

Nel 1528 Sebastiano Serlio pubblicò una serie di incisioni dedicate ai tre ordini greci di colonne. Le basi, i capitelli e le trabeazioni sono rappresentati senza spiegazioni e indicazioni di misure. Nel 1537 apparve il trattato sugli ordini di colonne, chiamato il *Quarto Libro*, nel quale sono collegati grandi xilografie e brani di testo. Nel testo si spiegano le forme e le misure dei membri delle colonne e si forniscono le ragioni sulle quali si fondano le regole. Le illustrazioni mostrano le membrature regolari e spoglie antiche esemplari. Oltre alle colonne, si considera anche la disposizione di porte e di finestre. Allora gli ordini divengono cinque: alla triade greca sono aggiunti altri due chiamati toscano e composito (fig. 1).

Dal *Quarto Libro* si comprende che il toscano (cioè il tuscanico) fu adoperato dagli Etruschi in tempi remoti. I Romani inventarono il composito, che in seguito fu chiamato anche opera latina o italiana. In essa congiunsero gli elementi degli ordini greci col proposito di dimostrare che avevano conquistato tutto il mondo. Perciò i Romani adoperarono il loro ordine per gli archi trionfali o lo misero in cima a sovrapposizioni di colonne, come al Colosseo¹.

L'intero canone degli ordini segue un semplice principio unitario formale². Nella successione di tuscanico, dorico, ionico, corinzio, composito gli ordini aumentano di eleganza. I fusti delle colonne diventano più slanciati, cosicché le altezze delle colonne da sei diametri (per il tuscanico) crescono fino a dieci (per il composito). I singoli membri delle colonne si arricchiscono di forme, di ordine in ordine. Il principio è manifesto in modo molto chiaro nelle basi che gradualmente accolgono più tori e più trochili (fig. 2). Negli architravi cresce il numero delle fasce, similmente nelle cornici la quantità dei profili. Alla trabeazione tuscanica si aggiungono le metope e i triglifi per arrivare a quella dorica. Il capitello tuscanico è costituito solo dagli elementi fondamentali, che sono collarino, echino e abaco. Nel dorico si aggiungono gli anelli e una cimasa, nello ionico le volute. Nel capitello ionico manca però l'echino. Il capitello corinzio invece riporta la forma inventata

da Callimaco, la quale consta del calato circondato da foglie di acanto. Il composito può accogliere elementi vari, ma è preferibile l'unione dei capitelli ionico e corinzio. L'ulteriore aumento di decoro del capitello corrisponde al maggiore slancio della colonna composita.

Questo canone è basato su di un triplice fondamento.

Serlio si richiama soprattutto a Vitruvio. Da lui riprende il modo di strutturare la sua teoria delle colonne: cioè la disposizione secondo gli ordini invece che, come nei trattati rinascimentali anteriori, secondo i membri delle colonne. Le proporzioni e le forme dei membri delle colonne seguono largamente Vitruvio. L'idea di aggiungere ai tre ordini greci il tuscanico come un altro ordine equivalente deriva piuttosto da Plinio³, mentre Vitruvio, per le colonne tuscaniche, fornisce soltanto scarse indicazioni inserite in un altro contesto (la descrizione del tempio degli etruschi⁴). Già Vitruvio⁵ prende in considerazione la possibilità che gli ordini siano variati, ma non conosce ancora uno speciale ordine composito; Serlio⁶ lo scusa perché "non ha potuto abbracciar il tutto". Avrebbe potuto addurre come argomento anche che il composito sarebbe stato inventato soltanto dopo Vitruvio poiché esso si è caratterizzato come ordine dell'impero.

Oltre a Vitruvio, Serlio si basa su "l'autorità de le opere de Romani, che con l'occhio si veggono"⁷. Tale autorità in parte conferma le indicazioni date da Vitruvio, in parte le completa: così fornisce i modelli del composito oppure, come singoli membri, le basi con doppi tori e doppi trochili che Serlio⁸, secondo il modello del Pantheon e di altri edifici famosi, associa col corinzio, mentre Vitruvio non ne fa menzione. L'architettura antica riporta anche variazioni a Vitruvio: da essa derivano l'associazione della base attica al dorico (noto soprattutto dalla basilica Emilia) oppure un capitello ionico con echino⁹. Più volte inoltre tale testimonianza corregge oppure contraddice le indicazioni di Vitruvio.

Il terzo appoggio di Serlio sta nella sistematicità propria della teoria delle colonne¹⁰. Benché questo fondamento non sia ammesso espressamente, esso talvolta

conta più di ogni altro criterio: Serlio senz'altro si serve delle opere antiche contro Vitruvio allo scopo di ottenere le forme ottimali secondo il concetto prestabilito del canone degli ordini. In base a tale sistematicità distribuisce le basi o fissa le proporzioni dei fusti. Da tale criterio deriva ampiamente anche la formazione del tuscanico.

Serlio dichiara fermamente di aver imparato la teoria degli ordini da Peruzzi¹¹. Non vedo ragione per dubitare che tale testimonianza corrisponda al vero, se non in tutti i dettagli, almeno nei tratti decisivi della dottrina serliana. Non ne consegue tuttavia da che ambito storico nacque questa dottrina. Rimane invece aperto quando essa sia sorta e se fu sviluppata dallo stesso Peruzzi, se il Peruzzi a suo tempo la sostenne da solo, oppure come essa si distinguerebbe da altre dottrine del genere eventualmente elaborate nel pieno Rinascimento. In questa sede ci occuperemo di tali questioni.

Le fonti per tale ricerca, oltre che nei vari trattati, si trovano in notizie sparse nei disegni architettonici e in alcuni edifici eminenti, i quali ovviamente furono concepiti al fine di ostentare le conoscenze teoriche dei loro architetti. Naturalmente i nostri risultati avranno in parte carattere ipotetico, ma non vedo nessun'altra strada per avvicinarsi alle idee sugli ordini architettonici. E, malgrado tale svantaggio, penso che sia necessario esaminare l'argomento a fondo poiché esso costituisce un aspetto nodale dell'architettura del pieno Rinascimento e di tutta la sua erudita cultura artistica.

Già nel 1399 i deputati della fabbrica del duomo di Milano si richiamarono a Vitruvio per confermare l'adeguatezza della disposizione dei piloni nel duomo¹². In realtà i milanesi non si orientarono né verso le parole di Vitruvio, né verso l'architettura antica in genere. La dottrina degli ordini fu adottata per dimostrare che si concepiva l'architettura come una scienza. Anche nel Rinascimento la dottrina degli ordini conservò molto di quel carattere scientifico. Leon Battista Alberti per primo sviluppò una nuova dottrina degli ordini, distinti secondo il modello di Vitruvio. Ma questo studio antiquario fu

destinato agli umanisti. Alberti addirittura diffidò gli architetti dal legarsi alle sue regole. A suo parere essi guadagnavano invece merito se "approntarono soluzioni nuove"¹³. La dottrina albertiana degli ordini assunse una sistematicità stretta che corrisponde più ad un atteggiamento scientifico che alle esigenze della prassi edilizia del tempo.

L'architettura del primo Rinascimento per lo più si accontentò di un ordine unitario di colonne che assunse, di solito, varianti del capitello corinzio e, più spesso nella seconda metà del Quattrocento, anche capitelli dorici e ionici¹⁴. Molte di tali colonne si potrebbero chiamare corinzie-composite, ma sembra poco verosimile che gli architetti del primo Rinascimento fossero già in grado di classificarle esattamente secondo i precetti vitruviani. Gli altri trattati architettonici del primo Rinascimento, tranne quello di Alberti, si servono dei precetti vitruviani senza intenderli a fondo¹⁵: distinguono gli ordini architettonici soltanto secondo le proporzioni e, per quel che riguarda la disposizione dei singoli membri delle colonne, partono anch'essi dall'ordine, per così dire, unitario della prassi edilizia (figg. 3, 4).

Bramante per primo realizzò l'idea di convertire la dottrina di colonne distinte secondo il modello di Vitruvio nella prassi edilizia¹⁶. Presentò la nuova conquista verso il 1500 nel Tempietto di San Pietro in Montorio e nella facciata del palazzo Caprini. Nella rampa a chiocciola del Belvedere mostrò l'intero canone degli ordini architettonici (fig. 5). Perciò Serlio¹⁷ esalta Bramante come "inventore e luce della buona e vera architettura" cui "si deve prestar piena fede" per quanto riguarda la disposizione degli ordini architettonici. La rampa a chiocciola del Belvedere, secondo l'opinione di Serlio¹⁸, è "la più artificiosa architettura" che abbia fatto Bramante.

L'impulso dato da Bramante fu approfondito teoricamente, allargato e diffuso sotto Leone X¹⁹. Già nei primi giorni del suo pontificato il papa, appellandosi all'illustre tradizione umanistica della sua casa paterna, elevò gli studi antiquari a programma. Seguendo le vestigia di Lorenzo il Magnifico, suo padre, riunì a questo scopo artisti e umanisti. Lo studio degli

edifici antichi culminò nella preparazione della pianta di Roma. Lo studio degli scritti antichi trovò un soggetto eminente in Vitruvio. Fra Giocondo, l'autore della splendida edizione vitruviana del 1511, venne nominato architetto della fabbrica apostolica; Fabio Calvo tradusse Vitruvio in volgare. Gli studi sull'architettura antica e su Vitruvio confluirono nell'esame degli ordini delle colonne. Il memoriale scritto da Raffaello e Baldassare Castiglione per esporre il concetto della pianta di Roma si dilunga nell'annuncio della trattazione anche di quell'argomento²⁰.

L'onnipotente Bramante fu allora sostituito dal concorso di diversi artisti. Il vecchio Giuliano da Sangallo, già architetto di casa di Lorenzo il Magnifico, subito venne ad offrire i propri servizi per intensificare gli studi dell'antico. Nel *Taccuino Senese* ricorda sporadicamente le dottrine di colonne che aveva incontrato: i suoi disegni si fondano in parte su Alberti e su Francesco di Giorgio²¹; la sua rappresentazione dei tre ordini greci (fig. 6) mostra reminiscenze di Alberti, ma va oltre. Come si vedrà, sembra che rifletta la nuova dottrina architettonica del pieno Rinascimento romano.

Antonio da Sangallo, nipote di Giuliano e vera mano destra di Bramante, appoggiava suo zio nei nuovi studi dell'antico e penso che fosse lui a trasmettere a Giuliano la dottrina di colonne sviluppata nella cerchia di Bramante. Alessandro Farnese, tanto intimo amico quanto compagno di Leone X negli studi, agli inizi del nuovo pontificato affidò ad Antonio la costruzione del suo magnifico palazzo che, al tempo, superava ogni altro progetto del genere. Antonio, similmente a quanto aveva fatto il suo precettore Bramante nel Tempietto, colse l'occasione del suo primo incarico di spicco per dimostrare le sue cognizioni teoriche: i suoi schizzi iniziali per il palazzo Farnese sono accompagnati da studi di membri di colonne che si rifanno ad Alberti (fig. 7)²². Da allora in poi il collegamento fra prassi edilizia e studi teorici rimase un tratto caratteristico di Antonio da Sangallo²³.

Raffaello godeva il massimo favore del papa e degli umanisti romani. Insieme con loro studiò l'antico e usò questi studi nelle

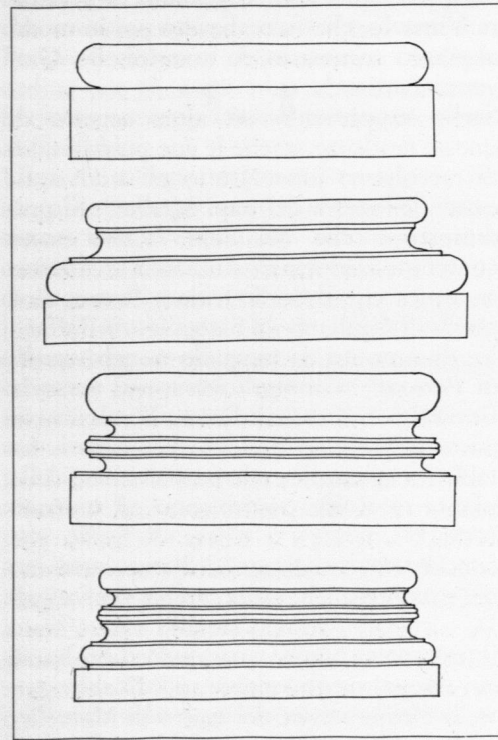
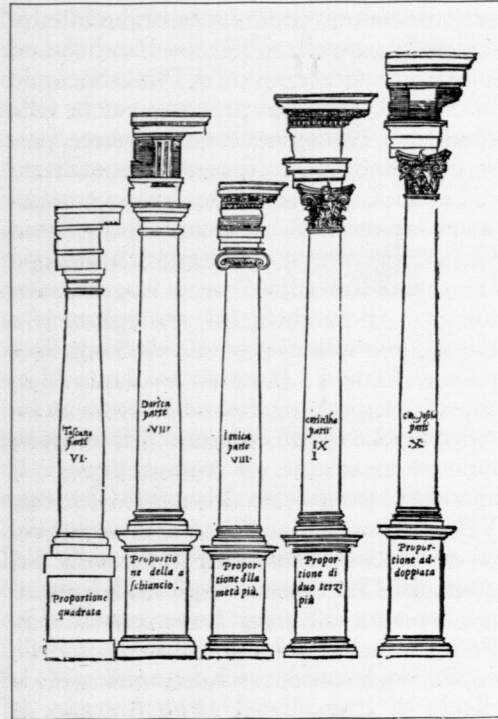
sue costruzioni: copiò i membri architettonici della cappella Chigi dal Pantheon ed arrivò a imitare le lettere di Plinio Secondo in una relazione sul progetto per la villa Madama²⁴. Baldassare Peruzzi, invece, passò in secondo piano durante il pontificato di Leone X, sebbene prima avesse conquistato rapidamente il favore di Agostino Chigi²⁵ che però si era ritirato. Solo dopo la morte di Raffaello, Peruzzi fece di nuovo fortuna. Allora anche lui, analogamente a quanto aveva fatto Antonio da Sangallo a palazzo Farnese, dimostrò a palazzo Massimo²⁶ i propri progressi nella teoria architettonica. La morte di Leone X interruppe momentaneamente gli studi antiquari. Il successivo pontificato del cugino Clemente VII offrì l'occasione di tirare le somme dei lavori anteriori: Andrea Fulvio, nella sua guida del 1527, riassunse gli studi letterari per la pianta di Roma²⁷; forse verso il 1530 Peruzzi, nei cosiddetti "disegni scelti", copiò degli studi architettonici per la pianta di Roma²⁸; nel 1531 Antonio da Sangallo espresse il programma di illustrare Vitruvio, che fu realizzato poi in modo alquanto sommario da suo fratello Giovanni Battista²⁹.

Serlio rappresenta un altro aspetto di queste tendenze: anche le sue pubblicazioni raccolgono innanzitutto gli studi antiquari dell'epoca dei papi Medici³⁰. Si può dimostrare che nel *Terzo Libro* sono contenuti i principali studi sull'architettura antica che il Serlio vide a Roma: cioè quelli di Giuliano da Sangallo, di Raffaello, di Antonio da Sangallo nonché quelli di Peruzzi³¹. Gli studi intrapresi verso la fine del pontificato di Leone X soltanto in parte si possono dividere per autori. La fabbrica apostolica e la preparazione della pianta di Roma assorbito ed unirono tutte le energie³²: i rilievi di Serlio che concordano con disegni di Peruzzi trovano dei riscontri anche nella cerchia dei Sangallo, e spesso Antonio sembra essere stato il promotore, anche quando Peruzzi lasciò dei disegni meglio elaborati³³. D'altra parte, la ricostruzione del teatro di Marcello, sebbene sia attribuita da Serlio a Peruzzi, riappare soltanto nella cerchia dei Sangallo³⁴ (figg. 8-9).

Anche gli studi teorici si mischiarono tanto da esser difficilmente divisibili³⁵. Così l'in-

1. S. Serlio, *Il Quarto Libro*, tavola sinottica degli ordini.

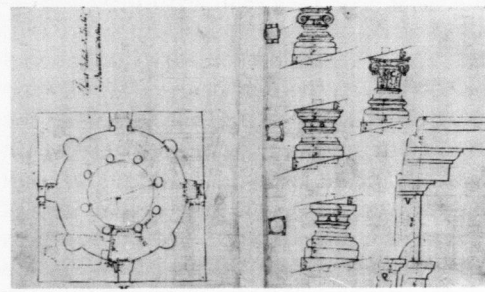
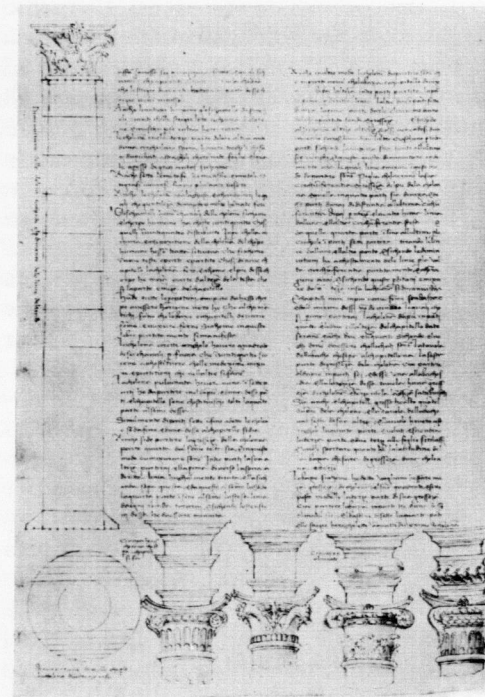
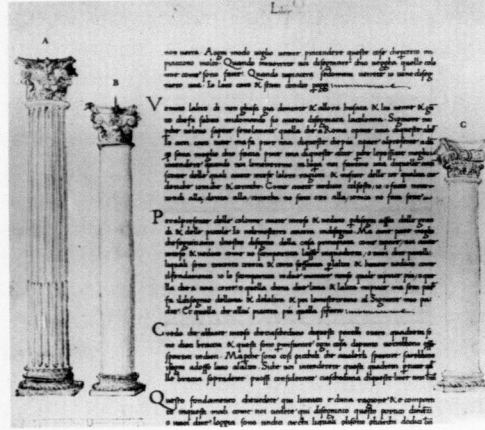
2. *Le basi degli ordini secondo Sebastiano Serlio.*



3. A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, illustrazione degli ordini.

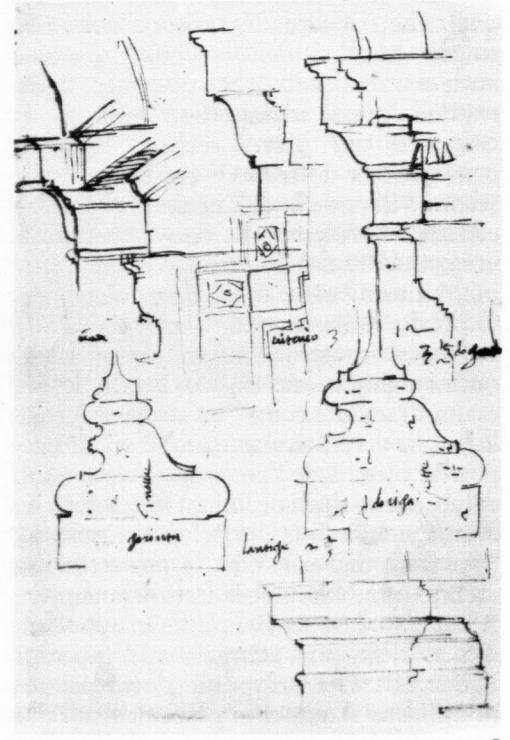
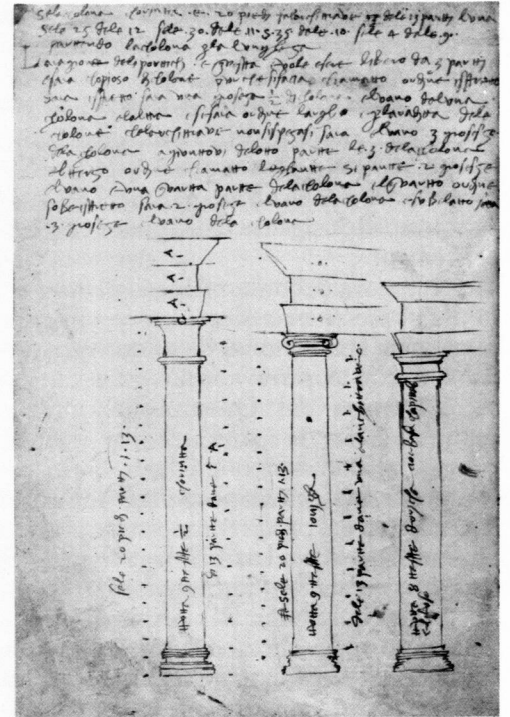
4. F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura*, illustrazione degli ordini.

5. D. Bramante, *rampa a chiocciola del Belvedere*, le quattro specie di colonne.



6. G. da Sangallo, *illustrazione degli ordini nel Taccuino Senese.*

7. A. da Sangallo, *disegni per dettagli architettonici del palazzo Farnese con studi teorici secondo Alberti (Uffizi 1000 Ar).*



interpretazione della descrizione vitruviana del teatro latino, verso la fine del pontificato di Leone X, influenzò ugualmente la ricostruzione peruzziana del teatro di Marcello (figg. 8-9) e il progetto di un teatro nella villa Madama, elaborato da Raffaello insieme con Antonio da Sangallo³⁶. Ci si deve dunque aspettare che anche gli studi sugli ordini di colonne siano stati posti in relazione l'uno con l'altro.

Tale situazione ci induce a confrontare la dottrina di Serlio non soltanto con quella del Peruzzi, ma con tutti gli studi sugli ordini di colonne sviluppati nell'alto Rinascimento di cui troviamo testimonianze. Le nostre fonti stanno soprattutto in disegni, in alcuni edifici o progetti. Però possono servire come fonti soltanto edifici che dimostrino l'intenzione di ostentare la teoria delle colonne in modo programmatico (ad esempio il Tempietto di Bramante, la rampa a chiocciola del Belvedere o i palazzi Caprini, Caffarelli, Farnese, Massimo).

Il canone classico degli ordini di colonne nel pieno Rinascimento comprendeva le quattro specie nominate da Vitruvio e da Plinio, cioè tuscanico, dorico, ionico, corinzio³⁷. Tale quaterna fu approvata da tutti gli umanisti: da Alberti, Antonio Manetti, Bernardo Rucellai e Francesco M. Grapaldi fino a Raffaele Maffei e Cesariano; essa è confermata anche nel memoriale sulla pianta di Roma di Raffaello³⁸. Bramante nella rampa a chiocciola del Belvedere esibì i quattro ordini nominati (fig. 5)³⁹, disposti secondo lo stesso principio che abbiamo trovato nella teoria del Serlio. Tale principio è anzi già preparato da Alberti e dalle altre dottrine sulle colonne prodotte nel primo Rinascimento. Gli ordini nella rampa a chiocciola aumentano continuamente di eleganza; i tronchi diventano più slanciati, le basi e i capitelli si arricchiscono di membri. Bramante non poté graduare in modo simile la trabeazione, poiché scorre continuamente dal basso in alto.

Nel Rinascimento le proporzioni delle colonne costituiscono di solito una parte integrante del canone degli ordini. Ma si deve osservare che esse assumono importanza soprattutto nel contesto del canone, per i principi formali dal quale risultano,

mentre nella prassi edilizia, quando manca tale contesto originale, spesso sono variate per tante ragioni sia pratiche sia teoriche. Tali ragioni sono in parte prese in considerazione da Serlio⁴⁰, ma qui non ce ne occuperemo.

Sulle proporzioni delle colonne, Vitruvio⁴¹ dà le indicazioni seguenti: la colonna dorica, nella sua forma definitiva, è alta sette diametri, altrettanto quella tuscanica; la colonna ionica è alta nove diametri; il fusto corinzio è uguale a quello ionico, ma la colonna corinzia supera quella ionica in altezza di quanto il suo capitello è più alto di quello ionico. Tali proporzioni vennero trasformate nel primo Rinascimento in una graduazione regolare di sette, otto, nove diametri per le altezze rispettivamente di dorico, ionico, corinzio⁴². Dunque, la colonna ionica fu accorciata a vantaggio della regolarità della sequenza. Una graduazione simile riapparve nel pieno Rinascimento, ma allora si aggiunse l'ordine tuscanico e, essendo la sua altezza di sette diametri, cambiò anche la correlazione delle proporzioni: lo ionico e il corinzio ripresero le loro proporzioni vitruviane mentre la colonna dorica si allungò a otto diametri⁴³. Così appare il dorico al Tempietto di Bramante, nel primo progetto per palazzo Farnese o a palazzo Massimo⁴⁴. Similmente Giuliano da Sangallo nel suo disegno dei tre ordini greci indica le altezze come 8, 9, 9 1/2 diametri⁴⁵ (fig. 6). Anche Antonio da Sangallo prevede un'altezza di 9 1/2 diametri per le colonne corinzie di palazzo Farnese (fig. 14)⁴⁶.

Sulla disposizione dei singoli membri delle colonne nel pieno Rinascimento si possono fare le seguenti considerazioni. Il tuscanico pose i problemi più grossi, perché è descritto molto brevemente da Vitruvio che non gli attribuisce una trabeazione propria. Alberti, non trovando nell'architettura antica esempi di quell'ordine, rinunciò ad indicarne qualche regola⁴⁷. Nella rampa a chiocciola del Belvedere Bramante, seguendo la descrizione di Vitruvio, associò i membri più semplici al tuscanico. Agli inizi del pontificato di Leone X prese avvio una discussione vivace sul tuscanico⁴⁸. Sembra che ad aprirla sia stato Antonio da Sangallo. Si trattò da un lato di trovare degli esempi di quell'ordine

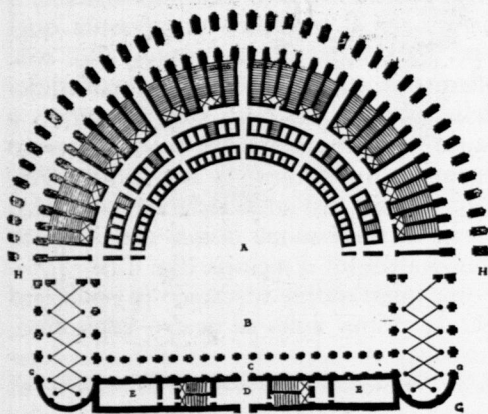
nell'architettura antica e dall'altro di ricostruire la trabeazione. Antonio sostenne il parere che il tuscanico rappresenta quel tipo di dorico ancora vicino allo stile ellenistico che si trova in diversi edifici della Repubblica. Esso pare primitivo a causa del semplice materiale adoperato normalmente durante la Repubblica. Antonio arrivò così ad associare al tuscanico anche la trabeazione dorica con il tipico fregio a triglifi e metope (fig. 12).

Forse quest'ordine tuscanico fu realizzato per la prima volta al teatro capitolino, costruito in occasione della concessione della cittadinanza romana ai nipoti di Leone X⁴⁹; nasce così l'impressione che l'associazione al tuscanico di forme pienamente elaborate, anziché ancora primitive, seguisse anche l'intenzione di onorare il papa mediceo, allora il rappresentante di rango più elevato della Toscana. All'opposto, si formò l'opinione, sostenuta anche da Serlio (fig. 10), che la trabeazione tuscanica, così come i capitelli e le basi tuscanici, non sia nient'altro che una versione semplificata del dorico, la quale abbandona soprattutto il fregio a triglifi e metope. Un ordine di quel genere fu realizzato per la prima volta a palazzo Caffarelli nel 1523 circa. Forse quell'idea del tuscanico risale a Raffaello. Nell'*Incendio di Borgo* (1514), sono rappresentati gli ordini del pieno Rinascimento in modo quasi programmatico⁵⁰ e la trabeazione tuscanica appare già formata come nel *Quarto Libro* di Serlio. Peruzzi, partendo ovviamente dallo stesso concetto, classificò un edificio antico dalle forme doriche semplici come "opera etrusca"⁵¹. Non si trovò però nessun esempio antico che corrispondesse esattamente al tuscanico, quale fu sistemato dalla cerchia di Raffaello e da Peruzzi. La loro ricostruzione seguì soltanto il concetto puramente teorico, emerso dalla regolarità del canone degli ordini, che il tuscanico debba essere più semplice del dorico. Perciò Serlio non mostra per il tuscanico spoglie antiche, come fa per gli altri ordini.

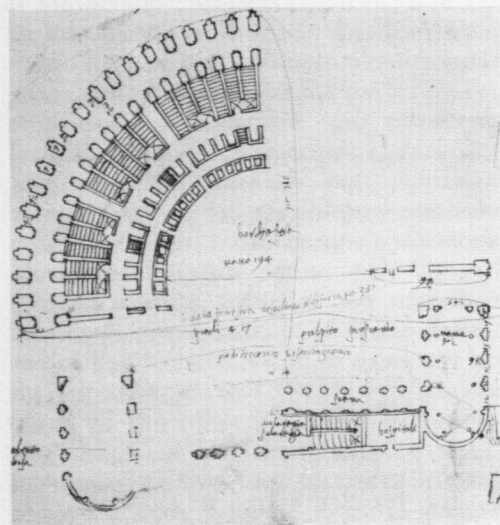
La descrizione vitruviana del dorico, nel pieno Rinascimento, trovò perfetta concordanza con i resti antichi. Così già Bramante giunse ad una sistemazione regolare di quell'ordine, che si distingue per la severi-

8. S. Serlio, *Il Terzo Libro, pianta del teatro di Marcello*.

9. G.B. da Sangallo, *pianta del teatro di Marcello (Uffizi 626Av)*.



8



9

tà dei suoi membri³². Serlio descrive quel tipo di dorico con minime modifiche (fig. 12), richiamandosi in questo contesto a Bramante³³.

Alberti³⁴ invece aveva descritto come dorico normale il ricco decoro della basilica Emilia, che Serlio³⁵ presenta come forma speciale del dorico. La sua trabeazione sontuosa adottò nella cornice delle forti mensole. Vitruvio nella descrizione del dorico non fa menzione di tali mensole ma, trattando sull'origine del dorico, spiega che discendono dalle travi del tetto nella primitiva edilizia di legno³⁶. Tale affermazione deve aver indotto Alberti alla sua trasformazione. Bramante, dal cortile del Belvedere in poi, sostituì il dorico del Tempietto con la specie descritta da Alberti.

Il giovane Antonio da Sangallo seguì le tracce di Bramante: esempi verso il 1514 sono il primo progetto per il cortile di palazzo Farnese e il palazzo Baldassini (fig. 11)³⁷. Per il cortile di palazzo Farnese, Antonio disegnò una sovrapposizione canonica dei tre ordini greci; nella cornice dorica le mensole sono marcate chiaramente. Per Antonio il dorico per così dire albertiano aveva il vantaggio di distinguersi dal tuscanico meglio della versione vitruviana. Secondo il principio generale di arricchire gradualmente i membri delle colonne, il dorico albertiano apporta al tuscanico di Antonio, proprio come nella teoria albertiana il corinzio allo ionico, più fasce nell'architrave e le mensole nella cornice.

Anche alcuni collaboratori di Antonio da Sangallo associarono il tipo albertiano al dorico; come, ad esempio, verso il 1513-15 Bernardo della Volpaia nel codice Coner³⁸. Uno di loro, penso che si tratti di Nardo de' Rossi, in una serie di disegni dedicati agli ordini di colonne, verso la metà del Cinquecento rappresentò ancora il dorico in questo modo³⁹. Lo stesso Antonio, però, avrebbe in breve cambiato idea sul dorico. Già la decorazione realizzata nel cortile di palazzo Farnese segue piuttosto Vitruvio oppure il teatro di Marcello, allora famoso per le sue corrispondenze con le regole vitruviane⁴⁰. Gli ordini tuscanico e dorico nell'interpretazione di Antonio si possono allora distinguere soltanto per le basi,

come mostra la loggia di Castro costruita da Antonio nello stesso periodo per i Farnese⁴¹.

Nel Rinascimento lo ionico venne adottato tanto raramente quanto nell'antichità; la sua base speciale con un toro e sotto due trochili, che descrivono Vitruvio e Serlio⁴², fu ancora più rara. Gli ordini ionici nei cortili dei palazzi Farnese e Massimo ne rappresentano eccezioni caratteristiche, in quanto lì gli architetti vollero ostentare le loro conoscenze teoriche. La base con doppi tori e doppi trochili, che Serlio associa al corinzio, è ricavata dal modello di molti eminenti edifici romani. Essa fu introdotta già da Alberti⁴³, seguito da quasi tutta la teoria architettonica posteriore. Però anche questo tipo sfarzoso fu adottato di rado nella prassi edilizia e là dove è impiegato, ad esempio nella cappella Chigi o nella crociera di San Pietro, intende esso pure dimostrare le conoscenze teoriche degli architetti.

Il vero problema posto dallo ionico, tanto nella descrizione di Vitruvio quanto nei resti antichi, consiste nella costruzione della voluta del capitello⁴⁴. Esso comprende anche un problema matematico, poiché la sua voluta si forma dalla spirale di Archimede. Già nell'alto medioevo era noto un metodo di costruzione primitivo della voluta, basato su mezzi cerchi. La spirale che ne risulta matematicamente è molto inesatta e, adottata come voluta, appare molto sgraziata. Ciononostante quella costruzione semplice venne impiegata da Alberti e rimase in uso anche nel pieno Rinascimento. Ne danno testimonianza alcuni disegni di Peruzzi e della cerchia di Raffaello (figg. 16, 18)⁴⁵. Serlio⁴⁶ costruisce la voluta nello stesso modo (fig. 15).

I metodi antichi per costruire la voluta ionica erano notevolmente più complicati, ma in cambio avevano il vantaggio di portare a risultati più eleganti. Vitruvio descrive soltanto l'impostazione della costruzione e per il resto rimanda ad uno dei suoi schemi smarriti, ma dalle sue parole, per quanto brevi, risulta inequivocabilmente che si parte da quadranti. Ciò fu illustrato già da fra Giocondo in modo molto appropriato⁴⁷.

Antonio da Sangallo, nei disegni per San

10. S. Serlio, *il Quarto Libro*,
la trabeazione tuscanica.

11. A. da Sangallo, *l'ordine dorico*
al palazzo Baldassini, Roma.

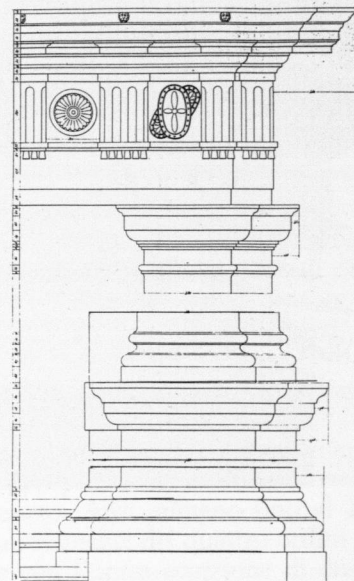
12. S. Serlio, *il Quarto Libro*,
la trabeazione dorica.

Pietro e per villa Madama, verso il 1516-18 presentò un metodo di costruzione della voluta ionica completo, corrispondente alle indicazioni di Vitruvio⁶⁸. Uno dei suoi disegni riguardanti palazzo Farnese (1540-46 circa) ne riporta una minutissima descrizione. Peruzzi, forse dopo che era entrato nella fabbrica di San Pietro, riprese quel metodo e lo raffinò ulteriormente⁶⁹. Giovanni Battista da Sangallo, nelle sue illustrazioni di Vitruvio, si servì di questo metodo raffinato per la costruzione della voluta ionica sebbene esso fosse inequivocabilmente più complicato di quello che aveva ideato Vitruvio. Il sistema di costruzione di Antonio, tranne piccole modifiche, si fece strada; verso il 1540-41 da Giuseppe Salviati fu mostrato a Serlio⁷⁰; nel 1544 fu pubblicato per la prima volta a stampa da Guillaume Philandrier, senza indicare il nome del suo vero inventore. Le descrizioni vitruviane dei capitelli ionico e corinzio non posero altri gravi problemi. Eppure nel pieno Rinascimento non furono per lo più osservate fedelmente. Il capitello ionico, come è descritto da Vitruvio⁷¹ e da Serlio⁷², consta soltanto di echino, volute e abaco (fig. 16). Serlio inoltre rappresenta come alternativa un capitello antico che porta un collarino in più (fig. 17)⁷³. Questa versione è descritta da Alberti ed è disegnata secondo il suo modello da Giuliano da Sangallo e, ancora, da Nardo de' Rossi. Era infatti la forma normale nel primo Rinascimento e continuò ad esserlo nelle opere di Bramante, Raffaello e dello stesso Giuliano da Sangallo⁷⁴ (fig. 19). Un altro esempio importante è costituito dall'epitaffio di Andrea Bregno (1506) che, per diverse ragioni, si deve ritenere un monumento fondamentale del nuovo stile antichizzante⁷⁵. Subito dopo che Antonio da Sangallo ebbe trovato un metodo di costruzione della voluta simile a quello descritto da Vitruvio, si diffuse il capitello ionico senza collarino. Esempi tipici si trovano, di nuovo, nei cortili dei palazzi Farnese e Massimo.

La descrizione vitruviana del capitello corinzio inventato da Callimaco è riportata da Serlio con minime correzioni (fig. 20). Questo tipo fu diffusissimo tanto nell'architettura romana antica quanto in quella rinascimentale. Bramante e Raffaello lo

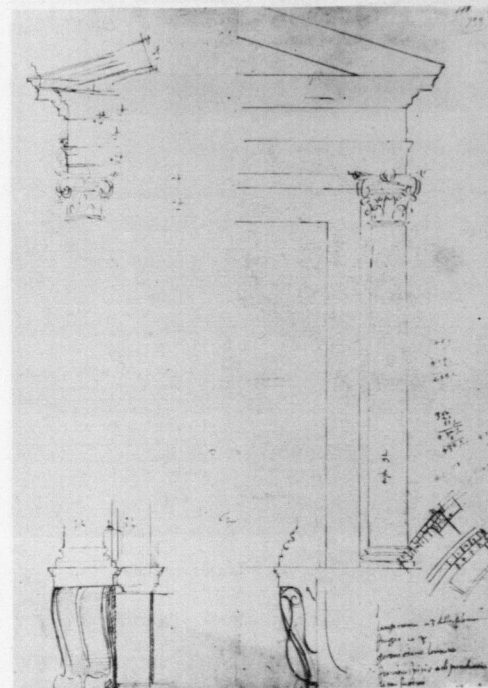
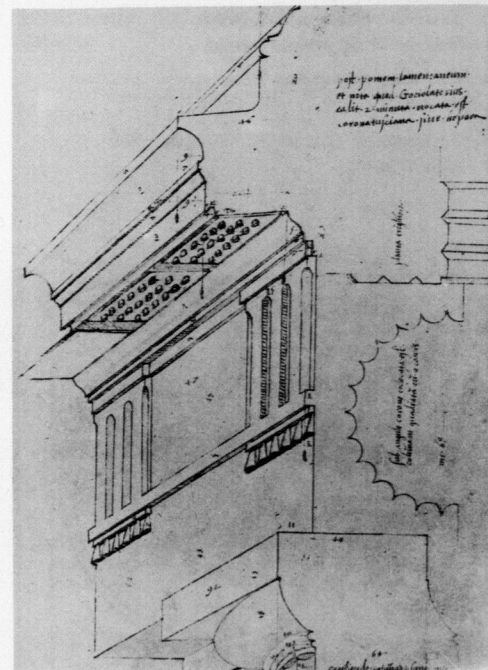
13. B. della Volpaia, *codice Coner*,
trabeazione antica con capitello detti tuscanici.

14. A. da Sangallo, *disegno per una finestra*
del palazzo Farnese (Uffizi 1001Ar).



Scimia detta goffa britta

Corona della goffa britta
Corona della gocciolatoio
Capitello



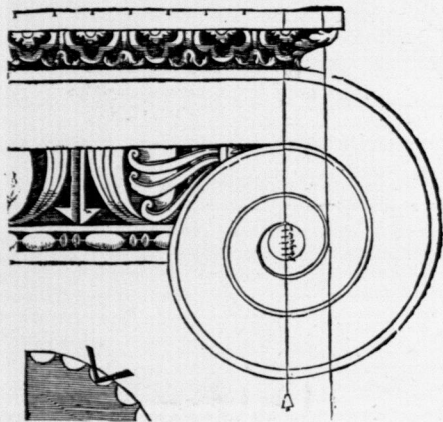
15. S. Serlio, *il Quarto Libro*, costruzione della voluta ionica.

16. B. Peruzzi, *il capitello ionico* (Uffizi 468A).

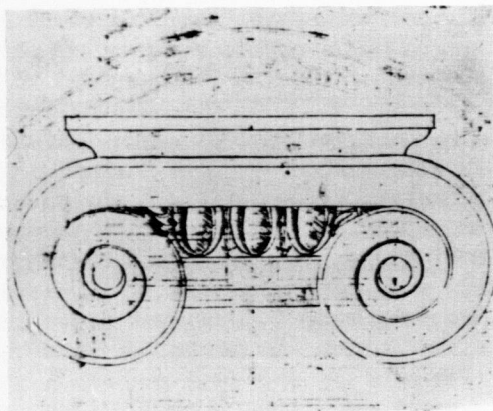
17. S. Serlio, *il Quarto Libro*, due modi di capitelli ionici.

18. R. Neruccio da Pisa, *il capitello ionico*, schema secondo il Taccuino Mola.

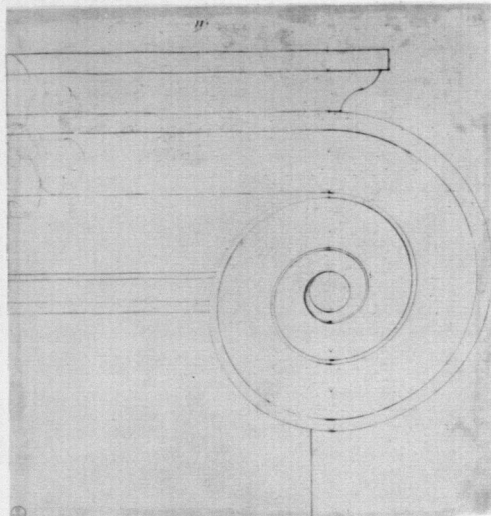
19. Raffaello, *capitello ionico della villa Madama*, Roma.



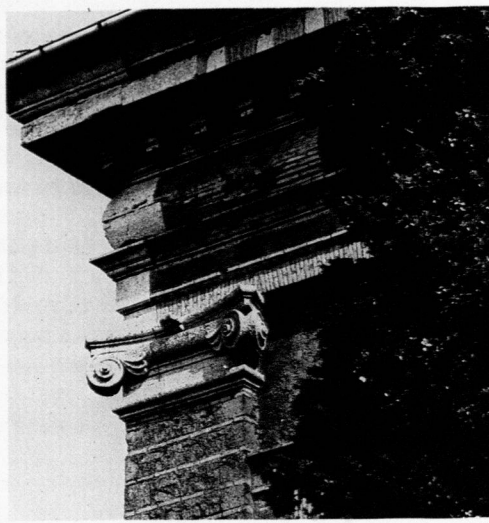
15



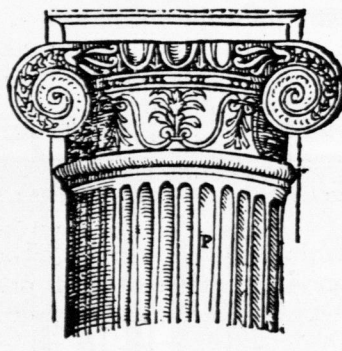
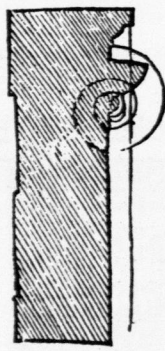
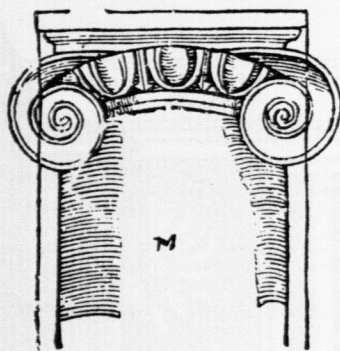
18



16



19



adottarono seguendo esattamente il modello del Pantheon in San Pietro e nella cappella Chigi. Eppure vi è un problema. Nel pieno Rinascimento esso si trova regolarmente nei casi in cui compaiono tutti insieme gli ordini di colonne: cioè nella rampa a chiocciola del Belvedere (fig. 5) o nelle sovrapposizioni di dorico, ionico, corinzio nelle logge Vaticane (ideate nel 1509) (fig. 21) e nel primo progetto di Antonio da Sangallo per palazzo Farnese, o nella rappresentazione degli ordini di colonne nell'*Incendio di Borgo*.

Ogni volta, invece del capitello di Callimaco, ci appare la forma di capitello che Serlio chiama composita, perché riunisce abaco, calato e fogliame appartenenti al tipo di Callimaco con volute e echino appartenenti allo ionico. Anche Cesariano, nella tavola sinottica degli ordini inserita nella sua edizione di Vitruvio (1521), collega l'echino dorico-ionico col capitello corinzio (fig. 22)⁷⁶. Vitruvio ricorda che, oltre ai tipi classici, vi erano anche altre specie di capitelli di vari nomi, le specialità e simmetrie delle quali dice di non voler trattare in particolare, perché rappresenterebbero soltanto delle varianti dei tipi classici, "le simmetrie delle quali son trasmutate in subtilità di nove sculture" (traduzione di Fabio Calvo)⁷⁷. Successivamente, Alberti giustamente osservò che i Romani (gli Italici, com'egli dice) più volte avrebbero adottato diverse mescolanze di elementi presi da ordini differenti, delle quali approva soltanto una versione del capitello corinzio che sostituisce i caulicoli con volute secondo il modello dello ionico⁷⁸. Questo tipo di capitello, come tutte le altre mescolanze, più tardi venne chiamato anche "composito"⁷⁹.

Ci si domanda, perché nel pieno Rinascimento si preferì la versione italiana al tipo classico di Callimaco, quando il corinzio venne inserito nel contesto di dimostrazioni programmatiche degli ordini? Cui s'aggiunge subito un altro interrogativo: perché il capitello ionico prese il collarino? La risposta è fornita da Antonio da Sangallo in un disegno che reca la data 1542 (fig. 23)⁸⁰. Esso mostra, in modo schematico, collarino, abaco, echino, volute e fogliame insieme con le rispettive note: "dorico", "ionico" e "corinzio". Una spie-

17

gazione aggiunta dice: "Questi capitelli nascono l'uno dall'altro come si vede qui". Allora il capitello ionico sembra nascere da quello dorico, ereditando da esso echino e abaco, nonché il collarino, cui aggiunge le volute; il capitello corinzio trae da quello ionico tutti i membri elencati, compresi echino e volute, mentre aggiunge il fogliame. Questo schizzo dimostra in modo chiarissimo il principio che generalmente determina nel Rinascimento la formazione dei singoli elementi nel canone degli ordini di colonne.

Il principio che gli ordini di colonne continuamente aumentino di eleganza risale a Vitruvio ed è ripreso già nei trattati del primo Rinascimento. L'estesa citazione nel memoriale sulla pianta di Roma di Leone X, come unica indicazione precisa sull'argomento, della relazione vitruviana sullo sviluppo degli ordini i quali nel corso del tempo divennero sempre "più svelte e più delicate"⁸¹, mostra con quanta serietà fu inteso quel principio. La regolarità formale del canone degli ordini tramandati da Vitruvio fu perfezionata per mezzo delle modifiche dei singoli membri e delle proporzioni del fusto dorico.

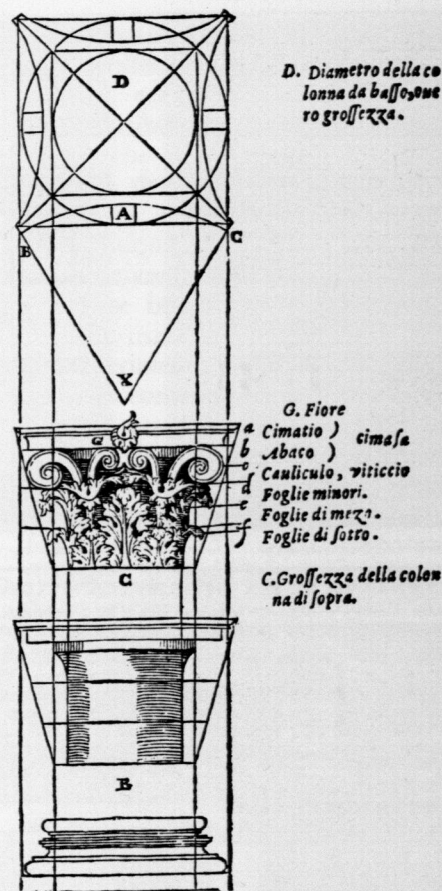
Contemporaneamente però si mutò la prospettiva storica del canone. Il posto degli ordini greci descritti da Vitruvio (secondo quanto egli dice) fu preso da quelli romani: tipicamente romani sono il ricco dorico della basilica Emilia, il capitello ionico con collarino, la base e il capitello nuovi del corinzio, nonché la sontuosa trabeazione corinzia con mensole, ancora sconosciuta a Vitruvio. Segue la stessa tendenza l'elevazione del tuscanico da stile usato dagli etruschi a ordine equivalente agli altri⁸².

Insomma, si vede quanto intensamente Antonio da Sangallo si occupò degli ordini architettonici sotto l'influenza di Bramante e di suo zio Giuliano. In genere i seguaci di Bramante, Antonio e Raffaello, ovviamente si interessarono dell'argomento non meno di Peruzzi che, secondo Vasari, "per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo meraviglioso frutto"⁸³. Antonio non perse mai del tutto l'interesse per gli ordini architettonici. Ma, con l'andar del tempo, forse si può precisare: dopo l'inizio degli studi per la pianta di Roma, concentrò

infatti la propria attenzione sulla ricerca di un'interpretazione archeologicamente esatta di Vitruvio. I pochi autografi superstiti del Peruzzi che registrano un suo interesse per gli ordini indicano una simile tendenza⁸⁴.

La teoria serliana delle colonne si rivela per molti aspetti già influenzata dallo stretto vitruvianesimo provocato forse dagli studi per la pianta di Roma (come mostra ad esempio la mancanza del collarino nella descrizione del capitello ionico classico). Al tempo stesso però essa rispecchia ancora la posizione della dottrina architettonica sostenuta all'inizio del pontificato di Leone X (si veda ad esempio la costruzione della voluta ionica). Un simile ambiguo atteggiamento si trova nel *Terzo Libro* di Serlio, tanto nei modelli delle antichità che vi sono copiati quanto nel metodo archeologico che si adotta⁸⁵. Innanzitutto la disposizione del tuscanico testimonia che Serlio non dipende direttamente da Antonio da Sangallo. In questo caso si avvicina piuttosto alla cerchia di Raffaello. Ma Serlio si stacca profondamente da tutte le dottrine di colonne sviluppate da Bramante e dai suoi diretti seguaci in quanto inventa il quinto ordine chiamato composito.

Nel pieno Rinascimento romano un ordine detto propriamente composito non è mai nominato. Anzi, almeno fino al 1527, si parla solamente dei quattro ordini classici, forse con l'unica eccezione di due strane liste nelle quali Antonio e Giovanni Francesco da Sangallo enumerano gli ordini architettonici, aggiungendone altri quattro alla quaterna classica: cioè le specie chiamate siracusana e frigia, poi quella attica (rappresentata soltanto da pilastri qualsiasi, oppure da una specie di base) e, considerata soltanto da Giovanni Francesco, una "antiqua latina" che senz'altro allude ai capitelli italici di Alberti. In altra sede ho indicato le fonti piuttosto oscure del siracusano e del frigio⁸⁶. Qui basta tener fermo che si tratta di studi prettamente teorici, che tentano a ogni costo di raccogliere dei nomi, seppure fittizi, per quelle specie di capitelli che Vitruvio rifiuta di trattare in quanto semplici derivazioni da quelle classiche. Si noti però che Antonio, da attento vitruviano qual era diventato



D. Diametro della colonna da basso verso groffezza.

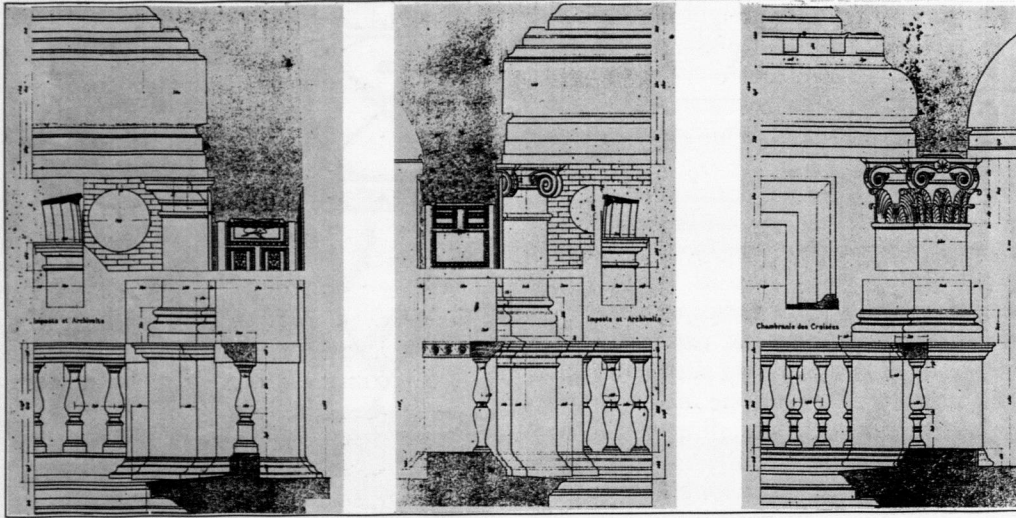
G. Fiore
a Cimatio) cimasa
b Abaco)
c Cauliculi, viticcio
d Foglie minori.
e Foglie di mezzo.
f Foglie di sotto.

C. Groffezza della colonna di sopra.

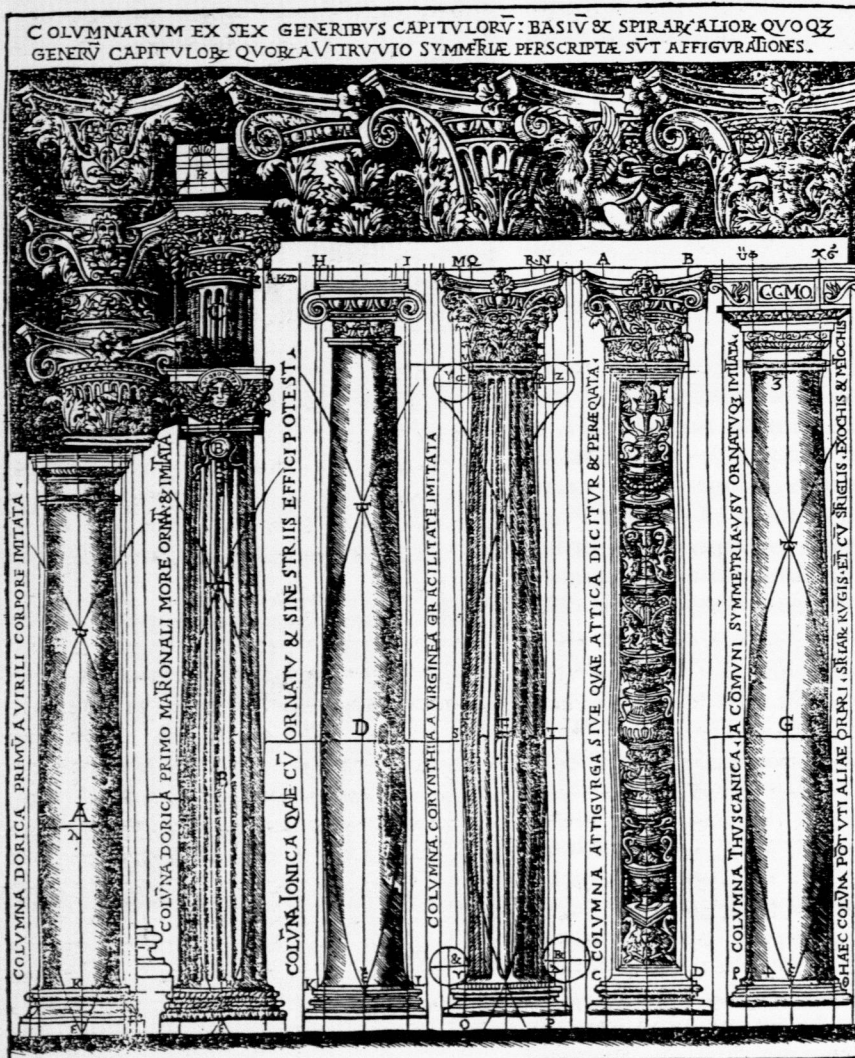
21. Bramante e Raffaello, le tre specie di colonne alle loggie Vaticane.

22. C. Cesariano, edizione di Vitruvio (1521), tavola sinottica degli ordini.

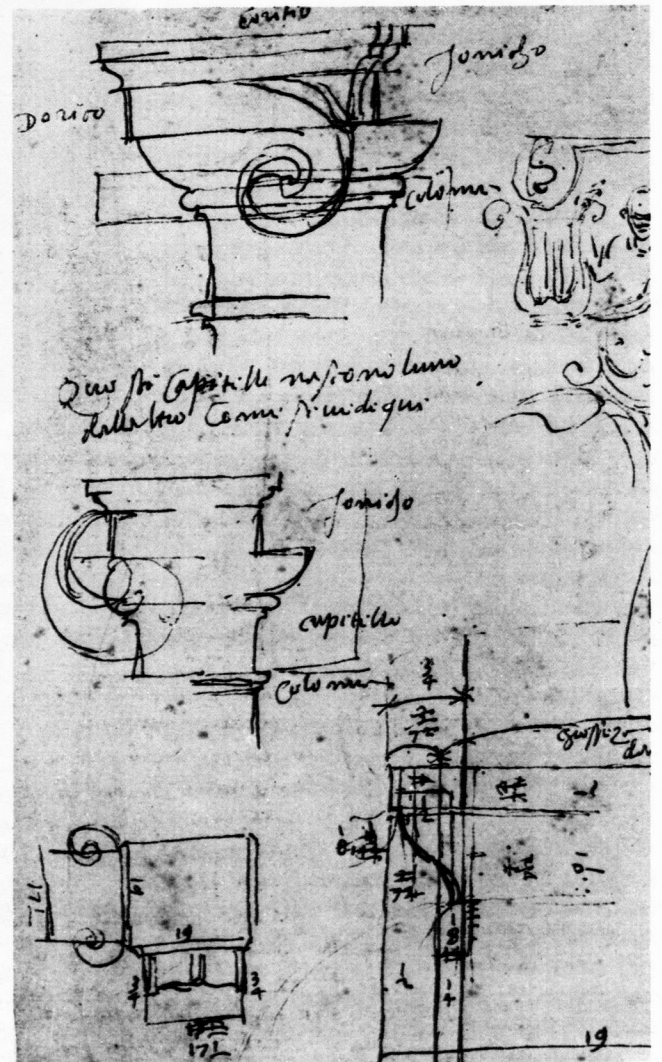
23. A. da Sangallo, studio teorico dello sviluppo delle forme dei capitelli, dettaglio (Uffizi 826A).



21



22



23

nel corso del pontificato di Leone X, neppure in quel contesto si degna di prendere in considerazione una specie italica, latina o composita, perché non figura nei testi antichi.

Soltanto nel *Quarto Libro* di Serlio⁸⁷ il composito assume delle proporzioni proprie, staccandosi così dagli altri ordini come specie autonoma. Però Serlio⁸⁸ ripetutamente mette in evidenza che "Vitruvio non ragiona in alcun luogo, per mio avviso, di quest'opera Composita". E anche nel *Quarto Libro* i suoi membri specifici rimangono ancora talmente incerti (fig. 24), che Serlio⁸⁹ osa qualificarla soltanto come "una quasi quinta maniera".

Malgrado tali restrizioni, la separazione del composito per Serlio fu tanto importante da mutare tutto il canone delle proporzioni degli ordini: un'altezza di undici diametri per la colonna del quinto ordine avrebbe comportato un aspetto troppo slanciato. Per evitare tale estremo, Serlio tiene fermi i dieci diametri come altezza dell'ordine più slanciato. Diminuisce invece di conseguenza le altezze degli altri quattro ordini, cosicché il tuscanico, in quanto primo, arriva solo all'altezza di sei diametri⁹⁰. Allora tutti gli ordini, tranne il dorico, deviano dalle proporzioni indicate da Vitruvio — il che certamente rappresenta un grave svantaggio agli occhi di chi, come dice il Serlio, è "innamorato de la saldezza di Vitruvio"⁹¹.

Quando Serlio giunse al canone di cinque ordini resta una questione aperta. Nella domanda di privilegio per la serie di incisioni che egli stese nel 1528⁹² si trova già l'espressione "composito", ma una lettura attenta chiarisce che, letteralmente, essa va intesa nel senso allora noto da lungo tempo: le incisioni dovrebbero servire a "sapere discernere le generationi di edificij zoè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito". Similmente, già nel memoriale sulla pianta di Roma, si dice, per esempio: "E troverannosi ancora molti edifici composti di più maniere, come di jonica e corinzia, dorica e corinzia, toscana e dorica"⁹³. Giulio Camillo, certamente sotto l'influsso delle lezioni tenute da Serlio, del quale era amico, nell'*Idea dell'eloquenza* accenna a "cinque maniere,

toscanica, dorica, ionica, corintia e mista"⁹⁴. Bolzoni propone di datare la compilazione di questo scritto ai primi anni trenta, ma ci mancano prove sufficienti ad escludere una data di alcuni anni più tarda, cioè al tempo della prima edizione del *Quarto Libro* di Serlio⁹⁵.

La ricerca sui predecessori del composito di Serlio ci porta da Roma a Siena, cioè nella terra di Peruzzi.

Francesco di Giorgio, nella prima versione del suo trattato, descrive un ordine "dei toscani", il quale ha la colonna alta quanto quella corinzia (nove diametri) e un capitello che corrisponde alla forma corinzio-italica descritta da Alberti (fig. 26)⁹⁶. Francesco di Giorgio, secondo il modello di Plinio, nell'occasione identifica toscano con italico⁹⁷, termini che continuarono anche più tardi ad essere adottati come sinonimi. Luca Pacioli⁹⁸, per esempio, critica il fatto che Alberti, nel contesto della teoria degli ordini, parli soltanto di italico, invece che di toscano. Dunque Pacioli avrebbe preferito chiamare l'unione di corinzio e ionico toscano piuttosto che italica ovvero latina. Insomma, Francesco di Giorgio con l'ordine toscano intende lo stile italico invece che quello greco.

Ma l'ordine toscano di Francesco di Giorgio non corrisponde esattamente al corinzio-italico di Alberti. Francesco di Giorgio, diversamente da Alberti, non arriva a differenziare precisamente le specie di colonne, limitandosi a criteri piuttosto oscuri per definire i tratti caratteristici degli ordini⁹⁹. Eppure Pacioli, quando critica Alberti, non si riferisce ad una specie in particolare e, quando nel contesto citato deplora che Alberti dica di non aver trovato nessun esempio dello stile toscano a Roma, afferma che invece "in Firenze trovo dicta architectura molto magnificata maxime poi ch'l Magnifico Lorenzo Medici se ne comenzo a delectare". In fondo, lo stile toscano di Francesco di Giorgio non è nient'altro che una proiezione nell'antichità di quell'ordine unitario che era diffuso nella prassi edilizia del primo Rinascimento — in contrasto con gli ordini differenziati che si trovano descritti nelle teorie di Vitruvio e Alberti. Anche Pacioli rimase fedele all'ordine unitario del primo

Rinascimento; anzi, il suo trattatello sull'architettura, indirizzato ad artigiani e scultori, contiene la descrizione meglio comprensibile di quello stile volgare.

L'idea che il tuscanico sia l'ordine più elegante di tutti influenzò poi la teoria vitruviana diffusa fuori dai centri degli studi antiquari. Cesariano, benché sapesse differenziare in modo vitruviano gli ordini e capisse benissimo la descrizione delle colonne usate nei templi degli Etruschi, con riferimento esplicito "all'uso comune", in contrasto con Vitruvio intende l'ordine tuscanico slanciato come quello corinzio (tavola sinottica degli ordini), oppure ancora di più (nel contesto degli intercolumni)¹⁰⁰.

Fra il 1526 e il 1537 quell'ordine tuscanico riappare. Si trova inserito nell'appendice dell'edizione francese del trattato di architettura di Diego de Sagredo (fig. 25)¹⁰¹. Così come da Francesco di Giorgio, anche qui è chiamato toscano eppure è il più slanciato e più ricco degli ordini e adotta perfino il capitello italico di Alberti. Ma a differenza della trattazione vaga di Francesco di Giorgio, fa parte di un canone chiaramente differenziato, tanto nelle proporzioni quanto nelle forme delle colonne. Ovviamente esso corrisponde al composito di Serlio.

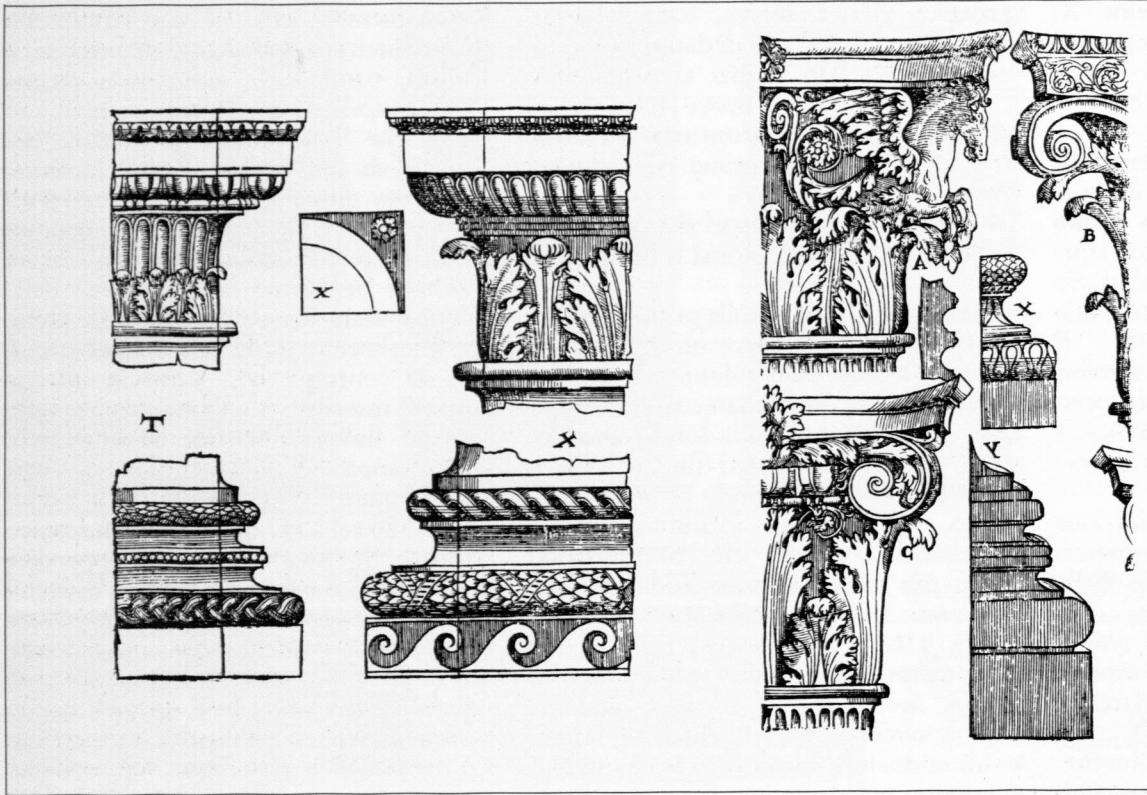
Forse sotto l'influenza dell'appendice francese di Sagredo, Jean Martin, nella tavola sinottica di tutti e cinque gli ordini formati secondo il modello di Serlio, chiama il quinto ordine di volta in volta o "latine ou composee" oppure "tuscanes", anche se all'estremità opposta della serie figura l'ordine "tuscanes"¹⁰². L'autore dell'appendice francese è ignoto. Di lui si può dedurre soltanto quanto risulta dalla stessa edizione francese di Sagredo: fu interessato alla teoria architettonica e anche ben informato, ma gli mancò la sicurezza nei rapporti con le forme antiche che distinse gli architetti romani del pieno Rinascimento. Non trasse le sue conoscenze solo da Sagredo, poiché le sue indicazioni sono talvolta in aperto contrasto con quelle di quest'ultimo. Le sue xilografie sono influenzate in parte dall'edizione vitruviana di Cesariano (1521)¹⁰³. La disposizione del dorico mostra che conobbe direttamente delle rovine antiche che si trovano in Italia.

24. S. Serlio, il Quarto Libro, esempi antichi dell'ordine composito.

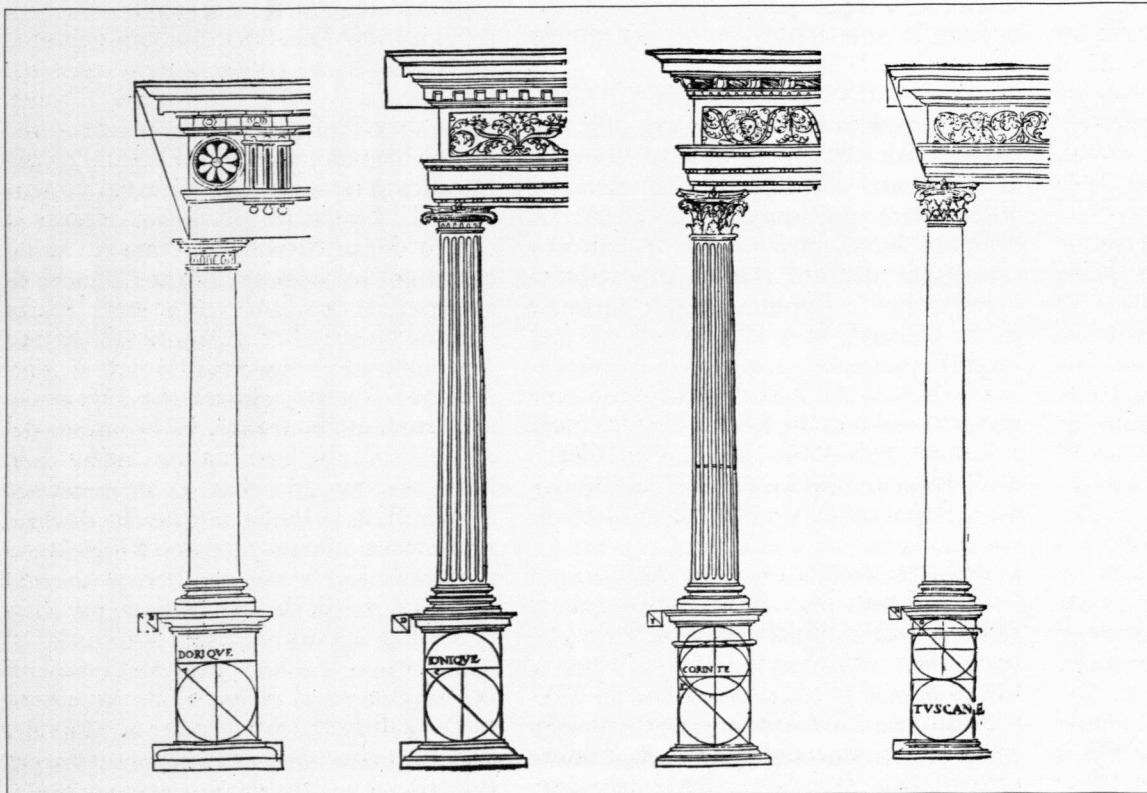
25. Edizione francese di D. de Sagredo, Medidas del romano, i quattro ordini, montaggio delle quattro xilografie.

26. F. di Giorgio Martini, la colonna "toscana".

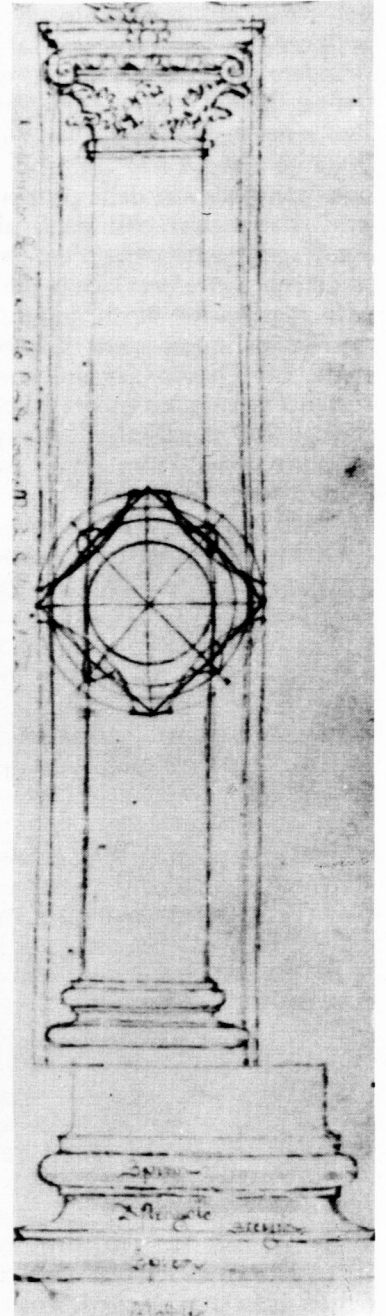
27. B. Peruzzi, trabeazione dell'edificio antico con nicchie a Todi.



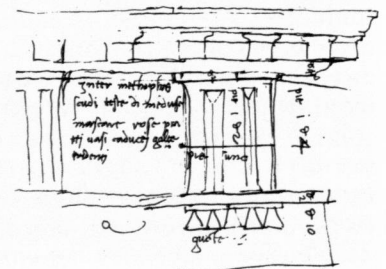
24



25



26



27

La strana trabeazione dorica mostrata nell'appendice francese di Sagredo, che assume mensole ioniche irregolarmente distribuite sopra i triglifi, risale all'edificio antico con nicchie a Todi. Sono rimasti disegni autografi di quella costruzione soltanto di mano di Peruzzi (fig. 27)¹⁰⁴ e inoltre copie degli stessi¹⁰⁵. Allora è ben possibile che i modelli dei quali si servì l'autore dell'appendice francese di Sagredo risalgano a Peruzzi. Ma non è attribuibile a lui l'idea di comporre la trabeazione dorica canonica seguendo l'esempio dell'edificio a Todi: lo chiama infatti "opera barbarissima", manifestando così senz'altro l'opinione comune fra gli architetti rinascimentali dell'Italia centrale. Il cattivo gusto che l'autore dell'appendice francese dimostra deriva dalla stessa distanza dall'antico che lo portò a scambiare il tuscanico con il composito.

I piedistalli degli ordini non sono descritti né da Vitruvio né da Alberti. Francesco di Giorgio¹⁰⁶ fu il primo ad assegnare regolarmente agli ordini dei piedistalli graduati in altezza, similmente alle colonne, secondo gli ordini. Nell'appendice francese di Sagredo e nel *Quarto Libro* di Serlio viene ripresa anche quest'idea. Le proporzioni che Serlio e l'appendice francese di Sagredo danno per i piedistalli si corrispondono a vicenda¹⁰⁷. Siccome tale disposizione non è anticipata da trattati anteriori e poiché l'edizione di Sagredo uscì prima del *Quarto Libro*, se non nello stesso anno, è lecito dedurre che Serlio avrebbe seguito le indicazioni dell'appendice francese di Sagredo¹⁰⁸. Allora sarebbe probabile che Serlio avesse ripreso da lì pure l'idea di assegnare al composito delle proporzioni speciali, separandolo così dagli altri ordini come una quinta maniera.

Eppure a me sembra più ragionevole pensare che tanto Serlio quanto l'appendice francese di Sagredo ricorrano a una fonte comune, proveniente dall'ambito della tradizione rinascimentale senese instaurata da Francesco di Giorgio e proseguita da Peruzzi. Questa ipotesi nasce in primo luogo dal fatto ben noto che Serlio è sotto diversi aspetti profondamente influenzato da Francesco di Giorgio. Da lui ricava specialmente, nel *Sesto Libro*, la distribuzione delle case secondo le classi

sociali, compreso quel genere di palazzi megalomani per il ceto più abbiente.

La nostra ipotesi è confermata dall'abbozzo di un trattato di architettura, finora non considerato. Due copie dell'abbozzo si trovano inserite in uno di due volumi alquanto omogenei conservati nella Österreichische Nationalbibliothek a Vienna¹⁰⁹. I volumi contengono pure una copia parziale del trattato di Francesco di Giorgio scritta dalla stessa mano, diversi disegni che assomigliano a quelli nel *Taccuino Senese* IV, 7 di un seguace di Peruzzi conservato nella biblioteca Comunale di Siena, e finalmente una serie di copie da disegni dello stesso Peruzzi, se non alcuni originali di sua mano. Le due copie dall'abbozzo di trattato citato sono eseguite da due anonimi scrittori della metà del Cinquecento, uno dei quali corregge gli errori e riempie le lacune lasciate dal primo copista, ovviamente quando non era riuscito a leggere l'originale. Il primo scrittore, in base alle corrispondenze della calligrafia si può identificare con lo scrittore ed editore Cosimo Bartoli (1503-72) che possedette e copiò diversi scritti architettonici. Le grandi difficoltà che si opposero alle fatiche del primo copista testimoniano che l'originale era uno schizzo scritto alla svelta e con molte correzioni ed anche, come si comprende dalle copie, con note marginali. L'abbozzo include un proemio, un programma dell'intero trattato che abbraccia tutti i campi dell'architettura e alcuni capitoli del primo libro previsto con qualche illustrazione. La maggior parte di queste illustrazioni si trovano — copiate dagli stessi copisti — nel secondo volume di Vienna¹¹⁰.

Le copie delle illustrazioni inserite nel secondo volume di Vienna, in una nota marginale dello stesso copista sono riferite a "Baldassar d'siena pittor". L'attribuzione a Baldassarre Peruzzi riguarda tutto l'abbozzo.

L'abbozzo tramandato dalle due copie a Vienna si basa largamente sugli scritti di Francesco di Giorgio e per qualche rispetto è vicino ai *Quattro Libri* di Pietro Cataneo, editi per la prima volta nel 1554 e quindi nel 1567 in una seconda stesura ampliata, che include la teoria degli ordini secondo il modello di Serlio. Infatti l'ab-

bozzo, essendo datato 1529, assume una posizione intermedia fra questi due poli. D'altra parte, l'abbozzo riprende delle idee contenute nel memoriale sulla pianta di Roma di Raffaello e anticipa diversi argomenti del *Trattato* di Serlio, come la trattazione, allora inusitata, della "reparatione deli edificii... e'l modo dela instauratione deli vecchi edificii", ai quali Serlio dedicò il *Settimo Libro*.

Qui non si può ripetere quel poco che si sa dei famosi studi teorici perduti di Peruzzi¹¹¹. Da Serlio, Vasari e altri si comprende come essi abbracciassero tutto il campo dell'architettura, ma sembra che culminassero nell'interpretazione di Vitruvio. In pieno contrasto con la tradizione dei trattati famosi, come quello di Francesco di Giorgio e altri, di tutti i quali sono note diverse copie, finora non è emersa nessuna traccia di scritti teorici di Peruzzi, né in originale né in copia, benché tanti autori del Cinquecento vi facciano ricorso. Questa mancanza si può spiegare ipotizzando che non ne sia esistita una versione compiutamente elaborata, ma soltanto qualche abbozzo più o meno frettoloso come quello copiato a Vienna.

Nel proemio dell'abbozzo d'improvviso si trova accusato "chi se a usurpate del altrui le sue fadiche". Nel primo Cinquecento non vedo nessun'altra opera alla quale si potrebbe riferire tale stigmatizzazione, se non la serie di incisioni appena edita dal Serlio, che mostra gli ordini in un modo, secondo l'ammissione dello stesso Serlio nel suo *Quarto Libro*, derivante da Peruzzi. Forse fu proprio l'uscita delle incisioni di Serlio a indurre il Peruzzi a compilare l'abbozzo del trattato, nell'intenzione di raccogliere da solo i frutti dei suoi studi architettonici. Nel contesto del nostro contributo conta innanzitutto la data, confermata, 1529 e la tradizione senese nella quale l'abbozzo s'inquadra. Circa nove anni dopo il memoriale sulla pianta di Roma e otto anni prima del *Quarto Libro* del Serlio, nell'abbozzo citato si enuncia come programma che "si dimostrara le cinque spetie e ordini di colone con suoi basamenti distinti e varii l'uno dall'altro, base, stili di colonne, capituli, epistilii, zofori, e cornici, ciascuno col suo differente modo cioè li toscani,

dorici, jonici, corinthii e compositi ovvero Romani distinti l'uno dall'altro e inultre molti altri varii ornam(enti) husati dali antiqui edificando in porte e finestre e in altre opere pubbliche e p(ri)vate".

È ovvio che viene qui anticipata la concezione essenziale del *Quarto Libro* di Serlio: vi si trova infatti il canone di cinque specie, incluso il composito, che si distinguono fra loro in tutti i loro membri, compresi le altezze dei fusti e i piedistalli, nonché la trattazione delle porte e finestre nel contesto della teoria degli ordini. Cataneo, nella stesura ampliata del suo trattato (1567), sebbene critichi molti particolari inventati da Serlio, riprende il canone serliano senza cambiamenti fondamentali con le stesse proporzioni non vitruviane e col composito come ordine separato. Per il Cataneo "questo ordine Composito per essere più vago e più svelto de gl'altri è degno d'essere anteposto a tutti"¹¹². Sembra qui risuonare la primitiva preferenza per l'ordine unitario quattrocentesco.

L'abbozzo conservato a Vienna anticipa pure la visione popolare di Serlio il quale voleva che le sue regole "non pur gli elevati ingegni l'habbiano ad intendere, ma ogni mediocre anchora ne possa esser capace"¹¹³. Nell'abbozzo si aspira ad una vasta divulgazione, "discorendo trivialmente e positivamente in tal modo ch'io spero che saria questa opera utile e da tutti li lectori intesa".

Lo stesso atteggiamento liberale fu tenuto da Serlio e da altri, soprattutto in onore di Peruzzi¹¹⁴. Forse esso emerse dallo speciale obbligo —collegato con l'incarico di Peruzzi come architetto della città di Siena— di "eius artem docere omnes querentes et volentes discere"¹¹⁵. Ovviamente Serlio vi fa riferimento quando ricorda la liberalità di Peruzzi ed il suo debito nei confronti del maestro, il quale avrebbe insegnato la sua arte a chi se ne dilettava. Serlio riprese simili lezioni a Venezia come "professor di architettura" (come egli stesso si definisce nella domanda di privilegio per la serie di incisioni, nel 1528).

Il primo a proporsi di trattare dell'architettura in modo popolare, così che gli architetti potessero comprendere il discorso, fu Francesco di Giorgio¹¹⁶. Quando France-

scio di Giorgio entrò in dura polemica contro i "molti speculativi ingegni", evidentemente si riferì ad Alberti. Quando Peruzzi e i suoi adepti si rivolsero a gente mediocre, avrebbero dovuto accorgersi della differenza fra loro e i circoli esclusivi di Raffaello e dei Sangallo, per loro a mala pena accessibili. Fu proprio quell'ambiente che poi reagì in modo bruschissimo alle pubblicazioni di Serlio, accusandolo di divulgare la loro scienza a gente che non sarebbe stata competente ad accoglierla¹¹⁷. In definitiva, il *Quarto Libro* di Serlio riunisce due tendenze diverse: da un lato Serlio adotta la dottrina dei quattro ordini classici, prodotti dagli "elevati ingegni" del pieno Rinascimento romano, che — secondo quanto afferma Vasari¹¹⁸ — "bellezza e difficoltà acrebbe grandissima all'arte", tanto che l'architettura arrivò a soddisfare l'antica aspirazione di essere una scienza vera e propria. Dall'altro lato, Serlio porta avanti la dottrina, diciamo senese, piuttosto popolare, che continuò la prassi edilizia del Quattrocento trasformando finalmente il consueto ordine unitario in un *pendant* romano del tuscanico. Mentre Pietro Cataneo seguì le tracce degli architetti senesi, la dottrina degli ordini sviluppata in ambito romano fu pubblicata nella redazione del Vignola¹¹⁹. Il Vignola restituì il canone originale delle proporzioni delle colonne osservato nella cerchia di Bramante (cioè da 7 diametri come altezza del tuscanico fino a circa 10 diametri come altezza del composito). Il Vignola, seppure indirettamente, considera la problematica delle trabeazioni tuscanica e dorica (eccezionalmente mostrando, per il dorico, diverse possibilità di costruire la trabeazione¹²⁰). Infine, nel senso stretto del termine, si può dire che egli eliminò il quinto ordine di Serlio. È vero che anche il Vignola parla di "ordine composito"¹²¹, ma lo intende nel senso dell'italico albertiano, come una mescolanza piuttosto libera degli ordini, innanzitutto senza proporzioni proprie. A differenza delle dimostrazioni estese degli ordini classici consuete nel suo trattato, l'illustrazione del composito è ridotta al solo capitello. Dice il Vignola: "Ogni mediocre ingegno, purché habbi alquanto di gusto dell'arte, potrà in un'occhiata sola senza gran fastidio di leggere... opportuna-

mente servirsene" (della sua opera nella prassi edilizia)¹²². Ma l'artigiano non la può propriamente comprendere poiché va di pari passo evitato che lo sfondo teorico sia messo in luce.

Bibliografia essenziale

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia 1619; E. Forssman, *Säule und Ornament*, Stockholm 1956, pp. 62-75; G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1980, pp. 110-115; H.W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, pp. 80-87; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988; W.B. Dinsmoor, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in "The Art Bulletin", XXIV, 1942, pp. 55-91 e pp. 115-154; M. Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano s.d. (1967); D. Howard, *Serlio's Venetian Copyrights*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, pp. 512-516; A. Jelmini, *Sebastiano Serlio. Il trattato d'architettura*, tesi dottorale, Friburg 1975, pp. 130-143; M. Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture*, New York 1978; H. Günther, *Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", XXXII, 1981, pp. 42-94; H. Burns, *Baldassarre Peruzzi and sixteenth century architectural theory*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 207-226; H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio*, in *Les traités...*, cit., pp. 227-246.

Trattati che non sono stati qui considerati sono:

Il trattatello sui cinque ordini architettonici nella Biblioteca Vaticana, ms Chigi VII, 149, qualche volta senza fondate ragioni attribuito ad Alberti, è riconosciuto da C. Grayson e da molti altri studiosi come opera del Cinquecento. Alquanto simile ai capitoli sull'architettura contenuti nelle *Vite* di Vasari (1550), si basa sul *Quarto Libro* di Serlio, mentre per molti aspetti è in pieno contrasto con la teoria delle colonne sviluppata nel *De re aedificatoria*. A. Bonucci, *Opere volgari di L.B. Alberti*, Firenze 1847, IV, pp. 377 sgg. H. Janitschek, *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877, pp. 207-225. S. Borsi, *I cinque ordini architettonici e L.B. Alberti*, in "Studi e Documenti di Architettura", I, 1972, pp. 57-130. L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973, III, pp. 430 sgg.

Il trattato di architettura militare, Firenze, Accademia di Belle Arti, ms E 2, I, 28, scritto da Lorenzo Donati con l'aiuto di Pietro Cateano, da Parronchi fu riportato a Peruzzi, mentre Fiore e altri con ragioni più convincenti lo considerano una versione dei trattati di Francesco di Giorgio. Edizione a cura di A. Parronchi, Firenze 1982. Recensione di F.P. Fiore, in "Architettura. Storia e Documenti", 1981, 1, pp. 128 sgg.

Il piccolo trattato sugli ordini architettonici nella Bibliothèque Nationale a Parigi, ms ital. 473, pubblicato da Juén come copia anonima da Peruzzi, è ovviamente un rifacimento del *Quarto Libro* di Serlio, che però approfitta pure dello scritto di G. Salviati su *La voluta*, Venezia 1552, e soprattutto dell'opera *Quinque columnarum exacta descriptio* di Hans Blum (Zurich 1550) che a sua volta si basa sullo stesso Serlio e che esercitò un influsso notevole anche sul Vignola. Da lì il trattato di Parigi prende fra l'altro il nuovo metodo di costruzione della voluta inventato da Antonio da Sangallo, mentre Peruzzi lasciò soltanto qualche disegno della spirale di Archimede, il cui metodo di costruzione differisce da quello adottato nel trattato di Parigi. Gli esempi di Blum e altri dimostrano che non è fatto eccezionale se le illustrazioni che derivano dal modello di quelle di Serlio sono più elaborate degli originali. V. Juén, *Un traité inédit sur les ordres d'architecture*, in "Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", LXIV, 1981, pp. 195-239. H. Günther, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, p. 95. Per la voluta ionica cfr. H. Günther, *Das Studium...*, cit., pp. 221-225.

1. S. Serlio, *Terzo Libro*, fol. 80v; *Quarto Libro*, fol. 183r.
2. H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis*, cit.
3. Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI, pp. 178 sgg.
4. Vitruvio, IV, 7 (2-3).
5. Vitruvio, IV, 1 (12).
6. S. Serlio, *Quarto Libro*, fol. 183r.
7. Ibidem.
8. Ibidem, fol. 169r.
9. Ibidem, foll. 139r-v, 160v.
10. H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis*, cit., pp. 231-234.
11. S. Serlio, *Quarto Libro*, fol. 126r. Cfr. H. Burns, *op. cit.*, e H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis*, cit.
12. J.S. Ackerman, "Ars sine scientia nihil est", *Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan*, in "The Art Bulletin", XXXI, 1949, pp. 84-111, in partic. pp. 98, 109, app. II b.
13. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, I, 9, a cura di G. Orlandi-P. Portoghesi, Milano 1966, pp. 68 sgg.
14. H. Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in *L'emploi des ordres*, atti del convegno a Tours 1986.
15. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 51. Idem, *Deutsche Architekturtheorie*, cit., p. 91.
16. H. Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, cit.
17. S. Serlio, foll. 64v, 117v, 118r, 139r.
18. Ibidem, fol. 120r.
19. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 56 sgg.
20. A cura di R. Bonelli, *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano 1978, pp. 483 sgg.
21. Taccuino Senese, S, IV, 8, foll. 31v, 34r-35r. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 130 sgg.
22. Ibidem, pp. 294 sgg.
23. P.N. Pagliara, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Il confronto tra gli studi sull'antico e la lettura vitruviana*, in "Controspazio", IV, 1972, 7, pp. 19-47, e *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in *Les traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 179-206.
24. P. Foster, *Raphael on the villa Madama. The text of a lost letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-68, pp. 307-312. H. Biermann, *Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXX, 1986, pp. 493-536.
25. Per la vita di Peruzzi cfr. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1968, pp. 9-26.
26. Cfr. l'analisi di H. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965, pp. 84-129.
27. A. Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma 1527, fol. B IIr. R. Weiss, *Andrea Fulvio antiquario romano (1470-1527 ca.)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", cl. lett., sc., filol., ser. II, XXVIII, 1959, pp. 1-44.
28. U A 476-478, 484, 631-634. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-22, figg. 315-326. Forse il disegno conservato a Ferrara appartiene alla stessa serie, cfr. H. Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII, 1966, pp. 245-270. H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi, Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, nn. 456-467, 469-470, 473-478. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 256.
29. Biblioteca Nazionale di Firenze, Cod. Magl. XVII, 20, foll. 1r-v. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, pp. 396 sgg. P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1986, III, pp. 5-85.
30. Dai nuovi risultati presentati in occasione di questo convegno da R. Tuttle, A. Matteucci e D. Lenzi risulta che Serlio già nel periodo immediatamente successivo alla morte di Raffaello o di Leone X lasciò Roma per andare prima a Bologna e più tardi a Venezia.
31. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 64 e pp. 376-379, app. VIII.

32. H. Günther, *Raffaels Romplan*, in "Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte", XXXI, 1982-83, pp. 12-15, e *Das Studium*, cit., pp. 60-63 e pp. 318-327.

33. H. Günther, *Venezian. Aufenthalt*, p. 66, e *Porticus Pompeji*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIV, 1981, pp. 358-398, e *Das Studium*, cit., pp. 257 sgg. e pp. 377 sgg.

34. S. Serlio, *op. cit.*, III, fol. 69v. UA 626v. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 261.

35. Ibidem, p. 296.

36. Ibidem, pp. 302-308.

37. Ibidem, pp. 51-55. Si omette l'attico perché non ha né membri specifici né proporzioni proprie.

38. L.B. Alberti, *op. cit.*, I, 9, ed. 1966, p. 69. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis-G. Tanturli, Milano 1976, p. 69. B. Rucellai, *De Urbe Roma...*, a cura di J.M. Tartinus, *Rerum italicarum scriptores* (addenda a L.A. Muratori), Firenze 1748-70, II, pp. 992 sgg. F.M. Grapaldi, *De partibus aedium* (1494), Parma 1506, fol. 7v. R. Maffei, *Commentarii urbani*, Roma 1506, fol. 399v. Vitruvio, *De architectura*, a cura di C. Cesariano, Como 1521, fol. 62r. *Memoriale di Raffaello*, ed. 1978, p. 483.

39. Solo G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis "De architectura" annotationes*, Roma 1544, pp. 296 sgg., describe in modo corretto: "quattuor columnarum continuatis ordine generibus". Non precisa quali erano gli ordini, ma gli ordini continui possono essere soltanto la quaterna classica. G. Vasari, *Le Vite...*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, IV, p. 160, nomina soltanto i tre ordini greci. S. Serlio, *op. cit.*, III, fol. 120r, dice invece che sarebbero i cinque ordini che sono trattati nel suo *Quarto Libro*.

40. S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 187r-188r.

41. Vitruvio, *De Architectura*, IV, 1 (8), 3 (4); sono sempre indicate le altezze inclusi i capitelli e la base.

42. L.B. Alberti, *op. cit.*, IX, 7 (uno sbaglio di trascrizione si trova in VII, 6), ed. 1966, pp. 567, 837. A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli-L. Grassi, Milano 1972, pp. 17, 39 e pp. 215 sgg. (successione: corinzio, dorico, ionico), p. 218 (successione: ionico, corinzio, dorico). Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese-L. Maltese Degrossi, Milano 1967, p. 376.

43. Tale canone di proporzioni si basava sul seguente fondamento teorico: a. Sebbene Vitruvio chiarisca che la sua indicazione dell'altezza della colonna dorica include il capitello, essa più volte fu considerata come escludendo il capitello: così ad esempio nella xilografia relativa di Fra Giocondo nell'edizione di Vitruvio, Venezia 1511, fol. 33v. Se si aggiungono il capitello e la base, l'altezza totale risulta di 8 diametri. Riguardo la traduzione della relativa frase vitruviana eseguita da Fabio Calvo: "La grossezza delle colonne sia di doi modoni e l'altezza con capitello sia di quattordice", Raffaello nota: "quattordice è la bona misura quando seranno senza basa". V. Fontana, P. Morachiello, *Vitruvio e Raffaello*, Roma 1975, p. 178. Giovanni Battista da Sangallo, nelle sue illustrazioni a Vitruvio, Roma, biblioteca Corsiniana, inc. 50 F 1, fol. 44r, nota originalmente: "Dorica sette teste senza el capitello" (non prende in considerazione una base dorica, perché non nominata da Vitruvio); più tardi cambiò "senza" in "con" e corresse il disegno di conseguenza. b. L'edizione vitruviana di Fra Giocondo, fol. 33r, come altezza della colonna ionica indica, invece di 9 diametri "octosemis", e nella xilografia citata al fol. 33v assegna tale proporzione soltanto allo scapo della colonna. Calvo traduce: "otto grossezze e meza", ed. cit., p. 171. La segue Antonio da Sangallo negli studi su UA 1339 e 1409, che sono dedicati alle proporzioni delle colonne applicate nei tempi e nei teatri secondo Vitruvio, V, 9. H. Günther, *Das Studium*, cit., fig. 7, p. 64. Però tale proporzione include in questo caso il capitello e la base. La proporzione 1 × 9 è riportata nella traduzione

- vitruviana di Francesco di Giorgio, *Il "Vitruvio Magliabechiano"*, a cura di G. Scaglia, Firenze 1985, p. 114; nell'*Opera di architettura* di Francesco di Giorgio, a cura di G. Scaglia in "Napoli Nobilissima", XV, 1976, p. 752; nell'edizione vitruviana di Cesariano, fol. 62v, o nella citata illustrazione di Giovanni Battista da Sangallo.
44. Colonne del Tempietto: diametro=2pmi.; altezza totale=16pmi. palazzo Farnese: U A 1199: diametro=3 1/4 (pmi.); altezza totale=26 (pmi.). C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le palais Farnèse*, Roma 1980-81, I, 1, pp. 127-244, fig. 21. palazzo Massimo: U A 368, fronte del portico: "alte le colonne con basa e capitello palmi XX e grosse palmi due e mezzo cioè II 1/2". C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, tav. 98a. Così, secondo le misure fornite da P. Letarouilly, fu pure eseguito. Tali proporzioni erano anche previste per la casa di Antonio da Sangallo in via Giulia, U A 1286r. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., tav. 138a. P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, cit., p. 51. Nel memoriale su San Pietro, Antonio critica invece i "pilastri di fuori del coro che vogliono essere sette (teste)". Anche nel disegno U A 1409 da le proporzioni vitruviane.
45. Taccuino Senese, S, IV, 8, fol. 31v.
46. U A 1001r. C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange*, cit., fig. 25.
47. L.B. Alberti, *op. cit.*, VI, 3. Cfr. L. Pacioli, *De divina proporzione*, Venezia 1509, fol. 29v.
48. C. Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione, in Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 261-310. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 183-197.
49. Cfr. La ricostruzione di A. Bruschi in F. Crusciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968, pp. 139 sgg.
50. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 55.
51. U A 538. O. Vasari, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981, n. 47.
52. H. Günther, *Anfänge der modernen Dorica*, cit. C. Denker, *Die Säulenordnungen bei Bramante. Untersuchungen zum architektonischen Detail*, tesi, Bonn 1984.
53. S. Serlio, *op. cit.*, IV, fol. 139r.
54. L.B. Alberti, *op. cit.*, VII, 6-9. Cfr. A. Ghisetti Giavarina, *La Basilica Emilia e la rivalutazione del Dorico nel Rinascimento*, in "Bollettino Cisa", XXIX, 1983, pp. 9-36.
55. S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 141v-142r.
56. Vitruvio IV, 2.
57. Cfr. U A 627, 1000v. C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange*, cit., fig. 22s. Per la data cfr. ibidem, p. 138.
58. Cfr. Codice Coner, fol. 60r, 91r-d.
59. UA 1628-1629 (non ancora pubblicati). Per l'attribuzione cfr. la scrittura dell'artista in C. Pini, G. Milanese, *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII)*, Firenze 1876, n. 206, e C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange*, cit., fig. 34. Nardo intorno al 1541-46 fu collaboratore di Antonio da Sangallo a palazzo Farnese. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., vol. I, p. 7; vol. II, pp. 108, 110, 121, 123, e pp. 136 sgg.
60. Già notato da B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità di Roma*, Venezia 1565, p. 68. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., II, p. 113, n. 94.
61. Cfr. H. Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIX, 1981, p. 111, fig. 40.
62. Vitruvio, *op. cit.*, III 5(3). S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 158v-159r.
63. L.B. Alberti, *op. cit.*, VII, 7.
64. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 221-225.
65. U A 468. H. Wurm, *Baldassare Peruzzi Architekturzeichnungen*, cit., n. 279. Riniero Neruccio da Pisa nel Taccuino Mola, foll. 71v, 69v. H. Günther, *Das Studium*, cit., appendice IV C, tav. 57a.
66. S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 131v-132r.
67. Edizione vitruviana 1511, fol. 30r.
68. H. Günther, *Das Studium*, cit., p. 223.
69. Ibidem, p. 224.
70. G. Salviati, *Regola di far perfettamente la voluta del capitello ionico et d'ogn'altra sorte*, Venezia 1552, dedica a D. Barbaro.
71. Vitruvio, III, 5(5-8).
72. S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 159r-v.
73. Ibidem, fol. 160v.
74. L.B. Alberti, *op. cit.*, VII, 8. Taccuino Senese, S, IV, 8, fol. 34r-v e fol. 35r (dalle misure scritte nei disegni risulta che Giuliano si basa su Alberti). UA 1628r.
75. Antichizzanti sono l'iscrizione, il busto del defunto e il rilievo degli strumenti architettonici secondo il modello, mi sembra, dell'epitafio allora famoso di G. Cossutio Agatangelo. Cfr. G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln-Wien 1978, pp. 65-68. Sul personaggio erudito del Bregno cfr. H. Egger, *Beiträge zur Andrea Bregno-Forschung*, in *Festschrift für Julius Schlosser*, Zürich, Leipzig, Wien 1927, pp. 122-136 in part. pp. 127 sgg.
76. Edizione vitruviana 1521, fol. 63r-v.
77. V. Fontana, P. Morachiello, *op. cit.*, p. 173.
78. L.B. Alberti, *op. cit.*, VII, 6, 9, ed. 1966, pp. 565 sgg. e pp. 585 sgg.
79. S. Serlio, *op. cit.*, IV, foll. 184r-185r, mostra "mescolanza" di elementi dorici, ionici e corinzi in diversi capitelli e basi. Nel disegno Hdz. 3813r della Kunstbibliothek Berlin (a mio parere del 1530-40 circa) viene chiamato "Ionico hovero composito" un capitello che riunisce un vaso con foglie e le volute ioniche, e la base che Alberti e Serlio assegnano al corinzio. S. Jacob, *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1975, n. 11r. La stessa base nel trattato di Kassel (1526-27 circa) è chiamata "italyque", perché riunirebbe elementi di basi attiche e ioniche. Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Kod. fol. A 45, fol. 4v. Cfr. C. Thoenes, H. Günther, *op. cit.*, pp. 272-276 e p. 309. Su U A 1605 un seguace di Cronaca (dopo il 1513) nota al Portico di Ottavia, sebbene esso rappresenti un esempio classico dell'ordine corinzio: "lavoro ionico" e "questo ordine si chiama chonpositione piuë spesse". Bartoli, fig. 110. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 82, 100.
80. U A 826. Bartoli, fig. 349. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 53 sgg. P. Zampa, *Dall'astrazione alla regola*, in "Bollettino d'Arte", XLVI, 1987, pp. 49-62.
81. S. Serlio, *op. cit.*, ed. 1978, pp. 483 sgg.
82. Cfr. H. Günther, *Deutsche Architekturtheorie*, cit., p. 97.
83. G. Vasari, *op. cit.*, ed. 1878-85, IV, p. 592.
84. H. Günther, *Das geistige Erbe*, cit., pp. 238 sgg., e *Das Studium*, cit., pp. 300 sgg.
85. Ibidem, pp. 234-237.
86. U A 1041, 1716r. *Op. cit.*, pp. 297 sgg.
87. S. Serlio, *op. cit.*, IV, fol. 127r, foll. 183r sgg.
88. Ibidem, fol. 183r.
89. Ibidem.
90. Ibidem, fol. 127r.
91. S. Serlio, *Terzo Libro*, Venezia 1540, p. 155.
92. D. Howard, *op. cit.*, p. 512.
93. Ed. 1978, p. 484.
94. L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984, p. 121. Citato da L. Olivato nel corso del convegno. Su G. Camillo cfr. L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia*, in "Arte Veneta", 25, 1971, pp. 284-291, e *Con il Serlio tra i "dilettanti di architettura" veneziani della prima metà del '500*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988, pp. 249 sgg.
95. L. Bolzoni, *op. cit.*, p. 15. Debbo a M. Tafuri un'analisi della datazione citata.
96. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, p. 61, tav. 25.
97. Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI, 91 sgg. Ad es. Francesco di Giorgio, ed. 1967, p. 102: "poiché delli edifizii toscani antichi e moderni detto aviamo, ora de' privati edifizii greci.. si sprimeranno".
98. L. Pacioli, *op. cit.*, fol. 29v cap. 8.
99. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, pp. 56-65, p. 90 e pp. 374-390.
100. Vitruvio, *op. cit.*, ed. 1521, fol. 63r, foll. 54r-55r (il "pygnostylus" sembra essere tuscanico; cfr. H. Günther, *Palladio e gli ordini di colonne*, in atti del convegno Andrea Palladio, Vicenza 1988).
101. D. de Sagredo, *Raison d'architecture antique*, Paris s.a. (1526-37 ca.), foll. 44r-46r (proporzioni degli ordini), foll. 46r-48r (intercolunni); cfr. C. Thoenes, H. Günther, *op. cit.*, II, pp. 275-307. H. Günther, *Palladio e gli ordini*, cit.
102. J. Martin, *Architectur ou art de bien bastir de Marc Vitruve Polion*, Paris 1547, p. 35.
103. Specialmente le illustrazioni degli intercolunni in Sagredo, foll. 44r-46r, dipendono da Vitruvio 1521, foll. 54r-55r.
104. UA 2073, 402. G. Vasari, *op. cit.*, n. 60, 29. H. Wurm, *Baldassare Peruzzi Architekturzeichnungen*, cit., n. 66s.
105. Biblioteca Comunale di Siena, ms S, II, 4, fol. 62v.
106. F. di Giorgio Martini, *op. cit.*, pp. 385 sgg. (seconda versione del trattato): le proporzioni dello stilobate di solito sono fisse: 1 x 1 1/2, ma le misure dei suoi profili dipendono dalle proporzioni della colonna.
107. Cioè: 1 x √2; 1 x 1 1/2; 1 x 1 3/4; 1 x 2.
108. M. Lorber in occasione di questo convegno ha messo in evidenza che Serlio utilizzò anche altri trattati stranieri, come quelli di Jean Pélerin e di Albrecht Dürer che riguardano la prospettiva.
109. Nationalbibliothek, Wien, ms 10873, foll. 1-12v, foll. 23-35. H. J. Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance III. Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom*. Leipzig 1932, pp. 123 sgg.; il testo sarà pubblicato in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte".
110. Nationalbibliothek, Wien, ms 10935, foll. 7r-8r.
111. Cfr. M. Toca, *I disegni di Baldassare Peruzzi per i trattati di architettura*, in "Necropoli", XIII/XIV, 1971, pp. 54-72. L. Puppi, *Il problema dell'eredità di Baldassare Peruzzi*, in *Baldassare Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 491-502. H. Burns, *Baldassare Peruzzi...*, cit.
112. P. Cataneo, *L'architettura*, Venezia 1567, p. 129.
113. S. Serlio, *Quarto Libro*, Venezia 1537, p. 5 (dedica a Ercole d'Este).
114. S. Serlio, *op. cit.*, fol. 126r. L. Puppi, *Maestro Francesco Fortuna Padoano, ditto del Sole, architetto*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVII, 1978, p. 55.
115. Documento di instaurazione di Peruzzi nel servizio del comune di Siena, 1527. G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1856, III, p. 101, n. 49.
116. Francesco di Giorgio Martini, *op. cit.*, ed. 1967, pp. 489 sgg. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 156 sgg.
117. G. Philandrier, *op. cit.*, pp. 137 sgg. Cfr. H. Günther, *Porticus Pompeij*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIV, 1981, pp. 396 sgg. Tale critica, se non risale all'ambiente degli umanisti romani, forse proviene da Antonio da Sangallo. Questa potrebbe essere la ragione per cui Serlio cambia l'elenco degli architetti famosi nelle dediche del *Quarto Libro*: nella dedica della seconda edizione (1540) sono tralasciati Antonio e Giovanni Battista da Sangallo, che figurano ancora nella dedica della prima edizione (1537). Tale mancanza è ben ovvia poiché Serlio nella seconda edizione nomina come architetti dei papi soltanto Bramante, Raffaello, Michelangelo.
118. G. Vasari, *op. cit.*, ed. 1878-85, IV, p. 146.
119. J. Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini*, S. l., s.a., Roma 1562. Cfr. C. Thoenes, *Vignolas "Regola delli cinque ordini"*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 347-376.
120. H. Günther, *Das Studium*, cit., pp. 197, 199.
121. J. Barozzi da Vignola, *op. cit.*, ed. 1562, tav. 29.
122. Ibidem, tav. 3 (dedica).