

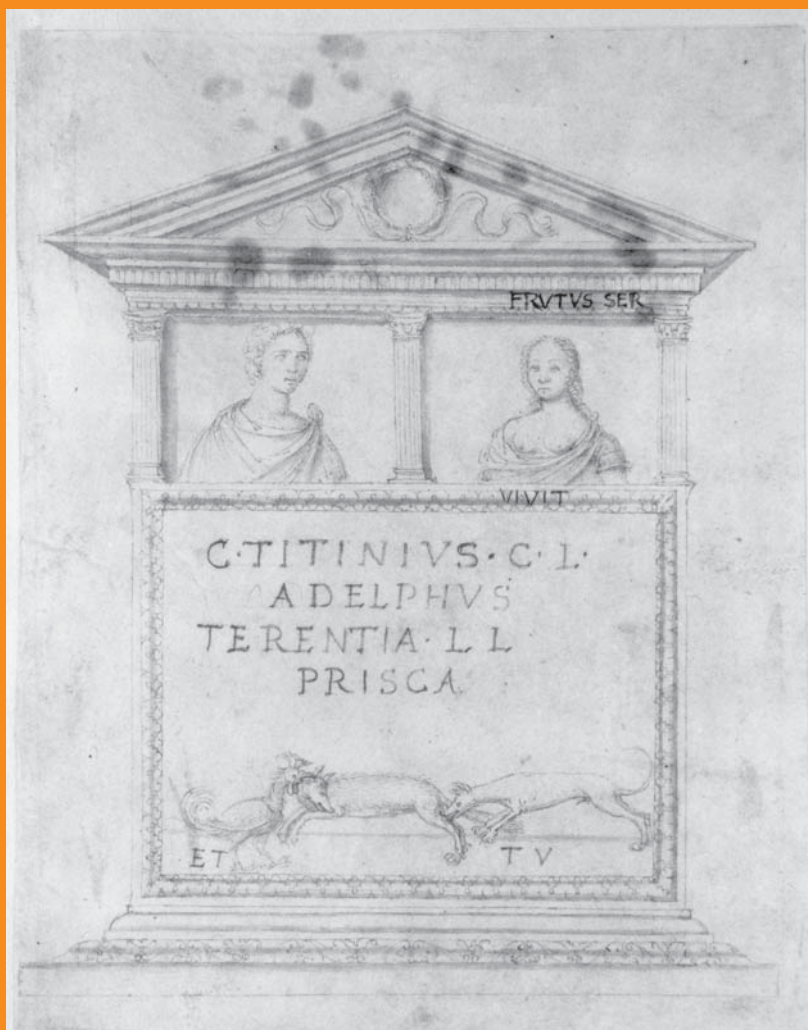
IMAGO

Studi di Storia dell'Arte

L'ALBUM ROTHSCILD 1367-1476 DR DEL LOUVRE

Un'espressione della cultura antiquaria
del primo Cinquecento bolognese

di Cristina Fumarco



FrancoAngeli

IMAGO

*Studi del Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte - Sezione
Storia dell'Arte*

Collana fondata da Luciano Caramel

Comitato scientifico

Stefania Buganza

Marco Bona Castellotti

Rosa Cafiero

Elena Di Raddo

Cecilia De Carli

Alessandro Rovetta

Marco Rossi

Francesco Tedeschi

Giuseppe Zecchini

Coordinamento editoriale: Elena Di Raddo

MILANO 1861-2015.
MAPPA E VOLTO DI UNA CITTÀ
PER UNA GEOSTORIA DELL'ARTE

*Progetto editoriale coordinato da Francesco Tedeschi
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*

I volumi di questo progetto intendono mostrare le relazioni spaziali che qualificano l'operare artistico in diversi momenti della storia dell'arte contemporanea a Milano, a cominciare dagli anni Sessanta dell'Ottocento, attraverso lo studio dei luoghi d'azione degli artisti, dei rapporti da loro instaurati con il mondo dell'accademia, delle associazioni e del collezionismo, delle frequentazioni personali e di altri aspetti della loro attività quotidiana. Obiettivo delle pubblicazioni, che si differenziano dalle indagini specificamente storiografiche per l'attenzione al legame con i luoghi e i caratteri della città, è di costituire in primo luogo delle "mappe topografiche" che evidenzino i meccanismi che hanno portato alla nascita di gruppi o tendenze artistiche in relazione al territorio, quindi di fornire nuove letture interpretative dell'interrelazione esistente fra le presenze artistiche e l'ambito spaziale e sociale in cui il mondo dell'arte milanese si è sviluppato.

Volumi pubblicati:

1861-1906, a cura di Maria Grazia Schinetti

1906-1945, a cura di Francesco Tedeschi

1945-1980, a cura di Elena Di Raddo

Di prossima pubblicazione:

1980-2015, a cura di Kevin McManus

IMAGO

Studi di Storia dell'Arte

L'ALBUM ROTHSCILD 1367-1476 DR DEL LOUVRE

Un'espressione della cultura antiquaria
del primo Cinquecento bolognese

di Cristina Fumarco

FrancoAngeli

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

INDICE

Premessa	pag.	7
Abbreviazioni	»	9
Referenze fotografiche	»	11
I. L'album	»	15
1. Struttura	»	15
2. I disegni	»	17
3. Passaggi collezionistici	»	18
4. Lo stato degli studi	»	20
II. Il rapporto con l'antico, il contesto e confronti con le arti	»	25
1. Tra antico e antiquaria: non è tutto fantasia	»	25
2. Siamo a Bologna, tra epigrafisti e artisti	»	31
3. Umanesimo e collezionismo: possibili destinazioni e committenze	»	44
4. Un confronto con placchette, nielli e miniature	»	54
5. Uno sguardo ai disegni e alla pittura oltre Bologna	»	59
6. Il rapporto con l'architettura e la scultura del tempo	»	65
7. La questione delle copie da Filarete	»	75
8. Una personalità ancora sfuggente	»	77
III. L'album e gli apparati per teatro e festa di primo Cinquecento	»	79
1. Un confronto con gli apparati scenici per la festa e il teatro contemporaneo	»	79
2. L'abitudine alla festa a Bologna: possibili occasioni	»	90
IV. I disegni	»	115
Le are, i capitelli e il Colosseo	»	115
Gli archi	»	146

I palazzi	pag. 162
Le scenografie	» 170
Copie da Filarete: i ponti	» 181
Altri edifici	» 183
Altre copie da Filarete (chiese) e disegni di San Petronio a Bologna	» 192
Le torri	» 205
I disegni perduti noti dalle copie di Robert Adam	» 207
Bibliografia e fonti	» 335

PREMESSA

L'Album 1367-1476 DR della Collezione Rothschild del Gabinetto di Disegni del Louvre è un corpus di disegni proveniente da un libro di modelli di grande formato, in seguito sfascicolato, in cui sono rappresentate are e cippi funerari reali e d'invenzione, elementi architettonici antichi, il Colosseo, archi e porte trionfali, ponti, porti, torri, vedute scenografiche di piazze e una serie di copie di disegni di Filarete.

Pur notevole per il numero di disegni (ben centodieci), omogeneità e qualità degli stessi, non ha finora avuto l'onore di una pubblicazione critica completa, benché alcuni fogli siano stati già analizzati. Lo incontrai durante le ricerche per la tesi di dottorato, inizialmente rivolta alla scoperta e approfondimento di disegni e taccuini di antichità di area lombarda tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, con lo scopo di avviare la ricostruzione di un catalogo di opere che potessero documentare gli interessi e i legami architettonici tra l'ambiente lombardo e quello romano. L'Album Rothschild catturò la mia attenzione in quanto si tratta di un'opera ricca di spunti per gli studi epigrafici, antiquari e storico artistici, ma anche per quelli del teatro di primo Cinquecento, per nulla meramente compilativa e frutto di copie come si è creduto.

Questo studio vuole quindi proporre un'analisi dettagliata dei disegni dal punto di vista tecnico e stilistico, riconoscerne i modelli antichi e le relazioni artistiche con vari settori, da quello umanistico e collezionistico a quello artistico (pittura, miniatura, architettura e scultura), fino all'ambito del teatro e degli apparati effimeri, cercando di fornire una motivata localizzazione e contesto attributivo.

Dall'analisi dei fogli, che in assenza di documenti e prove certe rimangono tuttavia ancora anonimi, sono infatti emerse precise fonti antiche e moderne mai riconosciute, ma anche l'originalità di alcuni soggetti, arrivando a una precisa contestualizzazione bolognese tra il 1505 e il 1511 circa e a un probabile ambito della cerchia di Jacopo Ripanda.

Dovuti ringraziamenti vanno a Dominique Cordellier e Pascal Torres, al momento della mia visita responsabili rispettivamente della sezione italiana del Gabinetto dei Disegni del Louvre e della Collezione di disegni e stampe Rothschild; ai professori Alessandro Rovetta e Mirella Ferrari dell'Università Cattolica; a Marzia Faietti, già direttrice del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze; a Sandro De Maria, professore dell'Università degli Studi di Bologna; a Danilo Samsa, professore del Politecnico di Milano, che tra i primi ha analizzato l'Album Rothschild; a Mario Fanti, già responsabile dell'Archivio della Fabbrica di San Petronio e soprintendente all'Archivio Arcivescovile di Bologna.

ABBREVIAZIONI

ASB	Bologna, Archivio di Stato
ASP	Bologna, Archivio di San Petronio
BAV	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
BCI	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
BNCF	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BNN	Napoli, Biblioteca Nazionale
BNP	Parigi, Bibliothèque Nationale
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum
Cod. Barb.	Giuliano da Sangallo, BAV, Codex Barberiniano Latino 4424
Cod. Cob.	Codex Coburgensis, Coburg, Kupferstichkabinett, Cod. HZ II
Cod. Coner	Codex Coner di Bernardo della Volpaia, London, John Soane's Museum
Cod. Esc.	Codex Escorialensis, El Escorial, Biblioteca Reale, ms. 28-II-12
Cod. Pigh.	Codex Pighianus, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Lat. Fol. 61
Cod. Veron.	Silloge di Fra Giocondo, Verona, Biblioteca Capitolare, ms. 270
Cod. Wolfegg	Wolfegg Codex, Schloss Wolfegg, Fürstliche Sammlungen
Fossombrone Sketchbook	Fossombrone, Biblioteca Civica, inv. Disegni, vol. 3
GDSU (A)	Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, (Architettura)
Heemskerck, I / II	Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D 2 (vol. I) e 79 D 2* (vol. II)
Maruc	Firenze, Biblioteca Marucelliana
MLCD	Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
Montano	Giovanni Battista Montano, London, John Soane's Museum, Album I-III
MV	Musei Vaticani
Ripanda Sketchbook	Oxford, Ashmolean Museum, Department of Drawings, KP 668
Roth.	Recueil de dessins d'architectures italiennes, Paris, Louvre, Coll. Rothschild, 1367-1476 DR
SJSM, vol. 122	North Italian Album, Sir John Soane's Museum di Londra

REFERENZE FOTOGRAFICHE

(divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo)

BAGNACAVALLO, BIBLIOTECA COMUNALE "G. TARONI"

Fondo antico, manoscritti e rari, Graduale II

BALTIMORE MUSEUM OF ART

Amico Aspertini (Italian, 1475-1552) *The Death of Adonis and Four Male Torsos* (recto); *A Prisoner Brought before Marcus Aurelius* (verso), c. 1500 Pen and brown ink over black chalk Sheet (irregular edges): 393×265 mm (15 1/2×10 7/16 in.). The Baltimore Museum of Art: Fanny B. Thalheimer Memorial Fund, BMA 1973.95

BAYONNE, MUSÉE BONNAT-HELLEU

© Bayonne, musée Bonnat-Helleu, musée des beaux-arts de Bayonne

BERLIN, GEMÄLDEGALERIE

© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0

BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK

© Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider

BERLIN, STAATSBIBLIOTHEK

© Staatliche Museen zu Berlin – Staatsbibliothek.

BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE

Su concessione del Ministero della Cultura – Pinacoteca Nazionale d Bologna

CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana

CITTÀ DEL VATICANO, MUSEI VATICANI

Foto © Governatorato SCV – Direzione dei musei. Tutti i diritti riservati

FERRARA, BIBLIOTECA COMUNALE ARIOSTEA

Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara

FERRARA, PINACOTECA NAZIONALE

Su concessione del Ministero della Cultura – Pinacoteca Nazionale di Ferrara

FIRENZE, BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA

Su concessione del Ministero della Cultura – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. App. 1828, c. 85.

FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE

Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

FIRENZE, GALLERIE E GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI

Su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie degli Uffizi

LONDON, BRITISH MUSEUM

©The Trustees of the British Museum. All rights reserved

LONDON, SIR JOHN SOANE'S MUSEUM

Photo: © Sir John Soane's Museum, London

LONDON, THE ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS (RIBA)

© The Royal Institute of British Architects

MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

MADRID, REAL BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Codex Escorialensis 28-II-12

NAPOLI, BIBLIOTECA NAZIONALE “VITTORIO EMANUELE III”

Su concessione del Ministero della Cultura – © Biblioteca Nazionale di Napoli

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART

© The Met, Metropolitan Museum of Art

OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

Image © Ashmolean Museum, University of Oxford

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES

©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Tony Querrec; ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado; © RMN-Grand Palais – Photo S. Maréchalle; ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Thierry Le Mage; ©Musée du Louvre – Angèle Dequier; ©RMN-Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

PARMA, BIBLIOTECA PALATINA

Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pillotta, Biblioteca Palatina

ROMA, BIBLIOTECA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI E CORSINIANA

Su concessione del Ministero della Cultura – Roma, Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana

ROMA, MUSEI CAPITOLINI

Su concessione del Ministero della Cultura – Roma, Musei Capitolini, Archivio fotografico dei Musei Capitolini, © Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPIS

Su concessione del Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps

SALZBURG, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

© Paris Lodron University of Salzburg

SIENA, BIBLIOTECA COMUNALE DEGLI INTRONATI

Autorizzazione Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena

STOCKHOLM, Kungliga Biblioteket

Kungl Biblioteket, National Library of Sweden

TORINO, BIBLIOTECA REALE

Su concessione del @MiC – Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino

WIEN, ALBERTINA

© The Albertina Museum, Vienna

WOLFENBÜTTEL, HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK

© HAB Wolfenbüttel – URL: www.hab.de/mss/631-helmst/start.htm?image=00013

I

L'ALBUM

Recueil de Dessins d'Architecture italienne du XVI^e siècle

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Collection Edmond de Rothschild
Inv. 1367-1476 DR

1. Struttura

Sec. XVI, primo decennio, Bologna.

Cartaceo, II + ff. 79 + III, mm 570×405.

Legatura ottocentesca in marocchino maculato color ocra, mm 585×410.

110 fogli, per un totale di 113 disegni (di cui tre sul verso) cartacei, applicati alle pagine di supporto; due formati, in media mm 290×190-210 e mm 400-420×290 (il doppio degli altri).

Fogli bianchi: 5 ff. dopo il disegno 1431 e 3 dopo 1476.

Disegni di antichità e architetture, matita nera e riga per il disegno preparatorio, penna e inchiostro bruno e bruno-rossastro e lavature a pennello.

L'ultimo foglio è spurio e non appartiene alla serie di disegni di tutto il resto del codice.

Tre numerazioni in cifre arabe, moderne, sulle pagine di supporto: una, nell'angolo superiore destro relativa alle pagine dell'album e una in prossimità dei disegni, numerati a partire da 1, entrambe coeve alla legatura dell'album; una posteriore, con i numeri di inventario del museo dal 1367 al 1476 sotto ai disegni.

Note e prove di penna in scrittura umanistica corsiva, con due mani diverse:

1. f. 1433: *La scala de zerbo a palazo mazoro*

2. f. 1438v: *Satomo lascario* [o cascario o calchario] *Lamo scritto* (o fenito?) *a rip...*

Note in scrittura moderna, a matita sui disegni 1367, 1433 e 1476.

Nota al retro di copertina: *École Italienne XVI^e s^e. Recueil de 110 dessins d'Architecture.*

Composizione

I disegni provengono da un libro di modelli che è stato sfascicolato e smembrato.

Il formato originario doveva essere vicino a mm 430×300, in quanto i disegni minori sono la metà di quelli maggiori e nell'originale dovevano essere abbinati in un unico foglio. Tuttavia, la presenza di diverse filigrane lascia pensare che già in origine i fogli non fossero stati subito rilegati insieme, bensì aggiunti man mano, in un raggio di anni, entro una legatura che forse doveva essere mobile, come una cartella.

La sequenza originale dei fogli deve comunque essere stata simile a quella attuale, come lasciano pensare temi, stile e alcuni indizi quali fori di tarli e macchie. In seguito, i disegni devono essere stati incollati sulle pagine di un altro volume, come provano le tracce di colla e di strappi sul verso, provocati quando, nell'Ottocento, i disegni sono stati inseriti nell'album attuale, di grande formato, applicandoli alle pagine in modo che ne sia visionabile anche il verso.

Carta

Nei disegni sono presenti diversi tipi di carta con più filigrane e da ciò si deduce che anche in origine l'album di modelli fosse composto da fogli realizzati in momenti diversi e poi riuniti insieme, forse nemmeno rilegati. Quasi tutti i fogli sono in carta di medio spessore, ruvida, con vergatura orizzontale e linee verticali (pontuseaux), tranne i ff. 1400 e 1433, in carta più sottile. Il f. 1466 deve essere più antico degli altri, è stato riutilizzato dall'autore dell'album ed è l'unico ad essere stato piegato.

Si sono rilevate le seguenti filigrane:

1. N latina cerchiata, non molto frequente, Simile a Briquet 8420, attestata a Bologna nel 1508: ff. 1403, 1407, 1411, 1413, 1414, 1416, 1424.
2. Ancora entro un cerchio, simile a Briquet 469, attestata a Bologna nel 1512 e a Briquet 467/468, attestata a Venezia nel 1495 e 1497: ff. 1417 e 1460.
3. Anello con pietra triangolare come Briquet 687, attestata a Reggio Emilia nel 1504-1510, Ferrara 1508, Reggio Emilia e Venezia 1509-1510: f. 1418.
4. Un animale non definito (un bue? un'oca?), in quanto tagliato al margine della carta: f. 1433
5. Aquila inscritta in un cerchio, con capo coronato di profilo volto a sinistra, come Briquet 203, attestata a Firenze nel 1505 e Pisa 1506, e Briquet 204, attestata a Lucca nel 1504: ff. 1434, 1439 DR e forse 1466.
6. Tre monti con profilo ondulato e cuspide centrale a tre punte, vicina a Briquet 11661, attestata a Bologna nel 1507-1510 e a Briquet 11735, attestata a Firenze nel 1468: f. 1457.
7. Croce con lettere A e PP alle estremità dei bracci: f. 1459.

La carta delle pagine dell'album che costituisce il sostegno dei disegni è invece una carta ottocentesca marcata dalla filigrana «JV Saint Marcs».

I disegni si presentano nella maggior parte dei casi in buono stato, danneggiati talvolta da piccoli fori di tarlo o dall'acqua e dall'umidità in prossimità degli angoli. I danni maggiori sembrano essere derivati dall'operazione di stacco dal supporto precedente, con conseguenti assottigliamenti e strappi. Queste lacune sono state velinate al verso con carta giapponese dopo l'ingresso al Louvre, ma vi sono anche aggiustamenti più antichi (probabilmente del periodo di appartenenza alla collezione Rothschild) eseguiti con carte più spesse.

2. I disegni

ff. 1367-1406 DR: Are, capitelli e Colosseo

La prima serie di disegni è composta da una sequenza di are cinerarie o votive. Benché esse siano tutte prive di iscrizione dedicatoria (tranne una, come vedremo, significativa), molte sono ugualmente identificabili con pezzi presenti nelle collezioni romane di fine Quattrocento e primo Cinquecento, mentre le altre sono creazioni libere dell'artista che compone spunti da diverse fonti. Disegnate con grande precisione e a piccoli tratti entro un campo rettangolare delimitato a matita e righello, sono tutte a corpo parallelepipedo, tranne un esempio cilindrico, e sormontate da frontoni triangolari o curvilinei. La sequenza sembra avere un ordine interno, forse già presente nel taccuino originario, perché sono riunite prima le are con encarpi e ricche decorazioni, poi quelle con il motivo della porta e infine quelle con ritratti di defunti.

ff. 1407-1425 DR: Archi e porte monumentali

Dal f. 1407 al 1415 si sviluppa una serie degli archi trionfali a cui seguono porte monumentali e altri archi. I disegni non rappresentano monumenti particolari ma si ispirano genericamente agli archi del Foro romano e all'Arco di Costantino, interpretati in un'ottica scenografica e fortemente decorativa.

ff. 1426-1435 DR: I palazzi

Questa parte è costituita da palazzi, più o meno monumentali, sia realistici che scenografici. L'unica eccezione è costituita dal f. 1429 che rappresenta una loggia a due ordini. Il formato di queste carte torna ad essere quello minore che ha caratterizzato i primi disegni fino al Colosseo, esattamente la metà di quello usato per gli archi, il che porterebbe a considerare almeno questa porzione in sé omogenea. Il f. 1435 è nuovamente un arco.

ff. 1436-1447 DR: Le scenografie

In questi fogli si sviluppa la serie di disegni che raffigurano scorci di città con edifici monumentali e all'antica, in cui sono inseriti anche archi trionfali, torri, templi a pianta centrale e palazzi.

ff. 1448-1452 DR: Copie da Filarete, i ponti

In queste carte troviamo le prime copie di disegni da Filarete, che riguardano i progetti di ponti e gli strumenti necessari alla loro fondazione. Come si vedrà anche

per i templi, non si tratta mai di copie pedissequae, bensì sono state apportate piccole ma sostanziali modifiche secondo il gusto dell'autore.

ff. 1453-1464 DR: Edifici vari

In questi fogli si raccolgono illustrazioni di templi a pianta centrale, facciate di chiese, palazzi dalle facciate molto articolate e ornate e un arco quadrifronte.

ff. 1465-1471 DR: Copie da Filarete (chiese) e progetto per la facciata di San Petronio a Bologna

Tra queste carte vi è un'importante serie di copie delle chiese rappresentate nel *Trattato di architettura* di Filarete: la chiesa dei Romiti di san Gerolamo (Duomo di Bergamo), il primo tempio di Plusiapolis, il tempio fuori Plusiapolis, il Duomo di Sforzinda e la Chiesa del Mercato. Il foglio 1466 DR recto e verso, invece ospita i due disegni più celebri di tutto il codice e forse gli unici che siano stati studiati in modo abbastanza approfondito, nonché i primi ad essere stati pubblicati: un progetto per la facciata della basilica di San Petronio a Bologna e lo schizzo della pianta di un pilastro di crociera per una cupola.

ff. 1473-1475 DR: Le torri

Indubbia è l'influenza di Filarete anche per questi tre disegni di torri, benché nessuno di essi riproduca un preciso modello del *Trattato*. Come nel caso dei ponti, non pare trattarsi di progetti concreti per edifici in muratura quanto di idee sceniche.

f. 1476 DR: Portale della Cappella di Santa Rosalia del Duomo di Palermo (disegno spurio all'album)

Il disegno è posteriore e non pertinente a quelli di tutto il resto dell'album, inserito in esso solo per affinità tematica e quindi non verrà analizzato in questa sede. È stato identificato da Krufft come la copia di un'incisione degli *Acta Sanctorum* del 1748 che riproduce l'arco di ingresso della Cappella di Santa Rosalia nel Duomo di Palermo, opera di Gabriele da Como (1503 ca)¹.

3. Passaggi collezionistici

Fino alla metà del Settecento, l'album doveva trovarsi ancora in Italia, perché l'architetto inglese Robert Adam, in viaggio per il *Grand Tour* ne copiò otto fogli tra i suoi disegni di antichità e monumenti italiani. Partito nell'ottobre 1754 da Edimburgo, dopo esser passato per Bruxelles, Parigi e sud della Francia, giunse a Firenze nel febbraio del 1755 da cui ripartì subito alla volta di Roma, dove si fermò sino al maggio del 1757². Sappiamo che Adam passò da Venezia ma probabilmente anche da Bologna nel viaggio di andata o di ritorno. Due dei suoi disegni non trovano più corrispondenza nell'album e sembrano quindi testimoniare due fogli per-

1. Cfr. H.W. Krufft, *Gabriele di Battista, alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, in «Antichità viva», 6 (1976), figg. 11 e 12.

2. Per un rapido riscontro cfr. D. Stillman, *Robert Adam*, ad vocem in *The Dictionary of Art*, Willard (Ohio) 1996, vol. 1, pp. 134-141. Per l'opera grafica di Adam cfr. A. Tait, *Robert Adam: drawings and imagination*, Cambridge 1993.

duti dall'originale, mentre i disegni sicuramente copiati sono i ff. 1391, 1402, 1438, 1444, 1453, 1472 che si trovano sui fogli incollati sulle pagine 114-117 dell'album di Robert Adam conservato al Royal Institute of British Architects di Londra³ (figg. *LXVIII a-f*). I due disegni di cui non vi è più l'originale (analizzati in coda alle schede dei disegni) dovevano comunque far parte dell'album, perché non sembrano varianti inventate da Adam e si trovano fra le altre copie, le quali attestano un grado di fedeltà davvero eccezionale ai disegni Rothschild.

La prima notizia concreta dell'album risale però al 1896, quando è citato nel catalogo della vendita Destailleur⁴, in cui è attribuito a scuola italiana del XVI secolo e descritto così: «Recueil de dessins représentant des monuments antiques, autels de sacrifices, pierres tumulaires, des portes et arcs de triomphe, des villes avec monuments antiques, des temples etc. [...] Cent-huit dessins à la plume et à la sépia en un vol. in-fol., veau marbré, tr. rouge. Précieux recueil d'un des plus brillants artistes de la Renaissance italienne, probablement de *Sansovino*. La série des portes et arcs ornés des sculpture est particulièrement remarquable». Vi sono indicati 108 disegni e dal momento che la legatura pare differente, l'album proveniente dalla collezione di Hippolyte Destailleur doveva essere altro rispetto a quello attuale (che ha 110 disegni) e probabilmente le tracce di colla presenti sul verso dei fogli risalgono a tale legatura.

L'album venne acquistato dal libraio ed editore Emile Bouillon, quindi dal Barone Edmond James de Rothschild e in questi passaggi i disegni furono staccati e posti entro una nuova legatura (l'attuale), con l'aggiunta, in coda alla serie, del f. 1476, di altra mano posteriore ma considerato affine per tema (fig. *LXXX*). Forse anche il f. 1400, che ha carta sottile e formato diverso rispetto agli altri, venne aggiunto in quest'occasione⁵, ma non vi sono filigrane per verificarlo né testimonianze a riguardo.

Il 28 dicembre 1935, dopo la morte di Rothschild avvenuta nel 1934 e quella della moglie l'anno seguente, la collezione venne donata allo Stato francese su volontà del barone.

La raccolta pervenne al Museo del Louvre nel luglio del 1936, ma i difficili anni che seguirono costrinsero a trasferire la collezione nel castello di Chambord nel 1939, quindi in quello di Valençay fino al 1946, per salvarla dalle bramosie e dall'iconoclastia nazista (Rothschild, ebreo, era stato inoltre uno dei sostenitori della nascita dello stato di Israele)⁶. Il codice è conservato nel Gabinetto Rothschild del Di-

3. Accanto a queste copie vi sono studi fatti a Ferento, Pola, alla Villa Adriana di Tivoli e altri disegni di monumenti antichi. L'album, noto anche come "Adam's work", è così registrato presso il Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra, dov'è conservato: *Original Drawings by Robert Adam and Thomas Hardwick Presented by Charles Inwood Esq. As entered in MS in 1835 Catalogue 104 A: "A Portfolio Volume containing Drawings and Tracings of Antique Ceilings Plans etc Purchased at the sale of Adam's effects" as entered in 1848 Catalogue 104 A*. Cfr. *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects*, London, I (1969), pp. 17-18.

4. *Catalogue de vente H. Destailleur*, Paris, Hôtel Drouot 12-23 mai 1896, n. 320, p. 53. Hippolyte Destailleur era architetto e restauratore, collezionista di migliaia di disegni, incisioni e libri, in gran parte messi all'asta nella prima vendita 1879 (confluiti nella Kunstbibliothek di Berlino), a cui ne seguirono altre cinque. Cfr. C. Rabeyrolles-Destailleur. *Hippolyte Destailleur (1822-1893), architecte-collectionneur*, in *Rencontre internationales du Salon du Dessins, 22 et 23 mars 2006*, a c. di C. Monbeig Goguel, Paris 2006, pp. 147-162.

5. Riguardo alla questione si rimanda alla scheda specifica del disegno.

6. I passaggi collezionistici sono segnalati in *Dessins d'Architecture*, 1972, n. 5 p. 10. Si veda

partimento di Arti Grafiche del Louvre e solo recentemente è stata creata la scheda digitale, mentre prima non aveva ricevuto una cartella di catalogazione né vi sono relazioni di restauri effettuati sui disegni nella seconda metà del secolo scorso, per quanto essi si possano rilevare su parecchi fogli.

4. Lo stato degli studi

I centodieci disegni dell'album della collezione Rothschild 1437-1476 DR non sono mai stati pubblicati interamente né sono stati oggetto di uno studio sistematico.

La prima attribuzione dell'album risale al catalogo di vendita di una parte della collezione di Hippolyte Destailleur nel 1896⁷, in cui è segnalato come probabile opera di Andrea Sansovino. Questa prima assegnazione, motivata dalla volontà di accrescere la quotazione economica del pezzo, ne coglieva però già i caratteri nord italiani e quell'eco di cultura veneta che, come vedremo, è comunque una delle componenti di questi disegni.

Il primo ad interessarsene fu Norbert Huse che riconobbe nel f. 1466 DR la rappresentazione della facciata di San Petronio, pubblicando quest'unico disegno in un suo articolo sulla statua di Giulio II eseguita da Michelangelo per la Porta Magna⁸ e affermando di aver ricevuto la segnalazione da Peter Oehme, di cui veniva annunciato uno studio proprio sull'album Rothschild, mai dato alle stampe.

L'album venne esposto nel 1972 alla mostra del Louvre *Dessins d'Architecture du XV^e au XIX^e siècle*⁹, ma senza che alcun disegno fosse pubblicato in catalogo. In quest'occasione i disegni furono avvicinati a Tommaso Rodari e al suo stile scultoreo presso il Duomo Como.

Altri tredici disegni, insieme a nove dell'album del Soane Museum di Londra (vol. 122), vennero pubblicati nel 1973 da Margherita Licht in un articolo sull'influsso dei disegni di Filarete nei progetti architettonici per teatro e festa¹⁰. La studiosa attribuì i disegni al giovanissimo Baldassarre Peruzzi, considerandoli eseguiti a Roma all'inizio del Cinquecento, quando il suo stile nel disegno era molto vicino a quello di Jacopo Ripanda, con cui eseguì le decorazioni trionfali per il possesso di Leone X, e quando l'artista era legato ad Agostino Chigi (le cui attività teatrali si collocano proprio in quegli anni) e venne coinvolto in veste di scenografo per l'allestimento del teatro sul Campidoglio, sempre nel 1513.

anche P. Torres, *La collection Edmond de Rothschild au musée du Louvre*, Paris 2010; P. Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, Paris 2016.

7. Destailleur era achitetto storicista e restauratore del castello di Vaux-le-Vicomte e il barone Rothschild gli aveva commissionato la residenza di Waddesdon Manor nel 1874. La sua vasta collezione di disegni fu venduta a più riprese a partire dal 1879, andando a formare anche il nucleo iniziale della Kunstbibliothek di Berlino e un blocco fondamentale della Bibliothèque nationale de France. Cfr. Catalogue de vente H. Destailleur, Paris, Hôtel Drouot 12-23 mai 1896, n. 320, p. 53.

8. N. Huse, *Ein Bilddokument zu Michelangelos Julius II in Bologna*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz», 12 (1966), Firenze, pp. 355-358.

9. G. Monnier, *Dessins d'Architecture du XV^e au XIX^e siècle dans les collections du Musée du Louvre*, XLIX^e Exposition du Cabinet des dessins du Louvre (20 mars-5 juin 1972), Paris 1972, n. 5 p. 10.

10. M. Licht, *L'influsso dei disegni di Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486-1513)*, in «Arte Lombarda», 38/39 (1973), pp. 91-102.

Il primo a collocare l'album in ambito lombardo, anche se in modo generico «tra Filarete e Bramante», fu Tempestini nel 1979 nella sua monografia su Martino da Udine¹¹. Götz Pochat pubblicò nel 1980 altri sette nuovi disegni rispetto alla Licht ma anche in questo caso il contributo si limitò ai rapporti con le prime realizzazioni scenografiche nel Nord Italia tra il 1500 e il 1510¹². Pochat, non avendo probabilmente visto l'album e non conoscendone la struttura concreta¹³, considerò la serie di disegni 1367-1476 DR connessa e in sequenza ai fogli 841-861 DR entro un'unica legatura (errore non commesso dalla Licht). In realtà questi ultimi, provenienti da un taccuino di periodi e autori diversi tra cui quello del codice Soane, costituiscono un altro album, il cosiddetto *Album Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild* (cartella 559 del Gabinetto Rothschild) e il numero di disegni indicati nella vendita Destailleur non permette di fare confusione tra queste due serie, le quali quindi non furono mai unite. Per altro la serie 841-861 DR ha tutt'altra provenienza collezionistica, pur presentando, come vedremo, legami dal punto di vista culturale¹⁴. Anche Pochat riconobbe nei disegni la mano di un artista settentrionale, forse lombardo, per la ricca ornamentazione, a suo parere vicina alla cultura milanese di fine Quattrocento, e recuperò il riferimento allo stile dei Rodari. Al tempo stesso, però, rilevò come dialetto veneto l'iscrizione «la scala de zerbo e palazzo mazoro» (erroneamente trascritta), mentre essa è piuttosto assimilabile all'area emiliana, e non pervenne quindi a un'attribuzione coerente.

Anche Amedeo Belluzzi nel 1984, analizzando i disegni per la facciata di San Petronio, confutò l'attribuzione a Peruzzi del f. 1466 DR, primo disegno cinquecentesco noto della basilica¹⁵; tuttavia, la tesi peruzziana fu nuovamente ripresa negli studi sulle scenografie di Ruffini¹⁶. Ennio Concina nel 1995 ha pubblicato i ff. 1402, 1430 e 1462 DR in un saggio sull'architettura del primo Rinascimento a Venezia¹⁷, a riguardo delle possibili fonti antiquarie che possono essere alla base di motivi presenti in Santa Maria dei Miracoli, iniziata già nel 1480 dal Lombardo e in altri edifici, riconoscendovi una mentalità poco interessata al rispetto della grammatica classica nell'uso degli ordini, quanto piuttosto al dispiegamento erudito di un ricco ed elegante repertorio antiquario. L'album, che viene citato anche in relazione al gusto decorativo della facciata di Palazzo Ducale verso il rio, partita

11. A. Tempestini, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979, pp. 38-39, figg. 40, 41 e 82.

12. G. Pochat, *Architectural drawings with scenographic motifs from Northern Italy, 1500-1510*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e trasgressioni*, a c. di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, I, pp. 267-279.

13. Egli ritenne inoltre i disegni eseguiti a punta metallica e non a penna e inchiostro come in realtà sono.

14. Essa, infatti, dalla Collezione Bonfiglioli di Bologna, quindi Sunderland, fu venduta il 15 giugno del 1883 a Londra da Christie's e venne acquistata da Thibadeu per il barone Edmond Rothschild che poi la lasciò al Louvre nel 1935, mentre il nostro album proviene dalla vendita Destailleur del 1896.

15. A. Belluzzi, *La facciata: i progetti cinquecenteschi*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, a c. di M. Fanti, G. Lorenzoni, A.M. Matteucci, R. Roli, C. Volpe, Bologna 1983, p. 13.

16. F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla corte di Urbino*, Bologna 1986.

17. E. Concina, «Renovatio marciiana»: il primo Rinascimento, in *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano 1995, pp. 133, 152-153, 165-166; A. Guerra, *I mutevoli aspetti dall'antico: archi trionfali e facciate di chiese nella Venezia del Cinquecento*, in *Le génie du lieu, études réunies par Monique Chatenet*, a c. di C. Mignot, Paris 2013.

orizzontalmente da alte trabeazioni con cornici di forte aggetto e ornata con tondi e marmi preziosi, così come in quelle delle Scuole di San Marco e di San Giovanni Evangelista, avrebbe per lo studioso matrici lombarde e modi ancora lontani dalla sensibilità codussiana.

Giustina Scaglia, una delle più acute studiose di disegni di antichità, nel 1995 ribadì la datazione dell'album intorno al 1510 e l'omogeneità di mano, mettendo in dubbio l'attribuzione a Peruzzi e riconoscendo motivi lombardi¹⁸. Influenze degli archi trionfali dell'album Rothschild si potrebbero inoltre trovare a suo parere negli apparati per festa che il francese Hubert Cailleu disegnò tra il 1540 e il 1549 nel Ms. 1183 della Biblioteca di Douai a Valenciennes¹⁹, che in realtà non mi sembrano avere più che generiche assonanze e non ne attestano affatto una derivazione diretta. Altri legami, anche se iconografici e non stilistici, erano poi già stati citati dalla Scaglia tra le figure in armi e le scene rappresentate nei tondi degli archi di trionfo dell'album e quelle della serie di disegni con archi trionfali del Metropolitan Museum di New York²⁰.

Danilo Samsa nel 1996 è stato l'ultimo studioso ad occuparsi in modo abbastanza approfondito dei disegni Rothschild²¹, collocandone l'inizio della stesura a prima del 1505, rigettando la tesi peruzziana. Non avendo individuato le chiavi epigrafiche che ci permettono invece di restringere l'ambito, aprì l'attribuzione genericamente a diverse ipotesi settentrionali: un lombardo che poteva essere al seguito di Bramante a Bologna, influenzato anche da Giuliano da Sangallo, o un bolognese (di cui però non sono indagati legami e influssi) oppure un veneziano, per effettivi ma generici legami con Antonio Abboni, detto lo Scarpagnino, e Codussi, arrivando a collocare l'autore dell'album «sull'asse pedemontano Bergamo/Milano (da Filarete a Bramante) – Verona/Venezia (dai Lombardo agli eredi di Codussi)»²². Un raggio che appare eccessivamente ampio.

Catarina Schmidt Arcangeli nell'ambito di un'analisi delle architetture dipinte nelle opere giovanili di Martino da Udine²³, detto Pellegrino da San Daniele, ha però riaccolto l'attribuzione dell'album a Baldassarre Peruzzi, ma senza motivarla in modo approfondito²⁴.

18. Il riferimento si trova nell'*Index of architectural drawings, sketchbooks, copybooks, and albums by Renaissance artists and humanists*, all'interno della terza parte di uno studio pubblicato sui disegni di un'edizione di Vitruvio del 1511 conservata al Metropolitan Museum di New York. Cfr. G. Scaglia, *Drawings of "Roma antica" in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art*, Part III, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30 (1995), p. 282.

19. Cfr. Y. Pinson, *L'Evolution du style renaissant, dans les entrées de Charles Quint à Valenciennes (1540-1549)*, in «Gazette des Beaux Arts», 113 (Mai-Juin 1989), pp. 202-213, figg. 3-9.

20. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Cornelius Vanderbilt, 1880, inv. 80.3.585, 80.3.632. Cfr. G. Scaglia, *Drawings of Roman Antiquities in the Metropolitan Museum of Art and in the Album Houff, Amphyll*, in «Annali d'Architettura», 4-5 (1992-1993), pp. 9-21, nello specifico p. 12 e n. 21.

21. D. Samsa, *La collezione Rothschild al Louvre, Disegni di fantasia architettoniche di primo Cinquecento*, in «Disegno di Architettura», 13 (1996), pp. 18-30.

22. Citazione da Samsa, 1996, n. 15 p. 27.

23. C. Schmidt Arcangeli, *Venezia o Ferrara? Alcune considerazioni sull'architettura nelle opere giovanili di Pellegrino da San Daniele*, in *Pellegrino da San Daniele*, Giornate di studio (San Daniele del Friuli, 12-13/12/1997), a c. di A. Tempestini, Udine 1999, pp. 65-79.

24. La studiosa sostiene che il motivo dell'edicola monumentale del foglio 1440 DR sarebbe stato importato in Emilia proprio da Peruzzi, ma esso in realtà già circolava nei taccuini di rilievi e nella pittura del tempo. Cfr. la scheda specifica del disegno.

Milčik e Petrov, in un articolo del 2001 sulla chiesa dell'Assunzione nella fortezza di Ivangorod, hanno citato una delle copie da Filarete nel codice riportando ancora l'attribuzione a Peruzzi²⁵.

In occasione dell'esposizione di alcuni capolavori della collezione di disegni Rothschild tenutasi a Firenze nel 2009, l'album è stato analizzato da C. Loisel, che ne ha definito la sequenza iniziale di are funerarie un *pastiche* di fantasia, senza riconoscerne la provenienza reale di molte, documentate da fonti epigrafiche e da sopravvivenze conservate in diversi musei archeologici (tra cui i Musei Vaticani), come vedremo, benché il carattere generale dell'opera non sia ovviamente di matrice archeologica, quanto piuttosto quello di un repertorio decorativo. L'opera è stata nuovamente collocata in modo molto generico nell'Italia settentrionale, tra Lombardia, Emilia e Veneto nel corso del secondo decennio del Cinquecento (1510-1515), individuando come dialetto veneziano le poche parole apposte al foglio 1443 DR, ascrivibili piuttosto all'area emiliana²⁶.

Tiziana Abate ha ripercorso le caratteristiche generali dell'album, senza grandi novità rispetto agli studi precedenti, rimanendo nel solco dell'area padano-veneta e proponendo collegamenti con intagli e sculture di ambito bergamasco (coro di Santa Maria Maggiore e Cappella Colleoni di Bergamo, altare di San Bartolomeo ad Albino di Pietro Bussolo) o veneto (cornice del polittico di San Vincenzo Ferrer della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia), soprattutto legato a Mantegna e ai Lombardo²⁷. In realtà, le connessioni proposte, prima di essere venete sono soprattutto derivate da precisi motivi antichi, fregi e dettagli romani copiati e diffusi. È per questo che, per identificare con più sicurezza la provenienza dell'album bisognava riconoscerne elementi particolari, documentati e poco diffusi e osservarne meglio lo stile grafico.

Più recentemente, anche Vincenzo Farinella ha citato e confermato la mia ipotesi per un autore di ambito bolognese vicino a Ripanda²⁸.

Attualmente nel catalogo digitale del Gabinetto dei disegni del Louvre l'album risulta ancora attribuito ad anonimo artista dell'Italia del Nord.

25. M. Milčik e D. Petrov, *La chiesa dell'Assunzione nella fortezza di Ivangorod. Un monumento dell'architettura veneziana del primo Cinquecento*, in «Arte Lombarda», Nuova serie, 132 (2) (2001), p. 66.

26. C. Loisel, *Album di copie dell'antico e di architetture della collezione Destailleur*, scheda di catalogo, in *Il rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, catalogo della mostra a c. di C. Loisel e P. Torres (Firenze 27/5-14/9/2009), Firenze 2009, pp. 122-123.

27. T. Abate, *L'ornement comme témoignage de migration artistique: les dessins d'architecture de l'Album Rothschild du Louvre*, in *Cahiers de l'Ornement*, a c. di F. Solinas, P. Caye, I. Actes du séminaire international, Collège de France 2013-2015, Roma 2016, pp. 121-129. In realtà questo genere di impianto architettonico all'antica scolpito nelle cornici dei polittici ebbe una diffusione piuttosto ampia e pertanto i riferimenti potrebbero essere ben più numerosi e poco indicativi di un'area precisa. Lo stesso vale per la presenza di sfingi, arpie e meduse nei tondi.

28. V. Farinella, *Dipingere "in latino"*, a Roma, da Ripanda a Raffaello, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, Atti del convegno (Roma, 2 febbraio 2016) studi in onore di G. Leone a c. di L. Pezzuto, in «Horti Esperidum», 1 (2017), Roma, p. 90.

II

IL RAPPORTO CON L'ANTICO, IL CONTESTO E CONFRONTI CON LE ARTI

1. Tra antico e antiquaria: non è tutto fantasia

Prima di procedere con confronti e proposte attributive, occorre capire come l'autore dell'album Rothschild guardi e selezioni le antichità che rappresenta, perché tutto parte da qui.

L'antico non è avvicinato con metodo filologico o documentario e, a causa dell'assenza di qualsiasi nota esplicativa o di luogo, la raccolta è stata collocata in secondo piano dalla critica come mero repertorio ornamentale, lontano sia dal mondo degli architetti di professione che da quello degli artisti di alto livello, ma pure da quello degli epigrafisti.

Tutte le are della prima serie di disegni, pur illustrando pezzi spesso riconoscibili, sono completate arbitrariamente con coronamenti di fantasia che presentano i più diffusi motivi decorativi del tempo, dai timpani curvilinei con volute e rosette o palmette, ai mascheroni barbuti da cui si dipartono girali vegetali o che hanno come copricapo il cesto d'acanto.

Seguono fogli con elementi architettonici ben identificabili e i rilievi del Colosseo, ma tutti privi di qualsiasi nota. L'unica annotazione dell'album ad accompagnare un disegno è il «palazzo mazoro» del f. 1433 DR, ovvero parte del complesso sul Palatino, per altro «ricostruito» di fantasia. Ciò è sicuramente causato dalla non spontaneità dell'opera, che rielabora i modelli antichi per trasformarli in qualcosa d'altro, come altra è la destinazione.

È una mentalità totalmente diversa da quella che ad esempio caratterizza i disegni di antichità di Giuliano da Sangallo, Amico Aspertini e Jacopo Ripanda, così come dell'anonimo del Codex Escorialensis: costoro, pur riordinando schizzi fatti in loco in un nuovo taccuino «in pulito», non dimenticano mai di indicare luoghi o proprietà dei pezzi. È per questo che i loro disegni hanno anche un valore documentario, cosa che nel nostro album capita solo raramente, come per i cippi, alcuni capitelli e il Colosseo: a parte queste eccezioni, il modello antico è sempre completato arbitrariamente, mutato, sezionato per ottenere un risultato «all'antica» che però in definitiva è nuovo e «altro».

Gran parte dei disegni, infatti, pare avere una destinazione scenografica per teatro o per apparati effimeri e pur ipotizzando anche altre funzioni, l'antico è sempre usato come pretesto, ammanto esteriore, per quanto ben congegnato. La serie di ar-

chi trionfali è rivestita, quasi incrostata, da rilievi istoriati dove in modo ossessivo si ripetono scene sacrificali o cerimonie e *adlocutio* romane, delle quali sembra di ricordare una fonte precisa, eppure, alla fine, c'è sempre qualcosa che non torna: il modello c'è, ma è ribaltato o mutilato, insomma pasticciato.

L'autore intreccia fonti autorevoli e celebri, quali i rilievi e la struttura dell'Arco di Costantino, di Settimio Severo, di quello degli Argentari o del Foro di Nerva, con immagini tratte da monete e medaglie antiche (ma anche contemporanee) e forme architettoniche inconsuete, senza alcun criterio gerarchico. Evidente è la passione per i trofei d'arme e per le decorazioni a candelabre che, pur non essendo un motivo originale degli archi di trionfo romani, sono qui sempre presenti. A molti è parso un metodo ancora quattrocentesco, vicino a certe immagini di Marcanova, Jacopo Bellini o del primo Mantegna. Le candelabre seguono modelli ancora vicini a quelli dell'area veneto lombarda, piuttosto che alle sottili decorazioni che compaiono in tutti i taccuini degli artisti che hanno visitato la Domus Aurea: se l'autore c'è stato, non ne ha certo tratto molti frutti eccetto alcune partiture che ne ricordano gli stucchi.

È un modo di procedere molto simile anche a Giovanni Maria Falconetto, anche se il nostro appare più libero e fantasioso nelle forme architettoniche, che sono quelle che maggiormente svincolano dai canoni classici. Persino nella serie degli archi trionfali vi sono particolari eclettici che li rendono assolutamente non convenzionali, come certe trabeazioni ipertrofiche in forte aggetto o parti concave e convesse.

D'altronde non è tutta fantasia. Analizzando in modo approfondito il rapporto con le vestigia antiche, nonché con l'ambiente antiquario, soprattutto romano e bolognese, sono emersi diversi riferimenti culturali (finora troppo ignorati) in grado di sollevare l'opera dalla definizione di semplice repertorio a un livello di maggiore consapevolezza artistica.

L'intento antiquario dell'album, anche se "sui generis", è esplicitato sin dai primi fogli, dedicati a una serie di trentadue cippi e are funerarie, ordinati dal più semplice a forme più complesse e figurate.

Questi pezzi, benché tutti privi di iscrizioni eccetto un caso determinante, non sono un mero catalogo ornamentale e di fantasia ricavato dalla fusione di archetipi classici. Quattordici are sono esemplari esattamente riconoscibili, mentre altre mostrano combinazioni di precisi modelli antichi o sono copie e commistioni di seconda mano.

Il fatto che non siano state trascritte le epigrafi dimostra però come l'autore non fosse tanto interessato alla creazione di una silloge antiquaria, quanto piuttosto a produrre un libro di modelli, in cui la riconoscibilità delle fonti avrebbe forse reso più autorevoli proposte che potevano essere applicate ad ambiti disparati, alla scenografia, appunto, ma anche alla scultura funeraria così come ai frontespizi librari.

Tutte le are e le lapidi identificate qui per la prima volta nel catalogo provengono da Roma, tranne una bolognese, e sono citate nelle più note sillogi del tempo, alcune anche disegnate da quegli artisti e architetti che riempivano taccuini di disegni durante i loro soggiorni romani.

Il riconoscimento è avvenuto soprattutto grazie al confronto incrociato con i disegni di Ripanda, spesso anch'essi senza iscrizioni e localizzazioni, riportate invece in quelli di Giovanni Antonio Dosio e Pirro Ligorio, che però operano quasi mezzo secolo dopo. Si tratta quindi, per molti di questi monumenti, di precoci, se non

addirittura prime attestazioni grafiche, in quanto nelle principali sillogi precedenti, quali quelle di Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, Fra Giocundo da Verona, Giacomo Mazzocchi, sono trascritte esclusivamente le iscrizioni di queste are, ma esse non sono mai disegnate.

I pezzi verranno analizzati dettagliatamente nel catalogo (a cui si rimanda anche per le immagini), ma vale la pena di elencarli già qui, in modo da far subito comprendere la sostanza documentaria, suo malgrado, dell'album Rothschild, in quanto essi appartenevano alle più prestigiose collezioni romane del Rinascimento¹.

Ad esempio, dalla collezione dei Maddaleni Capodiferro, che avevano dimora nel quartiere Pigna presso Santa Maria sopra Minerva vicino a piazza Altieri (oggi Del Gesù)², proviene l'ara di Licinia Magna (f. 1369 DR), lì attestata dagli epigrafisti all'inizio del XVI³ ma che prima del nostro autore non viene disegnata (solo il successivo disegno di Pirro Ligorio, che la localizza e ne trascrive l'iscrizione, mi ha permesso il riconoscimento).

Poi vi è quella di L. Pinnius Celsus (f. 1370 DR)⁴, che nel 1500 si trovava presso San Lorenzo in Lucina, ma che passò in pochi anni alla collezione Del Bagno vicino a Santa Maria Maggiore, quindi a quella dei Mattei nel palazzo di piazza delle Tartarughe di Trastevere⁵. Anche di questa ara, la cui epigrafe era già stata trascritta, non si trova un disegno precedente al nostro ed è identificabile grazie alla prima riproduzione nota, quella di Dosio. Sono gli anni in cui la collezione Mattei, morto Battista di Jacopo intorno al 1492, venne ereditata dopo accese contese nel 1502 dal figlio Giulio, che la continuò.

Alla famiglia Mattei sono legati anche altri due altari disegnati nell'album. Il primo è quello dedicato a L. Sestius (f. 1372 DR)⁶, che da Santa Maria in Aracoeli era pervenuto tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento agli *Horti Celimontani* di Battista, dove venne disegnato anche dal collaboratore di Jacopo Ripanda nel

1. Riguardo alle collezioni romane e alle sillogi e agli artisti che ne copiarono i pezzi, cfr. C. Franzoni, «*Rimembranze delle antiche cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 299-360; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I, Roma 1989; S. Magister, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma: 1471-1503*, in «*Xenia Antiqua*», VIII (1999), pp. 129-202 e Eadem, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma: 1471-1503: addenda*, in «*Xenia Antiqua*», X (2001), pp. 113-154, con bibliografia precedente e che corregge in alcuni casi il Lanciani; S. Magister, *Pomponio Leto collezionista di antichità: addenda* e M. Miglio, *Precedenti ed esiti dell'antiquaria romana del Quattrocento*, in *Antiquaria a Roma: intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, in «*Roma nel Rinascimento*», 31 (2003), pp. 51-121 e 125-161; *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a c. di S. Colonna, Roma 2004; S. De Maria, *Leon Battista Alberti e l'antiquaria dell'umanesimo*, in *Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista*, Comitato Nazionale del VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti, a c. di R. Cardini, Firenze 2005.

2. La casa «in vico qui ducit de area Alteriorum ad Minervae» apparteneva al mercante Evangelista Maddaleni Capodiferro, morto prima del 1478, e al fratello Lorenzo, canonico di san Pietro, scrittore e protonotario apostolico, vescovo di Pesaro dal 1479 e morto nel 1487. cfr. Lanciani, 1989, I, p. 142; Magister, 1999, p. 156, e Eadem, 2001, p. 137; R. Randolfi, *Le collezioni epigrafiche di Marcello Capodiferro e di Evangelista Maddaleni Capodiferro*, in *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, a c. di A. Cavallaro, Roma 2007, pp. 119-124.

3. Oggi nei Musei Vaticani, Gabinetto delle maschere MV.811.0.0

4. Oggi nel Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. 8599 bis.

5. S. Feci, *I Mattei di "Paganica". Una famiglia romana tra XV e XVII secolo*, in «*Dimensioni e problemi della ricerca storica*», 1 (2011), pp. 81-113.

6. Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Gabinetto delle Maschere inv. 433a.

taccuino dell'Ashmolean Museum di Oxford, vicino, come vedremo, all'album Rothschild⁷. Ai Mattei a Trastevere apparteneva pure l'altare dedicato al Sole Santissimo, a Malakbel e agli dèi di Palmyra (ff. 1381 e 1396 DR), come attestò, tra gli altri, l'epigrafista bolognese Giacomo Giglio intorno al 1510, che ne trascrisse l'iscrizione ma non lo disegnò⁸. Questo altare finora non era noto in nessun disegno prima di Pirro Ligorio, quindi la sua rappresentazione nell'album Rothschild assume molta importanza. Battista di Jacopo Mattei, che raccolse molte epigrafi nel suo terreno detto "Ortaccio degli Ebrei" dove un tempo sorgeva il tempio di Giove Palmireno e oggi c'è la stazione di Trastevere, ebbe particolare interesse per i culti misterici e le iconografie arcane e l'illustrazione di diversi pezzi di questa collezione nell'album è un dato importante per il suo carattere eterodosso e talvolta bizzarro. La presenza dello stesso altare nelle sillogi di due epigrafisti emiliani, il citato Giglio e il carmelitano reggiano Michele Fabrizio Ferrarini (anche lui ne trascrive solo l'iscrizione, senza localizzazione, verso la fine degli anni Settanta del Quattrocento), è inoltre un indizio per i legami tra Roma e l'ambiente antiquario emiliano e soprattutto bolognese, tenendo proprio conto dell'unicità precoce dell'illustrazione.

Un altro "circuito" per le are funerarie Rothschild è quello delle chiese più antiche di Roma. Riconosciamo l'altare di Cornelia Tertulla (f. 1376 DR)⁹, che era già dagli anni Trenta del XV secolo un pezzo molto noto agli epigrafisti e che, dopo vari spostamenti, dai primi anni del Cinquecento si trovava in San Pietro in Vincoli, come attestato da Pietro Sabino (entro il 1498) e da Tommaso Sclarici dal Gambaro, epigrafista bolognese di cui parleremo ancora. Il foglio 1377 DR rappresenta invece l'ara di Tiberius Claudius Geminus, che Ripanda e il nostro disegnatore copiano (ma senza indicarne la posizione) in San Giovanni Laterano, dove era usata come plinto per una delle colonne di porfido dell'antico ciborio e che verrà riprodotta e localizzata anche da Pirro Ligorio e da Giovanni Antonio Dosio con varianti, prima di essere spostata a villa Medici, sempre a Roma, e infine a Firenze, in villa Corsini a Castello¹⁰. Anche quest'ara, su cui compare il motivo con tritone e nereide, accomuna il nostro album al taccuino di Oxford: essa fu probabilmente copiata e rielaborata proprio da una pagina di tale taccuino del collaboratore di Ripanda (o da un modello comune) e poi venne replicata anche da un altro successivo disegnatore della seconda metà del Cinquecento, autore di una serie di copie da Ripanda conservate al Louvre.

Il f. 1382 DR si lega probabilmente all'ara dei liberti Stlaccia Elpis e di Stlaccius Euthycus (età giulio-claudia) della chiesa di Sant'Apollinare presso Sant'Ago-stino; il f. 1386 DR corrisponde all'urna cineraria del liberto imperiale Festus

7. Il taccuino, noto come "Ripanda Sketchbook", è stato studiato in modo approfondito da V. Cafà, *I disegni di architettura del taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford*, in «Annali di Architettura», 14 (2002), pp. 129-161, a cui si rimanda per la bibliografia precedente, di cui si veda soprattutto V. Farinella, *Studi antiquari nella cerchia di Jacopo Ripanda*, in Idem, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992, pp. 160-191; M. Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)*, in *Dal disegno all'opera compiuta. Fondazione Lungarotti*, Atti del Convegno Internazionale (Torgiano, ottobre-novembre 1987) a c. di M. Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 19-38.

8. Roma, Musei Capitolini, Galleria lapidaria, inv. NCE2412. Per bibliografia dei riferimenti e analisi specifica si veda la scheda del disegno.

9. Musei Vaticani, MV.1037.0.0

10. Museo Archeologico Nazionale di Firenze, sede di Villa Corsini a Castello, cantine, senza n. di inv.

Genethlianus, reimpiegata come acquasantiera in Sant'Angelo in Pescheria (anch'essa riconosciuta grazie al confronto con Dosio e Ligorio), mentre il f. 1390 DR è identificabile con certezza nell'Ara di Maena L. Mellusa e dei suoi figli, indicata da Marcanova «in coemeterio» di San Marco a Roma. Nel sacello accanto all'ospedale di San Giovanni in Laterano si trovava poi l'Ara del littore M. Coelius Dionysius (f. 1391 DR), la cui iscrizione era stata copiata da Ciriaco d'Ancona e Fra Giocondo¹¹.

Al f. 1401 DR vi è l'altare cilindrico di Ercole vincitore, proveniente dal tempio di Ercole nel Foro Boario e attestato a partire dagli anni Settanta del Quattrocento sul Campidoglio, sul lato destro del cortile del Palazzo dei Conservatori, collezione già allora pubblica¹²; anch'esso è probabilmente copiato da disegni della cerchia di Ripanda: è infatti presente nel taccuino di Oxford e in uno dei fogli del copista del Louvre della seconda metà del XVI secolo e ne è un'interpretazione, piuttosto che una presa diretta.

I riferimenti antiquari sono pertanto numerosi, se non altro per quanto riguarda la serie dei cippi funerari, anche se non si ha la certezza che l'autore abbia messo "in pulito" suoi rilievi tratti dal vero arricchendoli con fantasia, o piuttosto copiato ciò che gli interessava da altri. L'abbondanza di pezzi funerari identificabili e la precisione nella riproduzione implicano comunque un'approfondita ricerca nei repertori del tempo e lo stretto contatto con il mondo dell'antiquaria romana a cavallo del XV e XVI secolo.

A suffragare l'ipotesi di una conoscenza diretta dell'Urbe da parte dell'autore dell'album Rothschild, finora poco sostenuta dalla critica, vi è il fatto che non abbiamo altri disegni superstiti delle citate are di Licinia Magna e del Sole Santissimo prima di quelli di Pirro Ligorio (posteriori) e che molti cippi qui disegnati siano sì stati descritti e trascritti nelle sillogi, ma mai illustrati, neanche in seguito, per quanto si sappia.

Passiamo ora ai reperti architettonici. Il f. 1400 DR è ricchissimo di pezzi identificabili, quali un frammento della trabeazione del Tempio della Concordia, una base del Tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto e un'altra base ancora dal Tempio della Concordia. Queste celeberrime basi, disegnate da vari artisti, si trovavano tutte nella collezione dei Ciampolini¹³, che avevano il loro palazzo in via Balestrari vicino a Campo dei Fiori e la vigna sull'Aventino «in Sancto Alexo». Da tale collezione devono essere state tratte le basi dell'album, benché altri esemplari dal Tempio di Marte Ultore fossero conservati anche nei dintorni della chiesa di

11. Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, MV.9328.0.0. Per gli epigrafisti del tempo si veda anche C. Roberto Chiarlo, «*Gli fragmenti dilla sancta antiquitate*»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a c. di S. Settis, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 272-297.

12. Per le sculture antiche presenti in Campidoglio all'inizio del Cinquecento si veda P. Pecchiali, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Roma 1950; *Il Campidoglio all'epoca di Raffaello*, a c. di M. Dell'Era, Milano 1984.

13. Giovanni Ciampolini era collezionista in proprio e mercante di antichità soprattutto per Lorenzo de Medici. Alla sua morte nel 1505 la raccolta passò al figlio Michele, quindi nel 1520 una parte venne venduta a Giulio Romano e Giovan Francesco Penni. Cfr. R. Lanciani, *Raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini*, in «*Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*», XXVII (1899), p. 101 e ss.; L. Fusco - G. Corti, *Giovanni Ciampolini (d. 1505). A Renaissance Dealer in Rome and his collection of antiquities*, in «*Xenia*», 21 (1991), pp. 7-46; G. Agosti - D. Isella, *Antiquarie prospettive romane*, Busto Arsizio 2004, p. 60.

San Basilio (eretta nel IX secolo sulla cella del tempio), nel vicino palazzo di San Marco e nella casa di “maestro Gianni scarpellino”.

Sul medesimo foglio si riconoscono poi la trabeazione delle Terme di Caracalla, posta in cima all’arcone trionfale di Santa Maria di Trastevere sin dalla prima metà del XII secolo e l’angolo della trabeazione dell’arco di Tito (con un piccolo errore e proporzioni arbitrarie).

Sono poi forse riconoscibili anche il celebre capitello con i pegasi delle lesene del Tempio di Marte Ultore e quello dell’angolo della Basilica Emilia che venne demolito intorno al 1503-1505 per recuperare materiali per il palazzo del cardinale Adriano Castellesi in Borgo, anche se il pezzo, disegnato da vari artisti, potrebbe essere stato copiato già presso il palazzo, forse sul portale. Anche se il formato e la carta del f. 1400 DR sono diversi, tuttavia, lo stile risulta omogeneo e quindi della stessa mano. Per quanto si tratti di resa in pulito di precedenti schizzi e i pezzi siano celebri, la composizione risulta essere originale e non tratta in blocco da un altro taccuino.

Le due vedute del Colosseo (ff. 1405-1406 DR), di cui parleremo ancora, sono tutt’altro che comuni, in quanto parziali e caratterizzate da un punto di vista particolare, vicino alle immagini del codice Escorialensis¹⁴. Così anche il piccolo schizzo con il ponte Sant’Angelo sullo sfondo della porta al f. 1417 DR e la ricostruzione del *Palazo Mazoro*, cioè di parte del complesso dei palazzi imperiali sul Palatino (f. 1433 DR)¹⁵.

Tutta la serie degli archi, per quanto rielaborata in termini scenografici e di fantasia, ripropone elementi ben noti, quali la trabeazione del secondo ordine interno della Basilica Emilia, la struttura e gli aggetti del cosiddetto portico delle Colonnacce o dell’Arco degli Argentari, così come le infinite immagini di sacrifici o *adlocutio* o *clementia* imperiali, che reinterpretano i rilievi storici dell’Arco di Costantino, a cui si ispirano anche i diversi tondi figurati degli archi (si rimanda alle singole schede per la descrizione precisa delle partiture). Vi sono poi riferimenti alle decorazioni marmoree e in stucco della Basilica di Giunio Basso (f. 1407 DR) e ai motivi della Sala delle Maschere della Domus Aurea (f. 1416 DR).

L’autore deve aver avuto modo anche di maneggiare esemplari provenienti da raccolte numismatiche, in quanto diversi particolari sembrano direttamente ispirati a placchette e gemme intagliate, monete e medaglie antiche e contemporanee¹⁶.

Se si negasse la presenza dell’autore a Roma, sarebbe comunque necessario ammetterne la frequentazione e condivisione di materiali con epigrafiisti e con una cerchia di artisti in possesso di un vasto repertorio di modelli antiquari, insomma, ben al di là del livello provinciale o del ruolo di marginale decoratore in cui la critica fino ad oggi lo ha classificato.

14. Per i dettagli si rimanda all’analisi specifica dei fogli. Riguardo alla rappresentazione del Colosseo nel Rinascimento cfr. M. Di Macco, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Roma 1971 e C. Denker Nesselrath, *Il Colosseo*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell’antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24/6-16/10/2005), a c. di F.P. Fiore, Milano 2005, pp. 202-209.

15. Sulla tradizione topografica del Palazzo Maggiore o «palatium maius» cfr. R. Valentini - G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, Roma 1940-1953, IV, pp. 123, 125, 310, 415, 416-417, 505.

16. Si vedano le schede dei ff. 1396, 1444, 1446, 1459 e 1461 DR.

2. Siamo a Bologna, tra epigrafisti e artisti

L'album Rothschild presenta pochissime iscrizioni e non nasce come corredo di un testo. L'unica nota antica che commenta un monumento, il palazzo imperiale sul Palatino, è una frase al f. 1433 DR in scrittura umanistica che potrebbe anche essere di altra mano: «La scala de zerbo a palazo mazoro». La lingua non è toscana né centro italiana, ma sicuramente padana. Non vi sono però elementi per definirla espressamente veneta come asserito da Pochat e ancora da Samsa, in quanto i termini si ritrovano, anzi più propriamente, nel volgare emiliano, nell'area che va da Bologna a Mantova¹⁷.

Le altre iscrizioni sui monumenti, in lettere capitali, sono casuali e in una lingua che imita il latino ma senza senso. Vi sono poi due parole sibilline, forse un anagramma, di cui parlerò in seguito ma che non forniscono indizi geografici.

Ciò che contribuisce a sciogliere il mistero della localizzazione è in realtà un disegno di un'ara con iscrizione finora passato inosservato. Se si fosse cercata nei repertori l'epigrafe del f. 1395 DR, la sola iscrizione latina di senso compiuto riportata nella raccolta e che accompagna la tomba di due coniugi, sarebbe da tempo emerso che si tratta dell'epitaffio funerario di Caio Titino dedicato da Terentia Prisca (CIL XI 783), unico pezzo antico non romano dell'album, che si trovava a Bologna. Essa proveniva dall'area cimiteriale di *Piscarole* vicino al fiume Reno (da cui si cavavano materiali per l'edilizia e lapidi riutilizzate nei palazzi bolognesi) e fu collocata sulla facciata di San Petronio in un periodo imprecisato, forse tra il terzo e quarto decennio del Quattrocento, quando Jacopo della Quercia lavorava alla Porta Magna, ma venne distrutta proprio in occasione dell'avanzamento e sistemazione della stessa nel 1510, altro dato importante per la datazione del codice, in quanto si connette al disegno della facciata di San Petronio (f. 1466 DR)¹⁸.

Non esiste nessun altro disegno cinquecentesco di questa lapide, se non al f. 2 della silloge *Inscriptiones antiquae* del bolognese Giacomo dal Giglio datata anch'essa intorno al 1510, di cui parleremo ancora nel paragrafo dedicato ai rapporti tra l'album e l'umanesimo bolognese¹⁹. Dalle lievi differenze di trascrizione tra l'epigrafe del disegno e quella della silloge, ma soprattutto da alcuni particolari delle figure, pare che il primo sia stato eseguito autonomamente o copiato da un modello perduto (per i dettagli si veda la scheda del f. 1395 DR). Anche se l'iscrizione sul disegno Rothschild fosse stata apposta in seguito da altra mano (è a matita nera), questa immagine ci testimonia uno stretto legame con Bologna e le illustrazioni delle sue epigrafi, in quanto si tratta, appunto, dell'unica testimonianza illustrata (insieme a quella del Giglio) di questa lapide, opera non certo celebre e distrutta entro il 1510.

L'altro disegno che lega l'album a Bologna è il f. 1466 DR che riproduce una facciata di chiesa da tempo identificata con una proposta per il completamento di San Petronio tra il 1510 e il 1511, come già detto nello stato degli studi sull'album e che sarà specificatamente analizzata nel catalogo. Quindi, prima di affermare

17. Ringrazio a proposito il prof. Giuseppe Frasso, docente di Letteratura e Filologia italiana dell'Università Cattolica Cuore di Milano.

18. Per le precisazioni epigrafiche si veda la scheda specifica del disegno.

19. Anche per la bibliografia sulla silloge si rimanda al paragrafo sull'umanesimo bolognese.