

## Per una traduzione italiana delle *Medidas del romano* di Diego de Sagredo (1526)

**Nicoletta LEPRI**

Università di Firenze  
Italia

**Abstract:** Le *Medidas del romano*, *Misure dell'edificio romano*, sono un manuale per riprodurre proporzioni, ordini, modanature degli edifici antichi: il primo trattato architettonico scritto e pubblicato fuori d'Italia, nel 1526, da Diego de Sagredo (Burgos, 1490-Toledo, 1528 ca.). Basate sul Vitruvio latino di Giocondo da Verona, sulla volgarizzazione del Ciseriano, sul *De re aedificatoria* di Alberti, propongono il classicismo rinascimentale italiano come risorsa decorativa, non concettuale. Fra tante traduzioni, nessuna comparve in Italia, dove si rifuggì tale atteggiamento culturale, presto generalizzato in Europa, reintrodotta di fatto in Italia dagli artisti stranieri e valutabile oggi come effettivo fenomeno storico di -globalizzazione.

**Parole-chiave:** Sagredo, trattati, architettura, misure, classicismo

**Abstract:** The *Medidas del romano* [Measurements of a Roman building], is a manual for the reproduction of proportions, orders, moldings of ancient buildings: the first architectural treaties written and published outside Italy in 1526, by Diego de Sagredo (Burgos, 1490-Toledo, 1528 ca.). Based on the Latin Vitruvio of Giocondo da Verona, the vulgarization of Ciseriano, the *De re aedificatoria* [On the art of building] by Alberti, it depicts the Italian Renaissance classicism as a decorative, not conceptual resource. Though translated in many languages, it was never published in Italian because its cultural ideology, soon to be popular all over Europe, was resented in Italy. Later on, it was reintroduced in the Peninsula by foreign artists as part of a historical phenomenon that today can be identified as a -globalization process.

**Key words:** Sagredo, treaties, architecture, measures, classicism

Quando Poggio Bracciolini, nel 1414, scoprì, nella biblioteca dell'abbazia di Montecassino un nuovo codice del *De architectura libri decem* di Vitruvio, a Firenze le vicende politiche e sociali andavano introducendo l'idea di un panorama architettonico urbano pienamente espressivo dell'ingegno umano e dunque validamente alternativo a quello naturale, che l'uomo riusciva a regolare nell'agricoltura e nel disegno dei giardini, però mai del tutto. Nel corso di alcune decadi del secolo XV la pittura fiorentina adotta quasi soltanto sfondi di architettura civile, dove il paesaggio, anche dopo la sua

riconsiderazione avvenuta in seguito al soggiorno in città di Gentile da Fabriano, tra il 1420 e il 1425, viene massimamente ridotto, semplificato e geometrizzato. Tali presupposti fecero sì che l'opera di Vitruvio avesse una diffusione vastissima tra gli artefici rinascimentali intendenti di architettura anche prima dell'*editio princeps* romana per Giovanni Sulpicio da Veroli e Pomponio Leto -solitamente riferita al 1486- e prima che essa sollecitasse particolare attenzione al vocabolario tecnico derivato dalla classicità greco-latina nei suoi rapporti con la prassi costruttiva. L'edizione del Vitruvio latino di Fra' Giocondo da Verona, stampata a Venezia nel 1511, include già infatti in appendice, secondo modalità divenute comuni nel Cinquecento, insieme a una tavola delle materie anche un elenco dei termini specifici usati e ben 136 xilografie che, oltre ad avere la funzione di reintegrare il testo con il repertorio di disegni ai quali l'autore fa spesso riferimento<sup>2</sup>, avevano il chiaro compito di illustrare gli elementi descritti, affinché l'esposizione fosse chiara.

Ovviamente la possibilità di comprendere le teorie estetiche e i canoni costruttivi dell'antichità attraverso il loro adeguato rapporto con un linguaggio tecnico aggiornato divenne argomento di riflessione per i traduttori cinquecenteschi del *De architectura*, il primo dei quali fu il pittore e architetto lombardo Cesare Cesariano o Ciseriano (Prospiano di Olgiate Olona, 1483 – Milano, 1543). Nella sua volgarizzazione italiana del 1521, egli volle rispondere a maggiori esigenze di chiarezza introducendo anche un nuovo apparato di stampe illustrative tratte da suoi propri disegni. Il titolo del libro vantava specificamente l'indice degli «abstrusi et reconditi vocabuli» che vi erano contenuti. I due promotori della pubblicazione, riassumendone brevemente e con manifesta parzialità, nel *colophon*, le tormentate vicende editoriali, aggiungevano essi stessi alcuni appunti sul vocabolario dell'autore e precisavano alcuni punti di particolare difficoltà per la traduzione.

Lo stesso numero di incisioni xilografiche dell'edizione latina di Fra' Giocondo, distribuite nel testo con i medesimi criteri anche se tratte da diverse, precedenti edizioni, sarebbe stato inserito nel 1582 nella prima edizione spagnola di Vitruvio, a cui lo stampatore attribuì tale importanza da dedicarla al re Filippo II. Il testo era stato tradotto in realtà almeno quattordici anni prima da Miguel de Urrea, «architecto» di Alcalá de Henares<sup>3</sup>. Il neologismo «architecto» aveva peraltro un significato ambiguo e sollevava di per sé problemi di traduzione. Basta citare il titolo *De alquitatura* tracciato su un'epitome vitruviana della metà del Cinquecento, rimasta manoscritta nell'Archivo Histórico Nacional di Madrid ma proveniente dalla vastissima biblioteca di San Benito el Real a Valladolid (Bustamante - Marías 1985, 128, 194, 216): la forma arabeggiante attribuita al nome

---

<sup>2</sup> Le prime edizioni vitruviane (la princeps romana del 1486, quella fiorentina del 1496, la veneziana del 1497) mancano di illustrazioni.

<sup>3</sup> Urrea, documentato tra il 1539 e il 1564, morì fra il 1565 e il 1568. Sulle vicende legate all'edizione e alle stampe del suo Vitruvio, si confronti Bustamante García 1989.

dimostra i dubbi che si avevano ancora sulla sua etimologia. In un processo inquisitoriale tenuto nel 1557 contro lo scultore Esteban Jamete, il testimone e collega di questo, Jerónimo de Noguera, lo individua indifferentemente per «intagliatore, o architetto, altro nome con cui viene detto lo stesso mestiere»)»<sup>4</sup>.

La questione di tale definizione professionale, nuovamente discussa in Italia nei primi anni Venti del Cinquecento tra i seguaci di Raffaello, era stata agitata quasi un secolo prima nella Roma di Niccolò V, da Giannozzo Manetti e Leon Battista Alberti. Quest'ultimo dedica non a caso il suo *De pictura* proprio a un architetto, Filippo Brunelleschi, esempio del controllo dell'uomo sugli impedimenti della fisica come sull'impegno congiunto degli operai e supervisori dei quali l'architetto è responsabile (Llewellyn 1988, 301). Ma di fatto anche in Italia persistono per buona parte del Cinquecento fluidità nei compiti e nei mandati e conseguenti difficoltà nella definizione delle competenze.

Di Miguel de Urrea, traduttore del Vitruvio spagnolo del 1582, *entallador*, forse *ensamblador* ( falegname specializzato nella calettatura) e *tallista* (scultore di figure in legno), non si conserva nessuna opera documentata. Sappiamo che, pur non commentando il testo vitruviano di cui scrisse la versione, egli ebbe una preparazione culturale che gli permise di confrontarsi direttamente con il latino, pur appoggiandosi all'esegeta Guglielmo Filandro Castiglioni (Cfr. Bustamante García 1989, 276-278; Valdovinos 1980), le cui annotazioni latine a Vitruvio erano state stampate a Roma nel 1544 e poi a Venezia nel 1577.

Anche l'edizione spagnola di Urrea contiene in appendice un *Vocabulario de los nombres oscuros, y dificultosos que en Vitruvio se contienen, segun que los arquitectos los declaran en la lengua castellana, no teniendo respecto a sus principios, mas de como los entienden en los lugares donde se hallan. Agora sean griegos, o latinos, agora barbaros* [Vocabolario dei nomi oscuri e difficili contenuti in Vitruvio, secondo la spiegazione che gli architetti ne danno in castigliano, non in considerazione della loro origine, ma di come vengono intesi nei luoghi dove li si incontra; siano tali nomi greci, oppure latini, o barbari].

Molti latinismi inconsueti entrarono in effetti nello spagnolo attraverso le traduzioni di Vitruvio, o con quella del *De re aedificatoria* [L'architettura] di Alberti, redatta da Francisco Lozano e uscita dalle stampe madrilene anch'essa nel 1582<sup>5</sup>. L'architetto e traduttore spagnolo motiva l'aggiunta del suo glossario non tanto con interessi strettamente etimologici («in considerazione della loro origine»), quanto con la necessità di chiarire le specifiche interpretazioni date, ai

<sup>4</sup> «entallador, o arquitecte, por otro nombre se dice el dicho oficio». Sul tema si veda Domínguez Bordoña 1933, 15; e inoltre Marías 1979, 177; Marías Franco – Bustamante García 1983, 41-57; Bustamante García 1989, 276.

<sup>5</sup> Data la diffusione del testo in italiano e francese, *Los diez libros de Architectura* [I dieci libri di Architettura] ebbero una sola edizione a Madrid, per Alonso Gómez.

passi testuali in cui si trovano, dai vari testi teorici di architettura circolanti allora in Spagna. Questo sforzo per ordinare e inventariare il legato culturale di una determinata disciplina, ha scritto Paniagua Soto (1994, 613), dette origine alla configurazione dei vocabolari teorico-artistici, cioè alla sistematizzazione del sapere accademico attraverso il suo lessico particolare. Copie delle edizioni italiane sopra citate e di altri testi tipografici di teoria architettonica, anche in edizioni tardive rispetto alle *principes*, oppure di commenti ad esse compilati tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, giunsero nella penisola iberica e circolarono in lingua originale o tradotti. Gli inventari delle biblioteche private e i testamenti rogati nelle classi sociali più alte, o dove comunque una maggiore preparazione culturale (quella ad esempio di certi ambienti religiosi) corrispondeva a un migliore approvvigionamento di letture, dimostra la diffusione di tali testi e come la curiosità da essi suscitata, ma anche soddisfatta, fosse in grado di corrispondere, e rispondere, ai generici interessi antiquari dei proprietari. Il Rinascimento spagnolo germoglia dietro al diffondersi di tali opere, specie dopo l'ascesa al trono di Carlo d'Asburgo e la sua investitura alla corona del Sacro Romano Impero, quando gli umanisti della sua corte, tra cui vari sono italiani, scelgono per la sua affermazione politica il linguaggio di una classicità che, al di là delle modalità trionfali e da parata, si esprime in effettivi, importanti, progetti di edificazione. All'epoca di Carlo V con Diego de Siloé e Pedro Machuca e, in Portogallo, con Joan de Castillo, succederà quella di Filippo II di Spagna con Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera, che sanciranno l'evoluzione delle forme architettoniche documentata nell'Escorial e la promozione della figura dell'architetto nel suo significato attuale.

Tuttavia, malgrado il successo di quelli stranieri e in genere italiani, i testi di teoria architettonica cinquecentesca prodotti in Spagna rimarranno per lo più manoscritti, tanto da far pensare allo sviluppo parallelo di un'idea diversa di architettura, intesa come scienza teorica non primaria.

### ***Le Medidas del romano.***

Tra queste due concezioni della disciplina architettonica si situa il trattato di Diego de Sagredo *Medidas del romano* (**fig. 1**), letteralmente *Misure dell'edificio romano* o *alla romana*, *Misure romane*, il primo trattato di architettura scritto in spagnolo e pubblicato fuori d'Italia. La *princeps* uscì a Toledo nel 1526 per Remón de Petras, *impresor* -stampatore, tipografo- documentato nella città castigliana tra il 1524 e il 1527 e in precedenza attivo presso la sede universitaria di Alcalà de Henares anche come *grabador*, cioè incisore e produttore di stampe, particolare che spiegherebbe la buona qualità delle illustrazioni xilografiche che accompagnano il testo.

L'opera di Sagredo rivide poi la luce, secondo una schedatura operata da Maria Walcher Casotti alcuni decenni fa, e dunque ampiamente aggiornabile, in più di 500 edizioni in una dozzina di lingue, vedendo nuovamente la luce ben tre volte a Lisbona, tra il 1541 e il 1542, in lingua spagnola. Tuttavia in Italia, dove peraltro nel Cinque-Seicento la familiarità con la parlata ispanica, avvertita come usuale per il dominio imposto dalla Corona spagnola su varie regioni della penisola, e per l'influenza militare esercitata in altre zone, pare non si sentisse invece il bisogno di riconvertire all'idioma locale il libretto di Sagredo, considerato probabilmente una semplice derivazione di opere classiche ormai assimilate nella cultura italiana del tempo. Ciò ha fatto sì che manchi a tutt'oggi una traduzione delle *Medidas* e che la bibliografia riguardante questo manuale di costruzione sia tutta edita fuori d'Italia e prodotta nella quasi totalità da studiosi stranieri.

Questo mio intervento vuole dunque essere una premessa alla versione italiana commentata del testo rinascimentale spagnolo, versione alla quale sto lavorando convinta dell'interesse e dell'utilità che essa può avere per gli storici dell'arte e dell'architettura come per gli ispanisti o per quanti, ad esempio, intendano verificare l'incidenza dell'opera di Alberti nella cultura europea, dove ben presto l'opera di Sagredo si diffuse, insieme all'attrazione crescente per un classicismo riscoperto nei suoi documenti letterari e archeologici, e per le vestigia di un'antichità romana sentita tuttavia molto spesso, specie tra quegli artefici che non affrontarono il sempre più frequente e doveroso viaggio attraverso l'Italia, pungentemente estranea, subita quale *arbitra elegantiae* resa necessaria dai tempi, piuttosto che abbracciata per *magistra vitae*. Oppure, come sembra accadere in Sagredo stesso, ammirata nella grandiosità suggestiva e nella perfezione delle sue produzioni artistiche, con le quali, mediante lo studio delle trattazioni pervenute, ci si voleva misurare, accettando la sfida al rinnovamento attraverso l'uso dell'antico. La scoperta del Nuovo Mondo, con l'illusione repentina di una reale, insperata Età dell'Oro, sembrava riavviare per l'Europa intera il ciclo della storia, e i fasti imperiali legati all'idea della romanità parevano nuovamente tutti da progettare, secondo un concetto di bello che non immediatamente e non dovunque, nei paesi un tempo assoggettati dalla dominazione romana, corrispose però a quello di giovevole in senso sociale ed etico, come gli umanisti italiani si erano sforzati di sostenere.

Già negli anni Trenta del Cinquecento le *Medidas del romano* ispirarono in maniera sostanziale un pur autonomo trattato del pittore fiammingo Pieter Coecke van Aelst, *Die Inventie der Colommen*, stampato ad Anversa nel 1539 e facilmente collegabile all'opera di Sagredo, il cui nome viene citato già nella prima carta. Il sottotitolo («per pittori, incisori e scultori»)6, ribadisce l'utilità pratica della compilazione affermata anche dallo scrittore spagnolo per la propria.

---

<sup>6</sup> «voer Scilders, Beeldsnijders, Steenhouders».

Sempre nel 1539 uscì la ristampa di una traduzione arrangiata in francese -il primo trattato di architettura pubblicato in questa lingua- che aveva visto la luce nel 1536-37 a Parigi con il titolo *Raison d'architecture antique* (Lemerle e Ywes 2000). Francesco Pellati mise in relazione la stampa delle *Medidas* con l'attivazione della fabbrica della cattedrale di Granada, i cui lavori incominciarono nel 1528 sotto la direzione del già nominato Diego de Siloé, ed è nota l'attrattiva esercitata dai cantieri carolini in particolare sugli architetti francesi (Pellati 1941; Llewellyn 1988). Picardo, uno dei due personaggi del dialogo animato da Sagredo nelle *Medidas*, è in realtà il pittore Leon Picard, un francese trasferitosi nel 1511 dalla Piccardia, forse da Saint-Omer (Marías, *Diego de Sagredo*, 32), a Burgos, dove egli rimase cittadino di spicco fino al 1547. E borgognone di Langres, nella Champagne-Ardenne, è lo scultore Felipe Bigarny, Filippo di Borgogna (1470-1542 ca.), citato nel testo con evidente dimostrazione di stima:

Tampeso.- Si può chiamare ben proporzionato quell'uomo la cui altezza contiene, secondo Vitruvio, dieci facce. Nove, secondo Pomponio Gaurico. Ma i moderni più accreditati vogliono che ne contenga nove e un terzo. Di tale opinione è maestro Filippo di Borgogna, artefice singularissimo nell'arte della scultura e della statuaria e, oltre a ciò, uomo di molta esperienza, assai esperto in tutte le arti meccaniche e liberali e non meno competente in tutte le scienze architettoniche (Sagredo 1526, 8)<sup>7</sup>.

L'artista borgognone si trovava a Burgos già nel 1498. Sia lui che Picard, insieme ad un altro personaggio storico nominato nelle *Medidas*, il forgiatore di rejas -di inferriate- Cristóbal de Andino, furono attivi tra il 1522 e il 1525 nel cantiere della cattedrale di Burgos con lo stesso Diego de Siloé, originario della città castigliana, ma non citato nel trattato di Sagredo forse proprio a causa della sua formazione rinascimentale italiana, conclusasi nel 1519, e che poteva apparire in Spagna ancora troppo radicale e innovativa<sup>8</sup>.

A Burgos era nato verso il 1490 anche Diego de Sagredo. Al momento della stesura delle *Medidas* lo scrittore era però canonico e bibliotecario della cattedrale di Toledo, città dove sarebbe morto nel 1527-28 e ancora oggi prima arcidiocesi e sede primaziale di Spagna. Come viene vantato nella sua operetta, Sagredo era cappellano della regina madre dell'imperatore Carlo V, doña Juana -Giovanna la Pazza

---

<sup>7</sup> «Hombre bien proporcionado se puede llamar aquél que contiene en su alto (según Vitruvio) diez rostros. Y según Pomponio Gaurico, nueve. Pero los modernos auténticos quieren que tenga nueve y un tercio. De la cual opinión es maestro Felipe de Borgoña singularísimo artífice en el arte de escultura y estatuaria, varón asimismo de mucha experiencia y muy general en todas las artes mecánicas y liberales y no menos muy resuelto en todas las ciencias de arquitectura». Sulle teorie delle proporzioni umane in Europa si veda in particolare Hutson Jr. 2010.

<sup>8</sup> Per gli artisti spagnoli rientrati in patria in cerca di commissioni dopo la salita al trono di Carlo d'Asburgo, rimando a Tra norma e capriccio 2013.

(1479-1555)-, in quel momento rinchiusa nel non lontano convento di Tordesillas. Era inoltre *familiar* -cioè al servizio personale- dell'arcivescovo don Alfonso de Fonseca, a cui Sagredo dedica la sua operetta, concepita nella forma ormai comune del dialogo didattico (Batllori 1990). Un personaggio principale che incarna lo scrittore, Tampeso, chierico toledano, risponde alle domande e alle obiezioni poste dall'interlocutore Picardo.

È significativo che nel dialogo si richiamino artefici non appartenenti a una delle tre arti maggiori. Il sottotitolo delle *Medidas* non le afferma infatti necessarie agli architetti, ma «necessarie agli artefici che intendono riprodurre la forma di basi, colonne, capitelli e altre parti degli edifici antichi»<sup>9</sup>.

La licenza di stampa, di due anni prima, ribadiva che l'opera era ritenuta «molto vantaggiosa e utile a diversi artigiani, specialmente a chi lavora la pietra»<sup>10</sup>. Con il termine ricorrente *oficial* si indicava e si indica ancora l'artigiano o l'operaio occupante un *oficio* alle dipendenze di un committente. Il *cantero* era invece il lapicida, voce che tuttavia non dà conto, oggi, dell'investitura professionale che poteva avere nel Quattro-Cinquecento, quando anche artisti della levatura di Donatello, Pisanello, Filarete venivano nominati come «maestri intagliatori di figure»<sup>11</sup>. La *cantería*, l'arte di lavorare la pietra -di inciderla, ma anche di estrarne e sceglierne i pezzi, di tagliarli e assemblarli- era una specializzazione di alto livello, che richiedeva un vocabolario minuzioso altrettanto specifico per la comunicazione, generando anche un ampio lessico gergale, legato alla prassi dei cantieri edilizi e dunque fondamentalmente costituito da sostantivi e da verbi (Herráez Cubino 2007), che attualizzava completamente il castigliano di radice ispano-arabica, in uso durante la costruzione delle cattedrali del Medioevo, con latinismi, gallicismi e italianismi (talora di procedenza aragonese), e inoltre creazioni interne derivate per mezzo di prefissi e suffissi, a volte di provenienza romanza, a volte dipendenti dall'etimo latino.

Inserito in un contesto colto e italianizzante, Sagredo valuta per la prima volta pittura e scultura come discipline equivalenti alle sette arti liberali, assimilandovi l'architettura; l'«*architecto*», (termine che viene in questo modo introdotto in Spagna e nel suo significato attuale), poiché impiega nel suo lavoro ingegno e *espíritu* -qui insieme inteso come passione e scienza- è da considerare alla stregua di grammatici, logici, retori, aritmetici e musici, esperti di geometria e di astrologia.

Devi sapere inoltre che *architetto* è un termine greco: significa «costruttore principale». E così coloro che fabbricano edifici vengono detti propriamente architetti e, a quanto risulta dal nostro Vitruvio, hanno l'obbligo di essere esercitati nelle scienze filosofiche e nelle arti

<sup>9</sup> «necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Colunas Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos».

<sup>10</sup> «muy útil y provechosa a muchos oficiales de manos, especialmente a los canteros».

<sup>11</sup> «magistri intaiaturae figurarum».

liberali. Non potrebbero, diversamente, essere dei perfetti architetti, gli strumenti dei quali sono le mani stesse degli artefici meccanici (Sagredo 1526, 14)<sup>12</sup>.

Questi ultimi sono infatti quelli che «lavorano con l'ingegno e con le mani, come i pietrai, gli orefici, i carpentieri, i magnani, i campanai e altri»<sup>13</sup>. Evidente è qui il richiamo al I libro del *De re aedificatoria* di Alberti (I,1, Prologo): «Il lavoro del carpentiere infatti non è che strumentale rispetto a quello dell'architetto»<sup>14</sup>.

Partendo dunque soprattutto da Vitruvio, con il suo commentarista Cesariano, e da Leon Battista Alberti, e anticipando la trattazione sistematica dell'argomento fatta da Sebastiano Serlio (1537) e la selezione tematica della *Regola delli cinque ordini* del Vignola (1562), le *Medidas del romano* descrivono la sintassi formale degli ordini architettonici classici in colonne, piedistalli, capitelli e trabeazioni (fig. 2), permettendo l'emergere di un nuovo lessico spagnolo architettonico essenziale modellato sui termini originali greco-latini e destinato, se non a soddisfare gli umanisti, a venire incontro al «prurito cultista» dei capomastri nazionali (Paniagua Soto, *El léxico*, I, 613), degli *oficiales* sollecitati nella loro capacità di invenzione. A esecuzioni a lui contemporanee è relativo infatti il genere di decorazione architettonica che Sagredo aggiunge al suo trattato, assente da quelli antichi: le colonne mostruose o balaustri.

Quale *veedor* -soprintendente- delle edificazioni promosse dall'arcivescovo De Fonseca, Sagredo si trovò a essere il maggior responsabile degli effetti di una committenza che conosceva in maniera diretta più il decorativismo tardo-medievale che Vitruvio, la cui autorità viene difatti messa in evidenza solo nel 1536, nella coperta della prima edizione francese delle *Medidas*. Con il suo trattato Sagredo intese forse proporsi al suo potente mecenate come dilettante ma aggiornato maestro di cantiere, nei cui panni operò del resto anche come inventore, disegnatore e realizzatore di architetture effimere e apparati decorativi di probabile effetto classicista, per occasioni religiose come la Settimana Santa e la festa del Corpus Christi; oppure civili, come le entrate reali per cui ideò carri da parata e altri elementi ornamentali (Marías 2000, 33-36). La documentata abilità nel produrne i disegni rende anzi probabile che egli stesso tracciasse quelli da cui furono tratte le xilografie della *princeps* delle *Medidas*. Così come gli impegni e le responsabilità affrontati dal canonico burgalese, principalmente morfologici e decorativi, spiegano il suo bisogno di dedurne un

---

<sup>12</sup> «Has, otrosí, de saber que architecto es vocablo griego; quiere dezir principal fabricador e assí los ordenadores de edificios se dizen propriamente architectos, los quales, según parece por nuestro Vitruvio, son obligados a ser exercitados en las sciencias de Philosophía y artes libérale, ca de otra manera no pueden ser perfectos architectos, cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecánicos».

<sup>13</sup> «trabajan con el ingenio y con las manos, como son los canteros, plateros, carpenteros, cerrageros, campaneros y otros».

<sup>14</sup> «fabri enim manus architecto pro instrumento est».

regolamento prammatico estraneo tanto alla trattatistica precedente quanto ai diretti rilevamenti archeologici, partendo da concetti basilari come i fondamenti matematici dell'architettura, con attenzione ai quali Sagredo dispone i suoi disegni esplicativi a fianco del testo, lungo i margini della pagina, come nella *Margarita philosophica* di Gregor Reisch (1467-1525) -sòrta di enciclopedia delle arti liberali anch'essa in forma di dialogo tra un maestro e un suo discepolo- nella sua edizione di Strasburgo del 1504<sup>15</sup>; o nell'edizione parigina commentata, del 1511-16, degli *Elementi* di Euclide per Enrico Stefano -Henri Estienne-, molto nota negli *Studia* del tempo. Si tratta del resto di un'attenzione più che altro formale, come ha rilevato Felipe Pereda confrontando alcune definizioni delle *Medidas* con quelle dell'Euclide latino (Pereda 2000, 81) e verificando che Sagredo ha coscienza degli interessi sostanzialmente pratici del pubblico a cui si rivolge. Per esempio, dove, per *linea retta*, si trovava «lunghezza priva di larghezza» («longitudo sine latitudo»), lo scrittore burgalese sintetizza e traduce con «tracciato diritto» («traço que es derecho»); oppure semplifica il *semicerchio* con «lo stesso che un mezzo cerchio» («lo mesmo que medio círculo»), traducendo «figura piana delimitata dal diametro del cerchio e da metà della sua circonferenza» («figura plana diametro circuli et medietate circumferentiae contenta»).

Il tema intorno a cui si articolano le *Medidas* è proprio l'integrazione dell'antico al contemporaneo, ossia l'intervento del cerchio e del quadrato, e della geometria in generale, sull'ornamentazione fiorita del gotico stesso, in risposta al nuovo bisogno di ordine che manifesta in Spagna l'affacciarsi del Rinascimento: «La geometria», si legge, «è uno strumento di grande aiuto per comprendere tutti gli altri saperi del mondo» (Sagredo 1526, 12)<sup>16</sup>. L'elaborazione del decorativismo superficiale attraverso motivi classici è in consonanza con il cosiddetto stile «plateresco», assai in voga in Spagna in quegli anni. Proprio tra il 1524 e il 1526 lo stesso Carlo V attivò diversi cantieri nei quali Siloé e Machuca, di ritorno dall'Italia, avviarono l'allontanamento dal plateresco verso i modi del cosiddetto *Renacimiento ornamentado*: corrente stilistica che negli anni Quaranta del Cinquecento accolse con entusiasmo le proposte di Serlio, tanto che nelle ristampe stesse di Sagredo del 1549 e 1564 venne introdotto un nuovo frontespizio che da Serlio era tratto.

Sagredo si propone dunque di sintetizzare una normativa applicando la scienza della geometria a una teoria che Marías e Pereda hanno definito «pre-architettonica», attinta anche da Plinio il Vecchio attraverso i *Commentarii urbani* di Raffaele Maffei il Volterrano, come da Pomponio Gaurico e Luca Pacioli, da Francesco Colonna e Baldassarre Peruzzi (Llewellyn 1988, 301). E poi dall'Alberti, assunto

<sup>15</sup> La princeps di Friburgo è di un anno prima. Diverse sono le relazioni tra testo e illustrazione comparabili fra l'opera di Reisch e quella di Sagredo.

<sup>16</sup> «Es la geometría instrumento que mucho ayuda a comprender todos los saberes del mundo».

mediante l'edizione francese del 1512, perché la prima traduzione in volgare del *De re aedificatoria*, comparsa a Firenze nel 1485, fu messa a stampa a Venezia, per cura di Pietro Lauro, solo nel 1546.

Sagredo non ricerca la comprensione estetica e storica degli edifici antichi, ma, come si dichiara limpidamente nella dedicatoria, le misure a cui deve attenersi chi voglia «imitare e contraffare gli edifici romani»<sup>17</sup>. Tuttavia, il suo atteggiamento incoativo e pionieristico si accorda formalmente con quello di Alberti, che mostra disinvoltura nel trattamento degli elementi architettonici antichi e una tendenza a normalizzare, a stabilire un sistema universale sottoposto a meccanismi di proporzioni geometrico-matematiche, insegnando ai contemporanei a riconoscere e rifondare i termini della progettazione e costruzione, senza assumere passivamente quelli usati da Vitruvio, ma fornendo invece

un ventaglio espressivo quanto mai suggestivo e fortemente mirato a fare assumere ai 'nuovi' nomi attribuiti alle 'sue' modanature (tutti di un sonoro, immaginifico latino umanistico) delle connotazioni metaforiche capaci di entrare direttamente in contatto con l'universo 'cantieristico' o con l'immaginario costruttivo quattrocentesco. Che non potevano non coinvolgere la stessa *forma mentis* dei suoi lettori, fossero essi capomaestri, architetti, 'dilettanti' di architettura o colti committenti (Morolli 1994, 20).

Come Alberti, Sagredo forgia «una *langue*, lasciando maieuticamente ad altri il compito di tradurla in *parole*» (Morolli 1994, 11). E di alcune delle *particulae ornamentorum* istituite da Alberti nel VII libro del *De re aedificatoria* (VII, 10), Sagredo si serve palesemente, in prevalenza introducendone il nome come opzione lessicale.

### **L'opera di Sagredo come risorsa lessicale e transculturale**

Le *Medidas del Romano*, mentre sono una fonte ineludibile per lo studio del lessico architettonico spagnolo del Rinascimento, .

Il proposito di Sagredo non è direttamente quello di intervenire sul castigliano del suo tempo. Egli vuole offrire riferimenti di prestigio a un linguaggio di settore la cui costituzione è avvertita come inevitabile e prossima, perché rispondente ai tempi, oltre che ad alcuni dei «segreti ed esperienze della natura»<sup>18</sup> rivelati dagli antichi. I quali, per esempio:

decisero di rastremare le loro colonne investigando le opere della natura, che con massimo impegno si sforzavano di *imitare e sequire*: prendevano esempio dagli alberi e dalle piante, come il cipresso, l'olmo o il pino, che sono di tronco massiccio, ma si fanno più stretti e sottili nell'andare verso l'alto. E anche l'uomo, dal quale, in primo luogo, fu

---

<sup>17</sup> «ymitar y contrahazer los edificios romanos».

<sup>18</sup> «secretos y experiencias de natura».

ricavata la formazione della colonna, occupa, quando è in posizione eretta, più spazio con i piedi che con la testa (Sagredo 1526, 26-27).

Come un Adamo posto davanti a un Creato recente, Sagredo osserva il riformarsi degli oggetti architettonici che costituiscono il «legato dell'Antichità» (Pereda 2000, 51) e coniuga cose e nuovi nomi servendosi dei disegni, che rendono inequivocabile la relazione:

Picardo. - Voglio chiederti se queste modanature sono come quelle contenute nella cornice.

Tampeso.- Sono le medesime, ma *si chiamano con nomi diversi*, ricavati dalla cosa a cui più assomigliano quando stanno nei rispettivi basamenti.

Picardo.- Devi dunque *dirmi questi nomi, e mostrarmi insieme il disegno* della cosa somigliante, perché ti possa capire meglio (Sagredo 1526, 36)<sup>19</sup>.

I vocaboli relativi ai diversi tipi di modanature appartenenti alle cornici di coronamento e di base delle colonne vengono poi spiegati talora con sinonimi latini o greci riportati per lo più da Vitruvio, oppure con l'aggiunta di informazioni sulla loro etimologia, vera o a quel tempo presumibile. Per esempio:

La gola è una modanatura con due curve opposte tra loro. Il profilo vorrebbe assomigliare alla gola di un uomo, che in latino si dice gula; per cui è così chiamata dagli antichi. Questa modanatura veniva detta dai greci *syma* [κυμα, latino *cyma*: N.d.C.] e dai moderni gozzo di colomba (Sagredo 1526, 16-17)<sup>20</sup>.

Va inoltre considerato il termine *géneros*, ricalco dei *genera* di Vitruvio e Alberti, usato per i cinque tipi architettonici passati in rassegna: dorico, ionico, tuscanico, corinzio e attico. Come esempio concreto di ordine attico, fra l'altro, sono addotti i pilastri angolari del battistero fiorentino di San Giovanni, i basamenti dell'antico tempio costantiniano di San Pietro e quelli del Pantheon, monumenti che Tampeso afferma di aver visto personalmente. La possibilità di un viaggio in Italia di Sagredo, tra il 1518 e il 1521<sup>21</sup>, quando manca ogni documentazione sull'attività del canonico burgalese, non è del resto indispensabile per spiegare una preparazione antiquaria, e conseguentemente lessicale, forse avvenuta soprattutto attraverso la

---

<sup>19</sup> «Picardo.- Demandarte quiero si estas molduras [de las basas] son como las que contiene la cornixa. Tampeso.- Son las mesmas, pero llámanse por otros nombres, que tomaron de la cosa que más semeja quando son puestas en la basa.

Picardo.- Deves, pues, dezir sus nombres e aun poner el debuxo de la que semejan por que mejor se pueda entender».

<sup>20</sup> «Gula es una moldura que tiene dos corvos, contrarios el uno del otro. Su figura quiere semejanza a la garganta del hombre, la qual en latín se dize gula, por donde es de los antiguos assí llamada. Esta moldura es dicha por los griegos *syma*, y por los modernos *papo de paloma*».

<sup>21</sup> L'ipotesi fu avanzata per la prima volta da Bury 1976.

trasmissione orale e scritta di informazioni teoriche, oggi più che mai valutabile come un rilevatore culturale meritorio di approfondita investigazione, non solo nell'ambito del primo grande fenomeno di globalizzazione avvenuto nel mondo occidentale - il rinascimento classicista, appunto-, ma anche rispetto all'Italia coeva.

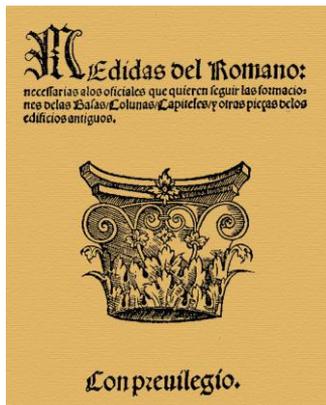


Fig. 1.



Fig.2.

## Bibliografia

- Batllori, Miguel. «Il dialogo in Spagna fra Medioevo e Rinascimento». In: Davide Bigalli – Canziani (edd.). *Il dialogo filosofico nel '500 europeo. Atti del convegno*. Milano: Franco Angeli, 1990, 113-122.
- Bustamante García, Agustín. «Los grabados del Vitruvio complutense de 1582». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° 55, 1989, 273-288. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. «Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo 17, 1980, 67-72. Madrid: CSIC.
- Domínguez Bordoña, Jesús. *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid: Blass, 1933.
- Herráez Cubino, Guillermo. *El léxico de los tratados de cortes de cantería españoles del siglo XVI*, tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- Hutson James I. Jr. «Renaissance Proportion Theory and Cosmology: Gallucci's Della simmetria and Dürerian Neoplatonism», *Storia dell'Arte*, 29 novembre 2011, anno 41, n° 125-126, 2010, 25-61. Calvesi Maurizio. Roma: CAM.
- Lemerle, Frédérique. «La version française des Medidas del romano». In: *Sagredo 2000*, 93-106.
- Llewellyn, Nigel. «Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy». In: Jean Guillame (ed.). *Les traités d'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 1981), Paris: Picard, 1988, 295-306.

- Marías Franco, Fernando. «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 48, 1979, 173-216. Madrid: Real Academia de Bellas Artes.
- Marías Franco, Fernando. «Diego de Sagredo entre arquitectura y escritura». In: *Sagredo 2000*, 33-36.
- Marías Franco, Fernando - Bustamante García, Agustín. «Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 13, 1983, 41-57. Zaragoza: Museo Camón Aznar. Marías Franco, Fernando Bustamante García, Agustín. «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo». In: Elena Santiago Paéz (coord.). *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio del Escorial*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, 115-219.
- Marías Franco, Fernando – Pereda, Felipe. «Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 1981), Paris: Picard, 1988, pp. 307-313.
- Morolli, Gabriele. «L'ordine, il tempio, la basilica». In: Gabriele Morolli - Marco Guzzon (edd.). *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure. Ordini, templi e fabbriche civili: immagini e architetture dai libri VII e VIII del De re aedificatoria*. Firenze: Alinea, 1994, 15-218.
- Pauwels, Ywes. «La fortune du Sagredo français en France et en Flandres». In: *Sagredo 2000*, 107-116.
- Pellati, Francesco. «Diego de Sagredo y la acción de Vitruvio sobre el arte español». In: Julio Martínez Ololla (ed.). *Corona de estudios que la Sociedad Española de Antropología Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, I, 231-239.
- Pereda, Felipe. «Un tratado de elementos de arquitectura antigua. Las Medidas del Romano de Diego de Sagredo». In: *Sagredo 2000*, 51-92.
- Sagredo, Diego. *Medidas del romano*. Toledo, Por Remon de Petras, 1526.
- Sagredo, Diego. *Medidas del romano*. Edizione di Felipe Marías Franco - Felipe Pereda, Toledo: Antonio Pareja, 2000.
- Tra norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della maniera moderna, catalogo della mostra (Firenze, 2013), a cura di Tommaso Mozzati – Antonio Natali. Firenze: Giunti, 2013.
- Vitruvio Pollione, Marco. *M. Vitruvio per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*. Venetiis: Ioannis de Tridino alias Tacuino, 1511.
- Vitruvio Pollione, Marco. Di Lucio [sic] Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: & conmirando ordine In signiti: per il quale facilmente potrai trovare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Como: Gotardus de Ponte, 1521.
- Paniagua Soto, José Ramón. «El léxico español de arquitectura en el siglo XVI (I): la terminología vitruviana en la traducción del Tratado de Arquitectura de Sebastiano Serlio por Francisco de Villalpando». In: Trinidad de Antonio Sáenz - Sofia Dieguez Patao (coord.). *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense: Editorial Complutense, 1994, I, 611-628.