

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**La fortuna del trattato di Sebastiano Serlio nella pittura veneta del Cinquecento. La Venezia moderna e la Roma antica di Paris Bordon**

**This is a pre print version of the following article:**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1842165> since 2022-02-19T17:48:00Z

*Publisher:*

Marsilio

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

MARIA BELTRAMINI

LA FORTUNA DEL TRATTATO  
DI SEBASTIANO SERLIO NELLA PITTURA VENETA  
DEL CINQUECENTO. LA VENEZIA MODERNA  
E LA ROMA ANTICA DI PARIS BORDON



**D**urante il suo lungo soggiorno a Venezia dalla fine degli anni venti ai primi anni quaranta del Cinquecento, il “professor d’architettura” Sebastiano Serlio si era dato molto da fare sulla competitiva scena lagunare: oltre a coltivare amicizie strategiche con aristocratici, intellettuali ed artisti, aveva progettato palazzi e conventi, disegnato arredi, diffuso incisioni, realizzato dipinti<sup>1</sup>. Fu però con la stampa delle *Regole Generali sopra le cinque maniere de gli edifici...* nel settembre del 1537, o *Quarto Libro* - il primo della serie di volumi dedicati all’architettura antica e moderna la cui pubblicazione si articolò nel corso del successivo quindicennio - che la sua carriera giunse ad una svolta decisiva: dopo l’apparizione del *Terzo Libro* nel 1540, Serlio ottenne infatti l’attesa chiamata alla corte di Francesco I di Valois, e nell’autunno del 1541 partì per Fontainebleau come «Architecte ... du Roy»<sup>2</sup>.

Le numerose edizioni del trattato serliano (autorizzate o meno) che iniziarono a fiorire nelle principali lingue europee quando ancora l’autore risiedeva a Venezia dimostrano che il suo trasferimento al di là delle Alpi non fu determinante per assicurare all’opera risonanza europea: il suo successo venne infatti subito garantito da una formula editoriale che catturò ben più che i soli «intendenti», grazie all’inedita abbondanza ed efficacia comunicativa delle tavole xilografiche che si accompagnavano a testi brevi e di agevole lettura (fig. 1). Spesso a tutta pagina, rese più comprensibili tramite l’uso della prospettiva, e accostevoli - senza avvilire il loro contenuto tecnico - con l’aggiunta qua e là di particolari pittorici (ombreggiature, cespi d’erba, sbuffi di fumo dai camini, ambientazioni su corsi d’acqua, addirittura la prua di una barca che spunta dietro la facciata di un palazzo), le immagini architettoniche divennero così le vere protagoniste delle *Regole Generali* e di tutti gli eleganti *in folio* usciti dai torchi di Francesco Marcolini, e

1. Cfr. H. GÜNTHER, *Studien zum venetianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in «*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*», XXXII, 1981, pp. 42-94, D. HOWARD, *Sebastiano Serlio’s Venetian Copyrights*, in «*The Burlington Magazine*», CXV, 1973, pp. 512- 516 e S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 13-80 (con l’avvertenza che il *solaro* della Scuola Grande di San Rocco, per il quale Serlio redasse un’articolata perizia autografa, non è un soffitto di legno, come ancora talvolta si ritiene sulla scia di Timofiewitsch, bensì una portantina processionale, come bene argomenta G. KÖSTER, *Una portantina da processione di Sebastiano Serlio per la Scuola Grande di San Rocco*, in «*Arte Veneta*», LXI, 2004, pp. 212-216).

2. Cfr. W.B. DINSMOOR, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in «*The Art Bulletin*», XXIV, 1942, Part I, pp. 55-91, Part II, pp. 115-154 e ora *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et Imprimerie*, a cura di S. Deswarte-Rosa, 4 voll., I. *Le traité de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIème siècle*, Paris 2004.

tali si mantennero anche nei volumi pubblicati durante il soggiorno francese<sup>3</sup>.

La formazione da pittore di Sebastiano<sup>4</sup>, e in particolare il suo contatto con Baldassarre Peruzzi, giocò certamente un ruolo nella sua capacità di allestire un'impresa così seduttiva dal punto di vista visivo e spiega in parte la fortuna di cui il trattato godette presso gli artisti figurativi: includendo la prospettiva nella teoria dell'architettura coi libri *Primo* e *Secondo* editi nel 1545, Serlio aveva allargato il loro repertorio di soluzioni bidimensionali e pronte all'uso per sfondi e ambientazioni<sup>5</sup>, contribuendo in maniera decisiva a quel travaso del vocabolario architettonico all'antica dal libro illustrato alla tela che non conobbe le critiche rivolte invece alla sua parallela proposta di standardizzazione nella pratica della progettazione<sup>6</sup>.

Manca ancora un censimento completo che ricostruisca nel suo insieme l'impatto delle xilografie serliane sull'immaginario pittorico cinquecentesco: pur essendo già stati da tempo messi in rilievo alcuni eclatanti casi d'ambito nordeuropeo<sup>7</sup>, appare comunque chiaro che gli effetti più vistosi si manifestarono nella produzione veneziana e veneta dove, sin dallo scadere degli anni trenta, cioè appunto attorno alla data d'apparizione dei primi volumi del trattato, si avviò un vero e proprio *revival* architettonico che rilanciò in termini nuovi e decisamente 'romani' quel gusto tutto

3. Si rimanda ai contributi di Christof Thoenes, specie quello intitolato *Prolusione. Serlio e la trattatistica* che apre il volume *Sebastiano Serlio*, atti del sesto seminario internazionale di Storia dell'architettura (Vicenza 31 agosto - 4 settembre 1987) a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 9-18 e Id., *I precedenti della Regola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di B. Adorni, C. L. Frommel, R. Tuttle, Milano 2002, pp. 352-361. In base ad una precisa scelta di campo a favore delle immagini rispetto alle didascalie d'accompagnamento, Serlio non vi inserirà le scale metriche e le dimensioni, trasferendo l'elencazione di quest'ultime nei testi.

4. L'attività pittorica di Serlio, specie prima dell'approdo veneziano attorno al 1528, è un problema complesso che attende ancora una ricostruzione attendibile; si vedano tuttavia i contributi di S. FROMMEL, *Serlio pittore*, in *Sebastiano Serlio architetto* cit., pp. 43-49 e EAD, *Serlio pittore: fantasma o realtà*, in *Arti a confronto. Studi in onore di A.M. Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 85-95 per alcuni tentativi d'attribuzione. Com'è ben noto, appena giunto a Venezia Serlio richiedeva al Senato di tutelare dal plagio una serie di incisioni tratte da suoi disegni, tra cui vedute di «varij Edificij in prospettiva», istanza reiterata nel 1537 quando, oltre che per il primo volume del trattato, si chiedeva la protezione per «alcuni particolari disegni di prospettiva et de architettura per stampar in carta reale»: di queste prospettive architettoniche, di cui certamente i pittori veneziani dovettero cogliere le potenzialità, resta oggi almeno un esemplare, pubblicato da H. ZERNER, *Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre*, in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, atti del colloquio internazionale (Tours 1 - 11 luglio 1981) a cura di J. Guillaume, Paris 1988, pp. 281-294 (sull'argomento torna anche D. HOWARD, *Les neuf gravures des ordres d'architecture à Venise en 1528*, in *Sebastiano Serlio à Lyon*, cit., pp. 72-76.). Altrettanto conosciuta è la notizia della realizzazione da parte di Sebastiano dello sfondo architettonico di una "historia di Traiano", dipinta da Giovanni Busi, detto il Cariani, per Andrea Odoni, come riferisce Marcantonio Michiel (ANONIMO MORELLIANO, *Notizia d'opere di disegno*, Bologna 1884, pp. 161-162).

5. "Et però, siccome da principio dissi, la prospettiva è molto necessaria a l'Architetto, anco il perspetico non farà cosa alcuna senza l'Architettura, né l'Architetto senza Prospettiva...", in *Il Secondo Libro di Prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese...*, Paris 1545, c. 25 v. Sull'importanza della matrice raffaellesca nella valorizzazione del disegno prospettico da parte di Serlio, si vedano le sempre valide riflessioni di Christof Thoenes in *Prolusione. Serlio e la trattatistica*, cit., in particolare le pp. 10-11.

6. Sulle ragioni delle note accuse di Giovan Paolo Lomazzo a Serlio si veda ora M. CARPO, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica delle immagini nella storia delle teorie architettoniche*, Milano 1998, pp. 124-126 e note.

7. Per primo messi in rilievo da T.H. LUNSINGH SCHEURLEER, *Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer in hun ontleenigen aan Serlio's architectuurprenten*, in «Oud Holland», LXII, 1947, pp. 123-134.

lagunare per i vasti fondali urbani che aveva già prosperato - e comprensibilmente, presso il pubblico di una città tormentata dalla ristrettezza degli spazi - con le invenzioni belliniane e carpaccesche di fine Quattrocento<sup>8</sup>. Gl'inserti serliani che, ad esempio, ad Anversa Pieter Aertsen impiegava per nobilitare i suoi soggetti sacri ed isolarli in una cornice antichizzante dal contesto quotidiano<sup>9</sup>, diventarono progressivamente sulle tele dei veneziani, oltre che occasioni per sfoggiare la propria cultura antiquaria, dichiarazioni d'appartenenza, dato che quello degli archi e delle colonne di marmo era nel frattempo diventato il linguaggio architettonico ufficiale della Serenissima; fatalmente il repertorio serliano, che della *renovatio urbis* inseguita da Andrea Gritti coi cantieri di Jacopo Sansovino era stato uno dei maggiori strumenti, venne superato man mano che gli edifici veri a Venezia e in Terraferma presero finalmente il sopravvento sulle ipotesi di carta, e i pittori - affascinati dal gioco della luce sui volumi torniti e potenti che cominciavano ad affollarsi attorno a loro - impararono direttamente da quelli ad immaginare i loro mondi illusionistici senza più bisogno dei libri degli architetti, e anzi qualche volta in competizione con loro.

\*\*\*

Quando Giorgio Vasari incontrò Paris Bordone a Venezia nella primavera del 1566, vide un artista appagato da una carriera di successi, che si era nel tempo affrancato dal ricordo delle amarezze che avevano qui e là punteggiato la sua lunga vita professionale nel contesto fortemente competitivo della città<sup>10</sup>. Il biografo aretino tratteggiò, del pittore trevigiano, la produzione abbondante e variegata nei generi e nei soggetti (dalle facciate affrescate ai ritratti, dalle grandi pale d'altare dipinte su tavola o su tela ai raffinati dipinti allegorici e mitologici di formato più ridotti), prudentemente condotta in parte fuori dai confini della Dominante per una clientela selezionata «d'alcuni principi et altri amici suoi», che dimostrò sempre d'apprezzare la rassicurante versione 'da esportazione' della via di Tiziano alla Maniera che

8. Prendo a prestito l'espressione *revival* dal saggio di C. GOULD, *Sebastiano Serlio and Venetian Painting*, in «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes», XXV, 1962, pp. 56-64.

9. Ci si riferisce in particolare a due dipinti raffiguranti entrambi *Cristo in casa di Marta e Maria* che l'olandese Pieter Aertsen realizzò tra il 1552 e l'anno seguente e che oggi sono rispettivamente conservati a Vienna e a Rotterdam, su cui si veda K. M. CRAIG, «*Pars Ergo Marthae Transit*»: *Pieter Aertsen's 'Inverted' Paintings of Christ in the House of Martha and Mary*, in «Oud Holland», XCVIII, 1983, pp. 25-39. Oltre che efficace dal punto di vista compositivo, si può notare che nel dipinto viennese la scelta di ambientare la scena neotestamentaria contro il camino corinzio con cariatidi fasciate, pubblicato da Serlio alla c. LXI. delle *Regole Generali* (edite in lingua fiamminga sin dal 1539), intendesse anche alludere, richiamando l'origine femminile dell'ordine raccontata da Vitruvio, ad un contesto funerario molto appropriato nel caso delle sorelle di Lazzaro.

10. Cfr. G. VASARI, *Le Vite*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll. (testo), Firenze 1966-1987, VI, pp. 170-173 e R. PALLUCCHINI, *Prefazione*, in *Paris Bordone e il suo tempo*, atti del convegno (Treviso, 28-30 ottobre 1985) a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso 1987, pp. 1-3. Per il più recente bilancio dell'opera del pittore trevigiano si veda ora A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino (Cr) 2014; utile anche la sintesi in R. CONTINI, *Die künstlerische Entwicklung eines internationalen Manieristen*, in 'Un San Bastiano che par non li manchi se non il solo respirare'. *Paris Bordone's Berliner Altarbild im Kontext*, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, 5 aprile - 8 luglio 2007), Berlin 2007, pp. 15-37.

egli incarnava. Discepolo di un maestro riluttante, Paris ne seguì a lungo l'esempio anche nel modo selettivo d'utilizzare l'architettura, specie come quinta 'nobilitante' utile ai fini compositivi ed espressivi, avendo per certo osservato con molta attenzione, quando si avviava alla professione, l'opera nella quale Tiziano negli anni venti si era dato più pena per elaborare un fondale appropriato al contesto, cioè l'*Annunciazione* per la cappella Malchiostro nella cattedrale di Treviso<sup>11</sup>. A questo mondo di architetture virtuali sintetiche e frammentarie, comunque assediate dal paesaggio, che Paris iniziò a dispiegare in quella fase con consumata abilità<sup>12</sup> si affiancò, attorno alla metà degli anni trenta, lo straordinario *exploit* della *Consegna dell'anello di San Marco al Doge* per la Scuola Grande di San Marco (fig. 2)<sup>13</sup>, nel quale la tradizione della pittura narrativa venne forzata creativamente a proiettare l'immagine della città verso il futuro che stava per compiersi.

Il vasto telero doveva occupare il centro della parete nord della sala dell'Albergo al primo piano, venendosi così a trovare tra due dipinti di mani diverse già eseguiti, uno tutto naturalistico, cioè la famosa *Burrasca di mare*, incompiuta dalla morte di Palma il Vecchio, l'altro concepito invece come veduta urbana ingombra di un enorme edificio loggiato (quasi un affresco trecentesco padovano!), rappresentato in rigida prospettiva centrale, a far da sfondo a un miracolo del Santo ad Alessandria d'Egitto: come è stato già notato, Paris riutilizzò il motivo delle arcate a tutto sesto su colonne che caratterizzavano il palazzo eseguito da Giovanni Mansueti alla sua destra e, ruotandolo di novanta gradi, lo ripropose sulla parete di fondo di una tribuna al cui centro sedeva il Doge (con le sembianze di quello allora regnante, cioè Andrea Gritti) e la sua corte, riuscendo così - malgrado il diverso taglio prospettico

11. Si veda C. SMYTH, *Insiders and outsiders: Titian, Pordenone and Brocardo Malchiostro's Chapel in Treviso Cathedral*, in «Studi tizianeschi», V, 2007, pp. 32-75. Sull'architettura della bottega dei Lombardo nella cattedrale trevigiana cfr. M. CERIANA, *Osservazioni sulla cappella Maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine*, in «Venezia Arti», V, 1991, pp. 134-144. Mi sembra che il ricordo della tavola dipinta da Tiziano per Brocardo Malchiostro sia ancora vivido nella memoria di Paris quando realizza, nei primi anni Cinquanta, l'*Annunciazione* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, nella quale lo scorcio della cappella lombardese si è trasformato in una vasta loggia voltata aperta sul contesto naturale (che poi ritorna anche nei *Giocatori di scacchi* di Berlino). Si noti il piccolo ordine a bretella che unisce le semicolonne inferiori alla trabeazione terminale, che mi pare una possibile traccia della soluzione simile nella cappella trevigiana.

12. Nelle grandi pale, a partire degli anni venti, il vocabolario architettonico che Bordon impiega in combinazioni diverse è per lo più costituito da blocchi marmorei che, sovrapposti, formano il trono della Vergine; da impervie scalinate, su cui esso è generalmente issato, e da colonne in marmo su alti piedistalli istoriati, libere o applicate a pilastri, che inquadrano la *Sacra Conversazione* contro lo sfondo di paesaggio. Le eccezioni più notevoli a questa tipologia d'uso databili entro il 1530, mi pare siano il *San Giorgio* oggi alla Pinacoteca Vaticana, coll'edificio porticato sullo sfondo che potrebbe essere una versione modernizzata del Palazzo Ducale veneziano, e l'interessante *Pentecoste* oggi a Brera, proveniente da Crema, ambientata presso una cappella cruciforme voltata a vela, con l'arcone d'accesso su lisci pilastri d'imposta inquadrato da alte colonne ribattute a parete: il classicismo di questa soluzione, che forse riprende un modello di primo Cinquecento veneziano, cioè le ante d'organo di San Bartolomeo dipinte da Sebastiano del Piombo entro il 1509, è stato da tempo anche messo in relazione con la pittura ferrarese del Garofalo (vedi G. FOSSALUZZA, in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano 1990, pp. 84-86, cat. ???, e DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. \*\*\*, cat. \*\*\*).

13. Su cui ora DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 301-303, cat. 80, con tutte le referenze bibliografiche.

adottato - a connettere visivamente i due episodi<sup>14</sup>. Qui però il pittore non si limitò ad un riuso a fini strutturali, ma andò oltre, formulando un'idea spaziale originale: il portico della *Consegna* si può infatti intendere come parte visibile di una struttura a pianta quadrata con cupola centrale (o vela) su pennacchi, controventata da volte a botte poggianti su gruppi di sostegni collocati ai vertici, simile quindi ad una campata di San Salvador in versione 'colonnare' e a ordine unico<sup>15</sup>: la ricchezza dei materiali e soprattutto lo schema a *quincunx* rendono trasparente l'allusione alla Basilica marciana, di fatto la protagonista di tutto il ciclo dell'Albergo a partire dall'*Ultima predica di San Marco* di Gentile e Giovanni Bellini<sup>16</sup>. Ma di grande interesse è anche l'edificio che si vede sullo sfondo: una struttura ad arcate e volte su pilastri e semicolonne di candido marmo, di pianta rettangolare: per l'articolazione ipostila del livello inferiore Paris potrebbe essersi ricordato della Loggia di Brescia, che fino alla metà del Cinquecento - quando venne approvato il progetto palladiano della Basilica vicentina - fu l'unico palazzo pubblico di Terraferma, ancorché incompiuto, ad aver adottato un inequivocabile linguaggio all'antica<sup>17</sup>; ma il ritmo raddoppiato delle arcate al secondo livello e la balaustrata terminale hanno reso invece da tempo esplicito il riferimento ad un'invenzione di Sebastiano Serlio, come quella pubblicata poi al f. LV r. del primo volume del suo trattato, edito nel 1537 (fig. 3). D'altro canto alcuni singolari dettagli nella decorazione delle finestre si ritrovano impiegati nel cortile del Palazzo Ducale veneziano, e potremmo davvero pensare che Bordon abbia qui inteso rappresentare un'ipotesi di progetto per una nuova sede ducale che, come varie fonti ci raccontano, Andrea Gritti intendeva promuovere in continuità con gli altri cantieri sulla Piazzetta, se la morte nel 1538 non gliel'avesse impedito<sup>18</sup>.

La citazione serliana, spiegabile ipotizzando una conoscenza tramite disegni, dato che il telero risultava a buon punto già nel novembre del 1534<sup>19</sup>, non è isolata

14. Cfr. P. HUMFREY, *Paris Bordon e il completamento del ciclo narrativo nell'albergo della Scuola Grande di San Marco*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, cit., pp. 41-46.

15. La scelta dell'appoggio di sistemi voltati su gruppi solidali di quattro colonne architravate (sulla tela bordoniana in effetti le colonne portano archi sopra dadi trabeati e racchiudono, a quanto si può vedere, una volta a crociera) è molto frequente nel linguaggio architettonico di Baldassarre Peruzzi, ad esempio nei suoi studi per San Pietro, e anche di Giulio Romano, come nella loggia di Davide di Palazzo Te a Mantova: a questa soluzione, attraverso la mediazione di Sebastiano Serlio, Bordon perviene anche nella *Betsabea al bagno* di Colonia nel terzo edificio collocato sulla destra, proiezione tridimensionale della xilografia alla c. XXXIIr. delle *Regole Generali*, come già evidenziato in M. BELTRAMINI, *Trattati dipinti. La fortuna pittorica dei libri di Sebastiano Serlio e la Betsabea al bagno di Colonia di Paris Bordon*, in *Saggi di Letteratura Architettonica da Vitruvio a Winckelmann II*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2009, pp. 17-36, in particolare p. 33.

16. Si veda a questo proposito M. BELTRAMINI, H. BURNS, *L'architettura nella pittura veneziana 1270-1600*, in *Architectura Picta*, a cura di S. Frommel, G. Wolf, Modena 2016 c.s.

17. Sulla Loggia di Brescia, utile l'assessamento cronologico e l'analisi dello stile in G. LUPO, *Platea Magna communis Brixiae (1433-1509)*, in *La piazza, la chiesa, il parco. Saggi di storia dell'architettura (XV-XIX secolo)*, a cura di M. Tafuri, Milano 1991, pp. 56-95.

18. BELTRAMINI, *Trattati dipinti*, cit., in particolare le pp. 33-34, dove si ritrovano i riferimenti bibliografici pregressi.

19. Se si accoglie la data del 1535 per la conclusione dell'opera, si deve in effetti immaginare che Paris abbia avuto modo di vedere i materiali grafici di Serlio prima che andassero in stampa nel settembre del 1537, un'eventualità probabile alla luce degli stretti rapporti tra l'architetto bolognese e la cerchia tizianesca, confermati tra l'altro dalla sua partecipazione alle vicende che segnano l'avvio del cantiere



nella produzione bordoniana, ma diviene la caratteristica precipua di alcune opere successive, elaborate a partire dalla fine del quinto decennio del Cinquecento, quando Paris ormai in autonomia addirittura “elaborò [una] tematic[a] nuov[a], all[la] qual[e] dovette il successo internazionale: il dipinto ... di architetture”<sup>20</sup>. Anche se lo stesso Tiziano e soprattutto Tintoretto avevano sfogliato con attenzione il trattato cogliendone il potenziale creativo aggiornato sul vocabolario romano di Bramante e Raffaello, fu con Bordon infatti che le possibilità combinatorie offerte dalle immagini xilografiche immesse sul mercato editoriale veneziano vennero sfruttate al massimo, facendo convergere pittura e architettura sul terreno comune della scenografia, allora in grande sviluppo a anche Venezia<sup>21</sup>.

Se però un quadro bordoniano in questo senso emblematico come la *Betsabea al bagno*, oggi conservata a Colonia e dipinta per la dimora milanese di Carlo da Rho è con certezza ancorata appunto al periodo compreso tra la fine del 1548 e il 1551<sup>22</sup>, per le altre due tele dell'artista che fanno uno sfoggio paragonabile di edifici classicheggianti di matrice serliana, mancano purtroppo ancoraggi documentari che ne precisino in maniera definitiva la cronologia e l'originario contesto di committenza<sup>23</sup>.

di San Francesco della Vigna, nel quale è implicato anche Andrea Gritti: su tutto ciò si veda ora M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 134-152; inoltre, per i rapporti di Bordon con membri importanti della classe dirigente grittiana - da Giovan Alvise Bonrizzo, zio di sua moglie, a \*\*\* - si veda DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. \*\*\*. In questo contesto è interessante il suggerimento che sia ispirata dal cartone di Baldassarre Peruzzi per Giovanni Battista Bentivoglio, anche in questo caso grazie alla verosimile mediazione di Serlio, l'*Adorazione dei Magi* del Fogg Museum di Cambridge Mass. (*ivi*, p. 36 e pp. 234-235, cat. 12), dove tuttavia il poderoso rudere d'arco all'antica si è trasformato nei resti disparati di una chiesa veneta di primo Cinquecento.

20. Come scrive Mauro Lucco nel suo riepilogo biografico in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 3 voll., Milano 1999, III, pp. 1274-1275.

21. Oltre al contributo di Cecil Gould citato *supra* alla nota 8, poi seguito da quello di E. FORSMANN, *Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXXIX, 1967, pp. 105-139 si vedano i più recenti L. OLIVATO, *Paris Bordon e Sebastiano Serlio. Nuove riflessioni*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno (Treviso, 28-30 ottobre 1985) a cura di G. Fossaluzza, E. Manzato, Treviso 1987, pp. 33-40. Altre tele bordoniane degli anni Cinquanta danno spazio all'architettura, non riconducibile però ad una precisa matrice serliana: tra queste, ricordiamo almeno l'*Annunciazione* di Caen, databile al 1551 circa, col suo porticato su doppi basamenti, memore delle invenzioni veneziane dei Lombardo (e da cui deriva, tramite spolvero, l'ambientazione della *Betsabea* di Baltimora): per una discussione delle fonti e dei riferimenti si rimanda a BELTRAMINI, *Trattati dipinti*, cit., pp. 24-28 e note e DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit. *ad indicem*.

22. Come dimostrato a suo tempo da G. FOSSALUZZA, *Codice diplomatico bordoniano*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre - 9 dicembre 1984) a cura di E. Manzato, Milano 1984, pp. 115-140, in particolare pp. 115-119; sulla *Betsabea* di Colonia e le sue architetture, con le novità circa la tecnica esecutiva emerse dal restauro, si vedano anche E. MAL, *Paris Bordon 1500 - 1572: Motiv und Bedeutung. Architektur und Perspektive im Bild*, Köln 1993 e C. STEINBÜCHEL, *Paris Bordone: Bathseba im Bade. Geschichte und Restaurierung eines Gemäldes*, in «Kölner Museums-Bulletin», IV, 1990, pp. 13-25, oltre a BELTRAMINI, *Trattati dipinti*, cit.; vedi infine DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 49-51 e pp. 237-238, cat. 14.

23. Oltre appunto alla *Betsabea* di Colonia, le opere superstiti del catalogo di Bordon caratterizzate da un inquadramento architettonico chiaramente debitore delle invenzioni serliane, e databili agli anni Cinquanta più o meno inoltrati, sono l'*Augusto e la Sibilla* di Mosca (su cui vedi ora *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Ragione 20 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008) a cura di V. Markova, Venezia 2007, pp. 37-38, cat. 6 e anche DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 272-273, cat. 45), e la *Lotta dei Gladiatori*

Ad esempio: della grande tela oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna intitolata *Lotta dei Gladiatori* (fig. 4) è stata provata la provenienza, almeno alla metà del XVII secolo, dai beni dei Fugger<sup>24</sup>, e tuttavia molti dubbi rimangono rispetto all'ipotesi d'identificarla col «quadrono grande, dove in prospettiva mise tutti i cinque ordini d'architettura, che fu opera molto bella» che Giorgio Vasari citò nell'edizione Giuntina delle *Vite*, associandolo però ai misteriosi «Prineri, grand'huomini» d'Augusta<sup>25</sup>, e per il quale sono state nel tempo cautamente avanzate candidature alternative<sup>26</sup>.

D'altro canto, anche accettando l'ipotesi che la *Lotta* sia stata realizzata per un committente augustano, resta da capire dove essa venne realizzata (durante un ancora imprecisato soggiorno del pittore in Germania, o non piuttosto a Venezia?), e quando: il punto di stile ha comunque da tempo suggerito alla critica il suo inserimento nella fase finale della carriera del pittore, segnata dall'esperienza certa di un viaggio in Francia, ricordato anch'esso da Vasari e probabilmente avvenuto all'epoca del breve regno di Francesco II di Valois (1559-1560), in una corte artisticamente se-

di Vienna, di cui ci occuperemo di seguito nel testo; sappiamo anche che, nella collezione del cardinale Mazarino, oltre l'*Augusto e la Sibilla*, c'era anche un *Marcus Curtius* di Paris di cui si sono perse le tracce (cfr. G.J. DE COGNAC, *Les richesses du Palais Mazarin*, Paris 1885, cat. 1312 e S. BÉGUIN, *Paris Bordon en France*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, cit., pp. 9-27, in particolare pp. 19-20): secondo Tito Livio (*Annales*, VII, 6) la voragine nella quale l'eroe leggendario precipitò si aprì al centro del foro romano, e possiamo dunque immaginare che il soggetto potesse aver offerto al pittore l'opportunità per dipingere un'altra prospettiva urbana disseminata di edifici classici.

24. G. VASARI, *Le Vite*, ed. Barocchi Bettarini, VI, p. 172: "In Augusta fece in casa de' Fuccheri molte opere nel loro palazzo di grandissima importanza, e per valuta di tremila scudi...". È stata Klára Garas, proponendo la ricostruzione di un ciclo mitologico di almeno sei tele bordoniane per i Fugger, ad agguingervi la *Lotta*, grazie al ritrovamento di un documento del 1653 che la cita in quel momento tra i beni del conte Pál Pálffy (figlio di Maria Fugger) donati da Ferdinando III e poi entrati nelle collezioni imperiali (cfr. i contributi: K. GARAS, *Opere di Paris Bordon di Augusta*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, cit., pp. 71-78 e anche EAD., *Die Fugger und die venezianische Kunst*, in *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*, a cura di B. Roeck, K. Bergdolt, A.J. Martin, Sigmaringen (Stoccarda) 1993, pp. 123-129, in particolare pp. 125-126); sul ciclo "in casa de' Fuccheri" anche A.J. MARTIN, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti e mercanti, collezionisti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 143-163, in particolare pp. 154-158, dove si ricorda una testimonianza di Pietro Aretino del 1548 per avanzare l'ipotesi di Christoph Fugger come proprietario del ciclo. Per l'unica tela di Paris Bordon che si ricollegli direttamente e con certezza ad un committente augustano si veda ID., in *Il Rinascimento a Venezia e i Paesi del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Milano 1999, pp. 380-381, cat. 89.

25. È possibile che l'originale committente della *Lotta* non sia stato un membro della famiglia Fugger, bensì Hans Bimmel III (1518-1561), come suggerisce ora J. KÜHNERT, *Wer waren die Augsburgers Prineri? Ein Vorschlag zur Lösung eines von Vasari hinterlassenen Rätsels*, in «Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben», CIII, 2011, pp. 135-140.

26. VASARI, *Le Vite*, cit., VI, p. 172; T.T. FOMIČEVA, *An Architectural Perspective by Paris Bordon*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, 816, pp. 152-155 riteneva ad esempio che la "prospettiva" coi cinque ordini architettonici citata da Vasari fosse quella oggi conservata a Mosca e rappresentante *Augusto e la Sibilla*. Secondo David Ekserdjian, tuttavia, la tela del Museo Puškin è verosimilmente il "quadro da camera il quale è appresso il cardinale di Augusta", cioè Otto Truchsess von Waldburg, dal 1661 documentato nelle collezioni del cardinale Mazarino, cfr. D. EKSERDJIAN, *Paris Bordone and the Aedes Walpolianae*, in «Apollo», CXLIX, 1999, pp. 51-52.

gnata dalle longilinee eleganze di Primaticcio e Niccolò dell'Abate<sup>27</sup>. Affinità stilistiche tra il *Gladiatorenkampf* viennese e la pittura francese di quegli anni - e in particolare il rapporto con la produzione di Antoine Caron, evidente nell'abbinamento tra ampie prospettive classicheggianti e piccole figure in movimento forsennato - sono state da tempo messe in opportuno risalto<sup>28</sup>, accreditando l'ipotesi che proprio opere come questa abbiano contribuito a fondare un genere destinato a particolare fortuna oltralpe: il soggetto del combattimento in un ambiente antichizzante si preciserà presto, infatti, nel tema del *Massacro dei triumviri* più volte rappresentato nella Francia degli ultimi Valois scossa dalle violenze di matrice religiosa, per esser poi ulteriormente sviluppato negli ambienti riformati e non meno turbolenti dell'Europa del Nord<sup>29</sup>. In fondo, anche il primo edificio che nella *Lotta* appare scorciato sulla sinistra, ricoperto di rilievi guerreschi e statue di prigionieri, e con vistose colonne tortili d'ordine composito<sup>30</sup>, traduce un motivo tipico delle scenografie urbane bordoniane - cioè l'arco inquadrato da colonne in forte aggetto in primo piano, in bilico

27. Mentre il soggiorno augustano, attestato solo da Vasari, resta ancora misterioso (sintesi del dibattito in DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 51-52), quello francese ha ricevuto concreto sostegno documentario dalle ricerche di Giorgio Fossaluzza, cfr. FOSSALUZZA, *Codice diplomatico bordoniano*, cit., pp. 119-120.

28. Cfr. soprattutto G. MARIANI CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964, pp. 116-117 e BÉGUIN, *Paris Bordon en France*, cit., pp. 18-20. Jean Ehrmann proponeva addirittura di attribuire a Caron la tela viennese, opinione successivamente ritrattata a favore di Hans Vredeman de Vries come autore principale delle architetture (cfr. J. EHRMANN, *Quatre Oeuvres nouvelles d'Antoine Caron*, in «Bulletin de la Société des Amis de l'Histoire de l'Art Français», 1945-1946, pp. 114-126, in particolare p. 119 e Id., *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986, p. 219).

29. J. EHRMANN, *Massacres and persecutions in sixteenth century France*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», VIII, 1945, pp. 195-199, tema poi sviluppato in Id., *Antoine Caron. Peintre de fêtes et de massacres*, cit., pp. 19-51. Il confronto tra Bordon e Caron si fa interessante tra l'altro considerando che nel *Massacro* oggi a Parigi, firmato e datato da Caron al 1566, Roma è rappresentata con edifici antichi e moderni (la piazza del Campidoglio e Castel Sant'angelo), come già nella *Lotta*. Per la declinazione politica del tema del *Massacro dei Triumviri* oltre i confini francesi si veda D. KUNZLE, *Hans Vredeman de Vries's Massacre by the Roman Triumvirate and Propaganda during the French Religious Wars*, in *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, a cura di H. Borggrete, V. Lüpkes, Marburg 2005, pp. 161-171, in particolare pp. 168-169.

30. Le colonne, coi preziosi fusti scanalati e vitinei popolati da eroti che citano quelli celeberrimi donati da Costantino per la *pergula* dell'antico San Pietro (allusione al destino cristiano della Roma pagana, cui farebbe pensare anche l'accostamento tra il tempietto di San Pietro in Montorio poggiato sul Gianicolo e il dio Marte sul suo aereo carro nella parte alta della tela), hanno basi identiche a quelle pubblicate da Serlio, come esempio di "mescolanza" composita antica, alla c. LXII v. delle *Regole Generali* e rilevate "in trestevere in Roma", con toro inferiore lavorato a treccia, doppia scozia separata da astragalo a perline e toro superiore con foglie d'ulivo avvolte da un nastro (manca la decorazione del plinto a ghirlande e bucrani); per i curiosi capitelli, con volute fogliate emergenti dall'echino sotto i corni diagonali dell'abaco e calato a fasce sovrapposte di motivi a sbalzo (intrecci, goce e castoni), non ho rintracciato finora una fonte precisa (i capitelli delle colonne costantiniane originali, anch'essi composti, sono infatti sensibilmente diversi, con calato scanalato e unico giro di foglie alla base e come tali ritratti in pittura prima di Bordon, ad esempio da Giulio Romano nei suoi affreschi vaticani; sulle colonne tardoantiche cfr. la scheda di Anna Maria Riccomini in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, 4 voll., Modena 2000, II. *Testi/Schede*, pp. 911-912, cat. 1809); i più simili per struttura, proporzioni e alcuni dettagli mi paiono i capitelli che coronano l'altare dell'Acqua del duomo di Vicenza, certamente noti a Bordon che lavorò nella città veneta negli anni Venti quando l'altare era in corso di realizzazione presso la bottega dei Pedemuro (su cui si veda MORRESI, *Jacopo Sansovino*, cit., pp. 152-159).

tra spazio illusivo e realtà, derivato da un'invenzione di Baldassarre Peruzzi<sup>31</sup>- in un linguaggio eclettico che trova riscontro proprio nel dibattito architettonico francese della metà del secolo, quando la rivisitazione 'salomonica' degli archi onorari antichi era altresì popolare, come dimostra quello effimero «à double colonnes tortues, cannelées et feuillées» che venne allestito a Lione contro la porta di Pierrencise per l'ingresso trionfale di Enrico II nel 1548<sup>32</sup> (fig. 5).

A dissipare le incertezze circa committenza e contesto culturale di produzione, gioverebbe l'individuazione precisa del soggetto, che tuttavia ancora ci sfugge. Non convince infatti la recentissima proposta<sup>33</sup>, basata sul fatto incontestabile che le architetture rappresentate in questa scena di combattimento in un contesto urbano derivino in via quasi esclusiva dalle tavole del *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio, che la *Lotta dei gladiatori* illustri la *castrametatio* di Polibio, quelle prescrizioni in merito all'edificazione degli accampamenti romani, il cui commento e ricostruzione grafica costituiscono l'argomento dell'*Ottavo Libro* che Sebastiano cominciò a comporre poco dopo l'arrivo a Fontainebleau, all'ombra del cardinale d'Este, che mise poi in pulito ??? non capisco quest'espressione con gran cura nei primi anni Cinquanta a Lione e di cui, ormai vecchio, vendette il manoscritto a Jacopo Strada, nella speranza di una pubblicazione a stampa che non vide mai la luce<sup>34</sup>. Sebbene

31. Già Loredana Olivato (OLIVATO, *Paris Bordon e Sebastiano Serlio*, cit., pp. 36-38) aveva individuato in un'invenzione di Peruzzi, di cui oggi sopravvive almeno una prova conservata a Torino (Biblioteca Reale, inv. 15728 it 45), la possibile matrice dell'elemento architettonico aulico (l'arco inquadrato da colonne su piedestalli) che torna in posizione di rilievo in tutte le tele 'serliane' di Bordon ad oggi conosciute: in versione dorica nella *Betsabea* di Colonia, corinzia nell'*Augusto e la Sibilla* di Mosca e, appunto, composta nella *Lotta* di Vienna (sul disegno, datato 1515, si veda da ultimo la scheda di Dario Donetti in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee 26 marzo- 6 ottobre 2013) a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013, pp. 528-529, cat. 87).

32. Maurice SCÈVE, *La magnificence de la superbe et triumpante entrée de la noble et antique cité de Lyon...*, Lyon, auprès Guillaume Roville 1549, c. 16r. (di questo opuscolo venne contemporaneamente stampata anche una versione italiana: si veda la presentazione dei due testi curata da Yves Pauwels nel 2010 nella banca dati *architecture.cesr.univ-tours.fr*). In *Id.*, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre 2008, soprattutto pp. 133-135 e note 315-320, l'autore segnala anche le apparizioni di colonne tortili nell'opera grafica e pittorica di Antoine Caron, e soprattutto ricorda anche che Jacques Androuet du Cerceau pubblicò un "arc selon l'ordre salomonique" nella sua raccolta *Quinze et vingt exemplum arcuum* del 1549 (è il sesto della serie non numerata; anche il primo ha le colonne tortili, ma tratte con meno precisione dal modello vaticano). Si può aggiungere che colonne salomoniche abbinata ad una struttura trionfale erano sorprendentemente apparse nella cultura visiva francese sin dalla metà del Quattrocento nello *Sposalizio della Vergine* di Jean Fouquet per Etienne Chevalier (su cui vedi M. BELTRAMINI, *Souvenirs d'Italie. Motivi architettonici italianizzanti nell'opera di Jean Fouquet*, in «Franco-Italia», XIX-XX, 2001, pp. 1-30, specie p. 12 e note). A completamento di quanto *supra* alla nota 30, si può aggiungere che gli architetti francesi, ed in particolare Philibert de l'Orme, dimostrano grande interesse per l'ordine composito, inteso come libera combinazione di forme funzionali alla determinazione di un linguaggio architettonico classicista e nazionale: su questo tema si veda l'articolato bilancio di Yves Pauwels in PAUWELS, *Aux marges de la règle*, cit., soprattutto pp. 86-163.

33. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., pp. 54-55 e p. 345, cat. 134: l'autore cita, come possibile fonte, anche i *Saturnalia* di Macrobio. Una rilettura mirata del *De Vita Caesarum* di Svetonio e dei *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo non ha fornito riscontri utili.

34. Sulla storia e i contenuti dell'*Ottavo Libro* di Sebastiano Serlio, nell'ambito dell'interesse cinquecentesco europeo per l'arte della guerra, l'ordine e l'armamento delle legioni dell'antica Roma e i loro

sia evidentemente un prodotto di quella aspirazione militante alla conoscenza di ogni piega della cultura classica che è un tratto caratteristico della classe dirigente cinquecentesca, ciò che la tela mostra non è tuttavia l'organizzazione interna di un *castrum*, né apparentemente un episodio tratto da una *historia* antica, bensì in primo luogo una spettacolare ripresa dell'Urbe, frutto dell'accostamento fantasioso dei suoi principali simboli architettonici. A favore di una lettura della tela come veduta di genere - una ricostruzione fantasiosa del Campo Marzio e delle sue originarie funzioni militari sotto la protezione del dio della guerra, che osserva il mondo sublunare dal suo carro tra le nuvole? - spinge anche la distribuzione pressoché omogenea di edifici e figure: il combattimento non è generalizzato ma coinvolge solo sette coppie di guerrieri armati, all'interno di un recinto ligneo di forma ovale attorno al quale si raccolgono gruppi di uomini a piedi e a cavallo e di donne panneggiate, mentre un principe coronato, avvolto in una toga purpurea e seduto su un alto podio, assiste ai duelli commentandoli coi membri del suo seguito; oltre l'arena, le figure si distribuiscono in maniera via via più sempre diradata, e qui e là sparuti curiosi sbucano dai loggiati dei palazzi e dei templi per affacciarsi sul 'foro'.

Una simile interpretazione è tuttavia indebolita da un gruppo di tre figure che, sul lato destro del dipinto e in primo piano, avanza verso l'arena: al centro una donna, che pare riluttante, scortata da un tipo corpulento, ispirato al *Vitellio* Grimani<sup>35</sup>, con le mani giunte in un gesto dolente, e da un vecchio ossequioso, con una lunga barba canuta e il capo coperto dal mantello. Appena più dietro un ragazzo longilineo, con indosso un'armatura all'antica, si volge verso un'altra giovane, che cela in parte il viso nel lembo della tunica, forse per sottrarsi alla vista del sangue dei combattenti. La collocazione di tali 'personaggi' a ridosso dell'osservatore, e l'artificiosità della composizione spaziale fanno sospettare allora che il pittore abbia inteso riferirsi ad un testo teatrale moderno, e però anche il suggerimento, già a suo tempo avanzato da Cecil Gould, che la tela ancora sfrutti il successo della spettacolare messinscena della *Talanta* di Pietro Aretino, allestita a Venezia nel 1542 con la scenografia di Giorgio Vasari, non può sostanzialmente essere definita<sup>36</sup>.

Eventuali proposte alternative dovranno comunque tener conto del fatto che, sebbene disposte con grande accuratezza lungo i due lati della tela in una serie di cinque per parte, a costituire un cannocchiale prospettico che si conclude con l'obe-

nessi con la definizione dell'impianto urbano, si veda F.P. FIORE, *Sebastiano Serlio e l'accampamento dei romani*, in *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia. Con le illustrazioni inedite alle storie di Polibio*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2009, pp. 272-297 e Id., *Premessa al Libro Ottavo*, in *Sebastiano Serlio, Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1994, pp. 489-515.

35. Per altre ricorrenze della celeberrima testa antica di collezione Grimani nell'opera bordoniana vedi DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, cit., p. 33.

36. GOULD, *Sebastiano Serlio and Venetian Painting*, cit., p. 60; sull'allestimento scenico della *Talanta* si veda da ultimo A. FENECH KROKE, *Un théâtre pour "La Talanta". Giorgio Vasari, Pietro Aretino et "l'apparato" de 1542*, in «Revue de l'Art», CLXVIII, 2010, pp. 53-64. Si può aggiungere che gli edifici romani elencati nella commedia (nella Scena Terza) ci sono quasi tutti sulla tela (nell'ordine: il Pantheon, il Colosseo, l'Obelisco di Cesare, la Colonna Traiana; mancano invece la Torre delle Milizie, l'Arco di Settimio Severo e il Templum Pacis); inoltre la protagonista - la meretrice Talanta - è contesa tra due anziani amanti, Tinca e Vergolo.

lisco di Cesare e l'arco degli Argentari<sup>37</sup>, anche le architetture dipinte, pur in larga parte facilmente riconoscibili, pongono problemi d'interpretazione, per cui l'identificazione della città come Roma antica è messa in crisi dalla presenza di almeno tre palazzi moderni (in particolare, oltre all'arco 'salomonico' di sinistra, cui risponde dirimpetto il *Septizodium*<sup>38</sup>, il secondo e il terzo edificio a destra), così come dall'apparizione sulla cima del colle (il Gianicolo?) di una mole cupolata che richiama quella del tempio bramantesco di San Pietro in Montorio. Guardiamoli dunque tutti da vicino.

A monte dei due volumi cilindrici del Colosseo e del Pantheon – quest'ultimo lievitato nelle dimensioni per contrapporsi a pari dignità all'anfiteatro – si affrontano leggermente sfalsati due palazzi simili, scanditi da un ampio porticato terreno; di entrambi è mostrato l'angolo rivolto verso la spianata centrale e un intero lato fortemente scorciato, che raggiunge la lunghezza di tre campate; dell'altro lato ne sono visibili solo due, lasciando quindi l'osservatore nel dubbio circa la planimetria - quadrata o rettangolare – dei due edifici gemelli (due basiliche civili?) che, forse anche a rimarcare la loro prossimità al limite dell'area urbana contro il verdegginare della collina, sono realizzati entrambi in «opera rustica». Come già aveva visto Gould, quello di sinistra ricalca la xilografia a c. LXXIX del *Terzo Libro* dedicata all'anfiteatro di Pola; in quello di destra, invece, Bordon rielabora un'invenzione che Serlio aveva pubblicato già nel 1537 alla c. XLIIIr. del *Quarto* come adatta ad una villa o, se in città, ad «un edificio di un letterato o mercante di vita robusta» (fig. 6): quello che però nella tavola è un semplice portale ionico si ripete qui in serie, dando luogo - a livello terreno - ad una facciata porticata dal ritmo complesso, con pilastri percorsi da due semicolonne, cui corrispondono al primo piano campate di differente ampiezza e aggetto, alternatamente aperte da altissime arcate o scavate da nicchie centinate, in un insieme che, forse in maniera preterintenzionale, richiama soluzioni sanmicheliane<sup>39</sup>.

Subito a valle del Colosseo, su una piattaforma marmorea che si allunga verso la spianata tramite alcuni gradini, s'innalza invece una fronte vivacizzata da tre coppie di colonne corinzie su alti basamenti istoriati, che individuano pertanto due campate; i doppi sostegni si ripetono anche al secondo livello e sono coronati da statue: la soluzione, che non trova precisi riscontri nei libri di Serlio, conferisce all'insieme l'a-

37. Sull'obelisco di Cesare è riportata l'iscrizione: DIVO CAESARI/AVGVSTO.TI.CAESARI/F.

AUGUSTO.SACRUM, verosimilmente ripresa con lacune dalla c. LXII del *Terzo Libro* di Serlio; alle due estremità il fregio dell'arco degli Argentari presenta le seguenti lettere: QVR//MTO a sinistra e RST//NKV a destra, evidentemente a simulare la fitta epigrafe ancora visibile sul monumento (Serlio, che illustra l'arco di San Giorgio al Velabro, alle cc. CVIII e CIX del *Terzo Libro*, omette la trascrizione).

38. Certamente derivato dalla xilografia alla c. LXXXII del *Terzo Libro*, come dimostra la fedele riproduzione di particolari significativi (il fregio pulvinato del secondo livello, i basamenti semplificati del secondo e terzo ordine, l'impiego nello stesso fronte di colonne con fusti scanalati e lisci, motivato dal fatto che «ei fusse fatto di spoglie di altri edificij...»).

39. Si pensi ad esempio alla complessa tessitura della facciata di palazzo Bevilacqua a Verona, in costruzione nel corso degli anni Cinquanta, come un recente studio ha rivelato: cfr. P. DAVIES, D. HEMSOLL, Michele Sanmichele, Milano 2004, pp. 182-192 e F. MARCORIN, Michele Sanmichele. *La "loza" di Palazzo Bevilacqua a Verona (1556-1559)*, tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, IUAV Venezia, a.a. 2012-2013.

spetto di una *scaenae frons*, uno schema compositivo che era familiare anche a Venezia sin dalla facciata a nicchioni della basilica marciana<sup>40</sup>, e che nel Cinquecento vi venne riproposto nell'alzato della Scuola Grande di San Rocco<sup>41</sup>. Viceversa l'edificio che immediatamente l'affianca riprende in maniera letterale la tavola alla c. LIX del *Terzo Libro* (fig. 7), che illustra il «portico di Pompeo, altri lo dicono la casa di Mario», cioè il portico annesso in origine al teatro di Lucio Cornelio Balbo, molto studiato nel Rinascimento per via della sua «invenzione ... fatta molto ingenuamente, e con gran fortezza, e con belle legature sì di pietra viva, come di pietra cotta», che nella tela viennese Bordon valorizzò tramite l'impiego del colore, e grazie alla quale risultava possibile adottare nel secondo ordine un numero di arcate doppie rispetto al piano terra: come abbiamo già avuto modo di ricordare, fu probabilmente Serlio a divulgare a Venezia questo *exemplum* che lo stesso Bordon aveva prontamente utilizzato negli anni trenta<sup>42</sup>, rielaborandolo tuttavia in maniera sostanziale, mentre nella *Lotta* si limitò all'isolamento di un'unica campata, chiudendone i lati.

Giusto di fronte all'odierna 'Crypta Balbi' si affaccia invece un palazzo a tre piani, issato su di un basamento in *opus quadratum* e curiosamente privo di un visibile sistema d'accesso. Il piano inferiore è caratterizzato da un colonnato in marmo antico di ordine dorico, vitruvianamente privo di basi e con fregio a triglifi, che probabilmente Paris derivò, per dilatarlo nello spazio, dall'alzato del tempio «appresso al carcere Tulliano» pubblicato nel *Terzo Libro* alle cc. XXV-XXVI: il fronte verso la spianata è qui scandito però in un numero pari di intercolumni, per cui sull'asse centrale risulta collocato un pieno. Questa scelta appare motivata da ragioni statiche, ancorché solo virtuali, poiché la colonna centrale, assieme a quelle che l'affiancano immediatamente sui due lati, sostengono tramite mensole lo sporto di un balcone largo due campate, in tal modo da dividere in tre sezioni di dimensioni equivalenti l'intero prospetto. Il secondo livello è articolato, in base allo stesso ritmo, da arcate su pilastri, cui sono applicate altissime semicolonne ioniche e i cui capitelli, lungo il fianco dell'edificio, lasciano curiosamente in vista il solo balteo<sup>43</sup>. Al terzo piano la magnificenza antichizzante si stempera però in un linguaggio più moderno e adatto ad una dimensione privata: il fronte arretra per far posto ad una terrazza e le pareti sono impreziosite da un rivestimento a punta di diamante, interrotto solo agli angoli da paraste corinzie; al centro è collocata una grande porta ionica, come se fosse in atto la revisione di una facciata padana o veneziana tardoquattrocentesca, come quella di palazzo Corner Spinelli nella sua parte inferiore, per scegliere un esempio certo ben presente a Paris<sup>44</sup>.

40. Come si sottolinea in H. BURNS, *A drawing by Palladio of a pair of trousers? A site-plan, plan and reconstruction of the "trofei di Mario" in Rome*, in *Palladio 1508-2008. Il Simposio del cinquecentario*, a cura di F. Barbieri et al., Venezia 2008, pp. 150-161, in particolare p. 156.

41. Sul complesso cantiere avviato nel 1517 si veda ora G. GUIDARELLI, *La fabbrica della Scuola Grande di San Rocco (1517-1560)*, in *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, a cura di F. Posocco, S. Settis, Modena 2008, 2 voll., II, pp. 43-64.

42. Vedi *supra*, alla nota 18.

43. È ciò che avviene, ad esempio, al secondo livello di Palazzo Dolfin, su cui si è soffermata MORRESI, *Jacopo Sansovino*, cit., pp. 171-182.

44. L'arretramento della facciata del terzo livello rende meno evidente il cambio di scansione ritmica

L'affrancamento progressivo di Bordon dalla stretta osservanza dei modelli serliani prosegue ulteriormente, e anche il palazzetto posto tra questo edificio e la mole del Pantheon appare per molti versi sorprendente: il particolare sofisticato dei basamenti pulvinati - già appartenenti al vocabolario bordoniano<sup>45</sup> - su cui poggiano le semicolonne ioniche del piano terra svela subito la fonte dell'invenzione, cioè la tavola alla c. CXLIX del *Terzo Libro* dedicata alla loggia di Villa Madama (fig. 7), opportunamente manipolata però, eliminando due delle tre arcate originali e facendo scorrere ai lati di quella centrale le campate piene, poste alle estremità del livello terreno. In tal modo l'insieme acquista un aspetto colto ed elegante, pur nella dimensione domestica, forse addirittura precorrendo soluzioni palladiane<sup>46</sup>.

rispetto ai due piani inferiori, perché il portale centrale dell'ultimo piano, dunque un vuoto, corrisponde al pieno in asse sottostante.

45. BELTRAMINI, *Trattati dipinti*, cit., pp. 28-30 e nota 39. L'osservazione diretta del dipinto viennese rivela che le basi delle semicolonne ioniche del palazzetto sono coerentemente del tipo ionico a doppia scozia.

46. Se si isolano le tre campate centrali della fronte di palazzo Barbaran Da Porto si ottiene una scansione molto simile; d'altro canto anche l'edificio a fianco, col suo colonnato trabeato, forse rielabora il modello di palazzo Chiericati: su tali architetture si veda almeno *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, 20 settembre 2008- 6 gennaio 2009) a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, pp. 90-99, 208-217.