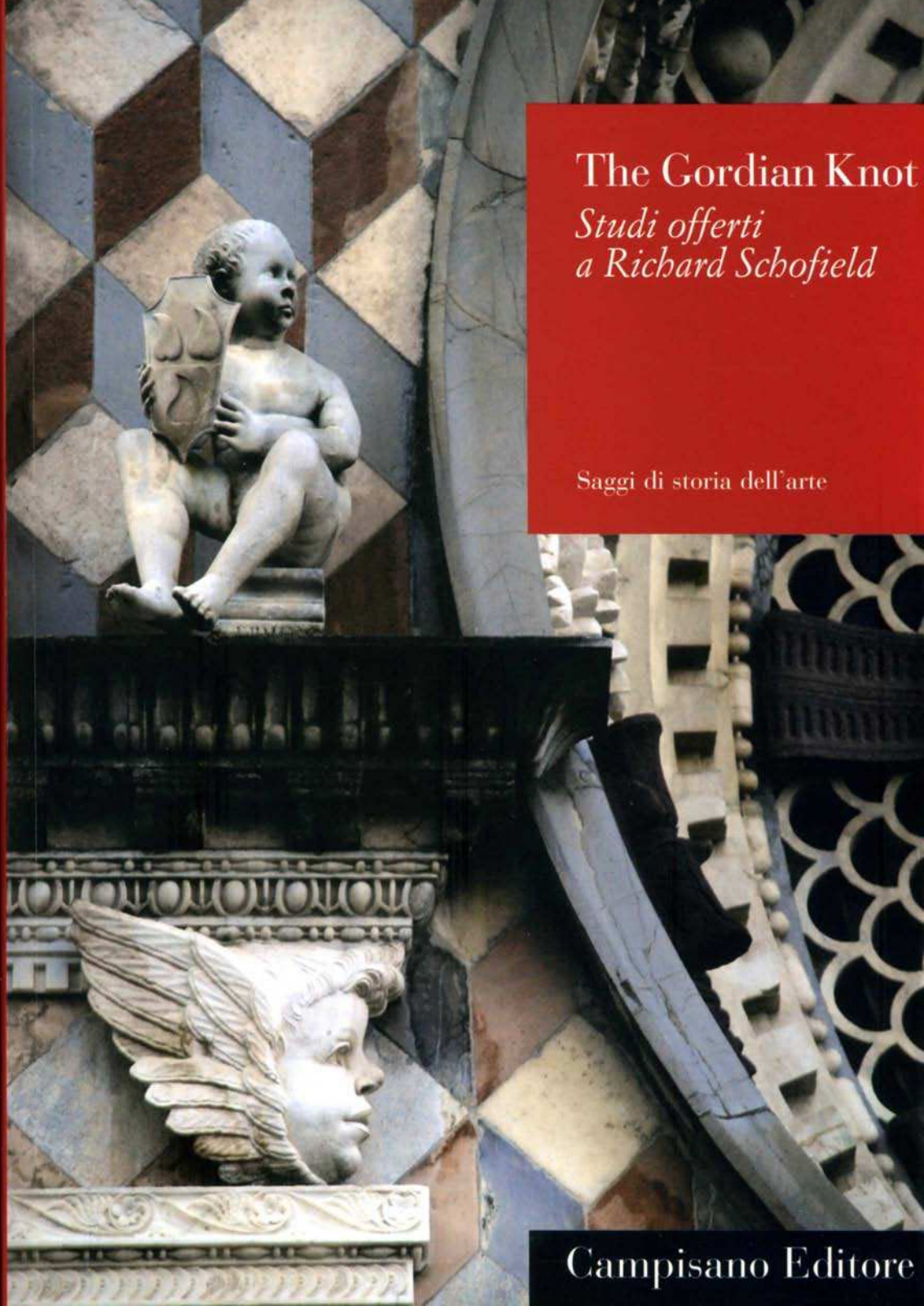


The Gordian Knot

Studi offerti a Richard Schofield

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

The Gordian Knot

Studi offerti
a Richard Schofield

a cura di

Maddalena Basso
Jessica Gritti
Orietta Lanzarini



Campisano Editore

Indice

p. 8 Prefazione
Maddalena Basso, Jessica Gritti e Orietta Lanzarini

13 On Being Modern
Joseph Rykwert

17 Intorno a Leon Battista Alberti: progettare e costruire
Maurizio Gargano

27 Adornment and Decorum at SS. Annunziata:
the Tabernacle of the Virgin as Shrine
Paul Davies

41 *De vocabulis*. Angelo Decembrio e una singolare
interpretazione della «zeta» di Plinio il Giovane
Maria Teresa Sambin De Norcen

53 Piatti or not Piatti? A more Rigorous Analysis of the Documents
Charles R. Morscheck

67 Bramante milanese, il dialogo tra le arti, e il finto coro
di S. Maria presso S. Satiro visto dagli scultori
Vito Zani

77 «Cum prospectiva inaudita et quam miraculosa».
Una facciata in tarsia nel coro del Duomo di Cremona
Jessica Gritti

89 Nota per la storia della Fabbrica del duomo di Pavia
Luisa Giordano

97 Dal disegno al progetto dell'Antico. Alcune considerazioni
su Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo
Orietta Lanzarini

111 «What news on the Rialto?» La Loggia dei mercanti a Venezia
Maddalena Basso

121 «aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna, que nunca la pudieron olvidar del todo»: considerazioni su l'*uso romano* nell'architettura spagnola del XVI secolo
Cristiano Tessari

131 Consonance, Incoherence and Obscurity: Rhetorical Idealism in the Centrally-Planned Church Schemes of Sebastiano Serlio
David Hemsoll

149 Intorno al Bambaia
Rossana Sacchi, Silvio Leydi

165 I «lumi» del Pantheon
Sergio Bettini

175 L'interpretazione di Antonio da Sangallo il Giovane del tempio *in antis* dedotta da Vitruvio e dalle rovine
Francesco Benelli

185 Pellegrino Tibaldi e il «disegno della sepoltura di Pio 4°»
Francesco Repishti

193 Il santuario di S. Maria della Fontana di Caravaggio: questioni irrisolte
Silvia Zago

203 Tra Alciati, Tibaldi e Alessi: la cappella Cusani in S. Marco a Milano
Andrea Bonavita

213 Sul confine: il dialogo tra committente e architetto alla villa Gallio di Gravedona
Stefano Della Torre

223 L'ultima villa di Andrea Palladio: il *Casino* Pisani al Lido di Venezia
Anna Bedon

237 Juan Bautista Villalpando e l'architettura della Controriforma
Tommaso Tagliabue

247 Un disegno controverso, un progetto irrealizzato, un architetto ritrovato. Il disegno di Chatsworth e Giacomo Monticolo
Annapaola Campesato

259 «Ossibvs Leonardi Donato Principis Sepvlcrvm». La tomba del doge Leonardo Donà in San Giorgio Maggiore
Giulia Ceriani Sebregondi

271 Sulle tracce di un commentario vitruviano
Laura Moretti

279 Il patriarca di Venezia Giovanni Tiepolo committente di architettura (1619-1631)
Gianmario Guidarelli

291 Un inedito codice di disegni e alcune osservazioni sulla formazione/professione dell'architetto nella prima metà del Seicento tra Roma e l'Europa centrale
Gianpaolo Angelini

297 Memorie storiche per una «villeggiatura fortificata». Alfonso Rubbiani a S. Martino in Soverzano
Francesco Ceccarelli

305 A Wooden Atlantis. I silos di grano di Erik Gunnar Asplund
Carlo Palazzolo

311 «A cominciare da Ictino». Sergio Musmeci, l'architettura e la storia
Alessandro Brodini

323 Semplici telai. La costruzione a telaio in Italia tra realismo e astrazione
Luka Skansi

333 «Anglo-French cooperation has never been so flourishing in the artistic field». Anthony Blunt and André Chastel: Scholarship and Friendship
Eva Renzulli

343 Leonardo's «Braids and Spirals of Live Water»: Richard Schofield and the Dynamics of Scholarly Translation
Tracy E. Cooper

Apparati

353 Bibliografia e abbreviazioni

415 Abstracts and authors

437 Scritti di Richard Schofield dal 1976 al 2014

441 Indice dei nomi

453 Referenze fotografiche

I «lumi» del Pantheon

Sergio Bettini

Una delle pagine più belle del Cinquecento che descrivono l'effetto della luce naturale all'interno di un'architettura antica si deve a Sebastiano Serlio. È quella che, in apertura al suo Terzo libro, introduce alla lettura del Pantheon (fig. 49):

> volse che questo edificio havesse un lume solo, ma ne la parte superiore: accioche per tutti i luoghi si potesse ugualmente dilatare, come in effetto si vede che fa: perché oltra le altre cose, che hanno il suo perfetto lume, le sei cappelle, le quali per essere ne la grossezza del muro deveriano essere tenebrose; hanno nondimeno il suo lume conveniente per vigore di alcune finestre sopra le dette capelle, che gli porgono il lume secondo, tolto da l'apertura di sopra; si che non ci è cosa per minima che sia, che non habbia la sua parte del lume. E non solamente le cose de l'edificio matriali stabili hanno una gratia mirabile; ma e le persone che si veggono quivi dentro, anchora che habbiano mediocre affetto e presentia; se gli accresce un non so che di grandezza, e di venustà: & il tutto nasce dal lume celeste, che da cosa alcuna non è impedito, e ciò non è fatto senza gran giudicio: perché essendo questo tempio anticamente dedicato a tutti li Dei, onde ci entravenivano molte statue, del che ne fan fede diversi tabernacoli, nicchi, finestrelle; bisognava che avessero tutte la loro accomodata luce. E però quegli, che si dilettano di tenere diverse statue, & altre cose di rilievo, deveriano havere una stanza simile, che ricevesse il lume di sopra: percioche non accaderia mai andar mendicando il lume e le cose, ma in qualunque luogo fussero poste dimostrariano la sua perfettione. Sarebbe anchora molto al proposito per le pitture; pur che fussero state dipinte a tal lume; il che suol fare la maggior parte de i giudiciosi Pittori, che mentre voglion dare gran forza e rilievo a le figure; pigliano il lume da alto: ma le pitture fatte in cotal maniera vogliono essere guardate de huomini intendenti, che altramente dove fussero degne di lode; sariano biasimate, perché le ombre oscure offendono quegli, che non intendon l'arte: benché le pitture del gran Titiano siano fatte a che lume si voglia; hanno nondimeno tanta dolcezza, e son così ben colorite; che satisfano a tutte le persone, & hanno grandissimo rilievo [1].

È un brano così ispirato e unico nella prosa di questo autore che verrebbe da dubitarne l'autografia e pensare che a dettarlo fosse stato il

suo maestro, Baldassarre Peruzzi, al quale Serlio aveva reso omaggio nel primo libro dato alle stampe[2]. L'interno del Pantheon è uno spazio di tale suggestione e coinvolgimento che le «persone che si veggono quivi dentro, anchora che habbiano mediocre affetto e presentia» acquisiscono «una gratia mirabile»: Serlio fornisce qui una rara descrizione dell'interazione che si instaura fra un'architettura e i suoi abitanti, degli effetti benefici che questa produce su di essi. Forse non è un caso che nel Terzo libro l'altra opera sulla quale l'autore sviluppa un'analoga riflessione è la villa di Poggio Reale a Napoli che chiude il testo[3]. Un edificio 'moderno', in questo caso, dove di nuovo il 'medium', per il raggiungimento di quella soddisfazione umana prodotta dall'abitare uno spazio compiuto, è la luce progettata e calibrata in funzione dell'uso dei suoi ambienti[4].

A differenza di altri edifici antichi illustrati nel Terzo libro non sono misure e proporzioni degli ordini a monopolizzare la lettura del Pantheon ma il modo in cui la luce penetra e si espande all'interno dello spazio, rendendolo «fra gli antichi edifici, che si veggono in Roma [...] il più bello, il più integro, & meglio inteso». E tutto ciò si deve innanzitutto al «lume celeste» proveniente dall'oculo sommitale ampio quasi 9 metri (m 8,92)[5]. Questa luce, dice Serlio, è ideale per illuminare «statue & altre cose di rilievo» mentre le cappelle in basso, per non «essere tenebrose» ricevono dalle finestre superiori (dell'attico) un opportuno «lume secondo». Charles Davis[6] ha rilevato nel passo la premessa alla definizione di un sistema gerarchico dei punti luminosi, successivamente ripreso e precisato da Scamozzi nel suo trattato, ma occorre riflettere meglio su quanto afferma Serlio in merito al «lume secondo» per dare luce alle cappelle del Pantheon, alle quali dedica una tavola specifica (fig. 50):

> La seguente figura rappresenta una parte di dentro del Pantheon [...] detta figura dinota ne la parte da basso la latitudine di una de le sei capelle, de le quali ce ne sono due di mezo circolo, e quattro di forma quadrata oblonga, ma tutte sei ne la sua faccia sono conformi, e ciascuna di queste capelle hanno due colonne rotonde, e gli anguli d'esse capelle hanno le sue colonne quadre [...] ma questa è in effetto quadrata: perché vi si vede la forma de le fenestrelle, che sono nella parte interiore d'esse capelle [...] la finestra sopra la capella è per dar luce a essa capella, la qual luce benché non sia principale; non dimeno per essere perpendiculare, tolta da l'apertura di sopra; viene a dargli conveniente lume[7].

Come è noto le «fenestrelle», aperte nell'attico di cui parla Serlio – modificate alla metà del Settecento, lasciandone un tratto secondo l'an-

tico aspetto[8] – sono cieche, tanto che poi Palladio, per evitare fraintendimenti, le trasforma in nicchie collocandovi alcune statue[9]. Difficilmente possiamo credere che Serlio avesse interpretato le aperture esterne nel tamburo, che illuminano l'anello che corre all'imposta della cupola, come corrispondenti alle edicole interne dell'attico, perché si trovano a quote differenti come lui stesso rileva (fig. 51). Era consapevole che quelle edicole non erano finestre ma il suo funzionalismo estetizzante non gli consentiva di ammetterlo e di argomentarlo[10]. Il suo catalogo dei lumi nel Pantheon risulta però fuorviante – non solo le edicole cieche dell'attico ma anche le nicchie ricavate nelle pareti di fondo delle cappelle vengono chiamate «finestre» – e travisa completamente il sistema d'illuminazione 'secondario' del Pantheon. Un lume «secondo» infatti esiste ed è costituito dalla porta che Serlio non considera per l'apporto di luce, ma sul quale aveva richiamato l'attenzione Leon Battista Alberti[11] (fig. 52).

Possiamo inoltre ricordare che oculo e porta erano legati da un'antica simbologia astrale, secondo la quale a mezzogiorno del 21 aprile di ogni anno, il giorno del Natale romano, l'*oculus* fungeva da gnomone solare illuminando la porta nel momento in cui l'imperatore entrava nel tempio[12]. Una simbologia 'pagana' dimenticata, o forse proprio per questo rimossa, negli anni della riforma tridentina, quando nel 1591 Antonio Possevino, consigliere di Innocenzo IX, commissionava a Giacomo Della Porta il «coprimento dell'occhio della chiesa di S. Maria Rotunda et a presso darli lume capace al ditto tempio», anche per proteggere l'interno dalla pioggia. L'architetto proponeva di realizzare, con relativa quantificazione della spesa:

> una lanterna di legniame, armata con armatura de travi et ben incastrata senza ofendere la volta, perche giudico non essere capace ditta volta a ricevere sopra pesi gravi, et poi ditta lanterna, facendovi con finestroni vetriali della proportione del loco, coprirla tutta de lastre de piombo accio venga difesa dalle acque, impostare ditta opera facendola alquanto bassotta della proporzione del sito della volta. Circa 3 mila scudi d'oro.

Il parziale oscuramento dell'oculo sarebbe stato compensato con tre nuove aperture:

> È necessario per dar lume alla chiesa far 3 finestroni sopra l'ultima cornice di dentro nel fianco della volta, facendoli andare a sguiesco all'insu per arivare con essi al piano sopra la cornice del fora, de palmi 15 di larghezza et altura fino a 20; metendo saranno capaci a dare sufficiente lume, et vi pel andar de spesa fra tutti circa 2 mila scudi[13].

Della Porta non fornisce le dimensioni della lanterna «bassotta», dotata di «finestroni vetriali della proportione del loco», con la quale voleva coprire l'oculo, mentre riporta quelle dei tre «finestroni» che intendeva aprire nella calotta e che dovevano essere larghi 15 palmi (cm 355,1) e alti 20 palmi romani (cm 446,8)[14]. Meno chiara appare invece la loro posizione che Della Porta voleva compresa tra la cornice dell'attico («l'ultima cornice di dentro nel fianco della volta») e quella esterna del tamburo («sopra la cornice del fora»), per cui risulta difficile calcolare l'inclinazione dei nuovi varchi («sguiesco all'insu»). Forse pensava di aprire le tre aperture nell'anello cilindrico compreso tra la cornice esterna e l'inizio del profilo gradonato in modo da generare dei varchi inclinati, strombati verso l'interno, che avrebbero intercettato i lacunari del secondo ~~meridiano~~ inferiore, le cui dimensioni coincidono sostanzialmente con quelle dei nuovi «finestroni» ipotizzati, che mostriamo in un disegno ricostruttivo (fig. 53). Le prese di luce esterne, in corrispondenza dell'anello cilindrico, avrebbero avuto la forma di un rettangolo della medisima larghezza (15 palmi) alto poco meno della metà (6-7 palmi). Crediamo pertanto che debba essere escluso il primo ~~meridiano~~ poiché in questo caso i varchi avrebbero attraversato il camminamento che corre all'imposta della cupola, riducendo sensibilmente l'apporto di luce all'interno. Escludiamo inoltre la possibilità che le nuove aperture dovessero intercettare uno dei tre ~~meridiani~~ superiori per l'eccessiva distanza di questi anelli cassettonati dalla cornice dell'attico, presa come riferimento da Della Porta, per quanto l'apporto di luce a queste quote sarebbe stato superiore, essendo le aperture più esposte al sole, evitando al contempo di indebolire la struttura alle 'reni' della volta. La realizzazione di varchi siffatti – il cui numero dispari non avrebbe consentito, tra l'altro, di disporli a distanze equidistanti nel giro dei 28 cassettoni di ogni ~~meridiano~~ – avrebbe richiesto un calcolo accurato dell'angolo di perforazione, nonché l'impiego di apparecchiature sofisticate in grado di realizzare le aperture senza compromettere la struttura della cupola. Solo in seguito agli studi di Luca Beltrami (1898)[15] si è infatti compreso che la struttura del cilindro della rotonda non è in muratura continua ma è costituita da una serie di archi sovrapposti, visibili all'esterno e nascosti all'interno, per cui il passaggio dei nuovi varchi per l'illuminazione non sarebbe stato possibile perché avrebbe intercettato il secondo ordine di archi, come mostra la vista frontale della nostra ricostruzione. Simili 'forature' delle strutture voltate si trovano a Roma sia in esempi antichi (nel criptoportico della Domus Aurea

e nell'ambulacro di S. Costanza), che in edifici moderni da Bramante in poi (nel coro di S. Maria del Popolo e in S. Pietro) e costituiscono le uniche fonti di luce di un «Tempio ovale» privo di lanterna con otto «finestre sopra le cornici» del Quinto libro di Serlio[16], con la differenza che in questi precedenti le bucature, ipotizzate o realizzate, sono contemporanee alle strutture che le ospitavano. La non facile realizzabilità delle nuove aperture nella volta del Pantheon e soprattutto il parziale oscuramento dell'oculo, avrebbero compromesso il senso e la percezione dello spazio antico, decretando l'abbandono del progetto dellaportiano alla morte di Innocenzo IX.

Vorrei tornare al passo citato in apertura perché proprio la luce proveniente dall'oculo contiene un'inedita nota per i collezionisti di «statue, & altre cose di rilievo», i quali – afferma Serlio – «deveriano havere una stanza simile, che ricevesse il lume di sopra: percioche non accaderia mai andar mendicando il lume e le cose, ma in qualunque luogo fussero poste dimostrariano la sua perfettione»[17], eleggendo il Pantheon a modello futuro per le gypsoteche illuminate dall'alto dal Settecento in poi[18]. Michelangelo scelse una simile luce zenitale per illuminare i gruppi scultorei della Sagrestia Nuova che, in un primo progetto, voleva porre al centro sotto la cupola[19], ma il suggerimento di Serlio sembra sia stato pienamente accolto dall'ignoto autore dello Studio di antichità, posto al piano nobile del veneziano palazzo Grimani in S. Maria Formosa (fig. 54)[20]. In entrambi i casi la luce non entra direttamente nello spazio sottostante tramite un varco sommitale aperto al cielo, ma è mediata da una lanterna che, tuttavia, ne attenua il passaggio sollecitando gli architetti ad escogitare soluzioni per aumentare la luminosità interna: Michelangelo aprì nuove finestre nei lunettoni della Sagrestia Nuova; l'autore dello Studio Grimani aumentò la dimensione del foro e la superficie vetrata della lanterna.

La solitaria apertura sommitale del Pantheon poneva inoltre agli architetti il problema della scarsa luminosità delle cappelle perimetrali, le quali essendo prive di una qualsiasi altra fonte di luce naturale, erano buie e richiedevano l'impiego di luci artificiali. Tale questione incise profondamente sull'articolazione complessiva delle chiese centralizzate e costituì un elemento di critica dell'esempio antico nelle sue 'riproposizioni' in chiave moderna. È il caso, ad esempio, di alcuni progetti per S. Giovanni dei Fiorentini, che Manfredo Tafuri ha interpretato come espressioni di una «presa di distanza dal modello» antico, peraltro non

sotto l'aspetto del progetto della luce che qui interessa[21]. Nel foglio U 510Ar Peruzzi elabora diverse soluzioni per illuminare l'interno delle cappelle (fig. 55). Nella destra del foglio i sacelli invadono tutto lo spessore murario della cella, ma pur essendo voltati è possibile che egli volesse illuminarli lateralmente con aperture sul perimetro esterno. Nella metà sinistra tre grandi cappelle sono alternate a due minori semicircolari alle cui spalle si potrebbero ipotizzare, in alternativa ad altre cappelle, ambienti adibiti a pozzi di luce. Simili vani aperti, celati all'esterno, si trovavano in S. Stefano Rotondo per illuminare l'ambulacro interno, come mostra la sua corretta ricostruzione dell'antico impianto (U 2059Ar)[22].

Anche il disegno U 505Ar di Peruzzi è stato ricondotto a S. Giovanni dei Fiorentini[23], nel quale la disposizione centrifuga delle cappelle diagonali, impostata sull'ottagono, trova un precedente antico nella tomba cosiddetta dei Calventii, anticipando le proposte di Michelangelo, per la stessa chiesa, di alcuni anni dopo. Lo stesso Buonarroti si era riferito a S. Stefano Rotondo nella scelta di inserire un ambulacro affidandone l'illuminazione indiretta alla cupola e agli spazi satelliti[24]. L'evoluzione progettuale delle sue proposte non può prescindere dalla relazione illuminotecnica fra le parti. Nel primo progetto (fig. 56), tuttavia, il legame del deambulatorio con gli spazi confinanti appare irrisolto e caratterizzato da una luce discontinua, che proviene dalla cupola e dagli ambienti posti alle estremità diagonali dell'impianto. Negli angoli superiori vi sono cappelle, come provano gli altari al centro illuminati da coppie di finestre laterali che ne avrebbero esaltato il tuttotondo plastico, mentre negli angoli in basso potrebbero essere pozzi di luce, riproponendo un'idea, rimasta sulla carta, per la Sala segreta della Biblioteca laurenziana (Firenze, Casa Buonarroti, 80A)[25]. Nel secondo disegno (Firenze, Casa Buonarroti, 120A) questi ambienti angolari vengono molto più articolati all'interno di uno schema ottagonale che conferisce all'insieme un forte dinamismo spaziale. Anche la luce è cambiata: le cappelle angolari la ricevono da una finestra a tergo dell'altare, definendo zone di riduzione della luce, più consone all'uso privato e appartato di questi spazi, mentre il deambulatorio ne riceve ora abbondante dalle terminazioni ortogonali, fondendosi con esse e di fatto perdendo la propria sostanza spaziale. Esso ricompare nel terzo disegno (Firenze, Casa Buonarroti, 124A) in forma di anello continuo, con campate che si dilatano in corrispondenza delle cappelle, il cui passaggio di luce ne sottolinea

l'esplosione centrifuga. Nella soluzione finale, di cui resta un'incisione di Tiberio Calcagni e un modello di Jacques Le Mercier (con evidenti problemi nella restituzione delle superfici di copertura), l'ambulacro è diventato un'ombra schiacciata sul muro della cella. Il suo sacrificio è tutto a vantaggio del mutuo scambio di luce fra le cappelle e lo spazio sottostante la cupola.

La ricerca di una forma compiuta per le chiese moderne doveva conciliare il «costume Christiano, et al modo Antico», scrive Serlio nel Quinto libro (1547)[26], il quale, ancora una volta, apre il trattato con un tempio rotondo, un Pantheon visibilmente ispirato al progetto del suo maestro senese per S. Giovanni dei Fiorentini depurato del pronao[27]. In questo processo di revisione dell'antico, più o meno dichiarato, Serlio voleva definire un catalogo di modelli e soluzioni per l'uso pratico – mostrando varie possibilità progettuali nel trattamento della luce per le cappelle, nel dimensionamento dell'oculo sommitale[28] e sulla forma da conferire alla sua chiusura, ipotizzando ad esempio, in alternativa ad una lanterna, un lucernario vetrato di forma piramidale, le cui facce inclinate facilitassero lo scivolamento della neve e scongiurassero la formazione di ghiaccio. Questo avrebbe avvantaggiato la luminosità interna[29]. Michelangelo perseguiva invece un principio di astrazione, di superamento dei modelli antichi risolvendone le contraddizioni «in un'unità più alta»[30].

La complessità architettonica interna degli edifici a pianta centrale è quindi strettamente legata al ruolo fondamentale svolto dalla luce nella definizione spaziale.

NOTE

[1] SERLIO 1540, p. V.

[2] «Di tutto quello, che voi trovarete in questo libro, che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al preceptor mio Baldessar Petruccio da Siena; il quale non solamente dottissimo in quest'arte & per Theorica, & per pratica, ma fu anchor cortese, & liberale assai, insegnandola a chi se n'è diletatto & massimamente a me, che questo, quanto si sia, che io so, tutto riconosco de la sua benignità & col suo essempio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegneranno apprenderla da me», SERLIO 1537, p. Vr.

[3] SERLIO 1540, p. CL.

[4] «In questo edificio non vi faccio cortile ne aere di dentro: percioche essendo casa per la villa; ella non è impedita da nessun lato, dove i quattro angoli hanno la luce apertissima. Ma alcuno potria dire, che la sala con le quattro camere saria tenebrosa per non havere la luce se non da le loggie: la quale non è luce perfetta. A questo si risponde, che essendo fatto questo edificio per usarlo ne i gran caldi, e non havendo cortile nel mezo; la sala, e le quattro camere saranno sempre fresche, per non vi potere il Sole: li quali appartamenti saranno bonis-

simi e godevoli nel mezo giorno. E dato che havessero quella perfetta luce, che hanno le altre stanze; nondimeno elle haveranno tanta luce che supplirà al bisogno, e questo si ved ein Bologna, la quale è similmente porticata, et ancho dentro le case vi sono cortili con loggie, e le stanze si habitano pur continuamente. [...] e sopra il tutto questo edificio sia collocato di sorte, se 'l sito lo comporta, che 'l Sole levante, prima batta in uno angolo, accioche tutte le parti de l'edificio neghino a partecipar del Sole, perche se 'l Levante battesse per una faccia, et il Ponente per l'altra, e 'l mezo di per l'altra; seguitaria che la loggia posta a Settentrione non haveria mai sole, e saria mal sana», SERLIO 1540, p. CLII. Nella pagina successiva Serlio spiega la differente scelta nel dimensionare le aperture della villa in funzione della luce: «Per due rispetti ho fatto quelle finestre piccole sopra le grandi del primo ordine, l'uno si è che volendo le finestre di tal basezza che l'huomo stando a sedere possi vedere fuori comodamente; viene a rimanere troppo gran spatio da le prime finestre al cielo de le stanze, lo qual saria tenebroso, e così le dette finestrelle danno maggior luce a la sala; l'altro rispetto è, che le camere presso la sala non vogliono essere di quella altezza: ma si potranno amezare, per il che quelle finestrelle serviranno per i mezadi», SERLIO 1540, p. CLIII. Realizzata da Giuliano da Maiano nel 1487-1489 e distrutta alla fine del Settecento, la villa è ricostruita da Serlio sulla base della descrizione latina di Marcantonio Michiel e di alcuni disegni di Peruzzi (U 363Ar-v), cfr. da ultimo MODESTI 2014.

[5] Cfr. ZIOLKOWSKI 1999, p. 59.

[6] DAVIS 2002, p. 174.

[7] SERLIO 1540, p. XIIII.

[8] Cfr. PASQUALI 2008.

[9] PALLADIO 1570, IV, pp. 81-82.

[10] E per la stessa ragione non resiste a correggere la mancata corrispondenza verticale fra le paraste dell'attico e i sottostanti piedritti, nota DITTSCHEID 1989, p. 140.

[11] ALBERTI 1966, VII, 12, II, pp. 616, 618 (testo latino alle pp. 617/127r-127*v*, 619/127*v*). Per un commento al passo, cfr. BETTINI 2010, pp. 32-33.

[12] Cfr. HANNAH, MAGLI 2011.

[13] Giacomo della Porta, lettera autografa a Antonio Possevino, Roma, 6 dicembre 1591, cit. in DONELLY 1986, *Appendice*, Doc. 2, p. 384.

[14] 1 palmo = cm 22,34, cfr. CROCI 1860, p. 46. Ringrazio Orietta Lanzarini per gli utili scambi sulle unità di misura antiche.

[15] BELTRAMI 1898, pp. 21-32. Per un'analisi della struttura del Pantheon, cfr. MARK, HUTCHINSON 1986; CROCI 2006.

[16] SERLIO 1547, p. 8r.

[17] Più ambigua appare la posizione di Serlio circa l'impiego della medesima fonte di luce per le pitture, quando afferma, nel medesimo passo citato per esteso in apertura, che tutti i pittori, sull'esempio di Tiziano, dovrebbero servirsi di questa luce mentre dipingono i loro quadri per quanto essa possa rendere difficoltoso l'apprezzamento delle tavole pittoriche da parte di un pubblico inesperto.

[18] Su l'impiego settecentesco della rotonda e del portico del Pantheon per l'esposizione di sculture, cfr. PASQUALI 1996, p. 126 e nota 35 a p. 134.

[19] Il progetto è menzionato in una lettera del cardinale Giulio de' Medici a Michelangelo del 28 novembre 1520 (cfr. FREY 1899, p. 161) che Charles de Tolnay ha ricondotto ad un disegno del Buonarroti e interpretato come prima pianta della cappella medicea (Firenze, Archivio Buonarroti, I, 77, f. 210*v*), cfr. TOLNAY 1928, pp. 379 e sgg.

[20] Sono davvero scarse le notizie sullo Studio delle statue voluto da Giovanni Grimani per il proprio palazzo, del quale s'ignora l'architetto, variamente ritenuto Bartolomeo Ammannati, Giovanni Battista Bertani, Michele Sanmicheli, Jacopo Sansovino e lo stesso Serlio. Purtroppo gli ultimi restauri non sono stati l'occasione per un approfondimento in tal senso, né per indicazioni in merito alla struttura della volta e della lanterna, cfr. BRISTOT, PIANA 1997 (prima dei restauri), sostanzialmente ripreso nel volume pubblicato dopo i lavori, cfr. BRISTOT 2008. Per la disposizione delle statue antiche, all'interno dello Studio

Grimani, cfr. FAVARETTO 2010, che ringrazio per avermi cortesemente fornito copia del suo lavoro. Va ricordata inoltre la Tribuna realizzata agli Uffizi da Bernardo Buontalenti per ospitare la collezione delle statue del granduca Francesco I de' Medici. Infine fra gli esempi privati che presentano un ambiente voltato illuminato da una lanterna è l'atrio di Palazzo Salvatico a Milano (che peraltro non sappiamo se fosse adibito all'esposizione di sculture), illustrato in CESARIANO 1521 (libro VI, lxxxxvii) e sul quale si veda MARTINIS 2008.

[21] TAFURI 1992, pp. 165-176 e più in generale per la critica al Pantheon in epoca rinascimentale, cfr. BUDDENSIEG 1971. Un'anticipazione della questione è stata fornita in una conferenza, tenuta il 4 maggio 2011, dal titolo *Il progetto della luce nelle cappelle del Rinascimento* nell'ambito del seminario al Corso di perfezionamento della Scuola Normale di Pisa, classe di Lettere, *Pale d'altare, arredi liturgici, dispositivi visivi e strategie iconografiche nella progettazione dello spazio architettonico di cappelle e oratori privati tra XIV e XVI secolo,* a cura di Mauro Mussolin.

[22] Sullo studio della luce in S. Stefano Rotondo da parte di Peruzzi, cfr. BETTINI (in press).

[23] TAFURI 1992, pp. 170-171.

[24] Per S. Giovanni dei Fiorentini, cfr. MUSSOLIN 2009 e da ultimo RUSCHI 2011, pp. 138-145 con una serie di evidenziazioni grafiche finalizzate alla ricostruzione delle principali fasi esecutive dei disegni di Michelangelo.

[25] Cfr. SATZINGER 2007, pp. 242 e sgg.

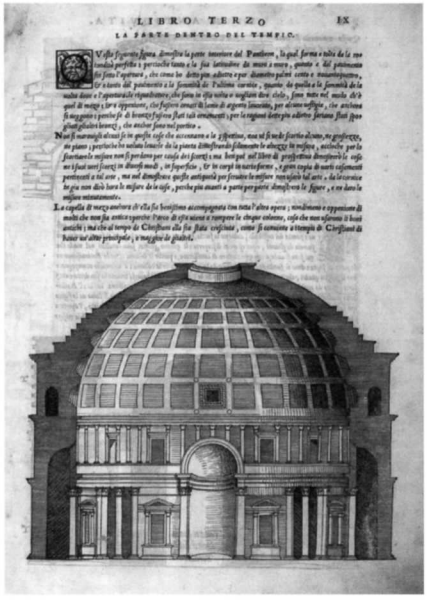
[26] SERLIO 1547, pp. 3v-4v. Sul Quinto libro, cfr. BRUSCHI 1989a.

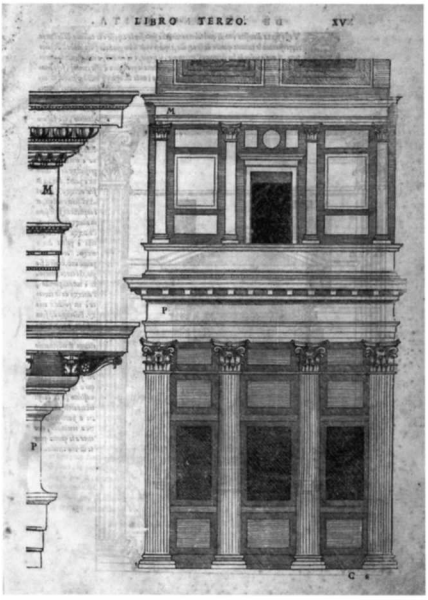
[27] Peruzzi riteneva infatti che il pronao del Pantheon fosse incongruo alla cella perché realizzato precedentemente a quella: «fastigio più antiquo de op(er)a lateritia», scrive nella sua dettagliata sezione longitudinale dell'edificio (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms, classe I, 217r), cfr. BURNS 1966, alle pp. 245-251.

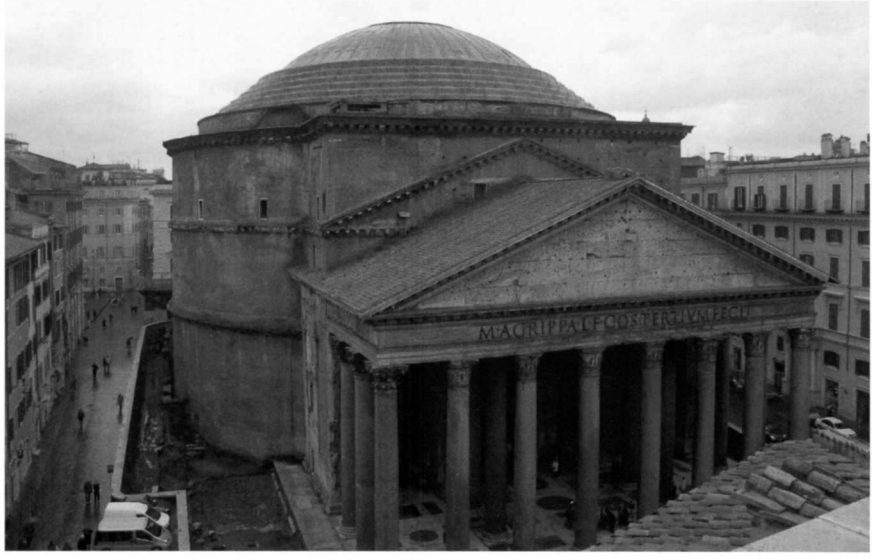
[28] «L'apertura per dar luce al Tempio, sarà la settima parte del diametro di esso Tempio: & se sarà nella summità dell volta, sopra la quale sia fatta una Lanterna vedriata, & questa luce basterà per il corpo del Tempio, perciò che le capelle hanno la sua luce apartata», SERLIO 1547, p. 4r, cfr. DAVIS 2002; BETTINI (in press).

[29] «Quanto alla luce di questo tempio, le finestre potrebbon servire: nondimeno chi vorrà maggior luce, potrà fare un'apertura nella summità della volta, coperta cosi piramidalmente de vetri, accio che le nevi & le ghiazzi non vi se ritenghino», SERLIO 1547, p. 14v.

[30] THOENES 2009, p. 34.







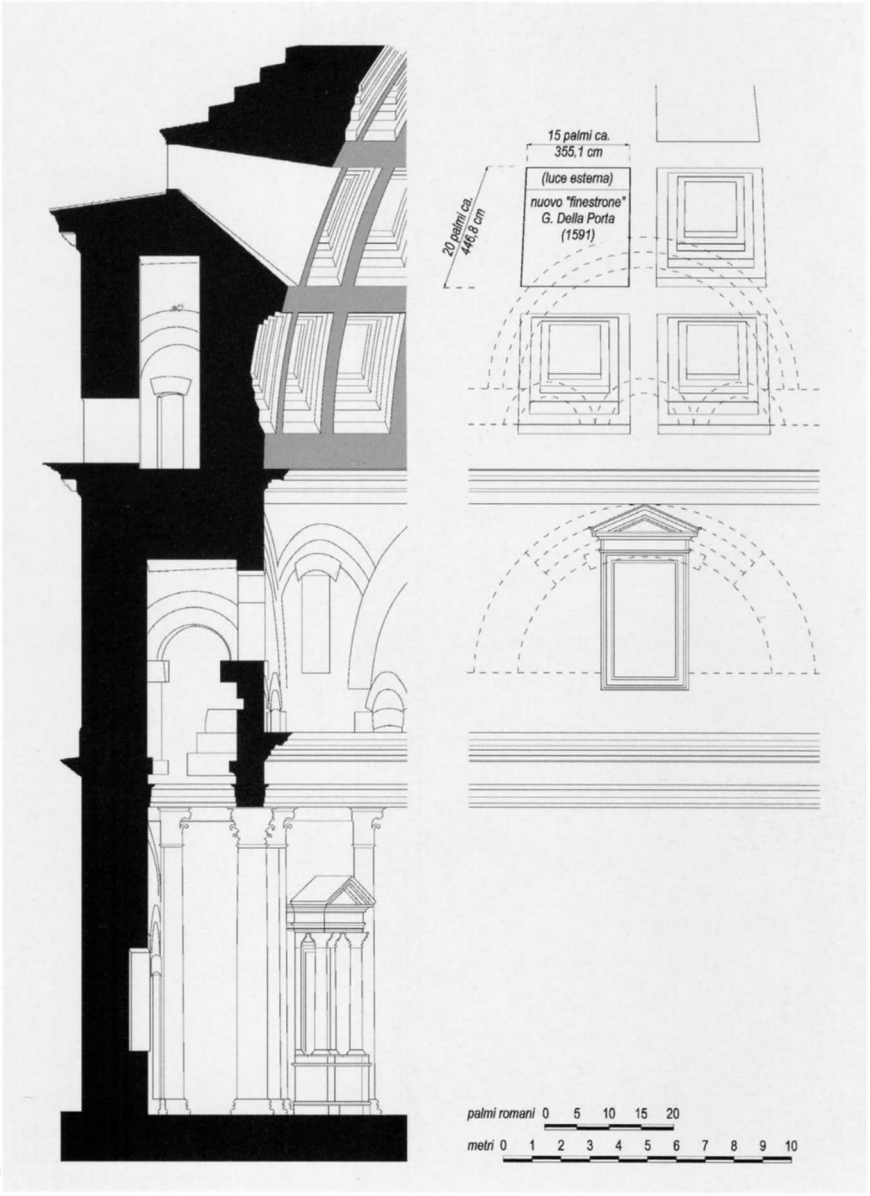
49-50. Sebastiano Serlio, interno del Pantheon, Roma, da *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio*, 1540, pp. IX e XV

51. Esterno del Pantheon, Roma

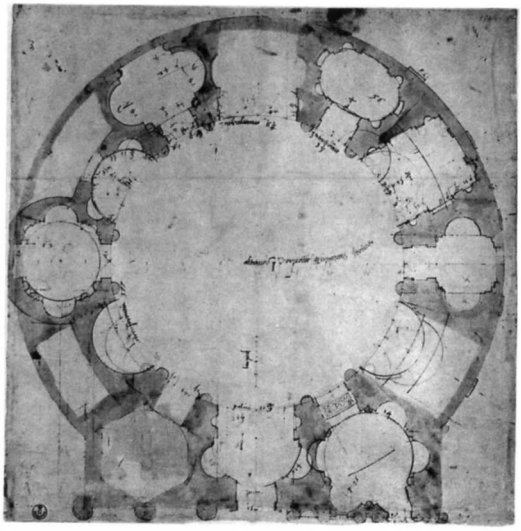


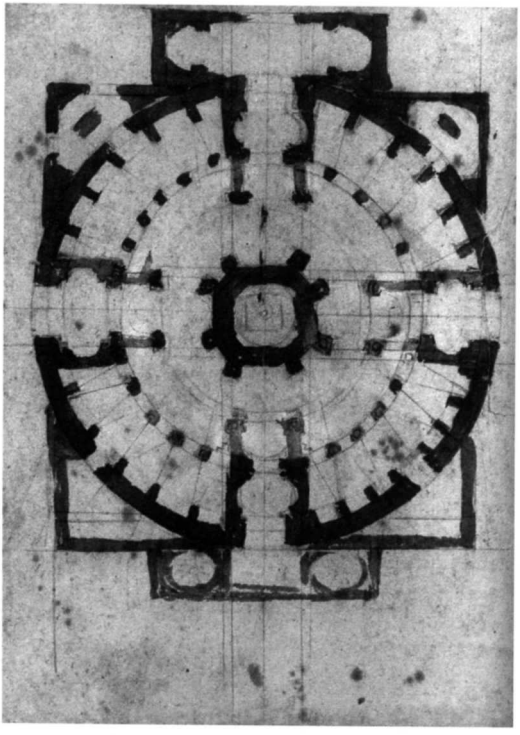


52. Relazione oculo-porta del Pantheon, Roma
54. Volta dello Studio di antichità, palazzo Grimani a S. Maria Formosa, Venezia



53. Ipotesi ricostruttiva dell'autore sul posizionamento dei «finestroni» nella cupola del Pantheon, secondo il progetto di Giacomo della Porta (1591)





55. Baldassarre Peruzzi, progetto per S. Giovanni dei Fiorentini, Roma. GDSU, Firenze U 510Ar
56. Michelangelo Buonarroti, progetto per S. Giovanni dei Fiorentini, Roma. Casa Buonarroti, Firenze, 121A