FEDERICO RAUSA

PIRRO LIGORIO
TOMBE E MAUSOLEI DEI ROMANI

SAGGIO INTRODUTTIVO DI MARIA LUISA MADONNA

IALE
A

EDIZIONI QUASAR

STUDI SULLA CULTURA DELL'ANTICO

collana diretta da Maria Luisa Madonna

COMITATO NAZIONALE PER LO STUDIO DELLE OPERE DI PIRRO LIGORIO
CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

STUDI LIGORIANI / 1

FEDERICO RAUSA

PIRRO LIGORIO
TOMBE E MAUSOLEI DEI ROMANI

Saggio introduttivo di Maria Luisa Madonna

EDIZIONI QUASAR

CR 5B RAUSA 1

COMITATO NAZIONALE PER LO STUDIO
DELLE OPERE DI PIRRO LIGORIO

Il Comitato Nazionale è stato istituito con DPR del 25 giugno 1987 presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria (Direttore Generale: Francesco Sicilia).
Il Comitato Nazionale ha promosso sia questa collana di Studi Ligoriani, sia l'Edizione Nazionale delle Opere di Pirro Ligorio (DPR 18 aprile 1989).

Segreteria
Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma c/o Accademia Nazionale dei Lincei, via Lungara 10
00165 Roma

Giunta esecutiva
Marcello Fagiolo (Presidente)
Maria Luisa Madonna (Segretario)
Silvio Panciera
Franco Panvini Rosati
Ettore Paratore
Giovanni Pugliese Carratelli
Gianvito Resta
Salvatore Settis
Soprintendente per i Beni Archeologici di Roma
Soprintendente per i Beni Archeologici del Lazio
Soprintendente per i Beni Architettonici di Roma
Soprintendente per i Beni Architettonici del Lazio
Soprintendente per i Beni Artistici di Roma
Direttore dell'Archivio di Stato di Torino
Direttore della Biblioteca Nazionale di Napoli
Direttore della Biblioteca Hertziana di Roma

CENTRO DI STUDI
SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

Il Centro di Studi - nell'ambito delle sue attività specializzate soprattutto sulla cultura del Rinascimento e del Barocco - ha promosso fin dal 1983 la costituzione del Comitato Nazionale per lo studio delle opere di Pirro Ligorio, in un quadro di cooperazione internazionale.
Presso il Centro di Studi è stato costituito un centro di documentazione sull'opera ligoriana e sulla cultura dell'antico.

Direzione e Segreteria
c/o Accademia Nazionale dei Lincei, via Lungara 10
00165 Roma

Comitato Direttivo
Giovanni Pugliese Carratelli (Presidente)
Christoph L. Frommel (Vice Presidente)
Bruno Zevi (Vice Presidente)
Marcello Fagiolo (Direttore)
Arnaldo Bruschi
Vincenzo Cappelletti
Gaetano Miarelli Mariani
Maria Luisa Madonna (Segretario scientifico)

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE
ONO
513
C165409

Sommario

p. VII Presentazione

IX Intorno ai "Libri delle sepolture": riflessioni sui codici napoletani. Saggio introduttivo di Maria Luisa Madonna

11 Pirro Ligorio: tombe e mausolei dei romani

11 I. Il *Libro XLIX delle Antichità*
14 II. Pirro Ligorio e le *Sepulture delli huomini illustri*
25 III. Conclusioni

35 Catalogo dei disegni

37 "Tomba degli Orazi e Curiazi" 41. Ustrino sulla via Appia 43. Sepolcro di Cecilia Metella 52. Sepolcro "dei Calatini" 57. "Tempio di Proserpina" del Triopio di Erode Attico 59. Sepolcro degli "Gnei Fulvi" 63. Sepolcro "dei Servilii" 66. Sepolcro "dei Canulei" 68. Urna di D. Lucilius Felix e di D. Lucilius Soter" 70. Sepolcro dei "Publii Minacii" 71. Sarcofago di "Avillia" 74. Sepolcro "dei Caii Livii" 76. Sepolcro "dei Cercenii" 82. Sepolcro "dei Calventii" 88. Sepolcro "dei Caesellii" 92. Urna "di C. Casperius Cluentinus" 94. Sarcofago con tabula sulla fronte 95. Sepolcro "dei Rubellii" 97. Mausoleo "La Conocchia" 99. Mausoleo "Carceri Vecchie" 103. Sepolcro "dei Duranii" 104. Sepolcro di "M. Coelius Abascantus e di Popilius Evehenus" 105. "Tempio di Plutone, Cerere e Proserpina" 111. Sepolcro "dei Sabulei" 114. Mausoleo di Augusto 124. Mausoleo "di Centocelle" lungo la Via Flaminia 126. Sepolcro di forma quadrata 129. Sepolcro a pianta circolare 130. Sepolcro circolare sulla via Tiburtina 133. Sepolcro "dei Genucii" 135. Sepolcro "degli Aurelii" 137. Sepolcro "dei Caesieni" 139. Sepolcro "degli Antistii" 141. "Heroo"

142 Filigrane

143 Abbreviazioni e indici

Nel dedicare ad Alessandro VII l'edizione postuma (1665) della Roma antica di Famiano Nardini, Ottavio Falconieri con accorato rammarico ricorda tra i grandi antichisti del passato due autori le cui opere erano invece rimaste inedite: Bernardo Rucellai e Pirro Ligorio, le cui Paradosse in minima parte avevano compensato gli studiosi della impossibilità di accesso ai "tanti, e tanti volumi da lui scritti sopra le Antichità di Roma".

È dunque nell'ambito dei lavori per la Edizione Nazionale degli scritti di Ligorio, ormai felicemente avviati, che vede la luce questa nuova collana di Studi sulla cultura dell'antico che inauguriamo, nella serie dedicata agli Studi Ligoriani, con una monografia di Federico Rausa, incentrata sul Libro XLIX delle Antichità *conservato a Napoli e in particolare sull'aspetto più specificamente archeologico-antiquario dei monumenti sepolcrali ivi rappresentati. Il lavoro di Rausa si inserisce nel quadro delle attività programmate dal Comitato Nazionale Ligoriano, che con la pubblicazione di una serie di studi-commentarii di approfondimento monografico vuole mettere a disposizione alcuni risultati (su nuclei tematici omogenei, come in questo caso, o su argomenti singoli desunti dal Dizionario enciclopedico delle antichità di Torino) relativi alle ricerche svolte dai curatori dei singoli volumi dell'Edizione Nazionale. A questo programma appartiene anche il progetto sugli* Uomini illustri dell'antichità, *a cura di Beatrice Palma Venetucci, di cui è stato pubblicato il primo volume in due tomi (Leonardo-De Luca Editori, Roma 1992).*

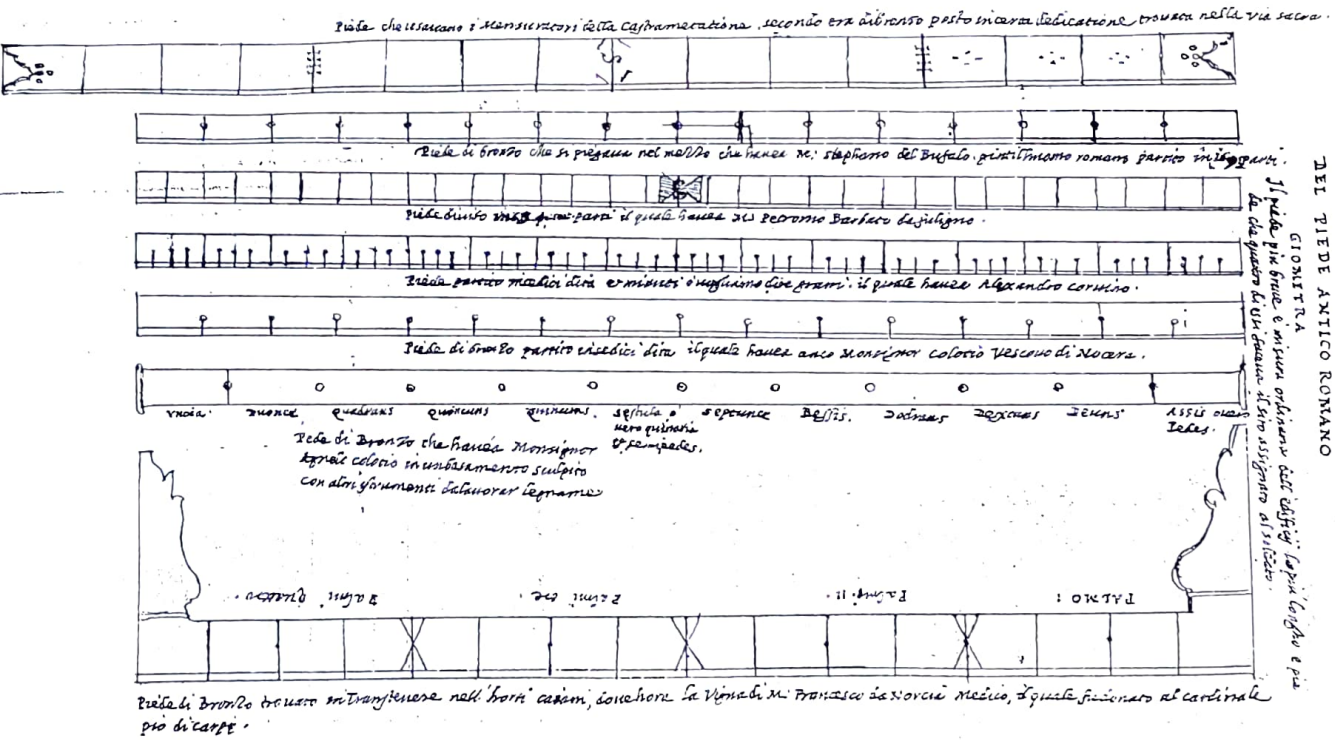
Ci sembra che l'obiettivo del Comitato Nazionale (oltre all'attivazione e gestione del "cantiere" ligoriano) di promuovere un più ampio e finalizzato interesse scientifico intorno alla immensa produzione ligoriana, si stia progressivamente raggiungendo: i colleghi, componenti del Comitato e della Commissione per l'Edizione Nazionale (cui esprimiamo la nostra gratitudine per aver messo la loro scienza e profonda esperienza al servizio di questa opera collettiva), rappresentanti universitari di quelle discipline di cui i codici ligoriani sono l'espressione, hanno in parte indirizzato i propri allievi specializzandi o dottorandi verso questa area di studi, con il risultato di un notevole allargamento della schiera dei "ligoriani", a cui appartiene a pieno titolo Federico Rausa. Il suo studio è frutto di una tesi di dottorato presso il Dipartimeno di Storia dell'Università di Roma "Tor Vergata" sotto l'egida di Antonio Giuliano e Beatrice Palma Venetucci.

Contemporaneamente (a partire almeno dalla fine degli anni Settanta) abbiamo assistito a un risveglio generale con una conseguente impennata produttiva di ricerche, libri (anche divulgativi), convegni, mostre su molti aspetti e personaggi appartenenti a quest'area culturale. Tutto que-

sto, se sfrondato degli inevitabili eccessi e ridondanze, provoca in positivo un parterre d'informazioni nuovo: finalmente si procede nel senso di un vigoroso approfondimento che va definendo sempre più nel dettaglio l'intero milieu di eruditi, archeologi, funzionari, committenti, collezionisti, e anche di quegli artisti e architetti che in particolare si dedicarono coi loro disegni e i loro scritti allo studio dell'antico.

Ci sia consentito qui rivolgere un caloroso ringraziamento ai tre Presidenti, il professor Giovanni Pugliese Carratelli (Presidente del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma), il professor Marcello Fagiolo (Presidente del Comitato per le Celebrazioni Ligoriane), il professor Gianvito Resta (Presidente della Commissione per l'Edizione Nazionale), per il loro costante incoraggiamento a portare avanti un'impresa così complessa come l'edizione delle opere ligoriane, a cui questa collana è strettamente legata. Un altro grato pensiero va al professor Francesco Sicilia, Direttore Generale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria, per la vigile opera di sostegno culturale, morale ed economico; nonché alle responsabili della Divisione competente, dottoresse Simonetta Corazza, Flavia Cristiano e Daniela Porro, preziose coadiutrici della impresa ligoriana.

Maria Luisa Madonna



Pirro Ligorio. Tavola sinottica con sette verghe antiche con la misura del piede romano. I sette reperti vengono delineati con identiche misure, tranne il primo ("Piede che usavano i Mensuratori della Castrametatione"). Dal Neap. *B 4.*

INTORNO AI "LIBRI DELLE SEPOLTURE": RIFLESSIONI SUI CODICI NAPOLETANI

Saggio introduttivo di Maria Luisa Madonna

1. I "Libri delle Antichità" di Napoli e il circolo farnesiano

Il libro XLIX oggetto di questo studio di Federico Rausa è parte del 10° volume delle Antichità di Pirro Ligorio, conservate nel fondo farnesiano della Biblioteca Nazionale di Napoli[1]. Il codice comprende anche i libri XLVIII e L, il cui argomento è annunciato da Ligorio nell'*introitus* del libro XLVIII: "Essendosi già demostrate per me le inscrittioni et tituli de le sepulture degli antichi huomini[2], me par cosa necessaria trattare anchora delli costumi di sepellire i morti di tutte le genti". Il tema, il *de ritu sepeliendi*[3], viene suddiviso in tre parti: *dei diversi costumi delle genti usati in sepellire i morti* (XLVIII), *de luoghi delle sepulture delle fameglie romane et degli huomini illustri* (XLIX), *del costume di sepellire di varie nationi* (L)[4], a formare quasi un trattato sul comportamento degli antichi verso la morte sotto varie angolature, compreso un repertorio incompleto di monumenti sepolcrali esistenti in area romano-campana.

L'assenza di una introduzione generale (che avrebbe dato autonomia a questi tre libri, rispetto agli altri volumi monografici della collezione napoletana) e il riferimento a libri precedenti nei quali in qualche modo si accennava al tema possono secondo noi contribuire a chiarire la reale identità della "versione" napoletana della Enciclopedia dell'antico, identità che attende ancora di essere indagata analiticamente. Ci riferiamo all'ipotesi che questo gruppo di *Libri delle Antichità* rappresenti la risposta a una richiesta della committenza (l'acquisto da parte del cardinale Farnese) e non sia solo parte della prima *recensio* dell'opera; e dunque sia il risultato di uno sforzo per far sì che la presumibile operazione di riscrittura dei testi, destinati a far parte dell'opera da vendere al cardinale[5], fosse realizzata in modo da permettere all'enorme materiale eterogeneo ivi raccolto di assumere il più possibile la fisionomia di quell'opera sulle Antichità da tempo progettata e di cui si parlava nei circoli eruditi[6] (e chiaramente non realizzata se non per porzioni). Quest'ultimo fatto appare dimostrato dall'esistenza di questa versione farnesiana, che riteniamo soluzione di compromesso decisa poi probabilmente in fretta[7]. È evidente, e ripetutamente osservato nella cospicua bibliografia, che l'opera si presenta come una raccolta di testi elaborati in precedenza (come dimostrano una serie ormai scontata di elementi: l'incompiutezza, la mancanza di una registrazione perfetta di tutta l'opera, le lacune e le sovrapposizioni nella numerazione dei libri, ecc.)[8], testi riutilizzati, cercando per esempio di smussare i passaggi con leggeri ritocchi per garantire una parvenza di omogeneità, studiando poi di porre in successione plausibile[9] i gruppi tematici scelti per l'occasione[10], aggiungendo di conseguenza testi scritti ex novo; cioè, ricapitolando, Ligorio nel confezionare la serie di libri per il Cardinale Farnese avrebbe eseguito, in modo non regolare, almeno tre operazioni: a) selezionare i testi (alcuni dei libri tematici, che aveva scritto nel corso di trent'anni o andava scrivendo, privilegiando la vasta produzione numismatica ed epigrafica, più d'ogni altra preziosa per l'Orsini[11] e la sua cerchia); b) ricopiarli in bella copia rimaneggiandoli fino alla consegna; c) aggiungere infine qualche capitolo o trattazione nuovi.

Vorremmo aprire una breve parentesi sul ruolo e il carattere dell'affannato mediatore della vendita, il grande antiquario ed erudito, Fulvio Orsini, peraltro ben studiato a partire dal Nolhac[12] fino alla Riebesell e al Ferrary. Di una lettera assai conosciuta di Annibal Caro (16 settembre 1562)[13] ci hanno colpito il tono e la conclusione: "Vi ho messo distintamente, come ho trovato e nelle medaglie, e negli Scrittori, per supplire al mancamento ch'avete voi costì de' vostri libri, e delle medaglie"[14]. La lettera, abitualmente studiata per il programma della Anticamera del Concilio di Caprarola, cui si riferisce, potrebbe evidenziare un larvato rimprovero del Caro all'Orsini, invitandolo implicitamente a supplire alla debolezza delle collezioni di monete e di libri (probabilmente non solo dell'amico ma del cardinale stesso). Forse proprio in concomitanza con le necessità imposte dalla decorazione della villa di Caprarola dovette affacciarsi l'idea di arricchire le collezioni farnesiane in funzione del moltiplicarsi degli impegni con i nuovi cantieri. Non è tanto inverosimile pensare che proprio in connessione con questo stato di necessità possa essere balenata l'idea di acquisire quel patrimonio di informazioni, interpretazioni, scoperte (Agustín dirà ad acquisizione avvenuta: "lì troverete ogni cosa a tutto pasto et a merenda et collatione"[15]) che il "famoso antiquario" aveva accumulato e rielaborato nella sua Enciclopedia. E di conseguenza la commissione al Ligorio[16] potrebbe esser stata ventilata verso il 1562 e formulata poi (probabilmente dopo la morte di Ranuccio e il passaggio di Orsini presso Alessandro) nei termini della prospettiva di pubblicazione col tramite del Farnese, unico mecenate capace di una

simile costosa operazione. Allo stesso clima si potrebbe forse anche far risalire la nascita della prima idea, brillantemente studiata dalla Riebesell[17], della creazione di quella "Scuola pubblica del Mondo" in Palazzo Farnese, nel tentativo di centralizzare in un unico luogo le fonti (antiquarie, artistiche e letterarie) della cultura necessarie a quel milieu; l'idea poteva comunque prendere corpo nei modi che conosciamo solo dopo la morte di Ranuccio e il passaggio del Palazzo in proprietà di Alessandro. Le disgrazie che colpirono Ligorio a partire dal 1565 dovettero indurre l'Orsini a una strategia più drastica: impossessarsi dell'Enciclopedia senza l'ulteriore spesa di stampa! Fino alla vendita del 1567 corrono circa due anni, troppo pochi per l'immane operazione di trascrizione revisionata. È probabile che una parte di scritti dal 1562 già impostati per il nuovo committente (Ranuccio probabilmente) fossero in bella copia e una parte venisse risistemata dopo il 1565 fino alla formalizzazione della vendita. Per la quale sembrano convergere una serie di coincidenze: i bisogni artistico-collezionistico-culturali del milieu farnesiano, le disgrazie di Pirro, i diversi appetiti di Orsini e Panvinio, l'idea di Ligorio di vendere i libri nella speranza di una futura pubblicazione[18] e non certo per consegnarli *tout court* alle brame dei plagiatori[19] da lui tanto paventati. In realtà l'intenzione dell'Orsini, che aveva istigato (supportato dal Panvinio) il Cardinale all'acquisto con la scusa di aiutare il Ligorio in difficoltà, era quella di impossessarsi dell'opera per impostare anche a fini personali la grande biblioteca-museo di Palazzo Farnese. Molti hanno sottolineato, a partire dal Baglione fino a Mandowsky e Mitchell e oltre, che alcune opere dell'Orsini (come del Panvinio) dipesero dallo studio dei manoscritti ligoriani, come il volume *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus*[20], che stampò nel 1570. L'Orsini certo preferì comporre (e stampare) il suo trattato su uno dei temi più favoriti dal mondo erudito anche perché legato al collezionismo più accanito[21], piuttosto che portare avanti l'idea di pubblicare il ricchissimo materiale ligoriano. Il recente studio di Gasparri ci ha rafforzato nella convinzione che Orsini volesse essere lui il principale referente della cultura enciclopedica dell'antico, a partire dalla ricostruzione di questa tematica centrale. La sua megalomania è comunque evidente a chiunque legga gli inventari delle sue fastose collezioni accumulate in gara col suo padrone[22] o che rifletta sul suo modo di abitare (ricordiamo le esclamazioni di alcuni visitatori, che descrivono la sua dimora al secondo piano di Palazzo Farnese come una vera e propria "reggia" o un suo famoso lapsus "la casa mia cioè del cardinale" in una lettera al Pinelli) o sul suo modo di porsi (scrive Granvelle, dilaniato dalla nostalgia: "vidi quam multus ad te, tamquam ad artium honestarum patronum, doctorum hominum fieret concursus"; dove il "patrono delle arti oneste" è ammirato come novello Messia della scienza antiquaria).

Tornando alla nostra ipotesi, ci sembra di poter indicare come esempio di libro ristrutturato ad hoc il XIX (B4)[23], il trattato di metrologia che rivela appieno l'appartenenza ligoriana alla cerchia dei virtuosi dell'antichità in continua discussione con i numi protettori della scienza antiquaria quali Marcello Cervini e Bernardino Maffei[24]. All'interno dal cap. XX inizia un subtrattato sulla falsificazione[25] delle monete, riconoscibili non solo in base a fatti meramente tecnici (come il falso peso, il materiale usato, le tecniche di contraffazione[26]) ma in base alle iconografie erronee o fantasiose dei "nostri modernacci"[27] come Ligorio chiama i creatori della numismatica d'invenzione. Il fatto interessante per noi è che in questo lungo brano (40 pagine) vengono accusati quali eversori o contraffattori proprio personaggi del côté farnesiano (da Paolo III ai due cardinali Ranuccio e Alessandro)[28]: due eruditi, Pietro Bembo e Paolo Giovio, e gli artisti più importanti nel campo del cesello, quali Giovanni Bernardi da Castelbolognese[29], Vincenzo Belli[30], Giangiacomo Bonzagna detto Parmense[31]. Costoro sarebbero stati gli iniziatori della moda peraltro molto remunerativa della contraffazione degli originali greci[32] (Ligorio si accanisce in particolare contro G. Giacomo Parmense). Se aggiungiamo che il Belli e il Bernardi erano stati oggetto di un capitolo autonomo nella prima edizione delle Vite[33] del Vasari, il quale a differenza di Ligorio vedeva in loro i veri e sublimi iniziatori della riproposizione dell'arte greca (sembra impossibile che un critico tanto sensibile come Ligorio non cogliesse la statura di questi artisti[34]), viene da pensare che l'evidente polemica ligoriana, sicuramente scaturita in altra sede ma acuita dalle pagine elogiative del Vasari schierato totalmente sul versante cui appartenne anche quel Guglielmo della Porta che denunciò nel 1565 il Ligorio[35], potrebbe artatamente essere stata costruita per una autodifesa preventiva. Il volume sembra perciò rivestire due ruoli: da una parte omaggio all'acquirente cardinale Farnese (campeggia maestosa nel secondo foglio il disegno di una statera, sottile allusione forse al 'gran' cardinale nato sotto il segno zodiacale della Bilancia?) e al suo antiquario Orsini, dato che il volume veniva ad accompagnare la sua collezione di medaglie venduta constestualmente; e anche tentativo di porre in buona luce sia la collezione che la propria reputazione (Ligorio era reduce dalla scarcerazione per la quale aveva garantito proprio il Cardinale). Se non si accetta questa ipotesi (la formalizzazione cioè del contrasto con il gruppo degli artisti farnesiani dello specifico campo dell'arte del cesello in funzione e in relazione all'appoggio del cardinale)[36] resterebbe inspiegabile che fosse dato al cardinale per far parte delle sue collezioni librarie (dobbiamo ricordarci della posizione centrale che i Libri dell'Antichità avrebbero avuto nel famoso "studiolo"[37]) un volume dove i suoi stessi artisti venivano così poco ortodossamente accusati di plagio e di malaffare. Il volume sicuramente composto da brani scritti nel periodo d'oro della vita culturale e antiquaria della Roma farnesiana, quando operavano sia il Cervini che il Maffei, fu senz'altro riscritto per l'occasione come si desume anche da alcune indicazioni cronologiche[38].

Questa versione dell'opera ligoriana non segue strettamente il programma del Tolomei, ma, come abbiamo chiarito in passato, ne segue lo spirito in una comunanza di interessi[39]. Dalla complessa operazione emerge, malgrado i tempi ristretti di esecuzione, una gamma preziosa di argomenti. In questa sede ci limiteremo ovviamente a qualche breve osservazione sui libri della trilogia funeraria.

2. *Osservazioni preliminari sul "trattato dei sepolcri"*

L'opera sul sistema funerario degli antichi può considerarsi, all'interno dei testi ligoriani, una delle trattazioni più ricche per una singola classe di argomenti. Prescindendo dai tre argomenti cardine della ricerca antiquaria che tra i codici di Napoli e di Torino[40] contano la presenza di ben 24 libri di numismatica, 5 di iscrizioni, 3 di immagini di uomini illustri, opere per le quali la metodologia si imperniava sulla quantità delle informazioni, oltre alla messa a punto di criteri di classificazione[41], ritroveremo nel dizionario enciclopedico di Torino alcune voci che per la loro ampia articolazione appaiono paragonabili alla nostra trilogia. Mi riferisco soprattutto alla voce *Nave*[42] che coniuga testo e disegni in modo forse più omogeneo di quanto non avviene nei testi sulle sepolture.

Un caso analogo di studio in più libri doveva essere il nucleo dedicato tra fine anni Quaranta e inizio anni Cinquanta al sistema teatrale dei romani, considerato sia nelle fabbriche sia negli usi e costumi connessi, anche se mai riunito organicamente. La dislocazione dei testi (in parte perduti) e delle illustrazioni in vari luoghi e trattati appare interessante per comprendere gli itinerari compositivi di Ligorio[43], in una trattazione che doveva illustrare un aspetto centrale e aggregante nella concezione dello spazio e delle sue relazioni presso i Romani, influenzando del resto la produzione progettuale ligoriana[44]. Accanto al noto libro *Delle Antichità di Roma, nel qual si tratta de i Circi, Theatri, et Amphiteatri d'essa Città* (edito dal Tramezzino nel 1553), Ligorio menziona un secondo libro contenente i "disegni de gli edificij sopradetti" (di cui è traccia nelle note incisioni del Tramezzino e in alcuni fogli del *Libro XI* di Oxford)[45] e un terzo libro dedicato a "tutti i giuochi, cerimonie et pompe, che gli antichi solevano diversamente in diversi tempi fare" (in un altro passo dello stesso volumetto del 1553, Ligorio scrive più precisamente di un "nostro libro de i Giuochi, et feste circensi: nel quale sono raccolti tutti i giuochi, celebrati da Romolo per infino a Probo Imperatore")[46]. Tomasi Velli, nel sottolineare la novità dello studio ligoriano sui circhi e in particolare sul Circo Massimo, propone di spiegare questa eccezionale attenzione come risposta all'assenza di tale soggetto nel trattato vitruviano, col fine evidente di colmare alcune lacune già lamentate dall'Alberti[47].

La sepoltura, dal punto di vista del trattato vitruviano (se si esclude il lungo brano che Vitruvio dedica ad Alicarnasso e dunque anche al Mausoleo), va considerata un caso analogo anche se, a differenza del circo, aveva goduto di maggiore fortuna nell'ambito specifico della tradizione del disegno di architettura derivato dal rilevamento archeologico: nel gran patrimonio della architettura classica, infatti, fin dal tempo del Brunelleschi e dell'Alberti, l'architettura funeraria si era imposta come una delle classi tipologiche più intriganti, divenendo campo d'indagine per la ricerca progettuale. Dalla ricchezza morfologica e dalla varietà planimetrica e combinatoria delle forme, che generazioni di architetti avevano riesumato spesso nella difficoltà delle ipotesi ricostruttive, la nuova architettura aveva derivato ispirazione rigeneratrice a partire soprattutto dal tema della pianta centrale. E, proprio per la sua qualità di *varietas* Alberti all'architettura funeraria dedica ben quattro capitoli dell'VIII libro. I sepolcri sono dunque per "forma operis et titulus", ma soprattutto per via del "disegno" un laboratorio di soluzioni sempre nuove: "Exque profusa sepulchrorum consuetudine et studio novis in dies lineamentis inventis, eo progressi sunt, ut nihil excogitari amplius possit, quod illi non usurparint bellissimeque perfecerint. Et cuncta demum eiusmodi sunt, ut egregie probentur".[48]

Senza dubbio la spinta ligoriana a un più esteso filologismo va letta secondo questa linea albertiana. La meticolosa registrazione delle architetture sepolcrali si estende infatti, oltre al codice napoletano, ai codici di Oxford e di Ferrara[49]. L'ansia della ricerca di inedite architetture "di bella inventione" lo aveva indotto a improbi lavori di rilevamento: "Tra Gallicano e la Villa di Hadriano Imperadore si vegono sotto terra i vestigi d'un sepolchro, molto rovinato et oltra di questo è tanto occupato dai sassi, che a fatica dopo un lungo travaglio vi si può far su consideratione"; per questo "le misure che vi metto sono più considerate che ben misurate [...] et non ho possuto misurarlo con quella diligentia che soglio far di altri"[50]. Proprio la ricchezza degli esempi, gli consente, con atteggiamento analogo a quello del Serlio[51], di evadere talora dal vincolo vitruviano, per fornire nuovi punti di riferimento all'architettura moderna ("et si ben vi siano cose contra l'architettura ho voluto perdonar a fatica in farne mentione, havendo in sé cose contro le regole de l'Architettura; perché ha mirabile ligiadria nel resto et fatto con qualche giuditio di cose naturali"[52]).

La presenza dei disegni di sepolcri archeologicamente considerati, aspetto qui studiato dal Rausa, e la loro valenza come opere di architettura entrano in modo assai interessante nel "trattato" sulla sepoltura ligoriano, sulle cui peculiarità di impianto torneremo in un prossimo studio.

3. *Osservazioni sul metodo di rappresentazione del corpus di disegni sepolcrali*

Questo nucleo così consistente di disegni consente qualche riflessione sui metodi di rappresentazione impiegati da Ligorio.

Appare ovvio innanzitutto che l'artista non potesse prescindere dal metodo di rappresentazione ufficializzato da Raffaello a proposito del rilevamento dall'antico. La celebre lettera a Leone X (1519 circa) individua l'esigenza di un rilievo basato su pianta-prospetto-sezione come "el modo del disegnar che più si apartiene allo architecto e differente da quel del pictore [...] si divide in tre parti, delle quali la prima si è la *Pianta* o vogliam dire el dissegno piano, la seconda si è la *parete di fuora* con li suoi ornamenti, la terza è la *parete di drento*, pur con li suoi ornamenti"[53]. È stato ipotizzato[54] che il metodo raffaellesco discendesse dalla lezione di Alberti e forse soprattutto di Bramante, dai cui disegni dovrebbero discendere le tavole del Serlio sulla cupola bramantesca (dove pianta-sezione-rilievo sarebbero per la prima volta presenti alla stessa scala); si può aggiungere forse l'esperienza di Giuliano da Sangallo[55], il quale talora abbina pianta e prospetto (Sepolcro dei Plauzi a Tivoli, *Barb. Lat.* 4424, 41v) o pianta e sezione ("Frontespizio di Nerone", *Barb. lat.* 4424, 65v e 65r), e in un caso almeno accosta alla pianta e sezione un quasi-prospetto (Colosseo, *Barb. lat.* 4424, 68r e 68v).

Il metodo raffaellesco venne raccolto soprattutto da architetti "puri" come Antonio da Sangallo il giovane, piuttosto immuni da tentazioni prospettico-pittoriche.
La compresenza di pianta-prospetto-sezione appare in tre fra i primi sei rilievi ligoriani: la Tomba di Cecilia Metella (**3**: il prospetto - visto d'angolo per consentire la veduta di due facciate - e la sezione contengono peraltro alcune aggiuntive notazioni prospettiche), il Sepolcro "dei Calatini" (**4**: il prospetto qui appare in leggera prospettiva anziché in rigorosa proiezione ortogonale) e il Sepolcro degli "Gnei Fulvi" (**6**: anche qui la facciata appare in prospettiva). In qualche caso si scelgono due dei tre elementi: pianta e prospetto (**25**) o prospetto e sezione (**29**).
Va notato che quasi tutti i rilievi dei primi 25 sepolcri vengono quotati con misure in piedi, e in un caso si precisa "col piede antico" (sepolcri **4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 20, 21, 22, 23, 25**: abbiamo sottolineato i rilievi quotati in alzato oltre che in pianta), mentre gli ultimi rilievi - oltre che il primo, relativo alla tomba degli Orazi e Curiazi, e peraltro sommario e frutto di una interpolazione in carta di tipo diversa - sono tutti quotati in palmi (**26, 27, 29, 30, 31**), a eccezione dei rilievi più schematici (**28, 34**) e di quelli limitati agli alzati (**32, 33**). Si potrebbe ipotizzare, a tal proposito, una netta cesura fra la prima e la seconda parte dei disegni, non sappiamo se dovuta a uno scarto temporale o a una diversa impostazione del rilevamento. La prima serie di disegni in "piede antico" appare indubbiamente più "antiquaria", in linea con le indicazioni metodologiche della Accademia Vitruviana: "si mostreranno in figura tutte le piante, i profili e gli scorci, e molte altre parti, secondo che sarà necessario, aggiungendovi le misure giuste e vere secondo la misura del piè Romano, con l'avvertimento della proporzione, ch'egli ha con le misure de' nostri tempi"[56]. La posizione di Ligorio, documentata esplicitamente dalla sezione dedicata alle misure di lunghezza nel 4° volume di Napoli (Libro XIX)[57], si inserisce nel dibattito sulla metrologia degli antichi che era stato impostato nella prima metà del '500 dai trattatisti (Budé, Serlio) e recepito nel disegno di rilievo da architetti come Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane[58]. In ogni caso appare evidente che i rilievi del codice di Napoli appartengono a due serie diverse anche come contenuti dato che i primi 22 disegni sono tutti relativi a sepolcri della via Appia, mentre i successivi 12 disegni si riferiscono a tombe di altre vie consolari. Va notato, di sfuggita, che i rapporti si invertono nell'altra serie ligoriana di sepolcri antichi contenuta nel codice di Oxford: in quella serie, infatti, a fronte dei soli cinque sepolcri dell'Appia (dei quali due coincidenti con la serie di Napoli: Orazi e Curiazi e Cecilia Metella) si registrano ben 10 sepolcri della via Labicana, 12 della via Latina, 3 della Tiburtina, 3 della Cassia e 2 della Prenestina.
Nella maggior parte dei casi Ligorio si limita peraltro a presentare la pianta dei sepolcri, rinunciando - a causa della probabile scarsezza dei reperti o delle informazioni per lui disponibili - a ipotesi restitutive degli alzati (sepolcri **10, 18, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 34**), e talvolta anche le piante appaiono assai schematiche, come se Ligorio si limitasse a individuare la genesi geometrica dell'impianto, piuttosto che procedere a un rilievo analitico delle murature e dei particolari architettonici (nel sepolcro **28**, ad esempio, i due cerchi concentrici che impostano la cella circolare sembrano invadere incongruamente gli spazi rettangolari alle estremità della croce e anche le quattro esedre del pilone centrale). Va notato altresì che alcune piante appaiono sezionate contemporaneamente a più livelli per fornire il maggior numero di informazione, e in particolare per mostrare le finestre e i vani luciferi nelle parti superiori (sepolcri **4, 7, 8, 9, 13, 14**).
Raffaello prevedeva in verità oltre ai "tre modi architectura proposti" l'impiego della "prospectiva" (corrispondente alla "scenografia" indicata da Vitruvio) allo scopo di rendere meglio comprensibile ai profani l'oggetto rappresentato. Si tratta di un metodo di rappresentazione caro ad architetti-pittori come Peruzzi (tra le cui centinaia di disegni non appare mai, come ha notato il Frommel[59], la combinazione di pianta-sezione-prospetto, e forse soltanto in un caso - disegni per l'Anfiteatro di Verona degli Uffizi e della Biblioteca Comunale di Ferrara, studiati dal Burns[60]- si può rinvenire l'accoppiata pianta-sezione, sia pure con aggiunte prospettiche), metodo che nel rilievo dell'antico resiste per secoli, in una alternanza o combinazione o contaminazione di prospettiva e assonometria.
Come è noto, la "prospectiva" impiegata da Ligorio viene usata come semplice espediente, senza curare la rigorosa ricerca del punto di fuga. Non interessa cioè la rigorosa restituzione prospettica ricercata per esempio da Baldassarre Peruzzi (si pensi, oltre che alla sala affrescata della Farnesina, a disegni di architettura come la pianta per il S. Pietro, Uffizi A2; o si veda in questo volume, nel disegno di Sallustio Peruzzi, la rappresentazione dell'interno del sepolcro **27**). La prospettiva viene impiegata per dare corpo a facciate rappresentate frontalmente (sepolcro **5**) ovvero obliquamente (sepolcri **14** e **20**, urna sepolcrale **16**). Analogamente poco rigoroso appare l'impiego della assonometria (sepolcri **13, 32**).
Non si può dubitare che Ligorio attribuisse al disegno e alla prospettiva un valore puramente strumentale, aldilà di ogni chimera di verosimiglianza naturalistica e anche a costo di rinnegare gli inizi artistici della sua formazione pittorica. Ogni dubbio in proposito può essere fugato con la citazione di una memoria autobiografica contenuta nella prefazione della *Enciclopedia* di Torino:

> "Incominciando in tali pensieri che dovesse fare, con animo deliberativo, me diedi alle cose Matematiche, al Disegno per potere fermare ogni sorte d'animale o di figura che mi piacesse, non per farme nell'arte della pittura profettevole, ma per possere esprimere le cose antiche, o l'edificij in prospettiva et in proffilo, o in modello, et per possere cavare gli essempli delle cose delle medaglie et dell'altre sculture... col disegno innamorato delle cose, et con leggere ogni scrittore, semo riesciti a fare quest'opera"[61].

Nel corpus dei sepolcri e, ancora più frequentemente, nel complesso dei suoi disegni dall'antico, Ligorio impiega altresì tutta una serie di metodi ibridi di rappresentazione. Vediamo così, di volta in volta, *contaminazioni fra proiezione ortogonale e prospettiva* (sepolcri **1, 19**), vedute prospettiche dall'alto (ustrino **2**), *sezioni prospettiche* (sepol-

cro **8**), *squadernamenti pseudo-prospettici di facciate* (sepolcro **13**), *prospetti con spaccati* (sepolcri **7** e **15**: "ho posta qui designata" scrive Ligorio "la metà di esso acciò che si veda di dentro", f. 89), *sviluppi proiettivo-ortogonali di due facciate* (sepolcri **3, 12, 15**). Ligorio rinuncia a una coerenza assoluta, e anche a una ricerca di gradevolezza estetica e perfino di verosimiglianza realistica. Talvolta in un solo disegno si compenetrano metodi diversi, come nel sepolcro "degli Antistij" (**33**) che fonde la proiezione ortogonale della facciata con la proiezione-prospettiva del fianco e la prospettiva dell'interno. Il caso limite del disegno del sepolcro "dei Sabulei" (**24**) fa comprendere la finalità ligoriana di fornire un massimo di informazioni in codice, riservate a una ristretta cerchia di specialisti (se non addirittura ad uso personale), accettando anche il rischio di apparire oscuro in alcuni particolari. E se Peruzzi perviene talora a una straordinaria e rigorosissima sintesi di pianta-alzato-sezione-prospettiva in un unico disegno (rimandiamo al progetto, bene analizzato dal Frommel[62], per il completamento del S. Petronio di Bologna; non senza ricordare come anche un compagno di strada di Ligorio, il Vignola, si esercitasse in una simile pregnanza disegnativa nel disegno restitutivo del Tempio di Portunus pubblicato da Egnazio Danti ne *Le due regole della prospettiva*)[63], in un caso almeno Ligorio sembra superare la lezione del maestro: nel foglio 56[64] del *Vat. Lat.* 3439 vediamo infatti restituiti simultaneamente non soltanto i diversi elementi della fabbrica del teatro antico (pianta prospettica, prospetto, sezioni prospettiche, prospettiva) ma anche tutte le componenti sociali e drammatiche dello spettacolo (spettatori, attori, musici, ballerini...).

4. Le restituzioni ligoriane.

A differenza dei metodi rappresentativi piuttosto disinvolti, le restituzioni proposte da Ligorio in questo corpus di disegni appaiono per dir così "castigate", nel segno di un rigore filologico discendente da una alta scienza dell'antico, ben lungi dalle esuberanti invenzioni esibite dallo stesso Ligorio in altri disegni restitutivi o nella Pianta di Roma antica del 1561.

Si può assumere come esempio metodologico - anche per l'opportunità del confronto con le proposte di altri antiquari - il disegno del sepolcro di Cecilia Metella, spesso idealmente ricollegato ai massimi Mausolei di Augusto e di Adriano. Nelle varie rappresentazioni il sepolcro viene di volta in volta presentato nelle sue condizioni reali (Dosio, Lafréry) ovvero in immagini interpretative che vanno dalle restituzioni parziali (codice Coner) a restituzioni minimali (Ligorio e altri) o massimali (da Sallustio Peruzzi a G.B. Montano). Variano anche le proporzioni del corpo cilindrico che viene via via presentato come un mausoleo *ad quadratum* (nel codice Coner l'altezza è pari al diametro) o come una torre piuttosto slanciata, con un rapporto diametro/altezza oscillante tra 1:1,4 e 1:1,6 (codice Destailleur). Ligorio propone per la copertura del sepolcro una cupola a gradoni e con oculo centrale sul tipo del Pantheon, mentre altri si spingono più arditamente a proporre un tamburo superiore a *tholos*, discendente da certe restituzioni dell'*Hadrianeum* (Sallustio Peruzzi) o anche con statue entro edicole tipo-Pantheon e cupola terminale culminante in un simulacro (G.B. Montano).

Mentre stupisce l'assenza del massimo monumento sepolcrale romano, l'*Hadrianeum* (peraltro restituito nella Pianta di Roma antica del 1561), l'attenzione di Ligorio si concentra in modo particolare sul rilievo del Mausoleo di Augusto[65]. La pianta viene restituita con grande cura sulla base degli scavi archeologici e delle notizie delle distruzioni operate nel corso del '500. Sulla base dei circuiti murari così rilevati, Ligorio tenta una restituzione il più oggettiva possibile dell'alzato, anche se con talune discrepanze rispetto alla pianta (il corpo inferiore dovrebbe avere non 24 ma 12 paraste, corrispondenti ai 12 maggiori setti radiali, e gli obelischi dovrebbero essere più accostati). Il risultato è una fabbrica a quattro corpi cilindrici digradanti, idealmente piramidale (la sezione dei quattro corpi è iscrivibile in un triangolo isoscele), che riprende una intuizione di Raffaello (disegno di Chatsworth per l'affresco della *Allocuzione di Costantino*) e va aldilà degli studi del Peruzzi che documentano, sulla base di accuratissimi rilievi, soltanto due corpi cilindrici leggermente digradanti. Questo disegno restò a lungo esemplare, come dimostrano le successive derivazioni, qui riproposte, del Dupérac, del Montano e dell'anonimo della Collezione Lanciani (quest'ultimo rinuncia a collocare le piante sempreverdi, descritte da Strabone, con una curiosa motivazione di gusto: "qua sopra vogliono alchuni dire che ci fussi un giardino, puro a me pare che non vi stia troppo bene, et però nel disegno fornito non credo di volercelo fare").

Tra le altre restituzioni di sepolcri segnaliamo infine tre varianti sul tema della "serliana" che appaiono in tre disegni consecutivi e che possono essere messe in collegamento con alcune costruzioni databili intorno al 1560. Nel sepolcro "dei Caii Livii" (**12**) vediamo un tempietto *in antis* con un perfetto esempio di "fastigio siriaco", derivante da taluni esempi di architettura imperiale e noto a Ligorio attraverso monete con edicole inquadranti figure di eroi o di divinità. La restituzione va messa in collegamento, ad esempio, col Tempietto di Bomarzo, da taluni attribuito allo stesso Ligorio, ma più propriamente riferibile al Vignola (e comunque nell'ambito di una contiguità culturale con Ligorio). Nel sepolcro "dei Cerceni" (**13**) il "fastigio siriaco" appare alquanto ibrido, dato che l'arco della serliana non si imposta sulla trabeazione bensì all'altezza dei capitelli, col frontone che non copre l'intera trabeazione ma soltanto la parte centrale. Nel sepolcro "dei Calventii" (**14**) l'arco della serliana viene collocato invece entro una zona ad attico sovrastante alla trabeazione e culminante in un frontone. Tale soluzione va accostata ai due tempietti delle Muse nel giardino superiore della Villa Lante a Bagnaia, anch'essi attribuibili al Vignola nel periodo di più intensa frequentazione con Ligorio (dopo la co-direzione della Fabbrica di S. Pietro, alla morte di Michelangelo); si può rimandare inoltre, con minore pertinenza, alla loggia-belvedere nel piazzale superiore di Villa d'Este a Tivoli, o anche alla più ampia fronte a serliana - inquadrata da un ordine di cariatidi - della Fontana dell'Organo, sempre a Tivoli, che sembra tradurre su scala minore il tema del Nicchione ligoriano del Belvedere.

1 Per la bibliografia essenziale sui codici napoletani di Ligorio si rimanda a E. MANDOWSKY, C. MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in MS XIII.B.7 in the National Library in Naples*, London 1963; C. DIONISOTTI, rec. a MANDOWSKY - MITCHELL, cit., in "Rivista storica italiana", 1963, pp. 890-901; M.L. MADONNA, *L'Enciclopedia del mondo antico' di Pirro Ligorio*, in *1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, (Roma, CNR, 1978) Roma 1980, pp. 257-271; R.W. GASTON, *Ligorio on Rivers and Fountains: Prolegomena to a Study of Naples XIII.B.9*, in *Pirro Ligorio Artist and Antiquarian*, a c. di R.W. GASTON, Milano (1983) 1988, pp. 159-208; G. VAGENHEIM, *Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite*, in "Italia Medievale e umanistica", 1987, pp. 199-309; F. RAUSA, *infra*.
Per Ligorio e la sepoltura: M.L. MADONNA, *'Septem mundi miracula' come templi della virtù: Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie*, in "Psicon. Rivista internazionale di Architettura", 1976, pp. 24-63.

2 Il riferimento è senza dubbio ai Libri XXXVIII e XXXIX, contenuti nei codici B.7 e B.8 della stessa serie napoletana.

3 Su questo tema in relazione alla trattazione ligoriana, rimandiamo a un nostro saggio di imminente pubblicazione.

4 Nel Libro L, Ligorio antepone all'argomento dichiarato nel titolo, capitoli sulla "sepultura degli huomini, che furono chiamati Heroi et per Dij immortali adorati doppo la morte loro", che trattano in chiave evemeristica di alcune divinità ed anche di re, condottieri, poeti. Per il problema del metodo mitografico ligoriano (come è noto, il Libro X, ovvero il cod. XIII. B. 3 di Napoli, è dedicato all'"Immagini... degli Dij"; degli dei, già mortali, si veda anche il B.7) si rimanda al capitolo su *Ligorio's character as mythographer* di MANDOWSKY - MITCHELL, 1963, pp. 46-47; le osservazioni pertinenti dei due studiosi dipendevano strettamente dal fondamentale saggio del 1940 di J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli Dei antichi*, trad. it., Torino 1981, autore che non conosceva Ligorio; così come non lo conosce D.C. ALLEN, *Misteriously Meant. The Discovery of pagan Symbolism and allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore - London 1970. Mi sembra che la definizione data da Allen per il Cartari, calzi a pennello per il nostro, soprattutto in questo caso, in cui, nel contesto di una arruffata trattazione, "is to weave together the mythic literary material with etymological, euhemeristic, symbolical, and allegorical expositions", p. 232. Si rimanda inoltre ai saggi nostri e di M. Fagiolo, nei quali affrontammo il problema del ruolo di mitografo-iconologo di Ligorio nelle sue opere moderne, nelle cui iconografie e tematiche confluivano la sua conoscenza letteraria e il suo atteggiamento verso il mondo classico.

5 La vendita al cardinale avvenne prima del 17 gennaio 1567 ("Il Cardinale ha compro i libri et medaglie di Pirro per 1500 contanti di moneta, et dieci di provigione il mese finché viva il signor Pirro", lettera di Fulvio Orsini a Antonio Agustín, in J.P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Inedited Letters of Fulvio Orsini to Antonio Agustín*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 1913, pp. 577-593) e sicuramente dopo il 12 ottobre 1566 (Orsini dice ad Agustín "d'haver condutto a termine la pratica del studio di Pirrho per il Cardinale Farnese, se l'uno o l'altro non mi manca", *ibidem*). Sul tema della vendita al Gran Cardinale si vedano P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887; C. RIEBESELL, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein "Studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989; S. TOMASI VELLI, *Gli antiquari intorno al circo romano: riscoperta di una tipologia monumentale antica*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", 1990, pp. 61-168; C. ROBERTSON, *Il gran Cardinale', Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven - London 1992; B. JESTAZ, *Le collezioni Farnese di Roma*, in L. FORNARI SCHIANCHI, N. SPINOSA (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*, Milano, 1995; J.L. FERRARY, *Onofrio Panvinio et les Antiquités romaines*, Roma 1996.

6 Il problema della composizione (datazione, fasi, modi) dei testi ligoriani ha in generale appassionato tutti coloro che si sono imbattuti in quest'opera; ma ci sembra che a tutt'oggi non ci siano risultati soddisfacenti. Per i *Libri delle Antichità* oggi a Napoli rimandiamo a MANDOWSKY - MITCHELL, cit., a GASTON, cit., e a VAGENHEIM, cit. Va tenuto presente però che quasi certamente i volumi venduti al Farnese furono consegnati in 'bella copia', come sembrano osservare anche Riebesell, cit. e TOMASI VELLI, cit.; il che secondo noi comporterebbe una serie di problemi diversi da quelli sin qui affrontati, dato che lo spirito di confezionamento dell'opera cambierebbe in modo sostanziale.

7 È evidente il ruolo di cesura che questa opera viene ad assumere nell'*iter* ligoriano: i *Libri delle Antichità* una volta consegnati al Farnese si sostituiscono all' opera di cui si parla continuamente sia nei manoscritti che nelle lettere dei suoi colleghi. Questa in realtà, secondo quanto da noi già ipotizzato (1978) e confermato dagli studi successivi, doveva seguire un criterio di sistemazione della materia più rigoroso e secondo il modello tolomeico, linea probabilmente interrotta con la morte del Cervini (1555) e del Maffei (1553) e Maffei (1553) e la dispersione di quel nucleo stimolante di studiosi e l'intensificarsi della attività ligoriana di architetto di Palazzo.

8 I problemi che presenta anche l'ipotesi qui accennata non possono per ora avere una risposta: per esempio risulterebbe strana l'assenza di una dedica al cardinale Alessandro all'inizio come ancora potrebbe risultare inspiegabile l'aver conservato proprio nel I libro (B.I) la dedica al cardinale Ippolito d'Este. Ci riserviamo di tornare sull'argomento in altra sede.

9 Nel libro XLVIII, cap. V, accenna al libro successivo sui monumenti, senza indicarlo: "varie sepulture, come si può vedere dall'essempi ritratti nel libro ove havemo raccolti i Monumenti". Questa frase potrebbe indurre a diverse ipotesi, la più semplice che Ligorio avesse ipotizzato un volume su tutti i monumenti sepolcrali. Ma in questa sede (si veda anche RAUSA, *infra*) vogliamo semplicemente sostenere che Ligorio copiò e fece copiare i suoi appunti reintegrando alcune parti incompiute, ricomponendoli in una serie.

10 Sulla scelta dei temi sia per l'opera da vendere al Farnese sia in generale per tutti gli scritti ligoriani, torneremo in altra sede. Sul problema della elaborazione di una storia globale delle *Antiquitates* si veda da ultimo FERRARY, cit. La storiografia su questo problema sempre più copiosa si è spostata molto sugli inizi del '600 senza aver posto le basi per una corretta ed esaustiva esegesi della storiografia antiquaria del '500 nel suo complesso ed anche nelle sue radici umanistiche. Ciò significa non aver approfondito tutti quegli aspetti che stimolavano la curiosità degli eruditi e degli operatori (artisti-archeologi) e tutti quei campi disciplinari in cui si avventuravano nei loro specifici interessi. Questa molteplicità e interferenze è risultata palese nel *De his qui romanas antiquitates scripto comprehenderunt* del Panvinio pubblicato dal Ferrary (cit.), ma risultava con tutta evidenza a chi studia da anni Ligorio seppure in una chiave in parte diversa. Non è sufficiente invocare le *auctoritates* di Varrone e di Biondo e dunque poi il fondamentale intervento del gruppo della Accademia della Virtù; è importante oggi calarsi dentro i testi, con una corretta critica filologica; senza dimenticare di contestualizzare le opzioni dell'autore. Solo Gaston (cit.) e Tomasi Velli (cit.) hanno finora tentato questa strada per parti limitate di Ligorio. Mentre attualmente la Vagenheim sta percorrendo, con vari interventi, l'ardua strada della falsificazione, argomento che complica molto l'itinere critico di cui si parlava, e a cui era indispensabile, per Ligorio, portare nuova luce.

11 L'Orsini, come sembra, fu lo zelante mediatore della transazione tra Ligorio e il cardinale Farnese, vedi n. 5.

12 NOLHAC, cit. 1887.

13 La lettera è la famosa risposta a una ansiosa e spasmodica richiesta dell'Orsini di mandargli le iconografie delle virtù del principe a Caprarola: A. CARO, *Delle lettere familiari*, Bassano 1782, II, p. 199-200; anche in BAV, *Vat. Lat.* 4105, f. 1-4. Vedi ROBERTSON, cit., pp. 218, 268 n. 113, per l'esaustivo inquadramento della lettera nella frenetica atmosfera della programmazione dei cicli decorativi farnesiani.

14 Il Caro, pur ignorando la finalità della richiesta, vedi ROBERTSON, cit., ("non so se mi domandate queste figure per descriverle, o per rappresentarle, o per dipingerle") recupera seccato in tutta fretta ("troppe cose mi domandate in una volta, volendo esser servito così subito, come già per due vostre m'avete sollecitato in un giorno medesimo. Pure, dicendomi che v'importa la celerità, mi son messo tutta questa notte a razzolar le mie medaglie, non l'avendo ancora a ordine, per modo che le possa trovare in un tratto, come spero di poter fare... E non mi par d'aver fatto poco a non dormir questa notte, per non mancare alla fretta che me ne fate. Vi prego a baciar le mani del padrone da mia parte etc."). Per il ruolo al servizio del 'Gran cardinale' si rimanda (anche per l'esaustiva bibliografia su A. Caro come iconografo) a ROBERTSON, cit., pp. 215-219.

15 A. AGUSTÍN, *Opera omnia*, VIII, p. 509; J. ANDRES, *A. Augustini... epistolae*, Parma 1804, p. 378-9, citato in FERRARY, cit., pp. 107, 109. Il Ferrary sottolinea giustamente che Agustín, severissimo critico, in una epistola a Panvinio (10 febbraio 1567) mette a nudo tutti gli autori numismatici (dal Vico all'Erizzo, al du Choul, al Goltzio) che "mi pare si gabbino in molte medaglie finte che essi pigliano per vere, et alcune vere dichiarano male, et altre disegnano etiam male. In alcune cose communi si stendino, difficili tralasciano come molti interpreti di libri. Et qualche volta nelle communi van a capitulo, come fa l'Erice in provar che le medaglie non furono mai monete con argumenti che provano a punto che furono". Al contrario ha parole di lode per le fatiche ligoriane che giudica le più esaustive, nonostante le inevitabili debolezze caratteriali dell'autore, e insiste nell'auspicare che finalmente il Farnese attenda "alla stampa di libri perché godesse il Mondo di tante ricchezze" (lettera dello stesso giorno all'Orsini). Dobbiamo ricordare il diverso e meno obiettivo atteggiamento dell'Orsini (il suo trattato sulle monete consolari, *Familiae Romanae*, è del 1577), che risponde al Pinelli (12/2/1580): "questo genere di medaglie è utilissimo per l'historia et per ogni cosa, como anco quelle della Repubblica Romana distinte per famiglie, poiché non si possono ridurre per ordine de tempi...Sopra le medaglie il migliore che habbia scritto è l'Erizzo. V.S. vedo d'haver li libri di Uberto Goltzio, se bene in quello de Fasti, la metà delle medaglie sono finte. Né saprei altro chi nominarle per hora" (cit. in RIEBESELL, cit., p. 187). Su Ligorio è scesa una sorta di *damnatio memoriae*, nonostante Agustín ancora ne invocasse l'erudizione.

16 È probabilmente da ricordare, nel formulare questa ipotesi, che Ligorio già nel 1561 stava tentando di vendere la sua collezione numismatica. Risulta infatti da due lettere di Leone Leoni (15 marzo e 15 maggio 1561 entrambi al vescovo di Arras, di cui era il procacciatore di antichità; vedi VAGENHEIM, cit., p. 292) che Ligorio aveva proposto la collezione al cardinale de' Medici per mille scudi. Leoni propone al vescovo di contattare sia Ligorio che Alessandro Corvino "miei amicissimi et con un cenno romperò il ghiaccio" per acquisire le due collezioni ("se V.S. Ill.ma volesse comprare doi studii che sono a Roma, l'haveria le più bele medaglie che siano hoggidì"), il cui valore pareva levitato. È interessante la descrizione che dà di Ligorio, "Architetto del Palazzo", "che ha fatto le Antichità". Ricordiamo, inoltre, che la collezione non solo numismatica del Corvino venne acquistata nel 1562 dal cardinale Ranuccio per mille scudi d'oro (JESTAZ, cit., p. 50), che può essere interpretato come l'inizio di una nuova era nel collezionismo del Palazzo.

17 RIEBESELL, cit.; Idem, *Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese (1520-1589) als Stellvertreterin für das antike Rom*, in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, a cura di Andreas Grote, Opladen 1994, pp. 397-417: l'A. per prima affronta anche il delicato problema dell'antagonismo e dello spirito di imitazione, colorati dai peggiori istinti, che regnava tra gli antichisti.

18 Agustín poneva l'accento nella risposta all'Orsini del 12 novembre 1566 che "bisogna che il vostro Patron ad ogni modo agiuti M. Pirrho per poter mandar fuori tante belle fatiche dell'antiquità"; così come nella risposta alla lettera del febbraio successivo, vedi n. 15; entrambe in FERRARY, cit., p. 109.

19 Si veda MADONNA, cit. (1978) 1980, a proposito di Panvinio.

20 MANDOWSKY, MITCHELL, cit., p. 32. L'uomo non era poi del tutto disinteressato come lo presenta la letteratura. È stato rilevato da WICKERSHAM CRAWFORD (cit., p. 578) un atteggiamento quanto meno ambiguo nei confronti di Agustín, col quale mantenne sempre visibili rapporti amicali e di stima, quando, dopo aver riproposto l'edizione di Festo (1581) già pubblicata dall'amico 22 anni prima, ne fa un'aspra critica in una lettera al Pinelli: "fece molti errori, et diede causa di farne molti al Scaligero". Non si deve dimenticare che Agustín rappresentava, seppur lontano geograficamente, uno degli ultimi legami con una cultura ritenuta dallo stesso Orsini ormai morente.

21 Si veda a questo proposito C. GASPARRI, *"Immagines virorum illustrium" e gemme Orsini*, in C. GASPARRI (a cura di), *Le gemme Farnese*, Napoli 1994, pp. 85-99.

22 Si vedano P. DE NOLHAC, *Les collections de Fulvio Orsini*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1884, pp. 427-436; Idem, cit.; RIEBESELL, cit.; M. HOCHMANN, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École française de Rome", 1, 1993, pp. 49-91.

23 Il *Neap.* B4 corrisponde al *Libro XIX dell'Antichità di Pyrrho Ligori Napolitano, dove si tratta de' pesi et de misure varie de diverse nationi et de vasi et navi apartenenti al'uso humano*. Ligorio fa un elenco dei libri che ha già scritti e che lo precedono: dove si è occupato di quei temi architettonici fondativi per dare volto a una civiltà urbana ("delle cose appartenenti all'origine della città, et delle cose più necessarie") dividendole secondo la logica bipartizione varroniana in sacro ("secondo la religione") e profano ("le cose della giustitia"). Le trattazioni sono state dunque intorno a ciò che concerne "delli Tempij, et dell'altari, et delli giuochi secondo della religione" e "dell'uso delle Basiliche, et de Fori, dove le cose della giustitia s'amministravano". Rimandiamo ad altra sede l'indagine su queste opere citate, che rendono palese che il criterio sotteso a questa edizione dell'Enciclopedia era ben diverso da quello enunciato.

24 Nel trattato sono definiti entrambi cardinali, sappiamo che Cervini nel 1555 divenne papa per soli 23 giorni.

25 Il volume ligoriano è ricordato per questo aspetto da I. CAMPBELL, *Pirro Ligorio and the Temples of Rome on Coins*, in R.W. GASTON, cit., p. 99.

26 Al cap. 87, riferisce le tecniche usate per l'invecchiamento artificiale della falsissima moneta di "Lysandro Lacedemonico": "l'ha lograta et consumata in moltissi modi, pistandola, o macerandola in acqua fortissima nel fuoco, et in aceto et verderame con sale armoniaco l'ha cuperta di un tenacissimo tartaro, et la fanno parere tarlata et tormentata come fusse fatta domila anni fa".

27 Cap. 112 "DI HOMERO"

28 Per un inquadramento sulla vita culturale e artistica alla corte del cardinale Alessandro, si veda Robertson, cit.; per un panorama aggiornato sul collezionismo farnesiano, si vedano da ultimo FORNARI SCHIANCHI, SPINOSA, cit. (in particolare le schede di M. Pannuti sui fratelli Bonzagna) e L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milano 1995.

29 Cap. 74, medaglia di Laomedonte: "Grandissimo guadagno era quello

di Giovan da Castelbolognese intagliator di gemme, se le fusse venuto il fatto", e qui narra dell'imbroglio perpetrato ai danni del Bembo di cento ducati se Valerio Belli non lo avesse denunciato.

50 Cap. 48, medaglia di Enea, con Enea, Anchise e Ascanio nel rovescio; cap. 49, medaglia di Saffo, "ordinata da Monsignor Pietro Bembo"; cap. 57, medaglia di Platone, su invenzione del Bembo; cap. 70, medaglia di Talete, su "consiglio di un certo Ferrante Medico da Scarpette, arrogantissimo inventore di cose buggiarde"; cap. 72, medaglia di Saffo e di Ifigenia, invenzione di "M. Costantino Realli, dottissima et consumatissima persona nelle buone lettere di greca Natione"; cap. 103, medaglia di Aristide (qui Valerio è chiamato ironicamente "giuditioso artefice"); cap. 108, medaglia di Pausania.

51 Cap. 33, moneta di Scipione Africano voluta dal Giovio; cap. 36, di Fabio Massimo, invenzione di Paolo Giovio. Nel cap. 88 narra in sintesi tutte le malefatte di Giovan Giacomo, che si estendono per tutta Italia e fuori "impiendosi et satiandosi delle sue voglie, sementando le malarette attioni della buggia".

52 Il problema della imitazione delle monete greche è presentato nel cap. 48: "Non è da tacere qui le medaglie contrafatte de Greci, et de Troiani degli huomini illustri perché costoro come le latine hanno sorte d'ogni maniera di Metallo [...] la effigie del troiano Enea [...] la forma di Priamo; si che ogni volta che si vedrà medaglia di questi dui gran signori, tenghasi certo che sono fatte hodiernamente da Giangiacomo Parmiggiano, o vero da Giovan da Castelbolognese, o pure da Valerio Vicentino. I quali consigliatisi col demostrar novità et rarezza delle cose antiche falsate si sono in ciò arricchiti".

53 "Da che gli egregii Greci ne gli intagli di pietre orientali furono così divini, e ne' cammei sì perfettamente lavorarono, mi parrebbe far torto et ingiuria grandissima s'io non facessi conto di quegli che si meravigliosi ingegni hanno imitato.[...]ne' moderni non s'è visto (dicono) ancora nessuno, che abbia passato gli antichi di finezza e di disegno, come in questa veramente felice età, carica et in tutto piena delle meraviglie del cielo, s'è veduto[...] di Giovanni da Castel Bolognese [...] di Valerio Vicentino" (G. Vasari, *Le vite*..., ed. 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 810. Nella seconda edizione del 1568, posteriore al libro di Ligorio, il Vasari ripropone la sequenza in modo del tutto simile arricchendo le rispettive vite).

54 Solo nel cap. 35, a proposito della falsificazione della moneta con Marco Tullio Cicerone, iconografia "nata ne nostri tempi", accenna a un apprezzamento fuori dei denti per il "bellissimo rovescio": "male inventa, ma ben sculpita".

55 Vedi D.R. Coffin, *Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1964, XXVII, pp. 194. Ligorio, com'è noto, si fece un mese di prigione appena eletto primo architetto della Fabbrica di S. Pietro (1 agosto 1564, dopo la morte di Michelangelo e con stipendio di 25 scudi d'oro al mese). Accusato di frode, gli furono tolte "tutte le scritture" e sequestrata la collezione numismatica "che si stimavano di prezzo di 6000 scudi; ma poi l'hanno ritrovate di metallo e di pochissima valuta". Nella lettera di ringraziamento al cardinale Farnese accusa il fra Guglielmo della Porta "falsatore del piombo, scultoretto da cocozze" per "iniquità e falsa natura [...] il quale a uso di nimico degli uomini da bene, mi perseguitava", firmandosi "Architetto di S. Pietro Meisopogniro" (si veda anche Mandowsky e Mitchell, cit., p. 3).

56 Non possiamo non ricordare qui che anche Ligorio aveva fatto un'incursione nel campo con il disegno per una cassetta commissionata da Cesare Gonzaga. Lo apprendiamo da una lettera (7 luglio 1565) del corrispondente da Roma, Gerolamo Garimberto: "che ricordandomi il desiderio che vostra Eccellenzia havea di mettere in opera i famosi suoi christalli, per il che volse il disegno di una cassetta da maestro Pirro et n'hebbe ancora a questo fine alcuni camei dal Vescovo di Viterbo, con disegno di mandarli a Milano a farli lavorare". Per l'esecuzione propone un allievo diciottenne di G. Antonio de' Rossi: vedi C.M. Brown, *Our Accustomed Discourse on the Antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto, Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, New York - London 1993, pp. 34, 108, 194, 233. Da un'altra missiva (9 agosto 1566; citata in Riebesell, cit. e pubblicata da Robertson, cit., pp. 50, 299-300) dello stesso Garimberto ad Alessandro Farnese veniamo a conoscenza della richiesta da parte del Garimberto di una copia del disegno dello studiolo Farnese ("il disegno ch'ella havea dell'antiquario nel Palazzo di casa Farnese, per conservatione et concerto di tante cose rare, et delettatione publica et privata, et per recreatione di se stessa"), ove viene sottolineato il ruolo di primo piano della celeberrima cassetta Farnese ("dando però sempre il primo luogo a quella cassetta singolarissima et degna di un tabernacolo di smeraldo"); la cassetta Farnese è datata dal 1543 e al 1561. Il Brown ipotizza una volontà di imitazione da parte di Garimberto-Gonzaga per il disegno dell'antiquario gonzaghesco, in cui la cassetta ligoriana avrebbe potuto trovare un'altrettanto onorevole possibile collocazione.

57 Vedi Riebesell, cit., pp. 131-135; idem, cit., 1994.

58 Nell'ambito delle 40 pagine dedicate alle falsificazioni ricorda come già scritti i libri dedicati alle immagini degli uomini illustri (cap. 53 "La vera effigie dunque di Euripide si vede di marmo negro nella libraria bellissima del Cardinal di Carpi in campo Martio, la quale havemo retratta nel suo luogo con l'altre antiquità"; e così cita i ritratti di Teofrasto, termine nel Palazzo de'Massimi, la testa di Milziade in marmo nell'"anticario" del cardinal d'Este al Quirinale: si vedano E. Mandowsky, C. Mitchell, cit., pp. 92-93, 98-99, 122-123, e A. A. Amadio, R. Belli Pasqua, P. Baldassarri, B. Nobiloni, in B. Palma Venetucci, cit., pp. 34-37, 79-81, 126-129). I tre busti (per le cui complicate vicende rimandiamo alla bibliografia citata) appaiono sia nel *Neap.* B 7 sia nel *Taur.* 23, il che comunque vuol dire che questo libro XIX è un rifacimento posteriore al libro XXXVII (in *Neap.* B7) sulle iscrizioni greche (qui è ricordato dal Ligorio che l'erma di Milziade era ritrovata proprio in quei giorni negli scavi di villa Strozzi sul Celio, il 10 febbraio 1553, data che non fa altro che confermare quanto sappiamo, e cioè che i testi sono formati da raccolte costruite nel tempo) e sicuramente al libro XLIIII (in *Taur.* 23), che invece è dedicato specificamente alle erme. Al cap. 103 a proposito di Aristide, l'oratore, una sua effigie "rovinata [...]la conserva nelle delitie antiche lo illustrissimo cardinal di Carpi, nel suo bel giardino nel colle Quirinale. Pertanto l'effigie del primo Aristide se bene sin qui è stata occulta un giorno si potrà ritrovare cavandosi nelle rovine di Roma, madre d'ogni virtuoso, dove sono state scoperte l'altre effigie d'altri valorosi et savij huomini, come quella di Milciade, di Lysia oratore, di Theophrasto philosopho, di Euripide poeta, di Socrate, et di Platone et di Herodoto, et di Thucidide". Per queste due erme (vedi anche cap. 111, "nell'antichario dell'Illustrissimo Cardinale di Cesis") la notizia data in *Taur.* 23, f. 84 riguarda il loro ritrovamento durante la costruzione della nuova Cappella Cesi in S. Maria Maggiore (ove venne scoperta anche l'effigie di "Alcydamante"): qui è detto "hoggidì" con il passato remoto, che non si conciliano: per questo rimandiamo alla bibliografia citata. Per la statua di Aristide della collezione Pio, che non viene citata nel volume torinese, l'ipotesi di Mandowsky - Mitchell (cit., p. 123-124) è che Ligorio nello scrivere il volume sulle erme non credesse più a quella identificazione; il che riporterebbe il vol. XIX a data anteriore almeno al libro torinese.

39 Un serrato confronto tra i vari progetti di opere globali sul mondo antico che si andavano allora elaborando (tra gli anni '40 e gli anni '70) dimostrerebbe facilmente che l'opera ligoriana, così come possiamo ipotizzarla individuandone i numerosi frammenti anche minimi contenuti nei vari codici, si presenta come opera di un antichista di netta provenienza archeologico-artistico-architettonica e certamente né storica né giuridico-istituzionale né letteraria, anche se tutte queste discipline sono da lui proficuamente utilizzate (vedi l'ancora valida analisi di Mandowsky e Mitchell). Per tale confronto è ormai indispensabile l'ottimo lavoro di FERRARY, cit., in cui sia i progetti del Panvinio che quello di Paolo Manuzio evidenziano in modo chiaro le rispettive provenienze culturali ed anche i diversi obiettivi, anche se il Panvinio volle per uno spiccato spirito d'imitazione andare oltre le proprie competenze di storico ecclesiastico per impersonare ruoli di altri personaggi che via via incontrava, dal Fabricius a Ligorio ecc. Gli apprezzamenti della TOMASI VELLI, cit., per il più ricco apparato ai disegni del *De ludis* ... del Panvinio, trascura di ipotizzare una possibile ispirazione da originali perduti del Ligorio che tanto dovette dedicare all'argomento (vedi *infra*).

40 Si vedano gli studi *cit.* a n. 1; per un elenco completo dei codici ligoriani, si veda M.L. MADONNA, *La Casina di Pio IV. Tesi di interpretazione globale dell'opera di Pirro Ligorio*, Roma 1971 (tesi di laurea depositata presso l'Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere di Roma "La Sapienza"); G. VAGENHEIM, *Some Newly-discovered Works by Pirro Ligorio*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 1988, pp. 242-245.

41 G. VAGENHEIM, cit., 1988.

42 *Tau.* 14, ff. ampiamente citata in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *La Casina di Pio IV in Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, in "Storia dell'arte", 15-16, 1972: lo studio di Ligorio sulle Navi con le fantastiche ricostruzioni, vere e proprie architetture galleggianti, è ivi utilizzato nell'analisi degli elementi che compongono la villa Pia (dis. 63r e v) e per la soluzione compositiva ligoriana del Cortile del Belvedere (dis. 64v e 81r; p. 242, nn. 27-28, ill. 14-15), mettendo in rilievo l'interferenza tra ricerca archeologica, letteraria e progettuale.

43 Si veda il fondamentale saggio di S. TOMASI VELLI, cit. Ci rammarichiamo che la studiosa, peraltro sagace, ignori parte della bibliografia ligoriana tra cui la famosa recensione del Dionisotti (1964) che già avvertiva che lo sfortunato Golzio era "un benemerito studioso italiano e come tale non merita che il suo nome appaia come Goltzio" (evidentemente ricitato dai 'falsari' Mandowsky e Mitchell); così come non appare necessario ricorrere a segnalazioni orali odierne per sapere che Barbaro cita Ligorio e che Palladio aveva rapporti con lui (v. M.L. MADONNA, cit. 1971; H. BURNS, *I disegni del Palladio* in "Bollettino C.I.S.A. A. Palladio", 1973, p. 173; MADONNA, cit. 1978); mentre che Panvinio soffrisse di cleptomania se ne poteva trovare un inizio da approfondire in M.L. MADONNA 1978.

44 Sul sistema teatrale come fonte di ispirazione e leit-motiv per la sua opera architettonica e per le piante di Roma, vedi M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *La Roma di Pio IV, I* e *II*, in "Arte illustrata" 1972, pp. 383-402, 1973, pp. 186-212; id., *La Casina* ..., cit.; M.L. MADONNA, cit., 1976; id., *Pirro Ligorio e Villa d'Este: la scena di Roma e il mistero della Sibilla*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, (1978), Firenze 1981, pp. 173-196; id., *Il Genius loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio*, in M. FAGIOLO, *Natura e artificio*, Roma 1981, pp. 190-226; id., *La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale*, in M. FAGIOLO, *Roma antica*, Lecce 1991.

45 *Ox.*, ff. 52, 57r, 58r-v, 69r: su questo problema si veda TOMASI VELLI, cit. p. 72, n. 38.

46 Nel volume napoletano (B. 8, f.163) troviamo un altro riferimento: "restaria ancora di narrar qui come andavano vestiti gli aurigatori, ma di queste cose ne ho scritto assai nelli libri che ho trattato delli ludi circensi, et delli Theatri, Cerchi et Amphiteatri", cit. in TOMASI VELLI, cit., p. 156, n. 270.

47 TOMASI VELLI, cit., p. 116 e 126. Per l'atteggiamento verso Vitruvio dell'Alberti, si veda R. KRAUTHEIMER, *Alberti and Vitruvio*, rist. in *Studies in Early Christian Medieval and Renaissance Art*, New York-London 1969, pp. 323-31; si veda anche il catalogo a cura di J. RYKWERT, A. ENGEL, *L.B. Alberti*, Milano 1994, ove molti studiosi riaccennano sotto varie angolazioni al problema.

48 *De re aedificatoria* (ed. G. Orlandi - P. Portoghesi, Milano 1966), l. VIII, c. II, p. 679.

49 Vedi le nostre considerazioni più oltre e RAUSA, *infra*.

50 *Ox.*, f. 111; spesso sono sottolineate le difficoltà materiali affrontate via via, il che rende vivo (aldilà di ogni topos retorico o di ripetizione da testi precedenti) questo itinerario topografico di ricerca in mezzo alle rovine informi. I disegni dei monumenti funebri del codice oxoniense sono stati pubblicati dal RAUSA, *Disegni di monumenti funerari romani in alcuni mss. di Pirro Ligorio*, in "Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei", s. IX, v. VII, 1996, pp. 512-559, 693-740.

51 *Ox.*, f.142. Un atteggiamento analogo è riscontrabile in Serlio, per entrambi derivato dall'opinione del Peruzzi verso Vitruvio e verso i monumenti antichi: per questo, si veda H. BURNS, *Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory*, in J. GUILLAUME (a cura di), *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 207-226.

52 Ibidem, f. 138. La frase è riferita a un sepolcro sulla Via Labicana.

53 Si veda l'edizione della lettera, curata da R. BONELLI, in AA.VV., *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 459-84.

54 H. BURNS, A. NESSELRATH, *Raffaello e l'antico*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto*, Milano 1984; C.L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in H. MILLON, V. MAGNAGO LAMPUGNANI (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, pp. 101-121.

55 Per gli studi sull'antico di Giuliano da Sangallo, si vedano soprattutto S. BORSI, *Giuliano da Sangallo*, Roma 1985, e H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 104-138.

56 C. TOLOMEI, *Lettera al conte Agostino Landi*, in Idem, *Delle lettere*, Napoli 1829, vol. I, p. 254. Per lo studio e il riuso del "piede antico", si veda il fondamentale H. GÜNTHER, *Die Rekonstruktion des antiken römischen Fußmasses in der Renaissance*, in "Sitzungsberichte. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin", XXX, 1981-82, pp. 8-12; dello stesso si veda il paragrafo *Das antike Fußmass*, in cit. 1988, pp. 225-231; si vedano inoltre gli accenni in M. DALY DAVIS, *Zum Codex Coburgensis, frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in R. HARPRATH, H. WREDE (a cura di), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, pp. 185-199.

57 La sezione relativa alle misure di lunghezza, nella quale le imprecisioni sembrano dovute alla fretta della trascrizione, inizia all'interno del capitolo 159° *Delli nomi et parti dell'asse*, in cui precisa la sottodivisione della misura del piede antico: "Et accioché siano meglio intese le parti le havemo poste nella divisione dell'antico piede, in quello che è diviso in dodici parti chiamate oncie, col quale misuravano gli edificij, le partitioni dell'Acque per canaletti, et le misure della quantità si chiamavano secondo la portione che si concedeva dal curatore dell' acque publiche nelle case di privati, ove per canali di piombo dai castelli dell'acque si tiravano. Le più picciole fistole erano quelle che portavano un'oncia; dopo questa la Duoncia, la quadrantale detta dal quadrans ch'era la parte trientale [?], et per quadrante et per Triente; per quincuncie di cinque on-

cie, per sestula overo semis semipedes; et Quinario, la settima per septonce; per Bessis che sono otto once; per Dodrante che sono di nove; per Dextans che sono di diece; Deuns per undice, et per dodici si diceva pedes et assis". Alla pagina seguente, con il titolo *"DEL PIEDE ANTICO ROMANO GIOMETRA"*, troviamo una tavola sinottica in cui è illustrato il piede secondo alcuni reperti archeologici (in possesso di umanisti con i quali Ligorio era in contatto; su questi dati torneremo in altra sede) da lui osservati. "Il piede più breve è misura ordinaria dell'edificij. Lo più longho è piede che quattro di essi faceva il sito assignato al soldato". Seguono i disegni di 7 verghe (la prima più lunga, le altre di identiche dimensioni). La prima (divisa in 16 parti): "Piede che usavano i Mensuratori della Castrametatione, secondo era di bronzo posto in certa dedicatione trovata nella Via Sacra". La seconda (divisa in 16 parti): "Piede di bronzo che si piegava nel mezzo che havea M. Stephano del Bufalo, gintilhuomo romano, partito in sedici parti". La terza (divisa in 32 parti): "Piede diviso in 32 parti, il quale havea M.s Petronio Barbato da Fuligno". La quarta (segnata in 64 parti): "Piede partito in sedici dita et minuti o vogliamo dire grani, il quale havea Alexandro Corvino". La quinta: "Piede di bronzo partito in sedici dita, il quale havea anco Monsignor Colotio Vescovo di Nocera". La sesta (recante sotto i 12 intervalli i nomi delle misure: "Uncia, Duonce, Quadrans, Quincuns [sic], Quincuns, Sestula o vero quinctia et semipedes, Septunce, Bessis, Dodrans, Dextans, Deuns, Assis overo Pedes"): "Pede di Bronzo che havea Monsignor Agnelo Colotio in un basamento sculpito con altri istrumenti da lavorar legname". La settima (divisa in sedici parti, con evidenziazione dei 4 palmi: "Palmo I, Palmo II, Palmo tre, Palmo quattro"): "Piede di Bronzo trovato in Transtevere nell'Horti Caiani, dove hora la Vigna di M. Francesco da Norcia Medico, il quale fu donato al Cardinale Pio di Carpi". La sezione comprende 8 capitoli (160-167). Riportiamo qui il *DEL PALMO, ET DEL PIEDE ANTICO CAPO CLXIII:* "Il piede antico è longo quattro palmi: il palmo è quattro polici cioè larghezza di dita, et il piede è stato dalli più partito in sedici polici, come l'havemo qui di sopra dimostrato, et ciascuno di quelle misure sono un piede ma diviso in once, che sono dodeci parti, in parti dette palmi che sono quattro dita per parte, altri in trentaquattro l'hanno diviso, alcuni in sessanta particelle altri in più, o meno secondo l'arti di coloro che l'usavano. Si vede la misura di esso piede in Belvedere nella sepultura di Marco Statilio Apso Mesuratore delli publici edificij di Roma, la quale sepultura era nella Via Valeria, et trasportata nelle fabriche del Sacro Palazzo Apostolico, nel luogho chiamato Lympheo del Boschetto, dove sono molte misure appartenenti al misurare. Un altro piede simile in un'altra memoria di marmo è al Fonte di Treio, nella casa di Monsignore Agnelo Colotio. L'altri di bronzo che havemo veduti l'havemo detto nelli piedi istessi disegnati. Il piede maggiore di tutti gli altri era ancho di bronzo riportato in una Dedicatione di alcune Centurie di soldati fatti immune dal gran Flavio Vespasiano imperadore: che fu trovato nella Via Sacra sotto il Clivo Capitolino. Questo era piede dal Misuratore di Castri; et come si vede l'usavano maggiore, che non era quello delle misure degli edificij. Ne havemo veduto un altro anchora nelle mani dell'Auditore Antonio Augustino. Usano i Romani nelle misure di hoggidì di legname et nell'opera di muro una sorte di palmo, che è composto di tre palmi antichi diviso in dodici parti chiamate da loro once, che sono della larghezza del dito che sedici di essi fanno il piede. Et così il palmo detto è tre quarti del piede. Et dieci palmi di essi fanno una canna da Muratore et Maestro di legname. Del piede scrive Appiano Alexandrino, il quale il divide nelle sudette sedici dita, ma i moderni vi hanno giunto in detto auttore le misure del dito, essere quattro minuti larghi quattro grani di orzo. Secondo scrive Columella, et afferma Isidoro, la minor parte del piede è il dito, et delle misure agreste.". Va sottolineato il particolarissimo collezionismo che indusse Ligorio a raccogliere varie misure antiche nella Casina (*Lympheo*) di Pio IV in Vaticano. (Alla classificazione degli *Instrumenta* Ligorio riserva molte parti delle due versioni dell'Enciclopedia, come d'altronde seguiva con attenzione il collezionismo di questi oggetti sia per sé sia per i suoi protettori e amici. Ricordiamo l'episodio, uno tra i tanti, del dono che lui fece al Molza di una "sorte di strigile... la quale io donai al Molza poeta con parole scritte di colui il quale l'adoperava chiamato Lucio Minutio Latino, ch'era di Rame inargentata molto intera e conservata", di cui fa il disegno (*Neap.* 4, cap. 204).

58 Si rimanda per il problema generale a H. Günther, cit. 1988.

59 C.L. Frommel, cit. 1994, p. 119.

60 H. Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1966, pp. 245-70.

61 *Taur.* 1, f. 6, cit. in D.R. Coffin, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, in "The Art Bulletin", 1955, p. 185, n. 113; id., *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, p. 77. Il Coffin mise in rilievo per primo la volontà ligoriana di utilizzare metodi antichi di rappresentazione desunti dai rilievi e dalle medaglie al fine di penetrarne meglio la mentalità, nello spirito di una *imitatio* di ascendenza erudita. M. Lyttleton, *Pirro Ligorio's Description of the Villa of Caius Caecilius near Anguillara: a Case Study in Sixteenth-Century Antiquarian Research*, in Gaston, cit., pp. 121-159 porta un nuovo contributo sulle modalità grafiche del rilievo ligoriano.

62 Frommel, cit.

63 M. Daly Davis, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzuoli und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1992, pp. 287-328.

64 Per questo disegno, sul quale siamo tornati più volte, vedi ora la classificazione del gruppo di disegni di argomento circense (o teatrale in generale) del *Codex Ursinianus* tentata da Tomasi Velli (cit., p. 147). Secondo la studiosa il disegno apparterrebbe insieme con altri alla mano "a", definita "non il Ligorio in persona", ma un "suo copista o qualcuno della sua stretta cerchia". In questa sede è da menzionare anche il disegno di scena di triclinio dello stesso codice e probabilmente della stessa mano (f. 106v., per il quale vedi da ultimo G. Vagenheim, *Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo: pour une étude de la tradition des dessins d'après l'Antique*, in *Cassiano Dal Pozzo Paper Museum*, vol. I, s.l. 1992, pp. 86-88), che presenta una analoga complessa impostazione ricostruttiva di una serie di elementi che vanno dall'architettura alla messa in scena del triclinio, da riferire non tanto a una mentalità descrittiva da pittore quanto alla volontà storico-documentaria di visualizzare tutto ciò (ambiente, suppellettili, servizi, gestualità, oggetti, cibi) che componeva questo particolare momento della vita degli antichi.

65 Il Mausoleo di Augusto e quello di Adriano vengono nominati da Ligorio in Neap. B4 (Libro XIX) nel capitolo 165 dove parla del cubito: "Cubito era ancho la misura di tutte le gran cose, come il Colosso di Rhodi del Sole di settanta cubiti; quel del sole ch'era in Roma, nel Tempio di esso dio di Bronzo assiso di cento cubiti, oppure di cento quaranta piedi: questo noi dicemo Gomito, i greci Ancon, che è di lunghezza un piede et mezzo, et così si trova presso tutti di greci scritto, et di presso di Plinio et di Varrone. Il Mausoleo di Augusto monumento della famiglia Julia posto nel Campo Martio era di ottanta cubiti, se il testo di Strabone che ho veduto non è scorretto. La Mole di Hadriano il quadrato da Angolo a Angolo che contiene la parte rotonda di mezzo fu di sessanta cubiti. L'obellisco ch'era ultimamente nel Circo Maximo tutto di un pezzo cento ventiquattro cubiti, quel ch'era nel Campo Martio cento cubiti."