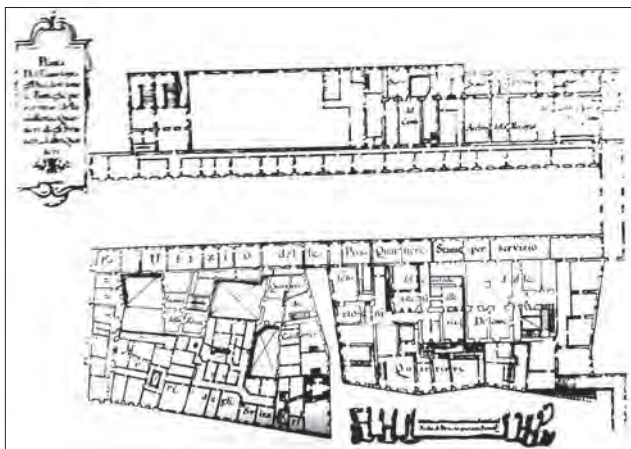


PdA– PAROLE d'ARCHITETTURA

Qualche decennio fa (era la metà degli anni Novanta del secolo scorso) Gabriele Morolli – che teneva la Cattedra di “Storia della Critica e della Letteratura Architettonica” presso la Facoltà di Architettura di Firenze e aveva trasformato quell’insegnamento «minore», dove si era a lungo sentito esiliato, in un fiore all’occhiello per tutta la Facoltà – condivideva con noi suoi Allievi l’idea di una rivista che si occupasse della «parola scritta in Architettura», della sua importanza, della sua centralità teorica e anche operativa; nessuna competizione con il Disegno – che anzi doveva essere complemento endiadico – ma che invece gli Architetti utilizzavano troppo spesso come strumento unico (avendo scatenato già a suo tempo la disapprovazione di Leon Battista Alberti che, non a caso, aveva deciso di non corredare il suo *De Re Aedificatoria* di nessun grafico); non vi era competizione neppure con la Fotografia, ormai divenuta strumento imprescindibile per ogni analisi e riflessione, specie per il ‘Morolli visibilista’ che da Adolfo Venturi aveva imparato (e ci aveva trasmesso) l’amore per la lettura microanalitica delle Architetture *per images* (anche se Venturi, ritenuto troppo “visibilista”, a suo tempo aveva suscitato la disapprovazione di Gustavo Giovannoni). Morolli – bisognava riconoscerglielo – sapeva passare con molta disinvoltura dalla interpretazione degli scritti soprattutto in maniera comparativa (come dimostrava con le sue ottime traduzioni di passi del *De Architectura* di Vitruvio e del *De Re Aedificatoria* di Alberti, specie nell’emblematico “*I nomi e le figure*” del 1994 che vide anche la mia partecipazione), alla lettura dei disegni dei Trattati di Architettura in tutti i loro dettagli, all’impiego delle fotografie. Però l’Architettura *per verba*, grazie anche al magistero di Franco Borsi, rimaneva centrale per lui: di qui l’idea di una rivista «Parole di Architettura». Purtroppo l’iniziativa rimase a livello di progetto nominale: non se ne dettagliarono i contenuti specifici, né la forma, né la linea. Nominato ‘Redattore capo’ di una testata specialistica poi mai nata e che Borsi avrebbe voluto patrocinare, quell’idea, divenuta una formula (le parole dell’Architettura) ha comunque segnato la mia formazione e i miei interessi nei decenni a venire, ampliando peraltro gli orizzonti ‘di Scuola’. Oggi una nuova Collana di studi scientifici proprio presso il Dipartimento di Architettura di Firenze – chiamandola appunto “*Parole d’Architettura*” – non vuole dire tornare *à rebour* su un’idea peraltro mai sostanziata, né, nostalgicamente, sui propri passi giovanili o su quelli dei propri Maestri, anche se tra gli scopi ora espressi vi è quello di cercare di rivalizzare una oggi trascurata e perduta Tradizione di Studi; significa, piuttosto, tentare una prospettiva storica – dall’Antichità al Novecento – fatta di ulteriore arricchimento per una Società che è ora, più che mai, una «Società dell’immagine» dove domina la «Signoria di massa» e che ha visto anche molte testate di settore trasformarsi in meri ‘Cataloghi’. Niente a che vedere, cioè, con gli “Atlanti esemplari” cinquecenteschi (come quello di Vignola e anche per certi versi di Palladio) con la loro aura didattica e paradigmatica, niente a che fare con la puntualità di un secolare lessico tecnico, sia in sede critica che in sede operativa. La riacquisizione del ‘Lessico della Trattatistica’, paradossalmente, sembra ancora oggi una necessità: è del resto tra XV e XVI secolo che il Lessico dell’Architettura è venuto a strutturarsi nel Volgare italiano in senso specialistico visto che quei ‘problemi’ lessicali erano tornati prepotentemente alla ribalta. Lo stesso vale spesso per noi oggi che faticiamo a ‘chiamare le cose antiche’. Del resto, Leon Battista Alberti intendeva ‘chiarificare’ il lessico vitruviano; Filarete affermava in chiaro che «questi vocaboli antichi Vitruvio gli usa, io non ne voglio dire, perché sono scabrosi e non s’usano»; Luca Pacioli nel 1509 notava che «li architetti ... bisogna che sforzatamente usino vocabuli strani che all’intelletto generano alquanto di oscurità»; e anche Serlio nel 1537 intendeva fornire «i vocaboli di Vitruvio, accompagnati con li usati moderni, communi a tutta Italia» ...

Il grande interesse e l’accoglienza dedicati dai Lettori specialistici al primo volume uscito di questa Collana (*Andrea Palladio e il lessico dell’Ordine architettonico nei “Quattro Libri”*, 2020) ci hanno sor-



A sinistra: veduta di piazza della Signoria a Firenze, dopo il riarredo vasariano e ammannatiano e poi buontalentino (da *Alcune composizioni in lode del ritratto "Della Sabina" ...*, a cura di Michelangelo Sermanelli, Firenze, stamperia Sermanelli, 1583, xilografia)
A destra: Firenze, complesso degli Uffizi di Giorgio Vasari, Pianta del piano nobile, rilievo di Giuseppe Ruggieri, Tavola (entro il 1750)

preso, ma hanno anche invitato a proseguire una fatica, che, però, con questo secondo numero, si è rivelata decisamente più ardua. Le riflessioni architettoniche di Giorgio Vasari sull'Ordine sono nelle *Vite* disperse – salvo brevissime “Introduzioni” che sono sembrate a molti dei puri ‘corollari’ anche se le hanno chiamate le “*Teoriche*” – mentre la mancanza di ogni immagine certo non aiuta nella comprensione dei costrutti. Ma forse Giorgio Vasari con quelle sue *Vite* volutamente senza disegni (anche quelli ‘possibili’) ha voluto ‘innovare’ anche il genere trattatistico architettonico cinquecentesco impiegando unicamente *exempla scripta* come in un “Atlante verbale”, continuando a segnare un orizzonte di attenzione alla “Parola” come prima di lui Leon Battista Alberti con il suo *De Re Aedificatoria*. La tentazione, insomma, di leggere in parallelo la ‘sperimentazione’ vasariana fatta per soli *verba* (un “Atlante verbale” appunto) e la ‘sperimentazione’ del suo ‘amicissimo’ (più o meno) Vignola (che con la *Regola* del 1562 redigeva un “Atlante esemplare quasi per sole immagini”) risulta davvero molto forte. Che si trattasse, almeno in origine (tra la fine degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta) di un coordinato programma, prossimo alla Corte dei Farnese, auspice anche il “Divino” Michelangelo? Non era diverso l’‘approccio trattatistico’ di Vasari e di Vignola, fatto di “*Principia*” e di “*Exempla*”: l’Aretino esprimeva poi nelle *Vite* già nel 1550 veloci “*Principia*” (le “*Teoriche*”) e forniva maggiore attenzione alla ‘esemplarità’ degli “*Exempla*”, comprendendo per l’Ordine architettonico costrutti sia grammaticali sia sintattici, ben codificati dopo la trattazione di Serlio (1537 e 1540), ma, soprattutto, invernati e realizzati dai Moderni; Vignola poi, per l’Ordine, indicava velocissimi “*Principia*” e mostrava un catalogo di “*Exempla*” grafici (proprio quello che Vasari non faceva, avendo rinunciato alle immagini). Anche per Vasari si è però trattato di un orizzonte aperto all’interno del quale le immagini – delle quali questa Collana, peraltro, fa ampio uso – hanno mostrato di poter essere ‘facilmente’ individuate da noi oggi come *Exempla* e diventare ausilio imprescindibile alla “Parola”. Un orizzonte metodologico, quello vasariano dunque, di grande peso e di grandi prospettive anche per la Contemporaneità ...

FERRUCCIO CANALI

SOMMARIO

PdA – Parole di Architettura	pag. 5
Premessa	pag. 8
Avvertenze e abbreviazioni in uso	pag. 12

Parte prima

PER UN LESSICO “TOSCANO” DELL’ORDINE ARCHITETTONICO, DISPERSO NELLE <i>VITE</i> , TRA SILENZI E NUOVE CONSIDERAZIONI	pag. 21
– LEGGENDO LE <i>VITE</i> , TRA UNA ‘TRAPPOLA’ E L’ALTRA ... Dall’‘autografismo’ vasariano alla «critica poetica» di Benedetto Croce (attraverso il documentalismo’ di Gaetano Milanesi) ... ad oggi	pag. 23
– TRATTATISTA O BIOGRAFO ESPERTO DI TRATTATISTICA? Vasari e gli altri Trattatisti sulle questioni lessicali dell’Ordine architettonico	pag. 35
– APPUNTI PER UN LESSICO D’ARCHITETTURA: Aspetti comparativi tra le <i>Vite</i> e la Trattatistica architettonica cinquecentesca	pag. 82
– L’ORDINE ARCHITETTONICO ‘NASCOSTO’ NELLE <i>VITE</i> (1550 e 1568) e i caratteri fondanti della “Bellezza” (<i>Venustas</i>): l’“Utilità” (<i>Utilitas</i>) e la “Sodezza” (<i>Firmitas</i>)	pag. 91

Parte seconda

LA GRAMMATICA E LA SINTASSI DELL’ORDINE ARCHITETTONICO NELLE <i>VITE</i>	pag. 159
– CARATTERI DI LETTURA PER LA GRAMMATICA E LA SINTASSI DELL’ORDINE ARCHITETTONICO	pag. 161
– LA GRAMMATICA DELL’ORDINE ARCHITETTONICO: APPUNTI E RIFLESSIONI DALLE <i>VITE</i> Note di Grammatica dell’Ordine architettonico nelle <i>Vite</i> (1550 e 1568)	pag. 167 pag. 168
– LA SINTASSI DELL’ORDINE ARCHITETTONICO: APPUNTI E RIFLESSIONI DALLE <i>VITE</i> Note di Sintassi dell’Ordine architettonico nelle <i>Vite</i> (1550 e 1568)	pag. 189 pag. 190

Parte terza

IL LESSICO “TOSCANO” VASARIANO DELL’ORDINE ARCHITETTONICO. UN GLOSSARIO RAGIONATO	pag. 211
LETTERA A	pag. 212
LETTERA B	pag. 232
LETTERA C	pag. 262
LETTERA D	pag. 340
LETTERA E	pag. 360
LETTERA F	pag. 368
LETTERA G	pag. 392
LETTERA I	pag. 414
LETTERA L	pag. 434
LETTERA M	pag. 452
LETTERA N	pag. 482
LETTERA O	pag. 490
LETTERA P	pag. 562
LETTERA Q	pag. 590
LETTERA R	pag. 596
LETTERA S	pag. 618
LETTERA T	pag. 650
LETTERA U	pag. 666
LETTERA V	pag. 676
LETTERA Z	pag. 690

Parte quarta

LE <i>VITE</i> : UN’ANTOLOGIA PER L’ORDINE ARCHITETTONICO	pag. 697
– LE <i>VITE</i> E L’ARCHITETTURA ‘DIFFUSA’ (PARCELLIZZATA): NOTAZIONI SPARSE PER UN TRATTATO VASARIANO D’ARCHITETTURA E SUGLI ORDINI	pag. 699
– PER UN ‘IPOTETICO’ TRATTATO SUGLI ORDINI ARCHITETTONICI. NOTAZIONI SPARSE NELLE <i>VITE</i>	pag. 719

Parte quinta

INDICAZIONI DI RIFERIMENTO PER LE IMMAGINI DI CONTESTO: FONTI BIBLIOGRAFICHE	pag. 751
---	----------

PREMESSA

Dal punto di vista dell'Architettura, condizionate molto spesso da uno 'strabismo storiografico' che ne ha reso addirittura pressoché quasi incomprensibili le prescrizioni, le *Vite* di Vasari sono state soggette troppo a lungo ad analisi che ne hanno depresso il portato istituzionale. Adottando quasi la logica 'negazionista plotiniana' della "*Via negationis*" (cioè sottolineando con una trasposizione quello che le *Vite* 'non sono' o 'sono' solo in parte), si può affermare che l'opera vasariana non intendeva essere un testo di Storia artistica, con tutte le proprie pecche e mancanze (ben segnalate a suo tempo da Gaetano Milanesi); non si tratta di un testo di Storia dell'Arte 'pura' cioè disciplinare (come invece l'hanno considerato Paola Barocchi e i Membri della sua "Scuola"); l'opera vasariana non voleva affatto costituire un 'trattato' fondamentale di Linguistica o meglio di Filologia cinquecentesca (lo stesso Vasari affermava a chiare lettere di non essere interessato a problemi che oggi definiremmo 'linguistici', scusandosi al proposito per i propri errori), come invece continuano a considerarla anche i più recenti approcci 'filologici' di Storia della Lingua italiana, spesso disinteressandosi dei 'contenuti' specie nelle accezioni specialistiche delle varie parole (come ha fatto Giovanni Nencioni e quindi i Filologi più attuali ...); non si tratta neppure (solo) di una raccolta di aneddoti e pettegolezzi (pur utili per 'rendere viva' la Storia, ma con tutta una serie di enormi limitazioni considerando anche che la "*Storytelling*" era ancora lontana da venire ...), aneddoti farciti di inesattezze cronologiche, prosopografiche ...

In verità, le *Vite* sono anche tutto questo, in una grande polifonica polisemia, che non deve però fuorviare negli approcci settoriali, poiché Vasari – a detta sua – non intendeva prescindere affatto dallo scopo principe, nell'architettura generale' del testo: cioè mettere insieme una raccolta di esempi (moderni) affinché gli Artisti (Architetti, Pittori e Scultori) contemporanei ne imparassero pregi e difetti, errori e grandezze. Le *Vite* non sono state scritte affatto quale *divertissement* per annoiati Critici o Interpreti filo- o anti-vasariani (specie alla ricerca delle mende, dei fraintendimenti ...), ma dovevano soprattutto costituire un testo 'formativo' per gli Artisti – e per gli "Architetti"/"Architettori" (chissà perché il cambiamento di definizione tra l'edizione del 1550 e quella del 1568?) – 'orientandone' il gusto, ma anche fornendo una serie di precetti, perfettamente allineabili a quelli della Trattatistica (specie architettonica). E ciò all'interno di un contesto in cui il 'substrato' era costituito dalla celebrazione della Firenze di Cosimo (l'organizzazione del Mito del Rinascimento fiorentino); e, come prodotto più eccelso, la costruzione – sicuramente anche per motivi del tutto personali – di quel Mito di Michelangelo che perdura sino ad oggi.

Anche per l'Architettura, se alla base delle *Vite* non ci fosse stata 'anche' la volontà di un'organizzazione del 'Sapere architettonico' moderno – esattamente come avveniva nella Trattatistica – sarebbe probabilmente peregrino il tentativo della individuazione, della 'ricostruzione' (o meglio del 'ricompattamento') di un possibile Trattato di Architettura sotteso alla redazione del testo (uno scritto analogo ad un Trattato sulla Pittura e a uno sulla Scultura, *albertiano more*), forse uno scritto a parte e poi smembrato tra "Introduzione", "Proemi" e soprattutto le *Vite* dei diversi "Architetti"; potrebbe sembrare peregrina la riacquisizione, anche se non di un Trattato autonomo, comunque di un 'percorso di Teoria architettonica' che dalle prescrizioni di Vitruvio, passando per Alberti e Serlio, giungeva alle *Vite* fino all'anticipazione dei "Quattro Libri" (in verità Vasari parla di «due») di Palladio, mettendo comunque al centro dell'attenzione non solo i "*Principia*" (enunciati chiaramente e in più luoghi), ma soprattutto gli "*Exempla*" concreti, realizzati. Certo le *Vite* non sono un Trattato d'Arte 'canonicamente' inteso (e tanto meno di Architettura) proprio perché Vasari – rispetto ai suoi amici contemporanei Trattatisti – ha voluto privilegiare la parte degli "*Exempla*" (le *Vite* ne sono una grande raccolta); il che ne ha reso – nei secoli successivi – difficilmente comprensibile il 'portato' operativo (mentre innumerevoli sono stati gli Architetti che hanno impiegato i *Quattro Libri* di Palladio o la *Regola* di Vignola; invece, quale Architetto ha mai professionalmente letto e utilizzato le *Vite*?). Eppure il testo era molto utile – e non certo solo dal punto di vista della 'neonata'

‘Storia dell’Architettura’ – per gli allievi della fiorentina “Accademia delle Arti e del Disegno”, fondata da Vasari e dai suoi Amicissimi nel 1563. La domanda allora sorge ineludibile: vi è stata alla base della redazione *Vite* l’idea di un Trattato (di Architettura) o quell’idea si è articolata nel tempo, specie dopo il 1563?

Se si considera che fin da Vitruvio la Trattatistica architettonica veniva strutturata per “*Praecepta*” (i Principi e le Regole generali «universali e necessari») e per “*Exempla*” (cioè i casi concreti, assunti come paradigma positivo e negativo), se si leggono le *Vite* come una grande raccolta di *exempla* dai quali ottenere induttivamente i *principia/praecepta* (mentre, al contrario, la Trattatistica ‘vitruviana’ enunciava i *principia* dai quali, deduttivamente, ricavare gli *exempla*), lo scritto vasariano acquista una luce del tutto inedita e può figurare a pieno titolo – pur come genere autonomo di Letteratura artistica – nell’ambito trattatistico. Quindi non certo *divertissement* erudito; non solo prodotto storiograficamente teleologico per celebrare Firenze, i Medici e Michelangelo; non solo testo fondativo della Storia dell’Arte e dell’Architettura “da Cimabue in qua”; ma, soprattutto, ‘materiale’ didattico specifico (per l’Accademia delle Arti e del Disegno specie dal 1563, per le Botteghe, per gli Artisti e per Architetti professionisti in particolare dal 1568 in poi) in quanto prodotto trattatistico – o comunque di riflessione trattatistica – a tutti gli effetti.

Ma che tipo di Trattatistica? Certamente già l’uscita della prima edizione delle *Vite* nel 1550 – suggerite da Paolo Giovio a Roma, alla corte del cardinale Alessandro Farnese – veniva a occupare un posto editoriale unico e le vendite erano pressoché garantite (tanto che nel giro di pochi anni dopo la prima uscita, il volume a detta di Vasari, era introvabile e si procedeva a diverse ristampe a Venezia, a Mondovì ... Che l’avessero acquistato solo i ‘Curiosi’, gli Eruditi o anche gli Intendenti?). Quindi per Vasari si era trattato di mettere a punto – ‘occamianamente’ – non una riflessione omnicomprensiva quali quelle di Vitruvio, Alberti, Sebastiano Serlio (specie in vista del ‘compattamento’ dei *Libri* serliani nati comunque sulla base di un programma preciso) e anche di Pietro Cataneo; non un’edizione, traduzione, commento e figurazione del *De Architectura* di Vitruvio (dopo Fra’ Giocondo, Cesariano e poi Daniele Barbaro) e né del *De Re Aedificatoria* di Alberti (ci pensava – peraltro molto probabilmente insieme allo stesso Vasari – Cosimo Bartoli sempre nello stesso 1550 della prima uscita delle *Vite*); né una raccolta di Antichità esemplari (l’aveva fatto Serlio nel suo “Terzo Libro” del 1540; lo faceva Antonio Labacco nel 1552; erano uscite le “Antichità” di Andrea Palladio nel 1554, che sarebbero poi state ampliate dallo stesso Architetto nel 1570, come ben sapeva Vasari); non si trattava di un testo su questioni specialistiche di Architettura, come il tracciamento della “*Voluta jonica*” (di Giuseppe Porta Salviati ‘inventata’ nel 1540 ma pubblicata nel 1552; o di Giovan Battista Bertani poi del 1558) o un ‘uso veloce’ degli Ordini come la *Regola* di Jacomo Barozzi da Vignola del 1560-1562 (circa).

Dunque, era un ‘Trattato diverso’, quello di Vasari, nato sugli *exempla* conosciuti attraverso le *Vite* degli Architetti ‘moderni’ («da Cimabue in qua») e volutamente non antichi, ma tenendo ben presente la Trattatistica precedente (i Maestri: Vitruvio, Alberti, Serlio) e gli ‘Amici’ che stavano redigendo, o avevano da poco chiuso, le proprie opere fino al 1568 (Cesariano, Barbaro, Vignola, Palladio, probabilmente Cataneo ...); ma senza rinunciare ai “*Principia*”.

Al centro di tutta la trattazione vasariana: la *Venustas*, che trovava la propria massima espressione (e realizzazione concreta e immediata) nell’Ordine architettonico, in linea con Vignola ...

Riacquisire al proposito dell’Ordine la conoscenza, sia degli *Exempla* moderni sia dei *Praecepta* vasariani, non sembra dunque questione accessoria o corollario all’Architettura; è toccare uno dei nodi fondativi – se non ‘il’ nodo – della riflessione architettonica vasariana. Ciò viene specificato chiaramente dall’Aretino:

1. nell’“Introduzione all’opera” (non a caso ritenuta le “*Teoriche*”), dove la maggior parte delle questioni sono connesse appunto all’Ordine nel suo senso più ‘allargato’ dall’*opus* murario, alla strutturazione dei Piedritti (passando attraverso la scelta delle Pietre nel “Cap.I”; toccando i modi di intaglio e decorazione delle modanature nel “Cap.II”; enumerando i “Generi” degli Ordini nel “Cap.III” con tutti i ‘problemi’ di definizione e aggiornamento della Rustica, del Dorico e del Composito/Composto; ponendosi questioni proporzionali nel “Cap.IV” ...).

2. e quindi negli “*Exempla*” delle *Vite* dove, oltre alla citazione delle Architetture realizzate dai singoli Architetti, era quasi sempre presente un riferimento agli Ordini (specie nell’edizione delle *Vite* del 1568 ... Un ‘caso’ dopo il 1563?).

Il presente studio, dunque, ha avuto come propria prima finalità quella di riacquisire il ‘senso’ della trattazione vasariana, mettendo al centro i temi della *Venustas* dell’Ordine architettonico.

1. In prima istanza si è cercato di ‘ricostruire’ (o meglio ricompattare) la riflessione di Vasari sui “*Principia*” riferiti all’Ordine, una riflessione ‘distesa’ (dispersa e ‘spezzettata’) nei vari passaggi delle *Vite*

(“Introduzione”, i “Proemi” e poi soprattutto le *Vite* dei singoli Architetti), mettendo a confronto lo scritto presente nell’edizione del 1550 e quello (a volte riproposto, a volte ampliato, a volte modificato, a volte addirittura scritto *ex novo*) del 1568. Un’operazione, cioè, che, a prescindere dagli *exempla*, ripuntualizzasse l’‘approccio trattatistico’ di Vasari all’Architettura. Operazione legittima? Certamente sì, se si suppone che le *Vite* (specie nel 1550) siano nate da una lunga gestazione fatta di riflessione anche teorica («circa «dieci anni» diceva Vasari), per essere poi ampliate nel 1568 (quando nel frattempo c’era stata la fondazione di una ‘Scuola’, cioè l’‘Accademia’, che necessitava anche di testi teorici);

2. La stessa ‘definizione’ di Ordine è sembrata ‘ampliata’ nella riflessione vasariana, non solo ai Piedritti liberi (Colonne, Pilastri, *Pilae*), ai Piedritti addossati (Semicolonne, Paraste/Lesene, Risalti, Fasce verticali ...), ai Sistemi strutturali (trilitico, spingente, a *tholos*), oltre che alla Grammatica e alla Sintassi; ma anche ai ‘Sistemi’ e agli ‘Apparecchi murari’ (gli “*Opus*”) che Vasari mostra di considerare ‘Ordini’ a tutti gli effetti (dai Componenti più semplici ai Montaggi più complessi). Tutto ciò adottando – anche per il ‘solo’ Ordine, ‘fulcro’ di *Venustas* – le categorie di *Firmitas* e *Utilitas*, oltre che appunto di *Pulchritudo*, declinate ‘alla moderna’ come “Solidità”, “Utilità” e “Bellezza”.

3. Il ‘tema linguistico’, proprio perché anche per Vasari si trattava di creare un ‘nuovo Lessico’ specialistico pienamente ‘fiorentino’ (italiano), è stato posto al centro dell’analisi: fulcro della riflessione vasariana per l’Ordine è stato considerato il tentativo di individuare un “Glossario dell’Ordine architettonico nelle *Vite* di Giorgio Vasari”; Vasari ha espresso a chiare lettere che la sua non era una volontà linguistica in sé (in riferimento alle questioni della «Lingua toscana»), quanto la volontà di creare – anche con imprestiti di altre Regioni italiane – un Lessico specialistico, del quale le Discipline artistiche necessitavano proprio per l’operatività (tanto che l’Aretino continuamente cercava di dettagliare quello specialismo con «si chiama», «si dice» ...).

Il tentativo dell’individuazione di quel “Lessico specialistico vasariano dell’Ordine architettonico” in sé potrebbe non sembrare operazione nuova, poiché è stato richiamato tangenzialmente – ma senza alcuna considerazione specifica né tematica – ormai più volte almeno a partire dagli “Indici delle Concordanze” del 1994, dall’“Indice delle Frequenze” del 1997 e dagli “Indici” di Giovanna Gaeta Bertelà e Paola Barocchi del 1997 in riferimento edizione delle *Vite* curata da Rosanna Bettarini e Paola Barocchi nel 1966 (cui sono seguiti i vari “Dizionari dei termini artistici” sia italiani che stranieri, in cui era compresa in parte anche l’Architettura). Ma al di là del fatto, peraltro sostanziale, che in tutto ciò l’Architettura non è stata trattata con una propria specificità autonoma (ma il Lessico di essa è stato letto come ‘mescolato’ a quello delle altre Arti), comunque non sono stati finora messi in evidenza gli usi specifici: è stato solo molto sporadicamente colto, cioè, il ‘significato’ delle parole e i vari impieghi concreti invece ben chiari a Vasari (avendo come fine studi filologici di Storia della Lingua o di Storia dell’Arte come categorie ‘estese’ o come biografie degli Artisti ...); non è stato considerato l’‘impianto trattatistico’ delle *Vite* e quindi i rapporti del Lessico di Vasari con gli altri Trattatisti a partire da Vitruvio e quindi con i Moderni; non sono state considerate sistematicamente le relazioni specifiche del Lessico delle *Vite* con la traduzione del *De Re Aedificatoria* condotta da Cosimo Bartoli «in Lingua fiorentina» nel 1550, con l’accompagnamento di immagini probabilmente realizzate da Vasari; non sono stati riconosciuti i “*Principia*”, oltre che di ‘Lessico passante’, tra la trattazione vasariana, la riflessione di Vitruvio, di Alberti, di Serlio; non è stata valutata la ‘fortuna’, o meno, di quel lessico specialistico vasariano anche nei più generali, e fiorentini, “*Vocabolari della Crusca*”. Insomma, la storiografia ha affrontato le *Vite* in maniera molto settoriale e comunque non il Lessico architettonico.

Semmai, è stato affrontato il significato di alcuni lemmi ritenuti particolarmente significativi, ma sempre di ambito generale e con poca relazione con lo specifico dell’Ordine (si ricorda, forse, il solo termine “Balaustro” e poco altro).

Ancora oggi gli studi riferiti all’Ordine architettonico nelle *Vite* risultano pochissimi, e comunque indirizzati sempre all’ambito storico-artistico e non alla consapevolezza dei montaggi e della *Venustas* (qualche accenno, semmai, nelle monografie generali su “*Vasari architetto*” e l’uso degli Ordini nelle fabbriche costruite, con più o meno ‘errori’ di riconoscimento); e ciò se si esclude un mio primo, studio del 2013 (“*Il lessico dell’Ordine architettonico nelle ‘Vite’ di Giorgio Vasari [1550 e 1568]*”, con 411 schede di voci citate) che qui si amplia e puntualizza in maniera consistente, variandone anche numerose riflessioni.

Alla luce di tutto ciò, nel presente studio si è realizzata una disamina ‘estesa’ (ancora una volta dalla A alla Z, cioè da “Accanalarè” a “Zoppo”), delle “Parole” (lemmi o glosse) riferite da Vasari all’Architettura, in maniera numericamente più ampia rispetto al 2013 (dalle 411 schede alle presenti 505 schede di voci citate, pari a +18,6%) ma soprattutto sono state ora affrontate trattazioni ben più approfondite e sistematiche (anche in comparazione; in riferimento alla traduzione albertiana di Bartoli ...); si è però mantenuta, come nello studio del 2013, la stessa volontà di isolare un ‘Lessico vasariano semantico e morfologico’, cioè non solo linguistico ma soprattutto in stretta connessione con il significato anche

articolato delle “Voci”, sulla base della caratterizzazione morfologica dei Costrutti indicati da Vasari, anche nella loro qualificazione artistico, operativa, concettuale, estetica ...

Si tratta sempre di uno studio ‘trasversale’ e ‘derivato’ dalla varia antologia di attestazioni presenti nelle due edizioni delle *Vite*, poiché Vasari non ha compiuto una trattazione organica e completa del ‘suo’ Ordine architettonico (vi compaiono solamente cinque brevissimi paragrafi iniziali per i cinque Ordini: “Rustico, Dorico, Ionico, Corinzio e Composito”: le “*Teoriche*” appunto).

Con queste oltre 500 schede lessicali (cui vanno aggiunti anche i rimandi derivati, anche se non presenti come voci: ad esempio da “Cornice”, “Cornice Composta”, “Cornice Corinzia”, “Cornice Dorica” e “Cornice Ionica” è facile evincere anche “Cornice Rustica” pur se non attestata) il ‘quadro’ del Lessico vasariano – debitamente commentato scheda per scheda – costituisce un *corpus* dal quale sarà difficile prescindere; anche se non si è in presenza di un nuovo “*Index delle occorrenze*”, ma solo dell’analisi e della riflessione riferita ai Costrutti e alle morfologie, criticamente ‘condensando’, evidenziando ed evincendo i vari Valori lessicali e morfologici connessi ai singoli lemmi nei diversi passaggi delle *Vite*.

4. Che poi le *Vite* – sia nell’edizione del 1550 che in quella ampliata del 1568 – non siano state corredate da Vasari da immagini esplicative (salvo i ritratti degli Artisti), dopo Vitruvio e Alberti risulta una ‘scelta’ (o una necessità) trattatistica pienamente contemplata dalla Tradizione: di Vitruvio mancano le immagini (salvo quelle inserite ‘per scelta’ da Fra’ Giocondo, da Cesariano e da Daniele Barbaro, oltre che da pochi altri, nelle edizioni moderne ...); Alberti volutamente non aveva inserito immagini a corredo del *De Re Aedificatoria*. Una ‘linea programmatica’ – questa – che non deve essere stata estranea anche alla scelta di Vasari, ma che ha anche sancito l’enorme fortuna storico-artistica delle *Vite* e la loro parallela, decisa ‘sfortunata’ come “Trattato di Architettura” (oltre naturalmente al fatto che si potesse essere in presenza o meno di un “Trattato nascosto”).

In questo studio, una volta individuati e selezionati nell’insieme della trattazione vasariana unicamente i passi riferibili alla natura dell’Ordine architettonico, si è deciso di porre in accompagnamento al ricchissimo “Glossario architettonico” individuato (le oltre 500 schede), un oltretutto ricco apparato iconografico che rendesse maggiormente intelligibili i passaggi vasariani descrittivi di Architetture, Apparati, Modelli, Disegni ... Per fare ciò si sono impiegate soprattutto le immagini che accompagnano la traduzione «in lingua Fiorentina», edita nel 1550 da Cosimo Bartoli, del *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti (ma se ne sono anche cercate consonanze o divergenze linguistiche con il coevo dettato vasariano delle *Vite*); anche perché da decenni la Storiografia riferisce quelle immagini stesse o a Vasari o comunque alla sua “Scuola” (con tutte le conseguenti possibili dialettiche di identità o variazione). Ma per rendere più intelligibili quelle voci del presente Glossario si sono impiegati anche numerosi disegni cinquecenteschi precedenti alle edizioni vasariane (ma che Vasari ha potuto vedere, spesso per sua stessa citazione), oppure grafici di poco successivi; infine, sempre per rendere maggiormente comprensibili quelle voci di Glossario, si sono utilizzati anche rilievi e misurazioni di fabbriche vasariane successive (tipo quelli ottocenteschi di Stegmann e Geymüller); oltre a stampe anch’esse successive (fino al XIX secolo) in grado di rendere chiara la natura delle fabbriche o dei costrutti menzionati nelle *Vite* (anche se con ‘sistemazioni’ post-vasariane).

Ne è derivato un ricco repertorio iconografico che può fortemente aiutare nella comprensione semantica dei dettati vasariani e del Lessico specialistico ad essi riferito, a prescindere dal parametro di Sincronia.

Lo studio che qui si presenta fa parte di una Collana di ricerche (“Parole d’Architettura”) che con questo nuovo volume viene a strutturarsi e a qualificarsi con maggior chiarezza e che – dopo quanto edito relativamente al *Lessico dell’Ordine architettonico nei ‘Quattro Libri’ di Andrea Palladio* del 2021 – intende comprendere ulteriori uscite editoriali in riferimento a Vignola, Serlio, Cataneo, Scamozzi, ma anche Cosimo Bartoli, Daniele Barbaro ... per rendere così pienamente disponibile il *Corpus* lessicale delle Trattatistica architettonica cinquecentesca italiana (il ‘periodo d’oro’ della Trattatistica moderna). *Corpus* all’interno del quale anche le *Vite* rientrano a pieno titolo.

Primo riferimento per il presente volume resta (anche se in una forma fortemente ridotta), il mio: F. CANALI, “*Il corpus nascosto: i ‘nomi’ della Venustas. Parte 3: Il Lessico dell’ordine architettonico nelle Vite di Giorgio Vasari (1550 e 1568)*”, in *Architettura e Arte del Principato mediceo (1512-1737)*. Firenze e la Toscana, Vasari e gli Uffizi, a cura di F. Canali, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 22, 2013 (ma 2014), pp.12-119. E prima: F. CANALI, *Thesaurus architectonicus. Il Lessico degli Ordini architettonici nella Trattatistica italiana del Cinquecento: analisi comparativa*, Ph.D-Dottorato di Ricerca in “Storia dell’Architettura e dell’Urbanistica”, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, 1999.

**LEGGENDO LE *VITE*, TRA UNA 'TRAPPOLA' E L'ALTRA ...
DALL' 'AUTOGRAFISMO' VASARIANO
ALLA «CRITICA POETICA» DI BENEDETTO CROCE
(ATTRAVERSO IL 'DOCUMENTALISMO' DI GAETANO MILANESI) ...
AD OGGI**

Benedetto Croce probabilmente non avrebbe mai immaginato (o forse invece sì!) che la sua *Estetica* e gli approfondimenti di essa (a partire dall'edizione del 1902¹) avrebbero indotto tanta Critica artistica e anche tanta Storiografia architettonica successiva a cadere nella 'trappola' dello 'Smembramento' dell'opera d'Arte nella dialettica tra «Poesia e non-Poesia»; un metodo interpretativo di indubbia utilità per valutare la 'qualità' artistica delle singole opere e delle loro parti, ma anche un pericoloso 'coltello a due lame' allorché letture singole e riflessioni consequenziali avrebbero portato poi a cercare le 'varie mani' e, quindi, anche le diverse Autorialità all'interno delle opere stesse.

Croce – 'tradito' dai suoi Esegeti troppo zelanti – non metteva in dubbio l'Autorialità delle opere (i momenti di 'non Poesia' nei vari passaggi poetici della *Divina Commedia* di Dante, ad esempio, non inficiavano l'Autorialità dantesca della *Commedia*, ma semmai identificavano difficoltà, ripensamenti, aggiustamenti, modifiche ... E questo – come metodo – valeva per tutti gli Autori²); in ambito storico-artistico, soprattutto, ciò non veniva a collidere, ma semmai a meglio

comprendere, l'organizzazione medievale e rinascimentale della "Bottega" (un'organizzazione disciplinare e pratica che, però, risulta quanto di più lontano vi fosse, nella produzione artistica, dall'idea di 'Autorialità' come intesa dalla Cultura otto e novecentesca). Così, alla ricerca crociana della 'non-Poesia' nei vari passaggi di un'opera (o anche solo alla 'Diversità delle parti', ovviamente ampliando sempre più il sistema concettuale) è corrisposta la 'Ricerca delle mani' diverse, anche contro l'"Autografismo" di Vasari che – con le sue *Vite*³ – riconduceva ogni espressione artistica all'opera di 'un solo' Autore (salvo casi particolari), ma semmai avanzava il concetto interpretativo di "Collaborazione" (che era caso molto diverso da quello di 'Bottega'). Eppure Vasari ben sapeva come 'funzionava' una Bottega rinascimentale e infatti, senza mezzi termini, affermava nella *Vita di Michelagnolo* del 1568 che la comprensione delle opere e delle varie soluzioni era destinata «a chi sa e a chi intende»⁴.

Evidentemente «sapendo» molto, ma «intendendo» molto meno, il risultato critico delle riflessioni interpretative di Croce sono state le infinite discussioni novecentesche

1. BENEDETTO CROCE, *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari, 1902.

2. Per gli interessi di Benedetto Croce anche sul Cinquecento fiorentino 'peri-vasariano': "Un critico di Poesia. Vincenzo Borghini", in IDEM, *Poeti e Scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, 1945, vol.2, pp.134-154. Borghini era stato esimio esegeta ed editore ad esempio del "Decamerone" di Boccaccio.

3. Di riferimento generale per l'opera di Vasari resta: VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966 (poi parzialmente riversato da ultimo in www.vasariscrittore.memofonte.it). Forse con troppa fiducia ANNA SIKIERA ("L'Italiano delle Arti", nelle due edizioni delle "Vite" di Giorgio Vasari. L'Architettura", in *Lingua delle Arti e Lingua di Artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Aresti, Firenze, 2019, p.312) – nota che «la monumentale edizione raffrontata delle due redazioni dell'opera vasariana, Torrentiniana e Giuntina, curata da Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, ripristina la lezione originale del testo». Per le riflessioni più aggiornate: E. MATTIODA e M. POZZI, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, 2006, pp. 8-24; E. CARRARA, Scheda XV.14 (sezione "Attraverso l'archivio: volumi a stampa"), in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Catalogo della Mostra (Firenze, 2012), a cura di C. Conforti, F. Funis e F. De Luca, Firenze, 2012, pp.386-387. E da ultimo C.A. GIOTTO, "(Ré)écrire les vies dans l'atelier typographique. Quelques questions bibliographiques dans l'édition Giuntina des 'Vite' (1568) de Giorgio Vasari", in www.unicaen.fr, (con la bibliografia ivi allegata), consultato nel settembre 2024.

4. VASARI, *Le Vite*, 1568, *Vita di Michelagnolo*.

su alcune Autorialità famose (la più nota nella seconda metà del Novecento, è stato il tentativo di 'smembramento' dell'attività di Giotto e dell'attribuzione degli affreschi di Assisi), cosicché molta Critica è caduta nella (inconsapevole) 'Trappola di Benedetto Croce' non per ingenuità, ma, al contrario, per eccesso di 'acribia filologica', dovuta ad un ridondante specialismo (in un *mix* 'devastante' tra le 'letture positivistiche di Giovanni Morelli'⁵, le coeve edizioni vasariane di Gaetano Milanesi⁶ e le istituzioni di Croce).

L'analisi delle *Vite* di Giorgio Vasari – principalmente intese solo come il "Primo testo di Storia dell'Arte" (anche se in definitiva lo sono davvero⁷) – e la stessa discussione sull'Autorialità dell'Aretino nella stesura del testo non hanno fatto eccezione, dimenticando cosa fosse una "Bottega rinascimentale" anche per la produzione letteraria oltre che per quella artistica (familiare o 'di Stato' come era appunto la Bottega vasariana a Firenze, 'mediata' dalle "Accademie" fiorentine); e così anche le *Vite* sono diventate 'palestra' di 'smembramenti', dopo essere state soggette all'acribia documentale di Gaetano Milanesi che, alla fine dell'Ottocento, con l'"invenzione" dello 'sport' della 'Caccia all'errore' presente nello scritto" vasariano aveva dato luogo alla ulteriore "Trappola di Milanesi" (credere cioè che lo scritto delle *Vite* fosse stato filtrato da Vasari stesso, nel momento della preparazione e dopo averlo composto, alla luce di una positivistica esegesi delle fonti,

dimenticando che lo scopo dell'Aretino era invece teleologico e apologetico, oltre che strumentalmente didattico⁸ e non storico. Una 'miopia interpretativa' quella di Milanesi che ha poi avuto negli anni conseguenze criticamente devastanti non solo come risultanze, ma anche come approccio al testo vasariano). In svariati passi Vasari lo affermava con chiarezza, allorché forniva il proprio contributo alla soluzione di alcuni problemi tecnici (come quello della "Rottura degli Architravi"):

«il modo [di risolvere il problema] dunque è questo che qui di sotto si dirà a beneficio del mondo e degl'Artefici ... E perché la speranza dimostra questo modo esser sicurissimo, ho voluto farne particolare menzione a commodo e beneficio universale»⁹.

Dunque, poca Storia in sé; poca acribia filologica in sé; ma, piuttosto, precisa volontà di porsi «a beneficio del mondo e degl'Artefici ... a commodo e beneficio universale». Era quella la prerogativa di pochi passi specialistici? Piuttosto è vero il contrario: quello ero lo scopo di tutta l'opera (oltre alla celebrazione di Firenze, dei Medici e dei Toscani¹⁰, alla priorità attribuita a Michelangelo ... etc, etc.), all'interno della quale sono poi confluite le suggestioni e le notizie più diverse.

Vasari in più passi esprimeva, specie nell'edizione del 1568, i motivi e gli orientamenti del suo operare e a ciò bisogna storiograficamente attenersi:

5. A partire, per la Pittura, dal "Metodo di attribuzione morelliano fondato sui motivi sigla" (o sul "Paradigma indiziario" del Dettaglio) in IVAN LERMOLIEFF (presudonimo di Giovanni Morelli), *Kunstkritische über italienische Malerei*, Lipsia, 1890.

6. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori (nella redazione del 1568), con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1878-1885 (poi riediz. 1906).

7. Tradizionalmente – grazie a quanto riportato inequivocabilmente nei frontespizi delle due edizioni *princeps* a stampa delle *Vite*: quella Torrentiniana del 1550; e quella Giuntina, ampliata, del 1568 – Giorgio Vasari è sempre stato riconosciuto come l'Autore di quello che è considerato il 'fondamento' conoscitivo ma anche metodologico della Storia dell'Arte e, quindi, della Storia dell'Architettura da Cimabue (XIII secolo) al 1568. Appena tre secoli circa di Storia (salvo il precedente *excursus* sulla Storia dell'Arte romana), ma 'densi' perché hanno visto la nascita dell'"Arte moderna". Ma cambiare lottica significa cambiarne anche l'interpretazione ...

8. Approccio filologico certo utilissimo quello di Milanesi dal punto di vista conoscitivo, ma che non avrebbe mai dovuto perdere di vista i mezzi, le condizioni, le conoscenze e soprattutto gli intenti che erano stati propri di Giorgio Vasari, che continua ad essere considerato – giustamente ma per noi – l'"Inventore della Storia dell'Arte", mentre il suo scopo dichiarato era quello di 'insegnare' *per Exempla* ai suoi Allievi e Colleghi (dunque potendosi permettere anche non solo errori, ma addirittura 'opportuni indirizzamenti': «poiché molti non sanno conoscere le differenze che sono da Ordine a Ordine, ragioneremo distintamente ... di ciascuna maniera o modo [ma] più brevemente che noi potremo», in VASARI, *Le Vite*, "Introduzione all'opera", II, Che cosa sia il lavoro di quadro semplice et il lavoro di quadro intagliato"). E così, oltre che nella "Trappola di Croce" molta Critica novecentesca è caduta pure nella "Trappola di Milanesi", cioè fraintendendo il generale livello interpretativo dell'opera vasariana (non storico, storiografico e filologico, ma teleologico). Cfr. *Vasari storiografo e artista*, Firenze, 1976.

9. VASARI, "Introduzione all'opera", III, l'ordine Dorico.

10. Cfr. *Il Primato dei Toscani nelle Vite del Vasari*, a cura di P. Refice, Firenze, 2011.

«ben so io quante sieno le fatiche, i disagi e i danari che ho speso in molti anni dietro a quest'opera. E sono state tali e tante le difficoltà che ci ho trovate, che più volte me ne sarei giù tolto per disperazione, se [1] il soccorso di molti buoni e veri amici ... con tutti quegli amorevoli aiuti che per loro si sono potuti, di notizie e d'avvisi, e riscontri di varie cose ... [2] Mi sono stati di non piccolo aiuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Grillandai e di Raffaello di Urbino ... [ma ho] nondimeno sempre voluto riscontrare il lor dire ... [3] la veduta dell'opere ... [4] conoscere non altramente le varie maniere degl'artefici»¹¹.

Insomma, tra Crociani, Neo-crociani, Filologi, Eseteti e Studiosi della più diversa estrazione – tanto che la bibliografia dedicata alle *Vite* nel XX secolo è letteralmente 'esplosa' – il Novecento è stato soprattutto il secolo delle edizioni vasariane, nella speranza almeno di riottenere un testo univoco. Nonostante i due testi delle *Vite* fossero a stampa, i problemi non mancavano, tra tutte quelle ristampe, edizioni, anastatiche ... Si è sicuramente distinto nel 1966 il tentativo filologico di Rosanna Bettarini che ha cercato un 'ordinamento' e una collazione del testo vasariano tra l'edizione del 1550 e quella del 1568, puntando almeno a segnalare le variazioni non solo tra le due pubblicazioni, ma anche tra le varie ristampe cinquecentesche dell'edizione del 1568¹² (a parità di editore – Giunti – le variazioni erano infatti anche tra esemplare ed esemplare, per parti mancanti, titoli variati ...). Quel tentativo è sembrato per i decenni a venire una sorta di *Princeps* delle *Princeps*, una sorta di 'testo chiuso', ma, in verità si è trattato di un tentativo in definitiva neppure troppo efficace (mancando i manoscritti preparatori delle due edizioni – probabilmente distrutti dallo stesso Vasari che ha così 'congelato' i propri testi – si è deciso ad esempio di spostare le virgole e la punteggiatura presente in molti passaggi delle varie edizioni del 1568 sulla base della quantità di attestazioni nelle varie stampe. Ha senso un'operazione del genere o sarebbe stato meglio farlo sulla base del filtro dell'*ad sensum*? O almeno integrando i due sistemi?).

Comunque dal 1966 per la prima volta sono stati resi disponibili, essendo stati disposti

quasi completamente in sinossi anche se con qualche difficoltà, i due testi delle due edizioni principali (1550 e 1558), visto che quella del 1550 era stata 'poco' riproposta nei secoli; si è così stabilita definitivamente, grazie a quella sinossi, la 'sequenza' tra la parte delle "*Teoriche*" (i primi capitoli appunto teorici su "Architettura", "Scultura" e "Pittura", presenti nel 1550 e poi ampliati non troppo per l'uscita del 1568) e le "*Vite degli Artisti*" vere e proprie, con tutte le integrazioni e trasformazioni occorse.

Il testo in sé non è uscito particolarmente 'migliorato', ma soprattutto, la 'fatica della sinossi' non ha fatto ben comprendere la struttura generale dell'opera, nella sua 'genesi costitutiva', tanto che gli interrogativi di fondo sulla 'concordanza delle parti' sono rimasti tali.

Ad esempio non mi sembra che sia stato ben compreso che ci si trovava di fronte non ad un 'racconto storico' (di ambito artistico), ma, piuttosto, ad un Trattato d'Arte, fatto cioè – non incidentalmente, ma nella sostanza – di "*Praecepta*" ed "*Exempla*" (ancora una volta «sapendo» molto, ma «intendendo» poco) e non di una semplice 'successione' tra "*Teoriche*" e *Vite*. Ma soprattutto, in quell'edizione del 1966, per l'Architettura, oltre all'esegesi compiuta da Rosanna Bettarini, sono stati soprattutto il "Commento" di Paola Barocchi e la segnalazione lessicale di Giovanna Gaeta Bertelà (gli "Indici") ad essersi decisamente orientati verso temi unicamente storico-artistici.

E così anche gli studi di Storiografia architettonica successivi, che pur non numerosi si sono comunque incentrati sull'attività architettonica di Vasari, non hanno osato affrontare sistematicamente l'analisi delle *Vite sub specie architectonica*, non solo rimanendo 'congelati' nella nuova "Trappola della 'versione Bettarini-Barocchi-Bertelà'", ma, in più, cadendo pienamente nella vecchia "Trappola di Milanese" e considerando le *Vite* sostanzialmente, un testo di "Storia dell'Arte"; e, quindi, di una Storia dell'Architettura molto raccontata e assai ben poco 'tecnica' (ma Vasari non faceva anche l'Architetto?).

E così negli anni si è aggiunta 'trappola a trappola' e si è creata, involontariamente, la "Trappola della Barocchi" e del Gruppo da lei coordinato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, cui la Barocchi faceva riferimento (anche poi con il

11. VASARI, 1568, *Congedo* ovvero "L'Autore agli Artefici del Disegno".

12. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966, vol. I, "Introduzione".

contributo di Giovanni Nencioni)¹³: un 'Neo-Filologismo' che peraltro all'Architettura non era troppo interessato.

VASARI E LE *VITE*:

"UNO, NESSUNO ... CENTOMILA"

Quasi da sempre – perché è Vasari stesso a 'raccontarlo' nell'edizione del 1568 – si conoscono molte vicende che portarono alla redazione delle *Vite*, nate su suggerimento di Paolo Giovio alla Corte del cardinale Alessandro Farnese a Roma, esemplandosi sul genere biografico delle *Vite* degli Imperatori e Uomini illustri romani e sui racconti di Plinio il Vecchio per gli Artisti dell'Antichità; ciò era avvenuto inizialmente per un periodo di «dieci anni», tra il 1540 e il 1550 per l'uscita dell'edizione Torrentiniana; e poi di nuovo a Firenze, questa volta alla Corte del duca Cosimo I dei Medici, tra il 1564 e il 1568 per l'uscita dell'edizione Giuntina.

Dunque, se l'analisi dei singoli ricordi nelle varie "*Vite degli Artisti*" vasariani ha permesso, fin dalla analisi di Gaetano Milanesi della fine del XIX secolo, di confermare all'incirca il primo arco cronologico di redazione (probabilmente dal 1537 al 1550) dopo che Vasari stesso faceva riferimento a quei «dieci anni» per la redazione; anche quegli stimoli e le sistemazioni ricordate dall'Aretino sono state ritenute pressoché attendibili (salvo alcune notazioni soggette ad una sempre maggiore acribia interpretativa)¹⁴.

Più interessante appare, piuttosto, la valutazione che è stata fatta in questi ultimi decenni sull'Autorialità ovvero sulla stessa Paternità delle *Vite* prima invece mai messe in discussione (la questione sembra riprendere quella della Paternità, o meno, di Omero ... ma almeno Vasari siano sicuri che sia esistito davvero!).

I dubbi dovevano covare da tempo tanto che nel 1878 Gaetano Milanesi sottolineava:

«notisi la mancanza di presunzione del Vasari e come egli candidamente confessi di aver sottoposto i suoi scritti alle altrui correzioni: ma questa confessione medesima prova che queste "*Vite*" erano scritte da lui stesso e solamente riviste dai suoi amici»¹⁵.

Però gli anni Duemila si sono aperti – ufficialmente, anche se qualche sentore si era dunque già avvertito – con la proposta interpretativa della 'riduzione' della Paternità vasariana delle *Vite*, specie in ambito storiografico anglosassone. I buoni motivi non mancano. Certo è che si era creato a Firenze nella prima metà del XVI secolo

«un gruppo di Letterati ... capeggiati da Pierfrancesco Giambullari ... collaboratori di Vasari per la stampa delle "*Vite*", tra i quali Carlo Lenzoni e il "preposto" Cosimo Bartoli (tutti membri dell' "Accademia fiorentina") e Vincenzo Borghini»¹⁶.

In particolare,

«Cosimo Bartoli fu strettamente legato a Vasari dallo scorcio almeno degli anni Quaranta fino alla morte nel 1572 ... anche se forse [Vasari] non fu così intimo con lui come con Vincenzo Borghini ... Bartoli quasi certamente contribuì, ben più di quanto sia possibile oggi valutare, alla creazione delle "*Vite*" di Vasari, nondimeno la sua funzione principale (almeno riguardo a Vasari) è quella di ideatore iconografico ... ma [va registrata però] in parte anche la reticenza piuttosto curiosa dello stesso Vasari nelle "*Vite*" per quanto attiene alla sua collaborazione con Bartoli»¹⁷.

13. Come per tutti gli altri principali approcci, è ovvio che si trattava di studi di grande importanza – tra analisi del Testo e ora nuovi problemi delle edizioni e soprattutto lessicali – ma la riduzione degli ambiti e soprattutto, per l'Architettura, le mancate intelligenze e anche l'autorevolezza delle analisi compiute, hanno finito per costituire, per gli Studiosi successivi, l'ennesima "Trappola". Primo contributo è stato soprattutto quello di creare "Indici delle concordanze" tra le due edizioni del 1550 e del 1568 e gli "Indici delle occorrenze" sempre tra le due edizioni (*Indice delle Concordanze nelle Vite*, a cura di P. Barocchi, S. Maffei, G. Nencioni, U. Parrini e E. Picchi, Pisa, 1994; e *Indice delle Frequenze nelle Vite*, a cura di P. Barocchi, S. Maffei, G. Nencioni, U. Parrini e E. Picchi, Pisa, 1994); e quindi di riversare l'edizione di VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966, sulla piattaforma, in www.vasarisrittore.memofonte.it, consultato nel novembre 2024.

14. Cfr. *Le "Vite" del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, a cura di K. Burzer, C. Davis e A. Nova, Venezia, 2010, pp.33-39.

15. GAETANO MILANESI, Nota a "Commento della Vita di Giorgio Vasari", in *Le Vite di Giorgio Vasari (1568)*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1885, vol.VII, n.1 p.684.

16. CH. DAVIES, "Schede di Lettere", in *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari ...*, Catalogo della Mostra (Arezzo, 1981), a cura di L. Corti e M. Daly Davies et alii, Firenze, 1981, pp.217-218 (e poi anche 142-146, 149-150).

17. CH. DAVIES, "Schede di Lettere di Cosimo Bartoli", in *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari ...*, cit., pp.133-140. Per gli strettissimi rapporti artistici e letterari (oltre che amicali) tra Vasari e Bartoli, che chiamava l'Aretino «amico quasi fratello»: «per tutta la vita, Bartoli si dedicò agli Artisti» in *ivi*, p.133).

TRATTATISTA O BIOGrafo ESPERTO DI TRATTATISTICA? VASARI E GLI ALTRI TRATTATISTI SULLE QUESTIONI LESSICALI DELL'ORDINE ARCHITETTONICO

«un'imminente rottura dell'identità classica ... e la dissociazione [da essa] è ormai totale nel Manierismo fiorentino ... che l'anedottismo delle Vite del Vasari [risulta] ormai ugualmente incapace di teoria e di storia concreta» (GIULIO CARLO ARGAN, "Cultura artistica della fine del Cinquecento", «Le Arti», 1942, p.182)

La complessità del Lessico artistico vasariano è stata già più volte sottolineata e approfondita¹ (anche in relazione alla serie di consigli, correzioni e «ghost-writers» che parteciparono o meno alla redazione delle *Vite*² sia nell'edizione del 1550 sia in quella del 1568); invece, la forse maggiore complessità del Lessico architettonico vasariano – vista le specificità tecniche dell'Architettura – è stata solo genericamente colta ma assai poco sondata, specie con consapevolezza semantica. Una complessità sia artistica che architettonica, comunque, connessa non solo alla 'Lingua tecnica' delle Botteghe artistiche – come faceva anche Cosimo Bartoli, 'amicissimo' di Vasari (com'è naturale che fosse per un Artista e come è stato ampiamente ribadito³) – ma che si poneva come singolare anche per le varie 'aperture' tematiche. Di quelle 'aperture' resta oggi una consapevolezza

assai vaga che tocca gli ambiti apparentemente più lontani, come ad esempio quello della *Politica*:

«fruttuoso è stato lo scambio di concetti e termini tra l'ambito architettonico e quello politico fin dal periodo romano di Vasari, quando egli, cioè, si ritrovò a condividere il tempo con i Letterati delle famiglie dei cardinali Ippolito de' Medici e Giovanni Gaddi, che preparavano le edizioni di Machiavelli ... Quello che stupisce in Vasari è l'uso del linguaggio politico per descrivere i mutamenti artistici. Vasari non solo ha usato i concetti principali della Storiografia 'politica' per costruire la sua visione della Storia dell'Arte, ma, per di più, dove non aveva un lessico per indicare certi avvenimenti o categorie artistiche, lo ha mutuato dal linguaggio della Politica. Il caso più evidente è appunto quello del termine "Licenzia", che viene

1. Si vedano ad esempio: R. LE MOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble, 1988; P. BAROCCHI, "Vasari e il Lessico tecnico", «Bollettino d'Informazione del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», VI, 1996, 2, pp. 25-36 (ma il lessico d'Architettura è quasi assente); A. SIEKIERA, "Note sul lessico delle 'Vite' di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina", «Studi di Memofonte», XV, 2015, pp. 109-119. Sul sito della Fondazione Memofonte è possibile ancora consultare "Il Lemmario artistico nelle 'Vite' di Vasari" in www.vasarisrittore.memofonte.it/lemmario.

2. Quella delle *Vite* di Vasari si pone certamente come una 'Lingua composita' e differentemente autoriale (non solo riconducibile a Vasari, dunque), frutto di successivi 'aggiustamenti' lessicali oltre che stilistici 'in corso d'opera' prima per l'edizione Torrentiniana del 1550 e poi per quella Giuntina del 1568. Per la 'stratificazione' del testo si veda anche: M. BAXANDALL, "Doing Justice to Vasari", «Times Literary Supplement», 1° febbraio 1980, p. 111; M. RUFFINI, "Per la genesi delle 'Vite': il quaderno di Yale", «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», LXVIII, 3, 2016, pp. 376-401.

3. G. NENCIONI, *Il Volgare nell'avvio del Principato mediceo in Firenze e la Toscana dei Medici*, Atti del Convegno (Firenze, 1980), a cura di G. Garfagnini, Firenze, 1983, vol.II, pp.692 e segg. E poi IDEM, "Sulla formazione di un lessico nazionale dell'Architettura", «Bollettino d'informazione del "Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali di Pisa"», V, 2, 1995, pp.7-33. Ma si ricordino anche le dispute accademiche di ambito linguistico tra gli «Aramei», sostenitori del Fiorentino parlato, e gli «Humidi» che si riconoscevano nel modello letterario di Benedetto Varchi. Sul lessico delle Botteghe, certamente ripreso da Bartoli (cfr. COSIMO BARTOLI, *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina ... con la aggiunta de' disegni*, Firenze, 1550) e da Vasari, ci sarebbero i lemmi «AGGETTO», «ANELLI», «BASTONICINO», «BOTTACCIO», «CORRENTI», «DADO», «GOLETTA», «INTACCATURA», «MAZZOCCHIO», «SGUSCIATO», «ZOCCHOLO» (come indicati da A. JELMINI, *Sebastiano Serlio. Il trattato di Architettura*, Locarno, 1986, pp.214-218), ma in verità per le *Vite* andrebbe aggiunto ben altro: da "LAVORO DI QUADRO" a "LAVORO D'INTAGLIO" solo per citare i casi più evidenti e poi la ricca serie dei lemmi connessi (ma sul "Lessico di Bottega" anche in Albrecht Dürer: G.M. FARA, *Albrecht Dürer, "Institutiones geometriacae" [1532] e Cosimo Bartoli, "I Geometrici elementi" di Alberto Durer [1537]*, edizione, saggio introduttivo e note di G.M. Fara, Torino, 2008). Tutto ciò si può evincere anche dal Lessico nel presente studio.

4. E. MATTIODA, "Poesia e Storia nelle 'Vite' di Giorgio Vasari ...", cit. Cfr. anche M. POZZI e E. MATTIODA, *Giorgio*

inserito da Vasari all'interno di una rete lessicale di termini come "Ordini" e "Regola", compresenti con connotazioni diverse nel linguaggio politico, oltre che artistico e architettonico»⁴.

Dall'atteggiamento 'politico' sembrava dunque derivare anche il concetto di "Licenzia"⁵ (ma, sinceramente, i dubbi sono molti al proposito):

«che inizialmente e limitatamente alla Pittura coincide con quello castiglionesco di "Sprezzatura", che non viene preso da Vasari [unicamente o tanto] dalla Retorica, ma viene da lui elaborato e definito [soprattutto] all'interno di una rete lessicale propria del linguaggio politico: "mancandoci ancora nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento"»⁶.

Quelli derivanti dalla *Politica* risulterebbero comunque stimoli interessanti per la definizione anche del Lessico architettonico vasariano, facendo riflettere sullo scambio e le 'interferenze' tra coloro che frequentavano a Roma la Corte del cardinale Alessandro Farnese e a Firenze quella del duca Cosimo I, ma chiamando in causa anche Artisti e Autori esterni.

La complessità nel cogliere tutte le sfumature di quel Lessico architettonico vasariano è dunque spiccata: si pensi solo all'estrema articolazione di quel linguaggio in relazione al lessico filosofico, o a quello dei Letterati linguisti⁷, oltre che in riferimento alle denominazioni correnti all'interno delle Botteghe artistiche fiorentine.

Il problema se Vasari possedesse o no tutti quei diversi tipi di conoscenze è stato affrontato con diversi approcci nel 'lungo periodo': Tommaso Temanza quando scriveva a Giovanni Bottari in relazione al "*Vocabolario*" pensato nel XVII secolo da Filippo Baldinucci, notava che

Vasari storico e critico, Firenze, 2006. E prima: J.W. WHITFIELD, "On Machiavelli's Use of Ordini", in *Discourses on Machiavelli*, Cambridge, 1969, pp. 141-162.

5. «Vasari sostituisce a "SPREZZATURA" il termine "LICENZA", probabilmente avendo in mente l'uso che di questo vocabolo faceva la Storiografia, non solo fiorentina, sulla *Politica*: "belle cornici, capitegli e base, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiugnere. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano" (G.VASARI, *Le Vite* ..., 1568, edizione a cura di G.Milanesi, Firenze, 1878-1885, vol. VI, pp.54-55) ... Ed è questa scoperta, insieme alla pluralità delle maniere, degli stili potremmo dire, a fargli raggiungere l'idea di una pluralità di perfezioni nel campo artistico»: MATTIODA, "Poesia e Storia nelle 'Vite' di Giorgio Vasari ...", cit.

6. E. MATTIODA, "Poesia e Storia nelle 'Vite' di Giorgio Vasari ...", cit. (anche in www.italianisti.it, consultato nel giugno 2013). Il riferimento è a G.VASARI, *Le Vite* ..., 1568, edizione a cura di G.Milanesi, Firenze, 1878-1885, vol. IV, p.5.

7. Non va dimenticata la preparazione letteraria di Vasari, derivante dai suoi *Studia Humanitatis* con Precettori vari (dal Pollastra a Pierio Valeriano) e dalla lunga frequentazione dei maggiori Storici e Letterati del suo tempo (Bartoli, Borghini, Annibal Caro, Giovio, Molza, Varchi, ecc.). Non a caso *Le Vite* si aprono con l'elogio della Poesia e della Storia, perché è, classicamente, la Scrittura a costruire un'opera perenne che mantiene in vita la fama degli Artisti: (VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966, vol. I, p. 10). Paolo Giovio riconosceva a Vasari la sua capacità letteraria, esortandolo nel 1547 a completare le *Vite*: «Scrivete, fratel mio, scrivete: perché da la laude viene il guadagno, e dal guadagno non viene la laude» (in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. Frey, Monaco, 1923, p. 198. La lettera è leggibile anche in PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, Roma, 1956-1958, vol.II, p.85). Sullo stretto rapporto fra Giovio e Vasari si veda da ultimo A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze, 2011, pp. 92-101; F. MINONZIO, "Poi che altro non c'è che campare dopo la morte". Dalla Fortuna alla Fama, tra le asimmetriche reliquiae della corrispondenza Giovio-Vasari", in *Varchi e l'altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, 2013, pp. 491-522, specie p. 501. Invece, per una visione di Vasari come uomo di poca cultura letteraria: T. FRANGENBERG, "Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's 'Lives' 1550", «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXV, 2002, pp. 244-258, specie 245: «Vasari's education in Arezzo and Florence qualified him for the careers of courtier (he had a basic grasp of Latin) and artist, not for that of a man of letters». Contro una tale visione, da ultimo E. CARRARA, "Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina", in *Riflettendo su Giorgio Vasari*, a cura di F. Conte, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere arti e scienze», LXII-LXXII, 2011, pp. 135-161; e anche D. BROW, *Vasari's Words. The "Lives of the Artists" as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge (GB), 2018, pp. 176-179.

8. Lettera di Tommaso Temanza a Giovanni Bottari (redattore di una nuova edizione delle *Vite*) del 30 novembre 1759,

«Vasari è pieno di erudizione, di giusti riflessi dell'arte e di sode dottrine ed è scritta l'opera sua con tale proprietà di termini e con sì vivaci ed acconci modi di dire, che non sia sì di leggieri a chicchessia l'imitarlo»⁸;

ma lo stesso Giovanni Bottari, tra i primi Curatori delle *Vite*, denunciava nell'Aretino

«la mancanza di un alto filosofare, di un morale concetto che nobiliti l'arte» essendo troppo preoccupato di altri effetti, «quasi che l'arte fosse un trastullo del volgo e non un conforto ed un ammaestramento della vita»⁹.

Sappiamo invece della preparazione letteraria di Vasari, dei suoi *Studia Humanitatis* con Precettori vari (dal Pollastra a Pierio Valeriano), alla lunga frequentazione dei maggiori Storici e Letterati del suo tempo (Bartoli, Borghini, Annibal Caro, Giovio, Molza, Varchi, ecc.). Non a caso *Le Vite* si aprono con l'elogio della Poesia e della Storia, perché è, classicamente, la Scrittura a costruire un'opera perenne che mantiene in vita la fama degli Artisti¹⁰. Ma soprattutto era Paolo Giovo a riconoscere a Vasari capacità letteraria, esortandolo nel 1547 a completare le *Vite*:

«Scrivete, fratel mio, scrivete: perché da la laude viene il guadagno, e dal guadagno non viene la laude»¹¹.

Ma la convinzione di una comunque ridotta Cultura letteraria di Vasari resta ancora oggi ben viva¹², senza considerare che un Vasari fornito di un ridotto apporto di conoscenze delle *"Litterae*

humanitatis" certo non può essere stato l'Autore delle *Vite*, neppure a livello di ordinatore (come poteva riordinare o fondare o coordinare, chi non avesse avuto grande Cultura? Al contrario: solo una grande Cultura estesa ai diversi ambiti permetteva una tale operazione).

Ma se non era un Letterato, allora Vasari era solo un 'Tecnico'? Non certo dell'Architettura, visto che solo sporadici studi – fondati sostanzialmente sulle riflessioni di Gerard Baldwin Brown¹³ – hanno dedicato a Vasari un'attenzione tecnica di rilevanza architettonica. Dunque semmai 'solo' un 'Vasari Pittore' ... e neppure di gran rilevanza figurativa né artistica. Più facile sostituire, allora, Vincenzio Borghini o Cosimo Bartoli a Vasari come veri Autori delle *Vite*?

Si tratta di una interpretazione – sinceramente – troppo riduttiva, alla quale la 'Scuola italiana' (pur anche come definizione generica) decisamente si oppone¹⁴ e che, ponendosi all'insegna della chiara apertura nei confronti di una visione non univocamente autografa nella redazione delle *Vite*, intende la fatica di Vasari come un'operazione di *team* di Bottega senza nulla togliere all'Autorialità vasariana (anche senza giungere alla efficace 'tentazione del metodo crociano' della Poesia/non Poesia declinata come passi autoriali/passi non autoriali). A partire da ciò, vanno piuttosto segnalate le decise mancanze, ancora odierne, dell'esegesi e delle analisi lessicali di ambito architettonico. Un vero *vulnus* storiografico.

E, alla luce di quelle 'mancanze', non meraviglia che siano rimaste decisamente in ombra le possibili relazioni del testo delle *Vite* – e dunque del pensiero di Vasari – con la coeva Trattatistica

in GIOVANNI BOTTARI E STEFANO TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Roma, 1754-1773, vol. IV, pp.366 e segg. citato in P. BAROCCHI, "Storiografia artistica: Lessico tecnico e Lessico letterario", in *Lessici tecnici del Seicento e Settecento*, Atti del Convegno (Pisa, 1980), Pisa, 1981, vol.I, pp.1-37 (ripubblicato in IDEM, «Studi vasariani», Torino, 1984, p.147).

9. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori ...*, 1568, a cura di G. Bottari, Roma, 1759-1760.

10. Questo aspetto viene sottolineato in GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1966, vol. I, p. 10.

11. In *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. ed H. Frey, Monaco, 1923, p. 198. La lettera è leggibile anche in PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di G. G. Ferrero, Roma, 1956-1958, vol.II, p.85. Sullo stretto rapporto fra Giovo e Vasari si veda da ultimo A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie ...*, cit., pp. 92-101; F. MINONZIO, "Poi che altro non c'è che campare doppio la morte..." , cit., pp. 491-522, specie p. 501.

12. T. FRANGENBERG, "Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's 'Lives' 1550", «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXV, 2002, pp. 244-258, specie 245.

13. GERARD BALDWIN BROWN, *"Vasari on Technique", being the "Introductions" to the three Arts of Design (Architecture, Sculpture and Painting) ... now for the first time translated into English by Louisa S. Macleboese*, Londra, 1907 (il volume è stato poi riedito in versione anastatica a New York nel 1960).

14. Contro una tale visione E. CARRARA, "Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina", in *Riflettendo su Giorgio Vasari*, cit.; e anche D. BLOW, *Vasari's Words. The "Lives of the Artists"*, cit., pp. 176-179.

15. Per il coinvolgimento di Vincenzio Borghini nella redazione delle *Vite* del 1550 (e poi ancor più per l'edizione

architettonica e con i temi della “*Venustas*” in particolare.

Le ‘questioni dell’Ordine’ costituiscono, tra i molti possibili, sicuramente uno degli ambiti della riflessione vasariana meno sondati; ma la centralità di tali questioni risaltano per i continui rimandi agli Ordini, alla loro natura, al loro utilizzo all’interno delle *Vite*. Ma, soprattutto, in prima istanza, i veri interrogativi riguardano i rapporti di Vasari – per l’Architettura e l’Ordine architettonico in genere – con i suoi Amici/Concorrenti (Vincenzio Borghini e Cosimo Bartoli); e quindi, con i Trattatisti di opere di Architettura.

1. DON VINCENZIO BORGHINI:

DALLA ‘PARTECIPAZIONE’ ALLA REVISIONE DELLA PRIMA EDIZIONE DELLE *VITE* (1550) AL RUOLO DETERMINANTE NELLA SECONDA EDIZIONE (1568), CON PARTICOLARE ATTENZIONE AGLI ARCHITETTI ‘ORDINATORI’

Sul ruolo di don Vincenzio Borghini – legatissimo a Vasari fin dalla sua prima attività pastorale ad Arezzo; poi trasferitosi a Firenze come Priore dello Spedale degli Innocenti nel 1552, peraltro due complessi di decisa rilevanza nell’attenzione vasariana; fino a diventare nel 1563 “Luogotenente ducale” della nuova

“Accademia del Disegno” – nella redazione e soprattutto nell’organizzazione editoriale delle due edizioni delle *Vite* (sia del 1550, che specie del 1568¹⁵) ormai molto è stato scritto fin dagli studi di Karl ed Hermann Frey dei primi del Novecento e, quindi, fino ad oggi restituendo numerosi contributi¹⁶.

Certo è che nel 1558 Vasari ricordava l’amico con parole di grande reverenza poiché «non ho nulla in questo mondo che sia mio se non voi, il quale a tutte le mie occorrentie siete refugio»¹⁷.

In particolare, per l’edizione Giuntina del 1568 sembra essere stata assai rilevante la figura di Borghini, anche consigliere iconografico di Vasari (specie per Palazzo Vecchio) sempre più attivo¹⁸ visto che Cosimo Bartoli dal 1562 risiedeva a Venezia.

Anche dal punto di vista più ‘tecnico’ e ‘disciplinare’, allo stesso Borghini sono stati riferiti una serie di disegni contenuti in un codice con “*Lettere di don Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari*” del 1568 con uno «schizzo di un arco», con «rudimentali disegni di Borghini rappresentati porzioni della cupola del Duomo fiorentino» del 1570¹⁹; «un arco, la pianta di edifici architettonici, forse di mano del Vasari» e «due disegni di Borghini relativi all’apparato per le nozze di Francesco I del 1565»²⁰.

Insomma, al di là di tutte le autografie o meno, si ritiene che anche Borghini fosse ‘esperto’ (se non

del 1568): CH. DAVIES, “Schede di Lettere di Vincenzo Borghini”, in *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari ...*, cit., p.218. E poi: S. GINZBURG, “Filologia e Storia dell’Arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana”, in *Testi, immagini e Filologia nel XVI secolo*, Atti delle Giornate di Studio (Pisa, 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, 2007, pp.170 e segg. Borghini prendeva posizione nel dibattito sull’antichità e la fondazione del battistero di San Giovanni a Firenze: R.J. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari’s “Lives”*, Phd-Tesi di Dottorato, Princeton University (NJ-USA), 1988, poi Ann Arbor (MI-USA), 1989, pp.96-109.

16. Si veda al proposito da ultimo *Vincenzio Borghini. Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Firenze, 2002; E. CARRARA, “La nascita dell’‘Accademia del Disegno’ di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari”, in *Les Académies dans l’Europe humaniste: idéaux et pratiques*, a cura di M. Deramaix, Ginevra, 2008, pp.129-162. Ma per l’Architettura anche G. BELLÌ, “Vasari, Ammannati, Borghini e l’Età dell’oro’ cosimiana”, in *Ammannati e Vasari per la Città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze, 2011, pp.117-124. S. FERMOR, “Poetry in motion: ‘Beauty in Movement’ and the Renaissance conception of ‘LEGGIADRIA’”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. Ames Lewis e M. Rogers, Aldershot (Ashgate), 1998, pp.124-133; R. HAUSSHERR, *Convenevolezza*, Magonza, 1984; L. DE GIROLAMI CHENEY, “Giorgio Vasari’s ‘STUDIO, DILIGENZA ed AMOREVOLE FATICA’”, in *Reading Vasari*, a cura di A. Barriault et alii, Athens (GE-USA), 2004, pp.259-276.

17. In VASARI, *Le vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1568), a cura di K. Frey, Monaco di Baviera, 1911, vol.I, p.496.

18. In particolare sul pensiero di Borghini: M. POZZI, “Il pensiero linguistico di Vincenzio Borghini”, in *Lingua e cultura del Cinquecento*, Padova, 1975, pp. 91-222; E. *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Catalogo della Mostra, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Firenze, 2002, pp. 334-341. Per le lettere tra Borghini e Vasari, sempre *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. e H. Frey, Monaco di Baviera, 1923-1930.

19. I disegni erano stati già segnalati in VASARI, *Le vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1568), a cura di K. Frey, Monaco di Baviera, 1911, vol. II.

20. I disegni sono segnalati ancora da R.H. [cioè Richard Harprath], “Vincenzo Borghini, Schizzi a penna e inchiostro marrone”, in *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari ...*, cit., p.173.

21. E.P. PILLSBURY, “Vincenzio Borghini as a Draftman”, «Yale University Art Gallery Bulletin», XXXIV, 2, 1973, pp.7-

addirittura disegnatore) di 'cose d'Architettura'²¹ proprio come Cosimo Bartoli. Ma soprattutto quale fosse il ruolo di 'consigliere' del Priore emerge chiaramente dal carteggio con Vasari e quindi dalle opere²²: ad esempio l'11 agosto 1564 don Vincenzio scriveva all'Aretino

«io ho ordinato tutta la Tavola del opera vostra, et con qualche migliore ordine che non fu la prima; et non penso già poterla fare io, ma bene indirizzarla che non sarà poco. Voi vorrei vedessi haver di Genova, Venetia, Napoli, Milano et insomma di queste città principali più numero di cose, così di Pittura come di Scultura et Architettura, che sia possibile et ornare l'opera vostra; et anchora siete a tempo a scrivere; che, vedrete, che importerà assai. Et di nuovo vi ricordo, che mettiate a ordine le cose de' vivi, e massimamente de' principali, acciò questa opera sia finita et perfetta da ogni parte, et che sia una Historia universale di tutte le pitture et sculture in Italia etc.; che questo è il fine dello scrivere vostro»²³.

Dunque più che di 'consigliere', si trattava di un ruolo di 'orientatore' nelle scelte anche di *Exempla* da inserire (del resto Borghini non

raramente svolgeva l'attività di «ghost-writer», già nel 1547 in collaborazione con Vettori e poi ancora nel 1551 per le «imprese» dei Giunti²⁴). Infatti, il 14 agosto sempre del 1564, Borghini scriveva ancora a Vasari:

«nell'ordinare la tavola ho considerato di molte cose, così nel leggere le vite; che molte ne ho [an] notate, che saremo a tempo a ragionarne. Questo vi replicherò, perché ho bisogno di tempo a fare ... il fine di questa vostra fatica non è di scrivere la vita de' Pittori, né di chi furono figliuoli, né quello che e' feciono d'ationi ordinarie; ma solo per le opere loro di Pittori, Scultori Architetti; che altrimenti poco importa a noi saper la [loro] vita ... [visto che per tradizione antica] lo scrivere le vite è solo di principi et huomini che habbino esercitato cose da principi, et non di persone basse; ma solo qui [voi] avete per fine l'arte e l'opere di loro mano et insistete in questo più che potete et usateci diligentia et ogni minutia ci sta bene».

Borghini sottolineava a Vasari 'solo' il fatto che doveva trattarsi di una «*Historia universale*», 'solo' quale fosse il «Fine» dell'opera ... 'solo' che doveva

11; A.M. TESTAVERDE MATTEINI, «Una fonte iconografica francese di don Vincenzio Borghini per gli apparati effimeri del 1565», «Quaderni di Teatro», II, 7, 1980, pp.135-144; A. MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini (1540-1640)*, a cura del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1985, pp.56-63; R. SCORZA, «A Florentine Sketchbook: Architecture, apparati and the 'Accademia del Disegno'», «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp.172-185; E. CARRARA, «Vincenzio Borghini disegnatore dall'Antico», «Pegasus», 7, 2005, pp.81-98.

22. La bibliografia sulle collaborazioni artistiche di Borghini – come 'suggeritore' o autore dei programmi iconografici di Vasari – è ormai assodata e assai ben consistente e riguarda episodi diversi: per gli apparati per l'entrata di Giovanna d'Austria a Firenze (P. GINORI CONTI, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Firenze, 1936; E. PILLSBURY, «Drawings by Vasari and Vincenzio Borghini for the 'Apparato' in Firenze», 1565, «Master Drawings», 5, 1967, pp.93-98); per la decorazione pittorica del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio e per le ulteriori, varie sistemazioni del palazzo dopo i primi interventi vasariani (E. PILLSBURY, «An unknown project for Palazzo Vecchio Courtyard», «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 14, 1969, pp.117-128; A. CECCHI, «Borghini, Vasari e Naldini e la 'Giuditta' del 1564», «Paragone», 28, 323, 1977, pp.100-107; IDEM, «Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio», in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Atti del Convegno internazionale [Mantova e Firenze, 2009], a cura di F.P.Fiore e D. Lamberini, Firenze, 2011, pp.283-295); per gli apparati per le esequie di Michelangelo (R. e M. WITTKOWER, *The Divine Michelangelo*, Londra, 1964, pp.33-35); per il Casino Mediceo (J. KLIEMANN, «Zeichnungs fragmente aus der Wekstatt Vasaris und ein unbekanntes Program Vincenzio Borghinis fuer das Casini Mediceo in Florenz», «Jahrbuch der Berliner Museen», 20, 1978, pp.157-208); per lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (M. RINEHART, «A drawing by Vasari for the 'Studiolo' of Francesco I», «Burlington Magazine», 106, 1964, pp.74-76); per palazzo Ricasoli (E. PILLSBURY, «The temporary Façade on the palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari and Bronzino», in *Report and Studies in the History of Art of the National Gallery of Art of Yale*, 1969, pp.75-83); per non dire degli affreschi interni della cupola di Santa Maria del Fiore e la notissima 'scena' rappresentata da Federico Zuccari (con il disegno che mostra Vasari appisolato mentre Borghini fornisce le direttive) ...

23. «Lettera di Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari dell'11 agosto 1564», in *Der literarische Nachlass ...*, cit., vol.II, p.98.

24. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'* ..., cit., p.6. Si veda comunque: M. BURIONI, «Die Architektur: Kunst, Handwerk oder Technik? Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und die Ordnung der Künste an der Accademia del Disegno im frühabsolutistischen Herzogtum Florenz», «Zeitsprünge», 8, 3/4, 2004, pp. 389-408; S. GINZBURG CARIGNANI, «Filologia e Storia dell'Arte: il ruolo di Vincenzio Borghini nelle genesi della Torrentiniana», in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 2004) a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 147-203. Come sintesi: G. BELLÌ, «Vasari, Ammannati, Borghini e l'Età dell'oro' cosimiana», in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze, 2011, pp. 117-124.

25. VASARI, «Proemio alla Parte Seconda», 1550 (il testo rimaneva pressoché invariato nell'edizione del 1568).

trattarsi di una diligente e minuziosa descrizione delle opere artistiche, che valevano come *exempla* in sé, piuttosto che rendere le *Vite* un elenco di vicende personali dei loro artefici (non si trattava di importanti Principi!).

Ma risulta chiaro come, alla fine, fosse Vasari ... a scrivere! Il cambiamento rispetto al "Proemio" della prima edizione del 1550 era sonoro, laddove l'Aretino aveva sottolineato che

«mi sono ingegnato non solo di dire quel che [gli Artisti] hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie ... investigando quanto più diligentemente ho saputo di far conoscere ... le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento dell'arte»²⁵.

A Borghini tutto ciò non bastava, ma in vista della nuova edizione del 1568 – didatticamente – a lui interessava la «minuta» descrizione dei principali 'fatti artistici' perché potessero essere davvero assunti come *exempla*. E per gli Ordini, soprattutto nella «Terza parte» delle *Vite* – quella riferita al Cinquecento – la specificazione in più occasioni di quale genere l'Ordine architettonico fosse e di come si caratterizzasse nei vari *exempla* derivava forse anche da quell'afflato descrittivo borghiniano? Dalle missive sembra che Borghini si interessasse soprattutto delle *Vite* dei Pittori, ma i suoi erano inviti e orientamenti generali che non potevano non avere anche un forte influsso sugli ordinamenti architettonici²⁶.

In almeno due casi sappiamo del coinvolgimento del Priore nella revisione (riedizione) di specifiche *Vite* di Architetti per la Giuntina del 1568, anche se non ne conosciamo il rilievo preciso: per «Fra

Giocondo», tra le altre cose esimio Studioso di Vitruvio come sottolineava Vasari; e per «Iacopo Sansovino»²⁷ che aveva impiegato gli Ordini con grande maestria nel complesso della risistemazione di piazza San Marco a Venezia (e forse proprio nel caso di questa «*Vita*» era stata applicato dall'Aretino l'invito di Borghini alla descrizione dei 'particolari' delle opere).

Per quanto riguarda gli appunti borghiniani di interesse architettonico, sappiamo di un suo «*Saggio sulla decoratione di marmi policromi*»²⁸, sappiamo di «*Note sulle colonne del battistero di Firenze*»²⁹; sappiamo di «*Appunti sull'Architettura di palazzo Pitti*», in cui Borghini sottolineava, anche in riferimento all'Ordine architettonico

«el Palazzo de' Pitti mi pare che habbi un grande errore de corritori con quelle colonnette, che non posso pensare che sia disegno di Pippo [Brunelleschi]. Vorrei che la cornice fussi maggiore et in cambio di colonnette fussero pilastri alla Rustica abbozzati con debiti modi et misure et finimenti che darebbono grandezza, finimento et proporzione»³⁰.

Credo che il riferimento fosse al cortile inferiore, le cui ali, a costituire passaggi, non dovevano essere scandite da «colonnette», che si prevedeva invece di sostituire con «pilastri alla Rustica abbozzati con debiti modi et misure et finimenti che darebbono grandezza, finimento et proporzione». Ammannati l'avrebbe fatto ... Invece, la Storiografia non mi sembra abbia valutato appieno l'indicazione di Borghini; e così Robert Williams che non ha connesso la notazione – se davvero di Borghini – al valore di essa per l'organizzazione 'propedeutica' alla trasformazione di Ammannati (e Vasari) con la Rustica appunto. Questioni di date?

26. Per l'opera «Selva di notizie» di Borghini e la sua valenza architettonica: M. BURIONI, «Die Architektur: Kunst, Handwerk oder Technik? Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und die Ordnung der Kunst an der Accademia del Disegno ...», «Zeitsprueenge», 8, 2004, pp.389-408.

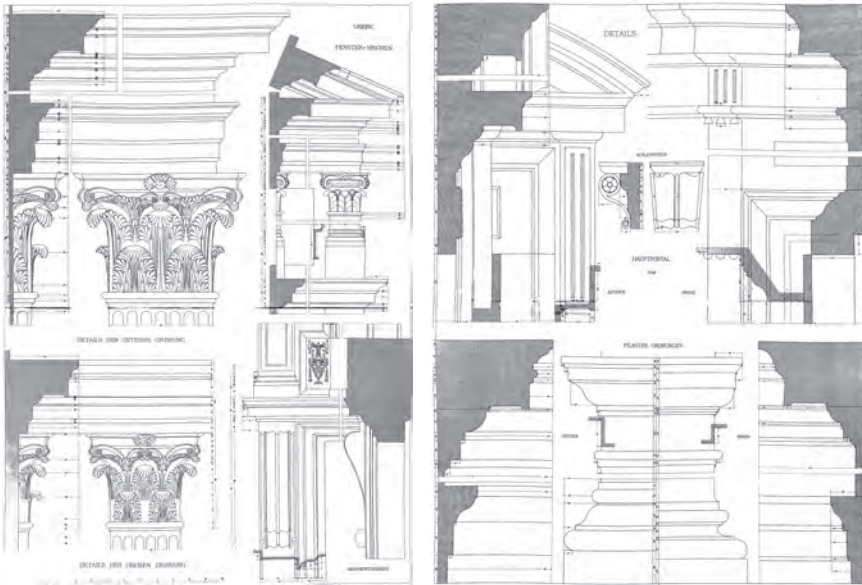
27. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives"* ..., cit., pp. pp.261-265 e 301-304. L'autore ritiene che «il manoscritto della "Vita" di Sansovino redatto dal figlio Francesco sia passato dalle mani di Borghini e deve essere stato inviato a lui piuttosto che a Vasari direttamente ... Il nuovo saggio venne scritto nel 1562 ... ma poi non venne usato per compilare la versione della vita di Iacopo» (p.265).

28. VINCENZIO BORGHINI, «Appunto», in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo «Chigiano», L.V.178, p.50 (riportato da WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives"* ..., cit., pp.279-280).

29. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives"* ..., cit., pp.285-289.

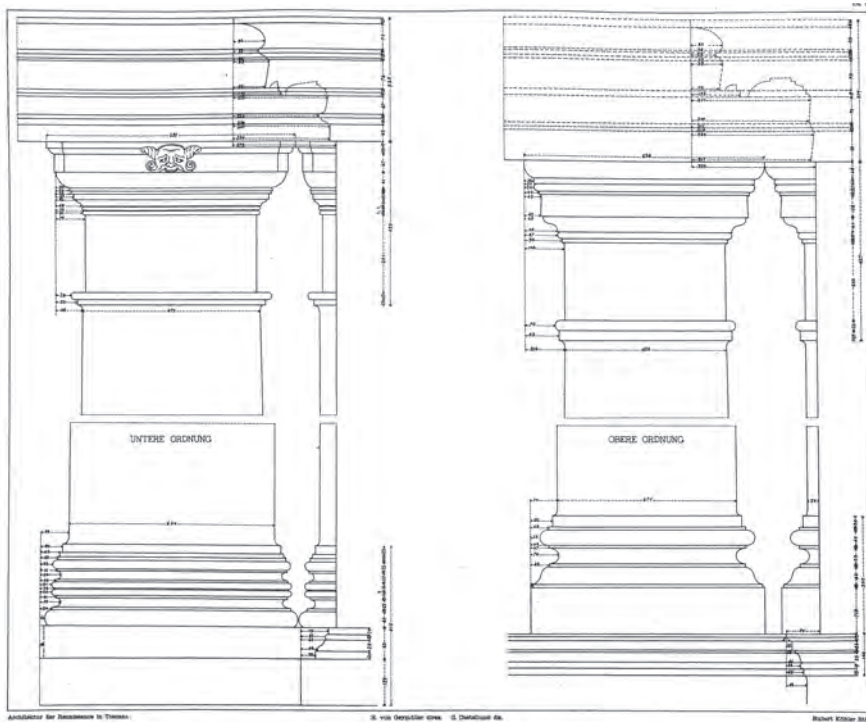
30. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives"* ..., cit., pp.296-297. l'«Appunto» è in VINCENZIO BORGHINI, «Appunti vari», in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. II,X,81, p.21 (edito in parte anche in R.J. WILLIAMS, «Notes by Vincenzo Borghini on works on Art in San Gimignano ad Volterra: sources for Vasari's "Lives"», «Burlington Magazine», 127, 1985, pp.17-23).

31. VASARI, *Le Vite: Vita di Piero di Cosimo*. Si veda anche C. DAVIES, «Schede di Lettere», in *Principi, Letterati e Artisti*



A sinistra: ordine Composito di Michelangelo nella Sagrestia Nuova del complesso di San Lorenzo a Firenze (da Stegmann e Geymüller, 1888);

A destra: ordine Dorico nella chiesa vasariana di Santa Maria Nuova a Cortona (da Stegmann e Geymüller, 1888)



Michelangelo, complesso di San Lorenzo a Firenze, Libreria, Ricetto, gli Ordini 'annicchiati' (da Stegmann e Geymüller, 1888)

CARATTERI DI LETTURA PER LA GRAMMATICA E LA SINTASSI DELL'ORDINE ARCHITETTONICO

Pur senza articolare in maniera sistematica un organico ordinamento di Componenti, Gerarchie e Montaggi che dalla Grammatica giungesse fino alla Sintassi, nelle Vite Vasari mostrava comunque, pur in maniera indiretta, di avere ben chiara una strutturazione dell'Ordine e dei suoi sistemi; una strutturazione che, ad una lettura comparativa, non risulta sempre univoca dal punto di vista lessicale, poiché l'Areteino anche se intendeva mettere a punto un 'Trattato indiretto' ripercorrendone i temi e le organizzazioni, non aveva comunque intenzione di compiere un'edizione trattatistica, 'inventando', piuttosto, un nuovo genere biografico; ma si trattava, comunque, di una strutturazione che appare lucida, consapevole degli usi degli altri Trattatisti antichi e moderni, ma, al contempo, anche innovativa, secondo quelle categorie di "Conoscenza" e "Invenzione" impiegate all'interno del racconto vasariano.

Per quanto riguarda l'Ordine nella sua complessità, si può ritenere – a livello generale – che l'organizzazione vasariana seguisse, nelle gerarchie della Grammatica e della Sintassi, all'incirca le stesse Leggi concettuali e costitutive, che ne possono agevolare la lettura.

PER LA GRAMMATICA:

ASSOCIAZIONI GRAMMATICALI

1. le Modanature (i Componenti più minuti);
- 2.a. gli Elementi (i Componenti relativamente complessi a sviluppo verticale, ottenuti dall'unione di più Modanature);
- 2.b. le Porzioni (i Componenti relativamente complessi a sviluppo orizzontale, ottenuti dall'unione di più Modanature);

REGISTRI GRAMMATICALI

3. i Membri (come Componenti gerarchicamente rilevanti e significativi, tanto che, spesso, per sineddoche o metonimia, vengono ad indentificare gli stessi "Generi" degli Ordini: "Capitello Ionico" spesso corrisponde a "Ordine Ionico" e così via ...)

IMPAGINATI GRAMMATICALI

4. le Parti principali (come componenti che assommano più Membri, divenendo appunto "Principali" nell'organizzazione gerarchica e dimensionale).

PER LA SINTASSI:

ASSOCIAZIONI SINTATTICHE

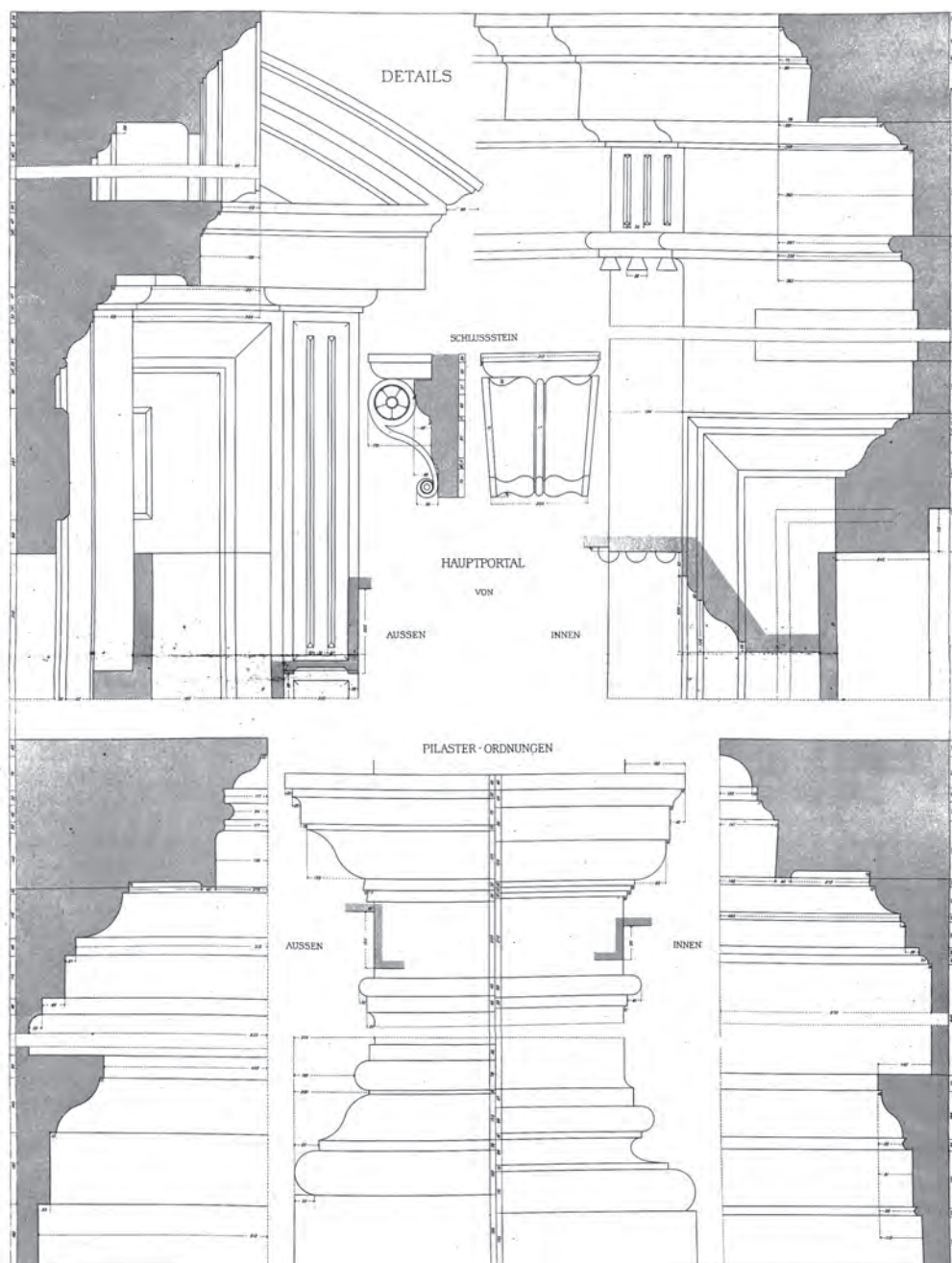
1. le relazione tra singoli Ordini completi tra loro.

REGISTRI SINTATTICI

2. la suddivisione degli edifici in livelli orizzontali e verticali di vita o di scansione ognuno con precise caratterizzazioni morfologiche legate all'Ordine.

IMPAGINATI SINTATTICI

3. la scansione di intere fronti o di planimetrie, attraverso precise Leggi aggregative e morfologiche, fino alla costituzione di insieme spaziali o di campate.



Cortona, la chiesa di Santa Maria Nuova, l'Ornamentazione architettonica vasariana
(da Stegmann e Geymüller, 1888)

L.

LARGO (LARGHEZZA)

Rispetto all'“Altezza” (dimensione in verticale) la Larghezza (e il relativo aggettivo ‘Largo’) indica la misura in orizzontale, oppure anche in profondità. Ciò vale:

[1] *Per i Costrutti interi*, come nel caso di Sanmicheli che «a Verona fece ... la bellissima porta del palazzo del Podestà ... Essa pare per la bassezza del luogo dove è posta alquanto nana, essendo massimamente senza piedistallo e molto *larga* per la doppiezza delle colonne» (*Vita di Michele Sanmicheli*).

[2] *Per i singoli componenti*. La ‘Larghezza’ viene valutata anche in riferimento ai vari Componenti dell’Ordine come per il piedistallo Corinzio: «fassi il zoccolo [Piedistallo], che regge la colonna, di questa maniera: *largo* un quadro e due terzi» (“Introduzione all’opera”, III, l’ordine Corinzio).

[3] *In via induttiva si può desumere il significato di ‘Largo’ anche in riferimento alla profondità, allo spessore, ambito dimensionale lasciato comunque denominativamente ‘scoperto’ da Vasari per via diretta (anche se deducibile dalla trattazione e a volte indicato come “Grosso”).* Infatti «messe su le colonne e sopra i capitelli gl’architravi, che si stringono nel mezzo del diritto della colonna l’un l’altro, si fa un dado quadro; essempragrazia se la colonna è un braccio grossa e l’architrave similmente *largo* et alto» (“Introduzione all’opera”, III, l’ordine Dorico).

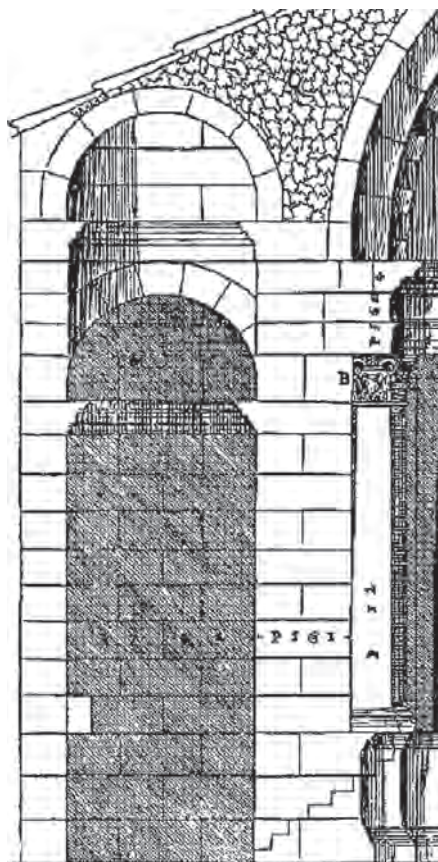
ATTESTAZIONI: 1. In riferimento ad un intero Complesso: {*Vita di Michele Sanmicheli*}, le colonne doppie nella porta del palazzo del Podestà di Verona. 2. In riferimento ai singoli Componenti dell’Ordine: “Introduzione all’opera”, III, l’ordine Corinzio’. 3. In riferimento alla profondità: “Introduzione all’opera”, III, l’ordine Dorico. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Alto, Grosso.

ALBERTI, LAURO, BARTOLI: in molte occasioni nel *De Re Aedificatoria* Alberti si trova a fornire indicazioni anche sulla ‘Larghezza’ dei Costrutti, come in riferimento alla base Attica (*De Re*, VII,VII,[3-4],pp.118v-119) con l’aggettivo «*latum*» (non a caso etimologicamente vicino al sostantivo “Lato”, laddove per sineddoche la “Misura” diventa denominazione). Per Bartoli



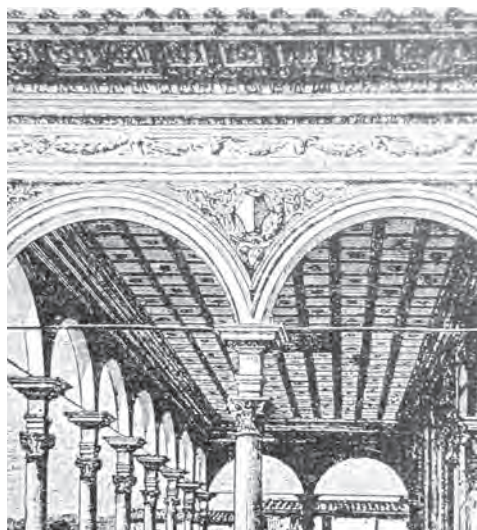
LARGO (LARGHEZZA) L1

L.1. Piedistalli Corinzi a parità di Altezza (da Serlio, 1537; da Vignola, 1562; e da Cataneo, 1567)



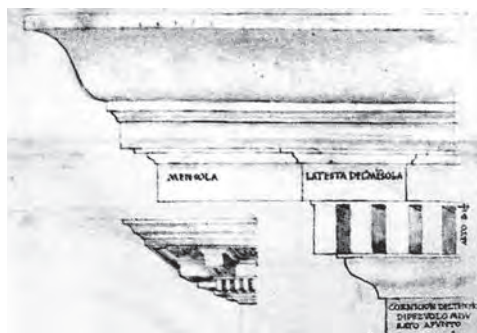
LARGO (LARGHEZZA) L2

L.2. La ‘Larghezza’ dei Piedritti per garantire la ‘Sovrapposizione dei Sodi’: Archi e ‘Spalle’ nel “Secondo Tempio di Nimes” (in Palladio, IV, 1570)



LASTRONE L3

L.3. Arezzo, Santa Maria delle Grazie: In alto, lo sporto dei 'Lastroni' (da Schubert von Soldern, 1896, particolare)



LASTRONE L4

L.4. Cornice antiquaria a Pozzuoli rilevata da Giuliano da Sangallo, con "Mensole" (ovvero Mutuli e Dentelli, ma non Modiglioni)

– p.215 – «feciono la base alta per la metà della grossezza della 'colonna da basso' et vollono che il dado fusse da ogni banda *largo* quanto uno diametro, et mezo della colonna da basso il più, et il meno un diametro, et un terzo» (anche Lauro – p.148v – impiegava «*largo*»).

ANCHE IN: Vitruv./ Ces., p.LXV; Vitruv./ Barb., p.173; Alb./ Lauro, p.148v; Alb./ Bart., p.215; Ser.IV,7,p.159; Cat.,V,XII,p.136; Pall.,I,15,19,pp.22,51; Scam.II,VI,26,p.116.

LASTRONE

Lo "Sporto" (o "Aggetto") del Tetto (o della Cornice posta nella parte sommitale della Trabeazione dal Gocciolatoio 'in su' nell'Architettura classica veniva usualmente "Retto" (sorretto) – per facilitare la sicurezza statica e cioè la "Sodezza" del Costrutto generale – da "Mensole" (intese in senso generico appunto come 'ciò che supportava') ovvero dalla esplicazione morfologica di esse, con due attorcimenti agli estremi, cioè i "Modiglioni". Si trattava di accorgimenti impiegati già in Età greca e dei quali aveva dato conto Vitruvio (*De Arch.*, IV,V) ricordando i "Mutuli"; ai quali faceva riferimento Alberti sempre come «*Mutulos*» in più occasioni (per la trabeazione Dorica, Ionica e Corinzia); e nella Modernità anche Cataneo («egli mette la derivazione de i modiglioni»: Cat.,V,XII,p.129); per poi essere visualizzati anche da Vignola nel 1562 (Vign., Tav.XXVI) e, prima, da Serlio in più occasioni. Si trattava, dunque, di Elementi 'pacificati' sia nella Teoria che nella Pratica, dei quali, però, Vasari individuava nel 1568 una 'variante particolare' (individuale e singolare) allorché ricordava che Benedetto da Maiano, nella chiesa delle Grazie di Arezzo «{volendo che il tetto sportasse tanto in fuori senza modiglioni o mensole che lo reggessino, fece que' *lastroni*, dove sono i rosoni intagliati}». 'Lastroni', dunque, al posto di 'Modiglioni' e "Mensole".

ATTESTAZIONI: *Vita di Benedetto da Maiano*, la copertura della chiesa della Madonna delle Grazie ad Arezzo. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Mensola, Modiglione.

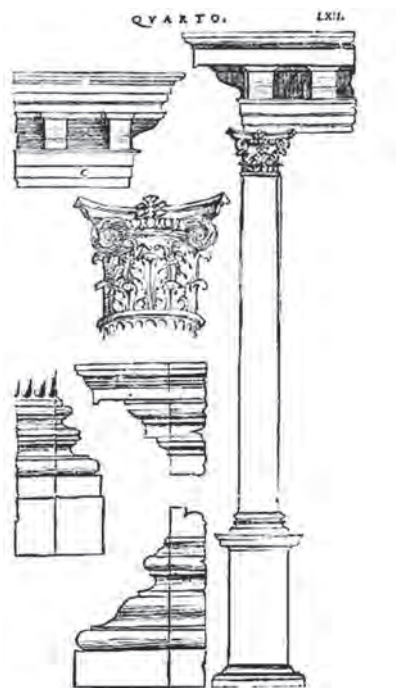
LATINO (ORDINE)

Le denominazioni relative all'ordine Composito risultavano nella Trattatista cinquecentesca piuttosto varie e articolate e Vasari sembrava voler compierne una specie di 'sintesi'. Così nell'"Introduzione" delle *Vite* in riferimento all'ordine Composito, l'Aretino sottolineava che «di questo modo di lavorare è scorso l'uso, che già è nominato questo ordine da alcuni "Composto", da altri "*Latino*", e per alcuni altri "*Italico*" ("Introduzione all'opera", III, l'ordine Composto). Per quanto riguarda la scansione morfologica, «i capitelli si posson far simili ai Corinti, salvo che vuole essere più la cimasa del capitello e le volute o viticci alquanto più grandi, come si vede nell'Arco di Tito Vespasiano a Roma», da cui la denominazione appunto di "*Latino*". Nella generale interscambiabilità denominativa "Composito" / "Composto" impiegata dall'Aretino

per indicare il più ricco dei Capitelli – istituzionalizzato dai Romani nell'Arco di Tito (sulla base dei numerosissimi esempi precedenti ai quali allude anche Vitruvio) e utilizzato soprattutto dai Moderni – nelle *Vite* si ha poi un impiego articolato in riferimento al capitello Composito, del quale peraltro Vitruvio non aveva parlato chiaramente. Ma era stato Leon Battista Alberti ad avanzare una nuova istituzionalizzazione, e questa volta *per verba*, dell'Ordine 'più complesso' e imperiale (mentre Vitruvio aveva solo parlato di «*genera variis vocabulis nominata*»: *De Arch.* IV,1,12), in ciò ripreso anche da Cosimo Bartoli che, addirittura, aveva avanzato per l' "Italice" del *De Re Aedificatoria* (VII,VI,[1/4],pp.117-117v) la denominazione di "Toscano" nel senso del 'Composito'. La indicazione di "Latino" rispetto all'"Italice" di Alberti – pur rimanendo nello stesso ambito geografico e culturale dell'*Italicitas* – doveva aver suggerito anche a Serlio per primo (1537: «opera Composta detta da alcuni "opera Latina"») l'impiego di quel "Latino", che Vasari, poi puntualmente, riprendeva.

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III, l'ordine Composto. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Capitello, Ordine Composito, Ornamento Composito.

VARIAZIONI LESSICALI E IDENTITÀ MORFOLOGICHE:



LATINO L5

L.5. Dell'ordine Composto o 'Latino' di Serlio (1537: «opera Composta detta da alcuni "opera Latina"»)

VITRUVIO	ALBERTI	BARTOLI	SERLIO	VASARI	BARBARO	VIGNOLA	CATANEO	PALLADIO
(« <i>variis vocabulis</i> ») <i>De Arch.</i> , IV,1,12	Italicum	Composito Toscano	Italice Composito Latino	Italice Composito Toscano Latino	Composito	Composito	Italice Composito Latino Romano	Composito

ANCHE IN: Alb./ Bart., p.213; Ser.IV,9,p.183; Cat.,V,X,p.129.

LAVORARE

Il verbo 'Lavorare', strettamente connesso a "Lavoro", comprende nelle *Vite* un campo semantico, e le realizzazioni che da esso derivano, estremamente dilatato, tanto da abbracciare:

[1] *L'Ordine nella sua totalità*. Ad esempio: «di questo 'modo di *lavorare*' [Composito] è scorso l'uso, che già è nominato questo Ordine da alcuni "Composito", da altri "Latino" e per alcuni altri "Italice"» ("Introduzione all'opera", III). Per quanto riguarda poi la varia identità vasariana tra 'Lavoro' e "Ordine architettonico" (un'identità certo 'estensibile' anche agli altri Generi al di là di quelli effettivamente ricordati nelle *Vite*):



LATINO L6

L.6. Il Composito o "Latino" di Cataneo (1567: «questo Ordine di Colonne da alcuni è stato detto "Composito" ... e da alcuni altri "Latino"»)

RUSTICO	TUSCANICO VITR	TOSCANO	DORICO	IONICO	CORINZIO	COMPOSITO	MISTO	FIGURATO	TEDESCO
ordine/opera lavoro/maniera genere/sorte/modo componimento Rustico	opera Toscana di Vitruvio genere Toscano	(dei Moderni)	ordine/opera maniera corpo/genere sorte/modo Dorico	ordine/opera sorte/modo Ionico	ordine/opera lavoro/maniera corpo/genere sorte/modo Corintio	ordine/corpo modo di lavorare sorte/modo Composto Composito/Latino	ordine alla mescolata Capitelli misti	Termini a figura umana mostri o alberi	ordine maniera lavoro Tedesco dei Goti
(«Toscano» per le bozze) Rustico e Dorico			Dorico con base Corinzia Dorico e Rustico			Italico/Toscano	Dorico e Rustico		

[2] *Con riferimento ai montaggi dell'Ordine*, nell'edizione del 1568, sottolineava Vasari: «[tornato Michelozzo da Venezia] standosi in Fiorenza, il palazzo Pubblico della Signoria cominciò a minacciar rovina ... Ne fu allora data cura a Michelozzo che ... cavate le colonne che erano in pezzi mal commessi, rimesse di nuovo

l'altre di pezzi, lavorate con diligenza} (*Vita di Michelozzo*). Quindi nella strutturazione generale dell'«Ordine», la 'fase della Lavorazione' (compositiva, strutturale, tecnologico-realizzativa, ornamentale ...), prevedeva un momento di scansione precisa e con il 'Lavoro' si giungeva alla realizzazione del singolo esempio (Individuo):

ORDINE	GENERE (MANIERA, COMPONIMENTO)	SPECIE (FORMA)	INDIVIDUI (OPERA, SORTE, LAVORO, MODO)
ORDINE (Principi, Categorie, Espressioni)	RUSTICO	a Bozze e Conci a Bugne Pulito e Ornato (pseudo-Rustico) (Campato in aria) Tuscanico vitruviano Toscano dei Moderni	Venezia, Zecca Firenze, palazzo Strozzi, esterno Roma, palazzo San Biagio
	DORICO	(Arcaico) Vitruviano (degli Uffizi) Dorico e Rustico Dorico con Corinzio	Verona, porta Palio Roma, palazzo Farnese Vaticano, Belvedere
	IONICO	Ionico vitruviano Ionico moderno (con diverse volute)	Firenze, Santa Maria Maddalena Caprarola, villa Farnese Verona, palazzo del Podestà
	CORINZIO	Corinzio vitruviano (a foglie d'Acanto) Corinzio romano (a foglie d'Ulivo)	Verona, cappella di San Giorgio Firenze, palazzo Strozzi Roma, San Pietro, cupola
	COMPOSTO	Romano/Latino Italico Toscano Mescolato (Moderno d'Invenzione)	Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova Roma, San Pietro, cupola Caprarola, villa Farnese
	FIGURATO	Termini Cariatidi Atlanti Mostri ad Alberi	Perugia, apparato per Papa Paolo III Roma, San Pietro in Vincoli, tomba di Giulio II Milano, Sant'Ambrogio, chiostro
	TEDESCO	dei Goti Tedesco (d'Invenzione)	

(spesso per *sineddoche* o *metonimia* il Tutto, dal punto di vista denominativo, sostituisce i Componenti e viceversa)

[3] *Con riferimento particolare alle decorazioni ornamentali*: «di queste sorte [di lavoro «doppio» e cioè] «opera di quadro» o «d'intaglio» si fanno

tutte le sorti di Ordini: Rustico, Dorico, Ionico, Corinto e Composto; e così se ne fece al tempo de' Goti il lavoro Tedesco. E non si può *lavorare*

nessuna sorte d'ornamenti che prima non si lavori di quadro e poi d'intaglio» ("Introduzione all'opera", II).

ATTESTAZIONI: 1. L'Ordine nella sua totalità: "Introduzione all'opera", III, l'ordine Composito'. 2. Con riferimento ai montaggi dell'Ordine: *Vita di Michelozzo*, le 'colonne ottagonhe'. 3. Con riferimento alle decorazioni ornamentali: "Introduzione all'opera", II, l'ornamentazione «doppia». RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Modo, Opera, Ordine, Sorte. ANCHE IN: Ser., IV, 8, pp. 169, 170.

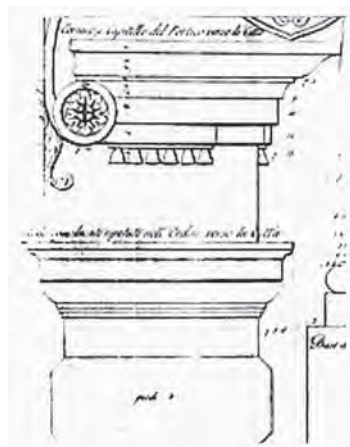
LAVORARE 'ALLA RUSTICA'

Tra i vari esempi moderni divenuti ben presto paradigmatici tanto da entrare negli *exempla* della 'Trattatistica vasariana', si pone, secondo Vasari, quanto realizzato da Michele Sanmicheli a Verona, fornendo precise connotazioni al modo di 'Lavorare alla Rustica'.

[1] *Bozze 'naturali', come esempio tipico della Rustica*. Così, a porta Palio a Verona, «dalla banda che è volta verso la città vi fece il Sanmicheli una bellissima loggia, tutta di fuori d'ordine Dorico e Rustico e di dentro tutta lavorata alla Rustica, con pilastri grandissimi, che hanno per ornamento colonne di fuori tonde e dentro quadre e con 'mezzo risalto' [lesene], lavorate di pezzi alla Rustica e con capitelli Dorici, senza base, e nella cima un cornicione pur Dorico et intagliato che gira tutta la loggia» (*Vita di Michele Sanmicheli*).

[2] *Specie in associazione con altri Ordini, come il Dorico, con pezzami sbazzati*, ma «bugne non rozze, ma pulite e con bellissimi ornamenti». Infatti «A Verona [egli] fondò e tirò in alto la porta detta volgarmente del Palio ... Dalla parte di fuori è d'ordine Dorico ... La porta è di facciata larghissima e tutta di bozze, o vero bugne, non rozze ma pulite e con bellissimi ornamenti» (*Vita di Michele Sanmicheli*).

ATTESTAZIONI: (*Vita di Michele Sanmicheli*), l'opera Rustica' associata con l'ordine Dorico. 1. Bozze 'naturali', come tipico della Rustica. 2. Specie in associazione con altri Ordini, come il Dorico. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Opera Rustica, Ordine Dorico e Rustico, ordine Rustico.



LAVORARE "ALLA RUSTICA" L7

L.7. Verona, Porta Palio: ordine Rustico con Fusto a Bugne (da rilievo di F. Albertolli, 1815, particolare); Rustica nel progetto di Perin del Vaga per palazzo Doria (disegno cinquecentesco)

LAVORO

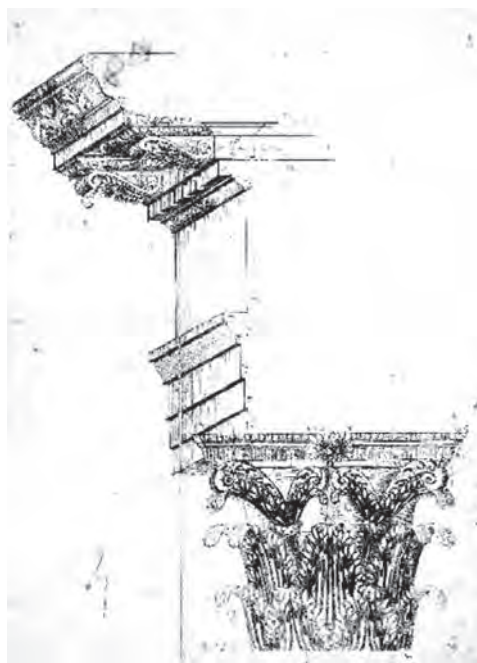
Con il termine 'Lavoro', in senso generico inteso come tutto ciò che viene prodotto dall'Uomo, Vasari indica una serie di opere dalla natura più varia, che vengono a coincidere sia con l'Ordine nella sua totalità (ad esempio "Lavoro Corinto"), sia con Porzioni di esso, sia con aspetti specifici come quelli ornamentali (ad esempio "Lavoro di quadro": in "Introduzione all'opera"). Un'estensione semantica, con precise ricadute operative, dal raggio molto esteso, ma che mette al centro dell'attenzione, comunque, gli aspetti realizzativi che si esplicano nell'esecuzione concreta del caso singolo (Individuo). Nella generale strutturazione dell'"Ordine" dunque:

ORDINE	GENERE (MANIERA, COMPONIMENTO)	SPECIE (FORMA)	INDIVIDUI (OPERA, SORTE, LAVORO, MODO)
--------	--------------------------------------	-------------------	--

E, soprattutto, in riferimento ai singoli "Ordini" dal punto di vista denominativo:

VARIAZIONI E IDENTITÀ LESSICALI TRA ORDINE E "LAVORO"

RUSTICO	TUSCANICO	VITR	TOSCANO	DORICO	IONICO	CORINZIO	COMPOSITO	MISTO	FIGURATO	TEDESCO
ordine/opera lavoro/maniera genere/sorte/modo componimento Rustico	opera Toscana di Vitruvio genere Toscano	(dei Moderni)	ordine/opera maniera corpo/genere sorte/modo Dorico	ordine/opera sorte/modo Ionico	ordine/opera lavoro/maniera corpo/genere sorte/modo Corintio	ordine/corpo modo di lavorare sorte/modo Composito Composito/Latino	ordine alla mescolata Capitelli misti	Termini a figura umana mostri o alberi	ordine maniera lavoro Tedesco dei Goti	
(«Toscano» per le bozze) Rustico e Dorico			Dorico con base Corinzia Dorico e Rustico			Italico/Toscano	Dorico e Rustico			



LAVORO CORINTO L8

L.8. Ordine Corinzio dei Romani. Pola, Arco dei Sergi (disegno di Andrea Palladio)



LAVORO DI INTAGLIO L9

L.9. 'Lavori in intaglio' in basi antiquarie: Dorica, Ionica e Corinzia (da stampe cinquecentesche)

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera".
RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI:
Componimento, Maniera, Ordine. Anche in:
Barb., p.183.

LAVORO CORINTO

Nella serie sinonimica delle locuzioni riferite all'Ordine, e nello specifico all'"ordine Corinzio", si pone anche quella di 'Lavoro Corinto', attestato in Vasari nell'"Introduzione": «il *lavoro Corinto* piacque universalmente molto a' Romani e se ne dilettarono tanto ch'è fecero di questo Ordine le più ornate e onorate fabbriche» ("Introduzione all'opera", III).

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III, l'"ordine Corinzio". RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Ordine Corinzio.

LAVORO DI INTAGLIO

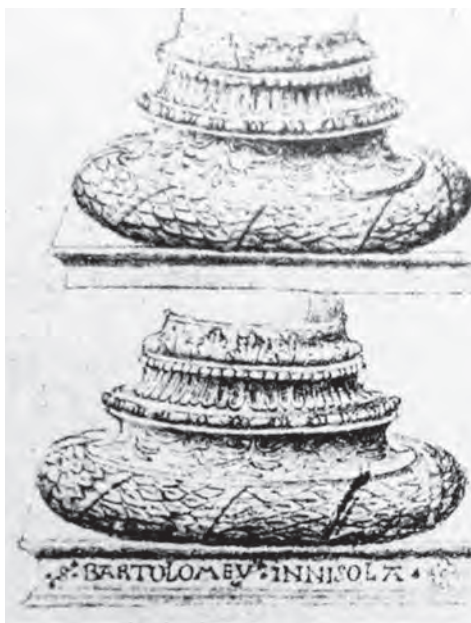
L'"Ornamentazione" nel senso di "Ornato" risulta essere Componente fondamentale nella qualificazione formale dell'Ordine, tanto che Vasari, con un'attenzione specifica che gli deriva certamente anche dalla sua attività pittorica, non considera affatto – nelle «tre Arti sorelle» – che gli aspetti ornamentali debbano essere trascurati o debbano risultare 'inferiori' rispetto alla strutturazione dell'Architettura. L'"Ornamentazione", però, che può essere per sua natura "Fantasiosa", va disciplinata, poiché non tutte le Modanature possono essere ornate; e non tutti gli "Ornati" si possono ammettere. Dunque, «se l'opera non resta pulita, ma si intaglia, in tai cornici e fregi, fogliami, uovali, fusaroli, dentelli, guscie et altre sorte d'intagli, in que' membri che sono eletti a intagliarsi da chi le fa, ella si chiama "opera di quadro intagliata" ovvero "lavoro d'intaglio". Di queste sorte [di lavoro «doppio» e cioè] "opera di quadro" o "d'intaglio" si fanno tutte le sorti di Ordini: Rustico, Dorico, Ionico, Corinto

e Composto; e così se ne fece al tempo de' Goti il lavoro Tedesco. E non si può lavorare nessuna sorte d'ornamenti che prima non *si lavori* di quadro e poi *d'intaglio*. Ecco perché si tratta di un lavoro «doppio», perché va lavorato, appunto, due volte.

ATTESTAZIONI: “Introduzione all'opera”, II, l'ornamentazione «doppia». RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Lavoro di quadro, Opera di quadro.

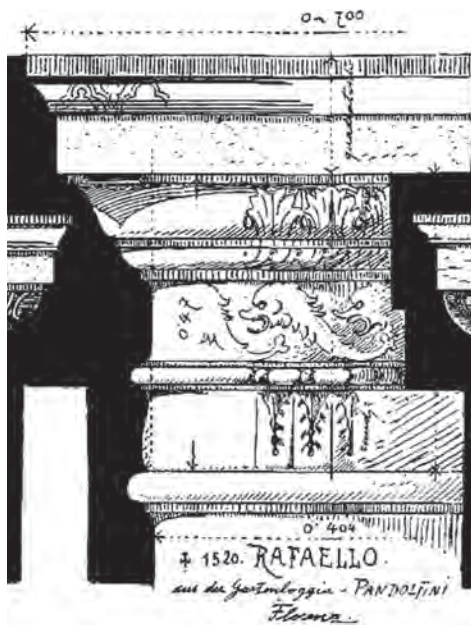
LAVORO DI QUADRO

Il ‘Lavoro di quadro’ esattamente come il “Lavoro di intaglio” costituisce anch'esso – contrariamente a quanto ci si sarebbe attesi, visto il suo portato ‘unicamente’ decorativo – un aspetto fondamentale dell'intera “Architettura”, tanto che la menzione di esso apre, nelle *Vite*, la sezione delle “*Teoriche architettoniche*” (nel Capitolo II, non a caso dopo l'analisi delle Pietre). L'ornamentazione, infatti, costituisce per Vasari un aspetto fondamentale della strutturazione dell'Ordine (*Venustas*), ma essa va seguita in tutte le sue fasi realizzative e, soprattutto controllata dall'Architetto perché non va lasciata al libero arbitrio degli Intagliatori. La prima fase è quella, dunque, del «*lavoro di quadro*»: «diciamo che quando le pietre si lavorano per la fabrica, tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni, si chiama “*lavoro di quadro*”. E questo cognome deriva dalle facce e dagli spigoli che son quadri, perché ogni Ordine di cornici, o cosa che sia diritta o vero risaltata et habbia cantonate, è opera che ha il nome di “quadro” e però volgarmente si dice tra gli artefici, “*lavoro di quadro*” ... Di queste sorte [di lavoro «doppio» e cioè] “opera di quadro” o “d'intaglio” si fanno tutte le sorti di Ordini: Rustico, Dorico, Ionico, Corinto e Composto; e così se ne fece al tempo de' Goti il lavoro Tedesco. E non si può lavorare nessuna sorte d'ornamenti che prima non *si lavori* di quadro e poi d'intaglio» (“Introduzione all'opera”, II). Nel suo complesso, dunque, l’“Ornamentazione” intesa come “Ornato” è «doppia» perché prima ottenuta con il «*lavoro di quadro*» e poi con quello «d'intaglio», mentre il solo «*lavoro di quadro*» è semplice. Una tale successione va opportunamente calibrata, poiché si possono creare ‘dissonanze’ nella successione dei Costrutti ornamentali. Infatti «essendo l'anno 1550 creato papa Giulio Terzo ... aveva detto Michelagnolo [per la cappella di famiglia Del Monte] a Sua Santità che non s'impacciasse con intagli perché, sebbene arricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il *lavoro di quadro*, quando è fatto bene, è molto più bello che l'Intaglio e meglio



LAVORO DI INTAGLIO L10

L.10. Base Corinzia con doppia Scozia e un Bastone intagliati (dai rilievi di Antichità di Benozzo Gozzoli, fine del XV secolo)



LAVORO DI QUADRO L11

L.11. Capitello Composito con ‘Lavoro di Quadro’ di Raffaello, in Firenze, palazzo Pandolfini (da Durm, 1914)



LAVORO DI QUADRO L12

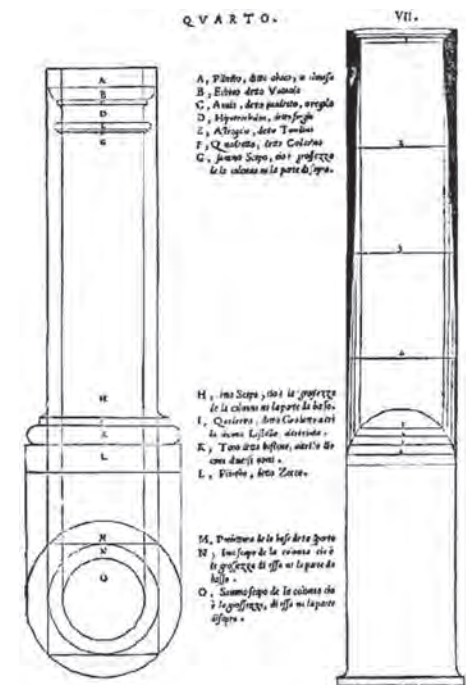
L.12. 'Lavori di quadro' nella cappella vasariana Del Monte (realizzata con la consulenza di Michelangelo) nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma (particolare di disegno cinquecentesco)

accompagna le figure». Secondo Michelangelo, dunque, (e anche secondo Vasari) l'uso di Ornati di quadro e di intaglio va molto ben controllato, per permettere una precisa Armonia dei costrutti, nell'equilibrio tra Morfologia e Ornamentazione. ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", II, l'ornamentazione «doppia»; {*Vita di Simone Mosca*}, l'ornamentazione per la tomba di papa Giulio III. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Arichire, Cantone, Intaglio, Opera di intaglio, Spigolo.

LAVORO RUSTICO

Sinonimico di "Ordine" è, spesso, 'Lavoro' (come "Maniera"); e ciò con tutte le implicazioni morfologiche del caso e, soprattutto, per le diverse caratterizzazioni costruttive. Così, sinonimo di "Ordine Toscano" risulta essere 'Lavoro Rustico', poiché «il *lavoro* chiamato *Rustico* è più nano e di più grossezza che tutti gl'altri ordini, per essere il principio e fondamento di tutti» ("Introduzione all'opera", III).

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III, l'ordine Rustico ovvero Toscano. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Ordine Rustico, Opera Rustica, Rustico.



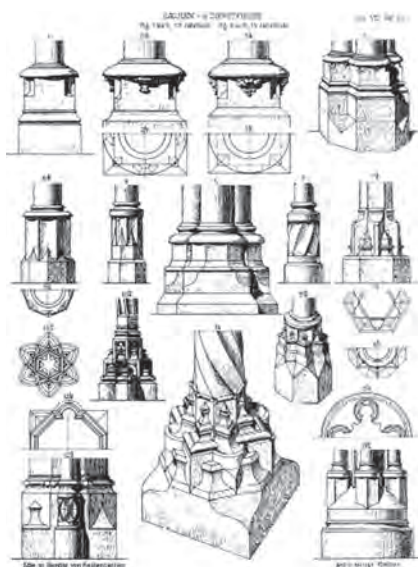
LAVORO RUSTICO L13

L.13. Lavoro Toscano ovvero Rustico (da Serlio, 1537)

LAVORO TEDESCO

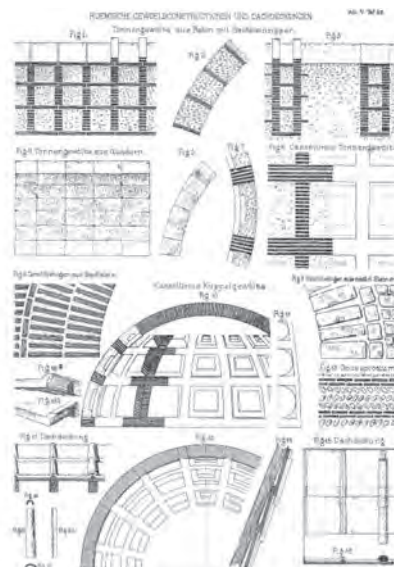
Problematicamente assimilandone i Costrutti ad un vero e proprio "Ordine", Vasari contempla nelle *Vite* anche il 'Lavoro Tedesco', cioè la serie delle declinazioni morfologiche legate al gusto Gotico. Ovviamente il giudizio vasariano resta negativo, ma più che per il 'Lavoro Tedesco' in sé, è per le assurdità strutturali e per le sgrammaticature che da esso derivavano nelle opere dei Moderni. Che però ormai si fosse in presenza di un 'trattamento' divenuto imprescindibile, lo testimoniava la stessa titolazione del paragrafo III dell'"Introduzione" dove l'Aretino faceva riferimento a «De' cinque ordini d'architettura: Rustico, Dorico, Ionico, Corinto, Composto, e del *lavoro Tedesco*». Nel 1550 (ma poi con passaggi anche nell'edizione del 1568) Vasari tentava una distinzione tra "Ordine" e "Lavoro", 'aggiungendo' il 'Lavoro Tedesco' (e non l'ordine Tedesco), ma nel giro di pochi anni – tra appunto il 1550 e il 1568 – l'Autore si sarebbe dovuto 'adattare' alla realtà: pur mendace si trattava comunque di un "Ordine Tedesco" (specie dopo le riflessioni di Albrecht Dürer nelle "*Underweysung der messung*" tradotto da Cosimo Bartoli e nonostante gli strali di Michelangelo).

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III,



LAVORO TEDESCO L14

L.14. Piedritti e Colonnine varie di 'Lavoro Tedesco' in edifici gotici (da Egle, *Praktische Baustil- und Bauformenlehre*, 1905)



LEGARE L15

L.15. Legature murarie romane, rilievi (da Egle, *Praktische Baustil- und Bauformenlehre*, 1905)

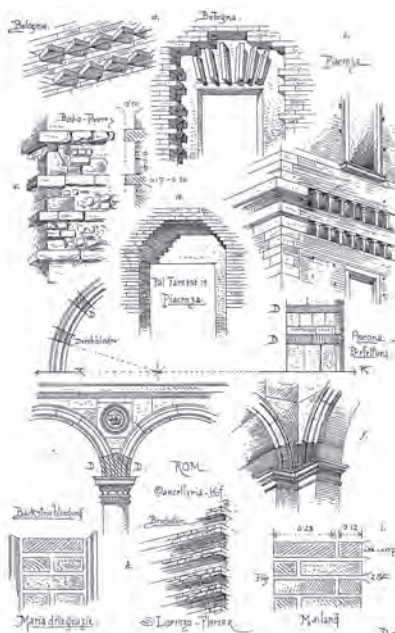
De' cinque ordini d'architettura. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Maniera Tedesca, Opera Tedesca, Ordine Tedesco.

LEGARE

Per indicare la "Committitura" e dunque l'Incastro solidale tra Elementi, Vasari impiega il verbo 'Legare' che mantiene anche una forte carica 'figurativa' (e artistica). Così, «molto più è dotata la città di Firenze di fabbriche stupendissime fatte di bozze ... et è necessario ... che avvenga che sono i pezzi delle pietre maggiori, e molto migliori le committiture dove si va collegando tutta la fabbrica con una pietra che *lega* l'altra pietra».

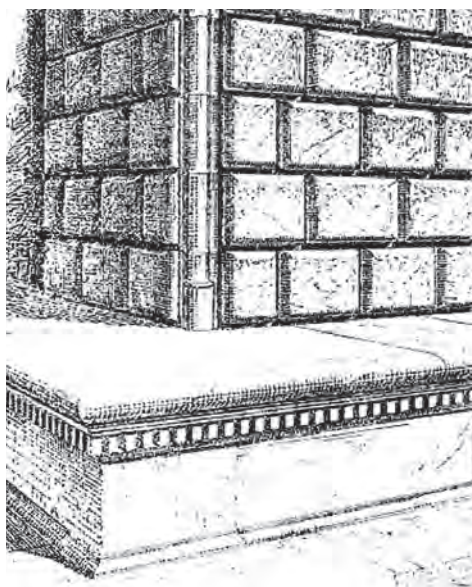
ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III, le bozze dell'ordine Rustico ovvero Toscano. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Bozza, Committitura, Incastro, Legatura.

ALBERTI, LAURO, BARTOLI: Bartoli aveva impiegato il verbo 'Legare' in senso quasi 'agricolo' allorché per tradurre l'albertiano «*advokuntur*» in riferimento al capitello Corinzio (*De Re*, VII, VIII, [9], p.121), aveva specificato – p.221 – che «gli fanno sedici [viticci], de quali ne *legano* quattro in ciascuna fronte del capitello: duoi dal sinistro da un sol nodo, et duoi dal destro lato da l'altro nodo» (Lauro – p.152 – era per «s'uniscono»). Vasari aveva



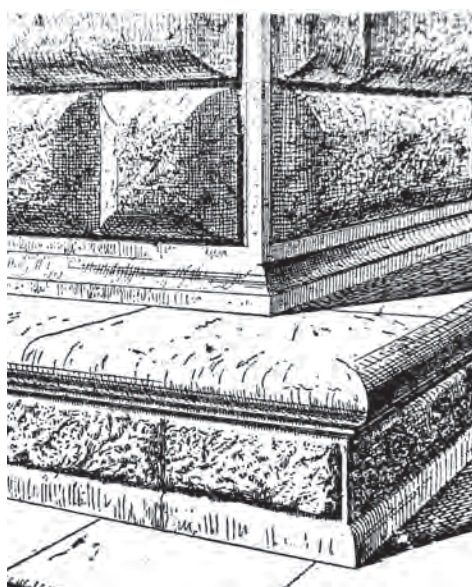
LEGARE L16

L.16. 'Legature' in Murature di Mattoni e Pietre nella Badia Fiorentina e nella chiesa di San Lorenzo a Firenze, nel palazzo Farnese di Piacenza, nel palazzo della Cancelleria di Roma, nella Prefettura di Ancona ... (da Durm, 1914)



LEGAZIONE L17

L.17. Bugne lisce angolari piatte 'legate' in palazzo Bartolini Salimbeni a Firenze, particolare d'angolo (da Durm, 1914)



LEGAZIONE L18

L.18. Opera muraria Rustica, e bugne angolari 'legate', in palazzo Strozzi a Firenze, particolare d'angolo (da Durm, 1914)

considerato gli "Incastri" come 'Legature' e dunque l'effetto non era molto lontano da quello di Bartoli. ANCHE IN: Alb./ Bart., p.221; Ser.IV,7,p.163v; Pall.,I,14,p.16; Scam.II,VI,25,p.110.

LEGAZIONE (o LEGATURA)

Nel caso dell'"Ordine murario", albertianamente inteso come «opus», per Vasari non andavano certo trascurati gli aspetti della "Sodezza" o *Firmitas*. E tra gli "Artifici" che all'Architetto

venivano richiesti vi era la conoscenza delle 'Legature', laddove l'Aretino sembrava intendere tutti i presidi di Cinghiature, ma comprendendo anche le pietre poste a Diatoni. Così ad esempio, «molto più è dotata la città di Firenze di fabbriche stupendissime fatte di bozze ... et è necessario ... che avvenga che sono i pezzi delle pietre maggiori, e molto migliori le commettiture dove si va collegando tutta la fabbrica con una pietra che *lega* l'altra pietra» ("Introduzione all'opera", III). Per quanto riguardava l'"Ordine murario" dunque si distinguevano:

STRUTTURAZIONE DELL'ORDINE MURARIO				
MEMBRI	GENERI	ORNATI (lavorazioni anche secondo i "GENERI")	ARTIFIZI	
ORDINE MURARIO	Bozze Bugne	– a Bozze e Conci – a Bugne	Commettiture	– a Piombo – a Quartabono (a Ugnatura) – Quadre (isodome) – che non è possibile vedere
	Commettiture	– a Bozze piane – a Punte di diamante – a Palle schiacciate – a Punte di diamante e Palle schiacciate – a più Facce – a pietre intagliate – a pietre a caso Scantonate – a pietre Traforate	Augnature Intaccature Collegazioni Legazioni o Legature Incastrature Incrostature	
		– a mattoni e pietre cotte lavorate, stucco (pseudo-Rustico) – (in modo) campato in aria		

R.

RAGIONE

Tra i massimi conoscitori delle Leggi del Montaggio degli Ordini architettonici, dopo Bramante ‘Maestro d’Ordini’, secondo Vasari si poneva Michelangelo, talmente esperto da poter criticare duramente, in più occasioni, sia le sgrammaticature dei Sangallo, sia quelle di Baccio d’Agnolo. E proprio la parola ‘Ragione’ costituisce uno dei fulcri della riflessione teorica, che vede impegnato Vasari dal punto di vista concettuale, per poter porre dei discrimini nei giudizi sull’Ordine. [1] *La ‘Ragione’ come “Regola” imprescindibile.* Anche in riferimento all’Ordine, di Michelangelo era soprattutto, secondo Vasari, la capacità di derogare dalle Norme, senza contraddire le Leggi fondamentali, creando *variationes* sempre

plausibili, ma mai sgrammaticate. Una cosa erano infatti le “Licenze” che non contraddicevano la giusta concezione generale (ad esempio le Leggi costitutive); un’altra cosa erano gli “Abusi” contro la “Regola” o contro la ‘Ragione’. Così «[la Sagrestia Nuova in Firenze, Michelangelo] la volle fare ad imitazione della Sagrestia Vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento Composito, nel più vario e ‘nuovo modo’ ... La quale licenza ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a *ragione* o regola, a’ loro ornamenti» (*Vita di Michelagnolo*). Dunque tra le “Categorie” che governavano i costrutti dell’Ordine si distinguevano ‘Ragione’ e “Regola”:

	<i>Principi:</i>	(FIRMITAS) SODEZZA	(UTILITAS) SERVIRE	(VENUSTAS) BELLEZZA
		CORRISPONDENZA	CORRISPONDENZA	
VIRTÙ e BELLEZZA	<i>Categorie:</i>	LEGGI NATURALI TROVARE DA SÉ INVENZIONE BUONA COSTRUZIONE (E)SPERIENZA MISURA E PROPORZIONE	USO DEGLI ANTICHI BUON GIUDICIO BUON PARERE COMODO CONVENIENZA	IMITAZIONE VEDERE DILIGENZA SERVIRE GRAZIA
		DECORO (Opportunità per la situazione)	ARTE (Capacità di fare)	ORDINE (Armonia tra le Parti)
		DISTRIBUZIONE ACCOMODAMENTO (Collocazione dei Componenti) (Giusta scelta dei generi)	ORNAMENTO	ORDINE (Armonia tra le Parti)
		«RAGIONE «REGOLA	REGOLA ORDINE	MISURA MISURA CONFUSIONE» LICENZA»
		«GRAZIA (Consonanze delle Parti)	MISURA E PROPORZIONE (Controllo degli effetti) Prospettiva e Scorci Proporzionamento e Misura STUDIO»	CONVENIENZA» (opportunità d’uso)
<i>Espressioni:</i>		«DILIGENZA «LEGGIADRIA «DISEGNO «MISURA «DECORO	BELLA MANIERA GIUDIZIO PROPORZIONE ARTE	DISEGNO (E MODELLO)» IMITAZIONE» ARTE» ORDINE»

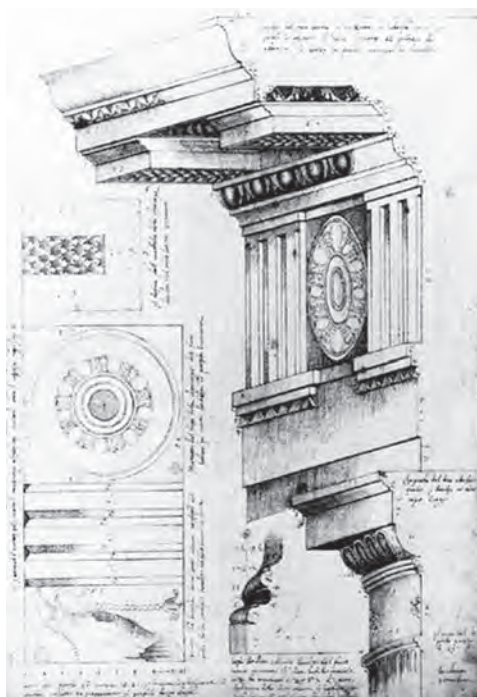
[2] *‘Ragione’ come Ordine.* Per estensione ‘Ragione’ diviene anche Sinonimo di “Ordine”, La serie delle “Regole” imprescindibili si adattava strettamente alla realizzazione degli Ordini, tra i quali l’ordine Dorico: «[la proportion ne’ fusi delle colonne di questa *ragione* è molto ben

intesa, come quelle che non essendo né grosse grosse né sottili sottili hanno forma somigliante, come si dice, alla persona d’Ercole] ... Di questa *ragione* [dell’] opera n’è in Roma al Foro Boario ch’è ricchissima» (“Introduzione all’opera”, III, l’ordine Dorico).



RAGIONE R1

R.1. Firenze, complesso di San Lorenzo, Sagrestia Nuova di Michelangelo (stampa, 1891)



RAGIONE R2

R.2. Roma, basilica Emilia (detta "Foro Boario"), elementi antichi Dorici e "Sporti" di "Ragione" (rilievo di Andrea Palladio)

ATTESTAZIONI: 1. La 'ragione' come regola imprescindibile. *Vita di Michelagnolo*, l'ornamento Composito della Sagrestia Nuova. 2. Come insieme di «Regole» e Leggi aggregative per gli Ordini,

per cui come 'Ordine' (Dorico): "Introduzione all'opera", III, l'ordine Dorico. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Regola. ALBERTI, LAURO, BARTOLI: anche nel *De Re Aedificatoria* di Alberti, l'indicazione della "ratio" trova ampia attestazione, come in relazione all'individuazione della base Attica come base Dorica (in *De Re*, VII,VII,[3-4],pp.118v-119: «rationem»), passo che nella sua traduzione del 1550 Cosimo Bartoli (p.215) rende come «modo e ordine» (tutto il 'modo et l'ordine' [endiadi] del misurare questi membri, lo cavarono dal diametro della pianta della colonna; e i Dorici da principio l'ordinarono in questa maniera») mentre Lauro – p.148v – manteneva piuttosto il riferimento alla «ragione». ANCHE IN: Vitr./ Ces., p.LVv; Vitr./ Barb., p.132; Alb./ Lauro, p.148v; Ces., p.LVI; Ser., IV,5,p.126v; Cat.,V,IV,p.114; Pall.,I,19,p.51; Scam. II,VI,5,p.17.

RARO

Tra i caratteri positivi che rendevano un'opera e un Ordine particolarmente apprezzabili vi era anche l'Unicità della loro qualificazione (che poteva essere materica o formale o d'uso ...). La 'Rarità' era dunque un parametro di valutazione affatto da trascurare, tanto da porsi anche – in maniera endiadica – in unione al carattere del "Bello". Michelangelo non solo aveva valorizzato il Travertino, ma aveva saputo anche realizzare con esso aulici Ornamenti: «questa sorte di pietra è bonissima ...et [si può] intagliarvi ciò ch'altri vuole ... come ha fatto a' giorni nostri ... Michelangelo Buonarroti nell'ornamento del cortile di casa Farnese, avendovi con meraviglioso giudizio fatto d'essa pietra far finestre, maschere, mensole e tante altre simili bizzarrie ... che non si può vedere alcun altro simile ornamento più bello ... E se questo cose son rare, è stupendissimo il cornicione maggiore del medesimo palazzo nella facciata dinanzi, non si potendo alcuna cosa né più bella né più magnifica desiderare» ("Introduzione all'opera", I, Delle diverse Pietre). "Raro e Bello", "Bello e Raro" risultavano dunque qualificazioni spesso inscindibili, come aveva mostrato Giacomo Barozzi da Vignola a Caprarola sempre per i Farnese: «su disegno et invenzione del Vignuola ... in su uno de lati del palazzo a Caprarola è girata, in forma tonda, una scala a chiocciola ... che si regge tutta sopra colonne doppie, con cornici che girano in tondo secondo la scala, che è ricca e varia, cominciando dall'ordine Dorico e seguitando il Ionico, Corinto e Composito, con ricchezza di balaustri, nicchie et altre fantasie, che la fanno essere cosa rara e bellissima» ({*Vita di Taddeo Zuccherò*}). "Raro e Bello" stavano al pari di "Ricco e Vario".

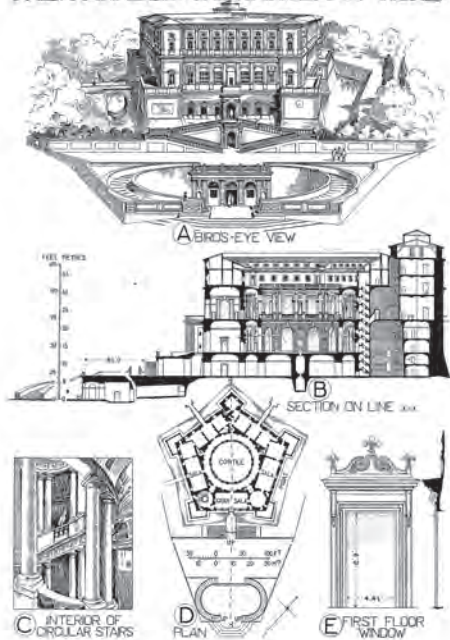
ATTESTAZIONI: “Introduzione all’opera”, I, Delle diverse Pietre; {*Vita di Taddeo Zuccherò*}. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Bello, Ricco, Vario.

REGGERE e REGGERE IL PESO

Il Costrutto dell’Ordine in generale, ma pure i suoi singoli Componenti, rivestono anche una precisa funzione statica – oltre che di “*Venustas*” e di “*Utilitas*” compositiva – che viene da Vasari sintetizzata nel verbo ‘Reggere’. Così, infatti «Piero de’ Medici volle far la cappella della Nunziata ... nella chiesa de’ Servi [a Firenze] ... *Reggano* questa cappella quattro colonne di marmo alte braccia 9 in circa». E per quanto riguarda le singole Parti principali come il Piedistallo: «il zoccolo che [nell’ordine Ionico] *regge* la sua colonna lo fanno alto un quadro e mezzo e largo un quadro» (“Introduzione all’opera”, III). Ancora più esplicito, nel suo valore statico connesso alla “*Firmitas*”, la locuzione ‘Reggere il Peso’, che Vasari impiega in svariate occasioni. La sicurezza statica fondata su Principi ‘natural’ era stata sistematicamente disattesa, secondo Vasari, nei “Lavori Tedeschi” «che sono fuggiti come mostruosi e barbari, dimenticando ogni loro cosa di ordine – che più tosto confusione o disordine si può chiamare – avendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante ch’anno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili e attorte a uso di vite, le quali non possono aver forza a *reggere il peso* di che leggerezza si sia» (“Introduzione all’opera”, III, I “Lavori Tedeschi”). Cioè quelle Colonne, con i loro ‘sodi’ (Fusti) non erano in verità in grado di reggere nessun tipo di ‘Peso’ pur «di che leggerezza si sia». Per contraltare, doveva puntare all’applicazione di buone regole proporzionali, come mostrava l’ordine Dorico, nel quale «la proporzione ne’ fusi delle colonne di questa ragione è molto ben intesa, come quelle che non essendo né grosse grosse né sottili sottili hanno forma somigliante, come si dice, alla persona d’Ercole, mostrando una certa sodezza molto atta a *regger il peso* degli architravi, fregi, cornici, e il rimanente di tutto l’edificio che va sopra. E perché [è] questo ordine, come più sicuro e più fermo degl’altri» (“Introduzione all’opera”, III, l’ordine Dorico). La ‘Sodezza’ stava nella Proporzione ovviamente, ma certo che «il lavoro chiamato “Rustico” è il più nano e di più grossezza che tutti gl’altri ordini ... è a imitazione di persone nane et atte a *regger peson*» (“Introduzione all’opera”, III, l’ordine Rustico’).

ATTESTAZIONI: *Vita di Michelozzo*, la cappella della Annunziata a Firenze; “Introduzione all’opera”, III, l’ordine Ionico’. Introduzione all’opera, III, i “Lavori

PAL. FARNESE: CAPRAROLA: N° ROME



REGGERE IL PESO R3

R.3. Caprarola, la villa Farnese di Vignola (da Fletcher, ediz. 1924)



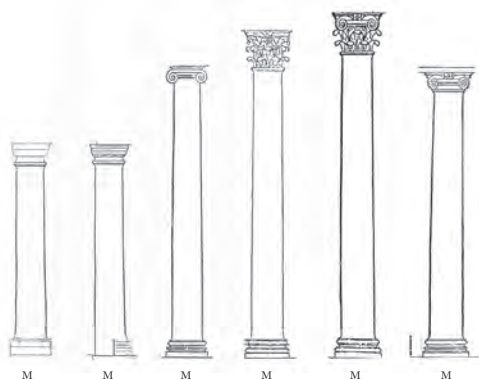
REGGERE R4

R.4. Il Piedistallo Ionico secondo Serlio (1537); Vignola (1562); Cataneo (1567)

Tedeschi”; Introduzione all’opera, III, l’ordine Rustico; Introduzione all’opera, III, l’ordine Dorico’. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Ordine, Proporzione.

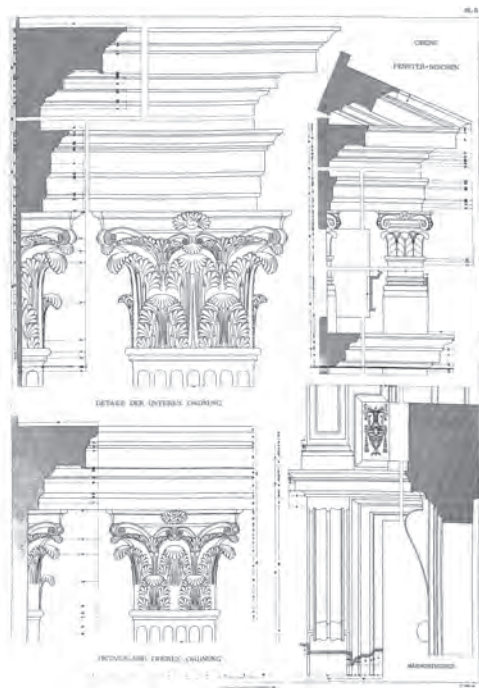
REGOLA

Il costruito dell’Ordine architettonico – sia come “Genere”, sia come “Specie”, sia come ‘Individui’ (cioè gli *Exempla*, i casi specifici di realizzazione) – risultava fin dalla trattazione vitruviana come il prodotto di una serie di Leggi aggregative imprescindibili (le ‘Regole’ appunto) e di possibili variazioni (Vasari le chiamava le “Licenze”) che non



REGOLA R5

R.5. La “Regola” come sintesi dei casi Antichi, adattati alla riflessione di Vitruvio (da Barbaro, *Commentario a Vitruvio*, 1556, *collages* con rimontaggio di Ordini a parità di Modulo all’Imoscapo). Daniele Barbaro – amico di Vasari – presenta due tipologie di Composito (a destra) che invece Vitruvio non contemplava: un Composito derivato dal Corinzio; e un secondo Composito derivato dallo Ionico (senza vaso con foglie) per l’interno degli edifici. Per il Toscano (a sinistra) non veniva mostrata alcuna Colonna completa, ma si rimandava al Dorico. Il Dorico (seconda Colonna da sinistra) veniva previsto in duplice versione: senza base (alla Greca) e con base Attica (alla Romana e alla Moderna). Una *suite* complessa, dunque.



REGOLA R6

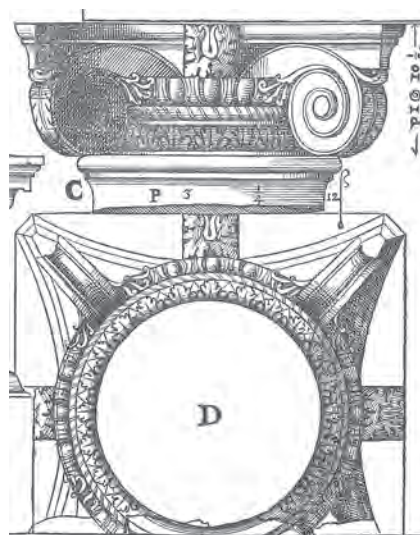
dovevano però mai dare origine a cose «grottesche e ad «abusi» (errori) o a “Disordine”. Naturalmente Vitruvio costituiva il massimo orientamento per il recupero consapevole di quelle ‘Regole’ e Vasari sottolineava come «credendo questo, che se i Greci e i Romani formarono que’ primi quattro ordini [Toscano, Dorico, Ionico, Corinzio] gli ridussero a misura e *regola* generale» (“Introduzione all’opera”, III). Poi, sempre sulla base di quelle stesse ‘Regole’ generali era stata la volta dell’ordine Composito «per averlo costumato molto i Romani et a loro imitazione i Moderni ... [tanto] che ci possino essere stati di quegli che habbino fin qui fatto nell’ordine Composto, e componendo da sé, delle cose che apportino molta più grazia che non fanno le antiche», sottolineando così la parità d’invenzione tra Antichi e Moderni]. Non a caso, ricordava l’Aretino, come nell’Età moderna «con lo studio e la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l’architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi ... Ordinossi che le cose andassino per *regola*, seguitassino con più ordine, e fussino spartite con misure» (“Premio alla Parte Seconda”). E quindi Vasari sottolineava che alla perfetta “Maniera” si era pervenuti, da parte dei Maestri della “Terza Maniera”... aggiungendo «alle cose de’ primi [Maestri] *Regola*, Ordine, Misura, Disegno e Maniera ... che sono i cinque aggiunti ... Fu dunque la *regola* nella Architettura il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante degli edifici antichi nelle opere moderne; l’ordine fu il dividere l’un genere dall’altro, sì che toccasse ad ogni corpo le membra sue e non si cambiassero più tra loro il Dorico, lo Ionico, il Corinzio e il Toscano; e la Misura fu universale ... [Ma sebbene i secondi Maestri] a queste Arti [dei primi Maestri] agomentarono grandemente, ma elle non erano però tanto perfette ... mancandoci ancora nella *regola* una licenza che, non essendo di *regola*, fusse ordinata nella *regola*, e potesse stare insieme senza fare confusione o guastare l’ordine, il quale aveva bisogno d’una invenzione copiosa di tutte le cose e d’una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell’ordine con più ornamento. Nelle Misure mancava uno retto giudizio ... che [forniva] una grazie che eccedesse la misura ... Al Disegno ... mancava quella imitazione più simile e più a punto alle cose naturali ... [E fu] Leonardo da Vinci che diede principio a quella Terza Maniera che noi vogliamo chiamare la “Moderna” [per avere] oltra la gagliardezza e bravezza del Disegno, et oltra il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della Natura così apunto, come elle sono,

R.6. Firenze, complesso di San Lorenzo, Sagrestia Nuova di Michelangelo, Ornamenti (da Stegmann e Geymüller, 1888)

I CINQUE “AGGIUNTI” DELLA ‘REGOLA’

AGGIUNTI:	REGOLA	ORDINE	MISURA	DISEGNO	MANIERA
Principio Principia	Via Modo Exempla Applicazioni	Unità Coerenza nei montaggi dei generi	Dimensione Proporzione	Imitazione della Natura come concetto espresso graficamente	Interpretazione come Comprensione individuale della Natura

con buona *Regola*, miglior Ordine, retta Misura, Disegno perfetto e Grazia divina» (“Proemio alla Parte Terza”). Insomma il processo concettuale vasariano sembrava avere una scansione articolata sulla base di quelle cinque categorie fondative (cioè gli “Aggiunti”). Poi, tra i massimi conoscitori delle Leggi del montaggio degli Ordini architettonici, dopo Bramante, ‘Maestro d’Ordini’ secondo Vasari, si era posto Michelangelo, che aveva criticato duramente, in più occasioni, sia le sgrammaticature dei Sangallo, sia quelle di Baccio d’Agnolo. Così «[la Sagrestia Nuova in Firenze, Michelangelo] la volle fare ad imitazione della Sagrestia Vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento Composito, nel più vario e ‘nuovo modo’ ... La quale licenza ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o *regola*, a’ loro ornamenti» (*Vita di Michelagnolo*). Dunque tra le “Categorie” che governavano i costrutti dell’Ordine si potevano articolare i “Principi”, le “Categorie” e le “Espressioni”:



REGOLA R7

R.7. Capitello ben «Composto» di Ionico e Corinzio nel tempio della Concordia a Roma (da Palladio, IV, 1570, p.127)

	<i>Principi:</i>	(FIRMITAS) SODEZZA	(UTILITAS) SERVIRE	(VENUSTAS) BELLEZZA
		CORRISPONDENZA	CORRISPONDENZA	
VIRTÙ e BELLEZZA		LEGGI NATURALI TROVARE DA SÉ INVENZIONE BUONA COSTRUZIONE (E)SPERIENZA MISURA E PROPORZIONE	USO DEGLI ANTICHI BUON GIUDICIO BUON PARERE COMODO	IMITAZIONE VEDERE DILIGENZA SERVIRE
			CONVENIENZA	CONSIGLIO ESEMPLI MODELLI TERRIBILITÀ INGEGNO
				GRAZIA
	<i>Categorie:</i>	DECORO (Opportunità per la situazione)	ARTE (Capacità di fare)	ORDINE (Armonia tra le Parti)
		DISTRIBUZIONE ACCOMODAMENTO (Collocazione dei Componenti) (Giusta scelta dei generi)	ORNAMENTO	ORDINE (Armonia tra le Parti)
		«RAGIONE «REGOLA	REGOLA ORDINE	MISURA MISURA
	<i>Espressioni:</i>	«GRAZIA (Consonanze delle Parti)	MISURA E PROPORZIONE (Controllo degli effetti) Prospettiva e Scorci Proporzionamento e Misura STUDIO»	CONVENIENZA» (opportunità d'uso)
		«DILIGENZA «LEGGIADRIA «DISEGNO «MISURA «DECORO	BELLA MANIERA GIUDIZIO PROPORZIONE ARTE	DISEGNO (E MODELLO)» IMITTAZIONE» ARTE» ORDINE»



REGOLA R8

R.8. Firenze, capitello Corinzio del palazzo brunelleschiano di Parte Guelfa (da Stegmann e Geymüller, 1888)

Certamente il punto di partenza era costituito per Vasari dalla terna: “Regola”, “Ordine” e “Misura”. A ciò di aggiungevano poi alcuni passaggi concettuali puntuali:

[1] *Necessità imprescindibile di una “Regola”*. La necessità di una “Regola” era imprescindibile, secondo Vasari, perché già «i Greci e i Romani formarono que’ primi quattro ordini [Toscano, Dorico, Ionico, Corinzio] e gli ridussero a misura e regola generale» (“Introduzione all’opera”, III).
 [2] *Mantenendo la ‘Regola’ i Moderni avevano saputo superare quelle istanze*, come era già avvenuto per le “Invenzioni” («il comporre da sé»), relative all’ordine Composito, «per averlo costumato molto i Romani et a loro imitazione i Moderni». Infatti qualora non ci fosse stata una “Regola”, si sarebbe giunti a soluzioni «grottesche» e irrazionali («piuttosto che a ragione o regola») basandosi sulla sola “Fantasia”, come era avvenuto a chi aveva cercato di imitare Michelangelo, senza riuscirci, sulla base dei costrutti della Sagrestia Vecchia di Firenze: «la quale licenza [di Michelangelo] ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a’ loro ornamenti» (*Vita di Michelagnolo*).

iVasari sottolineava come alla perfetta “Maniera moderna” si fosse pervenuti, da parte dei Maestri della “Terza Maniera”... aggiungendo «alle cose de’ primi [Maestri] Regola, Ordine, Misura, Disegno e Maniera ... che sono i cinque aggiunti ... Fu dunque la regola nella Architettura il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante degli edifici antichi nelle opere moderne» (“Proemio alla Parte Terza”).

[3] *“Regola” e “Licenza”*. Per evitare monotonia e imitazione pedissequa, la “Regola” abbisognava della “Licenza”, intesa come capacità personale di saper variare i costrutti, ma senza giungere al «grottesco» o all’irrazionale. Infatti, sebbene i Maestri della “Seconda Maniera” «a queste Arti [conoscenze dei primi Maestri] agomentarono grandemente, ma elle non erano però tanto perfette ... mancandoci ancora nella Regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola, e potesse stare insieme senza fare confusione o guastare l’ordine, il quale aveva bisogno d’una invenzione copiosa di tutte le cose e d’una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell’ordine con più ornamento» (“Proemio alla Parte Terza”). I “Generi” desunti dall’Antico cioè dovevano essere aggiornati grazie ad uno spirito «moderno», perché «l’ordine aveva bisogno d’una invenzione copiosa di tutte le cose e d’una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell’ordine con più ornamento». Molti ci avevano provato a saper ‘dosare’ “Regola” e “Licenza”, ma pressoché solo Michelangelo ci era riuscito negli *Exempla* moderni realizzati, secondo Vasari: «[la Sagrestia Nuova in Firenze, Michelangelo] la volle fare ad imitazione della Sagrestia Vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento Composito, nel più vario e ‘nuovo modo’» (*Vita di Michelagnolo*). Insomma, la “Regola moderna” era ‘universale e necessaria’, ed era costituita da:

1. *Exempla* (antichi e moderni);
2. Capacità della loro innovazione attraverso la “Licenza”. Sillogisticamente, dagli “*Exempla*” e dalla “Licenza” nasceva la nuova “Regola”. Molto aristotelico ...

ATTESTAZIONI: “Proemio alla Parte Seconda”, l’ordine; “Introduzione all’opera”, III, l’ordine Composito; *Vita di Michelagnolo*. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Licenza, Ragione.

ALBERTI, LAURO, BARTOLI: Alberti nel *De Re Aedificatoria* indicava con «ratio» (*De Re*, VII,VII,[11],p.120) ciò che Bartoli – p.217 – avrebbe poi reso come: «nel congiungere insieme questi membri ci è questa regola, che sempre quelli che sono di sopra habbino più aggetto di quelli di sotto» (invece per Lauro – p.150 – era «in questa guisa»). ANCHE IN: Alb./ Bart.,p.217; Ser. IV,5,p.126v; Vign., Tav.III; Cat.,V,XII,p.132; Scam.II,VI,5,p.17.

RESTARE

Per quanto riguarda l’Ornamentazione, i vari Componenti dell’Ordine, ricorda Vasari, come

U.



ULIVO U1a



U.1a. Foglie di Ulivo nel capitello Corinzio. A sinistra: Roma, basilica di San Pietro, capitello di Bramante (da disegno cinquecentesco). A destra: Roma, capitello antico del Tempio di Marte vendicatore (da Palladio, 1570)



ULIVO U1b

U.1b. Foglie d'Ulivo nel capitello Corinzio e nell'intradosso del Gocciolatoio (in Vignola, 1562)



ULIVO U1c

U.1c. Foglie d'Ulivo nel capitello Corinzio (primi tre esempi, a sinistra); e nel capitello Italico/Composito (secondi tre esempi, a destra). (Da Alberti-Bartoli, ediz. Firenze, 1550; Venezia, 1565; Mondovì, 1565)

a UGNATURA
(cfr. AUGNATURA)

ULIVO

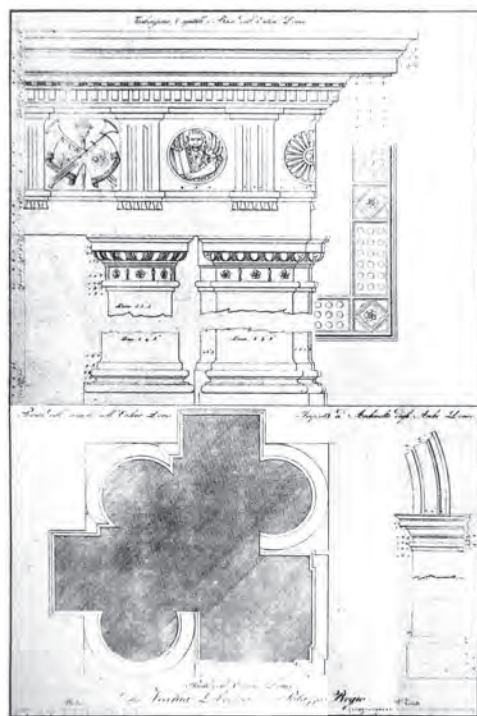
Tra le foglie ornamentali, di largo impiego in Architettura oltre al classico Acantho, si poneva anche l'Ulivo', già in epoca romana segno di vittoria durante i trofei, ma poi soprattutto santificato dalla Tradizione cristiana in connessione anche ai racconti evangelici. Gli esempi antichi però certo non mancavano e, oltre

ad alcuni Capitelli nell'interno del Pantheon specie nei Pilastri, vi erano, soprattutto, quelli del tempio di Marte Vendicatore, sempre a Roma, descritti e rappresentati, ad esempio, da Andrea Palladio nei suoi "Quattro Libri" del 1570 (Lib.IV, cap. 7, p. 15: «i capitelli sono lavorati a foglie di *olivo*, hanno l'abbaco molto maggiore di quello che si vegga negli altri di tal ordine, havendo rispetto alla grandezza di tutto il capitello: le prime foglie si veggon gonfiare alquanto presso al loco ove nascono, il che dà loro grandissima gratia»). Per la ripresa moderna di quell'essenza botanica, Vasari ricordava l'uso della stessa ornamentazione da



ULIVO U1d

U1.d. Foglie nell'ordine Composito. A sinistra: foglie d'Ulivo nel complesso degli Uffizi di Vasari (da Stegmann e Geymüller, vol.VII, 1888). A destra: foglie d'Acantho nel Composito di Vignola (1562)



UNIRE U2

U2. Venezia, Libreria Marciana di Sansovino, la caratterizzazione del Pilone d'angolo d'ordine Dorico con più Piedritti 'uniti' (da Cicognara, 1858)

parte di Bramante: «[nella Basilica di San Pietro] si vede ne' suoi capitegli [di tipo Corinzio], che sono a foglie d'*ulivo* di dentro [cioè nell'interno

della chiesa] ... di quanta terribilità fosse l'animo di Bramante» (*Vita di Bramante*). Se quella in San Pietro a Roma era una 'versione cristianizzata' del Corinzio per ovvi motivi, di più aderente tradizione classica risultava invece quanto era stato realizzato da «Danese Cataneo, che ha fatto in Verona a Santa Anastasia una cappella di marmi ricca, e con figure grandi, al signor Ercole Fregoso ... d'ordine Corinto ... divisata da quattro gran 'colonne tonde' striate, con capitegli a foglie d'*ulivo*» (*Vita di Iacopo Sansovino*). E non deve essere certo un caso, visti i rapporti 'veneziani' di Vasari, il fatto che fosse proprio Palladio – insieme all'Aretino – a sottolineare il valore della *variatio* romana, e poi cristiana, dell'uso delle foglie di 'Ulivo' rispetto all'Acantho vitruviano.

ATTESTAZIONI: *Vita di Bramante*, capitelli Corinzi a foglie d'Ulivo per San Pietro a Roma; (*Vita di Iacopo Sansovino*), la 'colonna tonda' in Santa Anastasia a Verona. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Capitello, ordine Composito, ornamento Corinzio. ANCHE IN: Pall, IV, 7, p. 15; Scam.II, VI, 29, p.136.

UNIONE

Nella sola edizione del 1568, Vasari ricordava come, tra i caratteri positivi da considerare nella caratterizzazione degli Ordini, vi fosse anche la 'solidarietà' tra i vari Componenti. E un tale carattere 'solidale' nei montaggi, notava l'Aretino come gli Antichi lo avessero soprattutto realizzato nel Dorico, dove la tecnologia carpentieresca lignea – fatta di chiodi, chiovistelli, incastri, etc. – aveva trovato una propria puntuale lapideizzazione. Infatti «[si vede all'opere che feciono gl'Antichi essere stata usata molta arte ne' componimenti delle loro fabbriche, e che le modanature delle cornici Doriche hanno molta grazia, e ne' membri *unione* e bellezza grandissima]».

ATTESTAZIONI: "Introduzione all'opera", III, l'ordine Dorico'. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Unire.

UNIRE

Nel rapporto sintattico tra Piedritti colonnari e Muro continuo potevano essere individuate diverse soluzioni che, all'insegna della 'Unione' strutturale, andavano dalle 'Colonne libere'; alle colonne 'variamente affogate' nella muratura. Proprio quest'ultima stretta adesione veniva indicata da Vasari, nella sola edizione del 1568, come un'Unione vera e propria che doveva garantire

comunque solidità. Così «{nel modello [della Cupola della basilica di San Pietro a Roma], nella tribuna sopra il cornicione ... séguita l'imbasamento dove posano le colonne ... Di queste colonne [poste sull'imbasamento] se ne vede tre quarti [colonna a tre quarti], ché l'altro quarto *si unisce* in su canti accompagnata da la 'metà d'un pilastro' che fa canto vivo di drento}» (*Vita di Michelagnolo*). L'esempio era sommo, ma altri casi non mancavano (come aveva mostrato Sansovino nella Libreria di Venezia). ATTESTAZIONI: *Vita di Michelagnolo*, le colonne che ornano i pilastroni nella cupola di San Pietro a Roma. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Colonna, Ordine (di Piedritti), Unione.

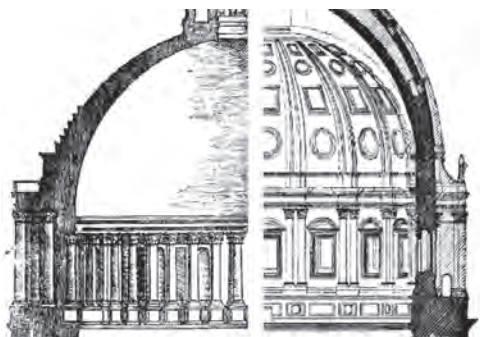
ALBERTI, LAURO, BARTOLI: la necessità dell'«Unione» tra Parti e Membri (come aspetto fondamentale della «Buona costruzione» ovvero del «Modo buono di Fare» e quindi della «Sodezza»), era già stata avanzata da Alberti in più passi: ad esempio in riferimento all'aggetto dei Membri sovrapposti (*De Re*, VII,VII,[11],p.120: «*in iungendis*») che Bartoli traduceva – p.217 – «nel congiungere insieme questi membri ci è questa regola, che sempre quelli che sono di sopra habbino più aggetto di quelli di sotto» (mentre per Lauro – p.150 – «*si uniscono*»). E in riferimento al capitello Corinzio (*De Re*, VII,VIII,[9],p.121: «*advolvuntur*»), Bartoli – p.221 – redeva: «gli fanno sedici [viticci], de quali ne legano quattro in ciascuna fronte del capitello: duoi dal sinistro da un sol nodo, et duoi dal destro lato da l'altro nodo» (e per Lauro – p.152 – «*s'uniscono*»).

ANCHE IN: Alb./ Lauro, p.150; Scam. II,VI,23,p.96.

UNIVERSALE

Poiché esistono Valori che abbracciano tutte le 'scale' di 'lettura' architettonica ed artistica – e si tratta, appunto, di 'Valori Universali' – per Vasari, «l'ordine fu il dividere l'un genere dall'altro, sì che toccasse ad ogni corpo le membra sue e non si cambiassero più tra loro il Dorico, lo Ionico, il Corinzio e il Toscano; e la misura fu *universale*» («Proemio alla Parte Terza»). L'ulteriore riflessione riguarda poi i Valori che non erano solo 'Universali', ma – filosoficamente – anche «Necessari», come quando «l'Architettura [è tra le tre Arti sorelle] la più *universale* e più necessaria et utile» («Proemio di tutta l'opera»).

ATTESTAZIONI: «Proemio di tutta l'opera»; «Proemio alla Parte Terza», gli Ordini architettonici. RIFERIMENTI LESSICALI GENERALI: Genere, Necessario, Ordine, Universale e Necessario. ANCHE IN: Pall.,I,13,pp.15-16; Scam.II,VI,3,p.8.



UNIRE U3

U.3. Roma, basilica di San Pietro in Vaticano, Cupola: a sinistra, il progetto di Bramante (secondo Serlio, 1540); a destra, la realizzazione di Michelangelo (da Durm, 1914)

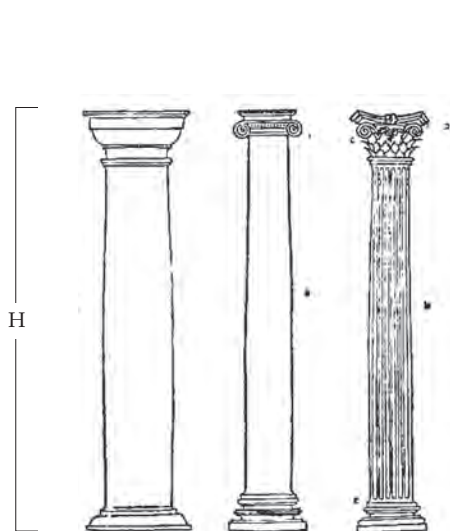


UNIVERSALE U4

U.4. La determinazione 'Universale' degli Ordini negli studi vitruviani di Giuliano da Sangallo (disegno della fine del XV secolo)

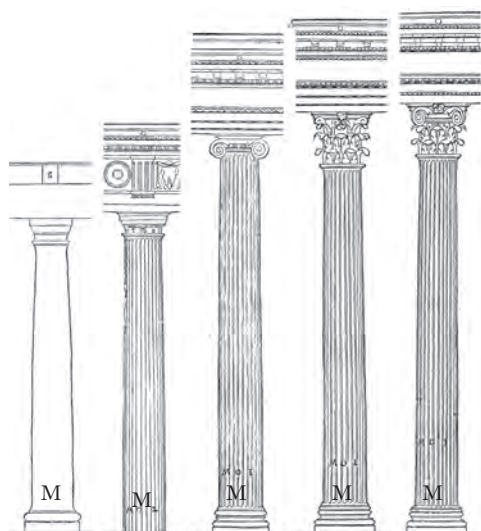
UNIVERSALE E NECESSARIO E UTILE

Indubbia l'utilità di Valori o di procedure 'Universali' (come dice Vasari «l'ordine fu il dividere l'un genere dall'altro, sì che toccasse ad ogni corpo le membra sue e non si cambiassero più tra loro il Dorico, lo Ionico, il Corinzio e il Toscano; e la misura fu *universale*», in «Proemio alla Parte Terza»); ma l'ulteriore passaggio filosofico di lettura estetica riguardava ciò che non era 'solo' 'Universale', ma anche «Necessario». Così, addirittura, per Vasari «l'Architettura [è tra le tre Arti sorelle] la più *universale* e più necessaria et utile» («Proemio di tutta l'opera»). Come anche per il suo amico Palladio (I,20,p.51, in riferimento agli abusi degli Architetti per porte e finestre), ciò che era 'Universale e necessario' veniva a orientare tutte le scelte non solo estetiche, ma anche pratiche: «benché il variare e le cose nuove a tutti debbano piacere, non si deve però far ciò contra



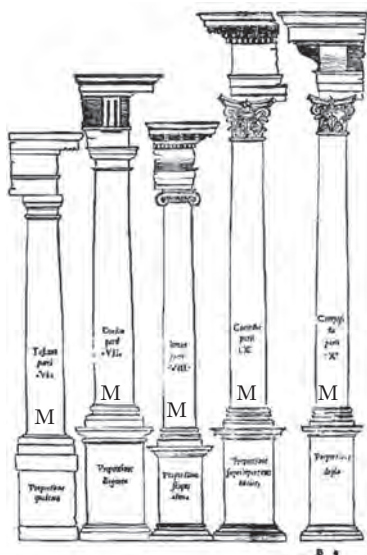
UNIVERSALE E NECESSARIO U5a

U.5a. La distinzioni degli Ordini secondo Vitruvio (da Fra Giocondo, 1511, rimontaggio a parità di altezza)



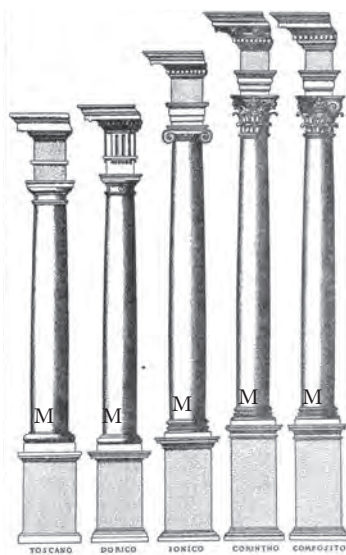
UNIVERSALE E NECESSARIO U5b

U.5b. La distinzione degli Ordini, a parità di Modulo (M), secondo Andrea Palladio (1570, montaggio)



UNIVERSALE E NECESSARIO U5c

U.5c. La distinzione degli Ordini secondo Serlio (da Serlio, 1537) (a parità di Modulo = M)

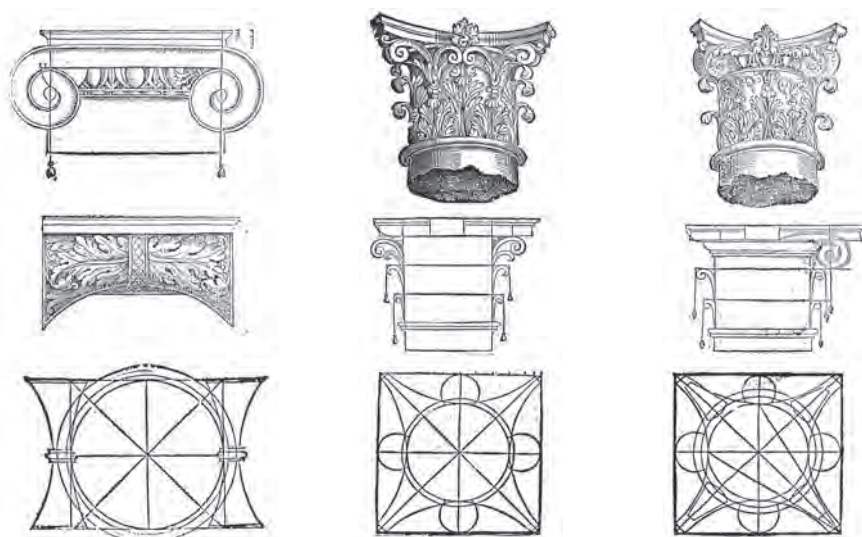


UNIVERSALE E NECESSARIO U5d

U.5d. La distinzione degli Ordini secondo Vignola (da Vignola, 1562) (a parità di Modulo = M)

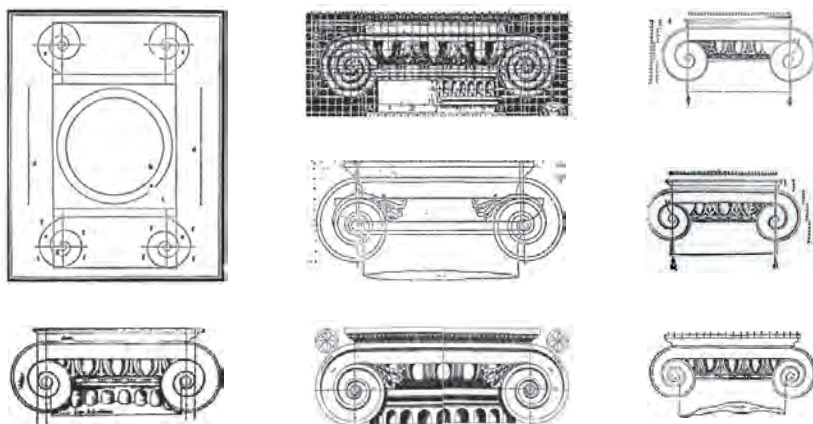
i precetti dell'arte e contra quello che la ragione ci dimostra. Onde si vede che ancho gli Antichi variarono, né però si partirono mai da alcune 'regole *universali et necessarie*' dell'Arte». Anche la locuzione endiadica vasariana di 'Universale

e necessario', cui si aggiunge l'«Utile», si rifà, dunque, ad un ambito squisitamente filosofico: essa sottolinea il concetto che la ricerca e il tentativo, pur asintotico, di ottenere la «*Venustas*» non possano mai dipendere dalla contingenza o



VOLUTA V26

V.26. Le Volute dei capitelli Ionico, Corinzio e Composito secondo Bartoli e probabilmente Vasari (da Alberti-Bartoli, ediz. Firenze, 1550)



VOLUTA V27

V.27. I Giri delle Volute Ioniche. Dall'alto, da sinistra a destra: in Fra' Giocondo (1511); Cesariano (1521); Alberti-Bartoli (Firenze, 1550). Al centro: in Barbaro (1556); Alberti-Bartoli (Venezia, 1565). In basso: in Serlio (1537); Vignola (1562); Cataneo (1567)

«*volute interiori*»). Vasari, non a caso, 'registrava' la variazione denominativa e notava per la presenza nello Ionico delle «*Volute* o «*Cartocci*» o «*Viticci*» che ognun se li chiami» («Introduzione all'opera», III, l'ordine Ionico): il riferimento alla traduzione di Bartoli, mancava raramente.

ANCHE IN: *Vitr.* III, 5, 5/8: *Ces.*, pp. LIII-LIIIv e *Barb.*, pp. 157-158; *Alb.*, VII, VIII, [4-6,] *Bart.*, pp. 218-219; e *Lauro*, p. 151v; *Ser.* IV, 7, p. 159v; *Vign.*, *Tavv.* XIX-XX; *Cat.*, V, VII, pp. 121-122; *Pall.*, I, 16, p. 33; *Scam.* II, VI, 23, pp. 98-99.



VOLUTA V8

V.28. Volute Ioniche, prove di 'Giri' e il problema del 'conflitto angolare' (a destra) (da un disegno cinquecentesco di Antonio da Sangallo)