

Hubertus Günther

Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale

Secondo quanto viene enunciato negli scritti contemporanei, l'arte del Rinascimento si distingue da quella dell'«oscuro» Medioevo non solo per il ricorso a forme antiche, e in genere non si limita all'introduzione di elementi formali qualsiasi. Spesse volte, invece nel passato, si riconobbe, al centro della «rinascita» dell'arte, la riflessione sulla sua sostanza, nel senso cioè, che l'arte dovrebbe essere una scienza¹. Allora s'impose l'esigenza che gli artisti non seguissero ancora in modo meccanico regole artigianali, ma adoperassero consapevolmente una dottrina concepita con la ragione critica. Nel campo dell'architettura il richiamo alla scienza aveva già una lunga tradizione che risaliva fino al pieno Medioevo². Ma ciò nei tempi più remoti mancò un fondamento teorico stringente. Le dispute tenute verso il 1400 alla Fabbrica del Duomo di Milano, con i loro ragionamenti dogmatici, confusi e irrazionali, costituiscono un esempio istruttivo dello stato nel quale la scienza, tanto esaltata nell'architettura, si trovava alla fine del Medioevo³. Soltanto nel Rinascimento gli architetti propriamente misero in pratica la pretesa scientifica.

Contemporaneamente alla rinascita delle arti cominciò il rinnovamento delle scienze⁴. Il tratto essenziale di questo movimento in-

telletuale è costituito dall'oggettivazione delle questioni. L'interesse sempre più si concentrò sull'osservazione di fenomeni misurabili e sulla loro interazione, invece che su problemi metafisici e su giudizi di valore. Le risposte alle questioni di nuovo genere si cercarono adoperando il metodo induttivo, cioè verificando ipotesi tramite esperimenti oppure deducendo teorie da esperimenti. Anche l'idea del metodo induttivo era nota già nel Medioevo, ma allora rimase soltanto teoria, che non fu resa concreta e realizzata prima del Rinascimento.

I rinnovamenti dell'arte e delle scienze non si svolsero soltanto nello stesso tempo ma si svilupparono anche insieme⁵. Tale legame si rivela in primo luogo dal punto di vista sociologico: le barriere fra i gruppi sociali s'aprono. Gli artisti avevano raggiunto una posizione così buona da permettersi di scrivere e d'intervenire nel campo delle scienze, mentre il tipo nuovo di scienziato, cioè l'umanista, era pronto a scendere dalla sua cattedra per agire nel campo artigianale, cioè per sperimentare con le sue stesse mani. Gli umanisti d'avanguardia riconobbero l'avanzamento sociale degli artisti e incoraggiarono le loro ambizioni scientifiche. Anche altri gruppi sociali presero parte a tale movimento, ed esso fu favorito efficacemente dalla

nuova specie di governanti italiani, provenienti dalla classe dei mercanti o condottieri militari. Ma i rinnovamenti nel campo dell'arte e della scienza si svilupparono insieme in modo ancora più diretto. Alcuni umanisti, entrando in relazione con gli artisti, li aiutarono ad acquisire fondamenti teorici. La prestazioni degli artisti nei campi della geometria, della prospettiva, della meccanica e dell'osservazione della natura, intanto, furono oggetto di diverse ricerche ed è ben noto quante vie nuove aprirono alle scienze naturali. La celebrità di personaggi come Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer è legata in parte a tali contributi.

Benché sia ovvio quanto gli artisti del Rinascimento abbiano copiato l'antichità, i loro contributi nella nuova archeologia sono meno noti. Le ricerche sull'antichità oggi sembrano forse meno interessanti, poiché fu riconquistato soltanto terreno vecchio, mentre nello studio della natura s'entrava in un campo nuovo. Ma, a partire dal Rinascimento, fu un'esigenza di prim'ordine imparare dall'antichità e impadronirsi delle conquiste di quella civiltà che per tanti rispetti era riconosciuta come superiore alla propria. L'antichità non offriva soltanto modelli formali per artisti ma, com'è noto, tutto il rinnovamento intellettuale del Rinasci-

mento vi si orientò. Perciò, nel primo Rinascimento, la ricerca sulle testimonianze della sua cultura, cioè su scritti, rappresentazioni, o architettura, fu al centro delle attività scientifiche d'avanguardia.

Nel campo dell'archeologia nel primo Rinascimento si può osservare in modo assai chiaro lo scambio fra arte e scienza. La collaborazione fra artisti e umanisti è ben documentata⁶. Tutt'e due le professioni s'unirono perfino nella persona straordinaria di Leone Battista Alberti, a livello altissimo. Qui il metodo induttivo fu adoperato molto presto e forse addirittura per la prima volta nel Rinascimento. Enea Silvio Piccolomini, ad esempio, neppure dopo essere stato eletto papa si sottrasse alla fatica di esaminare, insieme con Flavio Biondo e Alberti, come ricorda egli stesso, fra «siepi di spini e rovi» le rovine antiche ad Albano⁷. I sarcasmi, da parte degli accademici tradizionali, sui dotti lavoratori da campo di tipo nuovo non si fecero attendere. Guarino Veronese rise pensando che Niccolò Niccoli vagava tra le rovine per misurarle e si burlò di quel bello spirito che «si rimbocca le maniche»⁸.

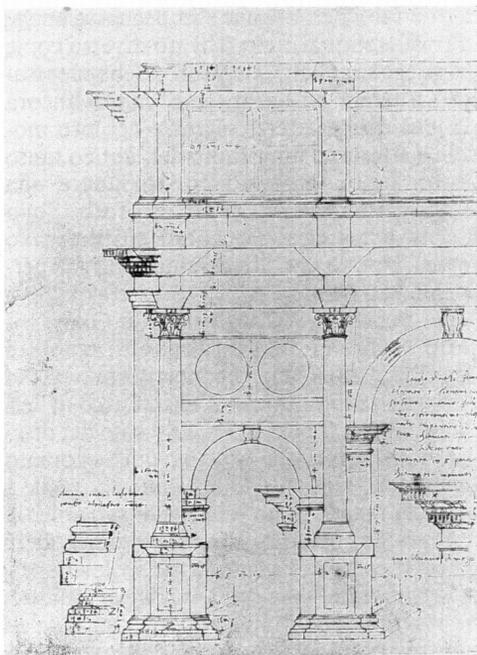
I tratti essenziali dei metodi che furono adottati nell'archeologia e nelle scienze naturali senz'altro s'assomigliano. Anche nell'archeologia s'osserva l'oggettivazione delle questioni. Come gli studiosi di scienze naturali, che cominciarono a verificare le loro ipotesi tramite esperimenti, gli archeologi per primi cominciarono a rivedere le indicazioni degli scritti antichi, confrontando le tradizioni dei testi e paragonando con essi altre testimonianze, come monete, rappresentazioni figurate, oppure edifici. In principio l'idea di tale modo di procedere fu tanto poco nuova come il concetto teorico dell'esperimento. Già il famoso detto di Ildeberto da Lavardin: «Roma quanta fuit ipsa ruina docet», è ovviamente basato sulla convinzione che dall'esame delle rovine si possono dedurre cognizioni sulla cultura dalla quale sono emerse. Ma Ildeberto non pensava ancora a dati precisi, bensì a un'immagine vaga dello splendore del vecchio mondo⁹. Anche qui, soltanto nel Rinascimento

si rese concreto il concetto. L'isolare i fenomeni essenziali fu un dato caratteristico anche dell'esame delle rovine: Alberti e altri analizzarono certe peculiarità per comprendere le funzioni che avrebbero avuto gli edifici, ad esempio il tempio, il teatro, il palazzo, o le terme, mentre le descrizioni delle rovine nel Medioevo di solito si accontentavano di termini vaghi, come «templum», «palatium», o «theatrum», che furono anche adottati semplicemente come sinonimi. S'imparò gradualmente a ricostruire gli stati originali dall'osservazione di certe regole formali e costruttive. Da paragoni fra le rovine e Vitruvio si dedussero alcune regole per il decoro, e specialmente per gli ordini di colonne. Come per gli esperimenti, il fondamento per l'analisi delle indagini archeologiche fu costituito dalla misurazione. Crombie ha osservato come nel Rinascimento proprio quei rami delle scienze naturali che erano necessari per le misurazioni si svilupparono in modo più naturale, sebbene non ci sia stato un aumento dell'attrezzatura tecnica¹⁰. Le indagini archeologiche del Rinascimento sono caratterizzate da un simile entusiasmo per la misurazione. E, in modo affine alle scienze naturali, si cercò quali regolarità dominassero nella tecnica edilizia nella disposizione o nel decoro. La stessa tendenza alla sistematicità che aiutò gli studiosi delle scienze naturali a scoprire relazioni naturali, talvolta distolse però i pensieri degli archeologi dalla realtà storica, almeno quando essi vollero trasferire i modi vecchi nell'arte nuova.

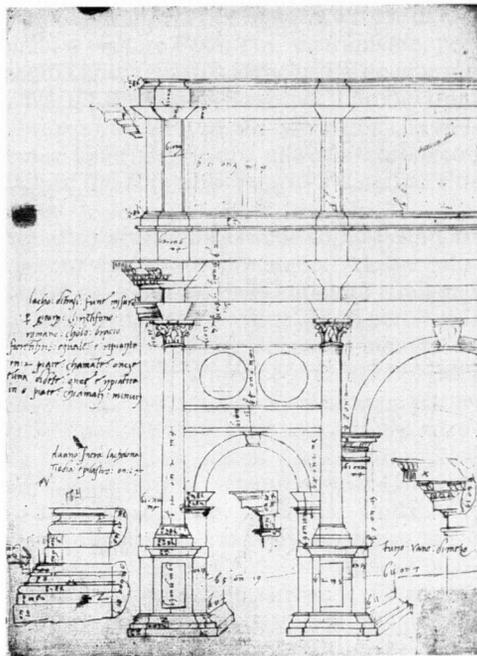
Quanto fu difficile comprendere i metodi nuovi si può dedurre dai famosi lamenti di Leonardo, quando riferisce il punto di vista degli accademici, i quali affermavano che egli uomo «senza lettere», non avrebbe potuto trattare bene i suoi argomenti. Essi non riconoscevano che Leonardo avrebbe tratto le sue conoscenze non dalle parole d'altri, ma da osservazioni proprie¹¹. L'invettiva di Guerino del 1413 contro Niccoli mostra che i metodi nuovi nel campo dell'archeologia furono esposti a una simile incomprendimento: Guerino s'indigna per il fatto che quell'uo-

mo già vecchio non si vergogni di allegare testimonianze di monete antiche, raffigurazioni oppure manoscritti greci anche nei casi in cui il testo già noto dia affermazioni chiare¹². È ben noto quale progresso risultò dal nuovo metodo scientifico¹³, che ha alla base precisione, verificabilità, riproducibilità, utilizzabilità nella prassi e tutto ciò che infine ha prodotto. Quando fu raggiunto nell'archeologia, si rende evidente nel confronto, ad esempio, tra rappresentazioni medioevali di Roma antica, che conservano un aspetto piuttosto fantastico, fino al pieno Quattrocento, e le piante di Roma antica elaborate da Pirro Ligorio, o nel confronto tra quella ricostruzione del Campidoglio, in gran parte ancora liberamente inventata, che fece Francesco di Giorgio poco dopo la metà del Quattrocento, e le ricostruzioni sistematiche che furono iniziate per la pianta di Roma di Leone X, o nel confronto, infine, tra la teoria degli ordini architettonici sviluppata dal Filarete e quella di Serlio. Ma l'ammirazione per tale progresso non dovrebbe indurci a trascurare le perdite e gli svantaggi che furono connessi con esso, in quanto gli studiosi delle scienze naturali passarono ad apprezzare la quantità invece della qualità come norma delle loro ricerche, abbandonando la visione ampia e morale dei vecchi filosofi naturali. Gli archeologi dispreszarono l'immaginazione fantasiosa del mondo antico per volgersi alla correttezza sobria dei dettagli. Tale rinuncia naturalmente provocò anche delle critiche. Leonardo Bruni, ad esempio, sentendo la mancanza della componente morale nei risultati del nuovo realismo, affermò che «essi hanno proprio uno splendore eccezionale ma non hanno utilità per la vita»¹⁴. Niccoli e la sua vecchia cerchia furono stigmatizzati come formalisti e pedanti¹⁵.

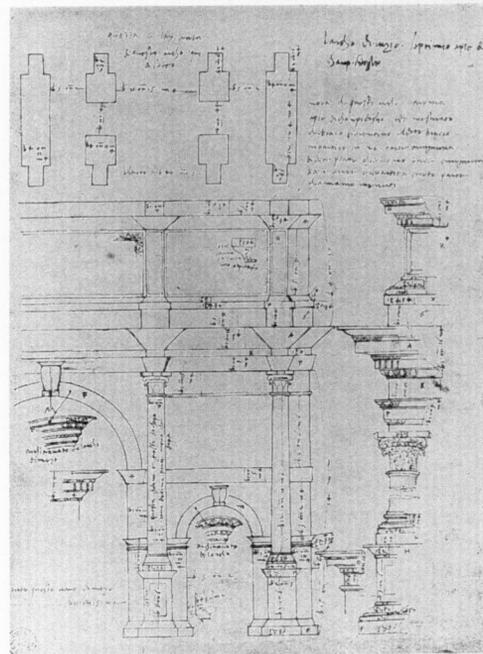
La nostra ricerca è dedicata allo sviluppo degli studi di antichità, considerando il contributo degli artisti attraverso l'esempio di Gian Cristoforo Romano. Il contributo di Gian Cristoforo nel campo dell'archeologia fino a poco tempo fa era del tutto ignoto, ma le testimonianze del Rinascimento tra-



1. Antonio da Sangallo da Gian Cristoforo Romano, Arco di Costantino. Firenze, Uffizi.



2. Anonimo del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano, Arco di Costantino. Firenze, Biblioteca Nazionale.



3. Antonio da Sangallo da Gian Cristoforo Romano, Arco di Settimio Severo. Firenze, Uffizi.

mandateci mostrano che egli ebbe una parte importante nell'esplorazione dell'antichità nel pieno Rinascimento¹⁶. Chi, secondo le idee romantiche che oggi sono popolari, si aspettasse che gli studi antiquari di Gian Cristoforo si distinguessero per essere pieni di fantasie, emozioni e pensieri metafisici sarà certamente deluso da quello che qui viene trattato. Ma in questo caso non si terrebbe conto del nostro argomento essenziale, e ci si conformerebbe senz'altro con i vecchi critici dell'avanguardia intellettuale del Rinascimento. Le prestazioni di punta che distinguono questi studi nacquero proprio dall'applicazione del nuovo metodo scientifico. Perciò, almeno in un'analisi scientifica, è poco conveniente scandalizzarsi fin dall'inizio per la loro sobrietà e aspra oggettività. Anche una buona parte dell'architettura rinascimentale, e specialmente quella che raggiunse il livello più alto, fu concepita più per

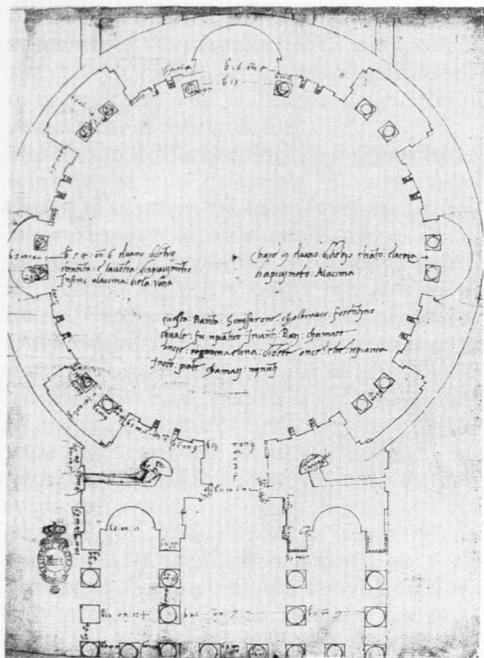
la sobria analisi intellettuale che per il comodo consumo visivo. Già Boccaccio¹⁷ pensò che l'arte importante, come quella di Giotto, in genere servirebbe più «a compiacere allo 'nterletto de' savi» che «a dilettar gli occhi degl' ignoranti».

Gian Cristoforo cominciò la sua carriera nella cerchia degli scultori più importanti del primo Rinascimento romano¹⁸. Isaia da Pisa fu suo padre. Ma la sua attività artistica arrivò al culmine nell'Italia settentrionale, e propriamente a Milano e Mantova. Gian Paolo Lomazzo lo esalta, insieme con Tullio Lombardo e il Bambaia, come fondatore della tendenza rinascimentale nella scultura lombarda.

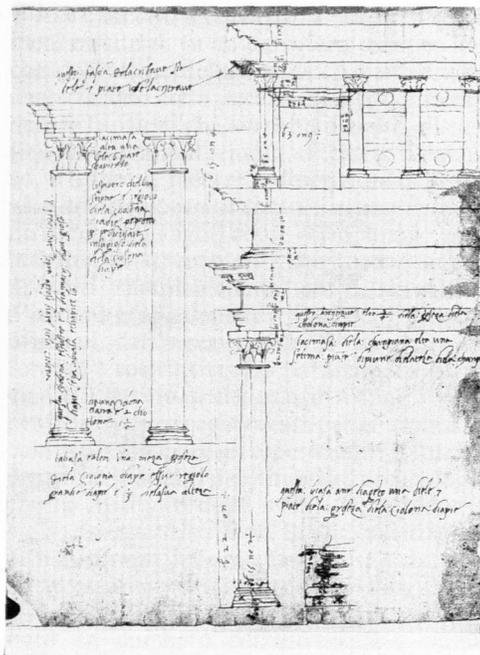
Nel 1491 Gian Cristoforo era al servizio di Ludovico il Moro e negli anni seguenti eseguì il monumento a Galeazzo Visconti, nella Certosa di Pavia. Nel 1497 egli entrò al servizio di Isabella d'Este con la quale, già da

lungo tempo, era in intensa corrispondenza. Nel 1502 e 1503 si trattenne a Venezia. Qui esaminò la famosa statua del cosiddetto *Adorante*, dichiarando di averla già vista a Rodi. Ovviamente aveva intrapreso il lungo viaggio nell'Egeo. Nel 1506, d'improvviso, s'avviò verso Roma, benché Isabella d'Este gli avesse appena trasmesso un incarico importante. Come motivazione di tale decisione egli comunicò alla sua protettrice che sarebbe «stato richiesto da la Santità del papa»¹⁹.

Non sappiamo a che scopo Giulio II avesse chiamato Gian Cristoforo. Forse fin da principio egli era stato destinato ad assumere un incarico nel campo dell'architettura. Già nel 1507 il papa aveva preso in considerazione vasti progetti per il rinnovamento del santuario di S. Maria di Loreto e aveva incaricato Bramante di farne il disegno²⁰. Nel 1509 il modello venne pagato e il paga-



4. Anonimo del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano, Pantheon, pianta. Firenze, Biblioteca Nazionale.



5. Anonimo del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano, Pantheon, alzati parziali dell'interno e del portico. Firenze, Biblioteca Nazionale.

mento fu effettuato mediante Gian Cristoforo. Nel 1510, quando cominciarono i lavori, Gian Cristoforo si trasferì a Loreto. Nell'anno seguente fu ufficialmente nominato architetto della fabbrica di Loreto²¹. Ma non gli fu concesso di raggiungere grandi successi. Morì in età giovanile a Loreto nel 1512.

Diversi fatti mostrano che Gian Cristoforo fu buon *connoisseur* della scultura antica. Svolse attività nel commercio d'arte; fornì perizie nell'acquisto d'oggetti antichi a Isabella d'Este e ad altri e raccolse una collezione propria di medaglie e cammei. Appartene anche egli all'illustre cerchia di personaggi che furono chiamati per dare il loro parere quando fu ritrovato il gruppo di Laocoonte che descrive Plinio²².

Insomma, Gian Cristoforo rappresenta il ti-

po dell'artista rinascimentale di cultura ampia e d'interessi molteplici, le cui attività passarono di gran lunga i limiti del suo mestiere. Si dedicò alla musica e alla poesia. Le sue lettere si distinguono per il loro stile forbito. Fu padrone della lingua latina e la sua conoscenza era talmente perfetta che si poté permettere, con Isabella d'Este, di dare il suo parere su poesie latine²³. Anzi, l'umanista mantovano Mario Equicola lo chiamò a consulto in una traduzione latina²⁴. Il suo spirito arguto e la sua formazione ampia lo resero ospite stimato presso le corti signorili di più alta cultura in Italia. Fu in rapporti amichevoli con grandi letterati come Bernardo Accolti, Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione. Proprio gli umanisti, in realtà hanno contribuito a fondare la sua fama. Questi dati testimoniano di un personaggio

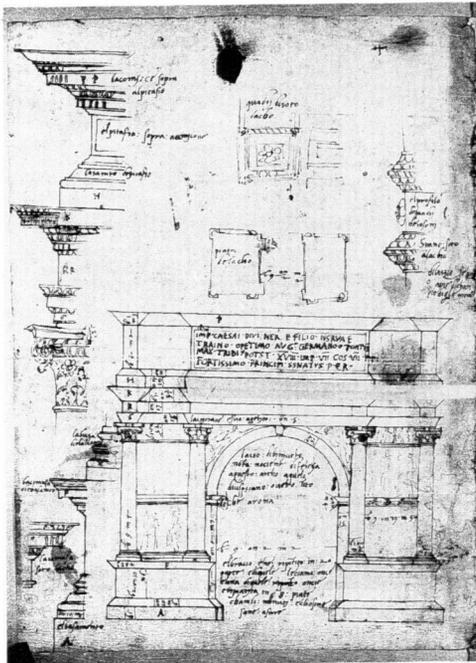
tale da farci pensare che s'impegnasse anche in studi antiquari. Ho trovato diverse copie da disegni di Gian Cristoforo. Sebbene risalenti a tempi posteriori, essi danno ancora un'idea del carattere originale dei loro modelli e attestano uno studio dell'antico tanto profondo quanto può corrispondere alla cultura letteraria di Gian Cristoforo. Sono incline a pensare che questi costituiscono forse l'aspetto più interessante della sua personalità.

Nella ricostruzione degli studi di Gian Cristoforo partiamo da un foglio di mano di Antonio da Sangallo che mostra su un verso l'arco di Costantino e sull'altro l'arco di Settimio Severo (Fig. 1, 3)²⁵. Lo stile dei disegni indica subito che Antonio qui ha copiato un modello alquanto arcaizzante che risale a un'altra mano. Sono estranei al suo stile: la durezza dei profili grafici, la rigidità della disposizione dei disegni, la meticolosità nella rappresentazione dei dettagli e le didascalie insolitamente lunghe e prolisse. Una di queste nomina l'autore dell'originale: «L'arco di Trasi fu mesurato per Giovanni Cristoforo romano...».

Nella Biblioteca Nazionale a Firenze si trova una serie di otto fogli che forse una volta appartennero a una taccuino²⁶. I disegni, per dire il vero, sono piuttosto brutti e le didascalie sono talmente piene di errori di ortografia da essere difficilmente comprensibili. Ma, dal punto di vista storico, sono ancora più interessanti del foglio di Antonio da Sangallo.

Uno dei fogli di Firenze mostra sul recto e sul verso gli archi di Costantino e di Settimio Severo, copiati dal modello di Antonio da Sangallo (Fig. 2)²⁷. La disposizione dei disegni, le didascalie e le quotazioni, tutto corrisponde perfettamente alle copie di Antonio, anche l'attribuzione a Gian Cristoforo è ripetuta.

Su alcuni dei disegni fiorentini si trovano, sparse, parti di un rilievo del Pantheon che include pianta, alzati del portico e dell'interno, una sezione della cupola e alcuni dettagli (Fig. 4)²⁸. Ritornano le didascalie lunghe. Di nuovo Gian Cristoforo viene espressa-



6. Anonimo del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano, Arco di Traiano a Benevento. Firenze, Biblioteca Nazionale.

mente nominato come autore del rilievo originale.

Si vedano ancora altri due esempi dei disegni fiorentini: l'arco di Traiano a Benevento (Fig. 6)²⁹ e l'arco dei Sergi a Pola³⁰. Già lo stile grafico e le tipiche didascalie lunghe indicano che anche gli altri disegni di Firenze sono copiati da modelli dello stesso autore che fece i rilievi del Pantheon e degli archi trionfali di Roma. Vi sono anche altre caratteristiche a confermare tale ipotesi. Ma in questa sede non vogliamo dilungarci oltre. Si notino ancora soltanto le unità delle quotazioni. Gli edifici di Pola, nei disegni fiorentini, sono misurati, non come si potrebbe aspettarsi con un piede del vecchio dominio veneziano, ma col braccio mantovano. La scelta di questa unità si spiega facilmente con la vita di Gian Cristoforo, poiché egli

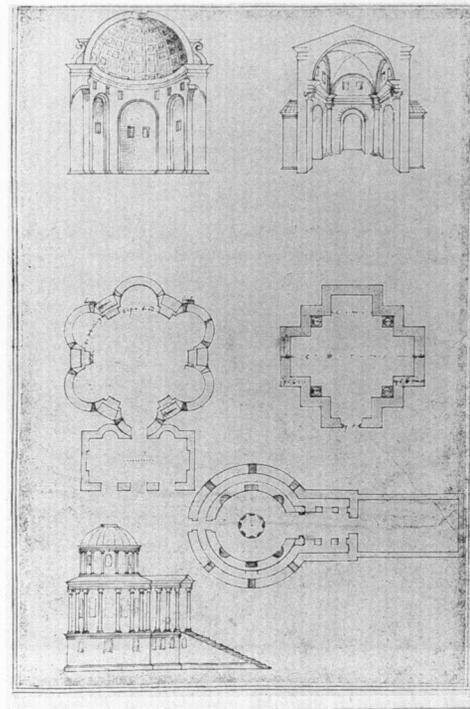
partì da Mantova per Venezia e forse di qua andò a visitare Pola; poi, sicuramente, presentò i nuovi rilievi a Isabella d'Este, che nutriva un interesse vivace per l'architettura antica e l'aveva studiato, già prima che arrivasse Gian Cristoforo alla sua corte, con l'aiuto del suo bibliotecario Pellegrino Prisciani³¹.

Un altro artista illustre che copiò Gian Cristoforo fu Sebastiano Serlio. Alcune xilografie nel suo libro delle antichità risalgono a Gian Cristoforo³². Gli originali però furono talmente rimaneggiati per la stampa da perdere in parte le loro caratteristiche. Interessata di più, quindi, una serie di copie secondo i modelli del libro delle antichità che si trova inserita in un codice conservato a Kassel³³. Esse furono eseguite verso il 1540 forse dall'artista olandese Herman Postma³⁴. Nel codice di Kassel la corrispondenza con le altre copie da Gian Cristoforo si rileva facilmente e i disegni in questione si distaccano chiaramente per contrasto con le copie da modelli di altri maestri inseriti nello stesso codice, come pure nel libro delle antichità di Serlio. Nel disegno dell'arco dei Sergi³⁵, ad esempio, si riconosce di nuovo la tipica compresenza di alzato, dettagli meticolosi e didascalie prolisse, che non si trova negli altri gruppi di disegni nel codice di Kassel³⁶.

Il codice di Kassel allarga la nostra conoscenza degli studi di Gian Cristoforo su alcuni rilievi di mausolei romani³⁷, ad esempio i mausolei dei Calventii e dei Cercentii sulla via Appia, disegni che nel Settecento furono alterati in modo molto spiacevole.

Anche il giovane Andrea Palladio copiò da Gian Cristoforo. Nel suo disegno, mostrato nella Fig. 7, sono copiati gli stessi modelli del codice di Kassel³⁸; in questo caso le quotazioni non soltanto corrispondono nel loro contenuto, ma perfino le posizioni delle cifre, dei caratteri e delle parole sono simili. Tutte le differenze tra i disegni risultano soltanto a causa dell'intervento settecentesco sul codice di Kassel.

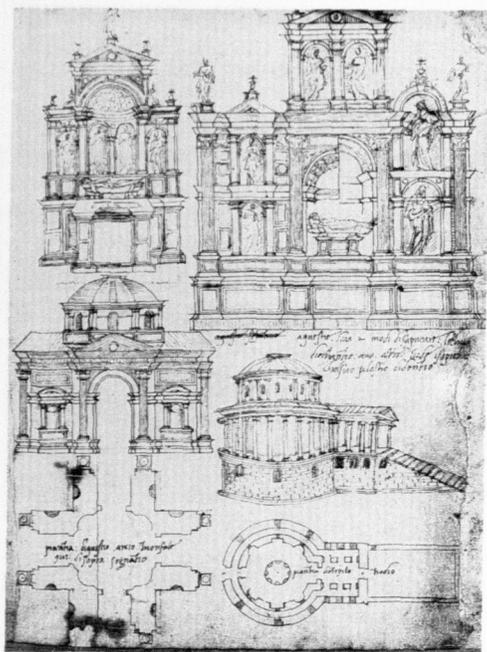
Nel disegno di Palladio si trova aggiunto anche un altro mausoleo, cioè quella di Romolo sulla via Appia poi in gran parte distrutto.



7. Andrea Palladio da Gian Cristoforo Romano, Mausolei dei Cercentii, dei Calventii e di Romolo. Londra, Royal Institute of British Architects.

La ricostruzione ricorda piuttosto lo stile rinascimentale che quello antico. Il decoro dei pilastri rimanda alle ricostruzioni di edifici antichi rotondi ideati da Francesco di Giorgio e al Tempietto di Bramante³⁹. Anche tale invenzione forse risale a Gian Cristoforo, poiché nei disegni fiorentini è copiato lo stesso modello (Fig. 8). Qui, però, è mantenuta la prospettiva originale con i forti scorci tipici anche degli altri rilievi di mausolei, mentre il Palladio, come fece spesso volte, la cambiò in proiezione ortogonale.

Finora ho accennato ai rilievi principali risalenti a Gian Cristoforo di cui ho trovato tracce. Mancano ancora i disegni di carattere piuttosto teorico sui quali torneremo più tardi. Probabilmente Gian Cristoforo fece

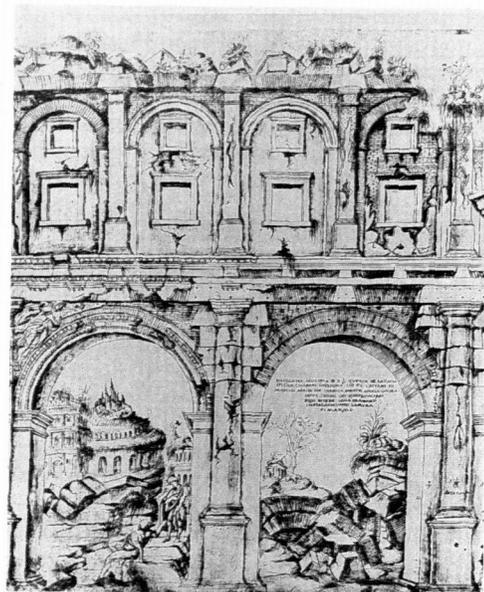


8. Anonimo del Cinquecento, progetti di altari sepolcrali, Mausoleo di Romolo, arco onorario. Firenze, Biblioteca Nazionale.

anche altri rilievi, ma non è il caso di pensare che tali studi fossero in quantità troppo grande. Gli studi dell'antico lasciati da Falconetto, che a Verona nel Cinquecento erano famosi, consistevano di otto «cose» di Verona, quattro di Pola e venti di Roma⁴⁰. Fra i disegni fiorentini si trovano ancora alcuni progetti per altari alquanto simili ai disegni del Bambaia, il quale fu influenzato da Gian Cristoforo, e anche al monumento a Galeazzo Visconti (Fig. 8)⁴¹. A ogni modo, essi appartengono al primo Rinascimento lombardo e s'accordano benissimo all'attribuzione a Gian Cristoforo dei modelli copiati nello stesso codice fiorentino. In tutto, cinque serie di copie, alcune delle quali risalgono ad architetti eminenti, mostrano quanto nel Rinascimento gli studi dell'antichità lasciati da Gian Cristoforo fossero stimati e famosi, anche se più tardi

furono smarriti e dimenticati. Cercheremo allora di verificare la loro posizione storica. Gian Cristoforo studiò l'antico circa nello stesso periodo in cui vi si applicarono il Cronaca, Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo. I disegni al riguardo di Francesco di Giorgio sono di solito piuttosto sommari, limitandosi a linee semplici e a poche indicazioni di misure approssimative; talvolta mostrano più l'immaginazione dell'autore che la vera apparenza delle rovine, come, ad esempio, nel caso di alcune ricostruzioni di edifici rotondi. I disegni di Giuliano da Sangallo risalenti agli anni Novanta del Quattrocento (Fig. 9) si distinguono per la loro bellezza straordinaria, ma non pare che fossero basati su rilevamenti esatti, in quanto di solito mancano le quotazioni. Gli studi del Cronaca invece furono di guida (Fig. 10). I suoi disegni sono schietti e semplici⁴². Essi partono da rilevamenti dettagliati e riproducono i loro oggetti in modo obiettivo. Rilievi di una tale esattezza erano finora ignoti all'architettura rinascimentale. Vasari⁴³ ricorda quanto scalpore questi studi provocarono a Firenze. Non a caso lo stesso soprannome del Cronaca derivò dal fatto che egli appariva come un vero cronista dell'architettura antica.

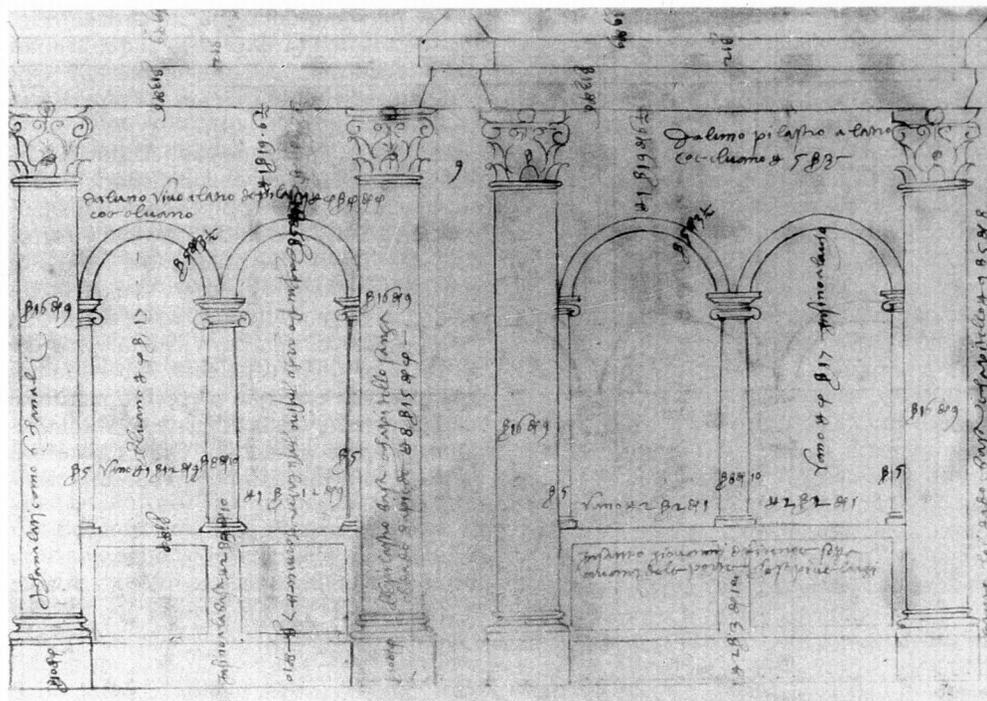
Quasi allo stesso tempo, Gian Cristoforo si mise in luce, in modo simile, come cronista dell'antichità. Anche ai suoi disegni originali certamente mancò grande fascino grafico, ma essi furono schietti, esatti e dettagliati come quelli del Cronaca. Sono simili non solo le quotazioni particolareggiate poste in luoghi ben visibili ma pure l'integrazione di didascalie nelle quali sono annotate singole osservazioni oppure informazioni generali sugli oggetti rappresentati. Il Cronaca a Roma rivolse la sua attenzione specialmente a templi, portici, oppure colonnati isolati. Poi, a Firenze, disegnò la chiesa dei SS. Apostoli e il Battistero (Fig. 10), cioè quei famosi edifici spesso ritenuti antichi dei quali già Brunelleschi si servì come punti di orientamento per il rinnovamento dell'architettura. Gian Cristoforo invece si concentrò piuttosto



9. Giuliano da Sangallo, Cosiddetto Portico di Pompeo. Codice Vaticano Barberiniano.

sto sugli edifici che dovevano essere al centro dell'interesse degli architetti del pieno Rinascimento. Simile in questo a Giuliano da Sangallo⁴⁴, Gian Cristoforo fece molti rilievi di archi trionfali. Forse fu attirato dal motivo dell'inquadratura di arcate entro ordini di colonne, motivo che poi diventò ben più importante per l'architettura moderna che non i colonnati isolati. Vi si aggiunge probabilmente l'interesse per i segni dei trionfi romani che entusiasmarono tutti gli umanisti del Rinascimento.

Gian Cristoforo ebbe grandissimi meriti nel fare per primo un rilevamento esatto del Pantheon. Già nel Medioevo il Pantheon era il monumento forse più illustre dell'antichità⁴⁵. Ma i due fiorentini che alla fine del Quattrocento studiarono l'architettura romana, il Cronaca e Giuliano da Sangallo, non ne hanno lasciato disegni. Di Francesco di Giorgio abbiamo soltanto uno spaccato impreciso e senza quotazioni. Bramante e Raffaello poi presero il Pantheon come mo-

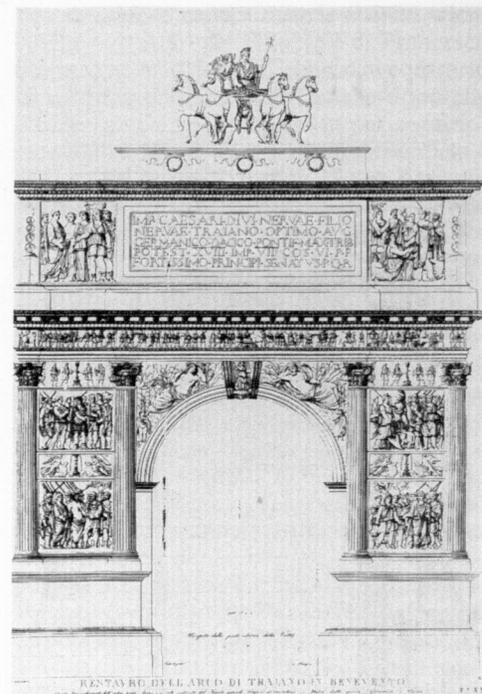


10. Simone del Pollaiuolo detto Il Cronaca, Battistero di Firenze, disposizione architettonica del piano superiore nell'interno. Montreal, The Canadian Centre for Architecture.

dello dell'ordine corinzio in genere; ciò nel caso di S. Pietro è documentato esplicitamente e nella capella Chigi l'imitazione è evidentissima⁴⁶. Serlio ha messo il Pantheon all'inizio del libro delle antichità, dichiarando che sarebbe «veramente il più bello, il più integro e il meglio inteso [...] tra gli antichi edifici che si veggono a Roma»⁴⁷. Nel libro sulla teoria degli ordini architettonici, Serlio fa richiamo al Pantheon come a Vitruvio per arrivare a regole generali⁴⁸. Forse Gian Cristoforo fu il primo a portare gli studi di antichità alla maniera del Cronaca nell'Italia settentrionale. Certamente, già prima di lui esistevano rilievi dell'arco di Pola, ma niente fa supporre che essi fossero similmente esatti. Falconetto ritornò da Roma a Verona circa nello stesso periodo in cui

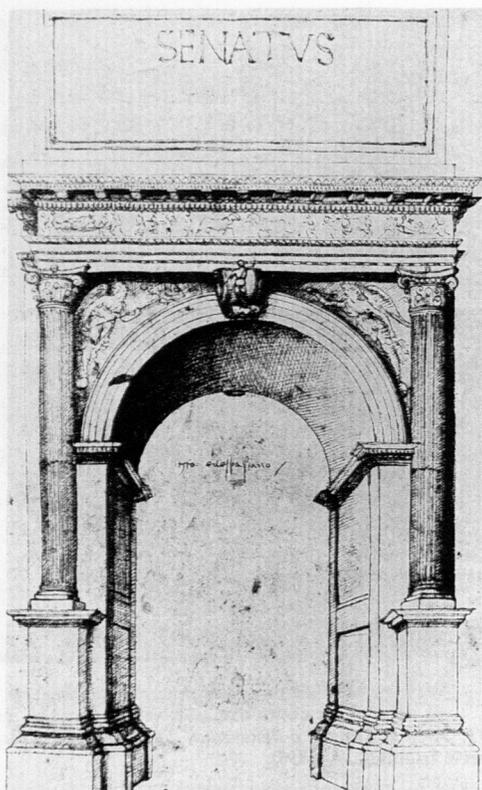
Gian Cristoforo venne a Milano (prima del 1497). Ma purtroppo, per farsi un'idea sul carattere dei suoi studi, si è costretti a fare delle ipotesi⁴⁹. A ogni modo, nel Cinquecento prima del Palladio, secondo quanto posso dedurre dai disegni pervenuti, circolarono soltanto tre rilievi esatti dell'arco dei Sergi e uno di essi fu quello di Gian Cristoforo^{49a}. Sebbene Vasari, da buon patriota fiorentino come notoriamente fu, esalti soltanto il Cronaca come protagonista di rilevamenti esatti dell'architettura antica, Gian Cristoforo assunse una posizione simile nella storia dell'archeologia.

Naturalmente i rilievi sobri di Gian Cristoforo e del Cronaca non sono attraenti quanto i bei disegni di Giuliano da Sangallo o



11. Arco di Traiano a Benevento, da L. Rossini, «Gli archi trionfali...» (1836).

quanto alcune rappresentazioni di architetture fantastiche del tardo Quattrocento, che mostrano più immaginazione aristica. Però, nel quadro della storia degli studi dell'antichità, l'importanza maggiore spetta agli studi sobri, per l'esame concreto della realtà architettonica che essi testimoniano. Anche gli studi degli umanisti, della cerchia di Niccoli, che aprirono una nuova strada alla filologia si distinsero per una meticolosità che già al suo tempo talvolta sembrò pedante. Una simile oggettività sta alla base del trattato sull'architettura di Alberti. Infatti, l'atteggiamento intellettuale dell'umanesimo è largamente caratterizzato da un simile realismo e razionalismo. Gli studi naturali di Leonardo ebbero inizio nello stesso periodo dei rilevamenti di Gian Cristoforo o del Cro-



12. Arco di Tito, stato di conservazione verso 1490/1500. Codice Escorialense dalla bottega di Domenico Ghirlandaio.

naca. Il merito di tali studi, che sarebbe divenuto più importante in futuro, consiste nell'osservazione acuta dei fenomeni naturali e nella schietta rappresentazione di essi. Il «saper vedere», invece dell'immaginare e dello speculare, è all'inizio delle scienze naturali moderne in genere.

Realismo non significava fissarsi esclusivamente sulla pura osservazione; esso, in generale, costituisce la base di ogni ragionamento scientifico, se merita l'attributo di logico. Allora, Gian Cristoforo con il suo solito realismo, la precisione e la meticolosità che lo contraddistinguevano, passò dai rilevamenti

alle riflessioni teoriche. In diverse didascalie Gian Cristoforo annota proporzioni di certi membri, specialmente di colonne, paragonandole con le regole di Vitruvio e di Alberti (anche se non vi fa riferimento esplicito), e derivandone anche delle regole nuove.

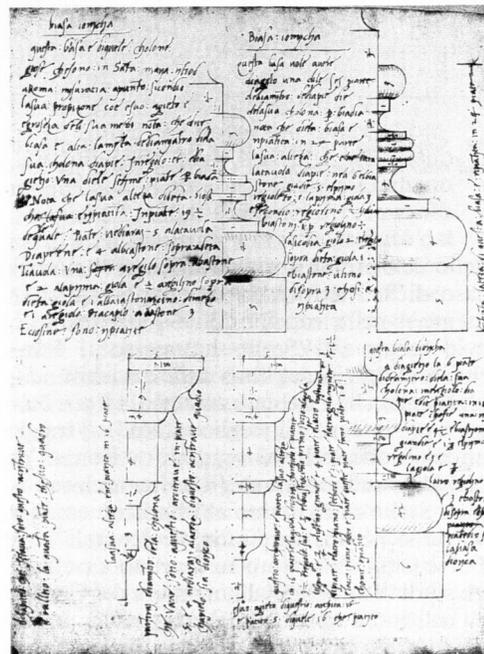
Così Gian Cristoforo nota che «non c'è differenza» fra l'arco di Traiano a Benevento e l'arco di Tito (Fig. 6)⁵⁰. In realtà, l'arco di Tito era distrutto in gran parte (Fig. 12) e ci mancano i rilievi che riempiono tutte le fronti dell'arco a Benevento. Ma Gian Cristoforo si era ovviamente accorto che le misure, le proporzioni e le membrature sono eguali in tutti e due gli archi (cfr. Fig. 11)⁵¹. La nota di Gian Cristoforo si distingue per tre ragioni: per la scoperta della somiglianza di misure e di decoro architettonico in ambedue gli archi, che anche nell'archeologia moderna viene rilevato come fenomeno importante; per la concentrazione sui fenomeni decisivi per il paragone, spinta tanto in avanti da tralasciare del tutto i rilievi dell'arco a Benevento, sebbene essi siano evidenti (ma sono rappresentati nel rilievo); e finalmente per la ricostruzione dell'arco di Tito in analogia all'arco di Benevento, che sembra essere inclusa nella conclusione che Gian Cristoforo tirò dal suo paragone⁵².

Gian Cristoforo portò più avanti tali ricerche riguardo al Pantheon, arrivando finalmente a mettere a confronto con un'alzato con quotazioni un secondo alzo che serve soltanto alla dimostrazione di proporzioni (Fig. 5)⁵³. Ovviamente fu Gian Cristoforo, se non Alberti, a introdurre anche l'orientamento preciso del Pantheon come modello della buona architettura deducendone regole generali per gli ordini architettonici, quel procedimento, cioè, che fu poi ripetuto da Serlio e che sembra aver indotto Bramante e la sua cerchia a imitare il Pantheon.

Fra i disegni di membri singoli di colonne che sono inseriti nel codice fiorentino si trova un gruppo teorico nel quale Gian Cristoforo prende l'occasione di stendere espressamente regole generali, seguendo le orme di Vitruvio e di Alberti oppure, dove erano lacune o incoerenze, aggiungendo regole nuo-

ve che derivano dalle spoglie antiche (Fig. 13)⁵⁴. La forma caratteristica di questi studi consiste nell'unione di disegni schietti e semplici con spiegazioni chiare e corte scritte nelle didascalie.

Questi disegni mostrano capitelli dorici e ionici e diverse basi, qui chiamate doriche e ioniche, che ovviamente dipendono dalla teoria di Alberti, mentre deviano dalle regole date da Vitruvio. Il disegno del tronco di una colonna mi pare caratteristico del metodo di ricerca adottato da Gian Cristoforo: il tronco della colonna da Vitruvio viene descritto in modo insufficiente. Alberti fa notare le lacune ed esalta il proprio merito di averle riempite «con diligenza e studio secondo l'opere ottime»⁵⁵. Gian Cristoforo affronta la materia di nuovo con una meti-



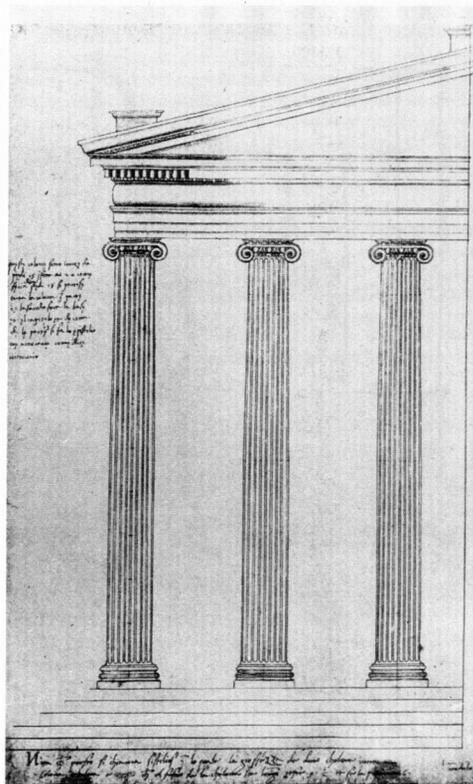
13. Anonimo del Cinquecento da Gian Cristoforo Romano, Studi degli ordini architettonici: base e architrave. Firenze, Biblioteca Nazionale.

colosità simile a quella di Alberti e dall'esame di esempi antichi, da parte sua, arriva a correggere una delle proporzioni indicate da Alberti. Pieno d'orgoglio per aver superato ancora una volta il maestro famoso, dichiara che le proporzioni trovate seguono una regola che sarebbe, come vuole lui, generalmente «piaciuta e buona»⁵⁶.

Gli originali degli studi teorici erano probabilmente sistemati in modo molto più chiaro che non nelle copie fiorentine, dove sono confusi senza ordine. Essi assomigliavano probabilmente ai rilievi di edifici antichi eseguiti dallo stesso Gian Cristoforo, il che significa che sotto le illustrazioni portavano le loro didascalie. Forse gli studi degli intercolunni che il giovane Palladio ha disegnato (Fig. 14)⁵⁷ sono stati copiati dal modello di Gian Cristoforo. Tale supposizione è suggerita dal fatto che essi si staccano in modo evidente dallo stile consueto di Palladio, mentre s'avvicinano alquanto alle copie pulite secondo i rilievi di Gian Cristoforo che sono inserite nel codice di Kassel. È assai simile anche lo studio delle didascalie che ogni tanto cominciano con il richiamo professorale: «nota che...». Negli studi del Pantheon Gian Cristoforo nota anche che la larghezza di un intercolunnio del portico corrisponde a due diametri di colonne e cioè al tipo sistilo (Fig. 5).

Non intendo enumerare altri esempi di studi teorici, ma riflettere più a fondo su quelli proposti.

Immagino che la discussione sui dettagli del tronco possa facilmente sembrare pedante. Ma la conoscenza intima di tali dettagli occorre, se si aspira alla imitazione convincente di colonne antiche (il che si rivela in modo spiacevole quando manca, come avviene a volte, specialmente nell'architettura rinascimentale a nord dell'Italia). Forse più importante ancora è l'impostazione metodica adoperata da Gian Cristoforo: una ricerca imparziale che con intensità costante cerca di dedurre la formazione degli ordini di colonne dal confronto tra Vitruvio e le opere antiche, segue il metodo induttivo, che generalmente ricava i propri risultati da paragoni



14. Andrea Palladio da Gian Cristoforo Romano (?), Sistilo ionico. Londra, Royal Institute of British Architects.

tra ipotesi teoriche e misurazioni o altri oggettivazioni di fenomeni reali. Esso costituisce il fondamento indispensabile non solo delle scienze naturali moderne ma anche delle scienze storiche, essendo forse l'unico modo per rivedere vecchie idee preconcepite e arrivare a conoscenze propriamente nuove. Il metodo induttivo adottato nelle scienze letterarie dagli umanisti intorno a Niccoli, da Alberti fu trasmesso all'archeologia e alla teoria architettonica⁵⁸. Da Alberti, Gian Cristoforo imparò, più che molte regole singole, questo metodo.

Nel Quattrocento però, il metodo induttivo

non dominava ancora tutte le attività scientifiche. I trattati del Filarete e di Francesco Giorgio testimoniano di quanto al contrario fu difficile comprenderlo, anche dopo che Alberti aveva mostrato la via per seguirlo. Innumerevoli riferimenti ad autori antichi e altri atteggiamenti accademici non riescono a nascondere il fatto che entrambi si fondano in parte su un'idea vaga dell'architettura antica. Specialmente le regole che essi enunciano per gli ordini architettonici sono molto superficiali, limitandosi al principio primitivo che gli ordini aumentino continuamente di eleganza⁵⁹. Non si dice neppure che i membri di ogni ordine, principalmente i capitelli debbono essere conformati in modo specifico. Sotto questo profilo Filarete e Francesco di Giorgio si distinguono talvolta dai loro colleghi gotici quasi solo per l'imitazione di forme antichizzanti, e più da essi che da Alberti hanno imparato ad assumere pose da accademici. Talvolta enunciano frasi tanto formalistiche da ricordare quasi le dispute tenute verso il 1400 alla fabbrica del duomo di Milano, nel corso delle quali regole pseudo-vitruviane servirono da argomento per difendere la forma speciale dei piloni del duomo⁶⁰. Cento anni più tardi un certo dottor Onofrio de Paganini fece ancora riferimento a Vitruvio per spiegare la forma di questi piloni⁶¹, confermando così che non bastano richiami agli antichi, per quanto fioriti siano, per produrre risultati ragionevoli.

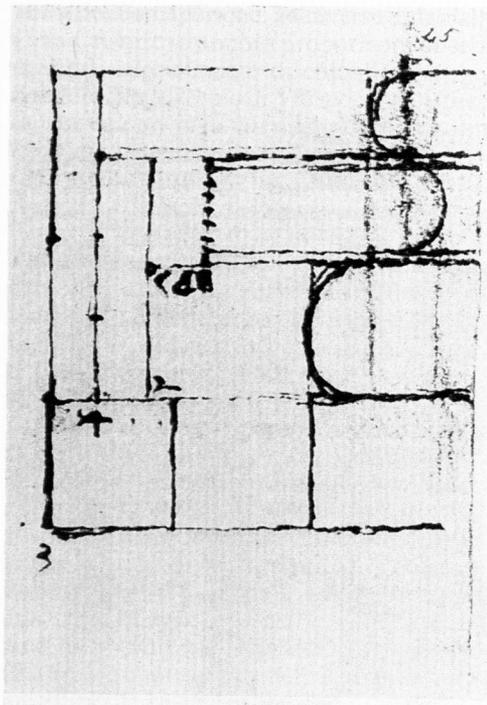
Due problemi soprattutto impedirono agli architetti l'accesso alla teoria. In primo luogo mancava loro una conoscenza del latino sufficiente a elaborare i dati di Vitruvio e di Alberti. Innanzitutto però, mancò loro l'esercizio in campo letterario necessario alle trattazioni teoriche. Francesco di Giorgio enunciò il problema con le parole che «sono molti che hanno la dottrina e non hanno l'ingegno, e molti dotati d'ingegno e non di dottrina»⁶².

Benché mecenati e umanisti molte volte abbiano fornito la loro assistenza agli studi teorici degli architetti, come nel caso di Filarete e di Filelfo a Milano⁶³, tale aiuto ovvia-

mente non bastò. Ai letterati mancavano le conoscenze tecniche necessarie ad approfondire la teoria architettonica. Si ricordi, ad esempio, il trattatello di Pellegrino Priciani, piuttosto insignificante, benché l'autore fosse molto erudito e si servisse degli scritti di Vitruvio e di Alberti⁶⁴. La critica, rivolta agli artisti di mancare di erudizione in campo letterario, suscitò il lamento citato di Leonardo: «Diranno che per non avere io lettere non potere ben dire quello che voglio trattare»⁶⁵. Infatti è evidente che le conoscenze del testo da solo non siano state sufficienti neanche a un architetto della statura di Francesco di Giorgio. Egli, nella seconda stesura del suo trattato, ripeté molti dei suoi vecchi errori, benché in precedenza avesse ottenuto una traduzione completa di Vitruvio⁶⁶. Alberti fu l'unico a unire in una persona sola l'esercizio letterario e architettonico e a saper congiungere queste facoltà col nuovo metodo archeologico.

Francesco di Giorgio, da parte sua, stigmatizzò il comportamento di quegli umanisti, e quindi innanzitutto di Alberti, che, pur essendo in grado di comprendere a fondo la materia riportavano le loro conoscenze in trattati che, essendo puramente letterari, erano di difficile comprensione per un architetto: «Sonno molti tempi stati dignissimi autori i quali hanno diffusamente descritto dell'arte dell'architettura [...], quelli con carattere e lettere dimostrando e non per figurato disegno, et in tali modi hanno esplicato li concetti della mente loro; e per benché ad essi compositori li paia molto largamente tale opere sicondo la mente loro avere illucidate, pure noi vediamo che sono rari quelli lettori che per non avere disegno intendere possono [...]». Francesco di Giorgio oppone a tale abuso l'osservazione: «Ma quando tali autori concordassero con la scrittura el disegno, molto più apertamente si porrebbe iudicare vedendo il segno col significato, e così ogni oscurità sarebbe tolta via»⁶⁷.

Sullo sfondo culturale a cui abbiamo brevemente accennato mi pare che si riconosca meglio la vera importanza degli studi di Gian Cristoforo Romano. Non fu né lettera-



15. Leonardo da Vinci, *Basa attica*. Codice Forster III.

to né architetto nel senso proprio della parola, ma riunì nella sua persona cultura filologica e conoscenze dell'architettura antica sufficienti a comprendere Vitruvio e Alberti e a portare avanti la teoria architettonica con il nuovo metodo archeologico. A questa facoltà, in modo del tutto eccezionale, si accompagnava la disposizione a illustrare le proprie conoscenze in modo che diventassero accessibili a molti artisti. Si noti, in tale contesto, che gli amici letterati più intimi di Gian Cristoforo, Castiglione, Bembo, Equicola, appartennero alla cerchia che iniziò la discussione sul rinnovamento del volgare. Maria Luisa Gatti e Anna Rovetta hanno mostrato quanto nel Trecento e Quattrocento a Milano fosse diffuso l'interesse alla teo-

ria architettonica⁶⁸. Vi parteciparono lo stesso Ludovico il Moro, la sua corte e membri della sua famiglia, i deputati della fabbrica del duomo, patrizi e artisti, fra cui in primo luogo Leonardo⁶⁹. Certamente in questo ambiente si resero utili le facoltà straordinarie di Gian Cristoforo.

Penso che gli studi di Gian Cristoforo, infatti, abbiano lasciato alcune tracce nell'opera di Leonardo. Nel codice Forster III, che appartiene proprio allo stesso periodo in cui entrambi erano alla corte di Milano (1493-96), sono inseriti tre disegni della base attica con dimostrazione grafica delle proporzioni secondo Alberti (Fig. 15)⁷⁰ e con indicazione dei nomi dei singoli membri secondo Vitruvio. Quei disegni sono senza confronti nell'opera leonardesca del tempo e costituiscono un'eccezione fra tutti i suoi studi architettonici. D'altra parte sono simili ai rilievi di Gian Cristoforo, e tale somiglianza pesa ancora di più se si prende in considerazione quanto il trattato di Francesco di Giorgio, del quale Leonardo ebbe pure un'esemplare, fosse lontano da questa chiarezza.

Senza dubbio, Gian Cristoforo alla corte di Ludovico il Moro fu anche in contatto con Bramante e avranno avuto scambi di idee sull'architettura. Gian Cristoforo ebbe l'opportunità di raccogliere impulsi pratici dal grande architetto e Bramante poté trarre vantaggio dalle conoscenze archeologiche e letterarie di Gian Cristoforo. Forse in un tale scambio di idee, Gian Cristoforo arrivò a approfondire i suoi studi nella forma che in parte è trasmessa nei disegni fiorentini, mentre Bramante acquisì la comprensione profonda della teoria vitruviana, di cui testimoniano le sue prime opere romane e specialmente il Tempietto di S. Pietro in Montorio. L'incontro fecondo fra i due artisti alla corte di Ludovico il Moro potrebbe essere la ragione per la quale Gian Cristoforo fu chiamato a Roma, quando cominciò la ricostruzione della basilica di S. Pietro e per la quale la direzione della fabbrica di Loreto fu affidata a lui benché gli mancasse ancora l'esperienza nella prassi edilizia.

- ¹ Cfr. ad esempio P.O. Kristeller, «Humanismus und Renaissance», in *Das moderne System der Künste*, Monaco 1976, II, pp. 164-206.
- ² N. Pevsner, «The term 'architect' in the Middle Ages», *Speculum*, XVII, 1942, pp. 549-562; P. Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960; O. von Simson, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt 1972; M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Francoforte 1976; H. Günther, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, pp. 5-12.
- ³ J.S. Ackerman, «'Ars sine scientia nihil est'. Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan», *The Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 84-111.
- ⁴ Cfr. per il seguente J. Burckhardt, «Die Kultur der Renaissance in Italien», in *Die Naturwissenschaft in Italien*, Kap. IV, p. 2; A.C. Crombie, *Robert Grosseteste and the origins of experimental science 1100-1700*, Oxford 1970; Idem, *Von Augustinus bis Galilei. Die Emanzipation der Naturwissenschaft*, Monaco 1977, spec. pp. 341, 350 sgg.
- ⁵ L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg 1919-27, II, p. 31 sgg.; E. Zilsel, «The origins of William Gilbert's scientific method», *Journal of the History of Ideas*, II, 1941, pp. 1-32; Idem, «The genesis of the concept of scientific progress», *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945, pp. 325-349; E. Panofsky, «Artista scintizatio genio: Appunti sulla 'Renaissance-Dämmerung'», *Annali dell'Istituto Storico Italo-germanico in Trento*, III, 1977, pp. 287-319.
- ⁶ H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 160 sgg.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 23.
- ⁸ «Quis sibi quominus risu dirumpatur absteineat, cum ille ut etiam de architectura rationes explicare credatur. lacertos exerens, antiqua probat aedificia, moenia recenset, iacentium ruinas urbium et 'semirutos' fornices, diligenter edisserit quot disiecta gradibus theatra, quot per areas columnae aut stratae iaceant aut stantes exurgant, quot pedibus basis pateat quot (obeliscorum) vertex emineat. Quantis mortalium pectora tenebris obducuntur». Invettiva contro Niccoli del 1413, Guarino Veronese, *Epistolario*, R. Sabbadini, Venezia 1915, I, p. 39 sgg.; E.H. Gombrich, *The heritage of Apelles*, Oxford 1976, pp. 93-110 («From the revival of letters to the reform of the arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi»).
- ⁹ F. Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance*, Darmstadt 1959. E.M. Sanford, «The study of ancient history in the Middle Ages», *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, pp. 21-43. A. Momigliano, «Ancient history and the antiquarian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 285-315; R. Hiestand, «Die Antike im Geschichtsbewusstsein des Mittelalters», *Antike und europäische Welt*, Berna/Francoforte/New York 1984, pp. 103-117.
- ¹⁰ A.C. Crombie, *Von Augustinus...*, cit., p. 357.
- ¹¹ «Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla speranza che d'altrui parola; la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò». Cod. Atl. 119v-a, Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, ed. G. Zamboni, Amburgo 1958, p. 12; A. Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano 1944, I, pp. 61-90. Cfr. A. Buck, «Zum Methodenstreit zwischen Humanismus und Naturwissenschaft in der Renaissance», *Sitzungsberichte der Gesellschaft zur Beförderung der gesamten Naturwissenschaften zu Marburg*, LXXXI, 1959/1, pp. 3-16.
- ¹² *Epistolario*, cit., p. 38.
- ¹³ E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento*, Bari 1965.
- ¹⁴ «Habent enim splendorem cognitionis eximium, vitae autem utilitatem non habent», L. Bruni Areينو, *Humanistisch-philosophische Schriften*, H. Baron, Berlino/Lipsia 1928, p. 21; Buck «Zum Methodenstreit...», cit., p. 6. Cfr. anche A. Buck, *Die humanistische Tradition in der Romania*, Berlino/Zurigo 1968, pp. 150-165.
- ¹⁵ Gombrich, *The heritage...*, cit., p. 97 sgg.
- ¹⁶ La seguente trattazione degli studi di antichità risalenti a Gian Cristoforo Romano è basata in gran parte su Günther, *Das Studium...*, cit., cap. IV.
- ¹⁷ *Decamerone*, VI, p. 5.
- ¹⁸ Sulla vita di Gian Cristoforo Romano cfr. anche C. von Fabricy, «Nuovi appunti per la biografia dello scultore Gio. Cristoforo Romano», *Arte e Storia*, VII/14, 1888, pp. 105-107; A. Venturi, «Gian Cristoforo Romano», *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888, pp. 49-59, 107-118, 148-158; C.M. Brown, «Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua. Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 153-159; A.S. Norris, *The tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*, Diss., New York 1977.
- ¹⁹ Lettera del 30. VII. 1505; Venturi, *op. cit.*, 113 n. 4.
- ²⁰ P.J.A. Vogel, *De ecclesiis Recanatensi et Lauretana*, Recanati 1859, pp. 238-247; P. Gianuzzi, «La chiesa di S. Maria di Loreto», *La Rassegna Nazionale*, IV/3, 1884, pp. 3-31; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 960-979; K. Weil-Garris, «Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo a Loreto», *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 313-338; Idem, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento sculpture*, New York/Londra 1977, pp. 12-18.
- ²¹ Weil-Garris, *The Santa Casa...*, cit., doc. 1317; Venturi, *op. cit.*, p. 154 n. 2, p. 157 n. 1.
- ²² M. Winner, «Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance», *Jahrbuch der Berliner Museen*, XVI, 1974, pp. 99.
- ²³ Venturi, *op. cit.*, p. 112 n. 3.
- ²⁴ R. Renier, «Per la cronologia e la composizione del Libro de natura de amore di Mario Equicola», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XIV, 1889, pp. 212-233.
- ²⁵ UA 2055. A Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-1922, fig. 487 sgg.
- ²⁶ Cod. Magl. II-I-429, 1-2, 7-10, 13, 15, 18. Günther, *op. cit.*, pp. 333-335, Anh. II (con trascrizione completa delle didascalie).
- ²⁷ Cod. Magl. II-I-429, 2.
- ²⁸ Cod. Magl. II-I-429, 1r-v, 8r.
- ²⁹ Cod. Magl. II-I-429, 18v.
- ³⁰ Cod. Magl. II-I-429, 18r.
- ³¹ Cfr. A. Rotondò, «Pellegrino Prisciani (1435 ca. - 1518)», *Rinascimento*, XI, 1960, pp. 69-110; M. Tafuri, «Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento», *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milano 1978, pp. 429-433.
- ³² S. Serlio, *Tutte l'opere*, Venezia 1619, III, 61v-63v, 103v-105r. Günther, *op. cit.*, p. 378.
- ³³ H. Günther, «Der Kodex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel», *Kunstchronik*, XXXVI, 1983, pp. 47-50. Idem, *Das Studium*, cit., pp. 354-373, App. VI, 9v, 10r, 16r-v.
- ³⁴ H. Günther, «Herman Postma und die Antike», *Jahrbuch des Zentral-instituts für Kunstgeschichte*, 1988.
- ³⁵ Cod. Fol. A 45, 25v.
- ³⁶ Cod. Fol. A 45, 24r. Cfr. Günther, *Das Studium...*, cit., cap. VI.
- ³⁷ Cod. Fol. A 45, 32r-v.
- ³⁸ RIBA VIII 7. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, p. 106 sgg., fig. 272; H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*, Monaco/Berlino 1966, pp. 19, 93, 137, cat. n. 7. Cfr. H. Günther, «Studien zum venezianischer Aufenthalt des Sebastiano Serlio», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXII, 1981, p. 70.
- ³⁹ Cod. Torin. Saluzz. 148, 84r. Cfr. E. Rosenthal, «The antecedents of Bramante's Tempietto», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIII, 1964/2, pp. 55-74.
- ⁴⁰ E. Lovarini, *Inventario della eredità di Giovanni Maria Falconetto*, Verona 1918; Zorzi, *op. cit.*, p. 37 sgg.
- ⁴¹ Cod. Magl. II-I-429, 9r, 15r. Cfr. G. Nicodemi, *Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1945, figg. 86, 89, 90; P. Dreyer, M. Winner, «Der Mesiter von 1515 und das Bambaia-Skizzenbuch in Berlin», *Jahrbuch der Berliner Museen*, VI, 1964, pp. 53-94. Sull'influsso di Gian Cristoforo Romano su Bambaia cfr. J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance sculpture*, Londra 1958, pp. 98 sgg., 341 sgg.
- ⁴² Günther, *Das Studium...*, cit., cap. II.
- ⁴³ G. Vasari, *Le vite*, Milanese, Firenze 1878-1885, IV, p. 145.
- ⁴⁴ «Libro degli archi» nel Cod. Barberini. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, Lipsia 1910, pp. XVI, XXVI.
- ⁴⁵ T. Buddensieg, «Das Pantheon in der Renaissance», *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, XIX, 1964/65, pp. 3-6. Idem, «Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance», in *Classical Influences on European*

Culture, A.D. 500-1500, Cambridge 1971, pp. 259-267; W.L. MacDonald, *The Pantheon*, Londra 1976, pp. 108-117; S. Valtieri, «Il rapporto degli architetti del Rinascimento con l'antico attraverso i disegni del Pantheon», *Colloqui del Sodalizio*, Ser. 6, II, 1978-80, pp. 61-76.

⁴⁶ Günther, *Das Studium...*, cit., p. 47 sgg. J. Shearman, «Raffael, Rome and the Codex Escorialensis», *Master Drawings*, xv, 2, 1977, pp. 107-146.

⁴⁷ Serlio, *op. cit.*, III, 50r.

⁴⁸ *Ibid*, IV, 8. Cfr. H. Günther, «Serlio e gli ordini di colonne», in *Sebastiano Serlio*, Atti del convegno a Vicenza 1987 (in corso di stampa).

⁴⁹ G. Schweikhart, «Studium zum Werk des Giovanni Maria Falconetto», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LVII, 1968, pp. 17-67; Idem, «Gio. M. Falconetto», in *Maestri della Pittura Veronese*, Verona 1974, pp. 123-132.

^{49a} Günther, *Das Studium...*, cit., p. 238.

⁵⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II-I-429, 18v: «l'arco di Benevento, nota non c'è ne differenza a questo arco a quello di Vespasiano ovvero Tito ch'è a Roma». Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Cod. Fol. A 45, 26r: «L'arco di Benevento, nota che non vi è differenza da quello di Tito Vespasiano di Roma».

⁵¹ Cfr. F.J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates*, Magonza 1966.

⁵² Anche più tardi l'arco di Tito fu ancora ricostruito secondo il modello dell'arco di Traiano a Benevento: cfr. A. Nesselrath, «Raffael's archaeological method», in *Raffaello a Roma*, Roma 1986, pp. 357-372; Günther, *Das Studium...*, cit., p. 233 sgg.

⁵³ Un'analisi dettagliata è fornita in Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 148, sgg., 153.

⁵⁴ Un'analisi dettagliata in *ibid*, pp. 149-153.

⁵⁵ *De re aedificatoria*, VI, 13.

⁵⁶ Cod. Magl. II-I-429, 10v.

⁵⁷ RIBA XI 7r, 9r, 10r. Zorzi, *op. cit.*, p. 121, fig. 282, 284, 286. Spielmann, cat. n. 13, 15s. Cfr. H. Günther, «Palladio e gli ordini di colonne», in *Andrea Palladio: Studi recenti (1959-1988)*, Atti del convegno a Vicenza 1988 (in corso di stampa).

⁵⁸ Cfr. Günther, *Das Studium...*, cit., p. 22 sgg.

⁵⁹ Cfr. H. Günther, «Die Anfänge der modernen Dorica», in *L'emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, Atti del convegno a Tours 1986 (in corso di stampa).

⁶⁰ Ackerman, *op. cit.*, pp. 98, 109, App. II b.

⁶¹ Cfr. L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia 1509, 35r (cap. 20).

⁶² Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, C. Maltese/L. Maltese Degrassi, Milano 1967, p. 489 sgg.

⁶³ Cfr. P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlino 1963; le introduzioni delle edizioni del trattato di Filarete curate da J.R. Spencer, New Haven/Londra 1965, e da A.M. Finoli/L. Grassi, Milano 1972. H. Günther, «Sforzinda, Eine Idealstadt der Renaissance», *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1988, pp. 231-258.

⁶⁴ G. Ferrari, «Il manoscritto spectacula di Pellegrino Prisciani», in *La Corte e lo Spazio. Ferrara estense*, Roma 1982, II, pp. 431-449.

⁶⁵ Cfr. nota 11.

⁶⁶ Günther, *Das Studium...*, cit., p. 162.

⁶⁷ Francesco di Giorgio, *op. cit.*, p. 489 sgg.

⁶⁸ M.L. Gatti Perer, «Umanesimo a Milano. L'Osservanza Agostiniana all'Incoronata», *Arte Lombarda*, LIII/LIV, 1981, pp. 30, 157; A. Rovetta, «Cultura e codici Vitruviani nel primo umanesimo milanese», *Arte Lombarda*, LX, 1981, pp. 10 sgg.

⁶⁹ Günther, *Das Studium...*, cit., p. 161 n. 156.

⁷⁰ Cod. Forster III, 45r. Sulla datazione cfr. *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci*, R. Commissione Vinciana, v, Roma 1936, pp. 19-22.