



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

«Me ne offre una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti». Umanisti e artisti al lavoro in tandem sul "De architectura"

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/717420> since: 2020-02-05

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

This document is the Accepted Manuscript version of a Published Work that appeared in final form in *Griseldaonline*, 19:

«Me ne offre una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti». Umanisti e artisti al lavoro in tandem sul *De architectura*

© [2020] Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica - Alma Mater Studiorum - Università di Bologna after peer review and technical editing by the publisher.

To access the final edited and published work see [griseldaonline.unibo.it]

«Me ne offre una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti». Umanisti e artisti al lavoro in tandem sul *De architectura**

Abstract italiano/inglese

Il saggio mette in evidenza la multiforme ricezione del *De Architectura* tra Quattrocento e Cinquecento, concentrandosi in particolar modo sugli apporti esegetici al complicato testo vitruviano da parte degli umanisti e degli artisti. Gli autori dedicano inoltre spazio ad illustrare tre case study che testimoniano come l'intrinseca complessità del testo vitruviano e lo stratificarsi delle interpretazioni umanistiche abbiano portato a significative innovazioni nella pratica architettonica degli artisti del Rinascimento.

The essay highlights the multiple reception of the *De Architectura* between the fifteenth and sixteenth centuries, focusing in particular on the exegetical contributions by humanists and artists to the complicated Vitruvian text. The authors also dedicate space to illustrating three case studies that highlights how the intrinsic complexity of the Vitruvian text and the stratification of humanistic interpretations led to significant innovations in the architectural practice of Renaissance artists.

5 parole chiave

Vitruvio; Umanesimo; Rinascimento; *De Architectura*; Architettura

1. Se una mattina d'inverno all'Archivio di Stato di Bologna.

Cariatides statue marmoree mulieribus stolate, enim Caris civitate Peloponesi... statue persice sustinentes epistilia»... Architectus non debet nec potest esse grammaticus uti fuit Aristarchus, sed non agrammatos nec musicus ut Aristoxenus sed non amusus, non pictor ut Apelles sed graphidos non imperitus, nec plastes ut Myron sed rationis plasticae non ignarus, nec medicus ut Hippocrates sed non aiatrologos [sed aniatrologetus] [I, 1, 13] simmetria est ipsis membris operis conveniens consensus... rate partis responsus ut in hominis corpore e cubito pede palmo digitis ceterisque particulis simetros est [I, 2, 4]

Intorno al 1500 un umanista bolognese, probabilmente Filippo Beroaldo Seniore,¹ prendeva copiosi appunti leggendo il primo libro del *De architectura* di Vitruvio, che oggi possiamo decifrare con non poche difficoltà in un corposo zibaldone conservato – per cinquecento anni lontano da sguardi indiscreti – dentro la busta Studio Alidosi 44 dell'Archivio di Stato di Bologna. Egli si mostra interessato (e non sorprende affatto) al famoso brano in cui Vitruvio prescrive per l'architetto la necessità di una cultura enciclopedica. Ma, giunto all'hapax di etimo greco che le moderne edizioni critiche hanno restituito con 'aniatrologetus' ('privo completamente di nozioni mediche'), Beroaldo

* Pur frutto di un lavoro comune condotto con piena condivisione di metodo, i paragrafi 1-4 sono da attribuire ad Andrea Severi, mentre i paragrafi 5-6 a Giacomo Ventura.

¹ L'identificazione della mano che verga questi appunti con quella di Filippo Beroaldo sarà al centro di un mio prossimo contributo.

non può che ricopiare la *lectio facilior* ‘aiatrologos’ che con tutta probabilità leggeva nel suo antigrafo. Neanche Vitruvio aveva del resto una nozione precisa del vocabolo utilizzato e, come spesso accade nel *De architectura*, lo utilizza in maniera impropria per apparire uno squisito grecista, cosa che non era affatto.²

Il Commentatore Bolognese utilizza Vitruvio in molti punti della sua opera di filologo. Vitruvio gli insegnava a dare il nome agli elementi architettonici dei monumenti all’antica che vedeva tutti i giorni, per esempio a quelle colonne particolari che reggevano il palazzo dei suoi signori, la Domus Aurea dei Bentivoglio in stra’ San Donato, davanti alle quali passava tutti i giorni andando a fare lezione. Nel suo monumentale commento a Svetonio, valendosi di *De arch.* X 10, 3, egli si rivolge al dedicatario, il principe Annibale Bentivoglio, in questi termini: «striates columnas prisca dixerunt eas quae striis distinctae sunt [...] Si cupis nosce<re> exemplum striarum columnarum contemplator columnas illas quibus edes vestrae inclytissimae fulciuntur; illae enim striatae sunt striis venustissimis» (c. 261r).³

Da Vitruvio Beroaldo traeva termini tecnici, disponibili, alla bisogna, per essere riutilizzati anche in senso metaforico: è il caso del termine ‘parerga’, che in Vitruvio ha il senso di ‘elemento architettonico accessorio’, e che invece Beroaldo impiega spesso in senso metaforico a indicare le sue tipiche digressioni, caratterizzanti i suoi commenti. Da Vitruvio Beroaldo imparava infine, come tanti altri uomini, insegnamenti per la vita di tutti i giorni, che non si vergogna affatto di inserire nelle sue dotte lezioni accademiche: nell’orazione sui detti dei Sette Sapienti (*Heptalogos*), pronunciata nell’autunno del 1498, egli ricorda, con Vitruvio, qual sia il momento dell’anno adatto per tagliare il legno da costruzione (‘materies’), ovvero «a primo autumno ad Favonium ut docet Vitruvius». ⁴ Al pari di Beroaldo,⁵ anche l’uomo universale per antonomasia del Rinascimento, Leonardo da Vinci, si annoterà questo ammaestramento di vita pratica in una pagina del suo codice Madrid II (c. 87); egli scriverà infatti nel suo volgare da ‘omo senza lettere’ ciò che Beroaldo aveva ricordato nel suo latino da professore: «Ma Vitruvio vol che ssi taglino [i legniami per edificare] in principio dell’altunno, prima che ’l vento Favonio cominci a regnare, cioè ponente».

Da dove veniva tutto questo interesse per uno degli *auctores* forse meno colti della latinità, e, per giunta, tanto tartassato dalla tradizione manoscritta medievale?

2. Il problematico ritorno di Vitruvio nel Rinascimento

Tra le tante vicende di ricezione di classici avvenute nel Rinascimento quella di Vitruvio è una delle più appassionanti in quanto coinvolge diverse competenze, interessi e, conseguentemente, anche diverse categorie professionali. La riscoperta di Vitruvio permise il primo grande studio interdisciplinare condotto da strati sociali disomogenei, i cui risultati sono ancora ben visibili nei capolavori architettonici del Cinquecento, come, ad esempio, a Roma, San Pietro in Montorio di Bramante o palazzo Farnese di Raffaello. Si trattò di una filologia ‘democratica’, per certi aspetti, dove i dotti umanisti, intenti a ridare un significato ai *verba* tecnici di Vitruvio, imparavano da umili

² Cfr. il commento di Silvio Ferri in Vitruvio, *Architettura*, Introduzione di S. Maggi, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2002, p. 100.

³ *Commentationes conditae a Philippo Beroaldo in Suetonium Tranquillum*, Bologna, Benedetto d’Ettore Faelli, 1506.

⁴ *Heptalogos*, Bologna, Benedetto d’Ettore, 1498, c. II v- III r.

⁵ Sull’impiego di Vitruvio come fonte per l’esegesi di Plinio e di altri autori da parte di Beroaldo e di altri umanisti cfr. anche ***, contributo di prossima pubblicazione per gli atti del Convegno dell’Associazione degli Italianisti 2019, tenuto a Pisa.

artigiani e operai che lavoravano nei cantieri, e viceversa. Il ‘genio universale’ Leon Battista Alberti, che verrà celebrato nel Cinquecento come un redivivo Vitruvio, così scriveva nella sua *Autobiografia*: «Tentava [L.B. Alberti] di carpire a fabbri, architetti, costruttori di navi, persino a calzolai e sarti se mai custodissero qualcosa di raro e di recondito, come di peculiare, nella loro arte».⁶

Nel secolo, il xv, in cui la filologia mostra tutto il proprio potere rivoluzionario (si pensi solo alla celebre *Falsa donazione di Costantino* di Lorenzo Valla, 1440), quella che si applica al *De architectura* è una filologia del tutto particolare, che si serve tanto dei codici quanto dei monumenti antichi che potevano aiutare a comprendere il testo vitruviano. «Vitruvius’s text turned architects into part-time grammarians searching for clues to explicate the form of the ancient house»;⁷ se gli architetti devono farsi grammatici, o cercare l’aiuto dei grammatici, i grammatici, dal canto loro, devono acquisire le competenze tecniche degli artigiani/artisti per poter intervenire adeguatamente sul testo di Vitruvio.

Il *De architectura* di Vitruvio (I sec. A.C.) è, come noto, l’unico trattato di architettura del mondo antico giunto sino a noi⁸. Dopo essere stato ricopiato saltuariamente lungo il Medioevo, nella seconda metà del Quattrocento viene riscoperto diventando un manuale operativo per ridisegnare le città all’antica. Riportano ad esempio i cronisti⁹ che Alfonso il Magnanimo, dopo aver conquistato Napoli nel 1443, abbia chiesto come prima cosa un codice del *De architectura*; i signori di Ferrara, gli Este, analogamente, volevano che i loro artisti seguissero Vitruvio per costruire l’ingresso della loro villa delle delizie a Belriguardo, nei pressi di Ferrara.¹⁰ Il Rinascimento fu infatti il periodo della ricerca e dei tentativi di costruzione di una città perfetta (si pensi a Pienza, fatta costruire da papa Pio II, oppure a Urbino, «una città in forma di palazzo», come la definisce Baldassar Castiglione). Uno degli ultimi progetti di Leonardo da Vinci, ormai in Francia, fu una visione architettonica: la costruzione di un immenso palazzo reale, che si sarebbe disposto sul territorio con ali aperte ai giardini e ai corsi d’acqua, che sarebbero passati tra gli edifici.¹¹ A nutrire la fantasia di questi ideatori di palazzi, città e spazi urbani era quasi sempre, dalla metà del xv secolo, Vitruvio.

C’era tuttavia un grosso problema: il *De architectura* di Vitruvio era infatti pieno di termini (soprattutto greci) incomprensibili, riferimenti a edifici non più esistenti, lacune, numeri corrotti dalla tradizione medievale, e chiunque si servisse di quel testo con un intento pratico prendeva enormi abbagli. Per questo gli artisti ebbero bisogno di essere affiancati da grammatici e filologi, che sapevano districarsi nella ‘selva’ del vocabolario latino e greco, al fine di leggere e interpretare il più correttamente possibile il difficilissimo trattato. La storia dei numerosissimi tentativi di comprensione dei termini e delle proporzioni vitruviane, depositate in manoscritti, commenti, annotazioni filologiche, è tanto più interessante quanto più essa assomma tanti esempi di fraintendimenti o clamorosi errori piuttosto che corrette letture. Molte delle soluzioni dell’edilizia rinascimentale del primo Cinquecento sono frutto del tentativo di visualizzare gli elementi architettonici, spesso

⁶ L. B. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi, Milano, Rizzoli, 2012, p. 79.

⁷ Cfr. L. Pellicchia, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium on the Ancient House*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LI, 1992, pp. 377-416: 378.

⁸ L’edizione del *De Architectura* (dotata di un ricchissimo apparato di note esegetiche) presa come riferimento è Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros; traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997.

⁹ A. Serra Desfils, *É cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo*, «Annali di Architettura», XII, 2000, pp. 7-16: 16.

¹⁰ M.T. Sambin De Norcen, *De vocabulis. Angelo Decembrio e una singolare interpretazione quattrocentesca della ‘zeta’ di Plinio il giovane*, in M. Bosso, J. Gritti e O. Lanzarini (a cura di), *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, Roma, Campisano, 2014, pp. 39-49: 46.

¹¹ C. Vecce, *Leonardo*, presentazione di C. Pedretti, Roma, Salerno, 2006, p. 337.

misteriosi, di cui Vitruvio parla nel suo trattato. Tutti abbiamo imparato a scuola che le metope e i triglifi sono elementi esornativi del fregio dell'ordine dorico. Ma anche questa acquisizione è un prodotto storico: l'artista Francesco di Giorgio Martini, primo traduttore in italiano di Vitruvio (1472), tradusse 'triglyphos' in 'tigrafi', in quanto riteneva che questi fossero dei sostegni o mensole, così chiamati dagli antichi perché venivano scolpiti in forma di tigre.¹²

Sono gli umanisti, prima che gli architetti, a portare avanti un lavoro capillare di esegesi del capolavoro vitruviano nel tentativo di restituire significato all'arduo linguaggio del testo e di riproporne tutto il suo concreto spessore:¹³ i nomi dei protagonisti di questa esaltante vicenda culturale dicono poco anche le persone di cultura: Pier Candido Decembrio (uno dei primi umanisti per cui il *De architectura* è tra i volumi «magis necessaria», già negli anni '40 del Quattrocento),¹⁴ Niccolò Perotti, Flavio Biondo, Filippo Beroaldo, Angelo Poliziano, Ermolao Barbaro, Antonio Urceo Codro, Pellegrino Prisciani, Francesco Grapaldo, Giovanni Panteo, Fra' Giovanni Giocondo, Fabio Calvo, etc.... Si tratta di nomi oggi per lo più oscuri, le cui opere latine sono reperibili in buone edizioni solo raramente, e per di più in biblioteche specializzate; per cui non sorprende che anche chi ha cercato di ricostruire, con acribia linguistica, o con competenze architettoniche, il 'concreto spessore' dei termini vitruviani nel Rinascimento, abbia quasi del tutto omissso di indagare l'apporto filologico-grammaticale degli umanisti da cui questo immane processo interpretativo è cominciato.

3. Perché Vitruvio era/è così difficile da comprendere

Vitruvio fu un testo sempre abbastanza diffuso, ma non fu mai veramente capito.¹⁵ Ancora oggi, del resto, dopo millecinquecento anni di esegesi, «riusciamo a motivare», non ancora in ogni caso a capire, «l'oscurità delle parole di Vitruvio»,¹⁶ e siamo in grado di entrare meno impauriti di una volta nei «misteri labirintici della lingua vitruviana»,¹⁷ ma non sempre ad uscirne vittoriosi.

Tra Quattro e Cinquecento si assiste alla formazione dei linguaggi specialistici italiani delle arti, della pittura, scultura e architettura. Vitruvio rivoluziona il lessico di provenienza medievale, connotato regionalmente, di tecnici, artigiani e costruttori, prima affiancandolo poi sostituendolo con un lessico dotto, latineggiante e grecizzante.¹⁸ Ma è un processo molto lento, la cui prima fase dura almeno due secoli.

La lingua di Vitruvio risulta infatti molto ardua per più motivi. Prima di tutto perché Vitruvio non era uno scrittore di professione, e lo ammette più di una volta nel suo trattato, scusandosi per la

¹² R. J. Betts, 'Si come dice Vitruvio': *Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture* in R. Smick, A. Kuttner, A. Payne (eds.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 245.

¹³ M.T. Sambin De Norcen, *De vocabulis...*, cit., p. 40.

¹⁴ La nota si legge nel codice Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 88 sup., 172v: cfr. M. Ferrari, *Fra i «Latini Scriptores» di Pier Candido Decembrio e le biblioteche umanistiche milanesi: i codici di Vitruvio e Quintiliano*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, 1984, I, pp. 247-296.

¹⁵ L. A. Ciapponi, *Il 'De Architectura' di Vitruvio nel primo Umanesimo (dal Ms. Bodl. Auct. F. 5. 7)*, «Italia Medioevale e Umanistica», III, 1961, pp. 59-99: 59.

¹⁶ C. Sgarbi, *Il teatro vitruviano dopo il De re aedificatoria negli Spectacula e nel Vitruvio ferrarese*, «Schifanoia», XXX-XXXI, 2006 pp. 279-287: 286.

¹⁷ F.P. Di Teodoro, *Quel(s) Vitruve(s)? Le "De architectura" au début du XVIe siècle à la lumière de la traduction de Fabio Calvo pour Raphaël*, «Albertiana», XIV, 2011, pp. 121-141: 121.

¹⁸ T. Matarrese, *Scrivere di architettura a Ferrara: Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani*, «Schifanoia», XXX-XXXI, 2006, pp. 289-293: 289.

sua non perfetta padronanza nella lingua latina;¹⁹ in più egli si deve cimentare in una disciplina per cui, al tempo di Augusto, non esiste ancora un linguaggio tecnico, così che egli ricorre spesso, talvolta in maniera troppo disinvolta, a prestiti dal greco, lingua che conosce poco. Ma a questa difficoltà intrinseca del testo vitruviano contribuisce anche, e in maniera rilevante, la tradizione tardoantica e medievale del *De architectura*: nell'attraversare i secoli medievali, oltre a riempirsi di lacune ed errate lezioni, l'opera smarrisce le preziose immagini alle quali l'autore ricorreva quando le parole non bastavano per spiegarsi; a tutto ciò si aggiungono le frequenti interpolazioni, fenomeno per cui le glosse marginali dei commentatori, rese necessarie dall'oscurità del dettato, sono spesso inglobate nel testo dell'autore.²⁰

Già Petrarca si era reso ben conto della difficoltà della lingua vitruviana, soprattutto per il fatto che molti vocaboli tecnici, provenienti dal greco, non trovavano un corrispettivo latino. Spesso l'unico modo per comprendere un termine del *De architectura*, scomparsi i *realia* cui Vitruvio si riferiva, era ricorrere a quei libri della *Naturalis historia* dove Plinio aveva trattato argomenti vitruviani (ovvero i libri XVI, XXXV e XXXVI, per gran parte debitori dal *De architectura*).²¹

La copia del *De architectura* reperita da Poggio Bracciolini nel 1418 non impresso, da questo punto di vista, una vera svolta nello studio e nella comprensione del trattato vitruviano. Alla metà del XV secolo, infatti, è molto celebre lo sprezzante giudizio di Leon Battista Alberti sulla lingua di Vitruvio, che definisce così piena di prestiti dal greco che «sic enim loquebatur, ut Latini Graecum videri voluisse, Graeci locutum Latine vaticinentur; res autem ipsa in sese porrigenda neque latinum neque graecum fuisse testetur, ut par sit non scripsisse hunc nobis, qui ita scripserit, ut non intelligamus». ²² Ancora alla metà del secolo successivo Claudio Tolomei, nel presentare ad Agostino de Landi il suo progetto di edizione vitruviana (1542), dichiarava il linguaggio del trattatista latino «scuro» e «strano» agli occhi dei più. La cosa appare tanto più singolare se pensiamo che il Tolomei era stato il fondatore, sotto gli auspici del cardinale Ippolito de' Medici, dell'Accademia della Virtù, detta anche Accademia Vitruviana. Le accademie erano del resto, soprattutto in età preconciliare, luoghi dove dibattere questioni aperte (in questo caso la 'Questione vitruviana'), più che sedi da cui diramare regole, norme e dettami.²³

Di fronte a un testo che presentava tali difficoltà di comprensione, è chiaro che tanto le prime stampe (1486-87; 1497) quanto i primi volgarizzamenti (di Francesco di Giorgio Martini e di Fabio

¹⁹ cfr. Vitruv. v, praef. 1: «Qui amplioribus voluminibus, imperator, ingenii cogitationes praeceptaque explicaverunt, maximas et egregias adiecerunt suis scriptis auctoritates. Quod etiam vel in nostris quoque studiis res pateretur, ut amplificationibus auctoritas et in his praeceptis augetur; sed id non est, quemadmodum putatur, expeditum. Non enim de architectura sic scribitur uti historia aut poemata. Historiae per se tenent lectores; habent enim novarum rerum varias expectationes. Poematorum vero carminum metra et pedes, ac verborum elegans dispositio et sententiarum inter personas distinctas, versuum pronuntiatio prolectando sensus legentium perducit sine offensa ad summam scriptorum terminationem»; Vitruv. x, 8, 6: «Itaque cum pinnae manibus tactae propellunt et reducunt continenter regulas alternis opturando foramina alternis aperiundo, e musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces. Quantum potui niti, ut obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur, contendi, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos, qui in his generibus habent exercitationem. Quodsi qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet, profecto inveniet curiose et subtiliter omnia ordinata».

²⁰ M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del 'De architectura' nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano 2.1.141*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, p. 96.

²¹ N. Ghidini, *La ripresa di Plinio il Vecchio nella trattatistica sulle arti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Aracne, 2019.

²² L. B. Alberti, *L'architettura*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi. Introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1966, p. 441 (§vi, 1).

²³ P. Cataneo, G. Barozzi da Vignola, *Trattati*, con l'aggiunta degli scritti di architettura di A. Cornaro, F. Giorgi, C. Tolomei, G. Trissino e G. Vasari, Milano, Il Polifilo, 1985, pp. 98-99.

Calvo), se da un lato permettevano una maggiore circolazione del testo, dall'altra, per le loro imprecisioni ed errori, generavano spesso ulteriori ambiguità e fraintendimenti negli artisti chiamati dai loro mecenati a costruire ville, teatri e monumenti secondo i dettami dell'architetto romano.

Il 'riflesso condizionato' a sgranare tale difficoltà del *De architectura* in elenchi di parole ostiche ha sempre accompagnato l'esegesi vitruviana, sin dalle origini: già il franco Eginardo (775-840 d.C.) chiede aiuto ad un discepolo mandandogli una lista di parole vitruviane che non comprendeva, la quale purtroppo è andata perduta;²⁴ Leonardo da Vinci stila una lista di parole vitruviane (tratte da *De Arch.* III 5, 3) sul Codice Forster III, alla c. 44v; legato assieme al codice It. 37a della Staatsbibliothek di München, che tramanda la traduzione del *De architectura* fatta da Fabio Calvo per Raffaello, vi è un glossario contenente alcuni termini vitruviani presenti nella traduzione; dando alle stampe la sua fatica esegetica (1511), Giovanni Giocondo pone un indice analitico che riporta con estrema cura e meticolosa attenzione circa duemila termini vitruviani, dai più generali ai più specifici.²⁵

4. Filologia vitruviana 'in tandem'

Il Rinascimento, da Burckhardt in avanti, è il secolo degli 'uomini universali' e delle 'personalità strapotenti'. Ma per emendare e comprendere il *De architectura* non bastava neanche il migliore dei filologi 'universali' come Angelo Poliziano. Bisognava per lo meno lavorare in coppia: un artista e un filologo, un uomo pratico e un erudito, un 'artista' e un 'pedante'.

Il senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) fu tra i primi artisti a non essere solo incuriosito ma a capire davvero l'importanza del *De architectura*, tanto che egli scrisse: «non mi parse si possa seguire più valida autorità che quella di Vitruvio»;²⁶ egli si applica al *De architectura* per buona parte della sua vita, procedendo parallelamente a tradurre Vitruvio e a redigere un trattato originale chiaramente ispirato ai suoi principi. Egli ha una conoscenza piuttosto approssimativa del latino, ma, lavorando a Napoli assieme al dotto fra' Giovanni Giocondo, riesce ad affrontare «baldanzosamente» il difficile latino di Vitruvio,²⁷ aggirando spesso i problemi di traduzione attraverso la diretta assunzione della terminologia latina:²⁸ di fronte alle cose che non riescono a comprendere leggendo il *De architectura*, Martini e Giocondo confrontano il testo di Vitruvio con i resti dei monumenti antichi per poter ristabilire esattamente l'intimo legame fra le parole e le cose.²⁹ Martini poteva insomma contribuire alla comprensione della tecnica, mentre fra Giocondo poteva aiutare a capire il latino del testo, di cui aveva una conoscenza assai superiore a Martini.³⁰ Da questi

²⁴ L. A. Ciapponi, *Il 'De Architectura' di Vitruvio nel primo Umanesimo...cit.*, p. 62 e L. Cervera Vera, *Notas para un estudio sobre la influencia de Vitruvio en el renacimiento carolingio*, «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», LXII, 1986, pp. 35-58.

²⁵ M.T. Sambin De Norcen, «Per leggere e capire» *Vitruvio: Fra Giocondo, Guillaume Budé e l'incunabolo Res V 318 della Bibliothèque Nationale de France*, in P. Gros e P.N. Pagliara (a cura di), *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, Venezia, Marsilio, pp. 111-120: 119.

²⁶ F. Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1967, II, p. 295.

²⁷ L.A. Ciapponi, *Fra Giocondo tra filologia e architettura*, in P. Gros e P. N. Pagliara (a cura di), *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 221-234: 226.

²⁸ M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del 'De architectura' nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano 2.1.141*. 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, p. IX.

²⁹ M. Biffi, *Sul lessico architettonico: alcuni casi controversi dalle traduzioni vitruviane*, Studi di lessicografia italiana, xvi, 1999, pp. 31-161: 35.

³⁰ L.A. Ciapponi, *Fra Giocondo tra filologia e architettura...*, cit., p. 226

studi vitruviani Martini ricaverà un proprio trattato architettonico, un lungo *work in progress*, dove condensa ciò che aveva capito di Vitruvio.

Non è un caso che l'unico testo che ci rimane della 'biblioteca perduta di Leonardo',³¹ è proprio una copia da lui annotata della prima redazione di questo trattato architettonico di Martini, l'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 361. Il problema della conoscenza diretta di Vitruvio da parte di Leonardo costituisce una *vexata quaestio* (il *De architectura* non compare infatti in nessuna sua lista di libri): sicuramente egli lo lesse ma non ne possedette mai una copia, se nel 1508, quando era a Milano, si riproponeva di cercarne ancora un esemplare («cerca di Vitruvio tra i cartolai»). Delle non numerose occorrenze del nome di Vitruvio nei fogli leonardeschi due ci danno conferma dell'importanza degli umanisti nella riscoperta di Vitruvio. La prima ci informa che Leonardo a Milano non cerca una copia qualsiasi di Vitruvio, ma quella appartenuta a Giacomo Andrea da Ferrara (già architetto ducale, decapitato dai francesi), in quanto quella copia era ricca di disegni e illustrazioni preziosi:³² questo a dimostrazione di come le postille e i disegni che riempiono i margini dei codici e delle prime stampe del *De architectura* siano una parte indispensabile del 'paratesto' nella prima metà del Cinquecento. La seconda ci dice invece che Leonardo, di fronte ad una difficoltà di comprensione di un passo del X libro del *De architectura* che molto gli interessa (X, 8), perché riguarda l'organo idraulico, si appunta sul codice Madrid II (c. 55r) di «domanda[re a] messer Marcello del sono fatto con acqua da Vetruvio». 'Marcello' è Marcello Virgilio Adriani, insigne umanista, allievo e successore di Poliziano allo Studio di Firenze (1494-1503) e primo cancelliere della Repubblica dal 1498 (fu lui, assieme a Machiavelli, ad affidare a Leonardo l'incarico di dipingere la *Battaglia d'Anghiari*). Questo ci dimostra quanto gli artisti cercassero l'aiuto dei *litterati* (gli umanisti) per risolvere problemi di comprensione di Vitruvio; ma i *litterati*, a loro volta, avevano bisogno delle capacità figurative degli artisti per dare senso e raffigurazione plastica a quanto leggevano in Vitruvio: il grande umanista ferrarese Pellegrino Prisciani (1435-1518) nella sua opera *Spectacula* – il primo trattatello sui luoghi pubblici destinati agli spettacoli – utilizza il disegno come estensione logica della scrittura, uno strumento indispensabile per intensificare il potenziale di comunicazione del segno grafico oltre i limiti ad essa imposti. Quando Prisciani vuole raffigurare il capitello italico, lo fa riprendendo il modello ideato da Piero della Francesca nel trattato *De prospectiva pingendi*, e poi ripreso in altissimi momenti del suo discorso pittorico, come ad esempio negli affreschi della Vera croce di San Francesco ad Arezzo.³³ Il disegno venne usato come parte integrante della esposizione di teorie architettoniche anche da Giorgio Valla, il grande umanista autore della prima enciclopedia moderna, il *De expetendis et fugiendis rebus* (1501): scrivendo nel 1492 a Jacopo Antiquario egli si vanta di aver riportato «dalle tenebre in luce ... i libri di Architettura di Vitruvio, che ho illustrato – dice orgogliosamente – con figure matematiche».³⁴

Da tutte queste testimonianze emergono due evidenze: in primo luogo che negli ultimi anni del XV secolo il *De architectura* era ancora un testo con più ombre che luci; in secondo luogo, che un

³¹ C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.

³² F. Borgo, *Leonardo legge Vitruvio*, in F. Borgo, P. Clini (a cura di), *Leonardo e Vitruvio. Oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia-Fao, Marsilio-Centro di Studi Vitruviani, p. 23.

³³ D. Aguzzi Barbagli, *Introduzione*, in P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Modena, Panini, 1992, pp. 22-23.

³⁴ P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986: 2-85: p. 23 e G. Gardenal, *Giorgio Valla e le scienze esatte*, in V. Branca (a cura di), *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*, Firenze, Olschki, pp. 9-54: 44.

corredo figurativo era indispensabile per la piena comprensione del testo. Non è un caso se il nome di Giorgio Valla, assieme a quelli di L.B. Alberti, Biondo Flavio, Angelo Poliziano, Ermolao Barbaro, sarà uno di quelli più citati durante le riunioni dell'Accademia romana della Virtù, o Vitruviana (fondata nel 1540 ca.), per esplicita testimonianza di Guillaume Philandrier (1505-1563), editore e commentatore del *De architectura* (Roma, 1544).

La prima edizione del *De architectura* – ancora senza tavole – viene stampata a Roma dagli umanisti Sulpicio da Veroli e da Pomponio Leto, tra il 1486 e il 1487.³⁵ Si tratta di una data fondamentale nella storia dell'esegesi vitruviana. Sulpicio, tuttavia, pur servendosi di diversi manoscritti del *De architectura*, non riesce ad eliminare molti errori della tradizione manoscritta. L'interesse dei due editori è prevalentemente erudito e antiquario, ma uno dei loro mecenati, il cardinale Raffaele Riario, guarda a Vitruvio per un motivo pratico: egli, appassionatissimo di teatro, è tra i primi che ha interesse per il v libro del *De architectura* come a una fonte per ricostruire le antiche scene teatrali. Da Vitruvio si comincia inoltre a trarre spunto per costruire chiese, edifici, monumenti all'antica: Raffaele Maffei, il Volterrano, afferma nei suoi *Commentarii Urbani* (1506) che il cardinal Riario per la prima volta nei tempi moderni usò il rivestimento a isodoma (un tipo di bugnato) per la basilica di San Lorenzo perché piaceva a Vitruvio («Vitruvius in delitiis habet»)³⁶. Negli stessi anni, tra fine XV e inizio XVI secolo, anche a Ferrara, dove gli Este promuovono la rinascita del teatro antico, si sviluppa la passione per Vitruvio: ne è testimonianza lo splendido 'Vitruvio ferrarese' (il ms. oggi Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. II 176) in cui un anonimo di genio (forse Pellegrino Prisciani?) cerca coraggiosamente di illustrare attraverso disegni diversi passaggi del *De architectura*: l'autore si cimenta, ad esempio, per la prima volta, nella rappresentazione della 'columnatio' del frontescena, senza nascondersi, come invece avevano fatto gli interpreti precedenti, dietro l'oscurità delle parole vitruviane.³⁷

La ricezione primocinquecentesca di Vitruvio si lega a doppio filo ai nomi di frate Giovanni Giocondo (per il testo latino) e di Cesare Cesariano (per il primo volgarizzamento a stampa). Giocondo dedica gran parte della sua vita allo studio di Vitruvio. A Parigi, chiamato come architetto reale, fa lezione alla Sorbona sulle pagine del *De architectura* davanti a molti giovani umanisti francesi, che gli sono riconoscenti perché egli si mostra in grado di presentare non solo a parole, ma anche col disegno, le cose da capire, che spesso non trovavano un referente nella lingua contemporanea³⁸; fra il folto pubblico di ascoltatori c'è il grande umanista Guillaume Budé (1467-1540), che annota scrupolosamente la sua copia vitruviana con postille e disegni presi a lezione da Giocondo, l'oggi Bibliothèque Nationale de France, Rés. v. 318: queste annotazioni manoscritte sono fondamentali per capire cosa fra' Giocondo intendesse, ad esempio, per 'ichnographia', 'orthographia', 'scenographia'.³⁹ Nel 1511 invece fra' Giocondo dà alla luce a Venezia la prima edizione critica del *De architectura*, con un testo corredato – finalmente! – da 136 xilografie che cercano di supplire alle immagini perdute di Vitruvio. Il frontespizio recita: «M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit» («Vitruvio reso

³⁵ Vitruvius, *De architectura*, Roma, Eucharius Silber (Georg Herolt?), 1486- 1487 [ISTC iv00306000].

³⁶ M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano, Il Polifilo, 1978, pp. 385-437.

³⁷ C. Sgarbi, *Il teatro vitruviano dopo il De re aedificatoria negli Spectacula e nel Vitruvio ferrarese*, «Schifanoia», xxx-xxxI, p. 279-287: 286. Ma cfr. anche Id. *Vitruvio Ferrarese*, pp. 11-49 in *Vitruvio Ferrarese. De Architectura. La prima versione illustrata*, a cura di C. Sgarbi, Modena, Panini, 2003.

³⁸ M.T. Sambin De Norcen, «Per leggere e capire» *Vitruvio*, cit., p. 111.

³⁹ V. Jufen, *Fra Giovanni Giocondo et le début des études vitruviennes en France*, «Rinascimento», s. II, XIV, 1974, pp. 102-116.

più corretto del solito grazie a Giocondo, dal momento che può essere letto e capito mediante immagini e una tavola [delle parole]»⁴⁰. Come dichiara egli stesso, la sua esegesi vitruviana procedeva su due binari che si intrecciavano costantemente: da un lato usava il testo dei codici e delle edizioni precedenti, dall'altro i 'monumenti delle vecchie rovine' che aveva esaminato in molte città.

Sull'edizione di fra Giocondo l'umanista Fabio Calvo appronta la propria traduzione in italiano del *De architectura*, eseguita a casa dell'amico e committente Raffaello Sanzio (1513-14). A proposito di Vitruvio, Raffaello afferma in una lettera a Baldassar Castiglione: «Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti».⁴¹ Non gli basterà, in effetti, ma abbiamo la fortuna di poter studiare il laboratorio vitruviano di Raffaello per poter capire e giustificare alcuni particolari, ad esempio, di sue soluzioni architettoniche adottate a Palazzo Branconio e a Villa Madama: si tratta del ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, codd. It. 37 e It. 37a, la traduzione vitruviana autografa di Fabio Calvo con diverse annotazioni marginali di mano sia del Calvo che di Raffaello stesso, che spesso corregge il testo vitruviano sulla base della sua esperienza di cultore dei monumenti antichi: in corrispondenza del passo IV, 6 del *De architectura*, dove Vitruvio tratta dell'altezza della porta del tempio dorico, Raffaello scrive che «Dove [Vitruvio] dice tre e mezzo vole dire quatro e mezo e dove dice doi parte per el lume vole di[re] tre e mezzo» (Cod. It. 37, c. 95v).⁴² Come lamenta Di Teodoro,⁴³ gli storici dell'architettura, che ben conoscono il manoscritto di Raffaello, hanno studiato le glosse dell'artista urbinato per quanto concerne i contenuti, ma si sono riferiti sempre alle «standard modern editions of Vitruvius' text», senza considerare il testo vitruviano che Raffaello effettivamente leggeva nel ms. di Monaco, molto lontano da quello che leggiamo noi oggi.

A Cesare Cesariano, allievo di Bramante, dobbiamo invece la prima fortunata traduzione a stampa del trattato vitruviano,⁴⁴ che si imporrà fino a quella di Daniele Barbaro (1556).⁴⁵ Cesariano può compiere questa impresa grazie alla sua formazione umanistica: egli è infatti un attento studioso di molte opere che contengono linguaggio tecnico, come il *Panepistemon* del Poliziano, il *De divina proportione* di Luca Pacioli, il *De re militari* del Valturio, e i lessicografi antichi.⁴⁶ Per questo Cesariano si prende spesso la libertà di correggere gli esegeti vitruviani che lo hanno preceduto, come nel caso, ad esempio, di *atrio* e *cavedio*: per Cesariano, contrariamente a quanto sostenevano fra Giocondo, Giuliano e Antonio da San Gallo, questi termini si riferiscono a due parti dello stesso cortile porticato.

Già presso gli architetti del Cinquecento era grande la consapevolezza che il testo di Vitruvio fosse insidioso perché spesso corrotto: Serlio, a proposito del capitello corinzio dell'arco di Pola, che ad un suo esame autoptico risultava più alto della norma vitruviana, scrive nel libro III delle sue *Regole*: «Io lo giudicherò più grato a l'occhio, che s'egli fusse con tutto l'abaco di tanta altezza quanto è grossa

⁴⁰ Vitruvius, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511.

⁴¹ R. Sanzio, *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1956, p. 29.

⁴² Cfr. V. Fontana e P. Morachiello (a cura di), *Vitruvio e Raffaello: il De architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, Roma, Officina, 1975.

⁴³ F. P. Di Teodoro, *Quel(s) Vitruve(s)?...*, cit., p. 136.

⁴⁴ Vitruvius, *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati...*, Como, Gottardo Da Ponte, 1521.

⁴⁵ Vitruvius, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia...*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556.

⁴⁶ M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, cit., p. 415.

la sua colonna: e benché Vitruvio lo descriva così, nondimeno (come in più luoghi ho detto) il testo potria essere corrotto».

5. Alcuni esempi

La descrizione della casa romana è senza dubbio una delle sezioni più interessanti del trattato vitruviano, ma è anche, per la sua intrinseca complessità, una delle parti più variamente intese e interpretate. Le letture di umanisti e architetti che si sono susseguite nel tempo squadernano una moltitudine di interpretazioni non solo sulla funzione dei vari ambienti nominati da Vitruvio, ma anche e soprattutto delle loro misure, delle loro proporzioni, dei rispettivi elementi costitutivi e della loro corretta collocazione nella casa romana. Come vedremo, almeno in un caso, il difficile dettato vitruviano porterà addirittura alcuni architetti all'elaborazione di un nuovo e inedito spazio della casa vitruviana. Un caso significativo a questo proposito è, come si vedrà, rappresentato dai termini *tablino*, *atrio/cavedio* e *podio* ('podium' / 'poggio').

1) *Tablinum*: molteplici funzioni per un solo ambiente

Nel caso del termine *tablinum* notiamo lo stratificarsi di una serie di interpretazioni. Oggi sappiamo che il 'tablino' è un vano della casa romana posto in continuità con il lato corto dell'atrio, da cui non è separato mediante muri, bensì mediante tavole di legno (*tabulae*), che chiaramente non si sono.⁴⁷ Gli umanisti si arrovellano sulla funzione di questo ambiente, non solo perché già dall'antichità esso risulta poco chiaro, ma anche perché, pur individuando correttamente l'etimo (*tabulae*), non riescono a trovare la funzione di queste *tabulae*. Le fonti antiche, del resto, non aiutavano a chiarirsi le idee: secondo Varrone il tablino era la sede dei pranzi estivi; secondo Festo e Plinio era invece da considerare come il luogo d'archiviazione in cui raccogliere le tavole dei magistrati; altri, tra cui Aulo Gellio, lo ritengono sede del letto nuziale; altri ancora, come Apuleio, dicono che il tablino era invece una sorta di salotto buono destinato ad accogliere ospiti di rilievo. Vitruvio si premura di indicare soprattutto le sue dimensioni e quelle dei relativi elementi costitutivi, ricavate in maniera proporzionale rispetto all'atrio, ma anche dalla lettura del *De architectura* agli umanisti rimane abbastanza oscura la funzione di questo ambiente. Leon Battista Alberti⁴⁸ (1450 ca.) ne parla a proposito della villa della famiglia contadina, cioè in un contesto molto diverso dalla domus cittadina romana: egli impiega il termine *tablinum* per indicare un luogo dove dormono i padroni (*honestiores*) ma dove sono anche riposte la cesta del pane e altre vivande di uso quotidiano, come la carne salata e il lardo. Nella *Cornu copiae* (1489) di Niccolò Perotti il termine *tablinum* indica un ambiente dove

⁴⁷Cfr. Vitr. VI 3 5: «Tablinum, si latitudo atrii erit pedum viginti, dempta tertia eius spatio reliquum tribuatur. Si erit ab pedibus XXX ad XL, ex atrii latitudine tablino dimidium tribuatur. Cum autem ab XL ad LX, latitudo dividantur in partes quinque, ex his duo tablino constituentur. Non enim atria minora ab maioribus easdem possunt habere symmetriarum rationes. Si enim maioribus symmetriis utemur in minoribus, neque tablino neque alae utilitatem poterunt habere, sin autem minorum in maioribus utemur, vasta et inmania in his ea erunt membra. Itaque generatim magnitudinum rationes exquisitas et utilitati et aspectui conscribendas putavi»; Vit. VI 3 6: «Altitudo tablini ad trabem adiecta latitudinis octava constituatur Lacunaria eius tertia latitudinis ad altitudine adiecta extollantur. Fauces minoribus atriis e tablini latitudine dempta tertia, maioribus dimidia constituentur. Imagines item alte cum suis ornamentis ad latitudinem sint constitutae. Latitudines ostiorum ad altitudinem; si dorica erunt, uti dorica, si ionica perficiantur, quemadmodum de thyromatis in quibus quarto libro rationes symmetriarum sunt expositae. Conpluvii lumen latum latitudinis atrii ne minus quarta, ne plus tertia parte relinquatur; longitudo, uti atrii pro rata parte fiat».

⁴⁸ L. B. Alberti, *L'Architettura*, cit., p. 405 (§ v, 15).

trascorrere i pomeriggi con gli ospiti durante l'inverno (*hibernae stationis*).⁴⁹ Ermolao Barbaro (1492), per giustificare la sua emendazione del passo pliniano di *Nat. Hist.* XXXV.2.2 («*tabulina codicibus implebantur*», dove sostituisce 'tabulina' con 'tablina'), fornisce una sintetica spiegazione di come sia da intendere questo termine: il *tablinum* è da intendere per lui come la pinacoteca greca, solo che invece dei quadri vi si ripongono i registri di funzionari/magistrati (allega Cic. *Arch.* 8).⁵⁰ Ma non tutti riuscivano a farsi un'idea plausibile o perlomeno sostenibile delle funzioni del *tablinum*. C'era anche chi brancolava nel buio. Leonardo, per cui le prime nozioni vitruviane passano attraverso Francesco di Giorgio Martini, poteva averne un'idea decisamente travisata e oscura: se infatti nella traduzione presente nel codice Zichy (c. 158v)⁵¹ Martini si limita ad intendere tablini/trabini come tramezzi (pur fraintendendo le misure) con l'apparente significato di 'tavole lignee', in quella presente nel codice Magliabechiano (c. 146r; 44r),⁵² il significato di tablino/tabrino si fa più specifico arrivando a coincidere con «solaro che si fa di tavole» e con «navicelle che si fanno circumcirca intorno alle stanze a guisa di soffitte». In questo senso (e come appare dalla sua illustrazione) il *tablino* è per Francesco di Giorgio un elemento orizzontale, una sorta di solaio o mensola che circonda l'atrio e funzionale a immagazzinare oggetti di vario tipo. La lettura filologica di Barbaro godrà di una significativa fortuna, ma forse proprio a causa di ciò (e anche per esigenze pratiche) viene semplificata: Francesco Maria Grapaldo (1494) nel suo *De Partibus Aedium*⁵³ (c. 6v) arriva così a far coincidere il tablino romano con la pinacoteca greca. Questa semplificazione appare essere decisiva per le interpretazioni successive. Cesare Cesariano (1521), dopo aver riportato con precisione le proporzioni del *tablino* e dopo avere indicato sulla carta il luogo della casa preposto ad ospitarlo, lo descrive come uno spazio in cui si possono collocare armadi o statue, e lo mette in relazione con le odierne sacrestie delle chiese.⁵⁴ Daniele Barbaro nel suo commento e nella sua traduzione (1556) non parla tanto di *tablino* ma di *tablini*, descrivendoli come luoghi di passaggio (disimpegni) da una stanza all'altra, in cui erano collocate delle statue.⁵⁵ Sulla scorta di Cesariano e Daniele Barbaro, Palladio intende *tablino* come un luogo posto tra atrio e peristilio, lungo l'asse longitudinale della struttura, in cui gli antichi riponevano le immagini degli avi.⁵⁶ Sempre Palladio ci fornisce un'idea chiara di cosa si debba intendere con *tablino* nel maturo Cinquecento, non solo grazie ad un sapiente utilizzo di immagini presenti sia nel suo trattato che nelle illustrazioni all'edizione vitruviana di Daniele Barbaro (1567)⁵⁷, ma anche grazie all'esempio dal vero che possiamo ammirare nella Chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia.⁵⁸ Palladio – lo dice esplicitamente – ha usato in questo caso una licenza, realizzando una sacrestia come se fosse un tablino, per l'appunto a fianco dell'atrio.

⁴⁹ N. Perotti, *Nicolai Perotti Cornu Copiae, seu linguae Latinae commentarii*, vol. 2, edidit J.-L. Charlet, Sassoferato, Istituto internazionale di studi piceni, 1991, p. 65 (I, 2, 155).

⁵⁰ E. Barbaro, *Hermolai Barbari castigationes Plinianaee et in Pomponium Melam*, vol. 3, Padova, Antenore, 1979, p. 1116.

⁵¹ M. Mussini (a cura di), *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del De architectura nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano 2.1.141*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, p. 290.

⁵² Ivi, p. 426.

⁵³ F. M. Grapaldo, *De partibus aedium*, Parma, Angelo Ugoletti, 1494, c. a6v.

⁵⁴ Vitruvius, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura...*, cit., c. 97r.

⁵⁵ D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia...*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556, pp. 191-192.

⁵⁶ A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1616, II, p. 29.

⁵⁷ D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti et commentati da mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti et ampliati; et hora in più commoda forma ridotti*, Venezia, Francesco de' Franceschi-Giovanni Chrieger, 1567, p. 272.

⁵⁸ A. Sdegno, *Geometrie romane a Venezia: il disegno del Convento palladiano della carità*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 127-142.

Il tablino assume dunque nel Rinascimento significati diversi da quelli originari e si stabilizza poi in un luogo atto a conservare immagini e statue proprio a causa di una lettura semplificata (e poi travisata) degli umanisti italiani.

2) *Atrio/cavedio*: la metamorfosi di uno spazio

Come secondo esempio possiamo prendere il caso di due termini sinonimi in Vitruvio (*atrium / cavum aedium*), cui gli umanisti attribuiscono significati diversi. Il termine *atrium* è al centro di una grande discussione, come hanno dimostrato Pagliara⁵⁹ prima e Pellicchia⁶⁰ poi.

During a period of about one hundred years - from the 1450s to the 1560s - the Vitruvian atrium underwent numerous incarnations: a courtyard, a vestibule, a domed octagonal sala, a three-aisled basilica. Despite their often imaginative and probing research, none of the Renaissance architects ever conceived of the atrium exactly as it was in antiquity.... And their [mis]interpretations, nonetheless, had an impact on contemporary.⁶¹

Solo la moderna archeologia ha infatti permesso la corretta definizione delle forme e delle funzioni dell'*atrium*, da Vitruvio definito anche *cavum aedium*, ossia una stanza rettangolare con un'apertura sul soffitto, che era il cuore della casa, a cui si accedeva da un *vestibulum*. Se alcuni umanisti, come Alberti nel *De re aedificatoria*,⁶² appaiono ancora consapevoli della sinonimia di *atrium* e *cavum aedium*, altri sono portati a far coincidere i termini *vestibulum* e *atrium*: è il caso di Flavio Biondo nella *Roma triumphans* (1459)⁶³ che identifica il *vestibulum* con l'*atrium*. In questo clima di generale confusione, Grapaldo inventa addirittura un ambiente che non esisteva nel mondo antico: nel suo *De partibus aedium*, distingue per primo *atrium* e *cavum aedium*, identificando nel secondo uno spazio aperto circondato da portici.⁶⁴ La sua interpretazione errata sarà seguita da Giovanni Giocondo, che nella sua edizione del *De architectura* (1511) presenta due disegni della casa romana. L'*atrium* diventa così un ambiente (con o senza apertura) diviso in tre navate (cioè, con le 'ali'), che porta alla corte, chiamata *cavum aedium*. L'innovazione di Giocondo, forse influenzata dal 'vero', ossia dal progetto – mai realizzato – di Giuliano da Sangallo per il palazzo del re di Napoli, modifica sostanzialmente la visione vitruviana dell'ingresso della casa.⁶⁵ Proprio a partire da questa lettura, architetti come Giovan Battista da Sangallo arrivarono a disegnare l'*atrium* con *alae* (ossia con navate) e ad identificare *cavum aedium* come una corte dotata di un portico a volte. Ed è qui che l'errore si innesta nella realtà: la metamorfosi dell'*atrium* 'alato', tradimento del sobrio *atrium* vitruviano, viene concretizzato in Palazzo Farnese da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1516, a pochi anni dalla pubblicazione dell'edizione di Giocondo. All'archeologo di oggi parrà strano che l'attuale sede dell'Ambasciata francese a Roma, Palazzo Farnese, disegnato secondo i dettami classici, abbia un *atrium* a tre navate ('*cum alibus*'), dal momento che ciò non è contemplato da

⁵⁹ P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, cit.

⁶⁰ L. Pellicchia, *Architects Read Vitruvius*, cit.

⁶¹ Ivi, p. 377.

⁶² L. B. Alberti, *L'Architettura*, cit., I, pp. 417-419 (§ v, 17)

⁶³ F. Biondo, *Blondi Flavii Forliviensis De Roma triumphante libri decem diligentissime castigati...*, Venezia, Filippo Pincio Mantovano, 1511, c. 115r.

⁶⁴ F. M. Grapaldo, *De partibus aedium*, cit., cc. a6v; a8r.

⁶⁵ Vitruvius, *M. Vitruvius per Locundum...*, cit., cc. 63r; 64v.

Vitruvio; ma se andiamo alla biblioteca Corsiniana di Roma e apriamo la copia di Vitruvio,⁶⁶ piena di annotazioni e disegni, appartenuta a Battista da Sangallo, non sarà difficile scoprire, grazie alle annotazioni e ai disegni lì presenti, come mai l'ingresso del palazzo subisca questa influenza 'medievaleggiante'.⁶⁷ È a causa di questa singolare 'interpretazione' vitruviana se la volta Nord dell'antico castello reale di Stoccolma fu disegnata a fine Seicento come ancora oggi possiamo ammirarla: l'architetto reale Nicodemo Tessin il Giovane fu infatti mandato a Roma per prendere ispirazione da palazzo Farnese, allora ritenuto opera di Michelangelo. Ecco che da un'interpretazione contaminata di un oscuro umanista italiano come Grapaldo dipende, attraverso alcuni passaggi, una soluzione architettonica creduta all'antica e per questo commissionata dai reali svedesi alla fine del Seicento.

Altri lettori di Vitruvio si distanziano da questa interpretazione. Francesco di Giorgio Martini concepisce l'*atrium*, chiamato anche *ridutto*, come una stanza interna (ossia una *sala*) posta all'ingresso della casa e atta a ricevere gli ospiti; invece, *cavum aedium* sembra essere usato da lui in un primo momento per definire non una parte della casa ma tutta l'abitazione (identificando invece il vero centro della casa con la parola *compluvium*), mentre successivamente il termine è tradotto *choncavità delle case* e sembra invece coincidere con la parte centrale della corte (e il *compluvium* significherà poi 'gronde').⁶⁸ Nella sua traduzione commentata, Cesariano si dimostra l'unico che, settant'anni dopo Alberti, torna a intendere quali sinonimi *atrium* e *cavum aedium*, ma dà al primo termine una definizione particolarmente allargata, basata su fonti antiche e sui predecessori: *atrium* è per lui sia l'intera abitazione, sia la sua parte principale, sia una stanza atta a ricevere gli ospiti⁶⁹. Daniele Barbaro, infine, intende l'*atrium* e il *cavedium* come due parti dello stesso ambiente: il primo termine designa la parte coperta, mentre la seconda si riferisce all'apertura, ossia al *compluvium*.⁷⁰ Interessante è poi notare, in ultima battuta, che Andrea Palladio, autore delle immagini che corredano la traduzione commentata di Barbaro, disegnerà nel dettaglio cinque nuove tipologie di atrio, tra cui un atrio coperto (detto 'testudinato') e un cavedio a quattro colonne, destinato ad essere largamente impiegato nelle ville palladiane⁷¹.

3) Poggio: la diffrazione del senso

Un esempio ugualmente emblematico è senz'altro quello offerto da *podium*. Nel *De architectura* il termine *podium* ricorre più volte e non con un unico significato: in *De arch.* III 4 5 *podium* è da intendere come il basamento che sopraeleva il tempio; in *Vitr.* V 6 6 *podium* è un elemento del teatro romano (su cui sono poste colonne) che si eleva dal pulpito ed è alla base della frontescena; in *Vitr.* VI 3 9, quando si trattano le caratteristiche dell'*oecus* corinzio, *podium* è il basamento (che può esserci o non esserci) delle colonne corinzie attraverso cui queste ultime si elevano dal pavimento; in *Vitr.*

⁶⁶ Vitruvius, *Ten books on Architecture, the Corsini incunabulum*; with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo, edited with an introductory essay by I. D. Rowland, Roma, Edizioni dell'Elefante, 2003, p. 129 e ss.

⁶⁷ P.G. Hamberg, *Giovanni Battista da Sangallo, detto il Gobbo e Vitruvio. Con particolare riferimento all'atrio di Palazzo Farnese a Roma e all'antico castello reale di Stoccolma*, «Palladio», VIII, 1958, pp. 15-21: 17.

⁶⁸ F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, cit., I, pp. 82-83; 111-112.

⁶⁹ Vitruvius, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura...*, cit., c. 97 v.

⁷⁰ D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura...*, cit., pp. 190-191.

⁷¹ D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio...*, cit., pp. 282 e ss.: 283.

VII 4 4, in merito agli ornamenti da dare alle sale da pranzo, si suggerisce di applicare sopra i *podia* pannelli neri tirati a lucido, perché altre decorazioni sarebbero annerite dalla fuligine.⁷²

Nel tentativo di coglierne a pieno il significato, ma confusi da tutte queste occorrenze con significati diversi, gli umanisti aggiungono altri significati al termine *podium*, quali ‘balcone’ e ‘parapetto’⁷³. Nel *De re aedificatoria* Alberti estende l’uso del *podium*, inteso come ‘basamento’, anche alla rocca, da Vitruvio non previsto, e proprio sopra un *podium* ben rilevato fa costruire il suo Tempio Malatestiano a Rimini.⁷⁴ Sempre su questa linea si muove l’anonima mano del *Vitruvio Ferrarese* (anche se *podius* [sic] viene usato anche come termine non specifico per indicare lo ‘stilobacta podius’)⁷⁵ così come Giambattista da Sangallo, che intende il *podio* come il basamento unico dell’intero edificio da cui sporgono gli ‘scamilli’ in corrispondenza delle colonne.⁷⁶ Diversamente si muove invece Ermolao Barbaro: nelle *Castigationes pliniana*e propone di sanare il passo scorretto di Plinio «Raetia coerhendis spodium protegentia» (Plinio XXXVII 9 1) sulla base di antichi codici che riportano invece «raetia arcendis feris podium protegentia», segnalando come il termine *podium* sia stato utilizzato da Svetonio e Vitruvio.⁷⁷ Nei *Glossemata*, Ermolao Barbaro dedica spazio alla *vexata quaestio* del significato di *podium*: egli fa riferimento ai passi di Svetonio (Nero 12) e Giovenale (2, 147) in cui *podium* indica però un luogo del teatro da cui si guarda la scena (e che in vario modo trae origine dal termine ‘piede’) e che l’umanista immagina simile ad un balcone o a una loggia o altri rialzi.⁷⁸

Questa seconda lettura di Barbaro sembra essere tenuta in considerazione da Fra Giocondo nella realizzazione del suo schema del teatro romano. Anche Perotti, nel suo *Cornu copiae*, interpreta *podium* sulla scorta di Giovenale e dunque lo intende come balcone o terrazzo;⁷⁹ non diversamente fa Philandrier nel suo commento, probabilmente prendendo spunto da entrambi.⁸⁰ Il Grapaldo nel suo trattato sembra concordare con la lettura degli umanisti.⁸¹ Interessante è poi vedere come il termine assuma differenti significati nelle varie traduzioni vitruviane e in altri trattati e opere erudite. Testimonianza emblematica di come il significato del termine oscillasse tra Quattro e Cinquecento è l’impiego di *podio* nell’*Hypnerotomachia Poliphili*: nei primi due passi *podio* (e *stilypodio*) è da intendersi come piedistallo di una colonna (forse sulla scorta di Vitruvio VI 3 9) mentre in altri due casi *podio* è chiaramente il parapetto di una finestra o di un balcone⁸². Forse proprio per queste oscillazioni

⁷² Cfr. Vitruvio III 4 5: «sin autem circa aedem ex tribus lateribus podium faciendum erit, id constituatur, uti quadrae, spirae, trunci, coronae, lysis ad ipsum stylobatam, qui erit sub columnarum spiris, convenient»; Vitruvio VI 6 6: «podii altitudo ab libramento pulpiti cum corona et lysi duodecumam orchestrae diametri. supra podium columnae cum capitulis et spiris altae quarta parte eiusdem diametri; epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte»; Vitruvio VI 3 9: «corinthii simplices habent columnas aut in podio positas aut in imo; supra que habent epistylia et coronas aut ex intestino opere aut albario, praeterea supra coronas curva lacunaria ad circinum delumbata»; Vitruvio VII 4 4: «in his vero supra podia abaci ex atramento sunt subigendi et poliendi cuneis silaceis seu miniaceis interpositis, <et> explicandae camerae pure politae».

⁷³ M. Biffi, *Sul lessico architettonico: alcuni casi controversi dalle traduzioni vitruviane*, «Studi di lessicografia italiana», XVI, 1999, pp. 31-161.

⁷⁴ L. B. Alberti, *L’Architettura*, cit., p. 351 (§ v, 4)

⁷⁵ *Vitruvio Ferrarese. De Architectura...* cit., pp. 35; 37.

⁷⁶ Vitruvio, *Ten books on Architecture, the Corsini incunabulum...*, cit., p. 76.

⁷⁷ E. Barbaro, *Hermolai Barbari castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, vol. 3...cit., pp. 1183-1184.

⁷⁸ Ivi, pp. 1433-1434.

⁷⁹ N. Perotti, *Nicolai Perotti Cornu Copiae, seu linguae Latinae commentarii*, vol. 6, edidit F. Stok, Sassoferato, Istituto internazionale di studi piceni, 1991, p. 127 (I, 28, 41).

⁸⁰ Vitruvio, *Gulielmi Philandri Castilionii Galli cuius ro. In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes...* Roma, Giovanni Andrea Dossena, 1544, p. 163.

⁸¹ F. M. Grapaldo, *De partibus aedium*, cit., c. a4v.

⁸² F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 44; 47; 95; 386.

di senso (balcone, parapetto, piedistallo delle colonne), presenti fin dalla lettura di Barbaro, nel corso del Cinquecento si va progressivamente ad affermare il significato di ‘parapetto’. Fabio Calvo in un margine della sua traduzione del *De architectura* intende il podio come una sorta di ‘balastra’ costituita da un muretto di raccordo tra i piedistalli⁸³ e Cesariano intende la stessa cosa indicando anche nell’immagine proprio i parapetti fra gli stilobati.⁸⁴ Anche se in maniera più confusa, Daniele Barbaro lo intende in maniera analoga; inoltre il valore di parapetto risulta confermato anche dai disegni che accompagnano il testo⁸⁵. Questa lettura sembra essere la più accreditata nel corso del Cinquecento, come del resto appare evidente anche nel trattato di Sebastiano Serlio, che intende esplicitamente (e in più punti) il termine come ‘parapetto’ che si può trovare in vari edifici e su vari ordini di colonne.⁸⁶ Si discosta da questa interpretazione Francesco di Giorgio Martini che traduce Vitr. III 4 5 con «ancho intorno a’ tre lati del tempio si farà el pogio, cioè incholonato intorno al tempio».⁸⁷ Su questa interpretazione influisce anche la traduzione di ‘sin autem’ con ‘ancho’, che trova una sua giustificazione solo se il *podio* è inteso quale elemento necessario e non esornativo. Se le traduzioni ci appaiono troppo generiche per intendere correttamente il significato, nel *Trattato II* Francesco di Giorgio si dimostra particolarmente preciso descrivendo il *pogio* come una sorta di disimpegno collocato tra la cella e il parapetto, creando un porticato che circonda il tempio.⁸⁸ Da notare che sia Cesariano che Daniele Barbaro, una volta inteso il *podio* come parapetto formato da un muretto di raccordo, non si preoccupano di chiarire il significato del termine nel contesto teatrale di Vitr. v 6 6. Eppure, mentre Daniele Barbaro si comporta nello stesso modo occupandosi di Vitr. VII 4 4, Cesariano si preoccupa di spiegare come intendere lo spazio sopra il podio presente nelle sale da pranzo, ossia, forse sulla scorta della precedente interpretazione, lo spazio della finestra, un ‘archibanco’. Anche Francesco di Giorgio Martini, nelle sue traduzioni, non fornisce specifiche interpretazioni significative di Vitr. v 6 6 e Vitr. VII 4 4.

6. Conseguenze sull’architettura...ma anche oltre

L’interpretazione del lessico vitruviano ha avuto durature conseguenze sulla storia della cultura e sulla storia delle idee. Si prenda per esempio la parola ‘enciclopedia’, un neologismo coniato dagli umanisti a partire da un sintagma greco (‘enkiklios paideia’) che essi leggono – sfigurato dalla trasmissione medievale, in cui si era persa quasi del tutto la cognizione del greco – in *De architectura* VI, 1 (ma presente anche in Plinio, *Nat. Hist. Praef.* 14, e Quintiliano, *Inst. or.* X, 1, 10): Vitruvio lo utilizza in un celebre brano sulla formazione che dovrebbe avere il buon architetto (*De arch.* VI 1), ma da ‘formazione generale universale’ (‘enkiklios paideia’), suo significato originario, la parola ‘enciclopedia’ diviene per gli umanisti un’ansia febbrile di onniscienza, una titanica vocazione a conoscere tutto, una parola *monstrum* che si imporrà con l’esplosione della stampa e l’allargamento

⁸³ V. Fontana e P. Morachiello (a cura di), *Vitruvio e Raffaello...cit.*, p. 489.

⁸⁴ Vitruvius, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura...*, cit., c. 56v-57r.

⁸⁵ D. Barbaro, *I dieci libri dell’architettura...*, cit., III, 3, pp. 83-84.

⁸⁶ S. Serlio, *Libro primo [-quinto] d’architettura di Sebastiano Serlio bolognese...*, Venezia, Francesco Senese-Zuane Krugher Alemanno, 1566, IV, cc. 154r e ss.

⁸⁷ M. Mussini (a cura di), *Francesco di Giorgio e Vitruvio*, cit., pp. 387.

⁸⁸ F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, cit., II, pp. 392-393.

degli orizzonti conoscitivi nell'Europa moderna, godendo di enorme fortuna dall'Illuminismo fino ai nostri giorni.⁸⁹ È emblematico, in questo senso, un passo del *Sermo I* di Codro:⁹⁰

Ma i grammatici più esperti, che sdegnano di essere annoverati tra i maestri del trivio e a buon diritto, dato che conoscono tutta l'enciclopedia, lo dicono a chiare lettere e si definiscono ora scrittori ora autori, si affaticano giorno e notte per scrivere commenti, notti attiche, eleganze, questioni epistolari, annotazioni, osservazioni, castigazioni, miscellanee, centurie, questioni plautine e altre questioni, proverbi, antichità, raccolte, cornucopie, paradossi, orazioni, sermoni, facezie (*Sermo I*, §124).

Ma scivolamenti, slittamenti semantici, o veri e propri fraintendimenti del lessico vitruviano hanno avuto spesso ricadute anche pratiche, sui disegni degli artisti *in primis*, e quindi anche sulle architetture che su quei disegni (se si tratta di progetti) si fondano. Una delle icone più celebri del Rinascimento italiano, ad esempio, l'universalmente noto disegno dell'«Uomo vitruviano» di Leonardo da Vinci, non piacerebbe al suo ispiratore Vitruvio, che non vi ritroverebbe le proporzioni umane che suggerì all'inizio del III libro del *De architectura*: nel brano soprastante il disegno, che lo spiega e lo giustifica, anch'esso di mano di Leonardo, si legge infatti che la testa di un uomo è divisibile in tre parti uguali, il primo terzo va dal mento alle orecchie (*ures*), il secondo dalle orecchie (*ures*) alle sopracciglia, il terzo e ultimo dalle sopracciglia alla sommità del capo. Eppure – oggi lo sappiamo dalle edizioni critiche del *De architectura* – Vitruvio aveva scritto *nares* ('narici') non *ures*, un facile errore paleografico contenuto evidentemente nella copia che Leonardo leggeva (Di Teodoro 2019). Analogamente, quando Leonardo afferma che il piede è «il sesto dell'altezza del corpo» (*De arch.* III, 1, 2), ma nel disegno che il genio di Vinci realizza le proporzioni sono 1:7, invece che 1:6, egli segue, oltre che la venerata 'esperienza', anche un altro manoscritto, forse suggeritogli dall'amico Luca Pacioli, che riportava proporzioni più realistiche.

⁸⁹ W.S Blanchard, A. Severi (eds.), *Renaissance encyclopaedism. Studies in Curiosity and Ambition*, Toronto, Centre for Renaissance & Reformation Studies, 2018.

⁹⁰ A. Urceo Codro, *Sermones I-IV, filologia e maschera nel Quattrocento*, a cura di L. Chines e A. Severi, con un'introduzione di E. Raimondi, Roma, Carocci, 2013, pp. 94-95.