi eas rapuerunt. illi amissis sponsis arma tulerunt, si possent eas recuperare. Castor Lynceum in proelio interfecit; Idas amisso fratre omisit bellum et sponsam, coepit fratrem sepelire. cum ossa eius collocaret in pila, interuenit Castor et prohibere coeipt monumentum fieri, quod diceret se eum quasi feminam superasse. Idas indignans gladio quo cinctus erat Castori inguina traiecit, alii dicunt quedammodum aedificabat pilam super Castorem impulsisse et sic interfectum. quod cum annuntiassent Polluci, accurrit et Idam uno proelio superauit, corpusque fratris recuperatum sepulturae dedit.*»

fu ferito o ucciso. Venutolo a sapere, Polluce uccise Ida e portò via il corpo del fratello. Naturalmente questa interpretazione non è completamente attendibile, perché non spiega la presenza dei due cavalieri nella scorta di Polluce. Può darsi che essi siano la conseguenza del replicarsi acritico del loro modello, un procedimento meccanico che abbiamo già visto applicato in alcuni degli affreschi delle camere laterali. D'altronde bisogna tener conto del fatto che lo stuccatore del rilievo della loggia non poteva seguire una tradizione figurativa preesistente perché non ce n'era alcuna. Conseguentemente nessun parallelo al tema del rilievo della loggia è stato reperito.

Le stesse caratteristiche che distinguono la decorazione figurativa degli altri ambienti di Villa Lante qualificano anche i rilievi figurati della loggia. I temi sono tutti d'ispirazione antica. Gli elementi visuali dei rilievi sono in conformità con quelli degli affreschi della villa in gran parte derivati dall'arte antica. La semplicità delle composizioni accentua nei rilievi più che negli affreschi la presenza di prestiti figurativi d'ispirazione antica. L'uso frequente di modelli non ha dato un risultato eclettico: sulla base dei modelli furono creati dei rilievi che costituiscono degli insiemi di una qualità artistica molto alta.

L'Insieme iconografico della loggia.

Nonostante le molte caratteristiche comuni agli affreschi e ai rilievi di Villa Lante, l'insieme costituito dai rilievi della loggia diverge per esempio da quello degli affreschi del salone, quanto al carattere visuale e iconografico. Nella loggia incontriamo dei rilievi di un solo tipo e non un sistema gerarchico come nel salone. La struttura visuale assai omogenea e soprattutto il formato quasi uguale lascerebbero supporre che i rilievi abbiano un contenuto unitario. Come già si è visto, questo non accade. Alcuni dei rilievi illustrano una leggenda o un avvenimento storico-mitologico derivato dalla letteratura antica, anche se il tema è spesso difficile da interpretare. A questo gruppo appartengono i temi di Glauco e Scilla, il sacrificio di Ercole, le gesta dei Dioscuri e la leggenda di Tiresia. Alcuni dei rilievi rappresentano invece una divinità antica senza allusioni alla sua attività. Esempi di questo tipo sono i rilievi con Cerere, Diana di Efeso, Giove e Bacco. Inoltre nella loggia ci sono ovviamente delle allegorie come ho cercato di dimostrare analizzando i rilievi I : 1-5.

Siccome è stato possibile collegare gli affreschi del salone e quelli delle camere laterali in modo che essi costituiscano delle unità icono-

grafiche, mi sembra opportuno chiedersi se i rilievi della loggia, nonostante tutto ciò che si è detto, non seguano un programma iconografico unitario. I rilievi I:1-5 sulla parete ovest della loggia sembrano farlo perché allegorizzano tutti delle stagioni e inoltre sottolineano la funzione di loggia panoramica della loggia. Analogamente è possibile collegare i rilievi del colmo della volta IV:1-3. Il medaglione al centro della volta della loggia accoglie il dio supremo dell'Olimpo, Giove, e gli ottagonali laterali contengono la Luna e il Sole, tutti e tre dei del cielo¹⁹³. Dal punto di vista del contenuto iconografico questi rilievi non sono legati da un rapporto profondo. Rintracciare l'idea che unisca gli altri rilievi della loggia, gli uni con gli altri, sul piano iconografico, mi sembra del tutto impossibile. I loro temi sono stati scelti casualmente. Le leggende mitologiche non hanno nessun rapporto tra loro; le divinità non compongono il consiglio degli dei, ciò che provano in modo particolarmente chiaro i due rilievi con Bacco. Neanche l'uso neoplatonico dei temi sembra collegare il contenuto dei singoli rilievi, anche se in altri contesti Pan, Ercole e Bacco furono rappresentati anche con un significato neoplatonico. I rilievi non possono nemmeno essere interpretati come l'oroscopo di Baldassare Turini, un'idea che fu realizzata nella loggia della Galatea alla Farnesina¹⁹⁴. Al contrario i rilievi della loggia sono oggettivi nel senso che essi illustrano soltanto ciò che lo spettatore introdotto nella cultura umanistica poteva vederci immediatamente: Cerere è Cerere, Giove è Giove, i Dioscuri illustrano la loro vita ecc.

Mi sembra quindi opportuno escludere nei rilievi della loggia la presenza di un programma iconografico unitario, conforme e minuzioso. I rilievi non creano un insieme letterario nel modo degli affreschi del salone e delle camere laterali. Tuttavia ciò non significa che la loggia non abbia un programma iconografico. Per specificarlo bisogna estendere l'analisi in due direzioni: cioè bisogna intendere la loggia come l'immagine illusionistica di un'idea e bisogna considerare la loggia dal punto di vista degli oggetti antichi raccolti da Baldassare Turini.

Come tutta l'architettura classicista anche la loggia di Villa Lante è da un certo punto di vista l'immagine di una certa realtà architettonica. La chiave interpretativa dell'immagine illusionistica è reperibile nei grandi rettangoli dell'intervallo B (Tav. 23-24), cioè nella vite attac-

¹⁹³ Giove, Luna e Sole appaiono anche nell'affresco problematico di Pontormo a Poggio a Caiano. Nell'affresco si tratta di un *numen mixtum* e il contenuto è nell'insieme molto più problematico. Vedi WINNER, *ZKg* 35 (1972), 164-165.

¹⁹⁴ SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi, passim*.

cata alla grata di legno che vi è rappresentata. La vite può avere un solo scopo: indicare che, almeno gli intervalli B, devono essere intesi come grandi aperture, coperte in parte dalla vite, attraverso le quali vediamo il cielo. Nell'analisi degli ornamenti che orlano i campi della volta abbiamo visto che verso l'interno del campo essi digradano progressivamente verso il fondo. Questo fenomeno è particolarmente palese nella parte alta della volta e serve per dare l'impressione che i rettangoli, il cerchio e gli ottagoni siano delle aperture attraverso le quali si vede il cielo. In conseguenza, le figure dei rilievi non sono nella loggia, ma si trovano illusionisticamente fuori dal suo spazio fisico. Esse si profilano contro il cielo e noi le vediamo attraverso le aperture della volta della loggia (Tav. 19-20).

L'estensione dello spazio fisico, sia lateralmente che in alto, era una soluzione ben conosciuta nell'arte del primo Cinquecento. In questa sede accennerò soltanto ad alcune delle volte delle Logge Vaticane¹⁹⁵ o alla cupola della Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo, dove i pianeti sono stati collocati proprio come a Villa Lante¹⁹⁶. Nella loggia di Villa Lante tuttavia non appare la prospettiva da sotto in su, e i rilievi sono stati rappresentati secondo la prospettiva obbiettiva come « quadri riportati ». D'altronde a Villa Lante si è usato, per creare questa impressione illusionistica, un motivo architettonico o piuttosto di giardinaggio: la loggia è diventata una pergola. Una simile interpretazione viene giustificata dalle grate e dalle vite che appaiono negli intervalli B. Si tratta della pergola composta da colonne e da una volta a botte reperibile, come elemento frequente, nei giardini all'italiana, e, come elemento architettonico, nella loggia di Palazzo Doria a Genova¹⁹⁷. Nella loggia di Villa Lante l'idea della pergola non è stata realizzata tanto coerentemente quanto in due opere del Peruzzi, che adottò il tema della pergola dipingendola nella Villa Bercaro a Siena e nella stufetta del Palazzo della Cancelleria a Roma¹⁹⁸.

La loggia di Villa Lante è quindi, a mio parere, l'immagine di una pergola. Rimane tuttavia aperto il problema se la loggia abbia accolto la collezione di oggetti antichi di Baldassare Turini. Come abbiamo visto dalla lettera di Castiglione, Baldassare possedeva almeno una statua antica. Nella villa si è conservata una vasca da bagno antica (Fig. 1) che con ogni probabilità appartenne alla stufetta di Turini. Inoltre a

¹⁹⁵ LANCORÓNSKA, *JbKhSW* 9 (1935), 111-120. - Per il tema in generale vedi SANDSTRÖM, *Leavels of Unreality*, *passim*.

¹⁹⁶ SHEARMAN, *JWCI* 24 (1961), 138.

¹⁹⁷ DAMI, *Il Giardino Italiano*. Tav. XXXVII.

¹⁹⁸ FROMMELT, *RömJbKg* 11 (1967/68), Beiheft, n. 53 c, 107 b.

Villa Lante ci sono ancora oggi dei frammenti di statue antiche che probabilmente risalgono al tempo di Turini. Ho anche ipotizzato che la colonna sud della loggia possa esser stata trovata sul luogo dove fu costruita la villa. Tutti questi fatti favoriscono l'ipotesi che Baldassare Turini possa aver avuto una collezione di oggetti antichi, come l'avevano tanti umanisti del suo tempo. Ma dove la conservava? Sappiamo che nelle Logge Vaticane, come anche nella loggia di Villa Madama, furono conservati degli oggetti antichi. Infatti la Dacos suppone che la struttura architettonica, cioè la netta divisione in campate delle Logge sia stata in parte determinata dal fatto che le sculture dovevano essere esposte in modo adeguato¹⁹⁹. Tuttavia le sculture antiche furono forse più frequentemente collocate nei giardini²⁰⁰.

In base a tutto ciò che si è detto mi sembra possibile ritenere che gli oggetti antichi di Baldassare Turini fossero esposti nella loggia e che proprio per accoglierli la loggia sia stata trasformata da elemento puramente architettonico in pergola illusionistica. La loggia era contemporaneamente un luogo di ricreazione, un belvedere e un « Antikengarten ». In un simile contesto i rilievi in stucco hanno forse assunto una funzione dualistica. Oltre a rappresentare, come se si trovassero fuori della loggia, dei personaggi mitologici e degli dei, ricorrendo a modelli di ispirazione antica, i rilievi potevano essere concepiti come stucchi pseudoantichi appartenenti alla collezione di Baldassare Turini. E in questa funzione i rilievi non avevano bisogno di un programma iconografico, anzi un simile programma avrebbe distrutto l'idea della loggia di Villa Lante come un « Antikengarten », che accoglieva sia delle statue che dei rilievi in stucco, anche se questi erano pseudoantichi. Quindi la loggia di Villa Lante costituiva un ambiente da dove si poteva ammirare Roma e i monumenti della sua antica grandezza, mentre attraverso la pergola illusionistica si potevano vedere le divinità sotto la protezione delle quali Roma era fiorita.

Sulla parete sud della loggia si trovava il motto: BAL(DASSARE) . TURINI . ANIME . CAVSA . F(ECIT). Esso riflette le intenzioni di Baldassare Turini che aveva voluto creare nella loggia una sede piena di ispirazione antica, adatta alla vita umanistica e agli interessi umanistici. Con il motto, SALVOS, sulla stessa parete Baldassare dava il benvenuto ai suoi amici che erano entrati in questo mondo di idee umanistiche.

¹⁹⁹ DACOS, *Le Logge*, 21; GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, 104. Ringrazio la prof.ssa N. Dacos che ha gentilmente richiamato la mia attenzione su questo documento.

²⁰⁰ Sull'argomento vedi HÜLSEN, *Römische Antikengarten*, *passim*.

CAPITOLO QUARTO

L'INSIEME DELLA DECORAZIONE FIGURATIVA DI VILLA LANTE

L'attribuzione della decorazione figurativa.

Anche se l'oggetto principale di questo studio sulla decorazione figurativa di Villa Lante è stata l'interpretazione dell'iconografia e la chiarificazione del rapporto tra la decorazione e l'arte antica, non è possibile evitare completamente le questioni relative all'attribuzione e allo stile degli affreschi e dei rilievi in stucco. La ricerca si è finora concentrata quasi esclusivamente su questi ultimi problemi. E' tuttavia sorprendente constatare il dissenso esistente tra gli studiosi sull'esecutore o gli esecutori della decorazione figurativa di Villa Lante. All'unanimità, infatti, si è accettato soltanto il fatto che la decorazione di Villa Lante sia stata creata dalla bottega di Raffaello.

L'attribuzione di un affresco di Villa Lante a un artista non risolve il problema dell'attribuzione perché bisogna tener conto dell'influsso che il compilatore del programma esercitò sul tema di ogni singolo affresco e, come ho cercato di dimostrare, sul modo di illustrarne il contenuto letterario e sugli elementi visivi impiegati. Inoltre bisogna tener conto del fatto che il disegno preparatorio, il modello e l'affresco definitivo non furono necessariamente eseguiti dallo stesso artista e quindi anche da questo punto di vista l'attribuzione di un affresco a un singolo artista non corrisponde completamente alla realtà. Infatti quando si tratta di un lavoro della bottega di Raffaello, il lavoro viene eseguito collettivamente e nell'affresco definitivo è possibile distinguere la mano di parecchi artisti.

Inoltre, in quale misura la bottega di Raffaello, mentre lavorava ad esempio nelle Stanze Vaticane, ebbe come scopo una comune espressione visuale per creare un insieme artistico unitario? E infine, in quale misura un simile scopo indebolì il modo di esprimersi visualmente di ogni membro della bottega? Sono problemi finora, forse, insufficientemente studiati. Quindi cercherò di affrontare le questioni relative alla attribuzione partendo proprio da questi punti di vista. Ma prima di pronunciarmi su questi problemi, farò un breve riassunto delle opinioni sugli artisti di Villa Lante.

Quando si è discusso sull'esecutore degli affreschi del salone, si è quasi esclusivamente parlato dell'esecutore della serie principale. Il primo a pronunciarsi fu Vasari che attribuì gli affreschi a Giulio Romano. Quando gli affreschi di Palazzo Zuccari furono pubblicati da Richter, per la prima volta in modo sistematico, Richter accettò l'opinione del Vasari e attribuì gli affreschi I-IV a Giulio Romano¹. Ma prima di lui H. Voss aveva avanzato un'altra ipotesi, sostenendo che l'artista della serie principale fosse Polidoro da Caravaggio². A Venturi fu il primo a vedere negli affreschi l'impronta di due artisti. A Giulio Romano egli attribuì l'affresco I e a Perino del Vaga l'affresco IV³; sugli affreschi II e III non si pronunciò. Fr. Baumgart⁴ ha dato l'analisi più profonda della questione prendendo come punto di partenza il disegno preparatorio dell'affresco III da lui considerato opera di Giulio Romano. Egli formulò una teoria con la quale cercò di spiegare la discordanza palese tra la notizia trasmessa dal Vasari e lo stile degli affreschi definitivi. Secondo la sua teoria Giulio Romano eseguì i disegni preparatori degli affreschi, mentre altri due membri della bottega dipinsero gli affreschi definitivi. Secondo Baumgart il ciclo di Clelia era di qualità inferiore e egli riteneva che l'esecutore del ciclo fosse Maturino e che gli affreschi I e IV, di qualità superiore, fossero opera di Polidoro da Caravaggio. In seguito la serie principale del salone fu trattata in un contesto più ampio, cioè nella monografia di Giulio Romano pubblicata da Fr. Hartt. Hartt nega risolutamente la partecipazione di Giulio Romano alla decorazione di Villa Lante e attribuisce tutti gli affreschi a Polidoro da Caravaggio⁵. Egli non accetta nemmeno l'attribuzione di Baumgart del disegno preparatorio dell'affresco III e ascrive il disegno preparatorio dell'affresco IV a Polidoro da Caravaggio. Secondo J. Shearman nessuno degli affreschi fu eseguito da Polidoro da Caravaggio, mentre i modelli sono opera di Giulio Romano⁶. A.R. Turner si è pronunciato soltanto sull'affresco I che attribuisce a Polidoro da Caravaggio soprattutto sulla base del paesaggio⁷. E. Borea ascrive l'affresco I e il disegno preparatorio a Polidoro da Caravaggio⁸. Alle opere di Polidoro essa aggiunge poi l'affre-

¹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 6-7. Anche GOMBRICH ha condiviso questa opinione. Vedi GOMBRICH, *JbKhSW* 8 (1934), 90, nota 1.

² VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance* I, 82.

³ VENTURI, *Storia dell'arte* IX: 2, 366-367.

⁴ BAUMGART, *MitJbBK* 8 (1931), 55-60.

⁵ HARTT, *Giulio Romano*, 63-64 e nota 35.

⁶ SHEARMAN, *BurlMag* 101 (1959), 459.

⁷ TURNER, *ArtBull* 43 (1961), 282.

⁸ BOREA, *ArteAntMod* 1961, 216.

sco IV. Secondo l'analisi di R. Kultzen⁹ l'affresco I con il disegno preparatorio e l'affresco IV sono di Polidoro da Caravaggio, mentre il disegno del « Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio » non è uno schizzo, bensì un disegno derivato dall'affresco. Sempre secondo Kultzen il disegno preparatorio dell'affresco III non può essere attribuito né a Giulio Romano né a un altro artista a causa del suo cattivo stato di conservazione. Gli affreschi II e III Kultzen li attribuisce a un pittore che lavorò anche nelle Logge Vaticane. A. Marabottini non analizza nella sua monografia di Polidoro da Caravaggio i disegni relativi agli affreschi III e IV, ma attribuisce a Polidoro il disegno preparatorio dell'affresco I e tutta la serie principale¹⁰. Recentemente N. Dacos si è pronunciata sull'attribuzione della serie principale del salone che sarebbe opera di due pittori tra cui Polidoro da Caravaggio, che avrebbe eseguito almeno l'affresco I¹¹.

L'analisi dei tre disegni conservatisi mi ha convinto ad accettare senza riserva l'opinione secondo la quale il disegno dell'affresco I (Tav. 48) fu eseguito da Polidoro da Caravaggio. Sono anche indotto ad ascrivere a Polidoro il disegno della « Liberazione di Clelia » (Tav. 51). E' vero che esso diverge dal disegno a matita dell'affresco I, ma la differenza dipende dalla tecnica. Un confronto del disegno preparatorio dell'affresco III con altri disegni di Polidoro eseguiti con la stessa tecnica (penna con inchiostro seppia aquarellato e biacca) giustifica l'attribuzione. La tecnica e lo stile ricordano tra l'altro quelli del « Prigioniero condotto di fronte a un giudice » o della « Entrata di Cristo a Gerusalemme »¹². Inoltre il disegno contiene dei temi di positura caratteristici di Polidoro: per esempio il ritmo frenetico dei movimenti del gruppo dei romani è un elemento che si ripete spesso nelle scene di massa di Polidoro. Il terzo disegno, cioè quello del « Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio » (Tav. 53), non può essere attribuito a Polidoro da Caravaggio e in passato ho condiviso l'opinione di Kultzen il quale sostiene che il disegno non è un disegno preparatorio dell'affresco IV, bensì un disegno eseguito dall'affresco definitivo forse come base per un'incisione. Quindi l'identificazione dell'autore del terzo disegno non fornisce elementi che possono chiarire in qualche modo il problema attributivo degli affreschi di Villa Lante¹³.

⁹ KULTZEN, *ZschwAKg* 21 (1961), 29-30.

¹⁰ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 67-68.

¹¹ DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 51, nota 5; DACOS, *Le Logge*, 104, 105.

¹² Per i disegni vedi MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. dei dis. n. 30 e 29.

¹³ Vedi l'analisi dell'affresco IV del salone.

Un'analisi stilistica degli affreschi rivela che essi si dividono chiaramente in due unità. Lo « Incontro di Giano e Saturno » e il « Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio », stilisticamente quasi identici, ne formano una e gli affreschi del ciclo di Clelia, identici tra loro, ne costituiscono l'altra. Marabottini ha già richiamato l'attenzione su questo dualismo da lui definito una caratteristica molto tipica di Polidoro da Caravaggio. Secondo lui il dualismo illustra l'abilità di Polidoro di mettere lo stile in rapporto con il racconto¹⁴. Lo stesso dualismo è visibile nella leggenda di Amore e Psiche interamente attribuita da Marabottini a Polidoro. Di questa serie, la cui provenienza e datazione sono incerte, si sono conservate soltanto due scene: la « Psiche abbandonata dai genitori » (Fig. 56) di Hampton Court e la scena del Louvre nella quale Mercurio conduce Psiche davanti al consiglio degli dei. Il primo aderisce strettamente all'espressione dolce e pittorica ma anche robusta, tanto caratteristica agli affreschi attribuiti a Polidoro nelle Logge Vaticane e agli affreschi di Polidoro in Santa Maria della Pietà. La scena del Louvre (Fig. 284) è quella più intimamente collegata con il ciclo di Clelia di Villa Lante. La rappresentazione delle figure è ugualmente dura, quasi metallica e statuaria. Ma è possibile che lo stesso artista abbia usato due modi stilistici tanto diversi tra loro nella serie di Psiche e nella serie principale di Villa Lante e che contemporaneamente egli abbia dipinto con uno stile uniforme gli affreschi delle Logge Vaticane e quelli di Santa Maria della Pietà? E se questo è possibile allora come spiegare la necessità di due vocabolari tanto diversi? Un simile dualismo secondo me non può essere spiegato che dalla supposizione che il ciclo di Psiche e la serie principale di Villa Lante siano stati eseguiti da due pittori diversi.

Secondo me lo « Incontro di Giano e Saturno » è stato senza dubbio dipinto da Polidoro da Caravaggio e mi sembra che anche il paesaggio realistico della « Fuga di Clelia » sia stato eseguito da lui¹⁵. Invece le figure e i cavalli non possono essere opera di Polidoro. Lo stile delle figure, il modo di drappeggiare i vestiti e le acconciature delle giovanette sono elementi che divergono da quelli dell'affresco I, ma che sono identici a quelli della scena del Louvre e soprattutto a quelli della « Liberazione di Clelia » di Villa Lante.

Per identificare l'esecutore del ciclo di Clelia la serie di affreschi delle Logge Vaticane ci offre il materiale di confronto forse migliore,

¹⁴ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 78.

¹⁵ Dettagli paesaggistici di un simile realismo appaiono nel ciclo di Psiche soltanto nella scena di Psiche abbandonata dai genitori, eseguita da Polidoro da Caravaggio.

perché in essa è visibile lo stile di molti membri della bottega di Raffaello, benché spesso al primo stadio del loro sviluppo. Del tempo posteriore alla Villa Lante le facciate dipinte dei palazzi romani costituiscono un materiale utile al nostro scopo.

Negli affreschi con storie bibliche delle Logge Vaticane non compare la rappresentazione plastica delle figure tanto caratteristica del ciclo di Clelia di Villa Lante. I più affini agli affreschi con la leggenda di Clelia sono alcuni affreschi di Perino del Vaga. Per esempio « La caduta di Gerico », « David e Golia » (Fig. 285) e il « Trionfo di David »¹⁶ nel quale compare un cavallo che somiglia ai cavalli monumentali del ciclo di Clelia. In base a questi affreschi il ciclo di Clelia di Villa Lante non può essere attribuito a Perino del Vaga. Anche se lo stile delle figure esprime in qualche misura la stessa plasticità metallica del ciclo di Clelia, gli affreschi di Perino sono più eleganti. Non possiamo neppure supporre che lo stile di Perino si sia sviluppato dopo gli affreschi delle Logge Vaticane nella direzione indicata dal ciclo di Clelia di Villa Lante. Benché la solidità delle figure di Perino dopo le Logge abbia dovuto cedere all'eleganza e alla snellezza, le opere di Perino erano già più palesemente segnate da queste tendenze di quanto lo siano gli affreschi del ciclo di Clelia a Villa Lante. Quindi Perino del Vaga deve essere escluso come esecutore del ciclo di Clelia.

Tuttavia la qualità tanto alta del ciclo di Clelia dimostra che il suo pittore non poté essere uno dei « piccoli maestri » della bottega di Raffaello. Inoltre, nonostante la struttura metallica delle superfici delle figure, gli affreschi attestano delle caratteristiche tipiche di Polidoro. A più riprese ho accennato al ritmo dei movimenti tanto simile per esempio a quello degli affreschi dello zoccolo della Sala di Costantino o di quelli delle facciate dipinte, eseguite in parte insieme a Maturino, di alcuni palazzi romani, tra cui la casa a Piazza Madama, il Casino del Bufalo, il Palazzo Ricci e il Palazzo Gaddi¹⁷. La somiglianza delle posizioni e dei movimenti può naturalmente essere spiegata dal fatto che tutti i disegni preparatori del ciclo di Clelia e quelli per le facciate dipinte furono forse eseguiti da Polidoro. Giacché lo stile delle figure del ciclo di Clelia lo collega a queste facciate dipinte e giacché il ciclo di Clelia non può, secondo me, essere stato eseguito da Polidoro (salvo i dettagli paesaggistici dell'affresco II), ci rimane soltanto una soluzione. Il ciclo di Clelia potrebbe essere

¹⁶ Sull'argomento vedi DACOS, *Le Logge*, 191-192, 195-197.

¹⁷ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Cat. delle facciate, n. 11, 12, 13, 14.

opera del collaboratore di Polidoro, cioè di Maturino, come aveva già ritenuto Baumgart. Soltanto una simile ipotesi può spiegare le somiglianze e le differenze del ciclo di Clelia in confronto alle opere precedenti di Polidoro e all'affresco I. Una simile attribuzione viene sostenuta anche dalla xilografia di Vicentino, rappresentante l'affresco II (Fig. 54) nella quale è scritto che la xilografia si basa su un originale di Maturino, ciò che indica che ancora intorno al 1608 l'affresco II era messo in rapporto con questo artista. Tuttavia la partecipazione di Maturino al ciclo di Clelia viene definitivamente confermata soltanto da un'analisi dettagliata delle facciate dipinte dei palazzi romani dal punto di vista della suddivisione del lavoro tra Polidoro e Maturino¹⁸.

Nel paesaggio dell'affresco IV si vede chiaramente la mano di Polidoro e nonostante il fatto che in questo affresco lo stile delle figure si è allontanato da quello dell'affresco I e si è avvicinato a quella del ciclo di Clelia, sarei disposto ad accettare l'opinione che attribuisce il « Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio » a Polidoro da Caravaggio.

In precedenza soltanto Richter e Marabottini hanno esaminato gli affreschi 1-8 dal punto di vista dell'attribuzione. Richter li ascrive a Giulio Romano¹⁹, mentre Marabottini ci vede l'impronta di parecchi pittori²⁰. A Polidoro Marabottini ascrive soltanto la « Statua equestre di Clelia » (6). Affreschi di una qualità inferiore, eseguiti da un altro pittore sono secondo lui gli affreschi con Orazio e Muzio (3 e 4). A un livello un po' più alto e più vicino allo stile di Polidoro giungono invece « Giano prega Pace di distruggere le armi » (1), la « Castrazione » (2) e la « Fama » (5). A un'altra mano Marabottini attribuisce gli affreschi raffiguranti l'attività di Numa Pompilio (7 e 8). Tutti questi affreschi, salvo l'affresco 5, secondo Marabottini sono stati eseguiti dai collaboratori di Polidoro che forse resteranno anonimi per sempre. Uno di loro viene tuttavia nominato da Marabottini, cioè Benedetto Pagni che, essendo d'origine pesciatina, avrebbe lavorato nella villa del costruttore pesciatino, Baldassare Turini.

Quindi secondo Marabottini la serie è stata dipinta da quattro o cinque artisti. Ma se analizziamo lo stile di ogni affresco della serie

¹⁸ In base all'analisi del ciclo di Clelia bisogna esaminare la possibilità che la scena con Psiche del Louvre non sia eseguita da Polidoro da Caravaggio, bensì da Maturino.

¹⁹ RICHTER, *La Collezione Hertz*, 7.

²⁰ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 68-69.

in confronto allo stile dell'affresco principale del rispettivo intradosso, possiamo vedere che lo stile è molto vicino. Cioè, in sostanza gli affreschi 1 e 2 non divergono dall'affresco I, gli affreschi 3-6 esprimono la stessa plasticità metallica degli affreschi principali II e III e gli affreschi 7 e 8 aderiscono oltre che all'affresco IV anche all'affresco I. Sono tutti caratterizzati da contorni dolci e pittorici e dalle figure che per la loro mancanza di plasticità somigliano a rilievi. Quindi mi sembra ovvio che negli affreschi 1-8 si è cercato di ottenere un effetto visivo simile a quello dei rispettivi affreschi principali. La posizione gerarchica di ogni serie di affreschi e la realizzazione tecnica che ne segue sono di importanza decisiva per la determinazione della qualità degli affreschi. La tecnica sommaria della serie 1-8 può essere in parte una delle conseguenze di questa gerarchia. D'altronde non si può negare che in particolare la qualità degli affreschi 3 e 4 sia essenzialmente inferiore a quella della « Fuga di Clelia » e che dal punto di vista della qualità la « Statua equestre di Clelia » (6) sia l'affresco più importante della serie. In base a tutto ciò che si è detto degli esecutori della serie principale, l'affresco 6 deve essere attribuito a Maturino più che a Polidoro.

Quindi in ogni affresco della serie 1-8 si è cercato di raggiungere lo stile dell'affresco principale del rispettivo intradosso. E se per ragioni qualitative gli affreschi 1-8 non possono essere considerati come opere degli stessi artisti che hanno dipinto gli affreschi principali, allora i collaboratori che hanno eseguito la serie 1-8 hanno lavorato sotto il controllo dell'artista responsabile del rispettivo affresco principale e hanno cercato di creare in ogni intradosso uno stile uniforme. Tuttavia non mi sembra del tutto impossibile che gli affreschi 1-2 e 7-8 siano stati eseguiti da Polidoro da Caravaggio e che l'affresco 6 sia opera di Maturino. Gli affreschi 3, 4 e 5 invece divergono in tal modo dagli affreschi principali che sono stati probabilmente dipinti da un aiuto che lavorò sotto la direzione di Maturino.

La serie dei trionfi del salone ha secondo Marabottini avuto come pittore Polidoro da Caravaggio. L'attribuzione di Marabottini viene sostenuta dal fregio con amorini di Hampton Court che appartiene alla produzione di Polidoro da Caravaggio²¹. La serie a_1-h_2 ha invece una tecnica tanto sommaria e delle dimensioni tanto piccole da non offrire dei punti d'appoggio attendibili per un'attribuzione. Quindi la questione dell'esecutore della serie a_1-h_2 rimane aperta.

²¹ MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 79.

Marabottini ha negato la partecipazione di Giulio Romano come esecutore dei busti, delle scene mitologiche e delle grottesche delle camere laterali e ritiene impossibile l'indicazione anche ipotetica di un loro esecutore²². N. Dacos ha invece cercato di dimostrare in base ad un ampio materiale di confronto che gli affreschi delle camere laterali furono dipinti da Vincenzo Tamagni²³ e personalmente sono disposto a condividere la sua opinione.

La notizia trasmessa dal Vasari della partecipazione di Giulio Romano alla decorazione figurativa di Villa Lante è rimasta senza prove nell'analisi della questione dell'attribuzione degli affreschi. Anche i disegni preparatori degli affreschi principali, tenuto conto del loro stato di conservazione, non sostengono l'affermazione del Vasari; sugli affreschi della stufetta non è invece possibile pronunciarsi. Il Vasari si è forse sbagliato, oppure egli ha erroneamente giudicato che il ruolo di Giulio Romano, che sicuramente « condusse » i lavori di costruzione fino al 1524, sia stato altrettanto rilevante anche nei lavori di decorazione della villa. Sono tutte questioni alle quali non possiamo dare una risposta in base alle fonti conservatesi. L'unica spiegazione alla notizia del Vasari è costituita dal fatto che Giulio Romano, alla testa della bottega di Raffaello e in qualità di artista responsabile dell'architettura della villa, ha forse, tramite discussioni e istruzioni, partecipato alla progettazione preliminare della decorazione figurativa della villa. Egli è forse intervenuto quando il compilatore del programma presentò il suo programma agli artisti e gli artisti cominciarono a trasformare il contenuto dei testi in una realtà visuale. Tuttavia non è possibile specificare con maggior precisione il contributo di Giulio Romano all'esecuzione degli affreschi definitivi. Soltanto il modello del busto C (Fig. 111) potrebbe collegare il nome di Giulio Romano alla decorazione figurativa di Villa Lante, ma l'attribuzione dei disegni di Fossombrone a Giulio Romano non può essere considerata definitiva.

I rilievi e la decorazione a stucco della loggia e i ritratti in stucco del salone di Villa Lante in precedenza sono stati legati al nome di Giovanni da Udine²⁴. Adesso che la ricerca dispone dell'ottimo materiale sui rilievi in stucco, raccolto da N. Dacos nel suo studio sulle

²² MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 64.

²³ DACOS CRIFÒ, *Prospettiva* 7 (1976), 49-50.

²⁴ STEINBY-PRANDI, *Villa Lante*, 114-117; LILIUS, *CollSodSecSer* 4 (1973-74), 175; LILIUS, *ThT* 4 (1978), 99.

Logge di Raffaello, l'attribuzione si è rivelata erronea sia nei confronti dei rilievi figurativi che in quelli dell'ornamentazione in stucco e dei ritratti. La Dacos ha decisamente negato la partecipazione di Giovanni da Udine, come stuccatore, alla decorazione di Villa Lante²⁵. E indubbiamente essa ha ragione. Gli stucchi di Giovanni da Udine (Fig. 286) sono caratterizzati da una pittoricità dolce e i muscoli delle figure non sono tanto articolati quanto negli stucchi di Villa Lante. Inoltre agli stucchi di Giovanni da Udine manca totalmente l'acutezza che evita zone di ombra negli stucchi di Villa Lante. E' vero che in conformità con gli stucchi di Villa Lante negli stucchi di Giovanni da Udine appaiono degli elementi derivati da diversi modelli antichi, ma questa non è una caratteristica tipica soltanto degli stucchi della bottega di Raffaello, bensì di tutti i lavori della bottega. Che gli stessi modelli antichi siano reperibili sia nelle Logge Vaticane che nella loggia di Villa Lante, non costituisce una motivazione sufficiente per ascrivere gli stucchi a Giovanni da Udine.

Gli stucchi della loggia di Villa Lante devono essere attribuiti, conformemente all'opinione della Dacos a uno stuccatore anonimo. Il parallelo più vicino al suo stile è reperibile nei rilievi in stucco che la Dacos ha ascritto a Perino del Vaga per esempio nella « Amazzonomachia » (Fig. 287), nella « Lotta tra uomo e centauro » e nella « Vittoria »²⁶. Essi hanno lo stesso carattere generale e lo stesso modo dei rilievi di Villa Lante di registrare esattamente la muscolatura. Benché i rilievi della loggia non possano essere attribuiti a Perino del Vaga, il suo stile ha influito fondamentalmente sullo stile dello stuccatore di Villa Lante.

La decorazione figurativa e l'Antichità.

Nell'analisi della decorazione figurativa di Villa Lante ho richiamato particolare attenzione oltre che sull'interpretazione iconografica e iconologica, sui prestiti figurativi d'ispirazione antica negli affreschi e nei rilievi e sulla presenza degli stessi prestiti in altri lavori della bottega di Raffaello²⁷. L'uso di modelli visuali d'ispirazione antica costituisce

²⁵ Dacos, *Le Logge*, 3, 260. - Nella contabilità conservatasi di Giovanni da Udine non c'è nessun accenno a Villa Lante: notizia gentilmente trasmessa dalla prof.ssa DACOS.

²⁶ Sull'argomento vedi Dacos, *Le Logge*, 220, 223, 293.

²⁷ La presenza di tali prestiti in altri lavori della bottega di Raffaello non è stata esaminata sistematicamente.

una delle caratteristiche più tipiche della decorazione figurativa di Villa Lante. D'altronde un simile uso non sembra essere una caratteristica soltanto di Villa Lante, ma si riferisce anche e soprattutto alle Logge Vaticane²⁸ e alle altre opere di Raffaello e della sua bottega, anche se da questo punto di vista le opere non sono state sottoposte, salvo le Logge Vaticane, a un'analisi sistematica.

Il predominio dei modelli antichi nella decorazione figurativa di Villa Lante è sorprendente: quasi ogni figura con un carattere specifico della decorazione figurativa è stata desunta dall'arte antica. Questo fatto corrisponde esattamente alle parole con le quali Vasari descrive il rapporto di Polidoro da Caravaggio e di Maturino con l'Antichità: «... cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'eglino contraffacendo le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statuo, pili, storie, nè cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnasero, e di quella non si servissero. E tanto con frequentazione e voglia a tal cosa posero il pensiero, che unitamente presero la maniera antica...»²⁹.

E' possibile distinguere dei criteri validi nella scelta dei modelli antichi? Secondo Vasari qualunque oggetto antico poteva fungere da modello a Polidoro e a Maturino. Da modello servivano le medaglie, le monete, le lastre Campane e soprattutto i sarcofagi e i rilievi della Colonna Traiana. L'influenza della scultura a tutto tondo e della pittura antica è stata invece minore. Quindi la scelta dei modelli sembra essere stata condizionata da un certo criterio, per cui i rilievi antichi costituivano i modelli preferiti. Proprio nei rilievi era possibile rintracciare dei temi di positura difficili, a spirale, fisicamente estremi, che corrispondevano all'ideale prevalente attorno al 1520³⁰. Il materiale conosciuto verso il 1520 era senza dubbio costituito prevalentemente dai rilievi dell'età imperiale, ma non mancavano le statue nelle quali lo stile più classico trovava la sua espressione. Tuttavia l'influsso delle statue di stile classico fu minimo sulla produzione tarda della bottega di Raffaello. Che l'interesse dei pittori si sia concentrato sui rilievi dell'età imperiale più che nelle statue classicheggianti, è un fatto che corrisponde alla svolta avvenuta nell'architettura di Raffaello. Egli aveva infatti abbandonato l'architettura classico-normativa e vitruviana e aveva adottato uno stile che racchiudeva in sé tutta la realtà antica,

²⁸ Vedi DACOS, *Le Logge*, *passim*.

²⁹ Vasari-Milanesi V, 143.

³⁰ Sull'argomento in generale vedi SMYTH, *ActCongInt* 1963 II, 185-188, 197-199.

cioè anche l'architettura che non corrispondeva allo stile classico, descritto da Vitruvio. Più difficile da risolvere è invece il problema se la rappresentazione complessa delle figure dei rilievi romani abbia chiamato tanto attenzione in seguito all'aumento del materiale archeologico o in seguito all'evoluzione verificatasi nelle arti figurative: se cioè il continuo aumento del materiale archeologico abbia determinato la svolta nello stile o se la svolta si sia verificata indipendentemente da ciò. Questo problema non può essere risolto soltanto sulla base della decorazione figurativa di Villa Lante perché per trovare una soluzione bisognerebbe esaminare le fasi evolutive dell'arte figurativa romana dal 1515 in poi.

Nell'uso dei modelli antichi si possono distinguere dei metodi diversi. In alcuni casi la figura antica fu inserita tale quale nella nuova situazione, cioè l'artista sembra aver cercato e trovato nell'arte antica il modello che gli occorreva. Il più delle volte tuttavia si è dovuto alterare parzialmente il modello antico per farlo meglio integrare nel nuovo contesto. Da questo punto di vista gran parte degli affreschi di Villa Lante testimoniano un'esperienza e un'abilità notevoli. D'altronde, come si è visto, nelle scene mitologiche delle camere laterali i modelli antichi furono copiati in modo assai meccanico e quindi l'affresco definitivo contenne degli elementi che dal punto di vista del contenuto dell'affresco erano privi di significato. La stessa caratteristica si è potuta constatare in alcuni rilievi della loggia.

Dall'arte antica furono derivate soprattutto delle figure isolate, cioè dei temi di positura. L'influenza delle composizioni invece, è stata minima. Ciò è dimostrato in modo particolarmente chiaro dai rilievi della loggia che non sono ispirati alle composizioni complesse con un gran numero di figure dei rilievi romani, e contengono invece composizioni limpide con pochissime figure. Analogamente l'iconografia delle figure che hanno funto da modello alle figure di Villa Lante, le ha influenzate soltanto in casi eccezionali. L'iconografia originaria del modello si è infatti conservata soltanto in due affreschi, cioè nella « Leda e il cigno », nella « Diana di Efeso » e nei seguenti rilievi: « Bacco », « Diana di Efeso », « Giove » e « Sacrificio di Ercole ». In tutti gli altri casi il modello ha ricevuto un nuovo contenuto iconografico. Quindi dalle arti figurative dell'Antichità furono derivate soprattutto delle forme che ottennero poi un nuovo contenuto tramite il programma letterario della decorazione figurativa della villa.

Il rapporto dei modelli antichi con le figure definitive è in un certo senso dualistico. Cioè, se confrontiamo il modo di rappresentare le figure dei rilievi della loggia e degli affreschi del salone e delle

camere laterali con quello dei loro modelli, vediamo delle differenze notevoli. E' vero che il nuovo contenuto iconografico delle figure rende più difficile il confronto degli affreschi con i modelli perché le figure hanno ricevuto un nuovo abbigliamento. Nonostante tutto però possiamo dire che dal modello antico furono derivate soprattutto le caratteristiche fondamentali della posizione. Erano proprio i temi di positura che si trovavano al centro dell'interesse. Sul piano espressivo i temi di positura antichi sono invece stati sottoposti al linguaggio dell'artista stesso. I rilievi della loggia ne sono forse la manifestazione più palese. Nonostante la totale dipendenza dei temi di positura dai modelli antichi lo stuccatore della loggia ha spesso alterato lo stile del modello. Se confrontiamo per esempio la figura di Ercole con il modello (Tav. 107, Fig. 245), vediamo che lo stuccatore ha registrato il carattere articolato della muscolatura del modello, ma contemporaneamente egli ha rappresentato la muscolatura profondamente virile del modello con un linguaggio espressivo più snello e elegante. Qualche volta la figura, quasi bidimensionale e poco plastica, del modello è stata interpretata con una intensa plasticità, come per esempio la figura della Pace dell'affresco 1 o la figura di Cerere del rilievo della loggia (Tav. 54 : a, 105, Fig. 82, 239). Quindi nella decorazione figurativa di Villa Lante la rappresentazione delle figure ha un rapporto dualistico con l'Antichità. Il tema della posizione, cioè la struttura della rappresentazione, è stato derivato dall'arte antica, ma il tema è stato realizzato con il linguaggio artistico dell'artista, un linguaggio che naturalmente è stato condizionato dalle tendenze generali della pittura romana.

Con alcuni esempi ho cercato di dimostrare che lo stesso modello antico può ripetersi in diversi contesti a Villa Lante e soprattutto anche in altri lavori della bottega di Raffaello. Gli esempi hanno avuto uno scopo ben determinato. Essi cioè hanno posto la questione: come furono i modelli antichi copiati? Non mi sembra probabile che ogni artista abbia disegnato lo stesso oggetto antico, per esempio che sia Giovanni da Udine sia lo stuccatore della loggia di Villa Lante abbiano avuto i loro disegni eseguiti sui modelli antichi adottati nei rilievi in stucco. Il continuo ripetersi degli stessi temi di positura è più facile da spiegare, se supponiamo che la bottega abbia avuto a sua disposizione un unico taccuino. Ogni collaboratore della bottega poteva liberamente usare i fogli di un tale codice. D'altronde è ovvio che il taccuino non doveva necessariamente essere compilato da un solo artista, ma poteva contenere i disegni eseguiti da diversi artisti. Forse il taccuino di Fossombrone costituisce l'unico frammento conservatosi di questo codice della bottega di Raffaello.

Ma non fu inteso o non deve essere inteso come eclettismo l'uso sistematico dei modelli antichi nei lavori della bottega di Raffaello? Non lo fu e non lo doveva essere, perché l'Antichità e l'applicazione del linguaggio artistico dell'Antichità costituivano già di per sé un ideale assoluto. L'uso sistematico delle citazioni figurative d'ispirazione antica corrispondeva all'idea rinascimentale del decoro, cioè, giacché i temi illustrati a Villa Lante avevano assunto un contenuto classico, anche il linguaggio artistico doveva essere in modo notevole di ispirazione classica, cioè antica. D'altronde il linguaggio classico fu considerato un valore in sé stesso. Il valore dell'opera d'arte diventò più grande a misura che essa si accostò all'arte antica. Questa tendenza corrispondeva a quella tanto evidente nella letteratura³¹. L'abilità a trattare il metro classico e i temi antichi costituiva la finalità del poeta. Ma egli dovette coglierla senza perdere niente della sua forza creativa. Conformemente al metro classico che costituì la struttura del racconto del poeta, i temi di positura derivati dall'arte antica formarono la struttura del racconto figurativo di Polidoro da Caravaggio, di Maturino, dello stuccatore della loggia e di tanti altri artisti.

Villa Lante costituisce uno dei monumenti più importanti del Rinascimento a Roma. La costruzione della villa fu ovviamente iniziata attorno al 1519 forse sulla base di un progetto di Raffaello, ma i piani sovrastanti il seminterrato furono realizzati secondo un progetto di Giulio Romano e i lavori di costruzione furono probabilmente terminati entro il 1524. Il programma della decorazione figurativa della villa fu compilato da un umanista dotato di una conoscenza profonda dei testi antichi. Gli affreschi del salone furono chiaramente eseguiti sotto la direzione di Polidoro da Caravaggio e di Maturino e ultimati entro il 1525, nelle camere laterali sotto la direzione di Vincenzo Tamagni, forse negli anni 1526-27. Non è invece stato possibile stabilire l'inizio della decorazione a stucco della loggia, datato dalla Dacos attorno all'anno 1525. In ogni caso la loggia aveva ottenuto l'aspetto definitivo entro il 1531.

Villa Lante costituisce anche una sintesi degli ideali della sua epoca e dei suoi realizzatori. L'origine toscana del proprietario della villa, cioè di Baldassare Turini, ha lasciato un'impronta nella struttura della villa. La collocazione della villa nel paesaggio corrisponde soprattutto all'ideale toscano: alcuni temi della decorazione figurativa del

³¹ Sull'argomento vedi SPARROW, *Latin verse, passim*.

salone alludono tramite i Medici alla Toscana e i ritratti degli artisti nelle camere laterali sottolineano l'importanza del contributo toscano alla cultura rinascimentale. Il linguaggio artistico della decorazione manifesta l'ammirazione dell'Antichità tanto intensa in quell'epoca, mentre il contenuto della decorazione, di carattere storico, incrementa la propaganda del protettore del proprietario della villa, cioè la propaganda dei pontefici di casa Medici.

Villa Lante è soprattutto la villa di un umanista, anche se non si sono conservate delle fonti scritte che testimonino dello zelo umanistico di Baldassare Turini. La villa stessa ne è la prova più luminosa. Villa Lante è un vero luogo di *otium*, un *locus solitarius* nel senso petrarchesco della parola. L'architettura della villa manifesta le tendenze più nuove del tempo, la decorazione figurativa è riccamente strutturata, quanto al trattamento delle pareti del salone, alla struttura della loggia, ai numerosi ornamenti in stucco delle volte, agli affreschi e ai rilievi in stucco — entrambi con forme e contenuti ben differenziati —, e quanto al programma figurativo che comprende molte idee umanistiche e politiche del tempo.

Villa Lante può anche essere considerata un capolavoro romano della bottega di Raffaello dopo la morte del maestro. La villa pone la fine alla fase più creativa della bottega. Non è senza ragione che il Vasari comincia la vita di Polidoro da Caravaggio con le seguenti parole: « Nell'ultima età dell'oro, che così si pote chiamare per gli uomini virtuosi ed artefici nobili, la felice età di Leone decimo... ebbe luogo Pulidoro da Caravaggio... ».

INDICI

INDICE DEI PERSONAGGI

- Alessandro IV (papa) 259
 Ariosto 267, 294
 Aristotele 139
 Adriano (età di) 220
 Adriano VI (papa) 41
 Alessandro Severo (età di) 280
 Antonino Pio (età di) 165, 169
 Augusto (età di) 177, 220
 Bembo, Pietro 342
 Bellièvre, Claude 318, 319
 Caligola (imperatore) 93
 Carlo V (imperatore) 38
 Castiglione, Baldassare 38, 39, 39 nota
 11, 40, 41, 62 nota 43, 128, 346
 Cesare, Giulio 154
 Chigi, Agostino 50, 147
 Claudio (età di) 285
 Clemente VII (papa) 38, 39, 41, 42, 80,
 99, 107, 110, 162, 166, 233, 234, 251, 253,
 262, 263
 Costantino (imperatore) 174
 Dante 267, 268, 294, 295, 296, 297
 Domenico, Lodovico 323
 Domiziano (età di) 165
 Emanuele (re portoghese) 272
 d'Este Isabella 91, 227
 Farnese, Ottorino 268
 Ficino, Marsilio 268, 268 nota 16
Gens Julius 336 nota 163
 Giovio, Paolo 237, 256
 Giulio II (papa) 50, 52, 253 nota 419,
 259, 325
 Gonzaga, Francesco 341
 Hertz, Henriette 133
 Inghirami, « Fedra » Tommaso 237, 238,
 255, 258
 Innocenzo VIII (papa) 49, 50, 58, 82
 Leone X (papa) 37, 38, 39, 41, 42, 105,
 107, 110, 140, 142 nota 26, 165 nota 88,
 188, 232, 233, 234, 235, 237, 252, 254
 nota 421, 255, 256, 256 nota 434, 257,
 257 nota 442, 258, 259, 259 nota 447,
 260, 261, 262, 263, 268, 294, 295, 298,
 318, 319, 325, 362
 Lucio Vero (età di) 286, 290, 333
 Maffei, Mario 251
 Marco Aurelio (età di) 288, 329, 333
 de' Medici (famiglia) 140, 162, 233, 234,
 235, 237, 252, 252 nota 413, 253, 254,
 256, 256 nota 434, 257 nota 442, 259,
 260, 261, 262, 268, 298, 362
 de' Medici, Clarice 259 nota 447
 de' Medici, Cosimo 82, 253
 de' Medici, Giovanni, vedi Leone X
 de' Medici, Giovanni (delle Bande Nere)
 325
 de' Medici, Giuliano 140, 255
 de' Medici, Giulio, vedi Clemente VII
 de' Medici, Lorenzo 140, 255
 de' Medici, Lorenzo « Il Magnifico » 234,
 235, 253, 254, 255, 304
 Nardi, Jacopo 254
 Nerone (età di) 220, 286, 333
 Paolo III (papa) 38
 Paolo V (papa) 106
 Pipario, Andrea 38, 40
 Poggini, Domenico 323
 Pulci, Luigi 304
 Rovere, Maria Francesco della 138
 Savonarola 259
 Sisto IV (papa) 259
 Socrate 121 nota 70, 139
 Sofocle 184
 Strada, Zenobio da 295
 Tasso 267
 Traiano (età di) 333
 Turini, Baldassare 37, 38, 39, 39 nota 11,
 40, 41, 43, 50, 51, 52, 53, 67, 83, 85, 106,
 107, 110, 128, 161, 162, 233, 234, 235, 237,
 250, 251, 252, 252 nota 413, 259, 261,
 262, 263, 268, 293, 294, 295, 298, 309,
 345, 346, 347, 354, 361, 362
 Vespasiano (età di) 165, 166, 291, 317
 Vitello (età di) 291

INDICE DEGLI AUTORI CITATI

- Agostino 142, 168
 Albricus 168, 177, 194, 240
 Altieri, Marcantonio 258
Anthologia Graeca 222
 Apollodoro 218 nota 307, 283, 285, 286, 287, 337
 Apollonio di Rodi 192, 283, 284, 285, 286, 287
 Apuleio 274, 275, 276, 277, 278, 278 nota 52, 279, 280 nota 65, 281 nota 66, 282
 Arnobio 142
 Aurelius Victor 334 nota 152
 Ausonius 222
 Bergamo, Jacobus Foresta da 296
 Boccaccio 142, 175, 193, 195, 245 nota 400, 253, 255, 268, 268 nota 16, 295, 296, 297, 298
 Carretto, Galeotto dal 277, 277 nota 48, 278, 279, 281 nota 66, 282
 Cesariano, Cesare 142
 Cornutus 192
 Correggio, Niccolò da 275
 Cicerone 167, 168
 Claudio 167
 Diodoro 226, 271 nota 24
 Dionigi di Alicarnasso 149, 150, 155, 156, 170, 170 nota 110, 172, 173, 175, 176, 177 nota 139, 223, 290, 326 nota 115, 334 nota 152
 Erodiano 207 nota 271
 Esiodo 168, 308 nota 29
 Filostrato 199, 200, 205 nota 260, 227, 305
 Floro 243, 334 nota 152
 Gellio 177
 Giovenale 233
 Igino 218, 218 nota 312, 284, 337, 343, 343 nota 192
 Lattanzio 222
 Livio 149, 149 nota 46, 155, 160, 162, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 209, 223, 233, 244, 249, 290, 334 nota 152
 Longo 226 nota 344, 227
 Macrobio 141, 142, 195, 205, 206, 215, 216, 241, 244, 253, 255, 307, 308, 308 nota 29
 Marziale 306, 307
Mytographus Vaticanus 168, 218 nota 307, 337
 Omero 311
 Ovidio 140, 141, 142, 147 nota 33, 166, 168, 176, 177, 177 nota 139, 187, 196, 197, 200, 200 nota 238, 201, 228, 241, 245, 246, 273, 283, 285, 286, 287, 304, 311, 312, 326, 337
 Orazio 167
 Palliolo, Paolo 243, 255, 256 nota 433, 257, 258
 Pausania 207, 222
 Petrarca 50, 52, 174, 175, 189, 190, 208, 210, 267, 268, 268 nota 16, 294, 295, 295 nota 101, 296
 Pindaro 284
 Plinio il Vecchio 160
 Plutarco 149, 150, 155, 160, 170, 172, 173, 175, 176, 177, 177 nota 139, 223, 233, 245, 249, 250
 Polibio 170
 Poliziano, Angelo 196, 200, 200 nota 238, 267, 268, 294, 295, 304
 Properzio 177
 Rorario, Girolamo 300, 307
 Seneca 245 nota 400
 Servio 168, 228, 245, 311, 312
 Solino 142
 Stazio 167
 Teocrito 224, 226, 228, 247
 Tertulliano 142
 Valerio Massimo 155, 156
 Vasari, Giorgio 38, 40, 52, 53, 83, 84, 95, 112, 125, 128, 129, 135, 140, 160, 162, 254, 255 nota 427, 260, 300, 350, 356, 358, 362
 Virgilio 142, 175, 191, 192, 216, 227, 242, 245, 247, 253, 261, 273, 311, 312
 Viterbo, Annio da 141, 257, 257 nota 441, 260
 Viterbo, Egidio da 253 nota 419, 256, 256 nota 434, 257, 257 nota 442, 260
 Vitruvio 142, 226, 359

INDICE DEGLI ARTISTI

- Alberti, Leon Battista 50, 94, 124
 Aspertini, Amico 194, 323, 325, 331
 Bagnacavallo, Bartolomeo 191
 Bandinelli, Baccio 38
 Bartoli, Francesco 108
 Bartoli, P.S. 333
 Bergamo, Domenico da 320 nota 68
 Bernini, Gianlorenzo 185
 Boissard, J.J. 319, 320
 Bologna, Giovanni da 197 nota 223
 Botticelli 138, 168, 305
 Boyvin, René 143 nota 27
 Bramante, Donato 55, 57, 58, 66, 68, 69, 103, 118, 118 nota 62, 127, 180
 Brescia, Giovanni Antonio da 323
 Brunelleschi, Filippo 58, 118
 Canina, Luigi 83
 Canova, Antonio 121 nota 70
 Caravaggio, Polidoro da, vedi Polidoro da Caravaggio
 Capponi, Luigi 180
 Carpi, Girolamo da 175, 206, 280, 331
 Castagno, Andrea del 295
 Cellini, Benvenuto 166
 Correggio 147 nota 34, 221, 281, 303
 Crecchi, Michele 171 nota 112
 d'Angelo, Baccio 38
 Donatello 181, 268
 Dosio, Giovanni Antonio 47, 48, 67, 111, 154, 178, 210 nota 286, 214, 341
 Filarete, Antonio Averlino di 142, 148
 Fiorentino, Rosso 172
 Fra Giocondo 336 nota 163
 Francesco di Giorgio Martini 59, 90, 91, 100, 120, 231
 Francisco d'Ollanda 108, 202, 323, 324, 341
 Francia, Francesco 38
 Franco, Battista 323
 Gherardi, Cristofano 149 nota 43
 Ghezzi, Pier Leone 189, 230 nota 362
 Ghirlandaio 267, 268, 335, 341, 343 nota 189
 Giovanni, Bertoldo di 342
 Giovanni da Udine 62 nota 43, 95, 98, 103, 112, 113, 113 nota 57, 125, 128, 180, 225, 227, 267 nota 14, 291, 300, 318, 319, 320, 356, 357 nota 25
 Giulio Romano 38, 39 nota 11, 40, 59, 62 nota 43, 67, 83, 88, 103, 108, 118 nota 60, 119, 128, 129, 130, 135, 139 nota 14, 143 nota 27, 145, 146, 147, 147 nota 37, 150, 153, 158, 159, 159 nota 69, 159 nota 72, 163, 166, 173, 174, 181 nota 158, 183, 186, 192, 194, 208, 215, 218, 224, 228, 230, 272, 274, 288, 288 nota 88, 306, 318, 326 nota 110, 350, 351, 354, 356, 361
 Heemskerck, Marten van 160
 Kels, Hans 229
 Lafreri, A. 181
 Laurana, Francesco 103
 Leonardo da Vinci 38
 Ligorio, Pirro 205, 211 nota 291, 221
 Lisippo 209
 Mantegna 306, 336 nota 163
 Marcantonio Raimondi 172 nota 115, 181, 191, 221, 342
 Marchart, N. 315 nota 52
 Maturino 350, 353, 354, 354 nota 18, 355, 358, 361
 Michelangelo 159, 159 nota 72, 160, 181 nota 159, 198 nota 228, 202, 218, 248, 325
 Michelozzo 82, 103
 Milan, Pierre 143 nota 27
 Montelupo, Raffaello di 38
 Palladio, Andrea 120
 Pagnia, Benedetto da 163, 354
 Perugino 202, 333
 Peruzzi, Baldassare 55, 56 nota 29, 58, 59, 89, 92, 101, 104, 104 nota 41, 125, 139, 145, 146, 153, 196, 197, 202, 204, 209, 236, 237, 273, 327, 334, 336, 341
 Penni, Gianfrancesco 139, 145, 146, 153, 158
 Perino del Vaga 150, 192, 199, 208, 209, 272, 274, 278 nota 52, 290, 313 nota 46, 343 nota 189, 350, 353, 357

- Pescia, Pietro della 165 nota 88
 Pierre, Jacques 203, 206
 Pinturicchio 94, 103, 111, 211, 236, 336
 Piombo, Sebastiano 324 nota 97
 Pisanello 336
 Pisano, Niccolò 201
 Polidoro da Caravaggio 134, 135, 136,
 139 nota 14, 145, 148, 149, 150, 151, 153,
 154, 156, 163, 166, 169, 171, 171 nota 112,
 186, 191, 196, 272, 274, 277 nota 49, 350,
 351, 352, 352 nota 15, 353, 354, 354 nota
 18, 355, 358, 361, 362
 Pontormo, Jacopo 140, 254, 345 nota 193
 Primiticcio, Francesco 229
 Raffaello 38, 39 nota 11, 47, 55, 56 nota
 29, 57, 58, 59, 60, 61, 62 nota 43, 63, 66,
 67, 68, 70, 91, 92, 94, 95, 99, 103, 107,
 111, 113, 117, 125, 127, 128, 129, 130,
 135, 138, 139, 140, 146, 147, 148, 153
 nota 51, 154, 158, 159, 166, 169, 171,
 172, 174, 178, 179, 183, 188, 191, 192,
 193, 199, 200, 201, 201 nota 241, 202,
 210, 211, 212, 214, 214 nota 297, 224,
 225, 227, 228, 229 nota 361, 236, 237,
 238, 245, 266, 267, 267 nota 11, 268,
 269, 272, 274, 275 nota 43, 277 nota 49,
 282, 289, 291, 294, 295, 302, 306, 313,
 327, 333, 341, 342, 349, 353, 357, 358,
 360, 361, 362
 Ripanda, Jacopo 111, 160, 236, 260, 331
 Romano, Giulio, vedi Giulio Romano
 Sangallo, Antonio da, Il Giovane 92,
 119
 Sangallo, Aristoteles da 42, 46
 Sangallo, Giuliano da 55, 90, 94 nota 18,
 103, 104, 192, 193, 333, 336 nota 163
 Sansovino, Jacopo 160
 Sarto, Andrea del 254
 Sodoma 323, 326
 Tamagni, Vincenzo 265, 292, 356, 361
 Tiziano 147 nota 34, 229
 Valadier, Giuseppe 83, 84
 Vicentino, Nicola Giuseppe 143 nota 27,
 354
 Vinci, Pierino da 313 nota 46
 Vincidor, Tommaso 139 nota 14
 Vico, Enea 323
 Vos, M. de 305

INDICE ICONOGRAFICO

- Abbondanza 217
 Adone 121 nota 70, 192, 307
 Afrodite 183, 222, 280 (di Doidalsas)
 Alcibiade 121 nota 70
 Amaltea (capra di) 225
 Amata 177
 Amore 209, 220-222, 244, 327
 Amore e Psiche (storia di) 145, 229, 267
 nota 10, 270, 274-282, 289, 303, 352
 Amorino 188-191 (come Vittoria), 201-209
 (con carri)
 Andromeda 335
 Anfitrite 197, 199
 Annone 272, 272 nota 32
 Antero 204
 Antinoo 182
 Antiope 229
 Apollo 188, 190, 191, 205 (Apollo-Sol),
 204, 214, 219, 229, 230, 230 nota 362,
 246, 247, 249, 273, 276, 293, 294, 304
 Arianna 183, 192, 197, 199, 244, 270, 271,
 281, 282, 297, 314, 332
 Asclepio 312
 Autunno (allegoria di) 308, 309
 Bacco 121 nota 70, 182, 183, 188, 190,
 191, 194-195 (fanciullo), 195, 196, 199,
 204, 205, 206, 207, 207 nota 271, 211,
 215, 216, 219, 227, 241, 242, 244, 245,
 246, 247, 248, 270, 271, 271 nota 26,
 272, 281, 282, 297, 308, 313-316, 330-332,
 342, 344, 345
 Bellerofonte 337, 337 nota 168
 Caco 326, 326 nota 115
 Cadmo 337
 Carità 121 nota 70, 222, 302
 Castità 222
 Castore vedi Dioscuri
 Chimera 337
 Clelia 135, 143-150 (fuga di), 150-156 (li-
 berazione di), 175-176 (statua di), 182,

- 183, 184, 199, 242, 243, 244, 245, 246,
248, 252, 257, 258, 259, 350, 351, 352,
353, 354, 355
- Crono 167, 242
- Centauro 214, 312
- Cerbero vedi Plutone
- Cerere 186-188 (trionfo di), 221 (con Fe-
licità), 221 (con Fecondità), 240, 241,
242, 278, 279, 302, 316-317, 344, 345, 360
- Cibele vedi *Magna Mater*
- Circe 311
- Coclitte Orazio 169-172, 242, 243, 246, 257,
258, 316, 354
- Constantiae Augusti* 285
- Curzio Marco 283, 289-291
- Dafni 225 nota 338, 226, 226 nota 344,
227, 228, 247, 248
- Danae 229, 276 nota 47
- Diana 183, 189, 190, 208, 215, 226
- Diana di Efeso 232, 233, 250, 313, 317-
320, 338, 344, 359
- Diomede 208
- Dioscuri 193, 208, 332-335, 343-344, 345
- Divus Tiberinus* 144, 148
- Doride 312 nota 38
- Dracone 311
- Ecate 285
- Eco 277, 278
- Edipo 207
- Eeta 285, 286
- Egeria 232-233, 248, 250, 260
- Endimione 231, 232, 327, 328
- Ercole 188, 215, 323 nota 87, 324 nota 96,
326, 326 nota 115, 327, 336, 344, 345,
359, 360
- Erminio Tito 170
- Eros 204, 222
- Estate (allegoria di) 302, 308
- Età Aurea 252, 253, 254, 255, 256, 257
- Eternità 231, 250 nota 409
- Euridice 270, 272, 273, 281, 282, 297, 340
- Europa 200-201 (ratto di), 243, 244, 246
- Evandro 326
- Fama 174-175, 176, 191, 246
- Favonio 305
- Fetiales* 249
- Fides* 209 (sacerdoti di), 249 (culto di)
- Fiume Anauro 284
- Flora 231, 304, 305, 305 nota 21, 306
nota 23
- Furie 339, 340
- Galatea 197-200 (trionfo di), 243, 244,
246, 277, 293
- Giano 121 nota 69, 135, 136-142 (incontro
con Saturno), 144, 148, 164-167 (con
Pace), 178-179 (tempio di), 181, 209,
215, 216, 239, 240, 241, 242, 248 (Giano
Gemino), 249 nota 405, 252, 253, 254,
255, 256, 256 nota 434, 257, 260, 306,
352, 354
- Giasone 283-289, 297
- Giove 168, 169, 188, 200, 218, 225, 229,
240, 275, 280, 281, 285, 288, 288 nota 86,
326, 327, 328-329, 337, 344, 345, 345
nota 193, 359
- Giustizia 210
- Giunone 226, 278, 279, 284, 337
- Glauco 311, 312, 313, 320, 344
- Ida 343, 344
- Inverno (allegoria di) 307, 309
- Ippolito 303
- Janus* vedi Giano
- Judaea Capta* 291
- Lazio Spurio 170
- Leda 217-218 (e il cigno), 242, 359
- Liber Pater* 245, 246, 248
- Linceo 343
- Lucrezia 223, 224, 243, 244, 246
- Luna 231, 232, 294, 327-328, 329, 342, 345
nota 193
- Lupercali (festa dei) 326
- Magna Mater* 190, 207, 249, 250, 259, 261
- Marsia 229, 230, 230 nota 362, 249, 273,
276
- Marte 172, 188, 208, 209, 249, 279, 280,
283, 286, 287, 337
- Medea 227, 283, 285, 287, 289
- Meleagro 178, 284
- Mercurio 108, 188, 190, 280, 352
- Milon di Crotone 326
- Minerva 188, 207, 220, 221, 221 (Minerva
Pacifica), 221-222 (Minerva Pudica),
278 nota 53, 308
- Muse 266, 267, 306 nota 23, 328
- Nereidi 201, 214, 306, 310, 312, 313
- Nereo 311, 312, nota 38
- Nettuno 188, 191-193 (trionfo di), 197,
198, 199, 209, 214, 220, 240, 241, 293, 294
- Ninfe 148 nota 40, 226, 227, 228
- Numa Pompilio vedi Pompilio, Numa
- Olimpo 230, 273
- Ore 305, 306, 321, 322, 324 nota 97, 324
nota 98, 326
- Oreste 147, 153, 153 nota 51, 338, 338
nota 171, 339, 340
- Orfeo 254 nota 421, 270, 273, 281, 282,
297, 340

- Pace 164-167, 217, 221, 222, 240, 241, 254,
 317, 330, 354, 360
 Pan 188, 189, 205, 226, 227, 229, 246, 247,
 277, 278, 278 nota 53, 282, 324, 324 nota
 101, 325, 325 nota 104, 325 nota 108,
 326, 327, 345
 Parche 278 nota 53
 Paride (giudizio di) 169, 210, 219 nota
 315, 280, 328
Pax Augusti 165, 317
 Pegaso 317, 337, 342
 Peleo 321, 322
 Perseo 335
 Petilio, Lucio 162
 Pietà 302 nota 6
 Pilade 147, 339
 Plutone 188 (e Cerbero), 193-194 (trionfo
 di), 217, 240, 241, 273 (e Cerbero), 278
 nota 53, 317, 340
 Polluce vedi Dioscuri
 Pompilio, Numa 52, 60, 135, 156-162 (ri-
 trovamento della tomba di), 176-178
 (sacrificio a Vesta), 178, 184, 185, 190,
 231, 232, 233, 248, 249, 250, 252, 260,
 260 nota 449, 261, 281, 351, 354
 Porsenna, Lars 135, 143, 144, 147, 149,
 150, 151, 152, 154, 155, 169, 172, 173,
 184, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 257,
 258, 259
 Posidone 313
 Proserpina 187, 209-210 (trionfi di), 241,
 248, 279, 317
 Proteo 311
 Primavera (allegoria di) 304, 305, 309
 Procri 311
 Psiche (vedi anche Amore e Psiche),
 145, 147, 227, 251, 293, 352, 352 nota 15,
 354 nota 18
 Rea 188, 240
 Roma (allegoria di) 151, 152, 154, 155,
 220
Roma Restituta 179
 Satiri 194, 195, 196, 197, 225, 229, 271,
 271 nota 26, 314, 315
Saturnia 142
 Saturno 121 nota 69, 135, 136-142 (incon-
 tro con Giano), 144, 148, 167-169 (ca-
 strazione di), 182, 216, 231, 239, 240,
 241, 242, 252, 253, 254, 255, 256, 256 nota
 434, 257, 275, 306, 307, 352
 Scevola Muzio 172-174, 242, 243, 246, 257,
 258, 354
 Scilla 311, 312, 313, 320, 344
 Scuola (allegoria della) 121 nota 70
Securitas 281, 285
 Seleuco 154, 174
 Sileno 195-197 (ebbro), 198, 244
 Siringa 229
 Sole 327, 328, 329-330, 345, 345 nota 193
Spes Augusta 302, 308
 Tarquinio Collatino, Lucio 223
 Tarquinio Sesto 223
 Tarquinio Superbo 223, 243
Tellus 221
 Temperanza 147
 Tempo 174, 208, 230-231
 Teseo 326
 Tetide 321, 322
 Tiresia 337, 344
 Toro di Creta 326
 Toro di Maratona 326
 Tritoni 214, 310, 312, 313
 Trittolemo 329
 Urano 167, 168
 Valeria 156 nota 60
 Venere 83, 168, 189, 197, 199, 199 nota 232
 (Venere Marina), 201, 201 nota 241,
 202, 218, 222 (*Venus Victrix*), 222 (Ve-
 nere Armata), 228, 244 (Venere Ar-
 mata), 246 (Venere Armata), 276 (Ve-
 nere Armata), 279, 280, 281 (dei Me-
 dici), 281 nota 68, 305, 307, 317 nota 59
 (Venere Vincitrice), 327
 Vesta (e Vestali) 176-178 (sacrificio a)
 185, 233, 248, 249, 250
 Virgo 327
 Virtù 220, 221, 277 nota 49
 Vittoria 107, 108, 147, 177, 179, 189, 221,
 222, 288, 288 nota 87, 357
 Vulcano 188, 283, 285, 286, 307
 Zefiro 304, 305, 305 nota 21, 306

INDICE DEI LUOGHI

- Appennini 51
 Arno (fiume) 259 nota 447
 Castelvandolfo
 Villa di Domiziano 93
 Civitacastellana
 Fortezza 111
 Cividale 94
 Città del Vaticano
 Colle Vaticano (*Mons Vaticanus*) 52, 256, 257
 Palazzo del Vaticano
 Appartamento Borgia 94, 108, 125
 Sala degli Apostoli 88
 Sala dei Pontefici 88, 101, 208, 213, 336
 Sala dei Santi 211
 Sala dei Sette Dolori 236
 Sala delle Sibille 111, 336
 Torre Borgia 91
 Cappella Sistina 88, 160
 Cortile di Belvedere 50, 55, 58
 Cortile di San Damaso 60
 Cubiculum di Niccolò IV 91
 Le Logge di Raffaello 82, 90, 91, 91 nota 13, 92, 95, 96, 107, 111, 112, 113 nota 57, 127, 139, 148, 148 nota 40, 165, 166, 172, 175, 201, 225, 236, 251, 272, 287, 292, 299, 300, 306, 306 nota 24, 313 nota 46, 318, 319, 320, 324, 325, 327, 328, 331, 331 nota 133, 333, 335, 336, 339, 346, 347, 351, 352, 353, 357, 358
 Le Stanze 233, 349
 Stanze dell'Incendio 334
 Stanza della Segnatura 249, 253 nota 419, 313, 318
 Stanza di Eliodoro 333, 336, 341
 Loggetta del cardinal Bibbiena 88, 119 nota 64, 269, 292, 309
 Loggia del Belvedere 88, 103
 Loggia del Pappagallo 67
 Sala de' Lanzi 125
 Stufetta del cardinal Bibbiena 111 nota 31, 212, 212 nota 292
 Villa Belvedere 49, 50, 51, 82, 94
 Colli Albani 51, 82
 Como
 Duomo 324 nota 96
 Cremona
 Cappella Colleoni 180
 Palazzo Fodrì 180
 Etruria 257
 Ferrara
 Palazzo Schifanoia 211
 Fiesole
 Badia 90
 Villa Medici 53, 77, 82, 90
 Firenze 80, 140, 168, 188, 252, 254, 255, 257, 259, 260, 295
 Chiese
 S. Maria Novella 341
 Cappella Tornabuoni 267, 268
 S. Miniato al Monte 103
 S. Trinità
 Cappella Sassetti 268, 333
 Loggia Rucellai 80
 Palazzo Pandolfini 60
 Scala 103, 317 nota 59, 327
 Vecchio
 Salone dei Cinquecento 273 nota 36
 Fossombrone
 Corte Alta 91
 Genazzano
 Ninfeo 118 nota 62
 Genova
 Palazzo Doria 274, 275, 290, 346
 Gubbio
 Palazzo Ducale 100
 Lazio 140, 144
 Mantova 318
 Casa Pippi 108, 179, 281, 306
 Castel San Giorgio 91
 Palazzo del Te 59, 88, 103, 119, 119 nota 64, 147, 224, 274, 275, 288, 326 nota 110
 Palazzo Ducale 181, 208
 Milano
 S. Maria presso San Satiro 180
 Monte Soratte 51, 152
 Monti Sabini 51, 82

Napoli

Castello Nuovo 103

Ostia

Castello 125

Isola Sacra 93

Perugia

Chiesa di S. Pietro 320 nota 68

Collegio del Cambio 202, 333

Pesaro

Villa Imperiale 181

Pescia 37, 38, 39, 51

Duomo

Cappella Turini 38, 39-40

Piacenza

Palazzo Landi 180

Pisa

Camposanto 201

Pratello

Casa di Tommaso del Nero 296

Ravenna 37, 94

Roma

Ara Maxima 326, 327Arco di Costantino 146, 146 nota 31,
164, 173, 341, 342

Arco di Settimio Severo 104, 109

Arco di Tito 104, 342

Basilica di Giunio Basso 333

Basilica di Massenzio 100, 103, 104, 105

Battistero Lateranense 125

Campidoglio (teatro del) 140, 155, 238,
243, 246 nota 401, 250, 255, 256, 257,
258, 259, 261, 262*Capitolium* 142

Case

a Piazza Madama 353

Bonadies 81

dei Fiorentini 81

dei Mattei 81

di Pietro della Zecca 81

del Burcardo 81

del Priorato 81

Farnesina 93

Casino del Bufalo 353

Castel Sant'Angelo 274

Cortile del Teatro 172

Stufetta di Clemente VII 99, 207
nota 272

Chiese

S. Bartolomeo de Insula 143

S. Basilio 183, 184

SS. Cosma e Damiano 343 nota 189

S. Dorotea 51

S. Gregorio Magno 180, 266, 318

S. Ignazio 39

S. Ivo 39

S. Lorenzo fuori le Mura 165, 166,
330

S. Maria del Popolo

Cappella Chigi 125, 266 nota 6, 346

S. Maria della Pace

Cappella Chigi 160

Cappella Ponzetti 139, 146

Cortile di 55

S. Maria della Pietà 352

S. Maria in Ara Coeli 88, 190

S. Maria Maggiore 88, 196

S. Maria sopra Minerva 38 nota 6

S. Nicola in Carcere 104

S. Paolo fuori le Mura 231

S. Pietro 103, 148, 336

S. Salvatore in Trastevere 67

S. Stefano in Cacco 147

Colonna di Marco Aurelio 138, 173, 313

Traiana 137, 138, 144, 145, 146, 154,
159, 166, 173, 174, 178, 224, 228, 290,
308, 312, 334, 335, 342, 358Colosseo 93, 95, 98, 100, 119 nota 64,
143, 151

Crypta Balbi 59

Domus Aurea 89, 93, 95, 99, 100, 104,
108, 111, 119 nota 64, 202, 212, 213, 269

Domus Flavia 104

Domus Tiberiana 93

Criptoportico di Nerone 93, 99

Foro Boario 326

di Cesare 99

di Traiano 99, 100

Romano 100

Gianicolo 39, 45, 51, 52, 135, 136, 140,
141, 143, 160, 161, 170, 185, 239, 240,
242, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 253,
256, 257, 258, 260, 261, 262

Giardino dei Mattei 205

del cardinale Alessandro de' Medici
105

del cardinale Capri 177, 319

Janiculum vedi Gianicolo*Meta Romuli* 144

Palazzo Alberini-Cicciaporci 63, 81

Baldassini 55

Baschenis 75, 76

Borghese 133

Braschi 105

Farnese 81, 92, 100, 332

Capranica 81

dei Conservatori 138, 160, 236, 260,
332

- del Laterano 325
 dell'Aquila 59, 61, 63, 66, 68, 69, 127
 della Cancelleria 101, 202, 346
 della Rovere 94, 103
 Fusconi-Pighini 59, 59 nota 37
 Fieschi-Sora 55, 68, 91
 Gaddi 353
 Giraud-Castellesi 91
 Jacopo da Brescia 57, 66, 68, 117, 127
 Lante-Medici 39, 55
 Massimo alle Colonne 59, 89
 Ossoli-Missili 56 nota 29, 75, 76
 Palazzetto del Vicolo Savelli 81
 Regis ai Baullari 119, 120
 Ricci 353
 Sassi 160
 Stati-Maccarani 130
 Valle Capranica 181, 181 nota 155, 325
 Vidoni-Caffarelli 66
 Zuccari 133, 134, 135, 186, 350
 Palatino 326
 Pantheon 51, 68, 125, 143, 179
 Piazza Nicosia 39
 Ponte Sublicio 169, 170
 Porta Capena 233, 250
 Regillo (lago di) 334
Tabularium 91 nota 13
 Teatro di Pompeo 325, 325 nota 104
 Tempio dei Dioscuri 100
 di Antonino e Faustina 109
 di Apollo Sositano 99
 Tempietto 66
 Terme di Diocleziano 120
 di Nerone 120
 di Tito 103, 105, 318
 Tevere 136, 141, 143, 144, 145, 149, 150, 152, 170, 223, 244, 259 nota 447
 Trastevere 202
 Via
 dei Banchi Vecchi 148
 della Lungara 50, 52
 Latina 93
 Villa Doria-Pamphili 210
 del cardinale Bessarione 49
 Farnesina 50, 53, 58, 72, 74, 77, 82, 88, 92, 125, 147, 159 nota 69, 211, 212, 231, 236, 237, 251, 273, 274, 275, 280 nota 65, 322, 325 nota 108, 327, 328, 336, 345
 Madama 50, 51, 57, 67, 74, 77, 82, 92, 93, 95, 96, 99, 103, 105, 112, 119 nota 64, 125, 180, 192, 213, 214, 215, 216, 227, 236, 251, 292, 293, 299, 300, 318, 347
 papale alla Magliana 49
 San Gimignano
 Museo Civico (Sala di Dante) 324 nota 98
 San Giustignano
 Castello Bufalini 149 nota 43, 243 nota 397
 Sassocorvaro
 La Rocca 91
 Segesta
 Teatro 325
 Siena
 Palazzo Petruccio 211
 Villa Bercaro 346
 Tivoli
 Palazzo Vescovile 325
 Villa Adriana 50, 89, 93, 100, 101, 101 nota 31, 108, 111, 266, 325
 Toscana 257, 259, 295, 362
 Urbino
 Palazzo Ducale 84, 91, 92, 100, 103, 206 nota 266
 Vicenza
 Palazzo Thiene 181
 Ville
 Carduccio 295
 Poggio a Caiano 53, 77, 254 nota 421, 257 nota 441
 Trissino-Muttoni 146 nota 31

ACTA INSTITUTI ROMANI FINLANDIAE

- I. SYLLOGE INSCRIPTIONUM CHRISTIANARUM VETERUM MUSEI VATICANI. Ediderunt commentariisque instruxerunt Sodales Instituti Romani Finlandiae curante HENRICO ZILLIACUS. 1. Textus (xx+316). 2. Commentarii [PATRICK BRUUN, IIRO KAJANTO, HENRIC NORDBERG, JAAKKO SUOLAHTI, ROLF WESTMAN, HENRIK ZILLIACUS] (xi+249). Helsinki 1963.
- II. 1. ONOMASTIC STUDIES IN THE EARLY CHRISTIAN INSCRIPTIONS OF ROME AND CARTHAGE by IIRO KAJANTO (x+141). Helsinki 1963.
2. BIOMETRICAL NOTES by HENRIC NORDBERG (76). Helsinki 1963.
3. A STUDY OF THE GREEK EPITAPHS OF ROME by IIRO KAJANTO (vi+47). Helsinki 1963.
- III. GRAFFITI DEL PALATINO raccolti ed editi sotto la direzione di VEIKKO VÄÄNÄNEN.
I. PAEDAGOGIUM a cura di HEIKKI SOLIN e MARJA ITKONEN-KAILA (xii+264+tavole xxviii). Helsinki 1966.
- IV. GRAFFITI DEL PALATINO raccolti ed editi sotto la direzione di VEIKKO VÄÄNÄNEN.
II. DOMUS TIBERIANA a cura di PAAVO CASTRÉN e HENRIK LILIUS (266+tavole civ+piante). Helsinki 1970.
- V. STUDIES IN THE ROMANIZATION OF ETRURIA by PATRICK BRUUN, PAAVO HOHTI, JORMA KAIMIO, EVA MICHELSEN, MARJATTA NIELSEN, Eeva RUOFF-VÄÄNÄNEN (518+Plates and Diagrams). Roma 1975.
- VI. LE ISCRIZIONI DELLA NECROPOLI DELL'AUTOPARCO VATICANO edite sotto la direzione di VEIKKO VÄÄNÄNEN. Edizione e commenti a cura di PAAVO CASTRÉN, ANNE HELTTULA, RITVA PAHTAKARI, REIJO PITKÄRANTA, MARGARETA STEINBY, VEIKKO VÄÄNÄNEN e VESA VÄÄTÄJÄ (204+tavole lxi+pianta). Roma 1973.
- VII. LATERES SIGNATI OSTIENSES sotto la direzione di JAAKKO SUOLAHTI. 1. Testo di MARGARETA STEINBY in collaborazione con TAPIO HELEN, appendix di HEIKKI SOLIN (391). Roma 1978. 2. Tavole a cura di MARGARETA STEINBY (6+tavole ccxxiv). Roma 1977. 3. Indici (in preparazione). 4. Commenti (in preparazione).
- VIII. ORDO POPULUSQUE POMPEIANUS. Polity and Society in Roman Pompeii, by PAAVO CASTREN (296). Roma 1977.
- IX. 1. ORGANIZATION OF ROMAN BRICK PRODUCTION IN THE FIRST AND SECOND CENTURIES A.D. An Interpretation of Roman Brick Stamps, by TAPIO HELEN (154). Helsinki 1975. Indices. Helsinki 1977. Offprint from Ann. Ac. Sc. Fenn., Diss. Hum. Litt. 5.
2. PRIVATE DOMINI IN ROMAN BRICK STAMPS OF THE EMPIRE. A Historical and Prosopographical Study of Landowners in the District of Rome, by PÄIVI SETÄLÄ (316). Helsinki 1977. Offprint from Ann. Ac. Sc. Fenn., Diss. Hum. Litt. 10.
- X. VILLA LANTE AL GIANICOLO. L'architettura e la decorazione pittorica. 1. Testo. 2. Tavole e figure, di HENRIK LILIUS.

Distribuzione:

Bardi Editore, Roma — Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki.