

A Monsieur L. Reinach
avec les saluts les plus distingués
de l'antenna
E. L.

EMANUELE LOEWY

DI ALCUNE COMPOSIZIONI DI RAFFAELLO

ISPIRATE A MONUMENTI ANTICHI

ESTRATTO DALL'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE — Serie II, anno II, fasc. IV

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via di Porta Salaria, 23-A

1896

EMANUELE LOEWY

DI ALCUNE COMPOSIZIONI DI RAFFAELLO

ISPIRATE A MONUMENTI ANTICHI

ESTRATTO DALL'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE — Serie II, anno II, fasc. IV

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via di Porta Salaria, 23-a

1896

DI ALCUNE COMPOSIZIONI DI RAFFAELLO

ISPIRATE A MONUMENTI ANTICHI

I.



Il contributo che qui vorrei porgere all'argomento, veramente inesauribile, della parte che i monumenti classici ebbero nelle concezioni artistiche di Raffaello, muove da uno dei più caratteristici esempi di tale fusione del genio proprio dell'Urbinate con le forme dell'arte antica, dall'incisione di Marcantonio Raimondi, che rappresenta il Giudizio di Paride.¹ È noto,² come in questa composizione Raffaello — ch'è a lui indubitatamente va attribuito il disegno riprodotto dal Raimondi³ — si sia ispirato al rilievo d'un sarcofago antico tuttora esistente in Villa Medici,⁴ mettendo però a profitto ancora un altro sarcofago di pari soggetto, che si conserva in Villa Pamphilj.⁵ Quest'ultimo fatto, oltre che dal gruppo di Venere ed Amore,⁶ è reso evidente, a mio parere, dalla ninfa con l'urna a sinistra nel disegno, la quale, con geniale giustaposizione di caratteri artistici disparati, è aggiunta, per completare la triade, alle due del sarcofago Medici, di cui il disegno conserva tutto lo schema araldicamente simmetrico, mentre la terza, veduta di fianco, è proprio la ninfa media del rilievo

¹ PASSAVANT, n. 137; BARTSCH, XIV, n. 245; GREYER, *Raphael et l'antiquité*, II, pag. 99 ss.; THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcantons*, ecc., pag. 24 s., n. 12; DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi*, pag. 159 ss., n. 114. L'incisione è riprodotta dal MÜNTZ, *Raphael*¹, pag. 598; DELABORDE, op. cit., pag. 27, e (da una copia di Marco Dente) da O. JAHN in *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1849, tv. VI.

² Vedi JAHN, op. cit., pag. 55 ss.; THODE, pag. 25, 43; MATZ-DUUX, *Antike Bildwerke in Rom*, II, n. 3341; ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, pag. 13 s.; SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, II², pag. 121 ss.; MÜNTZ, l. c. Al GREYER ed al DELABORDE era ancora sfuggito il ravvicinamento fatto da O. JAHN. Lo scritto del PULSZKY, *Beiträge zu Raphaels Studium der Antike*, non ho potuto consultare.

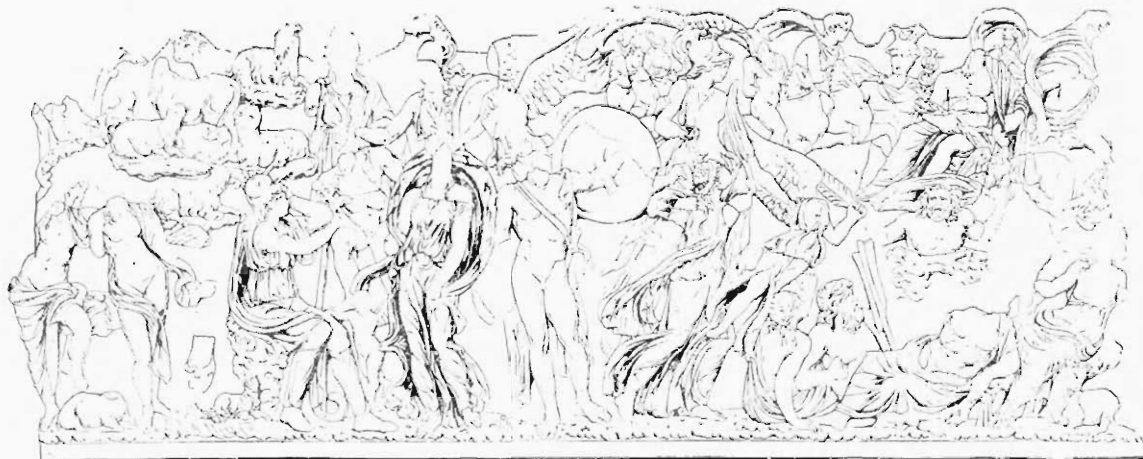
³ Cfr. particolarmente SPRINGER, *Die Anfänge der Renaissance in Italien in Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, I, pag. 215; THODE, pag. 43, il quale — sulla fede, s'intende, del VASARI, Marcantonio, IX, pag. 272 LM; V, pag. 411 Mil. — qualifica il disegno per un'opera autentica (*ein beglaubigtes Werk*) dell'Urbinate; DELABORDE, p. 24, 159.

⁴ JAHN, l. c., tv. IV, I; *Wiener Vorlegeblätter*, ser. A, tv. XI, 3; ROBERT, l. c., II, n. 11, tv. V (da cui la nostra zincotipia), pag. 13 ss.; MATZ-DUUX, II, n. 3341.

⁵ Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di corrispondenza archeologica, III, tv. III; ROBERT, II, n. 10, tv. IV (da cui la nostra zincotipia), pag. 11 s.; MATZ-DUUX, II, n. 3342.

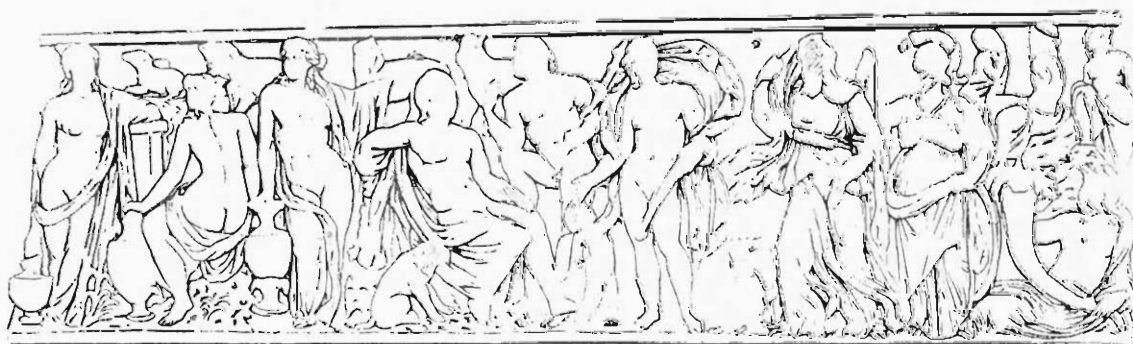
⁶ In questo gruppo, come nel cane di Paride e nel pavone di Giunone, lo JAHN, pag. 68 s., ed il THODE, pag. 25, d'accordo riconoscono l'influenza del rilievo Pamphilj; vedi anche ROBERT, pag. 13. Dal medesimo rilievo pare anche tolto il particolare delle foglie di canna, onde le due ninfe in fondo sono incoronate; vedi il disegno del Codex Coburgensis e la sua copia nel Codex Pighianus, ROBERT, l. c., tv. IV, 10' e 10''. Quanto poi alle ninfe stesse, lo JAHN le vuole tutte e tre desunte dal sarcofago Pamphilj, cosa su cui il THODE manifesta qualche dubbio, mentre il ROBERT non si pronuncia affatto. La stretta unione però delle due figure posteriori non ha riscontro che nel sarcofago Medici, a cui anche nell'atteggiamento si avvicinano maggiormente le corrispondenti figure del rame. E questo aggruppamento delle

Pamphilj¹ tradotta in uno scorcio raffaellescamente audace e vezzoso. E questo procedimento eclettico rivela anche più lo studio e la ponderazione che precedettero la composizione, e che il solo confronto con il rilievo Medici basterebbe a mettere in piena evidenza. È sorprendente



IL GIUDIZIO DI PARIDE, SARCOFAGO ANTICO IN VILLA MEDICI

invero vedere come — astrazione fatta dall'eliminazione di alcune figure, divenuta necessaria dall'essere contratte in una sola le due scene del rilievo, e prescindendo dalla nudità



IL GIUDIZIO DI PARIDE, SARCOFAGO ANTICO IN VILLA PAMPHILJ

che, specie nel gruppo di Paride e delle dee, sarebbe stata naturale al cinquecentista, quand'anche il sarcofago Pamphilj non ne avesse fornito l'esempio antico — Raffaello, con

due figure nel rilievo Medici mi rende anche poco probabile la supposizione del ROBERT, pag. 14, che una terza ninfa possa essere perduta con un pezzo rotto alla sinistra della lastra. Non dubito peraltro che nella composizione originale da cui dipende il rilievo Medici, le ninfe fossero infatti tre; e surrogando con la ninfa media del sarcofago Pamphilj, Raffaello probabilissimamente ha indovinato anche l'atteggiamento della figura, quale lo presentava quell'originale. Poichè è quasi inutile dire, che tutti e due i sarcofagi (quello Medici, cioè, nella scena sinistra) derivano da un originale comune, come provano le concordanze nei motivi di Paride, Mercurio, Venere e delle due ninfe, nonchè il paesaggio espresso entrambe le volte con i medesimi elementi al medesimo luogo. Le figure di Giunone e di Minerva

nel rilievo Medici, dallo spostamento che hanno subito, sono troppo alterate per ammettere un confronto. Se anche nella nudità delle figure principali il rilievo Pamphilj renda più fedelmente il prototipo, non oserei decidere, ma badando alla Venere dell'esemplare Medici, propenderei molto ad affermarlo, almeno per questa figura. Che quell'originale comune fosse, nel caso presente, una pittura, mi par certo; basterebbe, per persuadersene, il modo onde gli scalpellini dei due sarcofagi si sono ingegnati di tradurre in rilievo il paesaggio con il bestiame pascolante.

¹ Questa figura è riprodotta sola in un rame di Agostino Veneziano (BARTSCH, XIV, n. 475), che incise anche in due fogli separati (BARTSCH, n. 474. 478) le due compagne di quella (vedi THODE, p. 34, n. 42. 43. 44).

tutta l'apparente spontaneità d'un'invenzione originale, abbia seguito da per tutto i motivi suggeritigli dal suo modello antico, e ciò non solo nelle divinità della zona superiore, ma eziandio nel gruppo di dei marini e fluviali, compreso, a mio avviso, anche quello col remo a



IL GIUDIZIO DI PARIDE, INCISIONE DI MARCANTONIO RAIMONDI

(Da un esemplare del Gabinetto Nazionale delle Stampe)

destra, nel paesaggio con i buoi sparsi tra alberi, e persino in particolari minuti, quali sono il gesto minaccioso della mano passato nel disegno da Minerva a Giunone, il bastone di Paride e l'elmo di Minerva.

Chi volesse formarsi un'idea completa dell'accoglienza che nel mondo artistico ebbe la



IL GIUDIZIO DI PARIDE, DISEGNO DI RUBENS PER UNA BROCCA D'ARGENTO

(Da un'incisione di Jacopo Nocchi)

composizione di Raffaello divulgata dal rame marcantoniano, dovrebbe, oltre che alle numerose riproduzioni, intere o parziali, che ne esistono in disegni, stampe e pitture,¹ por mente

¹ Cfr. PASSAVANT, *Raffaël*, II, pag. 649 s., n. 51; THODE, pag. 25; DELABORDE, pag. 160 s. (Della figura del dio fluviale col remo si è valso anche il disegnatore del frontispizio di ROSINUS, *Antiquitatum romanarum corpus absolutum*, in varie edizioni di Amsterdam, 1685, ecc.)

Quanto all'influenza dell'incisione nostra su numerose pitture fino a Rubens ed ai tempi più recenti, osserva già il THODE che essa meriterebbe uno studio speciale. Vedi anche GOELER VON RAVENSBERG, *Rubens und die Antike*, pag. 141, e la nota 4 a pag. 244.

all'uso non meno largo che dello stesso disegno fecero le arti industriali. Accennerò, a mo' di esempio, ad un piatto limosino del Museo imperiale di Vienna, descritto dall'Ilg¹ che vi ravvisò una riproduzione variata dell'incisione in parola; poi a tre cammei della medesima collezione,² di cui l'uno rappresentante il gruppo di Paride con le dee fu già pubblicato dal Kenner,³ che però non si accorse della sua dipendenza dall'incisione: a questa l'uno degli inediti si accosta particolarmente, oltre che negli atteggiamenti delle figure principali nel centro, in tutta la distribuzione della scena con Giove ed altri dei in alto, e con le ninfe ed un dio fluviale disposti nei due lati, infine nel paesaggio, il tutto in motivi tolti dal disegno; e, scendendo un secolo più in giù, ricordo finalmente la brocca in argento eseguita da un disegno di Rubens per Carlo I d'Inghilterra ed incisa in rame da Jacopo Neefs.⁴ Tutti questi esempi non dovuti a ricerca sistematica, ma capitatimi a caso,⁵ tanto più varranno ad illustrare la singolare popolarità di una composizione, in cui aveva preso sì leggiadra forma l'eterno soggetto del trionfo della bellezza.

Badando a tutto ciò non avremo, credo, difficoltà di ammettere un analogo legame o di dipendenza o di reminiscenza mantenutasi viva nel maestro stesso, se nelle grandi composizioni di Raffaello o della sua scuola incontreremo motivi del nostro disegno. Nè si vorrà obiettare che per produrre una tale influenza, il prototipo da cui essa emanerebbe, e che anche nel suo genere occupa un posto abbastanza modesto, sia un'opera troppo subordinata. Già non credo che la concezione artistica sia suscettibile di simili distinzioni. E nel caso presente non si tratta più della scultura del sarcofago, ma della trasformazione avvenutane nella mente di Raffaello, il quale, con un soggetto e con gli stessi motivi formali tolti d'altrove, ha saputo creare un'opera intrinsecamente nuova e sua.⁶

Infatti, è già stato osservato, come il motivo del dio fluviale veduto di tutta figura ricorre nell'Eliodoro dell'affresco vaticano ed in altri disegni e cartoni di Raffaello.⁷ E, se non erro, non ci dobbiamo fermare su quel solo esempio.

Giusto sopra la corrispondente figura abbiamo nel rilievo Medici il gruppo di Giove seduto, che poggia i piedi sopra un panno gonfio sostenuto con ambedue le mani da un personaggio maschile, che sporge a mezzo corpo da un masso, e che dall'Jahn⁸ è stato spiegato per Caelus, personificazione del cielo. Nessuna meraviglia però, se questa non fu l'interpreta-

¹ *Die Limosiner Grisailen in den kais. Haussammlungen*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, II, 1884, pag. 122, n. 11.

² Sala XIV, vetrina VIII, n. 28. 50. 55.

³ *Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts*, nello stesso *Jahrbuch*, IV, 1886, pag. 36 s., tv. IV, 4. L'opera dell'ARNETH, *Cinquecento-Cameen*, che a pag. 44, I, 38, pubblica lo stesso cammeo, non mi è accessibile qui. Vado debitore, anche questa volta, all'amico prof. von SCHNEIDER a Vienna della fotografia da cui è cavata la nostra riproduzione (pag. 251), nonché di calchi degli altri due cammei ancora inediti.

⁴ NAGLER, *Künstlerlexikon*, X, pag. 164, 3; ROSES in *Die graphischen Künste*, II, 1880, pag. 32 s. (da cui la nostra zincotipia); GOELER VON RAVENSBURG, I, c., pag. 142 s. La stessa composizione ricorre in non meno di tre quadri del maestro fiammingo (vedi von GOELER, p. 139 ss.) con omissione delle divinità spettatrici (alle quali un accenno forse si deve riconoscere nelle teste di demoni silvestri nell'esemplare di Dresda, *ib.* pag. 140) e con leggiera diversità nei particolari, che però non valgono a rendere meno evidente nè la stretta affinità di tutte queste composizioni tra di esse (il quadro di

Madrid, riprodotto dal von GOELER alla tav. V, pag. 140, è quasi l'inversione nel senso opposto delle corrispondenti figure della brocca), nè la loro dipendenza dall'incisione di Marcantonio, e non già dagli stessi sarcofagi antichi, cosa che il von GOELER ritiene ugualmente ammissibile.

⁵ Il sig. dott. P. KRISTELLER gentilmente mi comunica un suo appunto sopra un piatto in maiolica del Museo artistico di Milano, in cui è copiata una parte della nostra incisione. Ed altri esempi ancora si potranno certamente aggiungere ai qui enumerati.

⁶ Così anche THODE, pag. 25. 43.

⁷ Cfr. THODE, pag. 25, che in questo si riferisce al GRIMM ed al PULSZKY. La stampa del Giudizio di Paride dovendosi ritenere una delle prime eseguite dal Raimondi da disegni di Raffaello (vedi VASARI, Marcantonio, IX, pag. 272 LM; V, pag. 411 Mil., e DELABORDE, pag. 159), non vi sarebbe difficoltà cronologica di attribuire a questa composizione la priorità nell'adoperare il motivo, come deve fare chi con noi lo considera ispirato dalla figura analoga del rilievo Medici.

⁸ *Ber. d. sächs. Gesellsch.*, 1849, pag. 63 ss.; cfr. ROBERT, *D. ant. Sarkophag-Reliefs*, II, pag. 15.

zione di chi, con intuito d'artista, andava rintracciando in tutto il sarcofago il significato genuino di motivi che gli apparivano intrizziti e cristallizzati. E mentre nel caso presente l'atteggiamento ritto ben si accorda con la funzione di sorreggere fermo il peso del cielo, Raffaello, credendo di ravvivare invece la caratteristica sbiadita d'un dio del vento, inclinò la figura e le aprì la bocca in atto di soffiare, facendo così di un Giove, il cui trono poggia sulla solida volta del cielo, quasi un Geova del Vecchio Testamento, che sulle nubi attraversa l'aria.

È questo precisamente il concetto d'un'altra composizione tradizionalmente connessa col nome di Raffaello, della Visione d'Ezechiello. Quanto la figura principale di questa si discosti dal solito tipo di Dio Padre nell'arte precedente, lo esprime già il Vasari¹ chiamandolo un « Cristo (errore per Geova) a uso di Giove », ed a questo giudizio si associano anche i moderni.² Ma credo che possiamo andare ancora un passo più in là, e ricordare la particolare affinità che lo lega al Giove della nostra incisione, e che non si limita all'aspetto generale della figura presentata di due terzi verso sinistra, con la parte superiore del corpo ignuda e lo sguardo rivolto in basso, ma che si palesa anche nei singoli motivi: della gamba sinistra portata avanti; del manto raccolto, con contorno arcuato, sul grembo; dell'aquila disposta ambedue le volte nella medesima maniera; e, finalmente, nell'identico modo onde la parte inferiore della figura, con linea trasversalmente ascendente e con orlo nettamente luccicante, è tagliata qui dal velo gonfio, lì dall'ala alzata del toro.³ Una simile concordanza difficilmente si potrà ritenere casuale, bensì dovremo stabilire una relazione che, secondo che la Visione si deve attribuire a Raffaello personalmente o alla sua scuola, sarà, come si è detto sopra, o d'imitazione o di sopravvivenza, nel maestro stesso, dell'impulso una volta ricevuto.

Ora so bene, che è questione tuttora irrisolta a chi la Visione di Ezechiello si debba attribuire. Ancor l'ultimo che, con critica acuta, ha trattato di Raffaello e della sua scuola,⁴ si rassegna a dichiarare quel quadro un enigma per quanto concerne la persona del pittore. Ma se, con tutto ciò che la tecnica della pittura ed il paesaggio indichino un tempo posteriore, nella figura stessa tutti riconoscono l'impronta raffaellesca, sarà forse troppo ardita la congettura che il quadretto della Galleria Pitti⁵ possa essere una copia, interpolata o alterata nel paesaggio, dell'originale perduto di Raffaello?

Presento il quesito, lasciando la decisione a chi ha maggiore competenza di me in un campo che non è quello dei miei studi ordinari. Mi sia lecito però di accennare ancora ad una composizione indubbiamente di Raffaello, che prova infatti, come quell'impulso non abbia cessato di agire sulla fantasia creatrice del maestro: al peduccio della Farnesina, che rappresenta Venere innanzi a Giove.⁶ La figura di questo, con l'aquila a sinistra che gli serve d'appoggio, forma come l'anello di congiunzione tra il Giove del disegno ed il Dio Padre della Visione d'Ezechiello, conservando, del primo, oltre al significato di Giove, l'ala destra visibile dell'aquila e la forma del fulmine a fascio di fiamme, mentre del Dio Padre della Visione ripete tale e quale la parte inferiore con il motivo così individualmente caratteristico del piede veduto di sott' in su, e poggiato anche questa volta sull'ala, che qui è dell'aquila come nella Visione del toro.

¹ Raffaello, VIII, pag. 32 LM; IV, pag. 350 Mil.

² Cfr. SPRINGER, *Raffaël und Michelangelo*, II², pag. 93; MERTZ, *Raphaël*¹, pag. 540.

³ Al medesimo posto dove nella Visione si trova l'angelo di S. Matteo, vediamo nell'incisione del Giudizio di Paride una figura di sesso incerto che non ha riscontro esatto nell'originale antico. Noto lo strano parallelismo delle due composizioni anche in questo particolare, senza sapere precisare il significato della figura, che nell'incisione è subentrata per il Mercurio del sarcofago.

⁴ DOLLMAYER, *Raffaels Werkstätte*, in *Jahrb. d. Kunst-samml. d. Ah. Kaiserh.*, XVI, 1895, pag. 282. Sono anche personalmente obbligato all'autore di vari schiarimenti che mi ha dati su questioni inerenti al presente argomento.

⁵ Su questo confronta anche la nota degli editori del Vasari al luogo citato in nota 1.

⁶ BRAUN, *tv.* 7, 17; BIGOT, *Raphaël et la Farnésine*, pag. 57, da cui è tolta la nostra riproduzione (pag. 247).



DETTAGLIO DELL'INCISIONE DI MARCANTONIO RAIMONDI DEL GIUDIZIO DI PARIDE

Mi è parso un fatto non immeritevole d'essere rilevato, come una rappresentanza di Giove antico, che a sua volta discende dal simulacro di Juppiter capitolinus,¹ per una singolare filiazione sia arrivata a prestare il motivo formale ad una composizione, la quale, come poche altre, ha determinato l'ideale artistico della divinità nel mondo moderno. E questo fatto, se da un lato illustra, ancora una volta, l'indistruttibilità della forma nell'arte, al tempo stesso ci può insegnare il valore relativo e l'inesorabile subordinazione del motivo formale al concetto, che sovraneamente gli dà carattere e vita.

II.

Aggiungo, dietro il cortese invito dell'illustre direttore di quest'Archivio, poche parole in supplemento a quanto già da lui stesso è stato osservato sull'ispirazione spiccatamente antica del rilievo in bronzo destinato originariamente per la base del sepolcro di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo. - Nella Samaritana di questo Archeologo non esiterà a

¹ ROBERT, l. c., pag. 15.

² Anno II, 1889, pag. 317 ss., con fototipia del rilievo,

di cui riporto a pag. 248 la metà sinistra con la Samaritana ed il popolo che la segue.



DIO PADRE DELLA VISIONE DI EZECHIELLO



GIOVE E VENERE, PEDUCCIO DELLA FARNESINA

riconoscere una delle figure di un noto gruppo di rilievi¹ con rappresentanze di fanciulle danzanti, e precisamente quella che nell'enumerazione dei tipi usati dagli scultori neo-attici presso lo Hauser ha il numero 40. Dello stesso ciclo un'altra donzella (tipo 41 dell'Hauser) ha prestato il modello per una parte della seconda figura femminile del bronzo,² quella cioè che esce dalla porta. Nè è questa la prima volta che si verifica l'attrattiva esercitata dai graziosi motivi di quei rilievi sugli artisti del Rinascimento, a cui fin dai tempi di Raffaello offrirono prediletti oggetti di studi.³ E se, secondo l'opinione comune, siffatti studi si fecero su quell'esemplare, che passato nel Louvre da Villa Borghese, ha dato alle figure stesse il nome di danzatrici Borghese,⁴ io, senza discutere qui tale dipendenza dal rilievo Borghese in altri casi,⁵ credo di poterla sicuramente affermare per il bronzo nostro. Delle altre tre repliche che si conoscono della composizione medesima, due possono restar fuori



DETTAGLIO DELLA SEPOLTURA DI AGOSTINO CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO

di considerazione: quella di Monaco, già Mattei, che non contiene che la sola donzella del tipo 40,⁶ e quella di Villa Pamphilj,⁷ in cui la danzatrice del tipo 41 è accoppiata ad un'altra della stessa serie sì, ma di un tipo diverso.⁸ Invece ritroviamo tutte e due le nostre fanciulle dei tipi 40 e 41 in una replica della Galleria degli Uffizi,⁹ che richiama tanto più la nostra attenzione, perchè sappiamo che essa fin dai primi decenni del secolo XVI esisteva già in Roma nel palazzo Della Valle-Capranica,¹⁰ architetto del quale fu lo stesso Loren-

¹ HAUSER, *Die neu-attischen Reliefs*, pag. 46 ss.

- Di quest'identità anche prima di me si accorse lo HAUSER.

² Cfr. in generale SAINT-VICTOR nel testo a BOUTILLON, *Musée des antiquités*, II, tav. 98 (o 183 secondo l'esemplare citato dall'HAUSER), e HAUSER, l. c., pag. 46, n. 61. Per le riproduzioni delle figure nelle Logge del Vaticano, vedi DOLLMAYR, in *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Ab. Kaiserh.*, XVI, 1895, pag. 304; cfr. anche la nota 3 a pag. 250.

³ SAINT-VICTOR, l. c.; HAUSER, l. c.

⁴ Intorno alle Logge, vedi la nota 3 a pag. 250.

⁵ VENUTI, *Monumenta Mattheiana*, II, tav. XLIX, 2;

BRUNS, *Beschreibung d. Glyptothek*, n. 145; HAUSER, pag. 49 s., n. 64. La figura si distingue inoltre dalla Samaritana del bronzo e dalla corrispondente fanciulla dell'esemplare Borghese per il particolare della spalla destra coperta dalla veste.

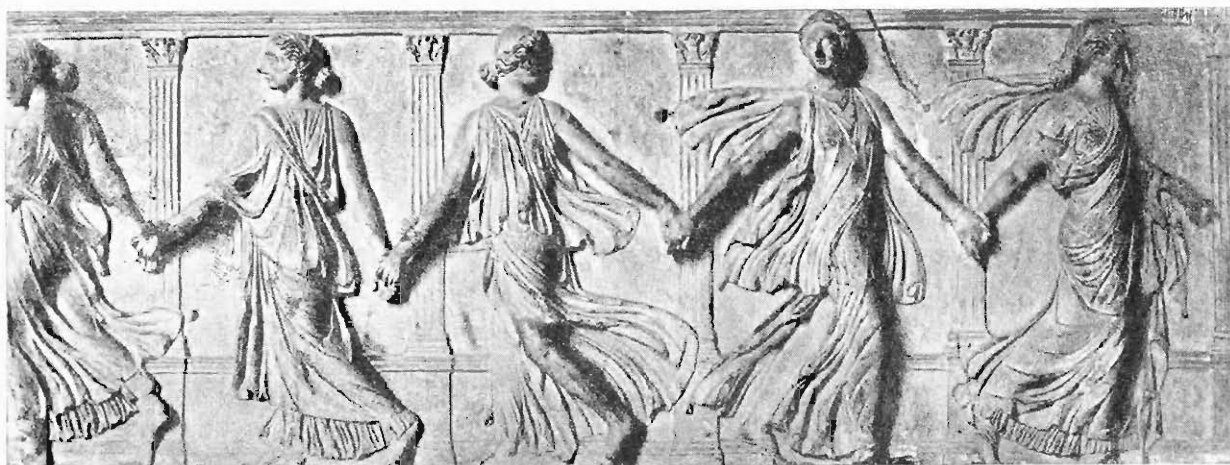
⁷ MATZ-DIUX, *Ant. Bildw. in Rom*, III, n. 3498; HAUSER, pag. 47, n. 62.

⁸ HAUSER, tipo 42.

⁹ DEITSCHKE, *Ant. Bildw. in Oberitalien*, III, n. 531; HAUSER, pag. 47, n. 63.

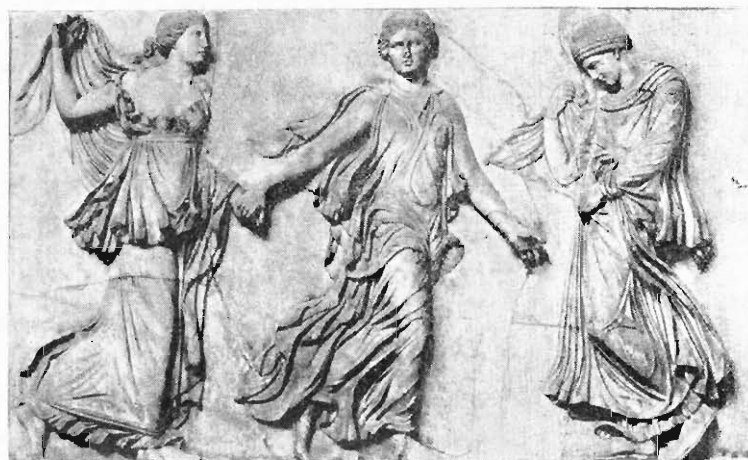
¹⁰ Cfr. MICHAELIS, in *Jahrbuch d. archäol. Instituts*, VI, 1891, pag. 230, n. 61; sopra la data, *ib.* pag. 218, 223.

zetto¹ cui Raffaello lasciò l'esecuzione della sepoltura Chigi.² Basta però un confronto anche superficiale delle due figure del bronzo con la nostra riproduzione³ del rilievo fiorentino,



FANCIULLE DANZANTI, BASSORILIEVO ANTICO DEL LOUVRE, GIÀ IN VILLA BORGHESE

per accorgersi delle forti differenze, che pur prescindendo dallo stato di conservazione,⁴ distinguono le due opere nei particolari del panneggio. All'incontro è talmente esatta la



FANCIULLE DANZANTI, BASSORILIEVO ANTICO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

¹ VASARI, Lorenzetto, VIII, pag. 213 LM; IV, pag. 579 Mil.; MICHAELIS, l. c., pag. 223.

² GNOLI, l. c., pag. 318.

³ Da una fotografia Brogi (n. 10014). La prima fanciulla a sinistra è quella del tipo 40; la media del tipo 41. Cfr. la nota seguente.

⁴ Alla figura a sinistra (tipo 40) manca attualmente, e così almeno fin dai tempi del WINCKELMANN (vedi Monum. ined. I, n. 147, e HAUSER, l. c., pag. 48 s.), la parte superiore del corpo. Il disegno del Codex Pighianus, n. 320, invece, secondo gentilmente m'informa il sig. dott. F. KOEPP (sul disegno del Codex Coburgensis, n. 194, mi mancano notizie precise), dà questa figura intiera, con il braccio

destro piegato avanti al petto ed avvolto nel manto, (come per esempio la prima ninfa del rilievo pubblicato negli Annali dell'Istituto di corrisp. archeol., 1863, tav. I, 2). Se questa parte si dovesse ritenere genuina, si avrebbe un'ulteriore prova che il modello di Raffaello non era l'esemplare fiorentino. Sarebbe però possibile che quel pezzo fosse comunque restaurato (e si confronti quel che lo HAUSER, pag. 49, osserva sulla terza figura nel medesimo disegno). Ma anche allora l'idea che Raffaello avesse fatto i suoi studi sul rilievo degli Uffizi, avrebbe per supposizione necessaria che tra il 1520 ed il 1550 (anno a cui rimontano i disegni pighiani, vedi MATZ, Monatsber. d. preuss. Akad., 1871,

concordanza della Samaritana con la prima fanciulla a destra del rilievo Borghese,¹ da far quasi chiedere una motivazione per le poche e leggerissime discrepanze, che si notano nella mossa delle mani e nei lembi inferiori del manto a destra ed a sinistra, scendenti un po' meno in basso nel bronzo. Ed infatti si comprenderebbe perfettamente, come nel gesto delle mani il cambiato significato della figura imponesse all'imitatore di discostarsi dal suo modello, quando in questo (cosa che dalla fotografia risulta per lo meno dubbia) le mani si dovessero ritenere antiche. E quanto ai lembi, osserviamo come nell'esemplare del Louvre una rottura taglia del lembo all'estremità sinistra precisamente quel pezzo che manca nel bronzo: il che, secondo me, non lascia più dubitare, che l'esemplare copiato da Raffaello fosse veramente quello di Parigi, sia amor di simmetria o qualunque altra la ragione della minor lunghezza del manto dalla parte destra.² Nè si oppone che la seconda donna del dossale (quella derivata dalla danzatrice del tipo 41) nel particolare della gamba sinistra coperta sia piuttosto conforme alla replica degli Uffizi che a quella del Louvre, dove la gamba della donzella corrispondente è nuda.³ Poichè la gamba nuda non era motivata nell'uso che Raffaello fece della figura, e del resto nella parte superiore del corpo la donna del bronzo presenta la medesima diversità dalla danzatrice media dell'esemplare fiorentino, e la stessa manifesta imitazione di quella del Louvre, che abbiamo riscontrata nella Samaritana.⁴

Una così perfetta identità c'induce necessariamente ad ammettere che la figura della Samaritana, e per una parte anche quella della donna a sinistra, siano non semplicemente eseguite da disegni o bozzetti, ma modellate direttamente dall'originale antico. E questo fatto è messo anche in maggiore evidenza dalle misure, che, se non sono assolutamente identiche

pag. 458) il marmo avesse subito il deterioramento. Nella veduta del giardino pensile del palazzo Della Valle incisa dal Kock (vedi la riproduzione che ne dà il MICHAELIS, l. c., pag. 226) compariscono intiere tutt'e tre le figure nel rilievo incastrato sopra la prima nicchia a destra, il quale dal MICHAELIS (pag. 230, n. 61) è stato identificato con il nostro. Ma questo disegno del rilievo, assai arbitrario del resto, non fa desumere che cosa vi sia di antico e di restaurato.

¹ In questo mi baso sul confronto dell'originale della cappella Chigi con la fotografia Giraudon, n. 1057, riprodotta nella nostra zincotipia (pag. 249). La prima fanciulla a destra (purtroppo molto ombreggiata nella fotografia) è quella del tipo 40; l'altra che le viene immediatamente appresso, è del tipo 41.

² S'intende che anche qui è supposto lo stato intatto del marmo, del quale almeno la fotografia non dà motivo di dubitare.

³ La stessa figura è riprodotta due volte, e sempre con la gamba scoperta, tra gli stucchi alla volta della settima divisione delle Logge vaticane, entrambe le volte messa di fronte ad un'altra fanciulla, a cui porge la mano sinistra. A destra del quadro rappresentante Giuseppe che narra i suoi sogni, essa ha la testa rivolta a destra ed il braccio destro alzato; il lembo del manto svolazzante indietro sopra la spalla destra manca. A destra del dipinto che rappresenta Giuseppe venduto dai fratelli la figura somiglia invece in tutto, anche nel motivo della testa e del suddetto lembo, alla danzatrice n. 41 del rilievo Borghese. Tra gli altri motivi forniti da questo alle composizioni degli stucchi, è notevole anzitutto

quello della fanciulla del tipo n. 43, che nei rilievi di questa serie non si riscontra che nell'esemplare del Louvre. Più frequente di tutte ricorre la fanciulla n. 40, talvolta esattamente copiata dalla figura del marmo Borghese (compresa l'acconciatura: vedi la nota seguente), senonchè anche qui i lembi del manto restano più corti. È curioso, che anche nell'incisione sopra menzionata del Kock (pag. 249 s., nota 4), che rende l'esemplare ora degli Uffizi, la figura corrispondente a quella del tipo 41 è intieramente nuda.

⁴ I motivi della testa e del braccio sinistro di questa seconda figura sembrano tolti da qualche statua antica di Diana. Non saprei decidere se in queste parti a Raffaello venisse meno la guida del rilievo antico da lui seguito nel panneggio della figura. La fotografia del rilievo di Parigi farebbe sospettare che vi siano dei restauri al braccio sinistro ed apparentemente anche alla testa (che in altezza supera quelle delle altre donzelle). D'altra parte è notevole la perfetta corrispondenza di una delle imitazioni del motivo nelle Logge vaticane (vedi la nota precedente) con la figura del marmo parigino nel suo stato attuale, il quale stato non so con quanta probabilità si potrebbe attribuire ad un restauro eseguito con la scorta di quell'imitazione in stucco. Il SAINT-VICTOR, l. c., declina affatto il giudizio sulla genuinità delle teste nel rilievo del Louvre. Dalla concordanza dell'acconciatura della Samaritana del bronzo Chigi e di alcune delle riproduzioni della figura del tipo n. 40 nelle Logge con quella della rispettiva fanciulla nel rilievo di Parigi si sarebbe indotti a credere, che questa abbia conservato la testa antica.

nelle due opere, in ogni modo si avvicinano singolarmente.¹ Confesso che un attaccamento così scrupoloso all'originale² inclinerei ad attribuirlo, piuttosto che a Raffaello stesso, a Lorenzetto, il quale, chiamato a dare esecuzione all'opera ideata dal maestro, avrebbe creduto di soddisfare meglio al suo compito copiando tali e quali dal marmo antico medesimo le parti, che nel bozzetto gli apparivano a quello ispirate. Stando all'opinione dello Gnoli³ veramente l'opera di Lorenzetto si sarebbe limitata a tradurre in bronzo il modello che da Raffaello avrebbe ricevuto bell'e finito. Ed in tal caso il rilievo della cappella Chigi lascerebbe dietro a sè tutti gli altri prodotti dell'indirizzo antichizzante di Raffaello, in cui lo vediamo sempre amalgamare con la propria individualità i motivi imprestati dall'arte classica, trasportandoli, se non altro, dalla scultura nella pittura. Qui invece egli si sarebbe addirittura identificato con gli antichi, fondendone senz'altro la proprietà artistica con la sua.

EMANUELE LOEWY.

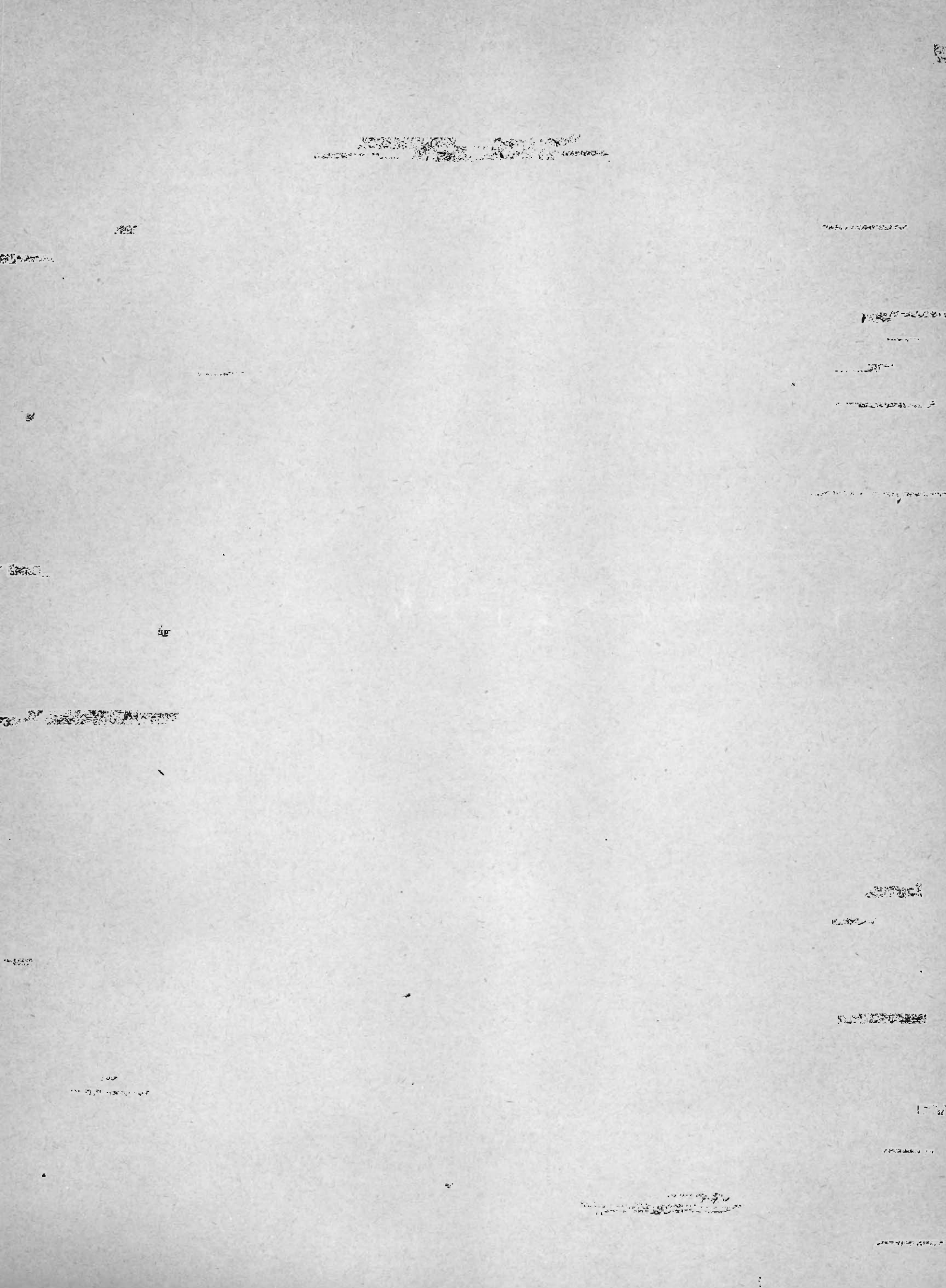
¹ L'altezza delle figure del rilievo Borghese, secondo lo Havser che la misurò sul calco, è di 0.62 m.; secondo la misura aggiunta nella fotografia Giraudon, la fanciulla del tipo 40 è alta 0.60, mentre la Samaritana del bronzo ha 0.57 di altezza con una sporgenza massima del rilievo (alla coscia destra) di 0.07.

² È abbastanza ovvia l'idea che il modello del bronzo Chigi possa essere lavorato addirittura con l'aiuto di calchi delle rispettive parti del marmo Borghese: ma la fotografia del rilievo di Parigi non basta a verificare tale congettura.

³ L. c., pag. 325.



CAMMEO NEL MUSEO IMPERIALE DI VIENNA



ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

DIRETTO DA

DOMENICO GNOLI

Serie Seconda - Anno II - 1896

Vi collaborano i più illustri scrittori di cose d'arte in Europa. Si pubblica ogni due mesi in fascicoli di circa 80 pagine, con illustrazioni, di guisa che alla fine dell'anno gli abbonati avranno uno splendido volume con indici e frontespizio.

PREZZO D'ABBONAMENTO

Per l'Italia Anno L. 30 | Paesi dell'Unione postale Anno L. 34

Un fascicolo separato L. 7.50

GLI ABBONAMENTI SI PAGANO ANTICIPATI.

Gli abbonamenti si ricevono dalla Ditta **Michele Danesi**, editrice dell'*Archivio storico dell'Arte*, ROMA, fuori Porta del Popolo; dagli uffici postali del Regno e da tutti i principali librai italiani e stranieri.

Lettere, bozze, manoscritti e libri devono essere indirizzati alla Ditta medesima.

SOMMARIO

SERIE SECONDA — ANNO II — FASC. IV, LUGLIO AGOSTO 1896.

TESTO: Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi, **Emanuele Loewy**. — Un affresco ignoto di Tiberio d'Assisi, **Ugo Ojetti**. — Il palazzo Soliano o de' Papi in Orvieto, **L. Fumi**. — Di una tavoletta di Luca Signorelli della Pinacoteca di Brera, **Paolo Fontana**. — I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo, **Carlo Loeser**. — Il grande trittico d'osso scolpito dell'Abbazia di Poissy e il suo raffronto col trittico della Certosa di Pavia, **Diego Saut'Ambrogio**.

NUOVI DOCUMENTI: Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526, **Guglielmo Felice Damiani**. — Nuovi documenti su Leonardo da Vinci, **Nino Smiraglia Scognamiglio**.

RECENSIONI: *Corrado Ricci*, Antonio Allegri da Correggio, **L. P.**

ILLUSTRAZIONI: Il giudizio di Paride, sarcofago antico in villa Medici. — Il giudizio di Paride, sarcofago antico in villa Pamphilj. — Il giudizio di Paride, incisione di Marcantonio Raimondi. — Il giudizio di Paride, disegno di Rubens per una brocca d'argento (Da un'incisione di Jacopo Neefs). — Dettaglio dell'incisione di Marcantonio Raimondi del giudizio di Paride. — Dio Padre della visione di Ezechiello. — Giove e Venere, peduccio della Farnesina. — Dettaglio della sepoltura di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo. — Fanciulle danzanti, bassorilievo antico del Louvre, già in villa Borghese. — Fanciulle danzanti, bassorilievo antico nella Galleria degli Uffizi. — Cammeo nel Museo imperiale di Vienna. — Palazzo Soliano in Orvieto prima del restauro. — Palazzo Soliano, progetto Zampi. — Il restauro allo stato presente. — Dettaglio di finestra dell'Episcopio in Orvieto. — Dettaglio di finestra del Palazzo del popolo. — Dettaglio di finestra del Soliano (stemma Caetani). — Due schizzi, da una tavoletta di Luca Signorelli. — La Madonna col Bambino, di Rocco Marconi (Fotografia Gerschel). — La Madonna e San Giuseppe in adorazione del divin Figliuolo, di Bartolomeo Montagna (Fotografia M. Gerschel). — Ritratto della Fornarina, attribuito al Penni (Fotografia M. Gerschel). — Trittico di altare in osso scolpito, della badia di Poissy. — Disposizione grafica de' soggetti nel trittico dell'Abbazia di Poissy. — Avorii della storia di Paride, di Baldassare degli Embriachi. — Cofano nuziale di legno ed osso scolpito della Biblioteca Nazionale di Parigi. — Medaglioni della storia di Piramo e Tisbe, di Baldassare degli Embriachi.