

Estratto dalla *Rivista d'Arte* - Vol. XXIX (Annuario 1954)



H. SIEBENHÜMER, *Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*. München, 1954, pp. 147, figg. 75.

In questa nutrita monografia, con cui il Kunsthistorisches Institut di Firenze riprende la pubblicazione delle sue benemerite *Italienische Forschungen*, H. Siebenhümer intende offrirci una storia delle « idee » che hanno presieduto, dall'antichità ad oggi, alle varie trasformazioni del Campidoglio, o, meglio, una storia delle « forme » in cui si sono attuate. *Idee und Gestalt* è l'obiettivo cui punta l'A. attraverso la ricostruzione di intricatissime vicende, in cui egli tiene conto non solo di ogni minima variante, ma di ogni intenzione di mutamento, in modo che l'evoluzione appare concatenata ad infiniti avvenimenti e la partecipazione di ogni artista riacquista una più precisa, autonoma responsabilità. Un obiettivo difficilmente conquistabile, oltre che per la vastità della scacchiera in cui lo storico s'impegna, per il suo stesso carattere dualistico, sì che talvolta la deduzione complessiva non risulta pienamente convincente, mentre le conclusioni filologiche e stilistiche ci offrono spesso risultati fondamentali.

Così è nel caso di Michelangelo, per cui i dati documentari, pubblicati recentemente (da P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*, Roma, 1950), vengono approfonditi e portati a soluzioni che innervano o rivoluzionano la cronologia tradizionale. Già il Pecchiai, è vero, aveva giustamente dubitato della consueta datazione globale (1546) dei piani del Buonarroti, basata sul taccuino del 1568 di Prospero Boccapaduli, sovrintendente da 22 anni alle costruzioni, e su un'affermazione del Vasari; ma il Siebenhümer (e questo è il fulcro della sua ricostruzione delle vicende capitoline nel Cinquecento) non crede più all'unica formulazione di un progetto unitario da parte di Michelangelo (lo si voglia datare 1538 o 1546), e cerca di dimostrare, ci sembra validamente, una successione di interventi, nei quali l'artista dovette rispondere via via a quesiti sempre rinnovati e proporre soluzioni sempre più meditate, sì che il Campidoglio odierno custodisce l'impronta di uno dei suoi ultimi progetti architettonici.

Prima di tutto l'A. distingue tra la resistenza del Buonarroti al desiderio di Paolo III di trasferire il « Marco Aurelio » sul Campidoglio come simbolo di romanità — che gli doveva apparire pretesa di una dotta Rinascita — e la sua personalissima iniziativa posteriore, quando, insoddisfatti di una prima collocazione della statua, ci si rivolse a lui. Allora egli prese in considerazione il « Marco Aurelio » come un attivo principio di creazione, ne fece il dominatore dell'area capitolina collocandolo, sopra un'alta base rettangolare, nell'intersezione delle assi centrali dei Palazzi dei Senatori e dei Conservatori e stabilì così l'orientamento complessivo del colle, al di fuori della consuetudine di porre le statue nella sfera immediata dei palazzi stessi o di considerare il Palazzo dei Conservatori in netta preminenza rispetto a quello Senatorio. A tali premesse geniali si limita, secondo il Siebenhümer, il primo intervento di Michelangelo nel Campidoglio. La sua tesi, basata su testimonianze documentarie (la deliberazione del 22. III. 1539 di elargire una somma di 320 scudi, da servire in parte in *reformatione statue Marci Antonii secundum iudicium domini Michaelis Angeli sculptoris*) e figurative (il disegno di un anonimo a Braunschweig [fig. 28], un'incisione di H. Cock [fig. 29] e un'altra di M. Fogolino [fig. 30]), risulta del

tutto convincente almeno nell'aspetto formale, mentre non possiamo consentire con l'A. che « non furono principii estetici a determinare l'orientamento del monumento, sul quale influirono altri motivi » ma « si deve supporre che vi avessero parte decisiva considerazioni politiche » soprattutto il rifiorire di un vivo senso della tradizione romana, specie durante il pontificato di Paolo III (p. 57). Certo il trasloco della statua riflette un clima particolare, che deve aver favorito e magari richiesto una resurrezione del colle capitolino; ma che la geniale intuizione delle concrete possibilità urbanistiche del luogo (tanto più che un orientamento verso S. Maria in Aracoeli sarebbe stato limitato e limitante) sia da condizionare inderogabilmente con la ripresa di un sentimento di romanità ci sembra eccessivo o, per lo meno, non chiaramente inquadrato nel complicato rapporto tra « idea » e « forma », in quanto l'« idea » o l'ideale di un ambiente aspira certo a « forme » adeguate, ma non può suggerire quella « forma » concreta ed unica, la cui creazione spetta esclusivamente all'artista.

Le intuizioni fondamentali del Buonarroti, già accennate nella soluzione del 1539, acquistano maggiore determinazione durante il secondo intervento del Maestro nei lavori del Campidoglio, di cui il Siebenhümer ci offre una ricostruzione preziosa. Insistendo su documenti pubblicati dal Pecchiai egli mette in rilievo che il piano di Michelangelo per la scala del Palazzo dei Senatori, compiuta nel 1552, risale al 1544 e che l'artista si trovò allora a dover superare nuove difficoltà. Un altro architetto (probabilmente il Vignola) aveva progettato nel 1542 i due ingressi laterali alla piazza, uno verso il convento di S. Maria in Aracoeli, l'altro verso il Monte Caprino, la cui disposizione a specchio corrispondeva alla collocazione buonarrotiana del « Marco Aurelio », ma poneva, con la sua simmetria spaziale, nuovi problemi. D'altra parte il rifacimento della stessa facciata del Palazzo dei Senatori, che dovette procedere parallelamente (la stampa di H. Cock [fig. 29] sta a dimostrarlo) alla costruzione della scala, venne ad imporle dei limiti almeno nella determinazione dei livelli di altezza. « Nel migliore dei casi tutti e due, il Cavalieri, [T. Cavalieri, il *dilettante* cui venne affidato il rifacimento della facciata in questione] e Michelangelo, poterono accordare l'uno con l'altro i propri progetti. Lo stesso avvenne col rafforzamento delle torri angolari, le quali costrinsero ad aumentare l'aggetto in avanti della scala e ne provocarono un insolito andamento spezzato. Non sarebbe lecito affermare che il piano michelangiolesco per la scala costituisce un'aggiunta al piano del Cavalieri per il Palazzo, ma dobbiamo tuttavia constatare che Michelangelo non poteva muoversi liberamente in nessuna direzione. È appunto da queste limitazioni che si può apprezzare con quale maestria e grandezza egli condusse in porto il proprio progetto, e con quale potenza d'arte dominò tutto e portò ad espressione il proprio concepimento. Giacchè la scala di Michelangelo e non la facciata del Cavalieri è divenuta una chiave di volta nella storia dell'idea e della forma del Campidoglio » (p. 70). Essa — nota acutamente il Siebenhümer — non subisce i diversi piani della facciata, ma li innerva con plastica sintesi (il cui effetto originario risulta più evidente nelle riproduzioni contemporanee, quale il disegno n. 2560A. del Dosio agli Uffizi [fig. 35], che nell'assetto odierno, infiacchito dalle aggiunte posteriori della fontana e dei gradini) e, capovolgendo e riassumendo il motivo delle due scale laterali (quelle citate di S. Maria in Aracoeli e di Monte Caprino),



torna a sottolineare l'asse centrale della piazza; asse cui proprio in questi anni venne data un'articolazione più matura, perchè, mentre si eseguiva la scala del Palazzo dei Senatori, Michelangelo deve aver progettato una nuova collocazione del «Marco Aurelio», che fu attuata solo molto più tardi (tra il 1561 e il 1565). Egli sostituì la base rettilinea con quella mistilinea, che appare già in una stampa del Béatrizet del 1548 (fig. 42), e la circondò di un bacino ovale a tre gradini, che ne riecheggiava il motivo. D'altra parte nel 1551 è compiuto il muro-terrazza che il Buonarroti ha fatto costruire sul fianco di S. Maria in Aracoeli, con una inclinazione simile a quella del Palazzo dei Conservatori, in modo da prevedere fin da ora la pianta trapezoidale della piazza; e nel frattempo si lavora anche alla «grande salita» del colle, quale ce la raffigura il disegno di un anonimo nel Kupferstichkabinett di Stuttgart (fig. 46). Da tutti questi dati il Siebenhümer può dedurre che tra il 1544 e il 1552 ca. i piani di Michelangelo (se non la loro esecuzione, molto più tardiva) giungono all'evoluzione documentata da una stampa del Lafreri (fig. 36): il Palazzo dei Senatori domina nel fondo grazie alla complessa articolazione della scala, la piazza ha guadagnato in ampiezza con la nuova sistemazione della statua e i due piani inclinati laterali ne preannunziano lo svolgimento finale.

Di fronte a conclusioni cronologiche e stilistiche così importanti e così aderenti al divenire dei fatti, ci sorprende ancora una volta che il Siebenhümer voglia dare al concretarsi di queste «forme» una causalità affatto estrinseca. Parlando degli Dei fluviali, prima collocati davanti al Palazzo dei Conservatori e poi trasportati dinanzi alla scalinata del Palazzo Senatorio, l'A. attribuisce loro un ruolo determinante nella concezione michelangiolesca, che ci appare invero eccessivo: «Come l'ammirazione per il Toro Farnese induce Michelangelo nel 1546 ad una nuova configurazione del Palazzo Farnese o la colonna Traiana nel 1558 fa sorgere in lui progetti per una sistemazione architettonica dei suoi dintorni, nello stesso modo è da intendere anche il progetto buonarrotiano del 1544 per il Campidoglio» (p. 79).

Con la visita di Pio IV al colle capitolino, l'11 marzo 1563, quando il Papa ordinò la ricostruzione del Palazzo dei Conservatori, il Siebenhümer fa coincidere la messa in opera di nuovi progetti buonarrotiani. Quello è anzi, per lui, un *terminus ante quem*, che fa fissare al 1562 il terzo intervento di Michelangelo nelle fabbriche capoline, cui sono riferiti le stampe e i disegni più noti, già studiati anche dal Tolnay e dal Sedlmayr; salvo che, per il nostro A., le incisioni del Dupérac, una del 1568, l'altra del 1569, costituiscono due progetti fondamentalmente diversi. Nel primo (fig. 47) l'artista ha collegato i motivi dei tre edifici orizzontalmente (le finestre dei palazzi laterali corrispondono a quelle del primo piano del palazzo centrale), riuscendo ad un effetto il più possibile «chiuso», in cui solo il Palazzo Senatorio viene sottolineato dal balcone centrale e alla balaustrata esterna viene affidato il quieto allineamento di quattro figure. Nel secondo (fig. 48) invece il Maestro non sembra più insistere sui collegamenti orizzontali: il Palazzo dei Senatori si scioglie dai Palazzi laterali, preferendo sequenze verticali alternate, e sulla balaustrata vengono progettati i Dioscuri, con una proposta di restauro poi non attuata. Si tratta di due soluzioni parallele, come le presenta, a ragione, il Siebenhümer, lavorando forse un po' troppo di compasso, soprattutto per la seconda, quando afferma che il rettangolo costituito dai

Dioscuri e dagli Dei fluviali o quello più grande costituito dalle statue di Costantino (sulla balaustrata, all'altezza della facciata dei palazzi laterali) e dai gradini estremi della scala hanno determinato lo svincolamento del Palazzo Senatorio da quelli laterali. Ma gli stessi punti di riferimento si trovano anche nella prima. Due soluzioni, dunque, parallele, in cui l'A. vede l'attuazione dell'idea di Roma «intesa come forza presente in senso universale e non più soltanto come monumento politico della Rinascenza...»; di quella Roma che, per la politica lungimirante e prestigiosa di papa Pio IV, «poteva accampare di nuovo il diritto di essere il *caput mundi*» (p. 91). Saggiamente il Siebenhümer si trattiene dall'andar oltre su questa via e rifiuta recisamente l'astratta tesi del Tolnay, che ha voluto vedere nell'ovale convesso intorno al «Marco Aurelio» un «pezzo del globo stesso che s'inarca» e ha tentato una contaminazione dell'idea del *caput mundi* con quella dell'*omphalos*.

Ma che cosa è stato attuato del prescelto progetto di Michelangelo, quello della stampa 1569 del Dupérac? Anche a questo interrogativo risponde l'A., delineando lucidamente la genesi dei tre palazzi e della cordonata. Egli chiarifica, rinforzando le conclusioni del Sedlmayr, la posizione di Giacomo Della Porta, che non risulta fedele esecutore dei piani del Buonarroti; non solo perchè volle sottolineare, come è stato più volte affermato, la centralità del Palazzo dei Conservatori modificandone il finestrone centrale, il portale e l'atrio, ma perchè già nell'estate 1565 sembra aver tentato di contrapporre un proprio modello ligneo del cornicione a quello di Michelangelo. Fallito questo tentativo, finora inosservato, sua è tuttavia la responsabilità di aver fatto di «un'ala di un tutto» una «facciata con un proprio centro». Più felice fu il suo intervento nella «grande salita» michelangiolesca. Vincitore di un concorso bandito per essa nel 1578, il Della Porta ne allungò il percorso in basso in modo da renderla più comoda e darle subito un predominio sull'accesso ad Aracoeli; in alto le conferì un prospettico restringimento, in modo che «la profondità ed altezza spaziale viene annullata da questo artificio e il declivio obliquo del colle su questo lato viene conseguentemente trasformato in un effetto prospettico. Parimenti l'asse di tutto il complesso del Campidoglio si porta avanti nello spazio, per abolire già dalla estremità inferiore della scala anche la profondità della scalinata di S. Maria in Aracoeli» (p. 102). Le modificazioni della cordonata provocarono anche delle varianti alla balaustrata: i Dioscuri non sono più affrontati, secondo la stampa 1569 del Dupérac, perpendicolarmente all'asse della scala, non «blocano» più la piazza, come ebbe a rilevare il Sedlmayr, ma si fanno incontro al visitatore e completano così l'effetto scenografico della salita. «L'ampia prospettiva, l'idealmente infinita distanza da cui i Dioscuri dovevano essere visti e la loro impostazione ancor prima del termine superiore della cordonata mostrano come il barocco s'impossessi del Campidoglio...» (p. 103); osservazione che meritava forse più ampio svolgimento, come quella sulla collocazione di nuove statue sopra la balaustrata, dove accanto ai Dioscuri prendono posto i cosiddetti «trofei» di Mario, le due figure di Costantino e due colonne milari, secondo il piano del Della Porta, che le considera quinte decorative al servizio di un effetto scenico. Anche a proposito della facciata del Palazzo Senatorio, per cui il Siebenhümer conclude, come altri, che Giacomo della Porta si limitò a prendere suggerimenti dal progetto di Miche-



langelo per l'uso dell'ordine colossale e lo tradusse in una polita policromia del tutto estranea agli intenti buonarrotiani, non sarebbe stata inopportuna un'analisi più dettagliata e approfondita del passaggio di gusto dall'unitario, organicissimo piano di Michelangelo alla levigata e impreziosita redazione finale.

È noto che nemmeno al Della Porta riuscì realizzare il progetto complessivo del Buonarroti. Sul fianco di S. Maria in Aracoeli egli si limitò a trasformare la nicchia centrale del muro-terrazza in un prospetto di fontana a due piani e solo nel 1603 si pose la prima pietra del Palazzo del Museo, *pendant* di quello dei Conservatori, di cui si seguì fedelmente il disegno, comprese le modificazioni del Della Porta. L'unica variante introdotta posteriormente, sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-67), fu il raddoppiamento dell'intervallo dell'ordine colossale sui fianchi dei due palazzi laterali, che il Siebenhütter giustamente attribuisce non al Della Porta, come il Tolnay e il Sedlmayr, ma al Rainaldi suo successore; variante che venne a conferire al declivio del colle una maggiore solidità e una più chiara unità architettonica.

Con quest'ultimo recupero filologico e stilistico si chiude la storia delle complicatissime vicende dei progetti di Michelangelo per il Campidoglio e della loro esecuzione, che il Siebenhütter ha tracciato lucidamente, con impostazioni e risultati di cui gli studiosi non potranno non tener conto, anche se, come abbiamo già fatto notare, l'A. talvolta oscilla nella interpretazione dei fatti, andando alla ricerca di cause estrinseche. Ad un maggiore equilibrio in questo senso avrebbe forse giovato una gustosa meditazione della storia della critica relativa al Campidoglio cinquecentesco; orizzonte immeritamente trascurato in questa monografia, eppur ricco di aspetti affascinanti, dalle intransigenti riserve dei neoclassici alla condiscendenza dell'«architetto» Garnier.

PAOLA BAROCCHI