Qualche aggiunta alle fonti
della cultura architettonica e del linguaggio artistico di Philibert De l'Orme

Maria Beltramini | Università degli studi di Roma Tor Vergata

Sebbene, come architetto e figlio di una delle grandi capitali europee dell'editoria cinquecentesca, dovesse aver provato presto interesse per il nuovo genere del libro d'architettura a stampa che si diffondeva anche in Francia sin dagli anni Quaranta sull'onda della folgorante fortuna dei volumi di Sebastiano Serlio, è noto che Philibert De l'Orme poté dedicarsi concretamente alla redazione di un proprio trattato solo dopo la caduta in disgrazia seguita alla morte, nel 1559, del suo grande protettore Enrico II di Valois.[1] La maggiore disponibilità di tempo dopo anni d'intensa attività favorì evidentemente il bilancio dell'esperienza accumulata e la messa a punto di nuove strategie per affrontare il futuro: l'opzione della riflessione teorica e della diffusione delle proprie idee in forma di testo illustrato gli apparvero evidentemente come i mezzi migliori per rilanciare la propria carriera nell'età matura.

Anche un trattato d'architettura, specie quando giunge in porto dopo anni di pratica professionale, è inevitabilmente un autoritratto.[2] Nel caso degli scritti di Philibert la ricchezza di riferimenti autobiografici non è utile solo ad una ricostruzione prosopografica, ma aiuta a ricomporre l'articolata avventura intellettuale del loro autore: come si sa, egli catturò volentieri l'attenzione dei lettori col racconto in prima persona di viaggi e vicende di cantiere, ma progressivamente affidò la propria autorevolezza, oltre che al virtuosismo tecnico nutrito delle esperienze personali, alla costruzione di un sistema teorico ambizioso e complesso, basato sulla sua interpretazione del linguaggio classico degli ordini e su un altrettanto originale sistema proporzionale radicato nella sapienza delle sacre scritture.

La composizione del *Premier tome* fu in effetti un processo tutt'altro che lineare e progressivo: un saggio recente ha saputo dimostrare, analizzandone le interne contraddizioni, che il tempo trascorso nella stesura del quinto degli originali nove libri dell'opera, nell'arco del 1564, fu decisivo per la crescita culturale di Philibert, come denuncia tra l'altro l'appros-

1 Pérouse de Montclos 1988a; sulla vicenda editoriale si veda almeno Pérouse de Montclos 1988b, pp. 355-366 e ora anche il VI capitolo in Pérouse de Montclos 2000, pp. 107-121; utile la densa sintesi, con ulteriore bibliografia, di Y. Pauwels (2004).

2 *Self-portrait*, anziché autobiografia, è il termine preferito da H. Burns (2009, soprattutto le pp. 146-148); sul tono personale del trattato di Philibert vedi Guillaume 1981.

simazione teorica del prologo rispetto ai più maturi contenuti dei paragrafi successivi.[3] Sul crinale di questo dislivello qualitativo si colloca la lunga e famosa digressione dedicata al viaggio italiano degli anni Trenta:[4] a quasi tre decenni di distanza dai giorni in cui si aggirava tra le pietre del foro in compagnia di Marcello Cervini, l'architetto finalizzava quindi il ricordo personale all'esibizione delle proprie credenziali antiquarie, che sfociava immediatamente dopo nella trattazione minuziosa dei sistemi mensori antichi e moderni, precondizione di qualsiasi analisi attendibile dei monumenti romani e di ogni tentativo di riproporne la lezione nell'architettura francese contemporanea.

Tra le ultime battute del II paragrafo del quinto libro Philibert inserisce una notazione relativa ad un curioso metodo empirico di misurazione del piede che tradisce la conoscenza del trattato d'architettura di Filarete.[5] Si tratta indubbiamente di un richiamo peculiare, quasi esoterico considerando la limitata fortuna del testo dell'Averlino nel Cinquecento, e che tuttavia si potrebbe far risalire proprio alle conversazioni erudite col Cervini di trent'anni prima, dato che il colto prelato ne possedeva più copie (in versione latina) nella sua ricchissima raccolta libraria.[6] È questa un'altra spia che conferma l'ampiezza delle fonti impiegate per la redazione del *Premier tome* (e che, incidentalmente, dà maggiore consistenza all'ipotesi di considerare il progetto d'Hôtel-Dieu, inserito alla fine dell'VIII libro a partire dall'edizione postuma del 1576, una derivazione dall'impianto cruciforme dello Spedale Maggiore di Milano).[7]

Che Philibert, con l'attitudine sperimentale che sempre gli appartenne, fosse disponibile ad accogliere gli spunti più originali ed eccentrici della cultura architettonica italiana tanto antica quanto contemporanea è un dato spesso riconosciuto: e se il prelievo dal *Filarete* latino illustra bene la curiosità febbrile e spregiudicata con cui probabilmente vagliò ogni libro d'ar-

3 Galletti 2014.

4 Pérouse de Montclos 1987 e Morresi 1997, in particolare pp. 171-184.

5 Cfr. De l'Orme 1567, V, 2, f. 133: «Il faut davantage noter que le pied se misure diversement, car quelquefois [on le prend] pour la largeur de deux poings, en ayant les deux pouces estendus et rapportez l'un à l'autre»; Filarete 1972, I, p. 23: «… questo piè è di misura di due mani strette, o vuoi dire raccolte le quattro dita e 'l quinto disteso e agiugnerlo di punta l'uno a l'altro…». Ho rintracciato un'altra occorrenza di questa singolare modalità di misurazione del piede nel *Trattato d'architettura* di Alvise Cornaro, in entrambe le versioni manoscritte: si veda in proposito Beltramini 2000, p. XIV e note 56-58 (la traduzione latina del passo filaretiano in volgare suona (p. 13): «Pedis etiam mensura in usum venit, qui ex ambabus manibus quae infestis pollicibus congrederentur constitisse dicitur»).

6 Oltre ai manoscritti Vat. Lat. 4966 e Ottob. Lat. 1300 già segnalati a suo tempo da F. Fossier (1979), va ricordato il frammento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze (si veda in proposito Beltramini 2000, pp. XV-XVI e le schede iv, viii e ix). È interessante anche notare che un altro manoscritto del *Filarete* latino oggi alla Biblioteca Vaticana, il Reg. Lat. 1886, riccamente illustrato e con l'iniziale del *Proemium* decorata a gigli d'oro in campo azzurro, è documentato in Francia dalla fine del Cinquecento nella biblioteca Pétau; Bernard de Montfaucon ricorda infine nel 1739 l'esistenza di un ulteriore manoscritto filaretiano nella biblioteca Peiresc, che non pare si possa riconoscere tra quelli ad oggi censiti e che deve considerarsi disperso (su tutto questo cfr. *ibidem*, p. XVI, p. XLV e scheda v, fig. 7; p. L, scheda xiv).

7 Già nel 1989 Pérouse de Montclos aveva notato la somiglianza del progetto d'Hôtel-Dieu con «les grands modèles d'hôpitaux en croix de Milan et de Florence» (1988a, p. 363, pl. XIII); l'idea è stata ripresa nel 2000, ipotizzando un'eventuale sosta milanese di Philibert durante un viaggio di rientro in Francia, o una conoscenza indiretta dell'*opus magnum* filaretiano tramite le pagine della *Fundatio magni hospitalis Mediolani* di Gian Giacomo Gilino, edita nel 1508 (cfr. Pérouse de Montclos 2000, p. 129).

chitettura, manoscritto o a stampa, che gli capitò tra le mani,[8] così lo studio di edifici tardoimperiali o paleocristiani, i cui nomi punteggiano le pagine del *Premier tome* e che sono alla base delle forme anticanoniche di alcune invenzioni, dimostrano quanto il perimetro dei suoi modelli di riferimento fosse ampio rispetto al repertorio più rigorosamente classicista di altri suoi contemporanei.[9] Il significato di un simile allargamento d'orizzonte è stato d'altronde molto opportunamente posto in relazione alla progressiva valorizzazione storica delle più antiche testimonianze monumentali del cristianesimo romano cui si assiste dalla metà del Cinquecento, sotto la pressione del concilio da poco inaugurato dal papa Farnese: una valorizzazione cui non solo Philibert – forse nuovamente a Roma nel 1560 -, ma tutti gli architetti educati al vitruvianesimo e però chiamati dalla Controriforma a ripensare con urgenza le forme e i modi di una nuova architettura religiosa, non vollero sottrarsi.[10]

In questo clima maturò la scelta di Andrea Palladio d'inserire «nel più archeologico o, per certi aspetti, più vitruviano» [11] dei suoi *Quattro libri* – cioè nell'ultimo – i casi prestigiosi ma per vari motivi esorbitanti del Battistero Lateranense e di Santa Costanza, in una serie selezionatissima di edifici centralizzati che percorre tutto il «Libro dei Templi Antichi» e che comprende però anche, seguendo l'esempio serliano, il nuovo paradigma moderno costituito dal *Tempietto* bramantesco.

Mentre la funzionalità cultuale del Battistero era chiara e incontestabile, così come la qualità dei suoi «ornamenti molto bene intagliati», per il mausoleo di Costantina, poi chiesa di Santa Costanza, lo stato di eccezione appariva doppio: Palladio era ben consapevole di trovarsi di fronte ad una «sepultura» e non a un luogo originariamente consacrato ad una divinità – il presunto *Tempio di Bacco* già pubblicato da Serlio nel 1540[12] – e, inoltre, che la discontinuità qualitativa dei suoi pur ricchi ornati puntava decisamente verso una datazione «non … à i buoni tempi, ma al tempo de gl'Imperatori più prossimi a noi».[13] Per un architetto militante come Andrea, tuttavia, il valore di queste architetture d'ambito costantiniano risiedeva nel fatto che esse costituivano i precedenti più remoti di ciò a cui la sua stessa generazione era appunto chiamata, cioè «fare opera moderna» riorientando il lessico antico, dopo averlo collocato nella sua giusta dimensione storica ed averne compreso, grazie ad un paziente lavoro scientifico d'interpretazione e ricostruzione, le ragioni compositive.

Il sepolcro dinastico costruito presso Sant'Agnese attorno alla metà del IV secolo si prestava molto bene agli scopi dimostrativi palladiani, anche in virtù del suo stato di conservazione, poiché il sistema di copertura interamente voltato, mantenutosi nel tempo, aveva risparmiato, almeno in parte, la decorazione musiva e gli arredi interni. Qui, come gli studi hanno

8 M. Tafuri ha a suo tempo riconosciuto indizi di una conoscenza dei trattati martiniani da parte di Philibert, indizi arricchiti ulteriormente da Morresi (cfr. Tafuri 1992, p. 171 e nota 120 e Morresi 1997, pp. 182-183. Vedi anche Pauwels 1991).

9 Questo tema è molto caro a Y. Pauwels: tra i suoi numerosi studi si rimanda soprattutto a Pauwels 1994, Pauwels 2008, pp. 146-149 e Pauwels 2011b.

10 Per una visione generale, con puntuali affondi critici molto sofisticati, del dibattito tra cultura vitruviana ed esigenze devozionali cristiane, con particolare riguardo al cantiere della nuova San Pietro, si rimanda a Occhipinti 2007, specie le pp. XXXIV-XLVIII.

11 Gros 2006, p. 38-63, in particolare p. 39.

12 Serlio 1540, pp. 18-21.

13 Palladio 1570, IV, 21, pp. 85-87.

dimostrato, forse per la prima volta nell'architettura tardoantica «il modello della rotonda monumentale tipico dei mausolei imperiali dell'inizio del IV secolo … all'interno v[eniva] articolato e al tempo stesso dilatato in un edificio composto da più ambienti» concentrici, in una suddivisione tra nucleo cupolato e deambulatorio (assimilabili in fondo alla navata centrale con cleristorio e alle navate laterali dell'attigua basilica circiforme) che risulterà decisivo nella disposizione e negli effetti di spazio e luminosità delle successive architetture paleocristiane a pianta centrale.[14]

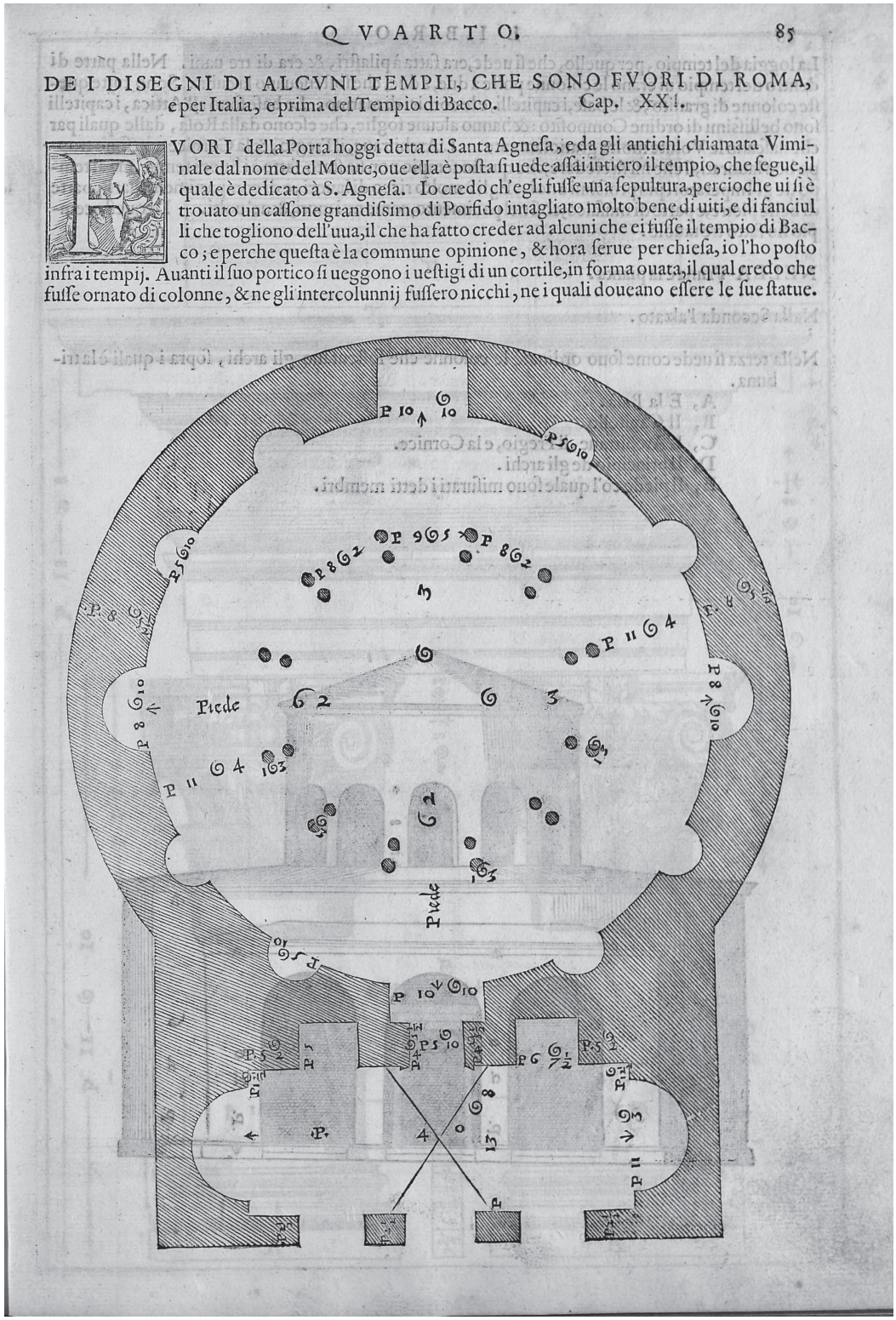
Palladio coglie in pieno il valore paradigmatico di tale invenzione audace ed elegante, cresciuta sulle premesse dell'architettura imperiale (si pensi al Pantheon con le sue grandi nicchie colonnate, le cui tavole nei *Quattro libri* certo non per caso precedono immediatamente quelle dedicate al mausoleo): nel presentarla ai lettori (**figg. 1-2**) tralascia dunque ogni attenzione al contesto e riduce albertianamente l'impianto a «cella interior» e «porticus», quest'ultima nella realtà solo un vestibolo cui viene ora conferita l'autonomia di una facciata vera e propria ad arcate su pilastri ('moralizzazione' del pronao a colonne?), che ha la funzione di valorizzare l'asse longitudinale d'accesso, concluso nella grande nicchia rettangolare del fondo. Lo sforzo di riorganizzazione in senso operativo di Santa Costanza appare ancora più evidente nel confronto con le numerose testimonianze grafiche prodotte dalla fine del Quattrocento:[15] eliminata qualsiasi traccia del «cortile» ellittico, pure ricordato nella didascalia testuale,[16] e del portico anulare esterno, forse perché troppo connotato in senso sepolcrale,[17] Palladio riduce numero e varietà delle nicchie scavate nella muratura del perimetro, in modo da rendere più leggibile la disposizione allusivamente cruciforme di quelle di maggiori dimensioni in corrispondenza degli assi principali; nella planimetria a stampa l'articolazione dei sostegni del nucleo cupolato, costituiti da coppie di colonne disposte a raggiera e sottoposte a possenti blocchi di trabeazione, viene «corretta» ponendo – in ossequio alla ridefinita geometria radiale dell'impianto – fusti di diametro leggermente minore verso lo spazio interno e maggiore verso il deambulatorio, esattamente al contrario di quanto avviene nella realtà della struttura originale dove

14 La citazione è tratta da Brandenburg 2013, al cap. «La Basilica di Sant'Agnese e il Mausoleo di Costantina Augusta», al quale si rimanda anche per la vasta bibliografia sull'argomento, nella quale si segnala almeno Rasch, Arbeiter 2007. Sui principi compositivi dei mausolei antichi e tardoantichi cfr. le penetranti riflessioni di M. Wilson Jones (2000, pp. 183-187). Sulle basiliche a deambulatorio mi è stata utile la sintesi di F. Bisconti (2005, pp. 82-91).

15 Per un riepilogo si veda L. Fairbairn (1998, II, cat. 1139, p. 748); Fairbairn non include nel suo elenco la sezione prospettica e la pianta di Santa Costanza alla c. 88r. del Codice Saluzziano 148 della Biblioteca Reale di Torino, testimone pregiato della prima versione del *Trattato d'architettura* di Francesco di Giorgio Martini.

16 Palladio 1570, p. 85: «Avanti il suo portico si veggono i vestigi di un cortile, in forma ovata, il qual credo fusse ornato di colonne, & ne gli intercolunnii fussero nicchi, ne i quali dovevano essere le sue statue». Seguendo Serlio, che lo aveva nominato «cortile bacanario», anche Palladio aveva interpretato così i resti della basilica di Sant'Agnese ancor'oggi visibili; il cortile ellittico è sommariamente rappresentato in un disegno molto sbiadito oggi a Londra, cfr. Zorzi 1959, p. 121.

17 Brandenburg 2013, *ibid.*: «Il mausoleo … all'esterno era cinto da un portico anulare su colonne coperte a volta, che non era collegato con l'interno e dunque costituiva unicamente un prestigioso elemento ornamentale dell'alzato esterno. L'utilizzo di questo elemento, che ritroviamo anche in altri sontuosi mausolei romani a pianta centrale (peristasi) del III e del IV secolo, … doveva rappresentare un segno di particolare sontuasità destinato a conferire nobiltà e solennità all'edificio…». Il portico anulare esterno viene tuttavia registrato nei disegni della cerchia di Baldassarre Peruzzi, ed in particolare nel disegno Uffizi 662 A verso, giustamente attribuito a Sallustio, e probabilmente dipendente da un rilievo perduto del padre, cfr. Fairbairn 1998, *ibid.*

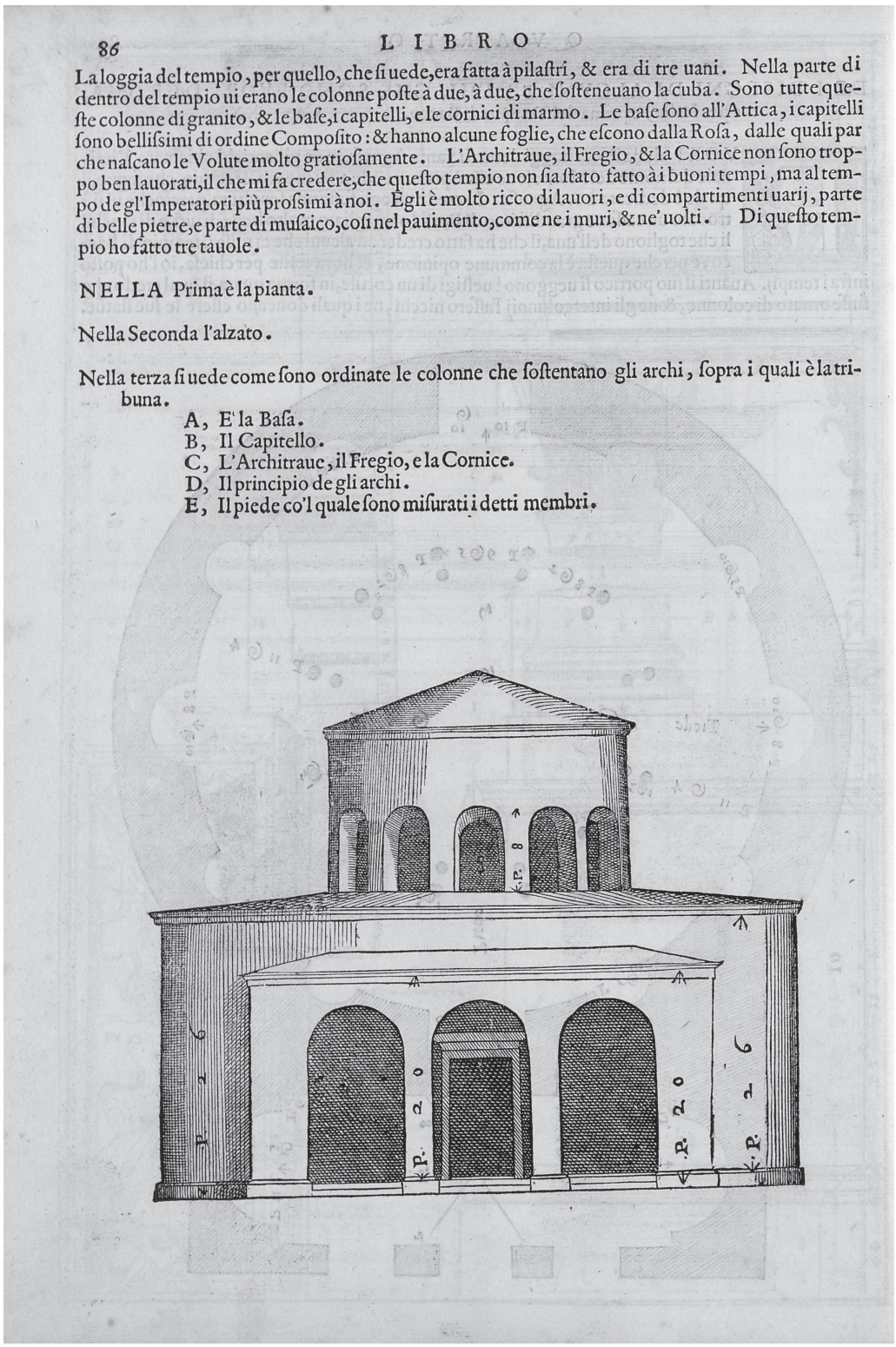


Q VOARTIO. 85

DE I DISEGNI DI ALCVNI TEMPII, CHE SONO FVORI DI ROMA, e per Italia, e prima del Tempio di Bacco. Cap. XXI.

FVORI della Porta hoggi detta di Santa Agnesa, e da gli antichi chiamata Viminale dal nome del Monte, oue ella è posta si uede assai intiero il tempio, che segue, il quale è dedicato à S. Agnesa. Io credo ch'egli fusse una sepultura, percioche ui si è trouato un cassone grandissimo di Porfido intagliato molto bene di uiti, e di fanciulli che togliono dell'uua, il che ha fatto creder ad alcuni che ei fusse il tempio di Bacco; e perche questa è la commune opinione, & hora serue per chiesa, io l'ho posto infra i tempij. Auanti il suo portico si ueggono i uestigi di un cortile, in forma ouata, il qual credo che fusse ornato di colonne, & ne gli intercolunnij fussero nicchi, ne i quali doueano essere le sue statue.

Fig. 1 | A. Palladio, Santa Costanza, pianta
(*I quattro libri dell'architettura*..., Venezia, 1570, IV, 21, f. 85)



86 LIBRO

La loggia del tempio, per quello, che si uede, era fatta à pilastri, & era di tre uani. Nella parte di dentro del tempio ui erano le colonne poste à due, à due, che sosteneuano la cuba. Sono tutte queste colonne di granito, & le base, i capitelli, e le cornici di marmo. Le base sono all'Attica, i capitelli sono bellissimi di ordine Composito: & hanno alcune foglie, che escono dalla Rosa, dalle quali par che nascano le Volute molto gratiosamente. L'Architraue, il Fregio, & la Cornice non sono troppo ben lauorati, il che mi fa credere, che questo tempio non sia stato fatto à i buoni tempi, ma al tempo de gl'Imperatori più prossimi à noi. Egli è molto ricco di lauori, e di compartimenti uarij, parte di belle pietre, e parte di musaico, così nel pauimento, come ne i muri, & ne' uolti. Di questo tempio ho fatto tre tauole.

NELLA Prima è la pianta.

Nella Seconda l'alzato.

Nella terza si uede come sono ordinate le colonne che sostentano gli archi, sopra i quali è la tribuna.

A, E' la Basa.
B, Il Capitello.
C, L'Architraue, il Fregio, e la Cornice.
D, Il principio de gli archi.
E, Il piede co'l quale sono misurati i detti membri.

Fig. 2 | A. Palladio, Santa Costanza, alzato
(*I quattro libri dell'architettura*..., Venezia, 1570, IV, 21, f. 86)

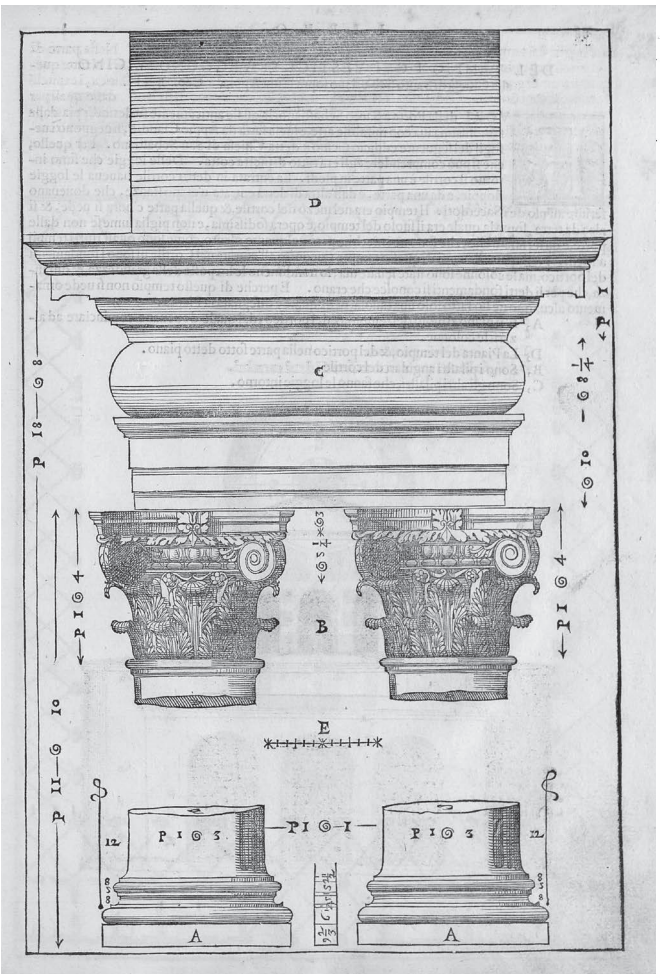


Fig. 3 | A. Palladio, Santa Costanza, l'ordine composito interno (*I quattro libri dell'architettura…*, Venezia, 1570, IV, 21, f. 87)

Fig. 4 | *Le pie donne al sepolcro e l'Ascensione di Cristo* (Reidersche Tafel), avorio intagliato, 187 x 115 mm., inizio V secolo, Roma o Milano (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. N. MA 157)

vige un principio di gerarchizzazione decorativa, per cui anche i capitelli più grandi e di più raffinato intaglio sono quelli che fanno da corona al cuore circolare dell'impianto. Nella xilografia di dettaglio (**fig. 3**) Palladio mostra tuttavia due colonne di dimensioni identiche, esibite come modelli particolarmente eleganti di composito, ordine che nel *Quarto libro* il mausoleo di Costantina condivide solo, e significativamente, col Battistero Lateranense.[18]

I rimandi alle architetture tardoantiche e paleocristiane nel *Premier tome* non comprendono menzioni di Santa Costanza, e tuttavia Philibert dovette conoscerla, e forse ricordarsi del

18 Sul significato delle «composizioni per mescolanza» negli ordini architettonici e nella progettazione, a partire dalla teorizzazione serliana del 1537, cfr. Morresi 1997, in particolare le pp. 162-171, Pauwels 2008, soprattutto il par. *Vitruve et la Contre-Réforme: le «composto» paléochrétien*, pp. 143-146 e Beltramini 2013, pp. 121-130.

suo innesto al centro del serliano «cortile bacanario» mentre progettava le cappelle agganciate alle ali delle corti nei castelli di Saint-Léger e di Anet. Proprio nell'imponente lanterna della cupola di quest'ultima torna il motivo delle colonne binate e sottoposte ad un unico segmento di trabeazione, seppur ruotate di 90° rispetto a quelle che all'interno della rotonda di Costantina reggono il tamburo d'imposta della cupola.[19] D'altro canto questa soluzione poteva anche essere giunta a Philibert per altre vie, o da fonti di altra natura: piuttosto suggestivo, ad esempio, è il confronto con la *tholos* che corona il sepolcro di Cristo in una valva di dittico, forse prodotto a Roma all'inizio del V secolo, che tramanda una delle più antiche immagini dell'*Ascensione* (**fig. 4**), nella quale il cilindro ad archi su coppie di colonne è concluso, come ad Anet, da una calotta semisferica liscia innestata su un'alta fascia decorata, anziché dalla più diffusa copertura conica ricoperta di tegole che si vede in tante altre immagini di paragonabile soggetto.[20] Della cosiddetta *Reidersche Tafel*, dal 1860 conservata al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera[21] e proveniente dalla collezione dell'architetto e professore di disegno Martin Joseph von Reider (1793-1862),[22] non sappiamo nulla prima del XVIII secolo; possiamo tuttavia almeno ammettere che, in compagnia delle alte cuspidi simili ad obelischi e degli stupefacenti camini-sarcofago che svettano sui tetti di Anet, un'eventuale dipendenza delle soluzioni formali adottate nella lanterna della cappella di Philibert dall'architettura di un sepolcro effettivamente costruito, o da una sua rappresentazione in un qualsiasi mezzo artistico, appare assolutamente congruente con «la simbologia funeraria che innerva tutta la decorazione del castello-mausoleo».[23]

19 Ringrazio Y. Pauwels per avermi suggerito questo accostamento. A. Blunt (1997, p. 50) proponeva per la lanterna di Anet una derivazione dal tiburio di Santa Maria delle Grazie a Milano, oppure dal tempietto al vertice della cupola della Madonna di San Biagio a Montepulciano, realizzato entro il 1544. Val la pena di far notare che, nel disegno Uffizi 662 A verso (già citato *supra* alla nota 17), la peristasi esterna – se vedo bene – è ricostruita da Sallustio Peruzzi come portico di colonne accoppiate reggenti archi su blocchi trabeati paralleli al muro perimetrale! Che si tratti di un'articolazione associata – quantomeno nell'immaginario cinquecentesco – all'architettura funeraria, mi pare si possa proporre osservando la sua ricorrenza all'interno del mausoleo d'Artemisia disegnato da Antoine Caron verso il 1563, che probabilmente conserva qualcosa dei progetti per il mausoleo di Enrico II a Saint-Dénis: il disegno è pubblicato e discusso da Y. Pauwels (2008, pp. 99-100).

20 Volbach 1976, cat. 111; Gaborit-Chopin 2004, pp. 33-35 e, per un confronto con un altro rilievo della stessa epoca oggi al Castello Sforzesco di Milano, cfr. scheda n. 88 «Valva di dittico con le Marie al sepolcro» di Francesca Tasso in Donati, Gentili 2005, pp. 258-260. Il sepolcro di Cristo nell'arte paleocristiana viene spesso rappresentato sotto forma di edicola a base circolare circondata da colonne: si pensi ad esempio al mosaico delle *Pie donne al sepolcro* nel Sant'Apollinare di Ravenna, con il suo tetto a tegole rosse.

21 Inv. No. MA 157.

22 Dressler 1986, pp. 29-71.

23 Traduco da Pauwels (2008, p. 147).