

Il valore delle glosse redatte da Scamozzi ai libri in suo possesso. L'esemplare Dei Libri del Serlio al Zentralinstitut für Kunstgeschichte a Monaco

Hubertus Günther

I libri possono testimoniare in modo esemplare quali conoscenze fossero disponibili agli studiosi e agli scrittori nel corso del tempo, ma a volte possono anche fornire un'idea del processo di appropriazione delle conoscenze. Dagli anni 1960, partendo dagli studi letterari, è sempre più cresciuto l'interesse della comunità scientifica per la questione. Oggi, questo argomento è diventato un campo di ricerca separato, ricco di un gran numero di contributi¹. Consapevoli del fatto che gli interpreti moderni introducono i loro punti di vista, si è cercato di recuperare il reale significato dei testi antichi tenendo conto dei pareri che hanno fornito i contemporanei sugli scritti originali. Nel frattempo, è emerso soprattutto l'interesse a osservare come i contemporanei usassero i loro libri. Si preferisce considerare i commenti come una componente della vita degli eruditi.

A volte, gli stessi libri forniscono informazioni sul modo in cui si svolgeva il confronto con la letteratura. Un esempio famoso nella storia dell'arte è rappresentato dall'inizio del sesto libro della *De re aedificatoria* in cui Leon Battista Alberti lamenta, in modo addirittura disperato, quanto era stato problematico per lui intendere il trattato di Vitruvio, che avrebbe dovuto essere una base per il suo lavoro se non fosse stato tramandato distorto, mutilato nel tempo e scritto in modo talmente confuso, che «per noi è quasi come se non avesse scritto nulla, dal momento che egli scrisse in modo a noi non comprensibile»². Il trattato di Alberti è stato poi, a sua volta, bersaglio di feroci critiche da parte di Francesco di Giorgio Martini, che sottolinea vividamente quanto fosse difficile per un architetto, anche se si era occupato molto di teoria architettonica, capire un'opera dell'umanesimo tanto enormemente erudita, scritta in lingua latina ma senza alcuna illustrazione³. Gli stessi svantaggi, a quanto pare, intralciavano Francesco di Giorgio nello studio del trattato di Vitruvio come testimoniano le innumerevoli incomprensioni che appaiono nei suoi scritti. Fra Giocondo, che ha facilitato la comprensione del trattato di Vitruvio con la magistrale edizione pubblicata nel 1511, ha annotato di quanti libri e altre cose avrebbe avuto bisogno per preparare il suo lavoro di architetto⁴.

1 ROBERT DARNTON, *The kiss of Lamourette. Reflections in cultural history*. New York/London, 1990, pp. 154-190 (First steps towards a history of reading). ROGER CHARTIER, *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M., 1990. HELMUT ZEDELMAIER, *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*, Köln, 1992. ANTHONY GRAFTON, *L'umanista come lettore*, in *Storia della Lettura nel mondo occidentale*, a cura di GUGLIELMO CAVALLO, ROGER CHARTIER, Roma, Bari, 1995, pp. 199-242. ANTHONY GRAFTON, *Commerce with the classics: Ancient books and Renaissance readers*, Ann Arbor, 1997. PETER BURKE, *A social history of knowledge*, Vol. 1, Cambridge, 2000. *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, a cura di HELMUT ZEDELMAIER, MARTIN MULSOW, Tübingen, 2001. HEATHER J. JACKSON, *Marginalia. Readers writing in books*, New Haven/London, 2001. WILLIAM H. SHERMAN, *Used books. Marking readers in Renaissance England*, Philadelphia 2008. Ringrazio Florian Neumann per la discussione sul tema della lettura umanistica. Si veda anche CHRISTY ANDERSON, *Inigo Jones and the classical tradition*, Cambridge 2007.

2 LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di GIOVANNI ORLANDI, Milano, 1966, pp. 440s.

3 FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di CORRADO MALTESE, Milano, 1967, pp. 489s. HUBERTUS GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988, pp. 155-160.

4 Supplica al Consiglio dei Dieci 1506. VINCENZO FONTANA, *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1533c. 1515*, Vicenza 1988, pp.

Il modo migliore per verificare come i lettori del Rinascimento trattassero i loro libri e come ne avessero assimilato i contenuti è costituito dalle glosse. Era comune apporre nei libri postille, a volte anche estranee, ma tali da evidenziare il loro legame al testo. Esse formavano uno strumento importante dello studio e testimoniavano come i lettori avessero recepito gli scritti e quale fosse il loro atteggiamento mentale. Erano utili per fissare il processo di apprendimento, per mantenere la lettura in memoria, per integrare, correggere, o ricordare la propria opinione sul contenuto. L'uso di annotare gli scritti non era una novità del Rinascimento, ma continuava una lunga tradizione medievale, che risaliva all'antichità. La prova più chiara del processo di tale intensa lettura nell'antichità è fornita da Aulo Gellio e Plinio il giovane, le cui lettere sono rimaste famose anche tra gli architetti, per la descrizione di due sue ville⁵. Plinio ricorda come suo zio avesse preparato la composizione delle sue opere, di cui la *Storia naturale* è stata la più importante fonte antica per gli artisti, oltre al trattato di Vitruvio sull'architettura. Più volte Plinio ripete che lo zio non leggeva mai senza prendere appunti. Egli lasciò centosessanta quaderni contenenti estratti. Aulo Gellio ricorda procedimenti simili per se stesso in preparazione delle *Noctes Atticae*. Soltanto questa costante combinazione di lettura e scrittura ha reso possibile redigere tali opere erudite.

Una libreria come collezione di libri «immacolati» non corrispondeva all'ideale del Rinascimento. Sebastian Brant ridicolizza nel *Narrenschiff* (1494) le persone che accumulano libri al fine di dimostrare di essere studiosi, e non li leggono, né li capiscono, ma li mantengono solo puliti (fig. 1)⁶. Lo scrittore inglese Geoffrey Whitney scrive riguardo all'emblema «L'uso dei libri, non leggere rende il saggio» (*Usus libri, non lectio prudentes facit*) (1586): «Prima leggi, poi selezioni, quindi pratici ciò che è buono, perché senza l'uso, beviamo solo l'alluvione dell'oblio»⁷. Michel de Montaigne spiega nell'opera *Des livres* come ha affrontato i suoi libri: li leggeva con attenzione e li scarabocchiava con i suoi appunti («que i'avoy leu soigneusement... & barbouillé di mes note»). Tuttavia gli poteva succedere che alcuni libri gli sembrassero nuovi e sconosciuti, quando li prendeva di nuovo in mano dopo un paio di anni. Pertanto, era buona abitudine, «appuntare alla fine di ogni libro (intendo di quelli di cui voglio servirmi una sola volta) il tempo in cui ho finito di leggerlo, e il giudizio che mi sono formato in tutto». A seguito di questo resoconto, fornisce alcuni esempi delle sue «annotazioni»⁸.

Già a scuola si insegnava ad apporre annotazioni nei libri e a mantenerle, perché le glosse erano utili per facilitare la memoria. Guarino Guarini consigliava al suo allievo, Lionello d'Este, di scrivere i passaggi a suo giudizio interessanti in un taccuino apposito: «Qualunque cosa tu legga tieni... a portata di mano un taccuino... in cui puoi annotare a tua scelta ed elencare il materiale raccolto. Quando poi deciderai di riprendere i passi che ti hanno colpito, non ci sarà bisogno di sfogliare un gran numero di pagine: il taccuino sarà lì come un attento e diligente servitore, per offrirti quanto ti occorre... Puoi pensare che prendere appunti su questo libretto sia una noia o un'interruzione troppo frequente»⁹.

52s.

5 AULUS GELLIUS, *Noctes atticae*, praefatio. C. PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, *Epist.* 3. 5. 10-17.6 SEBASTIAN BRANT, *Das Narrenschiff*, Basel 1494, fol. 3v («von unnützen Büchern»). Cf. ancora la critica diretta da Liselotte von der Pfalz a Descartes riguardo ai personaggi che collezionano i libri senza leggerli. RENÉ DESCARTES, *Der Briefwechsel mit Elisabeth von der Pfalz*, a cura di ISABELLE WIENAND e tradotto da OLIVIER RIBORDY e AL., Hamburg, 2015, Einleitung, p. XIV.7 «First reade, then marke, then practise that is good,/ For without use, we drinke but LETHE flood». GEOFFREY WHITNEY, *A choice of emblems*, Leyden, 1586, p. 171.8 «I'ay prien coustume depuis quelque temps, d'adiouster au bout de chasque liure (ie dis de ceux desquels ie ne me veux servir qu'une fois) le temps auquel i'ay achevé de le lire, & le iugement qu i'en ay en gros». MICHEL DE MONTAIGNE, *Les essais*, Leyden, 1602, p. 363.9 GUARINO GUARINO, *Epistolario*, a cura di REMIGIO SABBADINI, Venezia, 1915-19, Vol. 2, p. 270. GRAFTON, *L'umanista come*

A poco a poco si andò formando una specifica letteratura su come leggere e acquisire conoscenze. Essa si rivolgeva soprattutto ai giovani studenti, ma era acquisita anche da dotti letterati. Inizialmente, alcuni di questi libri contenevano capitoli speciali sull'argomento. Particolarmente influente fu il trattato di Jean Bodin sul *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (Parigi, 1566), al quale Montaigne si riferisce nel contesto sopra citato¹⁰. Per noi, riveste particolare interesse il trattato *Della eccellenza*, che Orazio Lombardelli ha pubblicato nel 1578 a Firenze, in quanto letto a fondo e annotato *in extenso* da Vincenzo Scamozzi¹¹. Lombardelli insegna come membri di diverse professioni, artigiani, accademici e scrittori possano attingere l'eccellenza. Gli architetti non vengono esplicitamente considerati, ma sono indicati importanti libri di architettura. In rapporto all'affermazione del Lombardelli «Quei per tutto ciò non debbono esser tenuti eccellenti, che senza teorica si danno alla pratica, ò che alla pratica non sanno applicarsi perdendosi nella teorica», Scamozzi fa riferimento al discorso sulla formazione degli architetti con cui Vitruvio inizia il suo trattato: «Vedi dell'istesso quello che bisogna nell'u(n)a et nell'altra Vitruv(u)io al p(rim).o (cap.) del p(rim).o (lib.)»¹². Gli artigiani, secondo il Lombardelli, hanno bisogno almeno della conoscenza del trivio (grammatica, logica, retorica), e questo vale anche per gli artisti qui annoverati tra gli artigiani. Ma purtroppo, sono i «grandi artefici per lo più ignoranti di lettere», come Scamozzi riassume, prendendo spunto dal discorso del Lombardelli in un'altra postilla¹³.

Durante il XVI e XVII secolo, l'interesse per il metodo di lettura è andato aumentando costantemente tanto da intenderlo quasi come una «ars» a se' stante, al quale venivano dedicati trattati interi. Il primo del genere venne pubblicato nel 1614 da Francesco Sacchini con il titolo *Libretto sul modo di leggere libri con profitto* (*De ratione libros cum profectu legendi libellus*); esso ha conosciuto almeno venti edizioni fino al XIX secolo¹⁴. Come vantaggio dell'annotare durante la lettura vengono comunemente ricordati il fatto di rafforzare l'attenzione e aiutare la memoria. Con questo argomento, Giovanni Tritemio nel 1494 postula il vantaggio della copia manoscritta rispetto alla diffusione degli scritti stampati¹⁵. Inoltre, per il fatto che gli estratti servono a mettere in ordine con facilità quello che è stato imparato, il Sacchini consiglia di non sottolineare rapidamente né scarabocchiare note, poiché non favorisce la necessaria attenzione all'apprendimento. Chiunque voglia imparare in modo durevole dovrebbe redigere estratti. Prendendo ad esempio il nuovo modello di contabilità a partita doppia entrato in voga nel mondo degli affari, Sacchini ritiene che la cosa migliore sia quella di creare due cartelle, una che riporti i brani nell'ordine in cui prima sono stati copiati, e una seconda nella quale gli stessi siano organizzati per temi. A titolo di esempio dell'abitudine di stendere estratti, Sacchini cita il resoconto di Plinio il Giovane riguardo lo zio. La letteratura rispecchia sicuramente quello che era consuetudine. Anche se pochissimo è stato conservato dai tempi precedenti, estratti sistematici devono essere stati desunti da opere altamente complesse ed erudite come la *Res aedificatoria* di Alberti, la *Roma triumphans* e la *Roma instaurata* di Flavio Biondo, o l'emendamento curato da Fra Giocondo del testo di Vitruvio.

lettore, cit., p. 222.

10 DENYS HAY, *Annalists and historians, Western historiography from the 8th to the 18th centuries*, London, 1977, pp. 129-131.

11 Vincenzo Scamozzi 1548-1616, catalogo della mostra a cura di FRANCO BARBIERI e GUIDO BELTRAMINI, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 508s., cat. 80. Ringrazio Wolbert Vroom per avermi permesso di leggere e copiare le note dello Scamozzi.

12 ORAZIO LOMBARDELLI, *Della eccellenza*, Firenze, 1578, p. 103.

13 LOMBARDELLI, *Della eccellenza*, cit., p. 60.

14 FLORIAN NEUMANN, *Jeremias Drexels Aurifodina und die Ars excerpendi bei den Jesuiten*, in *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, cit., pp. 51-62.

15 JOHANNES TRITHEMIUS, *De laude scriptorum*, a cura di KLAUS ARNOLD, Würzburg, 1973.

In particolare i commenti attenti al significato di parole e frasi che gli studenti di seminario scrissero nel loro sforzo di comprendere i testi erano certamente utili. La maggior parte delle glosse, tuttavia, consisteva nell'annotare quali argomenti fossero trattati nel testo. Montaigne aveva affermato che non avrebbe segnato nei suoi scritti, nominandoli per nome, autori classici da cui citava, per tenere a bada i critici: in questo modo, se avessero voluto disapprovare quanto scritto, avevano la consapevolezza di denigrare un autore classico. Con il tempo prevalse, però, la tendenza a citare le fonti in modo esatto, con le indicazioni spesso integrate da glosse.

Nel campo dell'architettura, le glosse che Raffaello ha apposto alla traduzione di Vitruvio, scritta manualmente da Fabio Calvo, sono un esempio di come i testi venissero chiosati¹⁶. Testimonianza dello sforzo di comprensione del testo di Vitruvio sono le glosse che l'umanista francese Guillaume Budé, sotto la guida di Fra Giocondo, inserì nell'edizione di Vitruvio del 1497¹⁷, e quelle che Antonio da Sangallo appose nei suoi esemplari della versione di recente emendata di Vitruvio (due edizioni latine di Fra Giocondo, 1511 e 1513, e due esemplari della traduzione in volgare di Francesco Lucio Durantino, 1524)¹⁸. Commenti che contengono giudizi personali, come ricordato da Montaigne, sono rari. Essi, a quanto pare, si addicevano solo a per i lettori raffinati. Annibale Carracci e Federico Zuccari hanno lasciato i loro giudizi nelle *Vite* di Giorgio Vasari in glosse dal tono molto personale¹⁹.

Un numero di glosse simile a quelle redatte da Scamozzi è noto tra architetti o artisti del XVI secolo solo in Antonio da Sangallo. Anche altri indizi testimoniano che Antonio si è occupato intensamente dell'eredità dell'antico. Egli aspirava a raccogliere le sue conoscenze in un'opera scritta, o meglio, voleva redigere un commento su Vitruvio²⁰. A quanto pare, i suoi studi erano famosi, come osserva Vasari: «Tenne continuo gli occhi nelle cose che fece, che non uscissero fuor de' termini e misure di Vitruvio e continuamente infin che morì studiò quello»²¹. Dopo Scamozzi, alcuni architetti inglesi si sono distinti per le loro glosse: Inigo Jones, influenzato dallo Scamozzi, ha annotato un numero simile di opere in uno stile analogo, soprattutto quelle del Serlio e di Palladio, ma anche quelle di Vitruvio, Alberti e Gian Paolo Lomazzo²².

16 *Vitruvio e Raffaello. Il De architettura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo*, a cura di VINCENZO FONTANA, PAOLO MORACCHIELLO, Roma, 1975.

17 VLADIMIR JUREN, *Fra Giocondo et le début des études Vitruviennes en France*, «Rinascimento», Ser. 2, XIV (1974/75), pp. 101-115. MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, «Per leggere e capire» Vitruvio: Fra Giocondo, Guillaume Budé e l'incunabolo Res V 318 della Bibliothèque Nationale de France, in *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, a cura di PIERRE GROS, PIER NICOLA PAGLIARA, Venezia 2014, pp. 111-120.

18 FRANCESCO BENELLI, *Secondo Fra Giocondo. Antonio da Sangallo il Giovane e l'edizione di Fra Giocondo del 1513 del Metropolitan Museum of Art di New York*, in *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, a cura di PIERRE GROS PIER NICOLA PAGLIANA, Venezia 2014, pp. 53-68.

19 HEINRICH BODMER, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, «Il Vasari. Rivista d'Arte di Studi Cinquecenteschi», X (1939), pp. 89-128. CHARLES DEMPSEY, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, «Art Bulletin», LXVIII (1986), pp. 72-76. *Gli Scritti dei Carracci*, a cura di GIOVANNA PERINI, Bologna, 1990, pp. 158-165. JULIAN BOOKS, *Giorgio Vasari, Federico Zuccari e la biografia di Taddeo Zuccari*, «Annali Aretini», XX (2012), pp. 149-156. HÉLÈNE GAUDIN, *Les annotations de Federico Zuccari aux Vies de Giorgio Vasari: Divergences artistiques et rivalités personnelles*, in *Art et Violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e Siècles in Italie, France, Angleterre*, a cura di FLORENCE FERRAN, CORINNE LUCAS-FIORATO, Paris, 2012, pp. 156-190.

20 GUSTAVO GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, pp. 19-28, 395-397. PIER NICOLA PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3, a cura di SALVATORE SETTIS, Torino 1986, pp. 46-55. BENELLI, *Secondo Fra Giocondo* cit.

21 GIORGIO VASARI, *Le vite de più eccellenti architettori, pittori e scultori*, Firenze 1550, p. 866.

22 ANDERSON, *Inigo Jones*, cit.

Alcune glosse danno l'impressione di essere reazioni spontanee alla lettura, come ad esempio quelle citate di Annibale Carracci e Federico Zuccari. Altre sono così accurate o erudite che sembrano essere basate su studi preparatori. Montaigne fa credere di aver annotato i suoi libri solo per uso personale; in realtà, alcune glosse erano ovviamente destinate ad altri lettori e dovevano servire non solo a capire i libri o a memorizzare, ma anche a preservare la memoria dei proprietari che le avevano scritte. Per lo stesso motivo molti sceglievano di tenere insieme, dopo la morte, le loro biblioteche alla stregua delle collezioni d'arte che avevano raccolte. Così il cardinale Pietro Bembo nel 1544 obbligava i suoi eredi a conservare uniti i suoi libri e i quadri «tenendo tutto ad uso et commodità et honor suo et memoria mia»²³. La guida di Roma pubblicata da Francesco Albertini nel 1510 contiene due capitoli distinti sulle antiche e moderne biblioteche private nella città. Francesco Sansovino, nella sua guida di Venezia e Scamozzi ne *L'Idée della Architettura Universale* elencano le biblioteche private esistenti a Venezia²⁴.

Le annotazioni venivano raccolte non solo da coloro che le avevano scritte per una più facile gestione dei libri letti, ma anche da altri e venivano perfino successivamente copiate. Se i libri erano stati tagliati ai bordi, le glosse di autori noti venivano spesso perse. Attraverso le copie sono preservate le glosse sopra citate del Budé nell'edizione vitruviana del 1497 o le glosse apposte da Annibale Carracci nelle *Vite* del Vasari e da Michelangelo nella biografia redatta da Ascanio Condivi²⁵. Giovanni Battista Giovio (1748-1814) possedeva due copie dell'*Hypnerotomachia Poliphili*; alla Biblioteca Pubblica di Como donò una di esse con i *marginalia* dello storico e poeta Benedetto Giovio (ca. 1472-1544); la copia, invece, con *marginalia* di mano ignota la tenne per sé, in quanto, come scrive lo stesso Giovio, gli era stata d'ausilio a comprendere il testo difficilissimo: «Nell'esemplar, che ritenni, sono continue e pregevoli le note marginali molto utile per la intelligenza del testo, che puo quasi dirsi poliglotta, poiché il Colonna vi parla italiano, greco, latino e vi son miste voci ebraiche, caldee, arabe»²⁶.

Le annotazioni scritte a mano influenzavano anche la stampa. Nelle edizioni a stampa assomigliano a queste le brevi osservazioni sul bordo, riferite al contenuto del testo. La differenza tra tali note marginali manoscritte e quelle stampate consiste nel fatto che le prime solitamente si riferiscono a ciò che ha interessato il lettore, mentre le seconde evidenziano sistematicamente il contenuto di tutto il testo. Gradualmente si diffuse l'uso nella stampa di indicare accuratamente attraverso note marginali le fonti, e da ciò sono sorte le note in calce²⁷. Dagli estratti manoscritti, sono derivati nella stampa i registri e gli indici. A volte venivano inclusi brevi commenti di fatto nelle note a stampa: ad esempio, nell'edizione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (uscita nel 1556) troviamo un riferimento al fatto che le osservazioni introduttive imitano il prologo dell'*Oratore* di Cicerone²⁸.

23 SABINE EICHE, *On the dispersal of cardinal Bembo's collections*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII (1983), pp. 353-359.

24 FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*, Roma 1510, lib. 1 e 3. FRANCESCO SANSONO, *Venetia città nobilissima*. Venezia 1581, fol. 137v-138r. VINCENZO SCAMOZZI, *L'Idée della Architettura Universale*, Venezia, 1615, p. 308.

25 ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, hrg. von GIOVANNI NENCIONI, Firenze, 1998.

26 DOROTHEA STICHEL, *Reading the „Hypnerotomachia Poliphili“ in the Cinquecento. Marginal notes in a copy at Modena*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, a cura di DAVID S. ZEIDBERG, Firenze, 1998, pp. 217-236.

27 MICHAEL BERNAYS, *Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Zur neueren und neuesten Litteraturgeschichte*, Stuttgart, 1899, Vol. 4, pp. 253-347 (Zur Lehre von den Citaten und Noten). ANTHONY GRAFTON, *The footnote: a curious history*, Cambridge, 1997. EVELYN ECKSTEIN, *Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft*, Münster/Hamburg/London, 2001.

28 PETER BURKE, *Die Geschieke des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996, p. 56.

Vincenzo Scamozzi ha, non solo letto i trattati sull'efficienza nello studio come quello del Lombardello, ma ha anche scritto sull'argomento lui stesso, dedicandogli un capitolo del *L'Idea*²⁹. Egli con tono saccate, tipico di questo genere letterario, raccomanda che i giovani architetti, per formarsi, dovrebbero leggere tutti gli scritti riguardanti l'architettura, vecchi e nuovi, «e non attender (come fanno molti) alle curiosità infruttuose; anzi per via di sommari bene ordinati sotto a' loro capi, andar distinguendo, giudiziosamente le cose gravi, di maggior importanza e che alla fine possano esser di più giovamento, che l'altre: perche à questo modo in breve tempo faranno grandissimo profitto». Inoltre Scamozzi allarga il tema allo studio del materiale architettonico. Per imparare a distinguere il buono dal cattivo e, quindi, applicare quest'abilità nella prassi edilizia, esattamente come accade con l'uso dei libri, è necessario non solo raccogliere i disegni, ma anche utilizzarli: «Nè si dee immitar' alcuni, i quali vanno facendo i fasci di disegni, ò di loro mano ò fatti da chi si voglia, delle antichità, senza alcuna osservatione; nè meno quell'altri, che ne fanno gran raccolta quà e là tenendoli poi rinchiusi, senza alcun studio; quasi, che bastasse il nome della cosa e dove ella si ritrova essere e non procurare di conoscere l'ingegno dell'Architetto, nell'inventione, nella forma, nella diligenza, nell'artificio e nella costruzione dell'opere».

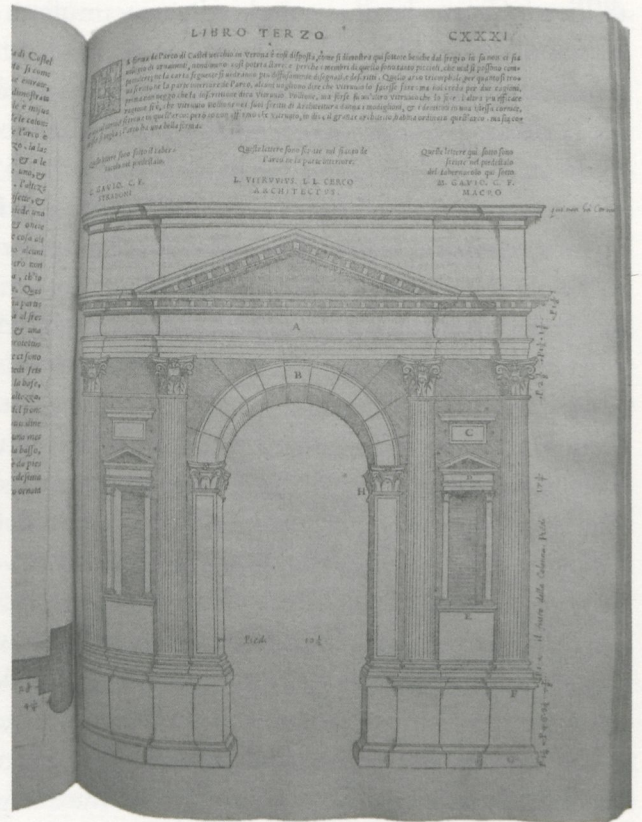
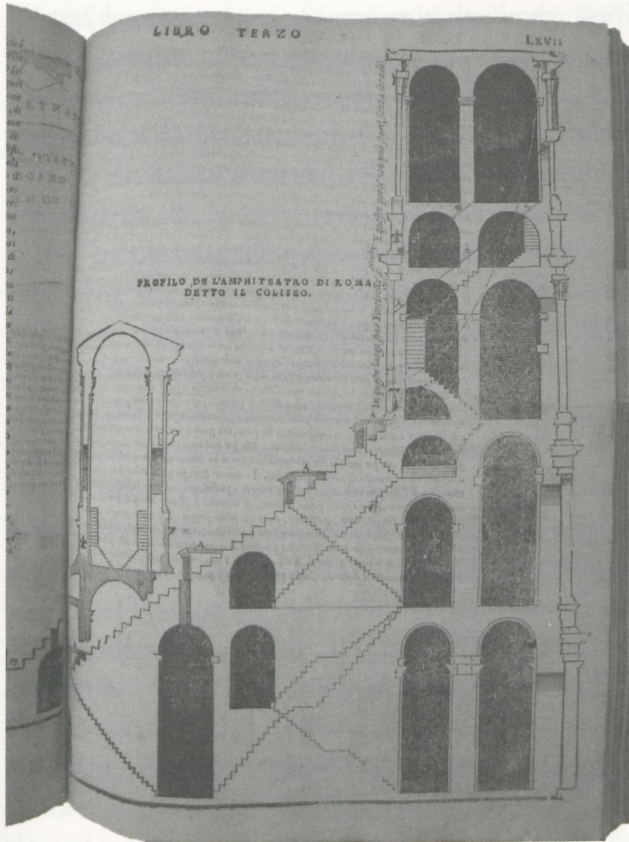
Le glosse dello Scamozzi contribuiscono a comprendere il valore generale delle glosse; viceversa, il confronto con ciò che era solito al suo tempo aiuta a valutare meglio i suoi commenti. Da quello che si conosce degli studi del Rinascimento, si può dire che Scamozzi si è comportato più come un uomo di lettere che come un architetto che è venuto fuori dalla bottega di un artista. Lo testimonia l'erudizione umanistica de *L'Idea*, che arriva quasi a eguagliare quella della *De re aedificatoria*, oppure lo attesta l'attività (unica per un architetto) di redattore-revisore dell'opera di un altro collega, vale a dire di quella di Sebastiano Serlio. Anche la vasta biblioteca interdisciplinare raccolta e il modo in cui ha usato i suoi libri, facendo estratti e glosse, corrispondono a quello che allora era abitudine più dei letterati³⁰. L'ampio spettro degli interessi lo contraddistingue dagli studi di Antonio Sangallo, concentrati invece su Vitruvio. Scamozzi è stato anche tra coloro le cui note scritte a mano hanno influenzato la stampa. Il suo trattato è un esempio di come le fonti in modo esatto sono rilevate sistematicamente ai bordi. Egli si preoccupava che indici dettagliati fossero aggiunti ai trattati suoi e del Serlio. Nell'indice di quest'ultimo ha aggiunto alle parole chiave alcuni commenti, con spiegazioni concise e valutazioni, essenziali per il nostro oggetto di indagine, perché il loro stile è in linea generale simile a quello delle glosse.

Scamozzi ha compilato i sommari proprio come lui stesso ha raccomandato, raccogliendo in essi più di cinquanta autori³¹. Dei libri che gli appartengono, è sopravvissuto poco di proprietà di Scamozzi. Come gli scritti sulla lettura efficiente consigliano, nei sommari è elencato quali soggetti sono trattati e in che scritti si trovano. Scamozzi leggeva con livelli d'intensità molto diversi; ha compilato estratti da Tacito in modo particolarmente dettagliato, e ha ordinato gli estratti da Tacito anche in un certo modo. Oltre le osservazioni sulla storia culturale, su cerimonie, spettacoli o politica, ha elencato in particolare i passi che riguardano l'architettura. Dalle opere sul significato linguistico come il *De lingua latina* di Varrone,

29 SCAMOZZI, *L'Idea...*, cit., parte 1, pp. 65-67.

30 BARBIERI FRANCO, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, La Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza, 1952, pp. 21-83. *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, cit., pp. 3-9, 495-509. Ai libri in possesso di Scamozzi va aggiunto l'esemplare di BENEDETTO VARCHI, *Due lezioni*, Firenze, 1549, conservato nella Biblioteca Marciana, trovato da CHARLES DAVIS, *Traces of reading in an example of the due lezioni di M. Benedetto Varchi: Alfonso Cambi, Giorgio Vasari, Annibale Caro, and Michelangelo*, in *Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag*, a cura di WOLFGANG AUGUSTYN, IRIS LAUTERBACH, München, 2010, pp. 45-58, spec. p. 56 nota 8.

31 ANGELO FABRIZI, *Vincenzo Scamozzi e gli scrittori antichi (studio sui "Sommari" inediti)*, «Studi secenteschi» XVII (1976), pp. 101-137.



2. Esemplare glossato dell'edizione 1551 dei Libri di Serlio, ricostruzione dell'alzato in sezione del Colosseo con integrazioni di Scamozzi.
3. Edizione 1551 dei Libri di Serlio, ricostruzione dell'alzato dell'Arco dei Gavi a Verona con quote di misurazione di Scamozzi.

il *De verborum significatione* di Sesto Pomponio Festo e l'*Onomasticon* di Giulio Polluce egli ha tratto termini architettonici, riguardanti in particolare il teatro. Scamozzi ha redatto i sommari nel 1586, quando era ancora giovane, ma già in precedenza aveva letto molti degli scritti e li aveva citati nei *Discorsi sopra l'antichità di Roma* (1582). Senza dubbio i brani ricavati rappresentavano un utile materiale per *L'Idée* e Scamozzi sembra essersi accinto a rielaborarli ancora una volta nel 1610 a questo scopo. I sommari confermano che gli scritti di allora sulla lettura efficiente riflettono veramente quello che era un prerequisito per comporre opere di complessa erudizione.

Tuttavia, i sommari tramandati di Scamozzi riguardano solo gli autori antichi, non gli scritti del Rinascimento, con una sola eccezione. Scamozzi compilava nel settembre 1594 anche sommari a un manoscritto del trattato di Filarete dell'architettura³². Ne *L'Idée* è citata quasi tutta la letteratura rinascimentale sull'architettura. Scamozzi possedeva e redigeva glosse a vari scritti del Rinascimento. Si conservano il trattato del Lombardello sull'*Eccellenza*, l'edizione Giuntina delle *Vite* del Vasari, la guida di Lucio Fauno alla Roma antica (ed. 1553) e molteplici scritti che riguardano l'architettura: l'edizione di Vitruvio redatta da Cesare Cesariano (1521), il commento di Daniele Barbaro a Vitruvio in due edizioni italiane e una latina (1556, 1567) e due trattati di architettura, entrambi riscoperti di recente: la prima raccolta dei libri del Serlio (1551), che io stesso ho trovato nel 2012 alla fiera del libro nel Grand Palais a Parigi e il trattato

32 Annotazione alle *Vite* di Giorgio Vasari. LUCIA COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina de Le Vite di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XXIX (2005), pp. 1-213, spec. p. 181.

di Pietro Cataneo nella seconda edizione ampliata del 1567, che Katherine Isard ha rinvenuto nel 2013³³. L'esemplare dei libri del Serlio con le glosse di Scamozzi ha un valore paradigmatico, in quanto le altre glosse sono state distrutte, quando il volume venne tagliato ai margini. Ci sono tramandate attraverso copie le glosse di Scamozzi nell'edizione latina del libro di Hans Blum sulle colonne e nel trattato su *L'opera ionica di Vitruvio* di Giovanni Battista Bertani (1558), che Scamozzi afferma di aver visionato nel 1575³⁴. L'elenco mostra che Scamozzi era principalmente interessato agli ordini di colonne. Le glosse apposte alle opere di Barbaro, Cataneo e Serlio si concentrano sulle parti attinenti a questo argomento.

Le glosse note di Scamozzi hanno in comune tra di loro di non essere state destinate solo alla redazione di estratti, come quelle edite dagli scrittori latini. Alcune di esse danno l'impressione di reagire spontaneamente al testo, come quella del commento del Barbaro a Vitruvio, laddove Scamozzi scrive: «Ringrazio Iddio»³⁵. Molti dei commenti nei trattati di architettura sembrano, però, esser stati ben meditati e essere il risultato di studi specifici. Questi includono, in primo luogo, numerose e precise indicazioni di passi della letteratura che riguardano lo stesso soggetto del testo. Diverse aggiunte al trattato del Serlio dovute allo Scamozzi vanno nella stessa direzione: così per esempio, la ricostruzione della cavea nella sezione del Colosseo, o il calcolo della quantità di spettatori che il teatro di Marcello potrebbe contenere, ricavato dalle dimensioni della costruzione e dalla larghezza dei sedili (fig. 2), o le misure dell'arco dei Gavi a Verona (fig. 3), perché la loro divisione è costantemente trasformata in frazioni tratte dai sottomultipli, che Serlio indica, o la copia della presunta iscrizione della fondazione dell'Arena di Verona³⁶. Per indicazioni talmente precise non bastano pensieri spontanei: esse devono essere basate su materiale già elaborato.

Talvolta quelle note evidenziano anche il tipo di materiale utilizzato da Scamozzi. Molte citazioni sono, ovviamente, basate su buoni stralci tratti dagli scritti antichi. Le note nel commento vitruviano del Barbaro e nei libri del Serlio riflettono gli studi dello Scamozzi sul teatro (vedi infra). D'altra parte, le glosse danno l'impressione che Scamozzi non avesse avuto a disposizione molti rilievi architettonici, in quanto non fornisce quasi mai dimensioni misurate da lui stesso. Scamozzi ha convertito le unità di misure serliane dell'Arco dei Gavi certamente per determinarne le proporzioni (fig. 3). L'arco è firmato da un architetto di nome Vitruvio, e Scamozzi sembra aver voluto verificare se questi, come allora veniva spesso sostenuto, fosse da identificare con l'autore dell'antico trattato di architettura: non a caso, nell'indice dei libri di Serlio, Scamozzi prende posizione in proposito³⁷. Si nota che egli non era in grado di appoggiarsi su una propria misurazione, nemmeno nel caso di un monumento come l'Arco dei Gavi, al quale a suo

33 Vincenzo Scamozzi, 1548-1616, cit., pp. 503-510. COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit. HUBERTUS GÜNTHER, *Scamozzi kommentiert Serlio*, «RIHA Journal 0058», 13 nov. 2012, edizione speciale *Vincenzo Scamozzi*. <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/special-issue-scamozzi/guenther-scamozzi-kommentiert-serlio>. IDEM, *Serlio und Scamozzi: Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig*, in *Architektur – und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa*, a cura di SABRINE FROMMEL, ECKHARD LEUSCHNER, Roma, 2014, pp. 189-203. KATHERINE ISARD, *Architectural criticism in late sixteenth-century Italy: Vincenzo Scamozzi's Annotations to Pietro Cataneo's L'Architettura (1567)*, «Annali di Architettura», XXV (2013), pp. 135-154. IDEM, *The practice of theory in Vincenzo Scamozzi's annotated architecture books*, Diss. Columbia University 2014. La tesi è stata gentilmente resa a me accessibile da Andrew Hopkins, dopo la conclusione del mio contributo.

34 TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani che fiorivano nel secolo decimosesto*. Venezia, 1778, vol. 1, pp. 473s. *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, cit., p. 504 nota 14: Ms. 388 int. 29 nella Biblioteca del Seminario di Venezia.

35 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius's De architectura*, «Annali di Architettura», XIV (2002), pp. 195-213, per Barbaro-Vitruvio, fol. 257.1.

36 L'esemplare dei libri del Serlio annotato da Scamozzi, lib. 3, pp. 47, 67-68, 72, 130-131.

37 «Secondo lo Scamozzi è falso, et vedi il Filandro nelle annotationi che fa in Vitruvio». Cf. GUILLAUME PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes*, Roma, 1544, p. 137.

tempo era data tanta importanza, per giunta così facile da misurare e vicino alla sua patria natale. In realtà, alla fine, Scamozzi volle ricorrere ai dati offerti dal Serlio.

A quanto pare anche le glosse di Scamozzi erano destinate non solo ad uso personale, ma ad una più ampia cerchia di lettori. Questo traspare da alcune diverse caratteristiche, in modo particolare dalle glosse al libro di Hans Blum che sono state redatte in lingua latina; varie annotazioni sono formulate nel *pluralis auctoris*, che lo stesso Scamozzi raccomanda in generale per i discorsi pubblici e gli scritti accademici e che lui stesso utilizza ne *L'Idea*; altre sono firmate o monogrammate³⁸. Nel commento vitruviano del Barbaro, Scamozzi dichiara esplicitamente che avrebbe scritto le sue glosse al fine di essere utile agli altri: «Haverlo giudicato nel che ho conosciuto quanto sia da seguirlo, a chi vuole di tal seme haver meritevol frutto e così ogni mio studio volgio in esso por(r)e»³⁹. Nella prospettiva che le prove della sua erudizione potessero essere tramandate ai posteri, Scamozzi ha lasciato scritto nel suo testamento che doveva essere preservata tutta la sua biblioteca, tanto i libri a stampa quanto i manoscritti, incluse le proprie notizie⁴⁰. Anche se essi sono stati dispersi, noi conosciamo un gran numero dei libri che possedeva in quanto vi aveva accuratamente apposto sui titoli il suo *ex libris*⁴¹.

Del resto, le glosse di Scamozzi hanno carattere molto diverso da libro a libro.

Le glosse al commento vitruviano del Barbaro e alla guida di Roma redatta dal Fauno sono in gran parte puramente menzioni di dati di fatto, andando a completare le informazioni sugli edifici antichi o su Vitruvio⁴². Con i loro riferimenti a precisi problemi sono più vicine a quelle che Antonio da Sangallo ha scritto su Vitruvio. Tuttavia le note di Antonio da Sangallo rispecchiano il primo passo per la comprensione del testo, mentre Scamozzi poteva già basarsi su numerosi studi precedenti, dimostrandosi in grado di rinviare a molte altre fonti scritte antiche che si riferiscono a temi vitruviani. Tra l'altro, Scamozzi possedeva anche il commento di Vitruvio redatto da Guillaume Philandrier e la guida di Roma di Bartolomeo Marliano (ed. 1588), ai quali non ha apposto però glosse, limitandosi a sottolineare nel commento di Philandrier soltanto alcuni passi⁴³.

Le glosse del commento vitruviano del Barbaro si distinguono per la loro enorme erudizione, sebbene Scamozzi avesse solo 26 anni quando le scrisse. Dalla lettura si arguisce che ha fatto propria l'esperienza che Lombardelli suggerisce quando scrive che, se si legge un'opera o si ascolta un insegnante, non sarebbe necessario «cercar per la prima volta d'ogni parte le proprietà, e le cause», e dunque ha commentato: «Bella considerazione et da mettere alo effetto»⁴⁴. Scamozzi dovette accostarsi a Vitruvio tre volte, come

38 Gli esemplari annotati da Scamozzi di Vasari (COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit. pp. 187, 190), dei libri di Serlio, lib. 3, p. 96 (terme Diocleziane), del commento di Daniele Barbaro a Vitruvio, 506. BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit.

39 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit., per Barbaro-Vitruvio, fol. 506.

40 TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti...*, cit., Vol. 1, pp. 467s. WALDIMIR TIMOFIEWITSCH, *Das Testament Vincenzo Scamozzi's vom 2. September 1602*, «Bollettino del CISA Andrea Palladio», VII (1965), 2, pp. 316-328. LOREDANA OLIVATO PUPPI, *Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolommeo Malacarne*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIII (1974-75), pp. 347-369. ANDREW HOPKINS, *Palladio and Scamozzi drawings in England and their Talman marks*, «The Burlington Magazine», CLVII (2015), pp. 172-180, spec. p. 176s.

41 ISARD, *Vincenzo Scamozzi in the World of Books*, cit., p. 38: elenco dei libri finora noti dal possesso di Scamozzi. Adesso ci sopravviene ancora l'esemplare dell'edizione di Vitruvio curata da Cesariano, Coll. G. Manfredi, Como, che attualmente è esposto al CISA A. Palladio, Vicenza.

42 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit.

43 *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, cit., pp. 506s.

44 LOMBARDELLI, *Della eccellenza*, cit., p. 68.

egli stesso riferisce, prima di riuscire a interpretare Vitruvio in modo adeguato: la prima volta avrebbe soltanto sentito trattare di lui, probabilmente dal padre, la seconda volta l'avrebbe «goduto» leggendo la traduzione volgare illustrata ma non commentata del Durantino (1535), ma solo il commento fondamentale del Barbaro gli avrebbe permesso di giudicarlo «nel che ho conosciuto quanto sia da seguirlo»⁴⁵. Ebbe bisogno, come afferma, di tre mesi di tempo per scrivere le sue glosse (dal 4 aprile al 2 luglio 1574), che ricordano un po' le glosse degli studenti di seminario sopra citate. Scamozzi qui si è basato su diverse nuove edizioni di Vitruvio e su molte fonti antiche e spiegazioni moderne. Di solito ha integrato riferimenti precisi, solo occasionalmente ha preso una posizione critica perché non riteneva corretta una traduzione o una interpretazione, adducendo argomenti puramente fattuali. Sebbene le glosse non siano distribuite in modo uniforme in tutto il libro, ma si concentrino principalmente sugli ordini di colonne e sui templi, o rispettivamente sugli intercolunni, esse costituiscono nel complesso un commento al commento del Barbaro. A quanto pare consapevole di ciò, Scamozzi ha annotato proprio qui che le sue glosse dovrebbero risultare utili ad altri.

Le glosse alle *Vite* del Vasari sono di gran lunga più personali. Scamozzi le ha scritte forse verso il 1602⁴⁶. Qui rientrano dati personali, per esempio il fatto che ha visitato Caprarola nel 1578 e 1585 e Firenze nel 1585, che aveva i trattati di Filarete e di Francesco di Giorgio o un taccuino di Leonardo da Vinci⁴⁷. Qui lo Scamozzi esprime giudizi su artisti moderni in modo drastico, determinati meno da dati di fatto che dall'avversione patriottica contro la rivendicazione dei Fiorentini di possedere l'egemonia culturale. L'affermazione che la cupola del duomo di Firenze costruita da Brunelleschi sarebbe migliore delle cupole antiche è per lui una delle «pazzie che sogliono dire i fiorentini milantatori». Egli ritiene che la facciata di S. Maria Novella costruita da Alberti «tiene del tedesco», cioè che è in parte gotica, e dunque brutta, sospetta che gli Uffizi costruiti da Vasari siano «molto deboli», oppure afferma: «Se Michel Angelo non avesse acquistato alto nome nelle opere di scultura e de pittura, che in queste introductioni non meritarebbe lode anzi biasimo, per haver introdotti tanti rompimenti»⁴⁸. Apparentemente era normale per gli artisti affrontare Vasari in tale modo. Il tenore dei commenti di Federico Zuccari e Annibale Carracci alle *Vite* arriva a essere ancora più grossolano. Zuccari addebita più volte al Vasari che le sue «dicerie» sarebbero «sciocche», «fredde» e «deboli», o «di poca sustantia» e che fosse «tempo perduto» leggerle, in sostanza egli prende atto che Vasari sarebbe un «coglione»⁴⁹. Carracci chiama Vasari una «bestia maligna» e ritiene le sue pitture s più idonee alla combustione; anche lui rimprovera Vasari ripetutamente di campanilismo⁵⁰.

Le glosse di Scamozzi ai trattati di architettura invece assomigliano generalmente a quelle del commento vitruviano del Barbaro in quanto fanno confronti molteplici con Vitruvio, ma differiscono in alcuni rispetti particolari. Sebbene le dottrine rinascimentali degli ordini di colonne siano generalmente

45 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit., per Barbaro-Vitruvio, fol. 506.

46 COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit.

47 COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit. pp. 163, 179, 181, 187, 190, 235.

48 COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit. pp. 53, 162, 184, 60.

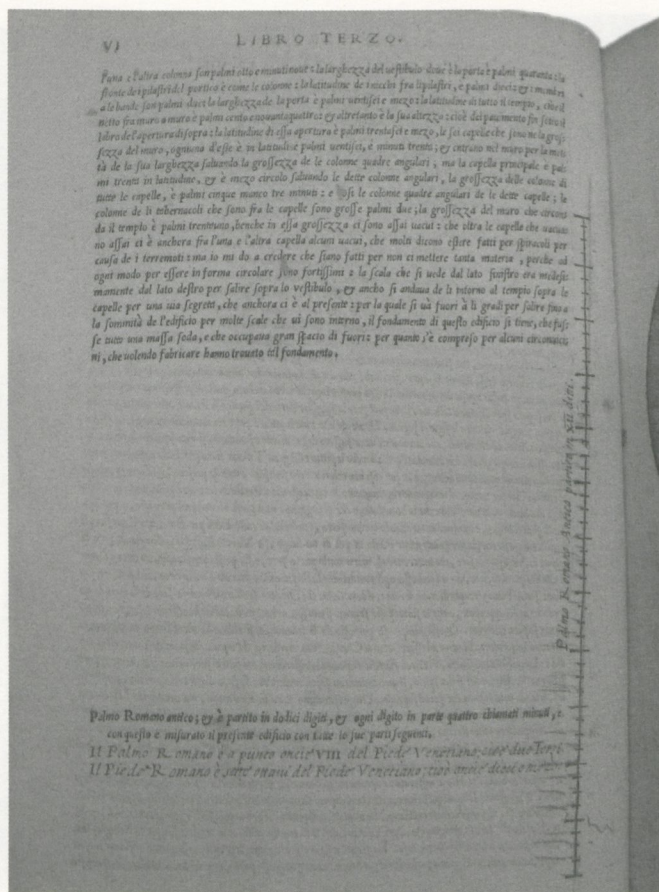
49 HÉLÈNE GAUDIN, *Les annotations de Federico Zuccari aux Vies de Giorgio Vasari: Divergences artistiques et rivalités personnelles*, in *Art et Violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e Siècles in Italie, France, Angleterre*, a cura di FLORENCE FERRAN, CORINNE LUCAS-FIORATO, Paris, 2012, pp. 156-190, spec. pp. 175, 177, 180, 181, 183.

50 HEINRICH BODMER, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, «Il Vasari. Rivista d'Arte di Studi Cinquecenteschi», X (1939), pp. 89-128. CHARLES DEMPSEY, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, «Art Bulletin», LXVIII (1986), pp. 72-76. *Gli Scritti dei Carracci*, a cura di GIOVANNA PERINI, Bologna, 1990, pp. 158-165, spec. pp. 158-160, 163.

basate su Vitruvio, a partire da esse si sviluppano alcune versioni individuali. Scamozzi reagisce alle indicazioni nelle glosse al trattato di architettura del Cataneo paragonandole spesso a quelle degli altri autori: per quanto riguarda la dottrina delle colonne specificamente con le dottrine di Alberti e Serlio, per quanto riguarda la prospettiva soprattutto con Serlio e Albrecht Dürer. Il confronto con altri scritti si presta nel caso del Cataneo, perché il suo trattato è poco originale. Occasionalmente, Scamozzi si scandalizza dell'opinione di Cataneo perché contraddirebbe l'architettura del Palladio e dei suoi successori a Vicenza⁵¹. Non fa questo con gli altri trattati di architettura, specialmente non con quello del Serlio, presumibilmente perché essi sono redatti prima del Palladio.

Le glosse al trattato di architettura del Serlio costituiscono un caso speciale, perché Scamozzi ha anche agito come suo editore; sorge, quindi, la questione se esse fossero servite per la preparazione dell'edizione. Prima di affrontare quest'aspetto, però, dobbiamo esporre brevemente la storia delle edizioni dell'opera, sebbene ben nota⁵².

Dopo l'uscita separata dei primi cinque libri del Serlio, l'editore veneziano Cornelio Nicolini nel 1551 li pubblicò tutti insieme in un volume nel loro formato originale in folio. A quanto sembra questa edizione era di norma utilizzata da Scamozzi nei suoi studi, ed egli ha chiosato, annotato anche questa⁵³. Dal 1566 l'editore veneziano Francesco de' Franceschi & Johann Krüger (che aveva già edito il commento vitruviano del Barbaro⁵⁴), assunse la pubblicazione del trattato del Serlio riducendolo nel più conveniente formato in quarto. Nel 1566 pubblicò la sua prima edizione dei libri del Serlio, a cui si aggiunse il *Libro straordinario*, frattanto uscito. Dopo che il *Settimo libro* del Serlio venne pubblicato postumo, l'editore de' Franceschi & Krüger nel 1584, 1600 e 1618-19 diede alla stampa raccolte di tutti e sette i libri del Serlio in formato quarto. In questa edizione venne coinvolto Scamozzi.



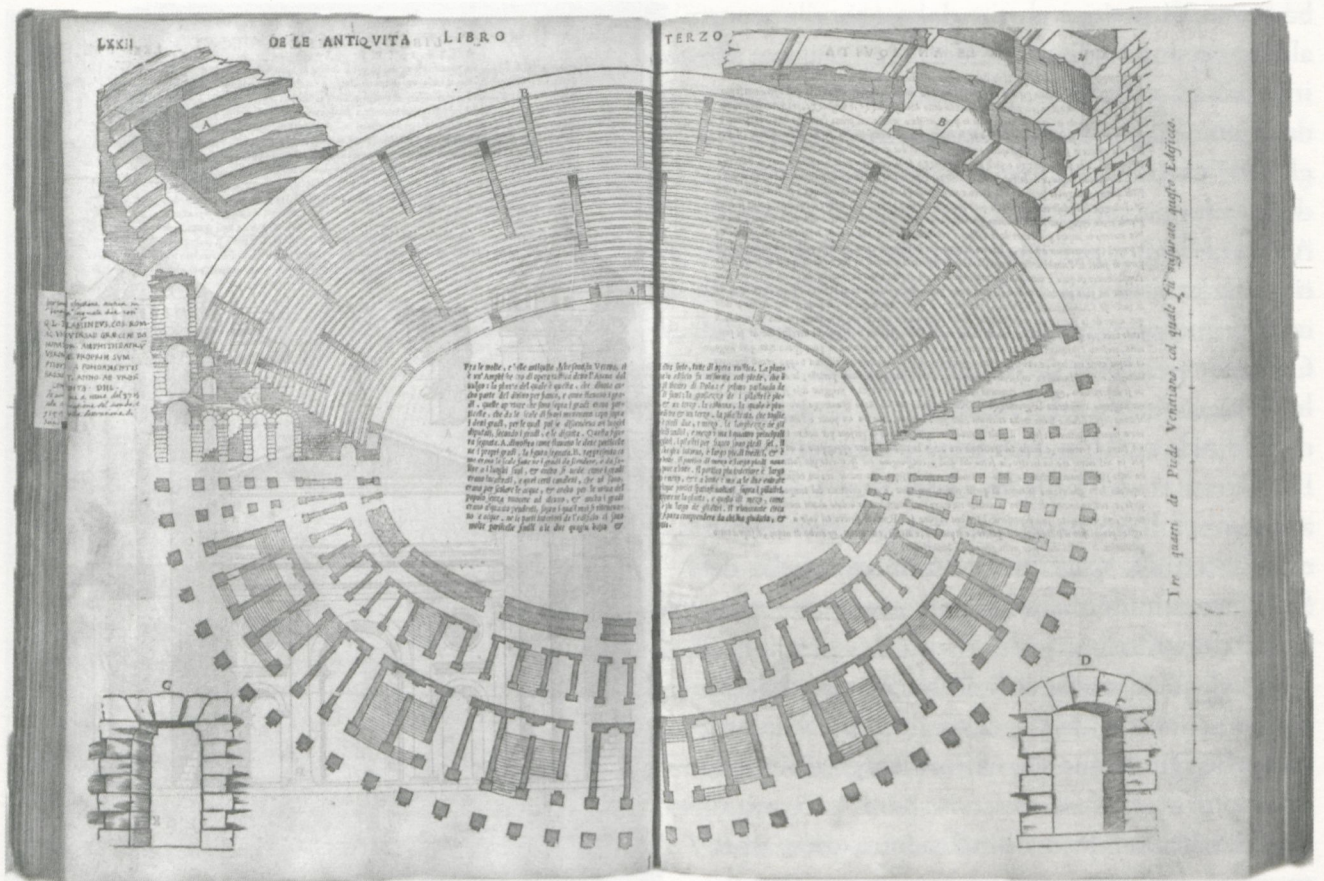
4. Esemplare con glosse di Scamozzi dell'edizione 1551 dei Libri di Serlio, *Leggenda per il Pantheon* con la denominazione della scala delle misure e indicazione della conversione delle misure romane in piedi veneziani.

51 ISARD, *Architectural criticism...* cit., per Cataneo, p. 121 linea 27, p. 131 linea 16.

52 WILLIAM BELL DINSMOOR, *The literary remains of Sebastiano Serlio*, «Art Bulletin», XXIV (1942), pp. 55-91, 115-154. *Sebastiano Serlio à Lyon Architecture at Imprimerie*, a cura di SYLVIA DESWARTE-ROSA, Lyon, 2004. M. VÈNE, *Bibliographia serliana*, Paris, 2007.

53 Scamozzi annota sul folio del titolo dell'esemplare nuovamente ritrovato della edizione di Vitruvio curata da Cesariano: «Commentati da Cesare Cesariano lombardo/ nominato da Sebastiano Serlio lib. 3 Fasc. 156». L'indicazione della pagina del terzo libro fa riferimento all'edizione del 1551 o alla prima edizione del terzo libro (1540). In ambedue Cesariano è nominato a p. 155, mentre nelle altre edizioni o manca il passo o si trova ad altra pagina.

54 SARA MANSUTTI, *Dalla parte della stampa: Daniele e il mondo dell'editoria veneziana*, in *Daniele Barbaro 1514-70. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, a cura di SUSY MARCON, LAURA MORETTI, Venezia, 2015, pp. 69-83.



5. Esemplare con glosse di Scamozzi dell'edizione 1551 dei Libri di Serlio, Arena di Verona con trascrizione della presunta iscrizione di fondazione e scala delle misure di tre quarti del piede veneziano.

Le raccolte di tutti e sette i libri presentano l'indice sopra menzionato, nel quale sono inseriti i commenti dello Scamozzi. Indici così elaborati sono rari, ma si ritrovano apparsi in libri simili, di solito in autori antichi: si veda, ad esempio, l'indice con spiegazioni dei termini aggiunto dal Durantino alla sua traduzione di Vitruvio, o la traduzione delle *Vite* di Plutarco pubblicata da Francesco Sansovino nel 1564 a Venezia presso l'editore Vincenzo Valgrisi, «con le tavole copiosissime delle cose notabili..., con sommarij & utili postille, che dichiarono i luoghi oscuri de' testi per via di discorsi». L'autore dei punti essenziali dell'indice nella nuova edizione dei libri del Serlio è il padre di Scamozzi, Gian Domenico; Vincenzo ha aggiunto i commenti.

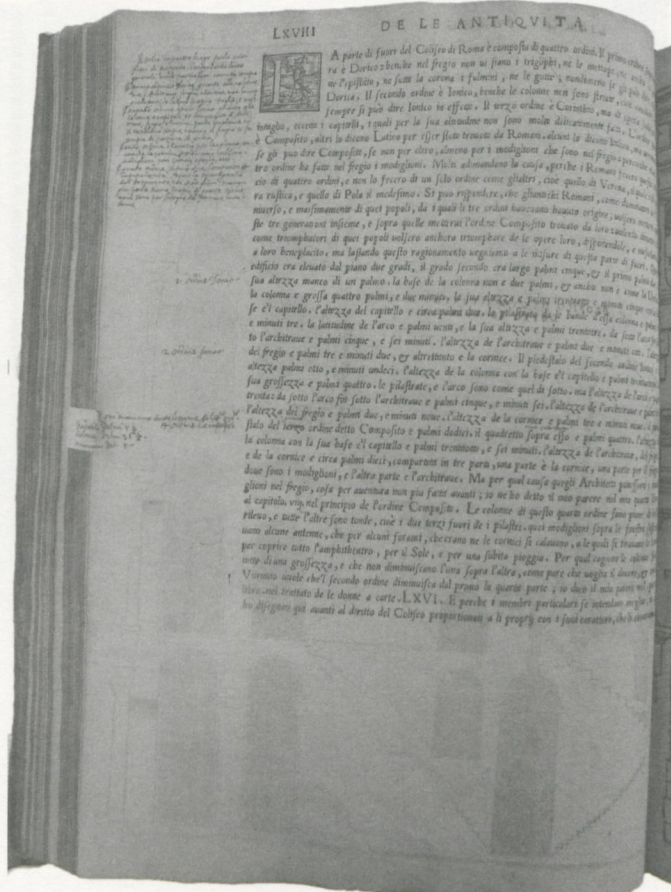
Prima dell'indice, le nuove edizioni serliane contengono due elogi e un esuberante omaggio a Gian Domenico redatti da un amico di Vincenzo, Lodovico Roncone. Roncone provvedeva, per incarico di Vincenzo, affinché venisse aggiunto l'indice. Nelle edizioni del 1600 e 1618-19 è aggiunto anche un *Discorso intorno alle parti dell'architettura*, scritto da Gian Domenico e rivisto da Vincenzo. Roncone e Vincenzo non hanno, però, eseguito tutti i lavori per l'edizione in questione; l'editore ha assicurato di avervi investito molto impegno. In breve, le testimonianze danno l'impressione che sia stato Gian Domenico ad aver avviato la nuova edizione, che però non vide compiuta, essendo morto nel 1582, e che Vincenzo, infine, abbia provveduto affinché la volontà del padre fosse eseguita.

Gian Domenico era un architetto richiesto come perito in affari edilizi. Inoltre praticava il commercio

di materiale da costruzione, un composto noto anche ad altri architetti contemporanei, come ad esempio al Bertani⁵⁵. Gian Domenico aveva accumulato capitale sufficiente per essere in grado di assicurare finanziariamente una formazione superiore al figlio. In alcuni passi è documentato che Vincenzo nella sua giovinezza lavorava insieme a lui come perito. Gian Domenico proveniva dall'esercizio del mestiere, ma era interessato alla teoria. Sembra aver avuto anche un certo rapporto personale con Serlio (*Terzo Libro*, p. 52). L'incontro avrebbe avuto luogo nel 1539, quando Serlio stava allestendo un teatro di legno nel cortile del Palazzo Porto a Vicenza. Gian Domenico aveva allora solo tredici anni; egli avrebbe potuto aiutare come apprendista. Vincenzo deve aver ereditato dal padre la copia chiosata del trattato del Serlio. Infatti, aveva solo tre anni quando fu edita, e frattanto de' Franceschi & Krüger aveva pubblicato la sua prima edizione ampliata.

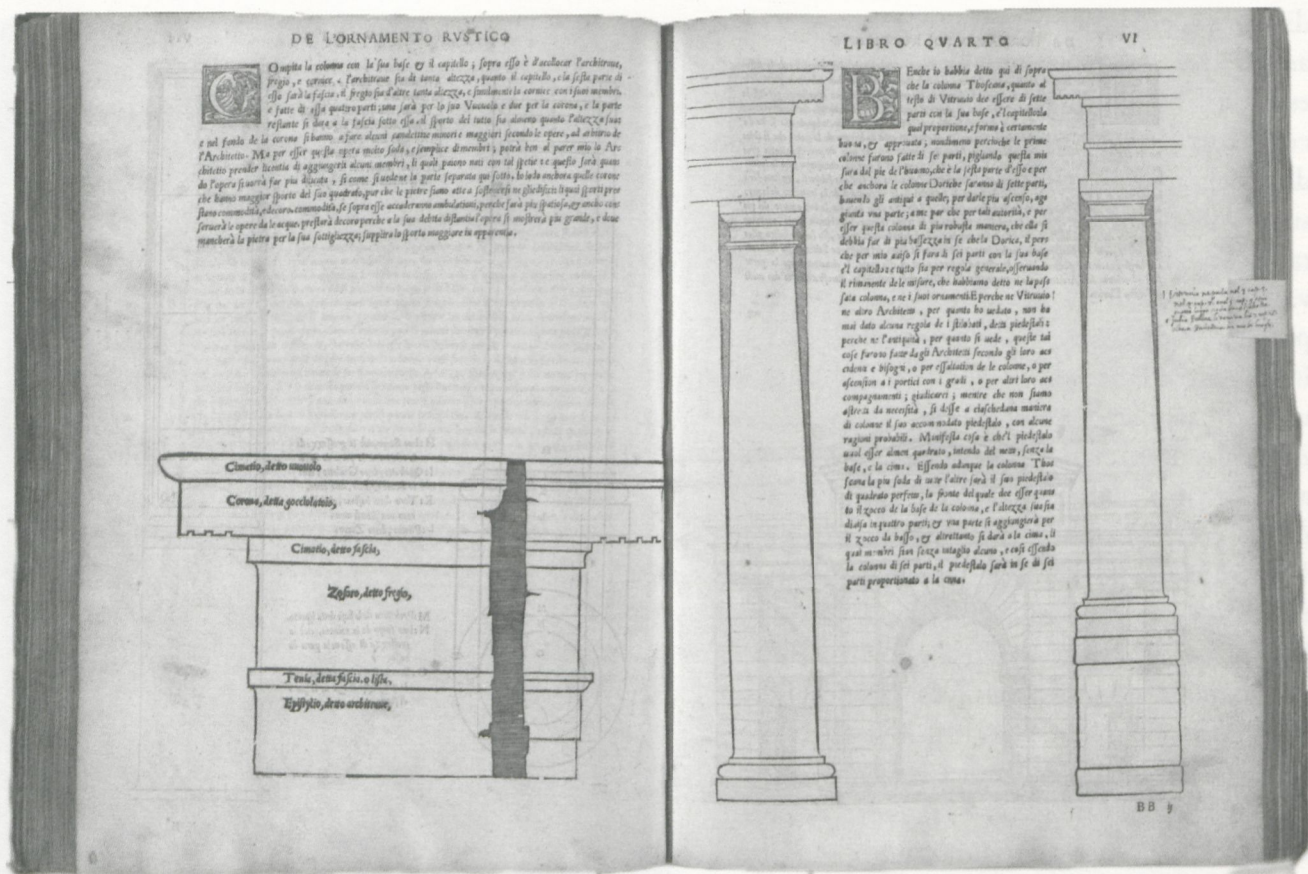
Si può dire che Scamozzi fece due tipi di glosse al trattato del Serlio: le une sono scritte nel suo solito corsivo e contengono commenti, mentre le altre sono scritte in calligrafia e riguardano le misure – molto raramente glosse su altri argomenti sono scritte in bella copia (figg. 4-6). Nessuna delle postille può essere datata; per due di esse, in corsivo, può essere stabilito un termine *post quem*, l'una dopo il 1579 perché Scamozzi lì cita la sua incisione delle terme di Diocleziano, l'altra dopo il 1582 perché Scamozzi ci parla della «memoria di mio padre» (*Terzo Libro*, pp. 52, 96). Questi dati potrebbero coincidere con l'ipotesi che le glosse servissero per preparare la nuova edizione del 1584, ma il contenuto delle glosse non è confluito in essa, e solo in casi eccezionali ci sono paralleli sostanziali tra loro e l'indice. Ciò nonostante, le postille scritte in calligrafia potrebbero essere state destinate a preparare la nuova edizione.

Le note sulle misure si trovano nel *Terzo Libro* del Serlio, e riguardano gli edifici antichi ivi presentati. Le indicazioni delle misure date dal Serlio hanno lo svantaggio di non essere basate su una singola unità comune, ma si riferiscono a cinque unità diverse e in esse le categorie della suddivisione si alternano ancora. La ragione di questa impraticabile varietà sta nel fatto che il Serlio ha copiato molti modelli diversi, senza unificarli come farà più tardi Palladio nel suo *Quarto Libro* sui templi antichi, basandosi su modelli



6. Esemplare con glosse di Scamozzi dell'edizione 1551 dei Libri di Serlio, Leggenda per il Colosseo con annotazioni.

55 BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, cit., pp. 41-54. GIANGIORGIO ZORZI, *Rivendicazione di alcuni scritti giovanili di Vincenzo Scamozzi*, «Atti del Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti». Cl. Scienze Morali e Lettere, CXIII (1954-55), pp. 139-208. IDEM, *La giovinezza di Vincenzo Scamozzi secondo nuovi documenti 1-2*, «Arte Veneta», X (1956), pp. 119-132 e XI (1957), pp. 119-128. IDEM, *La verità su Gio. Do. Scamozzi, architetto valtellinese del sec. XVI imitatore del Palladio*, «Arte Lombarda», VI (1961), pp. 20-40. ANNE MARIE BORYS, *Vincenzo Scamozzi and the Choreography of Early Modern Architecture*, Farnham, 2014, pp. 4-8.



7. Esemplare con glosse di Scamozzi dell'edizione 1551 dei Libri di Serlio, ordine toscanico con annotazioni.

fuori d'Italia⁵⁶. Pertanto, il *Terzo Libro* del Serlio è stato criticato da più parti subito dopo la sua uscita. Scamozzi conosceva il problema. Nell'indice egli osserva «che il Serlio hebbe d'altrui gran parte dell'antichità...». In una nota alla ammissione del Serlio di aver ripreso le misure per gli edifici a Pola da un anonimo geometra scrive: «Dal che si comprende benissimo/ che il Serlio non misurò ne questo ne/ altri edificij; ma hebbe i Disegni / da persone particolari: come mi/ accertò la memoria di mio padre,/ il quale giovanetto lo conobbe» (*Terzo Libro*, p. 52).

A causa delle diverse unità di misura, Serlio ha inserito nel *Terzo Libro* molte scale. Per la riduzione dell'originale dal formato in folio al formato in quarto delle nuove edizioni, esse dovevano essere ridotte e i testi dovevano essere adattati a tale cambiamento. Questo è successo nella prima edizione in quarto del 1566, ma non è stato effettuato in modo coerente. Nell'edizione del 1584 si dice nel titolo del *Primo Libro*: «Con nuova aggiunta delle misure, che servono à tutti gli ordini de' componimento, che vi si contengono». In realtà non vi sono variazioni significative rispetto all'edizione del 1566. Solo nell'edizione del 1600 è inserito un quadro d'insieme delle varie scale adottate nel *Terzo Libro*, con la spiegazione della sua utilità per i lettori (fol. 56v).

Nella copia del 1551, Scamozzi ha costantemente indicato, per ben undici volte – se ciò non è già specificato accanto a esse nella stampa – a che unità le scale si riferiscono (fig. 4) e ha disegnato altre tre scale con indicazioni delle rispettive unità (fig. 5). Per la prima scala che è illustrata nel *Terzo Libro*, spiega in

56 GÜNTHER, *Das Studium...*, cit., pp. 365-367. IDEM, *Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio*, in *Les traités d'architecture*, a cura di JEAN GUILLAUME, Paris, 1988, pp. 227-245.

che rapporto la lunghezza del piede e del palmo romani sta a quella del piede veneziano (fig. 4). Quest'aggiunta era, dopo tutto, utile per un lettore veneziano. Nella sua copia delle *Vite* del Vasari, Scamozzi ha notato in che rapporto il braccio fiorentino, al quale si riferisce il Vasari di solito, sta al piede veneziano⁵⁷. Le leggende per le scale sono scritte in bella copia, mentre le altre glosse sono in corsivo. La differenza fra le loro scritture non indica, però, che esse siano state create in tempi diversi. Nel suo *Diario di viaggio* (1600), Scamozzi ha differenziato nello stesso modo i titoli delle immagini in bella copia rispetto al testo corrente in corsivo⁵⁸. Tuttavia, è possibile che egli in giovane età abbia disegnato le scale su commissione del padre per preparare una nuova e riveduta edizione dei libri del Serlio e soltanto più tardi abbia inserito le sue glosse.

La maggior parte dei commenti dello Scamozzi al Serlio riguarda argomenti che vengono discussi nel *Terzo Libro* e nel *Quarto Libro*. Questi due libri sono usciti per primi di tutto il trattato del Serlio, e ne formano le componenti essenziali; essi furono di guida per l'intero Rinascimento ed a quanto pare costituivano il motivo per cui il trattato è stato edito molte volte.

Il *Quarto Libro* è uscito nel 1537 come prima opera a stampa che trattava in modo appropriato gli ordini delle colonne, tema centrale per la progettazione formale dell'architettura rinascimentale. Nel commento vitruviano del Barbaro, Scamozzi è intervenuto con numerose postille dettagliate sull'interpretazione del testo riguardante gli ordini di colonne. Egli dimostra la sua comprensione particolarmente nei riguardi della descrizione della struttura del portale dorico, difficilissimo da comprendere perché il testo sembra essere alterato⁵⁹. Per ben quattro volte egli fa notare che già il Serlio aveva affrontato questo problema e che Barbaro si era basato su di lui. Per il trattamento degli ordini da parte del Serlio, Scamozzi cita a volte Vitruvio, ma qui non è interessato (come nel caso del commento vitruviano del Barbaro) all'interpretazione del testo, ma a stabilire il canone, in senso rinascimentale. Serlio include i piedistalli negli ordini di colonne, fatto che sarà di guida per tutte le successive dottrine delle colonne, sebbene Vitruvio non costituisca la base per questo. Serlio ammette la derivazione da Vitruvio, ma Scamozzi tenta in una glossa di giustificare l'inclusione dei piedistalli con diverse citazioni peregrine prese da Vitruvio, Giulio Polluce e Pausania (*Quarto Libro*, fol. 6r) (fig. 7). Scamozzi inventa una spiegazione storica per dar conto della mancanza di un elemento dell'articolazione dorica del teatro di Marcello, che deve necessariamente appartenere alle colonne secondo le regole del Rinascimento, cioè le basi: «forsi perche fù fatto di spoglie» (*Terzo Libro*, p. 46). A partire dalla *Regola* del Vignola (1562) la dottrina delle colonne includeva anche le arcate, ma era noto che Vitruvio non dà regole per esse. Perciò Scamozzi contraddice l'affermazione del Serlio secondo cui le imposte delle arcate del teatro di Marcello sarebbero in accordo con Vitruvio: «Vitruvio non scrisse d'imposte ne d'altra cosa per uso degl'Archi» (*Terzo Libro*, p. 46).

Mentre nella teoria rinascimentale viene indicato quali elementi debbano appartenere agli ordini di colonne, non è esplicitamente fissato a quali ordini appartengano le colonne che non si conformano alle regole, secondo un uso generale. Seguendo quest'uso, Scamozzi stabilisce che non vi è un «ordine rustico» (*Terzo Libro*, p. 52) e sintetizza la denominazione degli ordini del Colosseo come dorico, ionico, corinzio, composito. Essi costituiscono un argomento per affermare che i Romani avrebbero creato il composito come il loro proprio ordine di colonne, in quanto esso comprende gli elementi degli ordini greci. Scamozzi chiarisce che la designazione dei tre ordini inferiori del Colosseo è plausibile solo riguardo ai capitelli,

57 COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina...*, cit. p. 90.

58 *Appunti di viaggio. Il restauro del Taccuino di Vincenzo Scamozzi*, a cura di MARIA ELISA AVAGNINA, Padova, Nova Charta, 2010.

59 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit., per Barbaro-Vitruvio, fol. 182, 184, 185. GÜNTHER, *Das Studium...*, cit., pp. 99-103.

ma non alle trabeazioni e che «Il quarto ordine si può dire composito p(er) la superiorità e per la stravaganza dell'Ornamento e de' Modiglioni, ma non già perche siano proprij di questo ordine; e qui sono per bisogno del fermare le antenne» (*Terzo Libro*, pag. 68, fig. 6)⁶⁰.

Il *Terzo Libro*, pubblicato nel 1540, rimase l'unica opera a stampa che offrì una panoramica dell'architettura antica fino al 1682, quando Antoine Desgodetz per incarico dell'Accademia di Francia pubblicò *Les edifices antiques de Rome*. Esso era quindi importante per ogni architetto rinascimentale di rilievo.

Mentre Palladio aveva concentrato il suo interesse per l'architettura antica sui templi e le terme, Scamozzi, come ho già detto, studiava in particolare le costruzioni per spettacoli, i teatri e le arene. Voleva dedicare a loro il *Quarto Libro* della sua *Idea*, ma non è stato in grado di affrontare appieno il problema. Soltanto un abbozzo per il *Quarto Libro* è pervenuto in una copia⁶¹. Nel commento vitruviano del Barbaro, Scamozzi interviene con molte annotazioni sostanziali sul teatro, in particolare citando quello che Giulio Polluce dichiara circa l'uso del teatro, sulle rappresentazioni e sulla distribuzione del pubblico⁶². Nei *Discorsi sopra l'antichità di Roma* egli discute ampiamente sul Colosseo⁶³; riguardo al teatro di Marcello e al Colosseo nel *Terzo Libro* del Serlio si occupa di singole questioni in modo conciso come nel commento vitruviano del Barbaro e segnala che egli stesso avrebbe esaminato le costruzioni del teatro di Marcello (p. 46). Nei *Discorsi* e nell'indice dei Libri del Serlio, Scamozzi studia come gli spettatori erano distribuiti secondo i loro ranghi sociali. Inoltre s'interessa di quanto spazio era disponibile per gli spettatori. Ne *L'Idea* computa il numero di spettatori che i teatri, secondo l'antica letteratura, potevano contenere⁶⁴. Nell'abbozzo per il *Quarto Libro* de *L'Idea* calcola, sulla base della larghezza dell'area disponibile per posti, avrebbe potuto contenere il Colosseo e confronta il risultato con le indicazioni della letteratura antica. Nel suo esemplare dei libri del Serlio indica un calcolo anche per il teatro di Marcello: dapprima calcola dal diametro quanto era estesa l'area, poi suddivide l'estensione dell'area per la quantità di spettatori, che è indicata nell'antico catalogo delle regioni (p. 47, fig. 5). Il modo critico in cui Scamozzi esamina qui valori importanti per la storia culturale anticipa, in linea di principio, il metodo dell'archeologia moderna.

La questione della quantità di spettatori è anche legata alla ricostruzione dell'alzato. Scamozzi nel *Terzo Libro*, ricostruisce nella sezione trasversale del Colosseo al di sopra delle parti conservate della cavea, un'altra sezione di gradini a sedere (pp. 66-67, fig. 2) e commenta: i gradini superiori avrebbero potuto essere destinati alla plebe, forse sarebbero stati di legno per non molto appesantire la struttura, come lo erano anche al circo Massimo e come sarebbe anche confermato dal fatto che il muro interno al disotto di essi è alquanto sottile. Queste ragioni sono plausibili. Perciò, gli archeologi moderni concordano generalmente con la ricostruzione di una sezione superiore di gradini lignei.

Alle volte Scamozzi nel *Terzo Libro* integra delle informazioni storiche: riproduce la presunta iscrizione di fondazione dell'Arena di Verona e include una serie di relazioni sulle piramidi degli antichi Egizi (pp. 72, 94, fig 5.). Queste sono però eccezioni. La data della fondazione dell'Arena di Verona è importante per il modo in cui lo Scamozzi delinea gli ordini di colonne e la serie delle relazioni sulle piramidi risponde a una digressione storica sull'argomento, che il Serlio ha eccezionalmente aggiunto alla fine del *Terzo Li-*

60 Sul problema della denominazione degli ordini di colonne cf. GÜNTHER, *Das Studium...*, cit., p. 99.

61 WOLFGANG LIPPMANN, *Frammenti del manoscritto inedito del IV Libro de L'Idea dell'Architettura Universale: i due capitoli su teatri e anfiteatri*, in *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, cit., pp. 479-487.

62 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit., per Barbaro-Vitruvio, fol. 247, 249v, 257, 258v.

63 VINCENZO SCAMOZZI, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venezia, 1582, pp. 8-22.

64 SCAMOZZI, *Idea...*, cit., Parte 1, p. 62.

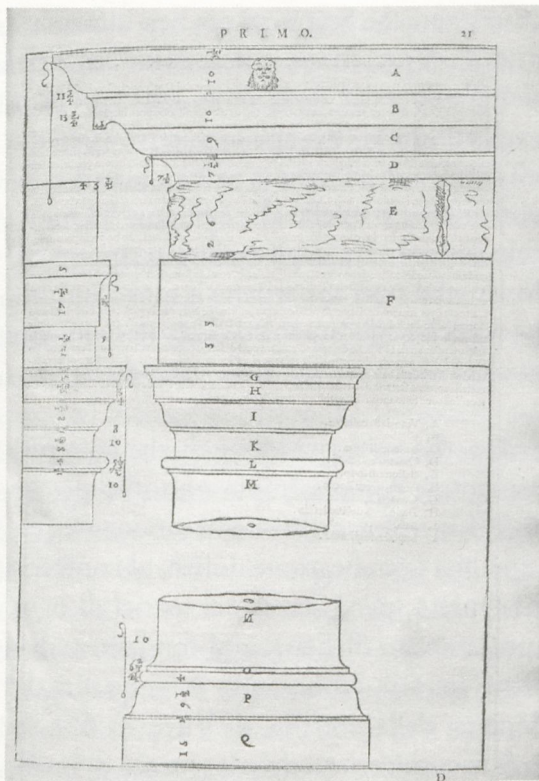
bro. Le glosse alla guida di Roma redatta dal Fauno e i *Discorsi* attestano che Scamozzi era ben informato sulla storia dell'architettura antica e avrebbe avuto ampia opportunità di presentare queste conoscenze nel *Terzo Libro*, ma non lo fa – attenendosi invece all'argomento al quale l'opera è dedicata in senso proprio. Serlio indirizza il *Terzo Libro*, come tutto il suo trattato, non agli antiquari, ma agli architetti. Presenta gli edifici antichi come modelli per l'architettura moderna, nell'intento di insegnare agli architetti a distinguere tra buone e cattive forme, in modo da assumere dall'antichità solo quello che è buono⁶⁵. Questa è l'intenzione di Scamozzi, come detto già sopra, nel suo capitolo sullo studio degli architetti ripreso dal Serlio. A differenza di Scamozzi, Serlio tralascia di solito tutto ciò che non appartiene a quest'ambito. Lascia i pensieri sistematici sulla bellezza ai filosofi e le rassegne storiche agli umanisti. Eccezionalmente riferisce la storia architettonica del Pantheon, concludendo però con l'osservazione: «Ma lassando da banda queste narrationi, le quali poco importano a l'Architetto...».

Riguardo al teatro di Marcello, Scamozzi discute sulla base di Serlio sulla questione di che cosa può servire da modello per gli architetti moderni. L'edificio era importante come esempio non solo per un teatro nel modo descritto da Vitruvio, ma anche per gli ordini dorico e ionico altrimenti raramente realizzati nell'architettura romana. L'articolazione è di ottima qualità, ma la trabeazione dorica, al contrario di quello che descrive Vitruvio, presenta dentelli nella cornice. Questo, per i criteri dei teorici di oggi, è soltanto un minimo dettaglio, ma dà il destro al Serlio di pronunciare dichiarazioni fondamentali a proposito del suo metodo di distinguere tra forme buone e cattive (p. 46). Nonostante l'alta qualità del teatro, egli critica la trabeazione dorica, che sarebbe «molto lontana dalla dottrina di Vitruvio & assai licentiosa di membri». Scamozzi sostiene al contrario: «Vitruvio fa la cornice assai debole, e secca di membra, e perciò è lodato dal Serlio, il quale ferme quella maniera». In seguito Serlio esorta con forza a non imitare quelle trabeazioni, anche se altri architetti antichi lo avrebbero fatto: «...se quell'Architetto antico fu licentioso, non dobbiamo essere noi, i quali, mentre la ragione non ci persuade altrimenti, habbiamo da tenere la dottrina di Vitruvio come guida & regola infallibile, percioche dagli antichi per fino alla nostra età niuno si vede che dell'architettura habbia scritto meglio & più dottamente di lui». Allora Scamozzi acuisce ulteriormente il suo dissenso: «Vitruvio non scrisse alcuna forma di cornice o altro ornamento, che si possi dire di buona maniera; ma tratta così universalmente delle cose». Quando il Serlio ribadisce la sua opinione che i precetti di Vitruvio «(dove alta ragione non si sia) debbiano essere sacrosancti & inviolabili», e «che à i suoi detti si presta piena & indubita fede», Scamozzi stabilisce finalmente: «(La) ragione debbe prevalere a tutte le (aut)orità et esempij antiche». Allo stesso modo apodittico contraddice nell'indice l'«Opinione del Serlio, che si debba prestar piena fede all'osservationi di Bramante: allo Scamozzi pare, che si debba osservare tutte le cose, che sono fatte con ragione & non all'autorità d'alcuno».

Il dibattito riguarda una delle basi della teoria architettonica del Rinascimento. Allora regnava concordia sull'opinione che la ragione dovesse prevalere nell'arte e nell'architettura come nelle scienze e che questa ragione fosse determinata dalla natura. Vitruvio fa derivare gli ordini delle colonne dalle costruzioni di legname⁶⁶ e questo processo di sviluppo in un certo senso naturale è divenuto per il Rinascimento la base teorica dell'architettura. Quindi, in seguito, per la trabeazione sono derivati gli architravi dai traversi sopra le colonne, i triglifi dalle travi del soffitto, le mensole nella cornice dalle travi del tetto, il dentello dai listelli sopra le travi. Dunque il dentello, secondo la sua natura, non deve essere posto sotto le mensole, come il Serlio ribadisce innumerevoli volte nel *Terzo Libro*. Tuttavia il dentello sotto le mensole è

65 HUBERTUS GÜNTHER, *Sebastiano Serlios Lehrprogramm*, in *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, a cura di ADRIANO BOSCHETTI-MARADI e AL., Berlin, 2011, pp. 494-517.

66 VITRUVIO 4.2.



8. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570), ordine toscano.

un motivo molto comune nei cornicioni antichi ed è stato spesso imitato nel Rinascimento. Senza farsi influenzare dal fatto che «si lieva un gran grido da molti, i quali dicono che dopo Vitruvio tanti Architetti hanno fatto de le cornici con i modiglioni e con i denticoli per tutte le parti e d'Italia & ancho fuori, che ormai... è lecito a ciascuno di fare ne le sue opere quello che si vede ne l'antico», il Serlio afferma: «Negando i principij, saranno vincitori di ogni cosa...» (p. 132 per l'arco dei Gavi, similmente a p. 116 per l'arco di Traiano a Benevento).

Poiché Scamozzi ritiene la derivazione dalla costruzione di legno l'ultima *ratio* dell'architettura, anch'egli considera questa derivazione più importante delle spoglie antiche e respinge (come il Serlio) il dentello posto sotto le mensole nella sua dottrina degli ordini di colonne⁶⁷. Dalla derivazione vitruviana dell'architettura e dalla costruzione di legno non si deduce, però, perché il dentello non sia adatto alla trabeazione dorica. Al contrario, secondo la stessa argomentazione, esso ha un buon senso. A quanto pare per questa ragione Scamozzi non si attiene a Vitruvio, ma piuttosto, al teatro di Marcello e riprende il dentello nel cornicione dorico.

Oltre a questo caso particolare, nel distinguere tra forme buone e cattive, si pone in generale la questione di come giustificare la priorità di Vitruvio sostenuta dal Serlio rispetto agli edifici antichi o, viceversa, la priorità degli edifici antichi rispetto a Vitruvio. Il problema non riguardava soltanto lo Scamozzi. Anche Antonio da Sangallo, a volte, ha espressamente respinto le regole date da Vitruvio come *goffe*⁶⁸; Vignola e Palladio spesso hanno preferito le rovine antiche alle regole di Vitruvio. Per capire le ragioni delle due posizioni, è necessario ampliare il tema della discussione.

Serlio sostiene la posizione (allora molto diffusa) secondo cui gli antichi Greci avrebbero creato la buona architettura e i Romani avrebbero imparato dai Greci fin dall'età di Augusto, per poi diventare «licenziosi» nel corso dell'impero. Vitruvio ha dedicato il suo trattato all'imperatore Augusto, intendendolo come una sorta di linea guida per il rinnovo (acclamato da Svetonio) di Roma da città primitiva di mattoni a magnifica metropoli di marmo. Vitruvio si è orientato, a quanto pare, verso l'architettura artistica creata dai Greci. Serlio accenna a questo nel suo commento al teatro di Marcello e arriva a dichiarare: «Et certamente chi potesse vedere le maravigliose opere che fecero i Greci, le quali sono tutte estinte & abbattute dal tempo & dalle guerre, giudicherebbe le cose greche di gran lunga superare le Romane» (p. 46).

Scamozzi commenta seccamente: «Non essendo in stato le opere de' Greci elle non si possono paragonare o far superiori a quelle de' Romani». Egli teorizza un'evoluzione dell'architettura che sia unicamente determinata da una legge storica universale. Ne *L'Idea* ricorre per questo alla metafora della crescita naturale: l'architettura, com'era generalmente creduto, era nata nel Medio Oriente, in Egitto

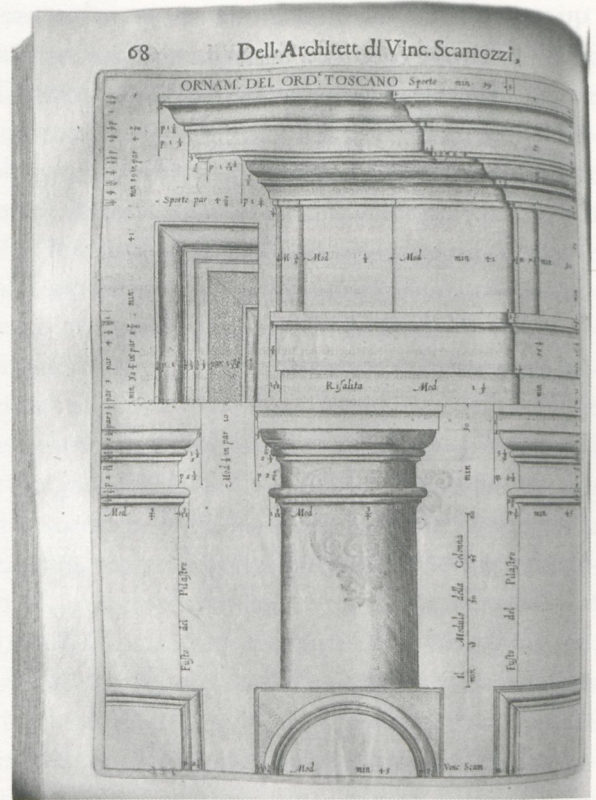
67 SCAMOZZI, *Idea...*, cit., parte 2, p. 70.

68 Antonio da Sangallo ha scritto sul disegno nel GDU A 981 alla trabeazione ionica: «Vitruvio è goffo». GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo*, cit., p. 67.

e a Babilonia e poi fiorita «in gioventù» in Grecia, ma solo tra i Romani, nel tardo periodo della Repubblica, sotto i «buoni imperatori», è gradualmente divenuta adulta⁶⁹. Ne consegue che tra i Greci non aveva ancora raggiunto il livello di qualità di Vitruvio ed è pervenuta alla sua piena maturità artistica soltanto dopo Vitruvio. Scamozzi dichiara espressamente che l'architettura romana del tempo dei «buoni imperatori» avrebbe superato quella dei Greci – sebbene non conoscesse neppure lui quella dei Greci. Nella sua opinione, la ragione si manifesta meglio nell'architettura del primo Impero romano che nel trattato di Vitruvio, perché i più cospicui edifici sorsero successivamente, quando lo sviluppo era più avanzato. Questa versione della storia è confutata dallo Scamozzi nel suo indice. A proposito del passo chiave i «Romani impararono da' Greci il vero edificare, ma alcuni di loro divennero licentiosi», scrisse: «Secondo lo Sc. la buona architettura fu nell'ultimo della Repubblica & nel tempo dei buoni impera. prima non vi era il sapere & poi crebbe tanto il vizio, che otturò la strada alla ragione & oggidì per gli imperiti, pur hora levati dalle arti manuali, si fanno le cose licentiose molto più delle antiche».

L'ulteriore ascesa dell'architettura nel periodo successivo a Vitruvio, secondo Scamozzi, spiega il fatto che molti edifici antichi deviano dalle regole vitruviane, eppure appaiono eleganti. Il miglior esempio è il Pantheon, che, pur datato nel Rinascimento all'epoca di Augusto, secondo il parere dello Scamozzi è sorto dopo il trattato di Vitruvio perché esso non considera ancora il tipo architettonico della Rotonda. A questo proposito Scamozzi accenna nelle sue glosse al commento vitruviano del Barbaro e al trattato del Bertani⁷⁰. Il Pantheon è apparso agli occhi del Rinascimento come il culmine dell'architettura romana, ma la sua articolazione si discosta in parte dalle regole vitruviane. Queste trasgressioni sono state erette a regole nel Rinascimento, anche dal Serlio. Scamozzi contraddice più volte il Cataneo sostenendo che Vitruvio non aveva ancora conosciuto la migliore architettura romana rappresentata più tardi dal Pantheon e da altri edifici⁷¹.

La citazione della presunta iscrizione di fondazione dell'Arena di Verona da parte dello Scamozzi, considerata isolatamente, pare essere una nota storica, per caso smarrita nel *Terzo Libro* (fig. 5). Se guardata da un orizzonte più ampio, viene però alla luce che faceva parte di un ulteriore aspetto dello sviluppo dell'architettura, di massima importanza per la teoria degli ordini di colonne. Ho già esposto una volta



9. Vincenzo Scamozzi, *Idea dell'architettura* (1615), ordine toscano.

69 SCAMOZZI, *Idea...*, cit., parte 1, pp. 9, 55-57.

70 BRANCO MITROVIC, VITTORIA SENES, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary...*, cit., per Barbaro-Vitruvio, fol. 124. TOMMASO TEMANZA, *Copia delle glosse di Scamozzi*, Biblioteca del Seminario di Venezia, Ms. 388, int. 29. *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, cit., p. 504, nota 14.

71 ISARD, *Architectural criticism...*, cit., per Cataneo, p. 111 linea 1 e p. 120, linea 3.

queste vicende⁷² e ci tornerò in un contributo separato; qui vorrei enunciare brevemente i punti essenziali.

Nel Rinascimento si è ipotizzato che non vi sia mai stato un ordine di colonne etrusco, ossia tuscanico, come Plinio indica nella sua *Storia naturale*⁷³. Una costruzione etrusca decorata con colonne per l'opinione corrente, non era nota. Vitruvio descrive solo un primitivo tempio ligneo degli Etruschi. Scamozzi e altri supponevano che gli Etruschi, un popolo antichissimo, avessero costruito già prima degli antichi Greci con colonne, che il Dorico quindi fosse sorto solo dopo le colonne tuscaniche e che i Romani avessero imparato a costruire dagli Etruschi⁷⁴. Vitruvio descrive le colonne tuscaniche simili a quelle doriche, ma, come trabeazione, egli considera solo grezze travi in legno che non rientrano in una struttura in pietra. Nel pieno Rinascimento romano è stata creata una versione in pietra che, conforme al carattere primitivo dell'architettura etrusca, costituisce una forma semplificata della trabeazione dorica. Serlio l'ha pubblicata nel *Quarto Libro* ed è stata fondamentale per la dottrina delle colonne fino al XX secolo (fig. 7). Molti pensavano perfino che essa riproducesse il testo di Vitruvio. Così ha fatto già il Philandrier nel suo commento a Vitruvio e Jean Martin e Jean Goujon nella loro edizione francese di Vitruvio (1547). Il Barbaro e Palladio, tuttavia, hanno distinto tra la descrizione vitruviana del tempio etrusco in legno e una moderna ricostruzione di un ordine tuscanico di colonne per l'uso edilizio in pietra.

Palladio presenta nei *Quattro Libri* l'ordine tuscanico con membrature riccamente profilati invece della ormai consueta forma semplificata del dorico (fig. 8)⁷⁵. Scamozzi si unisce a lui (fig. 9)⁷⁶, modificando soltanto la versione palladiana inserendo nel fregio triglifi semplici come nel dorico, in quanto derivati dalla costruzione di legno e, dunque, più vicini all'architettura primitiva. Palladio indica le Arene di Verona e di Pola come modelli per la sua ricostruzione dell'ordine tuscanico. Entrambe le Arene sono molto simili stilisticamente, come già ha sottolineato il Serlio. I loro muri perimetrali sono bugnati e hanno un'articolazione di capitelli simili al dorico. Oggi esse sono datate all'inizio del II secolo dopo Cristo, ma fino alla metà del XVI secolo si pensava perlopiù che fossero dell'età di Augusto. Alcuni attribuivano l'Arena di Verona addirittura a Vitruvio, nella convinzione che questi provenisse da Verona, perché un architetto di nome Vitruvius ha firmato l'Arco dei Gavi.

Prima di trovare l'esemplare del trattato del Serlio che apparteneva allo Scamozzi, non era noto il motivo per cui Palladio avesse preso le Arene di Verona e Pola come modelli per l'ordine tuscanico. La postilla dello Scamozzi, ora, fornisce l'appiglio per chiarire questo punto. L'iscrizione indica che l'Arena di Verona era stata costruita nell'anno 503 dalla fondazione di Roma. Scamozzi aggiunge: «Che viene a essere del 3715 della creatione del Mondo e 934 della destrutione di Troia». Di conseguenza, secondo la cronologia impostata nel Rinascimento, sarebbe stata fondata nell'anno 250 a.C., cioè al tempo della prima guerra punica, quando i Romani dovevano ancora combattere per la supremazia in Italia, dunque ben prima di tutta l'architettura romana a noi giunta. Era generalmente dato per certo che gli Etruschi si fossero stabiliti anche nel Veneto. Scamozzi pensava, come scrive nel suo abbozzo sul

72 HUBERTUS GÜNTHER, *Antike Bauten im Venezianischen Hoheitsbereich. Historische Einordnung und Bewertung in der Renaissance, Einfluss auf die Säulenlehre Palladios und Scamozzis*, «Eirene» XLVIII (2012), pp. 60-81.

73 HUBERTUS GÜNTHER, *Gli ordini architettonici: rinascità o invenzione? Parte 2*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCELLO FAGIOLO, Roma 1985, pp. 272-310.

74 SCAMOZZI, *Idea...*, cit., parte 1, p. 54; parte 2, p. 15. DANIELE BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati...*, Venezia, 1567, p. 193. GIOVANNI CIPRIANI, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze, 1980. GABRIELE MOROLLI, «*Vetus Etruria*». *Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*, Firenze, 1985.

75 ANDREA PALLADIO, *I Quattro Libri dell'architettura*, Venezia, 1570, lib. 1, pp. 19-21. SCAMOZZI, *Idea...*, cit., parte 1, p. 55.

76 SCAMOZZI, *Idea...*, cit., parte 2, p. 53-68.

teatro antico, che «l'uso degli Amphitheatra pare antichissimo non solo appresso a Greci».

Scamozzi cita l'iscrizione di Verona nel trattato del Serlio apparentemente solo a causa dell'ordine tuscanico. Al di là di questo contesto generale, vi è un riferimento specifico al testo del Serlio sulle Arene di Verona e Pola. Serlio critica aspramente cioè lo stile primitivo dei due edifici e di altre costruzioni a Verona. Sull'Arena di Pola ha scritto persino che l'articolazione sarebbe così sconveniente da dover ritenere l'architetto certamente «Tedesco: perciocche le cornici hanno al quanto de la maniera tedesca» (p. 78). La presunta iscrizione di fondazione dichiarava che lo stile dell'Arena di Verona è così primitivo (secondo le massime del Rinascimento), in quanto costruita nei primissimi tempi dell'architettura italiana. Sopravviveva quindi in essa lo stile degli Etruschi.

La presunta iscrizione di fondazione dell'Arena di Verona è già nominata nel 1526, ma è stata pubblicata per la prima volta solo nel 1550 e più volte, in seguito, nel XVI secolo⁷⁷. Si tratta di un falso, il che dovrebbe essere stato notato già allora, perché contiene incongruenze evidenti. Comunque, i Veneziani e i Veneti non lo volevano accettare perché erano orgogliosi di avere gli unici edifici che ancora rappresentassero lo stile italico originale, mentre Roma aveva solo edifici antichi derivati dell'architettura greca.

I Veneziani non tolleravano l'invettiva grossolana lanciata dal Serlio contro il loro patrimonio architettonico. Nella seconda edizione del *Terzo Libro*, uscito nel 1544, tre anni dopo che il Serlio era emigrato in Francia, l'editore Francesco Marcolini cambiò arbitrariamente il testo in modo che si riferisse al Colosseo, concludendo con le parole «... fu Tedesco: perciocche le cornici del Coliseo hanno al quanto de la maniera tedesca». Questo passo, grottescamente distorto, è ovviamente rivolto contro l'apodittico classicismo del Serlio con intento ironico. Esso è stato mantenuto nelle edizioni italiane, incluse quelle curate dallo Scamozzi e ha costituito anche la base per la traduzione latina che l'editore de' Franceschi & Krüger ha pubblicato nel 1569; al contrario, le traduzioni che sono apparse in altri paesi, si attengono al testo originale.

Le glosse testimoniano, insieme ai sommari e all'indice del trattato del Serlio, quanto lo Scamozzi, probabilmente sul modello di Alberti, abbia cercato di agire come uomo di lettere e abbia acquisito un'erudizione enorme già in giovane età. Essi danno una rara e icastica visione del modo in che egli studiava e forse, anche, del processo di preparazione della nuova edizione del trattato di Serlio.

Inoltre, le glosse rappresentano un piccolo brano dell'avanzamento della scienza all'inizio dell'epoca moderna. Quelle che riguardano il teatro, testimoniano che allora sono stati impiegati nelle ricerche archeologiche già metodi che, in linea di principio, rassomigliano a quelli moderni. Il dibattito sull'origine dell'architettura che Scamozzi apre con Serlio nelle sue glosse mostra, se visto nel suo contesto più ampio, molto vivo, quanto sia stato problematico istituire regole artistiche. L'atteggiamento di Scamozzi, secondo cui l'antica architettura deve essere considerata tanto quanto il trattato di Vitruvio per stabilire le regole per gli ordini di colonne, corrisponde a ciò che era ormai consolidato. Tuttavia, era sostanzialmente basato su nozioni preconcepite non meno dell'atteggiamento del Serlio, secondo cui soltanto Vitruvio è rilevante. Nessuno di loro cercava di scoprire come l'architettura greca sia stata veramente, anche se questo era possibile, se lo avessero voluto. Inoltre, entrambi non hanno seguito costantemente i principi che hanno sostenuto loro stessi, ma per stabilire il canone degli ordini hanno introdotto una regolarità, che corrisponde più allo spirito del Rinascimento che a quello dell'antichità e questa regolarità era intesa come la ragione, che dovrebbe prevalere nell'architettura come nelle scienze. La fede in questa ragione è stata determinante e quindi si è imposto alla fine il canone degli ordini pubblicato dal Serlio con l'ordine tuscanico come forma semplificata del dorico, invece di quello formulato da Palladio e Scamozzi secondo il modello delle Arene di Verona e di Pola.

77 LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, 1557, fol. 410 r-v.

Le glosse rendono possibile gettare uno sguardo dietro gli schermi dei discorsi sofisticati contenuti nelle opere a stampa. In contrasto con il tenore equilibrato che prevale nelle sue pubblicazioni, Scamozzi per esempio, dà nelle glosse al trattato di Cataneo un commento che viola del tutto la norma; esso riguarda proprio il capitello corinzio, che è di gran lunga il più diffuso nell'architettura tanto antica quanto rinascimentale: «Il capitello corinto invero hà del grottesco ma pare per la sua campana è tanto in uso che da ogni uno è abbracciato per bellissimo»⁷⁸. La «campana» aggradava già agli antichi Egizi; deve essere sembrato grottesco allo Scamozzi che una pianta normale come l'acanto venisse inserita in un elemento architettonico talmente nobile. A quanto pare, si stupiva della curiosa storia delle origini del capitello corinzio, che racconta Vitruvio (4.1.9). Altrimenti, essa fu accettata in modo dogmatico. I primi che hanno condiviso lo stupore sono, per quanto a mia conoscenza, Alois Riegl (1893) e Wilhelm Worringer (1907), che hanno scritto senza sapere della confessione nascosta di Scamozzi: «Sonderbarerweise hat sich bisher niemand an der Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs, dass man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben soll, gestoßen»⁷⁹.

Abbiamo già accennato al modo irrispettoso con cui Scamozzi e altri nelle loro glosse al Vasari hanno trattato le autorità del mondo dell'arte e abbiamo citato la nota dello Scamozzi secondo cui «Vitruvio non scrisse alcuna forma di cornice o altro ornamento, che si possi dire di buona maniera». Egli comincia il suo commento sugli ordini del Colosseo con l'avviso che «Il Serlio in questo luogo parla assai fuori di proposito; confondendo le cose generali con le particolari, come fa sempre» (fig. 6)⁸⁰. Ma neppure Scamozzi ebbe più fortuna in proposito. Durante il suo incontro con Inigo Jones, nell'agosto 1614, a quanto pare discusse della trabeazione superiore del Colosseo che è stata spesso imitata nel Rinascimento⁸¹. La sua, come Scamozzi dice, «stravaganza dell'Ornamento e de' Modiglioni» sta nel fatto che le mensole sono impostate nel fregio. Serlio motiva questa forma speciale con il fatto che così l'intera trabeazione «pareva una cornice sola per le mensole» e quindi formava un accento tanto forte, quanto era necessario per la vista da lunga distanza⁸². Jones cita nelle sue glosse ai *Quattro Libri* del Palladio l'intelligente spiegazione offerta dal Serlio e conclude: «This secret Scamozio being purblind understood nott»⁸³.

Le osservazioni informali rendono le glosse preziose per coloro che sono interessati alla vita spirituale e intellettuale legata alla lettura delle opere teoriche. Nelle opere a stampa con pretesa scientifica, un tale tono non sarebbe stato opportuno; la condanna di Vitruvio espressa da Alberti è un'eccezione. La scienza doveva essere riservata alle *élites*, essere inaccessibile per il grande pubblico, apparire distaccata ai profani. Gli studiosi rimproveravano al Serlio di aver dato, con la presentazione volgarizzata dei suoi libri, opportunità alle persone, che non avevano alcuna conoscenza della pittura e dell'architettura, di penetrare in modo «maccheronico» nella materia⁸⁴. Sebbene Scamozzi, a quanto pare, volesse che le sue glosse fossero

78 ISARD, *Architectural criticism...*, cit., per Cataneo, p. 126, linea 21.

79 ALOIS RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893; citato da WILHELM WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), Leipzig/Weimar, 1981, pp. 62s.

80 L'esemplare dei libri del Serlio annotato da Scamozzi, lib. 3, p. 68.

81 *Inigo Jones on Palladio being the notes by Inigo Jones in the copy of I quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio 1601*, a cura di BRUCE ALLSOPP, New Castle, 1970, 11, per Palladio lib. 1, p. 50.

82 SEBASTIANO SERLIO, *Regole generali di architettura*, Venezia, 1551, fol. 61v (cap. 9).

83 VAUGHAN HART, *Inigo Jones: The architect of kings*, New Haven/New York, 2011, pp. 85s. HOWARD BURNS, *Inigo Jones and Scamozzi*, «Annali di Architettura» XVIII/XIX (2006-07), pp. 215-24. HOPKINS, *Palladio and Scamozzi drawings...*, cit., pp. 176s.

84 GUILLAUME PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Roma 1544, pp. 137s. GÜNTHER, *Das geistige Erbe Peruzzis...*, cit., pp. 228-230.

lette da altri, il loro tono informale era appropriato perché si poteva attendere che solo una ristretta cerchia selezionata avrebbe avuto accesso alla sua biblioteca. Lo stesso vale per le lettere di studiosi, sebbene siano state pubblicate. Anche qui il tono informale era conveniente, perché ci si poteva attendere che la cerchia di lettori fosse limitata a un pubblico selezionato. Gli artisti che non erano così ben edotti in aspetti letterari com'era il Vasari, potevano tuttavia lasciarsi indurre ad adottare un tenore volgare nelle pubblicazioni a stampa. Gian Paolo Lomazzo, per esempio, nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (1584) esprime le perplessità degli studiosi nei confronti dell'ampia diffusione della teoria architettonica nel giudizio dispregiativo sul Serlio, come padre di «più mazzacani architetti, che non haveva egli peli in barba»⁸⁵.

85 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, p. 407.