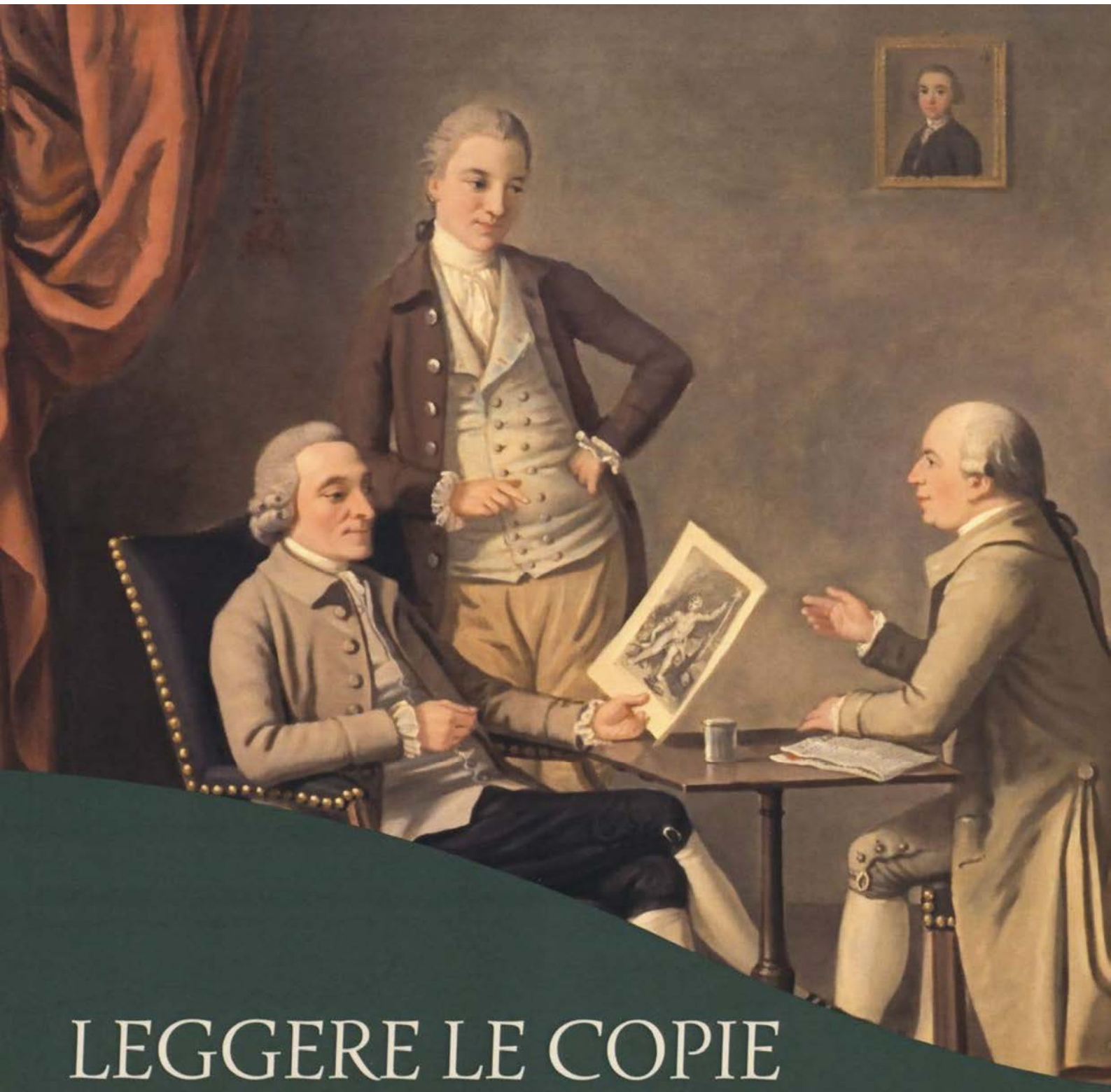


LEGGERE LE COPIE

CRITICA E LETTERATURA ARTISTICA IN EUROPA NELLA PRIMA ETÀ MODERNA (XV-XVIII SECOLO)

a cura di Carla Mazzarelli e David García Cueto

ARTEMIDE

PENSIERI AD ARTE 7

PENSIERI AD ARTE

Collana diretta da
Stefan Albl, *Vienna*; Mauro Vincenzo Fontana, *Cassino*; Francesca Parrilla, *Roma*; Ariane Varela Braga, *Ginevra*

Comitato scientifico
Federico Bellini, *Camerino*; Jan Blanc, *Ginevra*; Marco Simone Bolzoni, *New York*; Richard Bösel, *Vienna*; Claudia Conforti, *Roma*; Jérôme Delaplanche, *Parigi*; Sabine Frommel, *Parigi*; David Garcia Cueto, *Granada*; Stefania Gerevini, *Milano*; Arnika Groenewald-Schmidt, *Vienna*; Valérie Kobi, *Hamburg*; Alina Payne, *Cambridge, MA/Firenze*; Denis Ribouillault, *Montréal*; Furio Rinaldi, *New York*; Maria Cristina Terzaghi, *Roma*; Giulia Martina Weston, *Londra*; Arnold Witte, *Amsterdam*

Comitato redazionale
Gloria Antoni, Iacopo Benincampi, Gianluca Petrone

La collana *Pensieri ad Arte* ospita volumi di Storia dell'Arte e dell'Architettura dedicati all'Italia e a Roma in particolare. Con un arco cronologico aperto dal medioevo alla contemporaneità, la collana offre un nuovo spazio a indagini originali, che mettano in luce la ricchezza dei contesti artistici e il reciproco scambio tra culture locali, regionali e nazionali. I volumi, nella forma di monografie o di raccolte di saggi, sono opera sia di studiosi affermati che di giovani ricercatori, italiani e stranieri.

Tutti i contributi pubblicati nella collana sono sottoposti al double-blind peer-review.

La collana *Pensieri ad Arte* è patrocinata da

Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma

RAHN Rome Art History Network

Volume pubblicato con il contributo di

Gobierno de España · Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España Proyecto I+D *Copimonarch. La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII* (HAR2014-52061-P)

USI Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura

LEGGERE LE COPIE

Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)

a cura di
Carla Mazzarelli e David García Cueto

ARTEMIDE

© Copyright 2019
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 – 00153 Roma
Tel. 06.45493446 – Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Direttore editoriale
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
David Allan, *The Connoisseurs: John Caw, John Bonar, James Bruce* (part.), 1783 circa,
olio su tela, cm 87,5 × 101,9 circa
Edimburgo, National Galleries of Scotland.

Si ringrazia Carlotta Nardi
per la creazione del logo *Pensieri ad Arte*

ISBN 978-88-7575-331-3

Indice

7 Introduzione
Carla Mazzarelli e David García Cueto

I. Questioni di lessico e di metodo: le discipline umanistiche a confronto

15 Quando l'intertestualità è cattiva: considerazioni sul limitare tra plagio e falso nell'antichità romana e nella sua ricezione moderna
Andrea Balbo

29 La «mescolanza» nel trattato di Sebastiano Serlio e la fortuna delle mensole triglifate nell'architettura del primo Cinquecento
Sergio Bettini

49 «Carta si face perché uomo è fallace»: il concetto della copia attraverso le proposte manoscritte di Ottaviano Zuccari (1579–1629) nel suo zibaldone
Macarena Moralejo Ortega

73 Il libro della natura: originali e copie
Marco Maggi

85 «Ictu oculi»: l'edizione di carteggi d'artista in facsìmile. Alcuni spunti
Serenella Rolfi Ožvald

II. Le copie tra materialità e storiografia nella letteratura artistica

107 La copia scultorea in Vasari, tra occhio, impronta e riporto proporzionale
Grégoire Extermann

129 Il notebook di Richard Symonds sulla bottega di Angelo Canini: metodi di copiatura nel Seicento e riscontri materiali sui dipinti
Maria Beatrice De Ruggieri

145 Riflessioni sulla teoria e prassi della copia pittorica attorno al circolo di intellettuali di Francisco Pacheco
Rafael Japón

III. Teorici, intellettuali ed amateurs: la discussione critica su copie e originali

165 Firenze 1630: invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci
Elisa Acanfora

179 La copia pictórica en la literatura artística española del Setecientos: el tratado de Antonio Palomino (1724)
José Policarpo Cruz Cabrera

197 «Il était ce parfait imitateur de ce grand maître, que lorsqu'il a voulu copier ses tableaux, il a mis en défaut le plus grands connaisseurs»: considerazioni di Aleksandr Stroganov intorno alla copia nel contesto dei Lumi a Pietroburgo
Irina Emelianova

207 Ceán Bermúdez o cómo distinguir las pinturas originales de las copias
Elena Mª Santiago Páez

IV. Per un regesto delle fonti a stampa sulla copia pittorica (XV-XVIII secolo)
Carla Mazzarelli

238 IV.1 Il senso dei termini
240 IV.2 Riconoscere, stimare, apprezzare una copia
245 IV.3 Il ruolo dei maestri: istruzioni per gli apprendisti
249 IV.4 Nozioni sulle tecniche: dalla professione al dilettantismo

253 Bibliografia

285 Indice dei nomi
a cura di Irina Emelianova

293 Note sugli autori

La «mescolanza» nel trattato di Sebastiano Serlio e la fortuna delle mensole triglifate nell'architettura del primo Cinquecento

Sergio Bettini

Quando nel primo Cinquecento cominciano a circolare le stampe dei monumenti antichi, che presto si diffusero in tutta Europa, non era stato ancora teorizzato un metodo razionale per tradurre le copie di quei monumenti in una tecnica imitativa da adeguare alle necessità progettuali moderne. Templi, teatri e anfiteatri, terme, archi di trionfo, acquedotti erano opere grandiose ma difficilmente adattabili alle esigenze tipologiche e funzionali richieste dagli edifici moderni. I sette libri del trattato di Sebastiano Serlio – pubblicati, con l'*Extraordinario Libro* e con l'esclusione del *Sesto Libro*, tra il 1537 e il 1575 – costituirono un'efficace risposta a questa esigenza[1].

Il primo tomo dato alle stampe, le *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere degli edifici, cioè thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito* (Venezia 1537), non concerne soltanto la definizione formale di ciò che chiamiamo ordini architettonici – peraltro già anticipati in una tavola sinottica stampata a Venezia nel 1528[2] – ma tratta di come le loro parti costituenti «cioè Colonne, Piedistalli, Architravi, Fregi e cornici, di alcune porte variate, finestre e Nicchi, & altri simili membri separati»[3] si possano smontare e rimontare per definire una maniera moderna di comporre l'architettura, alla portata di tutti[4]. Per essere inteso da «ogni mediocre» e «rendere l'architettura facile ad ognuno», Serlio ribalta il rapporto testo-immagini, a favore delle seconde, muovendo su un doppio registro teorico-critico: da un lato normalizza e semplifica sino a correggere l'antico, depurandolo di quegli elementi che non «concordano con la dottrina di Vitruvio», come recita il sottotitolo, dall'altro promuove l'infrazione alla regola antica tramite una serie di «licenze» e «invenzioni» da impiegare con «giudizio»[5], fornendone la prima esemplificazione grafica nel frontespizio[6]. Alla «semplicità» architettonica Sebastiano oppone, quasi fosse un doppio complementare, la «licenza», di cui la «mescolanza» costituisce la nozione più originale del suo metodo compositivo:

> Si potrà benanco, non discostando da quello che han fatto gli antichi, *mischiare* e *communitare* quell'opera rustica con la Dorica, et con la Ionica ancora e talor con la Corinthia, a voglia di chi volesse contentar un suo capriccio. Il che però più tosto si potrebbe dir che fosse di licentia, che di ragione[7].

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

«Mescolare», «mischiare», «comporre», «communitare» indicano, nel *Libro Quarto*, l'azione di assemblare e combinare frammenti antichi. Non si tratta di un'invenzione moderna – precisa l'autore nel descrivere il primo esempio mescolato – ma di una modalità propria degli «antiqui Romani», i quali usavano:

> *mescolar* col rustico non pur il Dorico, ma lo Ionico, & Corinthio anchora, il perché non sarà errore se d'una sola maniera, si farà una *mescolanza*, rappresentando in questa parte opera di natura, & parte opera di artefice, perciò che le colonne fasciate da le pietre rustiche, & ancho l'architrave fregio interrotti da li cunei, dimostrano opera di natura, ma li capitelli, & parte de le colonne & così la cornice col frontespicio rappresentano opera di mano, la qual mistura, per mio aviso, è molto grata all'occhio & rappresenta in se gran fortezza[8].

Natura e artificio sono dunque fusi assieme *ab antiquo*, ma chi volesse oggi realizzare una simile porta rustico-tuscanica, con quei conci che fasciano i fusti delle colonne e che debordano superiormente su architrave e fregio sino a lambire la cornice timpanata, dovrà piuttosto guardare a Giulio Romano che «di tal mistura se ne è più dilettato».

Il concetto si carica di complessità nell'illustrare una singolare porta dorica, in cui compaiono, come nuova «mescolanza», le mensole triglifate (Fig. 1):

> Tal volta, una *mescolanza* per modo di dire, torna più grata per la diversità ai riguardanti, che una pura simplicità di sua propria natura; onde è poi più lodabile, se da diversi membri d'una istessa natura sarà formato un corpo proporzionato, come si può vedere nella seguente figura, ne laqual sono *Trigliphi, & mutoli in uno stesso ordine*, il che in effetto non ho veduto ne l'antico, ne trovato scritto. Ma Baldassar da Siena consumatissimo ne le antiquità forse ne vide qualche vestigio, overo col suo bellissimo giudicio fu il trovator di questa varietà, ponendo i Triglifi sopra all'apertura, perché patiscono meno peso, & li mutoli sopra il sodo de le pilastrate: li quali sostengono tutto 'l peso del fastigio. & questa cosa, al parer mio, serva il decoro, et è gratiosa all'occhio, & fu molto lodato da Clemente settimo, che fu certo giudiciosissimo in tutte le arti nobili[9].

I triglifi in forma di mensole erano stati infatti introdotti a Roma da Baldassarre Peruzzi nel perduto palazzetto di Francesco Fusconi Pighini da Norcia, alla fine del pontificato di Leone X (1513-21), tanto da ritenerli, se non proprio una sua invenzione, un saggio d'imitazione creativa del grande senese, che «forse ne vide qualche vestigio»[10]. È noto infatti un disegno, ora agli Uffizi (Fig. 2), nel quale un anonimo autore ritrae prospetticamente una finestra del piano terreno del palazzo, coronata da un'alta e aggettante cornice a triglifi e *mutuli* (i modiglioni superiori in forma parallelepipeda), chiusa ai lati da una mensola triglifata per parte. Gli elementi

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

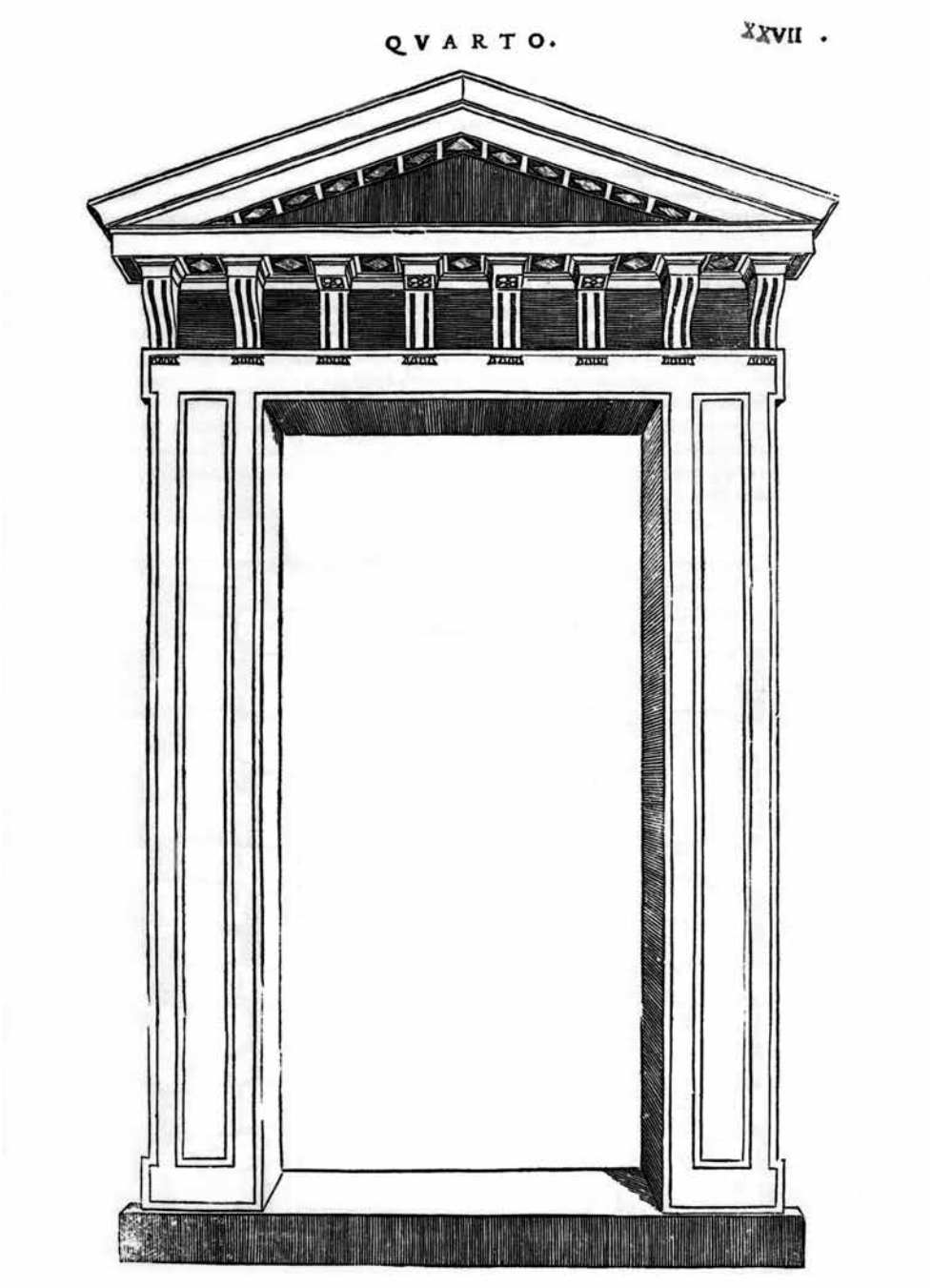


Fig. 1. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architetura…* (Libro Quarto), Venezia 1537, f. 27*r*: porta dorica con mensole triglifate.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

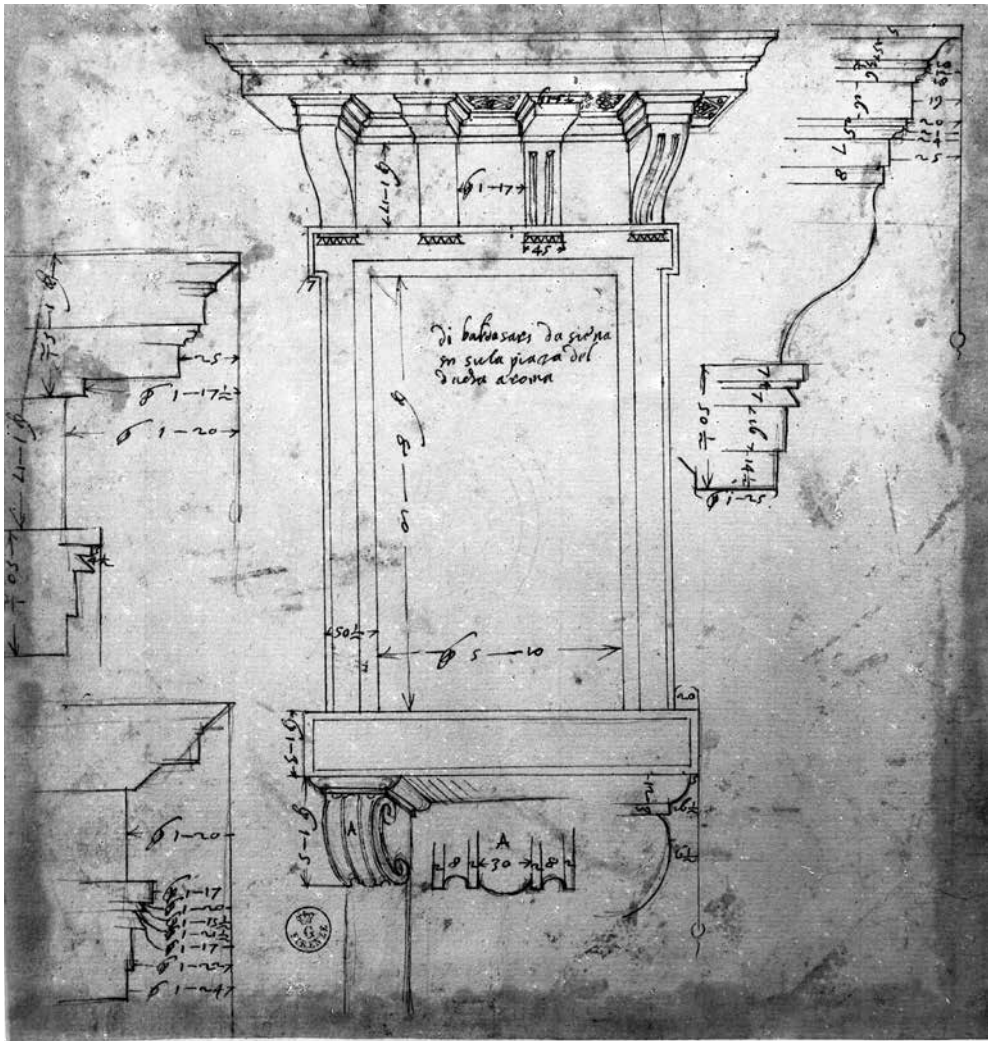


Fig. 2. Anonimo del XVI secolo, *Disegno di una finestra del piano terreno di Palazzo Fusconi Pighini*. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 2732 A*r*.

che compongono il fregio traducono visivamente il principio plastico generatore, nel quale triglifi e mutuli si mescolano dando origine all'ibrido triglifato: altezza e sporgenza della coppia triglifo-mutulo definiscono il profilo sinuoso della mensola rovesciata, dimensionata nel dettaglio a fianco. Tale coronamento si àncora infine alla mostra orecchiata della finestra, nel punto in cui la sua cornice più estrema incontra le *guttae* (cinque in Peruzzi, quattro in Serlio, in luogo delle sei canoniche vitruviane) che sgorgano sotto le mensole e i triglifi.

La tavola del *Libro Quarto* copia dunque la finestra di Peruzzi, normalizzando

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

le proporzioni della cornice e trasformandola in una porta: analoga è la progressiva fusione dei triglifi in mensole, figurativamente narrata lungo il fregio, dove i quattro triglifi corrispondenti «all'apertura» si trasformano in coppie di mensole sopra alle «pilastrate» laterali. Serlio giustifica questa scelta compositiva adducendo ragioni statiche e di «decoro»: le mensole accolgono meglio il «peso del fastigio» superiore e rendono al contempo la porta «gratiosa all'occhio», tanto da essere lodata da Clemente VII, «giudiciosissimo in tutte le arti nobili».

Se l'effetto di queste mensole doricizzate da Peruzzi non è quello ludico e ironico dei triglifi scivolati, realizzati da Giulio Romano nel cortile di Palazzo Te, appare comune ai due artisti quella naturale propensione nel far rinascere l'antico sotto nuove spoglie, che Vasari, su suggerimento di Pietro Aretino, definiva per Giulio «maniera anticamente moderna, e modernamente antica»[11] e che Baldassar Castiglione, nel suo trattato sull'educazione pedagogica del cortigiano, avrebbe detto ispirata da «una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»[12]. Entrambi i motivi sembrano inoltre alludere ad architetture vive, le cui parti simulano movimenti e trasformazioni: i triglifi di Giulio nell'atto di cadere, le mensole di Baldassarre nel loro processo di costruzione metamorfica[13].

Il trattatista bolognese rimane un po' vago sull'origine delle triglifate: dopo la premessa di non averne rinvenute fra le fonti letterarie e le architetture antiche, afferma di averle apprese da Peruzzi, «trovator di questa varietà», lasciando aperto l'interrogativo se esse fossero *veramente antiche* o *modernamente all'antica* e dunque se fossero una copia dall'antico o un'invenzione moderna. Serlio riconosce al suo «precettor» di essere lo scopritore ma non l'ideatore del motivo, tenendo per sé il ruolo di divulgatore, probabilmente per non incorrere nell'accusa di plagio[14]. E forse, per questa ragione, il bolognese si limita semplicemente a descrivere la natura mescolata delle triglifate senza svelare al lettore il principio compositivo che le aveva generate, basato sulla combinazione di frammenti antichi a lui ben noti.

I quattro triglifi centrali, con i corrispondenti mutuli sovrastanti l'apertura, sono mutuati dalla sottocornice della Basilica Emilia, di cui al tempo si poteva ancora apprezzare una porzione[15]. Serlio non la include nel suo *Terzo libro,* dedicato alle antichità romane, ma riporta l'immagine di una trabeazione simile, dicendo che «fu trovata ne i fondamenti di S. Pietro, e Bramante la fece sotterrare nel medesimo luogo»[16]. La detta basilica forniva infatti agli architetti – precisa Antonio Labacco – un pregevole esempio «d'ordine *mescolato* percioche par dorico per rispetto de le metope e triglifi, ma la sua cornice ha li modelli quadrati, e li suoi capitelli sono intagliati e lunghi oltra di questo le colonne sono striate a uso de le composite e con tutto questo non disforma alcuna cosa, anzi è gratissimo ai riguardanti per esser variato dal'altri ordini. Bramante architetto lo imitò molto in divers'opere, come chiaro si vede, percio che molto lo dilettava per essere cosa nuova»[17].

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

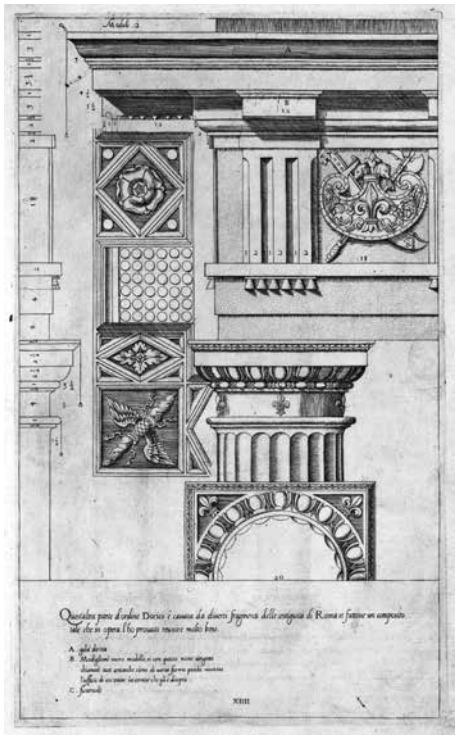


Fig. 3. J. Barozzi da Vignola, *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, Roma 1562, tav. XIIII: l'ordine dorico con i mutuli superiori.

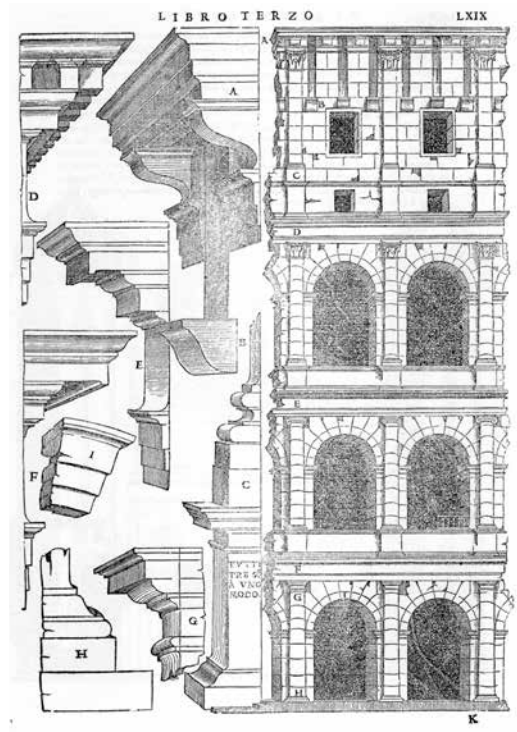


Fig. 4. S. Serlio, *Il Terzo libro* … Venezia 1540, p. 69: il Colosseo. Nel dettaglio A, le mensole del fregio composito.

Per la filologia del motivo può aiutare la spiegazione fornita da Vignola in calce alla tavola sul dorico della Basilica Emilia: «Quest'altra parte d'ordine Dorico è cavata da diversi fragmenti delle antiguità di Roma et *fattone un composito tale* che in opera l'ho provato reuscire molto bene»[18] (Fig. 3). Perché la natura «composita» del dorico, accoppiato ai mutuli, è comune anche alle mensole triglifate, che traggono il loro essere incastrate in un fregio, e non sopra di esso, dal quarto ordine del Colosseo – spiega Serlio nel *Terzo libro* (Fig. 4) – «percioche niun'altro ordine ha fatto nel fregio i modiglioni»:

> i Romani, come dominatori de l'universo, e massimamente di quei popoli, da i quali li tre ordini havevano havuto origine; vollero mettere queste tre generationi insieme, e sopra quelle mettervi l'ordine Composito trovato da loro: volendo dinotare che come triomphatori di quei popoli volessero anchora triomphare de le opere loro, disponendole, e *mescolandole* a loro beneplacito[19].

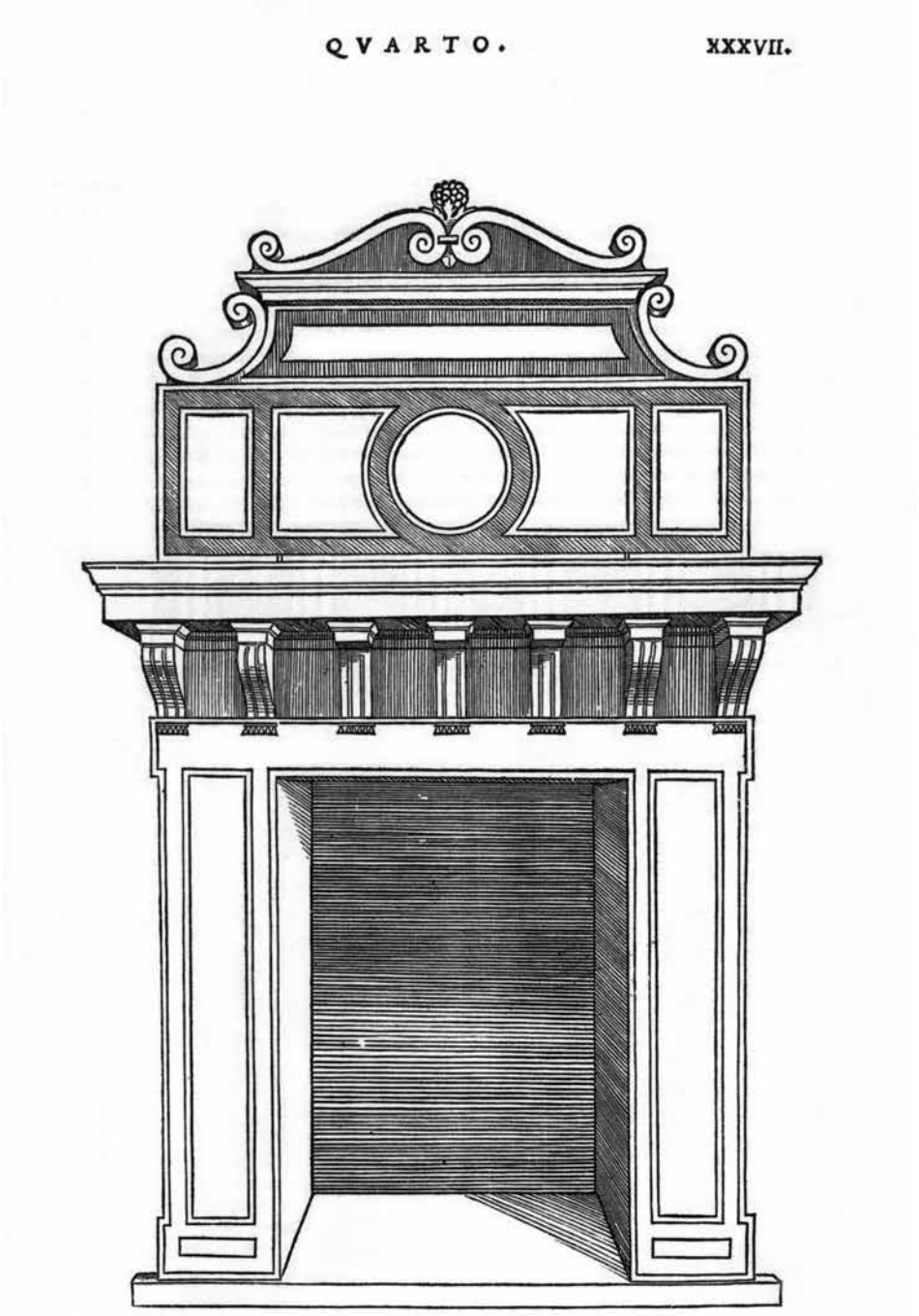


Fig. 5. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architetura…* (Libro Quarto), Venezia 1537, f. 37*r*: camino dorico con mensole triglifate.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.



È questo singolarissimo fregio a modiglioni che connota il composito nella tavola «de le cinque maniere de gli edifici» nelle *Regole generali*. Più avanti, nella sezione dedicata all'ordine, Serlio illustra altre «diverse mescolanze» di questa maniera, impiegando un nuovo termine per connotarla:

> Di quest'opera composita, non se ne vede molti edificij, eccetto, che Archi Trionphali, & anchora la maggiorparte di quegli son fatti di spoglie d'altri edifici… Imperò che il prudente Architetto, secondo gli accidenti, si potrà servire de le passate inventioni, *trasmutandole* ne l'opera Composita[20].

Nel verbo «trasmutare» risuona il trattato sull'eloquenza retorica dell'amico Giulio Camillo Delminio[21] ed è ciò che sostanzia, nel linguaggio architettonico degli antichi, l'ibridazione di parti e di «membri differenti»; è ciò che muta e si trasforma *nel* composito, «una quasi quinta maniera de le dette semplici mescolata»[22],



Fig. 7. Palazzo Fantuzzi, la facciata su via San Vitale, Bologna. Foto Paolo Monti (1965).

a sinistra:

Fig. 6. Jacopo Sansovino, dettaglio del camino di Villa Garzoni, Pontecasale. Da M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Marsilio, Venezia 1969, p. 131. Foto Diego Birelli.

l'unica che possa contenerle tutte e alla quale Serlio attribuisce per la prima volta un proprio statuto formale e sintattico, nominandola come «composita»[23].

Per la loro natura «mescolata» e «composita» le mensole triglifate consentirono un ampio e variegato impiego da parte degli artisti. A dimostrarlo è il terzo e ultimo esempio illustrato del *Libro Quarto*, in cui compaiono: un camino (Fig. 5), manufatto ignoto all'antico e di pura invenzione moderna. Il suggerimento è colto da Jacopo Sansovino in quello di Villa Grifoni a Pontecasale (Fig. 6), dove l'artista appone la propria firma ai piedi dei telamoni che incorniciano la bocca di fuoco, variando la soluzione proposta da Serlio[24].

A Sebastiano alcuni ascriverebbero la comparsa delle triglifate nella sua città natale, sulla curiosa facciata a bugne arrotondate di Palazzo Fantuzzi (Fig. 7), progettata nel 1525 ma eretta nel 1532-33, dove le mensole incorniciano le finestre al piano terreno e sostengono lo sporto di un lunghissimo cornicione marcapiano[25].

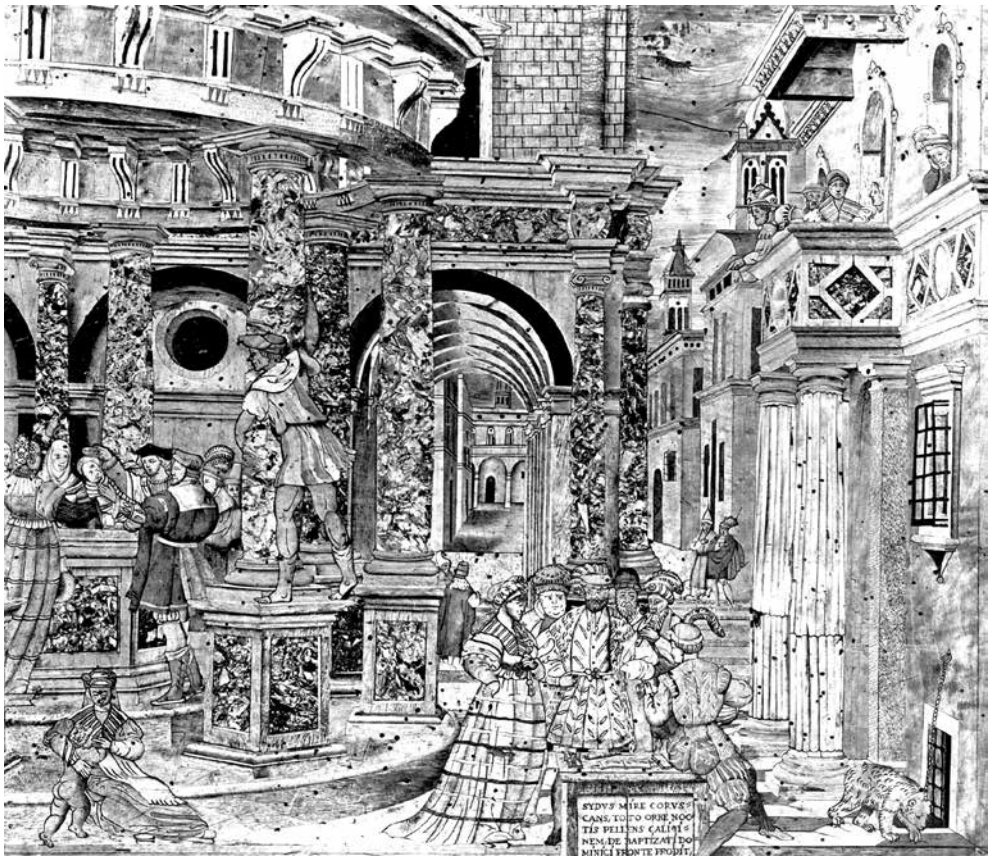
«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.



Fig. 8. Alfonso Lombardi, Sepolcro Ramazzotti, San Michele in Bosco, Bologna. Foto Pietro Poppi, 1883-1888, per gentile concessione delle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

Fig. 9. Frate Damiano Zambelli, *Battesimo del Santo*. Tarsia, spalliera del coro di San Domenico, Bologna.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.



Notevole è la ricerca di continuità plastica offerta dagli elementi che compongono lo spigolo di facciata, contraddistinto da un triplice pilone bugnato che le triglifate sottolineano puntualmente. Una combinazione, fra mensole e conci rigonfi, che torna più tardi nell'ancòna lignea dell'altare maggiore della chiesa di S. Martino, terminata da Andrea Marchesi da Formigine e il figlio Jacopo nel 1548[26].

Non escluderei che la precoce comparsa del motivo triglifato a Bologna, prima della pubblicazione del *Libro Quarto*, sia stata facilitata dallo stesso Peruzzi, documentato in città nel 1522-23, ma forse già presente nel dicembre 1521, quando sottopone ai fabbriceri di San Petronio i progetti per il suo completamento, con Serlio in qualità di collaboratore[27]. A Bologna Peruzzi dimora nel palazzo di Battista Bentivoglio, per il quale realizza il famoso cartone con l'*Adorazione dei Magi* (ora al British Museum) e dove probabilmente incontra alcuni esponenti del patriziato locale e conosce altri artisti gravitanti in città. Il motivo triglifato appare nella cornice architettonica del monumento funebre a Ramazzotto Ramazzotti in S. Michele in Bosco, realizzato da Alfonso Lombardi tra il 1532 e i primi mesi del

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.



Fig. 10. Dettaglio del portale di Palazzo Doria, realizzato da Silvio Cosini e Giovanni de' Rossi su disegno di Perin del Vaga. Foto Grégoire Extermann.



Fig. 11. Sedile con mensola triglifata nella scala di Palazzo Sanuti Campeggi Bevilacqua. Foto dell'autore.

1533, portandogli «grandissimo onore e fama»[28], ma la cui ideazione potrebbe risalire al 1529[29]: coppie di mensole, con sei gocce inferiori, sono collocate sui lati contigui dei piedritti, le quali, svoltando sull'angolo, liberano lo spigolo generato dal loro punto di giunzione posteriore (Fig. 8). Nel giugno 1531 Lombardi inizia a scolpire i risalti architettonici interni (basi, fusti, capitelli e trabeazione) della peruzziana cappella Ghisilardi in San Domenico, di cui realizza anche il sepolcro a parete in stucco, dove riprende nella lunetta sommitale un brano del cartone Bentivoglio, attestando una profonda conoscenza dell'opera del senese[30]. Nel medesimo convento, negli stessi anni Trenta, il motivo riappare nella tarsia del *Battesimo del Santo* intagliata dal frate Damiano Zambelli per la spalliera del coro (1530-35), per il cui cartone è stato di recente avanzato il nome, dopo quello di Serlio e del giovane Vignola, di Peruzzi (Fig. 9)[31]: ipotesi convincente tanto più se osserviamo che la scena si svolge in una *tholos* aperta, priva del *naos*, dove le mensole, alternate ai triglifi, sono rivolte anche all'interno a ribadire l'originalità del motivo, risolvendolo con un esercizio di alto virtuosismo prospettico.

All'inizio degli anni Trenta le triglifate fanno la loro prima apparizione a Genova sul portale del Palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo (Fig. 10), realizzato da Silvio Cosini e Giovanni de' Rossi su disegno di Perin del Vaga del 1532[32]. Le mensole panciute e svoltanti sull'angolo del fregio ricordano quelle del coevo monumento Ramazzotti, mentre sembrerebbe una licenza degli esecutori quella di ribatterle sulla parete di fondo per illudere una maggiore profondità di piano. Il portale del Principe Doria ebbe una tale risonanza nell'architettura locale da essere replicato nei palazzi di Antonio Doria poi Spinola all'Acquasola, di Nicola Cicala poi Pallavicini su piazza dell'Agnello e di Thobia Pallavicino su strada Nuova (oggi via Garibaldi)[33].

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.



Fig. 12. Palazzo Bevilacqua, Verona. Foto Marco Spagna.



Fig. 13. Palazzo Honorij, Verona. Foto Marco Spagna.

Se escludiamo la loro prima apparizione romana, la fortuna delle triglifate, nel primo Cinquecento, pare dunque circoscritta al nord Italia, con isolati esempi meridionali – si vedano le finestre al piano nobile di Castel Capuano a Napoli[34] – e in Francia per la presenza di Serlio.

Il motivo diventa invece uno dei tratti distintivi dell'architettura bolognese e in particolare del linguaggio di Antonio Morandi 'Terribilia', il più serliano dei 'magistri' felsinei, che lo replica, privo delle *guttae* sottostanti, sui cornicioni dei palazzi Orsi, Bonasoni, Paselli e dell'Archiginnasio, dando anche prova di saperlo declinare in modo originale nel comporre i sedili dello scalone di Palazzo Sanuti Campeggi (Fig. 11), rinnovato nel 1542-47, poco prima che il cardinal Del Monte lo scegliesse come temporanea dimora, durante il trasferimento del Concilio di Trento a Bologna[35].

Ma soprattutto la novità segnata dalle triglifate, nel panorama artistico d'avanguardia del primo Cinquecento, è attestata da Michele Sanmicheli, il maggiore architetto veneto della generazione precedente a Palladio, formatosi a Roma con Antonio da Sangallo il Giovane durante il pontificato di Clemente VII. È interessante osservare la capacità con cui Sanmicheli impiega le mensole sulle facciate dei suoi palazzi veronesi, aggiornandole ai cambiamenti del suo linguaggio architettonico. A Palazzo Bevilacqua (1532 c.) esse sostengono, al piano nobile, un'elegante balconata il cui ritmo, serrato e incostante, esalta il vigore plastico dell'impaginato, arricchendolo di un'inedita vista di scorcio (Fig. 12)[36]. Vent'anni più tardi, il motivo riappare sul cornicione di Palazzo Honorij (1553-54), messo in opera dopo la morte del maestro veronese: le triglifate si sono allungate e ridotte in spessore, alternandosi a finestrelle ovali per illuminare i mezzanini, il loro profilo non è più a gola rovescia ma a guscia, la cadenza è regolare e sono

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

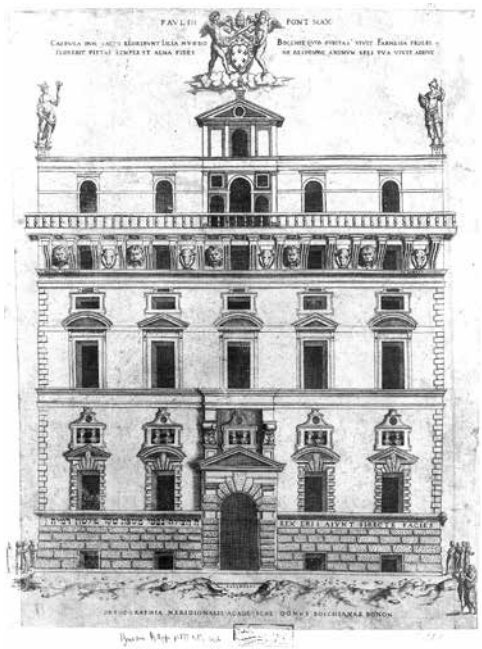


Fig. 14. Giulio Bonasone (attr.), Facciata di Palazzo Bocchi, Bologna. Incisione, 1545. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

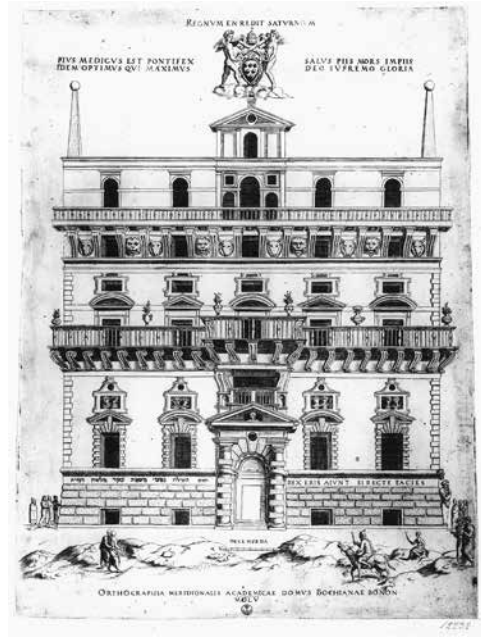


Fig. 15. Giulio Bonasone (attr.), Facciata di Palazzo Bocchi, Bologna. Incisione, 1555. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

scomparse le *guttae* al di sotto di esse. Il cornicione prende così un aspetto più algido e metallico, in linea con l'ordine su lesene del piano nobile e con le bugne meno rustiche e più disegnate del pianterreno, per accordarsi a un linguaggio che si caratterizza per un rilievo plastico meno pronunciato[37] (Fig. 13).

Con il trasferimento di Serlio in Francia, all'inizio dagli anni Quaranta, il motivo entra nel linguaggio dell'architettura francesce. Dal 1541 Sebastiano vive a Parigi, con una pensione annua di cento ducati d'oro, elargita da Margherita di Navarra, cui dedica il suo *Quinto Libro* (Parigi 1547) sulle chiese[38]. Negli stessi anni Francesco I, fratello di Margherita, lo nomina *paintre et architecteur ordinaire du roi* affidandogli la costruzione del castello di Ancy-le-Franc, l'unica sua opera costruita in cui compaiono, nel terzo ordine di facciata, le triglifate[39]. Nel 1545 Serlio pubblica la terza edizione delle *Regole generali* e la prima del *Settimo libro,* nel quale le mensole decorano le tavole di un camino e una finestra in «Dorico bastardo»[40], poi copiate da Philibert de l'Orme e altri[41]. Nel 1551, ormai malato e anziano, Sebastiano stampa a Lione il suo manifesto sulla mescolanza, l'*Extraordinario Libro*, un catalogo di porte talmente licenziose che Vincenzo Scamozzi rifiutava fosse autografo del bolognese[42] quando a Venezia se ne era già recepito l'influsso nel portale bugnato con volute triglifate di Palazzo Grimani in Ruga Giuffa. Nella dedica a

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

Enrico II Serlio afferma di essere stato «transportato da un furore architettico» ma nelle didascalie alle tavole rassicura il lettore che per ogni porta si potrà sempre tornare alle sue proporzioni; dopo averla «stravestita, e fatta maschera» si potrà denudarla, così «la porta rimarrà pura» e senza errori (porta VI). È la sorte toccata in qualche modo alla facciata di Palazzo Bocchi, a Bologna, che prima di essere realizzata nelle forme odierne era stata svestita della sua parte terminale dopo una lunga gestazione progettuale, testimoniata da due incisioni di Giulio Bonasone del 1545 (Fig. 14) e del 1555 (Fig. 15). Le balconate sorrette dalle triglifate e l'attico con finestre 'alla veneziana', entrambi non realizzati, hanno fatto ipotizzare a Manfredo Tafuri, che all'origine delle due incisioni vi fosse un'idea del nostro, legato con l'amico Delminio ad Achille Bocchi[43]. Il progetto inciso esprimeva più efficacemente, rispetto all'edificio costruito, il senso e le intenzioni simboliche di quella facciata, specchio del suo committente, nonché emblema dell'Accademia Hermathena, circolo nicodemita dove si praticava l'arte della dissimulazione religiosa e di cui il palazzo era la sede. Così il carattere «mescolato» e «composito» delle triglifate mostrava ancora una volta la propria versatilità applicativa: un motivo modernamente antico, basato sul montaggio di frammenti reali, copiati dall'architettura romana, di cui Serlio aveva fornito un'efficace formulazione teorica.



Fig. 16. Palazzo Farnese, Roma. Finestra di Michelangelo nel secondo ordine del cortile.

Forse l'*Extraordinario Libro* costituiva una risposta alle licenze inarrivabili messe in opera da Michelangelo, peraltro mai nominate nell'intero corpus serliano. Il Buonarroti aveva avviato a Firenze, negli stessi anni del pontificato leonino, una ricerca autonoma sulla mescolanza – e in particolare sul tema della mensola a voluta – con esiti diversi dalle proposte di Raffaello, Giulio Romano e Peruzzi, pur mostrando con quelle elementi di scambio. Si potrebbe individuare un'affinità formale nel gigantismo delle mensole, che accomuna le 'triglifate' del senese per Palazzo Fusconi e le 'inginocchiate' del Buonarroti per le edicole di Palazzo Medici[44], nonché per contrasto la dimensione più contenuta degli altri elementi (volute e mensole) impiegati nel coronamento (Michelangelo) e a sostegno del bancale (Peruzzi). Un'ulteriore assonanza con le triglifate potrebbe riguardare una delle ul-

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

time realizzazioni del maestro: le finestre a edicola del secondo ordine del cortile di Palazzo Farnese a Roma, progettate tra il 1546 e il 1549 ma realizzate tra il 1561 e il 1563, nelle quali Michelangelo assegna un attributo triglifato alle volute ribassate con dorso squamato, poste sui fianchi della cornice[45] (Fig. 16).

In Michelangelo, tuttavia, non vi era 'sprezzatura' nel modo in cui manipolava l'antico, perché l'invenzione era il portato di un processo laborioso, il cui risultato esprimeva sempre uno stato di crisi inconciliabile fra le parti, le quali, tramite un montaggio paratattico che non celava l'eterogeneità del loro rapporto conflittuale, concorrevano assieme alla creazione di nuove forme per superare l'antico.

Per quanto Vasari sostenesse che le sue opere «non paion fatte con fatica», Ludovico Dolce nel *Dialogo sulla Pittura* opponeva alla «difficultà» di Michelangelo la «facilità» di Raffaello, perché «il principale argomento della eccellenza di qualunche arte e la più difficile a conseguire, et è arte a nasconder l'arte»[46]. Era la naturalezza nel comporre che rendeva l'arte di Raffaello, e della sua cerchia, più congeniale alle intenzioni pedagogiche di Serlio, il cui trattato si prefiggeva di definire un metodo didattico, di facile e immediata comprensione, che trovava i suoi precedenti nell'insegnamento di Urceo Codro allo Studio bolognese[47], ponendo le premesse per la *Regola* del Vignola (1562) e per i primi corsi di architettura tenuti al di fuori dell'università felsinea[48].

Note

[1] Serlio 2001.
[2] Si veda Howard 1973.
[3] Serlio 1537, c. 28*v*.
[4] Cfr. Carpo 1993b; Carpo 1998.
[5] Sul «giudizio» in Serlio, si veda Fiore 2017, pp. 150-157, nel quale lo studioso riprende questioni affrontate in precedenti scritti ed esamina la «mescolanza» per le combinazioni del rustico con gli altri ordini ma non per le mensole triglifate al centro delle nostre riflessioni. Si veda inoltre Payne 2000.
[6] Quanto osserva Christoph Thoenes sul *Terzo libro* di Serlio potremmo assumerlo anche per le *Regole generali*: «Il frontespizio, dunque, non rappresenta semplicemente una *pars pro toto* del libro stesso, ma ne offre un commento, si potrebbe dire, antitetico, mostrandone la 'materia prima' nonché l'idea della sua 'lavorazione'», Thoenes 1989, p. 14; cfr. Tassin 2018.
[7] Serlio 1537, c. 5*v*. Il corsivo è mio.
[8] Ivi, c. 13*v*. Il corsivo è mio.
[9] Ivi, c. 26*v*. Il corsivo è mio.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

[10] Su Palazzo Fusconi Pighini, cfr. Frommel 1973, I, pp.159-160, II, pp. 189-197, III, pp. 76-77; Bruschi 1986.

[11] Vasari 1568, p. 55, la cui celebre definizione sull'arte di Giulio Romano pare debitrice di una lettera di Pietro Aretino: «Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in codesta città [Mantova], rimbellita e magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi», Aretino 1998, lettera n. 380 «a M. Giulio Romano», vol. II, p. 386 (senza data ma quasi certamente del giugno 1542).

[12] Castiglione 1965, Libro 1, cap. XXVI, p. 44. Sulla componente pedagogica della «sprezzatura» precisa Ferroni: «Il Castiglione suggerisce una imitazione 'aperta', che dopo aver portato il discepolo ad "assimigliarsi al maestro e, se possibil fosse, transformarsi in lui", sia capace di attingere il meglio da tutti i modelli, secondo la ben nota immagine dell'ape che sfugge da ogni fiore (3, I, 26 = 2, I, 29), ampiamente sfruttata nella riflessione umanistica sull'*imitatio*» Ferroni 1980, p. 139. Per la «sprezzatura» nell'architettura di Giulio Romano scrive Tafuri: «Giulio non ha timore di portare al limite lo strumento della 'sprezzatura', accentuando la componente ludica in essa insita […]. La licenza ritmica tuttavia non spezza drammaticamente gli impaginati, bensì si insinua in essi allentando il rigore metrico e proponendo divertimenti visivi […]. Acutamente è stata richiamata, per tale lasciar trasparire vincoli e difficoltà, la grande tematica umanistica del conflitto fra la virtù – la perentoria volontà di norma – e la *fortuna*: le condizioni dettate dai siti e dalle strutture da recuperare. La sprezzatura raffaellesca, alla fine, può essere considerata l'arte di dissimulare tale conflitto con 'artificiosa naturalità'. Nelle mani di Giulio Romano, la sprezzatura si spinge verso tonalità paradossali, avvicinandosi spesso al *motto di spirito»,* Tafuri 1989*,* pp. 29, 32.

[13] Sulla questione in Giulio Romano, si veda Gombrich 2016, pp. 35-38.

[14] Sebbene Serlio avesse dichiarato, più volte, il debito contratto con Peruzzi, ciò non gli evitò di ricevere, dopo una prima e poco elogiativa menzione da parte di Vasari nella vita del maestro senese («Rimase erede di molte cose di Baldassarre Sebastiano Serlio bolognese, il quale fece il terzo libro dell'architetture et il quarto dell'antichità di Roma misurate, et in questi le già dette fatiche di Baldassarre furono parte messe in margine e parte furono di molto aiuto all'autore», Vasari 1568, p. 327), le critiche impietose di Giovan Paolo Lomazzo («il Petrucci ha posto in disegno le più belle parti nel suo libro chiamato del Serlio», Lomazzo 1584, Libro 1, cap. 23, p. 86; «… che il trovare nuove composizioni di templi e palazzi, è opera di periti disegnatori, non di certi architetti, pratici solamente intorno alle fabbriche per via di materia e di discorso, di fare senza alcuna invenzion loro, de' quali è piena tutta l'Italia, mercè di Sebastiano Serlio, che veramente ha fatto più mazzacani Architetti, che non ha egli peli sulla barba» (*Ivi*, Libro 6, cap. 45, p. 407). Sul mancato trattato di Peruzzi – morto il 6 gennaio 1536, mentre il primo tomo del trattato di Serlio, le *Regole generali,* è pubblicato il 10 settembre 1537 – si veda Günther 1988.

[15] Sulla conoscenza della basilica nel Rinascimento, cfr. Ghisetti Giavarina 1983; Zampa 2014.

[16] Serlio 1540, p. 76.

[17] Labacco 1552, pp. 15-16; cfr. Zampa 2017. Bramante aveva replicato la singolare cornice della Basilica Emilia nel cosidetto 'Tegurio' in S. Pietro e nel Tempietto di S. Pietro in Montorio, per essere ripresa, fra i tanti, nel primo Cinquecento da Antonio da Sangallo il Giovane (Palazzo Baldassini, Roma), Giulio Romano (Palazzo Te, Mantova), Sanmicheli (Porta Palio, Verona), Sansovino (Palazzo Corner, Venezia).

[18] Vignola 1562, tav. XXXII.

[19] Serlio 1540, p. 68. Il corsivo è mio.

[20] Serlio 1537, c. 63*v*. Il corsivo è mio.

[21] «Laude della transmutatione dell'eloquenza,

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

la qual nelle parole, che paiono caduche, fa vedere prodottione et eternità, corrumpendo et dissolvendo le perfette scritture antiche, con la conservatione delle forme. Lume da puochi vedutto», Camillo 2015, p. 282. Carpo ha sostenuto che l'articolazione in sette gradi del sapere nell'*Idea* di Camillo troverebbe diretta corrispondenza nell'impianto metodologico del trattato sull'architettura di Serlio: Carpo 1993b, pp. 65-ss. Nel 1528 Giulio Camillo era stato nominato erede universale nel testamento di Serlio, Olivato 1971.

[22] Serlio 1537, c. 61*v*.

[23] Cfr. Pauwels 1989; Zampa 1994.

[24] Sul camino di Villa Grifoni, segnalatomi da Adriano Ghisetti Giavarina, si veda Attardi 2002, pp. 107-108, fig. 92, tavv. 7, 8, 11.

[25] Su Palazzo Fantuzzi cfr. Lenzi 1989; Ricci 2001.

[26] La notizia è riferita da Lamo 1996, p. 93 e trova conferma in un atto, oggi perduto, rinvenuto da Frati 1920, p. 231. Cfr. Lenzi 1989, p. 38.

[27] Per un compendio biografico si veda Angelini/Mussolin 2015.

[28] Vasari 1568, p. 408.

[29] Devo a Marcello Calogero, che sta svolgendo una tesi di dottorato su Alfonso Lombardi alla Scuola Normale di Pisa, l'ipotesi, dedotta su base documentaria, che l'ideazione della cornice architettonica del monumento Ramazzotti possa risalire al 1529.

[30] Si veda Bettini 2003, pp. 32, 78 e doc. 13 alle pp. 146-147.

[31] Per l'attribuzione a Peruzzi si veda Ricci 2006 pp. 264-ss. Un analogo tempietto circolare, con il fregio che alterna triglifi e mensole (prive dei 'glifi' sul dorso), appare un decennio più tardi nell'*Annunciazione* di Francesco Primaticcio, nella cappella di S. Maria dell'abbazia di Chaalis: Frommel 2010, pp. 178-183.

[32] Il disegno del portale è contenuto in uno dei due fogli che compongono il progetto irrealizzato di Perin del Vaga per la decorazione della lunga facciata nord del Palazzo Doria a Fassolo, conservato al Musée Condé di Chantilly (290 x 390 mm, inv. 85), per il quale si veda Altavista 2013, pp. 132-145, figg. 48, 53, 56.

[33] Le diverse varianti del portale Doria, replicate a Genova, richiederebbero un'analisi più approfondita che in questa sede non possiamo svolgere. Ringrazio Clara Altavista e Grégoire Extermann per gli scambi condivisi sul motivo triglifato nei palazzi genovesi. Si veda Altavista 2008.

[34] Si veda Ghisetti Giavarina 2002, p. 478.

[35] Per l'attribuzione al Terribilia della scala di Palazzo Sanuti Campeggi, si veda Bettini 2017, pp. 54-55. Su Antonio Morandi, si veda Ceccarelli 2011.

[36] Su Palazzo Bevilacqua, cfr. Burns 1995, pp. 60-64; Davies/Hemsoll 2004, pp. 182-192; Marcorin 2013.

[37] Su Palazzo Honorij, cfr. Burns 1995, pp. 65-66; Davies/Hemsoll 2004, pp. 52-53, 168, 375.

[38] Per la fortuna editoriale di Serlio in Francia, si veda Deswarte-Rosa 2004.

[39] Sul castello di Ancy-le-Franc, si veda Frommel 1988, pp. 83-216.

[40] Serlio 1545, pp. 72-73, 78-79.

[41] De l'Orme 1567-68, f. 240r ("Des portes Doriques"), f. 261v ("Les cheminées pour le rendre bonnes"). La porta 'triglifata' suscitava ancora ammirazione nel trattato seicentesco di François Blondel come «quelque chose d'extraordinaire dans le mélanges des consoles et des triglyphes dans le frise» (Blondel 1675, vol. III, parte 4, p. 543).

[42] «Sei libri mandati in luce dal Serlio, dove sono accadute tante, e così varie invenzioni, secondo lo Scamozzi, qui si conosce apertamente, che non nominando il libro delle porte egli non sia opera sua», V. Scamozzi, *ad vocem*, nell'*Indice Copiosissimo* di Giovan Domenico Scamozzi, padre di Vincenzo, nell'edizione veneziana, de' Franceschi, 1584, p. 94, linea 4», citato in Carpo 1993a, nota 3 a p. 15. L'*Extraordinario Libro* (Serlio 1551) presenta mensole e volute triglifate: le prime nella porta V (con didascalia alla c. 3v), le seconde nelle porte XVIII (con didascalia alla c. 4v) e XXV.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

[43] Tafuri 1985, pp. 100-101. L'ipotesi serliana per la facciata di Palazzo Bocchi, in alternativa alla tradizionale attribuzione a Vignola (si veda da ultimo Tuttle 2002, pp. 149-152) e alla recente proposta per Giulio Romano (Adorni 2008, pp. 32-37, limitatamente al solo portale senza balcone e alle finestre del piano terra), è stata ripresa e discussa in Mattei 2013, pp. 194-211. Su Palazzo Bocchi, l'Accademia e le sue decorazioni, si veda anche Danieli/Ravaioli 2006.

[44] Sul tema della finestra inginocchiata, cfr. Burns 2006; Zanchettin 2011; Belluzzi 2004.

[45] Per una lettura della finestra di Palazzo Farnese si veda Frommel 1980-1981, p. 166. L'edicola triglifata del Buonarroti ritorna nell'emiciclo di Villa Giulia, su disegno del Vignola o di Bartolomeo Ammannati, a seconda delle opinioni: Calafati 2011, pp. 149-150.

[46] Dolce 1557, c. 8*v*.

[47] Si veda Matteucci 1989.

[48] Ci riferiamo nello specifico al magistero di Giacomo Ranuzzi ricevuto da Ercole Bottrigari e ricordato da questi nel suo eccezionale *Dialogo* sul teatro antico e moderno (nel quale, fra le tante questioni, espone una regola per la riduzione della prospettiva in scena, denominata «Fondamento dell'Operazione di Baldassarre da Siena»): «Con il memento finalmente di quei buoni avvertimenti; che già mi furono intorno à ciò dati da Giacomo Ranuzzo architetto, e molto migliore operatore, come chiaramente testificano le tante, e belle, et ingegnose fabriche da lui condutte, che prolifico, e facondo favellatore: et à me negli anni della mia pueritia in quest'arte di perspettiva, et di architettura precettore amorevolissimo, essendo egli stato non solamente famigliare, e quotidiano commensale nostro, ma continuo oltre 30 anni habitatore di casa nostra; che à lui fu per meriti della sua somma, e senz'altra fede sincerità, sempre finch' ei morì; che fù l'anno 1549 del mese di luglio, come sua propria», E. Bottrigari, *La mascara overo della fabrica de teatri et delle scene tragisatiricomiche. Dialogo del Sig. Caval. Hercole Bottrigaro*, *in Bologna MDVC*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 326.III.5, c. 138v (una copia autografa, eseguita nel 1598 dallo stesso autore, è conservata a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. 47 B 45, p. 270, liberamente consultabile: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B045/), cfr. Giuliani 1988; Betti/Calore 2009. Il passo testimonia inoltre della notevole reputazione di cui godeva Ranuzzi in patria – tanto da averlo portato, nel 1545, al vertice del cantiere di San Petronio a fianco del Vignola (con il quale si scontrò duramente) – a fronte di un modesto lascito architettonico: Bettini 2003, pp. 48, 51. Un primo 'metodo' per l'insegnamento dell'architettura a Bologna, sulla scorta del *De architectura* di Vitruvio, fu elaborato da Ulisse Aldrovandi, per il quale si veda Ceccarelli 2016.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.

«Leggere le copie: critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII sec.)»
Mendrisio, Accademia di architettura, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura,
Università della Svizzera Italiana, a cura di C. Mazzarelli e D. G. Cueto, Roma, Artemide, 2019, pp. 29-47.