

Abstract

Five Theses on the Architectural Orders

The text summarizes the origins of the concept of the architectural order. In particular, the author seeks to demonstrate that a true system of the orders as such did not exist, and had never existed even in antiquity, but was created aprioristically by sixteenth-century treatise writers in order to enable its adequate reproduction in building design. Thoenes' text is written with his characteristically synthetic and crystalline critical approach that avoids all superfluous descriptions.

This essay was written for the journal of the doctorate in History of Architecture and Urban Planning of the Department of Architecture of the Iuav University of Venice, and was intended for an audience of undergraduates, graduate students and junior researchers. It is for this reason that Thoenes avoided the use of a pedantic apparatus of notes. The structure of the essay reaffirms its essentiality. It is organized around five critical focuses on the complex theme of the orders, distinguishing and analyzing their numerous inconsistencies, with the intention of encouraging the interest of young scholars in this topic. To some extent the clarity of the text is emphasized by its original typescript format. In fact, as was his usual custom Thoenes wrote this contribution on his typewriter, a working style that accompanied him until the end of his life.

Christof Thoenes

CINQUE TESI SUGLI ORDINI ARCHITETTONICI

I

Vun

Allo studente d'architettura gli ordini si presentano sotto duplice aspetto: come codice operativo nel disegno, e come oggetto della storia. Nel primo caso, essi appaiono una dottrina fissa e sacrosanta, tramandata dall'antichità fino ad oggi; nel secondo, si osserva un processo evolutivo, dove tutto cambia nel tempo. Sono due punti di vista che sembrano escludersi a vicenda; infatti, si potrebbe formulare qualcosa come un "principio d'indeterminazione": chi mira agli ordini come canone, ne ignora la storia; chi segue la loro storia, li priva del loro carattere normativo.

V, 1x

In realtà, la dicotomia, o diciamo la dialettica fra norma e storia, è già per sé un fatto storico, che risale agli inizi della dottrina stessa, manifestandosi già nel testo più antico sugli ordini che abbiamo, il De architectura di Vitruvio. Nei suoi libri III e IV, l'autore introduce i diversi generi dei templi - il concetto dell'"ordine" non vi appare ancora - come prodotti della storia: Il re Doro fece erigere l'Heraion di Argos, e questo assunse "casualmente" (fortuito) quella forma che poi venne imitata nelle altre città d'Acacia; "più tardi" (postea) gli Efesi cercarono forme nuove per un tempio dedicato ad Artemide, creando così la maniera ionica; quella corinzia nasceva quando lo scultore Callimaco passava, sempre fortuito, nel luogo dove una pianta d'Acanto era cresciuta attorno ad un'urna. Ma già nello stesso racconto vitruviano questi generi assumono pure un valore atemporale, aprioristico. Se, infatti, i dorici presero le proporzioni del loro tempio dal corpo maschile, mentre invece gli ionici si orientavano al modello del corpo femminile, il contrasto storico viene riletto ad una costante naturale, la polarità dei sessi; il terzo

I

Allo studente d'architettura gli ordini si presentano sotto un duplice aspetto: come codice operativo nel disegno, e come oggetto della storia. Nel primo caso, essi appaiono una dottrina fissa e sacrosanta, tramandata dall'antichità fino ad oggi; nel secondo, si osserva un processo evolutivo, dove tutto cambia nel tempo. Sono due punti di vista che sembrano escludersi a vicenda; infatti, si potrebbe formulare qualcosa come un «principio d'indeterminazione»: chi mira agli ordini come canone, ne ignora la storia; chi segue la loro storia, li priva del loro carattere normativo.

In realtà, la dicotomia, o diciamo la dialettica fra norma e storia, è già di per sé un fatto storico che risale agli inizi della dottrina stessa, manifestandosi già nel testo più antico sugli ordini che abbiamo, il *De architectura* di Vitruvio. Nei suoi libri III e IV, l'autore introduce i diversi generi dei templi – il concetto dell'«ordine» non vi appare ancora – come prodotti della storia: il re Doro fece erigere l'Heraion di Argos, e questo assunse «casualmente» (*fortuito*) quella forma che poi venne imitata nelle altre città d'Acacia; «più tardi» (*postea*) gli Efesi cercarono forme nuove per un tempio dedicato ad Artemide, creando così la maniera ionica; quella corinzia nasceva quando lo scultore Callimaco passava, sempre *fortuito*, nel luogo dove una pianta d'Acanto era cresciuta attorno ad un'urna. Ma già nello stesso racconto vitruviano questi generi assumono pure un valore atemporale, aprioristico. Se, infatti, i dorici presero le proporzioni del loro tempio dal corpo maschile, mentre invece gli ionici si orientavano al modello del corpo femminile, il contrasto storico viene rilegato ad una costante naturale, la polarità dei sessi; il terzo genere, quello corinzio, poteva essere adatto a tale schema interpretandolo come variante vergine del sesso femminile. Ma la triade così nata era riferibile pure alla dottrina classica dei tre stili letterari e musicali, alla quale Vitruvio accenna nel I° e V° libro. Lì il dorico corrisponde al genere severo, il corinzio a quello delicato, mentre lo ionico, nato come antitesi al dorico, ora assume la funzione della *ratio mediocritas*.

In Vitruvio, le figure del pensiero si sovrappongono, senza trovare una soluzione logica. Sin d'allora, generazioni di commentatori si sono logorati interpretando il catalogo vitruviano degli stili come sistema omogeneo, coerente. Ma l'effetto stimolante, che esso senza dubbio ha esercitato sugli architetti posteriori, non è da separare dalla sua propria incongruenza concettuale. Non è del tutto intelligibile, esso lasciava all'artista quel margine di spontaneità creativa, senza il quale l'architettura degli ordini, infatti, non sarebbe stato altro che teoria applicata. Inevitabilmente, con la norma nasceva l'idea della trasgressione, con la «regola» la «licenza».

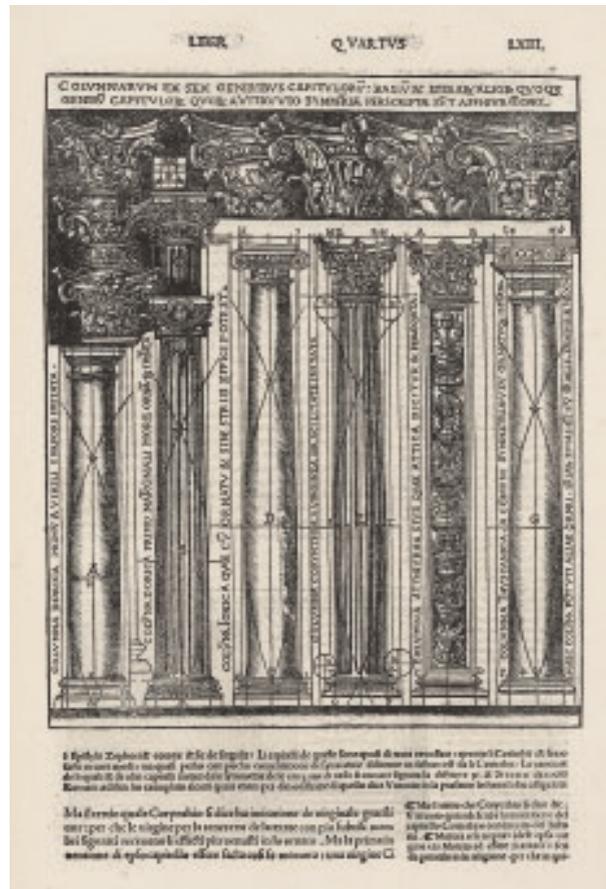
II

La questione del canone diventò acuta per gli architetti italiani del Rinascimento. Respinta la «maniera tedesca», si aveva bisogno di un nuovo codice elementare; come tale, si offriva quello classico, romano-italico e quindi di origine propria, nazionale. Il problema stava nella molteplicità delle forme, e nella varietà delle proporzioni, che nei monumenti si osservavano; per adottarle come sistema, ne bisognava capire le regole.

L'uomo che trovò la chiave era Leon Battista Alberti, umanista, antiquario e architetto dilettante, che riuscì a combinare lo studio delle rovine con quello di Vitruvio. Intravedendo negli edifici romani le strutture dei templi greci descritte dall'autore classico, ne sapeva astrarre il concetto (non ancora la parola) dell'ordine come oggi l'usiamo. Infatti, mentre Vitruvio tratta i singoli templi come unità autonome, genuinamente diverse, Alberti parte da una definizione generica della *columnnatio*, composta da piedistallo, colonna e trabeazione, per passare poi alla discussione dei vari elementi – capitelli, basi e così via – denominandoli

correttamente come dorici, ionici, corinzi. Seguendo Vitruvio, elenca pure le parti del tempio etrusco, benché, come annota, fra i monumenti di Roma non ne aveva trovato esempio. D'altro lato, fra le tante varietà di capitelli ricorrenti nei monumenti, ma non descritte da Vitruvio, gli era saltato all'occhio, come relativamente costante, quello composito, che al tempo di Vitruvio non era ancora esistito. In analogia alla terminologia etnico-storica vitruviana Alberti lo battezzò italico.

Con ciò il canone quintuplice, che nel Cinquecento diventerà di rigore, appare già al completo. Ma per Alberti, invece di un canone, si trattava piuttosto di uno schema classificatore, che gli permetteva di codificare il vocabolario dell'architettura antica, per poterlo usare nel modo grammaticalmente corretto. Non per caso, infatti, l'adozione dell'apparato classico d'architettura si è svolta parallelamente al ricorso alle fonti negli studi linguistici. Alberti stesso paragona il suo operato nella ricerca dei monumenti con quello di un letterato che studia gli *auctores*. Per Filarete, edificare antico o moderno significava parlare latino o volgare; Serlio vedeva l'architettura della sua epoca all'altezza del latino al tempo di Giulio Cesare e di Cicerone. Non si trattava, però di ripetere quello che gli antichi avevano detto, ma di dire cose nuove nella loro lingua; vale a dire, l'architettura antica non andava imitata nei suoi contenuti, ma analizzata come sistema semiotico. Era questo il processo che Alberti ha iniziato.

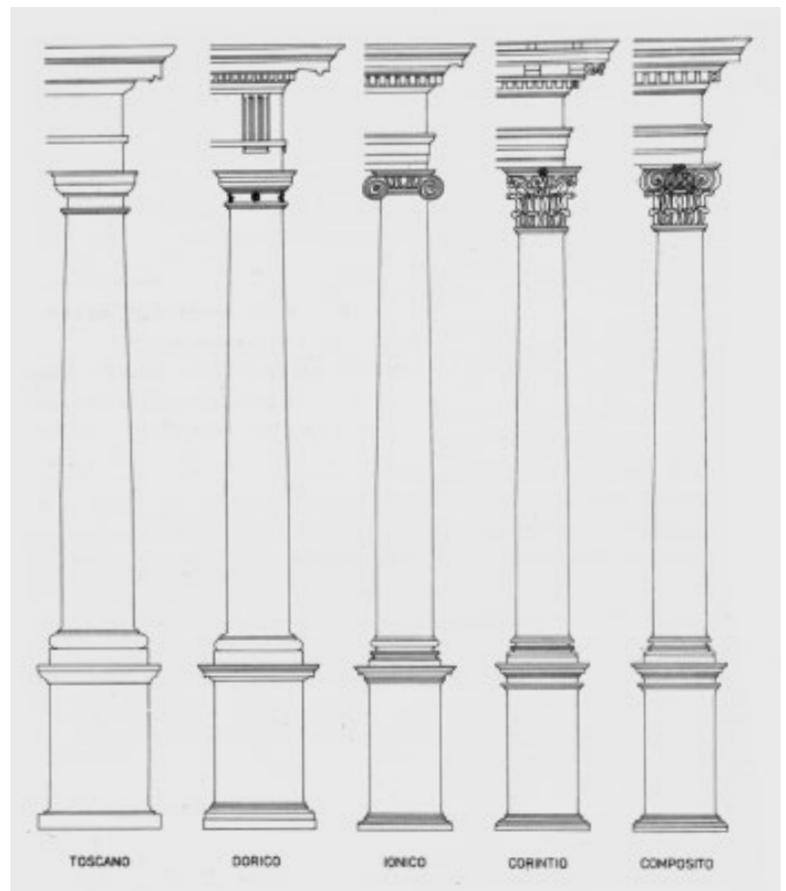
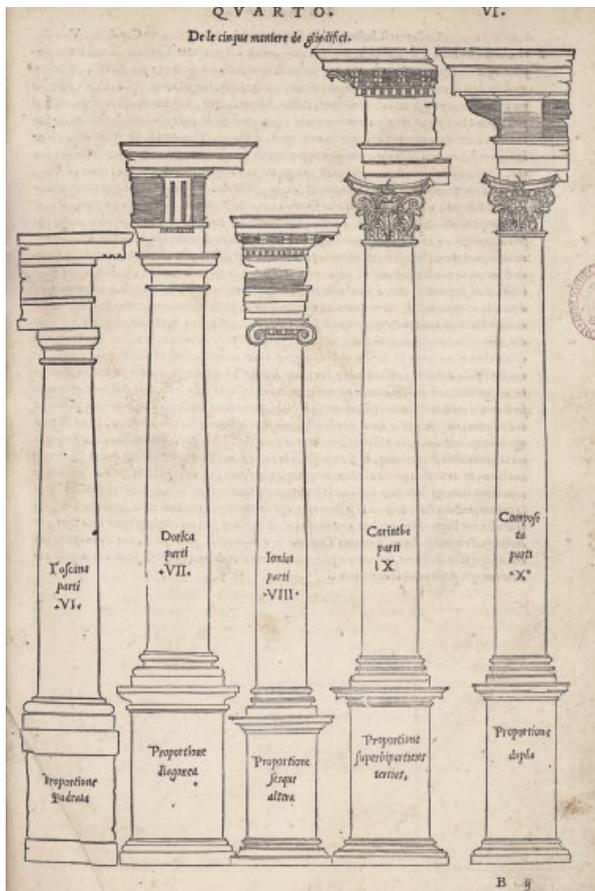


III

Con il suo trattato, Alberti intendeva sostituire quello di Vitruvio con un testo più comprensibile, più utile, più moderno. Ma il suo *De re aedificatoria*, scritto anch'esso in latino e privo di illustrazioni, agli architetti del tempo evidentemente risultava appena meno difficile da capire che non il Vitruvio stesso. Così nessuno degli autori dei decenni seguenti (Filarete, Manetti, Francesco di Giorgio, Luca Pacioli) sembra aver afferrato il canone albertiano nel suo pieno significato. Invece di trattare gli ordini (*columnationes*) come strutture intere, si limitano a descrivere le varie colonne, quasi come esseri naturalmente diversi, mostrando idee poco chiare sia della formazione dei loro dettagli, sia della sequenza proporzionale dei generi. Ad offuscare l'argomento contribuiva un passo della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio che, nel capitolo sulle pietre, enumera cinque specie di colonne, fra i quali una di sezione quadrangolare, che chiama *attica*. Così la prima tavola sinottica degli ordini, pubblicata nel 1521 da Cesare Cesariano milanese, mostra in primo piano sei generi di colonne, comprendendo anche una parasta rinascimentale (*columna attiguarga* nel latino del Cesariano); mentre nello sfondo lussureggia una selva di quei capitelli «misti», che sempre attiravano la fantasia di scultori e architetti (fig. 1).

Nel frattempo a Roma il quadro si era schiarito per opera del Bramante – non per un suo trattato, però (di cui non sappiamo niente), ma per le sue architetture, che a volte assumevano il carattere di vere e proprie dimostrazioni teoriche. Nel Tempio di San Pietro in Montorio egli riuscì a restituire lo stile dorico, delle cui difficoltà Vitruvio stesso aveva avvertito gli architetti, evitando con la pianta circolare del piccolo edificio il temuto «conflitto d'angolo» dei triglifi. Nella scala a chiocciola del Belvedere Vaticano riunì tutti e quattro i generi vitruviani, posti l'uno sopra l'altro, in una struttura verticale; al pianterreno appare la colonna tuscanica, che così ricevette il suo posto all'inizio del canone. Nello stesso tempo Bramante dette nuovi impulsi allo studio degli edifici antichi. Nella cerchia di Raffaello, architetti, umanisti e antiquari si accinsero a

1 Alcuni generi di colonne, da Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem*, Como 1521, fol. LXIIIr (anche Thoenes 1998, fig. 105)



2 Sebastiano Serlio, *Regole generali*, fol. VIr, dell'editio princeps, Venezia 1537 (anche Thoenes 1998, fig. 64)

3 I cinque ordini secondo Jacopo Barozzi da Vignola, elaborazione di Christof Thoenes, disegno di Helga Maria Bonenkamp (da Thoenes 1998, fig. 60)

riprendere il grande paragone fra Vitruvio – nuovamente tradotto da Fabio Calvo «in casa di Raffaello», e con il suo aiuto – e i monumenti. Al problema del canone si dedicò con particolare fervore Baldassare Peruzzi; il suo lascito giunse a Sebastiano Serlio, che nel 1537, con un libro illustrato intitolato *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, poteva presentare un sistema complessivo, organico degli ordini, atto a essere adottato in pratica (fig. 2). Pare che, nella premura di togliere ai generi vitruviani il loro carattere contingente, si abbia ipotizzata qualcosa come un principio di discendenza: dal toscano al composito, un ordine sembra nascere dall'altro per l'aggiunta di nuovi elementi decorativi. Così nel ciclo ancora quadripartito della Scala del Belvedere al posto del corinzio si trova il composito, formato per l'aggiunta di foglie d'Acanto alle volute dello ionico. Solo Serlio ha concepito il composito come una «quasi quinta maniera», diversa cioè dal corinzio. Con ciò il canone assumeva la sua forma definitiva, poi ulteriormente elaborata e standardizzata nella *Regola delli cinque ordini d'architettura* del Vignola, del 1562 (fig. 3).

IV

Per quanto riguarda l'Italia, il canone del Vignola, adottato tale e quale da Palladio, Scamozzi e altri trattatisti della seconda metà del Cinquecento, rappresentava il culmine della dottrina degli ordini (fig. 4). Da allora, l'architetto esordiente doveva apprendere il suo vocabolario come una materia totalmente prestabilita, alienata, vincolata da un tabù la cui violazione era minacciata da un verdetto quasi morale. Infatti, già il Serlio, nel 1540, aveva tuonato contro gli «eretici nell'architettura», che si ribellavano contro le regole vitruviane, «sacrosante e inviolabili». Ciò non ha impedito ad artisti come Michelangelo di creare varianti altamente personali del repertorio classico, come il capitello ionico con un festone tra le volute (a San Pietro, al Palazzo dei Conservatori), che nel Seicento venne

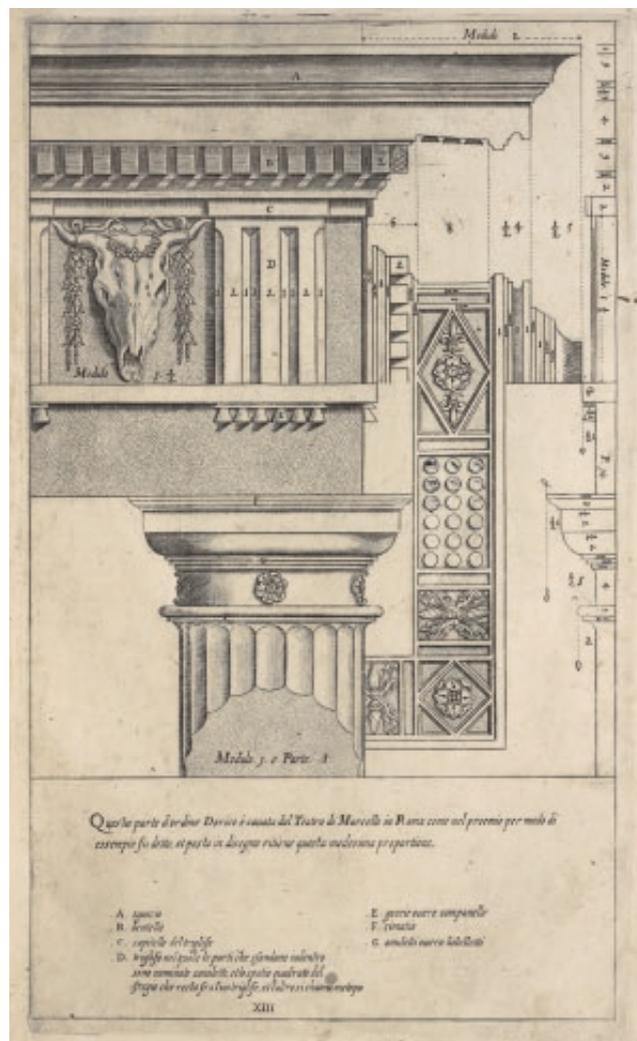
assunto anche nelle nuove edizioni della *Regola* del Vignola, e così quasi canonizzato (fig. 5); o il Borromini a escogitare nuove sintesi tra lo ionico, il corinzio e il composito (a San Giovanni in Laterano, a San Carlo). E il Bernini, tanto ortodosso nella formazione del dettaglio, nel Colonnato di Piazza San Pietro sovrannamente pone una trabeazione ionica su colonne doriche; più tardi Giuseppe Valadier, nella Casina sul Pincio, scelse la combinazione opposta, ancor più provocatoria, di colonne ioniche e trabeazione dorica.

Ma pure i teorici stessi, a leggerli bene, non sono così irremovibili come si penserebbe. Già l'Alberti solo a malincuore rinunciava alla descrizione di tanti capitelli antichi, da lui ritrovati, «in cui si ricercano soluzioni innovatrici». Essi lo hanno stimolato, però, quando più tardi passò alla prassi architettonica: quasi nessuno dei capitelli da lui disegnati appartiene alle categorie che – come nel trattato aveva scritto – «sono stati adottati dai competenti». Secondo Antonio di Tuccio Manetti, Alberti poteva dare «precetti» solo per «le cose generali [...] ma le invenzioni, che sono cose proprie del maestro, bisogna che nella maggior parte sieno date dalla natura o dalla industria propria». E anche Serlio, nello stesso libro sugli ordini del 1537, ragiona sulla creatività umana come fonte del progresso nell'arte: «Alla maggior parte degli uomini sempre piacque, e anco oggidì piace la novità, e le cose non troppo usate».

La dialettica fra la regola e il caso, norma e progresso storico, che così riappare nella teoria rinascimentale, non si fermava neanche davanti al canone quintuplico degli ordini. Mentre gli italiani, dal Serlio allo Scamozzi, sentendosi eredi legittimi della tradizione classica integrale, lo consideravano un dato naturale, quasi metafisico, un critico francese, Roland Fréart de Chambray, nel suo

4 Vignola, capitello e trabeazione dorica, da *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562, fol. 14, tav. XIII

5 Appendice al Vignola, capitello ionico michelangiolesco, da *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, Giovanni Battista De Rossi [ca. 1625]



Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, del 1650, insisteva sulla differenza fra i tre ordini di origine greca e quelli romano-italici. Tale ricorso alle radici etniche dei generi vitruviani, storicamente corretto, conteneva un pensiero di notevole forza dirompente per il sistema serliano. Se i dorici, gli ionici, i corinzi avevano creato i loro ordini propri, perché non lo potevano fare anche le nazioni moderne, non-italiane? Già nel 1526, Diego de Sagredo aveva proposto un ordine di balaustrini come ordine spagnolo. Philibert de l'Orme, nel 1567, ideò varianti francesi del dorico e dello ionico; gli seguirono, al tempo di Louis XIV, Cottard e Le Brun con un ordine francese vero e proprio. L'ordine tedesco arrivò nel 1699 con Leonhard Sturm, infine quello britannico con Henry Emlyn, nel 1781.

V

Se il canone degli ordini era variabile, non lo era il loro principio fondamentale: la struttura «trilitica» del tempio classico, composta da colonne e trabeazioni. Sin dal Rinascimento, il pareggio fra forze di sostegno e forze gravanti in essa espresso formava qualcosa come una legge di natura architettonica. Nella configurazione tripartita di colonne e trabeazioni – con base, fusto e capitello, architrave, fregio e cornice – si vedeva lo specchio delle proporzioni del corpo umano, creato da Dio; la sovrapposizione dei generi, regolata secondo le loro diverse capacità di sostegno, rifletteva quella delle classi sociali nello stato moderno. Al di qua delle discussioni sui caratteri ideologici che con i diversi ordini si potevano collegare, rimaneva intatta l'idea del sistema nel suo insieme, come una convenzione universalmente accettata: anche le stravaganze, per essere percepite come tali, presuppongono la normalità. Così la società delle corti, dal Cinquecento in poi, assumeva le cinque «maniere» di edificare come elementi di un nuovo codice di comportamento, atti a superare la barbarie nell'architettura. Non a caso si è paragonato la *Regola* del Vignola con il *Galateo* di Giovanni Della Casa, uscito negli stessi anni e, come quella, presto tradotto nelle maggiori lingue europee. Ancora una volta, come al tempo dell'Impero Romano, l'apparato dell'architettura classica divenne fermento di un processo di civilizzazione che, partendo dall'Italia, doveva abbracciare l'intero mondo moderno.

Verso la fine del Settecento, il consenso socio-culturale di cui il sistema degli ordini era stato l'espressione architettonica, cominciava a rompersi; contemporaneamente, i teorici d'architettura iniziarono a riflettere sulla base assiomatica della loro dottrina. In Italia era Carlo Lodoli che già nella prima età del secolo si propose di esporre «i difetti, anzi delitti, e le contraddizioni che vi sono nei cinque ordini: danni e pregiudizi fisici e pratici derivanti da quelli, e la convinzione dimostrativa della loro insussistenza in pietra». In sostanza, si trattava di un'argomentazione più etica che non estetica: nell'architettura muraria la meccanica dei sostegni e dei pesi, rappresentata dagli ordini, non può essere che fittizia, in verità né colonne né trabeazioni esercitano le funzioni che per la loro forma esprimono. Il «delitto» è la menzogna, il «difetto» l'ozio – padre dei vizi nella società del lavoro che spuntava all'orizzonte. È un ragionamento che davvero tocca le radici dell'architettura occidentale: il peccato originale sarebbe stato commesso già dai Greci, quando imitavano le strutture dei loro primitivi templi lignei in pietra; il secondo passo verso la perdizione lo compirono i Romani, proiettando – nel Tabulario, nei Teatri – queste imitazioni sulle pareti delle loro costruzioni murarie. E questi servivano da modelli per l'architettura degli ordini del Rinascimento, la cui tettonica «naturale» si rivela così tutta falsa, artificiale.

Nella teoria rinascimentale, un riflesso di tale problematicità si può scorgere da Alberti, che nella prima parte del suo trattato definisce la colonna come sostegno («una parte salda e stabile del muro»), nella seconda, invece, come «il primo ornamento in tutta l'architettura». Ma il paradosso non viene discusso, e tanto meno risolto, né da Alberti stesso né dai trattatisti seguenti, per tornare a

galla solamente nella critica illuminista. Il 19 settembre 1786, a Vicenza, Goethe nota nel suo diario di viaggio: «La più ardua difficoltà contro la quale quest'uomo [Palladio], come tutti i moderni, ebbe a lottare è l'opportuna applicazione degli ordini nell'edilizia civile: infatti l'unione delle colonne e dei muri rimane sempre una contraddizione.»

Una contraddizione dalla quale l'architettura degli ordini per tre secoli aveva cavata la sua tensione, e la sua vita.