

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

## LA COLONNA NELLA TEORIA E NELLE ARCHITETTURE DI ALBERTI

Forse la riscoperta più importante dell'architettura del Rinascimento fu caratterizzata dal rinnovato interesse per gli ordini e, all'interno dell'ordine, della colonna quale suo elemento fondamentale.<sup>1</sup> In tal senso già in una delle sue prime opere, l'Ospedale degli Innocenti, Brunelleschi apre il fronte in una serie di arcate su colonne e le incornicia con un ordine gigante di paraste – interpretate allora come colonne quadrangolari – che sostengono una trabeazione tripartita.<sup>2</sup> Due anni dopo, nella basilica di S. Lorenzo, anche la colonna rotonda diventa – come lo era stata nel Battistero – di nuovo parte essenziale di un ordine con trabeazione tripartita. E, perfezionandone d'opera in opera la proporzione, il profilo e l'ornamento, Brunelleschi riesce poi, a S. Spirito, a conferire alla colonna stessa una bellezza della quale pochi altri architetti post-antichi sono stati capaci (Fig. 1). Dopo secoli, l'ordine è tornato ad essere la componente fondamentale dell'architettura. Nelle proporzioni, nel dettaglio e nella sintassi degli ordini Brunelleschi può fare riferimento non solo ai monumenti antichi, ma anche a Vitruvio. Nel 1415, e cioè in un periodo in cui Brunelleschi probabilmente abita saltuariamente a Roma, Poggio Brac-

---

<sup>1</sup> H. GÜNTHER – C. THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 216-310. Ringrazio M. Brancia di Apricena per la revisione del testo in italiano.

<sup>2</sup> C. THOENES, 'Spezie' e 'ordine' di colonne nell'architettura del Brunelleschi, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 16-22 ottobre, 1977), Firenze, Centro Di, 1980, pp. 459-469; H. SAALMAN, *Filippo Brunelleschi. The buildings*, London, Zwemmer, 1993; A. BRUSCHI, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in *Storia della architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano, Electa, 1998, p. 55 ss.

ciolini riporta da San Gallo una copia del trattato di Vitruvio particolarmente ben conservata e Brunelleschi ha senz'altro avuto la possibilità di farsi tradurre da qualche dotto amico, o da questa o da un'altra copia,<sup>3</sup> i brani del Terzo e Quarto Libro dedicati agli ordini. Pur senza citare Vitruvio, il suo biografo Antonio Manetti ricorda che Brunelleschi poteva trarre dal trattato solo una visione parziale: (*in merito al modo di edificare*) «se per alcuno autore nel tempo de gentilj se dato precetto, come ne nostrj di fecie Batista degli Alberti, poco si puo altro che delle cose generali».<sup>4</sup>

Vitruvio descriveva l'architettura ellenistica e parlava degli ordini solo in maniera generale. Non parlava dell'arco e della volta, delle paraste e delle semicolonne, tutti elementi che Brunelleschi riprende dai monumenti antichi e dai quali trae ispirazione per le sue opere fiorentine. Brunelleschi, morto nell'aprile 1446, potrebbe addirittura aver in precedenza esortato il dotto Alberti a chiarire, a commentare Vitruvio e a formulare regole universali che valgano sia per l'architettura dei Romani che per Brunelleschi stesso.

## 1. GLI ORDINI NEL DE RE AEDIFICATORIA

### a. La colonna come parte del muro

Diversamente da Vitruvio, Alberti segue nel trattato un metodo aristotelico, procede dal generale al particolare, dall'idea astratta all'esempio concreto, dalla progettazione alla realizzazione e, nei libri sull'ornamento, procede nell'analisi dal vertice della piramide gerarchica<sup>5</sup> (il tempio) alla

<sup>3</sup> Sul rapporto di Brunelleschi con Vitruvio vedi: F. PELLATI, *Vitruvio e Brunelleschi*, in «La Rinascita», II (1939), pp. 343-365; H. KLOTZ, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin, Mann, 1970, p. 25 ss.; H.W. KRUF, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Beck, 1985, p. 42 ss.; C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti das Bauornament*, Münster, Rhema, 1996, p. 172; V. BIERMANN, «Ornamentum». *Studien zum Traktat De re aedificatoria des Leon Battista Alberti*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1995; A. BRUSCHI, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina* cit., p. 108, nota 40; C.L. FROMMEL, *Renaissance architecture* (in corso di stampa).

<sup>4</sup> ANTONIO DI TUCCIO MANETTI, *The life of Brunelleschi*, ed. by H. Saalman, english translation of the Italian text by C. Enggass, London, University Park, 1970, p. 55.

<sup>5</sup> L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*, 2 voll., testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note a cura di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966; A. PAYNE, *Architectural treatise in the Italian Renaissance: architectural invention, ornament and literary culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; P. CAYE, *Alberti et Vitruve: édifier ou architecte*

base (la casa privata). Come Vitruvio, anch'egli parte dai tre principi basilari *firmitas*, *utilitas* e *venustas* e, – benché in sequenza diversa – si uniforma a Vitruvio anche in alcuni capitoli. Così i *lineamenta*, titolo del Primo Libro, nel quale si occupa della progettazione e degli elementi essenziali dell'architettura, corrisponde alla *ordinatio* e alla *dispositio*. Nel Secondo e nel Terzo Libro si dedica alla *firmitas*, cioè ai materiali e alla costruzione – così come aveva fatto Vitruvio nel Secondo Libro – e nel Quarto e nel Quinto Libro alla *utilitas* riferita alle città e alle loro singoli componenti. I quattro libri successivi, che sono interamente dedicati all'ornamento e alla bellezza – e quindi alla *venustas* – comprendono quasi metà del trattato e formano una parte molto più consistente che non quella di Vitruvio dedicata al *decor*.

A questo sistema generale corrispondono i diversi paragrafi che egli dedica alla colonna e bisogna seguirlo passo passo per capire il significato specifico dei singoli brani. Questa diretta connessione tra le singole osservazioni e la loro collocazione all'interno del trattato non è sempre stata sufficientemente evidenziata.

Nel Primo Libro sui *lineamenta*, Alberti divide tutta l'architettura in tre elementi essenziali che sono: muro, apertura e tetto. Nel nono capitolo, dedicato alla *partitio*, egli parla dei muri che suddividono il perimetro della casa e solo nel decimo arriva alla colonna, definendola la parte più degna e importante del muro:

In parietum ratione recensenda a dignioribus incipiendum est. Is ergo locus admonet, ut de columnis [...] pertinet, dicendum sit, quanto ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus adapertusque paries. Quin et columnam ipsam diffinisse cum iuvet, fortassis non inepte eam dicam firmam quondam et perpetuam muri partem excitatam ad perpendicularum ab solo imo usque ad summum tecti ferendi gratia.<sup>6</sup>

---

*turer, du De architectura au De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti*, Actes du congrès international de Paris (Sorbonne-Institut de France-Institut culturel italien-Collège de France, 10-15 avril 1995), tenu sous la direction de F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, éditées par F. Furlan, Torino-Paris, Aragno-Vrin, 2000, pp. 773-786; H.-K. LÜCKE, *Comparatio in L.B. Alberti: reflexion and aesthetic structure in architecture*, in *Leon Battista Alberti*, éd. par F. Furlan cit., pp. 749-762; V.P. ZUBOV, *La théorie architecturale d'Alberti*, in «Albertiana», IV (2001), pp. 85-88; H.-K. LÜCKE, *Das Bauwerk als Gedankenwerk: Architekturtheorie in Antike und Neuzeit*, in «Albertiana», V (2002), pp. 7-60.

<sup>6</sup> «Nel trattare le norme concernenti i muri, è bene cominciare da ciò che ha importanza maggiore. In questa sede è dunque opportuno parlare delle colonne e di quanto ha attinenza con esse; poiché una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture. E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile

In questa prima definizione la colonna è un frammento del muro senza forma specifica. Senza menzionare la trabeazione – in quanto parte del tetto – Alberti parla immediatamente dopo della forma e delle parti della colonna anticipando anche un aspetto della *venustas* come l'entasi:

Tum et tota in re aedificatoria nihil invenies, quod opere et impensa et gratia praeferas columnis [...] Atqui ut ab ipsis, ita ut loquar, radicibus ordiamur, quibusque columnis fundamenta substituantur. Fundamentis quidem ad areae planitiem coaequatis consuevere murulum superimponere, quem nos arulam, alii fortassis pulvinar nuncubabunt. Supra murulum basim adigebant, in basi columnam statuebant, supra columnam capitulum collocabant. Et harum quidam haec erat ratio, ut columna omnis infra medium turgesceret, sursum versus retraheretur, crassitudineque sui esset pede uno amplior quam summo capite.<sup>7</sup>

Se per Vitruvio la trabeazione era solo *ornamentum* della colonna,<sup>8</sup> per Alberti – in maniera più razionale e conseguente – sia la colonna che la trabeazione derivano dalla loro originaria funzione di appoggio e di copertura della casa primitiva e la loro bellezza è dovuta alla volontà degli uomini di creare monumenti belli e immortali (Fig. 2). Trasformando sostegni, travi, solai e tetto in marmo essi imitarono l'originale forma lignea e, in alcune occasioni, si servirono anche di colonne quadrangolari:

At columnam inventam puto principio substentendorum tectorum gratia; postea devenisse hominum studia videmus dignissimarum rerum assequendarum cupiditate excitata, ut quae aedificarint mortales, aeterna esse ut immortalia, quoad possent, elaborarint. Iccirco columnas et trabes atque etiam tabulata ac tecta integro ex marmore posuere. Atqui in huiusmodi rebus statuendis veteres architecti naturam rerum ipsarum ita imitati sunt, ut a communi usu aedificiorum discessisse videri minime voluerint, et una omnibus modis studuerint, ut

---

del muro innalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 70 s.].

<sup>7</sup> «In tutta l'architettura non si trova una parte che richieda maggiore leggiadria, della colonna [...]. Cominciando dunque dal basso, diremo che ogni colonna è sostenuta da un basamento. Sopra tale basamento pareggiato al piano dell'area, si soleva costruire un piedistallo, che noi chiamiamo dado, altri forse lo chiameranno cuscino. Sopra di esso sistemavano la base, e sulla base la colonna; sopra la colonna infine il capitello. La colonna era proporzionata in modo da ingrossarsi nel mezzo e restringersi in alto: e nel punto di maggiore grossezza essere un piede più largo che nel punto più alto» (*ibid.*).

<sup>8</sup> «Quoniam autem de generibus columnarum origines et inventiones supra sunt scriptae, non alienum mihi videtur isdem rationibus de ornamentum eorum, quemadmodum sunt prognata et quibus principiis et originibus inventa, dicere. In aedificiis omnibus insuper conlocatur materiatio variis vocabulis nominata» (VITRUVIUS, *De architectura*, IV 2, 88); V. BIERMANN, «Ornamentum». *Studien zum Traktat De re aedificatoria des Leon Battista Alberti* cit., pp. 150-157.

eorum essent opera cum ad usum apta et firmissima tum et aspectu venustissima. Columnas natura nimirum primo praebuit lineas et rotundas; post id usus effecit, ut aliquibus locis haberentur quadrangulae.<sup>9</sup>

Anche nel Terzo Libro dedicato alla costruzione, la colonna rimane l'elemento più importante del muro, delle sue aperture e, di nuovo, Alberti la definisce in maniera quasi astratta:

Sunt et inter primarias parietum partes, vel in primis praecipuae, anguli et insertae conceptaeque seu pilae seu columnae seu quidvis istiusmodi, quod quidem substinendis trabeationibus arcubusque tectorum illic columnarum sunt loco: quae omnia ossium appellatione veniunt. Sunt et apertionum, stantia hinc atque hinc labra, quae angulorum columnarumque insimul naturam sapiunt. Praeterea et apertionum tectum, hoc est superliminare, sive recto sit positum trabe sive arcu ductum, ipsa inter ossa computabitur: nam esse arcum quidam non aliud dicam quam deflexam trabem; et trabem quid aliud quam in transversum positam columnam?<sup>10</sup>

Non solo la colonna, ma anche la trave e l'arco derivano dal fusto dell'albero e rappresentano l'ossatura del muro. Per questo motivo, l'architrave può essere chiamato colonna trasversale e l'arco architrave curvo. Nel tredicesimo capitolo del Terzo Libro Alberti descrive infatti dettagliatamente la nascita dell'arco dalla trave di legno:

[...] cum viderent trabes duas iunctas capitibus posse imis pedibus divaricati ita firmari, ut mutuo innexu paribusque contra se ponderibus sisterent, placuit inventum, et coeperunt istoc opere displuvia aedificiis tecta apponere [...]. Suc-

<sup>9</sup> «[...] Credo che in origine la colonna sia stata inventata per sostenere la copertura. In seguito vediamo farsi strada negli uomini il desiderio di raggiungere mete sempre più alte di creare, essi mortali, opere che possano vincere la morte. A tal fine costruirono colonne, architravi, perfino solai e tetti tutti in marmo. Nel far ciò gli antichi architetti imitarono la natura delle cose stesse, sì da non aver l'apparenza di allontanarsi dai normali modi di costruire; inoltre fecero di tutto perché l'opera loro riuscisse, oltre ché conveniente e robusta, anche piacevolissima alla vista. Dal principio la natura fornì certo colonne di legno e rotonde; in seguito la pratica impose di farle, in alcuni luoghi, quadrangolari [...]» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 70-72].

<sup>10</sup> «Tra le parti più importanti del muro [...] sono gli angoli e ciò che è ricavato dalla parete o ad essa è aggiunto, cioè i pilastri, le colonne e tutti gli elementi di questo tipo che hanno quivi funzione di colonne, sorreggendo travature e archi della copertura, e che sono denominati in complesso ossatura. A lato delle aperture vi sono gli stipiti, la cui natura partecipa contemporaneamente di quella degli angoli e delle colonne. Ciò che ricopre l'apertura, cioè l'architrave, viene annoverato nell'ossatura, sia esso fabbricato con una trave dritta o con un arco. Si può dire infatti che l'arco non sia altro che una trave curva, e l'architrave una colonna collocata trasversalmente» (*ivi*, pp. 194-197).

cedente inde argomento multiplicatis cuneis istiusmodi arcus effigiem effectam spectantes probavere, eamque ducendi arcus rationem ad opera lapidea transferrantes integrum additamentis arcum effecere.<sup>11</sup>

L'arco è quindi intercambiabile con l'architrave e può sostituire la trabeazione piana.

#### b. La colonna come ornamento

Nei quattro libri dedicati all'*ornamentum* e alla bellezza, Alberti procede in maniera sia tipologica che gerarchica. Il primo capitolo del Sesto Libro – che corrisponde approssimativamente al *decor* di Vitruvio – è dedicato all'ornamento in generale. Secondo Alberti l'ornamento è solo un'aggiunta alla bellezza che aiuta a contraddistinguere il rango di un edificio nella scala gerarchica e tipologica.<sup>12</sup> Queste ultime hanno nel tempio il modello più nobile, ma arrivano fino alla casa privata che non ha bisogno d'ornamento:

Sed pulchritudo atque ornamentum per se quid sit, quidve inter se differant, fortassis animo apertius intellegimus, quam verbis explicari a me possit. Nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutati possit nihil, quin improbabilius reddatur.<sup>13</sup>

Alberti ammette che non è facile distinguere l'ornamento dalla bellezza. L'ornamento non è nato dalla bellezza, e la bellezza non ne dipende, ma ne viene accompagnata. L'ornamento la può esaltare, ma solo se sono perfettamente equilibrati:

<sup>11</sup> «Accortisi che due travi con le estremità superiori unite potevano essere fissate in basso, nel luogo in cui le loro basi erano divaricate, in modo tale che, reciprocamente collegate e equilibrandosi con identico peso, si reggessero tra loro, la scoperta ebbe successo, e con questa tecnica si cominciarono ad impiegare negli edifici i tetti a displuvio [...] i conci vennero moltiplicandosi, giungendo a costituire una sorta di arco, la cui forma piacque. Si pensò così di trasferire questa tecnica alle opere di pietra, coll'aggiunta di altri conci pervennero a fabbricare un arco intero [...]» (*ivi*, p. 234 ss.).

<sup>12</sup> A. PAYNE, *Architectural treatise in the Italian Renaissance* cit., pp. 76-80; V. BIERMANN, «Ornamentum». *Studien zum Tractat De re aedificatoria des Leon Battista Alberti* cit., pp. 125-221.

<sup>13</sup> «In che consistano precisamente la bellezza e l'ornamento, e in che differiscono tra loro, sarà probabilmente più agevole a comprendersi nell'animo che ad esprimersi con parole. Ad ogni modo, senza stare a dilungarci, definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 446-449].

Id si ita persuadetur, erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati.<sup>14</sup>

Nel dodicesimo capitolo Alberti affronta il problema delle finte aperture, uno dei temi più complessi dell'architettura post-ellenistica, che Vitruvio non esamina nel suo trattato. Esse non fanno parte della costruzione, ma dell'ornamento e Alberti ne distingue due generi: gli intercolumni tra le colonne a tuttotondo o quadrangolari – *affictae* – ovvero parzialmente inglobate nel muro come nell'ultimo piano del Colosseo (Fig. 3); e gli intercolumni tra le colonne 'staccate dal muro' con trabeazione in aggetto (come nel Foro di Nerva o nella *Adorazione* di G.F. Penni) (Figg. 2, 4):

Apertio natura sui pervia est; sed interdum paries parieti quasi pellis vesti affulcitur, quoddamque fingitur apertionis genus non pervium sed perclusum obiecto pariete: quod quidem non inepte ea re affictum nuncupabitur. Hoc genus ornamenti, uti et caetera pleraque omnia ornamenta, corroborandi operis et minuendae impensae gratia a fabris tignariis primo inventum est; id lapicidae imitati egregiam operibus venustatem attulere [...]. Affictorum operum duo sunt genera: unum, quo ita adheret parieti, ut quota sui pars interlateat et quota promineat ex pariete; aliud, quod totis columnis ex pariete solutum exit, et porticum imitari voluisse prae se fert.<sup>15</sup>

Se la colonna rappresenta l'ossatura del muro, gli intercolumni tra semicolonne e colonne staccate fingono aperture del muro e sono anch'esse invenzioni dei mastri carpentieri poi tradotte in pietra.

<sup>14</sup> «[...] l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento. Da quanto precede mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale» (*ivi*, pp. 448 s.).

<sup>15</sup> «L'apertura per definizione offre un passaggio attraverso il muro; ma talvolta si addossa una parete a un'altra, come una pelliccia infilata sopra un vestito, e si foggia un tipo particolare di apertura, che non ha funzione di passaggio, perché è sbarrata dal fraporsi di una parete, onde non impropriamente la si potrà chiamare finta apertura. Un ornamento di tal genere, come pure la maggior parte degli altri, venne introdotto in origine dai carpentieri, al fine di rinforzare le opere loro e risparmiare sulle spese; l'uso fu poi imitato dai tagliapietre, che ne ricavano risultati di grande eleganza [...]. Le finte aperture sono di due tipi. Nell'uno esse sono aderenti al muro in guisa che in parte si confondano con questo e in parte ne aggettino; nell'altro tutte le colonne che ne fanno parte sono staccate dal muro, col fine dichiarato di somigliare a un portico» (*ivi*, pp. 515-519).

Nell'ultimo capitolo del Sesto Libro, Alberti elogia la colonna come ornamento primario e quindi – in quanto ornamento – come attributo accessorio:

In tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est: nam et una plures appositae porticum parietem omneque apertionis genus ornant, et simplices utique non indecorae sunt; trivium enim theatra plateas honestant, trophaea servant, monumento sunt, gratiam habent, dignitatem afferunt. Difficileque dictu est, quantum in ea re, quod esset elegantissima, veteres impensae coniecerint.<sup>16</sup>

Ma, mentre la colonna è ornamento accessorio degli edifici pubblici, nel caso della colonna trionfale può essere anche un elemento autonomo a sé stante<sup>17</sup> e la sua bellezza dipende, come nel caso di un edificio, in primo luogo dalle sue proporzioni (Fig. 5). La trasformazione del tronco dell'albero in una colonna marmorea con base, capitello e entasi era stato, infatti, uno dei primi e più significativi passi dell'uomo dalla natura rozza alla bellezza architettonica.

Parlando dell'ornamento delle singole tipologie Alberti procede di nuovo dal muro all'apertura e da quest'ultima al tetto. Il Settimo Libro comincia, come abbiamo esposto, con la tipologia gerarchicamente più nobile che è il tempio:

Tota in re aedificatoria nihil est, in quo maiore sit opus ingenio cura industria diligentia, quam in templo constituendo atque exornando. Sino illud, quod templum quidam bene cultum et bene ornatum profecto maximum et primarium est urbis ornamentum.<sup>18</sup>

Il fronte del tempio viene valorizzato dall'ornamento più nobile che è la colonna. Mentre nei primi libri Alberti distingue rigorosamente la colonna – come parte del muro – dalla trabeazione – come parte del tetto –

<sup>16</sup> «In tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne. Da un lato infatti esse adornano, riunite insieme in un certo numero, portici e muri e ogni tipo di aperture; d'altra parte fanno un effetto piacevole anche isolate, decorando crocicchi, teatri, piazze, sostenendo trofei e monumenti commemorativi. La colonna conferisce vaghezza e decoro; e non è facile dare un'idea delle ricchezze che gli antichi profondevano in essa per conferirle la massima eleganza» (*ivi*, pp. 520 s.).

<sup>17</sup> Vedi anche (*ivi*, pp. 650 s.).

<sup>18</sup> «Non esiste opera architettonica che richieda maggiore ingegno, sollecitudine, solerzia, accuratezza, di quanta ne occorre per costruire e adornare il tempio. Inutile rammentare che un tempio ben curato e ornato rappresenta indubbiamente il vanto maggiore e più nobile di una città» (*ivi*, pp. 542 s.).



tuttavia nel contesto dell'ornamento i due compongono un'unica articolazione sintattica, la *columnatio*, sistema del quale parla solo nell'ambito dell'ornamento del tempio. La *columnatio* in generale comprende piedestallo, base, colonna, capitello, architrave, fregio e cornice, ma si distingue da quel che Raffaello chiamerà ordine<sup>19</sup> in quanto non è ancora collegata ad una nomenclatura specifica:

Columnationum partes sunt: ara infima, et in eam basis, in basim columna, mox capitulum, inde trabs, in trabem tigna aut fascia, qua resecta tignorum capita aut operiantur aut finiantur; supremo loco corona est.<sup>20</sup>

Vitruvio aveva trattato in capitoli e in paragrafi separati il tempio e le sue varianti e cioè l'*aedes* ionica e corinzia (III, capitolo 5), dorica (IV, capitolo 3) e tuscanica (IV, capitolo 7) e li aveva presentati come sistemi autonomi e completi con piedistallo, basi, capitelli, trabeazione e porta di accesso. Alberti mette invece la *columnatio* in relazione con i singoli ordini solo all'interno di un contesto secondario, quello della descrizione della basilica, cui destina ornamenti specifici.<sup>21</sup>

Facendo riferimento all'autorità degli autori antichi, egli, nel terzo capitolo del Settimo Libro, sostiene che le proporzioni dei templi antichi devono cambiare a seconda delle divinità alla quali sono dedicati, benché non assegni loro un ordine in particolare:

Faciat ad rem, quod aiunt: Veneri Dianae Musis Nymphis et delicatioribus dearum aedes dicandas esse, quae virgineam gracilitatem et floridam aetatis tenebritudinem imitentur; Herculi Marti et maximis diis ita ponenda esse tecta, ut magis auctoritatem ex gravitate quam gratiam ex venustate praebeant.<sup>22</sup>

Alberti dedica alcuni capitoli separati ai capitelli, alle basi e alla trabeazione trattando sempre i diversi ordini tutti insieme. Non fanno quindi

<sup>19</sup> C. THOENES, 'Spezie' e 'ordine' di colonne nell'architettura del Brunelleschi cit.

<sup>20</sup> «Le parti dell'ordine sono: il piedestallo, su di esso la base, sopra la base la colonna, quindi il capitello, quindi l'architrave, su questo le travi oppure il fregio che ricopre e delimita le estremità tagliate delle travi stesse, infine al sommo la cornice» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 562-566].

<sup>21</sup> Vedi sotto p. 706.

<sup>22</sup> «Torna a proposito rammentare il precetto: a Venere, a Diana, alle Muse, alle Ninfe e alle dee più gentili si devono dedicare templi tali da esprimere nelle loro forme la tenerezza verginale e la floridezza dell'età giovanile; ad Ercole, a Marte e agli dei maggiori si devono costruire sedi che ispirino più gravità e maestà che gentilezza e grazia» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 548 s.].

parte di un carattere specifico, come nelle *aedes* di Vitruvio, ma sono un ornamento ausiliare:

A capitulis incipiendum censeo, quibus maxime columnationes variantur. [...] Capitula columnis imponere docuit necessitas, ut in his trabium trunci iunctim assiderent; sed habebat deformitatem rude id et quadratile lignum. Fuere igitur principio apud Doron (si omnia Graecis credimus), qui excogitarint simile quippiam imitari ad tornum, quo rotunda veluti lanx quadrangulo sub operculo posita esse videretur; hancque, quod nimium pressa appareret, collo paulo altiore substituto sublevarunt. Iones prospectis doricis operibus lancem in capitulis probarunt, sed lancium illam nuditatem collique adiunctionem non probarunt; ea re corticem arboris addidere, qui hinc atque hinc dependens et sese in anfractum convolvens latera lancium convestiret. Successere Corinthi [...].<sup>23</sup>

Il capitello era il pezzo strutturalmente indispensabile della costruzione lignea. Originariamente rozzo, fu articolato e decorato dai Dori, dagli Ioni e dai Corinzi in maniera sempre più fastosa e sofisticata. Alberti si domanda perché rimangano proprio queste tre varianti e la risposta è semplice: perché sono gli esempi perfetti e più compiuti fra quelli inventati nell'antico:

Et quid putes esse causae? [...] nullum [capitulum] tamen ab his, qui rebus novis inveniendis studuerint; nullum tamen sese exhibet, quod merito prae his comprobet, praeter unum id, quod, nequid omnia ab exteris accepta referamus, italicum nuncupo.<sup>24</sup>

Il corinzio viene però superato dall'italico – così Alberti chiama il composito – perché unisce in sé le bellezze dello ionico e del corinzio. Il capitello composito quindi non rappresenta una semplice variante del co-

<sup>23</sup> «Mi sembra utile prender le mosse dal capitello, per il quale gli ordini presentano notevoli differenze [...]. A sovrapporre il capitello alla colonna si apprese per la necessità di trovare un appoggio per i punti di giuntura degli architravi. Ma in principio si usava un pezzo di legno rozzamente squadrato, che parve ben presto spiacevole. Furono i primi gli abitanti di Doron – se su tutto ciò dobbiamo credere ai Greci – che pensarono di lavorarlo al tornio rendendolo simile a una sorta di tazza circolare che fosse collocata sotto un coperchio quadrato; inoltre sembrando essa un po' troppo schiacciata, la rialzarono ponendovi sotto un collo un po' più alto. Gli Ioni a loro volta, quando videro le colonne doriche, lodarono bensì nel capitello l'uso della tazza, ma disapprovarono la sua disadorna semplicità e l'aggiunta del collo; pertanto vi aggiunsero un pezzo di corteccia d'albero, il quale sporgeva ricoprendo ai due lati la tazza e r avvolgendosi a spirale. Seguirono i Corinzi [...]» (*ivi*, pp. 564 s.).

<sup>24</sup> «Quale è il motivo di tale preferenza? Ma nessuna (delle tre opere di capitelli) [...] può dirsi paragonabile ai tre ordini classici, ad eccezione unico del tipo di capitello che chiameremo italico per distinguerlo da quelli importati da altri paesi [...]» (*ibid.*).

rinizio — come lo sarà ancora per Antonio da Sangallo il Giovane — ma il capitello più nobile e queste quattro tipologie formano una scala gerarchica ascendente.

Le invenzioni di tre popoli greci sono esemplari, ma non hanno valore di norma assoluta, una posizione intellettuale che probabilmente vale per tutti gli assunti del trattato. Anzi, per Alberti è auspicabile che la tipologia dei capitelli, ma non solo di questi ultimi, abbia un ulteriore sviluppo e che conferisca gloria ai suoi contemporanei:

Caeterum haec, prout ferat usus atque commoditas atque etiam peritorum laudata consuetudo, exequenda erunt. Nam consuetudini quidem in plerisque vel repugnare gratiam tollit, vel assentiri emolumento est atque egregie conducit, quando ita caeteri probatissimi architecti facto attestari visi sunt hanc seu doricam seu ionicam seu corinthiam seu tuscanicam partitionem omnium esse commodissimam, non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi.<sup>25</sup>

In tal senso anche l'astrazione dei capitelli nelle opere albertiane rappresenta un'invenzione ed è giustificata dal fatto che la funzione del capitello, non diversamente da quella di un edificio o di una colonna, non dipende dal suo ornamento (Figg. 10, 14, 16, 17).

Egli parla poi delle varie proporzioni della colonna in generale. Senza ulteriori spiegazioni o riferimenti al corpo umano Alberti, nel sesto capitolo del Settimo Libro, racconta che i capitelli dorici facevano parte di colonne con proporzione di 1:7, quelli ionici di colonne con proporzione di 1:9, mentre i capitelli corinzi furono messi su colonne con proporzione di 1:8. Le colonne corinzie risultavano quindi essere ancora più snelle a causa della sovrapposizione dell'alto capitello al fusto:

Nanque doricis quidem capitulis columnas deberi eas dixere, quarum ima sui crassitudo septies sumpta longitudinem sui, quae a summo est usque ad imum, aequet; ionicis imam crassitudinem capere nonam suae longitudinibus

<sup>25</sup> «In simili operazioni tuttavia sarà opportuno regolarsi in base all'uso, alla praticità, e anche seguendo i metodi raccomandati dagli esperti. In genere infatti il discostarsi dai metodi tradizionali riesce sgradevole, mentre il seguirli è vantaggioso e dà ottimi risultati; e infatti i più celebri architetti con le loro opere sembrano dimostrare che un certo indirizzo nella suddivisone, dorico o ionico o corinzio o tuscanico, è il più conveniente di tutti. Ciò non significa che noi dobbiamo attenerci strettamente ai loro schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossere leggi inderogabili; bensì, avendo il loro insegnamento come punto di partenza, cercheremo di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore» (*ivi*, pp. 68 s.).

partem voluere; corinthiis vero capitulis columnam octo sui crassitudines longam substituere.<sup>26</sup>

L'entasi si spiega con l'origine lignea della colonna:

[...] et in hoc etiam convenerunt, imitati naturam, ut truncos quidam columnarum in summo nunquam non graciliores habendos ducerent quam in imo.<sup>27</sup>

Solo nell'ottavo capitolo del Settimo Libro, Alberti descrive dettagliatamente le forme dei capitelli dorici, ionici, corinzi e italici: colonna e capitello non formano un unico insieme, ma sono unità diverse e ognuna segue leggi proprie.

Il secondo posto nella gerarchia tipologica spetta alla basilica, tipologia preferita dal culto cristiano. Per essa sono permesse anche arcate su colonne che Alberti chiama *arcuata columnatio* perché l'arco equivale all'architrave. Non ci vuole quindi una trabeazione (come nelle basiliche brunelleschiane), ma solo una specie di pulvino quadrangolare di imposta che medi esteticamente tra la sezione circolare del capitello e quella quadrata dell'arco (come nelle arcate dell'Ospedale degli Innocenti, di Michelozzo e di Giuliano da Sangallo) (Fig. 11).<sup>28</sup> Per le stesse ragioni formali, Alberti preferisce archi su colonne quadrangolari (come all'interno di Sacrestia Vecchia, del transetto di S. Lorenzo, della Cappella Pazzi e di S. Maria degli Angeli) (Figg. 6, 12): «Arcuatae columnationibus debentur columnae quadrangulae». Alberti vuole però tornare alle tipologie antiche e ripropone per la chiesa cristiana la forma del tempio,<sup>29</sup> mentre la basilica è più adatta alla funzione di un palazzo comunale (come successivamente la basilica palladiana di Vicenza). In quanto facente parte di una tipologia meno rappresentativa e solenne, la basilica può avere colonnati più snelli: quello dorico può essere più snello di un nono rispetto alla norma, lo ionico di un decimo e il corinzio di un dodicesimo:

Columnationes [basilicarum] etiam nequicquam habebunt gravitatem, quam habeant quae templis apponuntur. Qua de re, si praesertim trabeata utemur co-

<sup>26</sup> «Per i capitelli dorici [dicevano che] si devono prendere colonne tali che la grossezza alla base corrisponda a un settimo dell'intera altezza del sommoscapo all'imoscapo. Per quelli ionici, il rapporto suddetto dev'essere eguale a un nono; per i corinzi, a un ottavo» (*ivi*, pp. 566 s.).

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 642-647.

<sup>29</sup> C.L. FROMMEL, *Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di Sant'Aurea a Ostia*, in *Id.*, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante* (in corso di stampa).

lumnatione, sic ratiocinabimur. Nam, si erunt illae quidam corinthiae, adimetur earum ex crassitudine pars duodecima; si autem ionicae, adimetur decima; si vero doricae, nona.<sup>30</sup>

Nel sesto capitolo dell'Ottavo Libro – e quindi dopo le colonne trionfali – Alberti parla dell'arco trionfale, senza però accennare all'importanza crescente che questa tipologia avrà nelle sue architetture (Fig. 7).<sup>31</sup> Come nel secondo dei due modelli di finte aperture, ovvero quello riferito al Foro di Nerva (Fig. 4), le colonne piene dell'arco trionfale sono staccate dal muro – che si apre in archi poggianti su pilastri massicci – e la loro trabeazione aggetta rispetto alle colonne stesse.

Arcate su robusti pilastri ritornano anche all'esterno del teatro, tipologia di minor livello gerarchico della quale Alberti si occupa nell'Ottavo Libro dedicato agli edifici pubblici di carattere profano. Le arcate su pilastri, su ambedue i livelli vengono decorate da una *columnatio* (come nel caso del Colosseo, Fig. 3), benché Alberti non accenni alla combinazione di più ordini e alla loro sovrapposizione, soluzioni che invece si vedono all'esterno dei teatri romani e poi a Palazzo Rucellai (Fig. 12):<sup>32</sup> «Itaque duos habebit ordines istiusmodi columnationum extrinsecarum».<sup>33</sup>

Nella rigida gerarchia delle tipologie, la *columnatio* con trabeazione è quindi superiore alla *columnatio arcuata* e quest'ultima, all'arcata su pilastro decorata da un ordine. Mentre le arcate delle basiliche, degli archi trionfali e dei teatri richiedono aperture e intercolumni larghi, i colonnati dei templi devono obbedire ai cinque tipi di intercolumni descritti da Vitruvio (III, capitolo 3), dei quali Alberti, conseguentemente, parla nel contesto delle aperture del fronte del tempio.

Solo nel quinto capitolo del Nono Libro «qui privatorum ornamentum inscribitur», Alberti definisce in maniera esplicita la bellezza pura e la differenza tra di essa e l'ornamento. La casa privata si trova al livello più basso della scala gerarchica, ma cittadini preminenti possono permettersi case con un portico sovrastato da un frontone e alte tre piani – di cui il

<sup>30</sup> «Anche i colonnati [delle basiliche] non dovranno avere la solennità caratteristica di quelli dei templi. Quindi, soprattutto se si useranno colonne architravate, ci regoleremo nel modo seguente. Se l'ordine scelto è il corinzio, il diametro della colonna sarà ridotto di un dodicesimo; se è l'ionico, di un decimo; se è il dorico, di un nono» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 639-641].

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 718-725.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 562-565.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 742 s.

secondo deve essere ridotto di un quarto e il terzo di un quinto rispetto al primo – articolati da colonnati:

Urbana autem domus [...] extimis, uti est porticus et vestibulum, non ita festivitates captabit, ut non multo meminisse gravitatis videatur. Atqui praestantissimorum quidem civium porticum trabeatam esse condecet, mediocrium autem arcuatam; in utrisque testudinata perplacebit. Ornamenta et trabis et coronarum, quae columnis imponentur, capient columnationis quartam. Si in primas columnationes columnae alterae superponentur, fient secundae breviores primis ex quarta; quod si etiam tertiae superexcitabuntur, fient illae tum quidem ex quinta breviores quam substitutae.<sup>34</sup>

Nelle case private i colonnati non sono però indispensabili e, ai lati dei portali, le colonne possono essere anche sostituite da atlanti o decorate con ornamenti vegetali (come nella Canonica di Bramante) mentre i capitelli possono essere decorati con teste o con canestri di frutta (come nella Canonica o nelle architetture fiorentine di Giuliano da Sangallo).

La casa privata non deve rivaleggiare con il tempio o con altri edifici pubblici e non ha bisogno di ornamenti. La sua bellezza dipende in primo luogo dalle proporzioni, come egli annota anche a margine del suo unico progetto autografo, uno stabilimento termale che probabilmente doveva far parte di una villa e che sembra risalire al tempo del trattato: «Et spectabitur cum sum(m)a voluptate. Nam capit omne genus ornamenti ex dimensionibus» (Fig. 8).<sup>35</sup> Qui il termine ornamento equivale però a quello di bellezza e si sente quanto gli sia stato difficile distinguere questi due termini.

La casa privata è quindi il luogo giusto per parlare in maniera più esplicita della bellezza pura e della differenza tra di essa e l'ornamento. Come la bellezza del corpo umano o della colonna, anche quella di un edificio dipende dalla *concinnitas*, che segue le leggi matematiche della natura e che stabilisce l'armonia dell'organismo e delle sue parti:

<sup>34</sup> «La casa di città nelle sue [...] parti esterne, come ad esempio nel porticato e nel vestibolo, la gaiezza non dovrà far trascurare oltre il dovuto la solennità. Inoltre il porticato nell'abitazione dei cittadini più influenti è bene sia architravato; ad arco invece se appartiene ai cittadini medi; nell'un caso e nell'altro la copertura da preferirsi è quella a volta. L'ornamento costituito dall'architrave e dalle cornici che si colloca sopra le colonne dovrà occupare un quarto dell'altezza del colonnato. Se al primo ordine di colonne se ne sovrappone un altro, quest'ultimo si farà di un quarto più basso del precedente. Se poi vi si sovrappone un terzo ordine, esso si farà di un quinto più basso del secondo» (*ivi*, p. 808 s.).

<sup>35</sup> H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento* cit., pp. 126-129.

Pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit.<sup>36</sup>

Ricercando le leggi della bellezza architettonica, gli uomini capirono che la natura distingue le proporzioni dei corpi secondo le loro funzioni e cercarono di imitarla nei diversi generi di edifici. Così Dori, Ioni e Corinzi inventarono tre diversi modi di proporzionare e di ornare un edificio, tre modi che non riguardano solo i colonnati, ma l'intero edificio e, in questo, Alberti si avvicina a Vitruvio:

Ea re leges, quibus illa [natura] in rebus producendis uteretur, quoad hominum industria valuit, collegerunt suasque ad rationes aedificatorias transtulerunt. Spectantes igitur, quid natura et integrum circa corpus et singulas circa partes assueverit, intellexere ex primordiis rerum corpora portionibus non semper aequatis constare – quo fit ut corporum alia gracilia alia crassiora alia intermedia producantur –; spectantesque aedificium ab aedificio, uti superioribus transegi-  
mus libris, fine et officio plurimum differre, aequae re haberi valium oportere.

Natura idcirco moniti tris et ipsi adinvenere figuras aedis exornandae, et nomina imposuere ducta ab his, qui alteris aut aliis delectarent, aut forte, uti ferunt, invenerint. Unum fuit eorum plenius ad laboremque perennitatemque aptius: hoc doricum nuncuparunt; alterum gracile lepidissimum: hoc dixere corinthium; medium vero, quod quasi ex utriusque componerent, ionicum appellarunt. Itaque integrum circa corpus talia excogitarunt.<sup>37</sup>

Nell'ambito di questo contesto, Alberti parla anche della proporzione che conferisce bellezza alla colonna. Diversamente da Vitruvio, egli non

<sup>36</sup> «La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la *concinnitas*, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 816 s.].

<sup>37</sup> «Pertanto cercarono di ricavare, nei limiti in cui ciò era possibile all'umana solerzia, i principi che in essa presiedevano alla formazione delle cose; e li applicarono ai propri metodi costruttivi. Ed osservando ciò che avviene in natura circa la strutturazione dell'organismo nel suo insieme e nelle sue singole parti, si avvidero che, fin dalle origini, le proporzioni secondo cui erano costituiti i corpi, non erano sempre uguali, ond'è che taluni riescono sottili, altri più tozzi, altri medi; e notando che gli edifici risultano assai diversi tra loro per fini e funzioni – come s'è detto nei libri precedenti –, compresero che occorreva costruire mediante differenziazioni. Seguendo dunque la natura, scoprirono tre stili atti ad ornare la casa, e diedero loro dei nomi, derivanti dai popoli che preferivano l'uno o l'altro di essi o che, forse, come si narra, li avevano inventati. Uno era più robusto, più adatto agli sforzi e più durevole; e fu chiamato dorico. Un altro, sottile e quanto mai leggiardo; e fu detto corinzio. Quello intermedio poi, che riuniva quasi i due suddetti, ebbe nome ionico. Furono questi i loro ritrovati in merito all'organismo nel suo complesso» (*ibid.*).

crede che la proporzione della colonna corrisponda a quella tra il piede e l'altezza dell'uomo. Prendendo evidentemente spunto dall'entasi, egli sostituisce il piede con l'area delle reni e dell'ombelico – perché il corpo in questa zona ha un lato maggiore e uno minore – e ne propone la media aritmetica – *mediocritas aritmetica* –, a suo parere una delle generatrici fondamentali della *concinnitas*.<sup>38</sup> Così la media aritmetica permette di integrare queste due dimensioni con la terza, l'altezza.

Secondo Alberti, la larghezza del corpo corrisponde ad un sesto della sua altezza (testa inclusa) e il lato minore ad un decimo. Colonne con un rapporto di 1:6 sarebbero però troppo tozze e con un rapporto di 1:10 troppo snelle: 8 è la media aritmetica tra 6 e 10 e per questo motivo gli antichi diedero la proporzione di 1:8 alla colonna ionica, l'ordine intermedio tra il dorico e il corinzio è, secondo Alberti, quello più equilibrato:

Sed columnarum ponendarum modus et dimensio, quam illi tria in genera pro trium corporum varietate distinxerint, pulchrum erit intellexisse. Hominem enim contemplati, columnas sibi ex illius similitudine faciundas censure. Itaque diametros hominis metiti, a latere ad alterum latus sextam, ab umbilico autem ad renes decimam esse partem longitudinis invenere. Quod ipsum nostri sacrorum interpretes advertentes, arcam per diluvium factam ad hominis figurationem autumant.

Ad tales dimensiones fortassis columnas posuerunt, ut essent aliae ad basim sexcuplae, aliae vero decuplae. Sed naturae sensu animis innato, quo sentiri diximus concinnitates, tantam istic crassitudinem et contra hic tantam gracilitatem non decere moniti, abdicarunt utranque. Denique hos inter excessus esse quod quaerent existimarunt. Ea re aritmeticos in primis imitati, ambo illa extrema in unum coegere et summam iunctorum per mediam divisere; ex quo eum, qui a senario et denario numero spatiis comparibus distaret, numerum esse octonarium compertum fecere; placuit; atque adeo ea de re longitudini columnae octies diametrum dedere basis, et ionicis nuncupavere.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Sulla *concinnitas* vedi ultimamente: V. BIERMANN, "Ornamentum". *Studien zum Traktat De re aedificatoria des Leon Battista Alberti* cit., pp. 188-211.

<sup>39</sup> «A questo punto sarà opportuno chiarire la forma e la misura adottate dagli antichi nel costruire le colonne, da loro distinte in tre ordini secondo tre diversi modi di configurarne il fusto. Essi, infatti, dall'osservazione del corpo umano stabilirono di foggiare le colonne a somiglianza di esso; e misurando le dimensioni dell'uomo scoprirono che da un fianco all'altro la distanza equivale a un sesto dell'altezza, dall'ombelico alle reni equivale a un decimo. La stessa constatazione hanno fatto i nostri commentatori della Bibbia, i quali notano come l'arca costruita al tempo del diluvio sia stata esemplata sulle proporzioni del corpo umano. Secondo tali misure, probabilmente, vennero foggiate le colonne, di modo che alcune risultassero alte sei volte la propria base, altre dieci volte. Ma, per quella sensibilità spontanea,



Nel brano sulla *trium corporum varietas* la colonna ionica è quindi proporzionata 1:8 – come in Vitruvio – e non 1:9 come nel sesto capitolo del Settimo Libro, proporzione che meglio corrisponde alla preferenza albertiana per i rapporti snelli.<sup>40</sup> Il rapporto di 1:7 della colonna dorica risulta dalla media tra la larghezza maggiore del corpo (di un sesto) con la sua altezza e di questa stessa media aritmetica con l'altezza della colonna ionica; il rapporto di 1:9 della colonna corinzia dalla misura intermedia tra la larghezza minore (di un decimo) con l'altezza e, anche in questo caso, della media tra i due con l'altezza della colonna ionica. La colonna sta quindi in una relazione meno apparente e più astratta con il corpo umano che non in Vitruvio e nella teoria antica; non c'è più un rapporto diretto tra il corpo dell'uomo, della donna e della vergine con i rispettivi dei da un lato e il dorico, lo ionico e il corinzio dall'altro.

Decisivo per la bellezza è l'innato senso dell'uomo per la *concinnitas* sia delle colonne che di un edificio intero e, come nel caso dell'armonia musicale, essa è basata sui rapporti di numeri primi e su figure fondamentali della geometria sia bidimensionale che tridimensionale.

Per Alberti la colonna esiste quindi 'a priori' in ogni edificio, come parte del muro e dell'ossatura, ma diventa ornamento visibile solo in edifici di rilevante importanza: in un tempio, quale elemento di un colonnato con trabeazione diritta; in una basilica quale sostegno delle arcate, negli archi trionfali e nei teatri quale ornamento delle arcate su pilastri. Non è indispensabile, può assumere le forme più fantasiose e non importa se l'intercolumnio tra le colonne sia vero o finto, se la colonna sia rotonda o quadrangolare o che sia staccata o parzialmente nascosta nel muro. La vera bellezza di un edificio non dipende dall'ornamento o da una particolare articolazione, ma dalla *concinnitas* astratta e numericamente calcolabile.

---

innata nello spirito, che ci fa sentire – come s'è detto – la *concinnitas*, pensarono che non si convenisse da una parte tanta grossezza e dall'altra tanta esilità, e rinunciarono ad entrambe, reputando insomma che la proporzione da essi cercata si trovasse in mezzo a quei due estremi. Perciò, ricorrendo dapprima al sistema aritmetico, sommarono insieme i due estremi suddetti, dividendo poi la loro somma a metà. In tal modo accertarono che il numero situato ad ugual distanza da sei e da dieci era otto; approvarono questa misura; e quindi assegnarono alla colonna una lunghezza uguale a otto volte il diametro della base, e la chiamarono ionica» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 834-837].

<sup>40</sup> Vedi sopra p. 705.

## 2. TEORIA E PRASSI

## a. Brunelleschi, precursore di Alberti

Molti aspetti del trattato tradiscono la discendenza diretta di Alberti da Brunelleschi.<sup>41</sup> Quest'ultimo, già verso il 1419, si ispira, per la Cappella Barbadori, all'interno del Battistero, combina una *columnatio quadrangula ed afficta* con capitelli corinzi e una *columnatio* arcuata con capitelli ionici<sup>42</sup> e, forse, poco dopo, ne riprende il sistema nell'Ospedale degli Innocenti (Fig. 9). In questo caso, però, il rapporto gerarchico dell'ordine gigante con le colonne ricorda il peristilio del palazzo imperiale di Spalato, una soluzione che Brunelleschi potrebbe aver forse visto in disegni di suoi contemporanei. I due colonnati sono disposti sullo stesso piano costruttivo, ma il corinzio delle colonne a tuttotondo è arricchito con gli ovoli del composito e questo è uno dei suoi rari tentativi di distinguersi con una 'invenzione' propria dai capitelli legati alla norma. Nella parete posteriore della loggia le colonne sono ridotte a mensole con peducci, i cui capitelli nascono da semicilindri scanalati che ricordano rocchi di colonne. Non c'è dubbio che per Brunelleschi il muro è la vera struttura portante.

Il ruolo delle mensole come finti sostegni sia della trabeazione che di 'architravi curvi' è ancor più evidente nella Sacrestia Vecchia dove seguono il ritmo degli intercolumni vitruviani. La loro forma ora è quella delle volute a S degli archi trionfali e, come in questi, esse sostengono la trabeazione dividendo in due parti uguali l'intercolumnio eccessivamente largo delle nicchie della cappella.<sup>43</sup> Nell'interno di S. Lorenzo la trabeazione maggiore viene sostenuta con ritmo alternato scandito sia dalle ghiera degli archi sia dalle mensole, ritmo che rispetta il modulo fisso di circa tre fusti di colonna.

La combinazione gerarchica di una *columnatio* arcuata e di una *columnatio afficta* con trabeazione diritta ritorna anche a San Lorenzo, una basilica che secondo il trattato era stata predisposta per la *columnatio* arcuata (Fig. 10). I colonnati arcuati della navata proseguono quelli delle cappelle del transetto – l'unica parte costruita direttamente da Brunelleschi – dove le colonne

<sup>41</sup> S. DI PASQUALE, *Brunelleschi e Leon Battista Alberti*, in «Palladio», XIII (2000), pp. 5-16.

<sup>42</sup> H. SAALMAN, *Filippo Brunelleschi. The buildings* cit.; A. BRUSCHI, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina* cit., pp. 38-113 ss.; C.L. FROMMEL, *Renaissance architecture* cit.

<sup>43</sup> Donatello – quando ha inserito i bassorilievi nelle campate laterali accanto alla cappella – ha probabilmente eliminato le mensole delle nicchie.

sono quadrangolari. Per un architetto razionale come lui è indispensabile continuare ininterrottamente la stessa articolazione sintattica nella navata e la combinazione di colonne circolari e di tronchi di trabeazione è giustificata da prototipi antichi come le sale termali. Sia nella Sacrestia Vecchia che a San Lorenzo egli aggiunge alla fascia dell'archivolto un sottile fregio lavorato e una cornice trasformandola in una trabeazione curva e, in questo modo, sovrappone due trabeazioni tripartite. Questi stessi elementi – archivolti allargati e mensole a forma di volute – tornano pochi anni più tardi nella Cappella Pazzi, in cui la soluzione della parete dell'altare della Sacrestia Vecchia viene ripetuta, come *columnatio afficta*, sulle altre tre pareti. Se, come sembra, anche il portico della Cappella risalisse al progetto di Brunelleschi, si tratterebbe del primo colonnato di una tipologia templare con trabeazione dritta. Non è escluso che egli – per coprire la cupola che parte dall'arcata centrale – abbia ipotizzato di concludere il colonnato stesso con un frontone simile a quello del transetto di S. Lorenzo mentre i balaustroni ionicini nel secondo intercolumnio di sinistra ricordano quelli disposti attorno alla lanterna della Sacrestia Vecchia.

Solo a Santo Spirito e, quindi, dopo il 1430, Brunelleschi ritorna ad archivolti semplici (Fig. 1). Egli riduce il fregio e la cornice dell'archivolto di San Lorenzo ad una fascia di pietra scura e liscia che sarà ben presto imitata da Alberti nel cortile di Palazzo Rucellai (Fig. 12). Nella navata centrale Brunelleschi rinuncia anche alla finzione tettonica delle paraste troncate dagli archivolti e alle mensole. La crociera ora viene sostenuta da colonne quadrangolari e il peso delle pareti laterali viene sostenuto da pilastri con la funzione di puntoni di cui le semicolonne sono l'unica parte visibile. Quest'ultimi, negli angoli del transetto, fuoriescono fino a tre quarti dalla parete: è evidente, quindi, che la colonna, che sia a tutto tondo, che sia una semicolonna, che sia quadrangolare, appare nella sua duplice funzione di sostegno statico del muro e di primo ornamento. Questo effetto viene ulteriormente rafforzato dall'importanza crescente delle nicchie semicircolari che riducono lo spessore del piano murario – nella zona delle snelle finestre – ad una membrana sottilissima.

Nella rotonda di S. Maria degli Angeli si tratta addirittura di tre nicchie che scavano i pilastri portanti sui tre lati, anticipando i pilastri bramanteschi della cupola di S. Pietro. Anche in questo caso, nella zona delle finestre inferiori, lo spessore del muro viene ridotto al minimo e la pietra serena ne evidenzia l'ossatura ancora più chiaramente che non nelle sue architetture precedenti. Le colonne quadrangolari e le trabeazioni, gli archi e i costoloni sono parte di un muro continuo, di un *opus affictum*, e non sembrano più una piatta decorazione come nelle pareti cieche della Cappella Pazzi.

La grande trabeazione nel palazzo di parte Guelfa doveva essere sostenuta solo sugli angoli da colonne quadrangolari, in quanto lo spigolo vivo doveva continuare le colonnine tardo medievali del pianterreno. In questo caso Brunelleschi è costretto a dividere la colonna angolare in due paraste, per lo più decorative, e a rinunciare alla corrispondenza diretta fra colonna e sostegno.

Nelle tribune morte del Duomo le semicolonne vengono duplicate e sostengono la trabeazione tripartita in maniera fortemente tettonica e, anche qui, fanno parte di un muro profondamente articolato da larghe nicchie. Nella lanterna del Duomo, arricchita anch'essa dai dettagli di Michelozzo, lo scheletro portante è quasi totalmente concentrato sulle 'colonne' poligonali e semicircolari mentre il muro di completamento è ridotto ai pennacchi delle arcate e alle nicchie semiaperte dei contrafforti (Fig. 11). Perfino la base della cuspidè della lanterna viene scavata da nicchie – come successivamente avverrà nel cortile di Palazzo Rucellai (Fig. 13) – e mancano i tronchi di trabeazione tra colonna e arco. Benché il muro rimanga l'elemento portante, Brunelleschi tenta sempre di più, e ben più di quanto non farà Alberti, di far coincidere le colonne con gli elementi strutturalmente portanti. Il colonnato rotondo con capitelli corinzi rimane la sua scelta sintattica preferita, scelta che egli cerca di perfezionare di opera in opera. E benché le architetture di Brunelleschi si distinguano fundamentalmente da quelle di Alberti, sembrano essere in sintonia con alcune delle idee fondamentali del suo trattato.

#### b. Palazzo Rucellai

Come Vitruvio, anche Alberti in alcuni passi del *De re aedificatoria* elenca la storia delle invenzioni, in altri raccomanda di seguire alcune regole e, in altri ancora, descrive l'utopia di una nuova architettura con templi, basiliche, archi trionfali, teatri e terme. Ma quali sono le analogie e le conseguenze di questa nuova visione nelle sue architetture realizzate? E quando, dove e fino a che punto egli si stacca nella prassi dalla teoria?

Poco dopo la morte di Brunelleschi e probabilmente già verso il 1446/47, egli progetta la sua prima fabbrica, Palazzo Rucellai – quindi in un momento in cui potrebbe aver già messo mano al trattato (Fig. 12).<sup>44</sup> Così, non c'è da meravigliarsi se la facciata di Palazzo Rucellai

<sup>44</sup> C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti das Bauornament* cit., pp. 30-35, 64 s., 82 ss., 146 ss., 162 ss., 183 ss., 210 s., 224 s., 274 s., 295 ss.; H. BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 134-137

corrisponde più al trattato che non la maggior parte delle sue architetture successive. Essa comprende – come la casa della persona eminente descritta nel Nono Libro<sup>45</sup> – tre piani, ognuno dei quali decorato con una *columnatio afficta* con trabeazione diritta e, – come nella casa privata – ha ornamenti ionici sulla porta principale e corinzi alle finestre.<sup>46</sup> Benché la *columnatio arcuata* delle bifore non richieda una simile soluzione, Alberti completa le colonnine con un architrave piano. La teoria di finestre arcuate deriva direttamente dalle arcate con pilastri del teatro e non dai colonnati del tempio: «Quod si demum placuerint fenestras numerosiores, tunc, id opus quando naturam sapiat porticus, ab illis et praesertim a theatralibus dimensiones apertionum, quas suo loco diximus, transumentur».<sup>47</sup> Come l'esterno dei teatri antichi, le arcate dei due piani superiori sono infatti decorate da ordini e anche la sovrapposizione di tre ordini diversi – dei quali il trattato non parla – ricorda i teatri.<sup>48</sup> Perfino i capitelli corinzi e il fregio con mensola del terzo piano sono ispirati ad un teatro e cioè dall'ultimo piano del Colosseo.

Alberti estende il bugnato liscio del piano nobile di Palazzo Medici su tutta la facciata e crea così l'illusione delle *apertiones fictae*: l'ossatura portante dei tre colonnati sembra tamponata dalle bugne e dai conci – cunei – delle arcate e la sua superficie sembra trattata *in situ*: «Illud etiam observarunt, ut rudes adhuc lapides astruerent solis dolatis capitibus lapidum et labris, quae in opere mutuo iungerentur; obstructo vero ex opere postea quod rude aderta dedolebant atque levigabant».<sup>49</sup>

---

(con bibliografia); C.L. FROMMEL, *La progettazione di Palazzo Rucellai*, in *Leon Battista Alberti: architetture e committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004) (in corso di stampa).

<sup>45</sup> Sulla casa nel trattato di Alberti: H. GÜNTHER, *Albertis Vorstellung von antiken Häusern*, in *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hrsg. von K.W. FORSTER, Berlin, Akademie Verlag, 1999, pp. 157-202.

<sup>46</sup> L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 800 s.

<sup>47</sup> «Se poi si volessero fare finestre in numero ancor maggiore, in tal caso, poiché questo tipo di costruzione partecipa delle caratteristiche del portico, le loro misure si dovranno desumere da quelle dei portici, principalmente teatrali, delle quali abbiamo detto a suo luogo» (*ibid.*).

<sup>48</sup> A. RONEN, *The facade of the Palazzo Rucellai and its classical sources*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, hrsg. von W. Liebenwein, München, Deutscher Kunstverlag, 1998, pp. 403-412.

<sup>49</sup> «Del pari si attenevano al criterio di costruire con pietre ancora grezze, delle quali erano state modellate soltanto le estremità e i margini a combaciare tra loro nella costruzione; poi terminato questo lavoro, procedevano a spianare e a levigare le parti grezze» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 516 s.]

La finzione tettonica arriva a comprendere perfino il cornicione e, infatti, nel trattato, il riferimento alle mensole del cornicione corinzio allude alle testate delle travi trasversali lignee:

Corinthii nihil ad opus trabium et contignationum addidere, praeter id, si recte interpretor, ut mutulos non praetectos ponerent, neque, uti Dorici, praesectos ad perpendiculum, sed nudos ac deformatos ad lineamentum undulae; qui quidem inter sese distarent, quantum frontibus ex pariete prominebant.<sup>50</sup>

Letta così la facciata diventa una esemplificazione della *columnatio* e, nonostante una serie di differenze, la visualizzazione più immediata del trattato.

I capitelli 'italici', sono elogiati nel trattato come i più belli e, non a caso sono riservati al piano nobile. Alberti sceglie la versione particolarmente prestigiosa del Mausoleo dell'imperatore Adriano, versione che Michelozzo aveva precedentemente introdotto nel tabernacolo di S. Miniato al Monte.<sup>51</sup> Il piano basamentale della facciata, meno nobile, viene invece risolto con una versione molto ricca del dorico e l'ultimo piano, come nel Colosseo, da un corinzio semplice con foglie lisce. Questa gerarchia si ripete nelle colonnine delle finestre che sono provviste di capitelli corinzi solo al piano nobile e, nel terzo piano, di capitelli dorici simili a quelli del pianterreno. Evidentemente la combinazione del dorico e dello ionico nel pianterreno e del corinzio e del dorico nel terzo piano non crea problemi. Lo ionico compare solo nel lungo colonnato dell'attico sopra il tetto. La stessa attenzione per la gerarchia si manifesta nella risoluzione della campata centrale, sia della facciata che del cortile, la quale, diversamente dal Palazzo Medici, è più larga e contraddistinta dallo stemma Rucellai.

Le paraste, di uguale altezza sui tre livelli del prospetto, sono riconoscibili come colonne quadrangolari seminascode – ovvero come scheletro della facciata cui sembra corrispondere anche lo spessore del muro – solo sullo spigolo sinistro della facciata. Le paraste del piano nobile hanno la proporzione di 1:9 e sono leggermente più alte e più snelle che non quelle del terzo piano e, benché distinte da capitelli compositi, più tozze di

<sup>50</sup> «Nell'ordine corinzio non troviamo nulla di nuovo per quanto concerne gli architravi e le travature; salvo forse – se non mi inganno – il fare i mutuli non già coperti al di sopra né – come nel dorico – tagliati a piombo, bensì scoperti e col profilo a gola diritta, e distanti tra loro di tanto quanto aggettano dal muro con le loro estremità» (*ivi*, pp. 598 s.); C.L. FROMMEL, *Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II*, in *Id.*, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante* cit., p. 284.

<sup>51</sup> C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti das Bauornament* cit., p. 90.

quelle del pianterreno (circa 1:9,5) che hanno capitelli dorici. Non si tratta quindi tanto di *genera* in senso vitruviano quanto piuttosto di *columnationes*, i cui capitelli distinguono i tre piani in senso gerarchico.

Mentre il piano superiore è solo leggermente più basso di quello nobile, il pianterreno, l'unico a volta, è molto più alto e, per questo motivo, è l'unico provvisto non solo di un ordine più alto e più snello, ma anche di un basamento e di piedistalli. Quindi, per ragioni funzionali, la diminuzione dei piani è meno regolare di quanto non sia raccomandata dal trattato.<sup>52</sup>

Sopra il basamento con le finestre delle cantine si alza la zona dei piedistalli i cui profili sono ridotti a fasce lisce: già nella sua prima opera Alberti tende quindi all'astrazione. L'*opus reticulatum* nell'intercolumnio è solo inciso sulle lastre di pietra serena e quindi è una finzione meramente decorativa, benché Alberti ne descriva la tecnica antica con precisione.<sup>53</sup> Rispetto alle opere successive di Alberti, tutta l'articolazione sembra ancora bidimensionale, così come lo sono, nell'ambito del trattato,<sup>54</sup> anche le descrizioni del dettaglio architettonico.

Come la facciata a bugne lisce con finestre bifore e come la disposizione interna di Palazzo Rucellai, anche il cortile rappresenta una variante ridotta di Palazzo Medici. Come Brunelleschi nella lanterna del Duomo, Alberti non fa uso — per la *columnatio arcuata* delle sue cinque arcate originali — né dei tronchi di trabeazione e neanche dei pulvini raccomandati nel trattato. Traendo ispirazione dalle 'ombre' degli archivolti di S. Spirito (Fig. 13), egli riduce gli archivolti profilati a fasce scure dipinte, un altro sintomo di astrazione, mentre le snelle arcate classicheggianti — sovrastate da capitelli 'italici', capitelli completi solo nella campata centrale, ma privi di ovolo e di astragalo in quelle laterali e quindi semplificati in senso gerarchico — sono più vicine a Brunelleschi che non al cortile di Palazzo Medici.<sup>55</sup>

### c. Il campanile di Ferrara

Nel primo piano del campanile di Ferrara, che era completato nel 1454 e la cui progettazione risale probabilmente agli anni 1550/51, Al-

<sup>52</sup> L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., pp. 808 s.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 196 s., 210 s.

<sup>54</sup> A. PAYNE, *Architectural treatise in the Italian Renaissance* cit., p. 85.

<sup>55</sup> Secondo l'epigrafe, la Cappella Cardini a Pescia fu completata nel 1451. I suoi capitelli compositi sono meno eleganti e sembrano direttamente ispirati a quelli del cortile di Palazzo Rucellai (C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti das Bauornament* cit., p. 83).

berti si avvicina ancor di più a Brunelleschi che non a Palazzo Rucellai e combina la risoluzione del prospetto esterno del Battistero con quelle di S. Lorenzo e della lanterna del Duomo (Fig. 14). Ambedue i colonnati corrispondono all'*opus affictum*: le colonne angolari sono parzialmente inglobate nel muro mentre le colonne rotonde sono staccate da esso. Come nel Battistero, i fusti del colonnato quadrangolare sono formati, da un ordine gigante, sono composti da blocchi di marmo bianco e scuro e inquadrano arcate cieche su colonne. Anche in questo caso le colonne a tutto tondo non hanno né entasi né dadi né trabeazione e i capitelli dei due colonnati sono gerarchicamente distinti in maniera ancora più complessa che non nella crociera di S. Lorenzo: le colonne quadrangolari e la trabeazione aggettano e formano il primo di diversi piani scomposti secondo la profondità, di cui il secondo sorregge la trabeazione arretrata, il terzo viene rappresentato dalla parete e il quarto dalle vetrate delle finestre. Questa successione di piani va molto oltre Brunelleschi e non sembra che sia stata ispirata solo dal Battistero, ma anche dalla facciata stessa del duomo di Ferrara. Evidentemente Alberti cerca una specie di *concinnitas* tra facciata medioevale e campanile rinascimentale.

In contrasto con le membrature della facciata del duomo, le colonne quadrangolari sono estremamente tozze (circa 1:5) e contribuiscono notevolmente all'espressività plastica del campanile che sembra superare l'articolazione bidimensionale di Palazzo Rucellai. Nei capitelli compositi delle colonne rotonde, le foglie d'acanto sono ridotte ad un sol filare e, in quelli delle colonne quadrangolari, perfino eliminati. Capitelli così sintetici torneranno nelle facciate di S. Maria Novella e di S. Sebastiano a Mantova, negli intradossi delle finestre di Palazzo Pitti e nelle cappelle di S. Andrea (Figg. 16, 17, 22).

#### d. Il Tempio Malatestiano

La stessa tendenza verso una maggiore articolazione della parete – cui il trattato non accenna –, si manifesta nell'esterno di S. Francesco a Rimini (Fig. 15). Nella facciata, la tipologia di S. Miniato al Monte, che probabilmente avrebbe potuto essere già fonte di ispirazione per i progetti brunelleschiani per le facciate di S. Lorenzo e di S. Spirito, viene collegata – probabilmente su desiderio esplicito di Sigismondo – con quella dell'arco di Augusto di Rimini. Ne nasce una *columnatio afficta* composta da quattro piani murari che corrispondono alle semicolonne, al piano della facciata, a quelli di tamponamento delle arcate laterali, infine al muro di fondo dell'arcata centrale.



Lungo i lati della navata tardo-medievale, Alberti continua il sistema in forma sintetica. L'ordine è ridotto ad una trabeazione senza aggetti e gli archi sono più piccoli. I pilastri quasi quadrati e le loro imposte ricordano il Colosseo e non corrispondono in nessuna maniera al rango del tempio descritto nella gerarchia tipologica. La tipologia di un vero *templum* – come la nuova chiesa viene chiamata esplicitamente sulla medaglia di fondazione –, si manifesta solo nella cella centralizzata con cupola sovrastante, evidente derivazione del Pantheon. I sarcofagi collocati lungo un piano più arretrato e nell'intercapedine tra le arcate e la parete tardogotica contribuiscono a dare l'impressione di un muro profondo e articolato su più piani.

Le semicolonne hanno un rapporto di circa 1:10, doppia entasi e sono decorate con capitelli 'italici' e non corinzi, come nell'arco di Augusto. Alberti però non si accontenta di ripetere la semplice combinazione di ionico e di corinzio, ma continua il collo riccamente decorato da foglie d'acanto, sima e ovolo – una soluzione che ricorda i capitelli probabilmente michelozziani della lanterna del duomo di Firenze – in due volute ioniche che si collegano alle ali di un cherubino e alludono alla funzione sacra della chiesa funeraria.

#### e. La facciata di S. Maria Novella e la Cappella Rucellai

Nel pianterreno della facciata di S. Maria Novella a Firenze – che potrebbe aver progettato già prima del 1458 – Alberti continua il gioco dei vari piani murari. Ai tre strati del rivestimento trecentesco e alle snelle arcatelle provviste di capitelli corinzi egli aggiunge un ordine di colonne giganti completate anch'esse da capitelli corinzi (Fig.16).<sup>56</sup> Il portale dell'intercolumnio centrale, la cui larghezza è condizionata dal rosone medievale soprastante, viene protetto da un *porticulum* analogamente corinzio – che taglia ancora più profondamente il muro e che è ora ispirato al pronao del Pantheon – come in precedenza il Tempio Malatestiano e come descritto nel Settimo Libro del trattato.<sup>57</sup> Rappresenta la parte di gran lunga più classicheggiante di tutta la facciata, benché la proporzione dell'ordine, di circa 1:12,5 sia estremamente snella.

Con un rapporto di circa 1:13, le semicolonne di pietra verde sono ancora più sottili e, in quanto poggianti su alti piedestalli e continuando negli

<sup>56</sup> H. BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 137-140 (con bibliografia).

<sup>57</sup> «Corinthii integrum columnationum opus a porticu ad ostia transtulere. Ornantur et ianuae locis praesertim, quae sub divo pateant – nequid haec alibi repetantur –, porticulo adpacto» [L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* cit., p. 622].

aggetti di una trabeazione legata alla norma (circa 5 moduli), sembrano quasi incorporee. Sugli angoli, sono completate da colonne quadrangolari composte, come nel campanile di Ferrara, da blocchi alternati di marmo bianco e verde e la loro proporzione tozza di circa 1:8,2 si spiega con l'intenzione di rinforzare gli angoli. Sono provviste di capitelli compositi senza foglie, ma scanalati come nel tabernacolo di S. Miniato, mentre i capitelli delle semicolonne sono corinzi. Non solo l'alto attico e l'arco centrale con la mensola in cima, ma anche la ricca decorazione in marmo policromo e gli aggetti della trabeazione alludono all'arco trionfale.

Nel piano superiore Alberti non è condizionato da preesistenze e può realizzare – nella parete più larga della navata centrale, cui il sistema non corrisponde in nessun modo – il suo primo fronte di tempio. Il rilievo è più piatto e uniforme del livello inferiore, non articolato su più piani e stilisticamente più distante dal campanile di Ferrara e dal Tempio Malatestiano. Come agli angoli del piano inferiore, le colonne quadrangolari sono a fasce policrome e sono provviste di capitelli compositi alquanto ridotti. La loro proporzione di circa 1:12 è però più vicina a quella delle semicolonne che vengono continuate solo nella campata centrale, mentre non trovano riscontro nel pianterreno. Sugli spigoli vengono sostenute – come nella lanterna del Duomo – da grandi volute meno spesse del muro della facciata che, per questo motivo, non ne rappresentano l'ossatura in modo convincente. Benché larghe come le semicolonne sottostanti, le colonne quadrangolari del piano superiore sono più basse e sostengono una trabeazione considerevolmente alta di circa 6 moduli, senza aggetti e un largo frontone. Alberti deve aver giustificato queste proporzioni che – ad eccezione delle colonne angolari del pianterreno – sono insolitamente snelle, di nuovo con il principio superiore della *concinnitas* ovvero con la necessità di collegare armoniosamente le parti nuove con le preesistenze tardo-gotiche. Pur confessandosi nel trattato appassionato seguace dell'architettura antica, egli è alla ricerca di un linguaggio che possa corrispondere sia alla identità architettonica fiorentina in generale sia a quella di questa facciata in particolare e la stessa volontà si rilegge anche nei tondi delle grandi volute laterali nel cui ornamento egli si è ispirato direttamente al pavimento di S. Miniato al Monte nel 1207. Come nel campanile di Ferrara l'armonia di un organismo equilibrato deve essergli sembrata più importante che non la ricerca di un dogmatismo vitruviano e sembra che proprio problemi di questo genere abbiano stimolato la sua creatività.

La Cappella Rucellai, che sembra contemporanea al piano superiore della facciata di S. Maria Novella, viene articolata da un ordine corinzio



1



2

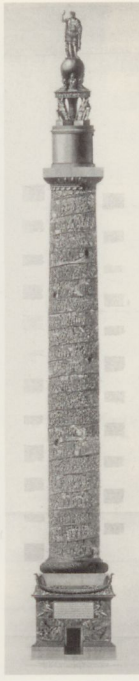


3

1. Firenze, S. Spirito, interno. 2. G.F. Penni, progetto per l'Adorazione dei Magi (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins). 3. Roma, Colosseo.

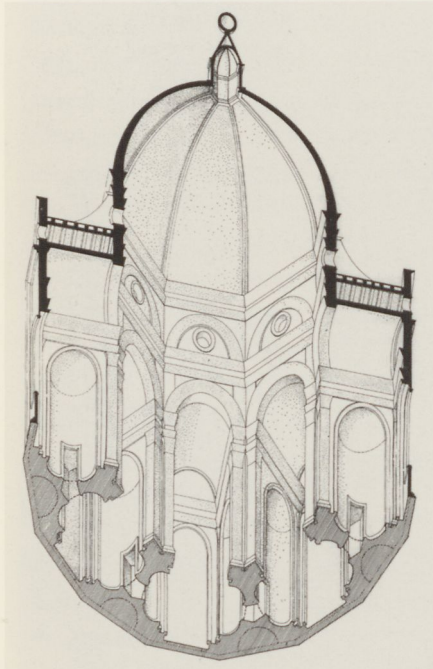


4

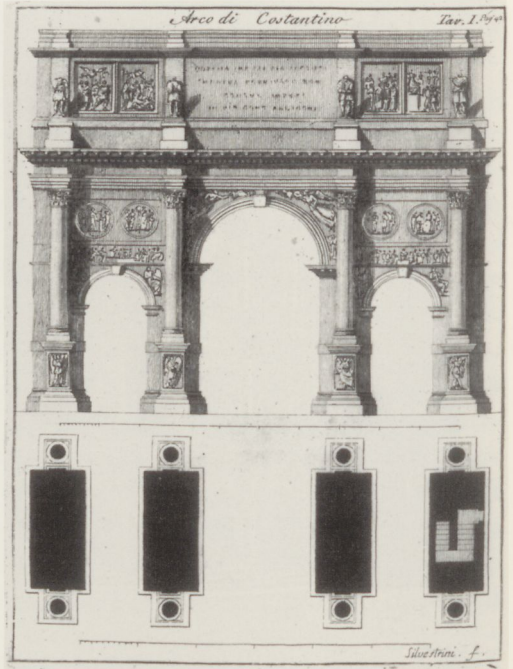


5

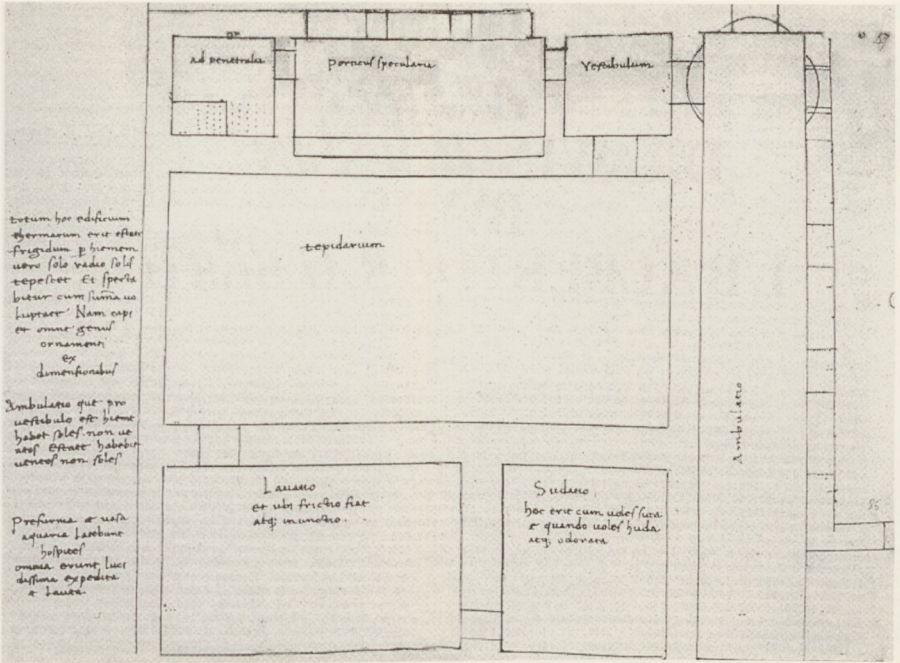
4. Roma, Foro di Nerva. 5. Roma, colonna di Traiano. 6. Firenze, S. Maria degli Angeli (ricostruzione A. Bruschi). 7. Roma, Arco di Costantino.



6



7



8. Leon Battista Alberti, progetto per terme di una villa (Firenze, Biblioteca Laurenziana). 9. Firenze, Ospedale degli Innocenti.



10



11



12

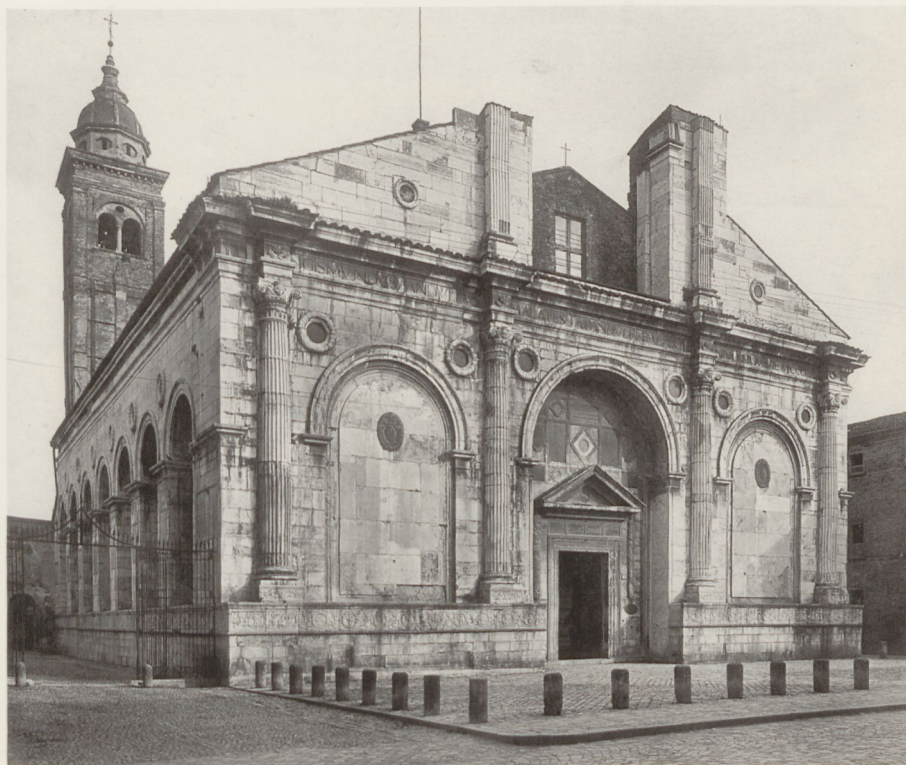
10. Firenze, S. Lorenzo, crociera e transepto. 11. Firenze, Duomo, lanterna. 12. Firenze, Palazzo Rucellai, facciata.



13



14



15

13. Firenze, Palazzo Rucellai, loggia d'entrata del cortile. 14. Ferrara, Duomo, Campanile. 15. Rimini, S. Francesco.



16



17

16. Firenze, S. Maria Novella, facciata. 17. Mantova, S. Sebastiano, facciata.

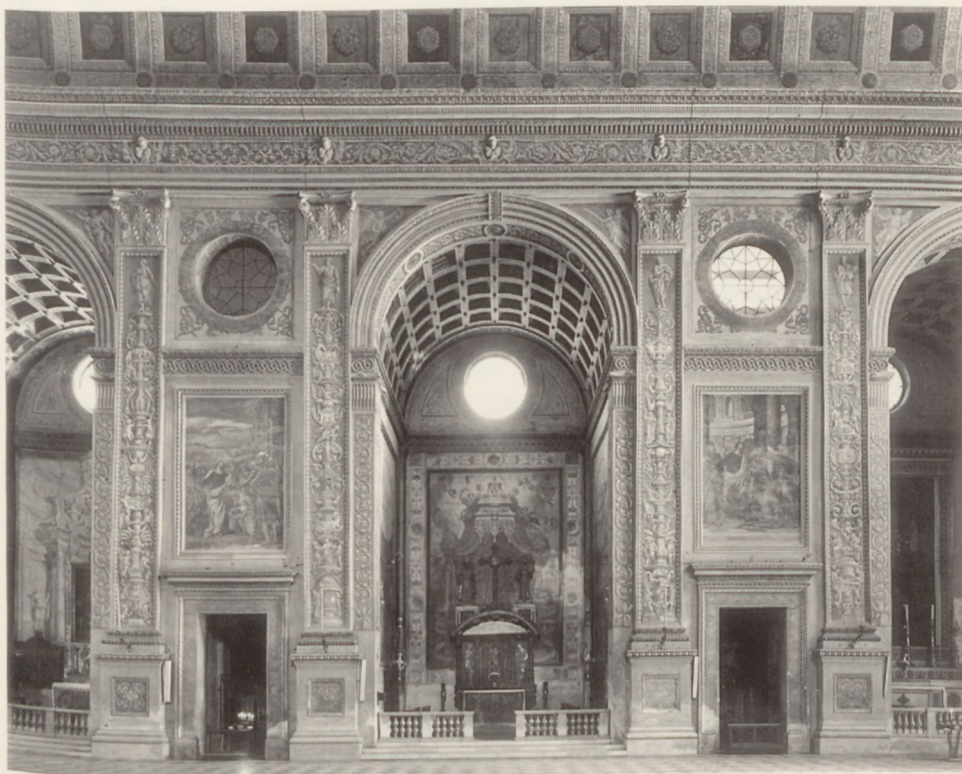




18



19



20

18. Mantova, S. Sebastiano, esterno. 19. Mantova, S. Andrea, facciata. 20. Mantova, S. Andrea, interno.

che originariamente si apriva sull'adiacente chiesa di S. Pancrazio. Nell'apertura l'ordine appariva in forma di colonne a tuttotondo il cui diametro era quasi uguale allo spessore del muro e che ne visualizzavano l'ossatura in maniera più convincente che non nella facciata di S. Maria Novella.<sup>58</sup> Per creare ancora una volta una *concininitas* e per rafforzare l'affascinante rapporto tridimensionale tra il sepolcro di Cristo e la cappella, Alberti sceglie proporzioni e ritmi analoghi. In sintonia con il trattato, i due ordini hanno una proporzione di circa 1:10,2-10,5, le due trabeazioni corrispondono a circa 5-6 moduli e i lati lunghi della cappella e del sepolcro sono ritmati da quattro paraste.

#### f. San Sebastiano a Mantova

Nelle due chiese mantovane Alberti finalmente può seguire la tipologia del tempio antico con pronao separato dalla cella.<sup>59</sup> Probabilmente, e non solo per ragioni economiche, egli rinuncia completamente, in ambedue, alle colonne a tuttotondo o alle semicolonne delle sue opere precedenti e articola le pareti interne ed esterne esclusivamente con paraste.

Il fronte di tempio di S. Sebastiano è infatti formato da quattro colonne quadrangolari che, in maniera paragonabile al piano superiore della facciata di S. Maria Novella, sostengono una trabeazione tripartita e un frontone triangolare (Fig. 17). La campata centrale con il portale è ancora più stretta e la trabeazione viene interrotta, come nella facciata di S. Miniato al Monte, da una finestra. Questa interruzione viene però superata dall'architrave curvo del timpano, che è ispirato al prospetto laterale dell'arco trionfale di Orange – un arco di dimensioni di gran lunga minori che non quello della facciata di Sant'Andrea. L'intercolumnio centrale non supera la norma, ma contrasta, come nel pianterreno di S. Maria Novella, con le due larghissime campate laterali. In riferimento alla *columnatio afficta* del trattato, gli spigoli esterni e i lati dei due muri sono sottolineati da colonne quadrangolari, ma manca la parasta intermedia, richiesta dalla

<sup>58</sup> H. BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., p. 140 ss. (con bibliografia).

<sup>59</sup> A. CALZONA - L. VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1994; H. BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 144-149; C.L. FROMMEL, *Il San Sebastiano e l'idea del tempio in Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Mantova, 29-31 ottobre 1998), a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi e M.V. Grassi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 291-304; B. BÖCKMANN, *Zahl, Mass und Massbeziehung in Leon Battista Albertis Kirche San Sebastiano in Mantua*, Hildesheim, Olms, 2004.

regola vitruviana degli intercolumni e in tal senso ricostruita, infatti, da Rudolf Wittkower.<sup>60</sup> I piani murari proseguono invece senza interruzioni, come arcate o nicchie tra le colonne quadrangolari – il caso più spettacolare di riduzione e di astrazione dell'‘ornamento ausiliare’ nell'opera albertiana. Forse Alberti può aver ipotizzato che questi muri continui non avessero bisogno della struttura intermedia costituita dalle *columnnae affictae*.

Benché le paraste, con un rapporto di circa 1:11,4, siano più legate alla norma di quelle nel piano superiore di S. Maria Novella, sono articolate da un rilievo estremamente tenue e sono sprovviste di basi. L'echino dei capitelli accenna di nuovo al composito, ma manca perfino l'ovolo. Anche in un'architettura progettata a *fundamentis*, Alberti si allontana quindi sempre di più da Vitruvio e dal trattato e tende verso l'astrazione.

Nel basso pronao, su cui la volta a botte doveva alzarsi sopra una cornice senza nessun colonnato, il piano murario appare come unico elemento portante. Il fronte del tempio classico richiedeva, come *primum ornamentum*, il colonnato con trabeazione diritta, benché non necessariamente con colonne a tuttotondo e con capitelli decorati, ma l'esterno e l'interno della cella non ne avevano bisogno. Alberti segue, infatti, i principi della *concinnitas* e rinuncia anche in questo caso ad ogni articolazione (Fig. 18). Più che mai egli tiene alla tridimensionalità dell'edificio: il corpo centralizzato della cella – che segue la tipologia del mausoleo dei Cerceni – si stacca, come nel Pantheon, volumetricamente dal pronao. Secondo il progetto, il massiccio corpo doveva ascendere gerarchicamente dalle absidi semicilindriche ai bracci della croce, alla cupola e fino alla lanterna. Sia nel vestibolo che all'interno della chiesa, Alberti usa per la prima volta nicchie semicircolari, nicchie che erano state così importanti per l'ultimo Brunelleschi, ma che non erano adatte alla articolazione delle sue architetture precedenti al S. Sebastiano. Ora il muro acquista la qualità fisica e plastica dell'architettura termale, ma Alberti si distingue in maniera sostanziale da Brunelleschi in quanto non tenta di concentrare i carichi sui colonnati.

#### g. Sant'Andrea a Mantova

La tendenza verso una tridimensionalità sempre più articolata trova il suo compimento, dopo una pausa di riflessione di circa dieci anni, nella

<sup>60</sup> R. WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, London, Tiranti, 1952, pp. 47-53.

chiesa di S. Andrea (Fig. 19) dove egli risolve su un unico piano il fronte del tempio e l'arco trionfale.<sup>61</sup> L'arco, che egli nel trattato non aveva ancora collegato al tempio, il grado più nobile delle tipologie, ora diventa sia il motivo dominante del 'tempio etrusco', sia parte di una *columnatio* arcuata e conferisce, per la prima volta, alla campata centrale una predominanza assoluta. Anche in questo caso Alberti rinuncia alle colonne a tuttotondo – che erano state gli elementi più fastosi sia del fronte del tempio che dell'arco trionfale che di Brunelleschi – e, anche in questo caso, domina la parete e gli ordini ne fanno parte sotto forma di colonne quadrangolari. Come nella maggior parte delle opere mature di Alberti la loro proporzione è più snella della norma. I capitelli delle due paraste centrali sembrano corinzi, ma, sotto l'echino sono arricchiti da due ovoli quasi invisibili, che li trasformano in capitelli compositi. Come nel cortile di Palazzo Rucellai la predominanza gerarchica della campata centrale è quindi sottolineata anche dai capitelli (Fig. 13). L'articolazione del timpano e le nicchie delle campate laterali – le prime semicircolari in una facciata albertiana – suggeriscono un muro articolato su più piani e profondo.

L'arco monumentale, il cui rapporto di circa 1:2,2 corrisponde a quello delle arcate brunelleschiane, continua nel *porticulum* che è sovrastato dalla botte cassettonata. L'evidente tridimensionalità di questo ambiente viene sottolineata dai piccoli vani trasversali verso cui si aprono le due pareti laterali.

Ad un livello più basso questo sistema rispecchia la struttura complessa dell'interno. Nella ricerca di una *concinnitas* ancora più diretta che non nelle sue architetture precedenti Alberti deve aver ideato contemporaneamente interno ed esterno (Fig. 20). La navata segue la Basilica di Massenzio, il presunto *templum etruscum*, sia nella sezione proporzionata di 2:3, sia nei tre vani minori trasversalmente disposti sui quali si aprono i suoi lati. Alberti combina l'alternanza di pilastri e di arcate con il sistema dell'arco trionfale e, per la prima volta nella storia dell'architettura, si serve di archi trionfali in serie. Questi corrispondono, nella articolazione, nelle dimensioni e nelle proporzioni, al *pronaos* e sono subordinati alla navata grande come i vestiboli trasversali al *porticulum* del *pronaos*. Benché l'ossa-

<sup>61</sup> H. BURNS, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 149-156 (con bibliografia); M. BULGARELLI, *Alberti a Mantova: divagazioni intorno a Sant'Andrea in Mantova*, in «Annali di Architettura», XV (2003), pp. 9-35; P. CARPEGGIANI, *Oltre Alberti: Storia e trasformazioni del Sant'Andrea in Mantova*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., XXXIV-XXXIX (1999-2002), pp. 261-274.

tura della chiesa sia ridotta al minimo, gli archi non partono da colonne isolate, come nell'ultimo Brunelleschi, ma vengono sostenuti da pilastri massicci e sostengono la vasta volta a botte centrale. Sotto l'imposta, dove questa funzione statica finisce, i pilastri sono ridotti a pareti aperte in grandi finestre circolari.

Le colonne quadrangolari dell'ordine maggiore sembrano inglobate in questi massicci pilastri, i cui intercolumni corti di circa tre fusti corrispondono alla regola mentre quelli larghi vengono suddivisi dalla mensola dell'arco trionfale in due parti uguali, ognuna delle quali misura ugualmente circa tre fusti. Come nella Sacrestia Vecchia, a S. Lorenzo e nella Cappella Pazzi, mensole e archi sostituiscono quindi le colonne. Diversamente dalla facciata, i capitelli 'italici' dei due ordini sono scanalati; l'ordine minore è addirittura sprovvisto di basi e di architrave e i suoi capitelli sono semplificati come a S. Maria Novella – un'astrazione che corrisponde alla sua posizione gerarchicamente subordinata e, con i suoi quattro ordini compositi, il *templum etruscum* è diventato una *aedes italica* in senso vitruviano.

Nel giro di circa 25 anni Alberti ha trasformato l'architettura in modo ancora più radicale che non Brunelleschi. Quest'ultimo aveva riscoperto il colonnato sia vero che simulato ed aveva tentato di concentrare su di esso lo scheletro portante. Alberti invece parte dalla parete quale elemento base e ne fa la superficie di volumi sempre più plastici che proporziona secondo il principio della *concinnitas*. I suoi colonnati non si liberano dal muro come quelli di Brunelleschi, ma diventano piani murari disposti secondo la profondità. Nella facciata del Tempio Malatestiano, la *columnatio* viene integrata nel sistema trionfale e, nel piano superiore di S. Maria Novella, nel fronte di tempio – due sistemi eterogenei che poi si fondono nelle facciate di S. Sebastiano e di S. Andrea. Alberti è molto meno interessato che non Brunelleschi a perfezionare le poche tipologie sperimentate o ad avvicinarsi alle norme di Vitruvio. Ma, partendo dal luogo e dalle sue tradizioni, dalle preesistenze medioevali, dalle funzioni e dai gusti del suo committente egli trasforma ogni progetto in un nuovo esperimento con risultati inaspettati. Il principio della *concinnitas* gli permette di abbinare una semicolonna corinzia con la proporzione di 1:13 con una colonna rettangolare proporzionata 1:8,5 con capitello 'italico'; o di limitare l'articolazione di S. Sebastiano alle quattro paraste astratte del fronte del tempio – una tendenza alla sintesi che culminerà nell'architettura stereometrica e spoglia del Novecento. Il senso della *concinnitas* aiuta l'Artista ad arrivare alla bellezza, e non solo con le proporzioni musicali, proporzioni che nelle sue architetture costruite solo raramente sono presenti con

la precisione raccomandata dal trattato. La *concininitas* dipende in fin dei conti dall'istinto e dal genio dell'artista e gli permette sia di deviare dalla regola sia di combinare forme antiche in maniera nuova. Deviare dalla regola non significa necessariamente mettere in atto licenze stilistiche, ma può contribuire anche all'arricchimento e al perfezionamento dell'architettura.

Solo nel capolavoro di Sant'Andrea Alberti riesce a riunire tutte le sue idee, esperienze ed acquisizioni. Col tempo i suoi parametri sono cambiati e nella combinazione del fronte di tempio e dell'arco trionfale, nello stretto rapporto tra interno ed esterno, nelle proporzioni snelle e nel rilievo, ora piatto, ora articolato, della parete egli si è allontanato sempre di più dal trattato. Per arrivare al fasto trionfale e alla complessità tridimensionale di Sant'Andrea non bastano più le semplici tipologie e i ritmi paratattici descritti da Vitruvio e dal trattato. Questi ultimi rappresentano quindi uno stadio precedente del suo pensiero e sono una specie di ponte tra Vitruvio da un lato e l'architettura romana e brunelleschiana dall'altro e, infatti, non sembra che dopo il 1452 il trattato sia stato aggiornato in maniera sostanziale. Benché Alberti con il trattato abbia sistematizzato e interpretato l'architettura romana e brunelleschiana, tuttavia solo in Sant'Andrea riesce a creare quell'organismo complesso e innovativo dal quale partirà tutta la successiva evoluzione, da Giuliano da Sangallo a Francesco di Giorgio, a Bramante, a Raffaello e a Michelangelo fino ai tempi recenti.

Nella mente del trattato e degli architetti del Rinascimento l'ordine appariva un complesso, ma razionale, altro "morfologico" modello visibile, in prima istanza, in tre parti principali, con la colonna in una posizione mediana, la trabeazione posta sopra il capitello e il capitello a unificare il tutto appoggiato a terra della sovrastante struttura. Capotea poi di queste tre parti principali era a sua volta pensato come un'unità in tre elementi, il pedicello risultando composto (derivando dall'arco di trionfo, dalla cattedrale e basamento) la colonna divisa in capitello, fusto e base; la trabeazione formata dalla sequenza di cornicione, fregio e architrave (Fig. 11).

Anche all'interno di ciascuno dei nove ordini prevaleva un suo stile, ad un tempo "platonico" e "aristotelico" partizione tra i vari aggregativi più semplici di componenti azioni quali le portiche e porte alla casa, al giardino e alla costruzione del maneggio, o al arco, alla tazza e al collare del capitello dorico, o all'abaco, al pannello e alla tazza di quello ionico), e loro vari aspetti ripetuti senza più semplificati morfologici dei elementi (si pensi al triglio, alle nicchie, ai dentelli, ai modiglioni, alle volute, ai balaustrati, ai cruscotti, ai dritti), rimandando del fatto di realizzare ormai un'ipotesi di perfezione medievale: porte, basati