

IMMAGINI DI ROMA DA DONATELLO A DOMENICHINO

di Francesca Salvemini

In base al procedimento scientifico, per quante prove biografiche ci siano che Donatello sia stato a Roma ed abbia misurato in lungo e in largo il Foro Romano, non c'è alcuna prova che lo scultore avesse visto il bassorilievo detto di Mezio Curzio, né che fosse nel Foro e tanto meno nascosto nei criptoportici sotterranei.



Fig. 1 - Stele detta di Mezio Curzio (Tabularium, Musei Capitolini, Roma).

La storia dell'arte è un procedimento logico che considera l'opera d'arte un documento e, se non ne ha penetrato quale ne fosse la funzione, non può prescindere dal renderne oggettiva la fruizione e cioè il fatto che nel rilievo sia rappresentato un cavaliere, che questi sia un guerriero e che sia scolpito nel marmo, ricavando una sequenza di piani sovrapposti dentro una cornice. Potrà essere detto di più dal movimento im-

presso alla cavalcatura (fig.1) e, cioè, che il tizio stia spronando il cavallo restio a gettarsi nell'acqua, dalle onde strigliate che compaiono in basso sul davanti, o forse nel vuoto, dando prova della sua destrezza o del suo eroismo. Altri fattori di determinazione cronologica potrebbero trovarsi se ne fosse noto il luogo di ritrovamento, ma certo è che la sfida dell'artista sia stata quella di scolpire una connotazione morale propria all'azione

impulsiva dell'uomo, dicendoci che non si tratta di un soldato come un altro, ma di un soldato vestito da romano con una cresta sull'elmo, che sembra una lunga coda e una clamide svolazzante, che può sembrare un'ala palmata e via dicendo, e che non è caduto allo scarto del cavallo. Donatello, nel rilievo di San Giorgio e il drago (Museo del Bargello, Firenze) avrà introdotto la tecnica dello 'stiacciato' e cioè, nella sua stele di pietra, il



Fig.2 - Donatello, S. Giorgio e il drago (Museo del Bargello, Firenze).

disegno di un paesaggio architettonico appena accennato a rilievo, che appare non dissimile al degradare in profondità delle piante di canna comune, che spuntano dall'acqua sullo sfondo della prima stele. Una conclusione teorica potrebbe essere formulata ed è che la tecnica di Donatello fosse la stessa dell'ignoto scultore di età repubblicana poiché trattavano l'intera superficie della lastra in modo unitario, inquadrando la scena in una cornice, la finestra teorizzata da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*. Il fatto che la prospettiva si proponesse come metodo di trasmissione al futuro dello scibile umano, infatti, non prescinde da una pretesa di oggettività: senza ricercare gli enigmi e i misteri della storia nei due bassorilievi distanti fra loro molto più di mille anni, la ricerca tecnica professava il suo spiccato interesse per l'ignoto, descrivendo l'inaudito nell'orizzonte del visibile: nel caso della prima lastra un fenomeno che impressionava il cavallo e in Donatello il mostruoso drago. Non diversamente il moderno metodo sperimentale commuove il suo pubblico, narrando con idee, formule e numeri quello che solo la mente ha visto e che può esprimere per mezzo di simboli. Il fatto che il drago di Donatello non sia stato trovato in natura dimostra che la scienza moderna si avvale di criteri di classificazione storico-artistici, arrivando a definire anche un animale fantastico come derivato da un originale perduto di drago alato, pur di non ammettere che un tale esemplare non sia mai esistito, o sia esistito in un mondo parallelo o inventato. L'universo della precisione a sua volta non difetta di prove ad evidenza e sarebbe, d'altra parte, non meno conseguente

dire che è da quella massiccia pietra romana che Donatello, immaginativo certo, ma meno di un qualunque Menocchio che avesse visto angeli svilupparsi dai vermi del formaggio, fa spuntare edifici, un drago e una donna invece che una pianta di canna dal terreno. La canna che al primo scultore era servita per dire che il cavallo del romano era inciampato nell'acqua. Ne discende che non avrebbe senso negare che Donatello non avesse visto proprio questo rilievo nel Foro Romano, solo perché ha scolpito un cavaliere di tutto punto vestito di un'armatura da crociato, che poteva aver visto in qualunque palazzo signorile di Firenze. Donatello ha ambientato la leggenda di S. Giorgio e della principessa di Trebisonda nel Medioevo per farne storia, in analogia allo scultore che raffigura un episodio per noi oscuro, presumibilmente delle origini di Roma, che doveva essere ben noto per chiunque si fosse recato nel Foro. Nella prima stele un cavallo inciampa, ma all'altezza della testa del guerriero, forse per la sua cattiva conservazione, appare insinuarsi tra capo e collo la spira di un serpente o di un mostro alato, la coda dell'elmo e la clamide che si confondono per la corrosione della pietra. A ben vedere il disfacimento interpretabile della forma rappresentata probabilmente la prova che lo scultore protorinascimentale abbia scoperto nel Foro proprio questo documento di un soldato romano, traendo ispirazione da quella che immaginò essere un'insegna draconiana per dare corpo ad una leggenda cristiana, ugualmente contraddistinta da una prova di coraggio. Narrava Tito Livio come Mezio (o Marco Curzio), nelle diverse versioni, tanto un romano quanto un sa-



Fig. 3 - Giulio Campi, *Sacrificio di Marco Curzio* (Museo Civico Ala Punzone, Bergamo)

bino ad elezione romano, spronasse il cavallo nel fulmine che generò un lago nel Foro: a narrare una leggenda repubblicana rappresentata da uno scultore romano era stato un autore latino, non un greco esperto di mitologia. Per di più il fatto che il ritrovamento archeologico della stele fosse avvenuto solo nel 1553 (Hülsem 1905), conservata perché era stata utilizzata rovesciata come lastra di pavimentazione in un'area non troppo distante dal recinto trapezoidale del Lacus Curtius (vicino la colonna di Foca), rendeva del tutto fortuito l'avvistamento di Donatello nel secolo precedente, confortandone il nesso di appartenenza al memoriale del monumento. Tutti gli elementi della leggenda concorrevano a divenire altrettanti oggetti di



Fig.4a - Donatello, Testa di cavallo detta Carafa, bronzo (Museo archeologico Nazionale, Napoli)



Fig. 4b - Raffaello Sanzio, Galatea, dettaglio con Glauco e Scilla, Sala di Galatea, affresco (Villa Farnesina, Roma)

osservazione e di concatenazione logica nel racconto dello specchio della lastra scolpita: le onde del lago, le canne palustri, il guerriero armato e il cavallo in procinto di cadere furono cambiati dallo scultore fiorentino, in modo particolare il cavallo, che in S. Giorgio è imbrozzito, traendone empiricamente l'insegnamento della tecnica dello 'stiacciato.' Anche nella scultura la prospettiva fondava una scienza della misura.

Attribuito a Giulio Campi, l'affresco staccato da una facciata di palazzo cremonese nella contrada Curzi, detto di Quinto o di Marco Curzio nel Museo Ala Ponzone di Cremona (fig.3) raffigura l'episodio di storia romana, che lo scultore romano aveva rappresentato nel Foro. Il balzo del cavallo dell'antico romano davanti al fuoco, nel dipinto, ricorda il cavaliere che Raffaello per ben due volte avrà preferito raffigurare per l'agiografia cristiana di S. Giorgio (Louvre; National Gallery of Washington) immaginata da Donatello, dipingendo l'impennata di un cavallo che molto doveva al cavallo di Polluce dei Dioscuri del Quirinale e molto meno al rilievo dei Musei Capitolini. L'episodio militare di Mezio Curzio, d'altra parte, aveva una notorietà nel Rinascimento, propagata, con il suo nome, anche molto lontano da Roma.

Non sarà stata l'unica volta che Raffaello avrà guardato contemporaneamente a Donatello e all'arte greco-romana.

Alla testa del cavallo ritenuto fidiaco di Castore (fig.5) prima di lui si era ispirato anche Donatello nello scolpire la bronzea Testa equina, cosiddetta Carafa (fig.4), del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dalla collezione di Agostino Chigi di Villa Farnesina. Il Pegaso, che Peruzzi avrà dipinto nella volta della

Loggia di Galatea, nella stessa villa romana, tra le personificazioni degli astri "fatte di sasso da Medusa", come dirà Giorgio Vasari, cioè le Costellazioni e il Carro dell'Orsa, in basso a destra nella scena di Perseo e la Gorgone.

A VILLA FARNESINA NELL'AFFRESCO DI GALATEA DI RAFFAELLO

Glauco (fig.4), da parte sua, è tratto dall'acefalo Torso del Belvedere, che, collocato nel Cortile del Belvedere vaticano tra il 1530 e il 1536, ispirerà anche Annibale Carracci per la mezza figura di spalle del Tritone con la buccina nel tiasò marino della Galleria Farnese. Ancora probabile è l'identificazione nel volto di Glauco (fig.4) della Testa di Caracalla (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), sempre dalla raccolta Farnese, che sarà servita anche ad Agostino Carracci per quella di Proteo nel citato affresco della Galleria Farnese, da una scultura che nel Rinascimento non era propriamente fuori terra alle Terme di Caracalla, come lo era l'Ercole Farnese. A quest'ultimo potrebbe dirsi dedicato l'intero Fregio di Ercole di Baldassarre Peruzzi nell'anticamera dello Studiolo di Agostino Chigi di Villa Farnesina, nella cui iconografia tuttora tarda ad essere riconosciuto tra le storie e avventure che vi sono narrate, - oltre a quelle di Ila e di Meleagro, la seconda ispirata alla scultura di Meleagro ed il cinghiale calidonio (Musei Vaticani) -, il mito di Giove e Alcmene, madre di Ercole, ad esse connesso, invece di un impertinente amore di Giove con Semele, che vi è stato supposto. Alle spalle del gruppo dell'azzurrognolo Glauco, per incrementare il puzzle di recupero archeologico delle sculture rinvenute a Roma sullo scorcio del Cinquecento, spunta

nel frammento della Galatea di Raffaello il Tritone buccinatore (fig.4) su un cavallo bianco, che appare disegnato dal cavaliere originale più integro dei Dioscuri del Quirinale (fig.6), in particolare dei due colossi quello di Polluce, ritenuto opera di Prassitele, il meno consolidato, anche se non fece parte della collezione di Agostino Chigi. Il vistoso dettaglio non sembra che finora sia stato rilevato, per quanto anche questi colossi, alla soglia del Cinquecento, fossero visibili alle Terme dette di Costantino e dovessero avere attratto la curiosità del Chigi come di chiunque altro, e che fosse stato preso a modello negli affreschi monumentali di Villa Farnesina e nei dipinti di San Giorgio dal divino pittore del Rinascimento.

Dei Dioscuri (fig.6) avrà parlato più volte Giovan Pietro Bellori ed in una almeno di queste volte nelle Vite a proposito della fontana firmata sulla piazza del Quirinale da Domenico Fontana: "Slargò la piazza avanti e dalle vicine Terme di Costantino (n.d.r.: sul Colle del Quirinale) vi trasportò li due gran colossi di Castore e Polluce tenuti d'Alessandro Magno, li quali restaurati con li loro cavalli, collocò all'imboccatura di Strada Pia." Erano parte integrante dell'immagine di Roma del Rinascimento.

Nemmeno Antonio Bazzi detto il Sodoma si esimerà dal riprodurre le volte a lacunari della Basilica di Massenzio in lontananza nello sfondo dell'affresco di Alessandro Magno che monta Bucefalo (fig.5), simulando in primo piano uno scenario dell'architettura delle Terme in rovina sul Quirinale nella Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane sempre a Villa Farnesina.

Sarà la maestria di Domenichino a restituire finalmente un panorama della sommità del Colle



Fig. 5 - Antonio Bazzi detto il Sodoma, Alessandro doma Bucefalo, particolare (Villa Farnesina, Roma).

Palatino nell'affresco della Flagellazione di S. Andrea (fig.8) dell'omonimo Oratorio al Celio. Il punto di vista è dal fianco del pronao del Tempio di Venere e Roma e a ridosso delle vestigia palatine, dove pochi decenni più tardi sorgerà la Vigna Palatina o Vigna Barberini e dove si doveva scorgere ancora nel primo decennio del Seicento un'imponen-

te fortificazione, simile a quella che anche Etienne Dupérac aveva raffigurato nell'incisione delle Antichità di Roma del 1575 (fig.7). Poco più in basso il Tempio di Eliogabalo è rialzato da Domenichino accanto alla Chiesa di S. Sebastiano, che sarà rinnovata dal pontefice Urbano VIII. Domenichino dipingerà un episodio della vita dell'apostolo,



Fig. 6 - Antoine Lafréry, I Dioscuri del Quirinale, incisione da: Speculum Romanae Magnificentiae, 1546 (Met Museum, New York)



Fig. 7 - Etienne Dupérac, I Vestigi dell'Antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva, Roma 1575, tv. 10: Vestigij et parte del Monte Palatino della parte verso levanante che riguarda il monte Coelio [...], [n.d.r.: una torre rotonda è addossata al palazzo augustèo] (Biblioteca Hertziana, Roma, collezione digitale).

che era stato martirizzato a Patrasso, ambientandolo a Roma, come Raffaello avrà dipinto nell'Incendio di Borgo (fig. 10) il papa Leone IV affacciarsi dalla Loggia a fianco della Basilica di S. Pietro fra i Templi dei Dioscuri e di Saturno (fig.10) immaginati bruciare, come se non ci fosse stato il Tevere di mezzo, ma l'area monumentale prescelta dal primo sarà stata quella che si trova all'altro versante dei Fori e del Campidoglio, di fronte alla Chiesa di S. Gregorio al Celio e che si scorgeva dall'Oratorio di

S. Andrea (fig.8).

Nel primo decennio del Seicento la città antica era testimonianza dell'autorevolezza del potere temporale dei papi e teatro dei martiri dei primi cristiani che, sotto gli occhi di tutti, diveniva dimostrazione inconfutabile della verità delle scritture. Proprio a S. Stefano Rotondo, luogo della predicazione di Gregorio Magno, Niccolò Circignani detto il Pomarancio, dimostrando la straordinaria materialità che ha la pittura di formare l'immagine, aveva dipinto, fino a vent'anni prima,



Fig. 8 - Domenichino, Flagellazione di S. Andrea (Oratorio di S. Andrea al Celio, Roma).

ogni genere di supplizio ed ogni sorta di tortura dei Santi martiri, col fine edificante di terrorizzare i fedeli, forse più tollerante di un processo e di una pena capitale da eseguirsi sulla pubblica strada, ma estremamente convincente di un potere di condanna e di esecuzione talmente efficienti da essere non meno esibiti.

Nel 1514 a Raffaello era stato inviato il De Architectura di Vitruvio per disegnarne il frontespizio e l'evidenza anastilologica di architetture del Foro Romano nell'ultima delle Stanze Vaticane, l'Incendio di Borgo, con il pontefice Leone IV nella Loggia delle Benedizioni a fianco della Basilica di S. Pietro (fig.10), restituisce, insieme al Borgo, lo stato di conservazione del Tempio dei Dioscuri e di Saturno nel Foro Romano, con un rilievo monumentale della città tra le due sponde del Tevere (Salvemini, La Pittura come rilievo monumentale, Geomedia, 5, 2004, p.58). Dal ruolo avuto per Raffaello dalla copia della traduzione inedita di Fabio Calvo del Vitruvio e l'invenzione dell'Antico nel Rinascimento non è possibile separare, a Venezia, a Urbino come a Roma, l'opera di Pietro Bembo e di Baldassar Castiglione e, soprattutto, nella pratica architettonica e di restauro, al suo arrivo a Roma, i modelli concreti della *renovatio* niccolina, rappresentati anche dal ripristino di Leon Battista Alberti dell'interno della Chiesa di Santo Stefano Rotondo al Celio. Alberti aveva progettato il rinnovamento dell'intera basilica sia all'interno che all'esterno ed il suo progetto è la famosa tavola della Prospettiva di Urbino (fig.9), oscillata da Luciano Laurana a Piero della Francesca e che raffigura una vera e propria ipotesi ricostruttiva di un tempio roma-



Fig.9 - Leon Battista Alberti, Prospettiva di Santo Stefano Rotondo (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino).

no a pianta circolare nell'età paleocristiana, contornato da un doppio ordine di colonne. Quinte della prospettiva dovevano essere gli edifici quattrocenteschi che occupavano il Celio, con in mezzo a loro quello che era forse creduto il Tempio di Claudio, reimmaginati come Domus imperiali, ed in fondo sulla destra la facciata della chiesa di S. Ma-

ria in Domnica, priva del portico sansoviniano. Per completare la prospettiva Alberti disegnò due pozzi ottagonali come quelli solo di recente rinvenuti al di sotto delle massicce murature basamentali sulla via Claudia e un'ordinata fuga di architetture vitruviane. Raffaello dipinse i due templi romani nel commovente scenario dell'Incendio di

Borgo (fig.10) esattamente come li aveva ritrovati e in continuità ideale alla Basilica di S. Pietro, accorciando le distanze e senza il Tevere di mezzo; Sodoma raffigurò con la giostra di Alessandro Magno la basilica di Massenzio com'è ancora oggi (fig.5) e Domenichino immaginò il Tempio di Venere e Roma dietro il martirio dell'apostolo Andrea (fig.8), dipingendolo come sarebbe stato una volta ricostruito: altrettante restituzioni dell'immagine reale di Roma attraverso i secoli. Nessuno di loro dimenticò l'emozione veemente dei suoi antichi eroi, scoperta da Donatello, nel cielo dello specchio di Leon Battista Alberti.



Fig. 10 - Raffaello Sanzio, Incendio di Borgo, particolare (Stanze Vaticane, Roma).

ABSTRACT

The essay suggests a brief archaeological imagine of ancient Rome through the eyes of artists of the Renaissance, from Donatello to Domenichino.

In order their moral inspiration by the religious legend and story the entire profile of monuments and ruins, that we appreciate still standing today, appears studied between the new buildings of imagine of modern Rome or, as the old St.Peter, that doesn't exist anymore.

PAROLE CHIAVE

ROMA; STORIA DELL'ARTE;
DOCUMENTAZIONE; ANALISI

AUTORE

FRANCESCA SALVEMINI
FRANCESCA.SALVEMINI@ARCHEOMATICA.IT