

PARTE SECONDA

Abbiamo esaminato in altra sede come il Serlio si sia staccato da Vitruvio e dall'architettura antica per stabilire le regole degli ordini architettonici, arrivando a creare un sistema, originale sia nei diversi particolari che nella formazione del suo insieme⁽¹⁾. In questa sede vorrei occuparmi invece della definizione degli ordini di colonne nell'Alto Rinascimento prima del Serlio.

Ci avvarremo dei disegni rinascimentali dell'antichità. Il punto di partenza però è costituito da un intero trattato di architettura finora non pubblicato, che è inserito nel Codice Fol. A 45 delle Staatliche Kunstsammlungen di Kassel (Foll. 1-12). Le considerazioni che seguono sono emerse dalla preparazione dell'edizione critica di questo trattato.

Innanzitutto, premetteremo alcuni appunti sull'attribuzione e datazione del trattato e qualche considerazione sullo sviluppo della letteratura architettonica in cui è inquadrato. Non si conosce l'autore del manoscritto, ma è lecito ritenere che di sua mano siano anche due serie di disegni architettonici, inserite l'una nello stesso codice di Kassel, l'altra nel secondo dei volumi di schizzi di Maarten van Heemskerck di Berlino⁽²⁾. Egger e Hülsen, nella loro edizione dei volumi di Heemskerck, hanno messo in evidenza che l'autore della serie in oggetto, da essi chiamato 'Anonimo A', proveniva dai Paesi Bassi e aveva soggiornato nell'Italia del Nord, entrando a far parte della cerchia di Giulio Romano⁽³⁾. Questi risultati sono confermati dal codice di Kassel. Anzi il contenuto del codice, nella parte principale, giunse in Olanda e venne in possesso dello stesso Maarten van Heemskerck⁽⁴⁾.

Il codice di Kassel fornisce anche nuove indicazioni sulla formazione dell' 'Anonimo A': i suoi disegni architettonici sono in gran parte copiati dagli stessi originali dei quali si era servito il Serlio per le xilografie del *Terzo Libro*. Alcuni di essi riproducono le incisioni su rame degli ordini architettonici che il Serlio pubblicò nel 1528, oppure i modelli delle incisioni. Ne deriva un rapporto stretto anche tra il Serlio e

(*) Ringrazio P. M. Werneke, O. A., del suo generoso aiuto nella traduzione dal tedesco, gli amici M. Rossi Doria e T. Carunchio di aver riletto il manoscritto della conferenza, e la dr. G. Lorenz-Perfetti dell'Istituto Italiano di Cultura a Monaco per aver corretto il testo finale. La mia gratitudine va al prof. J. Guillaume per l'invito a ripetere questa conferenza al Centre d'Études supérieures de la Renaissance dell'Università di Tours. Abbreviazioni per le edizioni citate di Vitruvio, *De architectura libri decem*: V 1486 = Ed. G. Sulpicio, Roma (?) circa 1486. V 1496 = Ed. Firenze 1496. V 1497 = Ed. Venezia 1497. V 1511 = Ed. illustrata di Fra Giocondo, Venezia 1511. V Calvo = Monaco, Bayer. Staatsbibliothek, Cod. ital. 37. V. Fontana, P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello. Il De architettura di Vitruvio nella traduzione di Fabio Calvo ravennate*, Roma 1975, V 1521 = Trad. ital. commentata di C. Cesariano, Como 1521. V 1533 = Trad. ital. commentata di G. B. Caporali, Roma 1533. V 1543 = Ed. illustrata di W. Ryff, Strasburgo 1543. V 1544 = G. Philander, *In V. annotationes*, Roma 1544; cit. dalla ed. Venezia 1557. V 1547 = Trad. francese commentata da J. Martin, *Architecture ou art de bien bastir*, Paris 1547. V 1552 = Ed. illustrata di G. Philandrier, Lyon 1552. V 1556 = Trad. ital. commentata da D. Barbaro, Venezia 1556.

(1) H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis im dritten und vierten Buch des Sebastiano Serlio*. Uscirà negli Atti del Congresso « Les traités d'architecture de la Renaissance », Tours 1981 (in preparazione).

(2) H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, in corso di stampa, App. VI. *Idem*, *Der Kodex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel*, in « Kunstchronik » XXXVI (1983), 1, pp. 47-50.

(3) H. Egger, Ch. Hülsen, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 voll., Berlin 1913-1916, pp. VII-XVIII.

(4) H. Günther, *Pieter Saenredam als Sammler*, in « Weltkunst » XLVII (1977), pp. 2242-2245.

il maestro del codice di Kassel *alias* l'«Anonimo A'»⁽⁵⁾. Tuttavia quest'ultimo non deve aver redatto da solo il trattato, dato che esso è compilato in lingua francese. Infatti, il manoscritto inserito nel codice di Kassel apparentemente è una copia letterale di una fonte ormai persa. Il testo e i disegni appartenenti ad esso mostrano parecchie imprecisioni caratteristiche delle copie redatte alla svelta. Per esempio più volte il redattore ha scambiato le righe dell'originale: così qualche volta ripete una riga oppure la omette, quando la successiva riga dell'originale iniziava con le stesse parole. Forse il maestro di Kassel ha trovato presso il Serlio il prototipo del trattato insieme con i disegni architettonici che ha copiato.

Il trattato copiato nel codice di Kassel, da ora in poi chiamato semplicemente il trattato di Kassel, venne redatto probabilmente nella Francia meridionale, in quanto per due volte fa riferimento ad antichi modelli esistenti a Nîmes⁽⁶⁾. Guillaume Philandrier, a Venezia dal 1536 al 1541, ci riferisce di aver collaborato col Serlio⁽⁷⁾, forse fu lui a portare il trattato di Kassel in Italia.

L'argomento generale del trattato di Kassel corrisponde largamente al *Quarto Libro* del Serlio, dove gli ordini di colonne costituiscono il punto chiave. Ma il trattato di Kassel racchiude anche un'introduzione generale all'architettura, mentre il *Quarto Libro*, come parte di un più esteso trattato, esclude tutti gli altri temi.

Simili sono anche la forma e lo scopo delle due opere: entrambe si intendono come guide per gli addetti alle costruzioni o per dilettanti, redatte e illustrate in modo da essere facilmente comprensibili. Tuttavia il trattato di Kassel non arriva alla chiarezza del Serlio, né i disegni si pongono in tale evidenza come nel *Quarto Libro*.

Lo sviluppo dei manuali per l'applicazione degli ordini di colonne arriva all'apice col *Quarto Libro* del Serlio. Esso ha inizio con le deplorazioni di Francesco di Giorgio e altri a proposito dei trattati umanistici, come quello dell'Alberti, che per un architetto senza lettere erano appena comprensibili⁽⁸⁾:

Sono per molti tempi stati dignissimi autori i quali hanno diffusamente descritto dell'arte dell'architettura e di molti edifizii e macchine, quelli con carattare 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 opare sicondo la mente loro avere illucidate, pure noi vediamo che sono rari quelli lettori che per non avere disegno intendere possono [...].

Il primo segno precursore dell'indirizzo del Serlio e del trattato di Kassel si rinviene nel Cinquecento, nell'appendice che Luca Pacioli ha aggiunto nel 1509 al suo libro sulla proporzione⁽⁹⁾. Come nel trattato di Kassel, Pacioli all'inizio affronta argomenti architettonici generali, mentre dedica la parte centrale agli ordini di colonne.

⁽⁵⁾ *Idem*, *Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst » LVIII (1981), pp. 70 s.

⁽⁶⁾ *Foll.* 3v.-4r.

⁽⁷⁾ P. de la Mare, *De vita, moribus et scriptis Guillelmi Philandri Castiglionii civ. rom. epistola*, s.l., 1667, pp. 23 s.; V 1544, pp. 81, 137 s.

⁽⁸⁾ Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II-I-141, *Fol.* 88r.; F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a c. di C. Maltese e L. Maltese Degrassi, Milano 1967, p. 489.

⁽⁹⁾ L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia 1509, *Foll.* 23r.-33v. Cfr. l'ed. a c. di C. Winterberg, Wien 1889, pp. 286-337, e l'ed. a c. di A. Bruschi, in *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 23-144.

Il trattato del Pacioli uscì da un ambiente, la corte di Lodovico il Moro, il cui vivace interesse per Vitruvio è ben noto ⁽¹⁰⁾, interesse presente anche in Pacioli ⁽¹¹⁾, il quale, però, nell'appendice del 1509, non vuole fornire speculazioni dotte sull'argomento. Come esordisce nell'introduzione dell'appendice del 1509, soddisfa la « humana preghiera » di alcuni allievi e compagni, « degni lapicidi de scultura e architectonica faculta solertissimi sectatori », di dar « alcuna norma e modo a poter conseguire el vostro desiato affecto dell'architettura [...] maxime quanto conoscere al proposito vostro necessario » ⁽¹²⁾. Perciò Pacioli riferisce, anziché quanto Vitruvio e gli antichi avevano scritto, quel che la prassi edilizia del suo tempo ne aveva desunto. Il suo discorso arriva a sostenere, in sintesi, che esista quasi una sola disposizione adeguata di colonne; e che gli ordini si distinguono solo nei capitelli.

Siccome Pacioli è ancora orientato verso l'architettura del Quattrocento, i suoi risultati venivano superati dall'architettura romana di Bramante. Ma quanto più si complicava allora la materia anche nella prassi edilizia, tanto più cresceva il bisogno di una guida per l'adozione degli ordini di colonne.

Il trattato successivo che affrontava tali necessità apparve nel 1526 a Toledo sotto il titolo *Medidas del romano: necessarios a los oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles, y otras pieças delos edificios antiguos* ⁽¹³⁾. L'autore, Diego de Sagredo, cappellano di Giovanna la Pazza, impiegato quale architetto dilettante presso l'arcivescovo di Toledo, al quale il trattato è dedicato, aveva visitato Roma e Firenze. Sagredo si basa apparentemente su Pacioli. Da lui ha preso la struttura generale del trattato: dopo un'introduzione piuttosto generica, e in modo analogo a quanto fa il Pacioli, raccomanda le misure degli uomini come base dell'architettura. La parte principale è costituita dalla trattazione degli ordini architettonici. Infine seguono notazioni riassuntive sull'ornamento architettonico e sulla prassi edilizia.

L'esposizione, seguendo la tradizione narrativa di Filarete e della *Hypnerotomachia Poliphili*, è tenuta in forma di dialogo: un maestro istruisce lo scolaro. Come interlocutori, Sagredo ha introdotto, nella persona del maestro, se stesso (solo vagamente coperto da uno pseudonimo), e nella persona dello scolaro, il pittore francese Leon Picard, che aveva conosciuto a Burgos. Forse lo stesso Picard fornì i disegni per le xilografie. Anche il Pacioli si rivolge nel testo, a degli interlocutori: i compagni lavoratori, ai quali è indirizzato il trattato. Com'era allora uso comune, da quanto si riscontra nelle opere dell'Alberti, di Francesco di Giorgio, del Pacioli, Sagredo articola la trattazione degli ordini architettonici secondo i singoli elementi delle colonne, basi, piedistalli, fusti, capitelli e trabeazioni. Il Serlio invece presenta ogni ordine come unità, e questo nuovo procedimento poi ebbe seguito.

Nel contenuto, però, il trattato di Sagredo è notevolmente più sviluppato di quello del Pacioli. Nella concreta discussione su Vitruvio, arriva a regole differenziate sotto

⁽¹⁰⁾ F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1913-23, vol. II, pp. 357.

⁽¹¹⁾ L. Pacioli, op. cit., *Fol.* 35r.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, *Fol.* 23r.

⁽¹³⁾ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 voll., Madrid 1883-1891 qui cit. dalla ed. Madrid 1907-1923, vol. IV, pp. 10-21. E. Llaguno y Amirolo, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid 1929, vol. I, pp. 174-180. W. B. Dinsmoor, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in « The Art Bulletin » XXIV (1942), pp. 69 ss. E. Rosenthal, *The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain*, in « Gazette des Beaux-Arts » LII (1958), pp. 331 s. N. Llewellyn, *Two Notes on Diego de Sagredo*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » XL (1977), pp. 292-300.

vari aspetti. Il discorso si avvale della produzione letteraria più recente quale l'edizione del *De Architectura* di Vitruvio curata da Fra Giocondo (Venezia 1511), e soprattutto di quella commentata dal Cesariano, uscita appena cinque anni prima nel 1521. Alla maniera di costoro il testo è completato con illustrazioni. Ciò corrisponde all'idea di Francesco di Giorgio e costituisce un importante passo avanti nei confronti dell'opera di Luca Pacioli.

Poco più tardi uscì a Parigi un'arricchita traduzione francese del trattato di Sagredo (14). Essa non reca data, ma deve aver preceduto l'*editio princeps* del *Quarto Libro* del Serlio (15). Nella sigla editoriale è ancora indicato il vecchio indirizzo dell'editore, cambiato nel 1539. È altresì riportato un privilegio editoriale. Tali privilegi valevano minimo due anni. Le successive edizioni francesi che uscirono nel 1539 e 1542 non fanno più cenno all'iniziale privilegio, segno ovvio che esso era già scaduto nel 1539, quindi si arriva a prima del 1537, anno della prima edizione del *Quarto Libro*.

L'edizione francese presenta una serie di nuove xilografie, di proporzioni notevolmente più grandi delle vecchie illustrazioni di Sagredo (16). Si notano in primo luogo le rappresentazioni degli ordini di colonne, aggiunte alla fine (cfr. Fig. 25). Quest'appendice rappresenta un'invenzione del tutto originale: le xilografie occupano l'intero spazio delle pagine e sono accompagnate soltanto da brevi leggende. Le regole esposte si differenziano in modo arbitrario da quelle dell'edizione originale del Sagredo.

Il trattato di Sagredo venne ristampato molte volte in lingua spagnola e francese (17). Suscitò notevole interesse anche in Italia: servì pure a Daniele Barbaro per l'illustrazione di Vitruvio (18). Malgrado differenze fondamentali, mi pare che la nuova appendice dell'edizione francese abbia lasciato un'impronta chiara sul *Quarto Libro* del Serlio. Simile è la relazione fra illustrazione e testo in genere, e le regole particolari fornite per le proporzioni dei piedistalli quasi concordano (19). Il Serlio ha

(14) *Raison d'architecture antique, extraicte de Victruve e aultres anciens architecteurs, nouvellement traduit d'espaingol en francoys a l'utilité de ceulsc qui se delectent en edifices*, Paris (S. de Colines) s.a. [= Sagredo franc.].

(15) P. Renouard, *Bibliographie des éditions de Simone de Colines 1520-1546*, Paris 1894, pp. 316 ss., 422.

(16) Sagredo franc., *Foll. 44r.-46r.*: ordini di colonne; *Foll. 46r.-68v.*: intercolumni. Queste illustrazioni commentate, con modifiche, sono assunte nella successiva edizione in spagnolo, Lisboa 1541. Dalla seconda edizione (1539) in poi la traduzione francese, *Foll. 25r.-27r.*, è ancora arricchita di grandi illustrazioni delle basi. Esse mancano nelle edizioni spagnole. I dati offerti dalla letteratura sulle differenze fra le edizioni di Sagredo sono inesatti e talvolta sbagliati.

(17) Ed. in lingua spagnola: Toledo 1526. Lisboa gennaio 1542, giugno 1542. Toledo 1549, 1564. Reprint 1915, 1946. Ed. francesi: Paris 1526/37 ca., 1539, 1542, 1550, 1555 (G. Cavellat), 1555 (G. Gourbin), 1608. F. Zamora Lucas, E. Ponce de Léon y Freyre, *Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)*, Madrid 1947, vol. III, pp. 11-34. L. Marcucci, *Per una coscienza vitruviana. Regesto cronologico e critico delle edizioni*, in « Studi e Documenti di Architettura » VIII (1978), pp. 43-48, 58, 65, 88.

(18) V 1556, p. 88: illustrazione degli elementi della base secondo Sagredo 1526, *Fol. 19r.-v.*

(19) Serlio e l'appendice franc. di Sagredo: 1 : $\sqrt{2}$; 1 : 1 1/2; 1 : 1 3/4; 1 : 2 per dorico, ionico, corinzio, tuscanico (appendice franc.) oppure composito (Serlio). Tuscanico secondo il Serlio: 1 : 1. S. Serlio, *Tutte le opere*, Venezia 1619, *Foll. 129r., 141r., 161v., 182v.* Le indicazioni del Serlio in parte rammentano il tenore dell'appendice francese. Sebbene le proporzioni dei piedistalli siano già tutte trattate nel contesto dei singoli ordini, vengono ripetute dal Serlio, simile all'appendice francese, nella didascalia che accompagna l'illustrazione totale degli ordini sul *Fol. 126v.* Nell'edizione sagrediana di Lisbona 1541 le illustrazioni degli ordini sono cambiate nella sequenza: dorico, ionico, tuscanico, corinzio.

assunto dall'appendice francese persino la « proporzione diagona » ($1 : \sqrt{2}$), che proviene ancora dall'architettura gotica. Analogamente il Filarete, dando le proporzioni di porte, mescola misure commensurabili e incommensurabili ⁽²⁰⁾.

Numerose concordanze nel contenuto e nella forma stanno a confermare, che il trattato di Kassel si fonda sul Sagredo. Citeremo come esempio preminente solo l'esposizione dei singoli profili che compongono le parti della colonna, trattazione originale che è presente in modo molto vago nel trattato di Filarete ⁽²¹⁾, ma non si rinviene in altre opere del genere.

Più difficile è stabilire, se il trattato di Kassel sia fondato sul testo originale di Sagredo o sulla versione francese. A questo proposito si nota in primo luogo che il trattato di Kassel, come la versione francese di Sagredo, alla fine ⁽²²⁾ è arricchito da una dimostrazione degli ordini architettonici nel loro insieme. Come forma esteriore, questi disegni del trattato di Kassel assomigliano alquanto alle nuove xilografie francesi, ma più ancora si avvicinano a una xilografia dell'edizione vitruviana di Fra Giocondo ⁽²³⁾. Mentre le regole fornite nei disegni sono del tutto diverse da quelle dell'appendice francese, la detta xilografia di Fra Giocondo, come si vedrà, ha lasciato qualche impronta nel trattato di Kassel.

Paragonando i due testi francesi, non ho trovato, nella sintassi, nessuna concordanza. Anche quando i contenuti corrispondono strettamente, sono espressi in modi molto diversi. Invece, paragonando il trattato di Kassel col testo spagnolo, malgrado le differenze di lingua, ho trovato delle frasi simili. Una volta il trattato di Kassel ⁽²⁴⁾ riporta addirittura un termine tecnico spagnolo di Sagredo: « *Oultre sont dict astralgz de nomine de certains aneaulx assemblez, de l'espaingol sont dict armilles* ».

Credo che il trattatista di Kassel, in quanto francese, si sarebbe servito della traduzione francese del testo di Sagredo, se al tempo suo fosse stata disponibile. Se invece si è basato sull'edizione spagnola, significa che aveva compilato il suo testo prima che uscisse la traduzione francese. Dunque il trattato di Kassel precede anche il *Quarto Libro* del Serlio. Infatti non si trova alcun legame fra essi, sebbene il libro IV fosse stato molto divulgato, specialmente in Francia.

Il trattato di Kassel, tuttavia, non è né una copia del trattato di Sagredo né un mero estratto, ma piuttosto un radicale rifacimento. L'inizio è completamente cambiato. La trattazione sulla misura degli uomini è sostituita da argomenti più concreti: si rifà a Vitruvio soprattutto, nel modo di disegnare l'architettura, e nella trattazione dei tipi del tempio antico. Il trattatista di Kassel ha ampiamente adoperato gli scritti a lui coevi sull'architettura ⁽²⁵⁾. Dalle illustrazioni appare evidente che anche lui ha consultato Fra Giocondo e Cesariano, e che era in grado di individuare dove l'edizione di Fra Giocondo, sebbene precedente, fosse superiore a quella del Cesariano (Figg. 1-4).

⁽²⁰⁾ *Trattato di architettura*, ed. a c. di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, pp. 232 s. n. 1. H. Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory and Practise in Antonio Filarete's Trattato di architettura*, in « *The Art Bulletin* » XLI (1959), pp. 91 ss.

⁽²¹⁾ Op. cit., pp. 242 s., Tavv. 37 s.

⁽²²⁾ *Fol. 12r.-v.*

⁽²³⁾ V 1511, *Fol. 34r.*

⁽²⁴⁾ *Fol. 3r.* Sagredo 1526, *Fol. 19v.* « *armilas* » col cenno sull'origine latina della parola; traduzione francese « *armilles* ».

⁽²⁵⁾ Trattato di Kassel, *Fol. 2r.*: basilica secondo V 1521, *Fol. 74r.*, soltanto come dimostrazione della scenografia, e piante di templi secondo V 1511, *Foll. 23v.-25r.*

Nel trattato di Kassel l'esposizione degli ordini di solito si accosta a quella del Sagredo, ma proprio nei luoghi emblematici, mostra sostanziali cambiamenti. Manca la lunga esposizione che fa il Sagredo sulle balaustre o candelabri, mentre è aggiunta la dimostrazione totale degli ordini, cui abbiamo accennato prima. La trattazione personale in forma di dialogo è abbandonata.

Confrontiamo ora come i trattati di Kassel, Serlio e Sagredo espongono gli ordini architettonici nei particolari, mettendo in risalto soprattutto il dorico e il tuscanico.

Sebbene tutti e tre i trattati considerino gli ordini in stretto rapporto con Vitruvio, pervengono a risultati differenti. Per comprendere queste differenze, non si deve partire dalle cognizioni dell'archeologia moderna formatesi in seguito ad una disputa durata quasi cinque secoli. Bisogna mettersi nei panni di chi scriveva quando gli studi archeologici erano agli inizi. Per intendere Vitruvio occorre il continuo paragone con gli esempi antichi, ma l'architettura ellenistica ed etrusca era appena nota nel Rinascimento⁽²⁶⁾. A volte le indicazioni del testo, se prese alla lettera, sono ambigue se non addirittura contraddittorie; inoltre Vitruvio passa sotto silenzio alcuni fatti, ai quali era tanto abituato da considerarli ovvi. Ma proprio questi erano sostanziali.

I problemi più noti, nel Rinascimento e specialmente nel Quattrocento, derivano dalla descrizione vitruviana dell'ordine dorico.

In primo luogo ci si pose la domanda, se la colonna dorica avesse una base, Vitruvio non ne fa alcun cenno. Dunque, come riporta il Serlio, taluni pensavano che il dorico non avesse base alcuna, « havendo riguardo a molti edifici antichi come è il teatro di Marcello » e il cosiddetto Tempio della Pietà al Foro Olitorio⁽²⁷⁾. In realtà, tranne il Teatro di Marcello, erano rimasti a Roma pochissimi esempi di questo tipo di dorico. Perciò il Serlio, rifacendosi a molti altri edifici romani, quale la Basilica Emilia, associa al dorico la base descritta da Vitruvio, come « attica ». Questa combinazione nel Rinascimento risale all'Alberti⁽²⁸⁾ e al Bramante, al quale il Serlio si riferisce espressamente⁽²⁹⁾. Anche il Sagredo l'ha fatta propria⁽³⁰⁾. Al dorico, riporta il trattato di Kassel⁽³¹⁾, « a present l'on ly donne la basse atticque », ma non è d'accordo. Per evitare una totale mancanza di appoggio sotto la colonna, che all'architettura rinascimentale non conveniva, assume il plinto. Questa soluzione era già stata trovata dal Filarete⁽³²⁾ e la ripete ancora il Vasari⁽³³⁾. Il trattatista di Kassel l'ha assunta dalla xilografia già accennata di Fra Giocondo⁽³⁴⁾.

Un altro problema era costituito dalla descrizione del fregio a metope e triglifi nella trabeazione dorica: Francesco di Giorgio⁽³⁵⁾ intese i triglifi come certe paraste

⁽²⁶⁾ P. Ducati, *La ricerca archeologica nell'Etruria. Cenni storici*, in « Atene e Roma » XVI (1913), pp. 278 s.; A. Chastel, *L'«Etruscan revival» du XV^e siècle*, in « Revue Archéologique » 2, 1959, pp. 165-180. Per la letteratura dell'Alto Rinascimento sull'argomento vedi *infra* n. 105.

⁽²⁷⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., *Fol.* 139r.

⁽²⁸⁾ *De re aedificatoria* VII, 7. Cfr. le edizioni M. Theuer, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Wien-Leipzig 1912; G. Orlandi, P. Portoghesi, *L'architettura*, Milano 1966.

⁽²⁹⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., *Fol.* 139r.

⁽³⁰⁾ Sagredo 1526, *Foll.* 19v.-20r.

⁽³¹⁾ *Fol.* 5r.

⁽³²⁾ *Trattato*, ed. cit., p. 214.

⁽³³⁾ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1550, p. 39.

⁽³⁴⁾ Vedi *supra* n. 23.

⁽³⁵⁾ Cod. Tor. Saluzz. 148, *Fol.* 81v. F. di Giorgio Martini, *Trattati*, ed. cit., Tav. 150. Forse una cosciente correzione dell'antico secondo H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique: Some*

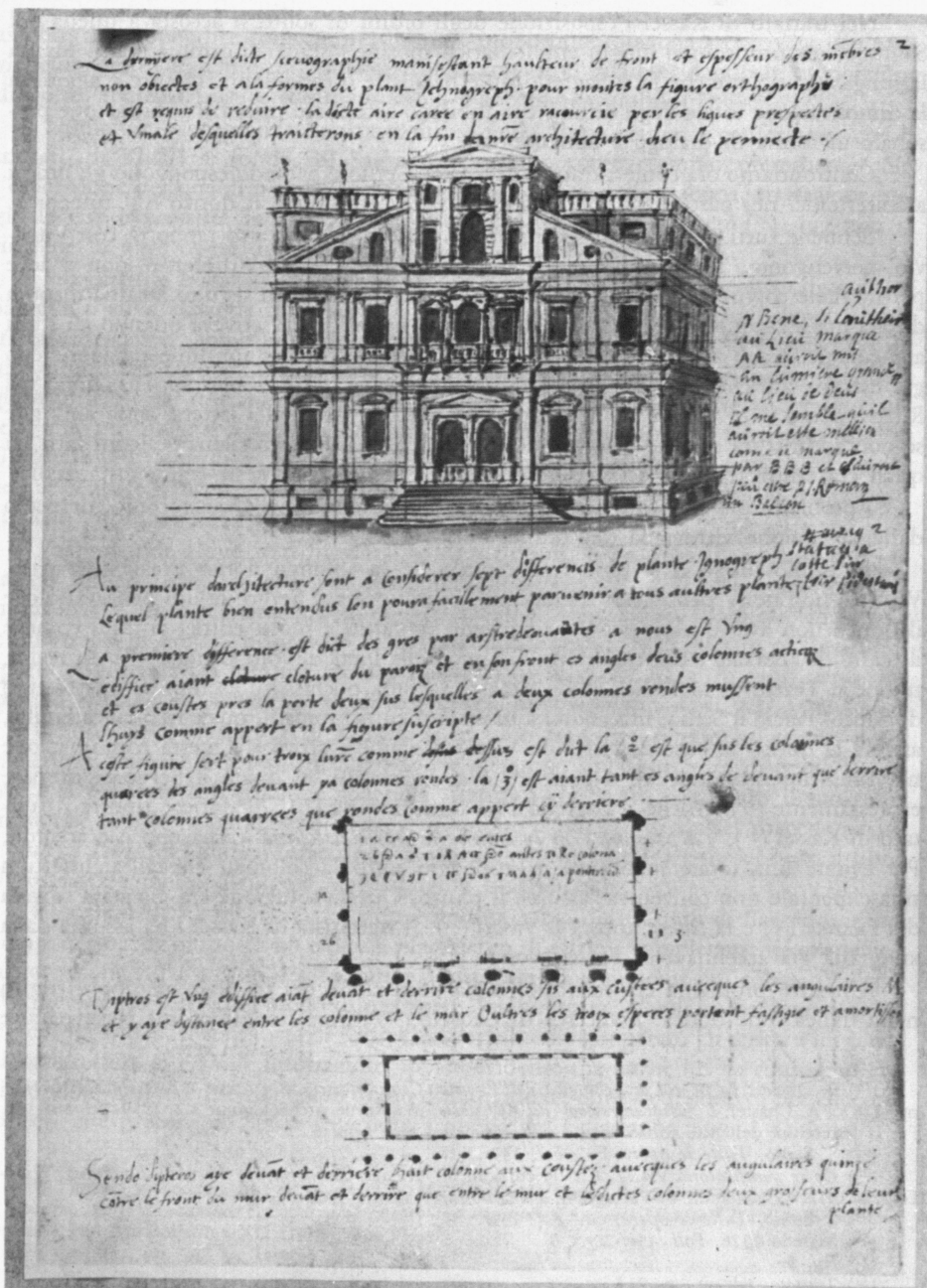


Fig. 1 - Illustrazione della scenografia e piante dei templi, Codice Kassel Fol. A 45. (Per gentile concessione delle Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.)

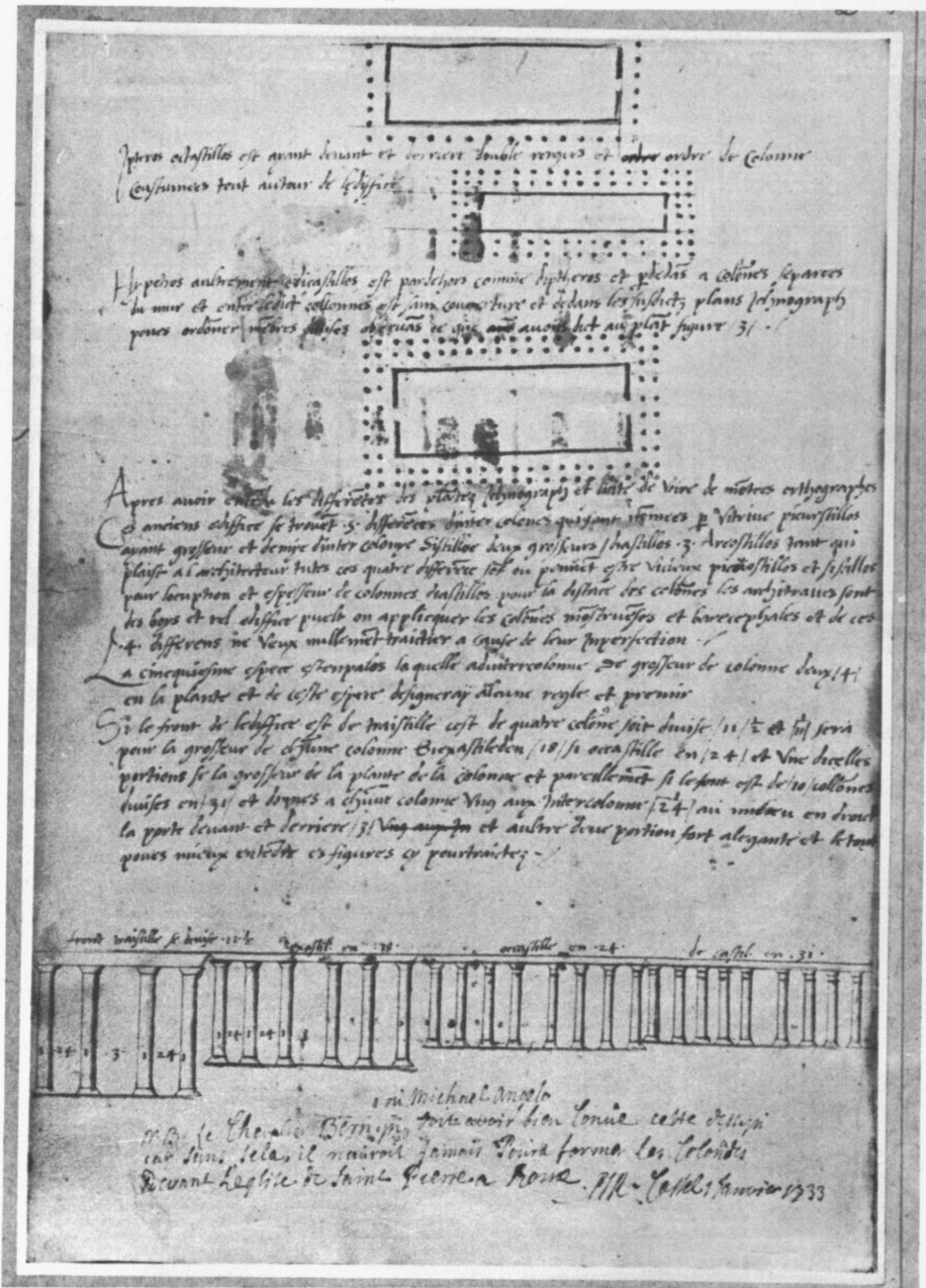


Fig. 2 - I tipi di templi, Codice Kassel Fol. A 45. (Per gentile concessione delle Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.)

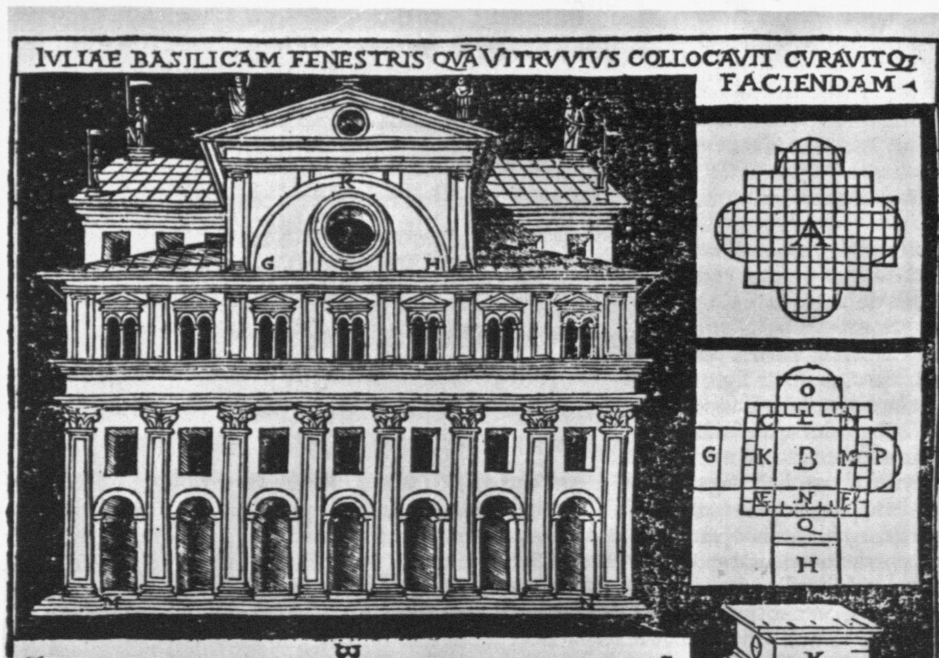
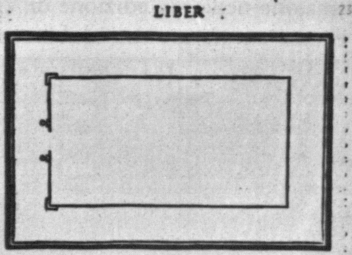
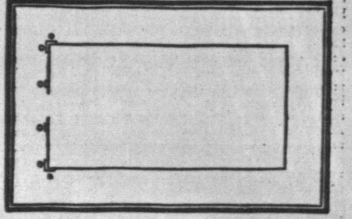


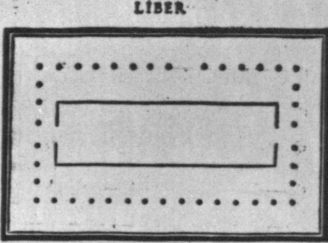
Fig. 3 - La basilica vitruviana secondo Cesariano. (Tratta da Vitruvio, ed. Cesariano, Como 1521; foto Günther.)



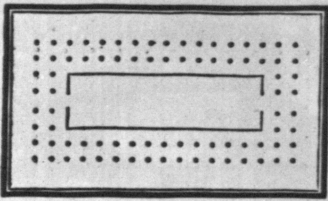
Prothylos omnia habet, quemadmodum in antis, columnas autem contra ante angulares duas supra epistula, quemadmodum & in antis & deorsum ac sinistra in uersuris singula, huius exemplar est in insula tiberina in aedibus Iouis & Fausti.



Amphiprothylos omnia habet et, quae prothylos praeterquam habet in portico ad eundem modum columnas & fastigium.

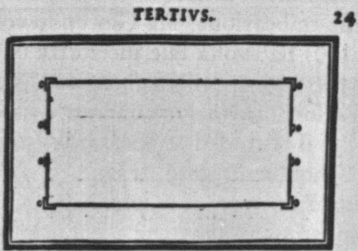


Dipetrous autem octastylus est pronao & portico, sed circa adem duplicem habet ordinem columnarum, ut est aedes quoniam dorica, & ephebia diana sacra a Crephiphonte constructa.

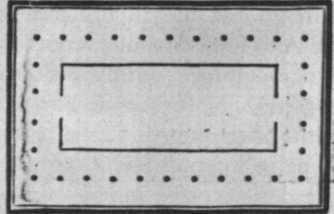


Hypetrous uero decastylus est in pronao & portico, reliqua omnia eadem habet, quae dipetrous, sed interiore parte columnas in altitudine duplices re motas a parietibus ad circumuersionem (ut porticus) peristylorum, Medium autem sub diuiso est sine tecto, admodum uulgarum ex utraque parte in pronao & portico. Huius autem exemplar romae non est, sed athenis octastylus & in templo Iouis olympi.

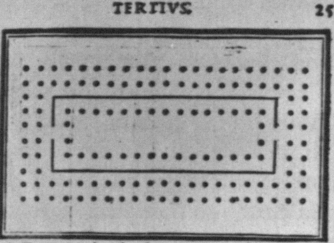
De quinque



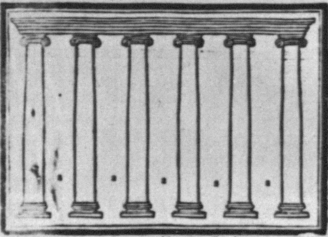
Peripteros autem erit, quae habebit in fronte & portico senas columnas in lateribus uero angularibus undenas, ita ut sint haec columnae collocatae, ut inter columnas interualli sit a parietibus tertiis ad extremos ordines columnas, ut in ambulatione circa cellam aedem, quemadmodum est porticus meruli, Iouis flouoris, hermodi, & ad mariana honoris & uirtutis sine portico a muris facta.



Pseudoperipteros sit sic collocat, ut in fronte & portico sint columnae octonae, in lateribus uero angularibus undenas, sicut et parietes contra ceteras columnas motas diuisas in fronte & portico, ita ut inter columnas & sine crassitudine columnas sint diuisas a parietibus tertiae ad extremos ordines columnas, huius exemplar romae non est, sed in aedibus diuae hermodi & apollinis a muris facta.



De quinqueadum peripteros. Caput. II. Si peripteros ad alit quae, quae sit uocabatur peripteros, sed crebris columnis, ut peripteros pauloem flouoris, diastylus amplius paritibus. Raro quae oportet huius ductus, prothylos, Eustylus interuallo iusta distribuunt. Ergo peripteros est, cui intercolumnio uisus & dimidua columnae crassitudine interpositae, quemadmodum est diuisus, & i castoris foro ueneris, & siq aliae sic sitae copiosae.



Huiusmodi autem est, in quo duarum columnarum crassitudine in intercolumnio porticus columnarum, & ipsae plinthes aequae magis sint eo spatio, quod sunt inter duas plinthes, quemadmodum est fortunae quae sit ad theatrum laurentium, & reliqua, quae eadem rationibus sunt compositae.

si intercolumnio sit, quibus amplius dimidua columnae crassitudine in tempore est.

Fig. 4 - I tipi di templi secondo Fra Giocondo. (Tratta da Vitruvio, ed. Fra Giocondo, Venezia 1511. Per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana; foto Günther.)

sopra le colonne; Pacioli ⁽³⁶⁾ li mutò in balaustre, appartenenti a un parapetto al di sopra della trabeazione. Fra Giocondo coll'illustrazione nella sua edizione di Vitruvio (cfr. Fig. 10) ha risolta tale incertezza ⁽³⁷⁾. Ma rimase ancora un altro dubbio, riguardante il cornicione della trabeazione dorica.

Vitruvio descrive lungamente una certa decorazione sulla parte inferiore della corona. Per il resto della trabeazione, si limita all'indicazione generica: « Tuto e resto, tinpani e chorone di sotto, si fano chome di sopra ho ditto delle ioniche », traduzione inedita di Francesco di Giorgio ⁽³⁸⁾. Questa frase nel Rinascimento provocò l'opinione alquanto diffusa, che i cornicioni dorico e ionico-corinzio fossero distinti fra loro soltanto nella decorazione della corona. Il Cesariano ⁽³⁹⁾, assumendo questa interpretazione, arriva ad accostare i cornicioni ionico-corinzi anche alla trabeazione dorica (Fig. 5).

Neppure gli esempi dell'antichità impedirono questo malinteso: nell'architettura romana dell'Alto Rinascimento vennero adoperate delle trabeazioni siffatte. Abbiamo come illustri esempi gli ordini dorici nella cella del Tempio di Bramante e del palazzo di Jacopo da Brescia in Borgo, costruito da Raffaello (Fig. 6-7).

Sagredo e il trattato di Kassel tralasciano la descrizione complicata della decorazione sulla parte inferiore della corona. Il Sagredo afferma senza esitazione ⁽⁴⁰⁾, che il cornicione dorico corrisponde a quello ionico e lo rappresenta nella stessa forma in cui lo hanno eseguito Bramante e Raffaello nelle costruzioni citate (Fig. 8). Il trattato di Kassel ⁽⁴¹⁾ non mescola gli ordini in tal modo; suppone invece che il fregio dorico sostenga soltanto una corona (Fig. 9). Serlio ⁽⁴²⁾ pone sopra la corona la sima la quale, come mostra l'illustrazione di Fra Giocondo (Fig. 10), sopravanza con il tetto le pareti laterali del tempio.

Tuttavia ci si può immaginare il cornicione dorico anche in modo alquanto diverso. Spiegando come le singole parti della trabeazione derivino dal tetto della casa di legno, Vitruvio ⁽⁴³⁾ riporta, inseriti sopra i triglifi, dei mutuli, che costituiscono una sorta di mensole cubiche derivanti dai travicelli del tetto ligneo. Quando descrive l'ordine dorico, non fa più menzione dei mutuli per i quali a causa della detta decorazione sulla parte inferiore della corona, non rimane posto. Nei due contesti Vitruvio ovviamente aveva in mente differenti tipi di dorico: il passo delle regole particolari vale per il classico dorico ellenistico, mentre la derivazione dalla casa lignea vale per la variante sviluppata presso i Romani, ne è esempio la Basilica Emilia ⁽⁴⁴⁾. L'Alberti ⁽⁴⁵⁾, accorgendosi di quella differenza, cambiò le regole fornite da Vitruvio per il dorico secondo il modello della Basilica Emilia.

Problems, in R. R. Bolgar, *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 275 s. In ogni caso sarà ispirato da un antico modello come la Porta Augusta a Perugia.

⁽³⁶⁾ L. Pacioli, *De divina...*, cit., Fol. 32r.

⁽³⁷⁾ V 1511, Fol. 37r.

⁽³⁸⁾ Vitruvio, IV, 3 (6). Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II-I-141, Fol. 125v. Cfr. V 1533, Fol. 94v.: « Ogni altri, e tympani e gole e corone, per quel modo ch'è scritto nelle ionice così siano finite ».

⁽³⁹⁾ V 1521, Fol. 65v.

⁽⁴⁰⁾ Sagredo 1526, Fol. 32r. Sagredo franc., Fol. 38r.

⁽⁴¹⁾ Fol. 11v.

⁽⁴²⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., Fol. 140v.

⁽⁴³⁾ Vitruvio, IV 2 (3).

⁽⁴⁴⁾ Cfr. S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., Fol. 142r. « A ».

⁽⁴⁵⁾ *De re aedificatoria*, VII, 9.

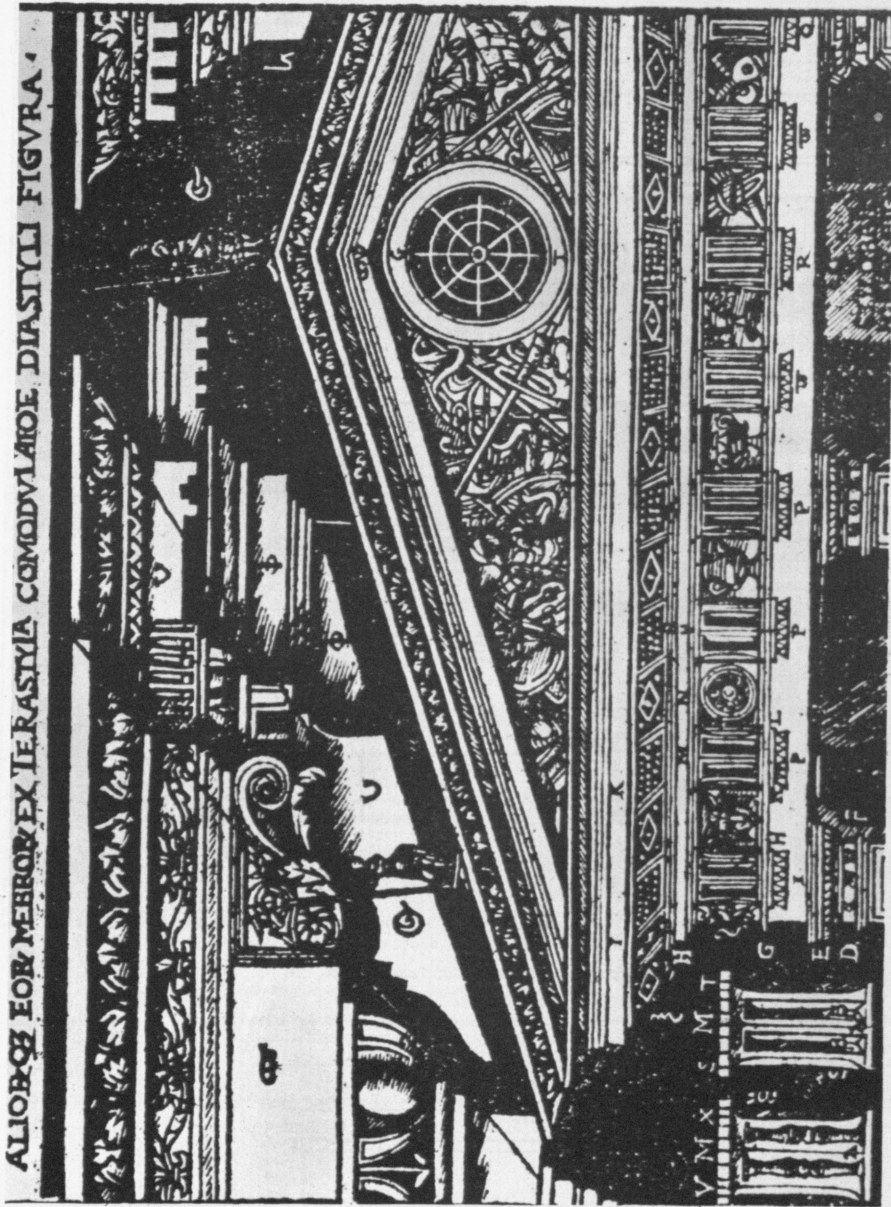


Fig. 5 - La trabeazione dorica secondo Cesariano. (*Trattato di Vitruvio*, ed. Cesariano, Como 1521; foto Günther.)

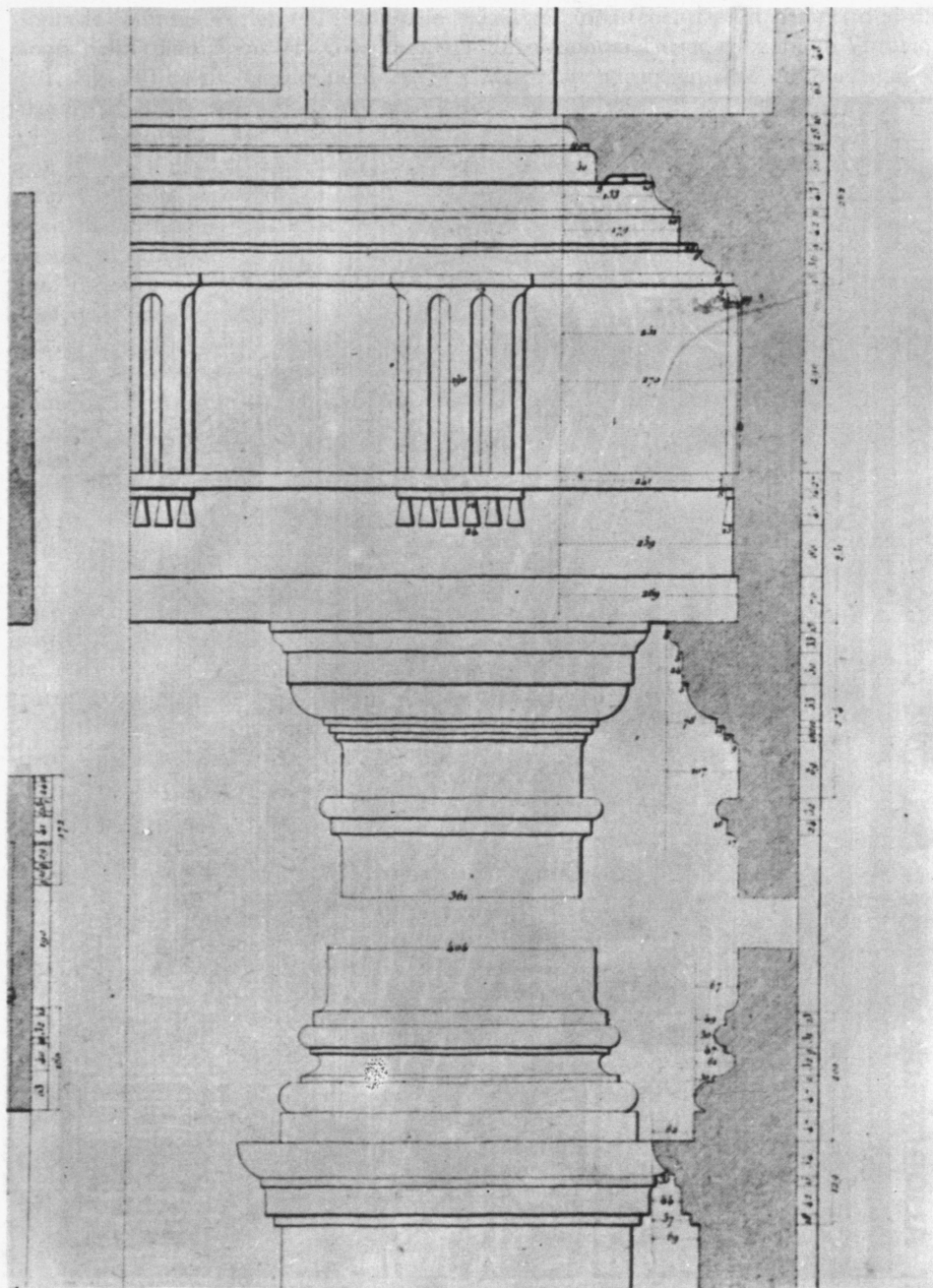


Fig. 6 - Trabeazione del Tempietto di Bramante secondo P. Letarouilly. (Tratta da P. Letarouilly, *Les édifices de Rome moderne*, Paris 1875; foto Günther.)

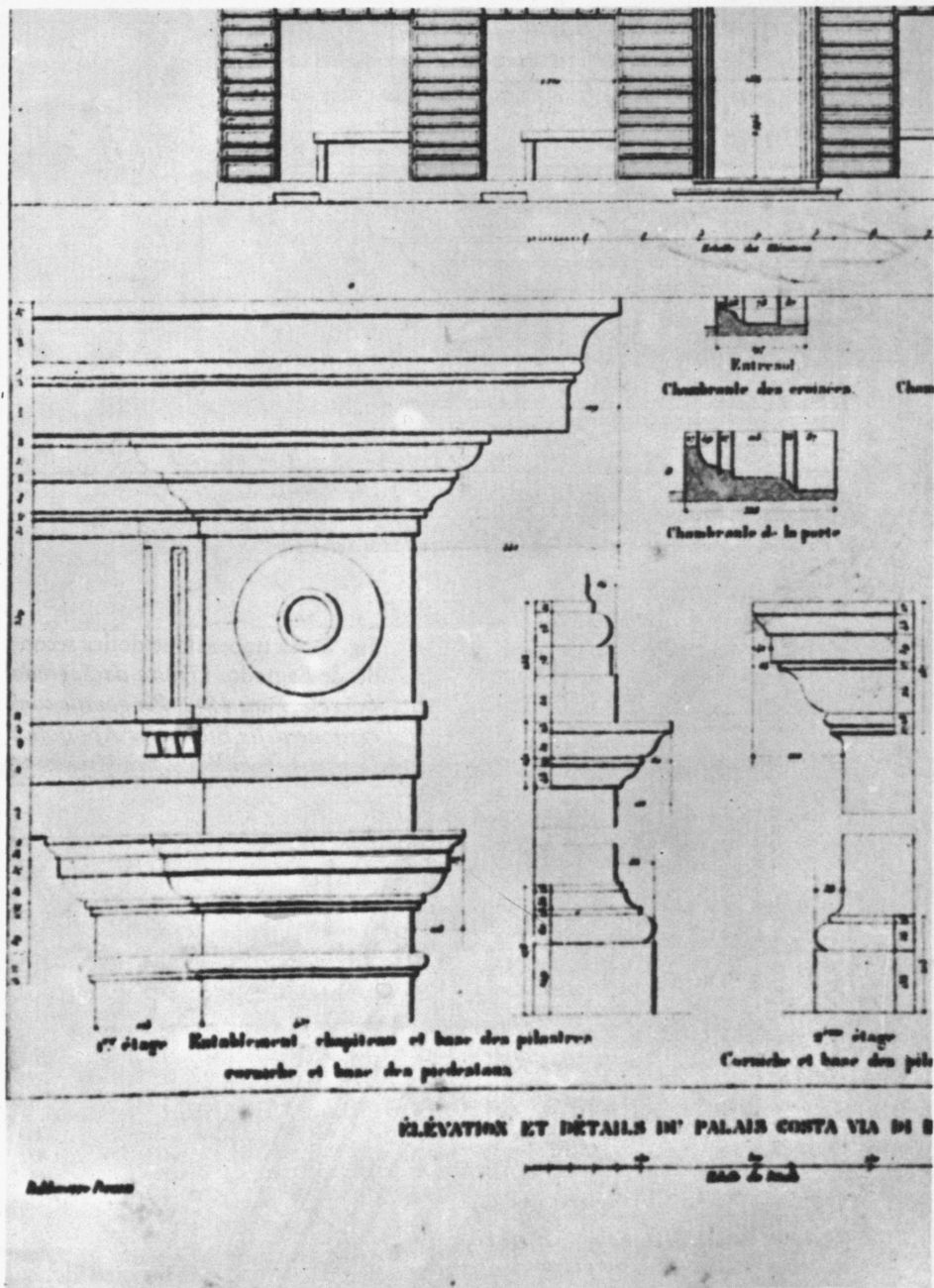
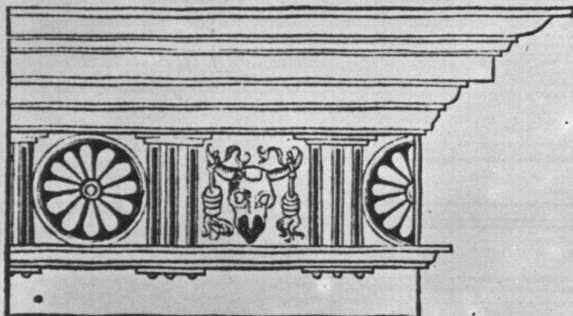


Fig. 7 - Trabeazione del palazzo di Jacopò da Brescia. (Tratta da C. Pontani, Raffaello architetto, Roma 1845; foto Günther.)

tringle, sappelloit oppa: & la tablette qui estoit entre deux tri-
gliffes, sappelloit metoppa, ou si tu veulx tablettes: lesquelles ta-
blettes ou metoppes doibuent estre esgales, & auoir chascune au-
tant de longueur que de largeur.



En icelles se faisoient signetz & vaisseaulx de diuerses manie-
res Et vieilles testes de heutz Et aultres choses conuenant aux

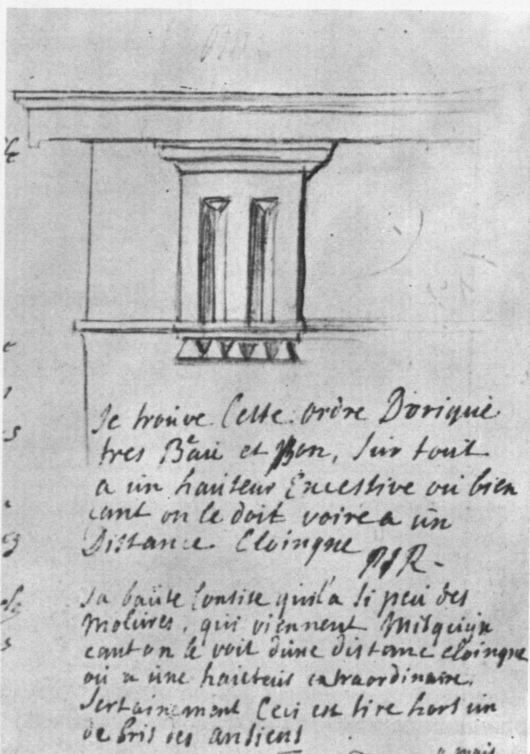


Fig. 8 - La trabeazione dorica secondo de Sagredo. (Tratta da Sagredo francese, Paris 1542. Per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana; foto Biblioteca Vaticana.)

Fig. 9 - La trabeazione dorica, Codice Kassel, Fol. A 45. (Per gentile concessione delle Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.)

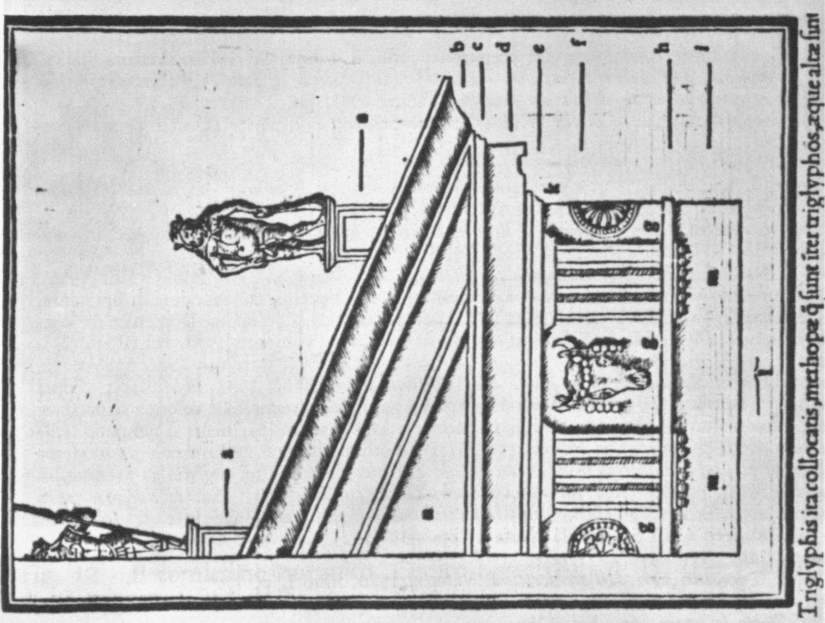


Fig. 10 - La trabeazione dorica secondo Fra Giocondo. (*Trattato da Viruvio, ed. Fra Giocondo, Venezia 1511. Per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana; foto Biblioteca Vaticana.*)

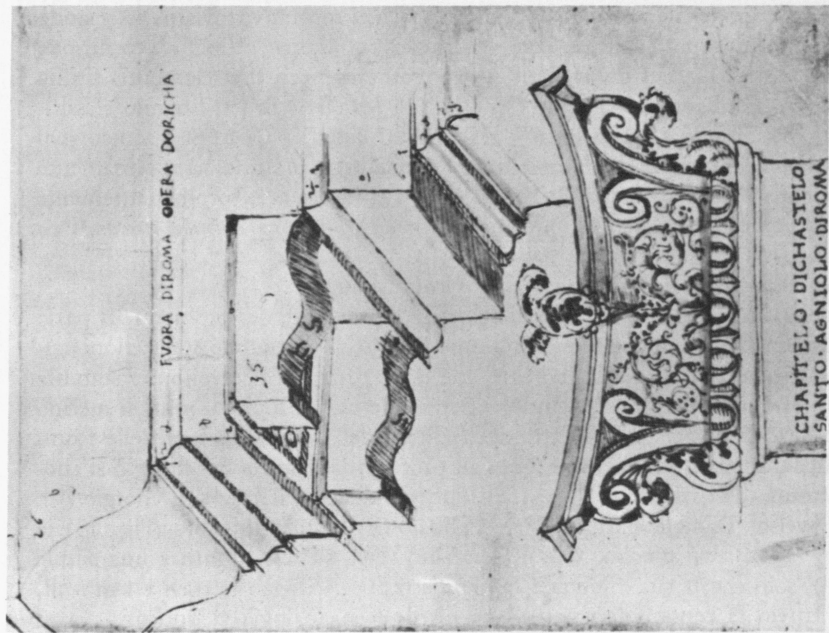


Fig. 11 - Giuliano da Sangallo, trabeazione detta dorica. (*Trattato da Tacuino senese. Per gentile concessione della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena; foto Biblioteca Comunale di Siena.*)

Se si identificano le mensole cubiche, in genere, nei mutuli vitruviani, associando pure i ricchi profili sopra il fregio ionico-corinzio col dorico, allora il cornicione mostrato nella figura 11, nel quale figurano congiuntamente i due elementi, risulta essere dorico ⁽⁴⁶⁾. Giuliano da Sangallo ⁽⁴⁷⁾ e ancora Jean Martin ⁽⁴⁸⁾ l'hanno classificato proprio così. Secondo il Peruzzi ⁽⁴⁹⁾ e Bernardo della Volpaia ⁽⁵⁰⁾ è ionico; nel Codice Mellon (che proviene dall'ambiente di Raffaello) è indicato scrupolosamente « fora dell'opera » ⁽⁵¹⁾. Nel trattato di Kassel (Fig. 12) invece ⁽⁵²⁾, sorprendentemente viene definito come il tipico cornicione tuscanico: « *Depuis aux cornice tuscanes en lieu de consolators l'on assigne des mutiltz [...]* ».

L'ordine tuscanico presenta una maggior confusione.

Era la descrizione vitruviana della trabeazione a provocare dei problemi. Il passo comincia: « Sopra alle cholone si ponghino travi fitte [...] ». Seguono spiegazioni sull'uso delle travi e la legatura adatta ad esse, che dopo tutto poco servono per stabilire l'ordine architettonico. Vitruvio conclude: « Sopra alle travi e sopra ai muri si metino le tragietture de mutuli per quarta parte della alteza della cholona, item nelle fronti di quelli si fichano gli antipalmenti e sopra all timpano la struttura del fastigio si cho-locha i[n] struttura idest frabicha [...] », traduzione inedita di Francesco di Giorgio ⁽⁵³⁾.

A mio avviso, Daniele Barbaro ⁽⁵⁴⁾ e Palladio ⁽⁵⁵⁾ hanno illustrato (Fig. 13) la situazione in modo assai preciso. Già il Cesariano (Fig. 14) era giunto a una simile soluzione ⁽⁵⁶⁾, solo che la sua xilografia è meno semplice: ci sono le travi e i mutuli, dei quali Vitruvio fa cenno, disegnati come mensole in analogia al dorico.

Tale menzione dei mutuli deve aver indotto il trattatista di Kassel ad assegnare le mensole in un cornicione ionico-corinzio all'ordine tuscanico.

Il Serlio ⁽⁵⁷⁾ assegna alla trabeazione tuscanica un architrave, un fregio e una corona (Fig. 15). La corona, come quella dorica, è accompagnata da una cimasa al

⁽⁴⁶⁾ Si tratta di una forma particolare del cornicione corinzio sviluppata dall'architettura italiana. H. von Hesberg, *Lo sviluppo dell'ordine corinzio in età tardo-repubblicana*, in AA.VV., *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Roma 1981, pp. 27-33.

⁽⁴⁷⁾ Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV. 8 (Taccuino Senese), *Fol.* 36r. « Fuori di Roma opera doricha ».

⁽⁴⁸⁾ V. 1547, *Fol.* 58r.

⁽⁴⁹⁾ Cfr. Firenze, Uffizi, Arch. 537r. « yonico ad idem ». A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll., Roma 1914-1922, Fig. 273.

⁽⁵⁰⁾ T. Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner*, in « Papers of the British School at Rome » II (1904) (Cod. Coner), 73a.

⁽⁵¹⁾ *Fol.* 14r. H. Nachod, *A Recently discovered Architectural Sketchbook*, in « Rare Books » VIII (1955), fasc. 1, pp. 1-11. Il codice fu ascritto erroneamente a Menicantonio de Chiarellis, collaboratore di Bramante, da O. H. Förster, *Bramante*, München-Wien 1956, p. 281, e con più ragione al bolognese Domenico da Varignana da Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. II, p. 6.

⁽⁵²⁾ *Fol.* 10v.

⁽⁵³⁾ Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II-I-141, *Fol.* 128v. Cfr. V 1533, *Fol.* 101v.: « Sopra i travi e sopra le pareti, le sportature delle mensole della quarta parte dell'altezza della colonna siano sportate. Anchora nelle fronti loro gli antipagmenta siano ficchati e sopra essi antipagamenti il tympano della summita di amurato overo di materia sia collocato [...] ». Per l'interpretazione nell'archeologia moderna cfr. A. André, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, in « Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom » VI (1940), pp. LV-LXX. H. von Hesberg, *Zur Entstehung des Gebäudes der römischen Repräsentationsarchitektur*, in AA.VV., *Hellenismus in Mittelitalien*, « Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen », III S., XC VII, parte 1, pp. 439-454.

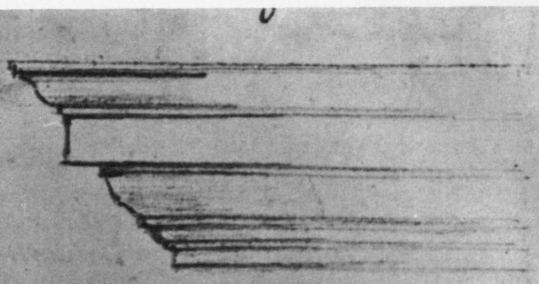
⁽⁵⁴⁾ V 1556, p. 124.

⁽⁵⁵⁾ A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, libro I, p. 17.

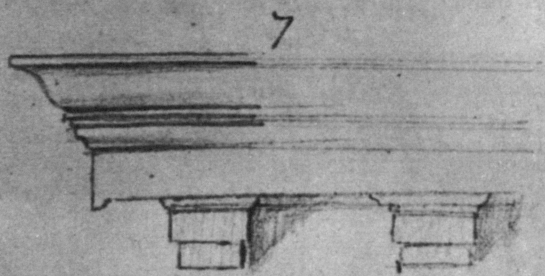
⁽⁵⁶⁾ V 1521, *Fol.* 70r.

⁽⁵⁷⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., *Fol.* 128v.

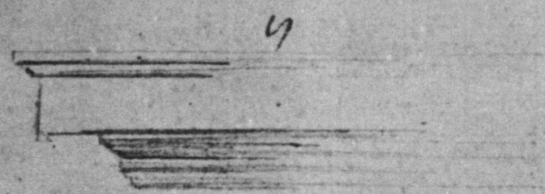
mit la corone pour
 rasseur de la gorge
 idre que l'architrave
 faitz a limitation les
 que pour memoire
 s declaria la gorge et
 leur corone faitz
 deau et estions
 lieu de ce y font
 es es au consolatours/



ans en lieu de
 des mutiz et font
 font mutiz et
 erieure partz e



nite en son chef
 celle que d'ons
 e aussi quant
 ut au haut de
 er surrogation
 ant nulz chapitels
 nt deux cornices
 e sans colonnes
 A dit cunasse



de mesme Le n Corniches
 marquet PIRMAN
 des fubques a 17- 3

Fig. 12 - Il cornicione tuscanico, Codice Kassel Fol. A 45. (Per gentile concessione delle Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.)

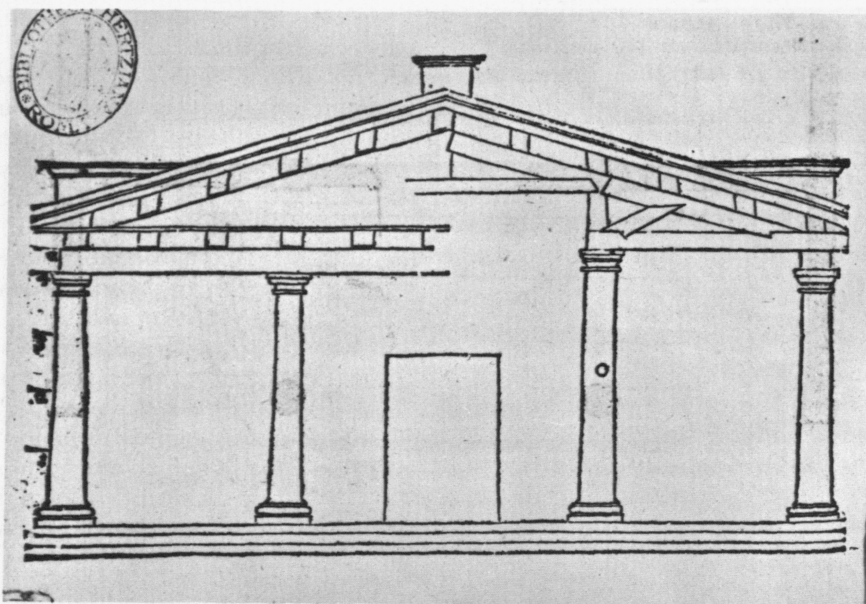


Fig. 13 - Il tempio tuscanico secondo Daniele Barbaro. (Tratto da Vitruvio ed. Barbaro, Venezia 1556; foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)

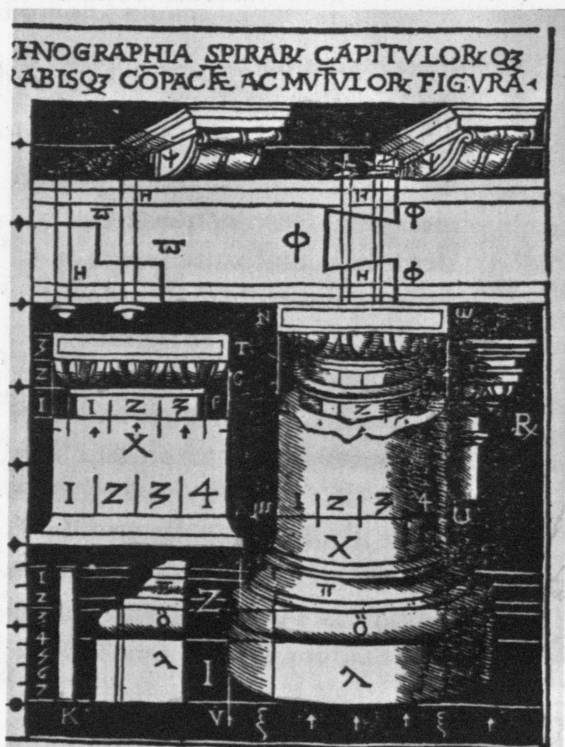


Fig. 14 - L'ordine tuscanico secondo Cesariano. (Tratto da Vitruvio, ed. Cesariano, Como 1521; foto Günther.)

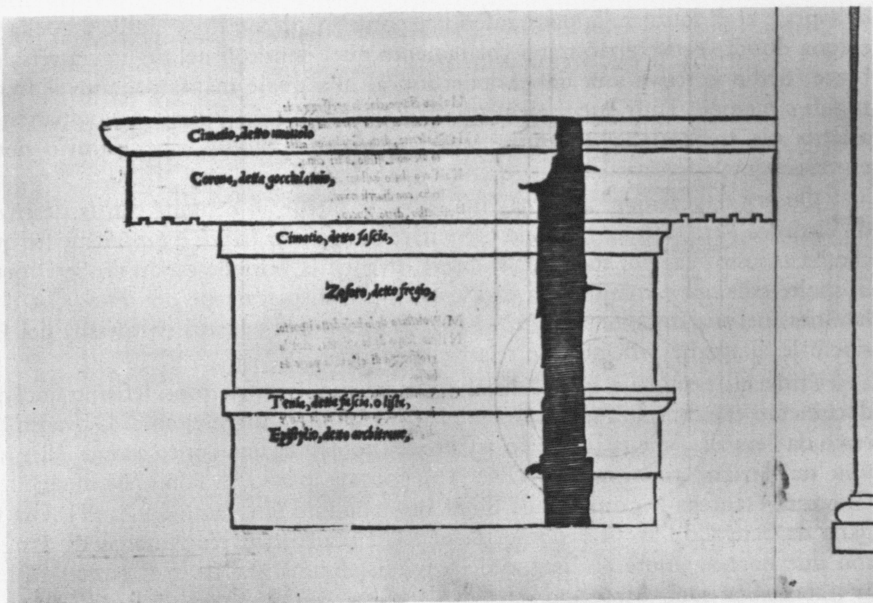


Fig. 15 - La trabeazione tuscanica secondo Serlio. (Tratta da S. Serlio, Tutte le opere, Venezia 1619; foto Bibliotheca Hertziana, Roma.)

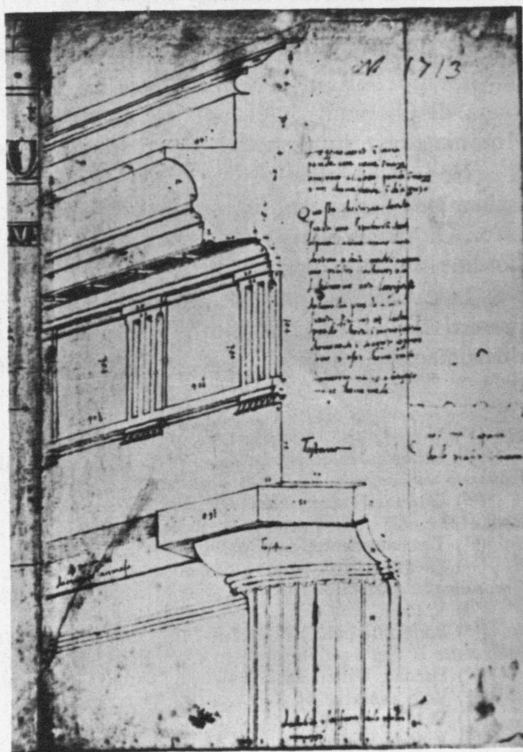


Fig. 16 - G. Francesco da Sangallo, reperto rinvenuto presso il Ponte Nomentano. (Per gentile concessione del Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; foto Museu Nacional de Arte Antiga.)

di sopra e al di sotto; sulla parte inferiore, porta una decorazione simile a quella della corona dorica, come dimostrano chiaramente quei denticoli nel taglio trasversale. In breve, Serlio descrive una trabeazione dorica, alla quale manca soltanto il fregio a triglifi e metope. Tutti questi elementi nella descrizione di Vitruvio non appartengono affatto alla trabeazione tuscanica. Mancano invece i mutuli, che Vitruvio nomina espressamente.

Questa trabeazione, a prima vista, non ha niente in comune con la descrizione di Vitruvio. Però di tutte le forme presentate nel *Quarto Libro*, è propriamente quella che ha riscosso maggior successo. In breve divenne la versione canonica. Servì persino in molte edizioni e commentari di Vitruvio, per la spiegazione del testo. Già il Philandrier, nel suo commentario del 1544 e di nuovo nell'edizione vitruviana del 1552, ripeté le xilografie serliane e le relative regole⁽⁵⁸⁾.

Prima di esaminare la trabeazione tuscanica del Serlio, consideriamo ancora un documento che complica ulteriormente le cose: alludo a un disegno di Giovanni Francesco da Sangallo, che raffigura un reperto antico dell'ordine dorico classico ellenistico, una trabeazione con capitello (Fig. 16), trovata presso il Ponte Nomentano⁽⁵⁹⁾. Giovanni Francesco, in una lunga didascalia, appunto la chiama dorica⁽⁶⁰⁾. Già Giuliano da Sangallo l'aveva denominata in tal modo⁽⁶¹⁾. Invece Antonio da Sangallo, con due note aggiunte al disegno del cugino, afferma che tanto il capitello quanto la trabeazione sono « toschani ».

Antonio elaborò accurati rilievi (Fig. 17) effettuati sul Tempio di Ercole a Cori⁽⁶²⁾. Chiamò tuscanico anche questo edificio, sebbene la sua pianta non corrisponda alla descrizione del tempio tuscanico di Vitruvio fattane da Fra Giocondo⁽⁶³⁾, da Giovanni Battista da Sangallo nei suoi disegni (Fig. 18) aggiunti all'edizione vitruviana di Giovanni Sulpicio⁽⁶⁴⁾ e dallo stesso Antonio (Fig. 19). Ciò nonostante Antonio ripeté l'indicazione « toschano » quattro volte⁽⁶⁵⁾.

Non vi è dubbio quindi che Antonio da Sangallo abbia associato la classica trabeazione dorica, incluso il tipico fregio con metope e triglifi, anche all'ordine tuscanico. Giovanni Battista da Sangallo⁽⁶⁶⁾, nei citati disegni vitruviani, rappresenta l'ordine tuscanico proprio in questo modo (cfr. Fig. 18).

La trabeazione tuscanica del Serlio, una volta riscoperta la grande differenza dai precetti di Vitruvio, forse si potrebbe ritenere una libera invenzione dell'architettura rinascimentale. Quando Gualterio Ruffo⁽⁶⁷⁾, Philandrier o Martin⁽⁶⁸⁾ mettono accanto

⁽⁵⁸⁾ V 1544, pp. 74 ss.; V 1552, pp. 96 s.

⁽⁵⁹⁾ Lisbona, Museo Nazionale, Inv. N. 1713c. T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* » XV (1975), pp. 104 s.

⁽⁶⁰⁾ Giovanni Francesco ha chiamato doriche più volte le trabeazioni di questo tipo: Firenze, Uffizi, Arch. 1329, 2054; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Figg. 553, 557.

⁽⁶¹⁾ Taccuino Senese (vedi *supra* n. 47), *Fol.* 14r.

⁽⁶²⁾ Firenze, Uffizi, Arch. 1165r.-v.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Figg. 478 s.; O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981, Nn. 92 s.

⁽⁶³⁾ V 1511, *Fol.* 41v.

⁽⁶⁴⁾ Roma, Biblioteca Corsiniana, Inc. 50. F. 1, *Fol.* 51v. P. G. Hamberg, *Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio*, in « *Palladio* » VIII (1958), pp. 15-21.

⁽⁶⁵⁾ Firenze, Uffizi, Arch. 889r.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Fig. 427.

⁽⁶⁶⁾ Vedi *supra* n. 64.

⁽⁶⁷⁾ V 1543, p. 99.

⁽⁶⁸⁾ V 1547, *Fol.* 46v.

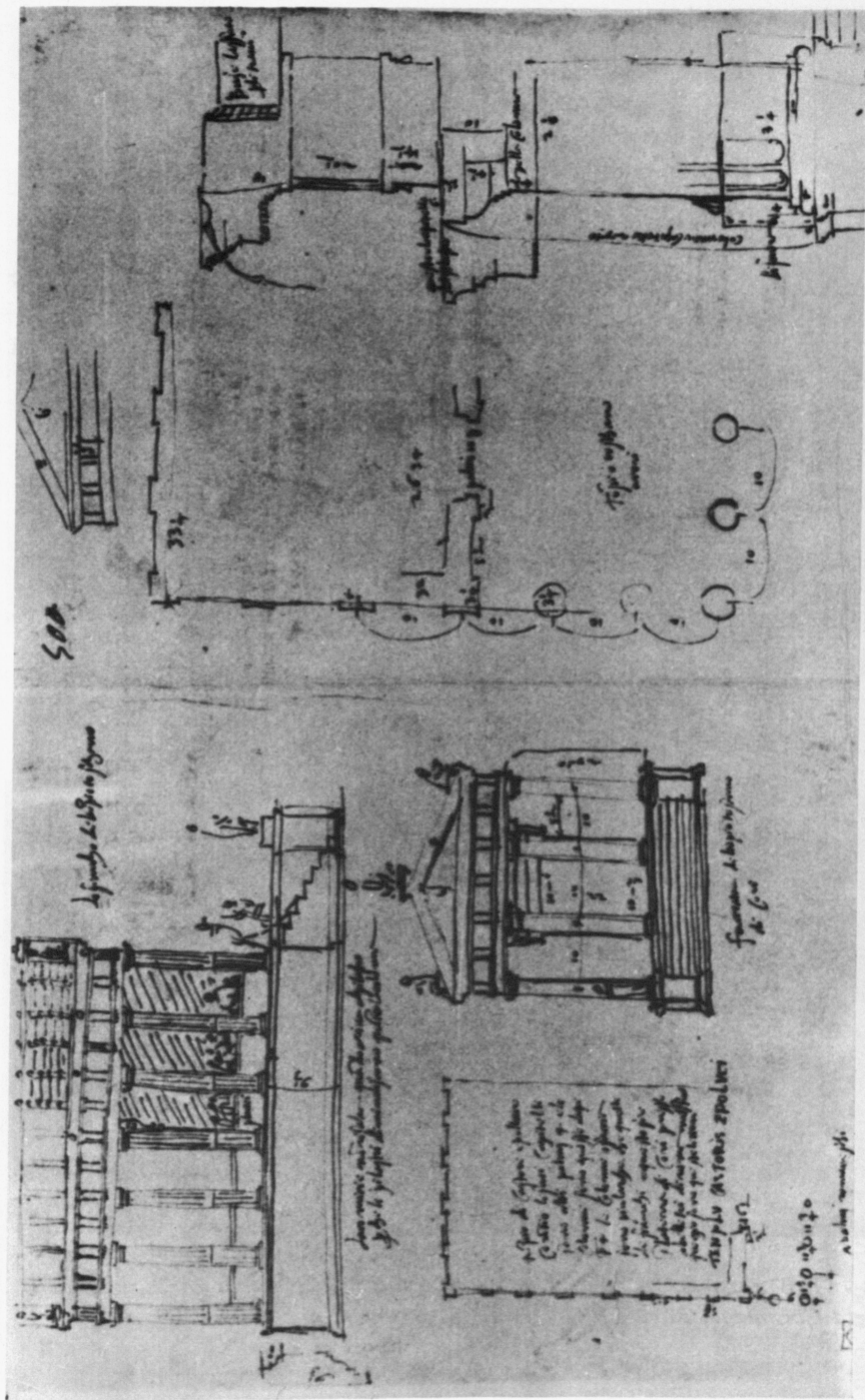
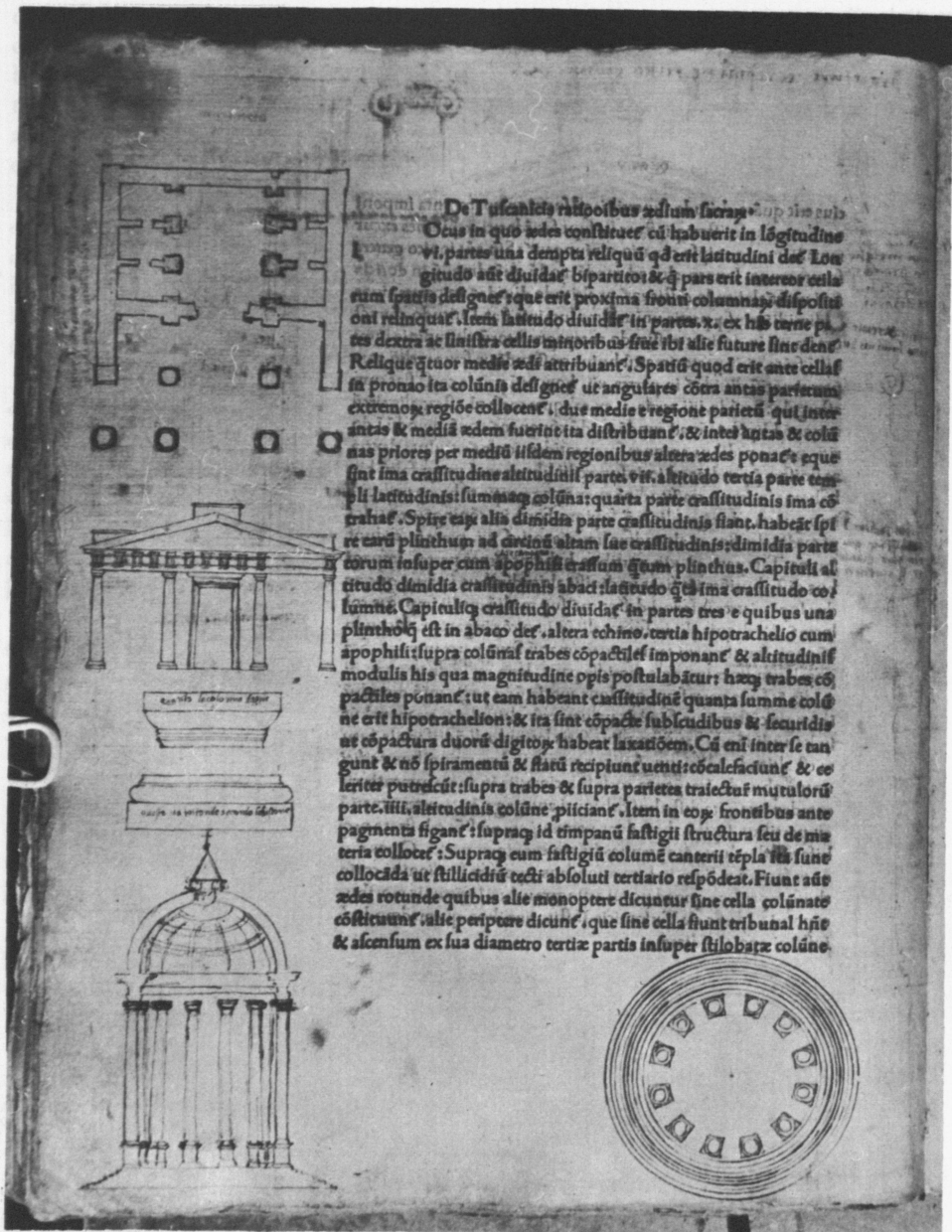


Fig. 17 - Antonio da Sangallo, Tempio di Ercole a Cori. (Dis. Arch. Uffizi N. 1165 v.; tratto da A. Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 voll., Roma 1914-1922; foto Günther.)



De Tuscanica rationibus ædium sacrarum
 Oculus in quo ædes consistat: cū habuerit in lōgitudine
 vi. partes una dempta reliquā qd̄ est latitudini dicitur. Lon-
 gitudō autē diuidat̄ bipartitō: & q̄ pars erit interior cella
 cum foras designet̄: que erit proxima fronti columnarū disposita
 onā relinquit̄. Item latitudo diuidat̄ in partes. x. ex his tamen par-
 tes decem ac sinistra cellis interioribus fruet̄ ibi alie future sine dente.
 Reliquæ quatuor mediæ ædi attribuant̄. Spatiū quod erit ante cellam
 sit pronā ita colūnis designet̄ ut angulares cōtra antas partium
 extremorū regione collocent̄. due mediæ regione parietū: quæ inter
 antas & mediā ædem fuerint ita distribuant̄. & inter angulas & colū-
 nas priores per mediū iisdem regionibus altera ædes ponat̄: que
 sint ima crassitudine altitudinis parte. vii. altitudo tertia parte tem-
 pli latitudinis summæ: colūna: quarta parte crassitudinis ima cō-
 trahat̄. Spire tamen alia dimidia parte crassitudinis fiant. habeat spi-
 re eam plintham ad arcuū: alteram sive crassitudinis: dimidia parte
 eorum in super eam apophisi crassam quam plinthas. Capituli al-
 titudo dimidia crassitudinis abact̄: latitudo quæ ima crassitudo colū-
 næ. Capituli crassitudo diuidat̄ in partes tres: & quibus tres cō-
 pactiles ponant̄: ut eam habeant crassitudinē quanta summæ colū-
 næ erit hipotrachelon: & ita sint cōpacti subcudibus & securidis
 ut cōpactura duorū digitorū habeat laxitōem. Cū enī inter se tan-
 gunt & nō spiramentū & statū recipiunt uentis: cōcalcantur & ce-
 leriter putrescūt: supra trabes & supra parietes traieciat̄ murtulorū
 parte. iiii. altitudinis colūnæ: pisciant̄. Item in eorū frontibus ante
 pagmenta figant̄: supraq̄ id timpanū fastigiū struatur seu de ma-
 teria collocat̄: Supra eum fastigiū colūmæ canterti tēpla ita sunt
 collocata ut stillicidū tecti absoluti tertiaro respōdeat. Fiant ad
 ædes rotunde quibus alie monoptere dicuntur sine cella colūnate
 cōstituant̄: alie periptere dicunt̄: que sine cella sunt tribunal hinc
 & ascensum ex sua diametro tertiz partis in super stilobatz colūnæ.

Fig. 18 - G. Battista da Sangallo, il tempio tuscanico. (Per gentile concessione della Biblioteca Corsiniana, Roma; foto Biblioteca Corsiniana.)

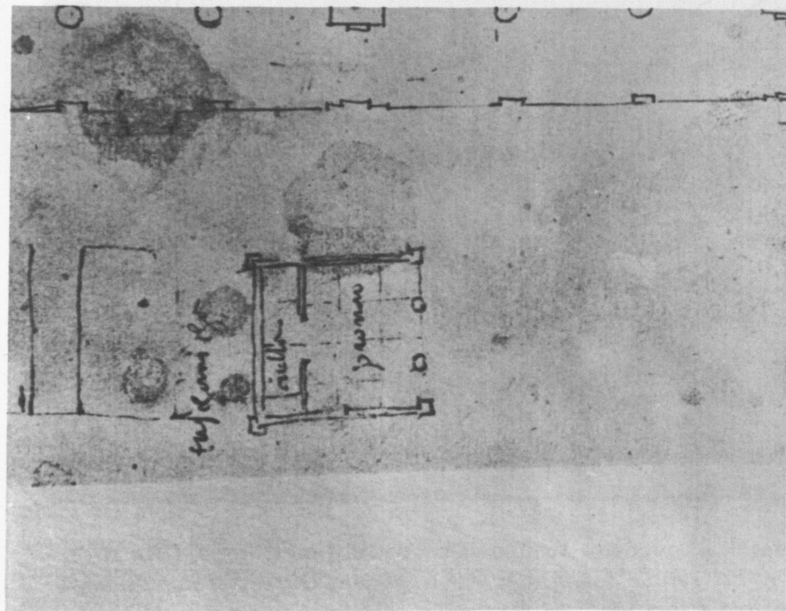


Fig. 19 - Antonio da Sangallo, pianta del tempio tuscanico. (*Dis. Arch. Uffizi* N. 899 r.; tratto da A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit.; foto Günther.)

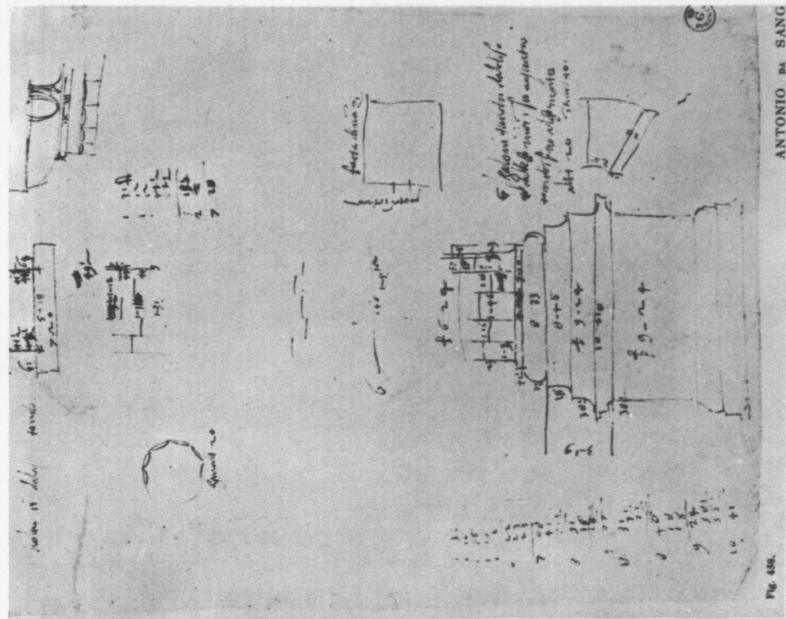


Fig. 20 - Antonio da Sangallo, Colonne commemorative di Traiano e Marco Aurelio. (*Dis. Arch. Uffizi* N. 1153 r.; tratto da A. Bartoli *I monumenti antichi...*, cit., foto Günther.)

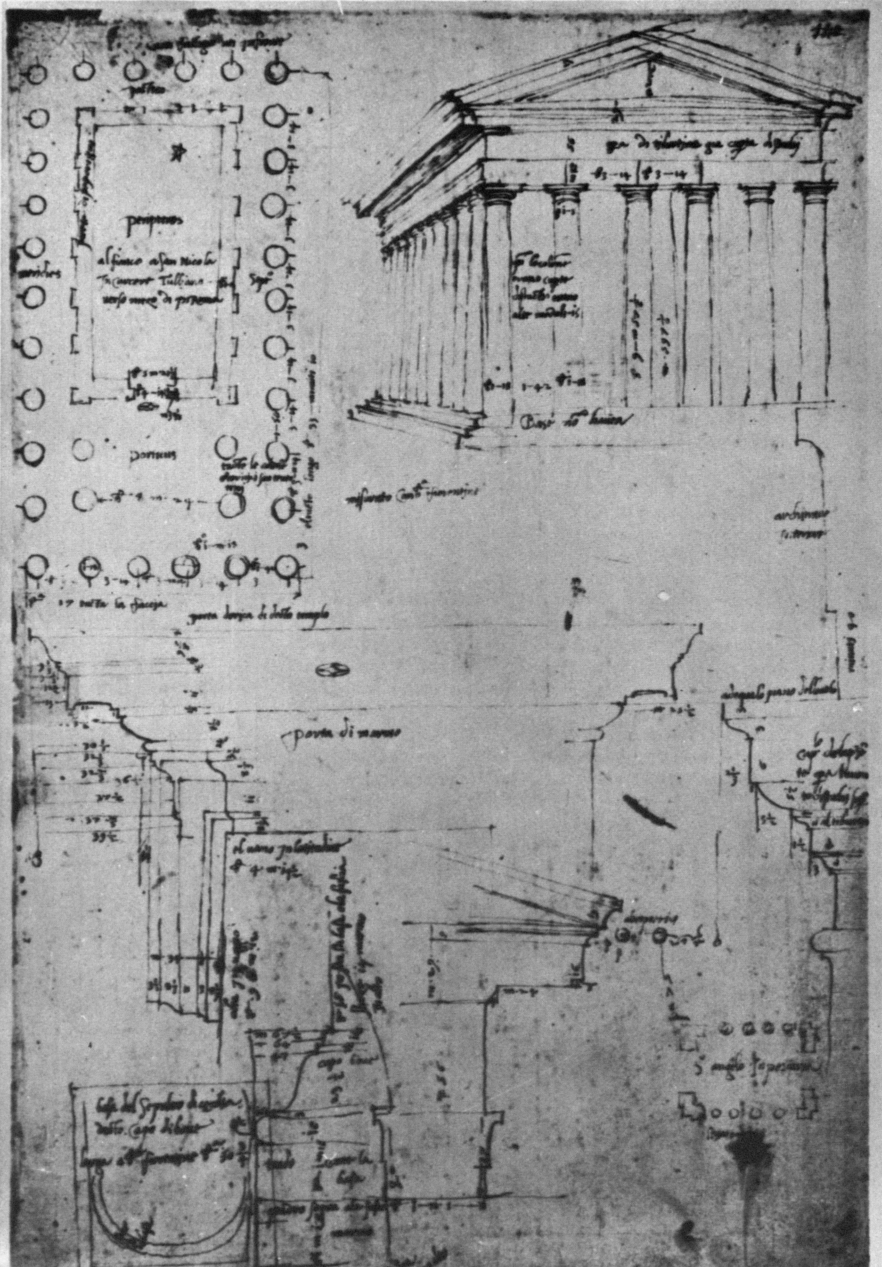


Fig. 21 - B. Peruzzi, il cosiddetto Tempio della Pietà al Foro Olitorio. (Dis. Arch. Uffizi N. 477 r. Per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze; foto Uffizi.)

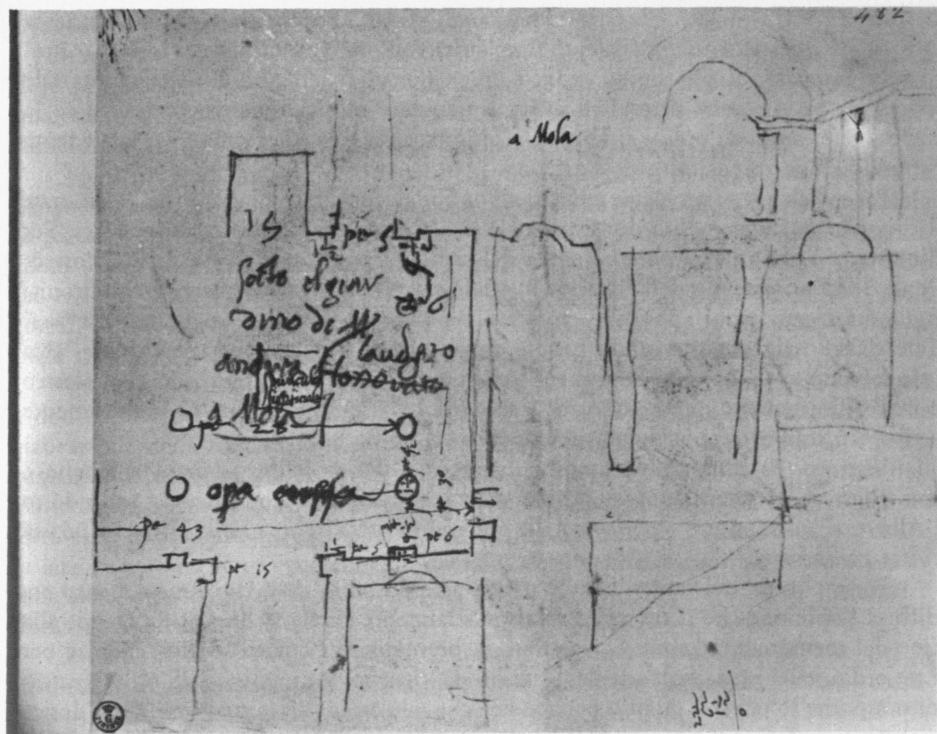


Fig. 22 - B. Peruzzi, grande ninfeo della villa detta di Cicerone a Mola. (Dis. Arch. Uffizi N. 538 r. Per gentile concessione del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze; foto Uffizi.)

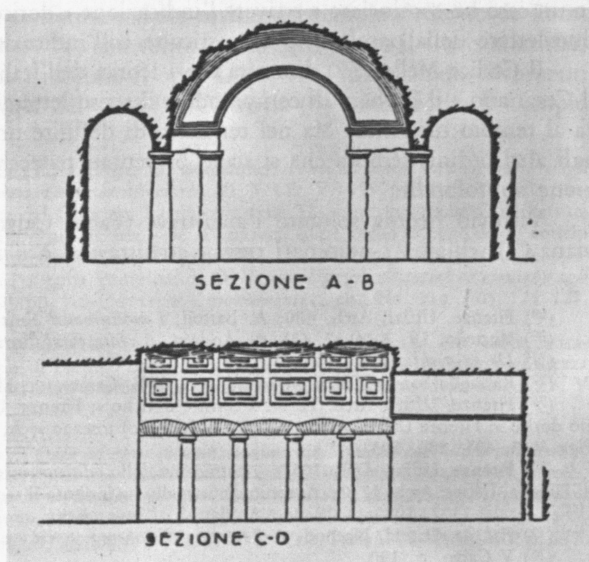


Fig. 23 - Grande ninfeo della villa detta di Cicerone a Mola. (Tratto da G. Lugli, Nymphaea sive musaea, in Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani, Spoleto 1938; foto Günther.)

al testo di Vitruvio la medesima trabeazione, si potrebbe pensare che sia mancata loro, come forestieri, una sufficiente familiarità coll'arte antica. Ma nel caso di Antonio da Sangallo, il più rigido teorico di architettura dell'Alto Rinascimento, tale ipotesi va esclusa senz'altro. Egli aveva certamente motivi concreti per collegare la trabeazione dorica all'ordine tuscanico, e quindi anche una spiegazione per la evidente contraddizione con il testo di Vitruvio.

Per avvicinarci ai problemi inerenti all'ordine tuscanico, cominciamo coll'esaminare il capitello quale elemento decisivo per la definizione degli ordini architettonici. Per dimostrare l'importanza predominante del capitello prendiamo in esame il Colosseo: Peruzzi, in un disegno dell'edificio⁽⁶⁹⁾, indica a proposito di elementi architettonici figuranti ai vari piani «dorico», «yonica», «corjntia» e «colonna angulare corintya». Tale classificazione pur essendo tuttora ampiamente accettata, resta discutibile, essa vale soltanto per i capitelli. Se si prendono in considerazione le trabeazioni, il Colosseo è invece unicamente ionico-corinzio, e secondo le basi, i piani sono alternativamente attico e tuscanico se non «fora dell'opera».

Vitruvio⁽⁷⁰⁾ compone i capitelli tuscanico e dorico in proporzioni analoghe e con gli stessi elementi: abaco, echino e ipotrachelio. Tale concordanza ha indotto l'Alberti⁽⁷¹⁾ a supporre «*doricum [...] hoc ipsum apud vetustissimos Etruscos in usu fuisse comperio*».

Forse a causa dei capitelli, nella teoria architettonica dell'Alto Rinascimento era diffusa l'opinione che il tuscanico fosse generalmente simile al dorico. Raffaello, alla fine del memoriale a Leone X, caratterizza brevemente i quattro ordini. Mentre per i tre ordini ellenistici, riprende degli spunti di Vitruvio, a proposito dell'ordine tuscanico esprime soltanto il proprio parere, cioè che tale ordine sia «assai simile» al dorico «come si vederà nel progresso di quello che noi intendemo fare o mostrare»⁽⁷²⁾. Persino Giovanni Battista da Sangallo arrivò a confondere il tuscanico col dorico: definisce l'ordine del nominato Tempio della Pietà, talvolta dorico, talvolta tuscanico⁽⁷³⁾. In un caso ha cominciato a scrivere l'indicazione «dorico», poi ha cancellato le prime due lettere della parola e le ha sostituite coll'indicazione «toscano»⁽⁷⁴⁾.

Il Codice Mellon⁽⁷⁵⁾ dimostra che i teorici dell'Italia centrale erano capaci quanto il Cesariano e il Barbaro di comprendere il senso letterale del passo che Vitruvio dedica al tempio tuscanico. Ma nel tentativo di definire un ordine tuscanico equivalente agli altri ordini, sembra che si siano presentati parecchi problemi per un'interpretazione approfondita.

Vitruvio ricorda soltanto l'architrave (Fabio Calvo, nella sua traduzione vitruviana⁽⁷⁶⁾, chiama i nominati travi «architravi») e i mutuli, che nel contesto della

(69) Firenze, Uffizi, Arch. 480; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Fig. 286.

(70) Vitruvio, IV, 3 (4); 7, (3); A. André, *Architectural Terracottas...*, cit., pp. XLIX-LV.

(71) *De re aedificatoria*, VII, 6.

(72) Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, a c. di E. Camesasca, Milano 1956, p. 64.

(73) Firenze, Uffizi, Arch. 1270r. «cornice dorico»; Firenze, Uffizi, Arch. 1883v., 1658v. «[e]dificio dorico»; Firenze Uffizi, Arch. 1657r. «lo [tempio] toscano»; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Figg. 438, 495, 536, 503.

(74) Firenze, Uffizi, Arch. 1657r. «cornicione dello edificio toscano». Fu copiato dallo stesso modello di Firenze, Uffizi, Arch. 1270r. Antonio da Sangallo ha indicato il tempio sempre come «dorico», Firenze, Uffizi, Arch. 1372, 1090r. + 1230v.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Figg. 413, 417.

(75) *Fol. 1r.-2r.*; H. Nachod, *A Recently discovered...*, cit., p. 9.

(76) V Calvo, p. 190.

derivazione dell'ordine dorico dalla casa di legno appartengono al tetto. Se però tutti i prototipi dei membri architettonici derivano dalle primitive costruzioni lignee, si deve presumere che anche la fronte del soffitto e gli altri elementi del tetto, in un qualche modo, comparissero nella trabeazione tuscanica. Dunque c'era ragione di presumere che in questo passo vitruviano vi fossero delle lacune.

Poi, Vitruvio si occupa soltanto delle costruzioni etrusche di legno. Ma Antonio da Sangallo e altri, ovviamente, supposero che gli Etruschi realizzassero anche costruzioni in pietra; e sebbene Vitruvio lo passi sotto silenzio, le relazioni antiche sugli Etruschi, come quella di Plinio sul Mausoleo di Porsenna, suggeriscono tale ipotesi (77). Però dal testo di Vitruvio non risulta chiaro, che aspetto avesse la trabeazione etrusca nelle costruzioni di pietra. Non è neppure sicuro, che includesse anche i mutuli. Come nella trabeazione dorica, essi, probabilmente alla fine, furono aboliti.

Tuttavia i mutuli costituiscono un altro elemento di collegamento fra tuscanico e dorico. È vero che, i mutuli dorici, nella loro forma di mensole cubiche come nella trabeazione della Basilica Emilia mostrano, tranne il nome, poca affinità coi mutuli tuscanici, se essi sporgono tanto in avanti quanto vuole Vitruvio, cioè un quarto dell'intera lunghezza della colonna. Ma il Calvo (78), che generalmente rispetta il testo vitruviano in modo molto scrupoloso e intelligente, ha cambiato questo passo, sebbene la lezione corretta fosse generalmente nota (79); sostituendo a « *altitudinis columnae* » senz'altro « grossezza della colonna ». In tal modo, i risalti dei mutuli tuscanici e dorici arrivano a somigliarsi.

L'unico appiglio sicuro, secondo il concetto esposto, fornito da Vitruvio per la distinzione fra tuscanico e dorico, sta nella base. Vitruvio (80) compone la base tuscanica di un solo toro sopra un plinto rotondo. Nel Rinascimento, attesta l'Alberti (81), non era noto nessun esempio che corrispondesse esattamente a tali dati.

Antonio da Sangallo però ha attribuito all'ordine tuscanico anche la base del tempio di Cori, costituita dal semplice toro senza un plinto.

Forse tale attribuzione era confermata dalle rovine del tempio dedicato da Pompeo a Ercole e distrutto sotto Sisto IV, che vennero alla luce presso il Circo Massimo, secondo Pirro Ligorio « al tempo di Giulio II opur Leone X », ma secondo documenti presentati dal Lanciani non prima del 1543 (82). Vitruvio (83) riferisce che il Tempio

(77) Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 19. Cfr. G. Buonamici, *Fonti di storia etrusca tratte dagli autori classici*, Firenze 1939; L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 3. Cfr. V 1556, p. 121: « Vitruvio trattando di tutte le ragioni delle maniere del fabricare, ha trattato delle Thoscane, percioche l'architettura come hospite hebbe per li suoi primi alberghi l'Etruria, cioè la Toscana, come ancho si legge de gli antichi re di quella essere stati molti monumenti et molte fabbriche generose [...] ». Disegni di opere etrusche, specialmente ricostruzioni del Mausoleo di Porsenna, compilati da O. Vasori, *Disegni di antichità etrusche agli Uffizi*, in « Studi Etruschi » XLVII (1979), pp. 125-154; *Idem*, *I monumenti...*, cit., Nn. 69 s., 105, 124, 127.

(78) *Ibidem*, N. 76.

(79) « *Altitudinis columnae* » in V 1486, 1496, 1497 (senza pag.), V 1511, *Fol. 42v*. Cfr. anche la traduzione corretta di Francesco di Giorgio. Il Barbaro traduce, nel testo corrente, come il Calvo « grossezza della colonna », ma nella ripetizione del testo a proposito della spiegazione « altezza della colonna », V 1556, p. 121.

(80) Vitruvio, IV, 7 (3).

(81) « *De re aedificatoria*, VII, 7: « [...] *Quin ad opus columnationum nihil praeter capitulum addidere* ».

(82) R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912, vol. III, p. 41: « *Templum Herculeis in foro Boario rotundum cum multis antiquitatibus, vestigiis et dirutum tempore Xisti III* »; Pomponio Leto, *De antiquitatibus urbis Romae libellus*, Basilea 1538, p. 24; E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris 1878-82, vol. III, p. 177.

(83) Vitruvio, III, 3 (5).

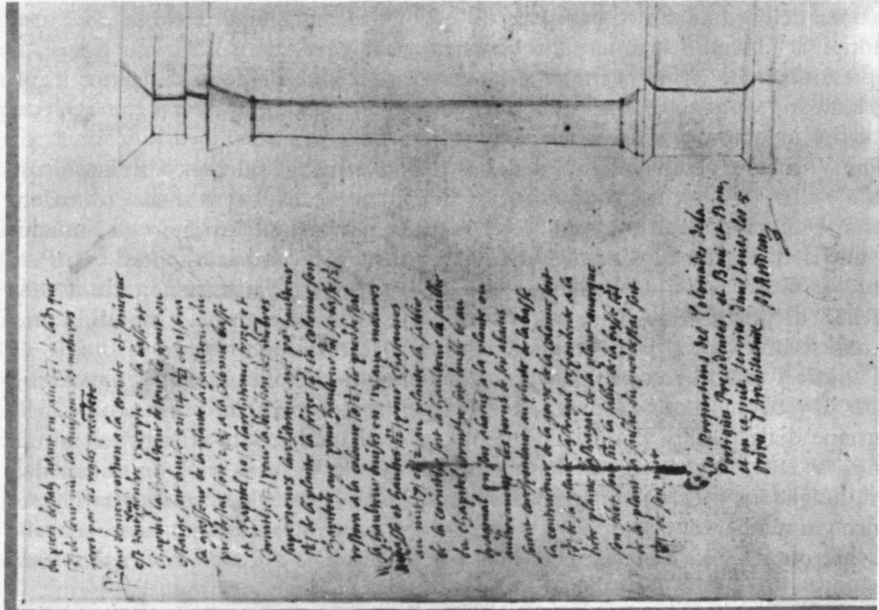
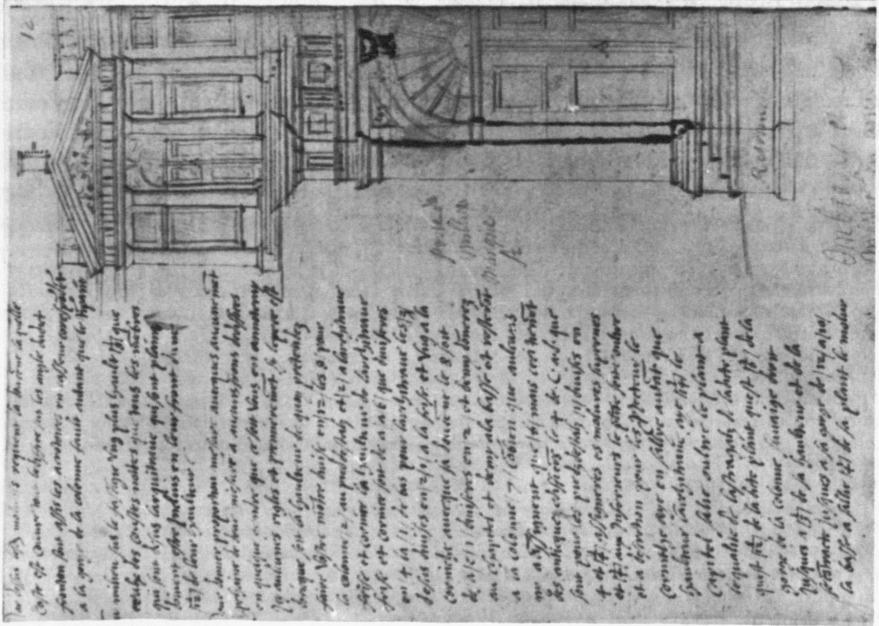


Fig. 24 - Gli ordini dorico-tuscanico e ionico-corinzio; Codice Kassel, Fol. A 45. (Per gentile concessione delle Staatliche Kunstsammlungen Kassel.)

di Ercole, come quello di Giove Capitolino, era ornato « *tuscanico more* ». Ligorio, in un disegno di ricostruzione, nota che le colonne del portico « non avevano altro che un toro solo per base senza zocco ». Associa al tempio anche altri membri architettonici, che secondo lui furono trovati nelle vicinanze, fra essi una trabeazione simile a quella della Basilica Emilia. Ma ammette che tale associazione è solo un'ipotesi, non avendo egli visto le rovine ⁽⁸⁴⁾; e afferma di aver copiato dei disegni del Peruzzi.

Antonio ha associato all'ordine tuscanico la base col semplice toro, anche se il plinto è quadrato. Ciò si deduce da un suo schizzo, non ancora pubblicato, sul retro di un disegno del fratello Giovanni Battista, che mostra le due colonne (Fig. 20) di Traiano e Marco Aurelio ⁽⁸⁵⁾. Antonio chiama le basi dei monumenti tuscaniche ⁽⁸⁶⁾. Lo schizzo, inoltre, attesta il suo interesse per tale forma particolare. Ancora Vincenzo Scamozzi ⁽⁸⁷⁾ ritiene le due colonne commemorative come le opere tuscaniche « più famose del mondo ».

Tutti e tre gli esempi tuscanici di Antonio da Sangallo e l'ordine tuscanico disegnato da Giovanni Battista per il testo vitruviano hanno in comune un certo tipo di capitello dorico si distingue fra l'altro per l'abaco a forma di semplice plinto. Vitruvio ⁽⁸⁸⁾ associa all'abaco del capitello dorico una cimasa come nei capitelli ionico e corinzio, ma non si pronuncia riguardo al capitello tuscanico.

Sebbene la distinzione fatta da Antonio fra tuscanico e dorico apparentemente dipenda da due particolari quali la base e l'abaco ⁽⁸⁹⁾, essa non è completamente infondata. Infatti non si riduce solo a dettagli, e racchiude anche una certa verità storica ⁽⁹⁰⁾.

⁽⁸⁴⁾ Dati di Ligorio sul disegno di base attica, capitello dorico e trabeazione dorica, simile ma non uguale a quella della Basilica Emilia (vedi *supra* n. 44): 1. « La cornice et spira et capitello di ordine dorico furono trovati nel foro Boario nella parte che guarda la porta del Circo Massimo [in capo al bardeletto del foro Boario]; il tempio era circolare et un portico intorno largo p. 7; di dentro [aveva] nichì nella grossezza del muro della cella ». 2. « Spira delle colonne di dentro al tempio »; « le base over spire erano di queste colonne perciò che quelle che facevano intorno portico di sette piedi largo non avevano altro che un toro solo per base senza zocco perché queste posavano nel piano del portico ». 3. « Capitello del portico del tempio ». 4. « La cornice mostrata [com'io mi creda] è veramente del tempio di Hercole; ella fu trovata al tempo di Giulio II opur Leone X, certamente io non la hò vista ma l'hebbi dalle disegni di Baldassare eccellentissimo architetto [...] ». Torino, Biblioteca Reale, Cod. XV c, *Fol.* 114v.; Cod. Vat. Ottobon. lat. 3374, *Fol.* 189r.; Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 138, *Fol.* 20r.; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 1129, *Fol.* 389r.; Cod. Vat. lat. 3439 (copia di O. Panvinio da Ligorio), *Fol.* 32r.; G. B. de Rossi, *Dell' Ara Massima e del Tempio di Ercole nel Foro Boario*, in « Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica » XXVI (1854), pp. 28-38; R. Lanciani, *Degli antichi edifici componenti la chiesa di SS. Cosma e Damiano*, in « Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma » X (1882), p. 31 n. 1; W. Altmann, *Die italischen Rundbauten*, Berlin 1906, pp. 33 ss.; V. Juren, *Un traité inédit sur les ordres d'architecture*, in « Monuments et Mémoires » LXIV (1981), pp. 202 s.; H. Lyngby, *Beiträge zur Topographie des Forum-Boarium-Gebietes in Rom*, in « Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom » VII (1954), pp. 7-19, 155-158; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1961-1962, libro I, pp. 472 s.

⁽⁸⁵⁾ Firenze, Uffizi, Arch. 1204r.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Fig. 379.

⁽⁸⁶⁾ « Li basamenti delle due colonne storiati cioè della Antoniana in sulla piazza de Bufoli et della Trajana a sta. Maria del Loreto presso alli Macelli della Corvi quali sono opera toschana ». Firenze, Uffizi, Arch. 1204v.

⁽⁸⁷⁾ V. Scamozzi, *Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, libro II, p. 54.

⁽⁸⁸⁾ Vitruvio, IV, 3 (4).

⁽⁸⁹⁾ Vitruvio, IV, 7 (3) nomina, a proposito del capitello tuscanico, ancora l'« *apophysis* », ma il significato di questo termine va ancora discusso. Antonio non si è preoccupato di tale problema. Secondo il Calvo si tratta di un anello sotto l'echino, V Calvo, Tav. 3 E; altre opinioni sono riportate da B. Baldi, *De verborum Vitruvianorum significatione*, Augusta 1612, p. 15; G. Rosada intende l'« *apophysis* » (con ragioni convincenti) come un anello fra toro e ipotrachelio (vedi *infra* n. 90).

⁽⁹⁰⁾ A. Andrén, *Architectural Terracottas...*, cit., pp. XLIX-LV; A. Boëthius, *Of Tuscan Columns*, in « American Journal of Archeology » LXVI (1962), pp. 249-254. L. Polacco, *Tuscanicae dispositiones*, Padova 1952; G. Rosada, *La tipologia e il significato dell'« ordine » tuscanico nell'architettura di Roma*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti » CXXIX (1971), pp. 65-126

L'architettura ufficiale della Repubblica, principalmente si orientava alle colonne greche. Da esse il dorico prese il tronco scannellato, la trabeazione descritta da Vitruvio, il caratteristico capitello coll'echino basso, l'abaco in forma di semplice plinto e l'ipotrachelio separato dal tronco soltanto per mezzo di una sottile fessura. Di solito però il tronco non appoggia, come nell'architettura greca, direttamente sullo stilobate, ma riceve un sostegno, un semplice plinto come nel Tempio della Pietà oppure un toro come nel tempio di Cori. Gli esempi tuscanici di Antonio e Giovanni Battista da Sangallo corrispondono a questo tipo di dorico.

Nel primo secolo a.C. l'architettura ufficiale romana sviluppava un proprio tipo di dorico, che si riallacciava alla tradizione italico-etrusca⁽⁹¹⁾. La vecchia Basilica Emilia ne fornisce un noto esempio: in essa il dorico assume una base più ricca, impiegando persino quella attica, la trabeazione talvolta ha le tipiche mensole cubiche, che raramente si trovano nell'architettura greca, il capitello dà un'impressione di maggior robustezza e, simile a diversi altri membri, spesso è arricchito da ornamenti. L'echino è ingrossato, all'abaco ora si aggiunge una cimasa, l'ipotrachelio con un grosso anello è chiaramente distinto dal tronco e qualche volta ornato, la scannellatura del tronco diventa più rara.

I due tipi di dorico si distinguono, non solo nei dettagli che abbiamo descritto, ma soprattutto nel loro aspetto generale. Il memoriale a Leone X dimostra come, già nell'Alto Rinascimento, si recepissero profondamente le differenze e gli sviluppi di stile. Allora gli architetti erano anche in grado di osservare il divario fra i due tipi di dorico. Mentre il dorico 'italico' divenne l'ordine principale dell'architettura da Bramante in poi, il dorico 'ellenistico' non fu mai usato. Solo nel classicismo si rinnovò il gusto delle pure forme ellenistiche.

Anche i Sangallo devono essere giunti alla distinzione fra i due tipi di dorico prescindendo da una rigida osservanza del testo vitruviano. Non si comprende altrimenti come Antonio avrebbe potuto non tener conto del plinto rotondo indicato da Vitruvio, e come Giovanni Battista avrebbe potuto disputare se il Tempio della Pietà fosse tuscanico o meno.

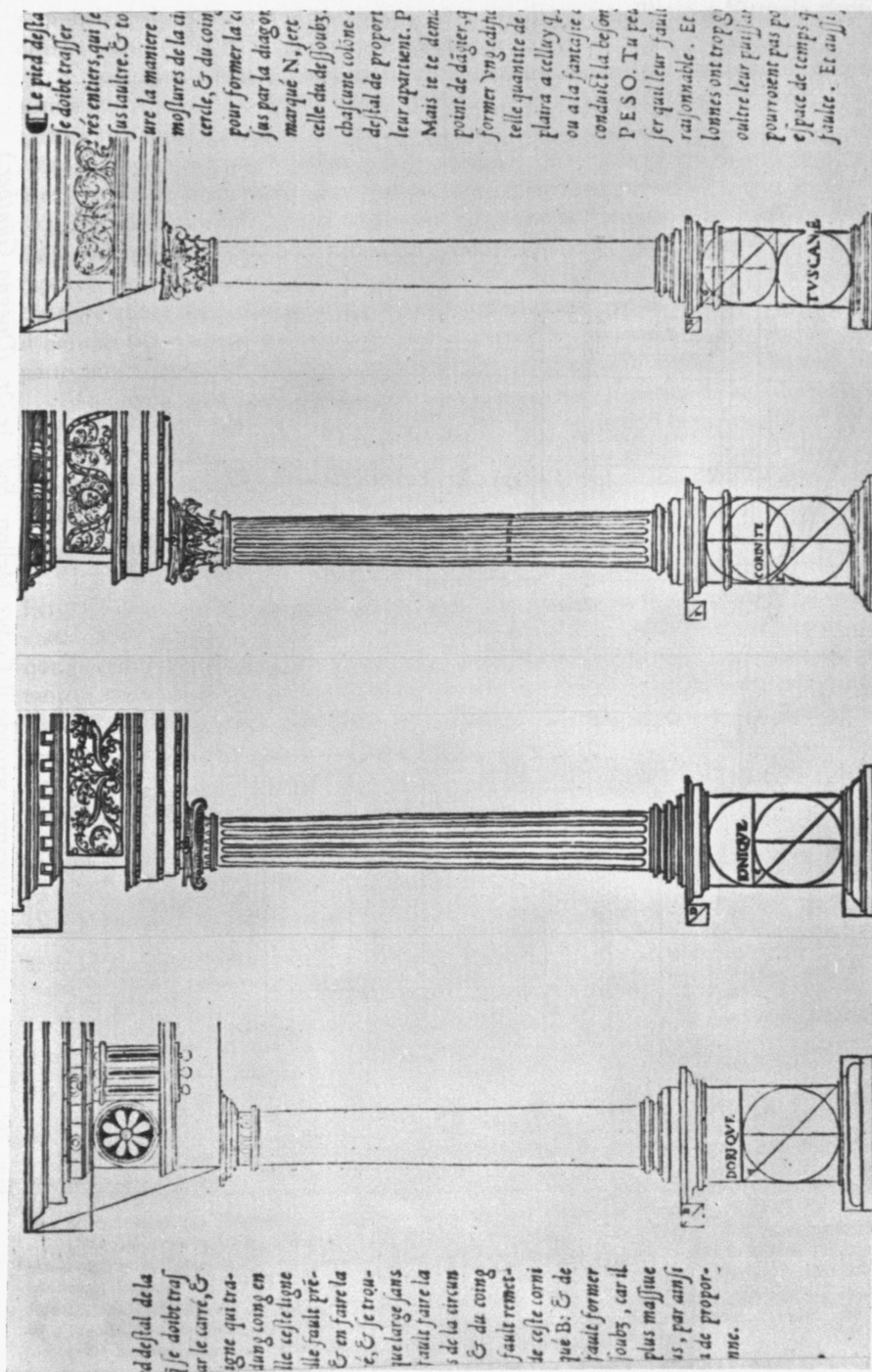
La decisione, su quale dei due tipi di dorico fosse da ritenere tuscanico Antonio doveva prenderla, lo ripeto, senza una conoscenza precisa dell'architettura etrusca e greca. Le indicazioni fornite da Vitruvio per il tuscanico si riferiscono certamente alla vecchia architettura italica, da cui è derivato il tipo dorico qui chiamato 'italico'⁽⁹²⁾. Alla classificazione inversa Antonio forse arrivò col seguente ragionamento: era facile ritenere lo stile tuscanico antecedente a quello romano, perché la cultura etrusca precedette quella romana. Nel tardo Cinquecento, in più occasioni si datò lo stile tuscanico come precedente anche lo stile dorico in Grecia⁽⁹³⁾. Le forme 'ellenistiche' parevano ad Antonio più vecchie, forse poiché per il suo gusto erano più strane, o più rare⁽⁹⁴⁾ o perché gli esempi conservati spesso erano costituiti da materiali più

(91) G. Rosada, op. cit., pp. 75 ss.

(92) L. Polacco, op. cit., pp. 127-145.

(93) G. Spini, *I tre libri sopra l'istituzioni de' greci et latini architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, a c. di C. Acidini, in AA.VV., *Il disegno in terroto. Trattati medicei d'architettura*, Firenze 1980, pp. 57 s.; V. Scamozzi, *Idea dell'architettura...*, cit., libro II, pp. 15 s., 54 s.

(94) Cfr. per es. Cod. Coner, 119-125, 15 capitelli del tipo « italico » (però forse alcuni moderni) contro 3 soli del tipo « ellenistico ».



ad desfal de la
 je doit trof
 ar le carré, &
 igne qui tra-
 dang coung en
 lie ceſte ligne
 ſie fault pré-
 & en faire la
 é, & Je trou-
 que large ſans
 fault faire la
 s de la circon-
 & du coing
 fault remet-
 de ceſte corni-
 que D: & de
 fault former
 ſoubz, car il
 plus maſſue
 ſ, par ainſi
 s de propor-
 nne.

Le pied deſſa
 ſe doit traſſer
 rés entiers, qui ſe
 ſus laultre. & to-
 ure la maniere
 moſures de la ci-
 cente, & du coing
 pour former la c
 ſus par la diagon
 marqué N, ſert
 celle du deſſoubz.
 chaque colone
 deſſal de proport
 leur appartient. P
 Mais ſe te dem-
 point de d'aug-ſ
 former vng edifi-
 telle quantite de
 plaina a celluy q.
 ou a la ſantajie
 conduci la beſon
 P.E.S.O. Tu res
 ſer qui leur fault
 rationnable. Et
 lonnes ont trop
 oultre leur paſſa-
 pourroient pas po
 eſpace de temps q
 ſaible. Et ainſi,

Fig. 25 - I quattro ordini secondo l'edizione francese di Sagredo. (Tratto da Sagredo francese, Paris 1542. Per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana; foto Günther.)

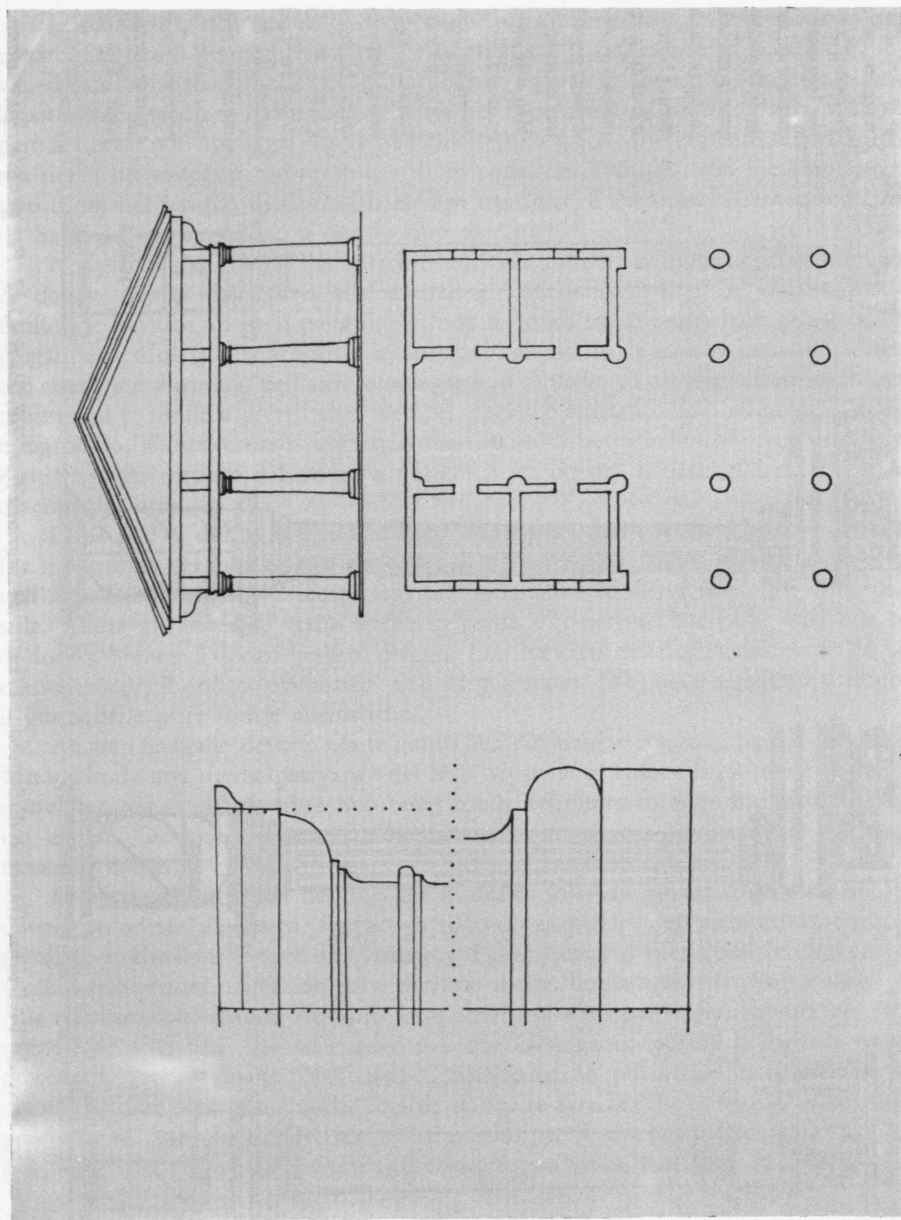


Fig. 26 - Ordine e tempio tuscanico secondo il Codice Mellon, *Foll. 1r.-2r.* (Disegno Günther.)

semplici: scolpiti in tufo o travertino e rivestiti di stucco. Plinio e Vitruvio ricordano che i templi etruschi erano rivestiti di stucco⁽⁹⁵⁾.

Ovviamente anche il Serlio condivise l'opinione comune che il tuscanico fosse « assai simile » al dorico. Ma ragionando in modo meno complicato di Antonio, secondo quanto dice nel *Quarto Libro*⁽⁹⁶⁾, egli si orientava all'idea più generica, che la colonna tuscanica fosse « molto soda e semplice di membri » e « di più robusta maniera [...] che la dorica ». Per questo motivo avrà soppresso il fregio a metope e triglifi. Tale rimozione, del resto, è una innovazione gratuita. Non essendo motivata da argomenti filologici, sembra esser suggerita dal Tempio della Pietà (Fig. 21), com'è rappresentato nel *Terzo Libro*⁽⁹⁷⁾ secondo un disegno del Peruzzi⁽⁹⁸⁾. In ogni modo era noto allora, che il tempio originariamente era « cuperto di stucchi », come riferisce il Peruzzi⁽⁹⁹⁾ e ripete il Serlio nel *Terzo Libro*⁽¹⁰⁰⁾. L'intonaco si era sfaldato in gran parte, ma era ancora visibile che nel fregio in origine erano modellati dei triglifi⁽¹⁰¹⁾.

Ai singoli elementi attribuiti all'ordine tuscanico, il Serlio dà meno importanza di quanto sembri dall'esposizione delle regole. Egli, seguendo la didascalia sul modello di Peruzzi, chiama « dorico » il Tempio della Pietà malgrado l'affinità dell'illustrazione al tuscanico, com'è descritto nel *Quarto Libro*; e nello stesso libro IV come esempio del dorico, è fornito un capitello di questo tempio⁽¹⁰²⁾. I portali disegnati nell'*Extraordinario Libro*, a volte sono classificati dal Serlio con la stessa incongruenza⁽¹⁰³⁾.

L'idea base dell'ordine tuscanico di Serlio risulta assai chiara da un disegno di Peruzzi, che mostra il grande ninfeo della villa cosiddetta di Cicerone a Formia⁽¹⁰⁴⁾, esattamente a Mola (Figg. 22-23). Le colonne del ninfeo, anch'esse rivestite di stucco, non hanno base, e i capitelli sono ridotti a pochissimi elementi; l'architrave regge soltanto un regoletto. A proposito di quest'edificio Peruzzi annota « op[er]a etrusca ». Anche nel Rinascimento era ben noto che gli Etruschi si erano stabiliti prevalentemente in Toscana e nel Lazio a Nord del Tevere piuttosto che al confine della Campania⁽¹⁰⁵⁾. Già Flavio Biondo ricorda la villa di Cicerone a Mola⁽¹⁰⁶⁾. Era anche

(95) Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 45 s. Vitruvio, III, 3 (5).

(96) S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., *Foll.* 128v.-129r.

(97) *Ibidem*, *Fol.* 60r.

(98) Firenze, Uffizi, Arch. 477r.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., Fig. 321.

(99) Firenze, Uffizi, Arch. 477r.: trabeazione « già cuperta di stuchi »; « quelle colonne erano cupette di stucchi »; « capitello della presente opera lavorato di stuchi sopra tiburtino »; Firenze, Uffizi, Arch. 478v. + 631r.: « opera dorica ornata di stuchi ». A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit. Fig. 320.

(100) « Tutto di tevertino, ma era coperto di stucco ». S. Serlio, *Tutte le opere*, cit. *Fol.* 59v.

(101) I triglifi sono disegnati ed espressamente nominati nelle note su Firenze, Uffizi, Arch. 1090r. + 1230v., 1174r.-v.; A. Bartoli, *I monumenti antichi...*, cit., *Figg.* 417, 472 s.

(102) S. Serlio, *Tutte le opere*, cit. *Fol.* 141v. Anche Antonio da Sangallo ha indicato il Tempio della Pietà come dorico, vedi *supra* n. 74.

(103) S. Serlio, *Extraordinario libro di architettura*, Lione 1551, Nn. 5 s.: più volte il dorico assume base e trabeazione tuscanica; N. 1 proporzioni della colonna tuscanica 1:7; etc.

(104) Firenze, Uffizi, Arch. 538; O. Vasori, *I monumenti...*, cit., N. 47; cfr. G. Lugli, *Nymphaea sive musaea*, in AA.VV., *Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Romani*, Spoleto 1938, vol. I, pp. 164 ss., *Figg.* 6 s., Tav. VII, 5; C. F. Giuliani, M. Guaitoli, *Il ninfeo minore della villa detta di Cicerone a Formia*, in « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts », Römische Abteilung, LXXIX (1972), *Fig.* 1.

(105) Secondo Strabone, *Geographia*, V, 2, Plinio, *Naturalis Historia*, III, 50, e altri, il centro dell'Etruria era situato nella Toscana, mentre il Tevere era il confine meridionale. Seguono a queste fonti F. Biondo, *Italia illustrata*, Venezia 1510, *Foll.* 52v. ss., R. Volterano, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Roma 1506, *Foll.* 51v. ss., e l'ampia trattazione di Annio da Viterbo, *Antiquitatum variarum*, s.l. 1514, *Foll.* 9r., 11v.-14v., 153r.; sulla popolazione antica nella regione di Capua cfr. F. Biondo, *op. cit.*, *Fol.* 61r.

(106) *Ibidem*, *Fol.* 64v.; *idem*, *Roma triumphans*, Venezia 1511, *Fol.* 117r.

conosciuto il ninfeo come parte integrale della villa ad esempio nel Cortile del Belvedere di Bramante. Dunque il Peruzzi voleva indicare piuttosto lo stile che l'epoca della costruzione. Ma a parte il capitello dorico, al ninfeo di Mola mancano tutte quelle forme particolari, che Vitruvio nomina a proposito dell'architettura etrusca. Ne risulta che il Peruzzi ritenne il tuscanico, principalmente una variante più rozza del dorico, invece di associarvi dei membri specifici come i Sangallo. Il Serlio ha appreso questa idea dal suo precettore.

Riassumendo: la ricostruzione del cornicione tuscanico nel trattato di Kassel non trova paralleli nell'Alto Rinascimento romano. Anche i teorici romani però avevano dei grossi problemi a proposito dell'ordine tuscanico. Si formarono due opinioni opposte, divergenti, oltre che nei risultati, ancor più nelle argomentazioni addotte.

Da una parte abbiamo l'opinione del Peruzzi e della sua cerchia, forse risalente al Bramante che era condivisa anche da Raffaello. Le colonne nel tamburo della chiesa bramantesca di Capranica Prenestina poggiano su una base con un solo toro e sostengono una trabeazione simile a quella del ninfeo a Mola. Raffaello, nell'*Incendio di Borgo*, rappresentò una trabeazione analoga a quella tuscanica del Serlio, e nell'arte edilizia della sua cerchia questo ordine tuscanico apparve per la prima volta; i membri della facciata del Palazzo Caffarelli, opera del Lorenzetto (ca. 1524), corrispondono esattamente alle regole date nel *Quarto Libro*. Non sono motivo di contraddizione le piccole differenze esistenti fra il cornicione e la xilografia. Così com'è realizzato dal Lorenzetto, il Serlio nel suo trattato raccomanda di arricchire la trabeazione con alcuni profili. Forse il Lorenzetto in Palazzo Caffarelli intendeva addirittura creare un'alternativa tuscanica al dorico Palazzo Caprini di Bramante. Possiamo notare del resto, quante volte l'ordine tuscanico nell'Alto Rinascimento, come nel ninfeo a Mola, è connesso con la serliana: dalla Loggia della Benedizione nell'*Incendio di Borgo*, alla chiesa di Capranica Prenestina e al ninfeo bramantesco di Genazzano, che probabilmente fu concepito come « opera etrusca »⁽¹⁰⁷⁾.

Dall'altra parte vi era l'opinione dei Sangallo, risalente anch'essa al tempo del Bramante: il Codice Coner mostra l'antico reperto rinvenuto presso il Ponte Nomentano: la trabeazione col capitello. Il Codice solitamente porta poche note che indicano soltanto il soggetto dei disegni. In questo caso però fa eccezione, affermando che l'opera è tuscanica⁽¹⁰⁸⁾; e similmente alle note che Antonio aggiunse al disegno del cugino, quest'avviso è ripetuto di nuovo a proposito di un capitello dello stesso tipo 'ellenistico', illustrato su un'altra pagina⁽¹⁰⁹⁾. La trabeazione tipo Basilica Emilia invece, nel Codice Coner, è chiamata dorica⁽¹¹⁰⁾. Tutte queste note sullo stesso soggetto, di Bernardo della Volpaia, di Giuliano, Giovanni Francesco e Antonio da Sangallo, indicano che verso il 1513-1515 una viva discussione animava la cerchia di Sangallo sulla questione se il capitello e la trabeazione del tipo dorico 'ellenistico' fossero da ritenere dorici o tuscanici.

Altri problemi emersero dalle proporzioni del tronco delle colonne tuscaniche, benché esse fossero state fissate dagli scrittori antichi in modo abbastanza univoco.

⁽¹⁰⁷⁾ Altre colonne (o pilastri) con basi tuscaniche dell'Alto Rinascimento: Palazzo Pandolfini a Firenze (Raffaello), loggia nel cortile del Palazzo Alberini (Giulio Romano), base isolata nella Villa Madama, e soprattutto la scala a chiocciola nel Belvedere di Bramante.

⁽¹⁰⁸⁾ Codice Coner, 75: « *Post pontem lamentaneum [...] vocata est corona tuscia sive hopera* ».

⁽¹⁰⁹⁾ Codice Coner, 120d: « *Sub una columnarum chapitolii et dicitur capitulum tuscanum* ».

⁽¹¹⁰⁾ Codice Coner, 73b.

Come è stato sottolineato nella *Prima parte* di questo studio, Vitruvio indica per i tronchi degli ordini ellenistici doppie proporzioni, rispettivamente primitive e mature. Il tronco tuscanico invece ha una sola proporzione fissa: è uguale ⁽¹¹¹⁾ a quella del maturo dorico (1 : 7). Il trattato di Kassel ⁽¹¹²⁾ si attiene, in larga misura, a Vitruvio, ad eccezione di una lieve variante per gli ordini ionico e corinzio, che non tratteremo in questa sede. Siccome le proporzioni ioniche e corinzie secondo Vitruvio sono uguali, il trattatista di Kassel conclude affermando che: « *Les colonnes ionique et corinthe ce peuvent struer d'une forme, la doricque et tuscane d'un aultre* » (Fig. 24). Tale soluzione si può ritenere la più convincente e la più semplice sviluppatasi nell'Alto Rinascimento; si avvicina di più a Vitruvio e alla prassi edilizia. Tuttavia, nella teoria architettonica fu poco seguita.

Plinio ⁽¹¹³⁾ ha semplificato i dati forniti da Vitruvio in un altro modo, assegnando al tronco di ogni ordine una sola proporzione. Mentre per il tronco ionico e corinzio fissa la misura matura, dà a quello dorico la misura primitiva (1 : 6), arrivando così a distinguerlo da quello tuscanico (1 : 7).

Il canone di Plinio ebbe fortuna. Isidoro di Siviglia ⁽¹¹⁴⁾ lo trasmise al Medioevo. Poi l'assunsero illustri umanisti del Rinascimento quali Francesco M. Grapaldi, nel 1494 ⁽¹¹⁵⁾ e Raffaele Maffei, nel 1506 ⁽¹¹⁶⁾. Anche i teorici dell'architettura preferivano le proporzioni fisse, una per ogni ordine. E, similmente alla distinzione fatta da Plinio fra dorico e tuscanico, separarono il corinzio dallo ionico. Il tronco ionico prese la misura primitiva (1 : 8), quello corinzio la misura matura (1 : 9) ⁽¹¹⁷⁾. Seguendo tale modello, il Sagredo ⁽¹¹⁸⁾ arriva a graduare regolarmente le altezze dei tronchi delle colonne come le canne di un organo (da 1 : 6 fino a 1 : 9).

Il Serlio ⁽¹¹⁹⁾ coll'aggiunta dell'ordine composito, ha allargato la sequenza da 1 : 6 a 1 : 10. Questo schema poi fu generalmente accettato, pur allontanandosi da Vitruvio molto più di quanto non avessero fatto il Sagredo e il trattatista di Kassel. Serlio ⁽¹²⁰⁾ senz'altro scambia le proporzioni pliniane del dorico e tuscanico. Partendo dall'idea generica, che il tuscanico è l'ordine più robusto di tutti, assegna al suo tronco la proporzione 1 : 6. Vitruvio non ci fornisce nessuna conferma; anzi in altro luogo, indirettamente assegna al tronco tuscanico un'altezza di otto diametri ⁽¹²¹⁾.

L'appendice francese del trattato di Sagredo ⁽¹²²⁾, benché rispetti la regolare crescita dei tronchi, si allontana da Vitruvio ancor di più del Serlio (Fig. 25). Mette il tuscanico alla estremità opposta della sequenza del Serlio, e assegna ad esso il tronco più slanciato. Il tuscanico (Fig. 26) si è mutato nell'ordine più elegante e più ricco, assumendo persino il capitello corinzio.

⁽¹¹¹⁾ Vitruvio, IV, 1 e 7 (2).

⁽¹¹²⁾ *Fol. 7r.*

⁽¹¹³⁾ *Naturalis Historia*, XXXVI, 56.

⁽¹¹⁴⁾ *Etymologiae*, XV, 8 (14); A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a c. di G. Tanturli, Milano 1976, p. 69.

⁽¹¹⁵⁾ F. M. Grapaldi, *De partibus aedium*, Parma 1506, *Fol. 7v.*

⁽¹¹⁶⁾ *Commentariorum rerum...*, cit., *Foll. 399v.-400r.*

⁽¹¹⁷⁾ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 7; F. di Giorgio Martini, *Trattati*, ed. cit., pp. 375 s.

⁽¹¹⁸⁾ Sagredo 1526, *Foll. 15r.-16v.*: dorico 1:6; tuscanico 1:7; ionico 1:8 1/2; corinzio 1:9.

⁽¹¹⁹⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., *Fol. 127r.*

⁽¹²⁰⁾ *Ibidem*, *Fol. 129.*

⁽¹²¹⁾ Secondo Vitruvio, III, 3 (5) i templi *areostylos* erano decorati « *tuscanico more* ». Secondo Vitruvio, III, 3, (10 s.) le colonne dell'*areostylos* avevano un'altezza di 8 diametri.

⁽¹²²⁾ Sagredo franc. *Fol. 45v.*

Come il canone del Serlio non è da ritenere coercitivo, così non ci si deve sbarazzare di quello dell'appendice francese quasi si trattasse di una bizzarria provinciale. L'idea che il tuscanico fosse l'ordine più elegante e più ricco, proviene dall'Italia centrale ed è dovuta a Francesco di Giorgio. Egli parla dell'ordine tuscanico solo nella prima versione del suo trattato (¹²³), che giunse in Francia forse da Milano o tramite Leonardo da Vinci, che ne possedeva una copia.

Francesco di Giorgio tratta del tuscanico come l'ultimo degli ordini. Assegna ad esso un tronco, uguale a quelli ionico e corinzio, con un'altezza di nove diametri, una base col doppio toro e doppio trochilo come al Pantheon; assume un capitello alto quanto il diametro della colonna con un abaco a curvatura e volute. Ne risulta dunque un capitello corinzio, e tale appare anche nell'illustrazione a margine.

Il tuscanico di Francesco di Giorgio e dell'appendice francese è quasi identico a quell'ordine che il Serlio (¹²⁴) chiama « composito », « italico » o « latino ».

Il composito, presentato nella teoria architettonica dal Serlio in poi come creazione italica, è un tardo riscontro del tuscanico. Esso rappresenta lo stile classico dell'impero. Vitruvio non lo nomina perché è vissuto all'inizio di quell'epoca. Antonio da Sangallo (¹²⁵) nota che la maggior parte degli edifici antichi a Roma e in altri luoghi d'Italia è stata costruita dopo Vitruvio.

Come la base col solo toro è tipica del tuscanico, per il composito, secondo il Serlio, è il capitello che combina le volute ioniche con il vaso e le foglie del corinzio. Già l'Alberti (¹²⁶) aveva chiamato tale capitello italico « per distinguerlo da quelli importati da altri paesi » (traduzione del Bartoli), senza però costituire un nuovo ordine particolare. In modo simile Sagredo (¹²⁷) indica, che i capitelli corinzi con forme ricche e variate sono chiamati « *ytalicos y non corinticos* », perché si trovano più frequentemente in Italia. Anche nel *Quarto Libro* del Serlio, il composito rimane soltanto « una quasi quinta maniera » (¹²⁸). Per il composito non ci risulta ancora un coerente repertorio formale, malgrado tutti gli esempi ricordati dal Serlio (¹²⁹), fra cui persino il Tempio dei Dioscuri sul Foro Romano, a proposito del quale Antonio Labacco (¹³⁰) invece scrive: « Ne per corinthio saperei trovar meglio di questo ». Nel composito il corinzio si combina con elementi di altri ordini, anche con forme stravaganti e arricchite. Insomma, il composito è legato tanto strettamente al corinzio quanto il tuscanico al dorico.

La confusione fra ordine tuscanico e italico è rispecchiata nella possibilità di usare come sinonimi le parole tuscanico (oppure toscano) e italico. Ecco alcuni esempi fra tanti per tale uso nel Rinascimento: come testimonianza dell'origine antica di Firenze, Coluccio Salutati indica il battistero, da lui identificato come Tempio di Marte, che ritiene « *non graeco non tusco more factum, sed plane romano* » (¹³¹). « *Tusco more* »

(¹²³) F. di Giorgio Martini, *Trattati*, ed. cit., p. 61, Tav. 25.

(¹²⁴) S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., Fol. 183r.-v.

(¹²⁵) Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. XVII. 20; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Gio.*, Roma 1959, pp. 395 s.

(¹²⁶) *De re aedificatoria*, VII, 8.

(¹²⁷) Sagredo 1526, Fol. 27r.-v.

(¹²⁸) S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., Fol. 183r.

(¹²⁹) *Ibidem*, Foll. 184r.-185r.

(¹³⁰) A. Labacco, *Libro appartenente all'architettura*, Roma 1552.

(¹³¹) E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford 1976, p. 104.

qui, ovviamente, vuole dire italico post-antico oppure 'maniera tedesca' in Italia. Francesco di Giorgio ⁽¹³²⁾ contrappone « edifizî toscani antichi e moderni » a « edifizî greci ». Raffaello descrive l'« atrio » del progetto di Villa Madama come « fatto alla greca come quello che li toscani chiamano andrione » ⁽¹³³⁾. Vasari ⁽¹³⁴⁾, seguendo il Serlio, osserva come, al Colosseo, i Romani abbiano messo « l'opera composta in cima, per averla i toscani composta di più maniere ». Luca Pacioli critica l'Alberti, come fu già notato da Thoenes, per aver di continuo sostituito la parola « toscano », usata da Vitruvio, con la parola « italico » ⁽¹³⁵⁾. È da notare, che il Pacioli non associa forme precise a tali attributi. Finalmente, l'archeologia moderna è giunta alla conclusione che Vitruvio colleghi lo stile « tuscanico » non solo al popolo etrusco ma a tutta l'Italia. Il Polacco ⁽¹³⁶⁾ ha mostrato, che il termine *tuscanicus* da Vitruvio è impiegato con il valore di *priscus* oppure 'vecchio italico'.

Il Sagredo ⁽¹³⁷⁾ fa risalire il tronco della colonna tuscanica a « *los tuscanos, que son unos pueblos de Italia* ». Ciò ha indotto il trattatista di Kassel ⁽¹³⁸⁾ a chiamare tale tronco « *tuscane ou italicque* ».

Nel trattato di Kassel ritorna più volte la parola « *italicque* » a proposito di forme specifiche, non menzionate da Vitruvio. Si trova un capitello « *italicque* » ⁽¹³⁹⁾, che è appena definito, la cui descrizione non concorda né con la commistione ionicocorinzia di Alberti né con le libere varianti di Sagredo. Inoltre è inventata una base « *italicque* » ⁽¹⁴⁰⁾, costituita da elementi di una base « *en partie jonique et partie actique* », che assomiglia alla base delle colonne grandi del Pantheon. Alberti ⁽¹⁴¹⁾ ha accostato tale base all'ordine ionico, il Serlio ⁽¹⁴²⁾ invece all'ordine corinzio. Potremmo dire che il trattatista di Kassel ha trovato l'indicazione più adatta dal punto di vista archeologico. Ma anche in questo caso non ha avuto seguito.

La base e il capitello « *italicques* » non sono affatto identici a quelli descritti dal trattatista di Kassel ⁽¹⁴³⁾ come « *tuscanes* », secondo le indicazioni di Vitruvio. Ciò nonostante, mi pare che la possibilità di concordare il tuscanico con l'italico abbia influenzato nel trattato di Kassel la disposizione degli ordini architettonici. Solo tramite essa si chiarisce a fondo la forma eccezionale del cornicione tuscanico. Nel trattato di Kassel, il tuscanico non è concepito come l'ordine più ricco ma neanche come quello più semplice. Con il tronco slanciato, la base differenziata, i vari profili e mutuli del cornicione il tuscanico si evidenzia come variante più ricca e elegante del dorico. Il trattatista di Kassel si è basato sul concetto storico e, come l'architettura

⁽¹³²⁾ F. di Giorgio Martini, *Trattati*, ed. cit., p. 102.

⁽¹³³⁾ P. Foster, *Raffaello on the Villa Madama. The Text of a Lost Letter*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* » XI (1967/68), pp. 309 s.

⁽¹³⁴⁾ G. Vasari, *Vite de più eccellenti...*, cit., pp. 38 s.

⁽¹³⁵⁾ L. Pacioli, *De divina...*, cit., Foll. 29v.-30r.; Ch. Thoenes, « *Spezie* » e « *ordine* » di colonne nell'architettura del Brunelleschi, in AA.VV., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, 2 voll., Firenze 1980, vol. II, p. 463.

⁽¹³⁶⁾ L. Polacco, op. cit., pp. 136-145.

⁽¹³⁷⁾ Sagredo 1526, Fol. 12r.

⁽¹³⁸⁾ Fol. 5v.

⁽¹³⁹⁾ Fol. 9r.

⁽¹⁴⁰⁾ Fol. 4v.

⁽¹⁴¹⁾ *De re aedificatoria*, VII, 7.

⁽¹⁴²⁾ S. Serlio, *Tutte le opere*, cit., Foll. 170v.-171r.

⁽¹⁴³⁾ Fol. 5r.

imperiale ha sviluppato forme più ricche, eleganti e fantastiche del corinzio, così in tempi più remoti, l'architettura italica ha trasformato il dorico nel tuscanico.

Riassumiamo brevemente le considerazioni svolte sul nostro tema generale.

Abbiamo visto, come nella teoria architettonica dell'Alto Rinascimento si siano diversificati ampiamente sia i singoli membri delle colonne che l'intero canone degli ordini e soprattutto le opinioni sul loro sviluppo storico. I teorici, è vero, aspiravano a imitare gli antichi. Già la pura interpretazione di Vitruvio o la scelta fra le antichità di quelle da assumere come esempi dipesero innegabilmente dalle nuove idee architettoniche del Rinascimento. In quanto a questo, rinascita e invenzione si potevano unire come, nella parola latina *invenire*, si lega il senso di trovare a quello di inventare. Ma alle volte, come nella formazione degli ordini tuscanico e composito di Serlio, ovviamente l'interpretazione superava la cosciente invenzione. La regolarità comprensiva, che unisce gli ordini architettonici in un compatto canone, è complessivamente un'invenzione dell'Alto Rinascimento. Il canone che si ricercava, era quello più regolare e non quello archeologicamente più esatto. Perciò il *Quarto Libro* del Serlio ebbe un successo decisivo, mentre gli studi di Antonio da Sangallo e il trattato di Kassel non furono neanche pubblicati, sebbene essi osservino maggiormente le regole di Vitruvio.