

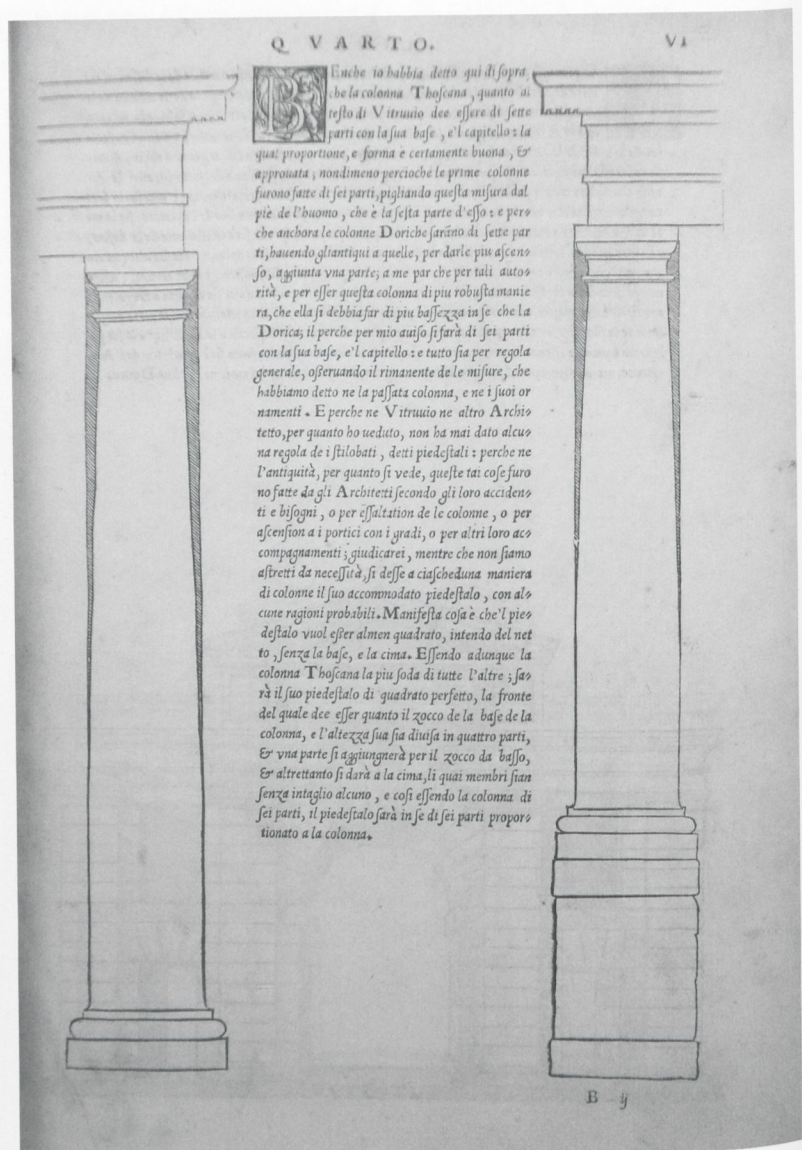
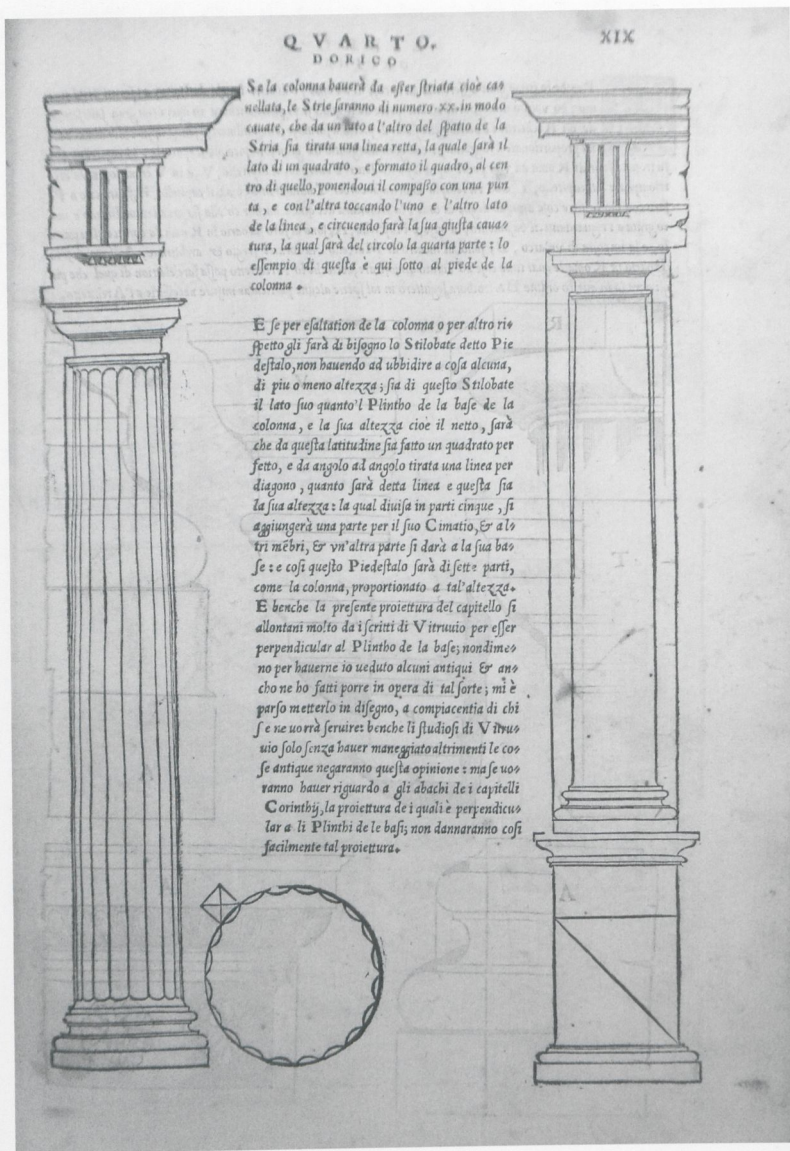
Il canone degli ordini architettonici

Per trattare il modo in cui Antonio da Sangallo e Andrea Palladio impiegarono l'opera tuscanica, dobbiamo premettere alcune brevi considerazioni sugli ordini architettonici nel Rinascimento in generale¹. Gli ordini greci erano basati sui tre tipi di colonna descritti da Vitruvio. Egli infatti indica l'esistenza di tre ordini che ebbero origine in Grecia, ne nomina i singoli elementi e ne descrive le forme. Il testo di Vitruvio è poi integrato e confermato da un breve passo della *Naturalis historia* di Plinio riguardante gli ordini in uso a Roma. Nel Rinascimento le fonti scritte furono interpretate e corrette ponendole a confronto con l'articolazione architettonica degli edifici antichi. Sebbene spesso non fossero esplicitamente menzionati, i nuovi principi teorici del Rinascimento costituivano un parametro importante nell'effettuare tale paragone e configurare così l'aspetto degli ordini.

Nel Rinascimento al canone vitruviano si aggiunsero due ordini latini: il *tuscanico*, il più arcaico fra gli ordini, e il *composito* (detto anche *opera italica* o *latina*) cioè l'ordine più recente e il più elaborato. Per gli architetti italiani erano importanti perché rappresentavano la propria identità. L'opera tuscanica segnava l'origine dell'architettura in Italia, e spesso se ne faceva risalire la comparsa a prima della nascita dell'architettura greca, dunque a prima del dorico. Il composito era invece ritenuto un'invenzione architettonica della grande epoca imperiale, quando Roma dominava il mondo. L'articolazione formale degli ordini dipendeva dal principio implicito che l'intero canone fosse regolato da un sistema uniforme: ogni ordine doveva avere gli stessi elementi (pedistallo, base, fusto, capitello, trabeazione formata da architrave, fregio e cornice). Per analogia con le canne dell'organo, gli ordini dovevano acquistare maggiore slancio e grado di elaborazione secondo la sequenza tuscanico, dorico, ionico, corinzio, composito. Il dorico, l'ordine greco più antico, era dotato di elementi che dal punto di vista formale richiamavano le costruzioni primitive in legno. Lo ionico era teoricamente l'ordine più equilibrato, il corinzio il più fine.

Per gli ordini greci, si faceva affidamento sulle indicazioni formali offerte dal testo di Vitruvio che gli edifici antichi sembravano confermare. Per la configurazione dei due ordini latini si doveva invece ricorrere a una maggiore inventiva

1. Tempio degli Etruschi secondo la descrizione di Vitruvio, xilografia (Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1673, IV, pl. XXXII).



2. *L'ordine dorico* (Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia, Francesco Marcolini, 1537, p. XIX).

3. *L'opera tuscanica* (Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia, Francesco Marcolini, 1537, p. VI).

perché Vitruvio non ne forniva spiegazioni sufficienti. A dispetto di questa apparente libertà, dal pieno Rinascimento in avanti si diffuse una versione normalizzata di entrambi gli ordini. Antonio da Sangallo e Palladio accolsero la versione standard del composito; al contrario, non accettarono il tipo consolidato di opera tuscanica e ognuno di loro ne creò un proprio modello.

L'ordine architettonico degli Etruschi nelle testimonianze antiche

Vitruvio non cita nessuna opera tuscanica, ma descrive brevemente un tempio etrusco² (ill. 1) le cui colonne sono assimilabili a quelle dell'ordine dorico (ill. 2). Esse hanno lo stesso diametro della versione matura del dorico (cioè 1×7 , mentre la primitiva versione del dorico era più tozza, pari a 1×6). L'unico elemento speciale dell'opera tuscanica è la base costituita da un plinto rotondo con un solo toro. Tuttavia le basi non sono decisive per la determinazione degli ordini; stando alle basi, nel Colosseo la sequenza verticale non sarebbe dorico, ionico, corinzio³, ma attico e tuscanico, se non "fuori ordine". Dal Rinascimento in avanti, la convenzione vuole che la denominazione degli ordini dipenda dai capitelli.

Il capitello del tempio degli Etruschi dovrebbe quindi essere decisivo; tuttavia esso ha gli stessi elementi principali del dorico, cioè abaco, echino e ipotrachelio con apofige; a eccezione di questi, Vitruvio non menziona nessuna modanatura. Al di sopra delle colonne egli descrive soltanto una traversa di legno, e su di essa i mutuli, ossia le travi del soffitto, e sopra di loro i travicelli del tetto. I mutuli aggettano molto, di un quarto dell'altezza delle colonne. Plinio enumera quattro ordini di colonne includendo l'opera tuscanica come tipo a se stante, ma specifica soltanto che la sua colonna è alta 7 diametri mentre quella dorica è alta soltanto 6 diametri⁴. Non esisteva alcun edificio in pietra con ordini architettonici, dal che si è tramandata l'idea che per tutto il Rinascimento il tempio fosse considerato una autentica opera etrusca⁵.

L'opera tuscanica standard nella teoria architettonica del Rinascimento

Durante il pieno Rinascimento, sulla base di Plinio, si era soliti ritenere che l'ordine tuscanico dovesse esistere anche nell'architettura in pietra e, in base al principio secondo cui gli ordini devono crescere in ricercatezza e slancio



come le canne dell'organo, solitamente si assumeva che il tuscanico costituisse una forma primitiva del dorico. Però si pose la questione di come dovesse risultare il suo aspetto nell'architettura in pietra⁶.

Dal fatto che Vitruvio non menzioni alcun profilo di capitello del tempio etrusco possiamo assumere che egli vi associasse il capitello dorico e non volesse ripeterne tutti i dettagli. Per questo Leon Battista Alberti scrive che il capitello dorico sarebbe stato in uso presso gli Etruschi⁷. Ma di solito s'interpretava Vitruvio secondo l'idea che gli ordini dovessero diventare sempre più elaborati, per cui il capitello tuscanico sarebbe una versione semplificata di quello dorico. Sebbene Vitruvio non faccia menzione di una base dorica, anche la base tuscanica a toro singolo e un plinto poteva sembrare una versione più semplice di quella dorica, perché di solito al dorico si associava la base attica (con due tori e un trochilo) (ill. 2). In base a ciò si poteva assumere, per analogia, che anche la trabeazione tuscanica in pietra fosse una versione semplificata di quella dorica con un minor numero di elementi. Ne risulta la configurazione dell'opera tuscanica che Sebastiano Serlio pubblicò per la prima volta a stampa (1537), cioè con architrave privo di fasce, fregio senza triglifi e cornice con pochi profili (ill. 3)⁸. Siccome Serlio concepisce l'opera tuscanica come l'ordine più semplice, egli associa al fusto della sua colonna, in contraddizione con Vitruvio e Plinio, un'altezza di soli 6 diametri. Si tratta di un'invenzione arbitraria in base al principio secondo cui gli ordini architettonici diventano via via più

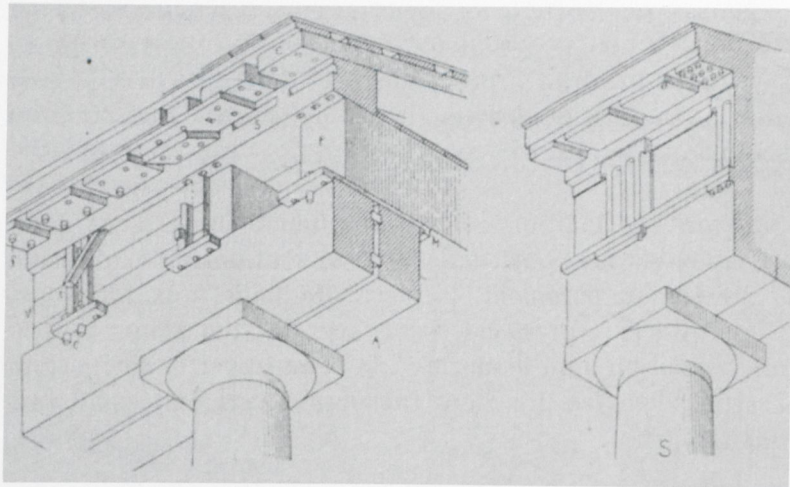
elaborati e slanciati. Come spesso accade con gli architetti del Rinascimento, anche in questo caso era possibile adattare l'antico alla propria concezione. Baldassare Peruzzi individuò un edificio antico simile alla configurazione teorica dell'opera tuscanica, il ninfeo della presunta villa di Cicerone a Formia (Mola di Gaeta), le cui colonne sono ridotte a pochissimi elementi privi di base e reggono soltanto un semplice architrave. Peruzzi lo definì "op(er)a etrusca"⁹, una designazione che doveva riguardare lo stile e non la datazione perché fin da Flavio Biondo si riteneva che la villa alla quale apparteneva il ninfeo fosse di Cicerone¹⁰. Ciononostante nessuno ha mai ripreso la classificazione di Peruzzi.

Forse Serlio trasse la propria versione dell'opera tuscanica, come gran parte del suo trattato sugli ordini architettonici, da Baldassarre Peruzzi che fu il primo a enumerare i cinque ordini in un abbozzo del 1529 per un trattato di architettura¹¹. Una versione, la sua, che a sua volta ha un precedente in Bramante e, in primo luogo, nella rampa elicoidale del cortile del Belvedere, in cui sono presenti i quattro ordini pliniani di colonne sovrapposti secondo la concezione di Bramante e dove l'opera tuscanica assomiglia al dorico semplificato che Serlio più tardi avrebbe identificato come opera tuscanica. Tuttavia nella rampa bramantesca mancano le diverse trabeazioni associate agli ordini. Alcuni ordini completi (con le trabeazioni) assimilabili all'opera tuscanica di Serlio, sebbene non altrettanto semplici, si trovano già nei primi decenni del Cinquecento: ad esempio nel ninfeo presso Genazzano (ill. 4) e nella collegiata di Capranica Prenestina, entrambi talvolta ascritti allo stesso Bramante, o in palazzo Caffarelli a Roma (ca. 1524).

Nella trattatistica architettonica la versione dell'opera tuscanica pubblicata a stampa da Serlio diventò il modello classico destinato a durare fino al secolo scorso. Vignola, Pietro Cataneo, Hans Blum, Philibert de L'Orme e altri l'assunsero per primi nei propri trattati. Anzi essa fu più volte ripresa nei commenti, nelle edizioni e traduzioni di Vitruvio, come se fosse stato l'autore romano a determinarne la configurazione (Guillaume Philandrier 1544 e 1552, Gualterio Rifio 1543, Jean Martin 1557)¹² e anche questo falso collegamento ebbe successo fino al secolo scorso.

L'opera tuscanica secondo Antonio da Sangallo

Antonio da Sangallo si interessò alle testimonianze degli Etruschi, tanto alle fonti letterarie quanto ai monumenti che si ritenevano appartenere a tale civiltà¹³, e studiò Vitruvio con grandissima attenzione¹⁴. Sono ben noti il suo abbozzo per la prefazione a un'edizione di Vitruvio, le sue numerose annotazioni al testo dell'autore antico, gli schizzi di studio suoi e dei suoi collaboratori e le illustrazioni che il fratello Giovanni Battista tracciò per il trattato di Vitruvio. Antonio andò per la sua strada nell'interpretazione di Vitruvio,

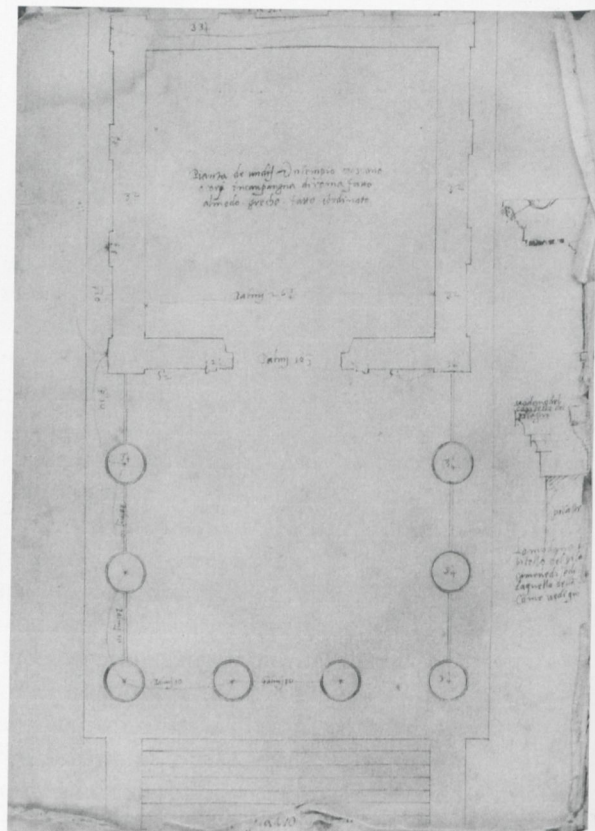
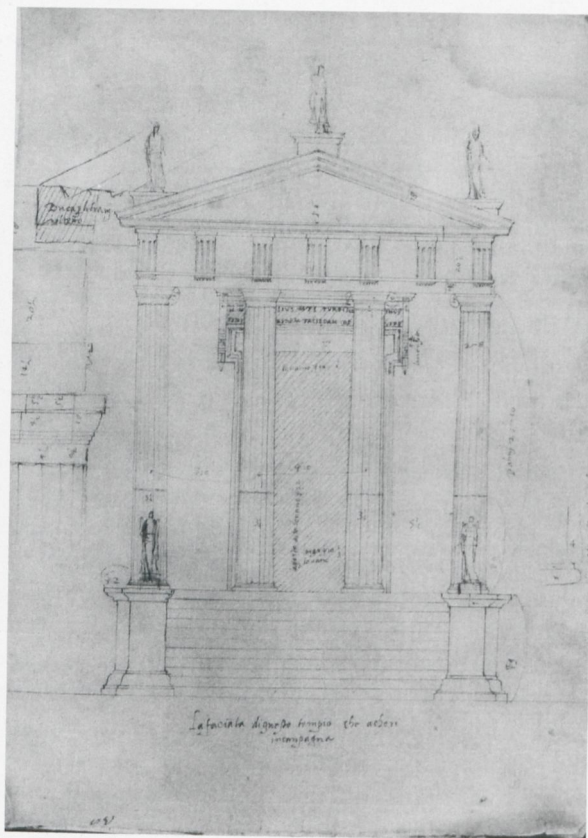


5. Derivazione dell'ordine dorico dalla primitiva costruzione in legno (Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris 1899).

6. Cori (Latina), tempio detto di Ercole, capitelli con trabeazione.

7. Tempio detto di Ercole a Cori (Latina), alzato e dettaglio dell'ordine, disegno di Giovanni Battista da Sangallo nel Codice Stosch (London, Royal Institute of British Architects, f. 5 recto).

8. Tempio detto di Ercole a Cori (Latina), pianta e dettaglio dell'ordine, disegno di Giovanni Battista da Sangallo nel Codice Stosch (London, Royal Institute of British Architects, f. 4 verso).



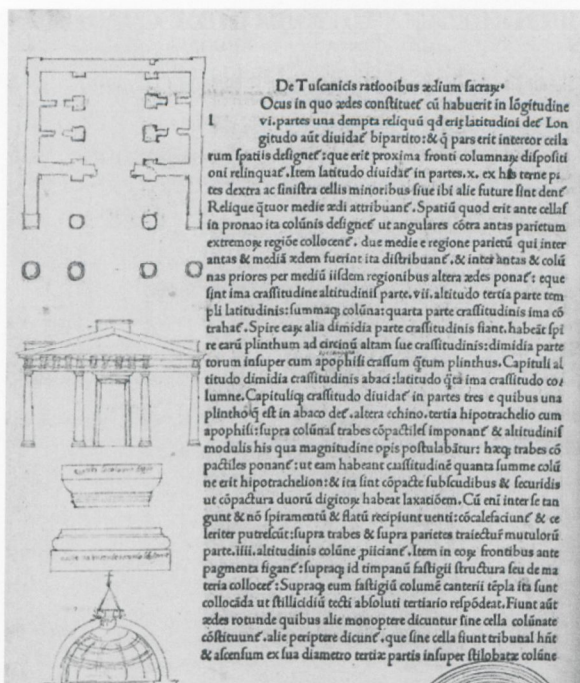
una strada indipendente dallo zio Giuliano da Sangallo e spesso anche dagli umanisti. A volte commise degli errori perché gli mancava quella perfetta padronanza della lingua latina comune invece agli umanisti, ma aveva anche idee molto interessanti. Fra queste, anche se non è condivisa dagli archeologi moderni, includerei la sua interpretazione dell'opera tuscanica.

La versione classica dell'opera tuscanica diffusa nel Rinascimento ha un difetto. Ripeto ancora una volta in forma semplificata ciò che Vitruvio dice degli elementi orizzontali supportati dalle colonne. Le colonne sostengono una traversa, su di essa sono posate le travi del soffitto sulle quali poggiano infine i travicelli del tetto. Ne risulta, in linea di principio, la stessa disposizione presente nel dorico (ill. 5); solo che nella trabeazione tuscanica i mutuli non sono, come nel dorico, tagliati all'altezza del fregio, ma sporgono molto in avanti. Però anche qui,

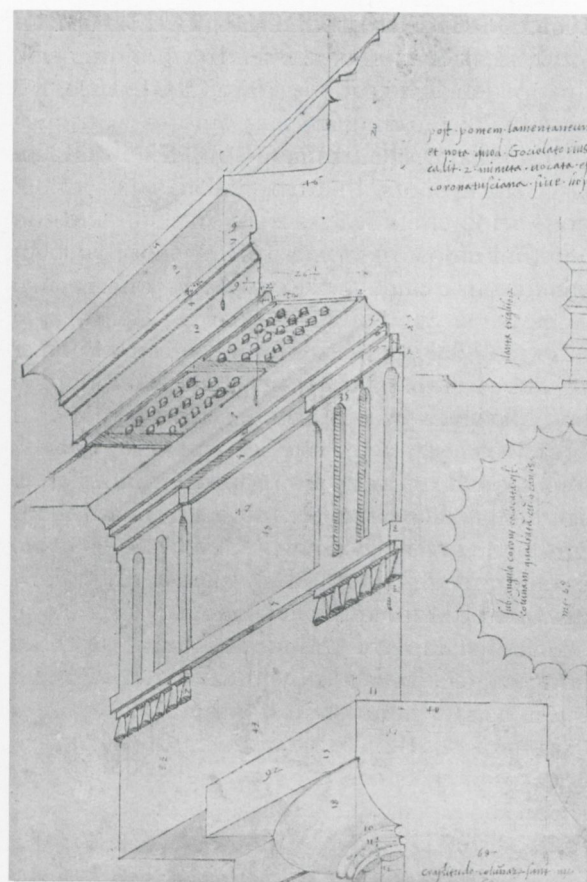
come nel primo ordine greco, essi devono avere le teste rivestite. Come per i triglifi nella trabeazione dorica, i mutuli dovrebbero apparire in qualche modo nel fregio. Persino nell'arrangiamento dell'opera tuscanica di Serlio, la corona reca nella parte inferiore una decorazione simile a quella della corona dorica, la quale ricorda i travicelli della costruzione in legno.

Poiché l'opera tuscanica è ancora più vicina alla costruzione in legno del dorico, è plausibile che Antonio da Sangallo pensasse che, anche in questo caso, la memoria della costruzione in legno dovesse rimanere negli edifici in pietra. Questa idea è riscontrabile nei suoi disegni e in quelli dei suoi collaboratori. Il miglior esempio di ciò sono i disegni del cosiddetto tempio di Ercole a Cori (ill. 6). Esso ha snelle colonne scanalate con semplici tori per basi e capitelli consistenti di abaco ed echino con tre anelli inferiori, senza ipotrachelio, ma le scanalature terminano

9. Tempio degli Etruschi secondo la descrizione di Vitruvio, disegno di Giovanni Battista da Sangallo nel Corsini Incunabulum di Vitruvio (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini F.50.1).



10. Articolazione di un monumento sepolcrale presso il ponte Nomentano (ora distrutto), disegno di Bernardo della Volpaia nel Codice Coner (London, Sir John Soane's Museum).



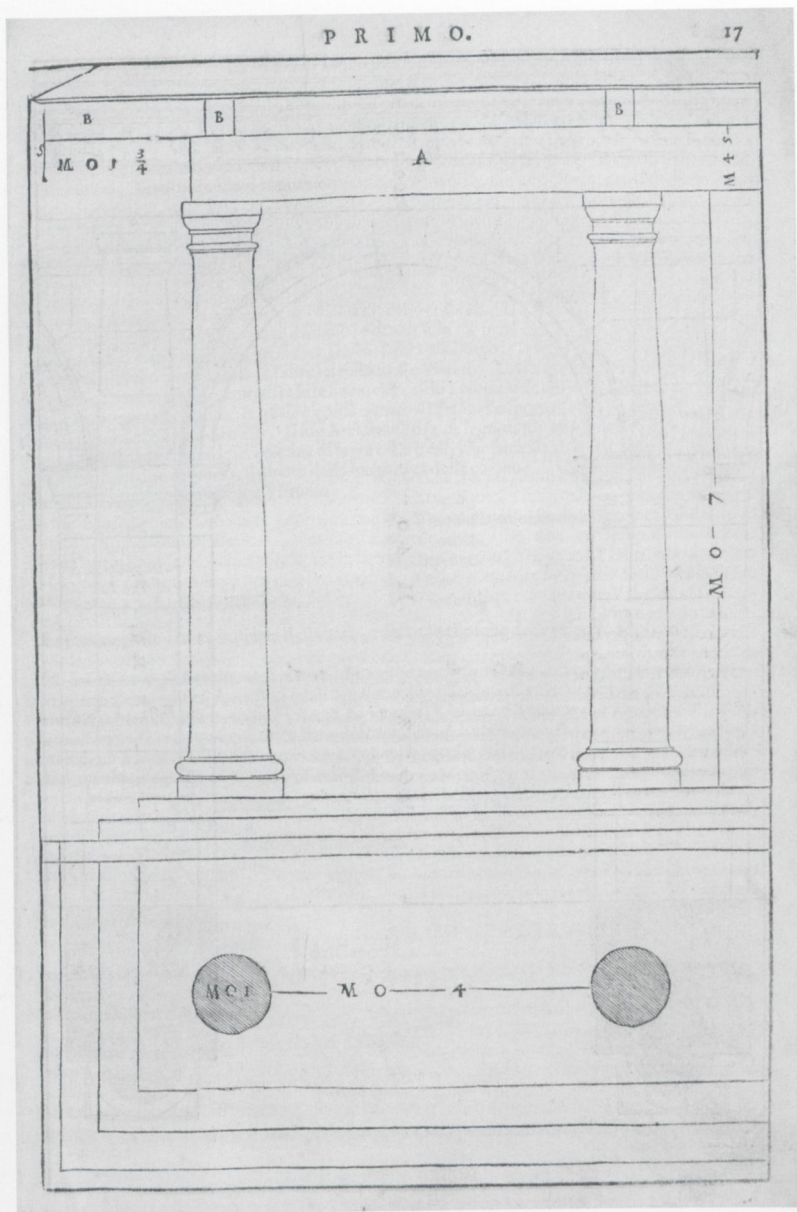
alla distanza di un ipotrachelio sotto gli anelli. La trabeazione consiste in un architrave privo di fasce, un fregio con metope e triglifi e una cornice costituita da una semplice corona. Antonio disegnò questo tempio chiamandolo per quattro volte "Tuscanico"¹⁵. Giovanni Battista ripropose gli studi del fratello in disegni elaborati fin nei dettagli (ill. 7-8)¹⁶. Anch'egli ripeté più volte che l'edificio era "Toscano", sebbene fosse "fatto al modo grecho", il che significa che ricordava il tempio greco detto Prostylos così come Giovanni Battista l'aveva disegnato nelle sue illustrazioni vitruviane, oppure un tempio romano come ad esempio quello di Antonino Pio e Faustina al foro Romano¹⁷. Nelle stesse illustrazioni a Vitruvio il tempio etrusco è mostrato con una pianta differente da quella del tempio di Ercole; essa, secondo un'interpretazione del passo di Vitruvio diffusa fin dal tempo di Alberti, racchiude al suo interno tre celle (ill. 9)¹⁸, però la sua articolazione architettonica è ripresa dal tempio di Ercole, senza tener conto della costruzione in legno descritta dall'autore antico.

Di solito, a dispetto delle basi, si classifica il tempio di Ercole come dorico. Ciò solleva la questione del perché Antonio lo assegni, invece, all'opera tuscanica. Antonio non offre alcuna giustificazione per questo, però è certo che la base non costituisse per lui un fattore decisivo perché chiama "Tuscanica" l'articolazione architettonica di un monumento sepolcrale presso il ponte Nomentano che non ha base, mentre il suo capitello e la sua trabeazione sono uguali a quelli del tempio di Ercole (il monumento oggi è scomparso)¹⁹. Nel *Codice Coner*, che proviene dalla stretta cerchia di Antonio e Giuliano da Sangallo, quest'articolazione è annotata "vocata est corona Tuscanica sive hopera" (ill. 10)²⁰. Nel *Codice Coner*, "corona" significa trabeazione. Sebbene il capitello

non sia incluso in questa nota, esso sembra far parte dell'"opera Tuscanica" perché su un altro foglio è disegnato un capitello chiamato "capitulum Tuscanicum" simile a quelli del monumento sepolcrale presso il ponte Nomentano e del tempio di Ercole, e con questa designazione il capitello è distinto da diversi altri capitelli disegnati sulla stessa pagina e sulle seguenti i quali, come i capitelli dorici descritti da Vitruvio, hanno sotto l'echino l'ipotrachelio delimitato dal fusto della colonna²¹.

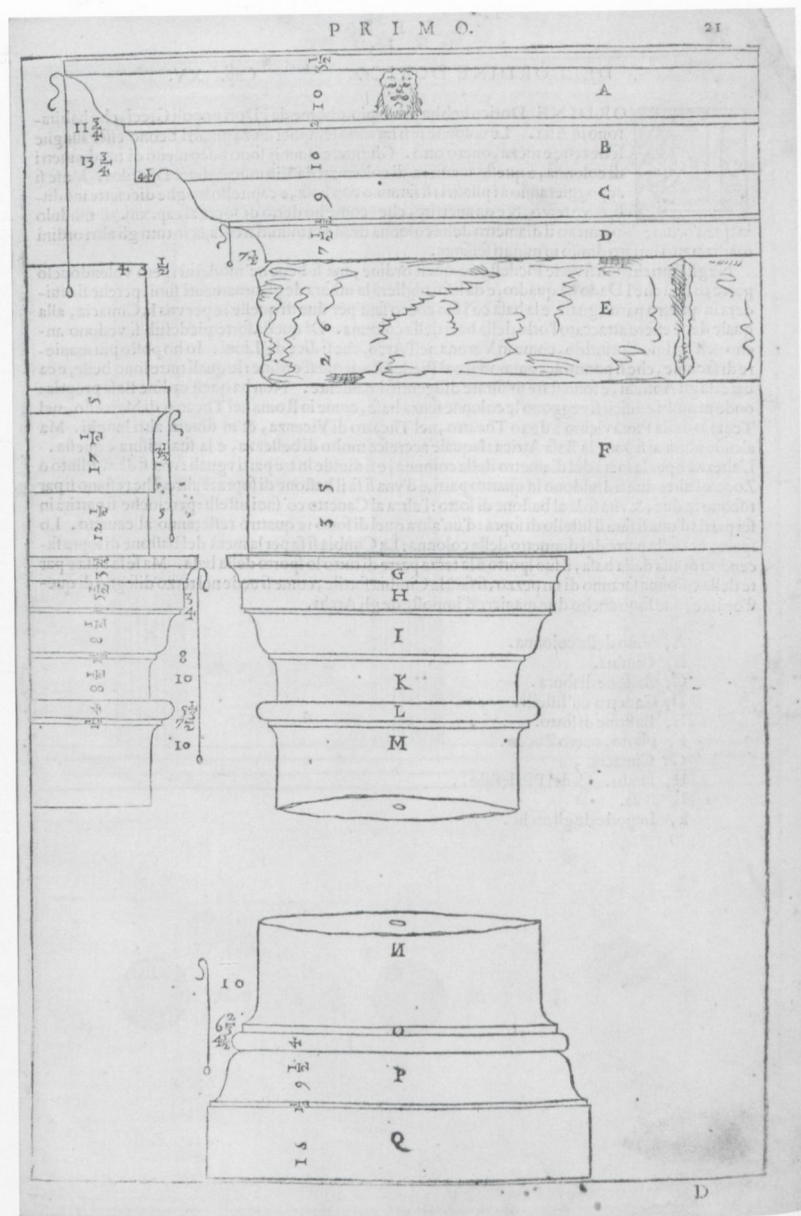
Le molte annotazioni riguardanti gli ordini architettonici mostrano che, dopo la morte di Bramante, nella cerchia dei Sangallo nacque una vivace discussione sulla questione di come si dovesse distinguere l'opera tuscanica dal dorico. Le opinioni erano discordi: Giuliano da Sangallo e altri collaboratori dei Sangallo, come pure Serlio, assegnavano il monumento sepolcrale presso il Nomentano al dorico²².

A mio parere, l'opinione di Antonio non si basava sull'insieme dei dettagli, ma sull'impressione generale suscitata dagli esempi che egli riteneva tuscanici. Essi si distinguono dalle antichità doriche diffuse a Roma per il fatto che sono ancora influenzati dallo stile ellenistico. Tipici nei capitelli di questo tipo, a differenza dei capitelli romani posteriori, sono l'assenza di un anello a demarcazione del fusto dall'ipotrachelio, il profilo arcuato dell'echino e l'assenza di profilo nell'abaco; oltre a questi dettagli, il fatto che il capitello non è distinto dal fusto in modo deciso. La distinzione fra i due tipi di capitelli oggi forse può sembrare alquanto in-



11. Tempio degli Etruschi secondo la descrizione di Vitruvio, xilografia (Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570, I, cap. XIV, p. 17).

12. L'opera tuscanica secondo Andrea Palladio (Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570, I, cap. XIV, p. 21).

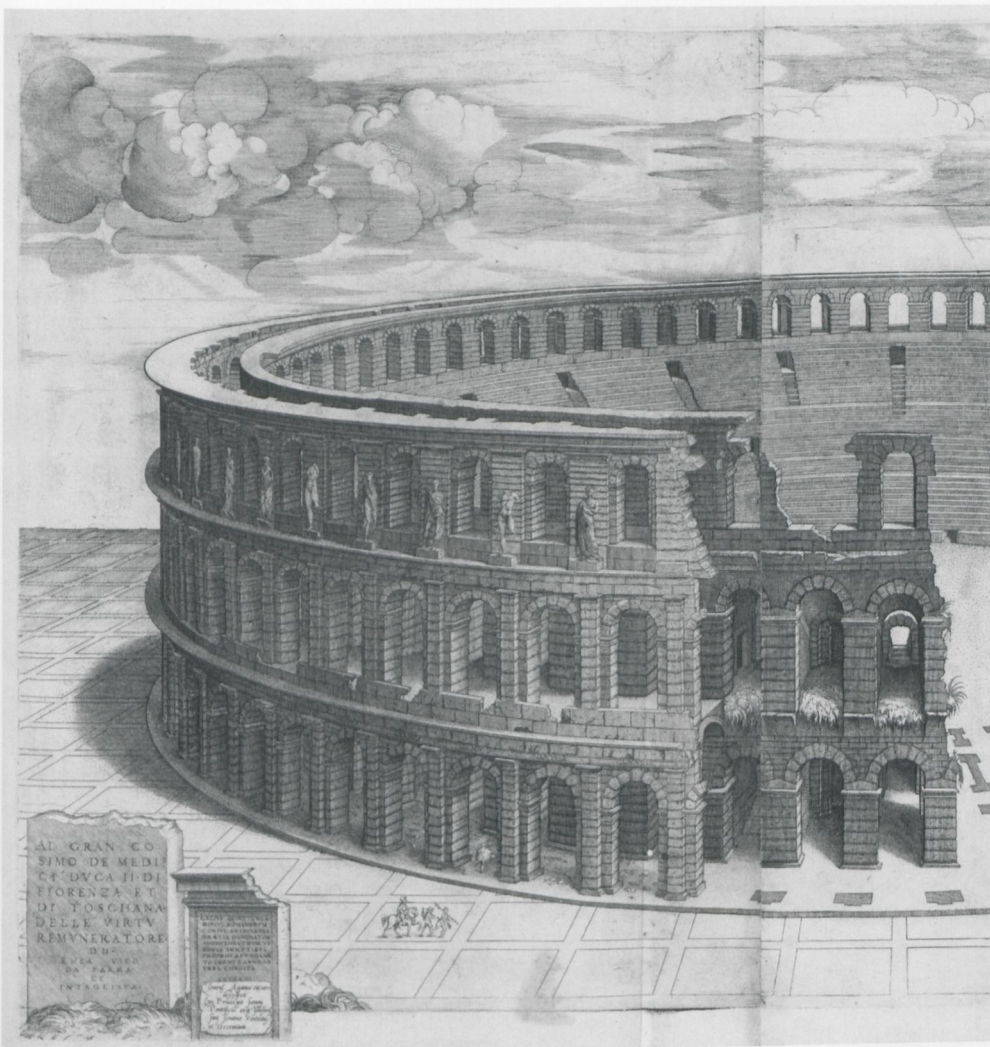


significante, ma l'aspetto generale dei capitelli ellenistici è molto diverso da quello dei capitelli romani successivi. Nell'architettura rinascimentale, i capitelli che Antonio da Sangallo definisce tuscanici non furono mai usati. Ancora alle soglie del Classicismo chi viaggiava in Oriente era addirittura inorridito quando incontrava per la prima volta gli edifici ellenistici in Grecia²³. Essi non venivano ammirati come oggi ma, al contrario, bersagliati di critiche, fino a chiedersi come fosse possibile che gli antichi Greci avessero potuto costruire degli edifici così brutti, quando contemporaneamente avevano creato sculture bellissime. Si pensa che Joachim Winckelmann (1717-1768) abbia assunto il divario percepito dai suoi contemporanei come punto di partenza per il suo approccio all'arte classica, con il quale, si dice, ebbe inizio la storia dell'arte in senso moderno.

Antonio evidentemente si accorse che l'articolazione architettonica del tempio di Ercole a Cori aveva un carattere diverso da quello del dorico standard a Roma; ai suoi occhi questo stile insolito sembrò arcaico – e in generale parve

troppo primitivo per essere utilizzato nell'architettura moderna. Non conoscendo il legame fra quel tipo di dorico e l'architettura ellenistica della Grecia, Antonio scambiò tale anomalità per l'arcaismo tipico dei primi Etruschi. Un equivoco, questo, forse rafforzato dal fatto che in tutte le rovine ritenute etrusche si osservavano blocchi di pietra di grosse dimensioni e che anche a Cori si ergevano mura ciclopiche. L'equiparazione fra estraneo e vetusto non era affatto un'eccezione. Si pensi, ad esempio, allo scrigno contenente il libro d'oro in cui Filarete immagina sia descritta l'antica città ideale di Plusiapolis, sul quale scrigno "gli era scritto lettere antichissime ebrae e arabiche e greche"²⁴. La scrittura araba in realtà era più strana che non antichissima (essa infatti fu adottata dal 400 d.C. ca.).

L'opera tuscanica secondo Andrea Palladio
Palladio sostanzialmente conformò i propri ordini architettonici a quelli pubblicati da Serlio e da Vignola. Egli però non accolse la raccomandazione di Serlio di "tenere la dottrina di Vitruvio come guida e regola infallibile"²⁵,



13. Enea Vico, *Anfiteatro romano di Verona*, incisione, 1567, dettaglio (Collezione privata).

ma seguì piuttosto Vignola, il quale influenzò in modo significativo tutta la sua dottrina degli ordini, e come lui ne fissò i singoli elementi – come scrive egli stesso – “non tanto secondo che n’insegna Vitruvio, quanto secondo c’ho avvertito ne gli edificij Antichi”²⁶. Aderendo all’interpretazione comune dell’opera tuscanica, Palladio afferma che “L’ordine Toscano, per quanto ne dice Vitruvio, e si vede in effetto, è il più schietto, e semplice di tutti gli ordini dell’Architettura: perciocche ritiene in se di quella primiera antichità, e manca di tutti quegli ornamenti, che rendono gli altri riguardevoli, e belli”²⁷. Tuttavia Palladio non riprende la configurazione che da questa premessa avevano tratto Serlio e Vignola, ma imbrocca una strada del tutto originale.

Palladio, per la prima volta in maniera esplicita, distingue il tempio etrusco di legno descritto da Vitruvio dall’ordine tuscanico delle costruzioni in pietra. Prima illustra il tempio etrusco in legno secondo il commento a Vitruvio di Daniele Barbaro (ill. 11)²⁸. Poi mostra l’ordine tuscanico nelle opere lapidee sulla base degli esempi antichi, come aveva annunciato fin dall’inizio per tutti gli ordini architettonici, e precisa quali sono i modelli antichi “i quali si possono dire esser fatti di quest’ordine” (tuscanico), vale a dire le arene di Verona e di Pola²⁹. Egli afferma esplicitamente

di aver tratto la base, il capitello e la trabeazione dell’opera tuscanica da quelle architetture (ill. 12).

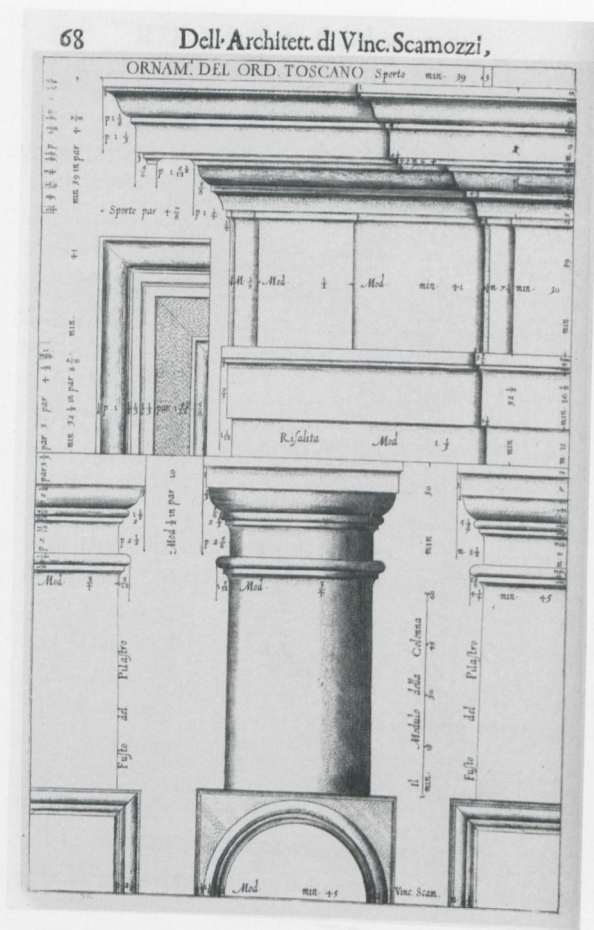
L’arena di Verona e l’anfiteatro di Pola si assomigliano nello stile (ill. 13): sono entrambe caratterizzate dal bugnato e da un’articolazione architettonica alquanto vicina al dorico ma lontana dalle sue forme canoniche. Possiamo chiederci come mai per Palladio fosse possibile identificare le arene di Verona e di Pola come di ordine tuscanico. Un argomento a favore di tale classificazione potrebbe essere l’osservazione che un’articolazione alquanto simile al dorico è collegata al rustico, così come al rustico si associava il tuscanico. Tuttavia questo fatto da solo non basta, perché Palladio illustra le membrature dell’opera tuscanica senza il rustico. L’articolazione non assomiglia per niente a quella del tempio etrusco descritto da Vitruvio: a parte il fatto che le trabeazioni nelle due arene non sono paragonabili a delle travi di legno, mancano le tipiche basi con un singolo toro e i capitelli hanno molti profili non menzionati da Vitruvio. L’articolazione non si confà neanche al principio base del canone degli ordini il quale prescrive che essi debbano diventare sempre più elaborati a partire dall’ordine tuscanico che è il “più schietto, e semplice”. Al contrario, l’articolazione qui si profila in modo più ricco che nel dorico descritto da Vitruvio.

Tuttavia, la spiegazione con cui Palladio caratterizza l’ordine tuscanico, cioè che “ritiene in se di quella primiera antichità, e manca di tutti quegli ornamenti, che rendono gli altri riguardevoli, e belli”, poteva effettivamente essere applicata anche all’articolazione architettonica delle due arene. Ciò trova conferma nel modo in cui Serlio commenta queste opere nel suo libro sulle antichità. Egli dice che le cornici dell’arena di Verona “hanno forma diversa da quelle di Roma, e paion de la maniera di quelle de l’Amphitheatro di Pola”, e infatti di quest’ultimo giudica “la maniera di questi corniciamenti [...] molto differente da quelle di Roma, come si puo vedere & io per me non faria tal cornice ne le mie opere perciocche le cornici hanno alquanto de la maniera tedesca”³⁰. Difficilmente si poteva valutare l’articolazione architettonica di un edificio in toni più sprezzanti.

A Venezia e nel Veneto il giudizio sfavorevole di Serlio sull’arena di Verona inizialmente aveva incontrato una fiera resistenza³¹. Fino ad allora l’arena era stata considerata un momento culminante dell’architettura antica, non solo del Veneto ma di tutta Italia. Essa era stata celebrata da innumerevoli autori veronesi ma quando i grandi architetti dell’avanguardia, Giulio Romano, Sansovino e Sanmicheli, giunsero da Roma nell’Italia settentrionale non era più possibile negare quanto l’articolazione dell’arena fosse lontana dalle regole canoniche degli ordini architettonici.

14. *L'opera tuscanica* (Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia, presso l'Autore, 1615, Parte II, Libro VI, Cap. XVII, p. 68).

15. *Vicenza, edificio in piazza Matteotti*, colonna dorica di stile ellenistico.



Per Palladio la deviazione dell'ordine tuscanico dalle norme si spiegava con il fatto che esso – stando alle sue parole – “ritiene in se di quella primiera antichità”. Durante la permanenza di Serlio a Venezia, non era ancora comune poter spiegare in tal modo la violazione delle regole classiche nell'arena di Verona. In quel periodo, infatti, essa era fatta risalire all'epoca aurea di Augusto; anzi molti presumevano che l'avesse costruita lo stesso Vitruvio perché a Verona questi aveva realizzato l'arco dei Gavi e dunque vi aveva vissuto. Queste circostanze sono discusse da Torello Sarayna nel suo libro sulle antichità di Verona, apparso pochi mesi dopo che Serlio aveva dato alle stampe il suo *Terzo libro*³².

In seguito si sarebbe affermata una nuova datazione dell'arena di Verona, datazione attestata già quasi mezzo secolo prima che Palladio pubblicasse i *Quattro libri* (cioè fin dal 1526) ma divulgata a stampa solo a partire dal 1550, per la prima volta da Leandro Alberti nella sua eruditissima guida d'Italia. Di lì a poco si sarebbe rapidamente diffusa attraverso le legende di certe incisioni raffiguranti l'arena (ill. 13), e la riprese anche Vincenzo Scamozzi³³. La nuova datazione era basata su un'iscrizione che si diceva esser stata rinvenuta presso San Frediano a Lucca. Essa specificava che la costruzione dell'arena di Verona sarebbe stata avviata 503 anni dopo la fondazione di Roma, che nel Rinascimento si faceva risalire al 250 avanti Cristo. L'iscrizione – ovviamente un falso – e le presun-

te circostanze del suo reperimento contengono molte incongruenze. Grazie a tale precoce datazione diventava però possibile giustificare – per così dire – la deviazione della sua articolazione architettonica dalle forme canoniche, in quanto l'arena sarebbe stata costruita in un'epoca arcaica in cui l'architettura non aveva ancora raggiunto il livello artistico del tempo di Vitruvio. Si poteva dire che lo stile delle arene fosse ancora infuso del primitivismo dell'architettura etrusca. Difatti, si pensava che alcuni elementi di questa architettura (come la disposizione del tempio descritto da Vitruvio) fossero stati ripresi fino all'età imperiale, e sin dal primo Rinascimento era ben noto che gli Etruschi erano penetrati anche nel Veneto settentrionale³⁴.

Conclusioni

Non sappiamo se Antonio da Sangallo e Palladio conoscessero le loro alternative concezioni dell'opera tuscanica. Quando, nel 1526 Antonio da Sangallo si trovava in Romagna per ispezionare le fortificazioni papali, probabilmente lui stesso, o un suo collaboratore, ne approfittò per fare un'escursione nel Veneto e studiare le antichità della regione; in quell'occasione potrebbe aver almeno sentito parlare della datazione dell'arena alla prima età repubblicana che in quel momento, a Verona, circolava già³⁵. Palladio potrebbe essere stato informato dell'opinione di Antonio che, a quanto pare, a Venezia era nota: nelle illustrazioni a Vitruvio che aveva finito di predisporre nel 1552, Giovanni

Antonio Rusconi rappresentò l'opera tuscanica con gli stessi tipi di capitello e di base che Antonio da Sangallo chiamava tuscanici³⁶. Scamozzi riprese l'opera tuscanica che Palladio aveva derivato dalle arene di Verona e di Pola ma, come Antonio, nel fregio aggiunse i triglifi (ill. 14)³⁷. Palladio copiò il disegno sangallescò dell'articolazione del monumento sepolcrale presso il ponte Nomentano, senza notare però a quale ordine architettonico appartenesse³⁸. Capitelli ellenistici alla maniera di quelli che Antonio da Sangallo chiamò "Tuscanico" si trovano anche a Vicenza (ill. 15).

Per concludere, riassumo ciò che Antonio da Sangallo e Palladio hanno in comune nella comprensione dell'opera tuscanica. In primo luogo, come abbiamo visto, è evidente che essi non ripresero semplicemente le interpretazioni diffuse al tempo ma seguirono ognuno la propria strada. Anche se presero direzioni diverse, entrambi vollero ricostruire l'opera tuscanica così come pensavano che fosse stata realmente in tempi re-

moti. A differenza di altri teorici (come Serlio e Vignola) che non conoscevano architetture antiche appartenenti all'opera tuscanica, Antonio e Palladio basarono le proprie soluzioni su esempi antichi precisi.

Le opere che Antonio e Palladio riconobbero come tuscaniche erano ritenute – secondo i canoni del Rinascimento – così primitive da non essere adatte alla prassi edilizia moderna. Come detto, Palladio lo affermò espressamente, e infatti nei propri edifici non impiegò l'opera tuscanica rappresentata nei *Quattro libri*. Il primo dorico ancora infuso di modi ellenistici, che Antonio riteneva tuscanico, non fu mai recepito nell'architettura del Rinascimento. Esso sarebbe divenuto un modello architettonico utilizzabile soltanto dopo che il Classicismo fece proprie le forme greche. Al contrario, l'opera tuscanica pubblicata per la prima volta da Serlio come versione semplificata del dorico era conforme alle norme in voga nel Rinascimento e fu destinata a essere impiegata nell'architettura moderna.

Abbreviazioni

GDSU = Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi

1. E. Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts*. Stockholm 1961 e Braunschweig 1984. H. Günther, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988.

2. Vitruvio 4.7.

3. Per esempio, la sovrapposizione degli ordini nel Colosseo è chiamata dorico-ionico-corinzio-composito secondo Sebastiano Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1540, p. LXVIII, e dorico-ionico-corinzio-attico secondo Baldassare Peruzzi (GDSU 480 A). A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, I-VI, Roma 1914-1922, II, fig. 286.

4. Plinio, *Nat. hist.* 36, 177-179.

5. G. Morolli, "Vetus Etruria". *Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winkelmann*, Firenze 1985. *Fortuna degli etruschi*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto degli Innocenti, 16 maggio-20 ottobre 1985), a cura di F. Borsi, Firenze 1985.

6. H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? Parte 2*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 272-310.

7. Leon Battista Alberti, *L'architettura/De re aedificatoria*, testo latino e traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, I-II, Milano 1966, II, p. 564 s.

8. Sebastiano Serlio, *Regole generali di ar-*

chitettura sopra le cinque maniere de gli edifici, Venezia, Francesco Marcolini, 1537, ff. IVv-Vlr.

9. GDSU 538 A. O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981, no. 47. Günther, *Gli ordini architettonici...*, cit. [cfr. nota 6], p. 305.

10. Flavio Biondo, *Italia illustrata*, in *Blondi Flavii Forliuensis De Roma instaurata...*, Venezia, per G. [Gregorio de Gregori], 1510, f. 64v. Id., *Blondi Flavii Forliuensis De Roma triu[m]p[ha]n[te] libri dece[m]*, Venezia, Filippo Pincio, 1511, f. CXVIIr.

11. H. Günther, *Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXVI, 1990, pp. 135-170.

12. Guillaume Philandrier, *Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes*, Roma, Giovanni Andrea Dossena, 1544, pp. 74 ss. *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem... Accesserunt Gulielmi Philandri Castilionii, civis Romanus annotationes...*, Lyon, Jean I de Tourne, 1552, pp. 96 s. *M. Vitruvii... De architectura libri decem... per Gualtherum Ryff...*, Strasbourg, Officina Knoblochiana, 1543, p. 99. *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Polion... mis de Latin en François, par Ian Martin...*, Paris, Jacques Gazeau, 1547, f. 46v.

13. Oltre alla bibliografia sulla fortuna degli Etruschi citata nella nota 5, cfr. S. Borsi, *Disegni dell'antico di Antonio da Sangallo: le antichità etrusche*, in *Antonio da Sangallo il Giovane*, atti del XXII Congresso nazionale di storia dell'architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 445-454. G. Scaglia, *The etruscology of Sienese and Florentine artists and bu-*

manists: Antonio da Sangallo il Giovane, Baldassare Peruzzi, Sallustio Peruzzi and Cosimo Bartoli, in "Palladio", n.s. V, 10, 1992, pp. 21-36.

14. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, pp. 18-26. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 243-326.

15. GDSU 1165 A r-v. Vasori, *Monumenti antichi...*, cit. [cfr. nota 9], no. 92 s. Günther, *Gli ordini architettonici...*, cit. [cfr. nota 6], pp. 292-305.

16. RIBA, *Codex Stosch*, ff. 3r-5r. I. Campbell, A. Nesselrath, *The Codex Stosch: Surveys of ancient buildings by Giovanni Battista da Sangallo*, in "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike", VIII, 2006, pp. 9-90.

17. Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini F.50.1, p. 74. Vitruvius, *Ten Books on Architecture. The Corsini Incunabulum*, a cura di I.D. Roland, Roma 2003, fig. 74.

18. Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini F.50.1, p. 102. Vitruvius, *Ten Books...*, cit. [cfr. nota 17], fig. 102. R. Krautheimer, *Alberti's templum Etruscum*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XII, 1961, pp. 65-72. Le altre interpretazioni del passo (Fra Giocondo, Daniele Barbaro ecc.) variano, ma concordano nella convinzione che, a differenza del tempio di Cori, l'interno della cella del tempio etrusco fosse ripartito in qualche modo.

19. Su un disegno ascrivito a Giovanni Francesco da Sangallo (Lisboa, Museu Nacional, Inv. N. 1713c). T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstge-

schichte", XV, 1975, pp. 104 s.

20. *Codice Coner*, London, Sir John Soane's Museum, f. 60r. T. Ashby, *Sixteenth-century drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner*, in "Papers of the British School at Rome", II, 1904, n. 75. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia...*, cit. [cfr. nota 19], pp. 89-108.

21. Forse dal Tabulario. London, Sir John Soane's Museum, *Codice Coner*, f. 91r. Ashby, *Sixteenth-century drawings...*, cit. [cfr. nota 20], no. 120.

22. Giuliano da Sangallo, *Codice Barberiniano Latino 4424*, f. 38v, Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV. 8 (*Taccuino senese*), f. 14r. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424*, Leipzig 1912 [ristampa Città del Vaticano 1984], p. 55. R. Falb, *Il taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1899, fig. 14. L'articolazione del monumento sepolcrale è chiamata "dorico" anche dall'autore del disegno citato sito a Lisbona; Serlio mostra il capitello come esempio dorico nelle *Regole generali...*, cit. [cfr. nota 8], ff. XIXv-r, e tutta l'articolazione nel *Terzo libro...*, cit. [cfr. nota 3], p. LXXVI.

23. H. Günther, *Begegnung mit Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Klassizismus*, in *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, catalogo della mostra (München, Bayerisches Nationalmuseum, 9 novembre 1999-13 febbraio 2000), a cura di R. Baumstark, München 1999, pp. 149-170. Id., *Kult der Primitivität im Klassizismus*, in R. Saage, E.-M. Seng (a cura di), *Von der Geometrie zur Naturalisierung*, Tübingen 1999 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, 10), pp. 62-108.

24. Filarete, *Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura*, testo a cura di A.M.

Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, I-II, Milano 1972, I, p. 385.

25. H. Günther, *Sebastiano Serlios Lebrprogramm. Spuren von architektonischen Leitlinien im dritten und vierten Buch*, in A. Boschetti-Maradi (a cura di), *Fund-Stücke - Spuren-Suche*, Berlin 2011 (Zürich Studies in the History of Art, 17-18), pp. 494-517.

26. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Dominico de' Franceschi, 1570, I, cap. XII, p. 15. H. Günther, *Palladio e gli ordini di colonne*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano 1990, pp. 182-197.

27. Palladio, *I quattro libri...*, cit. [cfr. nota 26], I, cap. XIV, p. 16.

28. Ivi, I, cap. XIV, p. 17. L'illustrazione assomiglia a quella che Palladio aveva inserito nel commento vitruviano di

Daniele Barbaro, cfr. Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarcha d'Aquileia*, Venezia, Francesco de' Franceschi, & Johann Chrieger, 1567, p. 196.

29. Palladio, *I quattro libri...*, cit. [cfr. nota 26], I, cap. XIV, pp. 19-21.

30. Serlio, *Il terzo libro...*, cit. [cfr. nota 3], pp. LXXIV, LXXVIII.

31. H. Günther, *A city in quest of an appropriate antiquity: The Arena of Verona and its Influence on Architectural Theory in the Early Modern Era*, in K. Ottenheim (a cura di), *The Quest for an Appropriate Past*, Leiden, in stampa. Id., *Antike Bauten im venezianischen Hobeitsbereich. Historische Einordnung und Bewertung in der Renaissance. Einfluss auf die Säulenlehre Palladios und Scamozzis*, in "Eirene", XLVIII, 2012, pp. 60-81. Id., *Vincenzo Scamozzi comments on the architectural treatise of Se-*

bastiano Serlio, in "Annali di architettura", 27, 2015, pp. 47-60.

32. Torello Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona, Antonio Putelleto, 1540, ff. 13v-15r, 37v.

33. Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550, f. 413r. La datazione fu diffusa inizialmente da un'incisione di Enea Vico, ill. 13 e da un'altra datata 1558. G. Schweikhart, *Le antichità di Giovanni Caroto*, Verona 1977, fig. 44 s. Scamozzi, annotazione nel *Terzo libro* del Serlio, esemplare monacense del Zentralinstitut für Kunstgeschichte, cfr. nota 31.

34. Krautheimer, *Alberti's templum Etruscum...*, cit. [cfr. nota 18]. Flavio Biondo, *Italia illustrata*, in *Blondi Flauii Forliuensis De Roma triumphante libri decem...*, Basel, officina Frobeniana, 1531, p. 360.

35. L. Puppi, *Un viaggio per il Veneto di*

Antonio da Sangallo e Michele Sanmicheli nella primavera del 1526, un progetto per i Grimani; e qualche nota a margine, in *Antonio da Sangallo...*, cit. [cfr. nota 13], pp. 101-108. G. Zavatta, *1526 Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna*, Imola 2008, pp. 175 s., 188. Günther, *A city in quest...*, cit. [cfr. nota 31].

36. Giovanni Antonio Rusconi, *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Venezia, Giovanni Giolito, 1590, pp. 88 s. Per la datazione delle illustrazioni cfr. l'introduzione della ristampa a cura di A. Bedon, Verona 1996.

37. Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia, presso l'Autore, 1615, Parte II, Capp. XVI-XVII, pp. 56-68; a p. 54 ricorda l'arena di Verona come uno degli edifici che avevano fatto i Romani imitando gli antichi Toscani.

38. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, fig. 256.