

LINA BOLZONI

ROMA COME BEATRICE.  
NOTE SUL PROEMIO DEL III LIBRO  
DELLE *PROSE* DEL BEMBO

L'ULTIMO libro delle *Prose* del Bembo inizia con un celebre proemio:

Questa città; la quale per le sue molte et reverende reliquie infino a questo di da noi dalla ingiuria delle nimiche nationi et del tempo non leggier nimico lasciate, più che per li sette colli, sopra i quali anchor siede, se Roma essere subitamente dimostra a chi la mira; vede tutto il giorno a se venire molti artefici di vicine et di lontane parti: i quali le belle antiche figure di marmo et talhor di rame; che o sparse per tutta lei qua et la giacciono, o sono pubblicamente et privatamente guardate et tenute care; et gli archi et le therme et i theatri et gli altri diversi edificii, che in alcuna loro parte sono in pie, con istudio cercando, nel picciolo spatio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano: et poscia quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, et di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più se dovere essere della loro fatica lodati si credono; quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove: percioche sanno et veggono che quelle antiche più alla perfection dell'arte s'accostano; che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto più che altri Monsignore M. Giulio, i vostri Michele Agnolo Fiorentino et Raphaello da Urbino, l'uno dipintore et scultore parimente, L'altro et dipintore e architetto altresì: et hannolo sì diligentemente fatto; che amendue sono hora così eccellenti et così chiari; che più agevole è a dire quanto essi a gli antichi buoni maestri sieno prossimani; che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro. La quale usanza et studio se in queste arti molto minori posto è, come si vede, giovevole et profittevole grandemente: quanto si dee dire che egli maggiormente porre si debba nello scrivere; che è opera così leggiadra et così gentile; che niuna arte puo bella et chiara compiutamente essere senza essa.<sup>1</sup>

Roma è qui contrassegnata non tanto dal dato naturale, i sette colli, quanto dalle «reliquie» dell'antichità;<sup>2</sup> quelle rovine sono il marchio della sua identità e non for-

<sup>1</sup> Cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'“editio princeps” del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001, pp. 109-110. Cfr. inoltre M. TAVOSANIS, *La prima stesura delle ‘Prose della volgar lingua’: fonti e correzioni, con edizione del testo*, Pisa, ETS, 2002. Parte del proemio è pubblicata e commentata in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1535-1536. Sul proemio del III libro, cfr. E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215; CH. DAMIANAKI, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle “Prose”: Bembo e il recupero dell'antico nel primo Cinquecento (letteratura e arte)*, in *“Prose della volgar lingua” di Pietro Bembo*, a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 617-654.

<sup>2</sup> Sull'importanza delle rovine antiche e sui diversi modi della loro lettura, cfr. i tre volumi *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, in particolare M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, I, pp. 77-111; M. GREENHALGH, *“Ipsa ruina docet”: l'uso dell'antico nel Medioevo*, I, pp. 115-167; C. FRANZONI, *“Rimembranze d'infinita cose”. Le collezioni rinascimentali di antichità*, I, pp. 304-360; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, III, pp. 375-486. Cfr. inoltre *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985; *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987; A. MAZZOCCO, *The Motif of the Ruins of Roma in Hildebert de Lavardin, Petrarch, and Vitalis*, in *Essays in Honor of Nicolas J Perelle*, «Italiana», VI, 1994, pp. 47-64; *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1988; *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, a cura di A. Esch, Ch. L. Frommel, Torino,

niscono l'occasione per declinare l'*ubi sunt*, per interrogarsi sull'universale caducità delle cose umane, ma sono piuttosto il segno – e insieme lo strumento, il motore – di un ciclo di rinascita che comincia, anzi che è già iniziato e che va portato a compimento. Proprio per questo Roma è meta di un pellegrinaggio che ha un valore universale («vede tutto il giorno a se venire molti artefici di vicine et di lontane parti») ed è investito in qualche misura di una dimensione religiosa: sua meta sono infatti le «reverende reliquie», le tracce, i frammenti di un passato la cui grandezza è oggetto quasi di un culto. Siamo subito immersi nella particolare atmosfera della Roma di Leone X.<sup>1</sup> Il proemio, collocato idealmente proprio a Roma, come subito ci avverte l'inizio («questa città»),<sup>2</sup> ha infatti una profonda consonanza, arricchita da precise corrispondenze, con la cosiddetta lettera di Raffaello a Leone X, testo che fu steso da Castiglione e che si fa risalire al 1519.<sup>3</sup> Raffaello nel 1514 viene nominato architetto di San Pietro (inizialmente per affiancare il Bramante, che però muore poco dopo) e dal 1515 ha l'incarico di conservatore delle antichità romane, con il compito, in particolare, di eseguire la carta dell'urbe così com'era ai tempi degli imperatori. La lettera indirizzata a Leone X contiene, accanto alla denuncia appassionata delle distruzioni che, dopo i barbari, i papi hanno arrecato alle antichità romane, notizie precise sul metodo che Raffaello sta seguendo per realizzare il compito che gli è stato assegnato. Ma vediamo l'inizio della lettera. Molti, si dice, hanno considerato del tutto «fabulose» le «cose grandissime» che si leggono nei testi antichi su di Roma.

Ma altrimenti a me sole avvenire perché, considerando dalle *reliquie* che anchor si veggono delle ruine di Roma la *divinitate* de quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere che molte cose a noi paiono impossibili che ad essi erano facilissime.<sup>4</sup>

Le rovine dell'antica Roma si possono vedere, toccare: sono la prova della verità della sua divina grandezza e garantiscono così la *auctoritas* delle testimonianze letterarie; forniscono inoltre, per metonimia, la via per ricostruirne l'immagine («Onde, se ad ognuno è debita la pietate verso li parenti e la patria, tengomi obligato de esponere tutte le piccole forze acioché, più che si po, resti in vita un poco de l'immagine e quasi l'ombra di questa che, in vero, è patria universale de tutti e cristiani et per un tempo è stata tanto nobile e potente che già cominciavano gli huomini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contra il corso naturale, exempta da la morte e per durar perpetuamente»)<sup>5</sup>.

Einaudi, 1995; S. FORERO MENDOZA, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002; *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. Cupperi, «Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 14, 2002.

<sup>1</sup> Sempre utile il vecchio libro di D. GNOLI, *La Roma di Leone X*, Milano, Hoepli, 1938.

<sup>2</sup> Sulla datazione delle *Prose*, cfr. M. TAVONI, «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, in *Letteratura italiana. Le opere*, dir. da A. Asor Rosa, 1, Torino, Einaudi, 1992, pp. 1065-1088.

<sup>3</sup> Cfr. B. CASTIGLIONE, *Lettere*, a cura di G. La Rocca, 1, Milano, Mondadori, 1978, pp. 531-542 (n. 409); R. SANZIO, *Gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di G. M. Piazza, Milano, Rizzoli, 1994; F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994 (il testo della lettera, nella versione conservata nell'Archivio Privato Castiglioni, è alle pp. 63-85; ad essa faremo riferimento per le nostre citazioni); C. VECCE, *La "Lettera a Leone X", tra Raffaello e Castiglione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 1996, pp. 533-543. Cfr. inoltre V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, 1936. Di una gita archeologica in compagnia di Raffaello Bembo dà notizia al Bibbiena, in una lettera del 3 aprile 1516: «Io, col Navagiero e col Beazzano e con M. Baldassar Castiglione e con Raffaello, domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta xxvii anni sono. Vederemo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada» (P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, p. 114).

<sup>4</sup> In DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione...*, cit., p. 63.

<sup>5</sup> Ivi, p. 64.

In Bembo il pellegrinaggio a Roma degli artisti e i risultati raggiunti nel campo delle arti figurative rappresentano il precedente e il modello di una rinascita letteraria che investa il volgare. Di tale rinascita l'inizio stesso del proemio vuol fornire già un esempio. Nella complessa architettura della sintassi, modellata sul latino, si inserisce una vistosa tessera dantesca: «Roma essere subitamente *dimostra a chi la mira*». La città viene investita così di un'ulteriore connotazione: come una novella Beatrice, essa appare «a miracol mostrare», a infondere «una dolcezza al core/ che intender no.lla può chi no.lla prova».<sup>1</sup>

Fra arti figurative e lettere, Bembo mantiene la distanza gerarchica della tradizione umanistica, per cui la rinascita artistica diventa un argomento persuasivo, un esempio che funziona seconda la topica del *quanto magis*: «La quale usanza e studio, se, in queste arti *molto minori* posta, è come si vede giovevole e profittevole grandemente, *quanto* si dee dire che egli *maggiormente* porre si debbe nello scrivere, che è opera così leggiadra e così gentile, che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa». Il testo riafferma la superiorità delle lettere ma lo fa attraverso una strategia che rischia di minarne le fondamenta. Alla rinascita artistica si riconosce infatti una priorità temporale, e anche il raggiungimento di risultati di un'assoluta eccellenza: quello tributato a Michelangelo e Raffaello («amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri siano prossimani, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro»), è un riconoscimento che come nota Dionisotti, Bembo «non avrebbe accordato ad alcuno scrittore contemporaneo».<sup>2</sup>

Ma c'è qualcosa di più. Le procedure da attuare per raggiungere, nelle opere nuove, la grandezza dell'antico sono per Bembo identiche nelle arti figurative e in letteratura: «mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove». Il nuovo nasce dunque dallo studio dell'antico e da una imitazione che si nutre dell'«artificio». Anche in questo caso possiamo trovare forti assonanze nelle lettere attribuite a Raffaello. Il papa, leggiamo nella lettera al Castiglione del 1514, «m' ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di San Pietro. ...Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro».<sup>3</sup> E nella lettera a Leone X, leggiamo: «più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliargli e superarli come ben fa con magni aedifici».<sup>4</sup>

Quel che caratterizza il testo del Bembo è appunto la dimensione letteraria, il tentativo di rendere operativo questo modello anche nel campo delle parole. Se da un lato si afferma la loro maggiore dignità, è vero però che le parole dovranno

<sup>1</sup> *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 160.

<sup>2</sup> P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, p. 184, nota 4. Dionisotti nota anche che nell'edizione del 1549 Bembo aggiunge la qualifica di architetto anche a Michelangelo, aggiunta che, egli scrive, è «notevole perché riflette l'impressione nuova e più completa che nei suoi tardi anni, a Roma, il Bembo ebbe dell'attività artistica di Michelangelo» (ivi, nota 3). Mario Pozzi (*Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 167) ricorda la puntuale confutazione che Castelvetro fa delle posizioni del Bembo: «Le reliquie, che sono avanzate in Roma dall'ingiuria delle nazioni nimiche e del tempo, appartengono alla scultura e all'architettura ma non alla dipintura, se non alcune chiamate grottesche. Adunque, come si può presupporre che Michelagnolo e Raffaello, per le opere degli antichi vedute in Roma, sieno divenuti nobili dipintori; o in questa arte, nella quale essi specialmente tra sé sono simili e valentissimi tra tutti i maestri di oggidì, o sieno molto o poco prossimi a' buoni dipintori antichi?». Cfr. L. CASTELVETRO, *Giunte al secondo e al terzo libro delle "Prose della volgar lingua"*, in P. BEMBO, *Opere*, II, Venezia, Francesco Hertzhauser, 1729, pp. 83-85.

<sup>3</sup> R. SANZIO, *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1956, p. 29.

<sup>4</sup> In DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione...*, cit., p. 66.

adottare un modello che già funziona nel campo delle immagini. Molto significativo è da questo punto di vista il seguito del brano citato. A riprova della superiorità della parola, si ricorda che essa sola costruisce la fama, garantisce la memoria delle grandi opere d'arte. E proprio qui l'ammirazione per l'Alberti fa sì che i confini si facciano meno netti, nel senso che si riconosce la novità degli artisti scrittori, la possibilità che cada la distinzione fra chi costruisce le immagini e chi ne costruisce la memoria attraverso la letteratura:

Mirone et Phidia et Apelle et Vitruvio o pure il vostro Leon Battista Alberti, et tanti altri pellegrini artefici per adietro stati hora dal mondo conosciuti non sarebono; se gli altrui o anchora i loro inchiostri celebrati non gli havessero di maniera; che vie piu si leggessero della loro creta o scarpello o pennello o archipenzolo le opere; che si vedessero.<sup>1</sup>

C'è infine un altro elemento che rafforza il parallelismo, la sostanziale coincidenza, fra le procedure seguite dall'artista e quelle praticate dal letterato: entrambi, si diceva, devono produrre il nuovo attraverso una imitazione dell'antico che fa ricorso all'«artificio». Per realizzare tutto questo, entrambi ricorrono a una fase intermedia, alla costruzione cioè del modello, dell'immagine che li aiuterà e li guiderà nell'imitazione. Gli artisti, si dice nel brano iniziale che abbiamo trascritto, vanno alla ricerca delle statue e degli edifici, di quelle reliquie dell'antichità che sono o sparse nella città o raccolte nelle collezioni pubbliche e private, le studiano e ne traggono dei disegni o dei modellini in cera («nel picciolo spatio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano»). Del tutto analogo, dice Bembo nella perorazione finale, deve essere il comportamento dello scrittore, di chi è chiamato a rinnovare il volgare:

facciamo anchor noi; i quali a gli studi delle lettere donati ci siamo, et in essi ci trastulliamo; quello stesso, che far veggiamo agli artefici, che io dissi: *et per le imagini et forme, che gli antichi huomini ci hanno de loro animi et del lor valore lasciate; cio sono le scritture* vie piu che tutte l'altre opere bastevoli; diligentemente cercando, a saper noi ben et leggiadramente scrivere appiamo, non dico nella Latina lingua; la quale è in maniera di libri ripiena, che hoggimai vi soprabondano; ma nella nostra Volgare: la quale oltra che più agevolezza allo scrivere ci pretera; et iandio ne ha piu bisogno.<sup>2</sup>

L'antico *topos* del testo come *effigies animi*, già caro al Petrarca,<sup>3</sup> viene qui usato da Bembo per costruire un ulteriore tassello della coincidenza fra i procedimenti che, nel campo delle parole e in quello delle immagini, si seguono per imitare l'antico e creare il nuovo, quasi per dare alla sua perorazione ulteriore forza, per persuadere che la via da lui indicata è praticabile.

È interessante – e davvero stimolante – l'inesattezza con cui un fine critico anglosassone, Thomas Greene, ha parlato di questo brano nel suo libro *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Il titolo fa riferimento alla luce dell'incendio di Troia, che Enea porta con sé, e da cui trae il segreto e la forza della rinascita. Il classicismo si nutre, secondo Greene, di un senso di solitudine storica, di anacronismo, della nostalgia che deriva dalla consapevolezza di vivere lontani da quell'età che conosceva il segreto della bellezza. Analizzare il dibattito rinascimentale sull'imitazione vuol dire per lui mettere in luce «the paradoxical status of the model, at once alien and accessible, separated from the imitator by

<sup>1</sup> BEMBO, *Prose della volgar lingua*. L'«editio princeps» del 1525..., cit.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 110-111.

<sup>3</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Lettura come dialogo con gli autori: un mito letterario fra Petrarca, Erasmo, Tasso*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LVII, 2004, pp. 287-301.

a cultural divide and yet capable of partial contact through the invention of a constructed itinerary». <sup>1</sup> In Bembo, secondo Greene, manca proprio la consapevolezza della lontananza, della irrecuperabile diversità del modello. La sua sarebbe un'ottica sincronica, atemporale, per cui, dice Greene, quando descrive Roma Bembo si dimentica di dire che i monumenti sono in rovina: «for Bembo they are still whole, integral, present». <sup>2</sup>

Questo, come abbiamo visto, non è esatto, ma è vero che per Bembo componenti essenziali dell'antico sono state salvaguardate: «molte et reverende reliquie» sono state preservate, malgrado l'azione del tempo e della storia; gli edifici sono in parte ancora in piedi («et gli archi et le therme et i theatri et gli altri diversi edificii, che in alcuna loro parte sono in pie») e il collezionismo pubblico e privato concorre al mantenimento della loro vita («le belle antiche figure di marmo et talhor di rame; che ... o sparse per tutta lei qua et la giacciono, o sono pubblicamente et privatamente guardate et tenute care»). E soprattutto è vero che non c'è irrimediabile discontinuità fra passato e presente: il ciclo si può riaprire, nel senso che quelle sono le origini cui si può tornare; a quelle origini è consegnato il segreto della bellezza, anche se Bembo sottolinea che il criterio da seguire è sempre la qualità, non il carattere arcaico, la lontananza nel tempo:

tanto più se dovere essere della loro fatica lodati si credono; quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; percioche sanno et veggono che quelle antiche più alla perfettion dell'arte s'accostano; che le fatte da indi innanzi.

È proprio questa dimensione di continuità a inquietare Erasmo, anche se riserva diplomaticamente al Bembo un trattamento di favore. Nel *Ciceronianus*, pubblicato nel 1528 (tre anni dopo le *Prose* del Bembo, e a ridosso del Sacco di Roma), egli riafferma la differenza, la discontinuità fra la Roma pagana e la Roma cristiana; proprio di qui trae nutrimento la sua satira contro le illusioni e le distorsioni del classicismo: i ciceroniani, che a Roma parlano come i Romani antichi, si collocano in un mondo che non esiste più, ricreano artificialmente uno spettacolo che è finito, indossano maschere che appartengono al passato. Erasmo sottolinea impietosamente la separazione fra la Roma fisica e la Roma ideale: «Roma Roma non est» e le rovine dell'urbe non sono per lui sacre reliquie, capaci di rianimarsi, di fornire il modello a nuove bellezze, ma sono le «priscae calamitatis cicatrices ac vestigia». <sup>3</sup>

È interessante vedere come il *topos* della città-corpo fornisca metafore ricorrenti, ma usate in senso diverso. Le rovine, e il modo in cui sono interpretate, si collocano su di una terra di confine tra morte e vita, che può essere definitivamente chiuso oppure può essere riattraversato: la rinascita, come aveva acutamente notato Tho-

<sup>1</sup> TH. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, p. 171.

<sup>2</sup> Ivi, p. 175.

<sup>3</sup> D. E. DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, Brescia, La Scuola, 1965, p. 262. I ciceroniani, dice poco dopo, sognano ancora l'antica Roma cantata da Virgilio, «quemadmodum Iudaei nondum desinunt suum Mosen ac templum Hierosolymitanum somniare» (*ibidem*). Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, J. F. D'AMICO, *Renaissance Humanism in Papal Rome*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1983; M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, pp. 37-46 e 77-115; D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven, Yale University Press, 1983; J. CHOMARAT, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981; L. D'ASCIA, *Erasmo e l'Umanesimo romano*, Firenze, Olschki, 1991; L. BOLZONI, *Erasmo e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, «Filologia antica e moderna», 4, 1993, pp. 69-113; L. JARDINE, *Erasmus, Man of Letters*, Princeton, Princeton University Press, 1995; I. D. ROWLAND, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; L. BOLZONI, *La formazione del canone nel '500: criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 45-72.

mas Greene, comporta una specie di rito negromantico.<sup>1</sup> Uno splendido esempio è in questo senso l'epigramma che Castiglione scrive per la morte di Raffaello, nel 1520:

Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam  
componis miro, Raphael, ingenio:  
atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque *cadaver*  
ad vitam, antiquum iam revocasque decus;  
movisti superum invidiam; indignataque Mors est,  
te dudum extinctis reddere posse animam:  
et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te  
mortali sprete lege parare iterum.<sup>2</sup>

L'immagine del cadavere era del resto una specie di citazione di quanto era scritto nella cosiddetta lettera di Raffaello a Leone X: attraverso un attento studio delle rovine antiche, leggiamo, «penso haver conseguito qualche notizia de la architectura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere per la cognitione di cosa tanto eccellente e grandissimo dolore vedendo quasi el *cadavero* di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato».<sup>3</sup>

Roma diventa insomma il punto di coagulo di molte questioni: il rapporto fra passato e presente, fra la Roma pagana e la Roma cristiana, fra luogo fisico e ideale, fra possibilità o impossibilità di farne il punto di riferimento per la *renovatio*, per una nuova fase dell'esperienza artistica, e letteraria in primo luogo.

<sup>1</sup> Sulle componenti negromantiche dell'antiquaria umanistica e rinascimentale, cfr. le osservazioni di L. BARKAN, *La classicità mai morta: l'antico e il Rinascimento a confronto*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 185-202.

<sup>2</sup> *De morte Raphaelis pictoris*, in F. BERNI, B. CASTIGLIONE, G. DELLA CASA, *Carmina*, a cura di M. Scorsoni, Torino, RES, 1995, pp. 53-54, vv. 1-12. Una trascrizione di questo epigramma fatta da Angelo Colocci è stata ritrovata da I. ROWLAND, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Ordres*, «The Art Bulletin», LXXVI, 1994, pp. 81-104.

<sup>3</sup> In DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione...*, cit., pp. 63-64. Cfr. anche il brano che precede la denuncia delle distruzioni che i papi hanno arrecato alle rovine romane: i barbari hanno distrutto molte bellissime opere, «ma non, però, tanto che non vi restasse quasi la machina del tutto, ma senza ornamenti e (per dir così) l'ossa del corpo senza carne» (p. 65). Qui il modello del corpo viene accostato a quello della «machina» che, come si può vedere da un altro brano della stessa lettera, indica la struttura, il modello dell'edificio [i Romani e gli antichi «oltre la machina de tutto lo edificio, haveano bellissime cornici» (p. 71)].