

Annali di architettura

Annali di architettura  
rivista fondata da André Chastel

*Direttore*

Fernando Marías

*Comitato di redazione*

Guido Beltramini  
Howard Burns  
Cammy Brothers  
Caroline Elam  
Francesco Paolo Fiore  
Christoph L. Frommel  
Pierre Gros  
Jean Guillaume  
Fernando Marías  
Silvia Moretti

*Redazione*

Ilaria Abbondandolo

*Editing*

Francesco Brunelli

*Impaginazione*

Laura Ribul, Studio Bosi, Verona

In copertina, "Ofensiva obliqua".  
Duomo di Este, Italia.  
Fotografia di Joaquín Bérchez (2006)

Pubblicazione annuale  
Prezzo di un numero € 45,00

Per informazioni  
<https://www.palladiomuseum.org/annali/>  
[annali@cisapalladio.org](mailto:annali@cisapalladio.org)

Stampato in Italia  
© Copyright 2022  
Centro Internazionale di Studi  
di Architettura Andrea Palladio  
[www.palladiomuseum.org](http://www.palladiomuseum.org)

Realizzazione  
Marsilio Editori® s.p.a.  
[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

isbn 978-88-297-1742-2  
Tutti i diritti riservati

Rivista di classe A nell'elenco  
dell'Agenzia nazionale di valutazione  
del sistema universitario e della ricerca  
(ANVUR, <http://www.anvur.it/>)  
pubblicato il 13/06/2022: codice  
ISSN 1124-7169.

This journal was approved on 2022-06-29  
according to ERIH PLUS criteria for inclusion  
(<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>).

33

# Annali di architettura

2021

Rivista del Centro Internazionale  
di Studi di Architettura  
Andrea Palladio

**CENTRO INTERNAZIONALE  
DI STUDI DI ARCHITETTURA  
ANDREA PALLADIO**

Fondazione

*Soci fondatori*

Regione del Veneto

Provincia di Vicenza

Comune di Vicenza

Camera di Commercio Industria

Artigianato Agricoltura di Vicenza

Accademia Olimpica

*Soci partecipanti*

FASE SpA

LD 72 Srl

*Soci sostenitori*

Confindustria Vicenza - Associazione

Nazionale Costruttori Edili

OTB Foundation

Zambon Company SpA

*Sostengono progetti speciali*

MiC / Direzione generale

Biblioteche e diritto d'autore

MiC / Direzione generale

Educazione ricerca e istituti culturali

Soroptimist Vicenza

*Mecenati Art Bonus*

Cristiano Silei

Viaqua SpA

Palladio Group SpA

RM Holding Srl

Burgo Group SpA

Delta Plus Srl

*Corporate donor*

Allianz Bank Financial Advisors

Antenore Energia Srl

BCC di Verona e Vicenza Credito

Cooperativo

Confartigianato Imprese Vicenza

De Facci Luigi SpA

L.E.G.O. SpA

*Presidente*

Lino Dainese

*Consiglieri di amministrazione*

Antonio Foscari, *vicepresidente*

Luisa Benedini

Roberto Ditri

Federico Faggin

Antonio Vescovi

Elena Zambon

*Revisori dei conti*

Diego Finco, *presidente*

Gennaro Pierri

Damiano Rampazzo

*Consiglio scientifico*

Howard Burns, *presidente*

Donata Battilotti

Amedeo Belluzzi

Barry Bergdoll

Cammy Brothers

Matteo Ceriana

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Joseph Connors

Bianca de Divitiis

Caroline Elam

Francesco Paolo Fiore

Christoph L. Frommel

Luisa Giordano

Pierre Gros

Jean Guillaume

Hubertus Günther

Deborah Howard

Elisabeth Kieven

Douglas Lewis

Fernando Marías

Paola Marini

Gülru Necipoğlu

Arnold Nesselrath

Alessandro Nova

Werner Oechslin

Pier Nicola Pagliara

Susanna Pasquali

Mario Piana

Fernando Rigon Forte

Dmitry O. Shvidkovsky

Vitale Zanchettin

*Direttore*

Guido Beltramini

*Segreteria culturale e collezioni*

Ilaria Abbondandolo

Silvia Fogato

Francesco Marcorin

*Segreteria organizzativa*

Elisabetta Michelato

Carlotta Moro

*Segreteria amministrativa*

Giulia Artuso

*Sistemi informatici*

Simone Baldissini

*Gestione tecnica del palazzo*

Simone Picco

*Stage*

Francesca Cengiarotti

Chiara Cozzolino

Chiara Giorio

## Sommario

- |    |   |     |   |
|----|---|-----|---|
| 7  | <i>Giovanni Marginesu</i><br>Perillos, l'architetto punito.<br>Una controversia legale nei cantieri<br>edili della Grecia classica  | 93  | <i>Renzo Fontana</i><br>Jacopo Sansovino e "la fabbrica del pozzo<br>grande de piazza de San Marco"                         |
| 13 | <i>Giuliana Mosca</i><br>Architettura e infrastrutture urbane<br>nella Roma del primo Rinascimento:<br>alcune considerazioni intorno<br>all'apertura della via Alessandrina<br>in Borgo | 101 | <i>Douglas Lewis</i><br>Longhena "in Villa:" A Summary<br>Census, with Some Suggestions<br>for Future Research              |
| 25 | <i>Andrea Bonavita</i><br>e <i>Giulia Ceriani Sebregondi</i><br>Una tradizione rinnovata: il progetto<br>di Baldassarre Peruzzi per la diaconia<br>di Sant'Adriano al Foro Romano       | 115 | <i>Annalisa Avon</i><br>La chiesa di Nôtre-Dame<br>de l'Assomption a Parigi e la fortuna<br>di Antonio Barberini in Francia |
| 49 | <i>Flavia Cantatore</i><br>La tomba di Raffaello al Pantheon<br>e l'altare della <i>Madonna del Sasso</i>   | 131 | Abstracts   |
| 65 | <i>Maddalena Scimemi</i><br>Da vicariato a feudo <i>con tanta, et si<br/>subita magnificenza</i> . Sangallo il Giovane<br>e l'architettura per lo Stato farnesiano                      | 133 | Profili   |
|    |   | 134 | Recensioni  |
|    |   | 149 | Notiziario del CISA Andrea Palladio   |

Cristiano Tessari

Miriam Cera Brea, *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces – Las “Noticias de los arquitectos” de Llaguno y Ceán*, Maia ediciones, Madrid 2019, 362 pp., 49 ill. b/n.

Manuel Parada López de Corselas, *La serliana en Europa – Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2019, 333 pp., 191 ill. b/n e colori.

Nel considerare il panorama dell’editoria spagnola relativo alla storiografia architettonica del Paese dedicata alle età moderna e contemporanea, è rilevabile come all’incidenza di studi ‘trasversali’ – attinenti la produzione di edifici religiosi e civili di importanti centri urbani o a più ampie aree ‘diocesane’ – sia seguita nell’ultimo trentennio quella di indagini mirate all’aggiornamento delle biografie dei più noti *maestros mayores* e architetti nonché alla ricostruzione tanto di ulteriori figure professionali, quanto di vicende inerenti fabbriche delle quali precedentemente si è eluso il portato innovativo dell’apparato scultoreo o che sono state ritenute ‘esemplari’ della loro epoca nonostante gli apporti plurisecolari ai rispettivi cantieri: orientamenti questi, rispetto ai quali i due volumi qui considerati risultano – certamente – non allineati. Nel primo di essi, infatti, il rapporto fra *architettura e identità nazionale nella Spagna dei Lumi* viene presentato da Miriam Cera Brea quale ‘chiave’ per decifrare l’opera letteraria che nel *Prologo* Fernando Marías (pp. 7-9) definisce “fondativa” in questo campo della locale ricerca storico-artistica, a cui è riferito in forma abbreviata il sottotitolo: *le Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola; ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, del 1829, i quattro tomi delle quali vengono esaminati dall’Autrice per farne emergere il ‘tema’ culturale e politico – pur nelle distinte istanze e fasi, condiviso dai due autori – indicato nel titolo, evitando di “limitarsi” a una loro edizione ‘critica’ o condensata in un ‘catalogo ragionato’. Il volume è introdotto da *Parole preliminari* (pp. 10-16) che segnalano come il periodo che separa l’uso da parte di Juan José López de Sedano – (1729-1801) antologista, drammaturgo e ‘numerario’ della Real Academia de la Historia di Madrid – nel *Parnaso Español* del 1768 della locuzione “uomini di gusto e amanti delle glorie della nazione” dalla definizione giuridica di quest’ultimo termine nel 1812, coincida sostanzialmente con la lunga gestazione in due tempi delle *Noticias* in una temperie – la cui conoscenza viene ‘evocata’ ripetutamente ritenendola condivisa dal pubblico – permeata dall’avvento al trono della dinastia borbonica, dalle discontinuità istituzionali legate alla stagione napoleonica (1808-1813) e dall’impegno intellettuale per colmare il “ritardo rispetto ad altre potenze continentali” (p. 11). Segue un’articolazione del testo in tre ‘parti’ di cui l’iniziale istituisce la relazione fra il ‘progetto’ delle *Notizie e la immagine della Spagna*, delineando brillantemente – grazie al supporto di un consistente corpus di contributi specialistici – un sintetico panorama dei pregiudizi europei verso lo sviluppo civile del Paese e del confronto ‘internazionale’ al proposito (pp. 21-27): culminato nell’interrogativo “cosa dobbiamo alla Spagna?” espresso nel 1782 da Nicolas Masson de Morvilliers (1740-1789) nella voce a questa dedicata della *Encyclopédie méthodique*, di cui viene individuato il corrispondente atteggiamento sul versante archi-

tettonico nelle *Vite de più celebri architetti d’ogni nazione e d’ogni tempo. Precedute di un saggio sopra l’architettura* di Francesco Milizia (1725-1798) del 1768, nelle quali persino la paternità dell’Escorial risultava attribuita ad artefici ‘stranieri’. Queste sono quindi indicate come il “detonante” che induce il politico e letterato Eugenio de Llaguno y Amirola (1724-1799) a intraprendere la redazione delle *Noticias* in seguito alla richiesta, rivoltagli dal diplomatico José Nicolás de Azara – a Roma dal 1766 quale ‘agente generale e procuratore’ del re spagnolo –, di inviare ‘informazioni’ per un aggiornamento dell’opera da trasmettere allo stesso Milizia, suo amico: che dedica le *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781) ad Azara, del quale riconosce il contributo ma senza riferimenti al lavoro di Llaguno. Omissione di cui Miriam Cera Brea documenta i riflessi nel coevo ambiente culturale spagnolo, rilevando nel contempo come in quello della Real Academia de Bellas Artes sia attestato dal 1770 l’arricchimento dell’originario repertorio di informazioni in un ‘catalogo’ del quale – con il titolo di *Noticias* – viene auspicata nel 1888 la pubblicazione senza nominarne l’autore; differita, forse per il carico dei suoi impegni istituzionali o per l’insorgere di un affaticamento dovuto all’età, al punto da indurlo a consegnare nel 1798 il manoscritto al pittore Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) per integrarlo – stando alla dichiarazione di quest’ultimo – nel suo *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* stampato nel 1780. Ed è con l’assunzione acritica di tale testimonianza in sede storiografica che l’Autrice si confronta, mettendo in luce – dopo aver precisata l’esistenza di tre copie non autografe della perduta redazione originale – il legame dell’itinerario del testo *da Llaguno a Ceán (ca. 1768-1829)* con l’emergere della *necessità di una storia dell’architettura spagnola*, nell’intreccio fra l’aspirazione di personalità dell’illuminismo iberico – quali l’importante politico Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) e lo scrittore di ‘belle arti’ Isidoro Bosarte (1747-1807) – ad assumere la parte di ‘comprimario’ nella pubblicazione del lascito di Llaguno, la varietà dei criteri nella valutazione architettonica adottati da altri autori in opere dedicate al patrimonio storico-artistico nazionale – di cui considera una significativa casistica –, il ruolo delle accademie e della stampa ‘giornalistica’ nella promozione di questi prodotti, con un approdo che affronta i profili culturali dei responsabili delle *Noticias* presentandolo nell’inedita versione *Ceán vs. Llaguno* (p.47). Una contrapposizione rilevata non solo per la diversità dei loro percorsi biografici – il primo, un artista colto segnato dalla protezione di Jovellanos e dall’intervallo ‘napoleonico’; il secondo, un funzionario di Stato soggetto alle difformità nella conduzione del regno dei quattro sovrani Borboni succedutisi –, ma anche per quella marcata dal divario fra le rispettive formazioni – ‘disciplinare’ nell’uno e ‘letteraria’ nell’altro –: che ne qualificano le frequentazioni, talvolta tangenti, e le modalità di approvvigionamento dei dati per le *Noticias*, di cui viene proposta la definizione di *opera “corale”* con una rassegna di *fonti e collaboratori*, tramite del coinvolgimento di entrambi nella *crociata contro la “ultima barbarie”* della cultura letterario-artistica nazionale. Delineata, a conclusione della prima parte del libro, nell’identificazione del legame da essa istituito fra il “declino politico dei regni di Filippo IV e Carlo II” (1621-1700) e la *decadenza* architettonica, dovuta al prolungamento sino alla metà del secolo di modi caratterizzati dalla sovrabbondante ornamentazione e radicatisi dal tardo Seicento, dalla quale conseguono l’affermar-

si del 'principio' di *buon gusto* nella opposizione al linguaggio diffusamente definito "churriguere-sco" dalla critica del tempo, e il consolidarsi della tendenza a ritenere la sua *corruzione* antecedente all'avvento della dinastia borbonica e di procedenza straniera.

Motivi che comportano l'estendersi dell'analisi alla disamina del rapporto fra le ragioni e i paradigmi che informano il giudizio di esponenti della cultura illuminista, e il loro intreccio con il confronto fra le valutazioni di Llaguno e quelle di Ceán, negli ambiti tematici delle successive parti del testo. Nella 'seconda', relativa a *la memoria del "greco-romano"*, misurandone le articolazioni dall'attenzione verso *l'eredità romana* con l'incidenza del *ruolo delle antichità* – qualificato da una particolare enfasi su quelle locali – e verso la *trattatistica* – non solo vitruviana – per favorire il 'ritorno' alle declinazioni del lascito greco-romano: con un ideale collegamento all'impulso dato dai re cattolici a una "rivoluzione" culturale del Paese che, mutuata sull'esempio delle 'corti' italiane, specialmente sul versante architettonico aveva concorso alla "restaurazione" del primato dell'antichità; dei cui protagonisti e fabbriche vengono confrontate le valutazioni dei due autori, frequentemente divergenti ma concordi nell'indicare il culmine nel regno di Filippo II con la realizzazione dell'Escorial, ritenuto modello di riferimento sia per l'immediatamente successivo "tiempo más floreciente de la arquitectura" (pp. 133-147) sia per la settecentesca sua "resurrezione" e *seconda "restaurazione"* con l'incidenza delle 'opere pubbliche'. Ed è significativo come in seno al dibattito su ciò che costituiva artisticamente la specificità spagnola, la distanza cronologica delle due fasi di redazione delle *Noticias* – di cui la stagione napoleonica rappresenta la cerniera – si rifletta nei giudizi di Llaguno e Ceán anche in merito a *identità e alterità* dell'architettura *fra la distruzione e la restaurazione* rispetto al paradigma 'nazionale', al confronto dei quali è dedicata la terza parte del testo: in un percorso che include i riscontri del *lascito* 'romano-goto' nella regione delle Asturie e le controversie su quello dei califfati nell'Andalusia islamica, snodandosi fino al "crocevia" del *Gótico* del quale vengono rilevate le diramazioni tematiche nella sua lettura 'illuminista' – con sondaggi nell'ambito europeo –, nel rapporto fra *monarchia e architettura*, nonché nell'*insediamento del plateresco* come 'stile' diversamente interpretato da ciascun autore; restituendo una costruzione storiografica il cui *epilogo* vede in Ceán il maggior responsabile della trasformazione di Juan de Herrera – artefice della reggia-monastero di Filippo II – *da referente artistico a "eroe" nazionale*. In una originale narrazione che risulta accurata, nel precisare di volta in volta la corretta dizione d'epoca di convenzionali 'categorie' storiografiche, quali Rinascimento, Barocco, Classicismo – a cui strumentalmente si ricorre per agevolare la lettura –, e non elude il confronto con una dialettica complessa e dai molti interlocutori il cui panorama potrebbe costituire una esemplare antologia, se non mancasse un indice dei nomi al quale far riferimento<sup>1</sup>.

Propone invece un approccio più apparentemente 'lineare' il libro nel quale Manuel Parada López de Corselas prosegue, come indica Sabine Frommel nel *Prologo*, "uno studio integrale delle origini e sviluppo di un motivo protagonista del lessico architettonico": il sintagma denominato *serliana*, del quale si considera in questa sede il volume relativo al periodo fra il VII e il XVIII secolo<sup>2</sup>. Dei cui precedenti nell'*Antichità* l'Autore traccia inizialmente un sintetico profilo (pp.19-31) per

valutarne prima nell'*Età Media* le *sopravvivenze e trasformazioni*, dalla versione 'siriaca' nel tempio del Clitunno – VII, VIII secolo – a quella nell'archiacuto contesto della loggia sul cortile del trecentesco palazzo Colleoni-Porto a Vicenza; poi nell'itinerario *fra antichi e moderni attraverso lo studio antiquario* la distinzione fra le sue raffigurazioni realistiche e quelle immaginate, in esempi di grafici 'sangallesi' – inerenti edifici quali la fonte dell'acquedotto di Adriano in Atene, la basilica di Massenzio e gli archi trionfali di Orange, di Portogallo a Roma e di Marco Antonio in Aquino – e palladiani –quali la ricostruzione del tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina e quella in sezione delle terme di Diocleziano –, con indicazioni di temi come la *Roma idealizzata* di Jacques Androuet du Cerceau e la *diffusione tramite incisioni* del motivo che rappresentano una introduzione a quanto costituisce l'ambito primario del panorama affrontato. Nel capitolo successivo infatti, dedicato a *Il Rinascimento italiano: architetti, papi, principi e mecenati*, la serliana viene assunta a paradigma di varianti compositive e funzionali le cui declinazioni investono un repertorio – scandito in undici paragrafi – di contesti e modalità d'uso: che includono il suo impiego ritenuto inizialmente limitato alla definizione di impaginati parietali *dall'interno alla facciata nell'architettura religiosa* – con esempi quali la sacrestia Vecchia, opere di matrice brunelleschiana ad essa tradizionalmente collegate nell'area toscana, il caso isolato dell'albertiana facciata di San Sebastiano a Mantova, la soluzione ideata da Bramante per la controfacciata di San Satiro a Milano, da Leonardo nei disegni del periodo lombardo, e che ne individuano problematicamente la ricezione veneziana –; il suo *trasferimento fra le arti e il portato sacro* – in particolare nel disegno di polittici –; *l'introduzione del motivo nel portico... e nell'architettura domestica* – a cui vengono rispettivamente riferiti gli accessi alla cappella dei Pazzi e alla medicea villa di Poggio a Caiano –. Quindi il suo sviluppo nell'*intorno di Bramante e la fabbrica di San Pietro* –con l'attenzione rivolta ai precedenti antiquari e non – che si precisa nell'*apporto di Raffaello e della sua officina* – particolarmente nel settore pittorico–, e anche in seno all'elaborazione di *facciate utopiche* per San Pietro a Roma, San Petronio a Bologna e Santa Maria del Fiore a Firenze; con la sua *riaffermazione nell'architettura domestica da Sangallo il Giovane a Giulio Romano* – attribuita a "ragioni pratiche e visuali, senza escludere le attrattive teoriche e simboliche di una Antichità ricreata a capriccio secondo le necessità di ogni progetto" (p.105) –; nonché il logico approdo all'opera di Sebastiano Serlio suo *compilatore e diffusore* con l'impiego della serliana da parte di Andrea Palladio sotto il segno del legame fra *orgoglio sociale e valore artistico*, cui si aggiunge la casistica relativa all'ambito comprensivo di *villie, giardini e tempie*, quale 'affaccio' sul "Secondo Rinascimento" i cui esiti sono indicati di «influenza decisiva per altri edifici e scenografie del Barocco» (pp. 117, 121).

In seguito, tuttavia, l'adozione della serliana viene esaminata in *una Europa di confluenze durante il secolo XVI*, mediante l'attribuzione delle sue diffusione e *fortuna* nei territori delle potenze "che si contendevano l'egemonia europea e che necessitavano un nuovo linguaggio classicista per generare l'immagine di *koiné* culturale basata sull'antica Roma", alla configurazione del motivo nella finestra della *sala Regia del Vaticano* (p.125): ravvisandone prima le ricezioni tanto in Spagna – nella *sala della Giustizia* del castello-palazzo della Calahorra e nell'incorniciatura della *Trasfigurazione* di Alon-

so Berruguete (ca.1490-1561) sovrastante la sedia arcivescovile nel coro della cattedrale di Toledo –, quanto in Francia – sia nel *tribunale del Louvre* che in altri accessi 'trionfali' documentati da du Cerceau –, per poi rilevarne le valenze *nell'iconografia papale e imperiale delle stanze di Raffaello*, l'incidenza nella Firenze dei Medici nel rapporto fra *architettura e iconografia*, e il ruolo svolto sia nella versione ad "arco siriano" nel *crocevia culturale del palazzo di Carlo V a Granada*, sia dalle sue coniugazioni derivate da Palladio e variate nell'ambito dell'*Impero degli Asburgo*; e continuando la registrazione della sua comparsa in contesti quali *l'Italia nell'orbita della Monarchia Ispanica* – con il succinto richiamo a progetti e realizzazioni effimere in aree sottoposte a tale autorità –, il Portogallo, la circolazione di opere a carattere figurativo *fra Italia, Fiandre e Castiglia*, le realizzazioni all'insegna della *intellettualità tra Italia e Spagna* – ad es. negli impaginati interni dell'Università di Alcalá de Henares, in sfondi biblici delle pitture di Pellegrino Tibaldi nel chiostro escorialense, o nella biblioteca Marciana –, e in quello dell'*architettura militare*. In un andamento rapsodico che viene abbandonato nei due capitoli seguenti, dedicati l'uno a *la serliana nella Spagna del secolo XVI*, l'altro a *i secoli XVII e XVIII nel panorama europeo*. Il primo, suddiviso in 14 paragrafi che a partire dall'interrogativo *i Mendoza introduttori della serliana in Spagna?*, seguono un itinerario in cui il motivo viene considerato nei casi relativi a *Valencia e il palazzo dell'ambasciatore Jerónimo Vich* – il patio del quale è oggi parzialmente conservato ne Museo de Bellas Artes della città –, a *retablos, sepolcri e scenografie* quali testimonianze dell'*influsso italiano in Siloe, Zarza e Berruguete*, all'*arrivo del classicismo a Murcia e Jerónimo Quijano*, a un ulteriore richiamo al *palazzo di Carlo V a Granada* e una ripresa dei *retablos e scenografie delle decadi dal 1530 al 1570*, alla *scia di Serlio nella città imperiale di Toledo*, all'uso del sintagma da parte di celebri architetti quali Hernán Ruiz il Giovane, Andrés de Vandelvira e Juan Bautista de Toledo nelle *grotte della Casa de Campo*, e quello dell'Escorial come *culmine dell'architettura del Rinascimento* – con la sua conseguente influenza –, a cui sono aggiunti esempi di uso della serliana *nei vicereami americani* e il suo *insediamento teorico in Spagna* nel *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla 1585) di Juan de Arfe, progettista di custodie espositive e processionali del Sacramento. Nel successivo e ultimo capitolo, il 'panorama' è delineato mediante 'sondaggi': inerenti *la gran macchina di San Pietro e la sua fortuna finale* – valutata nei progetti per la facciata e nelle soluzioni con serliane da essi derivate –, *le conseguenze del sogno salomonico escorialense* – ravviate in soluzioni di facciata a estremità turrette e impaginati centrali coronati da frontoni 'siriaci' –, *la riaffermazione di Serlio attraverso Scamozzi* – esemplata in base a progetti di quest'ultimo –, *i palazzi della Roma papale fra Borromini e Bernini* – programmaticamente contenuto nei riferimenti alle più note interpretazioni del motivo in oggetto –, la produzione di *catafalchi, scenografie, feste e retablos* – quali occasioni per inusuali trattamenti del sintagma –, il ricorso alla serliana *nella pittura barocca fra antiquari, bamboccianti e vedutisti* – di cui sono valutate prossimità e distanze –, e che comprendono sia *l'Inghilterra fra erudizione e frivolezza* – oscillazione ritenuta dipendente dalla pubblicazione di repertori per l'edilizia la cui disponibilità della serliana avrebbe banalizzato l'impiego –, sia la giustapposizione di *Piranesi e Ledoux-utopia di fronte alla retorica in economia* – in cui del motivo si misurano l'uso 'evocativo' e quello limitato alla

versatilità delle applicazioni –. Con una chiusura in due tempi che dalla minimale *storiografia fra Venezia, Serlio e Palladio* – preludio alla citazione del brano nel quale Ottavio Bertotti Scamozzi connette al bolognese la denominazione delle ‘finestre alla veneziana’ – passa a una *Ricapitolazione* incentrata su *Vélázquez e le vedute della Villa Medici* a Roma: due piccoli quadri datati al primo soggiorno del pittore svigiliano in Italia (1629-1630) in cui l’attenzione verso il padiglione a serliana del giardino viene assunta quale *intuizione* dell’artista del valore e pluralità di significati espressi da tale configurazione “dall’Antichità al Barocco” (p. 286); mentre nelle *Conclusioni* l’Autore sintetizza il percorso compiuto dirigendo lo sguardo verso interpretazioni del motivo dell’età contemporanea, fino al ‘postmoderno’ – forse pensando a un terzo volume sull’argomento –. La sua disamina tuttavia, apprezzabile per la vastità dell’escursione, la quantità e la qualità dei materiali ad essa relativi, risulta nel contempo esito di uno sforzo ermeneutico ‘general’ e non costantemente sostenuto da un accurato aggiornamento dei paradigmi critici e dei riferimenti filologici<sup>3</sup>.

1. Sono pertanto da ritenere veniali il *lapsus* nell’assegnare a Ludovico Muratori il secondo nome di Andrea anziché Antonio (p. 66), nonché le omissioni relative al precedente uso di Vasari dell’appellativo di ‘setta’ applicato agli imitatori delle modalità compositive dei Churriguera (p. 12 e *passim*) e alla singolare coincidenza del giudizio di Llaguno nell’introdurre *Los Valdelvira* (II, 29) di cui nota la “fama de grandes arquitectos, aunque en sus obras [...] se desearia mas corrección” (cit. a p. 128) con quello di Milizia che definisce l’Ospedale di ‘San Giacomo’ “una delle migliori fabbriche dell’Andaluzia; quantunque vi si desiderì più correzione” (F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Venezia 1785, I, p. 241 (corsivi nostri)).

2. Sulla ‘serliana’ nel mondo antico vedi M. Parada López de Corselas, *La serliana en el Imperio romano, paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Roma 2015, al quale l’Autore rimanda per l’esame del tema *terminologico*.

3. Dato l’argomento del lavoro, infatti, omissioni quali la proposta di trasformazione delle serliane previste da Vandelvira per le navate della cattedrale di Jaén in bucature circolari avanzata nel 1582 da tre importanti esponenti dei modi ‘al romano’, o l’aggiunta di Vincenzo Scamozzi di un *indice copiosissimo* all’edizione del 1584 de *I sette libri dell’Architettura* di Serlio, non si possono ritenere ‘trascurabili’.

cristiano.tessari@uniud.it

Maurizio Lorber

**Sergio Marinelli, *Storia della prospettiva significativa, Colpo di fulmine* Edizioni, Verona 2021, 232 pp., 170 ill.**

Nel 1927 Erwin Panofsky pubblicò *Die Perspektive als „symbolische Form“*. Trent’anni dopo, nel 1957, Decio Gioseffi nei “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’arte antica e moderna” dell’Università di Trieste raccolse il testo *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva: spigolature e appunti*. L’ampio saggio dello studioso triestino intendeva confutare le tesi di fondo dello studioso tedesco secondo il quale a ogni luogo e tempo appartiene una determinata modalità cognitiva e un modo correlato di rappresentare lo spazio. Se per Gioseffi la prospettiva fu una scoperta scientifica, conosciuta nell’antichità e riscoperta nel Rinascimento, e quindi non rispondente a una forma simbolica dello spazio, per Panofsky l’antichità classica elaborò una rappresentazione spaziale fondata su di una concezione sferica dello spazio visivo; solo successivamente l’affermarsi della prospettiva piana e le relative concezioni ottiche condizionarono il nostro modo di vedere in maniera “rinascimentale”. La confutazione di questa tesi da parte di Decio Gioseffi fu il primo passo per una rilettura critica del libro di Panofsky. Seppure il testo di quest’ultimo sia stato, per molti aspetti, fuorviante nonché infondato in molte dimostrazioni, esso rimase, e rimane ancor oggi, di riferimento essenziale per gli storici dell’arte. L’indicazione più fruttuosa per i successivi svolgimenti della storia della prospettiva nell’arte presente ne *La prospettiva come forma simbolica* è la seguente: è possibile esaminare le rappresentazioni figurative sulla base non solo dei soggetti prescelti ma anche vagliando le modalità di rappresentazione spaziale messe in atto. Cosicché il metodo di configurazione dello spazio posto in essere può venire interpretato dallo storico come la visione del mondo (*Weltanschauung*) di una determinata civiltà figurativa.

Questa sintetica ma necessaria premessa storica ci permette di introdurre il testo di Sergio Marinelli che si pone nel solco di questa impostazione – *La prospettiva come forma simbolica* è il primo testo citato dall’autore – ma con un preciso distinguo che articola il suo saggio in un campo di indagine maggiormente verificabile. Egli non si prefigge di riscontrare valori simbolici nella prospettiva rinascimentale ma di porre in evidenza come il punto di fuga e gli intrecci di linee convergenti fungano da indicatori narrativi. Nulla di nuovo, e lo ricorda anche l’autore fin dalla prima pagina, poiché già Leon Battista Alberti nel suo *Della pittura* (1436) dava indicazioni pratiche sulla rappresentazione della *historia* in stretta correlazione con i moderni dettami della nuova scienza pittorica elaborati da Brunelleschi, Donatello e Masaccio. Marinelli svolge quindi una ricerca a ritroso – fra i primi dipinti riprodotti vi è uno di Edgar Degas – individuando in moltissime opere, sulla base delle direttrici prospettiche, la retorica narrativa posta in essere dai pittori consapevoli delle potenzialità insite nel metodo prospettico. Poiché i gesti sono il veicolo dei significati allegorici e simbolici la convergenza dello sguardo verso di essi viene rafforzata proprio dalla innovativa impostazione ottica del dipinto. Secondo tale decodifica le linee assumono di volta in volta funzione di indicatori degli sguardi, della posizione delle mani e talvolta di alcuni oggetti: “La convergenza sull’azione è ancora più originale nelle sue soluzioni. È legata alla fissazione del fuoco su un gesto che appare, o si rivela, come il più importante della rappresenta-

zione”. A solo titolo di esempio nella *Resurrezione di Cristo* (1475 ca.) di Giovanni Bellini “il pittore colloca, come grande indicatore prospettico, la lastra rovesciata davanti al sepolcro. Le due chiare direttrici vanno sulla mano dell’ultimo soldato a margine, che regge una specie di picca terminante prima della punta in una singolare sfera di aculei”. Altrettanto significativo l’accenno al *Miracolo della liberazione dello schiavo* di Jacopo Tintoretto: “Già di per sé la prospettiva di Brunelleschi e Alberti rappresenta l’unità di tempo e dello spazio nella visualizzazione formale. Tintoretto va oltre questa unità, legando a essa il significato, che risulta quello, coincidente, di un punto dello spazio e di un momento nel tempo. Il punto è quello più importante della storia, dove il corso degli eventi si rovescia inaspettatamente, come nella catastrofe della tragedia greca, segnando l’intervento divino e la vittoria della giustizia e del bene, come ormai, solo una fede assoluta poteva ancora sperare». Sono solo alcuni dei molteplici esempi riportati da Marinelli e che costituiscono una silloge di soluzioni prospettiche funzionali a guidare l’occhio dell’osservatore. Ma la *perspectiva artificialis* non si esaurisce, come ben noto, con il Rinascimento. Le direttrici che conducono lo sguardo verso gli elementi rilevanti sono colte dall’autore anche in opere dell’epoca moderna come nel caso del *Ritratto di Émile Zola* ove la convergenza è rivolta all’opuscolo intitolato *Manet* quasi a sottolineare l’interesse critico nei confronti del pittore.

La prospettiva è quindi intesa non solo quale rappresentazione ottica geometrica dello spazio bensì quale artificio retorico, ben presto utilizzato dagli artisti, volto a focalizzare, caricandolo di significato, gli elementi rilevanti della storia narrata. Se questo è il motivo conduttore che lega le analisi di tutti i dipinti riportati nel volume va fatto notare che Marinelli, nell’ultimo capitolo, avanza anche un’ipotesi intrigante su di un aspetto matematico implicito nella raffigurazione prospettica. Si tratta del concetto di infinito, risolto figurativamente nella soluzione convergente “nell’arco all’infinito”. Poiché “nella convergenza cosiddetta ‘all’infinito’ le linee parallele che, come le proverbiali linee del treno, non dovevano toccarsi nella realtà, si avvicinano talmente da fondersi, non più distinguibili, nella rappresentazione, che non si poteva mai far visualizzare, perché si sapeva che questo non poteva avvenire nella realtà. Eppure nella percezione pareva che le parallele, a grande distanza, convergessero. Allora il Rinascimento italiano escogitò una soluzione fortunatissima [...] far convergere le linee all’interno di un arco architettonico, aperto sull’infinito vuoto”. Spiegazione interessante che avvicina vieppiù Marinelli alla schiera dei seguaci di Panofsky il quale tuttavia avvertiva spesso i suoi studenti, con un *witz* ben noto, di “fare attenzione al *boa constructor*”, quell’animale sinuoso e potente che trascura i fatti – riscontrabili nelle fonti – per fornire spiegazioni pericolosamente accattivanti.

4398@ds.units.it

