

Materia, Struttura e Filologia

Nuovi contributi sull'Architettura del Rinascimento

Convegno internazionale
di Storia dell'Architettura del Rinascimento

In onore di Pier Nicola Pagliara



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Materia, Struttura e Filologia

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Materia, Struttura e Filologia

Nuovi contributi sull'Architettura del Rinascimento

Convegno internazionale
di Storia dell'Architettura del Rinascimento

In onore di Pier Nicola Pagliara

a cura di
Francesco Benelli



Lunedì 23 aprile 2018 all’Accademia Nazionale di San Luca si è tenuto il convegno *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull’architettura del Rinascimento* organizzato in onore di Pier Nicola Pagliara, architetto e storico dell’architettura, dal 1999 Accademico Cultore di San Luca.

La giornata di studi, curata da Francesco Benelli, è stata divisa in tre sezioni che hanno visto la partecipazione di studiosi dell’architettura del Rinascimento, alcuni dei quali amici e stimati colleghi di Pier Nicola Pagliara, altri formati sotto la sua guida e il suo magistero. Gli argomenti trattati durante la giornata hanno abbracciato un ampio arco temporale e geografico, da Paolo II fino a Philibert de l’Orme e Palladio, privilegiando quelli che prevalentemente hanno caratterizzato gli interessi e i metodi del festeggiato, ben riassunti dal titolo del convegno.

Cura editoriale
Laura Bertolaccini

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, cartaceo o digitale, senza l’autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell’editore. Gli autori e il curatore rimangono a disposizione di eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

Stampato in Italia
da Industria Grafica Umbra (Todi) nel mese di dicembre 2021.

© 2021 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-97610-43-4

Indice

7	A Pier Nicola Pagliara <i>Francesco Benelli</i>	
9	<i>Columna Cochlis Traiani.</i> Forma e struttura <i>Giangiaco­mo Martines</i>	
23	Alcune note sulla scrittura di tecnica nel <i>Trattato di architettura</i> di Antonio Averlino <i>Caterina Cardamone</i>	
32	L’ordre architectural comme rationalisation de la nature. Une hypothèse sur le mur rocheux du tableau de Botticelli, “Pallas et le Centaure” <i>Pierre Gros</i>	
45	«Vole stare così Bastardato» <i>Paola Zampa</i>	
57	Grandezza di Giocondo <i>Silvia Ginzburg</i>	
67	Gli architetti del Rinascimento e il ponte di Augusto a Narni. Un disegno di Francisco de Hollanda <i>Giulia Chemolli</i>	
77	Una scheda di lavoro su uno scalpello operoso a Roma nel primo Cinquecento <i>Barbara Agosti</i>	
87	Didone in campagna. Pietro Bembo, Alvise Cornaro, il Virgilio Vaticano e la villa dei vescovi a Luvigliano <i>Guido Beltramini</i>	
94	«A Trevisi da Ognissanti». Architetture in Ravenna, Padova e Treviso nei disegni di Giovan Francesco da Sangallo <i>Maddalena Scimemi</i>	
109	Un progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per la cappella del Corpus Domini a Santa Maria sopra Minerva a Roma <i>Maria Beltramini</i>	
114	Sangallo, Castro e Perugia <i>Francesco Paolo Fiore</i>	
126	Giovanni Battista da Sangallo e l’architettura della chiesa della Compagnia di San Giovanni Decollato a Roma <i>Francesco Benelli</i>	
138	Ottaviano Mascarino e l’architettura del primo Cinquecento. Note su un disegno inedito per palazzo Ginnasi a Roma <i>Maurizio Ricci</i>	
149	Regesto bibliografico degli studi di Pier Nicola Pagliara <i>a cura di Sara Bova</i>	

A Pier Nicola Pagliara

Francesco Benelli

Questa raccolta di saggi scritti da colleghi, amici ed ex studenti di Pier Nicola Pagliara, è una selezione dei contributi presentati in occasione del convegno organizzato all'Accademia Nazionale di San Luca per celebrare la sua lunga carriera universitaria cominciata presso la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma, proseguita al Politecnico di Milano ed infine all'Università degli Studi Roma Tre e all'École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

Gli studi di Pagliara sono prevalentemente rivolti verso l'architettura del Rinascimento italiano distinguendosi soprattutto per l'esemplare rigore scientifico e filologico, la profondità nell'affrontare temi a volte anche circoscritti e l'acutissima osservazione dei dettagli, sia stilistici che costruttivi. Fondamentali sono le ricerche sui materiali e tecniche di costruzione – nate dal rapporto con Paolo Marconi, suo relatore di tesi di laurea – e sulla trattatistica, in particolare sulla fortuna di Vitruvio, ma anche su profili di architetti e umanisti, nonché su singoli edifici. Pagliara ha il merito di combinare i metodi del restauro architettonico, quali l'analisi della materialità dell'edificio, il rilievo architettonico – che esegue lui stesso – e l'assidua ricerca d'archivio, tipici della scuola romana, confrontandoli con le fonti letterarie e della trattatistica, su cui ha scritto pagine fondamentali. L'incessante interrogarsi sul “perché” e sul “come” gli edifici siano stati costruiti alimenta la sua ricerca che, partendo dall'analisi dell'oggetto architettonico, del committente nel suo contesto, dell'architetto e delle maestranze, dà forma concreta alla storia sociale. Il suo stile di scrittura, preciso, chiaro e privo di ogni retorica, rende di facile comprensione a studiosi e studenti temi complessi e talvolta considerati minori, ai quali restituisce la loro giusta importanza.

Pagliara, come altri grandi studiosi che ha stimato e che lo hanno stimato, pubblica molto meno di quello che studia, indifferente alle dinamiche accademiche, ma offre generosamente a studenti e colleghi la sua vasta conoscenza, non solo sull'architettura, attraverso le sue sempre educate, misurate, timide ma acutissime osservazioni.

Questo testo è stato scritto dopo una conversazione con Howard Burns svoltasi nel settembre 2021

Columna Cochlis Traiani Forma e struttura

Il Foro Traiano fu inaugurato il 1 gennaio 112 quando Traiano conseguì il VI Consolato insieme a T. Sesto Africano¹. La Colonna fu inaugurata successivamente il 12 maggio 113². Dione Cassio certifica l'attribuzione del Foro Traiano e della Colonna ad Apollodoro³. Procopio di Cesarea specifica la provenienza dell'architetto: Damasco, a proposito della costruzione del ponte sul Danubio⁴. Il fregio istoriato raffigura le due guerre daciche vinte da Traiano, 101-102 e 105-107.

Traiano aveva scritto *Dacica*, di cui resta una sola riga:

*Inde Berzobim, deinde Aixi processimus*⁵

Il bassorilievo si avvolge a spirale sulla Colonna ed ha la forma di un libro antico, *volumen*⁶. La Colonna era destinata a portare la statua dell'imperatore, una colonna onoraria nell'accezione di Plinio il Vecchio⁷.

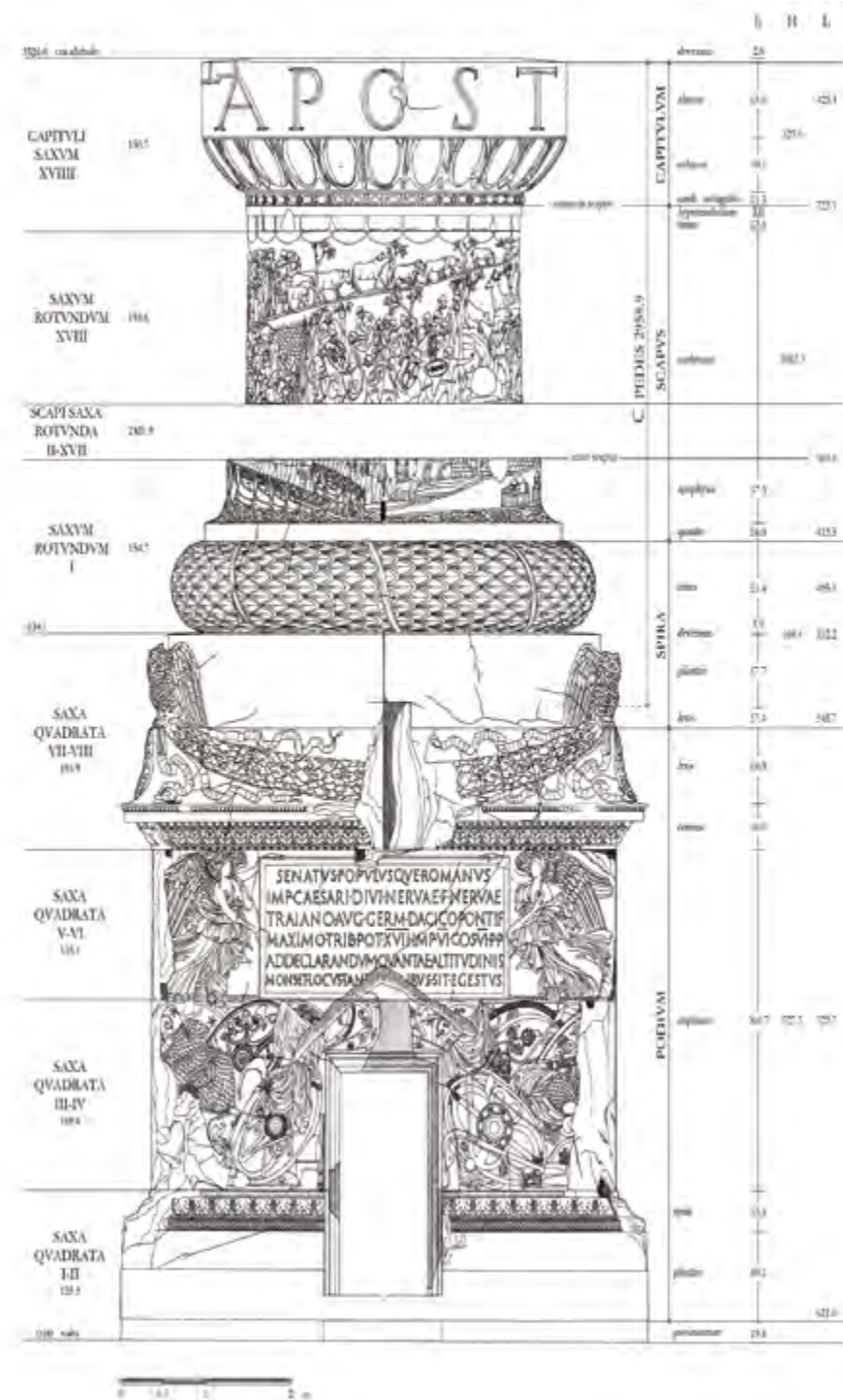
Nel *Curiosum Urbis Romae Regionum XIII cum brebiaris suis*⁸, datato da Mommsen dopo Costanzo II (337-361)⁹, leggiamo:

Templum Traiani et columnam cochlidem altam pedes. CXXVII. semis, gradus intus habet. CLXXX., fenestras. XLV.

Il compilatore del *Curiosum* determinò l'altezza della Colonna salendo la scala e contando il numero dei gradini, 180 dal pavimento della cella al capitello, che in realtà sono 183. Ogni gradino è alto poco meno di un *bes*, in media 19 cm. L'altezza complessiva fu calcolata all'interno, dal piede della scala al piede della statua 38,224 m: questa misura corrisponde ai 127s. *pedes*.

L'espressione *columna centenaria* è documentata per la Colonna di Marco Aurelio¹⁰: riguarda l'altezza della colonna propriamente detta – base, fusto e capitello – dalla linea inferiore del plinto alla linea superiore del capitello, rispettivamente¹¹:

$$130 + 2638,9 + 192,8 = 2961,7 \text{ cm}$$



Questa misura è eccezionale rispetto alle colonne dei templi ed è riservata alla dignità imperiale. Nella Colonna di Traiano, base fusto e capitello misurano (fig. 1)¹²:

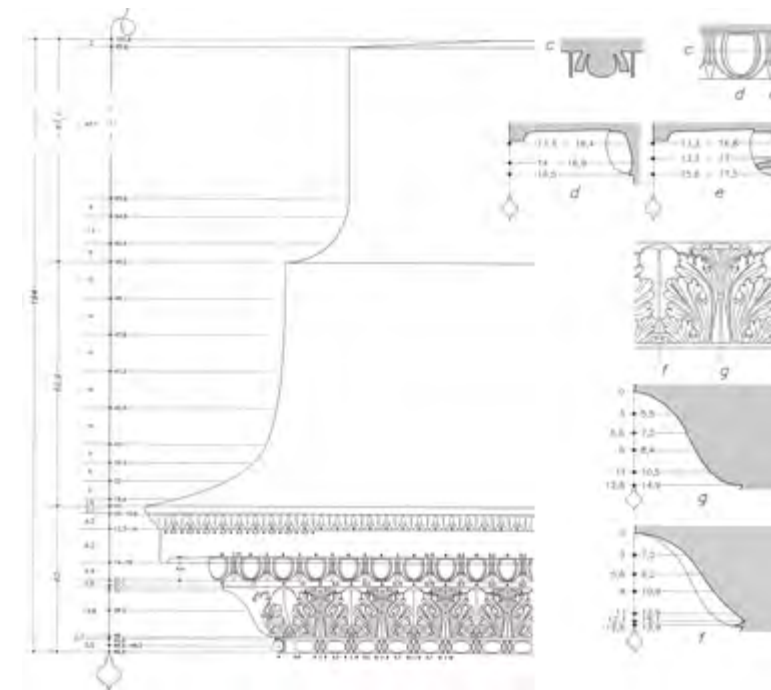
$$168,4 + 2682,3 + 125,6 = 2976,3 \text{ cm}$$

Nessuna fonte antica riferisce sulla misura centenaria della Traiana. Eppure è il capostipite di una progenie di *cocliodes centenariae*: una a Roma di Marco Aurelio¹³, due a Costantinopoli di Teodosio 387-393 d.C. e di Arcadio 401-421¹⁴, infine la più recente a Parigi di Napoleone I 1806-1810¹⁵.

La ricerca dell'altezza sul monumento di Traiano suscitò diverse misurazioni nella storia degli studi: Luigi Canina nel 1852, Auguste Aurès 1863, Giacomo Boni 1906; inoltre Guglielmo Calderini 1895 sulla Colonna di Marco Aurelio¹⁶. Le differenze dipendono dal sistema di misurazione, dall'unità di misura, perfino dal vento. Finalmente nel 1981-1988 è stato effettuato un nuovo rilievo in occasione del restauro¹⁷.

Restauro e rilievo 1981-1988

Il restauro delle Colonne fu eseguito in attuazione della legge 23 marzo 1981, n. 92 "Provvedimenti urgenti per la protezione del



Pagina a fronte

1. Roma, Colonna Traiana, ordine architettonico. Rilievo Modus Società Cooperativa, Roma; disegno Luciana Foschi e Marco Genesio Pelletti, 1988 (Archivio Soprintendenza Archeologica di Roma. Martines 2001, tav. 87). Elaborazione informatica Roberta Zaccara e Giulio Pelletti.

In questa pagina

2. Roma, Colonna Traiana, cornice del podio. Rilievo e disegno Paola Brunori e Marco Genesio Pelletti (Archivio Soprintendenza Archeologica di Roma. Martines 2001, tav. 89).

patrimonio archeoologico di Roma”, promossa dal soprintendente Adriano La Regina. A lui sono grato perché nel 1979 mi incaricò del progetto e poi della direzione lavori con Cinzia Conti e Alessandra Melucco Vaccaro dell’Istituto Centrale del Restauro.

Fu allora che il professor Pier Nicola Pagliara mi chiese se la Colonna Traiana fosse davvero centenaria e quale ne fosse l’ordine. I rilievi eseguiti dalla Cooperativa Modus Roma, sono conservati nell’Archivio in Palazzo Altemps e sono pubblicati quasi interamente¹⁸.

I ponteggi delle Colonne e dei monumenti in marmo furono aperti agli studiosi. Heinrich Bauer saliva e scendeva alla ricerca del *pes*: determinò un piede breve di 29,47 cm come centesima parte della Piramide di Caio Cestio¹⁹. Anche James Packer e Kevin Sarring individuarono un piede breve nel Foro Traiano 29,38 cm²⁰. Anticamente a Roma, la misura del *pes porrectus*, letteralmente ‘disteso’, era stabilita da un archetipo conservato nel Tempio di *Iuno Moneta*, il *pes monetalis* di 29,5 cm²¹. Ma perché l’architetto della Colonna Traiana avrebbe mai usato una misura diversa dal *pes monetalis*?

Prima di tutto, misurando l’altezza della colonna, la zona d’incertezza è il cavetto della base, nel cui ambito cade la misura 100 *pedes* (figg. 1-2). Tirati giù i ponteggi, l’architetto Marco Genesio Pelletti eseguì la misurazione con teodolite, dalla linea inferiore della SPIRA alla linea superiore del CAPITVLVM: 2975,8 cm²².

In quel periodo, Pelletti eseguì un rilievo di alta precisione della cornice del PODIVM, con Paola Brunori (fig. 2): il profilo del cavetto che conclude il podio è “parabolico”, secondo Bauer cioè senza alcun tratto verticale²³, mentre il profilo superiore che appartiene al plinto della colonna presenta un tratto verticale: da qui, dal punto più basso del segmento verticale, la colonna è alta 2958,4 cm. La Colonna di Traiano è *centenaria*.

Lysis λύσις (fig. 1) significa ‘soluzione’ di un solido in un liquido e le due parti del monumento – colonna e podio – sono sciolte una nell’altro con un artificio, come se Apollodoro avesse cancellato quel segno dal foglio di papiro.

L’ordine architettonico

Columna est facienda uti crassitudo eius sit partis octavae ad altitudinem: la frase è formulata su Vitruvio III 3,10. Nella Colonna Traiana questa è la proporzione tra *C pedes* e il diametro all’imoscapo: XII *pedes*. L’*imus scapus* è la sommità del 1° rocchio sopra l’*apophysis* (fig. 1): 369 cm. Dalla *symmetria* cioè proporzione tra piccoli numeri interi, dipendono le misure degli elementi più importanti:

diametro del sommo scapo *octo partium septem* (7/8 D)
lato dell’abaco XIII *l* P

diametro alla base del fusto XIII *l* P
altezza del capitello III *l* P + III *l* *digitos*
altezza del toro II *l* P + XII *l* *digitos*

A proposito del diametro al sommoscapo, Vitruvio: «[I diametri inferiori] sono da dividere in otto parti e siano contratte nel sommoscapo sotto il capitello a sette di esse (...)»²⁴.

Il fusto è rastremato con una leggera curva *ἐντασις*, *entasis* di Vitruvio²⁵: significa ‘tensione’. Nella Traiana il profilo è verticale fino al 10° rocchio. Secondo Mark Wilson Jones, la parte alta è conica, dal 12° al sommoscapo, e al centro i due segmenti rettilinei sono raccordati con un ampio arco di cerchio²⁶.

L’*entasis* esprime l’estetica: è la firma di ogni architetto e Apollodoro risolve con un raccordo elementare il disegno di volumi giganteschi.

Il capitello è dorico, formato da abaco, echino e *anuli*. L’echino è decorato da un *kymation* ionico, profondamente intagliato con ovoli e saette. Gli ovoli sono 24, corrispondenti alle sottostanti scanalature. La circonferenza massima dell’echino è tangente al quadrato inferiore dell’abaco, come nel capitello dorico canonico. Al di sotto dell’echino c’è un astragalo, compreso tra due *anuli*. Le perle sono due per ogni ovolo.

Il capitello più vicino nello spazio e nel tempo è quello dell’Arco di Augusto nel Foro Romano, che Filippo Coarelli ha individuate come Arco Partico (fig. 3), sulla base degli scavi, delle fonti rinascimentali e particolarmente dei disegni di Pirro Ligorio²⁷. Sandro Stucchi, che per primo studiò i disegni di Ligorio alla ricerca del monumento nella parte meridionale del Foro, definisce la colonna ricostruita da Ligorio come «colonna dorica»²⁸: essa è molto simile al tipo della Colonna Traiana. Invece Packer: «The Trajan’s Column is ‘Tuscan’»²⁹, così come Stefan³⁰.

La Colonna Traiana sfugge di fatto a una classificazione, per la scarsezza delle fonti che definiscono l’Ordine Tuscanico, da Vitruvio fino a Isidoro di Siviglia, come affermato da Licia Vlad Borrelli³¹. Personalmente, concordo ora con Stucchi a motivo dell’eleganza greca e della snellezza delle forme³². Tuttavia la Colonna Traiana è assoluta, cioè senza altra vicino con la quale portare un epistilio: perciò ha senso analizzare il *genus*³³ cioè lo stile ovvero il tipo³⁴, mentre non ha senso definire l’ordine architettonico nel senso di Vitruvio³⁵, per la mancanza sia di una paratassi di colonne che di una sintassi di elementi dallo stilobate al sima.

3. Roma, Antiquario Forense, capitello dell’Arco Partico di Augusto, 19 a.C., marmo lunense (foto Marco Genesio Pelletti 1989).



Simboli

Il podio e la colonna hanno funzioni e simboli diversi. Il podio ha la forma di un'ara funeraria³⁶, concluso su ogni lato da una ghirlanda di foglie di quercia, (fig. 1); i capi sono ghermiti da quattro aquile, che poggiano gli artigli sugli spigoli. L'aquila è quella raffigurata nel fornice dell'Arco di Tito, che trasporta l'imperatore in cielo. Nelle monete della Colonna Traiana, aquile e ghirlanda hanno una grande evidenza ed il significato è espresso da Dione Cassio: Traiano volle costruire la Colonna come sepoltura, ἔς τὰφὴν ἑαυτοῦ³⁷.

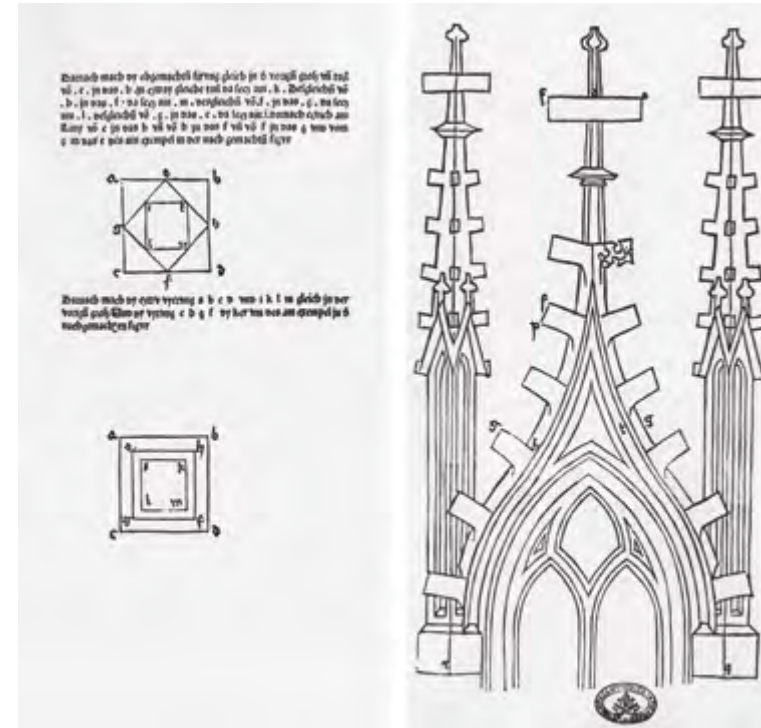
Il fregio del podio *zophoros* è decorato da un trofeo di armi, *congeries armorum*³⁸. La catasta è artisticamente disordinata come se scudi e armature stessero cadendo, ma sono tenuti insieme da una fune di marmo alla base della catasta, che è il toro superiore della *spira*. Le armature sono rappresentate al vero esibendo così il criterio di verità storica che si estende a tutto il fregio istoriato. Il podio ha un'immagine funeraria e il suo fregio è un trofeo. I tre registri del podio, armi epigrafe ghirlanda, sono coronati dal toro della colonna: è una grande corona di foglie di alloro con drupe, simbolo d'immortalità. Dalla corona si srotola il *Bellum Dacicum*, che rappresenta la motivazione di tutto il Foro. Infine sopra ogni cosa era l'epifania dell'imperatore.

Struttura del podio

Fissata l'altezza della colonna di *C pedes*, restano univocamente definiti il diametro della colonna all'imoscapo e la dimensione del podio. Esso è un cubo. Misurando il podio in larghezza, sul fondo del fregio d'armi, cioè considerando il nucleo resistente, il suo lato sta al diametro dell'imoscapo come $\sqrt{2}$ sta a 1. Cioè il quadrato del nucleo resistente è il doppio in superficie del quadrato costruito sull'imoscapo. Questa relazione ha a che fare con la *firmitas*, cioè è di natura statica. Ma questa interpretazione è possibile?

La notazione $\sqrt{n}$ è di origine araba³⁹, mentre il problema della duplicazione del quadrato fu posto e risolto da Platone, nel dialogo di *Menone*⁴⁰. Vitruvio impiega il quadrato e la sua diagonale in tre luoghi⁴¹, ma senza riferimento alla *firmitas* «solidità».

Il procedimento basato su quadrato e diagonale, reiterato in serie, è una regola dell'architettura gotica per la costruzione di guglie e pinnacoli. Un raro trattatello dell'architetto della cattedrale di Regensburg, Mathes Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, fu pubblicato a stampa il 28 giugno 1486, per la festa dei Santi Pietro e Paolo⁴². Esso mostra i passaggi geometrici e i relativi schemi (fig. 4a). Roriczer pubblicò un secondo trattatello *Die Geometria Deutsch*, che si conclude con l'immagine di un frontone decorato da due pinnacoli (fig. 4b)⁴³. La parola usata nel testo è «Wimperg» che significa



Da sinistra

4a. Mathes Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg 1486, c. 3v: costruzione geometrica di un pinnacolo mediante quadrato e diagonale (da Geldner 1965).

© Biblioteca Apostolica Vaticana, con il permesso e tutti i diritti riservati).

4b. Mathes Roriczer, *Die Geometria Deutsch*, Regensburg 1487-1488, c. 6: un «Wimperg» con due pinnacoli, xilografia (da Geldner 1965).

© Biblioteca Apostolica Vaticana, con il permesso e tutti i diritti riservati).

Gotischer Ziergiebel, cioè «timpano di decorazione»⁴⁴. I due trattati hanno lo scopo di insegnare «l'arte della costruzione, secondo le regole della geometria», cioè la Scienza delle costruzioni come era intesa dall'Antichità fino all'Illuminismo⁴⁵.

Columna Cochlis

Isidoro di Siviglia spiega il significato di *coclea*. La sua opera è un'enciclopedia della cultura classica, scritta tra V e VI secolo. Nel XV libro dedicato all'architettura: «Coclee sono delle torri alte e rotonde; e sono dette coclee per così dire circolari perché in esse si sale tanto quanto l'ampiezza dell'arco e il numero dei giri, come è in Roma una alta 175 piedi»⁴⁶ (fig. 5).

Il riferimento è alla Colonna di Marco Aurelio, con una misura desunta dal *Curiosum*. Si comprende perfettamente la descrizione guardando il disegno di un singolo rocchio (fig. 6a): le tre parti – cilindro esterno, cilindro interno ed elica – sono un unico monolite. In architettura, *columna cochlis* si riferisce sia all'esterno, la forma del fregio, sia all'interno la struttura, come fosse la conchiglia di un tritone. L'osservatore è come il mollusco del tritone, che varcando la porta del podio (fig. 1) ne scopre l'interno.

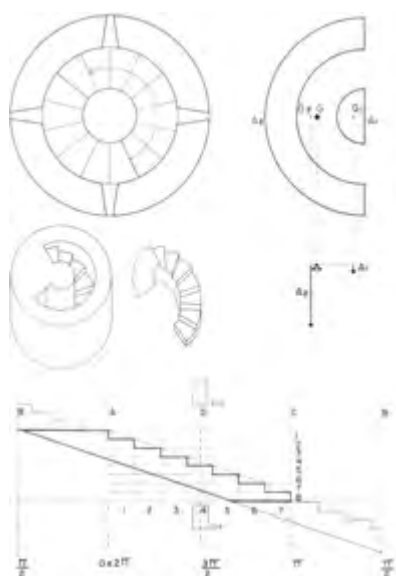
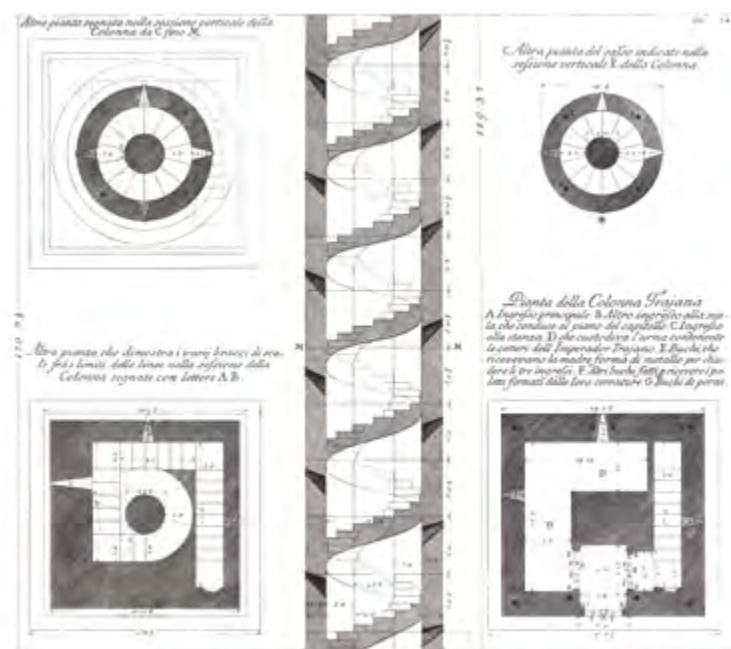
5. Giovanni Battista Piranesi, *Sessione verticale della Colonna Traiana*, Tav. IV: 628, 530x600 mm. Incisione (da Piranesi 1774).

In basso, da sinistra

6a. Roma, Colonna Traiana, pianta della scala a chiocciola e assonometrie (da Martines 1983).

6b. Roma, Colonna Traiana, esame di un rocchio: relazione di equilibrio tra cilindro esterno e cilindro interno (da Martines 1983).

6c. Roma, Colonna Traiana, studio della scala a chiocciola: sviluppo in piano della traccia sul cilindro esterno (da Martines 1983).



La scala a chiocciola occupa la corona circolare tra cilindro interno e cilindro esterno (fig. 6a); ogni giro della scala comprende 14 gradini. La figura 6c rappresenta la costruzione geometrica della scala: le due linee orizzontali individuano un rocchio; i segmenti verticali individuano intervalli a 90°; i rettangoli sono due finestrelle; il piano del disegno è la parete maggiore all'interno del rocchio, cioè quella pertinente al cilindro esterno, distesa sul piano. Ecco la regola: l'altezza del rocchio viene divisa in 8 scalini, con sette

pedate, su un arco di 180°. Lo spessore dell'elica di marmo è 42 cm al piede dell'alzata, così l'ampiezza del settore circolare piano è 90°;

ma la superficie di contatto è minore: 90° – 1 gradino. Per ogni rocchio, lo sviluppo dell'elicoide è 270°.

Il rocchio così concepito è il modulo dell'intera struttura della colonna⁴⁷. La costruzione è coerente con l'elica di Erone di Alessandria⁴⁸.

Blocchi e rocchi

La struttura dell'edificio: il podio è formato da 8 blocchi parallelepipedi, disposti a coppie alternate su quattro livelli. La colonna è formata da 19 rocchi, di cui il primo è il toro e l'ultimo il capitello (fig. 1). Sopra il capitello, il piedistallo della statua è formato da 2 rocchi. In tutto 29 giganteschi monoliti. Il capitello pesa 44,66 tonnellate; al di sotto, il 17° rocchio 22,30 t, mentre il 2° rocchio 29,85 t; il toro 50,37. Nel podio l'8° blocco pesa 72,33 t ed è il più pesante⁴⁹. Nel 2014, Cinzia Conti, Matthias Bruno ed io abbiamo dimostrato l'uso del piano inclinato nella costruzione della Colonna, sulla base dei trattati contemporanei di Meccanica, in occasione del Convegno internazionale di Oxford sulla tecnologia dell'edilizia romana⁵⁰.

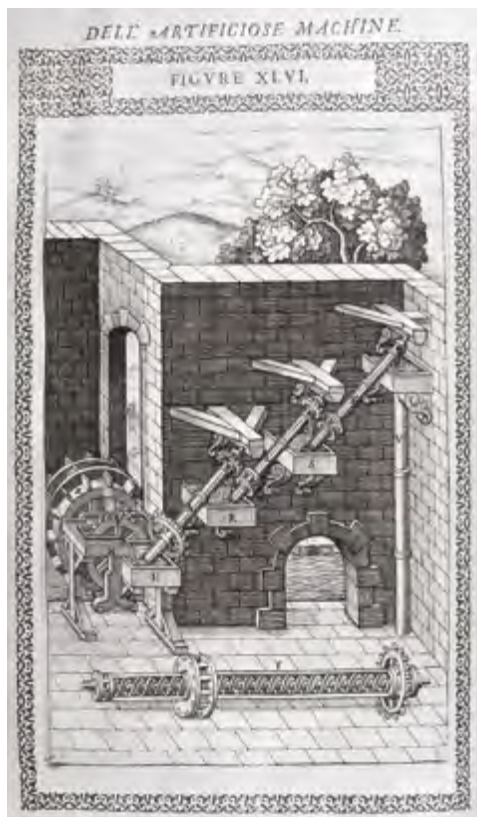
Fenestrae

«Le finestre sono quelle nella quali la parte esterna è stretta e l'interna larga, come vediamo nei granai, dette così perché “donano la luce”: così come in Greco è φῶς ed anche perché dall'interno attraverso esse un uomo eretto guarda fuori. Altri pensano che sia chiamata finestra perché “serve luce” alla casa, un nome composto dalla lingua greca e latina; φῶς infatti in Greco è luce»⁵¹. La definizione di Isidoro è fondata su strettezza e strombatura delle finestre di magazzino, che esaltano l'effetto della luce: essa definisce bene le finestrelle della Colonna. Le finestrelle sono 4 per ogni giro della scala a chiocciola, disposte in croce, due sull'asse del Foro e due sull'asse ortogonale (fig. 6a); in tutto sono 40.

Il visitatore salendo vede solo il cielo e piano piano perde l'orientamento rispetto al Foro: cosicché arrivato sulla sommità, il panorama diviene una sorpresa come a occhi sbendati. Questo effetto dell'architettura, prodotto dalle finestrelle, corrisponde alle parole di Dionne Cassio, per far vedere in futuro il lavoro compiuto per il Foro⁵².

Vite di Archimede

Il vuoto della scala alleggerisce ogni rocchio di rispetto al rocchio pieno. Questo lavoro fu realizzato in cava, per facilitare il trasporto, poi fu completato a piè d'opera prima del sollevamento e infine rifinito dopo il montaggio dei rocchi. Invece, le finestre furono aperte dopo il montaggio: infatti alcune sono tra due rocchi sovrapposti.



7. *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli*, Paris 1588, fig. XLVI: viti di Archimede in serie (foto e © Biblioteca dell'Istituto Guido Castelnuovo, Università Sapienza di Roma).

8. Apollodoro di Damasco, *Poliorecticá*, 115. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. gr. 219, 1406, in folio, carta di cotone, fol. 51: un lungo ariete con piccoli tronchi uniti insieme (© Biblioteca Apostolica Vaticana, con il permesso e tutti i diritti riservati).

Dopo la sovrapposizione dei rocchi, la forma della colonna vista dall'interno è quella di una colossale vite di Archimede, non in legno ma in marmo, non girevole ma fissa e ben salda (fig. 5)⁵³. La vite di Archimede⁵⁴ è un meccanismo per il sollevamento dell'acqua, ancora usata in Oriente per l'irrigazione dei campi, nelle miniere romane per prosciugare le gallerie e sulle navi come pompa di sentina⁵⁵; nell'età moderna per sollevare le granaglie. La costruzione è tramandata solo da Vitruvio⁵⁶, che non cita Archimede ma l'attribuzione è testimoniata da Diodoro Siculo⁵⁷. Le viti potevano essere montate in serie come nelle miniere (fig. 7)⁵⁸. La struttura è leggera e molto rigida, capace di resistere ai colpi dei piedi di un uomo che la fa girare: corre sul cilindro inclinato pur restando fermo. Così la Colonna Traiana è più leggera rispetto a un equivalente fusto di marmo in rocchi pieni, mentre la chiocciola le conferisce rigidità e resistenza in tutte le direzioni, anche a sollecitazioni orizzontali come i terremoti che devastarono Roma antica e perfino il Colosseo.

In ogni rocchio, il cilindro esterno e il cilindro interno, che comprendono l'elicoide (fig. 6a), godono di una particolare proporzione (fig. 6b): i due cilindri sono in equilibrio rispetto alla mezzeria della scala, come se il costruttore avesse usato una gigantesca bilancia⁵⁹. È una caratteristica favorevole nel trasporto via mare dei blocchi, perché evita incrinature, anche durante i terremoti, cioè quando i rocchi sono sollecitati da cavalloni e onde sismiche. Ma questo pensiero poteva esistere nella mente del progettista?

In *Poliorecticá*, Apollodoro propone la costruzione di una lunga trave di ariete mediante tre tronchi più corti, uniti insieme con tavole e funi di canapa, e poi sospesi ciascuno dei tre al proprio bari-centro (fig. 8)⁶⁰.

Note

L'espressione 'Colonna' in maiuscolo si riferisce al monumento, mentre in minuscolo alla colonna propriamente detta: base-fusto-capitello. Ringrazio il professor Antonio Corso, per aver rivisto la nomenclatura latina dell'ordine architettonico.

1 J. Bennett, *Trajan Optimus Princeps. A Life and Times*, London-New York 1997, p. 183.

2 A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae*, XIII, *Fasti et Elogia*, 1, Roma 1947, pp. 202-203; XXII, 113, linee 54-56, e tab. LXXVI; B. Bargagli, C. Grosso, *I Fasti Ostienses, Documento della storia di Ostia*, Roma 1997, pp. 37-38. Sulla data si veda l'aggiornamento di G. Alföldy, G. Wesch-Klein, *CIL (Corpus Inscriptionum Latinarum)*, edidit Th. Mommsen, Berolini dal 1873) VI, 8.2, 1996, pp. 4310-4311.

3 Dione Cassio, *Historiae Romanorum*, LXVIII 16, 3.

4 Procopio di Cesarea, *De Aedificiis*, IV 6, 11-18.

5 *Prisciani Caesariensis Grammatici Opera*, recensuit A. Krehl, 2 voll., Lipsiae 1819-1820, I, p. 226.

6 K. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice* (ed. orig. Princeton 1947), Firenze 1991, pp. 158-166.

7 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV 11, 20 e 12, 27: *Colum-narum ratio erat attolli super ceteros mortales (...)*. G. Becatti, *La Colonna coclide istoriata. Problemi storici, iconografici e stilistici*, Roma 1960, p. 30.

8 R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, 4 voll., Roma 1940-1953, I, pp. 89-122.

9 Th. Mommsen, *Über den Chronographen von Jahr 354*, in "Abhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Cl.", 1, 1850, pp. 547-693: 603 sgg.

- 10 CIL VI, 1585a, 1585b. G. Filippi, *Iscrizione commemorativa dei lavori edilizi compiuti dal liberto imperiale Adrastus, preposto alla custodia della Colonna di Marco Aurelio*, in *Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni*, catalogo della mostra (Roma, 8 maggio – 30 settembre 1999), a cura di C. D’Onofrio, Roma 1999, pp. 131-134.
- 11 G. Martines, *L’architettura*, in J. Scheid, V. Huet (sous la direction), *Autour de la Colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout 2000, pp. 19-88: tab. 10.
- 12 Ivi, tab. 9.
- 13 M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill 2011.
- 14 Becatti, *La Colonna coclide*, cit., pp. 25-31, 47-82.
- 15 I. de Saint Simon, *La place Vendôme*, Paris 1982.
- 16 L. Canina, *La prima parte della via Appia dalla Porta Capena a Boville*, Roma 1852, pp. 246-247: 29,77 m; A. Aurès, *Étude des dimensions de la Colonne Trajane, au seul point de vue de la Métrologie*, in “Mémoires de la Académie du Gard”, 1863: 29,909 m; G. Boni, *Colonna Traiana*, in “Nuova Antologia di lettere, scienze e arti”, 1912, pp. 5-20: 29,77 m. E. Petersen, A. von Domaszewski, G. Calderini, *Die Markussäule auf Piazza Colonna in Rom*, München 1896, p. 30: 29,601 m.
- 17 C. Conti, *Il restauro della Colonna Traiana (1981-1988)*, in F. Coarelli 1999, *La Colonna Traiana*, Roma 1999, pp. 245-249.
- 18 G. Martines (a cura di), *Colonna Traiana. Corpus dei disegni 1981-2001*, Roma 2001; Id. (a cura di), *Columna Divi Marci. Corpus dei disegni 1981-1996*, Roma 2013.
- 19 H. Bauer, *Porticus absidata*, in “Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung”, 90, 1983, pp. 111-184: 136, nota 33.
- 20 J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments*, 2 voll., Berkeley-Los Angeles-Oxford 1997, I, p. 471.
- 21 H. de Villefosse, *Pes*, in Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d’après les textes et les monuments*, 10 voll., Paris 1877-1919, IV, pp. 419-421: 420 1^a col.
- 22 Martines, *L’architettura* cit., p. 41, nota 119.
- 23 Bauer, *Porticus absidata* cit., p. 136, nota 33.
- 24 Vitruvio, *De Architectura*, III 3. 12.
- 25 *Ibidem*, III 3. 13.
- 26 M. Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven-London 2000, p. 129.
- 27 F. Coarelli, *Il Foro Romano*, 2 voll., Roma, 1983-1985, II, pp. 269-308.
- 28 S. Stucchi, *I monumenti della parte meridionale del Foro Romano*, Roma 1958, pp. 54-55.
- 29 Packer, *The Forum of Trajan* cit., I, p. 119.
- 30 A.S. Stefan, *La Colonne Trajane. Édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III*, avec la collaboration d’H. Chew, Paris 2015, p. 41 1^a col.
- 31 L. Vlad Borrelli, *Tuscanico, Stile*, in *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Roma 1958-, VII, pp. 1035-1036.
- 32 G. Martines, *L’ordine architettonico della Colonna Traiana*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura” (*Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, 2 voll.), Nuova Serie 15-20, 1992, II, pp. 1039-1048.
- 33 Vitruvio, *De Architectura*, IV 1, 12.
- 34 I. Rowland, T. N. Howe (eds.), *Vitruvius, Ten Books on Architecture*, Cambridge-New York-Melbourne 1999, p. 13 2^a col.: «Vitruvius classifies his world by using the term *genus*, here translated as “type” [...]».
- 35 Vitruvio, *De Architectura*, I 2, 2. Ph. Fleury, *Vitruve, De l’Architecture Livre I*, Paris 1990, pp. 104-117.
- 36 S. Settis, A. La Regina. G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, Torino 1988, pp. 53-56; Coarelli, *La Colonna* cit., pp. 21-22.
- 37 Dione Cassio, *Historiae Romanorum*, LXVIII 16, 3.
- 38 J. Coulston, *Roman Victory and barbarian Defeat on the Pedestal Reliefs of Trajan’s Column*, in F. Mitthof, G. Schörner (eds.), *Columna Traiani – Trajan’s Column: A Victory Monument and War Report in Pictures*, International Conference Marking the 1900th Anniversary of its Dedication (Wien, May 9-12, 2013), Wien 2017, pp. 95-112.
- 39 A.P. Youschkevitch, *Les Mathématiques Arabes (VIIIe-XVe siècles)*, Paris 1976, p. 104: «La racine carrée est désignée par la première lettre du mot *ǧidr* ‘racine’, placée au-dessus du nombre».
- 40 Platone, *Meno*, 82E, 85B.
- 41 P. Gros, *Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve*, in “Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité”, 88, 1976, pp. 669-704.
- 42 M. Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit (Faksimile der Originalausgabe Regensburg 1486) und Die Geometria Deutsch (Faksimile der Originalausgabe Regensburg um 1487/88)*, mit einem Nachwort und Textübetragung hrsg. von Ferdinand Geldner, Wiesbaden 1965, pp. 45-55.
- 43 Ivi, pp. 56-60.
- 44 *Ibidem*, p. 59. Klines *Wörterbuch der Architectur* (Reclams Universal-Bibliothek 9360), Stuttgart 2005, p. 141.
- 45 S. Di Pasquale, *L’arte del costruire. Tra conoscenza e scienza*, Venezia 1996.
- 46 Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum libri XX*, XV 2, 38.
- 47 G. Martines, *Les tambours de la colonne de Trajan à Rome*, in R. Gargiani (sous la direction), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2008, pp. 42-53; Id., *Description of the Structure*, in Mitthof, Schörner, *Columna Traiani* cit., pp. 41-49.
- 48 Erone di Alessandria, *Definitiones*, 7. G. R. Giardina, *Erone di Alessandria, le radici filosofico – matematiche della tecnologia applicata: Definitiones*, Catania 2003, pp. 178-179, 278-280.
- 49 Martines, *L’architettura* cit., tab. I.
- 50 G. Martines, M. Bruno, C. Conti, *Lifting Blocks, 1st - 5th Century*

AD: *The Inclined Plane*, in J. DeLaine, S. Camporeale, A. Pizzo (eds.), *Arqueología de la Construcción V*, 5th International Workshop on the Archaeology of Roman Construction: Man-made materials, engineering & infrastructure (Oxford 11-12 April 2015): “Anejos de Archivo Español de Archéología”, 78, 2016, pp. 185-200.

51 Isidoro, *Etymologiarum*, cit., XV 6.

52 Dione, *Historiae* cit., LXVIII 16, 3.

53 G. Martines, *La struttura della Colonna Traiana: un'esercitazione di meccanica alessandrina*, in “Prospettiva”, 32, 1983, pp. 60-71; Id., *Trajan's Column: Columna Cochlis*, in *Archimede. Arte e Scienza dell'invenzione*, catalogo della Mostra (Roma, 31 maggio 2013-12 gennaio 2014), a cura di G. Di Pasquale, C. Parisi Presicce, Firenze 2013, pp. 120-125; Id., *Description of the Structure* cit.

54 A. G. Drachmann, *The Screw of Archimedes*, in *Actes du VIII^e Congrès International d'Histoire des Sciences* (Florence-Milan, 3-9 september 1956), Vinci-Paris 1958, pp. 940-943; G. Di Pasquale, *Vite di Archimede o idraulica*, in *Archimede. Arte e Scienza* cit., p. 210, cat. II, 1.11. A.Y. al-Hassan, D. R. Hill, *Islamic Technology. An illustrated History*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney-Paris 1986, pp. 241-244.

55 Ateneo di Naucrati, *Deipnosophistae*, V, 208 f.

56 Vitruvio, *De Architectura*, X, 6. Ph. Fleury, *La mécanique de Vitruve*, Caen 1993, pp. 145-169.

57 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, V 37, 3-4.

58 M. Teach, E.S. Ferguson (eds.), *The various and ingenious Machines of Agostino Ramelli*, New York 1994.

59 Martines, *La struttura* cit.; Id., *Description of the Structure* cit.

60 Apollodoro, *Poliorceticá*, 159.1-161.3. D. Whitehead, *Apollodorus Mechanicus, Siege-matters* (Πολιορκητικά). Translated with Introduction and Commentary, Stuttgart 2010, pp. 47-48.

Caterina Cardamone

Alcune note sulla scrittura di tecnica nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino

Le questioni tecnico-costruttive, «le materie pertinenti allo edificare»¹, occupano una posizione preminente nel trattato di architettura di Filarete: le «cose opportune»² sono introdotte già nei primi fogli del libro I, discusse lungamente nel II e diventano il tema centrale del *liber tertium de aedificatione urbis*. Nonostante manchino ancora un'analisi complessiva del contenuto di questi passaggi e un confronto sistematico con l'architettura costruita e con la prassi contemporanea³, sono possibili alcune considerazioni generali. Gli ampi brani tecnico-costruttivi risultano infatti segnati da un deciso atteggiamento empirico e da una forte componente di riflessione epistemologica sulla «scienza di grande intelletto»⁴ che è l'architettura. È proprio su questo punto che si concentra il mio contributo: sulla riflessione, coerente nel trattato, riguardo alle potenzialità e al primato dei differenti strumenti – scrittura, disegno, esperienza diretta – nella trasmissione della conoscenza tecnica indispensabile alla *firmitas*⁵. L'argomento, a prima vista marginale, permette di aggiungere ulteriori elementi nella discussione della portata e strategia retorica del trattato di architettura di Antonio Averlino e delle dinamiche di committenza che presiedono alla sua stesura.

L'aspetto che risalta maggiormente nelle considerazioni epistemologiche dell'*architettonico libro* è un forte scetticismo nei confronti della scrittura in quanto *ekphrasis*: «vero è che tutto non si può dire come a vedere coll'occhio, perché molti luoghi e ornamenti ci sono che sarebbe troppo lunga cosa»⁶. Nella visione di Filarete, la scrittura non rende la complessità dei dettagli, è lenta e tortuosa nella descrizione degli ornamenti e dello spazio. Questo aspetto emerge in diversi punti del trattato e permea profondamente, ad esempio, la descrizione dell'ospedale di Sforzinda⁷: «a presso, il modo come egli ornamenti, i letti e l'altre cose, chi non le vedesse, mai sarà possibile né per disegno neanche per scrivere si potesse ogni cosa comprendere»⁸.

Nei passaggi in cui Filarete tratta di tecnica, l'inadeguatezza della scrittura come strumento di trasmissione della conoscenza cresce

con la complessità dell'informazione da veicolare. Il forno «dove si scola» il ferro, descritto nel libro XVI, «è in uno modo fatto che male a parole si può dare a 'ntendere, neanche per disegno non bene in tutto si può intendere, pure il meglio si potrà e che saperrò vi dirò, e con disegno tanto che quanto sarà possibile il chiariremo»⁹. Anche se al disegno viene attribuito un grado più elevato di attendibilità¹⁰, questo non può comunque sostituire l'esperienza diretta sul cantiere. La prassi sfugge a disegno e scrittura: «E 'l monistero sarà poi in questa forma come per esso disegno del fondamento si può comprendere, e così le sue scompartizioni verranno proporzionate e misurate; niente di meno nel murare s'intenderà meglio che nel vero: né per disegno, neanche a parole si può così espicare né dimostrare come quando si mura»¹¹. Su questo punto Filarete costruisce la sua retorica: il trattato, decisamente «down on earth»¹², si fonda sulla priorità del *fare*, del *murare*, dell'esperienza diretta – una *sperienza* acquisita in diversi contesti costruttivi¹³. In un passaggio, inoltre, nel discutere di marmi, emerge una dimestichezza con pratiche che potrebbero essere definite sperimentali: «Io ho ben veduto a Roma molti che paiono proprio misture, e massime due colonne che sono in Araceli [...] io n'ho fatto pruova e messole al fuoco, al quale sono molto dure e per un aspro fuoco si vetrificano, sì che se fusse mistura, non farebbe quella resistenza e non vetrificherebbe, per la qual cosa io non lo credo, perché non è verisimile»¹⁴. La difficoltà nella scrittura emerge con chiarezza ancora in un passaggio del libro XIII, nel quale Galeazzo Maria insiste perché sia Filarete a redigere la lettera che descrive la valle del fiume Indo: «“Non la voglio far fare ad altri, io voglio che la scrivi tu: perché tu hai veduto, tu saprai meglio narrare la cosa in che modo sta. E come l'arai fatta mosterra'mela e poi la manderemo, sì che fa' presto”. Benché a me pur fusse fatica lo scrivere, pure per ubidire il Signore, mi missi a scrivere»¹⁵. Alla scrittura sembra siano attribuite tuttavia, nella riflessione incidentale ma coerente che attraversa il trattato, funzioni differenti: sistematizzare e memorizzare «cose dell'edificare molto scabrose»¹⁶ che sarebbero «difficil[i] a tenere a mente se non si scrivesse»¹⁷. La scrittura – come anche il disegno – è supporto alla memoria: nell'incipit del libro VI, il signore, che interviene direttamente nella progettazione della rocca, si rivolge a Filarete in questo senso: «Truovami un paio di seste o due e una riga, ché te lo voglio disegnare in su un foglio tutto il fondamento, e poi seguirai secondo ti dirò; e truova uno libro, e scriverai tutte queste cose, misure e modi ch'io ti dirò, a ciò che se pure t'uscisse di mente, che tu possa ricorre alla scrittura del libro per riavella. “Ecco le seste, il libro e la riga”. Fa' ricordo, adunque, in questo sesto libro di queste dette misure in questa forma»¹⁸. Per la scrittura la funzione è quindi simile a quella che le viene attri-

buita nei *Commentari* di Ghiberti – «dare le cose pensate a chi vien poi, acciocché esse non morissono»¹⁹ – e simile a quella che emerge dalla narrazione del ritrovamento del libro d'oro di Plusiapolis: lasciare testimonianza²⁰.

Nessun altro trattato quattrocentesco è così profondamente permeato da considerazioni sul valore della scrittura e dell'esperienza, anche se nella trattatistica contemporanea viene non di rado sotto-lineato un approccio basato sull'osservazione, innanzitutto nel *De re aedificatoria*²¹. Dalle pagine del testo di Alberti emerge, come è stato messo in evidenza, «la preminenza dell'osservazione e della verifica diretta rispetto alle fonti scritte»²²; più rare sono invece le considerazioni che riguardano il ruolo della scrittura, forse riconducibili quasi esclusivamente a intenti retorico/letterari²³. In seguito sono piuttosto gli scritti di Francesco di Giorgio a presentare affinità marcate con il trattato di Filarete: qui l'accento è posto sulla inadeguatezza della parola, le difficoltà del disegno e la priorità della *spirienza* in passaggi che sembrano quasi modellati su quelli filaretiani e che, ancora di più rispetto al trattato di Filarete, sottolineano con insistenza il ricorso a *spirimenti*²⁴.

Lo scetticismo di Filarete nei confronti della scrittura può avere differenti letture. La prima è certamente attinente a un ambito letterario; Filarete può rifarsi a una tradizione che ribadisce la debolezza dell'*ekphrasis*. La conoscenza del *De architectura*, in questo senso, può avere avuto un ruolo cruciale²⁵: come è stato messo in evidenza, in diversi punti Vitruvio «denuncia l'insufficienza della mediazione ecfraistica», a partire dalla *captatio benevolentiae* del libro I²⁶ fino alle descrizioni più complesse, come quella di un organo ad acqua nel libro X, in cui questo aspetto emerge con nettezza²⁷. Le considerazioni epistemologiche di Filarete, tuttavia, possono non esaurirsi nell'intento retorico messo in evidenza nel *De architectura*²⁸.

La riflessione di Antonio Averlino sulla scrittura potrebbe essere messa in relazione infatti con una cultura costruttiva che viene documentata con nitidezza dal trattato²⁹. Si tratta di una cultura in cui alcune scelte vengono rimandate al momento dell'edificare, del *murare*. «E così per ordine si farà tutto, e ancora nel fare si faranno meglio che per disegno non si può mostrare, neanche a parole si possono dire queste cose come quando si fanno, se colui che fa le sa ordinare»³⁰. La posizione di Filarete è ribadita quasi alla lettera nel libro XVII³¹ e risulta ancora più esplicita in numerosi stralci di dialoghi nei quali il signore concorda con Filarete su una necessaria economia della scrittura: «Questi simili edifici, Signore, ogni cosa che in esso arà a essere non si può dire a parole, ma quando si faranno, allora i maestri e anche chi sarà sopra a far fare questi adatteranno e' luoghi secondo e' bisogni. “Tu di' vero. Basta, quando si faranno allora s'adatteranno tutte le cose secondo e' loro bisogni”»³².

Un ulteriore elemento nella lettura delle considerazioni epistemologiche di Filarete potrebbe provenire dal contesto culturale in cui il trattato è prodotto: l'ambiente della corte milanese³³, che, probabilmente come le altre corti italiane, già nella seconda metà del Quattrocento apprezza il valore dell'esperienza³⁴. Risulta infatti che, nel tentativo di acquisire una posizione stabile e meglio retribuita proprio presso la corte di Francesco Sforza, Francesco Filelfo si presenti non come erudito grecista, ma come uomo che possiede una solida e diretta esperienza dei luoghi dell'impero d'Oriente e della cultura ottomana – come topografo e stratega la cui esperienza può rivelarsi utile a fini militari³⁵. Si potrebbe ipotizzare che gli intenti nella costruzione retorica del trattato di Filarete siano gli stessi: l'architetto si presenta come colui che possiede una solida esperienza del cantiere e della costruzione, in veste quindi di tecnico indispensabile al signore³⁶. Un ulteriore elemento rende tuttavia più complessa questa lettura in chiave esclusivamente retorica. Il trattato sembra mantenere la *sperienza*: in alcuni passaggi sembra che la prassi di cantiere debba essere adattata a un uditorio differente, come ad esempio nel libro V, nel brano in cui l'architetto discute con il signore l'altezza delle torri nelle mura di Sforzinda: «Se a voi piace, la intenzion mia è ad uno quadro» – afferma Averlino – «Dimmi pure quante braccia, – replica il signore – non intendo quadro»³⁷.

Questo primo e non esaustivo excursus apre dunque ulteriori questioni. Si tratta innanzitutto di stabilire quanto questi brani possano essere considerati dirimenti – e quali elementi possono aggiungere – riguardo alla questione della veridicità³⁸ dei dialoghi, quanto la fatica nello scrivere che emerge dal trattato possa effettivamente essere considerata documento del confronto tra due differenti culture costruttive, di un confronto tra una tradizione costruttiva soprattutto orale e un nuovo strumento per la trasmissione della conoscenza tecnica: il trattato³⁹.

Note

*Ringrazio il professor Pier Nicola Pagliara per questo invito, i suoi insegnamenti, la sua pazienza.
Grazie a Francesco Benelli per la fiducia e il tempo passato a concretizzare questo progetto.*

1 A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, I, p. 7 (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, cod. magliabechiano II, I, 140, c. 1v). Per la datazione del trattato, redatto probabilmente tra la fine degli anni cinquanta e il 1466, ivi (L. Grassi, *Introduzione*), pp. XI-XIII; J.R. Spencer, *La datazione del trattato del Filarete desunta dal suo esame interno*, in "Rivista d'arte", III serie, XXXI, 1958, pp. 93-103 e M. Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi, fortuna*, in "Annali di Architettura", XIII, 2001, p. 30.

2 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 7 (c. 1v).

3 Rimangono fondamentali i contributi di H. Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura*, in "The Art Bulletin", XLI, 1959, 1, pp. 89-107; J.R. Spencer, *Filarete's Description of a Fifteenth Century Italian Iron Smelter at Ferriere*, in "Technology and Culture", IV, 1963, 2, pp. 201-206; H.W. Hubert, *In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichens in der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVII, 2003, 2-3, pp. 311-344.

4 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 381 (c. 100r).

5 L'argomento ha attirato l'attenzione degli storici della scienza: P.O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship*, Baltimore and London 2001, pp. 131-132; Eadem, *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400-1600*, Corvallis 2011, pp. 73-80. Gli aspetti epistemologici del trattato di Filarete sono stati già parzialmente discussi da chi scrive in occasione del convegno *Wege des Wissens* (Universität Innsbruck, 14-15 aprile 2016) e *The Tools of the Architect* (TU Delft-HNI Rotterdam, 22-24 novembre 2017).

6 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 310 (c. 81r).

7 Si veda, per quanto riguarda la descrizione dell'ospedale, la nota precedente e ivi, pp. 314-315 (c. 82v): «Vero è che a volere descrivere tutte le sue particolarità saria difficile a dire e anche a 'ntendere, ma io ne disegnerò una come è fatta, potrassi intendere il modo per questo disegno meglio che non si faria per leggere», p. 315 (c. 82r): «Dico bene che se la Signoria vostra la vedesse, molte cose e comodità e ornamenti ci sono che saria lungo a narrarle e dichiararle», p. 319 (c. 83r): «Molte cose ci feci, le quali sarebbe difficile a poterle descrivere, né darle a 'ntendere chi coll'occhio non vedesse ogni cosa».

8 Ivi, pp. 316-317 (c. 82v).

9 Ivi, II, pp. 475-476 (c. 127r).

10 Un contesto per la posizione di Filarete in M. Carpo, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione mec-*

canica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche, Milano 1998. Sulla tecnica del disegno come emerge dal trattato, Hubert, *In der Werkstatt Filaretos*, cit.

11 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., I, p. 298 (c. 78v). Considerazioni simili anche in ivi, p. 341 (c. 89r), p. 361 (c. 94v).

12 Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory*, cit. p. 89. Lo studio di Saalman mette in evidenza per primo l'attenzione per la *firmitas* che percorre il trattato.

13 Soprattutto Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 362 (c. 94v) e 363 (c. 95r) a proposito dei legni che «durano assai nell'acqua» e dell'esperienza acquisita a Venezia e Bergamo. Filarete conosce il cantiere fiorentino (Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory*, cit., p. 89 e passim; anche R. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore and London 1980, p. 21), la tradizione di ingegneria idraulica lombarda (H. Günther, *Society in Filarete's Libro Architettonico between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia*, in "Arte Lombarda", n.s., I, 2009, 155, p.60 e p. 63) e la costruzione di Roma antica e moderna (si veda il passaggio sui marmi nel libro III: Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 71 e 74, c. 16v-17r; nel libro IX quello su «una certa pasta di calcina» osservata nel Colosseo, ivi, p. 256, c. 67r).

14 Ivi, p. 76 (c. 17v-18r). Sul ruolo di artigiani e maestranze per la definizione di un metodo empirico, in un periodo assolutamente compatibile con la stesura del trattato, da ultimo Long, *Artisan/Practitioners*, cit., pp. 1-9.

15 Ivi, p. 355 (c. 93r). La questione della veridicità dei dialoghi nel trattato è ancora aperta e ringrazio Maria Beltramini per la discussione di questo punto. A sostegno dell'attendibilità dei dialoghi: L. Olschki, *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I: *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Heidelberg 1919 (Vaduz 1969), p. 114; P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlino 1963, p. 26 (a proposito del ritrovamento del libro d'oro che potrebbe, secondo Tigler, riprendere un episodio reale) e di recente Günther, *Society in Filarete's Libro Architettonico*, cit., p. 58. Il valore del trattato come fonte per la cultura costruttiva quattrocentesca è anch'esso un dato acquisito. Si veda Hubert, *In der Werkstatt Filaretos*, cit. e A. Dresen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008, pp. 11, 60, 235-241.

16 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., I, pp. 180-182: 181; c. 46v-47r: 47r (libro VII).

17 Ivi, p. 180 (c. 46v). Anche ivi, p. 209 (c. 54r). Su questa funzione della scrittura Long, *Openness, Secrecy, Authorship*, cit., pp. 117-118 e più in generale il paragrafo *German-language Writings on Gunpowder Artillery and Machines* (pp. 117-122); M. Carpo, *Architecture. The Rise of Technical Design and the Fall of Technical Memory in the Renaissance*, in *Memory and Invention*, edited by A.M. Busse Berger, M. Rossi, Florence 2009, pp. 23-36.

18 Ivi, p. 148 (c. 37v). Lo stesso argomento viene ribadito ancora in ivi, p. 153 (c. 39r). In ivi, p. 147 (nota 1) e 155 (nota 1) viene discusso il ruolo del signore nel disegno della rocca. Sull'intervento sforzesco nel castello di Milano e in generale sul rapporto tra Filarete e Francesco Sforza, E. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven and London 1995, pp. 169-202.

19 L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli 1947, p. 6. In un altro punto il trattato di Antonio Averlino si avvicina nettamente allo scritto di Lorenzo Ghiberti, ovvero nella critica all'autorità di Vitruvio su questioni antropometriche. In entrambi i casi la critica è basata sull'osservazione diretta e porta alla stessa conclusione: «Vetruvio dice come il bellico è il mezzo della figura de l'uomo e che è come dire il punto d'uno sesto che si giri intorno, farà uno circulo, e quello sarà il punto centrico e di qui fa nascere l'arco. Ell'è assai buona ragione a confermare il nostro proposito che tutte le misure siano dirivate da l'uomo, ma a me non pare, però, che sia totalmente in mezzo». Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 20 (c. 3v-4r) e nota 2 (ivi, pp. 20-21), nella quale è riportato il passaggio in questione in Ghiberti: «Ancora non mi pare del centro sia il bellico, parmi debba essere dove è 'l membro genitale et doue e' nasce ouero ov'è la inforcatura umana. Ancora mi pare il suo centro non possa in altro luogo poter porsi altro che in detto luogo» (Ghiberti, *I commentarii*, cit., p. 214).

20 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., I, pp. 398 (c. 105r), 408 (c. 107v): «il quale [tempio] per la sua degna bellezza che a me pare che in esso contenesse lo feci scolpire questo nostro libro d'oro, il quale abbiamo lasciato per testimonianza di noi e di molte cose degne le quali in esso contiene».

21 Per il valore dell'osservazione nel *De re aedificatoria*, P.N. Pagliara, *L'esperienza costruttiva nel De re aedificatoria di Leon Battista Alberti*, in "Aedificare", I, 2017, 2, pp. 37-65. Il trattato è «formulato come se si parlasse "tra artefici forniti di abilità ed esperienza"» (ivi, p. 38, con riferimento a L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966, I, p. 135: «... quasi inter fabros usu et arte probatos tractans»).

22 Pagliara, *L'esperienza costruttiva*, p. 41.

23 Il riferimento alla «difficoltà nell'esposizione», nell'incipit del libro VI, ha probabilmente soprattutto la funzione letteraria di segnare il passaggio alla seconda parte dell'opera. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, cit., p. 232. Sull'introduzione al libro VI: V. Biermann, *L'introduzione al VI libro e le virtutes dicendi retoriche*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, atti del convegno (Mantova, 17-19, 23-25 ottobre 2003), a cura di A. Calzona et al., Firenze 2007, pp. 605-617.

24 L'argomento è stato analizzato da Sophie E. Wolf nei due interventi *La forza del parlare di Vitruvio. La ricerca di un linguaggio architettonico verbale e visuale di Francesco di Giorgio Martini* (À la recherche de la norme, Université de Liège, 1-2 ottobre 2015) e *Von der Praxis zur Theorie: Illustrationen im Architekturtraktat* (Wege des Wissens, Universität Innsbruck 14-16 aprile 2016); si veda anche Eadem, *Francesco di Giorgio on Mechanics: A Quattrocento Lesson in the Transmission of Knowledge*, in corso di stampa. Si veda anche Long, *Openness, Secrecy, Authorship*, cit., pp. 134-137 (che mette in evidenza come Francesco di Giorgio faccia ben valere la forza del segreto dell'arte) ed Eadem, *Artisan/Practitioners*, cit., pp. 80-81.

25 Per la presenza di Vitruvio nel trattato, S. Lang, *Sforzinda, Filarete and Filelfo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXV 1972, pp. 391-397; Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato*, cit., p. 27, Long, *Artisan/Practitioners*, cit., pp. 73-80.

26 Carpo, *L'architettura dell'età della stampa*, cit., p. 23 con riferimento al

libro I (I, I, 17; Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, Torino 1997, 2 voll., I, pp. 24-25: 25): «non è infatti in quanto eccelso filosofo né in quanto eloquente retore né in quanto filologo scaltrito nei più raffinati metodi del suo sapere che mi sono sforzato di scrivere questo trattato, ma da architetto, quale sono, fornito di una cultura di base». Secondo Mario Carpo, la *captatio benevolentiae* del libro I «nasconde più del semplice complesso di inferiorità di un meccanico nei confronti dei letterati»; si tratta piuttosto di «elevare la pratica architettonica alla dignità del discorso [...] trasporre l'architettura dal campo evenemenziale del cantiere e del disegno alla disciplina del discorso e della scrittura», per elevarla al rango di *ars liberalis*, come già messo in evidenza da P. Gros, *Vitruve et les ordres*, in *Les traités d'architecture de la renaissance*, études réunies par J. Guillaume, Paris 1988, p. 58.

27 Carpo rimanda al libro IV (IV, 8, 7; Vitruvio, *De architectura*, cit., pp. 396-397) e, per la descrizione dell'organo ad acqua, al libro X (X, 8, 6; ivi, II, pp. 1330-1331: 1331): «Con ogni sforzo possibile ho cercato di esporre chiaramente in un testo scritto un argomento oscuro; ma non si tratta di un sistema semplice né immediatamente comprensibile per chiunque non abbia una certa pratica in questo campo. Ma se qualcuno non avesse le idee chiare dopo questa esposizione, si renderà conto certamente, quando potrà avere una conoscenza diretta di questo meccanismo, che tutti gli elementi vi sono disposti con precisione e in modo ingegnoso».

28 Vedi nota 26 e P. Gros, *Les illustrations du De architectura de Vitruve: histoire d'un malentendu*, in *Les littératures techniques dans l'Antiquité romaine*, Vandœuvres-Genève 1996, pp. 19-44. Si noti che il riferimento ai limiti della scrittura dell'architetto, nella *captatio benevolentiae* del *De architectura*, non sembra avere riscontro nel libro di Filarete – che, nella dedica a Piero de' Medici, si focalizza piuttosto sul rango della scrittura in volgare (Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 4).

29 Saalman, *Early Renaissance Architectural Theory*, cit., passim, in particolare p. 89.

30 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 282 (c. 74v).

31 Ivi, II, p. 500 (c. 133v): «Ancora nel fare s'adatteranno meglio che con parole non si può dire».

32 Ivi, I, p. 278 (c. 72v).

33 Il trattato, come emerge da alcuni passaggi, nasce per essere letto ad alta voce davanti a un pubblico di corte: M. Reinoso Genoni, *Vedere e 'ntendere. Word and Image as Persuasion in Filarete's Architetonico Libro*, in «Arte Lombarda», n.s., I 2009, 155, pp. 23-38, B. Hub, *Persuasive Wort-Bild-Strategien in der Architekturtraktaten der italienischen Frührenaissance*, in *Bilder in historischen Diskursen*, hrsg. von Franz Eder et al., Wiesbaden 2014, pp. 111-144, e Idem, *Filaretos Libro architetonico oder das illustrierte Architekturbuch in Zeiten der Oralität* (Wege des Wissens, Universität Innsbruck, 14-15 aprile 2016). Per la fortuna del trattato, M. Beltramini, *La latinizzazione del trattato d'architettura di Filarete (1488-1489)*, Pisa 2000, III-V, e Eadem, *Le illustrazioni del Trattato*, cit., pp. 40-43.

34 M. Meserve, *Nestor Denied: Francesco Filelfo's Advice to Princes on the Crusade against the Turks*, in «Osiris», XXV 2010, 1 (Expertise and the Early Modern State), pp. 47-65: 54. In generale, sul valore dell'esperienza, E.H. Ash, *Introduction: Expertise and the Early*

Modern State, in ivi, pp. 1-24; P. Dear, *The Meanings of Experience*, in *The Cambridge History of Science*, vol. 3: *Early Modern Science*, edited by K. Park, L. Daston, New York 2006, pp. 108-131.

35 Meserve, *Nestor Denied*, cit. passim. Filelfo appoggia l'ipotesi di una crociata sin dagli anni Quaranta del Quattrocento (ivi, pp. 55-56 in dettaglio) e la sostiene ancora negli anni Settanta (ivi, p. 60). Lo studio di Margareth Meserve si basa soprattutto sull'analisi della corrispondenza dell'umanista (F. Filelfo, *Epistolarum Familiarum Libri XXXVII*, Venezia 1502). Per il rapporto tra Filarete e Filelfo M. Beltramini, *Francesco Filelfo e il Filarete. Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano sforzesca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia», IV serie, 1996, 1, pp. 119-125.

36 Sull'atteggiamento empirico e addirittura, in un punto, sperimentale di Filarete, vedi nota 14. L'articolo di Margareth Meserve su Francesco Filelfo potrebbe permettere di ampliare la questione riguardo agli scambi tra l'umanista e Filarete.

37 Filarete, *Trattato di architettura*, cit., I, p. 131 (c. 33r). Si veda anche il passaggio alla nota 15. In questo caso Filarete ha un'esperienza diretta, ha «veduto», ed è questo a conferirgli un'autorità. Il passaggio alla scrittura mette in difficoltà l'artigiano ed è un ulteriore segno del confronto tra due differenti approcci.

38 Sulla veridicità dei dialoghi cfr. nota 15. La questione è legata a quella dell'effettivo rapporto tra tecnico e principe. Sui contesti in questione, Milano e Firenze, si veda Welch, *Art and Authority*, cit. e M.M. Bullard, *Lorenzo il Magnifico. Image and Anxiety, Politics and Finance*, Firenze 1994.

39 J. Rykwert, *On the Oral Transmission of Architectural Theory*, in *Les traités d'architecture de la renaissance*, cit., pp. 31-48.

L'ordre architectural comme rationalisation de la nature. Une hypothèse sur le mur rocheux du tableau de Botticelli, "Pallas et le Centaure"

Dans une étude ancienne qui a été souvent rééditée par la suite, E. Gombrich, le grand historien de l'art qui vient de disparaître, refusant d'interpréter cette œuvre datée des années 1482-1483 comme une allégorie politique, la lisait, en s'appuyant sur un texte de Marsile Ficin, comme la mise en image de la définition platonicienne de l'esprit humain: «bestia noster, id est sensus; homo noster, id est ratio»¹. Dans ce contexte, le centaure, être hybride, qui a les attributs de l'animal, est fermement invité par Minerve, qui lui prend la tête dans un geste de domination, à laisser derrière lui ses instincts bestiaux pour devenir, en esprit, le compagnon de la déesse elle-même. On comprend dès lors l'expression de souffrance du monstre, obligé de se tourner vers l'incarnation de la sagesse; d'où les traits pathétiques de son visage, la partie hégémonique de son être, qui revêt l'aspect de ces sculptures hellénistiques tourmentées par un conflit intérieur² (fig. 1). S'il reste difficile d'établir si les humanistes et les philosophes que Laurent le Magnifique réunissait dans sa villa de Careggi autour de Marsile Ficin entretenaient avec Botticelli des relations suivies, du moins le peintre a-t-il dû avoir des contacts assez fréquents avec plusieurs d'entre eux, précisément entre la fin des années 1470 et le début des années 1480, où se situe la réalisation du tableau³. Nous ne rouvrirons pas ici un dossier dont André Chastel a montré l'importance dès ses travaux de 1954 et de 1959⁴, et dont Eugenio Garin a plus récemment repris l'examen⁵. On sait par exemple que l'édition de la *Commedia* de Dante illustrée par Botticelli comportait une *Apologia* due à Cristoforo Landino⁶, le divulgateur des poèmes d'Horace et de Virgile et l'auteur des *Disputationes Camaldulenses* (Florence, 1480)⁷, et que ce texte contenait de surcroît l'éloge de L.B. Alberti. On sait aussi que la description du palais de Vénus, telle qu'elle apparaît dans les *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano, inspirée d'un poème homérique, aurait fourni, si l'on retient une hypothèse séduisante de A. Warburg, l'une des sources d'inspiration du tableau de Botticelli décrivant la naissance de cette déesse⁸. C'est le même Poliziano qui rédi-



1. Sandro Botticelli, *Pallas et le Centaure*. Florence, Galerie des Offices.

gera, quelques années plus tard, la dédicace de la première édition de *De re aedificatoria* d'Alberti⁹. D'autres cas de rencontres effectives ou d'influences intellectuelles pourraient sans doute être relevés, un personnage comme Pic de la Mirandole, qui comptait parmi les membres les plus savants de l'Académie platonicienne, ayant dû jouer lui aussi, dans ce contexte favorable à l'émergence d'une nouvelle peinture profane, un rôle éminent, comme le suggère parmi d'autres Omer Ballériaux dans sa recension d'un livre de P. Hadot sur Plotin¹⁰; cet auteur voit en effet, après E. Panofsky et E. Wind, l'Aphrodite ouranienne dans la "Naissance de Vénus" et l'Aphrodite cosmique dans le "Printemps". La relative familiarité de Botticelli



2. Giovanni Bellini,
*Saint-Jérôme dans le
désert*, Washington,
National Gallery.

avec ces représentants centraux de l'humanisme florentin de la fin du XV^e s. semble confirmée par la présence, parmi les personnages qui entourent Laurent le Magnifique sur le tableau de l'«Adoration des Mages», de Angelo Poliziano lui-même, coiffé d'un chapeau bleu, et de Giovanni Pico della Miranda, comme le rappelle opportunément Michel Feuillet dans une étude récente¹¹. Soulignons enfin que Marsile Ficin publie précisément en 1482 sa *Theologia Platonica*, dont certains passages, comme celui où il est indiqué que l'homme doit, pour suivre l'injonction de Platon, «tourner le regard purifié de son esprit vers la lumière de la Vérité», semblent évoqués concrètement par le mouvement qui anime les deux personnages de «Pallas et le Centaure». Une formule comme celle-ci exprime même sous sa forme la plus explicite la thématique essentielle de ce tableau qui est véritablement une image d'éducation, au sens propre, «avec l'idée d'un cheminement vers une humanité plus digne, libérée des instincts immédiats»¹². Botticelli in-

vite clairement le spectateur à une spiritualisation de l'existence terrestre, à travers la pratique d'une ascèse d'inspiration platonicienne. Pour revenir à l'interprétation de Gombrich de la scène représentée dans «Pallas et le Centaure», par ailleurs largement admise même si elle reste discutée dans certains de ses aspects¹³, son auteur soulignait qu'elle devrait permettre d'expliquer un nombre important de détails qui n'avaient pas retenu l'attention des études antérieures, consacrées de préférence, comme du reste les plus récentes, à la nature de la déesse ou héroïne (Pallas-Minerve, Vénus, ou encore Camille, fille du roi des Volsques et vouée à Diane) et à la signification des symboles, médicéens ou non, qu'elle porte sur sa robe¹⁴. Gombrich pensait, lui, plus particulièrement, au paysage qui se déploie derrière les deux personnages. Composé de gauche à droite d'une paroi rocheuse au relief très accusé dont les ombres projetées accentuent encore les anfractuosités, et en arrière d'un plan d'eau paisible entouré de collines riantes, il présente évidemment un caractère allégorique semblable à celui qu'on observe dans les scènes opposées des diverses représentations d'Hercule à la croisée des

chemins», auxquelles Erwin Panofsky a consacré naguère des études passionnantes¹⁵.

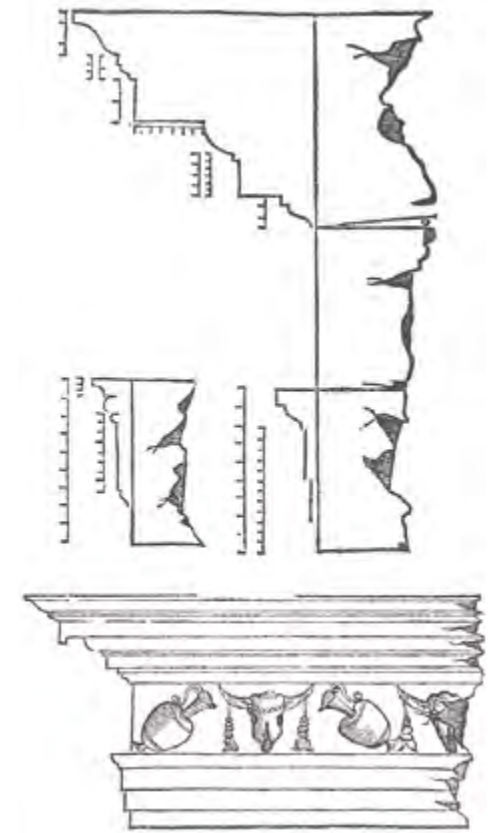
Je ne reprendrai pas les analyses qui ont pu être faites de ces composantes; elles sont d'autant plus précises et suggestives que Botticelli, parfois désigné comme «le poète du détail», ne délivre le sens de ses œuvres qu'à travers un jeu souvent très subtil de signes et d'échos internes qui ne sont pas toujours faciles à décrypter¹⁶. Et d'autre part, en termes généraux, les formes revêtues par le goût passionné pour les témoignages antiques, archéologiques ou textuels, dont ont fait preuve tant de peintres du quinzième siècle ont été maintes fois recensées; songeons par exemple à l'étude publiée en 1987 par S. Settis¹⁷.

En ce qui concerne les rochers situés derrière les deux personnages, on a remarqué qu'ils étaient séparés en leur milieu par une faille, qu'ils présentaient des saillies de plus en plus fortes vers le haut et se prolongeaient vers la droite jusqu'à occuper plus de la moitié de la largeur du tableau¹⁸; on a noté aussi que les ombres contribuent à rendre plus sensibles leur disposition relative et leurs clivages, «chaque élément s'offrant au regard sous son aspect le plus net et le plus exact, malgré la douceur de la lumière crépusculaire du ciel rosé»¹⁹. Or ce sont précisément cette faille et ces saillies qui, de mon point de vue, sont significatives; pour peu qu'on en observe plusieurs singularités qui semblent, autant que j'en puisse juger, avoir échappé aux exégètes les plus minutieux, on s'aperçoit qu'elles ne relèvent pas seulement d'une recherche du pittoresque ou d'un hasard capricieux, mais qu'elles procèdent d'un dessein très concerté; par voie de conséquence, leur portée dans le discours iconographique s'avère décisive. Ce «mur naturel» dont les avancées recouvrent successivement, menaçantes ou protectrices, les deux personnages, mérite en effet la plus grande attention. On en retrouve des versions plus ou moins développées dans plusieurs autres peintures antérieures ou contemporaines, la plus explicite de notre point de vue étant le rocher qui surplombe l'ascète dans le «Saint Jérôme dans le désert» de Giovanni Bellini (1480) (fig. 2): pour reprendre les mots de Michel Makarius, «l'empilement désordonné des plaques sédimentaires qui constitue la roche, les débris qui gisent à sa base, l'échancrure qui brise sa masse font du refuge naturel une ruine», une ruine, ajouterais-je, où des éléments architectoniques, tel le petit fragment circulaire pourvu de quatre moulures superposées de l'arrière-plan, apparaissent furtivement; de fait, comme le dit justement cet auteur, les ruines qui figurent si souvent dans la peinture de la Renaissance joignent toujours à leur fonction plastique une valeur sémantique, et dans le cas du «Saint Jérôme», les masses géologiques semblent évoquer «la primauté fondatrice et finalement indestructible de la vie spirituelle»²⁰. Une telle analyse nous encourage à poursuivre no-

tre investigation sur l'enrochement du tableau de Botticelli. A première vue l'unité organique, si l'on peut dire, de celui-ci s'affirme sans ambiguïté. De part et d'autre de la faille verticale, cependant, la répartition des reliefs rocheux change, sinon de nature, du moins de rythme. Derrière le Centaure, les rochers sont disposés en couches sous une forme apparemment anarchique, sans aucune ordonnance identifiable: il s'agit d'une masse «sauvage», comme le monstre qui la joute. Derrière le bras de Pallas et jusqu'au-dessus de sa tête, en revanche, s'esquisse la silhouette d'une colonne surmontée d'un calathos qui s'apparente au noyau d'un chapiteau corinthien; au-dessus une série de surplombs laisse entrevoir les éléments d'un entablement complet, architrave, frise et corniche en forte saillie. Le tout revêt évidemment la forme d'un épannelage assez fruste, suffisamment bien réalisé tout de même pour évoquer l'ébauche d'un ordre, c'est-à-dire d'un organisme dont toutes les parties sont subordonnées à une loi d'ensemble. Ce qui conforte cette lecture, c'est d'abord, au sommet du bloc qui occupe la situation d'une architrave, une modénature de couronnement, véritable *cymatium*, où l'on distingue, comme s'ils avaient été sculptés, un petit bandeau horizontal et deux ou trois listels; c'est ensuite le fait, qui ne peut être dû au hasard, que les deux assises rocheuses qui sont censées s'assimiler respectivement au bloc d'architrave et au bloc de frise sont d'une hauteur presque égale, comme dans l'entablement ionique, tel que le préconise Alberti [VII, 9 : «[...] tabula perpetua, quam fasciam regiam appello [...]. Huius latitudo tanta est quanta est sub trabis crassitudo]»²¹ et tel que le représentera plus tard en coupe Cosimo Bartoli, la projection vers l'avant de la partie plafonnante de la corniche, qui simule le larmier (il gocciolatoio) étant quant à elle très saillante, comme sur le même dessin, conformément, là encore, aux prescriptions du *De re aedificatoria*: «Fascia [...] quae vero tegit fundum mutulorum lata est modulos sex et dimidium» (fig. 3). Si l'on admet le déchiffrement que nous proposons, le mur de pierre commence à parler: le monde de Pallas n'est pas celui du chaos originel, c'est l'univers rationnellement organisé du démiurge platonicien, où s'amorce la géométrisation des formes. Et l'on ne saurait oublier que dans son commentaire au *Timée*, Ficin avait rassemblé les modèles des rapports mathématiques qui régulent la totalité du monde²². La «colonisation» de la paroi rocheuse n'est pas une fantaisie d'artiste cherchant à varier ses effets, c'est le moyen de faire entrer la nature dans un système bidimensionnel «dove, pour citer encore une fois Gombrich, la colonna ha un valore segnico, sintagmatico e paradigmatico, secondo la metafora saussuriana: il rapporto sintagmatico dipende dalla presenza effettiva di più elementi in una serie reale (qui i membri sovrapposti dell'ordine), mentre il rapporto paradigmatico rinvia a termini dati, *in absentia*, in una serie virtuale, nell'occor-

renza, quella degli ordini classici in generale»²³. Nous retrouvons donc là les incidences du néo-platonisme dont Botticelli a pu s'imprégner au contact de Marsile Ficin, appliquées directement à l'émergence «naturelle» des ordres, qui symbolisent, dans ce contexte iconographique, la puissance de rationalisation prêtée à l'esprit créateur. On sait en effet que pour le Platon du *Timée* la «genèse» revêt la forme d'un récit de bâtisseur, les termes employés ne laissant aucun doute à ce sujet puisqu'ils sont empruntés au vocabulaire du charpentier ou du lapicide. Et si le même Platon déplorait encore dans la *République* (VII, 528c) que la stéréotomie demeurât l'apanage des mathématiciens et fût ignorée des philosophes, il était en mesure dans le *Timée* d'intégrer cette science de la taille de la pierre à une vision globale du monde.

Dans ces conditions, la partie presque abstraite du tableau que nous examinons ici exprime à elle seule la substance du message transmis par le mouvement des deux personnages. Mais elle est aussi le reflet de la théorie vitruvienne relayée en son temps par Alberti selon laquelle les ordres grecs et romains reproduisent, en les stylisant et en les adaptant aux exigences propres au bâti, des formes dont la nature fournit les exemples les plus directement exploitables. On connaît en effet la fortune de Vitruve à Florence, que révèlent le grand nombre des «codici» du *De architectura* circulant dans la ville à la fin du XV^e s. et l'activité de Fra' Giocondo dans les cercles de Laurent le Magnifique²⁴. Or Vitruve s'en explique clairement dans le premier chapitre de son livre III, où il s'efforce de montrer que la clé du système de la *symmetria*, et sa légitimité, sa *veritas*, tiennent à ce que celle-ci procède des lois mêmes de la nature puis que sa réalisation la plus accomplie, c'est-à-dire le corps humain, est régie par des relations proportionnelles qui permettent son inscription dans des figures géométriques simples, le carré et le cercle (III, 1, 1-4)²⁵. Nous avons tenté, dans une étude antérieure, de définir la «géométrie platonicienne» de cette notice vitruvienne sur l'«*homo bene figuratus*»²⁶. Plus généralement, l'imitation de la nature est présente dans chacune des règles élémentaires de l'architecture, depuis le choix des matériaux jusqu'aux proportions des colonnes dont le diamètre, comme celui du tronc des arbres, doit se réduire à mesure qu'elles s'élèvent. Rappelons seulement ce passage de II, 1, 8 : «Ce que décrit ce livre (sc. le livre II), ce ne sont pas les composantes de l'architecture, mais quels ont été à l'origine les premiers



3. Coupe sur l'entablement ionique d'après Alberti (Portoghesi, II, p. 594).



4. Sandro Botticelli, *Adoration des Mages*, Florence, Galerie des Offices.

éléments des constructions et suivant quels principes ils ont été entretenus et progressivement développés jusqu'à l'état d'achèvement actuel²⁷. Sous une forme différente mais en vertu de principes similaires Alberti insiste également dans son *De re aedificatoria* sur la nécessité de suivre les enseignements de la nature (I, 9 ; II, 4 ; III, 10 ; IX, 5), comme le montre parmi tant d'autres la célèbre formule de VI, 3: «La Grèce [...], comme dans le cas de tous les autres arts, entreprit d'aller chercher l'art d'édifier, lui aussi, dans le sein de la nature (*ipso ex naturae*

gremio), et de l'en extraire, puis d'acquérir sa pratique complète et sa connaissance approfondie, en l'examinant et en l'évaluant avec ingéniosité et sagacité²⁸. Tout récemment, Y. Pauwels a pour sa part souligné avec raison que la version démythifiée d'Alberti et, par voie de conséquence, dépaganisée, de la genèse des ordres se préoccupe beaucoup de la nature et de ses lois²⁹. Ce ne sont plus les improbables «inventeurs» de la tradition vitruvienne à qui l'on doit la progressive mise au point des colonnes classiques, c'est la nature qui, dans sa rationalité, semble engendrer pour l'instruction des hommes les formes de la beauté.

Je ne développe pas cet aspect bien connu de la théorie architecturale du Florentin, dont Vaslij Pavlovic Zubov a naguère donné sans doute la meilleure évaluation, en en dégagant les références platoniciennes mais aussi aristotéliennes; mais il est clair que le rôle des «analogies organiques», tirées il est vrai davantage du vivant que du minéral, y est essentiel³⁰. Il faudrait ici revenir, si nous en avons le loisir, sur les notions de *concinnitas* et d'*innata ratio* pour comprendre que, du point de vue d'Alberti, seules la compréhension des réalisations et l'application des principes de la nature peuvent mettre l'artiste sur la voie de la perfection³¹.

Il nous semble donc que les rochers de Botticelli entrent pleinement dans cette problématique dont ils exploitent discrètement mais efficacement les principes essentiels, appliqués précisément à l'origine des ordres: la nature de Pallas y apparaît régie par la loi de l'harmonie, celle même que mettront en œuvre les créateurs des premières compositions désignées par la tradition comme doriques, ioniques

ou corinthiennes. Prenons garde toutefois qu'une telle représentation est différente par sa teneur et sa finalité de celles, maintes fois analysées, qui, à la même époque, intègrent à des scènes religieuses ou profanes des images de ruines. Nombreuses sont les études, souvent très suggestives, qui ont montré comment l'intrusion, dans les images de la vie du Christ, de vestiges antiques, loin de brouiller la signification du cadre où ils s'insèrent, donnent à voir l'imbrication des temporalités. C'est le cas de l'«Adoration des Mages», déjà citée, du même Botticelli, du Musée des Offices, où la venue du Sauveur dans le temps des hommes est inséparable de l'évocation du temps révolu du paganisme³² (fig. 4). A moins qu'il ne faille y voir, inversement, si l'on tient compte des personnages dont nous avons indiqué la présence, l'affirmation implicite selon laquelle le christianisme ne s'est pas établi sur l'effondrement du monde antique, mais a trouvé sa légitimité et ses fondements dans la philosophie platonicienne, selon un syncrétisme cher à Pic de la Mirandole aussi bien qu'à Marsile Ficin. Et de fait, A. Schnapp vient de rappeler dans un article éclairant comment, dans les compositions de Botticelli, Ghirlandaio ou Piero della Francesca, l'inspiration archéologique, se faisant toujours plus ardente et plus précise, devient une catégorie historique à part entière qui se prête à de multiples interprétations³³. Mais bien évidemment, dans l'image qui nous occupe, les rochers

si singuliers qui s'élèvent derrière Pallas n'appartiennent pas à la ruine d'un monument édifié dans un passé plus ou moins lointain, mais sont au contraire censés précéder toute construction humaine. Leur intérêt, nous semble-t-il, tient à l'ambiguïté même de leur aspect, où se mêlent la rudesse de la pierre brute et l'élégance d'une ordonnance architectonique, certes seulement ébauchée mais déjà élaborée. Cette ambiguïté a peut-être contribué à résoudre le conflit latent ou du moins l'opposition assumée qui, dans les représentations contemporaines de la Nativité par exemple, se laisse deviner entre le primordial et l'antique, en l'occurrence entre la hutte et la ruine romaine: l'exemple

5. Domenico Ghirlandaio, *Adoration des Mages*, Florence, basilique de Santa Trinità.



de la nature autorise l'intrusion de l'architecture antique non plus comme un décor annexe ou lointain mais comme le cadre même où se déroule l'événement. Songeons à l'"Adoration des Mages" de Domenico Ghirlandaio (1482-1484), où deux magnifiques pilastres corinthiens soutiennent un toit de bois (fig. 5).

La confusion qui tend à s'établir dans ce montage entre les pierres taillées ou du moins préparées pour leur mise en œuvre et la configuration rocheuse d'un paysage naturel, savamment concertée tout en restant suggérée, s'inscrit, nous l'avons dit, dans le droit fil des recherches sur la *veritas* des proportions, qui se sont amorcées avec Alberti. Ficin ne dira pas autre chose, sous une forme à la fois plus poétique et plus philosophique, lorsqu'il expliquera, dans son *Commentarium in Convivium*, V, 4, que les figures géométriques font entrer le sensible dans le règne des formes pures, les proportions harmoniques créées par l'artiste se contentant de préparer la matière à recevoir un influx pareil à une grâce³⁴. Ces considérations trouveront leur aboutissement dans la seconde moitié du XVI^e s. avec le premier livre du *Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono del disegno*, publié à Florence en 1567 par Vincenzo Danti. Ce sculpteur originaire de Pérouse qui travailla aussi comme architecte et ingénieur à la cour des Médicis, fut, ou du moins voulut être de surcroît un théoricien prolifique, qui avait projeté une œuvre en quinze livres, dont seul le premier nous est parvenu. Au chapitre 12 de cet ouvrage, on lit en effet ces mots, qui pourraient constituer un commentaire littéral de l'image botticellienne, à laquelle l'auteur assurément ne pense pas (mais le rapprochement entre le texte et la peinture n'en est que plus éclairant): «Le proporzioni adunque delle figure di ciascuna pietra, se bene alcuna volta variano, non è per questo che elle manchino di perfezione. In quanto poi al composto di più pietre insieme, come si vede nelle cave o vero miniere loro, hanno una ordinata proporzione con certa misura l'una sopra l'altra composta, dalla quale si è cavato il modo di murare» (p. 35)³⁵. Certes Danti n'envisage pas ici les ordres architectoniques en tant que tels, mais pense plutôt, autant qu'on en puisse juger, à l'art de bâtir en général, et plus précisément à l'élévation des murs, mais son intention est identique à celle qui se dégage du décor de "Pallas et le Centaure", du moins dans le secteur qui nous intéresse, à savoir l'établissement d'une étroite relation entre les compositions lithiques de la nature et les assises superposées par la main des hommes quand celles-ci répondent à une démarche guidée par le souci de la beauté autant que par celui de la solidité. L'inspiration vitruvienne d'une telle conception, dont il est aisé de retrouver la trace, nous l'avons dit, dans le traité d'Alberti, est encore décelable dans ces développements du théoricien du XVI^e s. puisqu'il évoque, quelques pages avant le passage

que nous venons de citer, les "quatre humeurs élémentaires" dont tous les corps naturels sont composés: il ne fait que reprendre sans le dire le principe fondamental de la physique "pythagoricienne" exposée au livre II du *De architectura*, fondée sur la présence des quatre éléments premiers, air, eau, terre et feu, qui sont contenus dans toute chose et dans tout être selon des proportions spécifiques à chaque catégorie³⁶.

En ce sens, typologiquement et plastiquement, cette partie du décor de "Pallas et le Centaure" apparaît très proche, non seulement formellement, mais aussi par nature, si l'on peut dire, du *murus marmoreus* dessiné par Simone del Pollaiuolo dit le Cronaca, qui était présent à Florence entre 1483 et 1486 (fig. 6). Il s'agit, comme on sait, d'un dessin où se chevauchent les éléments antiques appartenant au côté méridional du Forum de Trajan, et les murs de la petite église de Santa Maria di Campo Carleo, devenue ensuite celle de "Spoglia Christi", le tout identifié comme "il palazzo di Nerva Troiano (sic)". La branche d'arbre qui s'échappe de l'un des interstices de la pierre tend à rapprocher l'ensemble d'une composition naturelle, créant une ambiguïté comparable, quoique très différente dans ses intentions, à l'enrochement botticellien. Et de fait, si l'on regarde la tranche des assises au premier plan du dessin, l'impression s'impose d'une superposition de roches brutes³⁷.

Je clorai là ces brèves remarques, non sans avoir relevé que dans les deux cas, l'accord implicite entre les objets naturels et les créations humaines les plus ambitieuses se manifeste sous une forme figurée assez éloquente, la nature anticipant l'action des architectes dont elle sera le guide, si l'on s'accorde avec notre lecture du tableau de Botticelli, ou reprenant ses droits sur une structure antique ruiniforme, comme dans le "mur marmoréen" du Cronaca. Il resterait à tirer de ces observations les conséquences d'un tel échange sur l'idée que les humanistes et les bâtisseurs de la première Renaissance italienne se faisaient des ordres architecturaux, mais cela nous entraînerait trop loin et pourra donner lieu à une étude ultérieure. Disons seulement que, comme l'a bien compris P. Caye à propos d'Alberti, l'approche constructive de l'architecture se double d'une dimension organique, l'homme, en imitant la nature, s'interdisant de la surmonter: dès lors les édifices qu'il construit, assujettis aux lois naturelles, re-



6. Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, «*Murus marmoreus*», Florence, Bibl. Nazionale, Cod. II, 1, 429, f. 50v.

stent soumis dans la durée à la corruption en dépit de la rigueur de leur conception et de la solidité de leur réalisation³⁸. Mais c'est précisément l'aspect "organique" des paysages qui les rend aptes, comme nous venons de le voir à propos des rochers du tableau de Botticelli, à servir d'arrière-plan à un récit, non plus seulement comme une simple toile de fond décorative, mais comme la transposition métaphorique de l'histoire elle-même. Et par là-même se manifeste la formulation renouvelée de la relation que l'architecture entretiendra désormais avec la matérialité de l'univers, en rupture ostensible avec le gothique, au sein d'un système perceptif nourri de références antiques, où elle entend puiser sa légitimité³⁹. En ce sens le mur rocheux de "Pallas et le Centaure", du moins dans sa partie rationalisée, illustre admirablement l'idée de Marsile Ficini selon laquelle la beauté est comme un sourire du réel⁴⁰.

Note

- 1 E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, dans "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", VIII, 1945, pp. 7-60, particulièrement pp. 46-53. Repris dans *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1972, pp. 31-81, et dans *Immagine simbolica. Studi sull'arte del Rinascimento*, Turin 1978, pp. 47-116.
- 2 R. Lightbown, *Botticelli*, Paris 1960, p. 146.
- 3 R. Marcel, *Platon à Careggi*, dans *Marsile Ficini (1433-1499)*, Paris 1958, pp. 279-324.
- 4 A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève-Lille 1954, et Idem, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959.
- 5 E. Garin, *Marsilio Ficini e il ritorno di Platone*, in *Umanisti, Artisti, Scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Rome 1989.
- 6 P. Castelli, *Architectura rationem continet et fabricam. Alcune note sui concetti di armonia e di matematica nel governo laurenziano*, dans *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Florence 1992, pp. 289-294. Voir maintenant le catalogue de l'exposition de Milan 2000, *Botticelli, pittore della Divina Commedia* (2 vol.).
- 7 C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di T. Lohe, Florence 1980.
- 8 A. Warburg, *Essais florentins*, Paris 1990, repris dans Bibliothèque Hazan, Paris 2015.
- 9 Voir l'annexe I de P. Caye, Fr. Choay, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, Paris 2004, pp. 553-554.
- 10 O. Ballériaux, *L'Antiquité Classique*, 61, 1992, pp. 362-365.
- 11 M. Feuillet, *Botticelli et Savonarole. L'humanisme à l'épreuve du feu*, Paris 2014, pp. 34-38.

- 12 *Theol. Plat.*, I, 1. Voir R. Marcel, *Marsile Ficini*, cit., p. 665 et M. Feuillet, cit., pp. 55-58.
- 13 Voir par exemple A. Cecchi, dans *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, Milan 2000, p. 128.
- 14 N. Pons, dans *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, Florence 2011, p. 230.
- 15 Voir l'édition française de E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, Paris 1999, particulièrement p. 79, p. 83 ssg., et p. 155 ssg.
- 16 C. Acidini Luchinat, *Botticelli, le poète du détail*, Paris 2010, p. 23 ssg. et p. 142.
- 17 G. Agosti, V. Farinella, S. Settis, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento*, dans *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, S. 3, XVIII, 1987, pp. 1061-1107.
- 18 R. Lightbown, *Botticelli*, traduction française, Paris Citadelles 1990, p. 146.
- 19 Cr. Acidini Luchinat, *Botticelli, le poète du détail*, cit., p. 26.
- 20 M. Makarius, *Ruines*, Paris 2004, p. 25 et fig. 29. Il faudrait également citer, de Botticelli, la «Déposition du Christ avec saints», de l'Alte Pinakothek de Munich, sur laquelle Francesco Benelli, que je remercie vivement, a attiré mon attention: l'entrée de la grotte naturelle y est couverte d'une architrave tripartite. Voir à ce sujet P.N. Pagliara, *La "reprise" au XVIème siècle des architraves en plusieurs parties à Rome*, dans R. Gargiani éd., *L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2012, pp. 199-223.
- 21 Leon Battista Alberti, *L'architettura*, édition G. Orlandi, P. Portoghesi, Milan 1966, II, p. 599 ; voir aussi P. Caye, Fr. Choay, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, cit., p. 346.
- 22 A. Neschke-Hentschke éd., *Le Timée de Platon. Contributions à l'histoire de sa réception*, Louvain-Paris 2000; P. Castelli, dans *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, cit., p. 290.
- 23 *Leon battista Alberti*, a cura di J. Rykwert et A. Engel, Milan 1994, p. 190. Voir aussi A. Esch, *L'iconografia dei muri antichi nei dipinti del Quattrocento e la descrizione delle mura di Roma di Leon Battista Alberti e Poggio Bracciolini*, dans F. P. Fiore éd., *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Rome, Milan 2005, pp. 80-89.
- 24 C. Vannini, dans *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, cit., pp. 191-196.
- 25 P. Gros, *Vitruve. De l'Architecture, livre III*, Paris 1990, pp. 5-8 (traduction) et pp. 55-70 (commentaire). Voir aussi H.-K. Lücke, *Das Bauwerk als Gedankenwerk. Architekturtheorie in Antike und Neuzeit: Reflexionen und Spekulationen über Vitruv und L.B. Alberti. Avec une Présentation de Françoise Choay*, in "Albertiana", IV, 2001, pp. 127-134.
- 26 P. Gros, *La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (De architectura, III, 1, 2-3)*, dans "Annali di Architettura", 13, 2001, pp. 15-24.
- 27 L. Callebat, P. Gros, *Vitruve. De l'Architecture, livre II*, Paris 1999, p. 9 (traduction) et p. 77 (commentaire).
- 28 Traduction de l'édition de P. Caye, Fr. Choay, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, cit., p. 281. Voir aussi J. Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, Paris 1972, pp. 139 seq.
- 29 Voir par exemple le texte de IX, 5, p. 441 de l'édition déjà citée de P. Caye et Fr. Choay, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, cit., ou celui de IX, 7, *ibid.* pp. 449-451. Voir surtout maintenant Y. Pauwels, *Des hommes et des dieux : les origines des proportions des ordres*, dans S. Rommevaux, Ph. Vendrix, V. Zara

éditt., *Proportions. Science, musique, peinture et architecture*, Brepols 2011, pp. 395-401.

30 P. Zubov, *La théorie architecturale d'Alberti*, dans "Albertiana", III, 2000, pp. 33-62.

31 H.-K. Lücke, *Das Bauwerk als Gedankenwerk. Architekturtheorie in antike und neuzeit: Reflexionen und spekulationen über Vitruv und L.B. Alberti*, dans "Albertiana", V, 2002, pp. 10-16.

32 M. Makarius, *Les ruines dans la peinture de la Renaissance*, dans *Ruines*, cit., p. 28.

33 A. Schnapp, *De la topographie antiquaire à la peinture religieuse. Image et signification des ruines au XVème siècle*, dans E. Lurin, D. Morana Burlot, *L'artiste et l'antiquaire. L'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne*, Paris 2017, pp. 13-29.

34 A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, cit., 3^{ème} édit., Genève 1996, pp. 81-82 et p. 109-114. Voir aussi J. Blamond, *Le Chiffre et le Signe. La révolution scientifique*, nelle édit., Paris 2018, p. 105 (à propos de la conception du monde chez Marsile Ficini): «Ainsi le spectacle du monde donné par la sensation peut se ramener à un ordre fait pour l'esprit car l'âme, comme le monde, possède des propriétés à la fois géométriques et arithmétiques».

35 Je dois cette référence à Francesco Paolo Fiore, qui m'a orienté vers l'ouvrage de P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milan, Naples 1973, vol. 2, p. 1776. Qu'il en soit ici vivement remercié.

36 P. Gros, Vitruve, *De l'Architecture*, cit., II, 1, 9, p. 10 (traduction) et pp. 77-78 (commentaire).

37 Pour le Cronaca, H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 66-103. Pour le *muris marmoreus*, sa description et sa localisation, A. Viscogliosi, *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Rome 2000, pp. 147-148, fig. 110.

38 P. Caye, dans P. Caye, Fr. Choay, *Leon Battista Alberti, L'art d'édifier*, cit., pp. 546-547.

39 A. Picon, *La matérialité et l'architecture*, Marseille 2018, p. 78.

40 A. Chastel, R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève 1995 (réédition de *L'Age de l'Humanisme*, 1963), p. 84.

Paola Zampa

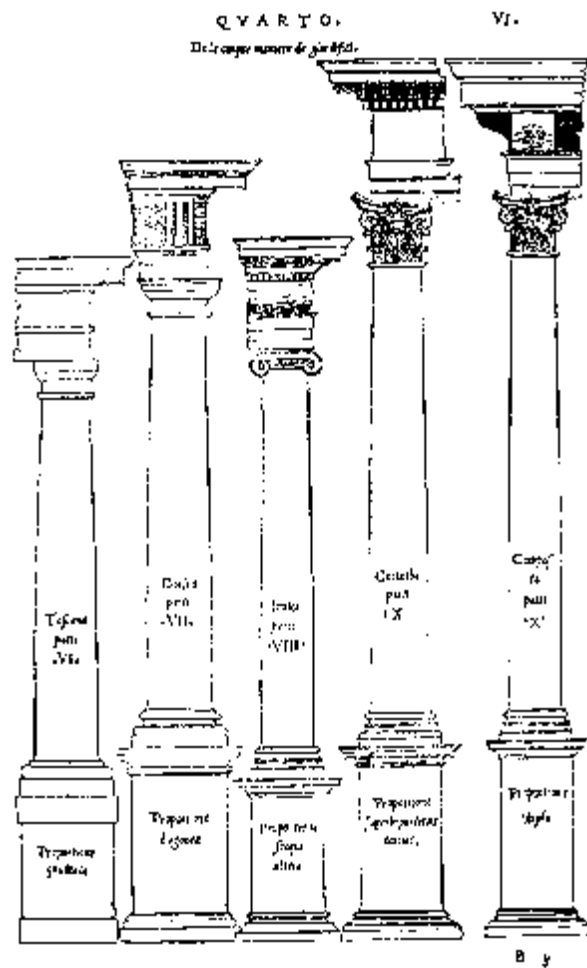
«Vole stare così Bastardato»

L'uomo aveva finalmente ristabilito l'ordine del mondo [...]. Così almeno gli abitanti di Teodora credevano, lontani dal supporre che una fauna dimenticata si stava svegliando dal letargo. Relegata per lunghe ere in nascondigli appartati [...] tornava alla luce dagli scantinati della biblioteca dove si conservano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli irrocervi, le arpie, le idre, i liocorni, i basilischi riprendevano possesso della loro città.

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 165.

Tra XV e XVI secolo, nella progressiva messa a punto del nuovo linguaggio ispirato all'antico, le molteplici forme testimoniate dai ruderi creavano non poche difficoltà al tentativo di estrapolare dalle fonti regole certe e universali. In un procedimento che ricorda la storia narrata da Michelangelo Antonioni nel film *Blow up*, più si progrediva nello studio scientifico e filologico delle testimonianze dell'età classica, più l'antico si frammentava in una caleidoscopica, inquietante, molteplicità.

Le strade percorribili nell'avvicinamento a quel territorio felice, una sorta di Eldorado della cultura e dell'arte, erano, sostanzialmente, due: da una parte, la valorizzazione della *varietas* del mondo antico, miniera di infiniti suggerimenti morfologici che sollecitavano a declinare in nuove combinazioni l'ordine di «membri e d'ossa»¹ brunelleschiano, dall'altra, un processo di distillazione di principi invarianti da quella proteiforme eredità, per tradurla in forme standardizzate, solo astrattamente riferibili ai modelli ma facilmente spendibili nella professione architettonica. Lo sforzo di comprensione si affiancava così all'urgenza di una semplificazione che permettesse di elaborare un linguaggio basilico, codificabile, trasmissibile, buono per tutte le occasioni e utile ai «mediocri ingegni» ai quali Sebastiano Serlio dedica il suo trattato²: alla formazione del Cortegiano, capace di muoversi nella complessità del reale, si sostituivano le regole del Galateo.



1. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, c. VIr.

La progressiva messa a punto del linguaggio degli ordini architettonici, apparentemente organizzato in modo ordinato e definitivo già nella tavola sinottica di Sebastiano Serlio¹ (fig. 1), scontava la necessità di esorcizzare la varietà delle declinazioni offerta dall'antico, attraverso censure e tagli, tesi a eliminare le eccezioni e le mescolanze alle quali Vitruvio accenna di sfuggita², ma che le testimonianze dei resti dell'antichità documentavano in modo inequivocabile, suggerendo l'esistenza di maniere diverse.

Già Leon Battista Alberti aveva rimarcato la differenza tra il «capitello che chiameremo italico [...] opera piacevole e molto lodata»³, quello, cioè, che diverrà elemento qualificante del composito propriamente detto, e i «capitelli composti di elementi provenienti dall'uno o dall'altro, o risultanti dall'aggiunta o dall'eliminazione di qualche pezzo»⁴.

L'attenzione dell'Alberti sembra, cioè, rivolta a sottolineare l'individualità dell'ordine italico, nonostante lo definisca come risultante dalla «gaiezza corinzia» unita alla «raffinatezza ionica»⁵, piuttosto che la sua dipendenza dalle forme degli altri ordini, mentre proprio tale natura derivata e composita viene

considerata caratteristica di tutti gli altri «capitula mixta lineamentis»⁶. Se, però, questi «Non sono [...] raccomandati dai competenti»⁷, Alberti ricordava, d'altro canto, le «opere accurate e raffinate, in cui si ricercano soluzioni innovatrici»⁸, ovvero gli esempi antichi che, sfuggendo a un'esatta identificazione, offrivano spunti alla fantasia e legittimavano l'invenzione⁹.

Da una parte, quindi, l'ordine italico, quello, cioè, che verrà codificato come composito, dall'altra un serbatoio infinito di forme e di possibili commistioni, gli ordini «composti», libere espressioni sulla scorta dell'antico, che lo stesso Alberti declina felicemente nelle sue realizzazioni.

In particolare Alberti utilizza più volte un tipo di capitello, che ritroveremo un secolo dopo nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana, molto simile, a sua volta, a un capitello disegnato da Francesco



di Giorgio¹² (fig. 2), caratterizzato dall'alto collarino – liscio, scanalato, scanalato e rudentato – dall'ovolo – liscio o intagliato – e, soprattutto, dall'abaco incurvato con fiore centrale¹³.

Alberti considera quest'ultimo elemento specifico del corinzio e, di conseguenza, del composito: «Gli abachi negli altri ordini architettonici sono rettilinei; quelli corinzi hanno i lati ripiegati in dentro»¹⁴. Ma lo stesso andamento dell'abaco caratterizza il capitello del fronte del Tempio Malatestiano che, nel registro inferiore con collarino foliato e ovolo intagliato, richiama il capitello della lanterna di Santa Maria del Fiore – e, attraverso questo, il modello dell'antica Santa Reparata – e sembra riecheggiato da Cesariano nelle due versioni di capitello della «columna attigurga»¹⁵ (fig. 3).

Nonostante tutte le possibili variazioni e le sperimentazioni sul tema del corinzio-composito, il capitello, «per il quale gli ordini presentano notevoli differenze», deriva tuttavia, secondo Alberti, da un unico elemento funzionale: «un appoggio per i punti di giuntura degli architravi [...] in principio [...] un pezzo di legno rozzamente squadrato», da cui discendono i «tre tipi di capitello [...] adottati dai competenti: il dorico [...] lo ionico e il corinzio»¹⁶.

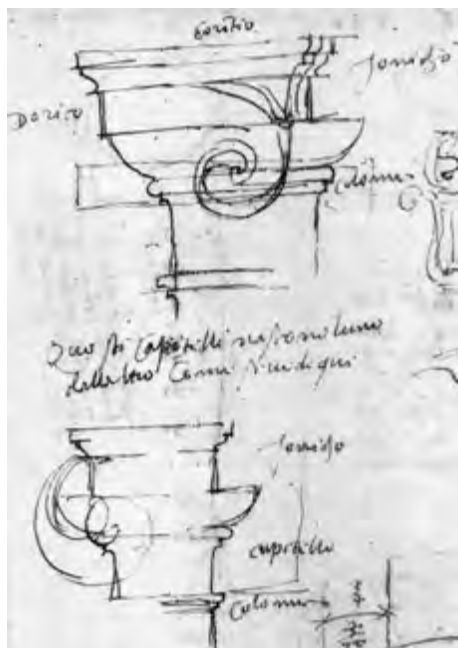
Ci si trova, così, di fronte a due divergenti modi di considerare gli ordini architettonici: da una parte la storia e la geografia degli ordini, espressa dalla serie dei generi vitruviani, arricchita dall'italico e dalle forme risultanti da tutte le possibili contaminazioni,

2. A sinistra, Giuseppe Ignazio Rossi, *La libreria Mediceo-Laurenziana*, architettura di Michelagnolo Buonarroti, Firenze 1739, tav. VI, capitello delle colonne della biblioteca Laurenziana; a destra, Francesco di Giorgio, Torino, Biblioteca Reale, *Codice Torinese Saluzziano* 148, f. 14v, dettaglio.

In basso

3. Dall'alto al basso, da sinistra a destra: Firenze, Santa Reparata; Firenze, lanterna di Santa Maria del Fiore (foto D. Smalzi); Rimini, Tempio Malatestiano; Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione, De Architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, Como 1521, Libro IV, c. LXIII, dettaglio del capitello della «Columna Attigurga».





4. Antonio da Sangallo il Giovane, *disegno di capitelli*, ca. 1542, cm 28,9 x 42,6. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 826Av, dettaglio.

Pagina a fronte

5. Antonio da Sangallo il Vecchio, Montepulciano, San Biagio, edicola.

6. Antonio da Sangallo il Giovane, *studio di capitello per il «tertio ordine delo cortore di belvedere»*, cm 54,6 x 46, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 303Ar.

dall'altra l'idea di una struttura primigenia, derivata dalla tecnologia del legno, antecedente le successive specifiche. Modi ben rispecchiati da due rappresentazioni: la tavola sinottica elaborata da Sebastiano Serlio, premessa alla sua trattazione delle «cinque maniere degli edifici» (1537), e il disegno GDSU 826Av di Antonio da Sangallo il Giovane, databile al 1542 circa¹⁷ (fig. 4). In questa interessante interpretazione, al rozzo «pezzo di legno» descritto da Alberti, si sovrappone un capitello «originario», preesistente ai tre generi vitruviani, «Dorico corintio jonico», che «nascono luno dall'altro» per metamorfosi e adattamento delle singole parti: caratteristica del corinzio è l'abaco incurvato.

Lo sforzo di ricondurre all'unità delle regole la complessità dell'antico, approda, così, all'idea di un capitello sintetico, antecedente la storia della creazione dei diversi ordini, già raccontata da Vitruvio, dialetticamente contrapposto alla multiforme varietà degli ordini «composti».

L'instabilità di questi ibridi, irriducibili a una definitiva classificazione, è ancora testimoniata da Sebastiano

Serlio. Nonostante sia il primo a disegnare la sequenza dei cinque ordini destinata a diventare quasi universalmente condivisa¹⁸, considera ancora il composito «una quasi quinta maniera de le dette semplici mescolata», da affiancare ai quattro ordini vitruviani, facendo «delle predette semplicità [...] una mescolanza» dove «l'architetto [...] sarà abbandonato da i consigli di Vitruvio il quale non ha potuto abbracciar tutto»¹⁹.

Nello specificare le caratteristiche del composito, Serlio si ispira al quarto ordine del Colosseo²⁰, in realtà un corinzio, suggerendo una identificazione-confusione dei due ordini. In tal senso, secondo Bruschi, si potrebbe leggere la sequenza delle colonne allestita da Bramante nella scala del Belvedere: una sorta di tavola degli ordini vitruviani, dove il capitello con foglie e volute, «sembra (come nel chiostro di Santa Maria della Pace) possa assumere forme diverse: il «corinzio» classico del Pantheon, come in Belvedere e a S. Pietro, o diverse forme «composite»²¹.

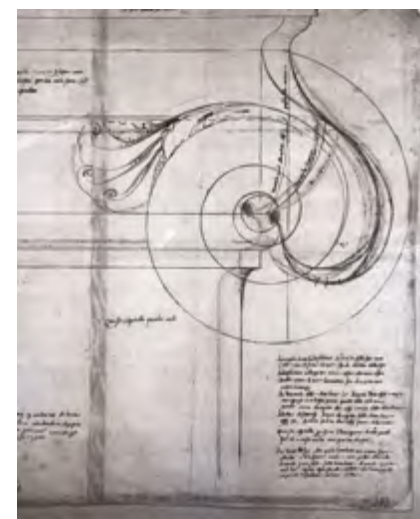
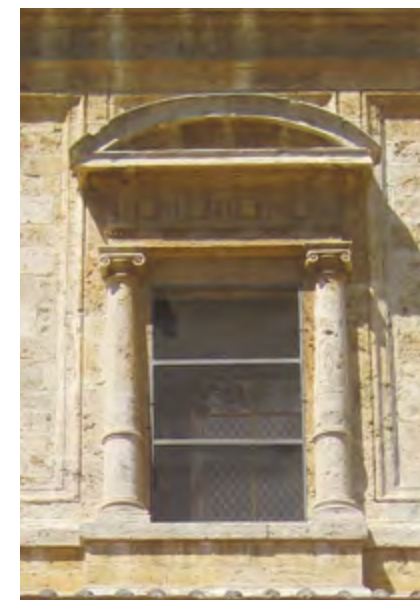
In alternativa allo schema astratto dell'ordine composito inserito nella tavola sinottica, Serlio propone esempi di «diverse mescolanze», derivanti dall'accostamento di parti degli altri ordini: un capitello trovato in Trastevere, privo di volute e accompagnato da una base a doppia scozia, descritto come «composto di Dorico, Ionico, & Corinthio, l'abaco, & il cimatio è Dorico; l'uòvolo, & le strie sono ioniche; gli astragali, & le foglie son Corinthie, et similmente

la sua base, per li due tori è Dorica, ma per le due scozie, et lo astragalo, et anchora i lavori dilicati la dinotano Corinthia»; un capitello, sempre senza volute e piuttosto simile a un dorico con collarino foliato, accompagnato da una base attica, che «son di due specie, Dorica et Corinthia; l'abaco del capitello, et anchora la base è Dorica; ma la base per la delicatezza de i lavori si puote dir Corinthia, et così le foglie del capitello son del Corinthio»; infine un capitello che «per il monstro cavallo, in loco del caulicolo si puo dir Composito, & è a la Basilica del Foro transitorio»²². Seguendo tali esempi «il prudente Architetto [...] si potrà servire de le passate invenzioni, trasmutandole ne l'opera Composita»²³, come, legittimato dagli esempi antichi, Antonio da Sangallo il Vecchio, che sperimenta, nelle edicole della chiesa di San Biagio²⁴ a Montepulciano, la commistione tra colonne ioniche e fregio dorico²⁵ (fig. 5).

Simili combinazioni erano testimoniate, ad esempio, nell'interno della chiesa di San Salvatore a Spoleto²⁶ o nel portico del palazzo Del Re, già Boschi, a Tivoli, dove un frammento di trabeazione dorica è sostenuto da colonne con capitelli forse ottenuti reimpiegando la parte superiore di capitelli compositi²⁷. Questo tipo, in particolare, simile allo ionico ma con le volute diagonali e l'abaco incurvato, viene descritto nel 1629 da Giuseppe Viola Zanini – «Un'altra sorte di capitello fu trovato da Romani, il quale si può chiamare composito, per havere gli membri come quello [...] eccettuando che non hà la parte delle foglie per essere più basso» – che, però, ne contesta apertamente l'appartenenza al genere ionico, in quanto formato con «le volute del capitello composito, & l'Abaco del capitello corinthio»²⁸.

Impiegato più volte nei primi decenni del Cinquecento in alternativa al capitello ionico a volute piane, nel disegno GDSU 303Ar (fig. 6), relativo al capitello ionico per il terzo ordine del cortile del Belvedere, Antonio da Sangallo il Giovane lo definisce «capitello ionico per sopra uno pilastro quadro, vole stare così Bastardato»²⁹, alludendo chiaramente alla sua matrice «composta» e suggerendo, forse, il suo appropriato abbinamento con le paraste piuttosto che con le colonne o semicolonne, anche perché più adatto a mettere in risalto la parasta rispetto alla parete³⁰.

Bramante nel chiostro di Santa Maria della Pace, utilizza sulle paraste del primo ordine un capitello ionico classico, forse per distinguerlo nettamente dall'abbinamento corinzio-composito del secon-





7. Antonio da Sangallo il Giovane, Roma, palazzo Farnese, dettaglio dell'angolo del cortile.

Pagina a fronte, da sinistra

8. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione, De Architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, Como 1521, Libro IV, c. LXIII.

9. Roland Fréart De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650, parte I, cap. XXX, p. 71.

do registro, mentre Antonio il Giovane, coerentemente con quanto annotato nel disegno GDSU 303Ar, sceglie di utilizzare il tipo a volute diagonali nelle paraste del cortile di palazzo Baldassini e un capitello ionico ad andamento piano per le semicolonne del cortile di palazzo Farnese, come, del resto, suggerito dagli esempi del Colosseo e del teatro di Marcello.

Nell'angolo di palazzo Farnese, il pilastro che separa le due semicolonne ne condivide la rastremazione³¹ (fig. 7): si tratta, cioè, di una colonna quadrata e, di conseguenza, presenta lo stesso genere di capitello delle semicolonne. Per mantenere l'uniformità di genere tra i piedritti, nel secondo registro Antonio rinuncia all'impiego del più semplice capitello a voluta diagonale e replica l'inconsueta e macchinosa soluzione del chiostro bramantesco, dove le due volute disposte ortogonalmente tra loro alludono all'incastro di due pilastri cruciformi, con due paraste ioniche – non una singola paraste filiforme – in modo analogo a quanto suggerito da Bruschi per l'angolo della Sacrestia Vecchia di Brunelleschi³².

La differenza nell'impiego del capitello, ionico “puro” su colonne e semicolonne, e ionico “bastardato” su pilastri, benché non sia una pratica seguita rigorosamente, sembra alludere, nel riferimento sangallescico al «pilastro quadro», alla questione dell'ordine attico, ovvero al quinto genere che Plinio affianca a dorico, ionico, toscano e corinzio: le «columnae quaternis angulis, pari laterum intervallo»³³. Nella tavola generale sulle «columnarum ex sex generibus capitulorum [...] affigurationes», Cesare Cesariano non inserisce la colonna composita, sostituita, nella consueta sequenza, dalla colonna a sezione quadrata – la «columna attigurga» – e, di seguito, dalla «columna tuscanica» (fig. 8).

La scelta sembra ricordare la confusione tra le definizioni di toscano e italico³⁴ e, quindi, tra le forme del capitello toscano e quelle dei capitelli compositi o di fantasia, entrambi rappresentati da Cesariano come possibili varianti per la colonna attica³⁵, ma potrebbe anche alludere alla naturale collocazione dei capitelli compositi e di fantasia sui piedritti a sezione piana, contrapposti alle colonne.

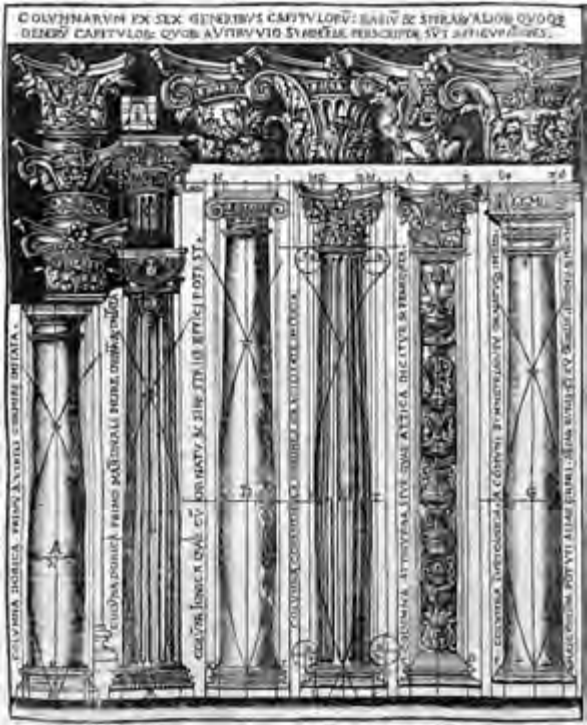
Un suggerimento in tal senso poteva venire dall'ordine dell'ultimo piano del Colosseo, per il quale nel *Codice Strozzi* si rinuncia a trovare una definizione³⁶ e dove la «colonna angulare corjntya», come la definisce Baldassarre Peruzzi³⁷, replica il corinzio del registro sottostante³⁸, configurando una sorta di variazione sul tema colonna-pilastro: un quarto genere, distinto per natura – l'appartenenza al sistema murario, contrapposto al sistema discontinuo del colonnato – completa, così, la sequenza canonica – dorico-toscano, ionico e corinzio – richiamando l'elencazione fornita da Plinio³⁹.

Anche Raffaello, nella *Lettera a Leone X*, esclude il composito dall'elenco dei «cinque ordini che usavano li antiqui: cioè dorico,

ionico, corinto, toscano e attico», ma trasferisce l'idea di mescolanza all'intera scala dell'edificio: «E troverannosi ancora molti edifici composti di più maniere, come di ionica e corinzia, dorica e corinzia, toscana e dorica, secondo che più parse meglio a l'artefice per concordar li edifici appropriati alla loro intenzione, e maxime nelli templi»⁴⁰.

E se il pensiero corre alle spericolate esercitazioni bramantesche nel chiostro di Santa Maria della Pace, dove Bruschi ha voluto leggere la coesistenza di quattro diversi ordini forzati nei due registri della costruzione e, soprattutto, nella scala elicoidale del Belvedere, non si possono dimenticare il Tempietto di San Pietro in Montorio, con le sottili e raffinate commistioni che coniugano ordini dorici diversamente declinati, portale ionico, ordini sintetici e dove alle colonne del peribolo si accompagnano le paraste rastremate del corpo cilindrico, vere e proprie colonne quadrate annegate nel muro, o la sequenza allestita da Baldassarre Peruzzi in palazzo Massimo: dall'ordine toscano, declinato nelle forme dei pilastri e paraste del fronte e delle colonne e «contra colonne»⁴¹ del portico, al dorico, seppure abbreviato, e allo ionico della controfacciata.

La difficoltà di ridurre all'ordine la molteplicità delle forme antiche



traspare ancora nel commento a Vitruvio di Daniele Barbaro: «La maggior parte de i belli antichi edificij sono di maniera composta, & questa maniera è varia secondo la diversità delle proportioni, che si compongono insieme; però non hanno queste maniere proprio nome, benché a di nostri, se le dia 'l nome d'Italiana. Veggonsi capitelli con tanta diversità di lavori, che non ci è numero, altri con fogliazze grandi, altri con minute, & sono bellissimi, altri hanno legature d'animali, come s'è detto, altri hanno & volute tolte da gli Ionichi, & foglie tolte da i Corinthij: & tutti fono garbati, & gratiosi: & indeterminatamente si deono chiamare, capitelli, o maniere composte»⁴². E Palladio, nel capitolo sull'ordine composito, ricorda che «Si veggono anche capitelli fatti in altro modo, che si possono chiamar composti, de' quali si dirà, e si poneranno le figure ne' miei libri delle antichità»⁴³, allontanando così dalla sua teoria dei cinque ordini – un'astrazione – le forme non canoniche testimoniate, tuttavia, dalla molteplice realtà dell'antico.

Se dunque l'esigenza di costruire un sistema linguistico ordinato e definito si scontrava con l'irriducibilità a un denominatore comune delle svariate forme in cui l'antico si era espresso, il composito si offriva, in un certo senso, come espediente per classificare quanto sfuggiva alle maglie della rete vitruviana e, recuperandolo, dargli un nome. Una vocazione all'ibridazione che forniva un valido sostegno alla libera creatività del primo Rinascimento ma che era destinata alla censura e condanna in nome di un'astratta purezza: alla metà del XVII secolo, Roland Fréart De Chambray, fautore di un ritorno alla triade degli ordini greci, si scaglierà contro il composito, «indegno del nome di ordine», «causa di tutta la confusione [...] nell'architettura», «un nano [aborto] di architettura [...] il cattivo genio dell'arte, che è venuto a introdursi tra gli ordini, sotto il nome di composito [...] una chimera, e come un Proteo, che non si è saputo arrestare sotto alcuna forma»⁴⁴. Tuttavia, lo stesso Fréart, trattando dell'ordine corinzio, inserisce un capitolo sul «Profilo Corinzio del Tempio di Salomone, tratto da Vilalpandus», nel quale «La composizione è tutta Corinzia, sebbene [...] il fregio [...] abbia preso in prestito l'ornamento Dorico, che sono i triglifi, la solidità dei quali non ha molta conformità con la delicatezza del Corinzio» (fig. 9). Di nuovo, quindi, un ordine «composto» che riassume caratteri antitetici, maschili e femminili, robusti e delicati, ponendosi all'origine dell'architettura, «fior fiore dell'Architettura [...] ordine degli ordini»⁴⁵.

Note

- 1 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis, G. Tanturli, Milano 1976, p. 64.
- 2 Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, c. Vr.
- 3 Ivi, c. VIr.
- 4 Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, 4, 1, 12, a cura di P. Gros, 2 voll., Torino 1997, vol. I, p. 375.
- 5 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. VI, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, p. 566.
- 6 Ivi, Libro VII, cap. VIII, cit., p. 586.
- 7 Ivi, Libro VII, cap. VI, cit., pp. 564-566. Cfr. anche Libro VII, cap. VIII, cit., pp. 584-586.
- 8 Ivi, Libro VII, cap. VIII, cit., vol. II, pp. 586-587. Sull'argomento cfr. R. Samperi, *Capitelli*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 258-260; Eadem, *Il gusto della varietas nell'architettura romana del secondo Quattrocento: capitelli composti e mixta lineamentis nella chiesa di Sant'Agostino*, in *Giornate di Studio in memoria di Arnaldo Bruschi*, a cura di F. Cantatore et al., in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. s., pp. 57-59, 2011-2013, vol. I, pp. 59-66; P. Zampa, *L'ordine composito: alcune considerazioni*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettico e Urbanistico", III, (1993), 5-6, pp. 37-50, 38.
- 9 Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. VIII, cit., p. 586.
- 10 Ivi, Libro VII, cap. VI, cit., p. 564.
- 11 Esempi di commistioni tra elementi appartenenti a generi diversi sono frequenti nell'architettura classica: cfr. G. Ortolani, *Tradizione e trasgressione nell'ordine dorico in età ellenistica e romana*, in "Palladio", n.s., X, 19, 1997, pp. 19-38, 19 sgg.; S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988, pp. 229-230, 328-329.
- 12 Francesco Di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, L. Maltese Degrassi, Milano 1967, vol. I, p. 61 e tav. 24.
- 13 Si vedano: il campanile di Ferrara (collarino liscio, echino intagliato e sottostante astragalo), il fronte di San Sebastiano a Mantova (collarino ed echino lisci), i pilastri angolari del registro inferiore della facciata di Santa Maria Novella (collarino scanalato, concluso da un tondino con un motivo a spirale, echino intagliato), i pilastri delle cappelle di Sant'Andrea a Mantova (collarino scanalato e rudentato, echino intagliato a ovoli). Un tipo simile di capitello si ritrova nel bassorilievo con la *Danza di Salomè* di Donatello (Lille, Musée Wicar) nel tempio raffigurato sul lato sinistro della composizione.
- 14 Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. VIII, cit., p. 582. Su questi argomenti cfr. A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini architettonici nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 11-57, ora anche in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moder-*

no. *Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 188, 191-192; R. Samperi, *Capitelli*, cit., pp. 258-260, 259. Sulla distinzione albertiana tra dorico e italico o composito, cfr. A. Bruschi, *Luciano Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*, in "Annali di Architettura", 2008, 20, pp. 37-81, 64-65.

15 Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione, De Architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, Como 1521, Libro IV, c. LXIII. Cfr. più avanti.

16 Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. VI, cit., p. 564.

17 Sul disegno cfr. P. Zampa, *Dall'astrazione alla regola. Considerazioni in margine ad un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane*, in "Bollettino d'Arte", n. 46, Nov/Dic. 1987, pp. 49-62; Eadem, «Questo tempio è di opera dorica»: il dorico, da Antonio da Sangallo il Giovane a Palladio, in "Annali di architettura", 29, 2017, pp. 127-134, 130; P.N. Pagliara, *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1988, pp. 179-206; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 236.

18 Serlio, *Regole generali*, cit., c. VIr.

19 Ivi, c. LXIv.

20 Ivi, c. LXIir. Cfr. Zampa, *L'ordine composito*, cit.

21 A. Bruschi, *L'antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'Emploi des Ordres*, cit., pp. 11-57, 43.

22 Serlio, *Regole generali*, cit., c. LXIiv-LXIIir. E a proposito del Colosseo ricorda come l'ordine composito sia stato inventato dai romani a ribadire la loro supremazia: «come dominatori de l'Universo, e massimamente di quei popoli, da i quali li tre ordini havevano avuto origine [...] vollero ancora triumphare de le opere loro, disponendole, e mescolandole a loro beneplacito» (Id., *Il terzo libro*, p. LXIII).

23 Serlio, *Regole generali*, cit., c. LXIIiv.

24 Soltanto l'edicola corrispondente all'abside è interamente dorica. La commistione tra colonne ioniche e trabeazione dorica torna in uno degli studi del foglio GDSU 7836Av, cfr. P. Zampa, *Antonio da Sangallo il Vecchio: l'impiego del fregio dorico nei disegni e nell'opera*, in "Annali di architettura", 15, 2003, pp. 59-73, 66.

25 Si tratta di un dorico "colorato" da sfumature toscane (Ivi).

26 Nell'interno di San Salvatore a Spoleto, colonne con capitelli dorici, corinzi e compositi privi della campana foliata, sorreggono una parte di trabeazione dorica, con architrave a due fasce e fregio a metope e triglifi, coronata da una cornice modiglionata corinzia (cfr. Ivi, nota 52, p. 72).

27 Il frammento di fregio dorico del portico è studiato da Antonio da Sangallo il Giovane nel foglio GDSU 1208 Av (Ivi, p. 62). È possibile che fosse conosciuto da Giuliano da Sangallo che, nel *Codice Barberiniano*, disegna diversi monumenti di Tivoli e dintorni. Cfr. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dall'antico*, Roma 1985, passim.

28 Giuseppe Viola Zanini, *Della architettura di Giuseppe Viola Zanini padovano pittore, et architetto. Libri due*, Padova 1629, Libro II, cap.

XXXIX, pp. 470-472.

29 GDSU 303Ar. Cfr. Giorgio Vasari, *Le vite*, a cura di G. Milanesi, Firenze (1906) 1973, vol. V, pp. 481-482; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, vol. I, p. 171.

30 C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 62-66. Su significato e impiego di questo tipo di capitello e sui suoi precedenti antichi, cfr. anche P.N. Pagliara, *Antonio da Sangallo il Giovane e gli ordini*, in *L'Emploi des Ordres*, cit., pp. 137-156, 144-145; Idem, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino 1984-1986, III, pp. 40, 43-44; C.L. Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 13-46, 36; Idem, *Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane (1511-20)*, in Idem, *Architettura alla corte papale nel rinascimento*, Milano 2003, pp. 257-316, 294; P. Zampa, *Lo ionico moderno*, in *Giornate di Studio*, cit., vol. I, pp. 191-198.

31 La verifica è stata effettuata sul pilastro dorico del primo ordine. Il pilastro, alto, compresi base e capitello, m 6,54 (palmi 29 1/4), che presenta una larghezza all'imoscapo di cm 42 (circa palmi 1 7/8) e al sommoscapo di cm 35 (circa palmi 1 1/2). Il rilievo è stato condotto insieme a Marta Salvatore, con la quale si sta procedendo a un'esatta restituzione del nodo angolare. Ringrazio l'Ambasciata di Francia per avermi consentito di effettuare le misurazioni e, in particolare, Nicolas Riffard e il personale per la collaborazione.

32 A. Bruschi, *Considerazioni sulla maniera matura di Brunelleschi*, in "Palladio", n. s., XXII, 1972, I-IV, pp. 89-126, ora anche in Idem, *L'antico, la tradizione, il moderno*, cit., pp. 87-122.

33 Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXVI, 179, a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, 5 voll., Torino 1982-1988, vol. 5, p. 714.

34 Per la polemica tra Alberti e Pacioli sulla corretta denominazione del capitello composito ("italico" o "toscano"), per la confusione capitelli toscani e compositi o corinzieggianti, cfr. H. Günther, *Parte seconda*, in C. Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1982, pp. 272-310, 308-309. Si veda anche la versione dell'ordine «de' toscani» data da Francesco di Giorgio (*Trattati*, cit. vol. I, tav. 25; cfr. H. Günther, *Serlio e gli ordini architettonici*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 154-168, 163). Sulla possibile identificazione tra colonna composita e colonna attica, cfr. C. Thoenes, *Parte Prima*, in C. Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, cit., pp. 261-271, 268 (ora anche in C. Thoenes, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, pp. 125-133, 128). Cfr. anche Zampa, *L'ordine composito*, cit., pp. 41-42.

35 Nella metà sinistra un capitello corinzieggiante, con volute a sigma, nella metà destra un capitello di tipo composito, evidentemente considerati dello stesso genere o comunque intercambiabili (cfr. Zampa, *L'ordine composito*, cit., p. 42). Si ricordi anche il genere attico con «le colonne fatte a quattro facce», aggiunto, insieme al toscano, alla triade dorico, ionico, corinzio nella *Lettera a Leone X* (Raffaello, *Lettera a Leone X*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi et al., Milano 1978, pp. 459-484, 484).

Grandezza di Giocondo

36 Cfr. GDSU 1603Av, *Codice Strozzi*, f. 13v, dove i primi tre ordini sono descritti con precisione («leprime base dellecholone sono antigurge elprimo chap[i]tello edoricho»; «La sichonda basa delchuliseo eionicha el-sichondo chapitello eionicho pulvinato»; «La terza basa etoschana madere-golo equadro nofatto cholesteste elchapitello echorinto») mentre del quarto non viene specificato il genere («La quarta basa echapitello depilastrj ultimi lacio indipendente»). Ringrazio Paolo Fiore per avermi aiutato a decifrare la notazione e averne suggerito una possibile interpretazione, diversa da quanto avevo proposto in P. Zampa, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in «Opus incertum», 5, 2010, pp. 65-75, nota 74, p. 75.

37 GDSU 480Ar.

38 Serlio definisce il quarto ordine del Colosseo «Composito, se non per altro; almeno per i modiglioni che sono nel fregio» (Serlio, *Il terzo libro*, cit., p. LXVIIIr) e, tuttavia, precisa che «i capitelli sono Corintij» (Idem, *Regole generali*, cit., p. LXIv). Sulla possibile identificazione di attico e composito, cfr. Zampa, *L'ordine composito*, cit., pp. 38-39.

39 «Columnae eadem densius positae crassiores videntur. genera earum quattuor: quae sextam partem altitudinis in crassitudine ima habent, Doricae vocantur; quae nonam, Ionicae; quae septimam, Tuscanicae; Corinthiis eadem ratio quae Ionicis [...] praeter haec sunt quae vocantur Atticae columnae quaternis angulis, pari laterum intervallo». Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 179, cit., vol. 5, p. 714.

40 Raffaello, *Lettera*, cit., p. 484.

41 Così Baldassarre Peruzzi definisce le membrature corrispondenti alle colonne nel tempio di Marte Ultore: «la contra colonna de simile misura contracta per ogni faccia» e «la ante a canto ala parete e contracta come la tonda ma non è striata» (GDSU 632Av. Cfr. A. Viscogliosi, *I fori imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma 2000, pp. 177-182; P. Davies, D. Hemsoll, *Entasis and Diminution in the Design of Renaissance Pilaster*, in *L'Emploi des Ordres*, cit., p. 343).

42 Daniele Barbaro, *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro*. 1567, a cura di M. Tafuri, M. Morresi, Milano 1987, p. 166.

43 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Libro I, cap. XVIII, ed. a cura di L. Magagnato, P. Marini, Milano 1980, p. 64.

44 Roland Fréart De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650, *Avant-propos*, p. 4, parte II, cap. VI, p. 98.

45 Ivi, parte I, cap. XXX, p. 70.

Molto è stato fatto negli ultimi decenni per recuperare all'attenzione degli studi la figura di Giovanni Giocondo, celebrato già in vita per le sue eccezionali qualità di filologo, antiquario, ingegnere, architetto, anche se oggi riconosciuto soprattutto come curatore dell'edizione di Vitruvio del 1511. L'apertura di raggio e la profondità della sua cultura vanno ben oltre quel connubio di esperienza tecnica ed erudizione che caratterizza altri protagonisti della storia dell'architettura tra Quattro e Cinquecento. La varietà delle competenze, che emerge prepotentemente dalle sue opere e dalla sua vita, lunghissima e per tanti versi ancora misteriosa, è stata oggetto dell'attenzione di studiosi di ambiti diversi, come attesta ancora l'impresa collettiva che gli è stata dedicata di recente¹; la sua riscoperta moderna è stata avviata nel segno della filologia ed è proseguita nel segno dell'antiquaria, e i contributi più attenti a ricostruirne il ruolo nella storia dell'architettura hanno considerato il suo lavoro nel contesto di questi intrecci disciplinari². Tra i molti ambiti nei quali il veronese mostra di avere contato, quello che è stato indagato meno riguarda la storia dell'arte, che paradossalmente non ha ancora misurato davvero le conseguenze dei noti e documentati contatti con Raffaello a Roma tra 1514 e 1515³. La difficoltà a fare i conti con Giocondo in questo campo deriva in parte dal fatto che lo si è considerato esclusivamente in quanto architetto e editore di Vitruvio nel rapporto con il Raffaello esclusivamente architetto; ma in parte ha cause più profonde, legate alla resistenza a riconoscere il portato dell'eredità della filologia umanistica nell'età moderna, che limita la comprensione di una delle stagioni più alte della storia delle nostre discipline, e della storia dell'arte in particolare. Questa stessa resistenza ostacola a tutt'oggi anche una piena comprensione dell'operato di Giocondo, che se riletto in quel contesto rivela invece tutta la sua coerenza e importanza.

È infatti sullo sfondo di una prontissima e completa adesione alla prospettiva aperta dalla nuova filologia di Ermolao Barbaro e di Agnolo Poliziano che va inteso il suo intero percorso. Alla rivo-

luzione introdotta nel rapporto con l'antico e con il moderno dai metodi di lavoro di quei filologi, egli prese parte dalle primissime file e con un rilievo anche maggiore di quanto generalmente riconobbe. Il suo lavoro come accanito raccoglitore di epigrafi per Lorenzo de' Medici e per il re di Napoli, la sua cultura antiquaria, l'amicizia fraterna con Aldo Manuzio, gli stretti rapporti con Bernardo e Pietro Bembo, i successi come formidabile cacciatore di manoscritti e soprattutto le novità di metodo che egli introdusse nel suo sguardo sull'antico indicano la posizione prioritaria occupata nella cerchia che mise a frutto quel lascito. Ad attestarla con speciale evidenza sono le lettere dedicatorie con cui tra 1488 e 1489 egli presentava a Lorenzo il Magnifico la sua prima impresa a noi nota, la silloge epigrafica⁴.

La prima lettera si apre con il confronto tra i resti smembrati dell'architettura antica e le lacune e le corruzioni dei codici, un tema poi ripreso sia da Bembo nel *De Virgilii culice et Terentii fabulis* e nel proemio al III libro delle *Prose della volgar lingua*, sia da Raffaello e Castiglione nella *Lettera a Leone X*. Con un salto che è stato giustamente enfatizzato, e che colloca in un momento molto precoce della storia dell'antiquaria una tappa cruciale della riflessione sullo statuto delle fonti, Giocondo individua nelle iscrizioni rinvenute su pietra testimonianze più fededegne sulla lingua in quanto non esposte alle corruzioni dei copisti: egli riconosce cioè ai marmi maggiore autorità che ai manoscritti, come farà nel lavoro su Vitruvio verificando i passi più oscuri del testo sui resti dell'architettura antica⁵.

Dal momento che la formazione di Giocondo è a tutt'oggi ignota⁶, è difficile dire con certezza quali radici abbia una acquisizione di tale rilevanza, che porta la riflessione sul rapporto tra le due serie ben più lontano delle considerazioni sollecitate dagli studi sull'architettura antica di Leon Battista Alberti e Francesco di Giorgio Martini⁷. È plausibile tuttavia che un salto di quella portata vada inteso già all'interno degli scambi con Barbaro e Poliziano. Il primo chiederà il parere del frate sui teatri antichi menzionati da Plinio nel corso del suo soggiorno romano, verso il 1490⁸, ma è plausibile che a quella data lo conoscesse da tempo; quanto allo scambio con il secondo, che lo citerà con grandi elogi nel capitolo LXXVII della *Centuria prima* dei *Miscellanea*⁹, è meno facile da circoscrivere, ma dovette essere di peso maggiore. I pochi dati noti paiono infatti sollecitare l'ipotesi che Poliziano fosse coinvolto fin da principio nella raccolta di Giocondo: Lorenzo de' Medici ne affida la conduzione ad Alessandro Cortesi, fratello dell'oggi più noto Paolo e protetto appunto del Poliziano¹⁰, il quale potrebbe avere contribuito all'ideazione di quel progetto, considerato anche che proprio quegli anni lo vedono autore a sua volta di testi per epigrafi¹¹. A suggerire nella silloge di Giocondo un'eco dell'ultimo Poliziano basterebbe l'accento posto

dall'autore sulla diligenza osservata nel trascrivere le iscrizioni: una dichiarazione di metodo che va letta d'un fiato con quella contenuta nella presentazione a Lorenzo stesso della *Centuria Prima*, firmata da Poliziano nel settembre 1489, a pochi mesi dalla conclusione del lavoro di Giocondo¹².

Nell'ipotesi che quel progetto abbia avuto alle spalle Poliziano, si comprenderebbe meglio come mai così repentinamente esso sia stato salutato con entusiasmo nel capitolo della *Centuria Prima* nel quale sono usate come elemento probante epigrafi trovate da Giocondo. Come farà di lì a poco Barbaro, e in modo ancora più puntuale, Poliziano fa appello al filologo, antiquario e conoscitore dell'architettura antica per verificare i testi, riconoscendo con lui le iscrizioni lapidee quali testimoni più affidabili dei manoscritti.

Il rapporto parrebbe doversi leggere nei due sensi: Poliziano potrebbe avere sollecitato la commissione della raccolta di Giocondo, ma le riflessioni che quest'ultimo ne aveva tratto, come l'impressionante consapevolezza della centralità del rapporto tra testo e contesto nell'indagine *in situ* dei frammenti dell'architettura antica¹³, potrebbero aver fornito nuovi argomenti all'importanza affidata all'indagine autoptica nel ricordato passo della *Centuria Prima* e poi in misura maggiore nel passaggio alla *Centuria Secunda*¹⁴. È sintomatico che nella Giuntina Vasari segnali la silloge ponendo l'accento proprio su questo snodo, evidentemente agli occhi esperti di Vincenzio Borghini relevantissimo: «[...] e di questo libro fa menzione il Poliziano nelle sue Miscellanee, nelle quali si serve d'alcune autorità del detto libro, chiamando fra' Iocondo peritissimo in tutte l'antiquità»¹⁵.

Si deve dunque riconoscere qui, nello scambio di dare e avere tra Giocondo e Poliziano, un momento centrale della riflessione sul rapporto tra fonti di natura diversa nella storia della trasmissione dei testi che avrà profonde conseguenze di metodo sull'antiquaria¹⁶. Secondo le ipotesi formulate dagli studi, un incontro tra Giocondo e Poliziano a Roma deve essere avvenuto nel 1484 o nel 1488, date in cui vi si trovavano entrambi¹⁷. Se avesse avuto luogo nel 1488, quel contatto avrebbe grande rilievo anche per un'altra ragione: fino all'ottobre di quell'anno sono a Roma Bernardo e Pietro Bembo, e come è stato proposto la relazione tra Giocondo e Pietro potrebbe avere avuto il suo inizio qui¹⁸. Se avesse coinciso con la presenza di Poliziano e con lo scambio tra questi e Giocondo al tempo in cui si chiudeva la silloge per Lorenzo, il soggiorno nell'urbe di Pietro diciottenne verrebbe a segnare una tappa importantissima della sua formazione: sarebbe stata infatti questa per lui la prima occasione di avvicinamento alle idee di Poliziano, in netto anticipo sul 1491 della celebre collazione del codice di Terenzio nella casa paterna; in quella circostanza inoltre egli sarebbe potuto essere testimone di un passaggio fondamentale della riflessione in merito alle epigrafi quali



1. Fra Giocondo, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit Venezia*, G. da Tridentino, 1511, f. 2.

to della Serenissima¹⁹, e a sollecitare il papa perché gli affiancasse Raffaello. Certo quell'arrivo, nel giugno 1514, contò per Raffaello, e per il Raffaello pittore forse prima che per l'architetto: è sintomatico che subito dopo, nella rappresentazione delle architetture dipinte nei cartoni per gli arazzi, il Sanzio mostri di svincolarsi dal modello bramantesco che aveva dominato i suoi primi anni romani. In queste opere «per la prima volta, Raffaello, nel tentativo di rappresentare la vera architettura degli antichi, si libera quasi del tutto da modelli bramanteschi»; i nuovi riferimenti ad edifici non italiani, come gli anfiteatri di Arles e di Nîmes, derivati da Giuliano da Sangallo, potrebbero essere stati sollecitati anche dai contatti con il veronese, che pure aveva studiato in Francia quegli esempi conservati dell'architettura antica²⁰.

Esiti non meno significativi, anche se finora non riconosciuti, del contatto con il frate parrebbero doversi cercare in altre imprese di Raffaello, nelle quali più che il Giocondo architetto sembra avere contato il conoscitore di epigrafi, il filologo.

Va a mio parere senza dubbio considerato in rapporto a Giocondo, sebbene sia successivo alla sua morte e il suo nome non vi risulti espressamente connesso, un episodio che occupa un posto di grande rilievo nella storia dell'arte, dell'architettura e della conservazione, nonché dei rapporti tra le lettere e le arti nel primo Cinquecento, ovvero la nomina di Raffaello quale «*praefectus marmorum et lapi-*

fonti per la lingua, destinato a lasciare in lui tracce profonde.

Le considerazioni sul rapporto tra documenti e monumenti e sulla maggiore affidabilità dei secondi rispetto ai primi avranno infatti una rilevante ricaduta sulla riflessione sulla lingua, nonché sulla storia dell'arte e dell'architettura, in un intreccio che sull'onda dell'arrivo a Roma di Giocondo nel 1514 vede coinvolti in primissima fila Bembo e Raffaello.

È plausibile sia stato Bembo, appena nominato segretario dei brevi di Leone X, a spingere perché Giocondo fosse chiamato a Roma come architetto della Fabbrica di San Pietro nel novembre 1513, come era stato già il padre Bernardo nel 1506 a sollecitarne la chiamata a Venezia come architet-

dum omnium», sancita dal breve pontificio del 27 agosto 1515²¹. Nel testo, concepito e redatto da Bembo²², Leone X incaricava il Sanzio di esaminare tutti i frammenti di pietre e marmi reperiti a Roma e nel raggio di dieci miglia; dichiarando inoltre di essere stato informato del fatto che le epigrafi contenevano dati preziosi per la conoscenza della letteratura antica e per il miglioramento dell'eleganza della lingua romana, il papa stabiliva che ogni frammento recante iscrizioni dovesse essere sottoposto a Raffaello affinché questi decidesse se conservarlo o meno²³.

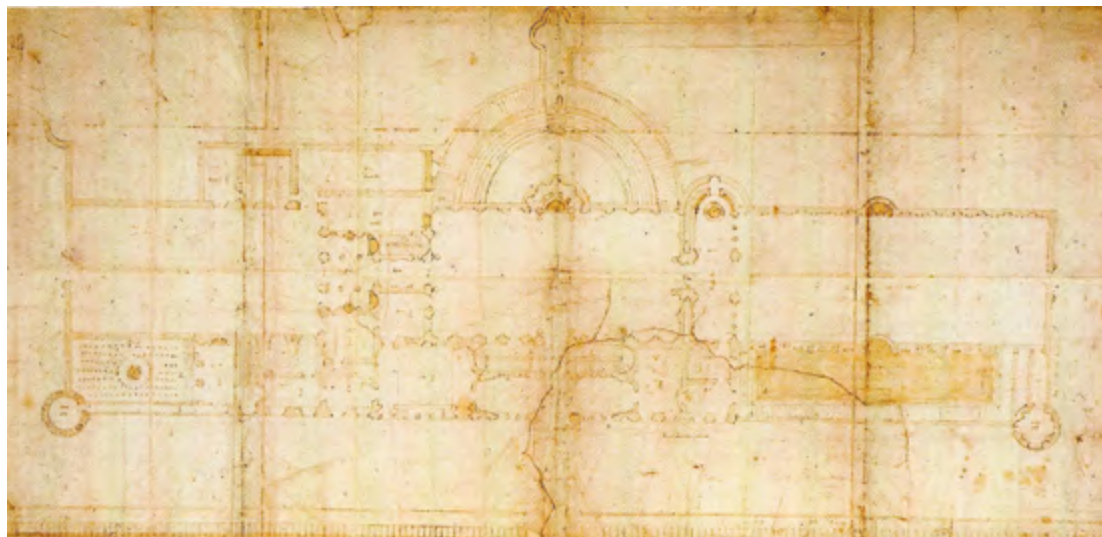
Questo documento, per più ragioni importantissimo, è del 27 agosto, e Giocondo era morto il 1 luglio: è evidentemente al suo posto che Raffaello viene designato. L'ipotesi era stata formulata all'inizio del Novecento e, sebbene Shearman non gli abbia dato gran conto, è quanto mai ragionevole supporre che Giovanni de' Medici divenuto pontefice avesse assegnato proprio al frate un incarico che richiedeva le conoscenze di cui tanti anni prima quest'ultimo aveva dato così alta prova con la silloge offerta a suo padre²⁴. Si deve allora supporre che sia stato proprio Giocondo a trasmettere queste conoscenze a Raffaello; e si spiega bene, in questo quadro, che sia proprio Bembo a sollecitare il papa perché affidi a un artista, e non a un letterato, un ruolo destinato alla conservazione della lingua antica. È infatti nel proemio al III libro delle *Prose della volgar lingua*, scritto a Roma nello stessissimo momento, tra 1515 e 1516, il riconoscimento agli artisti del primato nell'aprire la strada ai letterati praticando l'imitazione dei modelli antichi al fine di coniare una lingua nuova²⁵.

Gli esiti dell'incontro con Giocondo, che prima ancora che nei cartoni per gli arazzi potrebbero leggersi già nel 1514 nell'invenzione del basamento della Stanza di Eliodoro, con la straordinaria reinterpretazione delle cariatidi illustrate nel Vitruvio del 1511 (figg. 1-2), sembrano misurabili in Raffaello fino a qualche tempo dopo la

morte del frate: nel progetto dell'appartamento di Bibbiena, innanzi tutto, e, per quanto è possibile misurare oggi, soprattutto nella Stufetta. Qui Redig de Campos rilevava un intento filologico di imitazione del modello antico non solo nella decorazione, che «cede il passo ad una deliberata imitazione, quasi da falsario», ma anche nella tecnica costruttiva, concepita come in un *calidarium* romano, da riscaldarsi con il passaggio del vapore in un'intercapedine

2. Raffaello e bottega, *Basamento della Stanza di Eliodoro* (dettaglio), Città del Vaticano, Musei Vaticani, parete dell'*Incontro tra Attila e Leone Magno*.





3. Pianta di Villa Madama, progetto di Raffaello. Disegno di Giovan Francesco da Sangallo, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 273A.

dietro la parete²⁶, proprio come spiega Vitruvio nel passo sulle stufe, che si può leggere nella traduzione di Fabio Calvo: «E queste camere e solari in li caldarii, se sarran doppie, harran più sicuro uso, perché l'humore, over humidità, ch'esscie dal caldo non potrà corronpere, overo viziare, la materia della contignazione, ma andarrà vagando fra le due camere e solari»²⁷.

Con la sua conoscenza del testo vitruviano e dei modi di abitare dell'antichità, studiati nelle pratiche costruttive anche nei siti attorno a Napoli, è molto plausibile che ci sia Giocondo dietro la concezione della Stufetta: decorata quando il frate era già morto, secondo quanto attestano le lettere di Bembo della tarda primavera del 1516²⁸, ma forse concepita già all'indomani dell'incendio occorso nel dicembre 1514 degli appartamenti già assegnati al Dovizi dal papa: nel gennaio 1515 vi sono registrati lavori, e Giocondo, a Roma da qualche mese, era ancora vivo²⁹. Assumerebbe allora ulteriore significato il ruolo svolto in quella impresa da Bembo: la supervisione del cantiere decorativo attestata dalle sue lettere al Bibbiena si spiega certo con l'amicizia che li legava, ma verrebbe ad acquisire nuove implicazioni se la Stufetta fosse l'esempio più alto della scoperta da parte di Raffaello di un nuovo sguardo sull'antichità, frutto dei dialoghi con Fra Giocondo.

Anche il progetto di Villa Madama trova una radice nel Giocondo filologo: gli studi vi hanno individuato da tempo il modello delle *Epistole* di Plinio, di cui Manuzio aveva pubblicato nel 1508 il manoscritto che Giocondo aveva trovato in Francia³⁰, e i rapporti con le fonti antiche sui giardini, Varrone e Columella, codici che lo stesso aveva trovato, correttamente ricomposto e fatto pubblicare a Aldo

nel 1514 (è il libro che nella lettera all'amico editore scritta appena arrivato a Roma, il 2 agosto 1514, Giocondo dice che ha fatto rilegare per donarlo al papa)³¹. Ulteriori esiti dei dialoghi con Giocondo si potrebbero trovare nelle imprese del Raffaello antiquario: nella traduzione condotta per lui da Fabio Calvo e nel progetto di ricostruzione della Roma antica.

Come è stato rilevato «il modo di lavorare di Giocondo sui testi può aver aiutato Raffaello a elaborare quell'embrione di critica stilistica dell'architettura antica di cui si sarebbe mostrato capace pochi anni dopo»³². È un modello che sembra aver contato anche nel rapporto di Raffaello con la pittura e con la scultura antiche: l'incontro con Giocondo deve aver giocato un ruolo rilevante nell'emergere di quel nuovo sguardo sull'antico che si riscontra nelle ricerche del Sanzio e della sua bottega dal 1514 fino agli apici del 1516-1517, nel quale vediamo imporsi repentinamente un nuovo rigore filologico e insieme un'apertura del ventaglio stilistico, tecnico, cronologico e geografico dei modelli. Il lascito maggiore di Giocondo alla storia dell'arte si misura qui: in quella apertura di orizzonte sulla nuova ampiezza della gamma delle riprese dall'antico, sulla varietà dei linguaggi stilistici e delle tecniche della pittura, della scultura e dell'architettura indagati negli esempi dell'antichità, oltre che sulla nuova attenzione riservata appunto alle tecniche nel rapporto con lo stile nella reinterpretazione dei modelli, che costituiscono i nuclei più moderni dell'eredità di Raffaello raccolta dai suoi allievi³³.

Note

Dedico a Pier Nicola con viva gratitudine alcuni esiti di ricerche nel corso delle quali mi sono potuta avvalere della sua profonda intelligenza della materia e dei suoi generosi pareri. Si tratta in parte di materiali già pubblicati o in attesa di pubblicazione: S. Ginzburg, Pietro Bembo et les arts au temps de Léon X, in Essere uomini di 'lettere'. Segretari e politica culturale nel Cinquecento, a cura di A. Geremicca, H. Miesse, Firenze 2016, pp. 63-80; Eadem, Agli inizi di una nuova filologia: Bembo, Giocondo, Raffaello, in Dalla cultura figurativa delle corti alla Roma farne-siana: le stagioni del Bembo, a cura di M. Grosso, V. Romani, in corso di stampa.

¹ Giovanni Giocondo, umanista, architetto e antiquario, atti del 25° Seminario internazionale di storia dell'architettura del CISA Andrea Palladio (Vicenza 10-12 giugno 2010), a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2015, pp. 21-52.

- 2 L.A. Ciapponi, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in "Italia medioevale e umanistica", 4, 1961, pp. 131-158; Eadem, *Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XLVII, 1984, pp. 72-90; P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III Venetiis di V. Fontana, Torino 1986, pp. 5-85; V. Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo architetto, 1433 c.-1515*, Vicenza 1987; M. Koortbojian, *Fra Giovanni Giocondo and his epigraphic methods*, in "Kölner-Jahrbuch", 26, 1993, 49-55; P.N. Pagliara, *Giovanni Giocondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 326-338; Idem, *A collection of inscriptions for Lorenzo de' Medici. Two dedicatory letters from Fra Giovanni Giocondo: Introductions, Texts and Translations*, in "Papers of the British School at Rome", LXX, 2002, 297-318; A. Tura, *Fra Giocondo et les textes français de géométrie pratique*, Genève 2008; L.A. Ciapponi, *Fra Giocondo tra filologia e architettura*, in *Giovanni Giocondo*, cit., pp. 221-234.
- 3 Spunti di riflessione su questo snodo in A. Nesselrath, *Raphael's archaeological method*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 357-371; Idem, *A Little Gift from an Old Friend Dürer's Drawings by Fra Giocondo*, in "Print Quarterly", XXVIII, 3, 2011, pp. 244-248. Per le date di Giocondo a Roma cfr. Pagliara, *Giovanni Giocondo*, cit.
- 4 Koortbojian *Fra Giovanni Giocondo*, cit.; Idem, *A collection*, cit.; M. Buonocore, *Miscellanea epigraphica e Codicibus Bibliothecae Vaticanae. XVII*, in "Epigraphica", LXV, 2, 2003, pp. 215-244; W. Stenhouse, *Reading Inscriptions and Writings Ancient History. Historical Scholarship in the Late Renaissance*, London 2005, pp. 24-25; M. Buonocore, *La raccolta epigrafica di Giocondo, metodo e manoscritti*, in *Giovanni Giocondo*, cit., pp. 235-256.
- 5 Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona*, cit.; Koortbojian, *A collection*, cit., p. 302; Pagliara *Da testo a canone*, cit.
- 6 Per un possibile ruolo di Felice Feliciano: Ciapponi, *Fra Giocondo*, cit.
- 7 H. Burns, *Raffaello e 'quell'antiqua architectura'*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984, a cura di C. L. Frommel et al., Milano 1984, pp. 381-396: 384 e nota 48 p. 401.
- 8 Così Barbaro nelle *Castigationes Plinianae secundae*, Cremonae 1495, bb. IV, V; sulla collocazione al 1490 dell'incontro tra Barbaro e Giocondo a Roma cfr. Ciapponi, *Appunti*, cit., p. 143; Pagliara, *Giovanni Giocondo*, cit. Per l'importanza di Giocondo come tramite per la trasmissione del metodo filologico di Ermolao Barbaro (più che di Poliziano) in Francia via Budé cfr. V. Juřen, *Fra Giovanni Giocondo et le début des études vitruviennes en France*, in "Rinascimento", n.s. XIV, 1974, pp. 101-115; L. Ciapponi, *Agli inizi dell'umanesimo francese: Fra Giocondo e Guglielmo Budé*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi et al., Padova 1988, pp. 101-118.
- 9 *Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria prima*, Basileae apud Nicolaum Episcopum Juniores MDLIII, cap. LXXVII, ed. Chiusi 1994, p. 287.
- 10 F. Verde, *Lo studio fiorentino, 1473-1503. Ricerche e documenti*, 5 voll., Pistoia 1973-1994: III, 1, *Studenti. 'Fanciulli a scuola' nel 1480*, Pistoia 1977, p. 26; P. Paschini, *Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi*, in "Rivista di storia della chiesa in Italia", XI, 1957, pp. 1-48.
- 11 A. Campana, *Due epigrafi del Poliziano a Roma*, in Idem, *Studi epigra-*

- fici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma 2005, pp. 35-46.
- 12 A. Grafton, *On the Scholarship of Politian and his Context*, in *Pietro Bembo e le Arti*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto, Venezia 2013, pp. 233-256. "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XL, 1977, pp. 150-188; V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983; A. Grafton, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*, 2 voll. Oxford 1983, I, pp. 32-33; Stenhouse, *Reading Inscriptions*, cit., pp. 24-25; Koortbojian, *A collection*, cit.; Idem, *Fra Giovanni Giocondo*, cit.
- 13 Koortbojian, *A collection*, cit., pp. 310 e 313-314.
- 14 V. Branca, *Il metodo filologico del Poliziano in un capitolo della "Centuria Secunda"*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, a cura di G. Bernardoni Trezzini et al., Padova 1974, I, pp. 211-243; Idem, *Poliziano*, cit.
- 15 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1976, IV, p. 560.
- 16 Cfr. M. Koortbojian, *Poliziano's role in the history of antiquarianism and the rise of archaeological methods*, in *Poliziano nel suo tempo*, atti del IV convegno internazionale, Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994, Firenze 1996, pp. 265-273 e il riferimento da lui stesso sottolineato ad A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 13, 3-4, 1950, pp. 285-315 (ed. ital., *Storia antica e antiquaria*, in Idem, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, pp. 3-45).
- 17 N. Giannetto, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze 1985, pp. 191-192 e nota 261; M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra 2005, pp. 29-30. Per Koortbojian, *Poliziano's role*, cit., pp. 268-269 l'incontro a Roma di Poliziano e Giocondo avvenne nel 1484; secondo Branca, Giocondo «aveva certo incontrato il Poliziano nei soggiorni romani del 1484 e del 1488» (*Miscellaneorum centuria secunda*, a cura di V. Branca e M. Pastore Stocchi, Firenze 1978, I, nota 39, p. 22; Branca, *Poliziano*, cit., nota 64 pp. 269-270).
- 18 Danzi, *La biblioteca*, cit., p. 30. Sulle postille apposte da Pietro a un manoscritto del Vitruvio usato da Giocondo e posseduto dal padre cfr. A. Tura, *Noterelle su fra Giocondo e Parrasio*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXV, 2, 2003, pp. 305-316; M. Danzi, *Bembo e l'antico*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti delle giornate di studio a cura del C.I.S.A. Andrea Palladio (Padova, 24-26 febbraio 2011), a cura di G. Beltramini et al., Venezia 2013, pp. 67-88, anche per gli scambi tra Pietro Bembo e Giocondo sulle epigrafi.
- 19 Giannetto, *Bernardo*, cit.; Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo*, cit.; Pagliara, *Giovanni Giocondo*, cit.; Danzi, *La biblioteca*, p. 25.
- 20 Burns, *Raffaello*, cit., p. 385, da cui è tratta anche la citazione. Il pagamento più precoce per i cartoni degli arazzi a tutt'oggi noto è del giugno 1515, ma come rilevato da Shearman è probabile non fosse il primo (J. Shearman, *Raphael in early modern sources, 1483-1602*, New Haven-London 2003, I, 1515/6, p. 205).
- 21 Shearman, *Raphael*, cit., I, 1515/8, pp. 207-211.

Gli architetti del Rinascimento e il ponte di Augusto a Narni. Un disegno di Francisco de Hollanda

Anord di Narni, nel punto in cui il fiume Nera lascia la pianura ternana per infilarsi in una stretta gola, si trovano le imponenti rovine di un ponte romano, noto come ponte di Augusto. Di esso restano le spalle, un arco e due pile, delle quali una crollata. Il ponte si trovava sul tracciato della via Flaminia, che dopo essere scesa dalla rocca di Narni, proseguiva oltre il Nera in costa verso Sangemini. L'accesso al ponte dal lato di Narni avveniva a una quota elevata: il primo arco a sinistra, ancora integro, ha un'altezza dalla chiave a terra di circa 30 m, i tre archi successivi erano impostati ad altezze decrescenti, con il piano di calpestio in pendenza. Le quattro arcate avevano luci variabili, di circa metri 19.50, 30, 20.70, 15.80 dalla sinistra in senso idrografico¹. È verosimile che il secondo arco, di luce molto maggiore degli altri, avesse i piani di imposta destro e sinistro a due livelli differenti.

Il monumento presentava molti aspetti eccezionali: le dimensioni e la forma dell'arco maggiore; la grande altezza sul livello dell'acqua; l'inclinazione del piano di calpestio; un basamento a parallelepipedo per le pile, senza speroni spartiacque, come nei viadotti; la rara, forse unica, tecnica costruttiva della quarta arcata, costituita da una sequenza di costoloni interconnessi; una certa attenzione all'aspetto estetico, data dai grandi blocchi regolari di travertino trattati a bugnato del paramento, dalle eleganti ghiera degli archi, dalla cornice continua sotto l'imposta delle volte, sottolineata talvolta da una fascia quasi liscia al di sotto, e dalle inusuali specchiature rettangolari presenti su due lati della prima pila, con risalti che riprendono la larghezza dei conci dell'arco.

Il ponte, attribuito all'intervento di Augusto sulla via Flaminia, era oggetto di grande ammirazione già nell'antichità. Marziale vi accenna in un epigramma nella seconda metà del I secolo d.C. e Procopio di Cesarea lo celebra per gli archi altissimi nella prima metà del VI secolo². Nonostante il crollo parziale avvenuto intorno al 1054³, a seguito del quale fu costruito un "pons novum" a monte, nel corso del XV e XVI secolo il manufatto acquisisce notorietà e inizia a

22 P. Bembo, *Epistolarum Leonis Decimi Pontificis Max. nomine scriptarum libri sexdecim*, Venetiis, 1536, X, LI.

23 Shearman, *Raphael*, cit., I, 1515/8, pp. 207-211.

24 *Ibidem*, I, p. 209; sembra darlo per scontato ad esempio R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, I, [1902], Roma 1989, p. 223.

25 P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, pp. 183-184. Su questo modo cfr. di chi scrive: *Impronte di Bembo nelle Vite di Vasari*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltrami, H. Burns, D. Gasparotto, Venezia 2013, pp. 233-256.

26 D. Redig de Campos, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1983, 20, pp. 221-240: 225, da cui è tratta anche la citazione.

27 *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravenenate*, a cura di V. Fontana, P. Morachiello, Roma 1975, p. 227, dal manoscritto della Bayerische Staatsbibliothek, Codice italiano 37, ff. 126v-127r.

28 Shearman, *Raphael*, I, 1516/11, pp. 245-246; 1516/16, p. 252.

29 *Ibidem*, I, 1515/1, pp. 197-199.

30 Sul nesso tra il testo pubblicato da Manuzio nel 1508 dal codice trovato da Giocondo (per il quale cfr. Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, a cura di G. Orlandi, I, Milano 1975, I, n. LXIV, e la traduzione, ivi, pp. 265-268: 265) e alcune soluzioni adottate a Villa Madama cfr. D.R. Coffin, *The Plans for Villa Madama*, in "The Art Bulletin", XLIX, 1967, pp. 111-122; S. Ray, *Raffaello architetto*, Roma-Bari 1974, pp. 181-184; Burns, *Raffaello*, cit., p. 391; Shearman, *Raphael*, cit., I, 1519/14, p. 411.

31 Cfr. P. de Nolhac, *Les correspondants d'Alde Manuce. Matériaux nouveaux d'histoire littéraire (1483-1514)*, in *Studi e documenti di storia e diritto*, VIII e IX, 1887 e 1888, n. 86 e, con diversi errori di trascrizione, come si può verificare sulla riproduzione dell'originale che affianca la scheda, in Aldo Manuzio. *Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, Venezia, Gallerie dell'Accademia 19 marzo-19 giugno 2016, Venezia 2016, n. 67, pp. 292-293. Per la stampa di Catone, Varrone, Columella, Palladio per Aldo Manuzio nel 1514 cfr. Aldo Manuzio, cit., I, n. LXXXIII e la traduzione, ivi, pp. 300-302. Per i rapporti con Villa Madama cfr. almeno Ray, *Raffaello*, cit., pp. 181-184; Burns, *Raffaello*, cit., p. 387.

32 Pagliara, *Giovanni Giocondo*, cit.

33 P.N. Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Les chantiers de la Renaissance*, actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984, études réunies par J. Guillaume, Paris 1991, pp. 51-69.

comparire in guide d'Italia e mappe geografiche. La sua posizione contribuisce alla sua visibilità. All'epoca Narni si trovava al centro di una rete di comunicazioni a livello regionale e nazionale: la via Flaminia, collegamento tra Roma e la costa adriatica e da lì con Bologna e Venezia, ma anche la strada per Todi, da cui si potevano raggiungere Perugia, Arezzo e Siena, in alternativa alla via Francigena. Narni era quindi una tappa frequente per architetti e studiosi, anche stranieri, che si recavano a Roma per completare la propria formazione, senza parlare dell'elevata mobilità degli artisti del tempo per motivi di lavoro.

Le rovine del ponte erano ben conosciute a ingegneri e architetti: Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), Baldassarre Peruzzi (1481-1536) e Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) lo raffigurano. Si tratta di testimonianze ancora più significative, se consideriamo che nel corpus di disegni di questi autori i ponti sono un soggetto rappresentato raramente. È probabile che oltre a un interesse di tipo "antiquario", ciò sia dovuto ad un collegamento con questioni teoriche e ingegneristiche che impegnavano gli architetti dell'epoca.

I disegni di Francesco di Giorgio Martini, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane

Francesco di Giorgio Martini, nella seconda metà del Quattrocento, raffigura su un foglio un arco e l'inizio di un secondo, con l'annotazione "disegno di narnj i[n] via frlaminia" e alcune misure, che corrispondono a quelle del primo arco da sinistra⁴ (fig. 1). Raffigura sulla pila il basamento a parallelepipedo, i blocchi aggettanti, la cornice, e delinea la ghiera dell'arco. Al posto della specchiatura disegna due paraste coronate da risalti nella cornice, sormonta il tutto con una balaustra a specchiature di invenzione, molto alta, e chiude a sinistra il disegno con una linea verticale al posto della parete rocciosa⁵.

L'immagine complessiva si avvicina a quella del ponte-acquedotto della Sforzinda, disegnato da Filarete nel Libro XIX del suo Trattato⁶. Francesco di Giorgio Martini si concentra sulla rielaborazione dei dettagli che conferiscono slancio ed eleganza alla struttura, quali le ghiere, le cornici, le specchiature; questi elementi potevano offrire spunti interessanti ad architetti impegnati nella riscoperta del linguaggio classico.

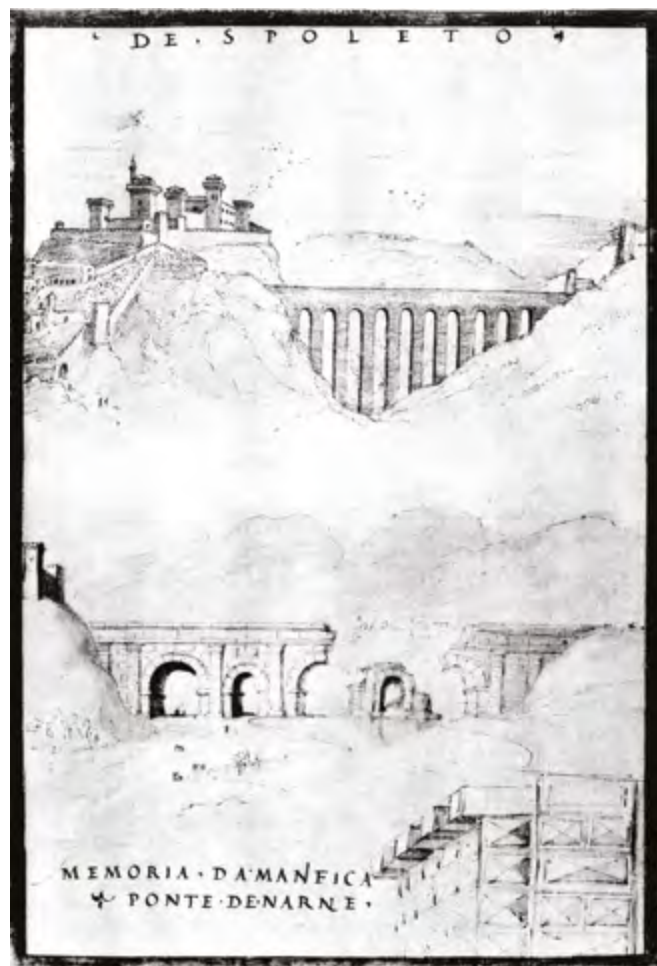
Sullo stesso foglio è presente uno schizzo con l'annotazione "ponte di narnj", attribuito a Baldassarre Peruzzi⁷. I valori delle dimensioni sono dati in canne anziché in piedi, ma sono molto simili a quelli di Francesco di Giorgio Martini⁸. Il disegno è una schematica ipotesi ricostruttiva; qui sono messi in evidenza solo l'inclinazione del piano di calpestio e la differente posizione delle cornici delle imposte dell'arco di grande luce, con qualche imprecisione: qui l'arco di grande luce è il terzo e non il secondo da sinistra⁹. La pendenza del piano di calpestio e la variazione della luce delle arcate per adattarsi alla configurazione del terreno, possono essere messe in relazione al progetto di passaggi tra quote diverse, come il collegamento tra palazzo Venezia e la torre di Paolo III sul Campidoglio a Roma, realizzato tra il 1535 e il 1542¹⁰. Per questo viadotto Peruzzi elabora un progetto, non realizzato, del quale resta solo un disegno in pianta. Tuttavia, ritengo sia interessante notare che, sul retro di un foglio che contiene una versione del progetto per il palazzo di Montepulciano, al quale inizia a lavorare nel 1532, Peruzzi in tre schizzi poco conosciuti studia tre alternative per un percorso che supera un dislivello¹¹, tra cui proprio un piano inclinato sostenuto da una sequenza di arcate via via più alte, una soluzione molto vicina a quella evidenziata nel disegno del manufatto narnese e collegabile al suo progetto per il viadotto a Roma.

Un altro disegno del ponte narnese attribuito a Peruzzi è invece una raffigurazione dettagliata delle rovine del manufatto, completa di paramento, buche pontarie, blocchi sporgenti, cornice e pareti rocciose ai lati¹². Si presenta come una prospettiva presa dal centro del fiume, di fronte al terzo arco, quindi probabilmente dal ponte medievale. A completare la descrizione Peruzzi esegue una pianta. È il primo documento conosciuto che presenti la situazione delle strutture all'epoca. Nell'insieme il disegno è abbastanza attendibile, come confermato dal confronto con un'incisione seicentesca¹³. Le misure, in palmi romani, appaiono molto vicine ai valori reali, almeno per le parti accessibili¹⁴. Rispetto al disegno esaminato sopra, però, qui va perso il vigoroso segno della pendenza del piano di calpestio e del gioco dei livelli delle imposte.

Dal disegno emerge invece un altro punto di interesse del ponte per gli architetti dell'epoca: grazie allo stato di rovina era possibile vedere ampie porzioni della struttura interna, con l'ammorsamento dei massi del paramento nel conglomerato, in alcuni punti anche i segni dei *ferrei forfices* o delle grappe, un vantaggio non trascurabile per indagare questa tecnica costruttiva usata dai Romani. A Roma nel Quattrocento e nel Cinquecento l'opera in conglomerato cementizio viene impiegata in diversi edifici, come palazzo Venezia¹⁵. Nel disegno inoltre si intravede il terreno pianeggiante sotto il primo arco; probabilmente anche all'epoca era possibile accedere agevol-

1. Narni, ponte di Augusto, il primo arco da sinistra. Foto dell'autrice.





2. Francisco de Hollanda, il ponte di Narni e dettaglio. Madrid, *Codice dell'Escorial*, 28 I 20, fol. 38 v.

mentonamento delle pile, in rapporto alla luce dell'arco e all'altezza da terra dell'imposta. Questi aspetti potevano interessare architetti coinvolti in alcuni grandi cantieri in corso, come la costruzione della volta della navata centrale della basilica di San Pietro, fabbrica alla quale lavorano sia Peruzzi che Antonio da Sangallo il Giovane. Anche Antonio da Sangallo il Giovane raffigura il ponte di Narni, nella prima metà del Cinquecento¹⁹. L'architetto fiorentino fornisce una ricostruzione ipotetica, con quattro arcate integre e una balaustra di coronamento. Nel disegno mantiene la maggiore dimensione del secondo arco e l'inclinazione del piano di calpestio, ma regolarizza parzialmente l'insieme: tutte le pile e le spalle sono coronate da cornici poste alla stessa altezza, il secondo arco è a tutto sesto, le volte sono tangenti all'estradosso a una stessa linea ideale inclinata.

mente ai resti della prima e quarta arcata. Poter osservare da vicino la base delle pile, in un periodo in cui ci si interroga sulle fondazioni dei ponti, costituiva un altro aspetto interessante delle rovine narnesi. Peruzzi negli anni Venti e Trenta del Cinquecento si occupa della ricostruzione di ponti, come quello di Buonconvento e quello sull'Orcia a Bagno Vignoni¹⁶; sempre nel campo di opere che richiedono perizia costruttiva e conoscenza dei principi idraulici, prepara non meno di cinque progetti per una diga di sbarramento sulla Bruna¹⁷. Anche per Francesco di Giorgio Martini è documentata un'attività in questo campo: egli si occupa della ricostruzione del ponte di Macereto sulla Merse, fondandolo sulle pile crollate¹⁸. L'accessibilità delle rovine rendeva possibile osservare da vicino anche le buche pontae e i blocchi aggettanti sulle pile e le spalle, cioè le tracce del metodo usato per costruire le centine lignee degli archi. Inoltre il primo arco, ancora in equilibrio nonostante l'assenza di quello seguente, poteva costituire un riferimento empirico per il di-

Riporta con cura proprio i dettagli costruttivi: i blocchi sporgenti sopra l'imposta all'intradosso del primo arco, il basamento a parallelepipedo, parte delle buche pontae, dei blocchi aggettanti e delle commettiture dei filari sui due lati della prima pila e l'attacco dei costoloni nel quarto arco. Di questi ultimi disegna anche il contorno in pianta. Non ci sono misure, ma nel complesso sono rispettate le proporzioni delle varie parti, tranne che per la luce del quarto arco e l'altezza delle pile, molto maggiori che nella realtà. Il disegno è in prospettiva, ma non rigorosa, ed è a mano libera, anche se gli archi sono delineati con il compasso e sono presenti alcune incisioni preparatorie. L'accuratezza dei dettagli e la precisione di alcune misure appaiono frutto di un'analisi diretta.

Il disegno di Francisco de Hollanda

Un quinto disegno del ponte, finora poco conosciuto, mette in evidenza un ulteriore aspetto del manufatto (fig. 2). Si trova su un foglio che fa parte di un codice-album conservato all'Escorial, contenente disegni riferibili al viaggio in Italia compiuto da un artista portoghese, Francisco de Hollanda (1517-1584), tra il 1537 e il 1540²⁰. Non è un taccuino di viaggio, ma una raccolta di disegni delineati con cura, quindi la sequenza delle immagini non attesta la successione delle tappe, ma si può ipotizzare che Narni e Spoleto siano state viste al ritorno, avvenuto per la via Flaminia, verso Venezia. Tra i disegni di monumenti antichi, dipinti, sculture, architetture, opere di ingegneria quali fortezze, acquedotti, l'arsenale di Venezia o il pozzo sangallescò a Orvieto, sotto a una veduta di Spoleto con l'acquedotto-viadotto spiccano l'immagine di un ponte e un dettaglio, entrambi sotto la scritta "Memoria da manfica ponte de Narne"²¹.

Anche se inserito in un paesaggio verosimile, la raffigurazione del ponte è completamente di invenzione: tre arcate di luce maggiore, alternate a due di luce minore, secondo un ritmo A-B-A-B-A; archi che iniziano tutti alla stessa altezza, con ghiera e cornice di imposta aggettanti; paraste che arrivano fino alla base della fascia del parapetto; piano di calpestio orizzontale. Anche l'uso dell'acquerello, piuttosto raro nel codice, marca la differenza con le altre immagini, che hanno una maggiore aderenza alla realtà. Il disegno propone semmai un armonioso modello di manufatto all'antica.

A sorprendere è il dettaglio, di grandi dimensioni. Raffigura una parte di una pila, e, a differenza del disegno soprastante, coglie alcuni elementi peculiari del ponte narnese: la sequenza di blocchi sporgenti all'imposta del primo arco, il diverso trattamento delle superfici dei blocchi della pila (figg. 3-4). In alto, de Hollanda disegna nel blocco un riquadro rettangolare; in effetti sotto l'imposta della prima pila un filare presenta un trattamento quasi liscio della



3. Narni, ponte di Augusto, prima pila da sinistra, intradosso dell'arco. Foto dell'autrice.

4. Narni, ponte di Augusto, prima pila da sinistra, dettaglio del bugnato. Foto dell'autrice.

superficie. Sul resto, l'artista portoghese disegna due diagonali che si intersecano, evocando un bugnato a diamante. Il bugnato rustico dei blocchi della prima pila potrebbe richiamare una forma a diamante, ma privo di cuspidi. È interessante notare che il bugnato a diamante è visibile oggi a Narni, anche in una delle due porte principali, quella delle Arvolte, costruita alla fine del Quattrocento ma forse rimaneggiata in seguito, e in alcuni portali della città e dei dintorni²². Pur considerando che la via Flaminia era un collegamento privilegiato verso Ferrara e il nord Italia, e che a Narni a partire dal Trecento possono aver lavorato maestranze di origine settentrionale, in mancanza dei documenti relativi alla costruzione della porta è difficile dare una spiegazione alla presenza del bugnato a diamante²³; il disegno di de Hollanda sembra evocare una relazione con il monumento antico più famoso della città.

De Hollanda è il solo, tra gli autori rinascimentali conosciuti, a suggerire questa lettura, ma l'esistenza di un interesse verso il bugnato del ponte narnese è confermato da altre fonti. Nel 1544 viene pubblicata a Roma la prima versione del commento a Vitruvio di Guillaume Philandrier (1505-1565), umanista francese che aveva avuto modo di formarsi vaste e sicure conoscenze architettoniche e archeologiche nei suoi soggiorni a Roma, a contatto anche con la cerchia sangallescà. Nell'edizione del 1552, pubblicata dopo un secondo soggiorno a romano, in relazione al trattamento a bugnato rustico dei blocchi lapidei, Philandrier porta ad esempio proprio il ponte in rovina presso Narni²⁴. Il testo di Philandrier viene letto e studiato da architetti in tutta Europa ed è spesso citato nelle successive opere di commento al testo latino. Anche Palladio (1508-1580) nel suo trattato cita questo aspetto del manufatto: "le rovine di un ponte edificato da Augusto Cesare di opera rustica sopra la Nera fiume velocissimo appresso Narni"²⁵.

Nel secolo successivo, il ponte è conosciuto e celebrato in testi di larga diffusione soprattutto per la grandiosità degli archi e la tecnica costruttiva in grandi blocchi squadrati. In una *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1479-1552), pubblicata nel 1596, viene descritto così: "Et quivi poco discosto [dal ponte medievale, ndr] pur sopra il detto fiume dimostransi alquanti arconi sostenuti da grossissimi piloni di un antico e superbo ponte fatto di grandissime pietre quadrate con gran magisterio [...]". Egli aveva quattro larghi archi, ma uno più largo degli altri per metà²⁶. Scamozzi (1548-1616) afferma di averlo visto e cita invece, riprendendo Procopio, gli "archi altissimi" e il rapporto con le peculiarità del luogo²⁷.

Questa fama non evita che i celebrati blocchi del paramento vengano riutilizzati dai Narnesi in caso di necessità: se intorno alla metà del Trecento si statuisce la proibizione di cavare pietre dal ponte²⁸, alla metà del Cinquecento si utilizzano parte dei blocchi della spalla

minore²⁹ per una delle fortificazioni progettate da Nanni di Baccio Bigio nel 1553³⁰. Anche in seguito si oscilla tra la necessità di recuperare materiale da costruzione di qualità e quella di proteggere il ponte e conservarlo. Un bando del 1645 vieta di cavare pietre dal ponte³¹. In una stampa pubblicata nel 1676 si nota una disconnessione dei conci in chiave del primo arco, già segnalata in un documento del 1589³². Nel 1724, una straordinaria siccità permette di recuperare dal greto del fiume grandi quantità di pietre, riutilizzate per l'acquedotto della Formina e per il pavimento della cattedrale, e persino grappe di piombo³³. In una stampa del 1730 si vede l'assenza dei blocchi del paramento alla base della spalla sinistra³⁴.

Nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento il ponte diviene un soggetto privilegiato per i pittori impegnati nel Grand Tour; numerosi disegni, dipinti, stampe mostrano una situazione sostanzialmente stabile³⁵. Gli ultimi grandi cambiamenti avvengono nella seconda metà del secolo. Tra il 1860 e il 1870 viene aperto un fornace nella spalla destra per consentire il passaggio della ferrovia Roma-Falconara³⁶, nel 1885 la terza pila crolla improvvisamente³⁷.

Note

Questo contributo prende spunto dalle ricerche effettuate per la mia tesi di laurea, sotto la direzione di Pier Nicola Pagliara, correlatori Roberto Baggio e Rita Bertucci. Vorrei cogliere l'occasione per esprimere la mia gratitudine a Pier Nicola Pagliara, per tutto quello che mi ha insegnato negli anni della mia formazione come architetto, come ricercatore e come persona.

1 Misure prese dall'autrice. Il ponte viene descritto con le spalle alla direzione di provenienza della corrente.

2 M.V. Marziale, *Epigrammi*, Libro VII, 93; Procopio, *La guerra gotica*, Libro I, 17, I.

3 E. Martinori, *Cronistoria Narnese*, Terni 1987, pp. 112-113.

4 Firenze, Uffizi, 337 Ar. Sul disegno cfr. P.N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Regia Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1885, p. 100; O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Xenia-Quaderni, 1980, pp. 20-21; A.S. Weller, *Francesco di Giorgio*, Chicago 1943, p. 268; C.H. Ericsson, *Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio*, Helsinki 1980, pp. 158-163; H. Burns, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 1993), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 330-357: 354-355. Le

misure indicate, rispettivamente 60 e 100 piedi per la luce e l'altezza del primo, e 100 piedi per la luce del secondo, corrispondono abbastanza precisamente a quelle del lato sinistro del ponte; considerando il piede come "piede antico" pari a 0.297 m (H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tubinga 1984), otteniamo rispettivamente m 17.82, 29.7, 29.7.

5 Il piano di calpestio appare in piano, anche se Burns vi nota una leggera inclinazione (Burns, *I disegni di Francesco di Giorgio* cit., pp. 330-357).

6 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati*, a cura di C. Maltese, L. Maltese Degrassi, Milano 1967, Libro XIX, f. 160r.

7 Firenze, Uffizi, 337 Ar. Sul disegno cfr. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura*, cit., p. 100; Vasori, *I monumenti antichi in Italia*, cit., pp. 20-21; Wurm, *Baldassarre Peruzzi*, cit., p. 422.

8 Considerando per la canna il valore di 2.234 m (Wurm, *Baldassarre Peruzzi*, cit., p. XV), Peruzzi indica la luce del primo arco in 8 canne, cioè 17.87 m, quella del secondo in 13 canne, cioè 29.04 m. Per la larghezza e la profondità della pila sono indicate 3 canne, cioè 6.7 m, misura molto inferiore al vero.

9 Il primo arco si trova a cavallo della piegatura del foglio, e leggermente staccato dal resto del disegno; potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento.

10 M. Brancia di Apricena, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino*, Roma 2000, p. 154.

11 Firenze, Uffizi, 357 Av.

12 Firenze, Uffizi, 478 Ar. Sul disegno cfr. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura* cit., p. 100; A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1915, vol. II, tav. CLXXXIV; Vasori, *I monumenti antichi in Italia*, cit., pp. 54-57; Wurm, *Baldassarre Peruzzi*, cit., p. 457.

13 A. Gnoli, *Ponte rotto sotto Narni sopra la Nera*, in A. Martinelli, *Descrizione di diversi ponti esistenti sopra li fiumi Nera, e Tevere con un discorso particolare della navigazione da Perugia a Roma*, Roma 1676.

14 Peruzzi nel disegno della pianta indica per le luci degli archi rispettivamente 87 palmi, cioè 19.14 m; 155 palmi, cioè 34.10 m; 97 palmi, cioè 21.5 m; 70 palmi, cioè 15.40 m. Nel disegno dell'alzato, fornisce per la profondità della spalla il valore di 35 palmi, cioè 7.7 m, molto vicino al vero.

15 Su questo argomento si veda P.N. Pagliara, *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità ed innovazione*, in M. Ricci, a cura di, *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, Venezia 2007, pp. 25-73.

16 Wurm, *Baldassarre Peruzzi*, cit., note biografiche. La lettera di Peruzzi del 1528 con un preventivo per la ricostruzione del ponte a Bagno Vignoni è pubblicata in G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol. II, Firenze 1840, p. 171, n. CXXI.

17 Firenze, Uffizi, A 584-589.

18 I documenti d'archivio relativi all'affidamento e al collaudo dei lavori sono pubblicati in Weller, *Francesco di Giorgio*, cit., pp. 354-355, 359, 361-362. È interessante notare a questo proposito che probabilmente anche la terza pila del ponte narnese era stata rifondata in antico su una pila crollata.

V. Galliazzo, *I ponti romani*, Treviso 1995, 2 voll.

19 Firenze, Uffizi, 1095 Ar. Sul disegno cfr. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura*, cit., p. 100; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1953, I, p. 21; Vasori, *I monumenti antichi in Italia*, cit., pp. 106-107.

20 Madrid, *Codice dell'Escorial*, 28 I 20, fol. 38 v., facsimile in E. Tormo, *Os desenhos das antiguhbas que viô F. D'Ollanda pintor português (1539-1540)*, Madrid 1940. Si vedano anche gli studi di Sylvie Deswarte-Rosa, in particolare S. Deswarte-Rosa, *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisbona 1992.

21 Tormo, *Os desenhos das antiguhbas*, cit., pp. 167-169.

22 Cfr. A. Ghisetti Giavarina, *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del rinascimento italiano*, in *Lexicon*, 5-6, 2007-2008, p. 20 e nota 61.

23 Sul bugnato a diamante e relativa bibliografia si veda da ultimo S. Bettini, *Il palazzo dei Diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma 2017.

24 F. Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve, Livres I à IV*, Parigi 2000, p. 197.

25 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, Libro Terzo, cap. XI, f. 22.

26 F. Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1596, p. 167. Attribuisce il crollo al cedimento di una pila.

27 V. Scamozzi, *Dell'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, Libro VIII, cap. XVI, p. 328.

28 «quod nullus cavet, vel emat lapides prope Pontem Maioris Montis Narnia. Item statuimus, quod nullus emat, vel cavet lapides prope fontem, vel Pontem olim Monasterij Montis Narniae; qui contrafecerit in X lib. cort. Vice qualiber condemnatur». Narni, Archivio Storico Comunale, *Statuta illustrissime civitatis Narnie*, Lib. III cap. CII, cart. 237.

29 «[...] locaverunt ad cottimum magistro Antonio Scarpellino presente videlicet coxam minorem muri pontis rupti ad demoliendum et removendum ex ea lapides ad faciendum et laborandum de dictis lapidibus cantonati et angulos nove fabrice construende in loco detto Palazola [...]». Narni, Archivio Storico Comunale, *Lib[er] Instrum[entorum]*, 1544 - 1562, n° 1, c. 162 r. v., in Martinori, *Cronistoria Narnese*, cit., p. 445.

30 «Havendo considerato tutta la fortificazione dela citta di Narni da ridurla di quello si trova hoggi a perfettion' di potersi difender' da ogni occorenza di guerra circa a la muraglia et sito et gia avendo designato sopra a un carton' ogni stima mia resolution da potersi fare et gia segnata com'appar nel desegno, [...] Terzo fare il cavaliere al palazuolo [...] io ms°. nannj architetto fiorentino disegnaj sulla fortificazioni [...]». Narni, Archivio Storico Comunale, *Archivio Segreto*, 1553-1815 Fabbriche, cassetto 22 c) 1553.

31 Il giorno 9 luglio 1645, nella seduta del Consiglio generale: «Coram quibus. 9) Si legga la notificazione fatta dal signor Giovanni Giulio Mautino sopra le pietre che furtivamente si fanno cascare e si levano dal Ponte antico di questa città; Super quibus. 9) Che si mandi bando contro chi ardirà toccare ciascuna pietra del ponte e di far cosa contro il pubblico sotto quelle pene che pareranno a Monsignor Governatore e tra tanto si revochino e

Una scheda di lavoro su uno scalpellino operoso a Roma nel primo Cinquecento

si intendano revoke tutte le presenti licenze date per il passato ed inoltre li signori Priori mandino li sindici a vedere detto Ponte per poter provvedere contro la temerità di quelli che hanno avuto ardire di toccare detto ponte i quali signori Sindici riferiscano se vi sono pietre da poter rimettere et essendovi si remettano acciò ratio perpetua rei memoria, così misso e partito fuit obtentus per omnes lupinos favorevoles». Narni, Archivio Storico Comunale, *Riformanze*, 1643-1646, n° 51, c. 238 r. e c. 239 r. *Ponte Rotto bando da farsi acciò non si tocchino le pietre del ponte*.

32 «Se i Signori Priori vedano quanto fia bisogno per la reparatione et accomodamento di detto arco et poi lo referiscano alla nostra Cern.a per pigliarci resolutione. Quod fuit...». Narni, Archivio Storico Comunale, *Riformanze*, 1589-1590, n° 24, c. 22 *Risoluzione "sopra l'accomodare l'arco di ponte rotto"*.

33 «Hoc anno tanta, ac tam magna in tota Italia fuit Aque Penuria [...] Narniensi Com.to commoditatem dedit superbi Pontis lapides maximos plumbumque plurimum ab eodem excipere, quod quidam libras octingentas excepit, ac pro scudis sexdecim venditum, et requadrati lapides tam pulcri, partim pro Cathedralis Ecclesia pavimento, et partim Formina donati». Narni, Archivio Storico Comunale, *Riformanze*, 1724-1733, n° 69, c. 19 v., in Martinori, *Cronistoria Narnese*, cit., p. 539.

34 E. Wright, *Ruins of the marble bridge of Augustus near Narni*, in P. e M. Tattoli, *Narni, un ponte nella storia degli antichi viaggiatori*, catalogo della mostra (Narni, 2000), Terni 2000, p. 31.

35 Si veda A. Sorbini, *Il ponte di Augusto e il fascino delle rovine*, in AA.VV., *Il ponte di Augusto a Narni*, a cura di S. Di Mattia, G. Erolì, F. Ronca, Foligno 2015, pp. 41-70, e D.K. Marignoli, *Il tema del ponte di Augusto nell'evoluzione della pittura europea*, ivi, pp. 71-96.

36 La documentazione rinvenuta al momento non consente di essere più precisi. Il fornice era rifinito con un arco in conci lapidei, rimosso nel 1939 per ampliare l'apertura (Roma, Archivio Storico delle Ferrovie dello Stato, busta 3843, fasc. "Franamenti galleria di S. Cassiano e Recentino").

37 F. Scoppola, *Il ponte di Augusto sul Nera a Narni, con cenni al perduto ponte di Augusto sul Tevere presso Otricoli*, in AA.VV., *Il ponte di Augusto a Narni*, cit., p. 21.

Alcuni riscontri documentari permettono di fare riaffiorare la figura di un attore secondario della scultura romana di primo Cinquecento, operoso tuttavia in scenari notevoli, e insieme implementano le informazioni disponibili sulle primissime tappe del travagliato progetto del cardinale Antonio del Monte (1462-1533) per il proprio monumento funebre, conclusosi solo con l'allestimento della cappella di San Pietro in Montorio ad opera di Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati (1550-1552), sotto la supervisione di Michelangelo, avviato dal nipote Giovanni Maria subito dopo l'elezione al pontificato.

Come è stato dimostrato, il cardinale Del Monte senior, committente e mecenate di primo piano tra Monte San Savino, l'Urbe e Loreto a partire dall'età di Giulio II, aveva pianificato con molto anticipo i propositi per la propria sepoltura, stabilendo in principio di farsi seppellire nella chiesa della colonia inglese a Roma, San Tommaso di Canterbury, accanto all'amico del cuore, il cardinale Christopher Bainbridge, influentissimo emissario della corona inglese presso la curia, scomparso nel 1514¹. Tale proposito del Del Monte rimase in vigore fino a che più avanti, a seguito delle nozze tra Enrico VIII e Anna Bolena nel gennaio 1533 e della conseguente scomunica del sovrano da parte di Clemente VII sopraggiunta nel luglio, egli cambiò idea, decidendo in extremis di destinare il proprio sepolcro non più alla chiesa della nazione inglese ma a San Pietro in Montorio. La nuova decisione era registrata infatti nella rara relazione a stampa delle esequie del Del Monte nel settembre 1533, nella quale è specificata la breve distanza di «un miglio o circa» che separa San Pietro in Montorio – «Dove per testamento se havea Disposto» di essere sepolto – «da la sua Casa», ovvero il palazzo in Agone dove risiedeva dal 1514 e nel quale aveva fatto eseguire interventi architettonici da Antonio da Sangallo e decorazioni dall'Indaco junior².

Ulteriori indicazioni sul primo progetto della tomba, quando ancora il Del Monte immaginava di collocarla nella chiesa degli inglesi vicino a quella del Bainbridge (figg. 1, 2), emergono da un docu-

mento apparentemente mai esaminato nella sua interezza, dal quale si apprendono le volontà del committente e i nomi degli scultori coinvolti in questo tratto della vicenda¹. Si tratta dell'imbreviatura di un contratto stipulato presso il notaio Augustinus Maton il 22 giugno 1529 tra lo scultore fiesolano Girolamo di Bartolomeo De Rossi e il segretario del cardinal Del Monte, ovvero Giovanni Ricci da Montepulciano, allora agli esordi di una brillante carriera ecclesiastica e di un'altrettanto splendida attività di mecenate². Come si evince dalla ricostruzione dei fatti fornita nel documento, in un momento imprecisato antecedente tale atto, il cardinal Antonio aveva affidato la realizzazione del proprio monumento funebre a due scalpellini di Settignano, i fratelli Alessandro e Piero di Giannozzo, dei quali sin qui nulla sembra sapersi. Il lavoro alla tomba destinata alla chiesa di San Tommaso di Canterbury era stato da loro cominciato e compensato, ma aveva subito una battuta d'arresto a causa della morte di entrambi i fratelli, e per questo motivo nel giugno 1529 il committente stringeva un nuovo accordo con Girolamo di Bartolomeo De Rossi da Fiesole, cugino dei due lapicidi prematuramente scomparsi, allo scopo di portare a termine l'opera iniziata. Fin dal principio il monumento prevedeva, secondo quanto il contratto precisa, la figura giacente del defunto («cum illius figura»), come sarà poi anche nella tomba eseguita oltre vent'anni dopo da Bartolomeo Ammannati (fig. 4).

Il cardinal Del Monte in questa fase doveva avere in mente per sé una sepoltura affine a quella dell'amico vescovo di York, della quale rimangono, dopo i danni ricevuti a fine Settecento e il totale rinnovamento della chiesa degli Inglesi al principio del XX secolo, la



1. Ignoto scultore attivo a Roma, *Monumento sepolcrale del cardinale Christopher Bainbridge*, assetto attuale. Roma, San Tommaso di Canterbury (Ministero dei beni e delle attività culturali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).



2. Ignoto scultore attivo a Roma, *Monumento sepolcrale del cardinale Christopher Bainbridge*, particolare del volto. Roma, San Tommaso di Canterbury (Ministero dei beni e delle attività culturali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).

lastra con la figura giacente munita ai piedi di epigrafe e di stemma sul fianco, rimontata incongruamente su due leoni (fig. 1); del monumento, che Domenico Gnoli vedeva nel chiostro annesso alla chiesa, non si conosce la collocazione originaria all'interno dell'edificio. Quest'opera venne accostata da Ernst Steinmann alla mano del problematico Michele Marini da Fiesole – nell'ambito di un pionieristico tentativo di ricostruire il profilo del «Michele Maini» fugacemente menzionato da Vasari come autore della statua di *San Sebastiano* in Santa Maria sopra Minerva e come punto di riferimento per la formazione del fiesolano Andrea Ferrucci – ma resta ad oggi priva di un riferimento attendibile⁶. Tuttavia, le strettissime relazioni che legavano il Del Monte al Bainbridge e la consapevolezza che oggi abbiamo della notevole competenza che il presule toscano aveva allora già maturata nel campo delle arti, stringendo precoci contatti, tra gli altri, con Andrea Sansovino, spingono a immaginare una sua responsabilità anche nell'allestimento del sepolcro del cardinale inglese, a lui tanto prossimo⁷. E d'altra parte, all'altezza della scomparsa di quest'ultimo, già il Del Monte aveva alle spalle il patrocinio, almeno parziale, di un altro monumento funebre, quello innalzato in Sant'Onofrio al Gianicolo per l'ancor-netano Giovanni Sacco, vescovo di Ragusa morto nel 1505 dopo un fruttuoso *cursus honorum* iniziato sotto Innocenzo VIII. La lunga iscrizione apposta al sepolcro testimonia infatti che a promuoverne la costruzione erano stati i cardinali Antonio del Monte e Giovanni Antonio Sangiorgio insieme al priore del convento di Sant'Onofrio, fra Cherubino Bonacossa da Ferrara, committente anche del ciclo di affreschi nell'abside realizzati da Baldassarre Peruzzi e dalla

sua bottega⁸. La tomba Sacco, riconducibile alla officina bregnesca, poco dopo la scomparsa di Andrea, ospita nella lunetta un affresco, molto sciupato, dove è mostrata la Madonna che insegna a leggere a Gesù Bambino, ripetendo l'invenzione di Pinturicchio nota dalla tavola del Museum of Art di Philadelphia e da quella del Museo di Valencia⁹. La pratica di Antonio Del Monte in questo campo avrebbe avuto un apice verso la fine del pontificato leonino, quando a lui fu assegnato dal papa il compito di provvedere alla costruzione e decorazione della cappella del potente cardinale spagnolo Jaime Serra in San Giacomo degli Spagnoli, per la quale si rivolse ad Antonio da Sangallo, a Jacopo Sansovino e alla bottega di Raffaello¹⁰. Sull'ignoto maestro fiesolano al quale nel 1529 venne affidata la commissione del primo sepolcro Del Monte, probabilmente mai compiuto alla luce dell'epilogo della faccenda, è possibile raccogliere qualche indizio, che lo mostra attivo a Roma almeno dal tempo di papa Leone. Il 17 luglio 1521 egli, ad evidenza ormai radicato nell'Urbe, sottoscriveva infatti a nome di una compagnia di scarpellini un accordo con il Capitolo di Santa Maria in Cosmedin per ottenere il permesso di scavare marmi e materiali antichi dentro e sotto la chiesa, impegnandosi a non procurare danni e lì dichiarandosi come «Magister Jeronimus de Bartholomeis de Rubeis fesulane Civitatis sculptor Regionis S.ti Eustachij»¹¹. Questa indicazione di residenza permette di rintracciarlo già nel censimento del 1518¹². Ed è possibile, ma per nulla certo, che fosse lui il «magister Hieronimus de Rubeis scultor florentinus» attestato nel 1511 al servizio della Fabbrica di San Pietro, tra le maestranze reclutate da Giuliano Leno, in un documento che lo dice impegnato a «laborare et sculpere totam lapidem in Belvedere»¹³.



3. Ignoto scultore attivo a Roma, *Edicola funebre di Paolo del Mazzo*, Roma, Sant'Agostino (archivio dell'autore).



4. Bartolomeo Ammannati, *Monumento sepolcrale del cardinale Antonio del Monte*, Roma, San Pietro in Montorio, particolare (Ministero dei beni e delle attività culturali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).

Nel 1525 Girolamo compare poi tra i testimoni del secondo contratto che Perino del Vaga sottoscrisse con la Confraternita del Crocifisso per la decorazione pittorica della cappella patrocinata dalla Compagnia all'interno della chiesa di San Marcello al Corso, ma non abbiamo idea di quali rapporti lo vincolassero al pittore fiorentino o ai confratelli committenti¹⁴. Non è da escludere peraltro che la sua relazione con la chiesa rimontasse ai lavori di ricostruzione successivi all'incendio del 1519 e affidati prima a Jacopo Sansovino e poi ad Antonio da Sangallo. Poco dopo, si ritrova lo scultore puntualmente registrato nel censimento dell'Urbe del principio del 1527 come «Ieronimo scarpellino» abitante nella parrocchia di Sant'Eustachio¹⁵. Per qualche anno lo perdiamo di vista nella città devastata dal Sacco, ma la sua attività professionale dovette comunque riprendere bene, dato che nel 1529 Girolamo ricevette l'incarico per la tomba Del Monte e nel 1532 risulta implicato in un'altra commissione, ancora per un monumento funebre, quello richiesto nel novembre dello stesso anno dal sorrentino residente a Roma Cola Jacopo del Mazzo, destinato alla chiesa di Sant'Agostino, da realizzare entro il mese di febbraio dell'anno dopo¹⁶. Stando a quanto il contratto prospetta, doveva trattarsi di un sepolcro ambizioso, da eseguire con un marmo di buona qualità («marmoris gentilis finis albi et puri»), sulla base di un disegno in origine allegato al documento ed approvato dal committente. Tre anni dopo, e siamo a questo punto al tempo di Paolo III, Girolamo e il Del Mazzo tornavano dal notaio e, come risulta dal verso del medesimo documento, in quella circostanza i due contraenti disponevano di cancellare le pregresse «obligationes». Il monumento non lo abbiamo più, ma è all'altare della famiglia

sorrentina un tempo esistente nella chiesa che doveva essere collegata l'edicola funebre (fig. 3) eretta nel 1528 da «Andrea de Maxo de Surrento» al figlio Paolo defunto a soli trentasei anni e ancora oggi visibile, con la lapide parzialmente mutila, presso la porta di sinistra di accesso alla chiesa, murata nella parete¹⁷.

Stante l'eventualità di omonimie, non è da escludere che Girolamo di Bartolomeo De Rossi fosse un parente dei più rinomati Vincenzo e Nardo (Leonardo) De Rossi, che saranno largamente operosi a Roma dall'età farnesiana, rispettivamente nella scultura e nella architettura; Vincenzo, Nardo, nonché gli altri loro fratelli Alessandro e Lucrezia, erano infatti figli di un Raffaello di Bartolomeo De Rossi da Fiesole¹⁸. La sua affermazione professionale sembra comunque essersi accresciuta durante il pontificato clementino, come suggeriscono le qualifiche più prestigiose che accompagnano il suo nome nei contratti per le tombe Del Monte e Del Mazzo rispettivamente del 1529 e 1532, dove è definito «magister» e «scultor lapidum», rispetto alla precedente documentazione (1518, 1521, 1527) che lo attestava piuttosto come semplice «scarpellino».

Il caso di Girolamo di Bartolomeo De Rossi, sul quale nel tempo ho per curiosità recuperato le notizie riunite ora in omaggio a Pier Nicola Pagliara, fa capire quanto poco conosciamo del tessuto della scultura romana dei primi decenni del Cinquecento, di cui solo poche principali emergenze sono illuminate dalle pagine vasariane, e mostra quanto ancora sia vasto il lavoro di riordino che è necessario compiere in questo ambito su opere e fonti.

Roma, Archivio Storico Capitolino, Sez. I, vol. 443, fasc. 3, cc. 62v-63

Cum fuerit quod alias quondam Alexander quondam Janocii de Septimano et Petrus eius frater convenerunt cum reverendissimo domino Antonio episcopo Portuensi Cardinali de Monte conficere unam sepulturam in ecclesia Sancti Tome de Urbe pro eius reverendissimi domini Cardinalis morte cum illius figura et aliis inter eos tunc habitis designiis pro pretio sexaginta ducatorum de carlenis ad rationem carlenorum X pro ducato et pro qua sepultura conficenda receperint a prefato reverendissimo domino Cardinale viginti ducatos similes ad bonum computum dicti edificii et inchoato dicto labore supervenit mors dictorum Alexandri et Petri fratrum... usque dominus Hyeronimus quondam Bartolomei de Rubeis laicus fiesolanus, eorundem fratrum frater consobrinus, dictum opus perficeat.

Hinc est quod die 22 mensis iunii 1529 personaliter constitutus idem magister Hyeronimus non vi etc. sed sponte etc. omnibus melioribus etc. promisit eidem reverendissimo domino Cardinali licet absenti domino Io. Ricio de Monte Politiano eius magistro domus presenti et mihi notario etc. perficere dictum opus secundum illius designa-

tionem infra et per totum mensem septembris proximi futuri pro pretio dictorum sexaginta ducatorum de carlenis defalcatis dictis XX ducatis similibus per dictos quondam Alexandrum et Petrum habitis in presentia, reliquos vero quadraginta ducatis prefatus dominus Iohannes de Ricio promisit eidem magistro Hyeronimo presenti solvere. Hoc modo videlicet in presentia ducati viginti similibus quos in presentia etc. ab eodem domino Iohanne Ricio nomine dicti reverendissimi domini cardinalis in tot auro habuit et recepit de quibus etc. etc. Residuum vero videlicet viginti ducati similes idem dominus Iohannes promisit dicto nomine eidem solvere perfecto opere absque [parola illeggibile] excepiat alias etc. de quibus etc. casus quo dicto labore perfecto seu non perfecto id labor non placeret eidem reverendissimo domino cardinali idem Hyeronimus teneatur ad restitutionem dictorum quadraginta ducatorum per ipsum et dictos quondam Alexandrum et Petrum respective habitorum et receptorum alias etc. de quibus etc. obligans se etc. in forma camerae cum clausulis consuetis iurarunt tacto et super quibus etc.

Actum Roma in officio mei notarii presentibus dominis Germano de Mangro et Iohanne de Bursa clericis Tornacensis diocesis testibus etc.

Note

Ringrazio Francesco Benelli, Francesco Caglioti e Riccardo Naldi per vari orientamenti bibliografici, e Chiara Pidotella e i funzionari dell'Archivio di Stato di Roma e dell'Archivio Storico Capitolino per l'aiuto nella lettura dei documenti.

1 D.S. Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome, 1509 to 1514*, Oxford 1963, pp. 36, 95, 109-111, 124, 131; il riferimento fondamentale per la questione rimane A. Nova, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in "The Art Bulletin", 66, 1984, pp. 150-154: 150, seguito da C. Conforti, *1550-1552: la cappella del Monte in San Pietro in Montorio*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, pp. 183-203: 202 nota 1. Sul Bainbridge si veda anche M. J. Cryan, *Il cardinale degli scoiattoli*, in "Studi vtralllesi", 6, 2000, pp. 21-22.

2 *Copia de una letera: mandata: ad uno Principe de Italia de li funerali particolari del Reverendissimo Cardinal de Monte. De la electione del Reverendissimo Legato novo et de li modi preparati per la abbondantia et felicissima pace de il popolo di Roma: e generalmente de tutto il popolo Christiano*, s.d. [ma 1533], p.s.n. BAV., Chig. IV, 2204, int. 12 (su questa testimonianza: Nova, *The Chronology* cit., p. 150 e nota). Sul palazzo romano: B. Agosti, M. Beltrami, *Antonio del Monte e la Maniera moderna*,

- in *Humanitas. Studi per Patrizia Serafin*, a cura di A. Serra, Roma 2015, pp. 433-451: 434, 439-440.
- 3 Archivio Storico Capitolino, Sez. I, vol. 443, fasc. 3, cc. 62v-63. T. Falck, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 13, 1971, pp. 101-178: 104, segnalava l'esistenza di questo documento, qui riportato in appendice, ma senza trascriverlo né analizzarlo per esteso in quanto non pertinente alla sua vastissima ricognizione relativa a Villa Giulia.
- 4 Per un profilo del Ricci si veda la voce redatta da G. Fragnito, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma 2016, pp. 246-249, e in particolare per le relazioni con gli artisti J. Martin, *Un grand bâtisseur de la Renaissance: le Cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1497-1574)*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes", 86, 1974, pp. 251-275; e per l'allestimento della sua cappella funebre, dinnanzi a quella Del Monte in San Pietro in Montorio: V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti), a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 15-54: 48-49.
- 5 D. Gnoli, *Le origini di Mastro Pasquino*, Roma 1890, p. 44.
- 6 L'attribuzione della tomba Bainbridge allo scultore, identificato da Gaetano Milanesi con Michele di Luca Marini da Fiesole nato nel 1459 (*Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, IV, Firenze 1906, p. 476 nota 1), era avanzata da E. Steinmann *Michele Marini: ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance-sculptur in Rom*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", 38, 1903, pp. 147-157: 155, 157. Vasari registrava l'attribuzione del *San Sebastiano* della Minerva già nella Vita torrentiniana del Ferrucci [G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll. (testo), Firenze 1966-1986, IV, Firenze 1976, p. 256], forse sulla base di indicazioni ricavate da documenti dell'archivio della basilica, come nel caso delle precisissime notizie che l'aretino era in grado di fornire a proposito della perizia sul valore degli affreschi di Filippino nella cappella Carafa (*ibidem*, III, Firenze 1971, pp. 564-565). Sulla notizia vasariana relativa al rapporto del Marini con il Ferrucci: R. Naldi, *Andrea Ferrucci, marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, pp. 7, 11; P. Parmiggiani, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma*, in "Prospettiva", 141-142, 2011, pp. 73-85: 81; R. Naldi, *Per gli esordi di Andrea Ferrucci: il coronamento di un tabernacolo eucaristico*, in "Napoli nobilissima", 74, 2017, pp. 29-39: 29. Per lo stato degli studi sul Marini: F. Caglioti, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Siena 2005, pp. 187-481: 479 nota 191; Idem, *Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio*, in *Desiderio da Settignano*, a cura di J. Connors, A. Nova, B. Paolozzi Strozzi, G. Wolf, Venezia 2011, pp. 123-150: 147 nota 34; F. Loffredo, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti), a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2013, pp. 362-363, n. 7. Per le vicende della chiesa di San Tommaso Becket: *La chiesa del Collegio Inglese a Roma. La storia, il restauro*, Roma 2009.
- 7 Varie indicazioni sui rapporti tra il Del Monte e gli artisti sono raccolte

in Agosti, Beltramini, *Antonio del Monte* cit.

- 8 Per l'identificazione del priore: C. Stollhans, *Prior Cherubino as Patron of Peruzzi's Frescoes at Sant'Onofrio in Rome*, in "Source. Notes in the history of Art", 12, 1992, pp. 24-30.
- 9 Per la *Madonna che insegna a leggere al Bambino in un paesaggio* del Raleigh Museum of Art (inv. GL. 60.17.35), per quella del Philadelphia Museum of Art (inv. 1336) e per la *Madonna che insegna a leggere al Bambino alla presenza del donatore Francisco Borgia in preghiera* del Museu de Belles Artes di Valencia (inv. 273), tutte appartenenti all'ultimo decennio del Quattrocento: P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, pp. 154, 164; F.F. Mancini, *Pintoricchio*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 155-163.
- 10 Rimando a C. Conti, *Antonio, Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello: la cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III, atti della giornata di studi (Roma, Biblioteca Besso, 21 giugno 2017)*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, cds.
- 11 Il documento è pubblicato in R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912, I, Roma 1902, pp. 204-205.
- 12 M. Armellini, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'Archivio Vaticano*, Roma 1882, p. 98: presso Sant'Eustachio è censito «Maestro Ieronimo scarpellino».
- 13 E. Bentivoglio, *Documenti romani di architettura arte e storia dei secoli XV e XVI*, in "Quaderni PAU", n.s. X, 2000, pp. 53-112: 55 doc. n. 109 (Archivio di Stato di Roma, Acquisti e doni, busta 46, n. 53, doc. n. 109, f. 2 r e v; per la trascrizione ottocentesca di Girolamo Amati cfr Biblioteca Casanatense, ms 4056, doc. n. XLIX, f. 64).
- 14 Il documento, dove egli è qualificato come «magistro Ieronimo scultore civitatis fesulane de Rubeis», è trascritto in E. Parma, *Perin del Vaga, l'anello mancante*, Genova 1986, p. 349. Girolamo non coincide tuttavia con il Giovanni De Rossi discepolo di Bartolomé Ordoñez, come ipotizzava A. Bisceglia, *Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordoñez, Diego de Siloé, Jean Mone*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 143-156: 156 nota 37, e sul quale si veda M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze 2013, pp. 133-145: 139-141.
- 15 D. Gnoli, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il Sacco borbonico*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", XVII, 1894, pp. 375-520: 486.
- 16 Archivio di Stato di Roma, Acquisti e doni, busta 46, n. 53, doc. n. 16. Una succinta regestazione del documento è fornita da Bentivoglio, *Documenti romani*, cit., p. 62, doc. n. 16.
- 17 L'iscrizione è trascritta da V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884, V, p. 40, n. 116; sul busto di Paolo de Maxo non mi pare ci sia bibliografia.

18 Per la genealogia di Vincenzo de' Rossi e il padre Raffaello di Bartolomeo: G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa* [...], Modena 1873, p. 360; H. Utz, *Vincenzo de' Rossi*, in "Paragone", 17, 197, 1966, pp. 29-36: 33; R. Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi. Die frühen und mittleren Werke (1536-1561)*, Hildesheim-Zürich-New York 1998, pp. 14-15. G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte Toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893, pp. 110-111, n. 130 riteneva appartenente a questa famiglia di scalpellini fiesolani un Tommaso di Ricco di Vanni di Boccaccio de' Rossi menzionato in un documento del 1460.

Guido Beltramini

Didone in campagna. Pietro Bembo, Alvise Cornaro, il Virgilio Vaticano e la villa dei vescovi a Luvigliano

Nel 1976 Pier Nicola Pagliara pubblicò su "Psicon" un denso contributo che apriva nuovi orizzonti, portando all'attenzione degli storici dell'architettura fonti visive diverse tanto dagli edifici costruiti – o dai taccuini degli architetti che li avevano rilevati – quanto dalle rappresentazioni dei pittori che li avevano immaginati¹. Il tema dell'articolo – poi ulteriormente messo a fuoco in contributi successivi² – era il *Simulachrum* pubblicato da Fabio Calvo nel 1527, vale a dire la prima ricostruzione visiva a stampa di Roma antica. Accanto a brevi testi il volume presenta ventuno tavole, con la rappresentazione di quattro fasi della crescita urbana di Roma (dalla struttura quadrangolare della fondazione Romulea alla città a trentaquattro porte descritta da Plinio al tempo dei Flavi), delle quattordici regioni istituite da Augusto, del colle Capitolino, di un circo e di un 'balneum'³. Pagliara dimostrò che l'apparentemente ingenuo sistema di rappresentazione era in realtà scelta stilistica, frutto della volontà di ricreare immagini 'all'antica' ispirandosi alle rare fonti visive sopravvissute ai secoli, dai manoscritti alle monete. Una tra le più utilizzate era un antichissimo codice letterario miniato del V secolo, oggi noto come *Virgilio Vaticano*, le cui miniature avevano fornito a Calvo l'ispirazione per molti dei tipi con cui sono rappresentati gli edifici del *Simulachrum*⁴. Almeno dal 1505 di proprietà di Pietro Bembo⁵, che probabilmente lo aveva ottenuto da Giovanni Pontano, esso costituiva una fonte di prima mano per l'aspetto originario degli elevati degli edifici che nel Rinascimento sopravvivevano mutilati come rovine.

Nell'articolo Pagliara articolava una ipotesi in relazione alla illustrazione del palazzo di Didone, che nel Virgilio Vaticano è rappresentato con un basamento di grossi blocchi in pietra, cui si accede attraverso un portale arcuato con ghiera in conci; sopra di esso si apre una loggia con colonne libere, che sostengono una trabeazione rettilinea, accoppiate sullo spigolo⁶. Questa architettura appariva a Pagliara come la fonte di una delle invenzioni più influenti dell'architettura rinascimentale, il palazzo Caprini costruito da Dona-



1. Il palazzo di Didone
nel *Virgilio Vaticano*.

to Bramante, poi divenuto la residenza di Raffaello a Roma⁷. La struttura con un basamento bugnato su cui poggia un primo piano nobilitato da colonne non ha infatti precedenti né in un edificio romano antico conosciuto, né in un palazzo costruito dagli architetti rinascimentali prima di esso. Fra l'altro nel palazzo bramantesco – osservava Pagliara, citando Arnaldo Bruschi – una inedita enfasi è posta sulle semicolonne del piano nobile, quindi sulla rappresentazione della ossatura, mettendo in secondo piano il muro, ridotto a puro tamponamento: ciò restituisce perfettamente lo spirito del palazzo di Didone, che al piano nobile mostra una loggia di colonne libere trabeate. Quanto le illustrazioni del *Virgilio Vaticano* fossero funzionali alle ricerche di architetti ed antiquari a Roma era dimostrato esaurientemente da Pagliara attraverso il loro rispecchiarsi nelle immagini del *Simulacrum* del Calvo. In particolare il palazzo di Didone è la matrice delle rappresentazioni di palazzi gentilizi di uomini illustri, come la 'regia Pauli Emili', la 'domus privata Hadriani' o la 'regia Numa'⁸.

Questi studi di Pagliara offrono uno spunto prezioso per lo studio delle origini della villa all'antica nel Veneto. Se proviamo a ricostruirne la preistoria non c'è dubbio che il punto di partenza sia villa Giustinian di Roncade, in costruzione nel 1514 e abitata nel 1522, il cui impianto è stato di recente riferito a Giovanni Giocondo⁹. Ma una ventina d'anni più tardi è la villa dei Vescovi di Luvigliano a

costituire il definitivo affermarsi di una nuova tipologia di residenze in campagna, monumentalizzate con il linguaggio della Roma di Bramante e Raffaello. Progettata da Giovanni Maria Falconetto ed Alvise Cornaro, essa è costruita sul sedime di una residenza dei vescovi di Padova, che risale al Duecento e decisamente ampliata nel Quattrocento, con accanto una corte agricola. Così come oggi si mostra ai nostri occhi, tuttavia, è frutto di sostanziali modifiche al progetto di Falconetto e Cornaro, di cui sono responsabili Giulio Romano intorno al 1542, Andrea da Valle nei primi anni Sessanta del Cinquecento, Vincenzo Scamozzi vent'anni più tardi e un autore non ancora identificato nel Settecento¹⁰.

Il progetto originario prevedeva un volume quadrato isolato al centro di una piattaforma anch'essa quadrata, posta sulla cima di un colle, le cui potenti sostruzioni sono ancora leggibili sui lati sud e nord. L'edificio era organizzato su due piani, con un attico sopra il piano nobile. A pianterreno, un ininterrotto corridoio anulare circondava i vani centrali, corrispondenti al nucleo della precedente villa quattrocentesca: tutto coperto a volta, e rivestito all'esterno da una muratura che simula grosse bugne di pietra, interpreta la "basis villae" di cui parlano gli scrittori antichi. Il piano superiore era nobilitato dalle paraste di ordine dorico che inquadravano arcate continue, aperte sui 3 lati orientale e occidentale, con funzione esclusivamente di belvedere. Al centro del piano nobile era ricavato un piccolo cortile di poco più di sei metri di lato, un vero e proprio *impluvium*. Realizzato successivamente è il sistema di scalinate, che oggi consente di scendere dalle logge alla piattaforma e da essa ad

2. Alcune residenze di uomini illustri nel *Simulacrum*.





3. Palazzo Caprini di Donato Bramante (RIBA XIV/11).

4. Villa dei Vescovi, fronte sud (foto Pino Guidolotti 2005).

un ninfeo a est (Scamozzi) e ad un cortile d'ingresso a ovest (Da Valle). L'*impluvium* venne chiuso nel Settecento, realizzando il salone passante che congiunge le due logge.

Falconetto muore nei primi giorni del 1535, mesi prima che apra il cantiere. Ma non c'è dubbio che il disegno degli elementi degli ordini architettonici sia concepito da lui¹¹. La costruzione vera e propria avviene sotto la guida di Alvise Cornaro, responsabile sin dall'inizio del 'programma' dell'edificio, secondo una modalità ben descritta dallo stesso Vasari: "Questi [Cornaro] dunque diletandosi... delle cose d'architettura, la cognizione della quale è degna di qualunque gran principe, ed avendo perciò vedute le cose di Vitruvio, di Leonbatista Alberti, e di altri che hanno scritto in questa professione, e volendo mettere le cose che aveva imparato in pratica, veduti i disegni di Falconetto, e con quanto fondamento parlava di queste cose, e chiariva tutte le difficoltà che

possono nascere nella varietà degli ordini dell'architettura, s'innamorò di lui per siffatta maniera, che tiratoselo in casa, ve lo tenne onoratamente ventuno anni"¹².

Nel 1530 Falconetto realizza la fronte di porta San Giovanni a Padova con bugne di pietra. È possibile che il progetto Falconetto-Cornaro prevedesse un rivestimento a bugnato anche per il pianterreno di villa dei Vescovi, poi enfatizzato da Giulio Romano soprattutto in corrispondenza delle aperture, in seguito al suo intervento sull'edificio del 1542¹³.

Un pianoterra bugnato ed un piano nobile di ordine dorico: il modello di riferimento più probabile è palazzo Caprini di Bramante. In villa dei Vescovi diversi elementi vengono normalizzati, ad esempio agli angoli della villa nel fregio dorico non appare più un triglifo ma una più canonica metopa angolare, come se il linguag-

gio bramantesco fosse stato filtrato dalla cultura raffaellesca, come vediamo, ad esempio, nella loggia dell'incendio di Borgo. Tuttavia, a Luvigliano palazzo Caprini è citato anche nei dettagli, come nelle piccole finestre che si aprono nel fregio dorico fra i triglifi. Ma quale è il percorso di questa migrazione di forme che da Roma raggiunge la campagna veneta? Vasari parla di un soggiorno a Roma nei primi anni Venti della coppia Falconetto-Cornaro, che con ogni probabilità aveva visto di persona il famoso palazzo sito sulla via che conduceva a San Pietro¹⁴. Va anche considerato che nel 1522 Pietro Bembo lascia Roma e si trasferisce a Padova, portando con sé la collezione di opere d'arte e la biblioteca, compreso il *Virgilio Vaticano*¹⁵. L'amicizia fra Bembo e Cornaro è ben nota e suggellata dall'apparire dello stemma Bembo su una delle volte dell'Odeo Cornaro. È ancora Vasari a informarci che Bembo è il responsabile dell'incontro fra Falconetto e Alvise Cornaro: "[Falconetto, abbandonata Trento] se n'andò a Padoa, dove fu prima conosciuto e poi molto favorito da monsignor reverendissimo Bembo, che poco appresso lo fece conoscere al magnifico messer Luigi Cornaro, gentiluomo viniziano d'alto spirito ed'animo veramente regio, come ne dimostrano tante sue onoratissime imprese"¹⁶.

Luvigliano, sito dove sorge la villa dei Vescovi, deve il suo nome al fatto di essere noto sin dal Quattrocento come "Livianum": era ritenuto essere il sito della residenza campestre di Tito Livio, come testimonia Bernardino Scardeone ancora nel 1560¹⁷. Quasi negli stessi anni, come spazio del proprio studio ed ozio domestici, Cornaro era ricorso per il celebre *Odeo* alla planimetria dello studio di Marco Terenzio Varrone a Cassino¹⁸. È possibile che nel dover dar forma alla residenza campestre dell'illustre personaggio romano, Falconetto e Cornaro siano ricorsi all'autorità del *Virgilio Vaticano*, così come aveva fatto Fabio Calvo nel *Simulacrum*, realizzando quella che, secondo Sebastiano Serlio, è risultato essere un palazzo principesco, degno d'essere abitata da un papa o un imperatore¹⁹. Rispetto al prototipo bramantesco, il palazzo di Didone forniva a Cornaro e Falconetto un elemento ulteriore: le logge aperte a piano nobile, da cui guardare il paesaggio, così come Didone guarda la nave di Enea che si allontana. È esattamente il nuovo rapporto fra edificio e sito a caratterizzare villa dei Vescovi come una tappa fondamentale nella lunga storia dell'affermarsi di una nuova residenza in campagna, e lo fa in modo pienamente consapevole se consideriamo che qui Lambert Sustis inaugura la stagione del paesaggio dipinto che sfonda virtualmente le pareti della villa, e che avrà una enorme fortuna nel Veneto²⁰. La descrizione della Rotonda che farà Palladio, sottolineando che "gode da ogni parte di bellissime viste, le quali alcune sono terminate, alcune più lontane, e altre che terminano con l'orizzonte" ha, insieme a Plinio, Luvigliano nel suo DNA²¹.

- 1 P.N. Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", III, 1976, 8-9, pp. 65-87.
- 2 P.N. Pagliara, *M. Fabio Calvo, Antiquae Urbis Romae cum Regionibus simulachrum*, in C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, catalogo della mostra, Milano 1983, p. 450; P.N. Pagliara, *Contributi per una biografia di Fabio Calvo, documenti e ipotesi*, in "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike", 14, 2012, pp. 11-45; P.N. Pagliara, *Marco Fabio Calvo, Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia 2013, pp. 264-265.
- 3 Si veda almeno anche: P. Jacks, *The Simulachrum of Fabio Calvo: a View of Roman Architecture all'antica in 1527*, in "The Art Bulletin", LXXI, September 1990, 3, pp. 453-481.
- 4 T. Stevenson, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983; D. Herndon Wright, *The Vatican Virgil: A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993.
- 5 M. Danzi, *La Biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève 2005, pp. 46-48.
- 6 Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo*, cit., pp. 85-86.
- 7 A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1969, pp. 1040-1046; S. Borsi, *Palazzo Caprini (casa di Raffaello)*, in F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 322-325.
- 8 Pagliara, *La Roma antica*, cit., p. 85.
- 9 M. Ceriana, *Villa Badoer-Giustinian a Roncade*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini e H. Burns, catalogo della mostra, Venezia 2005, pp. 261-265; G. Beltramini, *Domenico Gallo. Mappa con Villa e broli della famiglia Giustinian in Roncade*, in Aldo Manuzio. *Il rinascimento di Venezia*, a cura di G. Beltramini e D. Gasparotto, catalogo della mostra, Venezia 2016, p. 283.
- 10 E. Lovarini, *Le ville edificate da Alvise Cornaro*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1889, pp. 191-197 e 203-212; G. Bresciani Alvarez, *Le fabbriche di Alvise Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 40-43; G. Beltramini, *Padova. "El presente domicilio de Pallade" (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 420-421; G. Beltramini, *Villa dei Vescovi a Luvigliano*, in *Andrea Palladio e la villa veneta*, cit., pp. 275-277; G. Beltramini, *Alle origini della villa nel Veneto*, in *La mirada oblicua. Arte, ciencia y religión en el largo Siglo XVI*, Madrid 2019, in stampa.
- 11 Beltramini, *Alle origini*, cit., in stampa.
- 12 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Firenze 1976, IV, p. 591.
- 13 Beltramini, *Alle origini*, cit., in stampa.
- 14 Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 591-592.
- 15 C. Dionisotti, *Pietro Bembo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1966, ora in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino 2002, pp. 143-167.

16 Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 591.

17 E. Menegazzo, *Altre osservazioni intorno alla vita e all'ambiente di Ruzante e di Alvise Cornaro*, in "Italia Medievale e Umanistica", 9 (1966), p. 234; B. Scardeone, *Historiae de urbis Patavii*, Basilea 1560, I, p. 18.

18 F.E. Keller, *Alvise Cornaro zitiert die Villa der Marcus Terentius Varro in Cassino*, in "L'arte", 14, 1971, pp. 29-53; G. Schweikhart, *Alvise Cornaro. Odeo, Padova*, in *Palladio e Verona*, a cura di P. Marini, catalogo della mostra, Verona 1980, p. 96; A. Bruschi, *L'Odeo "fabbrica honestamente bella, ma perfettamente commoda" nella "casa" di Alvise Cornaro*, in *Angelo Beolco detto il Ruzante. Atti del convegno di studi 1995*, a cura di F. Crispo, Padova 1997, pp. 305-315; G. Beltramini, *Padova*, cit., p. 420; G. Beltramini, *La corte di Alvise Cornaro a Padova*, in *Andrea Palladio e la villa veneta*, cit., p. 270-275.

19 S. Serlio, *Regole Generali*, III ed., Venezia 1544, dedica ad Alvise Cornaro.

20 A. Ballarin, *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, in "Arte Veneta", XX, 1966 pp. 244-249; Id., *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la villa di Luvigliano*, in "Bollettino CISA A. Palladio", X, 1968, pp. 115-126.

21 A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, II, p. 18.

«A Trevisi da Ognissanti»¹.
Architetture in Ravenna, Padova e Treviso
nei disegni di Giovan Francesco da Sangallo

Un gruppo omogeneo di disegni conservati agli Uffizi, attribuito ad uno stretto collaboratore di Raffaello dal 1514 e di Antonio da Sangallo il Giovane dal 1520², offre spunti significativi per illuminare le dinamiche di lavoro all'interno della cerchia sangallesca e contribuisce più in generale alla definizione dei canoni estetici e degli interessi in ambito architettonico in circolazione a Roma nel terzo decennio del Cinquecento, durante il pontificato di Clemente VII. L'autore è Giovan Francesco da Sangallo, cugino primo oltre che coetaneo di Antonio il Giovane: il suo miglior ritratto spetta a Pier Nicola Pagliara, che lo ha definito un «disegnatore raffinato, efficace e preciso senza cadere in pedanterie ineleganti, attento osservatore critico di architetture del suo tempo e studioso dell'antico e di Vitruvio»³. Alcuni tra questi fogli, dedicati ad architetture antiche e moderne delle città della pianura padana, potrebbero esser stati realizzati in occasione di una spedizione effettuata per volere di Clemente VII in vista della necessità di provvedere a nuove fortificazioni per Parma e Piacenza.

Vasari dà notizia di tale viaggio nella vita di Antonio da Sangallo⁴, e annovera l'architetto fiorentino in un gruppo al seguito di Francesco Maria della Rovere, Duca d'Urbino e Governatore Generale delle Milizie della Repubblica, insieme a Giuliano Leno⁵, Antonio Labacco, Pierfrancesco da Viterbo e Michele Sanmicheli⁶. Ci sono diverse ragioni per ipotizzare che con loro viaggiasse anche Giovan Francesco, in ragione delle sue competenze e abilità di *reporter*, così come è già stato suggerito che partecipasse Giovanni Battista da Sangallo⁷.

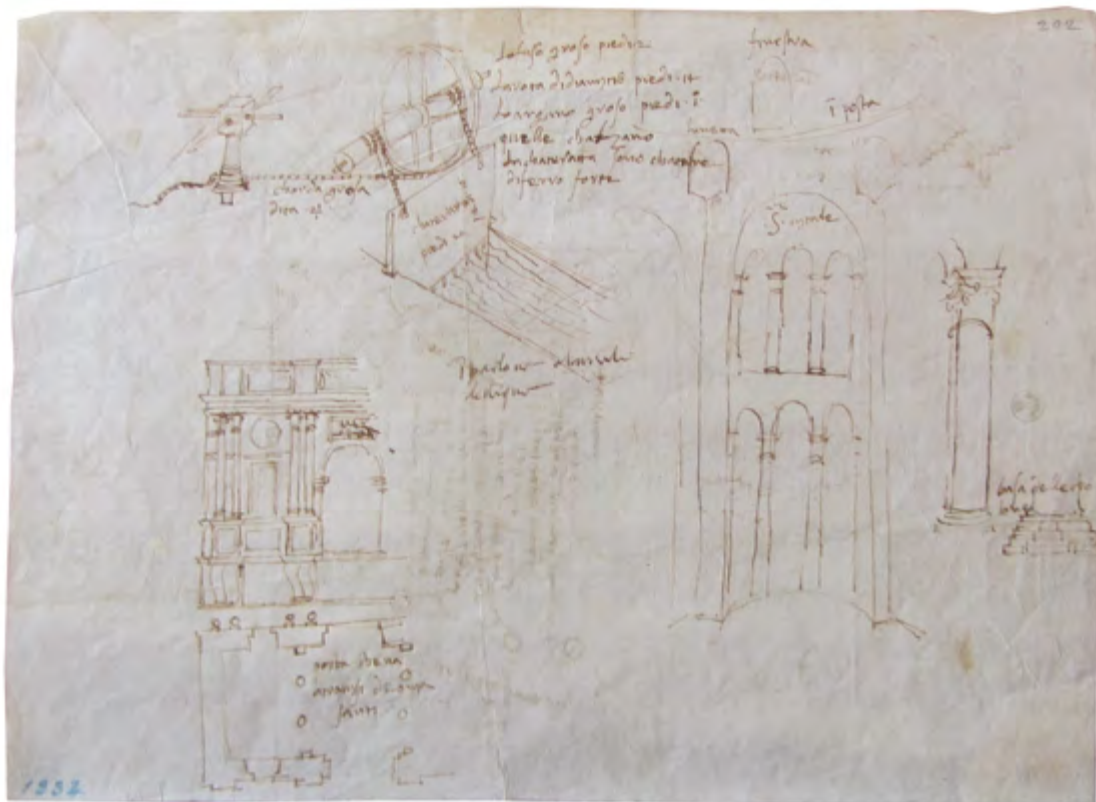
L'itinerario del viaggio, che risulta ancora oggi da precisare, si spinse oltre la Romagna nel Friuli e nel Veneto, fino alla «Chiusa [sull'Adige], fortezza e passo molto importante sopra Verona»⁸, toccando le principali città sotto il dominio della Repubblica di Venezia e dello Stato Pontificio al confine col Ducato di Milano. Intrapresa probabilmente alla fine dell'inverno 1525-26, questa spedizione era il riflesso delle preoccupazioni di Clemente VII, soffocato in un

«cerchio di ferro» dalla minaccia imperiale che lo stringeva tra Napoli e Milano, la cui occupazione era avvenuta il 18 ottobre 1525⁹. La pressione delle truppe imperiali aveva spinto il pontefice alla trattativa con il regno di Francia e le repubbliche di Venezia e Firenze, per costituire una coalizione contro Carlo V e tutti i suoi sostenitori, poi concretizzatasi nella stipula della Lega di Cognac, il 22 maggio dello stesso anno¹⁰.

Tra i rischi che si prospettavano per il papato era la perdita del monopolio del sale sul Ducato di Milano: Reggio era già caduta in mano agli imperiali e il giovane duca Francesco viveva rinchiuso nel Castello Sforzesco, circondato dalle milizie di Carlo V¹¹. Sopraluoghi e rinforzi erano necessari nelle legazioni che difendevano le preziose saline di Cervia e ne garantivano i privilegi del commercio, dunque nelle rocche di Romagna e nelle sedi di Parma e di Piacenza. Il viaggio voluto da Clemente VII avrebbe perlustrato anche i territori della Repubblica di Venezia, allora il più importante degli stati italiani e unico interlocutore, per il pontefice, in grado di spostare gli equilibri politici tra Francia e Spagna, oltre che valido modello di difesa militare. Nel febbraio 1526, il rapporto di Clemente VII con il doge Andrea Gritti era disteso, come riferiscono le relazioni degli ambasciatori veneti: «colla Signoria nostra [il papa] sta benissimo, e dimostra perfetta intelligenza, principalmente per ben suo»¹².

Una rete di uomini vicini al pontefice occupava le cariche più influenti nelle maggiori città venete: a Verona, crocevia strategico per la via dell'Adige, era allora vescovo uno strenuo oppositore imperiale, Giovan Matteo Giberti, datario e diplomatico esperto, uomo di assoluta fiducia di Clemente VII fin dagli anni del suo cardinalato, quando ne era stato segretario¹³. A Padova, diocesi in mano a Francesco Pisani dal 1524, risiedeva una comunità di letterati e diplomatici tra cui spiccavano i veneziani Pietro Bembo e Alvise Cornaro, entrambi fortemente legati alla corte medicea¹⁴. Vescovo di Treviso era Bernardo de' Rossi¹⁵, di famiglia parmense, fin dal 1515 familiare di Leone X e nel 1517 da lui nominato legato di Romagna. Tutti costoro avrebbero avuto competenze preziose sul territorio, oltre che ragioni di opportunità personale, per consigliare Clemente VII sulla regia della spedizione in Romagna, Veneto ed Emilia¹⁶. Il passaggio del gruppo in territorio veneziano si deve dunque immaginare in tale contesto, con garanzie sufficienti per effettuare gli spostamenti in sicurezza e con priorità di agenda sulle strutture militari di recente completamento. Di interesse particolare erano le opere di ingegneria idraulica, probabilmente su raccomandazione dallo stesso Clemente VII: «tutto il suo piacere è di ragionare con ingegneri e parlar di acque»¹⁷.

Tuttavia, non è escluso che lo stesso pontefice li avesse incoraggiati ad allargare il cerchio delle perlustrazioni, includen-



1. Giovan Francesco da Sangallo, *Porta Ognissanti a Padova*, cataratta sul Piovego e San Vitale a Ravenna, 1526, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1334 Av.

Pagina a fronte

2. Porta Ognissanti a Padova (1519). Foto Audrey Lorenzini.

do tra le loro tappe, necessariamente rapide, anche ricognizioni su monumenti storici, vestigia della romanità, capolavori moderni e, nel caso ci fossero, persino glorie fiorentine. In totale sintonia, dunque, con quanto egli stesso stava disponendo per i depositi della Biblioteca Vaticana, per arricchire i quali nel gennaio del 1526 – in concomitanza con la spedizione militare – aveva affidato una missione oltralpe a Giovanni Heytmers. Il suo salvacondotto recitava «*ut bibliothecas omnes dictarum provinciarum et regnorum perlustret librosque omni studio et diligentia inquirat et illos vel eorum exempla ad nos transportet seu transportari faciat*»¹⁸.

Viaggiando numerosi, i periti del papa avrebbero potuto diversificare obiettivi e itinerari a seconda delle esigenze, nell'intento di massimizzare la quantità di informazioni raccolte, sempre a condizione che la documentazione adottasse convenzioni grafiche uniformi, quotature in unità di misura confrontabili, appunti scritti per aggiungere informazioni o per denunciare incertezze o problemi. I fogli di Giovan Francesco da Sangallo, confrontati e messi in re-

lazione considerando i soggetti e il metodo di rappresentazione adottato, si offrono come modelli esemplari di memoriali di viaggio. Essi comprendono GDSU_{1383Av}¹⁹ e GDSU_{1334Av}²⁰, che documentano il suo passaggio per Padova, e i fogli GDSU_{1334Ar} e GDSU_{2057Ar}²¹, relativi a Ravenna. Il primo e il terzo foglio sono di dimensioni uguali e doppie rispetto al secondo, e tutti e tre si caratterizzano per avere appunti riportati a penna e inchiostro: nel loro insieme, colpiscono per l'assoluta congruenza di approccio con Antonio il Giovane, che era solito comporre in insiemi fluidi e diacronici architetture moderne, macchine idrauliche e monumenti antichi.

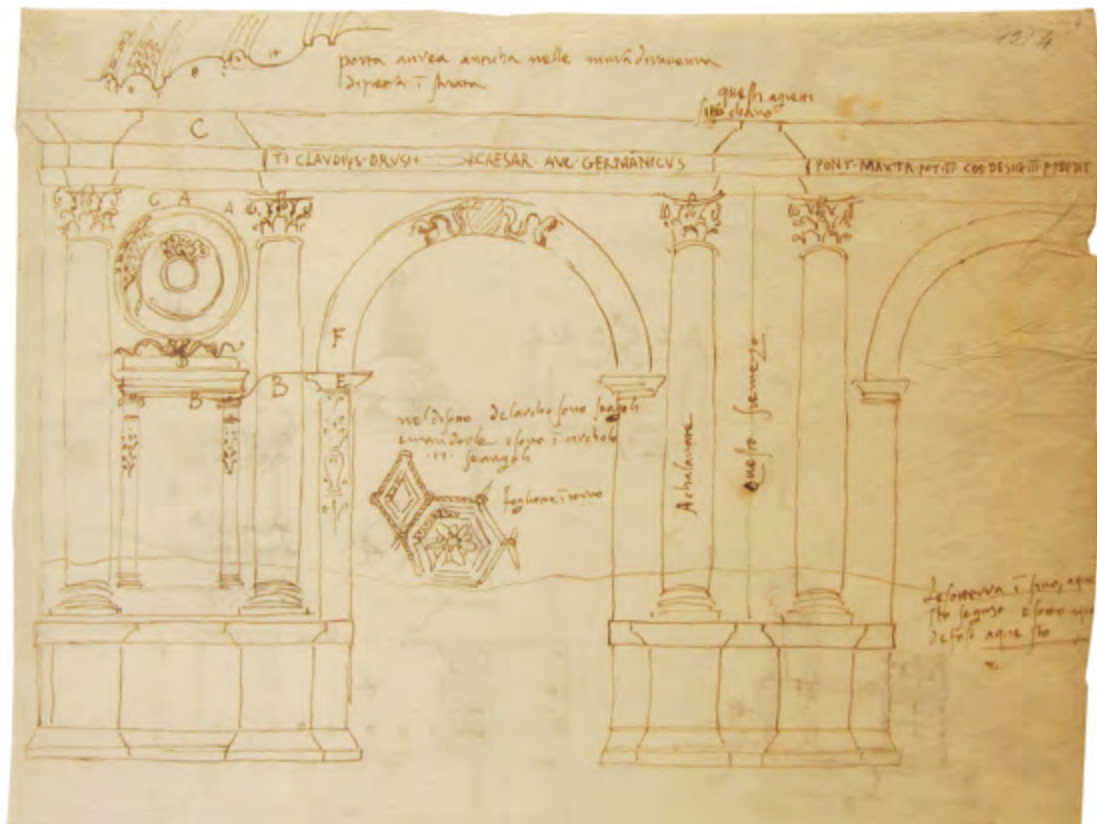
Sia Ravenna, in quanto residenza del cardinal legato di Romagna, sia Padova, la prima città dello Stato da Terra veneziano, erano tappe in un certo senso ovvie, considerando gli obbiettivi militari della missione. Anche il loro ricco patrimonio storico artistico, tuttavia, dovette contare in modo significativo: entrambe offrivano agli architetti l'occasione per aggiornare le proprie conoscenze sul presente, così come sui monumenti del passato.

Il foglio GDSU_{1334A} è redatto sui due lati da Giovan Francesco, salvo poche aggiunte di Antonio il Giovane. Sul *recto* del foglio, al centro, compare la pianta di San Vitale a Ravenna, disegnata e quotata, con chiose a margine e una descrizione. Il disegno dimostra un'elevata capacità di sintesi, la scrittura esprime un giudizio vivace sulla fabbrica²². Torneremo in altra sede sul problema aperto dal contenuto di GDSU_{1334Ar}, perché il foglio ricalca – ma forse sarebbe più opportuno dire che ispira – quasi alla lettera un altro di mano di Antonio, pressoché identico nella redazione sia del disegno che del testo²³.

Più rilevante appare ora analizzare GDSU_{1334Av}, nel cui margine inferiore sinistro Giovan Francesco inserisce due soggetti padovani: in alto una cataratta idraulica, un'opera di sbarramento sul canale del Piovego, tracciata in assonometria e quotata in piedi e dita; in basso egli disegna Porta Ognissanti (oggi del Portello), eretta lungo quello stesso canale e aperta nel perimetro nord-orientale del sistema difensivo di Padova (fig. 1). La Porta Ognissanti, attribuita a Guglielmo de' Grigi detto il Bergamasco²⁴, venne inaugurata dal capitano Marcantonio Loredan il 12 giugno 1519: un'architettura realizzata da sette anni appena, alla data del viaggio del gruppo di periti, dunque moderna a tutti gli effetti.

L'alzato rileva sinteticamente la facciata verso la campagna, lambita dal canale del Brenta





3. Giovan Francesco da Sangallo, *Porta Aurea a Ravenna*, 1526, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2057 Ar (dettaglio).

e interamente in Pietra d'Istria, e ne registra i modiglioni usciti dall'acqua a sostegno dell'ordine, le colonne corinzie binate e il piano attico. Giovan Francesco effettuò il sopralluogo e si potrebbe persino ipotizzare che al Portello fosse giunto via acqua e che poi avesse attraversato la porta per entrare in città, verificandone di persona l'impianto e il prospetto interno: egli infatti restituisce correttamente la presenza di quattro larghe paraste sul fronte urbano, corrispondenti alle colonne binate sul lato verso l'acqua, una soluzione altrimenti imprevedibile.

Il disegno tuttavia rivela alcune incongruenze rispetto al costruito: la porta ha un impianto quadrato (m 16,65 x 16,68) e non rettangolare come appare nel disegno; le volte a crociera all'interno della porta sono sostenute da quattro pilastri quadrati, e non da colonne; nessun leone marciano è posizionato sulla chiave di volta dell'arco, che invece è sormontata da un'iscrizione del capitano Marcantonio Loredan, mentre due leoni seduti spiccano in rilievo sui plinti che delimitano il fornace centrale; le nicchie cieche inquadrature dall'ordine binato, archivoltate e poggianti sullo zoccolo bugnato a scarpa

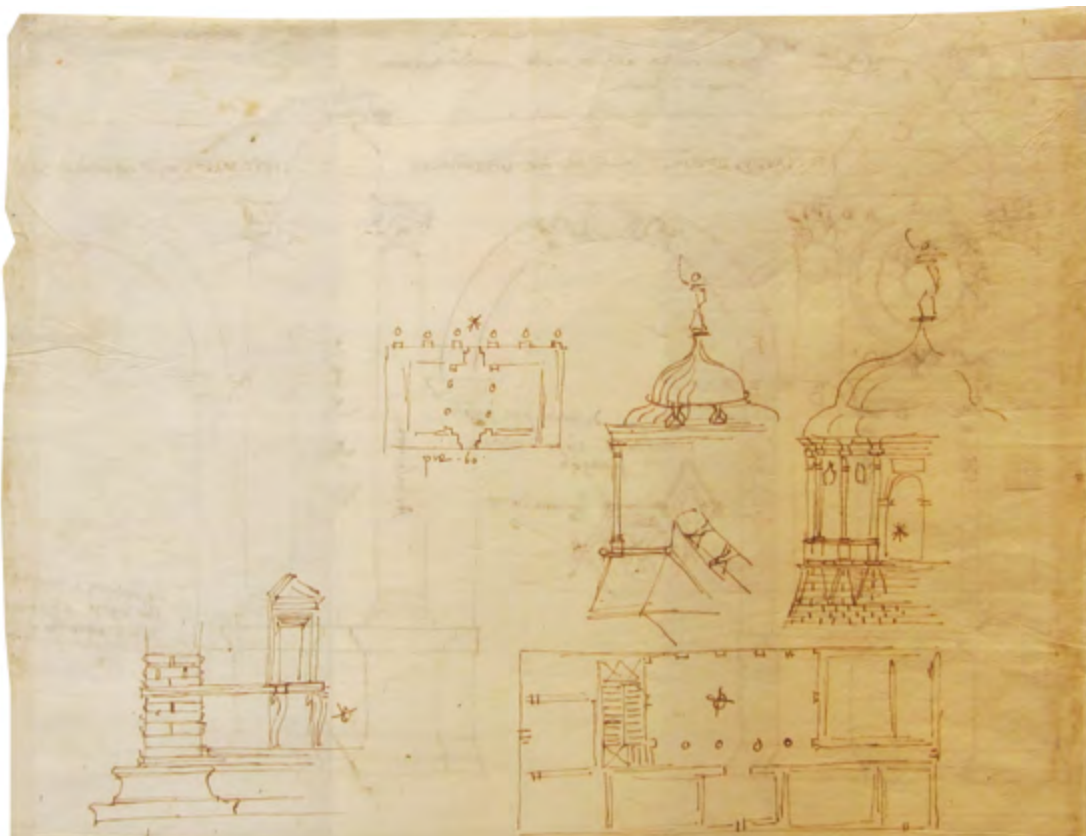
del basamento, nel disegno risultano architravate e innalzate al di sopra del plinto, in armonia con la quota di partenza dell'ordine; al di sopra delle nicchie, infine, dove il disegno di Giovan Francesco inserisce un tondo, corrisponde un'elegante specchiatura allungata, recante una *tabula* con iscrizione in lettere capitali, appesa ad un egicranio con ghirlande di perle e rosette, celebranti l'arma dei Loredan (fig. 2).

Il disegno della Porta Ognissanti venne compilato probabilmente altrove, a memoria. E tuttavia proprio le sue incongruenze, oggi, sono preziose perché consentono di formulare alcune ipotesi sulle ragioni così come sulle implicazioni di tale redazione, e persino di aggiungere una tappa sinora ignorata nel viaggio per le Rocche di Romagna.

La porta disegnata da Giovan Francesco è una versione romanizzata dell'architettura del Bergamasco. L'innalzamento al di sopra del plinto e la rettifica delle nicchie, così come l'inserimento del tondo ornamentale, in alto, sembrano inconsapevolmente migrati sul foglio padovano da un altro monumento che Giovan Francesco poteva avere ancora fresco nella memoria. Essa appare infatti ispirata dalla Porta Aurea, la testimonianza più significativa dell'età romana imperiale in Ravenna, oggetto di interesse antiquario per filologi e artisti già nel Quattrocento, nonostante lo stato rovinoso e il parziale interrimento²⁵. La Porta Aurea, con il doppio fornace, le iscrizioni e i tondi in rilievo riccamente modanati, venne rilevata da Giovan Francesco poco tempo prima di giungere a Padova, come documenta il foglio autografo GDSU2057Ar (fig. 3). La sua rappresentazione, con metodo analogo a quello adottato per la Porta Ognissanti, significativamente registrava con accuratezza proprio i dettagli delle nicchie – negli appunti di Giovan Francesco chiamate «tabernacoli» – e del clipeo soprastante.

Nella porta moderna di Padova, tuttavia, Giovan Francesco non aveva solo inserito elementi antichi: a ben guardare comparivano anche dettagli coevi, poiché il leone marciano dominante in chiave d'arco, in realtà, non esisteva. Che l'immagine di un'altra porta veneta si fosse sovrapposta a quella di una porta romana antica (Ravenna)? E che entrambe fossero confluite nel soggetto da rappresentare (Padova), provocando una fusione di più modelli o citazioni nella rappresentazione? Forse sì, a condizione che Giovan Francesco avesse disegnato il foglio di Padova dopo aver visto, oltre a Ravenna, le fortificazioni di un'altra città dello Stato da Terra veneziano.

La storiografia che sinora si è occupata della spedizione non ha considerato Treviso, la città più vicina a Venezia lungo la via dell'Austria. Essa doveva rappresentare una meta interessante per il gruppo di ingegneri militari e architetti partito da Roma. Lì si poteva vedere



finalmente realizzato il progetto di difesa affidato dalla Serenissima a Fra Giocondo veronese, in seguito al terribile e prolungato assedio stretto alla città da parte delle milizie imperiali di Massimiliano I: un sistema difensivo moderno con «li muri a cantoni»²⁶, che si era concluso nel 1519 ed era stato concepito combinando l'azione dell'acqua a quella delle fortificazioni, integrando muraglie, baluardi, chiuse e fossati ai turbolenti corsi dei fiumi Sile e Botteniga²⁷. Lì inoltre era stata eretta nel 1518, dallo stesso autore della Porta Ognissanti di Padova, la Porta San Tomaso, nella quale si trovava sopra la chiave d'arco il rilievo col leone marciano. Non sorprende dunque riscontrare, sul lato opposto di quello stesso foglio in cui Giovan Francesco aveva rilevato la Porta Aurea ravennate, la memoria di opere idrauliche e di fortificazioni trevigiane, sinora non identificate. Nella metà superiore di GDSU2057Av compare la Porta San Tomaso; al centro il progetto di un palazzo²⁸; al di sotto

sono riportati quotati i due baluardi eretti a protezione della stessa porta: in pianta quello di San Bartolomeo, a cavaliere sulle mura; in assonometria il bastione angolare di San Tomaso; al centro un profilo in sezione della cinta muraria con scarpa e redondone (fig. 4). Sul margine inferiore del foglio, in dettaglio, è disegnato in assonometria anche uno sbarramento idraulico, azionato con argano e descritto come «chateratta alza cho larganello»²⁹: è verosimile riferirlo ad uno dei 14 sbarramenti del vicino Ponte de pria, un sistema imponente ideato da Fra' Giocondo e completato nel 1521 per regimentare l'ingresso delle acque del Botteniga all'interno del perimetro fortificato di Treviso.

La rappresentazione di Porta San Tomaso fornita da Giovan Francesco è coerente con il metodo adottato per la porta ravennate e quella padovana: inchiostro a mano libera, con segno sicuro e spessori murari evidenziati, la pianta e l'alzato tracciati poco oltre la metà dell'estensione reale, l'ordine soltanto accennato in prospettiva; poche annotazioni corredano i disegni e i dettagli sono in proiezione ortogonale e assonometrica. È la più monumentale delle tre porte urbane aperte nella nuova cinta trevigiana, caratterizzata da una fastosa decorazione di trofei e di leoni, sormontata da una copertura con cannoniere nascoste nella cupola, coronata da una statua di San Paolo, in omaggio al Podestà Paolo Nani (fig. 5).

La ricognizione di Giovan Francesco restituisce sinteticamente tali caratteristiche, compresa la statua che la sormonta brandendo la spada, e denota il suo interesse per la porta quale immagine di «buon governo», risultato di un'operazione di *decor* urbano figurativamente aggiornata ed efficace come macchina da difesa³⁰.

Si configura così, nel foglio di Treviso GDSU2057Av, un tributo alle realizzazioni moderne in terra veneziana: alle macchine idrauliche e militari di Fra Giocondo veronese, verosimilmente conosciuto di persona da Giovan Francesco a Roma al tempo di Leone X, e stimato in pari misura da Raffaello e da Antonio il Giovane³¹, e sui «perni» in linguaggio lombardesco sui quali si impostavano i sistemi difensivi urbani delle città veneziane³².

Alla luce di queste considerazioni, dunque, quel piccolo alzato della Porta Ognissanti a Padova «che va a Treviso», tracciato a memoria da Giovan Francesco, costituisce una sintesi creativamente attiva di monumenti visti a Ravenna, a Treviso e a Padova.

Una sintesi sorprendentemente profetica, se la si confronta con un'altra porta della cinta muraria di Padova che sarebbe stata messa in opera nel 1528 da Giovan Maria Falconetto, suggellandone orgogliosamente il completamento con la propria firma nel 1530. Come se il «Rosso veronese» avesse potuto vedere il disegno di Giovan Francesco e, a distanza di alcuni mesi, ne avesse tratto ispirazione per la porta da erigersi lungo il tratto occidentale del perimetro for-

Pagina a fronte

4. Giovan Francesco da Sangallo, *Porta San Tomaso e bastioni di Treviso*, 1526, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2057 Av (dettaglio).

5. Porta San Tomaso a Treviso (1518). Foto Luigi Baldin / Vicenza, Fototeca CISA A. Palladio.

6. Porta Savonarola a Padova (1530). Foto Stefano Maruzzo / Vicenza, CISA A. Palladio.



7. Giovan Francesco da Sangallo, *Porta Ognissanti a Padova*, 1526, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1334 Av (dettaglio).

tificato della città, all'imbocco della via che portava a Vicenza e Verona. Un progetto monumentale che componeva nella fortificazione un arco trionfale che introduce ad uno spazio ottagonale voltato all'antica, anch'esso sul fronte rivolto alla campagna provvisto di citazioni evocative della porta ravennate e di dettagli moderni della Porta Ognissanti, quali lo zoccolo a scarpa, i tondi inquadrati dall'ordine e un alto attico con le insegne della Serenissima³³ (figg. 6 e 7). Falconetto viveva a Padova almeno dal 1524, e nel luglio 1526, pochi mesi dopo il passaggio del gruppo di periti inviato da Clemente VII, egli era in casa di Alvise Cornaro, il governatore dell'episcopato di Padova che fu suo protettore, mecenate e ospite per tutta la vita³⁴. Non sembra difficile, nemmeno in totale assenza di prove, immaginare lo stesso Cornaro regista di un incontro in presenza dell'artista

veronese con i partecipanti della spedizione papale, e in particolare un suo contatto con Antonio il Giovane e Giovan Francesco. La discussione, se avvenuta, avrebbe potuto svolgersi nella stessa residenza di Cornaro dove, fin dal 1524, egli aveva ragione di voler esibire a viaggiatori provenienti da Roma una straordinaria costruzione: la *frons scenae* in forma di loggia in pietra come fondale del suo giardino, il primo di una serie di cantieri ideati da Falconetto che avrebbero innescato il processo di importazione e di assimilazione del linguaggio romano su suolo veneto³⁵. Nella discussione avrebbero potuto passare in rassegna le opere più significative realizzate e in fase di attuazione a Padova, come a Vicenza e a Verona, e non sarebbe mancata una visita alla Basilica di Sant'Antonio, ubicata a pochi passi di distanza dalla casa del «magnifico Messer Luigi Cornaro»³⁶.

A questo incontro non si può dare un valore se non congetturale; tuttavia va riconosciuto che in occasione del suo passaggio per Padova Giovan Francesco si recò al Santo e dedicò alla basilica un altro foglio, GDSU1383Av, nel quale la *ratio* per selezionare contenuti e metodo di rappresentazione ricalca perfettamente quan-

to riscontrato sui fogli assegnati alle fortificazioni: un disegno sintetico in pianta, con poche rilevanti quotature, arricchito da dettagli in alzato resi in profondità da una lieve prospettiva e completato da appunti che accennano all'apparato decorativo e a poche altre cose notabili (fig. 8).

Anche questo sopralluogo padovano di Giovan Francesco, come per la Porta Ognissanti, fu veloce: la scelta tra cosa ricordare e cosa dimenticare venne attuata con la caratteristica disinvoltura. Dalle annotazioni scritte – «come vedi qui segnato» – possiamo immaginarlo destinato al cugino Antonio, al quale confessa di non esser stato troppo preciso – «tanto così, a stare meno errato». Ancora una volta, sul foglio che registra la pianta del Santo di Padova, che pure è quotata, siamo di fronte a una sintesi creativa di quanto effettivamente esistente³⁷. Giovan Francesco rettificò le irregolarità del perimetro della basilica, eliminando in particolare le sporgenze a nord e a sud, rispettivamente, della cappella di Luca Belludi e di quella del Gattamelata. Si concentrò sull'impianto a tre navate con deambulatorio e sulla caratteristica sequenza di cupole, culminante in quella conica della crociera, per le quali restituì in alzato entrambe le versioni. Notò, a conferma della sua spiccata sensibilità architettonica, la soluzione singolare dei due campanili ottagonali in falso, anche se li collocò erroneamente, e sul margine superiore del foglio riaggiustò le proporzioni delle cappelle radiali omettendo la volta absidale. Registrò il cantiere in atto nel transetto sinistro, relativo all'apparato decorativo della Cappella del Santo. Infine, menzionò i capolavori in bronzo di Donatello, disegnando in pianta il piedestallo del monumento ad Erasmo da Narni, identificandone la posizione rispetto alla basilica e commentando il valore dei rilievi dei Miracoli del Santo: «le storie di donato sono i torno al choro e sono di metallo e sono pichole fiure sono circha a mezzo pie ma sono beletissime al possibile»³⁸.

Aggiornato sullo stato attuale dei lavori fuori Roma, perito nelle fortificazioni e nelle macchine idrauliche, alla ricerca di riferimenti colti non necessariamente vitruviani, fiero della sua identità di fio-



8. Giovan Francesco da Sangallo, *Santo Antonino de Padova*, 1526, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1383 Av (dettaglio).

rentino e capace di distinguere «fantasie belle», Giovan Francesco svolse indubbiamente un ruolo cruciale durante la spedizione di Romagna.

Ne erano consapevoli i suoi due compagni di viaggio più ambiziosi, abituali frequentatori della Curia romana: Giuliano Leno e Antonio il Giovane, che da anni si avvalevano del suo aiuto. Ai loro occhi, il linguaggio «mescolato» di Giovan Francesco, composto di citazioni colte, risultava prezioso per gestire le ambizioni culturali di Clemente VII, competente e col «gusto dell'inedito»³⁹.

Giovan Francesco morì nel 1530 e solo pochi anni dopo, con il suo ritorno a Roma, Michelangelo avrebbe segnato lo sviluppo dell'architettura dei secoli successivi quale interprete del «*Clementine Architectural Style*»⁴⁰.

Note

Questo saggio è nato come piccolo tributo a Pier Nicola Pagliara, studioso e docente che ho avuto il privilegio di conoscere nel corso degli anni di dottorato: i suoi orientamenti, discreti e allo stesso tempo rigorosi, hanno costituito, insieme ai suoi scritti, una fonte inesauribile di spunti e di strumenti per la mia avventura di storica fino ad oggi.

1 Nel foglio GDSU1334Av di mano di Giovan Francesco da Sangallo: «porta che va atrevisi da onja santi» (cfr. nota 21 e *passim*).

2 Giovan Francesco (1484-1530) era secondogenito di Maddalena Giamberti e Lorenzo d'Antonio, fratello di Bastiano (detto Aristotile). Si rimanda al contributo di P. N. Pagliara, *Palazzo Pandolfini, Raffaello e Giovan Francesco da Sangallo*, in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, a cura di E. Avagnina e G. Beltramini, Venezia 2004, pp. 241-267.

3 Ivi, pp. 250-251 e n. 41.

4 La notizia del viaggio a Parma e Piacenza compare in entrambe le redazioni della vita di Antonio da Sangallo (cfr. G. Vasari, *Le Vite*, a cura di P. Barocchi, V, Firenze 1984, pp. 39-40).

5 Nella redazione giuntina della vita di Antonio il Giovane (1568), Giuliano Leno è identificato come il «sollecitatore di quelle fortificazioni» (cfr. Vasari, *Le Vite*, cit., p. 39). L'interesse di Giuliano Leno, il più attivo impresario edile della corte papale, era motivato da ragioni economiche, non da particolare competenza in campo militare. Di lui scriveva l'ambasciatore ferrarese nel giugno 1526: «*qui n'avait vu ni soldat ni artillerie*» et *qui était beaucoup plus capable de faire une comédie que la guerre*» (E. Rodocanachi, *Histoire de Rome. Les Pontificats d'Adrien VI et de Clement VII*, Paris 1933, p. 143 e n. 3). Su Leno si rimanda a P. N. Pagliara, *Leno*,

Giuliano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, p. 368 (pp. 366-369) e a I. Ait, M. Vaquero-Piñeiro, *Dai casali alla fabbrica di San Pietro. I Leni uomini d'affari del Cinquecento*, Roma 2000, p. 148, in cui sono documentati affari di Leno con il porto di Piacenza.

6 L. Puppi, *Un viaggio per il Veneto di Antonio da Sangallo e di Michele Sanmicheli nella primavera del 1526: un progetto per i Grimani e qualche riflessione a margine*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 101-107; P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp. 28-29 e p. 67, nota 132; M. Viganò, *Magistri, architetti e ingegneri: dalla regione dei laghi in Terraferma e nel Dominio da mar*, in «Arte & Storia», 2008, 40, pp. 134-147.

7 La presenza del Gobbo è suggerita da Pier Nicola Pagliara. Cfr. P. N. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista (Battista da Sangallo detto il Gobbo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, p. 25.

8 C. Ravioli, *Intorno alla relazione delle rocche della Romagna Pontificia fatta nel 1526 da Antonio Picconi da San Gallo e Michele Sanmicheli*, Roma 1855; L. Beltrami, *Relazione sullo stato delle rocche di Romagna*, Milano 1902; G. Zavatta, *Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna: rilievi di fortificazioni e monumenti antichi romagnoli di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Imola 2008.

9 L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, IV.2, Roma 1912, p. 179 e pp. 190-191.

10 La reazione dell'imperatore non tarderà a manifestarsi con la dichiarazione di guerra avvenuta il 13 agosto 1526, culminando l'anno successivo con il Sacco di Roma. Sarà proprio mentre Roma è presa, che le città di Ravenna e Cervia, allora in mano al Papato, gli verranno tolte «a tradimento» proprio dalla Serenissima. E. Alberi, *Le relazioni degli ambasciatori veneti*, XV (Appendice), Firenze 1846, p. LXXX.

11 Pastor, *Storia dei Papi*, cit., pp. 184-185; Rodocanachi, *Les Pontificats d'Adrien VI et Clement VII*, cit., pp. 138-139.

12 Cfr. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, cit., VII, p. 133. Il 7 febbraio 1526 veniva emessa la Bolla Clementina, con la quale il Papato concedeva autonomia alle parrocchie del veneziano nell'elezione dei propri parroci. Sulla bolla clementina si veda Ivi, p. 130-131, n. 1. Sul dogado di Andrea Gritti si vedano M. Tafuri, «*Renovatio urbis*»: *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523 - 1538)*, Roma 1984; R. Finlay, *Fabius Maximus in Venice. Doge Andrea Gritti, the war of Cambrai, and the rise of Habsburg hegemony, 1509 - 1530*, in «Renaissance quarterly», 53, 2000, pp. 988-1031.

13 Luigi Gradenigo, *Relazione di Roma*, in Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti*, cit., II, p. 70.

14 *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980; G. Beltramini, *Padova. «El presente domicilio del Pallade» (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 414-433; *Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013.

15 L. Arcangeli, *Rossi Bernardo (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, p. 591; K. Christian, *The de' Rossi collec-*

tion of ancient sculptures, *Leo X, and Raphael*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65, 2002, pp. 132-200; G. Liberali, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de' Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506 - 1524)*, in Lorenzo Lotto. *Atti del convegno*, a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 73-92; in Kristian, *The de' Rossi Collection of ancient sculpture*, 2017, si esclude che Bernardo de' Rossi benché esecutore testamentario di Gabriele de' Rossi avesse relazione di parentela con il mondo romano (cfr. ivi, p. 151, nota 67).

16 Altri consiglieri di Clemente VII erano Francesco Guicciardini, legato di Romagna dalla primavera del 1524 (Pastor, *Storia dei Papi*, cit., p. 517), e i filofrancesi Giovanni Salviati vescovo di Parma, Lodovico di Canossa vescovo di Bayeux e il cardinale Pio da Carpi (Pastor, *Storia dei Papi*, cit., pp. 186-187). Sopra tutti stava il cardinale Alessandro Farnese: «il papa non parla, né si consiglia di cose di stato con niun cardinal, se non qualche volta col reverendissimo farnese» (M. Foscari, *Relazione di Roma* del 2 maggio 1526, in Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti*, cit., III, p. 130).

17 Ivi, p. 127.

18 Il salvacondotto venne firmato da Jacopo Sadoletto a Roma il 17 gennaio 1526 (Pastor, *Storia dei papi*, IV.2, cit., p. 713).

19 GDSU1383A, di dimensioni cm 28,5 x 41,7, filigrana carro a due ruote (Briquet 3541). Cfr. S. Valtieri, GDSU1383Av, in *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, edited by Ch.L. Frommel, N. Adams, II, Cambridge Mass.-London 2000, p. 247; Zavatta, *Antonio da Sangallo il giovane in Romagna*, cit., pp. 182-185 (recto), 186-189 (verso).

20 GDSU1334A, di dimensioni cm 21,3 x 28,9, filigrana agnello pasquale. Cfr. S. Eiche, GDSU1334Ar e v, in *The Architectural drawings*, II, cit., pp. 236-237.

21 GDSU2057A, di dimensioni cm 28,6 x 43,3 (filigrana non riconosciuta). Il foglio, escluso dai due volumi a cura di Frommel e Adams, è pubblicato in H. Kähler, *Die Porta Aurea in Ravenna*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", 50, 1935, pp. 176-178. Persiste l'attribuzione a Giovanni Battista in Zavatta, *Antonio da Sangallo il giovane in Romagna*, cit., pp. 194-201 (recto) e pp. 124-127 (verso); analogamente in A. Ranaldi, *Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, Cinisello Balsamo 2015, pp. 42-47.

22 «Santo Vitale e fatto di mala chomposizione la fantasia è bella e le pietre segate e stano come un libro e fanno varie forme e sono pietre di più sorte, saligni e mistio e alabastro e musaicho. Lo pavimento a uciegl e fogliami e animali, il musaicho è di pietra» (trascrizione in Eiche, GDSU1334Av, cit., p. 237).

23 Ci si riferisce al foglio GDSU887A, di mano di Antonio, che rappresenta la Fortezza Brancaleone sul verso (cfr. N. Adams, S. Pepper, GDSU887Av in *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, edited by C. L. Frommel, N. Adams, I, Cambridge Mass. - London 1994, p. 161-162); sul recto è rilevata in pianta e alzato San Vitale (cfr. S. Eiche, GDSU887Ar, in *The Architectural drawings*, II, cit., pp. 176-177).

24 L. Angelini, *Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano architetti bergamaschi in Venezia*, Bergamo 1961, pp. 124-129 (attribuzione non accolta

in M. Ceriana, *Guglielmo Grigi detto il Bergamasco*, in DBI, LIX, 2002, p. 415); cfr. inoltre Padova è le sue mura: cinquecento anni di storia 1513-2013, a cura di V. C. Donvito, U. Fadini, Cittadella 2014, p. 137; S. Zaggia, *Fortitudo e Maiestas Reipublicae: le porte urbliche delle città venete nel Rinascimento; evoluzione strutturale e formale*, in *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, a c.d. F. P. Fiore, Firenze 2014, pp. 143-166.

25 La sua demolizione avvenne nel 1582. Cfr. H. Kähler, *Die Porta Aurea in Ravenna*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", Römische Abteilung 50, 1935, p. 174.

26 Sul progetto delle fortificazioni di Padova si veda V. Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 c. 1515*, Vicenza 1987, p. 71.

27 Così nell'iscrizione dedicatoria sul muro del Varco Manzoni a Treviso: *Franciscvs Mocenicvs Petri F Praef incredibili celeritate fc MDXIX*. Sul controverso progetto per Treviso, che vede Fra' Giocondo impegnato dal 9 giugno 1509, il cantiere iniziato nel 1513, e nel 1519 non ancora terminato, si vedano A. Serena, *Fra' Giocondo e il Canale della Brentella*, Treviso 1907, pp. 15-18; R. Brenzoni, *Fra' Giovanni Giocondo veronese*, Firenze 1960, p. 69; Fontana, *Fra' Giovanni Giocondo*, cit., pp. 73-74; P.N. Pagliara, *Giovanni Giocondo da Verona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp..

28 Il disegno raffigura in pianta il piano terreno di un palazzetto, con cortile rettangolare a campate di ampiezza diversa (2 più ampie sui lati corti e 5 più strette su quelli lunghi, uno dei quali è dotato di portico su colonne). Il dettaglio in alzato rappresenta il cantonale bugnato con panca angolare rialzata su un gradino. La finestra a edicola è poggiante su mensole a modiglione e su una fascia orizzontale che prosegue cingendo il cantone bugnato. I dettagli della panca e del cantone bugnato, oltre che la finestra a edicola, suggeriscono per il progetto una localizzazione fiorentina, o comunque di ambito toscano, non escludendo un contatto con le proposte elaborate da Antonio da Sangallo il Vecchio per Montepulciano.

29 GDSU2057Av, di mano di Giovan Francesco e relativo alle cataratte sul Botteniga per il tratto di San Martino, progettate da Fra Giocondo.

30 E. Concina, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel cinquecento Veneto*, Roma-Bari 1983, p. 11.

31 Per la considerazione di "frate doctissimo" da parte di Raffaello si veda la sua lettera a Simone Ciarla in Urbino del 1 luglio 1514, pubblicata in Brenzoni, *Fra' Giovanni Giocondo*, cit., p. 63 e J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven-London 2003, vol. I, pp. 180-184; per l'influenza esercitata su Antonio il Giovane si veda F. Benelli, *Secondo Fra Giocondo. Antonio da Sangallo il Giovane e l'edizione di Fra Giocondo del 1513 del Metropolitan Museum of Art di New York*, in *Fra Giocondo umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 53-67.

32 Da riferirsi al linguaggio del tardo Tullio Lombardo secondo Ceriana, *Bergamasco, Guglielmo (de' Grigi)*, cit., p. 415.

33 G. Fiocco, *Le architetture di Giovan Maria Falconetto*, in "Dedalo", 1931, V, pp. 1203-1241. L'artista veronese aveva già rappresentato la porta nella Sala dello Zodiaco del palazzo di Luigi Gonzaga a Mantova, un ciclo ad affresco realizzato nel 1520 ricco di citazioni antiquarie (Kähler, *Die*

Porta Aurea, cit., pp. 180-181).

34 Lì avrebbe risieduto fino agli ultimi giorni di vita (fine 1534 - 8 gennaio 1535), cfr. E. M. Guzzo, *Falconetto Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, p. 352.

35 «Fu il primo Giovan Maria che portasse il vero modo di fabricare e la buona architettura in Verona, Vinezia et in tutte quelle parti». Vasari, *Le Vite*, a cura di P. Barocchi, IV, Firenze 1976, p. 593. Per la committenza Cornaro, cfr. Beltramini, *Padova*, cit., pp. 418-420 e G. Beltramini, *Fondali di vita all'antica e complessi di villa. La nuova residenza di campagna del Veneto del Cinquecento prima di Palladio*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005, pp. 54-63.

36 Vasari, *Le Vite*, IV, cit., p. 591.

37 Analogamente a quanto rilevato da Alessandro Viscogliosi per Antonio il Giovane in relazione ai fogli del Foro romano (A. Viscogliosi, *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del Primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e sull'urbanistica di Roma*, Roma 2000, p. 11).

38 Si rimanda alla trascrizione in S. Valtieri, *GDSU 1383 A v*, in *The Architectural Drawings*, II, cit., p. 247 (non datato).

39 H. Burns, *Raffaello e quell'antica architettura*, in *Raffaello architetto*, a cura di Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984 pp. 383-384; Paggiara, *Palazzo Pandolfini*, cit., p. 266.

40 C. Elam, *Michelangelo and the Clementine architectural style*, in *The pontificate of Clement 7: history, politics, culture*, a cura di K. Gouwens e S. E. Reiss, Aldershot 2005, pp. 199-225, in particolare n. 4.

Maria Beltramini

Un progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per la cappella del Corpus Domini a Santa Maria sopra Minerva a Roma

Il foglio 874 A degli Uffizi è stato molto studiato, in virtù del fatto che su di esso si raccolgono le famose critiche rivolte da Antonio da Sangallo il Giovane all'articolazione interna del Pantheon, un tema che, per quanto mi riguarda, ho imparato da studentessa a conoscere sulle pagine di *Vitruvio da testo a canone*, saggio le cui impressionanti densità e ampiezza di orizzonte continuano a rivelarmisi per nuovi aspetti ad ogni rilettura¹.



Comprensibilmente minore attenzione ha attirato uno schizzo autografo rappresentato a margine del *verso*, che mostra in pianta e in parziale alzato prospettico il progetto di una cappella, mai eseguita, “per lo Corpus Domini della Minerva”, come esplicita una nota di pugno dell’architetto² (figg. 1-2).

Dopo aver tracciato a mano libera, nella porzione inferiore destra della carta, i contorni di un’area quadrangolare, Antonio ha disposto al suo interno uno spazio principale centralizzato, introdotto da un corto andito d’ingresso, replicato, sul lato opposto, da una scarsella per l’altare, entrambi fiancheggiati da piccoli ambienti di servizio³. L’articolazione del perimetro della cappella vera e propria inizia a destra, con l’abbozzo parziale di un ottagono i cui lati sono separati da paraste piegate e scavati da nicchie di diverse dimensioni e profondità, quello centrale interrotto dall’apertura di una porta. Questo tipo di disposizione, peraltro ricorrente nel catalogo di Antonio⁴, viene tuttavia superato sul lato sinistro del disegno, dove lo spazio si fa d’un tratto più avvolgente: qui gli angoli dell’ottagono, anziché risalire tramite le paraste, risultano nascosti da colonne a tutto tondo addossate alla parete. È tale soluzione a venire elaborata subito sotto nello schizzo prospettico, che mostra alti fusti accoppiati, di ordine corinzio o composito, appoggiati saldamente a terra ad inquadrare l’arcata d’accesso alla scarsella e a reggere una trabeazione anulare in forte aggetto su cui è impostato direttamente il tamburo cilindrico della cupola. Tra le colonne trovano posto una nicchia e un tondo (?) popolati da statue o rilievi; la ‘travata ritmica’ – che necessariamente inquadra anche l’arcata interna dell’accesso – non coinvolge le pareti laterali, dove la presenza di porte, disegnate in pianta, è confermata da un abbozzo di stipite e di parte di un coronamento a timpano. Il tamburo è ritmato da finestre rettangolari anch’esse fastigate e tutte poggianti su una sottile modanatura comune; un’altra cornice segna il passaggio alla calotta della copertura. Il progetto, pur sommario, appare assai interessante per il ruolo, strutturale e insieme simbolico, che Antonio assegna alle colonne: la soluzione a *tholos*, con la sua iconografia decorosamente appropriata alla funzione sacramentale dello spazio, lo trasforma infatti nella sua interezza in un tabernacolo monumentale, suggestivamente richiamando, peraltro, precedenti bramanteschi e raffaelleschi (figg. 3-4). Non è facile ricostruire con precisione le circostanze da cui il progetto scaturì, per poi essere abbandonato senza ulteriori rielaborazioni. Ursula Kleefisch-Jobst ha proposto, con solidi argomenti, che la cappella fosse stata ideata per occupare l’estremità settentrionale del transetto della basilica, nella posizione dell’attuale cappella di San Domenico presso l’antico campanile⁵ (fig. 5) e che pertanto la sua erezione fosse coordinata all’ambiziosa opera di trasformazione dell’intera area presbiteriale della Minerva avviata dai cardinali fiduciari di Clemente VII all’indomani

della sua morte, opera nella quale Antonio fu notoriamente coinvolto a partire dal 1536, in particolare per la progettazione dei monumenti funebri del pontefice scomparso e del cugino Leone X nella cappella maggiore⁶.

Il fatto che, nelle prime fasi di tale impresa, Antonio avesse proposto di sostituire l’abside poligonale dell’edificio medievale con una rotonda cupolata in cui collocare, con un nuovo retrocoro, un grande altare isolato a doppia mensa, e che tale rotonda fosse connotata anch’essa dal motivo della *tholos* – con alte paraste prolungate sin nei costoloni della cupola, come documentano alcuni dei disegni superstiti⁷ – lascia in effetti trasparire una vicinanza di stile e contenuti tra i progetti, pur diversi per grado di definizione e impatto sulle strutture esistenti. Se il programma del vagheggiato mausoleo mediceo si ridusse poi, attraverso successivi passaggi e essenzialmente per ragioni di spesa, all’esecuzione dei soli cenotafi dei due papi realizzati entro il 1542, a risultare fatale al progetto della cappella del Corpus Domini fu probabilmente l’istituzione alla Minerva, nel 1538, per iniziativa dell’agguerrito padre domenicano Tommaso Stella, della Confraternita del Santissimo Corpo di Cristo, prima del suo genere a Roma, che introdusse l’uso di conservare l’eucarestia sull’altar maggiore⁸: quest’ultimo venne infatti rinnovato, come ricordano fonti dell’ordine, e dotato nel 1540 di un «ciborio di legno dorato di 8 palmi d’altezza e 4 di larghezza con colonne e cornici per il prezzo di 100 ducati»⁹. Non è stato ancora possibile accertare a chi venne affidato il progetto di riallestimento dell’altare, ma il carattere architettonico del nuovo tabernacolo ligneo (alto quasi due metri con le sue «colonne e cornici», oggi da considerarsi perduto)¹⁰, autorizza almeno ad ipotizzare una regia complessiva dello stesso Antonio, appunto presente sul campo alla Minerva e in quegli anni sempre più coinvolto nella definizione di ornamenti per altari e cappelle sacramentali come nei casi ben noti e ancor più prestigiosi della Cappella Paolina e della Basilica Vaticana¹¹.



Nella pagina precedente

1. Antonio da Sangallo il Giovane, pianta di una cappella «per lo Corpus Domini della Minerva». Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 874 A verso, particolare.
2. Antonio da Sangallo il Giovane, parziale alzato prospettico di una cappella «per lo Corpus Domini della Minerva». Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 874 A verso, particolare.

Pagina a fronte

3. Donato Bramante, studi per la tribuna di San Pietro, Firenze. Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 7945 A verso, particolare.
4. Raffaello, *Cacciata di Eliodoro*, Stanza di Eliodoro. Musei Vaticani, particolare.



Note

¹ P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 5-85: 52-53 e note. Sul foglio U 874 A *recto* e *verso* si vedano ora le schede di A. Nesselrath e U. Kleefisch-Jobst in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, a cura di Ch. L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass., II, 2000, pp. 171-173, con bibliografia.

² Su questo veloce schizzo al *verso* del disegno U 874 A, citato e pubblicato in D. Heikamp, *Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X und Clement VII*, in "Albertina Studien", IV, 1966, pp. 134-152: 145 e fig. 7, si è soffermata più diffusamente Ursula Kleefisch-Jobst nella seconda parte della scheda nel volume *The Architectural Drawings*, cit., alle pp. 172-173.

³ Uno spazio sacro centralizzato 'inscatolato' tra andito d'ingresso e scarsella (a loro volta affiancati da vani di servizio), si ritrova nei progetti per San Giacomo Scossacavalli (U 305 A), Santa Maria Porta Paradisi (U 1346 A) e San Giacomo degli Incurabili (U 171 A e 173 A).

⁴ Impianti ottagonali con paraste piegate agli angoli ritornano con frequenza in Antonio nei progetti per Santa Maria di Loreto (U 786 A) o per i tempietti dell'Isola Bisentina (U 962 A).

⁵ *Ibidem*: secondo la studiosa la nuova cappella sangallesca, se costruita, avrebbe preso il posto della più piccola cappella fatta realizzare da Giacomo Alberini, attorno al 1476, sfruttando lo spazio disponibile tra la torre campanaria e la sacrestia, per cui la stretta scala che compare nello schizzo sarebbe quella del campanile, che tuttavia, come già lei notava, nella realtà si trova sul lato sinistro (quindi all'opposto di dove Antonio la colloca); le

porte su entrambi i lati della cappella dovevano essere state previste per consentire l'accesso direttamente dal convento. Per la storia della chiesa domenicana e le sue trasformazioni nell'area del transetto si vedano Eadem, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria Sopra Minerva: ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien*, Münster 1991 e G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di Santa Maria sopra Minerva in Roma 1275-1870*, Roma 1989, soprattutto le pp. 254-256 per ciò che riguarda il campanile.

⁶ Sulle complesse vicende relative all'erezione delle tombe medicee alla Minerva si vedano P. Pecchiai, *I lavori fatti nella chiesa della Minerva per collocarvi le sepolture di Leone X e Clemente VII*, in "Archivi d'Italia", s. II, XVII, 1950, pp. 199-208, U. Kleefisch-Jobst, *Die Errichtung der Grabmäler für Leo X. und Clement VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von Santa Maria Sopra Minerva*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LI, 1988, 4, pp. 524-541 e C.L. Frommel, *Unbekannte Entwürfe Sangallos für die Gräber Leos X. Und Clemens VII*, in *Italia et Germania. Liber Amicorum Arnold Esch*, a cura di H. Keller, W. Paravicini, W. Schieder, Tübingen 2001, pp. 319-358, oltre naturalmente al contributo di Detlef Heikamp citato alla nota 2.

⁷ Ci si riferisce in particolare ai fogli U 1313 A e U 178 A, ampiamente discussi da Kleefisch-Jobst, *The Architectural Drawings*, cit., rispettivamente alle pp. 232-233 e p. 115.

⁸ Sull'argomento Barbara Agosti e Valentina Balzarotti hanno tenuto un importante intervento congiunto nella giornata di studi *Dinnanzi a Lutero. Ripercussioni e reazioni nella cultura artistica italiana* (Viterbo, Università della Tuscia, Complesso di Santa Maria in Gradi, 10.11.2017).

⁹ Valentina Balzarotti mi ha gentilmente messo a disposizione la sua trascrizione della *Cronica Breve ... della Chiesa e del Convento della Minerva di Roma* (1646) di padre Ambrogio Brandi oggi conservata, in copia settecentesca, presso l'Archivio di Santa Sabina (Archivio Generale dell'Ordine, Brandi, Libro C), in cui, alle cc. 59-61 si tratteggia la nascita della Compagnia su impulso di padre Stella e le iniziative intraprese per accrescere la devozione al Sacramento. La citazione nel testo è ripresa invece dall'articolo del padre I. Taurisano, *Il Domenicano Padre Tommaso Stella apostolo del Santissimo Sacramento nel XVI secolo*, in "L'Osservatore Romano", 8.06.1938, p. 3, anch'esso fornitomi da Valentina, che ringrazio di cuore, anche per aver discusso con me di questi temi in varie occasioni.

¹⁰ A questo proposito corre l'obbligo di segnalare, proprio sul *recto* del disegno U 874 A, una nota vergata a matita da una mano moderna (Pasquale Nerino Ferri?) che recita «Ricco Tabernacolo alla Minerva esistente tuttora in un magazzino; ma senza cupola che non fu fatta mai»; a ciò si potrebbe associare l'informazione di Brandi (*Cronica Breve* cit., p. 61), che citando il «Tabernacolo per tenervi il santissimo Sacramento» della Minerva, specifica «non già quello che si vede oggi; ma un altro minore, il quale sminuito fu adattato al fonte del Battesimo nella medesima chiesa». Le indagini finora condotte per rintracciare eventuali frammenti superstiti di tale/i tabernacolo/i, non hanno avuto esito.

¹¹ Sul coinvolgimento di Antonio nella progettazione di tali allestimenti e manufatti vedi ora M. Beltramini, *Osservazioni su Antonio da Sangallo il Giovane e il disegno degli altari*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 167-177, con bibliografia.

Sangallo, Castro e Perugia

Antonio da Sangallo il Giovane è fra i primi architetti dei quali Pier Nicola Pagliara si è occupato nella sua ricerca e la sua opera è stata anche uno dei primi argomenti che abbiamo affrontato nelle lunghe discussioni sulle quali abbiamo costruito la nostra amicizia. Nella sua tesi di laurea, Pier Nicola si era interessato alle soluzioni tipologiche adottate dal Sangallo per le abitazioni¹, mentre lo studio dell'architettura militare, che avevo intrapreso sotto la guida di Paolo Marconi, nostro comune maestro e amico, mi aveva spinto in tutt'altra direzione. Ma sin da allora l'interesse per l'opera di Antonio da Sangallo ci era sembrato un solido ponte fra le nostre due sponde.

È per questo motivo che vorrei dedicargli queste brevi considerazioni su due episodi dell'attività di Antonio che permettono di valutare i legami esistenti fra le architetture civili e militari che il Sangallo realizzò rinnovando la tradizione familiare. Non vorrei qui sottolineare semplicemente la propensione del Sangallo a realizzare, tanto nelle architetture dei palazzi che delle fortezze, grandi volumi geometricamente definiti e dalle ampie superfici murarie o segnalare lo scambio, che pure ci fu, di elementi costruttivi e decorativi fra le sue architetture civili e militari, ma vorrei soprattutto discutere se i metodi adottati da Antonio nella progettazione delle fortezze e in quella dei palazzi siano congruenti, sebbene distinti per rispondere alle differenti dimensioni e destinazioni funzionali, o siano viceversa in conflitto, tanto da costringerci a considerare le architetture civili e militari appartenenti a due ambiti separati nella storia dell'architettura del suo secolo.

Ho perciò scelto di tornare, nel breve spazio

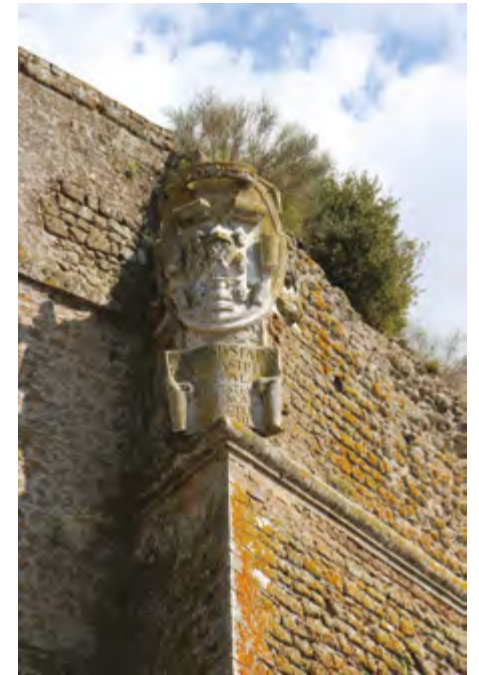
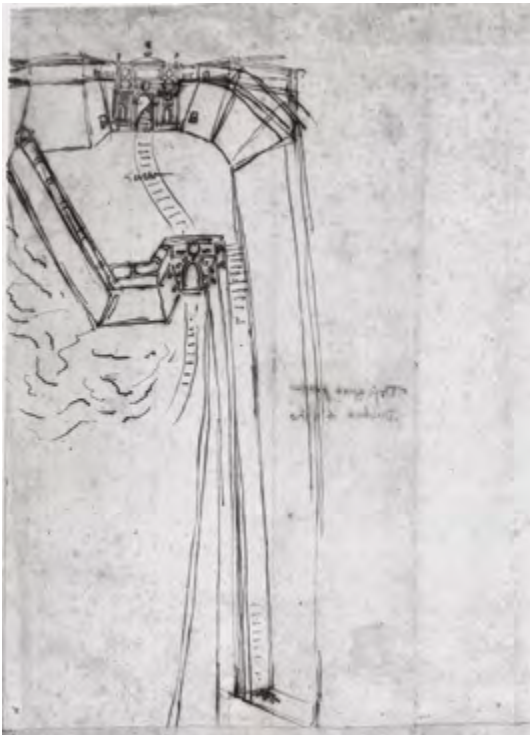
a disposizione, su due episodi pressoché contemporanei dell'attività di Antonio: le architetture cronologicamente e geograficamente vicine di Castro e Perugia, da lui progettate e iniziate per la stessa committenza, Paolo III e il figlio Pier Luigi Farnese, che dal 2 febbraio 1537 il papa aveva nominato gonfaloniere di Santa Romana Chiesa e dal 20 ottobre dello stesso anno duca di Castro e Ronciglione. Si tratta in entrambi i casi di interventi su tessuti urbani preesistenti, dove le architetture difensive e abitative sono interconnesse e destinate a rinnovare funzioni e immagine delle due città investite dall'iniziativa farnesiana.

Castro

La grande capacità di Antonio di adattare le forme geometriche dei bastioni e delle cortine delle nuove fortificazioni al sito è il primo punto da sottolineare nel caso della città di Castro, isolato su una rupe tufacea con due profondissime forre ai fianchi e un unico tratto di congiunzione alla campagna circostante². Nei disegni di studio e progetto Sangallo rispetta attentamente la geometria del fiancheggiamento ma articola con grande libertà il sistema dei bastioni angolari e delle cortine rettilinee a configurare e difendere il bordo del rilievo. Se realizzate, le mura di Castro avrebbero annunciato da lontano e dall'alto un nuovo e aggiornatissimo aspetto della capitale del ducato farnesiano così come sarebbe accaduto per le mura bastionate di Roma che Antonio aveva iniziato a progettare nello stesso 1537³. La ricerca di un'accentuata espressione di terribilità, già richiesta dall'Alberti per l'architettura militare insieme all'indispensabile efficacia bellica, si sarebbe presentata a Castro soprattutto in corrispondenza della porta di accesso dal piano, la porta «di sopra», mentre un ingresso trionfale alla capitale del nuovo ducato si sarebbe presentato in corrispondenza della porta Lamberta, che dava accesso all'abitato da un fianco del rilievo e dalla quale Antonio progettava di far procedere una strada rettilinea, costeggiata da nuove case.

Nella porta Lamberta il trapasso dalla nuda geometria dei bastioni al linguaggio all'antica è mediato nel disegno di Antonio dalla presenza di due fornicici, l'esterno in forma di arco a bugne rustiche e l'interno in forma di arco trionfale (fig. 1). Il massiccio bugnato del portale esterno si richiama al precedente della porta del Belvedere vaticano di Bramante e il Sangallo adotterà una simile soluzione per la porta centrale e quelle ai suoi fianchi nella nuova cinta bastionata

1. Antonio da Sangallo il Giovane, studio per la doppia porta Lamberta di Castro. Firenze, Uffizi, dis. 750Ar, particolare.

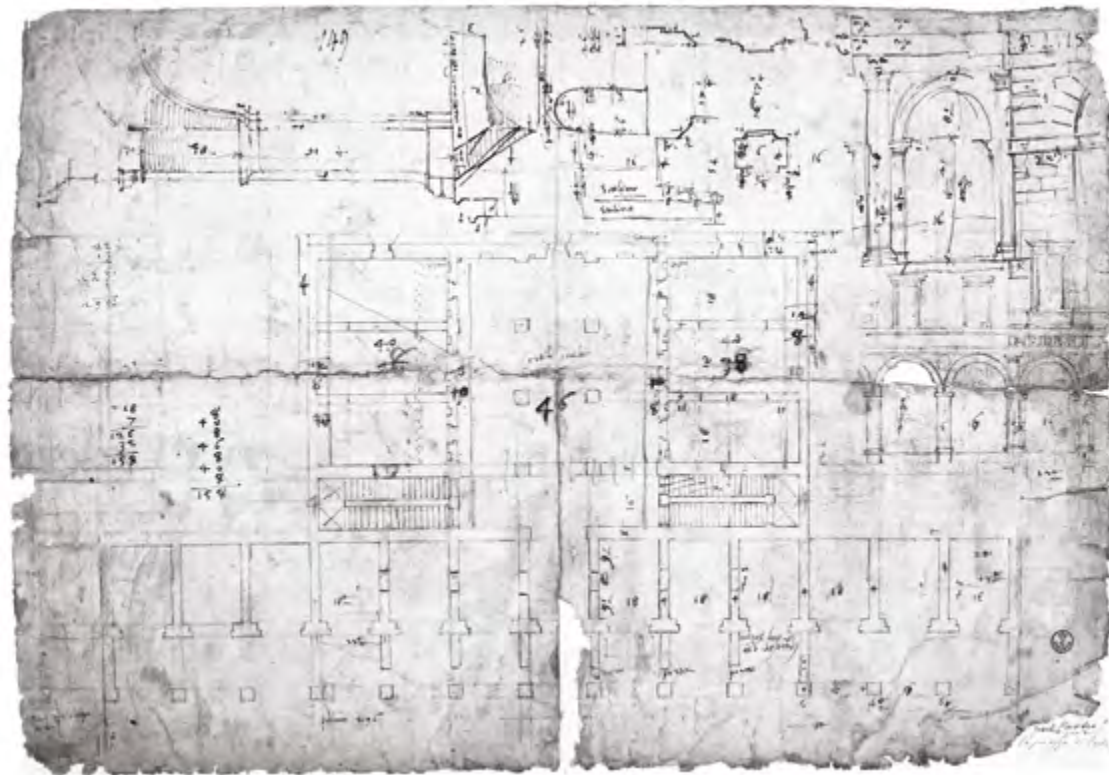


2. Nepi, stemma di Pier Luigi Farnese sul bastione settentrionale delle fortificazioni di Nepi con l'iscrizione: PALOISIVS.FARN/DVX.I.CASTRI.ET/.NEPAE./CIVITATEM/NEP.NOVO/HOC.OPERE/MVNIVTT.MDXL.

di Nepi, che reca la data 1540 incisa nel cartiglio sotto lo stemma di Pier Luigi Farnese innalzato sul vertice del baluardo settentrionale (fig. 2). Ma è probabile anche un riferimento alla scelta del rustico, sebbene il portale sia trabeato, precedentemente adottato nella rocca di Civita Castellana da Antonio il Vecchio. Del resto la definizione delle aperture con un arco di bugne rustiche si era già da tempo presentata nel portale e nelle finestre del palazzo Pitti a Firenze, che Gargiani ha definito di «ordine indicibile»⁴, e nel portale del palazzo Contucci a Montepulciano o, per tornare ad Antonio da Sangallo il Giovane, in quelli del palazzo Farnese a Roma e del palazzo Farrattini ad Amelia.

Protetto da quello esterno, di aspetto forte e apparentemente resistente ai tiri del cannone degli assediati, il secondo fornace della porta Lamberta a Castro può trionfalmente proporsi con colonne o semicolonne su piedistalli e trabeazione a risalti, forme già sperimentate da Antonio negli archi trionfali allestiti per l'ingresso trionfale di Carlo V a Roma nell'anno precedente e sulle quali egli riflette anche nei contemporanei disegni per le fortificazioni di Roma. Nel disegno l'ordine non è distinguibile ma potrebbe es-

3. Antonio da Sangallo il Giovane, primo studio per l'«Osteria» di Castro. Firenze, Uffizi, dis. 297Ar.



sere ipotizzato dorico, come sarà quello da lui predisposto poco più tardi per la porta di Santo Spirito del nuovo recinto vaticano⁵. L'attico è sormontato da un frontone triangolare e da statue, che concludono il passaggio dalla esibizione di forza della prima porta all'annuncio della cultura all'antica introdotta dal nuovo duca nella città di Castro. Non sappiamo quale sarebbe stato l'aspetto della porta all'interno e se, come quello ipotizzato per la porta di Santo Spirito, avrebbe rivolto un volto nuovamente rustico verso la popolazione soggetta.

Né le fortificazioni né la porta Lamberta saranno realizzate, anche perché nel 1545 Pier Luigi otterrà il titolo di duca di Parma e Piacenza mentre Ottavio Farnese assumerà in sua vece il titolo di duca di Castro e Ronciglione e di governatore di Nepi. Verranno invece iniziate, anche se non completate, le architetture ducali a definizione della nuova piazza e alcune residenze private. Nel trasformare il tessuto della città medievale, Antonio mostra una consumata abilità, non inferiore a quella mostrata nell'adattare le fortificazioni al sito e alle preesistenze. Come era accaduto a Pienza e Urbino, il nuovo palazzo ducale è progettato sul lato a valle della nuova piazza rettangolare, in questo caso fra il palazzo pubblico, detto nel disegno «del Podestà», e la casa di un privato, «Scaramuccia». La Zecca ducale gli si accosta sul lato breve della piazza verso il duomo, a fondale per le provenienze dalla via principale che attraversava l'abitato tracciando un ampio arco dalla porta Lamberta. Il lato lungo della piazza a monte viene invece lasciato alle residenze di alleati e cortigiani come quelle per il «Cavaliere Sassuolo» e per «Messer Mattia delle Poste», per le quali abbiamo altri disegni di Antonio (U743Ar, 748Ar).

Il metodo progettuale impiegato emerge chiaramente dai disegni dell'«Osteria», come Antonio chiama il palazzo ducale, e il risultato appare sorprendentemente più rigido e seriale del disegno delle fortificazioni. Nello studio preparatorio della pianta (U 297 Ar) (fig. 3), il portico che occupa l'intero lato a valle della piazza è di 13 campate per 296 palmi in lunghezza. Ne deriva che gli archi sono di 16 palmi e i pilastri di 6, mentre le botteghe retrostanti di 18 palmi con murature divisorie di 4 palmi. L'andito d'ingresso prende il posto di una bottega e introduce assialmente un corpo di fabbrica retrostante più compatto, di 158 palmi in larghezza per 84 in profondità, suddivisi in tre campate di 18 palmi e da una quarta, di 16, che contiene le scale. Al centro, tre coppie di pilastri di 4 palmi, disposti con la stessa cadenza dei setti murari, introducono e sostengono un «cortile coperto» (di 78 x 62 palmi). In lapis rosso sono sovrapposte le tracce di quelle che potremmo interpretare come fondazioni del palazzo, con le relative misure.

Nel disegno rielaborato della stessa pianta (U299Ar) (fig. 4), il cor-

po di fabbrica si estende interamente dietro al portico ma diminuisce in profondità, per lasciare spazio a una strada che corre a valle. Il modulo di base rimane di 18 palmi. E mentre sette campate sono dedicate alla residenza ducale, cinque sono riservate a quella contigua del «Capitano Meo», ottenendo che entrambi i corpi di fabbrica siano introdotti assialmente. La tredicesima campata viene utilizzata come accesso a una strada che separa l'«Osteria» dal «palazzo del Podestà». Nella parte destinata al duca la scala è ora a due rampe e più ampia che nel disegno preparatorio. Il cortile coperto mantiene la disposizione assiale e la larghezza di 62 palmi, ma è meno profondo e raggiunge la forma quadrata. Nella parte destinata al «Capitano Meo», l'andito d'ingresso introduce lateralmente il cortile, che in questo caso è scoperto, ma la scala mantiene forma e dimensione di quella destinata al duca. Una similitudine forse troppo stretta fra l'appartamento del duca e quello del «Capitano Meo» si può constatare anche al piano nobile (U742Ar), dove nell'appartamento del capitano solo la sala è ridotta (da 66x75 a 66x50 palmi) e privata del doppio affaccio sulla piazza e sul paesaggio, mentre si presenta la medesima sequenza di «anticamera», «camera» e «salotto», forse anche per la rigidità dell'impianto.

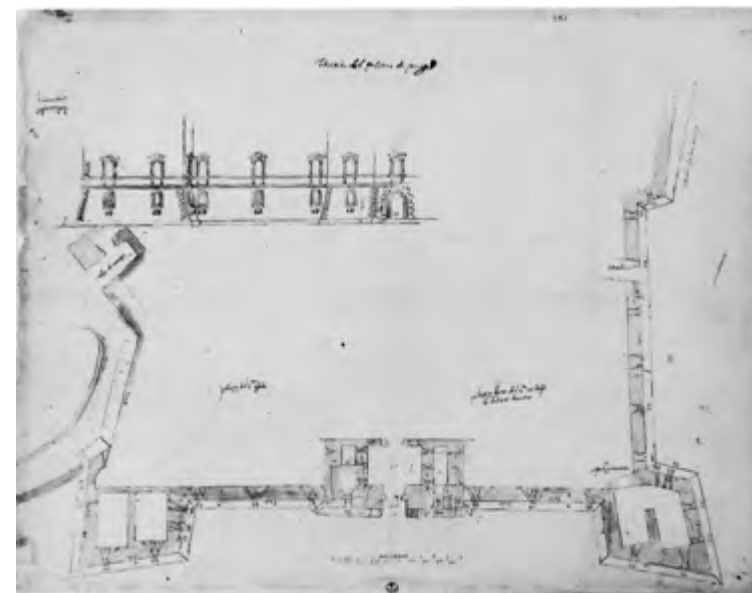
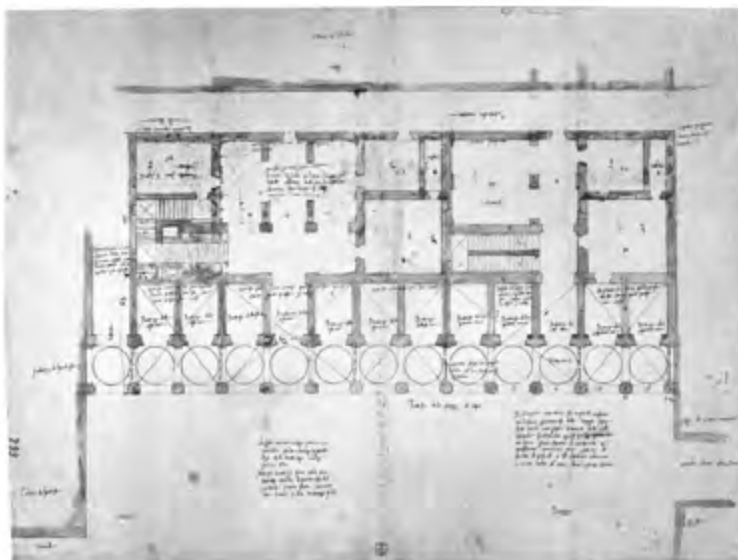
Il metodo seguito per l'«Osteria», che vediamo sviluppare all'interno la maglia modulare di facciata, torna anche nelle piante di progetto (U745, 746, 747A) per il palazzetto di «Messer Angelo», uno dei seguaci farnesiani, e non è meno importante del richiamo alla casa vitruviana. La pianta è d'impostazione rigidamente assiale ed è

4. Antonio da Sangallo il Giovane, pianta dell'«Osteria» di Castro. Firenze, Uffizi, dis. 299Ar.

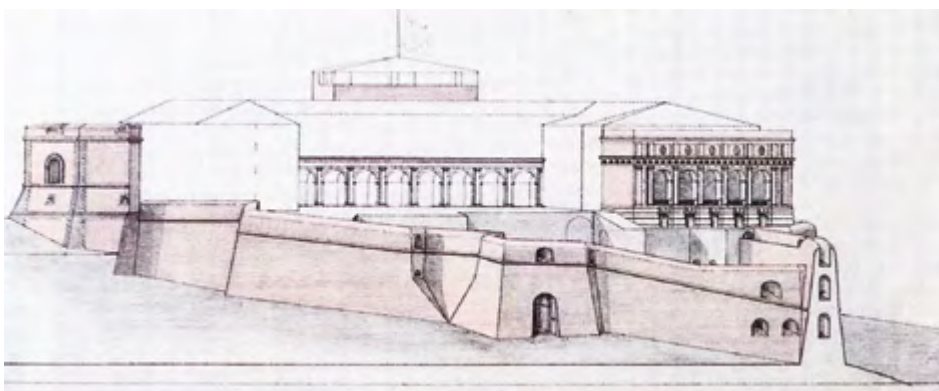
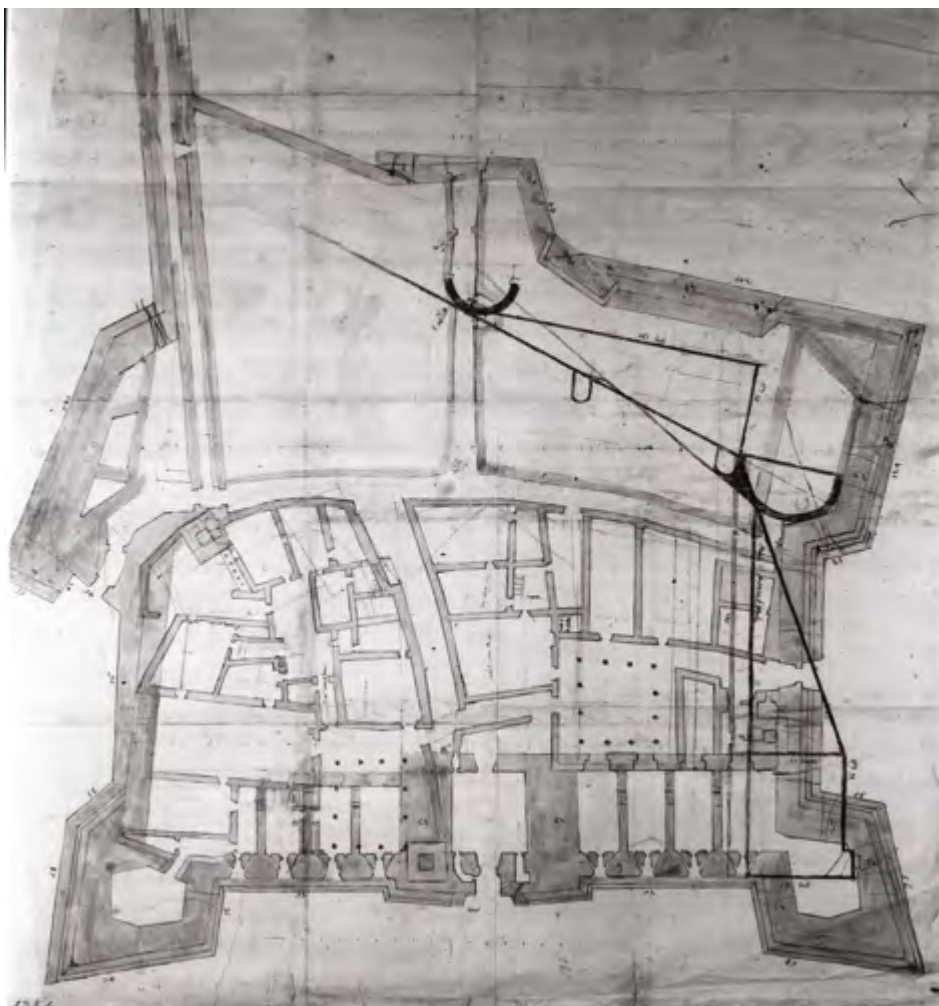
Pagina a fronte

5. Antonio da Sangallo il Giovane, studio della pianta e del prospetto verso la città del palazzo-fortezza di Paolo III a Perugia. Firenze, Uffizi, dis. 1021Ar (da *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, cit., vol. 1, p. 373).

6. Antonio da Sangallo il Giovane, seconda ipotesi per il prospetto verso la città del palazzo-fortezza di Paolo III a Perugia. Firenze, Uffizi, dis. 1510Ar (da *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, cit., vol. 1, p. 460).



elaborata, come per l'Osteria, a partire dal passo regolare di portale e finestre. Il portale di ingresso, che occupa un doppio modulo, introduce la sequenza in profondità di «Vestibolo-Atrio-Peristilio-Cavedio» che Antonio annota su tutte le tre piante pervenute del palazzetto in buona similitudine con quanto disposto e annotato nel progetto per palazzo Pucci a Orvieto, in quello della sua casa in Via Giulia o nei disegni versati da Aristotele da Sangallo sui margini dell'*editio princeps* di Vitruvio conservata nella Biblioteca Corsiniana di Roma. La Giess, alla quale rimando anche per la riproduzione dei disegni, ne ha ricostruito la successione con gli aggiustamenti delle misure che si concludono con l'attribuzione all'«Atrio» della forma quadrata di 34x34 palmi nell'U745Ar⁶. In tutti i tre disegni possiamo notare la sequenza progressivamente diminuita degli ambienti sui fianchi della casa dove è accolto, in angolo, anche il corpo scala con la consueta rampa di invito. Sebbene accostati, gli ambienti sui fianchi non sono tuttavia comunicanti e sono quindi riservati a funzioni separate, come dimostra anche la presenza di un «destro» in ognuno di essi: una singolarità nei progetti di Antonio.



Perugia

Sulla parte inferiore dello stesso foglio (U750Ar) sul quale il Sangallo traccia pianta e veduta della porta Lamberta di Castro è disegnato uno studio del braccio inferiore della rocca Paolina, detta forte di San Cataldo, nella versione che appartiene al primo progetto sangallescico. Pier Luigi Farnese era entrato in armi a Perugia il 5 giugno 1540 e il 26 dello stesso mese vi era giunto Antonio, al quale fu chiesto il progetto per un palazzo-fortezza, poi tramutato in rocca Paolina⁷. Se non si trattasse del riuso di un foglio già destinato a Castro, come invece è probabile, dovremmo datare a quell'anno, piuttosto che al 1537, anche i disegni della porta Lamberta e lo schizzo per il prospetto dell'«Osteria», sul *recto* del foglio, a dimostrazione della difficoltà di datare con precisione gli esiti, in continua evoluzione, dei progetti di Antonio in quegli anni fitti di impegni.

Il forte di San Cataldo, che Antonio rappresenta anche in alzato (U1030Ar), è un'architettura indubbiamente militare, sia per le funzioni che per l'aspetto chiuso e interamente difeso dai cannoni. Avrebbe dovuto costituire un avamposto verso valle innalzato per proteggere dal basso il palazzo-fortezza che Paolo III aveva voluto si costruisse in alto, sul colle Landone e proprio sopra le case dei Baglioni, per punirne la ribellione. Ed è del palazzo-fortezza che vorrei brevemente occuparmi, perché vi si fondono intimamente motivi e cadenze progettuali sia dell'architettura civile che militare, realizzate in tempi assai rapidi in una prima versione che arrivò al livello superiore delle finestre del piano nobile, solo successivamente inglobate nella trasformazione del palazzo in una vera e propria fortezza. La «facciata del palazzo di perugia», come annota Antonio sul *verso* del disegno U1021A, è rappresentata sul *recto* in pianta e in un parziale alzato (fig. 5) che mostra una sostanziale similitudine con la facciata di palazzo Farnese, sia per il portale bugnato che per le edicole delle finestre con le mensole immerse nella balconata. Anche la loro disposizione seriale lungo tutta la facciata è simile, così come l'interruzione del bugnato angolare in corrispondenza della balconata. Sostanziali differenze emergono piuttosto per l'emergenza del corpo centrale e dei bastioni in angolo oltre che per il piano basamentale scarpato e aperto in finestre ad arco strombate e con una sottostante fuciliera. Sebbene la facciata rivolta verso l'abitato di questo palazzo-fortezza fosse già di per sé sufficientemente minacciosa, il suo carattere fu accentuato nel disegno U1510Ar (fig. 6), di poco successivo, dove Antonio trasformò le finestre del piano basamentale in fuciliere, fece emergere prepotentemente in altezza il portale bugnato con gli stemmi farnesiani⁸ e progettò di realizzare le finestre del piano superiore ad arco bugnato piuttosto che in forma di edicola. Il numero delle finestre e delle sottostanti fuciliere fu inoltre portato da tre a quattro per ognuno dei lati rettilinei

Pagina a fronte

7. Antonio da Sangallo il Giovane, pianta del palazzo-fortezza di Paolo III a Perugia e delle case dei Baglioni racchiuse al suo interno. Firenze, Uffizi, dis. 1354Ar.

8. Ricostruzione del prospetto verso valle del palazzo-fortezza di Paolo III a Perugia (da Camerieri, Palombaro, *Progetto e realizzazione della Rocca Paolina di Perugia*, cit. p. 69).

fra il corpo centrale e i bastioni. Su un fianco del palazzo-fortezza Antonio progettò inoltre di utilizzare il fornice etrusco della porta Marzia e di aprire sull'altro una porta immersa nella scarpa e dall'aspetto essenziale ma con una balconata superiore a balaustrini, per consentire l'affaccio del governatore o del papa di fronte alla chiesa di Santa Maria dei Servi. Una testimonianza delle finestre bugnate non coinvolte dalla trasformazione successiva è data da una rara fotografia del fianco del palazzo-fortezza prima delle demolizioni ottocentesche, che hanno tuttavia risparmiato la porta etrusca, trasferita e murata in quella posizione secondo il progetto sangallescò. Il Sangallo sembra essere dunque partito ancora una volta dalla trasformazione della facciata in base alle accentuate esigenze difensive e di dominio richieste dal papa e dal luogotenente generale monsignor della Barba, vescovo di Casale, per riconsiderare la disposizione degli assi del progetto e trasportarli nella pianta che troviamo nel disegno U1354Ar (fig. 7), che mostra la sovrapposizione del palazzo-fortezza alle case dei Baglioni e la ritmata suddivisione degli ambienti in buona corrispondenza con le aperture in facciata. Poiché la pianta nell'U1354Ar è al livello del piano basamentale con ambienti probabilmente voltati a botte sui setti di separazione, si possono immaginare stanze superiori più ampie, forse comprendenti due finestre. Al livello del piano nobile Camerieri a Palombaro hanno ritenuto, sulla base di alcune indicazioni del Sangallo e di una approfondita conoscenza dei resti murari, che il primo progetto di Antonio prevedesse di realizzare verso valle un lungo portico ad archi su pilastri racchiuso fra due ali avanzate, comprendenti da un lato le stanze della casa di Gentile Baglioni, che venne conservata, e dall'altro un'ala riconfigurata dal Sangallo⁹. Se così fosse, ci troveremmo di fronte a un organismo non molto dissimile, per impostazione e sviluppo del progetto, da quello dell'«Osteria» di Castro, questa volta con il porticato rivolto verso il paesaggio piuttosto che verso la città e con un interasse costante fra i setti murari di circa 23 palmi, misura non lontana dal modulo di 18 palmi dell'«Osteria». Non sappiamo se gli archi della loggia del palazzo-fortezza peruginò sarebbero stati inquadrati da un ordine di paraste come nel caso della loggia sulla piazza di Castro, ma credo che si possa accettare l'inserimento di quella ipotesi ricostruttiva del progetto sangallescò all'interno della serie inaugurata da Antonio da Sangallo il Vecchio a Civita Castellana e che vede un cortile all'antica rispondere alle cortine e ai bastioni angolati e profilati dell'esterno, come Antonio il Giovane aveva pure proposto per la fortezza da Basso di Firenze e sommariamente all'interno di un circuito bastionato, fra i primi di quelli studiati per Castel Sant'Angelo a Roma (U910Ar). Dopo l'arrivo di Paolo III a Perugia nel settembre del 1541 e in conseguenza del suo ordine di realizzare una vera fortezza sulle case dei

Baglioni, la scarpa del palazzo venne innalzata sino a comprendere le finestre bugnate, le cortine a valle vennero rialzate e il forte di San Cataldo venne ridotto a una più semplice tenaglia, concentrando le funzioni militari in alto di fronte all'abitato, che per questo subì ulteriori demolizioni e fu separato dalla fortezza tramite un fossato. Galeazzo Alessi, al seguito del nuovo legato Ascanio Parisani insediatosi nel marzo 1542, avrebbe realizzato un cortile chiuso su tutti i lati al centro della lunga loggia sangallescò ipoteticamente ricostruita da Camerieri e Palombaro (fig. 8) e avrebbe realizzato, su un fianco di quella che era ormai divenuta una vera e propria fortezza, la loggia che ancora è rappresentata nelle iconografie ottocentesche a conclusione della serie di stanze di Gentile Baglioni occupate dal legato. Una raffigurazione della rocca Paolina nel 1848, ormai in mano ai perugini (fig. 9), spiega meglio di molte parole il peso della trasformazione dell'originario palazzo fortificato in fortezza e allo stesso tempo la ragione per cui fu demolita.

Il primitivo progetto di Antonio di realizzare un palazzo fortificato sulle case dei Baglioni, in alto sul colle Landone, e una la fortezza di San Cataldo a valle testimoniarebbe la giustapposizione, e non la fusione, dei due temi architettonici, civile e militare. E tuttavia tale fusione era avvenuta nel palazzo-fortezza inizialmente progettato a monte, tramite la trasmutazione di forme e soprattutto tramite l'applicazione di misure costanti e ripetute a costituire un modulo sotteso alle ulteriori ripartizioni del progetto, dal prospetto alla pianta, come abbiamo visto anche a Castro e potremmo rilevare

9. Benedetto Bonfigli, La demolizione del forte paolino, 1848. Perugia, collezione Faina (da *La Rocca Paolina di Perugia*, cit., p. 145).



in molti altri suoi disegni. Cambia dunque la scala e la funzione, civile o militare, ma non il metodo che il Sangallo impiega nella progettazione e, considerato che almeno per tutto il Cinquecento le sue realizzazioni saranno considerate esemplari, non sembrano esserci ragioni per considerare i due campi separati così come non furono separati nettamente i ruoli di architetto e ingegnere militare almeno per tutto il secolo. Hale lo ha messo in risalto in un sintetico ma illuminante scritto del 1977¹⁰, e lo vorremmo ribadire in questa occasione. Saranno piuttosto i diversi protagonisti delle scelte decisive per la difesa delle città e per il loro dominio, ingegneri militari, bombardieri, soldati, a rivendicare l'importanza del loro specifico contributo a partire dalla loro diversa formazione e a presentarlo talora come esclusivo. Ma in tal caso il tema investe innanzitutto il campo della storia sociale piuttosto che quello della separazione fra architettura civile e architettura militare nel XVI secolo.

Note

1 P.N. Pagliara, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane*, in "Controspazio", 1972, 7, pp. 19-55.

2 F.P. Fiore, *Castro capitale farnesiana (1537-1649): un programma di "instauratio" urbana*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 127-132, 1976, pp. 75-94; H. Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren (I)*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVII, 1978, pp. 47-88; Eadem, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren (II)*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIX, 1981, pp. 85-140; H.B. Gardner-McTaggart, *Castro. Eine Ortswüstung in Tuszien, Archäologischen Feldforschungen in einer mittelalterlichen Stadtruine in Italien*, (BAR International Series 262), Oxford 1985; P. Aimo, R. Clementi, *Castro: struttura urbana e architetture dal Medioevo alla sua distruzione*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1988, 11, pp. 5-50; H. Giess, *Castro and Nepi*, in *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, 3 voll.: vol. 1, *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, Cambridge Mass.-London 1994, pp. 75-80 e schede, ad vocem; F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Metodi di ricerca e prospettive di utilizzo delle fonti d'archivio sulle opere sangallesche nel Ducato di Castro*, in *All'ombra di "sa' gilio a celeri di farnesi"*, atti della giornata di studio (Cellere, 10 aprile 1999), a cura di E. Galdieri, Cellere 2001, pp. 57-77; *Castro. Progetti di indagine e restauro della città sepolta*, a cura di R. Mezzina, Viterbo 2009; F.P. Fiore, *Antonio da Sangallo il Giovane e la Zecca di Castro: anastilosi e reintegrazione*, in "Ricerche di storia dell'arte", 103-104, 2011, pp. 85-94.

3 F.P. Fiore, *Le mura di Roma al tempo del Sacco*, in Idem, *Architettura*

e arte militare. Mura e bastioni nella cultura del Rinascimento, Roma 2017, pp. 157-169 e bibl.

4 R. Gargiani, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari 2003, pp. 113-118.

5 F.P. Fiore, *Le porte doriche di Antonio da Sangallo il Giovane per le fortificazioni di Roma*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di C.L. Stiker, P. von Zabern, Mainz am Rhein 1996, pp. 71-75 (ora in Fiore, *Architettura e arte militare*, cit., pp. 181-190).

6 H. Giess, schede *U 745 A recto*, *U 746 A recto*, *U 747 A recto*, in *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, cit., vol. 1, pp. 120-121.

7 A. Ghisetti Giavarina, *La rocca Paolina di Perugia. Note sull'opera di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Antonio da Sangallo il Giovane, la vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 393-403; P. Camerieri, F. Palombaro, *La «Rocca Paolina» un falso d'autore*, Perugia 1988; *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia 1992; N. Adams, S. Pepper, schede in *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, cit., vol. 1, ad vocem; P. Camerieri, F. Palombaro, *Progetto e realizzazione della Rocca Paolina di Perugia, una macchina architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane*, Perugia 2002.

8 M. Scimemi, *Sangallo's Signature. Emblemi farnesiani e carattere sangallesco in alcuni disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Paolo III*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 345-362.

9 Camerieri, Palombaro, *La «Rocca Paolina» un falso d'autore*, cit., p. 64; Camerieri, Palombaro, *Progetto e realizzazione della Rocca Paolina di Perugia*, cit., pp. 55, 59-60.

10 J.R. Hale, *Renaissance Fortification. Art or Engineering?*, London 1977.

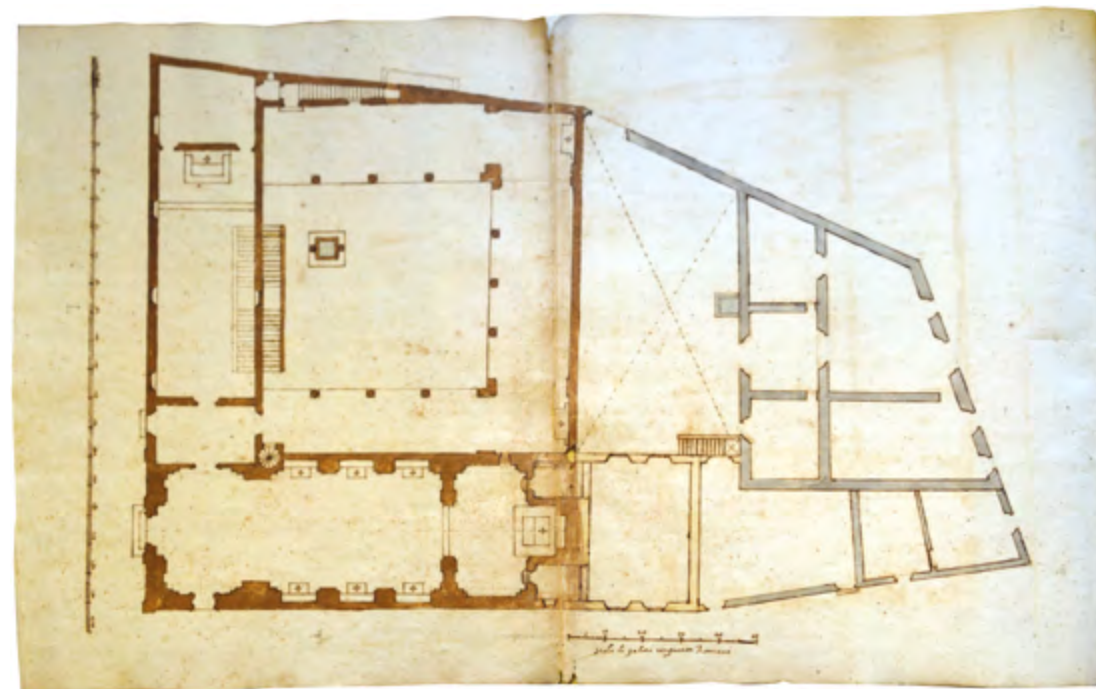
Giovanni Battista da Sangallo e l'architettura della chiesa della Compagnia di San Giovanni Decollato a Roma

L'accurato e vasto lavoro di archivio eseguito da Gloria Antoni ha da una parte stabilito in maniera inequivocabile l'attribuzione a Giovanni Battista da Sangallo del progetto della chiesa della Compagnia di San Giovanni Decollato a Roma, dall'altra ha definito una dettagliata cronologia delle sue fasi costruttive¹ (fig. 1). È quindi ora possibile analizzare l'unico edificio di sua sicura concezione – a parte la tomba murale di Lodovico Margani ora appoggiata sulla controfacciata di Santa Maria in Aracoeli² – valutarne la qualità e contestualizzarlo all'interno sia della bottega del fratello Antonio da Sangallo il Giovane, del quale Battista ha sempre lavorato in subordine, sia del panorama dell'architettura romana degli anni '30 e '40 del XVI secolo. È questa la novità offerta dal presente saggio. Battista (Firenze 1496, Roma 1548) nasce dodici anni dopo Antonio e 6 dopo Francesco del quale sappiamo molto poco³. Per tutta la sua vita lavorativa egli opera all'ombra schiacciante del famoso fratello maggiore, anche se nei primi anni del quarto decennio del XVI secolo sembra tentare di affrancarsene, o quantomeno di cercare di avere degli incarichi indipendenti. Dal 1522 in poi, tutti i documenti che lo menzionano riguardano pagamenti per lavori assegnati ad

Antonio e per più di un decennio essi provengono soprattutto dalla fabbrica di San Pietro⁴.

Seguendo gli interessi culturali del fratello, dalla fine del terzo decennio ed in quello successivo, Battista si avvicina allo studio del trattato di Vitruvio alternato al rilievo e all'analisi delle architetture antiche spingendolo non solo ad illustrare il suo celebre incunabolo Corsiniano, ma a tradurre in volgare il testo⁵.

Nel 1531, anno precedente alla



commissione della tomba Margani, come molti suoi illustri concittadini residenti a Roma, Battista diventa fratello della Confraternita di San Giovanni Decollato, seconda più importante confraternita fiorentina all'interno dell'Urbe, dopo San Giovanni dei Fiorentini⁶. In pochissimi anni raggiunge il ruolo di Provveditore in virtù del quale, secondo Vasari, incaricò tra il 1536 e il '38 Jacopino del Conte per alcune decorazioni all'interno del complesso e Francesco Salviati per l'affresco della *Visitazione* dipinto sulle pareti dell'oratorio dove lo stesso Battista è ritratto a sinistra, accanto all'altro ufficiale committente⁷. Tuttavia l'aretino tace sull'autore del progetto architettonico della chiesa, innescando un problema attributivo che tuttavia ha riscosso scarso interesse da parte della storiografia⁸. I documenti che svelano l'autore del progetto della chiesa sono datati 2 e 8 febbraio 1534 giorni in cui i fratelli che *in tale arte si intendono* approvano un *disegno facto per mano di Maestro Batista da Sangallo*, teso a *redurre la nostra Chiesa chon mancho spesa*⁹. In realtà, precedenti lavori di ripristino della chiesa cominciarono ben prima di quell'anno ma essi dovevano essere solo volti a renderla fruibile, senza l'ausilio di un progetto architettonico definito¹⁰. Il cantiere ebbe inizio subito dopo questa decisione e la chiesa fu consacrata nel 1543, anche se non del tutto finita e con una facciata

2. Francesco Vannini, Pianta del complesso della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, dal 1618. *Libro delle piante delle case spettanti alla venerabile Archiconfraternita di San Giovanni Decollato*, f. 1r., Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato, Roma (disegno inedito).

1. Giovanni Battista da Sangallo, Chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, 1534, decorazione della facciata a partire dal 1565. Foto dell'autore.





ancora grezza¹¹. Tre anni dopo, nel 1546, fu sistemato il tetto e le finestre, ancora prive di vetro, furono tamponate da assi di legno per volere dello stesso Battista che evidentemente sovrintese la costruzione fino agli ultimi anni della sua vita (morirà nel 1548)¹². Il contorno della pianta, costretta dai limiti del lotto, è ad aula unica allungata e probabilmente ricalca quella della chiesa precedente dedicata a S. Maria della Fossa¹³ (fig. 2). Le decorazioni a stucco, come gli affreschi, sono di molto posteriori, ma la partitura architettonica delle pareti è rimasta originale (fig. 3). Con le dovute differenze, essa è comparabile con una serie di chiese progettate da Antonio a cominciare da Santa Maria in Monserrato (circa 1518), riproposta per la contemporanea pianta basilicale di San Giovanni dei Fiorentini, ma anche per quella di quattro anni posteriore di Santo Spirito in Sassia (1538-45), tre chiese di maggiori dimensioni e di simile committenza, cioè comunità nazionali ma più ricche¹⁴. In tutti questi esempi le due pareti sono scandite da un'alternanza di aperture ad arco a tutto sesto che introducono alle cappelle, in-

corniciate da paraste – che si piegano a libro per ricordare il lato dell'abside, dettaglio quest'ultimo che ritornerà utile¹⁵.

La ristrettezza del lotto della Confraternita, unita all'esigenza di *redurre la nostra Chiesa chon mancho spesa* costringe Battista ad un *escamotage* caro al fratello maggiore, cioè di “simulare” le cappelle reali trasformandole in nicchie recesse, allo stesso modo in cui era stato concepito, a causa della mancanza di spazio, il cortile e l'atrio di palazzo Baldassini, in relazione agli omologhi elementi di palazzo Farnese¹⁶. Tale soluzione nasce dalla combinazione della lettura di Vitruvio applicata all'analisi delle rovine antiche: nel VI libro del *De Architectura* riguardante la *domus*, il teorico augusteo scrive che all'occasione è lecito alterare attraverso *detraxioni e aggiunte* un modello ideale al fine di renderlo funzionale alle necessità pratiche del progetto e che tale riduzione, se fatta con diligenza, non è percepita e comunque non ne inficia la qualità¹⁷. A confermare e visualizzare questa fonte teorica esistevano anche alcune architetture antiche costruite con la stessa logica della *detractio* come il tempio romano in Portuno, a quel tempo funzionante come chiesa di Santa Maria Egiziaca, rilevato sia da Antonio che da Battista, e adiacen-

te al lotto della Confraternita¹⁸ (fig. 4). Questo tempio appartiene alla categoria vitruviana dello *pseudoperiptero*, poiché il pronao è composto da colonne vere in travertino che perdono la loro funzione portante quando esse, ridotte a semicolonne in tufo ricoperte di stucco e sagomate nella sezione delle pareti della cella, diventano puramente decorative, svolgendo l'unico compito di simulare un portico continuo senza quindi diminuire l'*auctoritas* di quello reale¹⁹. Il processo compositivo concepito da Battista è fin qui sovrapponibile a quello di Antonio, ma ciò non stupisce, data la loro stretta ed assidua vicinanza. Questa affermazione oltretutto ovvia è anche limitativa in quanto si cercherà di dimostrare che Battista non è un architetto che copia meccanicamente i progetti del fratello ma capendone i principi fondativi, in quanto attivamente coinvolto nel processo compositivo, è capace di elaborarli con una certa indipendenza. Ne è prova la facciata, le cui decorazioni dovevano probabilmente avvolgere anche il lato su via della Misericordia. I primi documenti che testimoniano l'attività di decorazione architettonica sono datati al 1565, 17 anni dopo la morte di Battista che comunque non viene mai menzionato²⁰. Di seguito cercherò di dimostrare che anch'essa è di sua mano. La tipologia di facciata “a tempio” con finestre ad arco rimanda subito al prototipo di Sant'Aurea ad Ostia (1483-86), ma a ben vedere emergono differenze inconciliabili, a partire dalla presenza di piedistalli di tipo trionfale e soprattutto l'ordine architettonico corinzieggiante²¹. Più stringente, anche se di ordine ionico, è la facciata della chiesa di Santa Maria del Piano a Capranica, progettata da Vignola nel 1558 ma cominciata, come quella del San Giovanni, nel 1565 e terminata nel 1578²².

La facciata tetrastila della chiesa della confraternita fiorentina, al netto delle modifiche successive, segue un criterio proporzionale legato in maniera incostante ai precetti vitruviani. La causa di tale discontinuità va ricercata nei vincoli posti dalle fondazioni della chiesa medievale preesistente sulla quale il nuovo edificio si erge. In questo contesto irregolare e comunque non proporzionato, Battista sembra ricercare, quando possibile, delle regole dimensionali: la larghezza della parasta è pari a 78 cm, cioè 3.5 palmi romani – che si assume come modulo – mentre le due campate laterali sono larghe 304 cm, approssimabili a 4 moduli. La campata centrale è invece larga 325 cm, incrementata di un palmo rispetto a quelle laterali, per un totale della larghezza pari a 12.45 m. Il modello da cui Battista parte è dunque il tempio tetrastilo eustilo, quello che Vitruvio considera il migliore²³. Le basi, composte da plinto e toro sono alte 39 cm, quindi metà del modulo, rispettando così la regola del trattato. Gli intercolumni al contrario sono larghi quasi il doppio della proporzione canonica, 4 moduli contro 2 moduli 1/4 per le campate laterali e 4.15 contro i 3 per quella centrale. L'altezza della facciata

3. Giovanni Battista da Sangallo, Chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, 1534, interno, foto dell'autore.

4. Tempio di Portunus, Roma, I secolo a.C., foto dell'autore.

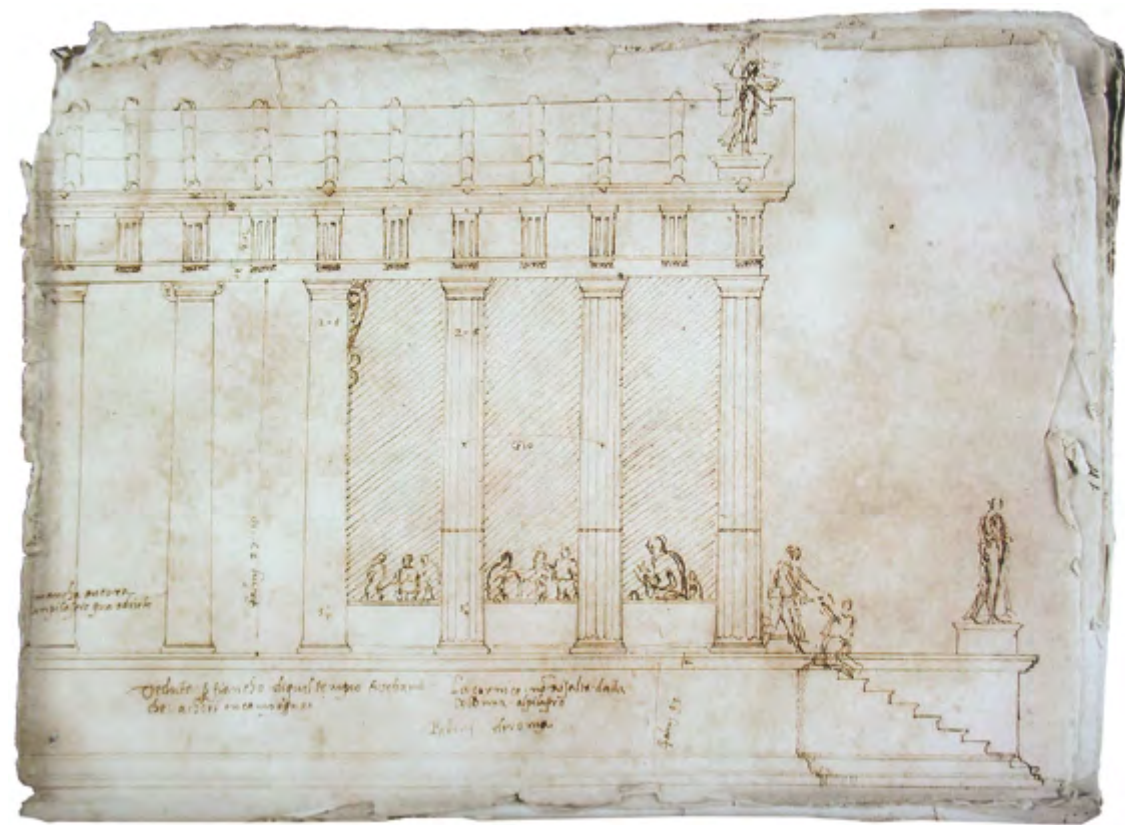
dall'imoscapo alla cima è pari alla larghezza, quindi Battista non la ottiene seguendo la regola vitruviana – il rapporto delle paraste supera 1:10 – ma preferisce proporzionarla geometricamente evitando comunque un fastidioso schiacciamento²⁴.

Risolto in maniera empirica il problema proporzionale della facciata, Battista continua il dimensionamento degli elementi decorativi attribuendo al capitello, l'architrave e il fregio un modulo ciascuno, mantenendo quindi un rigore proporzionale ma non del tutto vitruviano²⁵. La trabeazione presenta un architrave a tre fasce ed un fregio liscio mentre la spessa cornice dotata di modiglioni, che si ripete nelle due falde, aumenta la presenza visiva del timpano che, per le sue sporgenze accentuate e l'identica sequenza di modanature, assomiglia a quello del vicino tempio di Portuno, che quindi ritorna a far sentire la sua eco svelandosi come fonte antica strettamente locale in quanto confinante al lotto della Confraternita. Quello che però diventa dirimente per capire il senso del progetto sono le basi delle paraste (fig. 5): esse, come quelle all'interno, sono costituite dalla sequenza di un alto piedistallo, un plinto ed uno spesso toro. Quest'ultimo elemento, secondo il fratello Antonio fedele a Vitruvio, caratterizza la base dell'ordine tuscanico, come si evince dalla maniera in cui definisce quella identica del tempio di Ercole a Cori (I secolo a.C.), affermazione ribadita da Battista stesso nel rilievo del medesimo edificio eseguito sul codice Stosch²⁶ (fig. 6).

L'uso di tale ordine spiega allora anche il largo intercolumnio fra le paraste, la presenza di un fregio liscio e dell'abaco del capitello provvisto di una cimasa con cavetto (e non più della consueta gola), dettaglio che appare nell'unico capitello tuscanico da lui ritenuto tale, cioè quello del suddetto tempio di Cori²⁷ (fig. 7). Dobbiamo quindi considerare la facciata della chiesa di San Giovanni come tuscanica, ordine appropriato ad una committenza orgogliosamente

fiorentina. Tuttavia sia all'interno della cerchia sangallescica sia, più in generale nel contesto fiorentino, l'uso simbolico dell'architettura etrusca non è una novità²⁸. Antonio già l'impiega nel primo progetto per San Giovanni dei Fiorentini la cui facciata – dorica ottastila, binomio non contemplato da Vitruvio – è stata disegnata anche se mai completata sul foglio U1271Ar²⁹. Essa è dotata di un fregio decorato con triglifi e metope, come quello descritto da Vitruvio e riscontrabile nel teatro di Marcello, ma anche di una base tuscanica, facendo convivere – citando Manfredo Tafuri – l'etrusco ed il romano, espressione dell'ideologia politica di Leone X, di una “fratellanza storica fra Firenze e Roma”³⁰. An-

5. Giovanni Battista da Sangallo, Chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, 1534, basi tuscaniche delle paraste della facciata, foto dell'autore.

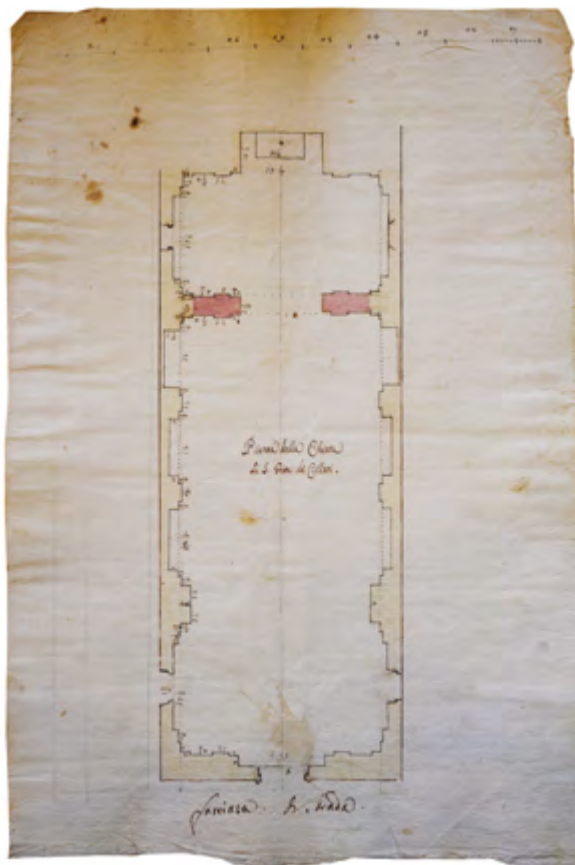


tonio quindi, attraverso un'attenta selezione di elementi dell'ordine architettonico è in grado di divulgare sottilmente una dichiarazione politica. Per il progetto della chiesa di San Giovanni Decollato Battista doveva avere ben presente questo precedente in cui l'ordine architettonico assume un preciso valore simbolico a fini politici, ma impiegando in questo caso una facciata decisamente tuscanica, cioè fiorentina, per scopi identitari.

Se l'idea di Battista è quella di dare una *facies* etrusca alla chiesa, acquista nuova luce anche la pianta (fig. 8). Già Tafuri aveva evidenziato stringenti connessioni nel progetto a pianta basilicale di San Giovanni dei Fiorentini eseguito sui fogli Uffizi 1292A e 862A, con il proporzionamento ed alcuni aspetti distributivi della pianta del tempio etrusco descritti sia da Vitruvio e ripresi da Leon Battista Alberti³¹.

Analizzando la pianta di S. Giovanni Decollato sotto questa lente, acquista un nuovo senso che la lunghezza di questa sia divisa, secondo il precetto dei due trattati, in 6 parti (anche se il rapporto di 5/6 fra larghezza ed altezza non è rispettato a causa delle costrizioni

6. Giovanni Battista da Sangallo, rilievo del tempio di Ercole a Cori, Codice Stosch, da I. Campbell, A. Nesselrath, *The Codex Stosch: Survey of Ancient Buildings by Giovanni Battista da Sangallo*, in “Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike”, 8, 2006.



del lotto), come anche la presenza di tre cappelle per lato, numero indicato nella descrizione dai due trattatisti, e la presenza di una sorta di uno pseudo-vestibolo inserito fra l'ingresso e le cappelle stesse, spazio indipendente dall'aula perché separato dalla coppia di paraste. Queste caratteristiche proporzionali e tipologiche sono immesse in uno spazio dato, rettangolare allungato, e con necessità liturgiche diverse da quelle di un tempio antico, distante quindi sia dalle proporzioni teoriche che dalla disposizione planimetrica, suggerendo che la volontà di Battista sia stata quella di evocare, laddove ne fosse possibile, una "tuscanità" della chiesa non di tipo archeologico, ma dovuta all'uso di regole teoriche. Il metodo tuttavia risulta abbastanza forzato e discontinuo rendendo il tentativo irriconoscibile, anche per l'assenza di edifici tuscanici conclamati e riconosciuti come tali da usare come paragone. Infine acquistano un significato fiorentino – anche se moderno – le paraste piegate a libro, motivo decorativo che come noto, fu introdotto da Filippo Brunelleschi nella Sacrestia vecchia a San Lorenzo, segnando l'inizio dell'architettura moderna. Dichiarazione delle origini fiorentine attraverso l'uso di motivi e regole teoriche dell'architettura etrusca, appropriazione e radicamento al nuovo contesto locale romano evocando aspetti del tempio antico confinante, accenni alla nascita del moderno stile fiorentino. Sono questi gli elementi che Battista seleziona per comporre l'aspetto visivo e l'organizzazione planimetrica della chiesa nonché per conferire un preciso significato simbolico, identitario e politico, volto anche a combattere una crescente rivalità fra le varie confraternite fiorentine a Roma³².

Da questo primo e sommario tentativo di valutare un edificio progettato e costrui-

to da Battista emerge una scontata vicinanza ai metodi e alle conoscenze del fratello Antonio, di cui non solo ripropone ma declina alcune idee e soluzioni, anche se ciò andrebbe verificato su un campione più vasto che probabilmente non è mai esistito. Battista – è noto – conosce il trattato di Vitruvio, avendolo tradotto e illustrato ed ha rilevato direttamente un cospicuo numero di edifici antichi oltre ad aver copiato i disegni del fratello. Tuttavia tale stretta somiglianza, da una parte mostra un'attività che non aggiunge nulla al progresso dell'architettura romana degli anni '30, dall'altra però non la fa nemmeno regredire, mantenendo un livello comunque elevato e, nel caso della facciata a tempio etrusco, addirittura innovativo – ma non dell'idea che la genera – da un punto di vista formale. La morte di Antonio avvenuta nel 1546 espone il fratello in prima fila nella scena architettonica romana, ma la presenza ingombrante di Michelangelo gli impedirà l'ambita affermazione professionale.

Note

Ringrazio le dottoresse Monica Spivach e Raffaella Gili, rispettivamente curatrice dell'archivio e biblioteca dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato in Roma e segretaria della stessa istituzione che con molta gentilezza hanno facilitato la consultazione del materiale archivistico ed aperto le porte della chiesa e dei locali annessi. Sono grato a Valentina Balzarotti, Francesco Caglioti ed Enrico Parlato per i consigli bibliografici sulla scultura romana di primo Cinquecento (anche se poi non utilizzati in questo saggio). Un grazie anche alla dr.ssa Benedetta Caglioti per un utile fotopiano della facciata della chiesa da dove ho recuperato le altezze dell'ordine architettonico della facciata, ed infine sono riconoscente alla dottoressa Gloria Antoni per tutte le utilissime informazioni e commenti nonché per aver letto questo saggio.

1 Dato lo spazio concesso sono costretto a citare solo una bibliografia recente dalla quale però è possibile risalire a quella completa e generale pertinente all'architettura della chiesa e del convento: G. Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo e la confraternita di San Giovanni Decollato a Roma. La progettazione della chiesa e altre precisazioni*, in "Annali di Architettura", 29, 2017, pp. 29-34.

2 Per ragioni di spazio mi propongo di ritornare su questa tomba in altra sede assieme a Pier Nicola Pagliara che ha rintracciato il documento relativo a Battista: P.N. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 29, 1983, pp. 23-28, ora on line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cordini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cordini_(Dizionario-Biografico)/).

3 Per la vita e le opere di Battista la fonte principale, ancorché limitata

Pagina a fronte

7. Giovanni Battista da Sangallo, Chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, 1534, capitello della facciata, foto dell'autore.

8. Francesco Vannini. Pianta della Chiesa della Confraternita di San Giovanni Decollato, Roma, dal 1618. *Libro delle piante delle case spettanti alla venerabile Arciconfraternita di San Giovanni Decollato*, f. 24r., Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato, Roma (disegno inedito).

all'interno della vita del fratello Antonio, è ancora G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1984, vol. 5, p. 52. Fondamentale è il profilo biografico di P.N. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista*, cit., pp. 23-28. L'anno di nascita di Francesco è desumibile indirettamente da un documento datato 1504 in cui si attesta l'età di 14 anni. G. De Angelis d'Ossat, *L'autore del codice londinese attribuito ad Andrea Coner*, in "Palladio", n.s., I, 1951, pp. 94-98.

4 Oltre al coinvolgimento nella fabbrica di San Pietro, Battista aveva anche seguito progetti e cantieri di Antonio sparsi per il centro Italia. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista*, cit., pp. 23-26.

5 L'incunabolo corsiniano è disponibile in fac-simile: *Vitruvius. Ten books on Architecture. The Corsini Incunabulum with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo*, a cura di I. Rowland, Roma 2003.

6 Battista traduce in volgare il *De Architectura* almeno due volte. Queste due versioni le dona alla Confraternita il quale archivio ne conserva ancora una, mentre l'altra, assieme all'incunabolo corsiniano, è custodita presso la biblioteca Corsiniana. Per gli studi vitruviani di Battista: P.N. Pagliara, *Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo*, in "Architettura Archivi, Fonti e Storia", 1, 1982, pp. 25-50; Idem, *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in *Le Traités d'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, a cura di J. Guillaume, Paris, 1988, pp. 179-206; L. Mocchi, *Una traduzione inedita del De Architectura di Vitruvio, di mano di Battista da Sangallo, rinvenuta nell'archivio di San Giovanni Decollato*, in "Architettura", 1991/1996, pp. 175-180.

7 La fonte è Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., vol. V, p. 52, confermata nel *Catalogo dei Fratelli*, Archivio Storico di San Giovanni Decollato (ASGD), senza numerazione dei fogli ma ordinato in ordine alfabetico e per anno di affiliazione. Secondo lo stesso *Catalogo* Antonio il Giovane si affratella solo nel 1540. La Compagnia di San Giovanni Decollato, fondata il 29 Marzo 1488 per volontà di *alcuni devoti della Nazione Fiorentina* residenti a Roma al fine di confortare i condannati a morte, si ispira alla missione della Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio, nata a Firenze nel 1355. Innocenzo VIII approvò ufficialmente l'istituzione nel 1490 concedendole la chiesa medievale di Santa Maria della Fossa ai piedi del Campidoglio, luogo dove tuttora sorge il complesso. Fin dalla sua fondazione quindi la Compagnia assume una forte connotazione fiorentina all'interno di Roma, seconda solo alla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Per una bibliografia sulle origini e la storia della Confraternita si veda: Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo e la confraternita*, cit., pp. 29-34.

7 Vasari, *Vite*, cit., vol. V, p. 517; la rapida ascesa nelle gerarchie della Confraternita è descritta in Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo e la confraternita*, cit., p. 29. Queste informazioni sono dedotte da documenti ritrovati dall'autrice presso l'ASGD, *Inventari delle scritture d'archivio*, Rub. 283: Rubricella generale de giornali della Venerabile Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato dall'anno 1499 all'anno [1870], c. 7v, citate in J.S. Weisz, *Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ann Arbor (Mich.) 1984, pp. 10, 147, n. 33; E.D. Valente, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma* (Jacopino del

Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio), in "Bollettino d'arte", s. VII, 19-20, 2013, p. 55.

8 Nel 2001 Giovanni Sale afferma con certezza che il progetto della chiesa è opera di Antonio il Giovane aiutato da suo fratello Francesco, senza tuttavia citare le fonti: G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Milano 2001, p. 17. In effetti nel 1552, 6 anni dopo la morte di Antonio, *Francesco Sangallo muratore* è pagato dalla Compagnia per lavori all'interno del complesso. Documenti citati da V. Moschini, *San Giovanni Decollato*, Roma 1930, pp. 8-11 pubblicati da R. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom*, Roma 1976, pp. 16-32.

9 Questo disegno non potrà essere modificato da nessun futuro governatore previa approvazione di tutta la Compagnia. Si tratta quindi di un disegno vincolante e difficilmente modificabile volto a *ridurre* – in questo caso inteso come "ricostituire" o "ripristinare" la chiesa preesistente di S. Maria della Fossa ad aula unica. Sei giorni dopo, l'8 Febbraio, il partito precedente viene in parte modificato poiché il *disegno della fabbrica* si può *rimuovere* solo se le spese della costruzione non soddisfano la Compagnia e senza il parere favorevole di 70 fratelli. Sembrerebbe quindi che la Compagnia, dopo un ulteriore esame del *disegno*, voglia da una parte proteggere il progetto di Battista, dall'altra eviare spese eccessive. ASGD, Verbali delle Congregazioni della fratellanza (serie), Reg. 180: Partiti cominciati l'anno MDXVIII, c. VI., in Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo*, pp. 30-31. Fra i fratelli non doveva essere presente Michelangelo, in quel periodo ancora documentato a Firenze.

10 G. Antoni, *La confraternita di San Giovanni Decollato e la sua devozione: il cantiere, la chiesa, gli altari*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche e Studi Orientali, corso di Laurea in Storia dell'Arte. Relatore C. Cieri Via, correlatore S. Pierguidi, A.A. 2014-2015, pp. 59-71, dattiloscritto.

11 ASGD, *Libro delle entrate e uscite dal 1539 fino al 1546*, f. 140: *A messe 3 piane e una cantata per la consecratione della chiesa. 213 – 32 **

12 ASGD, *Libro delle entrate e uscite dal 1539 fino al 1546*, f. 147: *A spese di compagnia a me Domenicho di Lorenzo mercatore 72 * 25 * haver accominci tutti tetti di compagnia et di chiesa et sopra la porta del magazzino et messo un pezzo di legno sopra la invetriate dalla cappella di chiesa per comessione di M.o giovanbatista da Sangallo et delli operai et del governatore per polizza di M.o giovanbatista da Sangallo sottoscritta di mano di m. Salvestro gerini. 212*. Per la cronologia della costruzione si veda Antoni, *La confraternita di San Giovanni Decollato e la sua devozione...*, cit., pp. 64-71.

13 Ivi, pp. 72 e ssg.

14 Per queste chiese si veda: G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, vol. I, pp. 226-230, 214-223, 246-250; A. Bruschi, *Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1983, vol. 29, pp. 3-23, ora on line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_(Dizionario-Biografico)). Per la pianta basilicale del progetto di San Giovanni dei Fiorentini, disegnata sul folio U862A, si veda M. Tafuri, *Due progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa dei Fiorentini a Roma*, in "Architettura, storia e documenti", 1/2, 1987, pp. 35-52; Idem, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992, pp. 178-189.

15 È tuttavia possibile che i loro capitelli possano essere stati modificati e ridecorati durante i rifacimenti avvenuti nella seconda metà XVIII secolo.

16 Per questo argomento si veda: F. Benelli, “Sostegno e adornamento”. *La versione di Antonio*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, pp. 43-54.

17 Tale concetto è ripetuto più volte all’interno del trattato. Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros. Traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino 1997, vol. II, pp. 834-835.

18 Antonio lo rileva sul f. U1166A r., mentre Battista lo fa sul f. 1637A r. e nelle pagine 7v., 8r. e 8v. del codice Stosch: I. Campbell, A. Nesselrath, *The Codex Stosch: Survey of Ancient Buildings by Giovanni Battista da Sangallo*, in “Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike”, 8, 2006, pp. 3-90, in particolare pp. 58-60.

19 «[...] spostando verso l’esterno i muri del tempio e facendoli arrivare agli intercolumni, dello spazio tolto alla peristasi fanno un ampio allargamento della cella, e conservando per il resto le stesse proporzioni e relazioni modulari appaiono aver dato origine a un altro tipo di configurazione e di denominazione, lo pseudoperiptero». Vitruvio, *De Architectura*, cit., vol. I, pp. 394-397.

20 Antoni, *La confraternita di San Giovanni Decollato*, cit., pp. 64-71.

21 Le finestre ad arco di San Giovanni Decollato, ora murate, dovevano essere in origine ad un’altezza più bassa, da come si evince dall’analisi della muratura. Probabilmente il loro innalzamento avviene in conseguenza della costruzione dell’organo interno addossato alla controfacciata. Al piano inferiore la luce interna doveva essere assicurata da due finestre rettangolari anch’esse murate. Per Sant’Aurea, il cui progetto è stato assegnato al fiorentino Baccio Pontelli su richiesta di Giuliano della Rovere, si veda: C.L. Frommel, *Kirche und Tempel. Giuliano della Roveres Kathedrale Sant’Aurea in Ostia*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, a cura di H.U. Cain, H. Gabelmenn, Mainz 1989, pp. 491-505, ora in Idem, *Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di S. Aurea ad Ostia*, in C.L. Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, pp. 367-394.

22 Per questa chiesa, che doveva far parte di un convento, si veda: H. Schlimme, *Madonna del Piano a Capranica*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 251-253; B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008, pp. 111-114. In precedenza, nel 1551, lo stesso Vignola progetta la Chiesa di Sant’Andrea in via Flaminia a Roma, dotata anch’essa di una facciata a tempio di ordine corinzio e di chiara ispirazione al Pantheon. R. Tuttle, *Sant’Andrea in via Flaminia a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 248-249. Per una breve storia della facciata a tempio a Roma: H. Schlimme, *Die Kirchenfassade in Rom*, Petersberg 1999, pp. 80-99.

23 «[...] eustilo, che essendo massimamente degno di approvazione per l’utilità, la bellezza e la solidità, presenta principi bel ordinati». Vitruvio, *De Architectura*, cit., vol. I, pp. 246-247.

24 Ivi, pp. 372-373.

25 Il capitello infatti dovrebbe essere alto mezzo modulo. Tutte le regole

proporzionali del tempio tetrastilo dorico e tuscanico si trovano in Vitruvio, *De Architectura*, cit., vol. I, pp. 378-387, 391-393.

26 Per la descrizione dell’ordine tuscanico: Ivi, pp. 392-393. Per il codice Stosch: Campbell-Nesselrath, *The Codex Stosch*, cit., pp. 49-54.

27 Battista ricostruisce la pianta, il prospetto e l’ordine architettonico del tempio tuscanico sul suo incunabulo corsiniano: *Vitruvius. Ten books on Architecture*, cit., f.101r. Lo stesso cavetto compare anche nel capitello dell’arco detto di Augusto a Perugia rilevato da Antonio sul f. U1207 A r., che non a caso lo giudica etrusco.

28 Per un’aggiornata bibliografia sulla questione del linguaggio etrusco nell’architettura del XVI secolo si veda: D. Donetti, *Etruscan Speech. Cinquecento Architecture in Florence and the Aramei*, in “Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, LX, 2018, I, pp. 93-105. C.S. Hillard, *Leonardo and the Etruscan tomb*, in “Renaissance Quarterly”, 71 2018, pp. 919-958. Si veda anche F. Borsi (a cura di), *Architettura, in La fortuna degli etruschi*, a cura di F. Borsi, Milano 1985, pp. 33-43. Per l’uso di elementi architettonici etruschi da parte di Antonio da Sangallo: S. Borsi, *Disegni dell’antico di Antonio da Sangallo: le antichità etrusche*, in *Antonio da Sangallo il Giovane*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 445-454; C.L. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in Idem, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 335-357.

29 Per cause di diverso tipo questo progetto non avrà seguito e si ridurrà alle più moderate proposte che conosciamo. Mi permetto di citare F. Benelli, *Antonio da Sangallo the Younger and a Vitruvian Pantheon for Leo X*, in “Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike”, 18/19, 2018, pp. 73-114.

30 Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 178-179.

31 Vitruvio, *De Architectura*, cit., vol. I, pp. 390-393; L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano 1966, vol. II, pp. 554-557; Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 178-179.

32 Per questo aspetto si veda: V. Paglia, *La Pietà dei carcerati: confraternite e società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Roma 1980, pp. 111-114.

Ottaviano Mascarino e l'architettura del primo Cinquecento. Note su un disegno inedito per palazzo Ginnasi a Roma

Lil palazzo che i Ginnasi si fecero costruire in via delle Botteghe Oscure, presso l'antica chiesa parrocchiale di Santa Lucia, presumibilmente verso la fine del pontificato di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), appare oggi profondamente trasformato a seguito dell'allargamento e rettificazione della strada realizzati negli anni '30. Le premesse della nuova arteria possono farsi risalire al periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia e la sua prima formulazione è contenuta nel Piano Regolatore del 1909¹. Il palazzo, peraltro, era già stato sottoposto, a partire dal terzo-quarto decennio del Seicento, ad una serie di radicali interventi promossi dal cardinale Domenico Ginnasi, che lo elesse a sede di un monastero di monache carmelitane ricostruendo pure l'antica chiesa. Divenne in seguito collegio Ginnasi e poi sede della Casa Generalizia e del pontificio Istituto maestre Pie Filippini².

La pianta di Roma del Tempesta (1593) mostra la piazza di Santa Lucia compresa tra via delle Botteghe Oscure, via Arco de' Ginnasi, l'omonimo palazzo, il cui ingresso è arretrato rispetto alla strada, e la chiesa di Santa Lucia con il suo campanile. La successiva pianta del Nolli, del 1748 (fig. 1), registra con precisione il doppio vestibolo ortogonale dell'edificio, con portoni sulla via laterale e sulla piazza, la corte rettangolare ampliata nel Seicento, la chiesa disposta parallelamente all'arteria principale: caratteri confermati dal Catasto Pio-Gregoriano e dal rilievo eseguito prima delle demolizioni novecentesche.

La veduta di Vasi, che enfatizza un poco le dimensioni degli spazi pubblici, ci restituisce l'immagine dell'edificio, più basso di un piano rispetto alla mole dell'antistante palazzo Mattei Paganica (fig. 2). La chiesa, inglobata nel corpo della fabbrica, è denunciata

1. Giovan Battista Nolli, pianta di Roma (1748), particolare con palazzo Ginnasi.

Pagina a fronte

2. Giuseppe Vasi, veduta della piazza di Santa Lucia de' Ginnasi e di via delle Botteghe Oscure, XVIII secolo.



all'esterno dal solo portale con nicchia, ancor oggi esistente ma dislocato sulla rinnovata via delle Botteghe Oscure, mentre il palazzo presenta semplici finestre rettangolari poggianti su cornici marcapiano, un cantonale a bugne verso il vicolo laterale, un altro cantonale sempre a bugne su via delle Botteghe Oscure, tagliato in diagonale ed enfatizzato dal balcone sovrastante. Il portale d'ingresso, tuttavia, per il quale disponiamo di un disegno autografo di Ottaviano Mascarino (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2413r: fig. 3)³, non corrisponde a quello costruito, documentato da una foto storica precedente le trasformazioni ed ancora esistente (figg. 4, 5).

La famiglia Ginnasi proveniva da Castel Bolognese, una cittadina che sorge sulla via Emilia tra Imola e Faenza⁴. Francesco (1515-1587), «philosopho et medico clarissimo», come è ricordato nell'epigrafe sepolcrale in Santa Maria sopra Minerva, si era laureato a Bologna nel 1537. Aveva sposato Caterina Pallantieri, sorella di monsignor Alessandro Pallantieri (1505-1571), influente uomo politico della corte papale, poi governatore di Roma. Francesco ebbe sette figli, cinque maschi (Giovanni, Alessandro, Domenico, Achille e Dioniso) e due femmine (Zenobia e Lucrezia). Aveva dapprima

3. Ottaviano Mascarino,
portale di palazzo Ginnasi.
Roma, Accademia
Nazionale di San Luca,
Fondo Mascarino, n. 2413r.

Pagina a fronte

4. Roma, palazzo Ginnasi
prima dell'apertura di via
delle Botteghe Oscure,
1935. Roma, Museo di
Roma, AF 28512 (© Roma
– Sovrintendenza Capitolina
ai Beni Culturali – Museo di
Roma).

5. Roma, palazzo Ginnasi, il
portale cinquecentesco nella
situazione attuale.



insegnato a Bologna e si era poi trasferito a Roma, chiamatovi verosimilmente dal cognato, durante il pontificato di Pio IV Medici (1559-1565). Questi gli conferì una cattedra di medicina presso lo Studio e lo nominò suo protomedico generale. Alessandro Pallantieri era molto legato al cardinale Ugo Boncompagni, il futuro pontefice, e lo aveva nominato suo esecutore testamentario insieme ai cardinali Paolo Buroli e Francesco Alciati⁵. Ciò avvenne prima delle disavventure giudiziarie, reati di natura sessuale, che portarono Pallantieri all'imprigionamento nel carcere di Tor di Nona e alla condanna a morte eseguita il 7 giugno 1571, sotto il pontificato di Pio V Ghislieri (1566-1572). Ormai papa, Gregorio XIII nominò Domenico Ginnasi, figlio di Francesco, suo prelado domestico e referendario dell'una e l'altra Segnatura. Alessandro Ginnasi (1547-1591), secondogenito di Francesco, seguì invece le orme paterne studiando anch'egli medicina e succedendo al padre nella cattedra dello Studio

romano. Furono Francesco, il cui nome compare sull'architrave di una delle finestre del piano nobile, e suo figlio Alessandro, a fondare il palazzo di via delle Botteghe Oscure.

Sulla base dell'errata interpretazione di un'iscrizione sul già citato disegno autografo di Mascarino per il portale di palazzo Ginnasi, che recita «Per la casa di Mons.^r Ginnasio / 1585», si è finora ritenuto che anche Alessandro, come suo fratello Domenico, avesse intrapreso la carriera ecclesiastica⁶. Ma, come è noto, Mascarino annota i suoi fogli in epoca tarda, ormai prossimo alla morte avvenuta nel 1606, quando il palazzo, scomparso Alessandro Ginnasi nel 1591, e più tardi anche i suoi fratelli, era ormai divenuto proprietà del cardinal Domenico, al quale l'iscrizione si riferisce.

Sul verso dello stesso foglio compare un'ulteriore scritta, da mettere in relazione con il portale disegnato sul recto: «Aless(andr)o Ginnassi ho promesso al sopradetto m^o Gioanangelo / scarpellino facendo la sopradetta porta della medema / misura et manifatura scudj cinquantaduj e mezzo / et a bon conto li ho dato scudj quindecim di m(one)ta a di / 4 di settembre 1585». Gioanangelo va probabilmente identificato con lo scarpellino Giovan Angelo di Pietro da Cernobbio, che collabora con Mascarino nel cantiere del Quirinale e nell'esecuzione della facciata di Santa Maria in Traspontina a partire almeno dal 10 luglio 1584. La data riportata sul verso, in assenza di ulteriori documenti, permette di datare il progetto e l'inizio dei lavori per il palazzo agli ultimi anni del pontificato gregoriano.

Dell'edificio si conservano, presso l'Accademia Nazionale di San Luca, alcune piante autografe, due delle quali già note agli studiosi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, nn. 2411, 2412)⁸, sulla cui base è possibile ipotizzare che il programma dei Ginnasi prevedesse, in applicazione della costituzione gregoriana *Quae publice utilia* (1 ottobre 1574), la fusione, tramite una nuova costruzione, di due distinte unità edilizie⁹. Il progetto fu affidato, forse su sollecitazione dello stesso Gregorio XIII, legato a Pallantieri, cognato di Francesco e zio di





6. Ottaviano Mascarino, prospetto di palazzo Ginnasi. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, n. FN 379r (per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Pagina a fronte

7. Raffaello, *L'incendio di Borgo*, 1514. Roma, Palazzi Vaticani.

sono tracciate la scritta in basso e le poche misure, assicura che il disegno sia opera del bolognese.

Un attento confronto con le piante già note, caratterizzate dalla presenza al piano terra di un portale compreso tra due finestre e, al piano superiore, da altrettante semplici bucatore, consente di affermare che il prospetto in esame non corrisponde con precisione a nessuna di esse. Si tratta dunque di un'elaborazione progettuale che, stando alle altre fonti disponibili, come la veduta di Vasi ed alcune foto storiche, non giunse ad esecuzione. Mascarino pensò evidentemente ad un fronte altamente qualificato sulla piazza ove sorgeva il palazzo, capace di catturare l'attenzione di quanti percorrevano via delle Botteghe Oscure. L'edificio confina a sinistra con un vicolo chiuso da un muro cui si accede da una porta, l'attuale via Arco de' Ginnasi. La finestra a serliana doveva corrispondere verosimilmente ad un salone angolare.

Nel prospetto di palazzo Ginnasi Mascarino parafrasa l'edificio posto sullo sfondo dell'affresco di Raffaello con *L'Incendio di Borgo* (1514), apportandovi alcune significative variazioni (fig. 7). La finestra a serliana non poggia su un bramantesco basamento bugnato, ma costituisce la parte superiore di un portale sul genere di quello di palazzo Farnese, che occupa la sola parte centrale del piano terreno (fig. 8). L'associazione portale rustico-finestra balconata rimanda proprio a quest'ultimo esempio, come pure il disegno dei balaustrini. Invece dell'ordine dorico di Raffaello, ove slanciate paraste laterali e una trabeazione con fregio discontinuo inquadrano l'apertura, in Mascarino compaiono larghi pilastri che, sebbene dotati di base e capitelli, risultano svincolati, già per le loro dimensioni, da un preciso riferimento agli ordini classici. Si noti inoltre che il fregio con



Alessandro Ginnasi, all'architetto bolognese Ottaviano Mascarino, allora impegnato in varie imprese per conto del pontefice e dei suoi familiari¹⁰.

Tralascieremo per ora l'esame delle piante, rimandando ad altra sede la loro analisi circostanziata¹¹. Concentreremo la nostra attenzione su un foglio conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma. Si tratta di un progetto di facciata per il palazzo (FN 379r), noto a Klaus Schwager, che lo menziona nella sua recensione al libro di Jack Wasserman del 1968 (fig. 6)¹². Il foglio, tuttora inedito, misura mm 386 x 262. L'iscrizione archivistica in alto a destra lo indica come «Ginnasij / D 238 porta con loggia», desumendo verosimilmente tale identificazione dalla scritta autografa di Mascarino, ormai di difficile lettura, tracciata all'interno dell'arcata inferiore. In essa sono identificabili con sicurezza almeno le parole «di Giannasi». La classificazione alfanumerica «D 238» rimanda a quelle simili vergate da un ignoto architetto secentesco sui fogli del Fondo Mascarino conservato presso

l'Accademia Nazionale di San Luca. Il nostro foglio faceva quindi parte dello stesso fondo e, per ragioni ignote, è finito, insieme ad un altro, nella collezione dell'Istituto Centrale¹³.

La tecnica grafica, penna e acquarello, con sottostanti tracce di preparazione a matita, è simile a quella normalmente utilizzata da Mascarino nei suoi pochi disegni di alzato. La stesura quasi pittorica, a macchia, delle ombreggiature ricorda ad esempio la sezione-prospetto della cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2332), il portale della vigna Mattei (Ivi, *Fondo Mascarino*, n. 2457) o il progetto per il palazzo del governatore di Manziana (Ivi, *Fondo Mascarino*, n. 2585)¹⁴. Tale circostanza, insieme alla grafia con la quale



8. Roma, palazzo Farnese, portale.

mensole e specchiature sotto il balcone non è un *hapax* nell'opera di Mascarino: compare infatti nel già menzionato foglio autografo per il palazzo del governatore di Manziana (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2585).

Vale la pena osservare più attentamente il disegno degli ordini architettonici. Nel registro inferiore, interpretabile come rustico per via del portale rivestito di bugne, appaiono fasce sintetiche; in quello superiore, avvicinabile al dorico, elementi modanati. Le colonne della serliana si proiettano lateralmente come paraste, con basi e capitelli identici a quelli delle colonne; il capitello, leggermente semplificato, e l'architrave della serliana sono ripresi sui larghi pilastri laterali, generando apparentemente un doppio architrave sovrapposto. Nella fascia superiore, dove si innalza l'arco, i pilastri laterali aggettano rispetto alla zona centrale, a sua volta articolata da specchiature a rincasso che trasformano il muro in una realtà viva e stratificata. Un modo di concepire la parete che, sperimentato da Raffaello in più occasioni, soprattutto in villa

Madama, era stato ripreso dal suo continuatore Genga, da Vignola e persino da Pellegrino Tibaldi in una delle forse sue prime opere, la villa Ferretti ad Ancona, che Mascarino, durante la sua documentata permanenza nelle Marche, alla corte di Guidubaldo II Della Rovere, avrebbe potuto conoscere¹⁵.

Appare sorprendente che il cosiddetto motivo palladiano, giustificato nell'affresco di Raffaello dai suoi riferimenti pontificali, e che vantava autorevoli precedenti nell'opera di Bramante (coro di Santa Maria del Popolo, Sala Regia), qualifichi ora il prospetto di un palazzo cittadino. Pur non essendo del tutto estraneo alle forme dell'architettura abitativa, esso era comparso soprattutto nei cortili dei palazzi romani di Baldassarre Peruzzi e di Antonio da Sangallo il Giovane (palazzo Fusconi-Pighini, palazzo Regis ai Baullari). Lo stesso Mascarino lo aveva adottato, nella configurazione degli spazi interni, in alcuni dei suoi edifici gentilizi. Non compariva tuttavia su una facciata urbana, almeno a Roma. Raffaello, però, vi aveva alluso nel fronte verso valle di villa Madama; mentre il suo allievo Giulio Romano, svolgendo il motivo in sequenza concatenata, l'aveva posto a configurare il prospetto posteriore della villa di Baldassarre Turini sul Gianicolo. Da parte sua Mascarino, incaricato di proseguire dopo Ligorio il lato occidentale del Cortile del Belvedere, dunque ancora una volta in un edificio di villa, aveva sperimentato in alcuni disegni di prospetto le potenzialità della serliana,

declinandola con differenti generi di colonne (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, nn. 2473, 2474)¹⁶.

Le opere di Bartolomeo Ammannati dovevano essere note almeno in parte ad Ottaviano, se consideriamo che egli cita talvolta alcuni loro dettagli nel disegno di porte e finestre¹⁷. Lo scultore-architetto adotta il motivo palladiano al piano terra del suo contro-progetto per gli Uffizi, riprendendolo poi in molte sue architetture di villa, dal ninfeo di Villa Giulia alla grotta di Boboli al prospetto sul giardino di Villa Medici. Esso compare pure nel palazzo pubblico di Lucca, sulla facciata principale e nel cortile degli Svizzeri, ed eccezionalmente in alcuni edifici privati: in palazzo Grifoni (edificato dal 1559 al 1574 circa) e, in forma contratta, nel cortile del palazzo di Firenze¹⁸. Solo in palazzo Grifoni, tuttavia, la serliana è chiamata a qualificare due distinti fronti esterni dell'edificio, su via dei Servi e su piazza dell'Annunziata.

Mascarino sembra però rivolgersi direttamente a modelli romani cinquecenteschi e trasferisce, come in altri casi, una soluzione formale legata all'architettura di villa ad un altro genere architettonico, contando sugli effetti suscitati da tale ibridazione. Non è sovvertita solo la gerarchia tra generi e tipi diversi, ma anche, in un certo senso, il principio di decoro. Non è forse un caso se il progetto non ebbe alcun esito concreto. Per quanto possiamo giudicare dall'incisione di Vasi e da una foto storica (figg. 2, 4), il prospetto realizzato non si distaccava troppo dalla tradizione dei palazzi precedenti se non per lo scantonamento dell'angolo, un dettaglio anticipatore di importanti sviluppi nel secolo successivo, e per il portale (fig. 5), memore degli esempi di Giulio Romano, Serlio e Vignola. Anche nella soluzione costruita, quindi, un modello elaborato per altri contesti e con diverse finalità (ville, vigne) era trasferito all'ingresso di un palazzo cittadino.

Il disegno di facciata per palazzo Ginnasi si discosta profondamente dal tipo edilizio prevalente nelle abitazioni gentilizie romane degli ultimi decenni del Cinquecento, e non solo per la presenza della serliana. Il prospetto non è inquadrato dai più comuni cantonali bugnati, come in tanti edifici di derivazione sangallescica, né aggiorna tale tradizione con innesti michelangioleschi nei dettagli decorativi di porte e finestre, come spesso in Giacomo Della Porta. Anche il portale d'ingresso non segue la strada tracciata da Vignola nel progetto ineseguito per il palazzo della Cancelleria, che tanta influenza avrà nella capitale pontificia ma anche altrove. Il dialogo che l'architetto bolognese instaura, contaminandoli, con modelli del primo Cinquecento, non trova paralleli tra i protagonisti della scena architettonica romana coeva. Quali potrebbero esserne le ragioni?

La formazione professionale di Mascarino non è confrontabile con quella dei suoi contemporanei: egli è un pittore-architetto

in un'epoca in cui si verifica un profondo cambiamento nella formazione dei tecnici professionisti che si occupano dell'arte edificatoria, sempre più spesso provenienti dall'ambito dei maestri di legname o di scalpello, in genere dal novero degli specialisti di cantiere¹⁹. È così per Martino Longhi il Vecchio, Francesco da Volterra, Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Carlo Maderno. Mascarino sembra invece cercare la propria ascendenza nella linea Bramante-Raffaello-Peruzzi-Vignola, tutti inizialmente pittori. Una scelta ormai del tutto inattuale. Non è forse un caso che molti progetti di Ottaviano restino sulla carta. Il nostro disegno mostra, anche dal punto di vista della tecnica esecutiva, il radicamento del suo autore nella cultura figurativa in cui ha mosso i primi passi. Se ciò è vero, e può spiegare la preferenza di Mascarino per alcuni modelli, resta tuttavia difficile definire il bolognese con i parametri normalmente utilizzati per delineare il quadro architettonico dell'epoca. La storia d'impronta sociologica sconta qui i limiti del presupposto, in fondo hegeliano, secondo cui un identico *Zeitgeist* uniformerebbe l'architettura degli ultimi decenni del Cinquecento, contrassegnata da conformismo religioso, sociale e professionale²⁰. Se compito della storia, soprattutto di quella artistica, è dar conto di ciò che è individuale "salvandone" per quanto è possibile l'unicità («individuum est ineffabile», recitavano gli scolastici), il caso in esame può servire a riflettere su che cosa significhi comprendere ciò che spesso resiste alle categorie interpretative generali, e sulla conseguente necessità di ripensare queste in forma sempre più adeguata.

Note

1 A. Borghi, C. Mariani, S. Patrignani, *Via delle Botteghe Oscure. Sviluppi e trasformazioni dal periodo romano all'età contemporanea*, in "Architettura. Storia e documenti", 1991-1996, pp. 230-259. Per la topografia di questa parte di città, cfr. D. Manacorda, *La topografia della zona dall'antichità al Rinascimento*, in *Palazzo Caetani, storia arte e cultura*, a cura di L. Fiorani, Roma 2007, pp. 3-14; C. Varagnoli, *I palazzi dei Mattei, il rapporto con la città*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Roma 1996, pp. 135-189.

2 S. Sturm, *L'architettura dei Carmelitani in età barocca. La 'Provincia Romana'. Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)*, Roma 2015, pp. 147-151.

3 L'acquarellatura del disegno, come nel portale della vigna Mattei (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2457) e come nella più tarda porta di Attigliano (cfr. Y. Strozzi, *Mascarino per i Petriani: Roma, Amelia e Attigliano*, in *Mascariniana. Studi e ricerche*

sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino, a cura di M. Ricci, Roma 2016, pp. 155-184; 175-179), distingue i due diversi materiali da impiegare, peperino e travertino, anche se il portale attuale è realizzato interamente nel primo.

4 Per le notizie sulla famiglia Ginnasi, cfr. P. Grandi, *Il cardinale Domenico Ginnasi. Una vita di esempio e di carità*, Faenza 1997, pp. 9-11. Sul cardinal Domenico cfr. inoltre C. Mezzanico, *Notizie storiche delle operazioni più singolari del sig. Cardinale Domenico Ginnasio decano del Sacro Collegio*, Roma 1682; G. Brunelli, *Ginnasi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, 2001, pp. 23-26. L'archivio familiare dei Ginnasi conservato a Castel Bolognese è stato purtroppo distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale.

5 S. Feci, *Pallantieri, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, 2014, pp. 481-485.

6 J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Rome 1966, pp. 198-109; Sturm, *L'architettura dei Carmelitani*, cit., p. 147.

7 Su Santa Maria in Traspontina, cfr. da ultimo M. Ricci, *Mascarino e l'architettura religiosa del tardo Cinquecento*, in *Mascariniana*, cit., in particolare pp. 67-75.

8 Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., pp. 108-109; K. Schwager, recens. a Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXI, 1968, 3, pp. 246-268: 254-255, 263; P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974, II, pp. 18-19. Un altro foglio dello stesso fondo, una pianta anonima finora non identificata (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2571: cfr. Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., p. 189; Marconi, Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., II, p. 26), può essere messo in relazione con il palazzo. Vi è rappresentato a penna il piano nobile dell'edificio ristrutturato e al di sotto, a matita, il rilievo della casa preesistente. Manca tutta la parte in giallo (la nuova edificazione) del foglio n. 2412. È evidente la volontà di rendere regolari le varie camere. La scala è in posizione diversa rispetto alle altre due piante (nn. 2411, 2412). Dal punto di vista compositivo non sembrerebbe opera di Mascarino. Potrebbe trattarsi del progetto di un architetto consultato precedentemente?

9 Sulla costituzione gregoriana cfr. C. Borgnana, *Degli edifici e delle vie di Roma al cadere del secolo XVI e della costituzione gregoriana Quae publice utilia*, Roma 1855; P. Belloni, *La costituzione Quae publice utilia del pontefice Gregorio XIII intorno al decoro ed ornato pubblico*, Roma 1870; R. Lefevre, *La costituzione edilizia romana del 1574: contenuto, valore e applicazione*, in "Economia e storia", 1, 1972, pp. 20-39.

10 La bibliografia su Mascarino, oltre al libro di Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., e all'importante recensione di Schwager, cit., si è arricchita soprattutto negli ultimi anni, ma non è possibile darne conto qui per ragioni di spazio; cfr. almeno *Mascariniana*, cit., con bibliografia precedente.

11 Per ora cfr. la bibliografia citata in nota 8.

12 Schwager, recens. cit., p. 263, identifica e attribuisce il disegno senza pubblicarlo.

13 Il foglio è facilmente identificabile nell'inventario del 1682 (1712), che registra: «Porta con Loggia Ginnasij» (ANSL, *Miscellanea inventari*, II B, *Copia aggiornata al 1712 dell'inventario del 1682, Disegni d'Architettura, cioè Piante, Spaccati, e Facciate di Chiese, Monasterij, Palazzi, e Case di Roma, Bologna et altri luoghi*, f. 285v).

14 Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., figg. 1, 109; Marconi, Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., II, pp. 15, 21, 26.

15 Sulla presenza di Mascarino nelle Marche, cfr. M. Ricci, *Note sulla formazione e la prima attività architettonica di Ottaviano Mascarino*, in *Mascariniana.*, cit., pp. 13-53.

16 Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, cit., fig. 120; Marconi, Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., II, pp. 22.

17 M. Ricci, *Epilogo. Tra Borgo e dintorni*, in *Mascariniana.*, cit., pp. 205-232: 228.

18 Per la documentazione fotografica delle opere di Ammannati, cfr. M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995.

19 H. Burns, *Painter-architects in Italy during the Quattrocento and Cinquecento*, in *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, a cura di P. Lombaerde, Turnhout 2014, pp. 1-8.

20 C. Conforti, *Roma: architettura e città*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 26-65.

Regesto bibliografico degli studi di Pier Nicola Pagliara

a cura di Sara Bova

1972

L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane. Confronto tra gli studi sull'antico e la letteratura vitruviana. Influenze sangallesche sulla manualistica di Sebastiano Serlio, in "Controspazio", 7, 1972, pp. 19-55.

L'origine romana di Piacenza nell'impianto urbano e nel tipo edilizio della casa a corte, in "Bollettino storico piacentino", 67, 1972, pp. 138-141. (con G. Valentini)

1973

Il palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello ricostruito in base ai documenti: classicismo o maniera?, in "Controspazio", 5, 1973, pp. 68-92.

1976

Due documenti per l'architettura del '500 a Roma: Palazzo Farnese e Palazzo Branconio dell'Aquila, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1-2, 1976, pp. 257-275.

La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica, "Psicon", 8-9, 1976 (1977), pp. 65-87.

1977

Una fonte di illustrazioni del Vitruvio di Fra' Giocondo, in "Ricerche di storia dell'arte", 6, 1977, pp. 113-120.

1979

Documenti sul palazzo del Vescovo di Cervia, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 25, 1979, pp. 35-44.

1980

Monterotondo, in *Storia dell'Arte Italiana*, 12 voll., Torino 1979-1983, vol. VIII, *Inchieste sui centri minori*, a cura di F. Zeri, 1980, pp. 233-278.

Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento, in "Ricerche di Storia dell'arte", 11, 1980, pp. 35-44.

Scheda n. IV, 1 *Il Vitruvio edito da Fra' Giocondo*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Venezia 1980, pp. 87-88.

1981

Il castello Orsini a Bracciano. Rapporti con altre esperienze fortificatorie quattrocentesche, in *Bracciano e gli Orsini nel '400: tramonto di un progetto feudale*, catalogo della mostra (Bracciano, Castello Odescalchi, 27 giugno-27 agosto 1981), a cura di A. Cavallaro, A.M. Tantillo e R. Siligato, Roma 1981, pp. 50-52.

1982

Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo. Parti della traduzione di Vitruvio e la lettera a Paolo III contro il cornicione michelangiolesco di palazzo Farnese, in "Architettura Archivi", 1, 1982, pp. 25-50.

Raphael, in *MacMillan Encyclopedia of Architects*, III, New York 1982, pp. 516-532.

1983

(Raffaello) Primo anche fra gli architetti, in "Arte", 134, 1983, pp. 54-55, 108.

Cordini, Giovanni Battista (Battista da Sangallo detto il Gobbo), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 3-8.

1984

Palazzo Alberini, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, pp. 171-176 (ed. ted.: *Palazzo Alberini, in Raffael: das architektonische Werk*, hrsg. von C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Stuttgart 1987, pp. 171-176).

Palazzo Branconio, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 197-204 (ed. ted.: *Palazzo Branconio, in Raffael: das architektonische Werk*, cit., pp. 197-205).

Palazzo Pandolfini, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 189-191 (ed. ted.: *Palazzo Pandolfini, in Raffael: das architektonische Werk*, cit., pp. 189-191).

Scheda n. 2.7.1 "Domenico da Varignana, *Copia di un progetto non eseguito per palazzo Alberini: pianta del piano terreno e prospetto del fronte lungo (al recto); pianta del piano nobile (al verso)...*", New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, f. 8 r e v", in *Raffaello architetto*, cit., p. 177 (ed. ted.:

“Domenico da Varignana, *Kopie eines nicht ausgeführten Entwurfs für den Palazzo Alberini: Grundriß des Erdgeschosses und Aufriß der langen Front (Vorderseite), Grundriß des Piano nobile (Rückseite)...*, New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 8 r und v”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 177).

Scheda n. 2.7.2 “Domenico da Varignana, *Copia di un progetto per l'alzato di palazzo Alberini con profili del marcapiano, del piedistallo e della trabeazione del piano nobile, della cornice principale e della base a cornice della galleria...*, New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, f. 9 r”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 177-178 (ed. ted.: “Domenico da Varignana, *Kopie eines Entwurfs für den Aufriß des Palazzo Alberini mit den Profilen von Gurtgesims, Sockel und Gesims des Piano nobile, Hauptgesims und Basis sowie Gesims der Galerie...*, New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 9 r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 177-178).

Scheda n. 2.7.3 “Raffaello Sanzio, *Schizzo di cornice con mutuli...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1222 E v”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 178 (ed. ted.: “Raffaello, *Skizze eines Gesimses mit Konsolen...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1222 E v, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 178-179).

Scheda n. 2.7.4 “Giovanni Francesco da Sangallo, *Rilievo in prospettiva e in sezione del marcapiano con fregio undato, lato su via del Curato...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 863 A v”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 179 (ed. ted.: “Giovanni Francesco da Sangallo, *Ansicht und Schnitt des Sockelgesimses mit dem »laufenden Hund« an der Fassade zur Via del Curato...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 863 Av”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 179).

Scheda n. 2.7.5 “Anonimo del XVI secolo, *Rilievo dei terreni in possesso di Giulio Alberini e di Marcello dei Clodi nell'area del palazzo...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1358 A”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 179-180 (ed. ted.: “Anonimer Zeichner des 16. Jahrhunderts, *Lageplan der im Besitz des Giulio Alberini und des Marcello dei Clodi befindlichen Grundstücke auf dem Areal des Palasts...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1358 A”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 180-181).

Scheda n. 2.7.6 “Anonimo del XVI secolo, *Rilievo in pianta di palazzo Alberini, in corso di costruzione,*

e di case attigue..., Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 2137 A”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 181 (ed. ted.: “Anonimer Zeichner des 16. Jahrhunderts, *Grundrißaufnahme des im Bau befindlichen Palazzo Alberini und der angrenzenden Häuser...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 2137 A”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 181-182).

Scheda n. 2.7.7 “Pietro Ferrerio, *Prospetto su via dei Banchi completato su cinque assi...*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Raro, Dg 532-2550/I Palazzi di Roma de' più celebri architetti. Disegnati da Pietro Ferrerio, I, Roma, 1655, f. 40”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 182 (ed. ted.: “Pietro Ferrerio, *Auf fünf Achsen vervollständigte Ansicht des Palasts zur Via dei Banchi...*, Rom, Bibliotheca Hertziana, Rarum, Dg 532-2550/I Palazzi di Roma de' più celebri architetti. Disegnati da Pietro Ferrerio, I, Roma, 1655, f. 40”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 182).

Scheda n. 2.7.8 “Studio dell'architetto Antonio Sarti, *Rilievo in pianta del palazzo e delle case annesse...*, Roma, Archivio Capitolino, T 54-18322-1868”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 181-182 (ed. ted.: “Büro des Architekten Antonio Sarti, *Grundrißaufnahme des Palasts und der angrenzenden Häuser...*, Rom, Archivio Capitolino, T 54-18322-1868”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 182-183).

Scheda n. 2.7.9 “Studio dell'architetto Antonio Sarti, *Rilievo del prospetto su via del Banco di Santo Spirito del palazzo e delle case annesse...*, Roma, Archivio Capitolino, T 54-18322-1868”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 182 (ed. ted.: “Büro des Architekten Antonio Sarti, *Grundrißaufnahme des Palasts und der angrenzenden Häuser...*, Rom, Archivio Capitolino, T 54-18322-1868”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 183-184).

Scheda n. 2.7.10 “Rilievo fotogrammetrico di Clemente di Thiene e Franco Prampolini”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 184-185 (ed. ted.: “Photogrammetrische Aufnahme von Clemente di Thiene und Franco Prampolini”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 184-185).

Scheda n. 2.8.1 “Giovanni Francesco da Sangallo, *Studio in alzato di due alternative per il portale bugnato di palazzo Pandolfini; in basso a sinistra accenno di parapetto di una finestra dello stesso palazzo...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1822 A r”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 192 (ed. ted.: “Giovanni Francesco da Sangallo, *Entwurf zweier Alternativen für das Rustikaportal des Palazzo Pandolfini; unten links die Andeutung einer Fester-*

brüstung des gleichen Gebäudes..., Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1822 A r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 192).

Scheda n. 2.8.2 “Anonimo italiano della seconda metà del XVI secolo, *Rilievo quotato dalla pianta al piano terreno di palazzo Pandolfini...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1824 A”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 192 (ed. ted.: “Italienischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, *Maßaufnahme des Grundrisses des Erdgeschosses des Palazzo Pandolfini...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1824 A”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 192-193).

Scheda n. 2.8.3 “Anonimo italiano della seconda metà del XVI secolo, *Rilievo in pianta del piano terreno di palazzo Pandolfini e rilievo in alzato del portale bugnato...*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 51 r”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 193 (ed. ted.: “Italienischer Zeichner der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, *Grundriß des Erdgeschosses des Palazzo Pandolfini und Aufriß des Rustikaportals...*, Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 51 r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 193).

Scheda n. 2.9.1 “Giulio Romano?, *Studio in prospettiva di una campata del primo ordine del cortile...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 242 A r – n. 560 A v”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 205-206 (ed. ted.: “Giulio Romano?, *Aufrißskizze eines Jochs der ersten Ordnung des Hofes...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 242 A r – 560 A v”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., Stuttgart 1987, p. 206).

Scheda n. 2.9.2 “Giulio Romano?, *Studio di prospettiva per il lato posteriore del cortile...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1884 A r”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 206-207 (ed. ted.: “Giulio Romano?, *Aufrißstudie der Rückwand des Hofes...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1884 A r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 206-208).

Scheda n. 2.9.3 “Domenico da Varignana, *Copia di un progetto alternativo con pianta del piano terreno (in basso a sinistra), del piano nobile (in basso a destra) e del prospetto principale (in alto a destra); copia parziale di un prospetto (in alto a destra)...*, New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, f. 39 r”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 208-209 (ed. ted.: “Domenico da Varignana, *Kopie eines Alternativprojekts mit Grundriß des Erdgeschosses (unten links) und des Piano nobile (unten rechts), Aufriß der Hauptfassade (oben links), Kopie eines Teils*

eines Aufrisses (oben rechts) und Profil des zugehörigen Gebäudes des Erdgeschosses und des Kranzgesimses..., New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 39 r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 208-210).

Scheda n. 2.9.4 “Anonimo francese del XVI secolo, *Rilievo in pianta del piano terreno veduta verso strada (a sinistra) e verso il cortile (a destra) dell'interno di uno dei mezzanini sopra le botteghe...*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195, f. 12 r”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 209-210 (ed. ted.: “Anonimer französischer Zeichner des 16. Jahrhunderts, *Grundrißaufnahme des Erdgeschosses und Innenansicht einer Bottege und ihres Mezzaninraumes: links die Ansicht zur Straße, rechts die Ansicht zum Hof...*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195, f. 12 r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 210-211).

Scheda n. 2.9.5 “Aristotele da Sangallo, *Pianta, abbreviata, delle campate centrali della facciata (in alto) insieme ad altri soggetti estranei al palazzo Branconio...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1905 A v”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 211 (ed. ted.: “Aristotele da Sangallo, *Grundriß des mittleren Fassadenjochs (oben) und andere, dem Palazzo Branconio nicht zugehörige Elemente...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 1905 A v”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 211-212).

Scheda n. 2.9.6 “Anonimo italiano del XVI secolo, *Rilievo in prospettiva del fianco orientale del cortile...*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 4 r”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 212 (ed. ted.: “Italienischer Zeichner des 16. Jahrhunderts, *Aufriß des östlichen Seitenflügels des Hofes...*, Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 4 r”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 212-213).

Scheda n. 2.9.7 “Anonimo italiano del XVI secolo, *Rilievo in prospettiva del fronte settentrionale, con loggia, del cortile e sezione delle pareti laterali...*, Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 4 v”, in *Raffaello architetto*, cit., p. 213 (ed. ted.: “Italienischer Zeichner des 16. Jahrhunderts, *Aufriß der Nordseite des Hofes mit der Loggia und Schnitt durch die Seitenwände...*, Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, f. 4 v”, in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 213).

Scheda n. 2.9.8 “Giovanni Battista Naldini, *Veduta del fronte su Borgo Nuovo...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 230 A r”, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 213-214 (ed. ted.: “Giovanni Battista

Naldini, *Aufriß der Fassade zum Borgo Nuovo...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 230 A 1", in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 213-214).

Scheda n. 2.9.9 "Giovan Antonio Dosio, *Veduta di Borgo Nuovo da piazza San Pietro. Sulla destra, visto di scorcio, palazzo Branconio...*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 2580 A", in *Raffaello architetto*, cit., p. 214 (ed. ted.: "Giovan Antonio Dosio, *Blick vom Petersplatz in den Borgo Nuovo. Rechts, in Schrägansicht, der Palazzo Branconio...*, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 2580 A", in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 214).

Scheda n. 2.9.10 "Anonimo, *Alzato di parte delle due prime campate di sinistra...*, Oxford, Ashmolean Museum, Grande album Talman, f. 143v", in *Raffaello architetto*, cit., p. 215 (ed. ted.: "Anonymer Zeichner, *Aufrißdetail der Fassade mit den beiden ersten Jochen von links...*, Oxford, Ashmolean Museum, Großes Album Talman, f. 143 v", in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., p. 215).

Scheda n. 2.9.11 "Pietro Ferrerio, *Calcografia...*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Raro, Dg. 532-2550/1: Palazzi di Roma de' più celebri architetti. Disegnati da Pietro Ferrerio, I, Roma, 1655, f. 40", in *Raffaello architetto*, cit., pp. 215-216 (ed. ted.: "Pietro Ferrerio, *Kupferstich...*, Rom, Bibliotheca Hertziana, Rarum, Dg. 532-2550/1: Palazzi di Roma de' più celebri architetti. Disegnati da Pietro Ferrerio, I, Roma, 1655, f. 40", in *Raffaello: das architektonische Werk*, cit., pp. 215-216).

Scheda n. 3.2.3 "Giuliano da Sangallo, *Alzato della Crypta Balbi*, Biblioteca Vaticana. Cod. Barb. Lat. 4424 f. 4 v", in *Raffaello architetto*, cit., p. 417.

Scheda n. 3.3.1 "De Architectura tradotto in volgare da M. Fabio Calvo, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek Cod. It. 37", in *Raffaello architetto*, cit., p. 424.

Scheda n. 3.3.5 "Vitruvius Pollio Marcus, *M[arcus] Vitruvius per Jocundum [Johannes] Jocundus* solito Castigator factus – Cum figuris ecc. (Venetiis: Joannes de Tridino alias Tacuino 1511), Roma, Bibliotheca Hertziana, Raro Gf 200-1110", in *Raffaello architetto*, cit., p. 426.

Scheda n. 3.3.8 "*Vitruvius, De Architectura libri decem, editio princeps* (1486), con annotazioni e disegni di Giovan Battista da Sangallo, Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Incunaboli 50 F 1", in *Raffaello architetto*, cit., p. 428.

Scheda n. 3.5.12 "*Antiquitates Urbis per Andream*

Fulvium nuperrime Aeditae (Roma 1527), Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", in *Raffaello architetto*, cit., p. 443.

Scheda n. 3.5.37 "M. Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus simulachrum*, Frobenius et Episcopus, Basilea 1558", in *Raffaello architetto*, cit., p. 450.

Scheda n. 33 "Giovan Giacomo Penni (notizie intorno al 1513), *Cronicha delle magnifiche et honorate Pompe fatte in Roma per la creatione et Incoronatione di Papa Leone X Pont. Opt. Max. Stampata in l'alma Città di Roma per Magistro Marcello Silber alias Franck... a di Luglio MDXII...*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ferrajoli, IV, 9758 (2)", in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), a cura di C. Pirovano e G. Muratore, Milano 1984, p. 51-52.

Scheda n. 55 "C. Plini Secundi Veronensis, *Historiae Naturalis*, per Joannem Rubeum et Bernardinum fratresque Vercellenses, Venetiis 1507...", Biblioteca Apostolica Vaticana, R.I. II 999", in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 91-92.

Scheda n. 56 "Marco Fabio Calvo (m. 1527), *Antiquae urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527...", Biblioteca Apostolica Vaticana, R.G. Arte Archeol. S. 469 (1)", in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 92-94.

Scheda n. 57 "*Vergilius Vaticanus...*, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 3225", in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 94-95.

Scheda n. 58 "*Raccolta di scritti di matematica, di autori vari, copiata da Fra' Giocondo...*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4539", in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 95-97.

Scheda n. 115 "Raffaello Sanzio o allievi, *Disegni del retro della pala di Monteluce*", in *Raffaello in Vaticano*, cit., pp. 303-306 (con F. Mancinelli).

Scheda n. 115h *Fusti di colonne ioniche* (disegno H)", in *Raffaello in Vaticano*, cit., p. 306.

1985

Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila, in "Architettura: storia e documenti", 1, 1985, pp. 49-78.

1986

Vitruvio da testo a canone, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1984-1986, vol. III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 3-85.

Due palazzi romani di Raffaello: palazzo Alberini e palazzo Branconio, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 331-342.

1987

Recensione a "M. Errico, S.S. Finozzi, I. Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI* ("Bollettino d'arte", 33-34, 1985, pp. 53-134)" e a "D. Ferragni, M. Forti, J. Malliet, L. Mora, P. Mora, G. Torracca, *La conservazione degli intonaci graffiti. Un esempio: la facciata cinquecentesca in via della Fossa a Roma* ("Ricerche di Storia dell'Arte", 24, 1984, pp. 33-43)", in "Roma nel Rinascimento", 3, 1987, pp. 105-108.

Recensione a *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica* ("Bollettino d'arte", 71, 1986, 35-36, Supplemento 1), in "Roma nel Rinascimento", 3, 1987, pp. 128-132.

1988

Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, actes du colloque (Tours, 1er-11 juillet 1981), par J. Guillaume, Paris 1988, pp. 179-206.

1989

Osservazioni sulle tecniche grafiche in alcuni disegni di Antonio da Sangallo il Giovane, in *Il collezionismo e le grandi raccolte dei disegni di architettura*, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano 1989, pp. 169-174.

Scheda "*L'appartamento di Troia*", in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, primo settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, p. 388.

Scheda "*La Rustica*", in *Giulio Romano*, cit., p. 418.

Scheda "*La corte Castiglioni a Casatico*", in *Giulio Romano*, cit., p. 526. (con H. Burns)

Scheda "*La Cappella Castiglioni*", in *Giulio Romano*, cit., p. 532. (con H. Burns)

Della Volpaia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 789-792.

Della Volpaia, Benvenuto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 792-795.

Della Volpaia, Bernardo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 795-799.

Della Volpaia, Lorenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 799-802.

1991

Grottaferrata e Giuliano della Rovere, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 13, 1989 (1991), pp. 19-42.

Le Pincio du XVe au XVIe siècle et la vigna de Marcello Crescenzi, in *La Villa Médicis*, sous la direction de A. Chastel, 2 voll., Rome 1989-2010, vol II: *Etudes*, par Glenn M. Andres et A. Chastel, 1991, pp. 92-109.

Matériaux structures et techniques mis en œuvre dans la construction de la villa Médicis, in *La Villa Médicis*, cit., vol II: pp. 216-226.

Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche, in *Les chantiers de la Renaissance*, actes des colloques (Tours, 1983-1984), par J. Guillaume, Paris 1991, pp. 51-69.

Recensione ad "A. Forcellino e E. Pallottino, *La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento* ("Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990)", in "Roma nel Rinascimento", 7, 1991, pp. 168-179.

1992

Nuovi documenti sulla costruzione della cappella Sistina, in *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992, pp. 256-265, 269-271 (ed. ted.: *Neue Dokumente zum Bau der Sixtinischen Kapelle*, in *Die Sixtinische Kapelle*, Solothurn und Düsseldorf 1993, pp. 256-265).

Antonio da Sangallo il Giovane e gli ordini, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque (Tours, 9-14 juin 1986), par J. Guillaume, Paris 1992, pp. 137-156.

Ancora su palazzo Alberini, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara e G. Villetti, 2 voll., "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 15-20, 1990-1992 (1992), vol I: pp. 519-526.

Murature laterizie a Roma alla fine del Quattrocento, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 48, 1992, pp. 43-54.

Una “non imitanda licentia” di Bramante nel dorico del coro di S. Pietro, in *Architektur und Kunst im Abendland: Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, hrsg. von M. Jansen und K. Winands, Rom 1992, pp. 83-89.

1994

La costruzione della Cappella Sistina, in *Michelangelo. La Cappella Sistina: documentazione e interpretazioni*, 3 voll., Novara 1994, vol. III: atti del convegno internazionale di studi (Roma, marzo 1990), a cura di K. Weil Garris Brandt, pp. 15-19.

Scheda di cat. U 856A *recto* “Antonio da Sangallo the Younger, *Mathematical calculations*”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, 4 voll., Cambridge (Mass.) and London-Turnhout 1994-in corso di pubblicazione, vol. I: *Fortifications, machines, and festival architecture*, ed. by C.L. Frommel and N. Adams, Cambridge (Mass.) 1994, pp. 156-157. (con G.L. Veronese)

Scheda di cat. U 856A *verso* “Antonio da Sangallo the Younger, *Mathematical calculations*, possibly before 1530”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. I: pp. 157-158. (con G.L. Veronese)

Scheda di cat. U 857A *recto* “Antonio da Sangallo the Younger, *Studies of the volume of the pyramid* (possibly related to the reconstruction of the Mausoleum of Halicarnassus or duplication of the squares described in Vitruvius), before 1530”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. I: p. 158. (con G.L. Veronese)

Scheda di U 1466A *recto* “Antonio da Sangallo the Younger, *Calculator for cubes and cube roots*”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. I: p. 235. (con G.L. Veronese)

Scheda di U 3949A *recto* “Antonio da Sangallo the Younger, *Calculator of squares and square roots*”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. I: pp. 265-266. (con G.L. Veronese)

1995

Il palazzo dei Tribunali e Via Giulia a Roma, in “Zodiac”, 14, 1995-1996 (1995), pp. 14-29. (con S.B. Butters)

Il palazzo Patrizi a Santa Caterina dei Funari, in “Bollettino d’arte”, 92, 1995, pp. 116-126.

Sanmichele e gli ordini, in *Michele Sanmichele. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di Silvia Foschi, Milano 1995, pp. 134-153, 292-298.

Villa Madama intonacata, in “Αναγκη”, 10, 1995, pp. 24-25.

1996

Leno, Giuliano, in *The Dictionary of art*, XIX, London-New York 1996, pp. 158-159.

Sangallo, (Giovanni) Battista da, in *The Dictionary of art*, XXVII, London-New York 1996, pp. 747-749.

Vitruvius, 3, *Influence*, II, *Renaissance and after*, in *The Dictionary of art*, XXXII, London-New York 1996, pp. 638-643.

1997

Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento, in *Presenze medievali nell’architettura di età moderna e contemporanea*, atti del 25° congresso di storia dell’architettura (Roma, Centro di Studi per la Storia dell’Architettura, 7-9 giugno 1995), a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp.32-38.

Francesco di Benedetto Cereo da Borgo San Sepolcro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1997, pp. 692-697.

Le tecniche di costruzione del XVI secolo, in *Il palazzo dei Conservatori e il palazzo Nuovo in Campidoglio: momenti di un grande restauro a Roma*, a cura di M.E. Tittoni, Ospedaletto (Pisa) 1997, pp. 59-66.

1999

Disegni del Rinascimento italiano nel Sir John Soane’s Museum, in “Il Disegno di Architettura”, 20, 1999, pp. 3-10.

Der Vatikanische Palast, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, 2 voll., Ostfildern-Ruit 1998-2005, vol. I: *Hochrenaissance im Vatikan: 1503-1534*, hrsg.

von P. Kruse, Bonn 1999, pp. 207-223.

Scheda n. 6 “Pier Maria Serbaldi (um 1455 – nach 1522), *Medaille auf Papst Julius II*”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 437-438 (con Giancarlo G. Alteri).

Scheda n. 206 “*Modell des Vatikanpalastes. Zustand beim Tode Alexander VI. (1503)...*”, Musei Vaticani”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 504.

Scheda n. 207 “*Modell des Vatikanpalastes zur Zeit Julius’ II. (1503-1513), Leos X. (1513-1521) und Clemens’ VII. (1523-1534)...*”, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 54628”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 504-505.

Scheda n. 208 “Cristoforo Foppa, genannt Caradosso (um 1452-1526/27), *Medaille mit dem Porträt Bramantes*, 1505/06...”, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv.-Nr. 6159”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 505.

Scheda n. 212 “Maarten van Heemskerck (1498-1574) *Sankt Peter und Vatikan von Osten*, um 1532/34...”, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 3168”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 507.

Scheda n. 213 “Italienisch, *Vatikanpalast, vom Petersplatz, aus gesehen*, um 1545/46...”, Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1860 fol. 550”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 507-508.

Scheda n. 214 “Antonio Lafréry (1512-1577), *Benedizione papale* aus: *Speculum Romanae Magnificentiae*, um 1570/80...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.Nr. Cicognara XII, 541”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 508.

Scheda n. 215 “Leonardo Bufalini (16. Jahrhundert), *Plan von Sankt Peter und dem Vatican*, 1551 (Nachdruck von 1560/61)...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. Stampe Geografiche I, 620”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 508.

Scheda n. 230 “Anonym, *Medaille mit Vogelschau-Ansicht des Cortile del Belvedere*, 1504...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Medagliere, Inv.-Nr. 836”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 513.

Scheda n. 255 “*Modell der Sixtinischen Kapelle...*”, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 54627”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 524.

Scheda n. 337 “Domenico Tasselli (16. Jahrhundert),

Mosaik der Apsis von Alt-Sankt Peter...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, Inv.-Nr. Cap. S. Pietro A 64ter, fol. 50”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 560.

Scheda n. 338 “Cristoforo Foppa, genannt Caradosso (um 1452-1526/27), *Medaille anlässlich der Arbeiten zur Neuerrichtung von Sankt Peter*, 1506...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Medagliere, Inv.-Nr. 831”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 560-561.

Scheda n. 339 “Giuliano da Sangallo (1443/45-1516), *Project für Sankt Peter*, um 1514...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. Barb. lat. 4424, fol. 64v”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 561.

Scheda n. 340 “Sebastiano Serlio (1475-1554), *Grundriß von Sankt Peter nach dem Entwurf Bramantes*, aus: *Von der Architektur Fünf Bücher*, Basel 1608...”, Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 2 E. 47/10”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 561.

Scheda n. 341 “Anonym, *Sankt Peter während der Erbauung...*, Privatsammlung”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 561-562.

Scheda n. 342 “Flämisch, *Sankt Peter während der Erbauung (südwestseite)...*”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. Disegni Ashby, Nr. 330”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 562.

Scheda n. 343 “Tiberio Alfarano, genannt Alpharatus (16. Jahrhundert), *Alt und Neu-Sankt Peter*, um 1580/90...”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. Vat. lat. 10350, fol. I”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 562.

Scheda n. 344 “Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Brief an die Zuständigen der Fabbrica di San Pietro, der Bauhütte von Sankt Peter...*”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. Ms. Chig. H II 22, fol. 25r”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 562.

Scheda n. 365 “Fra Giocondo (um 1433-1515), M. VITRVIVS PER IOCVDVM SOLITO CASTIGATOR FACTVS CVM FIGVRIS ET TABVLA VT IAM LEGI ET INTELLEGI POSSIT, *Impressum Venetiis ... sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino, Anno Domini MDXI. Die XXIII. Maii.*, 1511...”, Privatsammlung”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: p. 570.

Scheda n. 369 “M. M. Vitruvio Pollione de *Architectura traducto di latino in vulgare dal vero esemplare*

con le figure ali soi loci con mirando ordine insignito: con la sua tabula alphabetica per la quale potrai facilmente trovare moltitudine de li vocabuli a li soi loci con summa diligentia expositi: et enucleati: mai più da niuno al presente facto ad immensa utilitate di ciascuno studioso. MDXXIII, mit Anmerkungen und Skizzen Antonio da Sangallo d. J. (1483–1546)..., Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. St. Ross. 3447”, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, cit., vol. I: pp. 572–573.

2000

Introduzione, in *Palladio costruttore: tecniche, materiali, cantieri*, XXXIX Corso sull’architettura palladiana (Vicenza, 8–20 settembre 1997), a cura di P.N. Pagliara e M. Piana, “Annali di architettura”, 10–11, 1998–1999 (2000), pp. 231–232.

Antico e medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in *particolare a Roma*, in *Palladio costruttore: tecniche, materiali, cantieri*, cit., pp. 233–260.

Giamberti, Giuliano (Giuliano da Sangallo), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 293–299.

Scheda di cat. U 810A recto “Antonio da Sangallo the Younger, Piacenza, plan for Sant’Antonino, 1526”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. II: *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, ed. by C.L. Frommel and N. Adams, Cambridge (Mass.) 2000, p. 154.

Scheda di cat. U 1401A recto “Aristotile da Sangallo, Rome, plan and partial elevation of the interior of San Giacomo degli Spagnoli; detail of a baluster”, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. II: p. 250.

2001

“Destri” e cucine nell’abitazione del XV e XVI secolo, in *specie a Roma*, in), *Aspetti dell’abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Funzioni, distribuzione, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001, pp. 39–91.

Giovanni Giocondo da Verona (Fra Giocondo), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 326–338.

La torre di Innocenzo III, in *Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina. Storia e restauro*, a cura di F. Buranelli, Novara 2001, pp. 15–26 (con M. Alfieri) (ed. fr.: *La tour de Innocent III*, in *Fra Angelico: la*

chapelle niccoline du Vatican. Histoire et restauration, Paris 2003, pp. 27–38).

2002

Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento, in *Storia dell’architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 522–545.

2003

The Sistine Chapel: its Medieval Precedents and Reconstruction, in *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel*, ed. by F. Buranelli and A. Duston, Vatican City State 2003, pp. 77–86.

2004

Le “De Architectura” de Vitruve édité par Fra Giocondo, à Venise en 1511, in *Sebastiano Serlio à Lyon: architecture et imprimerie*, débouché sur un colloque international dans le cadre des Onzièmes Entretiens Jacques Cartier (7–10 décembre 1998), par S. Deswarte-Rosa, Lyon-Paris 2004–2007, vol. I: *Le traité d’architecture de Sebastiano Serlio: une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon 2004, pp. 348–354.

Le “De Architectura” de Vitruve édité par les Gabbiano, à Lyon en 1523, in *Sebastiano Serlio à Lyon: architecture et imprimerie*, cit., vol. I: pp. 359–365.

Palazzo Pandolfini, Raffaello e Giovan Francesco da Sangallo, in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell’arte e dell’architettura*, a cura di E. Avagnina e G. Beltramini, Venezia 2004, pp. 241–267.

Scheda n. 83 “Studio degli ordini (s.d.)”, in *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri e G. Beltramini, Venezia 2003, pp. 515–518.

Scheda n. IX.15a–d “*Marcus Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris*, Venetiis sumpt. Ioannis de Tridino (called Tacuino, 1511)”, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Pal. D. 1.2.5)”, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogue of the exhibition (Athens, National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003–31 March 2004), ed. by Mina Gregori, 2. voll., Cinisello Balsamo (Milano) 2003–2004, vol. I: 2004, pp. 415–416.

Scheda n. IX.16a–c “*Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati*, Italian translation and comment

by Cesare Cesariano, Gotardo da Ponte, Como, 1521..., Florence, Biblioteca Nazionale Centrale (Pal. 10.5.6.10)”, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, cit., vol. I: pp. 416–417.

2005

Curatela di *Baldassarre Peruzzi, 1481–1536*, atti del 19° Seminario internazionale di storia dell’architettura (Vicenza, 2001), Venezia 2005. (con C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore)

Leno, Giuliano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 366–369.

Modifiche apportate da Niccolò V e Paolo II alla “torre di Innocenzo III” nei palazzi Vaticani, in *La Roma di Leon Battista Alberti*, a cura di F.P. Fiore con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 129–133.

2006

Costruzione e strutture nel De re aedificatoria, in *Leon Battista Alberti e l’architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 170–177.

Scheda n. I.5 “Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Florentiae, Nicolaus Laurentii Alamanus, 1485), incunabolo con annotazioni e disegni manoscritti. Pavia, collazione privata”, in *Leon Battista Alberti e l’architettura*, cit., pp. 219–220.

Scheda n. 181 “Fra Giovanni Giocondo da Verona (cura), *Marcus Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit. Impressum Venetiis...sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino Anno Domini M.D.XI.*, Vicenza, Biblioteca del Centro Studi di Architettura Andrea Palladio, inv. 8240”, in *Mantegna e le arti a Verona: 1450–1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006–14 gennaio 2007), a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 446–447.

Scheda n. 32 “*Modello dei palazzi vaticani al tempo di Giulio II (1503–1513), Leone X (1513–1521) e Clemente VII (1523–1534)*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 54628”, in *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani. Quinto Centenario dei Musei Vaticani, 1506–2006*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 18 novembre 2006–28 febbraio 2007), a cura di F. Buranelli, Roma 2006, pp. 144–145.

2007

Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità ed innovazioni, in *Storia dell’architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, a cura di M. Ricci, Venezia 2007, pp. 25–73.

2008

Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permettessero di “lasciare da parte [...] le superflue spese”, in *Palladio: 1508–2008. Il simposio del Cinquecentenario*, atti del convegno (Padova, Vicenza, Verona, Venezia 5–10 maggio 2008) a cura di F. Barbieri e D. Battilotti, Venezia 2008, pp. 87–93.

Prefazione ad A. Tura, *Fra Giocondo et les textes français de géométrie pratique*, Genève 2008, pp. VII–XII.

Scheda n. 30 “Antonio da Sangallo il Giovane [1484–1546], *Sezione longitudinale di San Pietro lungo la navata e il vestibolo (con prospetto meridionale interno)*, 1538..., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 66 A”, in *Palladio*, a cura di G. Beltramini e H. Burns Venezia 2008, p. 63.

Scheda n. 62 “Daniele Barbaro [1513–1570], *Manoscritto preparatorio per l’edizione de I Dieci Libri/ Dell’Architettura di M./ Vitruvio Tradutti Et/ Commentati Da Monsignor/ Barbaro Eletto Patriarca/ D’Aquilegia* [...], In Vinegia Per Francesco Marcolini Con Privileggi, M D LVI..., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It., IV, 152 (= 5106)”, in *Palladio*, cit., p. 120–121.

Scheda n. 130 “Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo [1496–1548], *Annotazioni e disegni in Vitruvius, De architectura libri decem*, editio princeps (1486)”, Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana, Incunaboli, 50.FI”, in *Palladio*, cit., p. 281.

2009

Il Palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia. Strategie politiche e urbane di Giulio II, in *Il palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, convegno internazionale (Roma, Accademia d’Ungheria, 24–26 maggio 1995), a cura di G. Hajnóczi e L. Csorba, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2009, pp. 29–279. (con S. Butters)

L’“ingenioso” Francesco Marcolini da Forlì, editore di libri di architettura, in *Un giardino per le arti:*

“*Francesco Marcolino da Forlì*”. *La vita, l’opera, il catalogo*, atti del convegno internazionale di studi (Forlì, 11-13 ottobre 2007), a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli e V. Tesei, Bologna 2009, pp. 225-246.

2011

Prefazione in M. Guerci, *Palazzo Mancini*, Roma 2011, pp. V-IX.

2012

La “reprise” au XVI^e siècle des architraves en plusieurs parties à Roma, in *L’architrave, le plancher, la plate-forme: nouvelle histoire de la construction. Nouvelle Histoire de la construction*, sous la direction de R. Gargiani, Lausanne 2012, pp. 199-223.

2013

Contributi per una biografia di Fabio Calvo da Ravenna: documenti ed ipotesi, in “Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike”, 14, 2012 (2013), pp. 11-45.

Scheda n. 4.21 “Fabio Calvo, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*”, in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura, Vicenza 2013, pp. 264-265.

2014

Curatela di *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014. (con S. Romano)

Introduzione, in *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 7-10. (con S. Romano)

Buon Governo, magnificenza e presenza dell’Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano, in *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 73-118.

Curatela di *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, 25° seminario internazionale di storia dell’architettura (Vicenza, 10-12 giugno 2010), Venezia 2014. (con P. Gros)

Fra Giocondo e l’edizione del De architectura del

1511, in *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, 25° seminario internazionale di storia dell’architettura (Vicenza, 10-12 giugno 2010), a cura di P. Gros e P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 21-52.

Una fonte a lungo ignorata per un’architettura di Bramante, in *Giornate di Studio in Onore di Arnaldo Bruschi*, atti del convegno (Roma, Facoltà di Architettura, 5-7 maggio 2011), a cura di F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa, 2 voll., “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, 60-62, 2013-2014 (2014), vol. II: pp. 73-78.

2015

Casa Sangallo in via Giulia: da abitazione “all’antica” per l’architetto del papa a fonte di reddito, in “Ricerche di storia dell’arte”, 116-117, 2015, pp. 72-78.

2016

Scheda n. 65 “Giovanni Giocondo, *Tre studi in pianta di tipi di ville antiche*, prima del 1514...”, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginese Latino 1732, f. 111r”, in *Aldo Manuzio: il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria dell’Accademia, 19 marzo 2016-19 giugno 2016), a cura di G. Beltramini e D. Gasparotto, Venezia 2016, pp. 287-289. (con A. Tura)

2017

L’esperienza costruttiva nel De re aedificatoria di Leon Battista Alberti, in “Aedificare” 2, 2017, pp. 37-65.

Rom in den Jahren 1510/11: Abriss und Aufbau, in *Martin Luther in Rom: die ewige Stadt als kosmopolitisches Zentrum und ihre Wahrnehmung*, Aktes der Tagung (Rom, 2011), hrsg. von M. Matheus, A. Nesselrath und M. Wallraff, Berlin 2017, pp. 471-495 (ed. it.: *Roma nel 1510-11: demolizioni e ricostruzioni*, in *Martin Lutero a Roma*, a cura di M. Matheus, A. Nesselrath e M. Wallraff, Roma 2019, pp. 495-511).

In corso di pubblicazione

Schede di GDSU 903A *recto*, GDSU 1037A *recto*, GDSU 1037A *verso*, GDSU 1038A *recto*, GDSU 1088A *recto*, GDSU 1121A *recto*, GDSU 1147A *recto*, GDSU 1153A *recto*, GDSU 1153A *verso*, GDSU 1161A *recto*, GDSU 1161A *verso*, GDSU 1163A *recto*, GDSU 1174A *recto*, GDSU 1174A *verso*, GDSU 1187A *recto*, GDSU 1187A *verso*,

GDSU 1188A *recto*, GDSU 1188A *verso*, GDSU 1189A *recto*, GDSU 1189A *verso*, GDSU 1204A *recto*, GDSU 1204A *verso*, GDSU 1209A *recto*, GDSU 1211A *recto*, GDSU 1211A *verso*, GDSU 1214A *recto*, GDSU 1218A *recto*, GDSU 1249A *recto*, GDSU 1329A *recto*, GDSU 1374A *recto*, GDSU 1378A *recto*, GDSU 1378A *verso*, GDSU 1388A *recto*, GDSU 1409A *recto*, GDSU 1427A *recto*, GDSU 1427A *verso*, GDSU 2056A *recto*, GDSU 2056A *verso*, GDSU 2086A *recto*, GDSU 2086A *verso*, GDSU 2087A *recto*, GDSU 2087A *verso*, GDSU 2096A *recto*, GDSU 2096A *verso*, GDSU 2103A *recto*, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger, and his circle*, vol. III: *Antiquity and Theory*, ed. by C.L. Frommel e G. Schelbert, London-Turnhout, in corso di pubblicazione [2022].

Domestic architecture in the project drawings of Antonio da Sangallo the Younger, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger, and his circle*, vol. IV: *Palaces and Houses*, ed. by C.L. Frommel e G. Schelbert, London-Turnhout, in corso di pubblicazione.

Schede di GDSU 201A *recto*, GDSU 292A *recto*, GDSU 292A *verso*, GDSU 293A *recto*, GDSU 293A *verso*, GDSU 313A *recto*, GDSU 313A *verso*, GDSU 600A *recto*, GDSU 709A *recto*, GDSU 837A *recto*, GDSU 840A *recto*, GDSU 851A *recto*, GDSU 867A *recto*, GDSU 867A *verso*, GDSU 882A *recto*, GDSU 882A *verso*, GDSU 920A *recto*, GDSU 928A *recto*, GDSU 979A *recto*, GDSU 981A *recto*, GDSU 984A *recto*, GDSU 984A *verso*, GDSU 985A *recto*, GDSU 986A *recto*, GDSU 988A *recto*, GDSU 988A *verso*, GDSU 989A *recto*, GDSU 990A *recto*, GDSU 991A *recto*, GDSU 996A *recto*, GDSU 997A *recto*, GDSU 1004A *recto*, GDSU 1005A *recto*, GDSU 1013A *recto*, GDSU 1013A *verso*, GDSU 1047A *recto*, GDSU 1062A *recto*, GDSU 1063A *recto*, GDSU 1075A *recto*, GDSU 1075A *verso*, GDSU 1092A *recto*, GDSU 1100A *recto*, GDSU 1100A *verso*, GDSU 1101A *recto*, GDSU 1101A *verso*, GDSU 1111A *recto*, GDSU 1111A *verso*, GDSU 1111A *recto*, GDSU 1158A *recto*, GDSU 1170A *recto*, GDSU 1198A *recto*, GDSU 1218A *recto*, GDSU 1224A *recto*, GDSU 1236A *recto*, GDSU 1237A *recto*, GDSU 1237A *verso*, GDSU 1238A *recto*, GDSU 1238A *verso*, GDSU 1239A *recto*, GDSU 1247A *recto*, GDSU 1248A *recto*, GDSU 1262A *recto*, GDSU 1263A *recto*, GDSU 1264A *recto*, GDSU 1265A *recto*, GDSU 1277A *recto*, GDSU 1285A *recto*, GDSU 1285A *verso*, GDSU 1286A *recto*, GDSU 1303A *recto*, GDSU 1309A *recto*, GDSU 1315A

recto, GDSU 1326A *recto*, GDSU 1374A *verso*, GDSU 1399A *recto*, GDSU 1399A *verso*, GDSU 1421A *recto*, GDSU 1422A *recto*, GDSU 1560A *recto*, GDSU 1653A *recto*, GDSU 1653A *verso*, GDSU 1858A *recto*, GDSU 1858A *verso*, GDSU 1860A *recto*, GDSU 1860A *verso*, GDSU 1894A *recto*, GDSU 1894A *verso*, GDSU 2137A *recto*, GDSU 3944A *verso*, GDSU 4022A *recto*, GDSU 4022A *verso*, GDSU 4024A *recto*, GDSU 4025A *recto*, GDSU 4028A *recto*, GDSU 4029A *recto*, GDSU 4032A *recto*, GDSU 4033A *recto*, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger...*, cit., vol. IV.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2021
da Industria Grafica Umbra, Todi

© Copyright 2021
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

ISBN 978-88-97610-43-4

Questo volume raccoglie una selezione di saggi presentati in occasione della giornata di studi in onore di Pier Nicola Pagliara da suoi colleghi e da ex studenti. Gli argomenti trattati coprono da una parte tutti gli interessi scientifici che il celebrato ha affrontato nella sua lunga carriera dedicata alla ricerca: l'antico e la sua riscoperta sia attraverso le rovine che i testi letterari, le qualità materiali e stilistiche degli edifici soprattutto romani, la committenza e la trattatistica. Dall'altra essi riflettono i metodi impiegati: una rigorosa ricerca in archivio, la meticolosa analisi eseguita, quasi con il microscopio, dei materiali da costruzione e delle tecniche costruttive e il saper intrecciare bibliografie di diverse discipline.

I saggi qui contenuti trattano argomenti che spaziano dalla Colonna Traiana ai palazzi privati romani del tardo Cinquecento, ma anche profili di personaggi minori e puntualizzazioni su altri celebri, l'architettura militare, dei ponti, delle chiese e la trattatistica.

ISBN 978-88-97610-43-4



9 788897 610434