

Introducendo la sua prima pubblicazione, nel libro degli ordini del 1537, Serlio confessa ai suoi lettori da quale fonte attinge tutto il suo sapere: "Di tutto quello, che voi troverete in questo libro che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena: il qual non solamente dottissimo in quest'arte e per teorica e per pratica; ma fu ancor cortese, e liberale assai; insegnandola a qui se n'è dilettrato; e massimamente a me, che questo, quanto si sia, che io sò, tutto riconosco dalla sua benignità, e col suo esempio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegheranno a prenderla da me: affin che ciascuno possa haver qualche cognition di quest'arte"¹¹. Della notizia si ha conferma dai racconti del Cellini e del Vasari: "Per meglio chiarirsi qual fusti la migliore maniera dell'architettura", scrive il Cellini nei suoi *Discorsi*, "si sottomesse a ritrarre tutte le maniere che egli vedeva delle cose antiche in Roma... E... molte volte disse che conosceva che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella, si come quello che non era né pittore né scultore... Il detto Baldassarre aveva per strettissimo amico suo un bolognese, che si domandava Bastiano Serlio. Questo detto Bastiano era maestro di legname e, per essere tanto intrinseco di Baldassarre, quasi più del tempo si trovava seco a ritrarre le sopradette opere. E avendo il detto Baldassarre assai ragionamenti con il detto Bastiano, mostrandoli per chiarissime ragioni che Vitruvio non aveva dato la regola a quel più bello delle cose delli antichi; di modo che in su quelle fatiche copiate dalli antichi il detto Baldassarre aveva fatto una scelta, secondo il suo buon giudizio, sì come eccellente pittore; e avendo messo tutto in ordine, sopravvenne la morte al povero virtuoso, qual fu gran danno al mondo: e restando queste fatiche in mano al sopradetto Bastiano, egli le fece stampare: ché, se bene le non sono con quello virtuoso ordine che voleva dar loro il detto Baldassarre, a ogni modo se ne cava grandissimo frutto, massimamente quelli uomini che hanno buon disegno e cognizione dell'arte"¹².

Secondo il Vasari, Peruzzi aveva cominciato "un libro dell'antichità di Roma, ed a

commentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell'autore"; e aggiunge che una parte di questi disegni sarebbe poi andata al suo discepolo Francesco da Siena, "dove in alcune parte sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna". Alla fine della biografia del Peruzzi, il Vasari ricorda che il Serlio era stato "erede di molte cose di Baldassarre... il quale fece il terzo libro dell'architettura ed il quarto dell'antichità di Roma misurate; ed in questi le già dette fatiche di Baldassarre furono messe in margine, e parte furono di molto aiuto all'autore"¹³.

Nonostante queste ed altre notizie non è ancora per niente chiaro dove e fino a che punto il Serlio fosse stato discepolo del Peruzzi; dove lo segue e dove sceglie altri maestri o prototipi; di quanto la sua formazione superi quella di un teorico puro. Tenterò quindi di analizzare non tanto l'aspetto teorico quanto quello stilistico — cioè il carattere formale delle sue prime invenzioni architettoniche.

Teoricamente il Serlio potrebbe aver conosciuto il Peruzzi prima del luglio 1521 a Roma⁴, ma è più probabile che lo abbia incontrato a Bologna, città natale del Serlio, dove Peruzzi fu ospite in casa Bentivoglio dal luglio 1521 al maggio 1523⁵. Alcuni datano l'arrivo del Serlio a Roma già nel 1519, poiché egli stesso racconta di aver approfittato degli scavi del teatro di Marcello, intrapresi dal Peruzzi per la trasformazione del palazzo dei Savelli⁶, lavori che, secondo una notizia finora non documentata, iniziarono già nel 1519⁷. Ma è probabile che essi si siano protratti, forse, persino oltre il ritorno del Peruzzi a Bologna. Non a caso anche i disegni della cerchia del Sangallo, realizzati durante questi scavi, sono probabilmente databili dopo il 1520⁸. Il Serlio non ha, infatti, una conoscenza molto esatta degli eventi architettonici che risalgono al periodo prima del 1523. Così, citando i progetti di Raffaello e del Peruzzi per San Pietro, li attribuisce erroneamente al pontificato di Giulio II e non a quello di Leone X⁹. Sembra che i suoi studi di architettura risalgano al soggiorno bolognese del Peruzzi, periodo in cui il Serlio aiutò il Peruzzi in varie occasioni, come nella

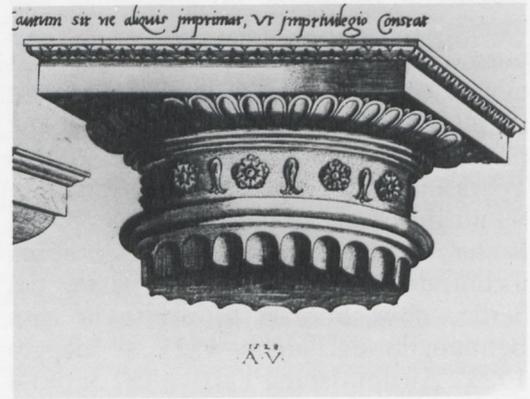
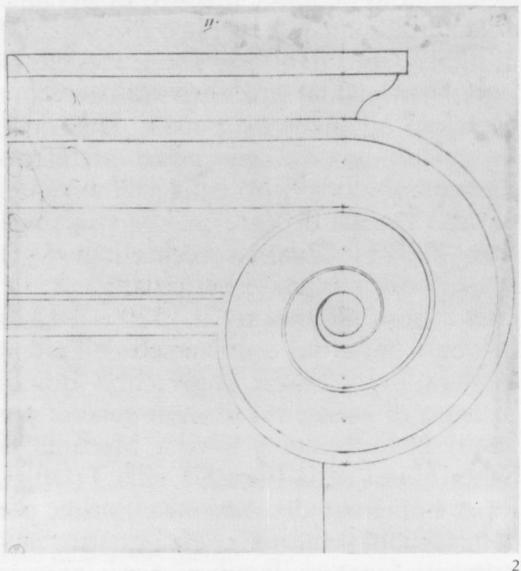
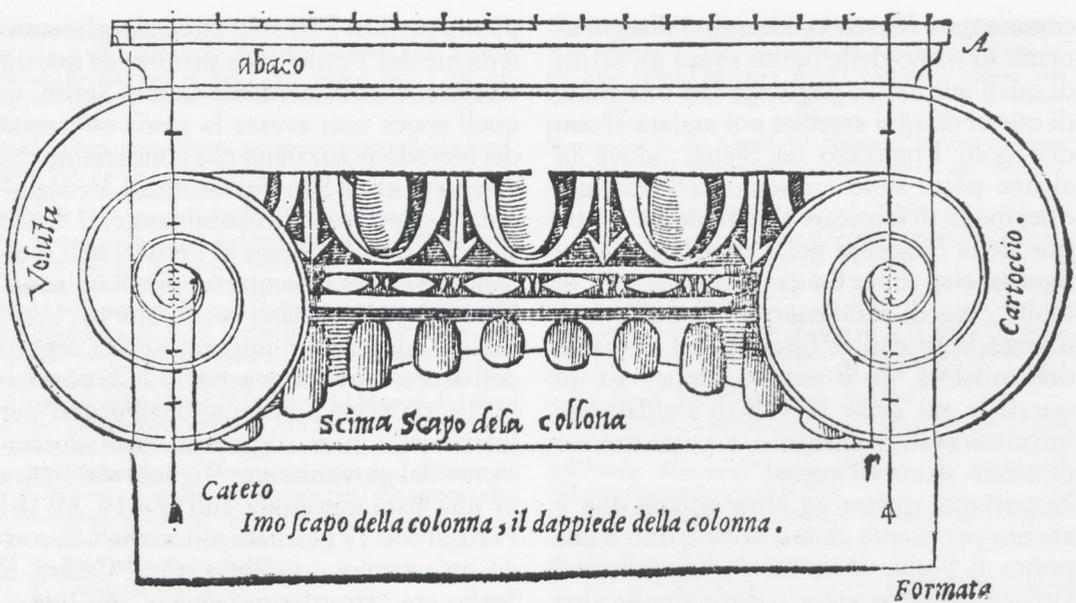
pianta per San Petronio attribuitagli recentemente dal Tuttle¹⁰. Ma proprio da questo disegno risulta evidente come Serlio in quell'epoca non avesse la piena sovranità del metodo peruzziano che conosciamo dal disegno per il San Salvatore di Venezia¹¹ o dal *Sesto Libro*. Probabilmente, il Serlio si recò a Roma insieme al Peruzzi nell'estate del 1524 per trascorrervi più di un anno. Forse vi tornò perfino varie volte per brevi periodi, dopo aver imparato che i segreti dell'arte si trovavano proprio lì. È possibile che sia stato assistente del Peruzzi per finanziare i suoi soggiorni, non diversamente dal giovanissimo Vignola che figura in una lista autografa sull'U 410 Av del Peruzzi con 17 giornate pittoriche¹². Secondo un testimone fedele quale il Cellini, il Serlio era "strettissimo amico" del Peruzzi. Cellini lo definisce maestro di legname e cioè probabilmente maestro specializzato in intarsi, soffitti, e forse anche modelli in legno — qualità senz'altro utili in varie occasioni all'architetto papale. Una delle sue prime prestazioni, come architetto autonomo, è il soffitto della sala terza del palazzo Ducale di Venezia, che risale agli anni 1528-31. Esso rispecchia infatti già l'esperienza romana e peruzziana¹³.

Non a caso, gli anni tra il 1520 e il 1527 furono i più attivi e universali dell'intera carriera del Peruzzi. Egli ebbe quindi bisogno di assistenza di ogni genere: per lavori pittorici come a villa Madama, a Santa Maria della Pace e a villa Trivulzi, e per numerose decorazioni effimere; per commissioni scultoree come i quattro monumenti funerari di questi anni; oppure necessitava di persone che lo aiutassero nei suoi enormi sforzi in qualità di architetto papale e collaboratore del Sangallo. Basti ricordare il San Pietro, i palazzi papali di Roma e Loreto, l'ospedale di San Giacomo o la rocca Farnese di Caprarola, per non parlare delle numerose fortificazioni, dei progetti urbanistici o delle commissioni private. Stilisticamente sono i suoi anni più vicini all'inventiva capricciosa di Giulio Romano: questi benché nato soltanto verso il 1499, aveva conquistato, nei pochissimi anni dopo la scomparsa di Raffaello, la guida dell'architettura italiana, influenzando i più grandi contemporanei e perfino il Michelangelo della Lauren-

1. S. Serlio, capitello ionico
(Quarto Libro, fol. 159r).

2. B. Peruzzi, schema di capitello ionico
(Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 468A).

3. A. Veneziano da Serlio, capitello dorico.



ziana. Ad un artista provinciale in procinto di diventare architetto come il Serlio, capolavori di Giulio Romano come il palazzo Stati Maccarani, la villa Lante o il palazzo Adimari Salviati devono aver fatto grande impressione, e non a caso Giulio Romano rimarrà, insieme al Bramante e al Peruzzi, l'artista più importante per la sua carriera.

Con il Sacco di Roma, l'architettura romana perde per molti anni il suo primato assoluto; pure il Serlio si orienterà, dopo il 1527, anche verso altri centri artistici come Venezia, Mantova o Urbino.

Egli deve essere tornato già nella primavera del 1525 a Bologna, dove si impegna per tre anni in lavori pittorici¹⁴. Già allora — ovviamente dopo l'iniziazione romana — si dichiara "pictor et architectus".

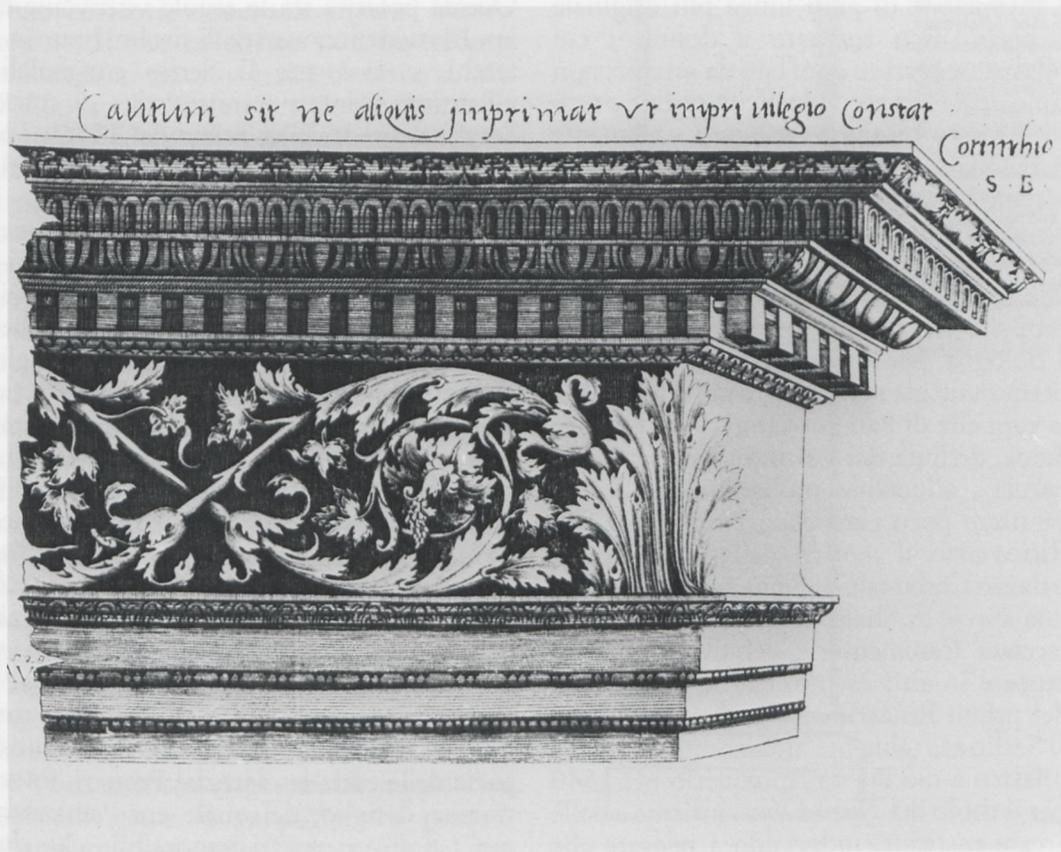
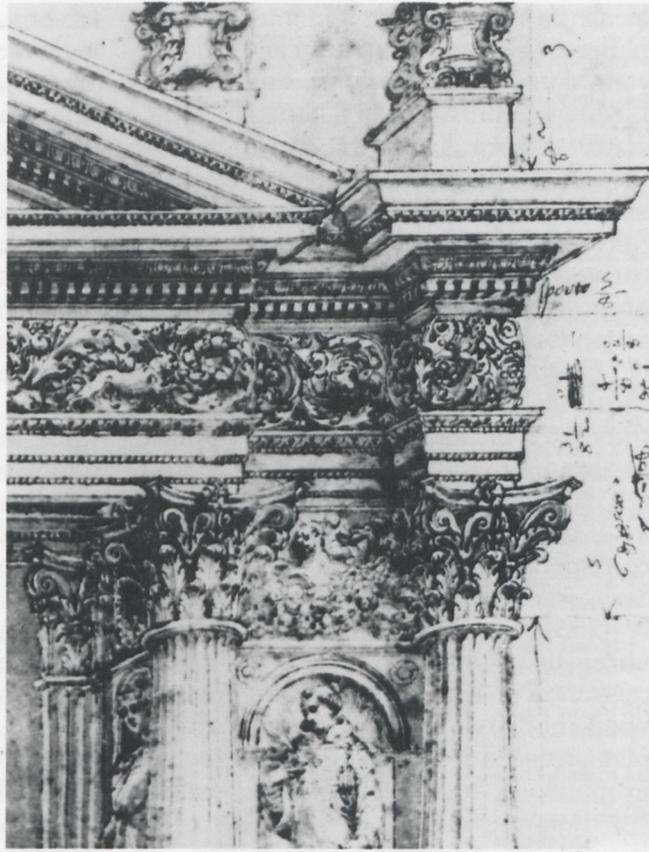
L'evoluzione del Serlio da pittore provinciale a "professore di architettura", come si definisce già nel 1528¹⁵, avvenne quindi probabilmente tra il 1522 e il 1525, in un periodo di stretta collaborazione con il Peruzzi. Da varie fonti si desume che i due amici abbiano studiato e disegnato insieme i monumenti, discutendo il loro rapporto con Vitruvio, d'accordo che quest'ultimo non poteva essere l'unica guida per la nuova architettura.

Quando Serlio si trasferì in seguito a Venezia, iniziando ad insegnare i principi della buona architettura, dovette accorgersi di un grave problema didattico: i commenti di fra Giocondo e del Cesariano non approfittavano ancora degli enormi progressi architettonici ed archeologici della scuola romana. Alle loro illustrazioni mancavano lo splendore e l'eleganza del dettaglio, non avevano le idee chiare sulla sequenza degli ordini, così come erano stati esemplificati, per la prima volta, dal Bramante nella scala a chiocciola del Belvedere¹⁶. Il fenomeno degli ordini e il rapporto tra le singole "nature", deve essere stato infatti uno dei principali argomenti delle loro considerazioni. Se le incisioni del dorico, dello ionico e del corinzio, che il Serlio pubblicò nel 1528 e che dovevano essere completate con il toscano e con il composito, non sono direttamente derivabili dalle opere precedenti del Peruzzi, questo non vuol dire che

4. Villa Trivulzi al Salone, interno, dettaglio.

5. A. Veneziano da Serlio, trabeazione corinzia.

6. B. Peruzzi, progetto per un altare, dettaglio (Chatsworth, coll. del Duca di Devonshire).



il Serlio seguisse idee diverse da quelle del suo maestro¹⁷. Già la sequenza gerarchica di cinque ordini al posto di tre significò una ovvia deviazione da Vitruvio¹⁸ e lo stesso Serlio avrebbe dimostrato nel *Quarto Libro* del 1537 che una tale norma di ordini puri non richiedeva poi la loro applicazione dogmatica. Il canone degli ordini doveva fungere come guida anche per nuove invenzioni e variazioni.

Nelle numerose differenze tra Vitruvio e le incisioni serliane, come ad esempio la base attica dell'ordine dorico o come la base corinzia, il Serlio segue volutamente il metodo della scuola bramantesca e raffaellesca con i suoi prototipi antichi, come spiegherà poi nei commenti del *Quarto Libro*¹⁹. Adotta esattamente lo stesso metodo del Peruzzi, così come il Cellini o il Vasari lo avevano definito: entrambi partono da uno studio meticoloso di Vitruvio confrontandolo tuttavia in seguito con i grandi monumenti e lasciando la decisione finale al giudizio dell'occhio.

Se è vero che il Serlio studiò e disegnò i monumenti antichi insieme al Peruzzi, come vuole il Cellini, ciò non significa che abbia avuto necessariamente bisogno dei disegni autografi del Peruzzi per la stesura del *Quarto Libro*. Già dopo il primo soggiorno del 1523-25 circa, deve aver portato a casa disegni propri, in parte basati su disegni del Peruzzi, in parte soltanto sulle sue opinioni. Ho potuto rintracciare, infatti, un solo disegno del Peruzzi che il Serlio potrebbe aver usato per le incisioni del 1528, e cioè lo schema del capitello ionico sull'U 468 A²⁰ (figg. 1, 2). Non escluderei che Serlio abbia cercato già allora, in certi casi, una strada propria. Anche stilisticamente, le incisioni del 1528 mostrano, nella loro eleganza classicheggiante e ricchezza decorativa, l'influsso personale del Peruzzi: il capitello dorico ricorda quello della *Adorazione* Bentivoglio del 1522-23 o dell'interno della villa Trivulzi del 1523-25 all'incirca, dove Peruzzi però imita la trabeazione del teatro di Marcello²¹ (figg. 3, 4), la trabeazione corinzia imita a sua volta quella di un progetto contemporaneo per un altare²² (figg. 5, 6).

Non risulta invece provato che l'idea di

aggiungere al toscano, al dorico, allo ionico e al corinzio il composito come quinta "natura", risalga al Peruzzi. Nel suo famoso quadro a Santa Maria della Pace del 1523-24, per esempio, dove il Peruzzi rivaleggia con il Raffaello dell'*Inferno del Borgo* e con il Giulio Romano della *Donazione di Costantino*, manca il composito²³. Perfino negli ultimi disegni del Peruzzi, che erano probabilmente preparazioni al suo commento a Vitruvio, troviamo soltanto "un'opera dorica", un "fastigio ionico" o un'"opera corinzia"²⁴. Sull'U 480 A, probabilmente di età giovanile, Peruzzi chiamò addirittura "corinzi" i due stessi piani superiori del Colosseo, mentre per Serlio l'ultimo è prototipo del composito²⁵. Il Peruzzi usa il composito esclusivamente come variante del corinzio, così come l'aveva già descritto l'Alberti e come l'avevano inteso anche Bramante, Raffaello, e Antonio da Sangallo il Giovane²⁶. L'ordine toscano invece, già dal Bramante chiaramente distinto nella scala del Belvedere e che il Serlio nel 1528 esitò ancora a pubblicare, si trova in versione molto simile a quella serliana del *Quarto Libro* nell'*Allegoria di Mercurio* del 1530 circa²⁷ (figg. 7, 8). Sembra che la creazione di un canone normativo di cinque ordini non si spieghi soltanto con la volontà del Serlio di sistematizzare, ma anche con la sua brama di creare un ordine gerarchico come lo ritroviamo poi, "mutatis mutandis", nelle tipologie del *Terzo*, *Sesto* e *Settimo Libro*, che in Peruzzi non era ancora altrettanto evidente.

Come sappiamo dalla richiesta per il copyright di queste stampe, il Serlio nel 1528 pensava alla pubblicazione di singoli fogli non solo dei cinque ordini, ma anche di "varij edificij in perspicientia, et altre varie cose antiche dilettevoli a qualunque"²⁸. Finora conosciamo una sola di queste incisioni di "varij edificij". La versione in rame fu identificata in modo convincente dall'Onians, mentre quella xilografica, che è la più originale, è stata pubblicata da H. Zerner²⁹ (fig. 9). Di questa composizione, che probabilmente fu stampata soltanto verso il 1537, ricordo i prospetti ristretti del Peruzzi, tanto diversi dagli spazi aperti e monumentali di Raffaello o Giulio Romano³⁰. Ovvia-

mente, questa incisione non intende esemplificare i cinque ordini: mancano il dorico vero, con il fregio a triglifi, e il corinzio. L'edificio a sinistra, con il dettaglio abbreviato, sembra articolato da un ordine toscano. Nella grande facciata di fondo, il Serlio varia evidentemente il cortile inferiore del Belvedere, uno dei suoi sistemi chiave, riducendolo a due soli piani di proporzioni più snelle³¹. Sistema del quale propone altre varianti per dimore urbane nel *Quarto Libro*. Le paraste doriche del Cortile del Belvedere vengono sostituite da colonne ioniche a tre quarti; al piano superiore, invece, le fasce di paraste ioniche da semplici paraste di ordine composito. Il cornicione con le mensole nel fregio corrisponde a quello del Colosseo che il Serlio raccomanda nel *Quarto Libro* per la trabeazione composita³². La derivazione vitruviana di queste mensole dalle travi trasversali di legno è infatti sottolineata dai vuoti tra di esse³³. Attraverso gli archi del pianterreno si scorgono un tempietto nella proporzione dei modelli antichi, analogo alle rappresentazioni di Raffaello e del Peruzzi, una piramide e altre rovine.

L'invenzione di gran lunga più originale è però l'arco rovinato a destra, i cui pilastri, scavati su ogni lato da nicchie, non sono articolati secondo alcun ordine preciso. Questo motivo è soltanto vagamente paragonabile all'arco di Giano, dove le nicchie sono tre per fila. Non può essere un caso che proprio in questi anni il Peruzzi si sia servito di questo motivo per due volte: nel 1530 circa, all'esterno della cappella Ghislardi presso San Domenico a Bologna, per la quale esisteva il disegno peruzziano già nel 1525³⁴, e nel disegno per la cappella di San Giovanni del duomo di Siena, definita dal Peruzzi stesso "modernaccia", alludendo probabilmente al suo carattere poco classicheggiante³⁵ (fig. 10). Ritroviamo il motivo nella cappella del palazzo Comunale di Siena, trasformato in una specie di "baldacchino" ridotto, nella facciata frammentaria del duomo di Firenze e in altri esempi del tardo gotico e del primo Rinascimento italiano (fig. 11). Il Serlio era talmente innamorato di questo pilastro a nicchia da riprenderlo nel 1540 per il titolo del *Terzo Libro*, insieme a delle arcate rusticate, inducendo a pensare che

fossero antichi entrambi; lo usa inoltre nella scenografia tragica e nei progetti del *Sesto* e *Settimo Libro*. Quest'utilizzazione di un motivo medievale nell'ambito del linguaggio classico rimane caratteristica del Serlio che saprà adattare, nei suoi libri di architettura, tante tipologie al nuovo stile rinascimentale.

Non sembra che il Serlio abbia pubblicato questa incisione per diffondere certi determinati ordini, invenzioni dell'antichità o della cerchia del Bramante. Altrimenti avrebbe scelto motivi più facilmente identificabili. Pare piuttosto che avesse voluto dimostrare al pubblico di essere inventivo e progressista e di poter gareggiare con i grandi discepoli del Bramante. In fondo, anche le loro invenzioni erano state variazioni di motivi già esistenti. Raffaello, per esempio, aveva tradotto il piano ionico del cortile del Belvedere in quello dorico del piano nobile di palazzo da Brescia; nel palazzo Caffarelli, il Lorenzetti aveva tradotto il dorico di palazzo Caprini in forme piuttosto toscane; e per il cortile di palazzo Massimo, Peruzzi aveva variato quello di palazzo dell'Aquila.

Questa polarità tra le regole vitruviane e la variazione innovativa di sistemi bramanteschi, e cioè per il Serlio congeniali all'antico, è infatti caratteristica di tutta l'architettura italiana prima del 1546 ed è ancora caratteristica del *Quarto Libro* del Serlio.

Non escluderei un nesso tra la decisione di pubblicare un proprio trattato di architettura e la morte improvvisa del Peruzzi nel gennaio del 1536. È inverosimile che il Serlio abbia osato iniziare i due libri sugli ordini e sull'antico in diretta concorrenza con il venerato maestro mentre questi era ancora in vita. Dopo la morte di Peruzzi, potrebbe invece aver temuto che qualcun altro riempisse velocemente questa lacuna³⁶. Per quanto ne sappiamo, anche sulla base delle analisi delle filigrane condotta da Wurm³⁷, la maggior parte dei disegni peruzziani usati in seguito nel *Terzo Libro* risale proprio agli ultimi anni del maestro³⁸. Questo implica che il Serlio avesse tra il 1536 e il 1540 accesso ad almeno una parte delle carte lasciate dal Peruzzi, forse tramite il figlio, del quale era "amicissimo". È invece quasi impossibile che sia

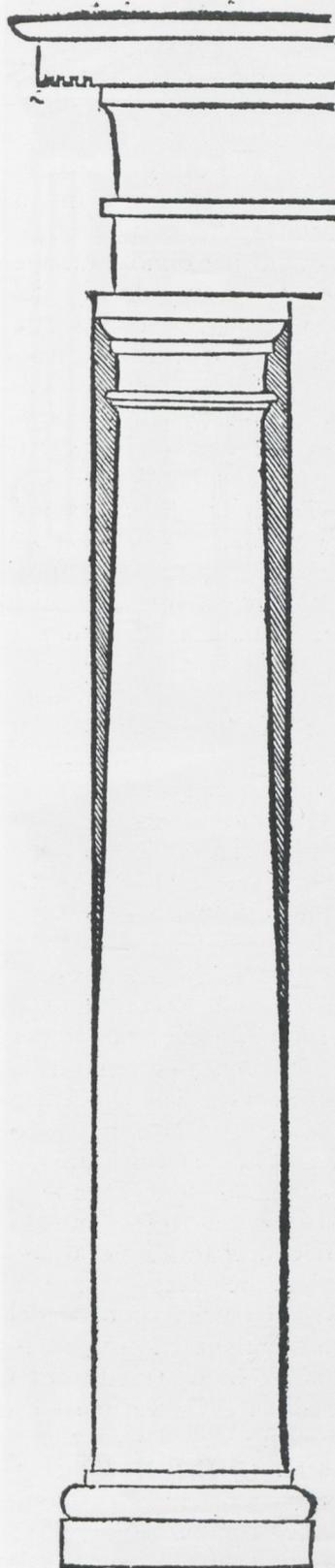
stato in possesso di tutto questo materiale già prima del Sacco di Roma.

Serlio non allude tuttavia al maestro nel Libro sulle antichità, bensì in quello sugli ordini. Stranamente non esiste neanche un solo disegno del Peruzzi che sia stato sicuramente usato dal Serlio nel *Quarto Libro*: ulteriore conferma che egli ebbe libero accesso alle carte peruzziane soltanto dopo la stesura di questo volume. Ho potuto rintracciare in esso un unico riferimento sicuro al Peruzzi: la porta dorica del palazzo Fusconi del 1523-24 circa, e cioè il periodo presunto del primo soggiorno romano del Serlio³⁹ (figg. 12, 13). Si tratta quindi di una costruzione e non di un disegno. Il Serlio introduce questo motivo proprio per stimolare la libertà inventiva rispetto alle regole vitruviane: "Tal volta una mescolanza, per modo di dire, torna più grata per la diversità a riguardanti, che una pura semplicità di sua propria natura (e cioè in quel caso della "natura" dorica); onde è poi più lodabile, se da diversi membri d'una istessa natura sarà formato un corpo proportionato, come si può vedere nella presente figura, nella quale sono correnti, e mensole in uno istesso ordine; il che in effetto non ho veduto nell'antico, né ho trovato scritto. Ma Baldassar da Siena consumatissimo delle antichità forse ne vide qualche vestigio, ovvero col suo bellissimo giudizio fu il trovator di questa varietà, ponendo i correnti (e cioè i triglifi) sopra all'apertura, perché patiscono meno peso: le mensole sopra il sodo delle pilastrate, le quali sostengono tutto 'l peso del frontispicio: e questa cosa, al parer mio, serva il decoro, ed è gratiosa all'occhio, e fu molto lodato da Clemente settimo, che fu certo giudiciosissimo in tutte le arti nobili"⁴⁰.

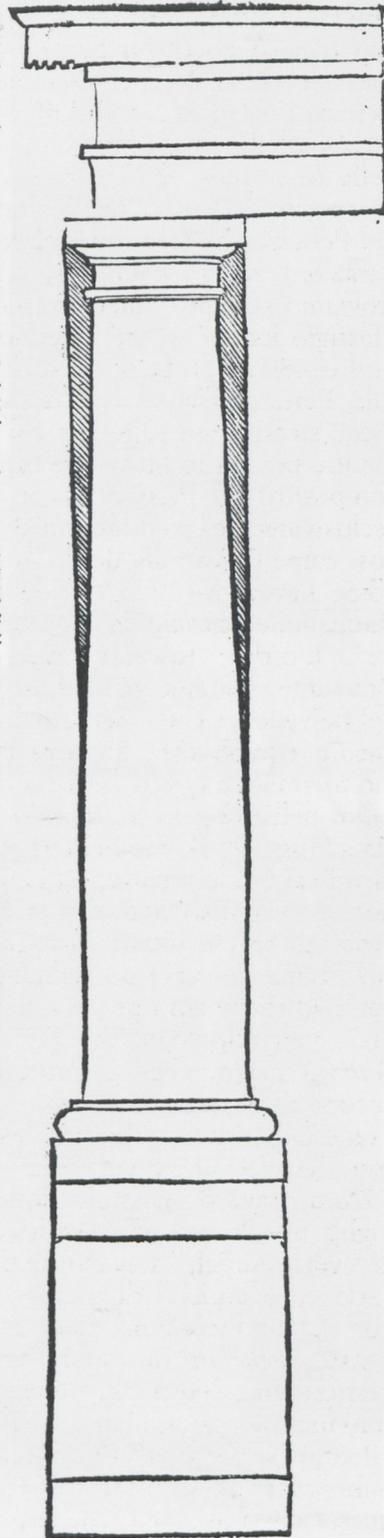
Il Serlio era troppo intelligente per non sapere che le sole illustrazioni di Vitruvio, alle quali si erano limitati fra Giocondo e Cesariano non gli avrebbero mai assicurato il successo e tantomeno gli avrebbero permesso di risvegliare il gusto per la "buona architettura". Arricchì quindi la regola vitruviana con esempi di "mescolanza" tra dorico e ionico e con "diversità", ben attento a rispettare alcuni principi generali come il rapporto tra peso e sostegno: lo spiega esplicitamente nel suo

LIBRO QUARTO.

129



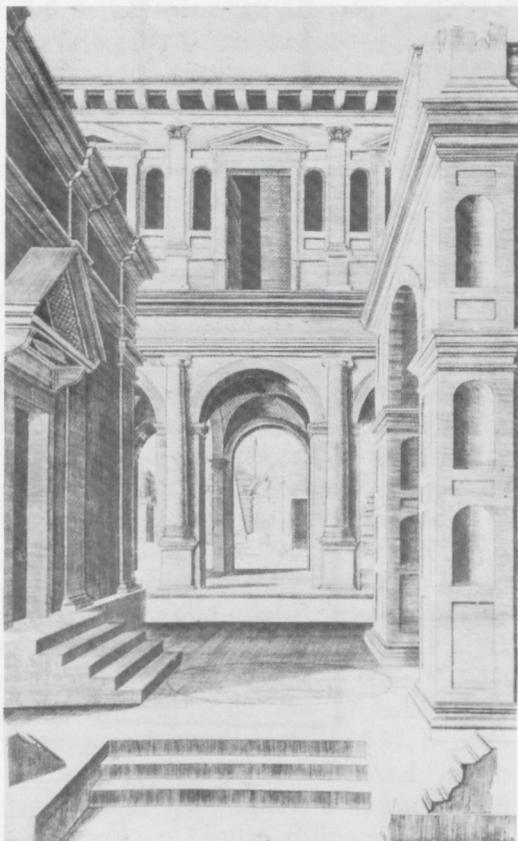
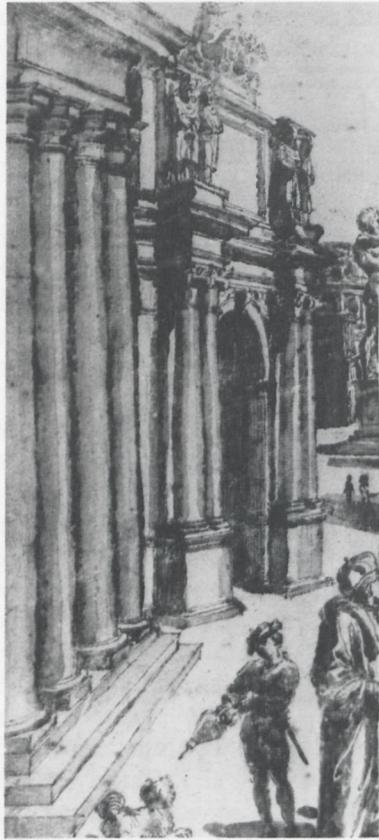
Benche io habbia detto qui di sopra che la colonna Toscana, quanto al testo di Vitruuio, dee essere di sette parti con la sua basa, & il capitello: laqual proportione & forma, è certamente buona & approbata; nondimeno percioche le prime colonne furono fatte di sei parti, pigliando questa misura dal pie dell'huomo, che è la sesta parte d'esso: & perche ancora le colonne Doriche faranno di sette parti, hauendo gli antichi a quelle, per darle piu altezza, aggiunta una parte; a me par che per tali autorità, & per esser questa colonna di piu robusta maniera, che ella si debba far di piu bastezza in se che la Dorica. ilperche per mio auiso si farà di sei parti con la sua basa e'l capitello: & tutto sia per regola generale, offeruando il rimanente delle misure, che habbiamo detto nella passata colonna, & ne i suoi ornamenti. Et perche nè Vitruuio, nè altro Architetto, per quanto ho ueduto, non ha mai dato alcuna regola de i stilobati, detti piedistalli: perche nell'antichità, per quanto si uede, queste tai cose furono fatte da gli Architetti secondo li loro accidenti & bisogni, o per alzare le colonne, o per scendere a i portici con i gradi, o per altri loro accompagnamenti; giudicherei, mentre che non siamo stretti da necessitá, si desse a ciascheduna maniera di colonne il suo accommodato piedistallo, con alcune ragioni probabili. manifesta cosa è che'l piedistallo vuol esser almen quadrato, intendo del netto, senza la basa, & la cima. Essendo adunque la colonna Toscana la piu sorda di tutte l'altre farà'l suo piedistallo di quadrato perfetto, la fronte del quale dee esser quanto il zoccolo della basa della colonna, & l'altezza sua sia diuisa in quattro parti; & una parte si aggiungerà per il zoccolo da basso, & altrettanto si darà alla cima: liquai membri fian senza intaglio, alcuno, & così essendo la colonna di sei parti, il piedistallo sarà in se di sei parti proportionato alla cima della colonna.



KK Ho

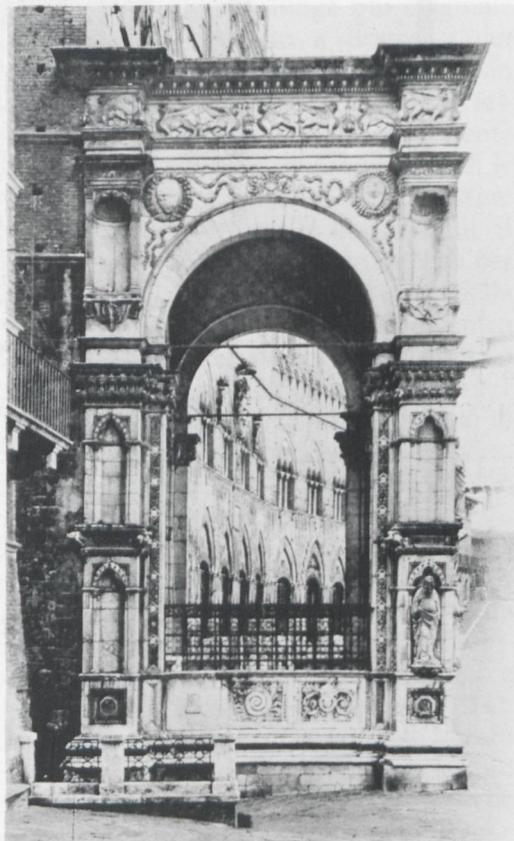
8. B. Peruzzi, *Allegoria di Mercurio*, dettaglio (Parigi, Louvre).

9. S. Serlio, *veduta prospettica* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni).



10. B. Peruzzi, *progetto per la facciata della cappella di S. Giovanni del duomo di Siena*, dettaglio (Londra, British Museum).

11. Siena, *palazzo Pubblico, cappella di Piazza*.



commento: le due paia di mensole triglifate trasmettono il peso del frontone al “sodo” dei due fusti della porta, o, nella terminologia serliana, alle due “pilastrate”; i triglifi veri e propri invece, stanno sopra il “vano” dell’apertura. Come abbiamo visto nell’incisione, il Serlio sapeva benissimo che le mensole laterali geneticamente fanno parte del fregio corinzio e che secondo Vitruvio rappresentano, come i triglifi nel dorico, i capi delle travi trasversali: si potevano quindi difendere dal punto di vista tettonico, che era quello vitruviano, ma non da quello della “natura” dorica. Questa mensola “triglifata” ebbe in seguito un enorme successo, dal palazzo Fantuzzi a Bologna fino a Ancy-le-Franc e alle finestre ioniche nel cortile di palazzo Farnese e oltre.

Il grande interesse del Serlio per l’“invenzione”, anche per quella meno ortodossa, è confermato dai numerosi motivi del *Quarto Libro* presi da Giulio Romano. Una porta dorica, per esempio, che è una variante della finestra della casa romana di Giulio Romano del 1524 circa, viene di nuovo giustificata come “mista”, e cioè come altra “mescolanza”; in quel caso, quella meno pericolosa di dorico e rustico. I contemporanei desideravano “la novità e le cose non troppo usate”⁴¹. Lo stesso Peruzzi aveva imitato già nel 1524-25 questa nuova mescolanza giuliesca del dorico e del bugnato nel palazzo del quadro di Santa Maria della Pace⁴².

Ma il Serlio non si arresta ad imitare singoli motivi, inventati da altri; egli stesso tenta non soltanto di inventarne di nuovi, ma anche di ideare nuovi sistemi, come abbiamo già visto nell’incisione, variando, combinando, perfino complicando le trovate dell’architettura tardoantica e dei grandi maestri rinascimentali. Sappiamo peraltro, attraverso la sua testimonianza diretta, che li ha aggiunti all’ultimo momento per arricchire il libro⁴³.

Nel commento al primo sistema dorico del *Quarto Libro*, Serlio giustifica i piani aggiuntivi e le colonne binate con argomenti che non appaiono subito comprensibili (fig. 17): “Ancora che gli antichi, per quanto si vede, havendo posto li architravi sopra le colonne, non gli hanno posto altro ordine sopra che il frontispicio, usando

12. S. Serlio, porta dorica
(Quarto Libro, fol. 147r).

14. Roma, palazzo Stati Maccarani, facciata.

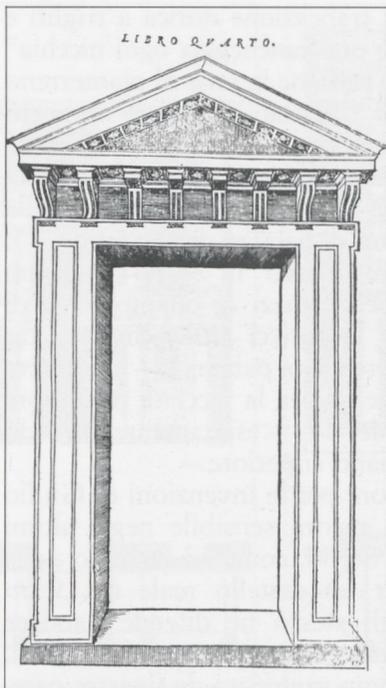
13. Anonimo, finestra del pianterreno di palazzo
Fusconi (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni,
2732A).

questo tal ordine solo a' tempj, e non ed altri edifici; non voglio perciò restare di non fare alcun ordine di case senza archi: imperochè se vorremo far archi con li suoi pilastri quadri, e metterci ancora le colonne tonde per più ornamento: e volendo un portico luminoso, li archi e i pilastri occuperanno assai del lume: ma se vorremo con colonne sole metterci li archi sopra, sarà cosa falsissima: percioche li quattro angoli dell'arco sopra una colonna tonda poseranno fuori del vivo"⁴⁴.

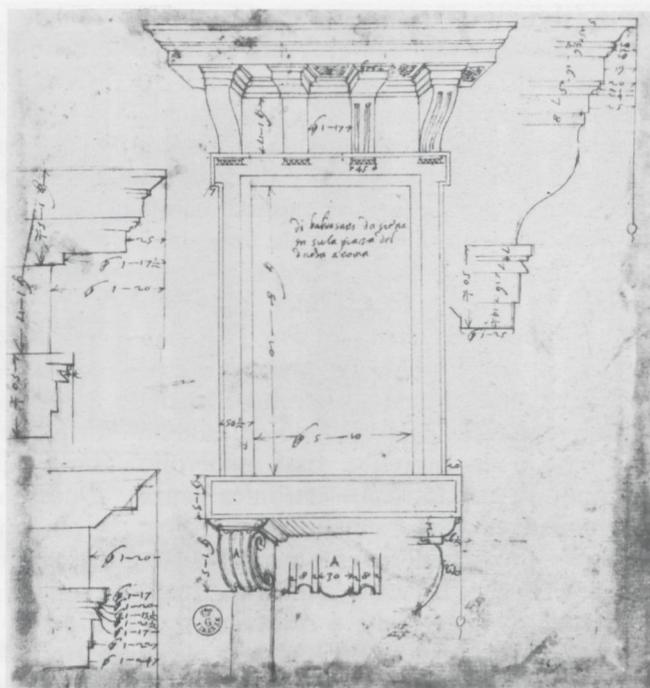
In questo commento, il Serlio tenta di difendere la violazione del decoro in quanto è convinto che le colonne richiedano una trabeazione e che un tale sistema sia lecito esclusivamente per edifici sacri. Un sistema gerarchicamente meno nobile, come quello del teatro di Marcello, avrebbe tolto troppa luce, e degli archi sopra le colonne avrebbero creato gli inconvenienti dell'attacco criticati già dall'Alberti. Anche questo atteggiamento trova un parallelo esatto nel periodo bolognese del Peruzzi, che nella glossa scritta sul progetto U 352 A per il palazzo Lambertini sconsiglia la colonna con l'arco usando gli stessi argomenti: "Questo modo (e cioè le colonne con trabeazione) e più al proposito per lumj e per bellezza e maxime che glie piu propinquo ala maniera e uso delj bonj antiquj: per che maj usareno archi tondi sopra ale colonne"⁴⁵.

Non so dove il Serlio abbia potuto vedere il sistema dorico di doppie colonne prima del 1527 e quindi non escluderei che si sia già ispirato al progetto peruzziano per palazzo Massimo del 1532, che potrebbe aver osservato durante una sua visita a Roma oppure conosciuto grazie alle informazioni di altri: sull'U 368 A gli intercolumni grandi e piccoli, così come la distribuzione dei triglifi, corrispondono al sistema del Serlio⁴⁶. Questo vale persino per la pianta con una porta e due finestre della parete interna del portico. D'altronde, non può essere un caso che il Serlio confonda i proprietari del teatro di Marcello, i Savelli, proprio con i Massimo, con i quali Peruzzi entrò in contatto soltanto verso il 1532⁴⁷.

Le finestre al secondo piano — che sono le uniche arcate di questo sistema oltre alla porta — si alternano con il motivo predi-



12



14



13

letto dal Serlio, il pilastro a nicchia — un complesso sistema ispirato senz'altro ai palazzi dell'Aquila e Pandolfini dell'ultimo Raffaello. Il Serlio usa una nicchia di forma completamente inedita, una sorta di parasta provvista di base e di capitello che sostiene la trabeazione: combinazione sicuramente ispirata da facciate veneziane come quella di palazzo Corner Spinelli, mentre il portico corrisponde piuttosto alla tipologia della sua nativa Bologna. Anche al terzo piano la trabeazione è sostenuta dalle finestre orecchiate e dal pilastro a nicchia; ma nessuno dei due ha una base o un capitello. Essi assolvono dunque ad una funzione tettonica senza essere distinti come membri di un ordine: ulteriore prova dell'inventiva poco ortodossa del Serlio. Il verticalismo accentuato e la graduale astrazione e dedinamicizzazione dei membri portanti sono ispirate alle facciate romane di Giulio Romano, come quella di palazzo Stati, che era in costruzione durante il presunto primo soggiorno romano del Serlio⁴⁸ (fig. 14). Qui, però, il Serlio accentua ancora all'ultimo piano il rapporto tra peso e sostegno, mentre Giulio Romano nel terzo piano di palazzo Stati aveva eliminato ogni dinamismo tettonico. Credo che, oltre al doppio colonnato, proprio questo senso logico e razionale riveli l'elemento peruzziano del suo sistema.

Una delle differenze essenziali tra il sistema del Serlio e la facciata dei palazzi romani è la riduzione del secondo piano di circa un quarto, anch'essa ispirata a Vitruvio⁴⁹. Questa riduzione è in pieno contrasto con il concetto della predominanza del piano nobile, una delle grandi trovate del Bramante romano. Sembra quindi che il Serlio abbia derivato questo sistema non tanto dai palazzi quanto dal cortile inferiore del Belvedere. Serlio riduce quest'ultimo di circa un quarto, ma in verità è ancora più basso⁵⁰. Tale diminuzione vitruviana di un quarto rimarrà caratteristica anche nei palazzi del *Sesto* e del *Settimo Libro*⁵¹.

Nel secondo sistema dorico del *Quarto Libro*, Serlio rinuncia al terzo piano e sottolinea invece l'importanza del piano nobile utilizzando edicole con timpani alternanti e mensole triglifate e cioè "me-

scolate", la trabeazione dorica a triglifi e l'ordine che ora fiancheggia ogni nicchia⁵² (fig. 18). Le serliane in serie al pianterreno e i pannelli che stabiliscono il rapporto tettonico con la trabeazione del pianterreno sono ispirati al progetto per la facciata posteriore o al fondo dell'*Arcturus* nella sala dei Venti di palazzo del Te⁵³ (figg. 15, 16). Ma di nuovo il Serlio è degno discepolo del Peruzzi in quanto tenta di tettonizzare i capricci giulieschi e di far corrispondere i suoi pannelli — a differenza del progetto per la facciata posteriore di palazzo del Te — esattamente ai piedistalli del piano superiore.

Questo amore per le invenzioni di Giulio Romano è ancora sensibile negli ultimi disegni del Serlio, come ad esempio nella facciata per un castello reale nel *Sesto Libro*⁵⁴. Egli stesso ne difende l'audace ritmo giuliesco con argomenti funzionali: "Questo comportamento de finestre pare-ra forse ad alcuno chegli discordi: ma si deve considerare alla commodità delle habitationi dentro... e non dimeno in questa facciata si vederà armonia: la quale sera discordia concordante". Non escluderei che il concetto della "discordia concordante" sia, anch'esso, di origine giuliesca. Nel *Quarto Libro*, l'invenzione di gran lunga più efficace è quella che, in un certo senso, è paragonabile al grande edificio dell'incisione prospettica: qui il Serlio combina una variante dell'arcata dorica del teatro di Marcello con un piano nobile che moltiplica il motivo centrale dell'*Incendio del Borgo*, traducendolo contemporaneamente in ordine ionico⁵⁵ (fig. 19). Dato che il Serlio nel commento parla esplicitamente dell'"uso di fabbricare in Venezia", non escluderei che volesse proporre un'alternativa più bramantesca e più vitruviana della Marciana del Sansovino, iniziata pochi anni prima. Neppure la basilica vicentina, che fu sicuramente ispirata all'incisione serliana, e dove il Palladio modifica l'equilibrio tanto delicato tra i due piani, può essergli piaciuta. Era sempre stato contrario agli aggetti sopra le colonne singole e forse non avrebbe approvato l'idea del Palladio di incrementare lo splendore dei palazzi con questo motivo, ispirato senza dubbio agli archi trionfali.

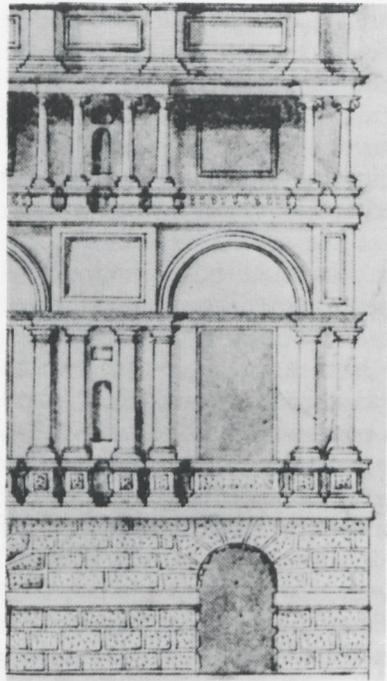
Altre invenzioni del *Quarto Libro* sembra-

no strettamente collegate alla villa Imperiale di Pesaro, che Girolamo Genga realizzò dopo il 1529; l'articolazione densissima delle pareti con complessi ritmi di paraste e pannelli incastrati o sporgenti, il carattere piatto e sintetico del dettaglio e i tanti motivi ispirati a Bramante, Raffaello, Giulio Romano e Peruzzi devono aver impressionato Serlio. Questi elogia il Genga come scenografo e "ottimo architetto" (*Secondo Libro*, 18v) e, avendo mantenuto contatti personali anche con Francesco Maria della Rovere, deve avere conosciuto la villa Imperiale (fig. 20, 21)⁵⁶. Dobbiamo quindi distinguere tra motivi e sistemi da un lato, e principi di composizione dall'altro. Per i sistemi e i motivi, il Serlio si ispira innanzitutto a Bramante, Raffaello e a Giulio Romano, mai a Michelangelo, anche se lo conosceva sicuramente; quasi per nulla a Sangallo e rare volte a Peruzzi. I pochi sistemi veramente ritmici del Peruzzi non hanno infatti la stessa forza innovativa.

Sembra quindi che il Peruzzi sia stato non tanto il suo idolo ciecamente imitato, quanto un vero maestro che gli insegnò i principi fondamentali della buona architettura — principi che non si potevano imparare, se non in maniera frammentaria, da Vitruvio o dall'Alberti, e che lo stesso Peruzzi aveva gradualmente imparato dal Bramante, insieme ad amici e colleghi come Raffaello, Sangallo o Giulio Romano. Alcuni di questi principi, come il rapporto, magari soltanto visuale, tra sostegno e peso, come la natura e la "mescolanza" degli ordini, come il rapporto tra i piani e tutti i problemi di proporzione, li abbiamo già esaminati. Altri, ugualmente importanti per il Serlio, sono il decoro, la simmetria, l'assialità o la corrispondenza tra l'interno e l'esterno di un edificio — per menzionare soltanto alcuni dei più essenziali; e mi sembra anche che il Serlio sia direttamente legato al Peruzzi nello stile e nel modo di disegnare l'architettura. All'inizio del *Quarto Libro*, Serlio parla già del decoro, e cioè del rapporto tra la funzione di un edificio e le forme convenienti per la sua decorazione — problema che lo occupa anche nel commento al primo sistema dorico⁵⁷. Serlio adotta la "corrispondenza" tra interno e esterno,

15. I. Andreasi, copia del progetto di G. Romano per la facciata posteriore di palazzo Te, dettaglio (Düsseldorf, Kunstmuseum).

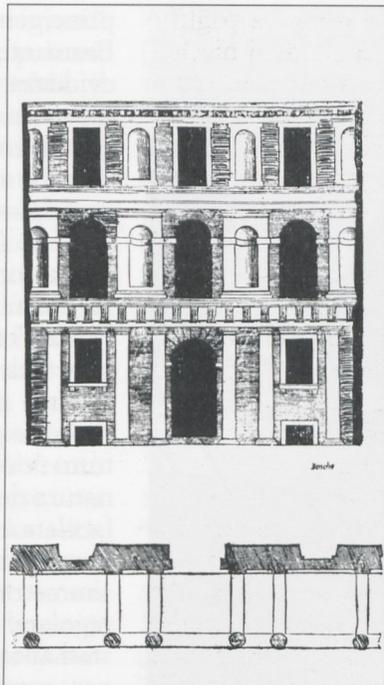
16. G. Romano, Arcturus (Mantova, palazzo Te, sala dei Venti).



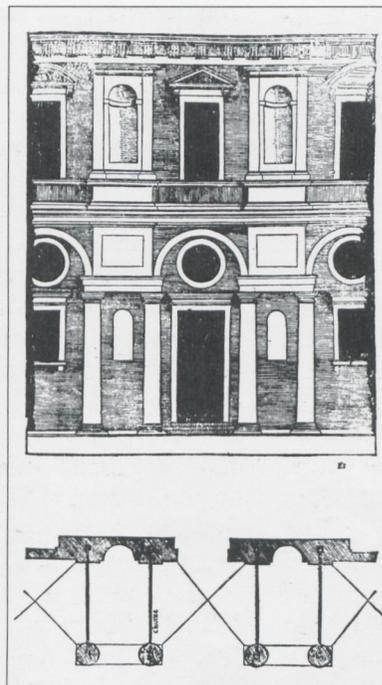
15

17. S. Serlio, facciata dorica con pianta (Quarto Libro, foll. 150v e 151r).

18. S. Serlio, facciata dorica con pianta (Quarto Libro, foll. 151v e 152r).



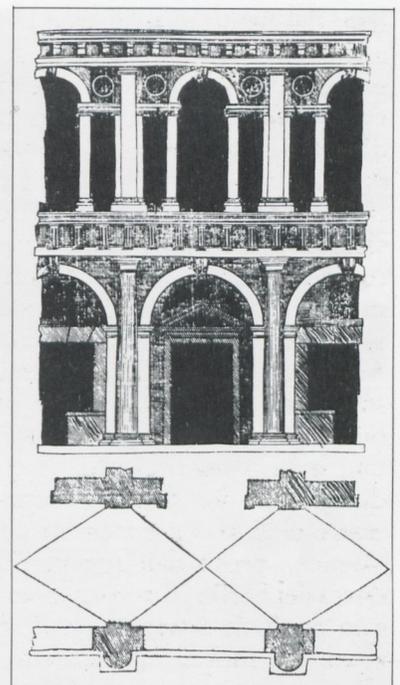
17



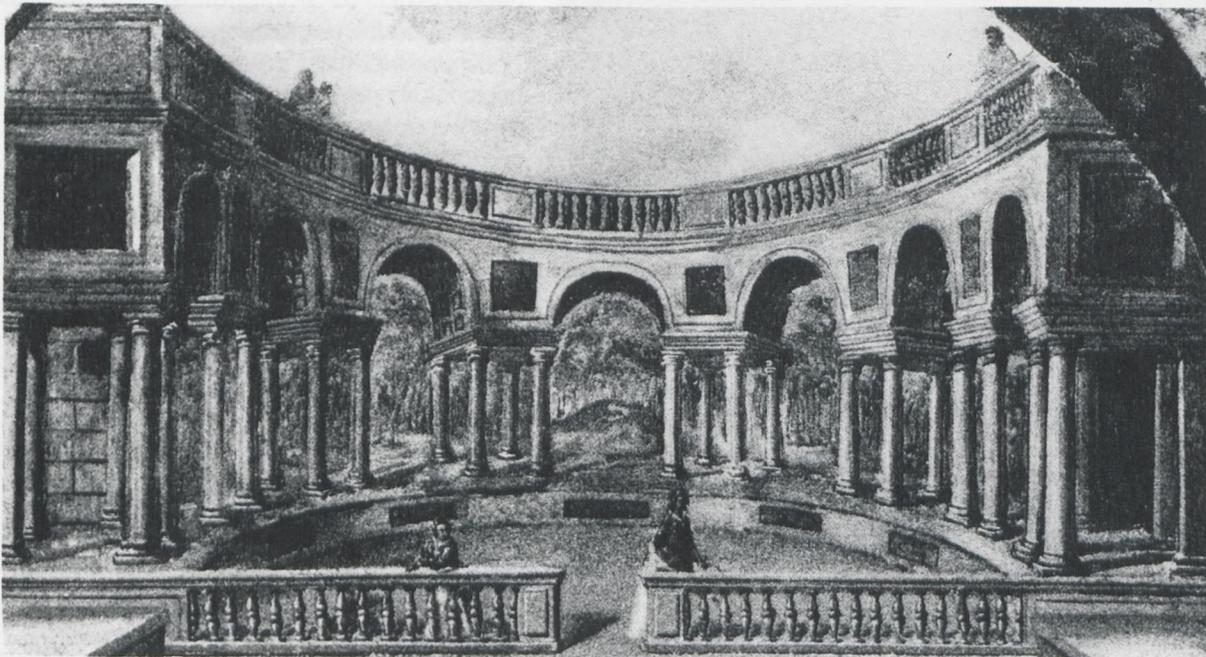
18

19. S. Serlio, facciata dorica con pianta (Quarto Libro, foll. 153v e 154v).

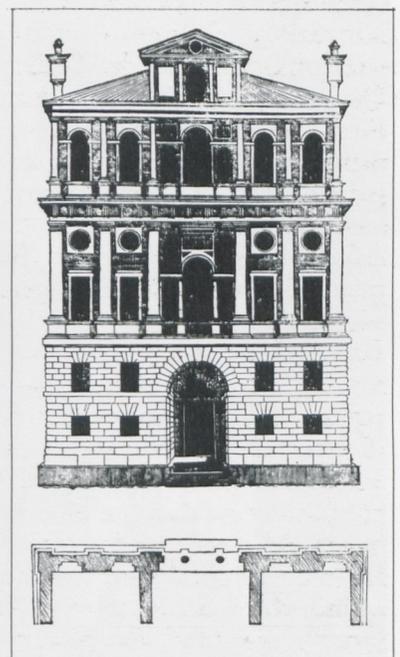
20. S. Serlio, facciata dorica con pianta (Quarto Libro, foll. 154v e 155r).



19



16



20



21

principio sviluppato dall'Alberti e dal Bramante⁵⁸, quasi sempre e con particolare evidenza nelle chiese del *Quinto Libro*⁵⁹. Ne parla però soltanto marginalmente, in quanto menziona la stessa altezza delle cornici all'interno e all'esterno. Questi principi sono ancora validi nel *Sesto* e nel *Settimo Libro*. Se si deve restaurare una casa vecchia, bisogna rendere simmetrica la pianta, accentuare il centro mediante l'asse d'entrata, sottolineare il piano nobile, rendere ritmica la successione delle finestre per evitarne la monotonia, tettonizzarne le piattabande e le aperture — tutto ciò pur rispettando il decoro, la natura degli ordini e la corrispondenza tra facciata e cortile⁶⁰. Se si tratta di un terreno irregolare, ci vuole almeno una facciata simmetrica, un'asse centrale e un cortile regolare⁶¹. Tutti questi principi erano già stati adottati nei progetti del Peruzzi, come per esempio in quelli del 1532 per il palazzo Ricci di Montepulciano⁶². Quando il Serlio dovrà poi proporre la pianta della "casa di un re"⁶³, potrà partire dal progetto peruziano per un monastero, rinforzando tuttavia notevolmente l'asse longitudinale; egli sapeva che quest'asse aumentava l'espressione di potenza⁶⁴. Ma anche nel progetto di base per le ville del *Settimo Libro* il Serlio accentua l'asse longitudinale rispetto al prototipo del Peruzzi⁶⁵ — altro concetto che lo avvicina più a Bramante o a Giulio Romano che non al venerato maestro.

Il Serlio non è quindi né un grande teorico, né un vero intellettuale; e non è neppure un grande artista, perché gli manca la scintilla veramente creativa dell'architetto. Ma non è nemmeno uno spirito mediocre o debole, oppure una persona che usufruisce di una fama attribuitagli soltanto a causa di un errore storico. Se fosse così, non si spiegherebbe la grande stima dimostrategli da maestri come il Palladio, Philibert De L'Orme, lo Scamozzi o addirittura il Bernini. Fu uno dei grandi mediatori che rappresentano le figure-chiave di ogni espansione culturale. Forse avrebbe avuto maggiore successo, e forse anche noi lo avremmo apprezzato meglio, se avesse pubblicato non soltanto alcuni prototipi antichi e pochissimi prototipi della cerchia bramantesca, ma anche i più

begli edifici e progetti degli altri grandi maestri del suo tempo: chiese, palazzi, ville, monasteri e fortificazioni. Ma il Serlio voleva essere compreso anche da "ogni mediocre", come dice all'inizio del *Quarto Libro*; voleva far capire anche ai mediocri come si applica la buona architettura, magari a un livello medio e basso. Per la divulgazione della nuova architettura, forse il suo metodo era quello didatticamente più opportuno. Egli sapeva benissimo che questa "buona architettura" era tutt'altro che un'imitazione rigida e ortodossa dell'antico. Sentiva che il pubblico mondano stava aspettando non soltanto nuove invenzioni, varietà, sorprese, ma anche maggiore sistematicità e razionalità. Tutto sommato sapeva, meglio di alcuni suoi contemporanei che credevano in un rigido classicismo, che se anche il linguaggio era certamente quello dell'*aurea latinitas*, le idee dell'antichità risultavano completamente cambiate. Questo è forse l'aspetto più fondamentale del legato peruziano e della scuola bramantesca.

1. S. Serlio, *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Toscano, Dorico, Corinthio, e Composito. Con gli esempi dell'Antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venezia 1537, 1566, *Quarto Libro*, fol. 126 r.
2. B. Cellini, *Opere*, a cura di G.G. Ferrero, Torino 1971, pp. 817 sgg.; H. Burns, *Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981, a cura di J. Guillaume, Parigi 1988, pp. 208 sgg., con ulteriori fonti; H. Günther, *Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio*, in *Les traités d'architecture...*, cit., pp. 228 sgg.
3. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, IV, pp. 606 sgg.
4. W.B. Dinsmoor, *The literary remains of Sebastiano Serlio*, in "The Art Bulletin", XXIV, 1942, pp. 62 sgg.; M. Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano 1966; M.N. Rosenfeld, *Sebastiano Serlio, On domestic architecture*, Cambridge-London 1978, p. 18, tav. XXXVI.
5. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11, 1967-68, pp. 9 sgg.; L. Puppi, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegbino, il "mistero" di Francesco Senese e Sebastiano Serlio*, in *Baldassarre Peruzzi pittura secca e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 491 sgg.
6. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1566, fol. 69v.
7. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902, I, p. 194.
8. C.L. Frommel, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X.*, in "Bollettino Cisa", XVI, 1974, p. 180 sgg.

9. S. Serlio, *cit.*, 1566, foll. 64v sgg.; C.L. Frommel, in AA.VV., *Raffaello architetto*, catalogo della mostra, Milano 1984, p. 260.
10. R. Tuttle, *Sebastiano Serlio bolognese*, in questo volume.
11. H. Burns, *op. cit.*, p. 217, fig. 22.
12. H.W. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturgezeichnungen, Tafelband*, Tübingen 1984, tav. 15.
13. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, fol. 193v; J. Schulz, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles 1968, pp. 139 sgg., fig. 22; v. U 509 A del Peruzzi (H.W. Wurm, *op. cit.*, 1984, tav. 171).
14. L. Olivato, *Con il Serlio tra i "dilettanti d'architettura" veneziani della prima metà del '500. Il ruolo di Marcantonio Michiel*, in *Les traités d'architecture...*, cit., p. 249; v. anche A. Matteucci e D. Lenzi, in questo volume.
15. D. Howard, *Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, 2, pp. 512 sgg.
16. C. Thoenes, *Bramante und die Säulenordnungen*, in "Kunstchronik", 1977, 30, pp. 62 sgg.
17. D. Howard, *op. cit.*, figg. 25-33; H. Zerner, *Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre*, in *Les traités d'architecture...*, cit., pp. 282 sgg., figg. 1-5.
18. Per il problema degli ordini del Serlio, v. H. Günther, *Serlio e gli ordini*, in questo volume.
19. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, foll. 139r, 141r-v, 142v, 145v, 149v, 158v, 161v, 162r-v, 169r, 171r.
20. H.W. Wurm, *op. cit.*, tav. 279.
21. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 112 sgg., tavv. LVI sgg.; C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, p. 46, tav. 182 c.
22. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 144 sgg., tav. LXXIX b.
23. *Ibidem*, pp. 125 sgg., tavv. LX b sgg.
24. H.W. Wurm, *op. cit.*, tavv. 458 sgg., 466.
25. *Ibidem*, tav. 451; S. Serlio, *Terzo Libro*, 1566, fol. 80v.
26. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 8, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, II, pp. 585, 587; C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., tavv. LXIV, LXXIX a, LXXXI a.
27. *Ibidem*, pp. 155 sgg., tav. LXXVI.
28. D. Howard, *op. cit.*, p. 512.
29. *Ibidem*, p. 516, nota 16, fig. 34; H. Zerner, *op. cit.*, pp. 282 sgg., fig. 6.
30. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., tavv. XXIII b, XXXIII a, XL a, LX b, LXIX a.
31. J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, figg. 7-10.
32. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, foll. 80v sgg.
33. C.L. Frommel, *Il complesso di S. Maria presso S. Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, atti del I Convegno Internazionale di Studi, Pavia 1980, Pavia 1983, p. 150.
34. C. Acidini Luchinat, *Note preliminari al restauro della Cappella Gbissardi a Bologna*, in *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 79 sgg.
35. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., tav. LXXXI a.
36. Con quanta fretta il Serlio compose il *Terzo Libro* sentiamo dal suo discepolo Philandrier: "utinam non fuisset coactus auctor editionem praecipitare..." (G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Roma 1544, foll. 137 sgg.; H. Günther, *op. cit.*, p. 230). Secondo il Philandrier il Serlio nel *Quarto Libro* si ricorda a volte male delle cose imparate dal Peruzzi: "alia quaedam a se male tradita dum Balthasarem Senensem audit", *ibidem*.
37. H.W. Wurm, *I disegni di architettura del Peruzzi. Un contributo alla loro cronologia*, in *Baldassarre Peruzzi...*, cit., pp. 721 sgg.; ringrazio l'amico Wurm di avermi fatto

conoscere i suoi risultati non ancora pubblicati.

38. H. Günther, *op. cit.*, pp. 234 sgg.
39. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., II, pp. 189 sgg., tavv. 77 e, f; C.L. Frommel, *Palazzo Massimo alle Colonne*, in *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 254.
40. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, foll. 146v sgg.
41. *Ibidem*, I, IV, fol. 147v; C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., III, tav. 86.
42. C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., tavv. LX b, LXII.
43. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, fol. 148v.
44. *Ibidem*, fol. 150v.
45. H.W. Wurm, *op. cit.*, tav. 184.
46. *Ibidem*, tav. 317; v. anche U 547 A, Wurm, *op. cit.*, tav. 361.
47. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1566, fol. 69v; C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., II, pp. 233 sgg.
48. *Ibidem*, II, pp. 322 sgg.
49. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, fol. 187v; Vitruvio, *De architectura libri decem*, V, 1, 7, a cura di C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, pp. 206, 230, 232.
50. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, fol. 119r.
51. V.S. Kühbacher in questo volume.
52. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, foll. 151v sgg.
53. F. Hartt, *Giulio Romano*, New York 1958, II, fig. 207; E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua*, Baltimore-London 1977, fig. 20.
54. M.N. Rosenfeld, *Sebastiano Serlio, On domestic architecture*, New York-Cambridge -London 1978, tavv. LXV sgg.
55. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, foll. 153v sgg.
56. *Ibidem*, *Secondo libro*, fol. 18v; A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma 1971, pp. 218, 271, 313, 332.
57. S. Serlio, *Quarto Libro*, 1566, fol. 126v.
58. C.L. Frommel, *Il complesso di S. Maria...*, cit., pp. 154 sgg.
59. S. Serlio, *Quinto Libro*, 1566, foll. 203 sgg.
60. S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Venezia 1619, *Settimo Libro*, pp. 156 sgg.
61. *Ibidem*, pp. 132 sgg.
62. H.W. Wurm, *op. cit.*, tavv. 324 sgg.
63. M.N. Rosenfeld, *op. cit.*, tav. LXXI.
64. H.W. Wurm, *op. cit.*, tav. 243.
65. S. Serlio, *Settimo Libro*, 1619, p. 5; H.W. Wurm, *op. cit.*, p. 255; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, II, fig. 722.