

INTRODUCCIÓN

Nel volume l'incidenza delle antichità classiche nella cultura del Rinascimento viene affrontata attraverso i *regards croisés* tra Roma e Spagna che, per motivi politici e culturali, misero in atto un dialogo propositivo e fecondo, espresso con una «mobilità» di uomini e forme, una «rivisitazione» di sistemi e pratiche, una condivisione di oggetti e iconografie.

In una prospettiva che parte dall'Antico e lo proietta in epoca moderna sono stati raccolti, con un taglio interdisciplinare, diciassette contributi in cui l'Antico è studiato in relazione a dinamiche di interpretazione e trasmissione, committenti-fruitori, modi di utilizzo, spazi di destinazione.

Nella propaganda politica di Isabella I di Castilla e Ferdinando II di Aragona (1479-1504) si persegue una rivitalizzazione del passato classico attraverso il ricorso alla *Hispania romana* – si veda nei *Paralipomenon Hispaniae* de Joan Margarit i Pau l'equivalenza di Castilla e Aragona a «las Españas Citerior y Ulterior»– e quindi all'Impero romano, rivendicazione che permetteva di giustificare i vincoli con la nuova Roma, favorendo strette relazioni diplomatiche con il Papato.

Le antiche radici storiche che univano Italia e Spagna vengono così proclamate ai neoletti Pontefici da parte delle legazioni dei Re cattolici nei discorsi di obbedienza, improntati secondo un vocabolario linguistico e figurativo che attinge largamente alla tradizione greca e romana. Questo fervido clima intellettuale, animato da figure di umanisti (quali Antonio Geraldini, Bernardino López de Carvajal, Antonio Agustín, padre del celeberrimo antiquario) in grado di proiettare l'*imago regis* nella Città eterna attraverso un continuo rimando alle virtù dei Grandi del passato, si intensifica durante il regno di Filippo II, quando si arriva alla rappresentazione della *Hispania antiqua*, attraverso distinti ambiti, dalla storiografia all'archeologia, dalla cartografia all'arte, ambiti in cui si misurarono interpreti di formazione diversa, il più delle volte transitati nell'Urbe o in contatto con gli ambienti antiquari romani.

L'antichità classica non è, però, solo immaginata e ricostruita sulla base dei testi antichi, la sua presenza è tangibile e l'interesse per i *vetera vestigia* alimentò il collezionismo, spinse alla riformulazione di stilemi e modi formali e incoraggiò la copia dall'Antico sia materiale che grafica.

La complessa trama dei personaggi e delle vicende che coinvolsero il mecenatismo antiquario degli Spagnoli a Roma è indagata attraverso alcuni episodi meno noti, come quello di Rodrigo de Borja (1431-1503) o di Bernardino López de Carvajal (1456-1523) (Paloma Martín-Esperanza Montilla); mentre sulla famigerata e poliedrica figura di Antonio Agustín (1517-1586) nuovi documenti permettono di suggerire che accanto a

epigrafi, monete, gemme e manoscritti greci e latini, egli si interessò anche di bronzetti e altre anticaglie (rilievo in terracotta, teste di marmo), oltre a tappeti e quadri, tra cui ritratti di Uomini illustri, allineandosi in questo modo con un *topos* che ebbe grande successo nella Roma del Cinquecento. Inoltre grazie a ricerche d'Archivio si può riconoscere l'autore dei disegni della prima edizione dei *Dialogos de Medallas, Incripciones y otras antigüedades* (Tarragona 1587) nel pittore italiano Antonio Stella, attestato a Tarragona nel 1580 (Mariano Carbonell Buades).

Nel quadro dei numerosi artisti spagnoli e italiani che poterono recepire i modelli classici, si propongono i casi di Alonso Berruguete (1488-1561) (José Riello) e il sepolcro del cardinale Pedro González de Mendoza (1428-1495), nella cattedrale di Toledo, eseguito su probabile disegno di Andrea Sansovino da uno scultore ancora anonimo tra il 1502 e il 1512-1513, dove domina una grandiosa struttura ad arco trionfale e all'interno un letto-sarcofago con il defunto disteso (Sara Garaventa). Nel panorama spagnolo il reimpiego del sarcofago antico come sepoltura di nobili ed ecclesiastici e il suo recupero ad uso di fontane nei giardini o per fini decorativi nelle facciate dei palazzi aristocratici sono entrambe pratiche ampiamente attestate e si tratta molto probabilmente di manufatti ritrovati in *loco*. Forse un caso di precoce importazione dall'Italia potrebbe essere rappresentato dal sarcofago con Muse che Gil Rodríguez de Junterón, protonotario nel 1509-1510 alla corte di Giulio II, destinò alla sua sepoltura nella cattedrale di Cartagena a Murcia; se introdotto da fuori, l'oggetto esibisce un rapporto privilegiato con l'Urbe, mentre il soggetto partecipa di un sistema semantico che conferisce credito culturale al destinatario. Le citazioni antiquarie che si recuperano sui sarcofagi spagnoli rinascimentali e che sono raffrontabili con marmi presenti a Roma potrebbero, invece, derivare da quel vasto repertorio di disegni all'antica circolante nelle botteghe degli artisti (Montserrat Claveria).

Non solo le opere, ma anche lo spazio si configura secondo dettami provenienti da Roma: molti palazzi nobiliari nelle diverse regioni della Spagna accolgono l'Antico al pari di quanto proposto nelle contemporanee fastose dimore romane. Il mondo classico, attraverso l'influenza italiana, prende forma nel giardino de La Abadía (Cáceres) residenza del III duca di Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1508-1582), che si avvale sia di artisti italiani (Francesco Camilliani, Giovanni Battista Bonanome, Giovanni Antonio Sormano) sia di materiali antichi provenienti da varie parti della nostra penisola, cui fa eco la spoliazione del Teatro marittimo di villa Adriana stigmatizzata da Pirro Ligorio (Cristina Muñoz-Delgado de Mata). Esprime con magniloquenza l'adesione ai modelli del Rinascimento italiano la Casa de Pilatos a Siviglia, soprattutto nel prospetto del grande cortile in cui trionfano

statue e busti antichi e all'antica disposti negli ovati sopra le arcate, procurati tra il 1559 e il 1571 da Per Afán de Ribera, I duca di Alcalá, il cui nome nella corrispondenza dell'epoca appare menzionato accanto a quello di Cosimo de' Medici e del cardinale Farnese, ma che nelle cronache napoletane viene apostrofato come nuovo Gaio Licinio Verre per il saccheggio di opere antiche dai territori limitrofi. Molte di esse provenivano dai lavori stradali e di fortificazione che il vicerè promosse nel regno napoletano. Non solo l'Italia meridionale, ma anche Roma e in particolare la decorazione del Belvedere Vaticano, per intercessione di Pio V, contribuirono alla formazione della sua ricca collezione archeologica (Markus Trunk). Sempre allo stesso personaggio si deve l'arrivo a Bornos (Cadice), nel palazzo della famiglia Alcalá, di due statue di Ninfe che per lungo tempo sono state considerate antiche e provenienti dal giacimento archeologico di *Carissa Aurelia* e che, invece, si connotano come opere rinascimentali di origine italiana, ispirate all'Antico, collocate a decorare le fontane *en rocaïlle* del giardino (José Beltrán Fortes, María Luisa Loza Azuaga).

Partendo dalla ricezione e percezione dei modelli classici, particolare attenzione è stata riservata a uno dei temi centrali che il Rinascimento ha intessuto con le antichità: il disegno.

Il più importante e famoso codice del primo Cinquecento, il *Codex Escorialensis* trasferito da Roma a Madrid da Rodrigo de Mendoza (1466-1523), I marchese del Cenete, viene riesaminato da Fernando Marías, che tornando su un «cavallo di battaglia» della sua intensa ricerca in questo campo, ne traccia minuziosamente la storia aggiungendo, sulla base di nuovi documenti di Archivio, ulteriori precisazioni circa la data del suo arrivo in Spagna (1500 o 1506, confutando quella tradizionale del 1508-1509), in rapporto agli elementi architettonici e scultorei del Castello de la Calahorra. Inoltre Marías riprende il vivace e ancora attuale dibattito riguardante l'attribuzione dei disegni (Domenico Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo, Andrea Sansovino, bottega di Andrea Mantegna, Baccio Pontelli) e, pur ritenendo ancora anonimo l'autore, si orienta per una dipendenza dell'*Escorialensis* da un originale perduto del circolo di Giuliano da Sangallo, mettendo in discussione, per alcuni soggetti, la «copia» da disegni di Raffaello. Emerge la fortuna del Codice nella pratica artistica della penisola iberica rispetto ad altri nuclei di disegni antiquari ivi pervenuti appena qualche decennio più tardi, il *Das antighualhas* (Escorial 28-I-20) di Francisco de Holanda realizzato per l'Infante Don Luiz negli anni 1538-1541, e i quarantaquattro disegni di edifici antichi della *Campagna Romana* confluiti nel *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo, all'interno del volume sull'«Architettura Civile» (Windsor, Royal Library), eseguiti negli anni 1568-1570

da un anonimo disegnatore portoghese ed ora identificato da Sylvie Deswarte-Rosa con l'architetto Nicolau de Frías, sulla base delle annotazioni alla seconda edizione delle *Vite* di Vasari (1568), conservata a Lisbona presso la Biblioteca Nazionale del Portogallo (Res 376v). La grafia dei *marginalia* al primo volume del Vasari corrisponde, infatti, ai commenti dei disegni di Windsor: Frías, che a Lisbona aveva trovato un mentore proprio in Francisco de Holanda, godrà a Roma della protezione del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, ex nunzio apostolico in Portogallo, e dell'umanista Achille Stazio, e sarà molto vicino a Pirro Ligorio, come dimostra il suo modo di rappresentazione grafica e la scelta degli edifici coincidenti con alcuni di quelli disegnati dall'architetto napoletano (ad esempio, tombe della via Latina, Fontana della Ninfa Egeria, villa di Domiziano a Castel Gandolfo, ninfeo dorico e Bergantino ad Albano, sala ottagonale della villa dei Gordiani sulla via Prenestina, criptoportico della villa di Massenzio sulla via Appia, soffitto e pavimento da villa Adriana, etc.). Ma le convergenze si allargano ai disegni di Sallustio Peruzzi, Giovanni Antonio Dosio, Giovanni Battista Montano e si arriva a ipotizzare che il Portoghese possa aver preso parte al vasto programma di rilievo grafico della Roma antica e moderna e dei suoi dintorni progettato da Guglielmo della Porta, sulla scia dell'Accademia della Virtù di Claudio Tolomei, e purtroppo rimasto incompiuto.

Altrettanto incompiuto e a carattere enciclopedico è il *corpus* figurato di antichità romane che avrebbe voluto realizzare il frate domenicano spagnolo Alonso Chacón, vissuto a Roma dal 1567 per oltre trent'anni nell'ambiente della Controriforma. I manoscritti ciaccoriani della Biblioteca Angelica di Roma (n. 1564), della Biblioteca Oliveriana di Pesaro (n. 59) e dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (H 27-32) rappresentano quanto ci resta del progetto in quattro libri delle *Antiquitates Romanae*. Il secondo volume avrebbe dovuto essere comprensivo delle *Imagines trecentorum illustrium virorum et foeminarum ex marmoreis antiquis statuis et signis expressae*, oggi divise nei manoscritti citati di cui vengono attentamente esaminati da Maria Grazia Picozzi una cinquantina di disegni che Chacón aveva voluto dedicare a ritratti di Greci illustri, per i quali si cerca di comprendere le motivazioni della loro scelta, di individuare, per quanto possibile, le fonti dirette o indirette delle iconografie riportate dal domenicano e di registrare le interpretazioni, spesso insolite, dei materiali che aveva reperito in diverse collezioni minori, o in possesso di sconosciuti privati.

Una chiara matrice italiana è riconoscibile in un altro manoscritto conservato nella Biblioteca del Monastero dell'Escorial (Codice h.I.4), prodotto di un ambiente cortese, probabilmente napoletano, che recepisce indirizzi

della cultura veneta, lombarda e toscana in virtù di quello sciame itinerante di artisti e di cartoni, caratteristico del periodo. In esso la simbiosi di Antico e Moderno avviene attraverso la presentazione di ritratti di Uomini e Donne illustri sia del passato che della contemporaneità, secondo iconografie desunte dalle medaglie per i Moderni, ricavate dalle monete o «ricostruite» per gli Antichi. È, inoltre, testimonianza precoce della fortuna che l'iconografia femminile, pur se in una dimensione di complementarità rispetto al corrispondente maschile e in subordine al modello comportamentale esemplificato, conquista negli studi di antiquaria, in relazione anche al rinnovato *status* delle donne nella società del tempo (Beatrice Cacciotti).

Insieme al Codice dell'Escorial (h. I. 4), quello del Chacón, come dichiarato nel titolo sopra riportato, è uno dei primi *corpora* che apertamente include –allineandoli ai maschili– busti, teste e statue di donne. *Viri antiqui e foeminae antiquae* nel Cinquecento procedono appaiati, ma con un indubbio scarto numerico tra le immagini femminili rispetto alle teste maschili; uno scarto basato su molti e diversi motivi, non ultimo il fatto che le donne non hanno goduto di un'immediata e diretta controparte nelle informazioni desunte dalle fonti letterarie che, fin dall'Umanesimo, nelle *Vite* di Svetonio e nelle biografie imperiali degli *Scriptores Historiae Augustae* avevano protagonisti gli uomini ai quali si cercava di restituire la materialità di una fisionomia. Alle donne si riferivano per lo più aneddoti ed *exempla* (positivi e più spesso negativi): nondimeno, mogli, madri, figlie, sorelle di personaggi celebri compaiono quasi sempre in veste di subordinate, al massimo di comprimarie, nella vita dei *viri*. Maria Elisa Micheli mette in evidenza, con alcuni esempi significativi dedotti dalle fonti letterarie e grafiche – quali i disegni dei manoscritti del Chacón –, come l'*ethos*, il carattere e il ruolo abbiano condotto a dare un volto «verosimile» anche ad alcune *foeminae antiquae* (Cornelia, Lucrezia, Faustina maior), in cui predomina la *phantasia* fino al salto di qualità che avverrà con le indagini numismatiche



Statua di Venere. Incisione di Agostino Veneziano (Agostino dei Musi), ca. 1514–36. @ New York, Metropolitan Museum (The Elisha Whittelsey Fund, 1949; Accession Number: 49.97.166).

di Fulvio Orsini ed Enea Vico. Sulla base di un repertorio di profili monetali delle *Augustae* e delle altre donne della casa imperiale che si era quindi venuto a consolidare, il mantovano Jacopo Strada proverà a costruire – attraverso il disegno – immagini a tutto tondo (dei veri e propri busti su carta), in cui alle «invenzioni» si affianca l'osservazione diretta e puntuale di marmi antichi, conservati nelle più celebri collezioni antiquarie del tempo. Dei fogli attribuiti alla sua bottega, e oggi in gran parte suddivisi tra Vienna, Dresda e Firenze, Anna Maria Riccomini ha proposto nuove identificazioni e ha indagato il processo di costruzione delle immagini e la loro funzione. Su questa scia si colloca anche un manoscritto attribuito a Pirro Ligorio (London, Coll. Duca Roberto Ferretti 216), dedicato a Virginia della Rovere (1529-1571), che contiene una dettagliata trattazione delle acconciature antiche con numerosi disegni di famose personalità femminili, emblematiche di virtù, tratte da busti, gemme, monete e monumenti funerari (Giulia Moretti Cursi).

Il mercato delle stampe dell'Urbe rappresentò senz'altro un veicolo della cultura antiquaria in maniera multidirezionale e su larga scala e, anche in questo campo, primeggiò un personaggio spagnolo, l'editore Antonio Martínez (1478-1562), originario di Salamanca. Raffaella Bucolo analizza il ruolo di particolare rilievo che Antonio Salamanca, come è largamente conosciuto, rivestì nell'avvio della realizzazione e della diffusione di incisioni raffiguranti monumenti e opere dell'antichità classica,

anche grazie alla società avviata, in anni successivi, con Antoine Lafréry.

A Roma il circolo erudito ispanico si caratterizzò, quindi, per un fermento di interessi pienamente integrato nel vivace dibattito originatosi su importanti aspetti delle *Antiquitates* romane (numismatica, epigrafia, ritrattistica, statuaria, rappresentazione sistematica degli antichi monumenti) giungendo alla realizzazione di opere esemplari (quali i *Dialogos de Medallas, Inscriciones y otras antigüedades* e lo *Speculum Romanae Magnificentiae*)

o alla raccolta di *corpora* iconografici di grande valore, ancora parzialmente inediti e miniera di informazioni sul mondo collezionistico romano (si vedano, ad esempio, i manoscritti ciacconiani).

La traiettoria che fa incontrare i due poli di riferimento del volume non è solo quella *antiqua*, ma anche quella *christiana* e qui svolge un ruolo primario ancora la figura dell'andaluso Alonso Chacón, uno dei primi a interessarsi di antichità cristiane e impegnato per molti anni nella stesura dell'opera mai data alle stampe *De coemeteriis vetustis Urbis Romae*. A lui si deve la documentazione sul cimitero ipogeo apparso in una vigna di proprietà di due spagnoli Bartolomé Sánchez e Pedro Cortés, ubicata lungo la via Salaria. La scoperta avvenuta casualmente nel 1578 viene finemente ricostruita da Massimiliano Ghilardi. La nuova catacomba rivelò un mondo funerario impensato, ricchissimo di pitture, un'altra Roma o, come scrisse Cesare Baronio negli *Annales Ecclesiastici*, una *subterranea civitas*. Il Chacón fece ritrarre in acquerello da diversi copisti – tra cui si avvanza il nome di Toccafondo – le antiche testimonianze pittoriche venute alla luce, disegni che lasciati in eredità ad Antonio Bosio furono pubblicati nella *Roma sotterranea*. Lo studio delle catacombe si accompagnò ben presto alla ricerca delle reliquie dei primi martiri delle persecuzioni, molte delle quali, grazie soprattutto all'impegno degli ambasciatori spagnoli a Roma, giunsero nei decenni iniziali del XVII secolo nei conventi gesuiti o mercedari di Spagna.

I risultati di questo volume hanno preso forma da un'idea di José Beltrán, Glora Mora e di chi scrive, discussa in varie occasioni, che, sulla linea di ricerca tracciata da due precedenti Convegni (*Illuminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, 2001; *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, 2004), intendeva declinare il binomio Italia/Spagna in quel segmento temporale da cui il paradigma della classicità si era sprigionato e

nel quale Roma aveva inevitabilmente rivestito un ruolo chiave per la conoscenza, lo studio e l'appropriazione reale e simbolica del mondo antico. Ai due amici e colleghi va *in primis* il mio ringraziamento. Nell'ottica di una sinergia di intenti che negli anni ha dato vita a importanti collaborazioni scientifiche tra l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata e alcuni Atenei spagnoli, si è rinnovato un percorso di lavoro condiviso, che ha portato all'organizzazione del Convegno internazionale *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, tenutosi a Roma, il 15 e il 16 ottobre 2019.

Il progetto non si sarebbe, però, potuto realizzare senza l'immediato sostegno, sia per l'aspetto scientifico sia per quello gestionale, della Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, a cui si sono affiancati all'unisono il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società e il Dottorato di Ricerca in «Antichità classiche e loro fortuna» dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Infatti oltre alla partecipazione di specialisti di Storia dell'Archeologia e di Storici dell'Arte rinascimentale di rilevanza scientifica nazionale e internazionale, guardando al futuro, è sembrato opportuno coinvolgere giovani Dottorandi che potessero appassionarsi a questo filone di ricerca così da auspicare di passare loro il testimone.

A tutti gli Autori, il cui generoso impegno ha consentito di superare le difficoltà di fare ricerca durante il periodo del «Lockdown 2020», esprimo un grazie sincero.

Infine la pubblicazione del volume non sarebbe stata possibile senza la fiducia accordatami da Antonio Pizzo, Direttore della Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, che lo ha accolto nella prestigiosa sede editoriale del CSIC, e da Giorgio Adamo, che durante il suo mandato di Direttore del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, ha approvato con favore l'iniziativa.

Beatrice Cacciotti