

Christoph Luitpold Frommel

I grandi exempla di Palladio: la sua conquista dell'antico e della terza dimensione

GLI INIZI

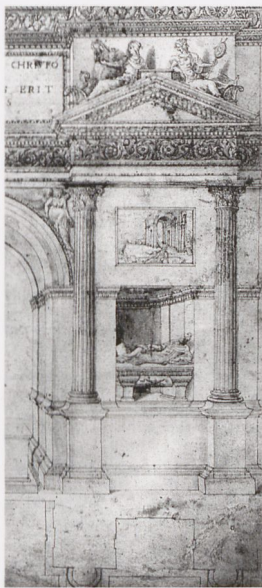
Quando il sedicenne Andrea di Pietro entra nella bottega vicentina dei Pedimuro, ha già imparato a scalpellare e sembra essersi esercitato anche nello studio dell'architettura e nel disegno architettonico sotto la guida di Falconetto. Questo si era trasferito nel 1523 a Padova e il suo modo semiprospectico di disegnare e il suo tratteggio a croce si trova anche nei primi disegni palladiani (ill. 1, 2, 13)¹. Anche dopo il 1524 Palladio deve aver visitato ogni tanto Falconetto nella paterna Padova e già allora deve essersi interessato dei metodi della scuola di Bramante. Nel 1526 Michele Sanmicheli torna a Verona ed entra in stretti rapporti con i Pedimuro². Per circa dodici anni aveva collaborato con Antonio da Sangallo il Giovane e per conoscerlo e studiare le sue opere e i monumenti antichi della città il giovane viaggia ora probabilmente anche a Verona. Probabilmente si reca perfino a Venezia per informarsi sui progetti di Jacopo Sansovino e benché neghi nei *Quattro Libri* di essersi occupato di Vitruvio già da giovane³, deve essersi interessato di ogni novità architettonica come, per esempio, delle incisioni degli ordini vitruviani pubblicate da Serlio nel 1528. I Pedimuro devono presto aver scoperto lo straordinario talento del giovane e affidategli non solo l'esecuzione ma anche la progettazione di commissioni prestigiose – come, per esempio, nel 1531 il portale di Santa Maria dei Servi a Vicenza che ricorda il decoro trionfale dell'Odeo Cornaro di Falconetto. Un influsso immediato di Sanmicheli si sente nella tomba del vescovo Schio del duomo vicentino il cui sarcofago si distingue solo per il suo decoro più ricco dal prototipo antico⁴. Palladio potrebbe aver disegnato nel 1536 anche la *porta ionica* della “domus comestabilis” che ricorda non solo la porta di villa Godi ma anche quelle di Peruzzi a San Pietro e a San Michele in Bosco⁵. Come vent'anni prima Sanmicheli e senza promozione esplicita Palladio è avanzato da scalpellino ad architetto progettista e all'altezza delle tendenze più innovative del Veneto⁶.

I Pedimuro erano anche coinvolti nella costruzione della villa Godi a Lonedo di cui una parte nel 1533 è già in piedi, ma che Palladio nei *Quattro Libri* richiama come opera sua⁷. La costruzione si protrae per decenni e – come in tante altre opere – egli deve averne cambiato continuamente progetto. Le arcate del *vestibulum* sono piuttosto compatibili con opere palladiane dei primi anni '40⁸. L'esterno sembra già influenzato dalla villa La Soranza di Sanmicheli e la pianta tripartita da palazzo Canossa

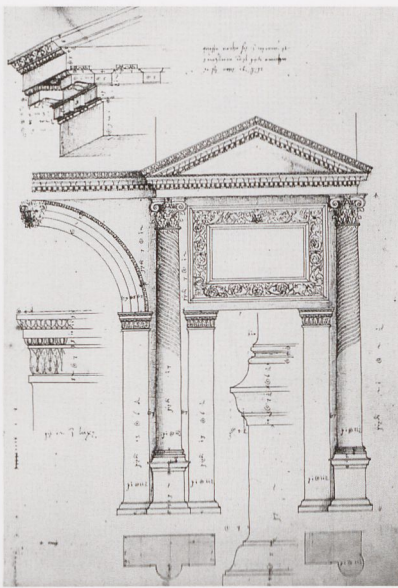
che da parte sua è ispirata a progetti di Antonio da Sangallo il Giovane con loggia-*vestibulum*, *atrium*, *peristylum* e *cavaedium* (ill. 3)⁹. Palladio gioca con i volumi in maniera ancora più efficace di Sanmicheli spingendo lo stretto corpo centrale indietro e facendolo più alto dei due avancorpi che lo tagliano – una composizione di corpi nudi che anticipa la sua futura evoluzione e il cui effetto tridimensionale viene ancora intensificato dalla xilografia dei *Quattro Libri*.

Nel 1531 Trissino era tornato nella paterna Vicenza dove resta per circa sette anni e presto deve aver incontrato l'eccezionale giovane. Gli apre il mondo dell'umanesimo e della poesia e condivide la sua passione per l'architettura antica e per i grandi maestri che stanno risuscitandola a nuova vita. Trissino disegna progetti in stile quattrocentesco per la sua casa vicentina e nella sua correzione della ricostruzione della casa antica di Fra Giocondo parte dalla tipologia delle ville venete¹⁰. Non è in contrasto con Vitruvio e le fonti antiche secondo cui il *vestibulum* fa parte dei templi fastosi ed è indispensabile in nobili residenze di campagna che non specificano la forma del *vestibulum*¹¹, se egli interpreta il *vestibulum* come il vuoto tra gli avancorpi. Vitruvio parla delle *alae* e dell'*impluvium* ma non di colonne dell'*atrium* e anche Trissino ne provvede, infatti, solo il *peristylum* e l'*ambulatorium* retrostante. Nel suo disegno non c'è ancora traccia del rigore assiale della scuola bramantesca o delle ricostruzioni della casa antica di Antonio da Sangallo il Giovane. Il disegno lineare senza spessore di muro e le doppie linee brevi con cui caratterizza le aperture della parete si trovano ancora in uno schizzo di Palladio del 1543¹².

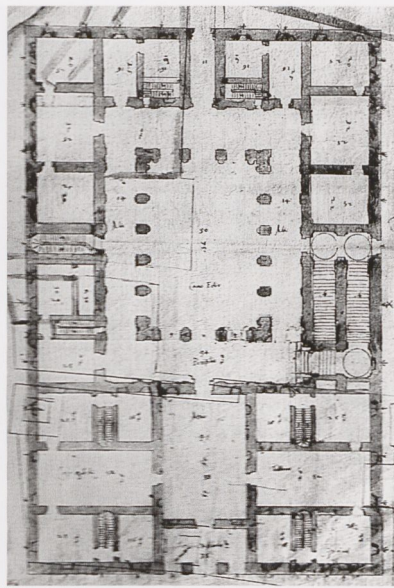
Poco dopo il suo ritorno nel 1531 Trissino aveva ripreso la ristrutturazione della villa di Cricoli nella quale investa migliaia di ducati e che nel 1537 è quasi compiuta (ill. 4, 6)¹³. Benché la disposizione interna, le torri angolari e lo schema semplice della facciata classicheggiante risalgono senz'altro alle sue idee ed egli si vanti di esserne l'autore, egli deve essersi servito dell'aiuto di Palladio. Diversamente dalla casa antica di Trissino, ma come nel primo progetto per la villa Pisani a Bagnolo del 1542-1543 circa e in tante future ville di Palladio, il *vestibulum* è collegato con la sala, probabilmente intesa come *atrium*, da uno stretto androne i cui muri laterali nascondono le scale che non fanno parte della casa antica (ill. 5)¹⁴. Come nella villa Godi i nudi corpi angolari decorati solo di bugnato finto contrastano con il corpo centrale. Il loro risalto sottile ricorda il *Ninfeo* di Genazzano, capolavoro



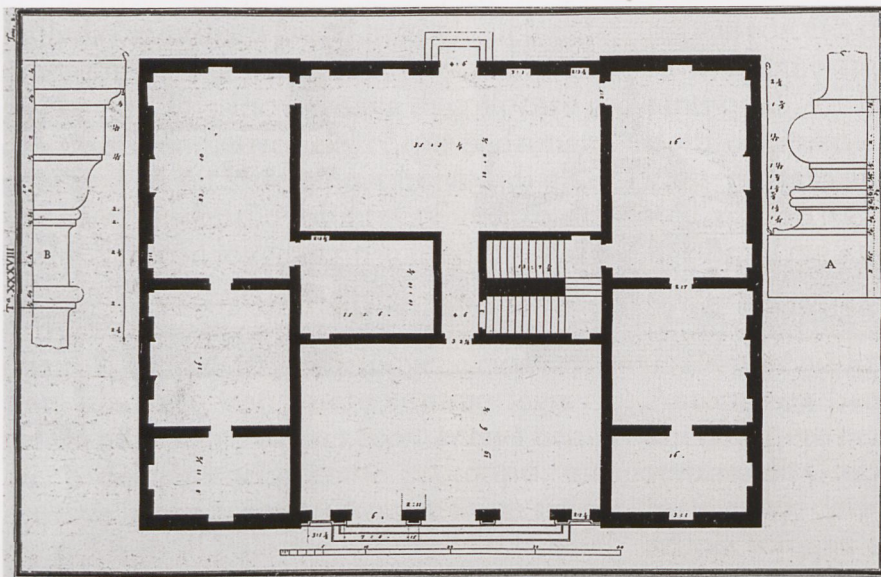
[1.]



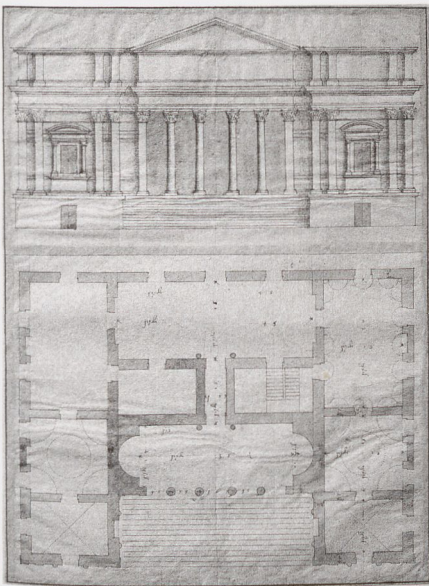
[2.]



[3.]



[4.]



[5.]



[6.]

1. Giovanni Maria Falconetto (?), Progetto per cappella funeraria, particolare. Firenze, GDSU 2194 A

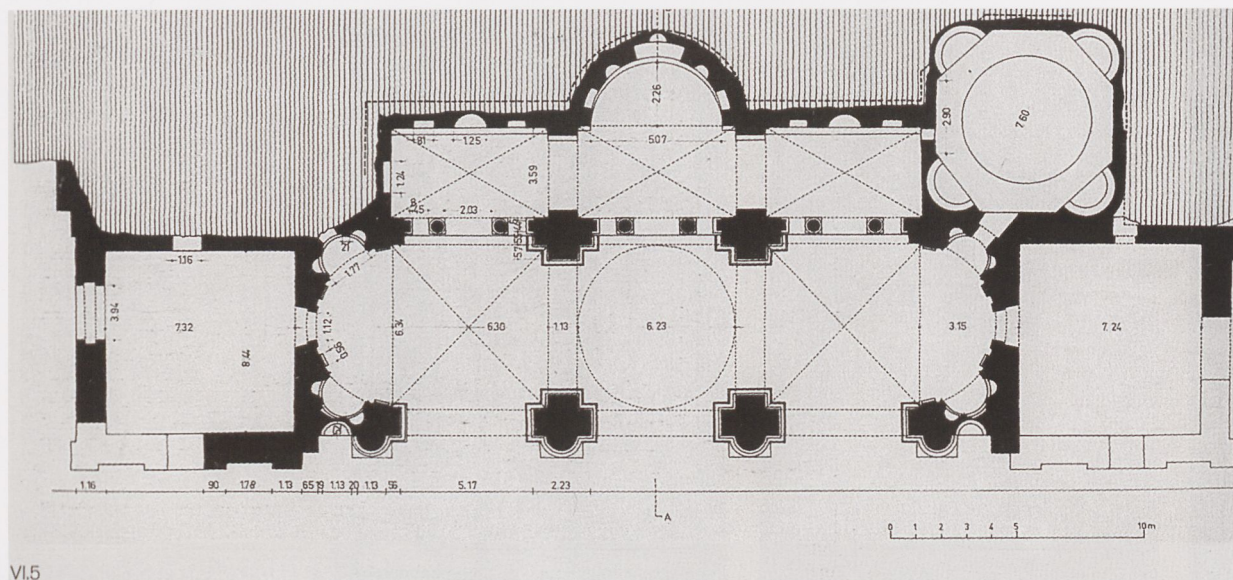
2. Andrea Palladio, Alzato dell'arco di Giove Ammone a Verona. Londra, RIBA, XII, 22v

3. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per palazzo Pucci a Orvieto. Firenze, GDSU 969 A

4. Ottavio Bertotti Scamozzi, Pianta di Villa Trissino a Cricoli

5. Andrea Palladio, Progetto per villa Valmarana a Vigardolo. Londra, RIBA, XVII, 16

6. Particolare della facciata di villa Trissino a Cricoli



VI.5

[7.]

7. Ricostruzione della pianta del Ninfeo di Genazzano (C.L. Frommel, *Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, p. 218)

di Bramante e per anni uno dei prototipi favoriti di Palladio che potrebbe averne visto un rilievo da Falconetto o Sanmicheli (ill. 7, 8)¹⁵. Lo ricorda anche il ritmo di tre arcate fiancheggiate da campate più strette con nicchie, mentre gli ordini paratattici e le finestre con parapetti e frontoni alternati seguono ancora il linguaggio di Falconetto.

IL PRIMO VIAGGIO A ROMA E GLI ANNI 1541-1543

Fino al primo viaggio romano Falconetto rimane l'autorità principale nell'opera giovanile di Palladio, mentre l'influsso dei due primi libri di Serlio e della sua visita nel 1539 è meno evidente¹⁶. Nel 1541 Palladio accompagna Trissino a Roma, dove incontra Sangallo e altri conoscitori di Vitruvio. A Roma Palladio disegna non solo i grandi monumenti antichi ma anche il Tempietto, la chiesa di San Biagio, villa Madama e – forse – palazzo Caprini (ill. 10)¹⁷. Come nella prospettiva dell'anfiteatro di Verona, uno dei pochi disegni che con qualche certezza risalgono al periodo prima del viaggio, egli sembra ancora fortemente influenzato dal metodo di Falconetto e disegna anche monumenti romani in prospettiva per comprenderne l'effetto spaziale. Non c'è rappresentazione precedente delle terme di Diocleziano che ne evochi in maniera ugualmente tridimensionale la sequenza dei diversi ambienti (ill. 13)¹⁸. Nel disegno del teatro di Pola egli segue invece la combinazione bramantesca di pianta, sezione e alzato¹⁹.

Trissino e Palladio sognano di un ritorno alla vita antica e di una riforma fondamentale dell'abitazione umana. Nell'introduzione frammentaria di un trattato cominciato forse negli anni '30 Trissino riflette sulla ipotesi vitruviana (II, 1) della discendenza della casa e del tempio dalla capanna primitiva. Trissino ne deriva anche tutte le altre tipologie: "L'architettura è un artificio circa lo abitare de li homini, che prepara in esso utilità e dilettazioni: e li homini comunemente soliono abitare in case unite a molte altre, le quali tutti insieme si chiamano terre [...]. E la dilettaione anchora, la quale da li habitari de li homini, e da essa architettura procede, consiste circa le simmetrie e circa li ornamenti, i quali anch'essi sono o pubblici, come è templi, o privati, come è loggie"²⁰. Se Palladio riprende le stesse idee ancora nel proemio dei *Quattro Libri*, anch'egli ne deve essere stato profondamente convinto: "ho pensato esser molto convenevole cominciare dalle case de' Particolari: si perche si deve credere, che quelle à i pubblici

edificij le ragioni somministrassero, essendo molto verisimile, che innanzi, l'huomo da per se abitasse, e dopo vedendo haver mestieri dell'aiuto de gli altri huomini, à conseguir queste cose, che lo possono render felice [...] onde di molte case si facessero li Borghi, e di molti Borghi poi le Città, ed in quelli i luoghi, e gli edificij pubblici"²¹.

La teoria di Vitruvio è già illustrata in un disegno ideato da Raffaello, dove la stalla lignea di Betlemme è coperta da un tetto di paglia a due spioventi, mentre la struttura lignea in fondo, provvista di una trabeazione dorica e di un frontone, rappresenta la forma originaria del tempio descritto da Vitruvio (ill. 9)²². La casa primitiva non è quindi solo l'alloggio di gente barbarica ma nobilitata dalla nascita di Cristo e quindi anche in senso religioso l'archetipo del tempio.

Vitruvio non aveva descritto la casa urbana con *vestibulum* o facciata e non per caso il fratello di Sangallo ricostruisce al margine del Vitruvio Corsiniano solo cortili di palazzi²³. Già Alberti si era però adattato alla tradizione e alle abitudini del suo tempo e si era ispirato a monumenti antichi per creare nel palazzo Rucellai un nuovo prototipo classicheggiante di facciata e per dedicare alla facciata di palazzo un breve passo del *De re aedificatoria*²⁴. La tipologia del palazzo italiano a tre o più piani era più difficilmente compatibile con la casa vitruviana che non quella relativamente recente e flessibile della villa. Partendo sia da Vitruvio che da Alberti già Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo avevano tentato di costruire le ville con un *vestibulum* e avevano distinto quello di Poggio a Caiano addirittura con il colonnato di un tempio con frontone²⁵. Nel *Ninfeo* di Genazzano Bramante aveva poi costruito la prima villa aulica con piano unico e *vestibulum* simile a quello di Santa Costanza e del Battistero lateranense e forse anch'egli voleva distinguerlo da un frontone. Nelle sue ricostruzioni della casa antica Antonio da Sangallo il Giovane, nipote di Giuliano e pluriennale collaboratore di Bramante, parte sia da Vitruvio, Alberti e Fra Giocondo sia dalle ville di Lorenzo il Magnifico e dal *Ninfeo* di Genazzano (ill. 3, 23, 29)²⁶. Riferendosi probabilmente a Vitruvio (I, 2, 5) egli antepone però alla facciata per la prima volta un *vestibulum* in forma di un colonnato simile a quello del Pantheon (ill. 29)²⁷.

Palladio e Trissino devono aver discusso con Sangallo e con gli altri vitruviani romani la casa antica con piano unico e i suoi singoli ambienti – dal *vestibulum* e *atrium* fino al *cavaedium* e *peristylium* – e anch'essi devono aver capito che una villa fosse più



[8.]



[9.]



[10.]

8. *Ninfeo di Genazzano*

9. Raffaello e G.F. Penni, *Le origini del tempio*. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

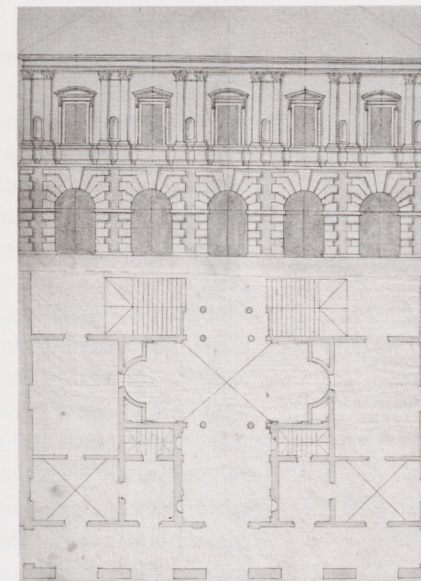
10. Andrea Palladio o contemporaneo, *Veduta di palazzo Caprini*. Londra, RIBA, XIV, 11

11. Particolare della facciata di casa Civena a Vicenza

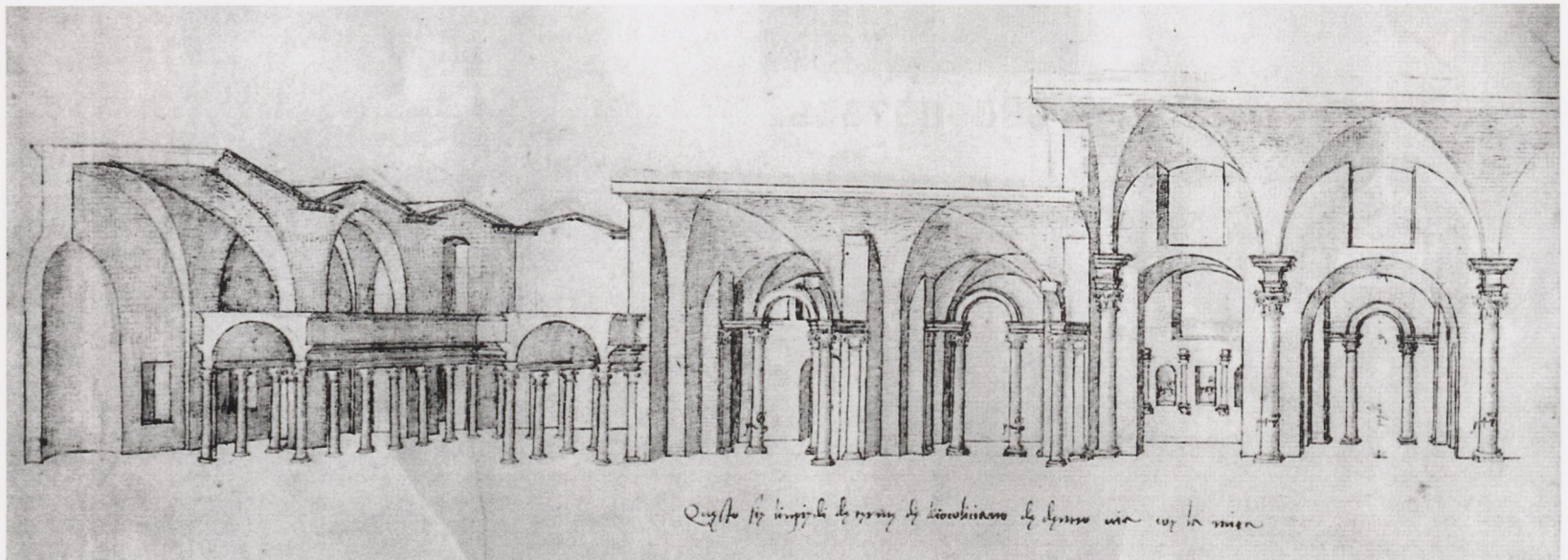
12. Andrea Palladio, *Progetto per casa Civena*. Londra, RIBA, XVII, 14



[11.]



[12.]



113.1

13. Andrea Palladio, Ricostruzione delle terme di Diocleziano. Londra, RIBA, V, 3

facilmente adattabile alla casa antica che non un palazzo. Come Sangallo pure Palladio tenta però di avvicinare anche il palazzo alla casa vitruviana.

A palazzo Caprini i tre piani dei palazzi quattrocenteschi erano stati ridotti a un basso piano zoccolo e un piano nobile che rappresentava il piano unico della casa antica (ill. 10). Riconoscendo Bramante come autorità esemplare Palladio lo segue già nelle facciate di casa Civena e da Monte (ill. 11)²⁸. Ne imita addirittura il sistema del bugnato, mentre nelle proporzioni, nel rilievo più piatto, nelle aperture senza cornici del pianterreno e nel sistema del piano nobile si sente ancora la vicinanza a Falconetto e Cricoli. La casa da Monte è la prima nell'opera palladiana a essere provvista di un dorico con triglifi e sembra più avanzata della casa Civena. Il progetto per il suo alzato è già ispirato a quello di Sangallo per la sua casa in via Giulia e difficilmente può essere datato prima del viaggio²⁹. I disegni contemporanei testimoniano anche il dialogo con i palazzi di Raffaello i cui motivi vengono ancora mischiati con quelli veneti come il colonnato con frontone nel piano nobile³⁰.

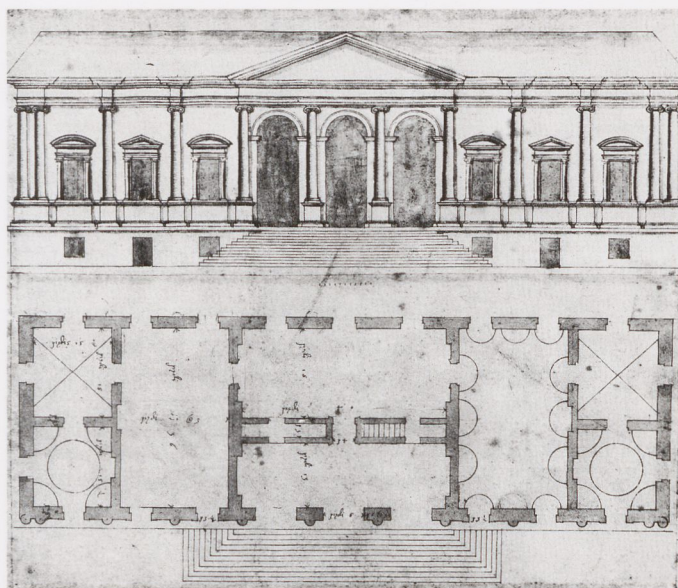
Diversamente dagli ordini lapidei della facciata di Cricoli quelli delle case Civena e da Monte sono costruiti con mattoni stuccati – l'antica tecnica economica che si vede ancora a Pompei e che Bramante aveva riscoperto a palazzo Caprini. Essa era stata subito imitata da Raffaello, Giulio, Lorenzetti e Sanmicheli e questa tecnica economica aiuta Palladio e Trissino a convincere i concittadini di trasformare man mano Vicenza e i suoi dintorni in una città antica.

Dal portico-*vestibulum* di casa Civena si entra nell'*atrium* quadrato che nasconde le scale e si apre in una serliana sul *cavaedium*³¹. Questa serliana, una variante bramantesca dell'antico arco siriano che si trova già all'arco di Orange e di cui Palladio si serve anche per le sue ricostruzioni delle terme imperiali (ill. 13), rappresenta il *peristylum*. Questo è ancora più evidente nel progetto dove la profondità dell'*atrium* con volta a botte è raddoppiata e la sua enfasi longitudinale è sottolineata da due ulteriori serliane (ill. 12). Allo stesso tempo un braccio trasversale lo penetra come nelle terme di Tito – il germe delle future sale a croce di Palladio che probabilmente nascono da una tale ricostruzione dell'*atrium*³². Ne nasce una volta a crociera che frena – come in tanti suoi progetti futuri – il dinamismo dell'asse longitudinale. I tentativi di ricostruire la casa antica sono ancora più evidenti nei contemporanei progetti di ville. In quello per la villa Pisani

a Bagnolo Palladio combina la tipologia veneziana con avancorpi fiancheggianti con quella di Genazzano e cioè un corpo allungato, un unico piano, un'unica facciata e una loggia-*vestibulum* a volta con frontone ed esedre laterali (ill. 5, 7, 8)³³. Palladio sostituisce però le arcate con il colonnato di palazzo Massimo alle Colonne e copre le volte con un attico come a Sant'Eligio degli Orefici. Nei progetti per le ville Arnaldi del 1543 e nei paragonabili progetti per la villa Gazzotto a Bertesina mancano già l'attico e gli avancorpi, ma il corpo della fabbrica è ancora allungato come a Genazzano e il *vestibulum* aperto in tre arcate su pilastri (ill. 14)³⁴. In un progetto per villa Gazzotti Palladio ritorna all'idea dell'*atrium* su pianta a croce e volta a crociera centralizzante e solo nella villa realizzata l'*atrium* diventa simmetrico e sporge con un braccio corposamente dal fronte posteriore (ill. 15)³⁵. L'articolazione esterna non continua ancora sui lati secondari e i suoi angoli non sono ancora concepiti in maniera tridimensionale. Il linguaggio secco e spoglio ricorda Falconetto e le case Civena e da Monte e non mostra ancora l'influsso di Giulio.

GIULIO ROMANO E GLI ANNI 1543-1546

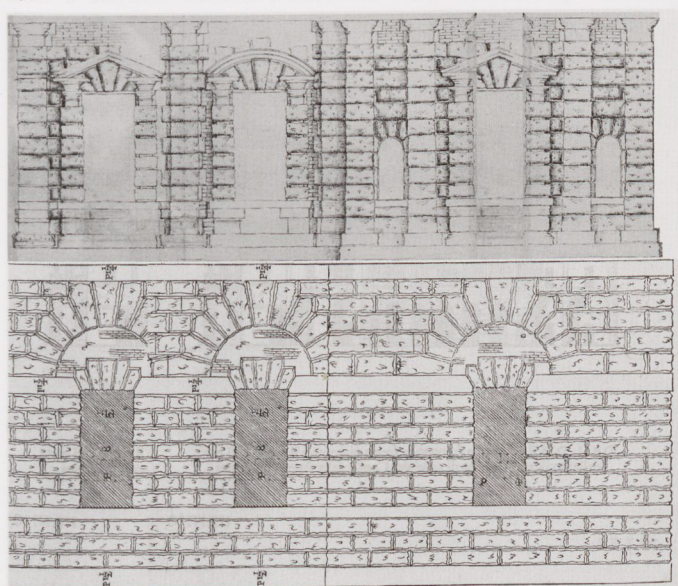
Questo arriva nell'autunno 1542 a Vicenza per progettare non solo la Basilica ma, secondo la testimonianza postuma di Scamozzi, Palma Giovane e Inigo Jones, anche palazzo Thiene³⁶. La direzione dei lavori viene probabilmente affidata a Palladio che nella stretta collaborazione con l'erede di Raffaello può continuare l'insegnamento romano in maniera ancora più concreta. Nelle sue copie magistrali dei progetti di Giulio per il piano nobile di palazzo Thiene e per un palazzo più modesto – forse quello di Iseppo da Porto – egli imita il metodo rigorosamente ortogonale del maestro e riesce a perfezionare la propria tecnica (ill. 16, 17)³⁷. Il piano nobile di Giulio è quattro piedi (1,19 m) più basso di quello poi realizzato e articolato da paraste ed edicole di ordine tuscanico che – eccetto l'alternativa della parasta sinistra – non sono provviste di basi. Dodici file di bugne incatenano le membrature alla parete e le bugne radiali dei *voussoir* spezzano la cornice dei frontoni alternanti. Il sistema culmina negli archi trionfali dell'avancorpo. Il tuscanico piano nobile doveva essere preparato dal bugnato del pianterreno e dall'ordine ugualmente tuscanico dell'atrio – una *domus tuscanica* paragonabile alla *domus*



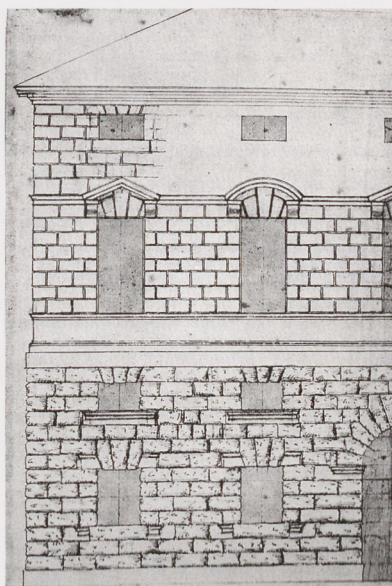
[14.]



[15.]



[16.]



[17.]

14. Andrea Palladio, Progetto per villa Gazzotti a Bertesina. Londra, RIBA, XVII, 27

15. Villa Gazzotti a Bertesina

16. Fotomontaggio del pianterreno di palazzo Thiene e del progetto di Giulio Romano per il piano nobile. Londra, RIBA, XVII, 7 [C.L. Frommel]

17. Andrea Palladio, Copia del progetto di Giulio Romano per palazzo Iseppo da Porto (?). Londra, RIBA, XVII, 6r



[18.]

18. Atrio di palazzo Thiene a Vicenza



[19.]

19. Cortile di palazzo Thiene a Vicenza

dorica di palazzo Te, al Cavallerizzo del palazzo Ducale di Mantova e al palazzo italiano di Landshut.

Nell'autunno 1545 Palladio va per la seconda volta alcuni mesi a Roma e poco dopo il ritorno, nel marzo 1546, presenta un progetto autonomo per la Basilica le cui paraste bugnate senza basi riflettono l'influsso diretto del progetto di Giulio per palazzo Thiene (ill. 20)³⁸. Le snelle paraste binate di ordine corinzio del piano superiore ricordano ancora la casa Civena e fiancheggiano serliane iscritte in archi ciechi come nella ricostruzione delle terme di Diocleziano (ill. 13)³⁹. In un successivo progetto più dettagliato Palladio le elimina e allarga i pilastri ma mantiene la soluzione d'angolo⁴⁰.

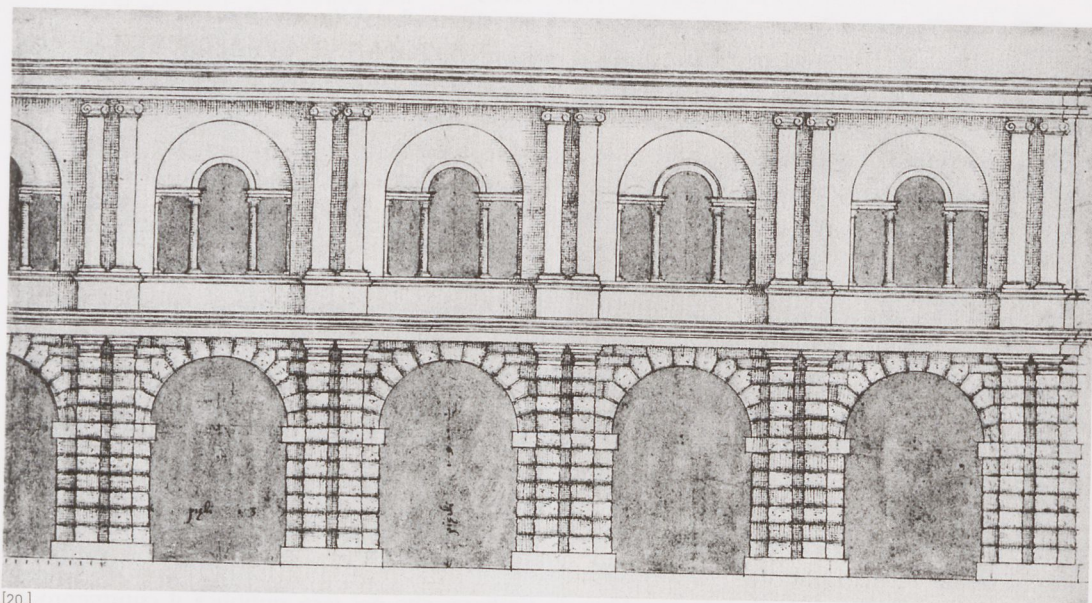
Simili paraste bugnate appaiono nel *vestibulum* della villa Pisani a Bagnolo, anch'essa una delle poche cominciate dopo il ritorno dal primo viaggio⁴¹. Le torri, una stanza affrescata già nel 1544 e i fronti secondari sembrano risalire, infatti, al progetto del 1541-1542. In una versione più matura Palladio ne apre il fronte principale su un *vestibulum* curvo, come l'aveva descritto Alberti (IX, 3)⁴²: "Veteres aut porticum aut sessionem apponebant, utranque non semper lineis rectis, sed insinuis in theatri modum. Ad porticum adigebant vestibulum ferme omnes rotundum. Inde erat sitio in sinum medium"⁴³. Ancora alla metà della anni '40 Palladio e Trissino si orientano quindi ad Alberti, quando si tratta della casa antica. In un ulteriore progetto Palladio perfeziona il *vestibulum* curvo e fa l'esterno della villa completamente simmetrico e stereometrico (ill. 21)⁴⁴. Il presumibile *atrium* sembra provvisto di un *impluvium* e le sue due braccia si interpenetrano come nelle terme e nel progetto per la casa Civena (ill. 12, 13). Nella versione realizzata Palladio sostituisce il *vestibulum* curvo con quello ad arcate, paraste giuliesche a bugne e frontone. Tali cambiamenti di progetto durante la costruzione dimostrano una volta di più come Palladio segue attentamente le ultime correnti. I paragonabili progetti con esedra nel *Settimo Libro* di Serlio invece non nascono in maniera così chiara dalla ricostruzione della casa antica e non sembrano essere stati conosciuti da Palladio prima del 1545⁴⁵. Piuttosto di aver influenzato Palladio Serlio sembra essersi informato delle ultime invenzioni di Palladio il cui talento aveva probabilmente potuto apprezzare già nel 1539.

Con la serliana iscritta in un'arcata cieca il nuovo progetto per la villa Valmarana a Vigardolo è simile al piano nobile del progetto per la Basilica e il suo esterno stereometrico sembra già influito dalla palazzina di Margarita Paleologa di Giulio Romano e dei

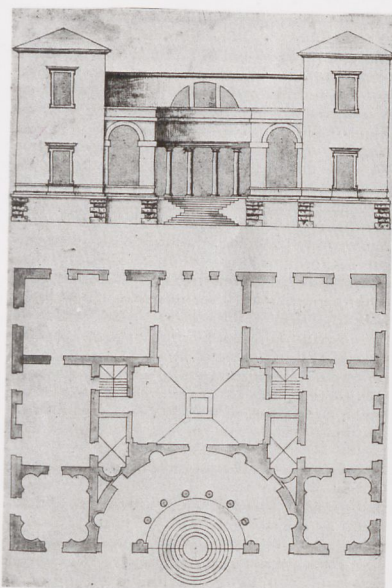
suoï progetti centralizzati per ville⁴⁶. Come palazzo Thiene è provvisto delle finestre della casa romana di Giulio e il *vestibulum* e l'*atrium* sono combinati in una simile sala con volta a crociera come nei progetti per la villa Pisani, al cui stile corrisponde anche il blocco nudo e simmetrico. In un progetto simile ma di altra destinazione la sala a croce si trova nel centro di una pianta quadrata e viene illuminata da un secondo piano con finestre termali (ill. 22)⁴⁷. La sua discendenza da prototipi giulieschi e sangalleschi è ancora più evidente che non negli altri progetti di questo gruppo (ill. 23)⁴⁸. Solo verso il 1545 Palladio sostituisce quindi l'esemplarità di Genazzano con la tipologia centralizzata e stereometrica di Giulio Romano e Sangallo e la combina con le finestre termali e i frontoni schiacciati e parzialmente interrotti delle terme (ill. 13). Questa ricerca della villa cubica e centralizzata inaugura una nuova fase dell'opera palladiana che culminerà vent'anni più tardi nella Rotonda – un cambio di parametri non radicale, se Palladio in un progetto dello stesso gruppo ma forse leggermente precedente può conferire l'esterno termale a una disposizione che rassomiglia ancora quella degli anni precedenti⁴⁹. Anche la tecnica più precisa del disegno distingue questo gruppo dai progetti per le case Civena e da Monte e per la villa Gazzotto.

DAL CAMBIAMENTO DI PALAZZO THIENE ALLA BASILICA,
1547-1549 CIRCA

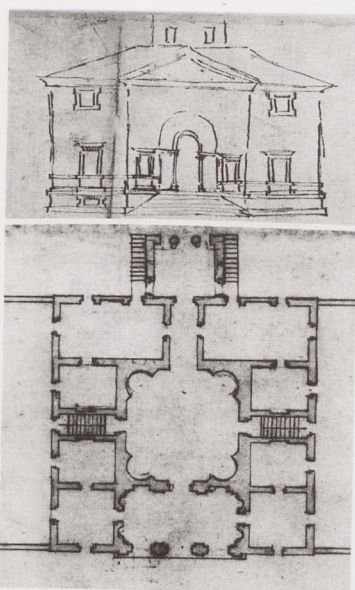
Palladio e il suo precettore ortodosso non potevano essere pienamente convinti dei capricci poco vitruviani del progetto di Giulio per il piano nobile di palazzo Thiene (ill. 16) e i lavori sembrano essere proceduti così lentamente che ancora dopo la morte di Giulio nell'autunno 1546 e probabilmente addirittura dopo il viaggio romano del 1547 deve essere stato possibile cambiare il progetto e avvicinarlo ancora di più alla casa antica. Già la volta dell'*atrium* tradisce la calligrafia di Palladio e i suoi sforzi di unificare le diverse ali con volte a crociera (ill. 18). Egli cambia quindi progetto, quando il pianterreno dell'unica ala realizzata non è ancora completato. Le arcate del cortile che ricordano Sanmichele, i rapporti più snelli, i capitelli sangalleschi e il linguaggio più vitruviano del piano nobile devono, infatti, risalire a Palladio (ill. 19). Il disegno più lineare e secco è piuttosto paragonabile a precedenti palazzi romani e ai progetti per palazzo di Iseppo da Por-



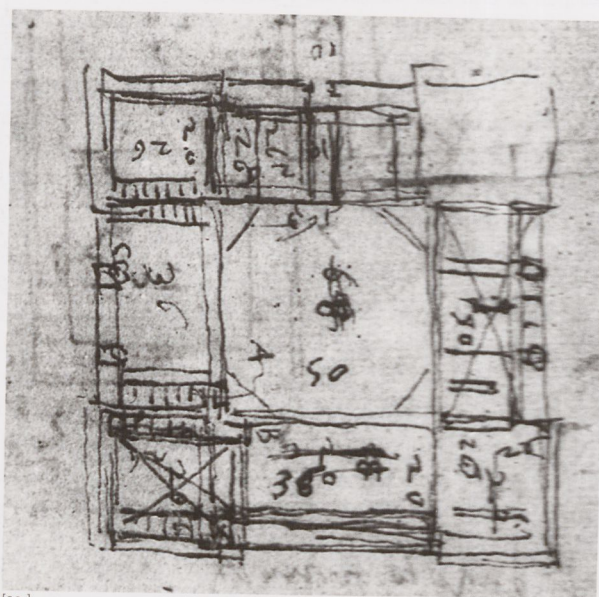
[20.]



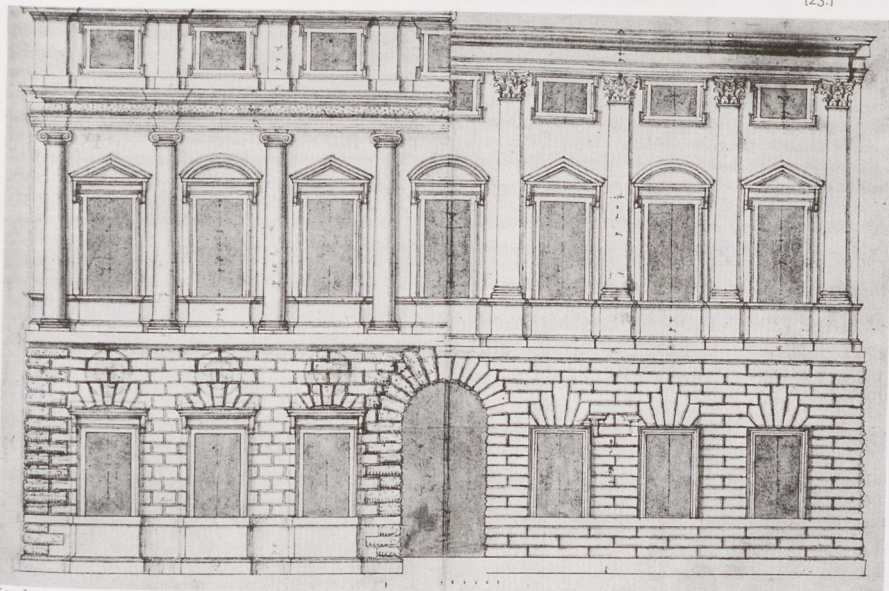
[21.]



[22.]



[23.]



[24.]

20. Andrea Palladio, Primo progetto per la Basilica. Londra, RIBA, XVII, 22

21. Andrea Palladio, Progetto per villa Pisani a Bagnolo. Londra, RIBA, XVII, 17

22. Andrea Palladio, Progetto per villa Valmarana a Vigardolo. Londra, RIBA, XVII, 18v

23. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per villa. Firenze, GDSU 722 A

24. Andrea Palladio, Progetto per palazzo Iseppo da Porto. Londra, RIBA, XVII, 9

to che non alle opere mantovane di Giulio (ill. 24)⁵⁰. Come a palazzo Caffarelli, la facciata si rispecchia nel cortile, e bramanteschi sono anche l'angolo rinforzato da tre paraste e le finestre a balcone già usate alla casa da Monte. Come nel progetto per villa Pisani, le colonne bugnate delle finestre rassomigliano di più a quelle della casa romana di Giulio che non nel progetto di Giulio o nelle sue opere mantovane. Già Giulio aveva pensato alla casa antica e previsto *atria* a quattro colonne e a lui risalgono probabilmente anche gli ambienti centralizzati negli avancorpi preparati nelle fondazioni e tutto il carattere eminentemente tridimensionale del blocco esterno, ma soltanto il desiderio appassionato di ricostruire la casa antica ancora più fedelmente spiega l'avancorpo centrale con il *vestibulum* e il salone distinto dal frontone che dovevano sporgere nel corso Palladio. Diversamente dalle tozze arcate tipicamente giuliesche del pianterreno, quelle del piano nobile si aprono allo spazio in maniera finora inaudita nell'opera palladiana. Grazie a questi cambiamenti radicali Palladio può richiamare con buona coscienza l'invenzione del palazzo per sé e anche Vasari ne è convinto. Né al periodo delle case Civena e da Monte e nemmeno verso il 1545-1546, al tempo del primo progetto per la Basilica, Palladio era capace di un tale capolavoro. Egli sembra piuttosto aver cambiato il progetto per palazzo Thiene negli anni 1547-1549 e quindi contemporaneamente a quelli per la Basilica e per palazzo Iseppo da Porto.

Il sito destinato per i palazzi gemelli di quest'ultimo non era sufficiente per realizzare, oltre un *atrium* e un *peristylium*, anche un *vestibulum* che secondo Vitruvio e Alberti non era neanche irrinunciabile⁵¹. Nel corso della progettazione sparisce il bugnato giuliesco del pianterreno che probabilmente era ispirato a un progetto dello stesso Giulio (ill. 17, 24)⁵². Come nella casa Civena il bugnato è soltanto inciso nel blocco statico del pianterreno che contrasta con i membri dell'ordine del piano nobile (ill. 10, 24). Per poter conferirgli un peso ancora maggiore lo riduce a singole colonne che continuano trionfalmente negli aggetti della trabeazione e nelle lesene e statue dell'alto attico⁵³. Palladio non solo decora il piano nobile con le maschere e vittorie degli archi trionfali come avevano già fatto Falconetto, Sanmicheli e Sansovino, ma aggiunge anche il motivo della colonna trionfale. Questa era già stata proposta da Michelangelo nelle tombe e nella lanterna della Cappella Medicea o nel tamburo di San Pietro e da Sangallo in una delle alternative per il palazzo di Castro⁵⁴.

Lo stesso linguaggio è caratteristico della Basilica (ill. 25)⁵⁵. Le colonne dei due ordini sporgono ugualmente corpose dalla parete e continuano negli aggetti delle trabeazioni e nelle statue della balastrata. Palladio ritorna alle serliane del primo progetto, ma ora le libera dalle arcate cieche e sostituisce le doppie paraste con colonne singole a due terzi aprendo la densa parete allo spazio come nel cortile di palazzo Thiene. In questo scheletro portante e nella combinazione di serliane con le arcate del Colosseo egli si ispira non solo al *Quarto Libro* di Serlio ma anche al *Ninfeo* di Genazzano (ill. 8). Combinando la serliana con la colonna trionfale egli potenzia ancora il carattere trionfalistico della Basilica.

L'effetto immediato del terzo soggiorno romano nel 1547 e di un eventuale quarto nel 1549 si manifesta nel linguaggio sangallesc degli ordini. Questi ricordano il cortile di palazzo Farnese fino alla riduzione sintetica delle basi dei pilastri⁵⁶. Dividendo i pilastri e trasformandone i membri esterni in colonne quadrangolari dell'ordine piccolo delle serliane, Palladio conferisce alle colonne grandi una maggiore autonomia e corposità. Nelle triadi angolari egli segue Bramante e gli archi trionfali ancora più testualmente che non a palazzo Thiene e in maniera molto più classicheg-

giante che non Sansovino nella biblioteca Marciana. Palladio non imita tanto la calligrafia individuale di Bramante e Sangallo, ma comprende grazie a loro ancora meglio l'esemplarità dell'antico che per lui non è separabile dai suoi massimi interpreti.

LA SCOPERTA DEL COLONNATO, 1550-1554

Probabilmente solo dopo il ritorno dal viaggio del 1549 e dopo aver conosciuto il nuovo decorativismo che distingue palazzi come quello del cardinale Capodiferro, Palladio rielabora anche il progetto per villa Valmarana a Vigardolo senza cambiarne però le dimensioni e il sistema. Decorando ora anche le fronti secondarie con le semicolonne di un ordine dorico a triglifi e assimilando le finestre dell'attico a quelle di palazzo Massimo egli conferisce all'esterno un carattere molto più omogeneo e tridimensionale del progetto precedente.

Nel 1550 muore Trissino e comincia la collaborazione amichevole con Daniele Barbaro, che nel 1556 pubblica il commento di Vitruvio con le illustrazioni di Palladio e ne è un esperto ancora più competente che non Trissino⁵⁷. Barbaro potrebbe quindi aver già influenzato la progettazione di palazzo Chiericati⁵⁸. Questo è visibile già da lontano e guarda una piazza, come la casa Civena (ill. 11). Il primo progetto con la facciata ancora chiusa è similmente decorativo come quello per villa Valmarana (ill. 26)⁵⁹. Il committente sacrifica poi una buona parte dello stretto e prezioso terreno per poter aprire il pianterreno in una loggia-*vestibulum* ugualmente attraversato dalla strada e di aprire perfino le campate laterali del piano nobile. Evidentemente Palladio si orienta di nuovo a Vitruvio che descrive il foro con portici in ambedue i piani, e forse conosce anche la ricostruzione del foro nel Vitruvio Corsiniano⁶⁰. Come nella Basilica egli apre lo scheletro portante allo spazio ma si serve per la prima volta del colonnato libero di cui aveva già sognato nei primi anni '40 (ill. 5). Neanche questa innovazione è separabile dai suoi ultimi soggiorni romani. Il progetto maturo per villa Valmarana testimonia che egli si era di nuovo occupato di Peruzzi e dei suoi disegni che stavano dal figlio Sallustio e da Jacopo Melegghino a Roma. In uno di essi che non sembra destinato né per una chiesa né per un palazzo o una villa, Peruzzi fa aggettare le cinque campate centrali e le distingue con un frontone, come Palladio lo prevede inizialmente anche per palazzo Chiericati (ill. 27)⁶¹. Anche nel cortile Palladio si ispira a Peruzzi e facendo aggettare il colonnato, rastremando gli intercolunni e completando la trabeazione dorica varia quello di palazzo Massimo in senso vitruviano.

Solo nel colonnato libero Palladio trova il suo stile, suo marchio fino a oggi. Non può essere un caso che il primo *vestibulum* in forma di fronte di tempio appare in una villa commissionata dal fratello di Chiericati verso il 1554 (ill. 28)⁶². Questa viene forse solo cominciata dopo il ritorno da un ulteriore viaggio a Roma che Palladio intraprende nel 1555 in compagnia di Barbaro. La pianta e i progetti preparatori non si distinguono essenzialmente dalle ville precedenti. Antepoendo un fronte di tempio a un corpo nudo e stereometrico Palladio segue però di nuovo Sangallo (ill. 29)⁶³. Ma mentre Sangallo segue Alberti e non rivaleggia con il portico del tempio, Palladio lo fa alto quanto tutta la villa e farà lo stesso anche nella sua illustrazione della casa antica nel Vitruvio di Barbaro e nei *Quattro Libri*⁶⁴. Il colonnato di villa Chiericati si stacca dal nudo corpo della villa e ambedue aumentano la loro corposità a vicenda. Il colonnato antico rinasce in forma più pura che non nel Rinascimento precedente, mentre il blocco liberato da ogni articolazione diventerà uno dei prototipi

25. Veduta con angolo della Basilica a Vicenza

26. Andrea Palladio, Progetto per palazzo Chiericati. Londra, RIBA, VIII, 11

27. Baldassarre Peruzzi, Progetto per facciata di edificio profano. Firenze, GDSU 424 A

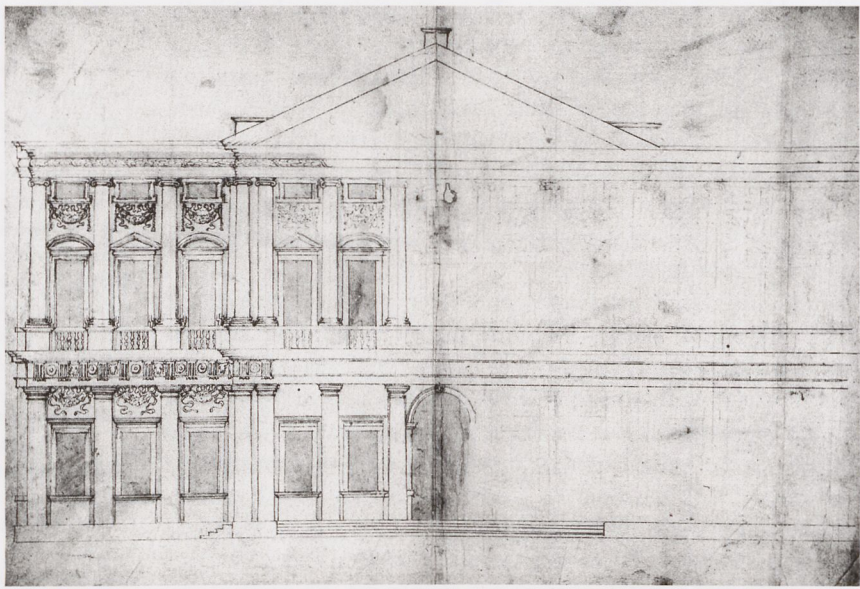
28. Villa Chiericati a Vancimuglio

29. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per palazzo Pucci a Orvieto, particolare. Firenze, GDSU 1116

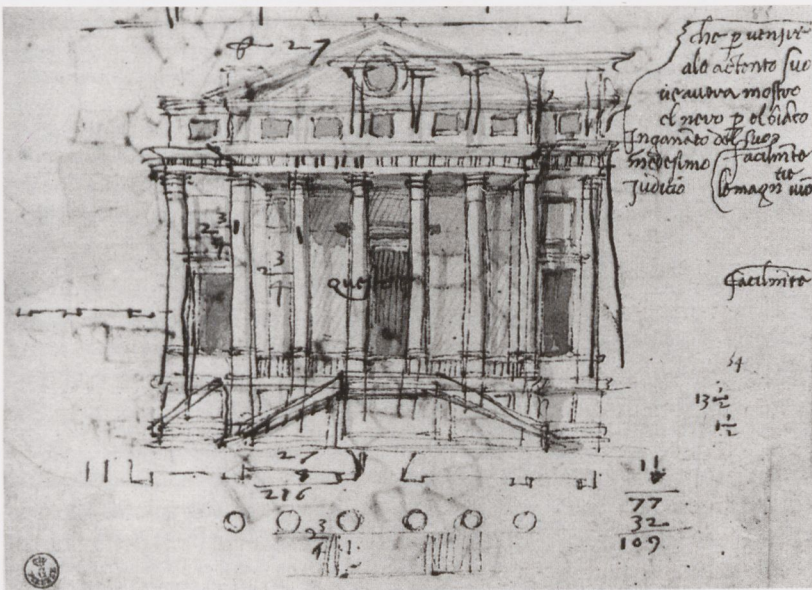
30. Facciata del Redentore a Venezia



[25.]



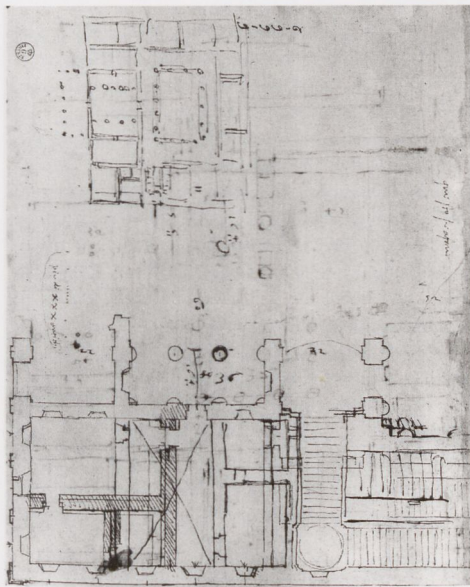
[26.]



[27.]



[28.]



[29.]



[30.]

dell'architettura contemporanea. Dopo Peruzzi neanche Palladio esita a distinguere un edificio profano con un fronte di tempio. Questa ulteriore inflazione dei mezzi culminerà dodici anni più tardi nella Rotonda dove Palladio combina la tipologia di Vancimuglio con quella della villa centralizzata e dove egli assimila la sala-atrium che già secondo Alberti poteva essere tonda⁶⁵, con la cupola del Pantheon – il tempio più ammirato in assoluto⁶⁶. E come nella sua ricostruzione del tempio della Fortuna a Preneste ripete il portico su tutti i lati.

Il terreno di Venezia era troppo prezioso per poter distinguere le chiese con uguali portici e l'unico edificio sacro dove Palladio poteva realizzarlo era la cappella di Maser⁶⁷. Già verso il 1562 egli ricorre nella facciata di San Francesco della Vigna di nuovo a un sistema bramantesco e fa corrispondere la navata a un fronte di tempio. Come nella parrocchiale di Roccaverano questo viene intersecato da un secondo più piccolo e più largo fronte di tempio che corrisponde alle cappelle laterali⁶⁸. Come nella Basilica e a palazzo Iseppo da Porto egli traduce però lo schema lineare e secco di Bramante nel linguaggio più fastoso del Veneto ed elimina le arcate dell'arco trionfale. Nel Redentore egli riesce a collegare la facciata in maniera ancora più tridimensionale e organica con il corpo della chiesa combinando il grande ordine con l'attico di un arco trionfale che continua nello spiovente del tetto e sovrapponendo i contrafforti alle campate laterali del piccolo ordine (ill. 30). Verso il 1565 appare la stessa penetrazione di due ordini anche a palazzo Valmarana dove Palladio potrebbe essersi ispirato già al palazzo dei Conservatori di Michelangelo⁶⁹.

Fino alle ultime opere Bramante e l'antico rimangono però le sue autorità principali. Accanto a loro anche il ruolo di Sanmichele, Giulio, Sangallo, Raffaello, Peruzzi, Sansovino e Michelangelo è secondario. Nella fusione della tradizione cristiana con quella antica Bramante era riuscito per primo a creare una nuova norma e Palladio inserisce non per caso solo il Tempietto tra gli exempla antichi, la prima sintesi di un *peripteros* e un sacrario cristiano ed essenza di tridimensionalità perfetta: "Conciosia adunque [...] che Bramante sia stato il primo a metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin' a quel tempo era stata nascosa, m'è paruto con ragione dar luogo fra le antiche alle opere sue"⁷⁰. Scrivendo i *Quattro Libri* Palladio sperava senz'altro che il primo posto tra le autorità in futuro spettasse a lui stesso.

L'opera di Palladio è il risultato di una delle costellazioni uniche e imprevedibili di cui la storia dell'arte è così ricca. Egli viene a Vicenza, quando il fiorente commercio della seta sta creando la base economica di un boom edilizio. Grazie prima a Falconetto, Sanmichele e Trissino e poi all'antico e alla scuola romana e finalmente a Daniele Barbaro, egli riesce a creare modelli di case classicheggianti che convincono i vicentini a costruirsi palazzi e ville che corrispondevano al loro spirito umanista, illuminista, e riformista. Palladio si fa guidare dal suo demone di tappa in tappa – per dirlo con Goethe – fino a raggiungere nei primi anni '50 la grande sintesi e lo stile normativo che rimarrà autorevole per più di tre secoli.

1 G. Schweikhart, H. Burns, *Giovanni Maria Falconetto*, in *Palladio e Verona*, a cura di L. Magagnato, Verona 1980, pp. 89-101; H. Burns, "Da naturale inclinazione guidato": il primo decennio di attività di Palladio architetto, in A. Bruschi, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, pp. 372-413, con bibliografia.

2 L. Puppi, *Andrea Palladio*, a cura di D. Battilotti, Milano 1999, pp. 237-240; G. Beltramini, *Palladio privato*, Venezia 2008, con bibliografia.

3 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], p. 11.

4 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 241-245, 445-447. Le firme sulle sta-

tuette della tomba riguardano probabilmente solo l'esecuzione delle statuette. Nel 1541 egli disegna due prototipi romani; D. Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, New Orleans 1981, p. 66.

5 C.L. Frommel, *Roma e la formazione architettonica di Palladio*, in A. Chastel, R. Cevese, *Andrea Palladio. Nuovi contributi*, Milano 1990, p. 149; C.L. Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 59-63.

6 Cfr. nota 9.

7 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 238-240, 446-447; Frommel, *Roma e la formazione...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 147-151.

8 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 258-259, 458-459.

9 G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, p. 42, fig. 300; P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmichele*, Milano 2004. Sul vestibulum in Palladio vedi Frommel, *Roma e la formazione...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 151-154.

10 B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, Firenze 1894; L. Puppi, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, in "Arte Veneta", 1971, pp. 72-91; F. Barbieri, *Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio*, in N. Pozza (a cura di), *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino Vicenza 1979*, Vicenza 1980, pp. 190-211; H. Günther, *Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 23, 1981, pp. 46-50; Burns, "Da naturale inclinazione..." cit. [cfr. nota 1], pp. 382-384.

11 "Ad consuetudinem autem decor sic exprimitur, cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta" (Vitruvius, *De architectura libri decem*, 1, 2, 5). "Qui autem fructibus rusticis serviunt, in eorum vestibulis stabula, tabernae, in aedibus cryptae, horrea, apothecae ceteraque, quae ad fructus servandos magis quam ad elegantiae decorem possunt esse, ita sunt facienda" (Vitruvius, VI, 5, 2).

12 Puppi, *Un letterato in villa...*, cit. [cfr. nota 10]; Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 7-30; Burns, "Da naturale inclinazione..." cit. [cfr. nota 1], fig. p. 377.

13 Puppi, *Un letterato in villa...*, cit. [cfr. nota 10].

14 RIBA, XVII, 16; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 80-81; Frommel, *Roma e la formazione...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 146-147.

15 C.L. Frommel, *Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano*, in Id., *Architettura alla corte papale...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 215-239; Günther, *Studien zum venezianischen...*, cit. [cfr. nota 10], pp. 49-50 con bibliografia. Il linguaggio della paragonabile variante dell'alzato di villa Madama, che Serlio pubblicherà nel 1540, è completamente diverso. Tentando di far simmetrica l'ala nord-orientale di villa Madama Serlio sembra essersi ricordato di Cricoli che probabilmente aveva visitato nel 1539.

16 Ivi, pp. 47-57.

17 Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 52-53 con bibliografia. Il sistema del bugnato, ripetuto in maniera ancora più esatta nel dettaglio in acquarello, sembra molto più vicino allo spirito di Bramante che non sull'incisione di Dupérac (C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 2, pp. 83, 86, t. 32b) Benché manchi al tratteggio l'incrocio di linee orizzontali e perpendicolari che è così caratteristico della maggior parte dei disegni giovanili e sembri influito da Falconetto, il disegno non è estraneo al modo di Palladio.

18 Cfr. nota 1; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], p. 36. Vedi il bel'alzato prospettico GDSU 1759 A della porta di Zara, forse l'unico disegno rimasto di Sanmichele; C.L. Frommel, *Roma e l'opera giovanile di Sanmichele*, in *Michele Sanmichele. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Milano 1995, p. 31.

19 Sui metodi di disegno di Bramante e della sua scuola vedi C.L. Frommel, *Introduction: The drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in C.L. Frommel, N. Adams (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger*, New York-Cambridge (Mass.)-London 1994, vol. 1, pp. 10-60; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], p. 38.

20 L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI (G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo)*, Vicenza 1973, pp. 83-84.

21 Palladio, *I Quattro Libri...*, cit. [cfr. nota 3], libro I, p. 2.

22 K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1971, vol. 9, p. 58, fig. 50.

23 Vitruvius, *Ten books on architecture*, a cura di I. Rowland, Roma 2003, pp. 128-135.

24 Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, IX, c. 4, a cura di P. Portoghesi, Milano 1966, pp. 800-801.

25 R. Pacciani, *Firenze*, in Bruschi, *Storia dell'architettura...*, cit. [cfr. nota 1], p. 356.

26 C.L. Frommel, *La nuova villa a Firenze e a Roma*, in G. Beltramini, H. Burns (a cura di), *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venezia 2005, pp. 12-29.

27 Giovannoni, *Antonio da Sangallo...*, cit. [cfr. nota 9], pp. 295-296, fig. 303.

28 Burns, "Da naturale inclinazione..." cit. [cfr. nota 1], pp. 384-385; F. Cantatore, *Casa Civena e i primi studi di Andrea Palladio per case e palazzi*, in Bruschi, *Storia dell'architettura...*, cit. [cfr. nota 1], pp. 384-385.

29 Giovannoni, *Antonio da Sangallo...*, cit. [cfr. nota 9], p. 298.

30 C.L. Frommel, *Abitare nei palazzetti romani del primo Cinquecento*, in A. Scotti Tosini (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano 2001, pp. 23-38.

- 31 RIBA, XVI, 17; XVII, 14; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 25-26.
- 32 RIBA, II, 1; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 130-131.
- 33 RIBA, XVII, 16; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], p. 81.
- 34 RIBA, X, II; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4]; Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 250-254; Burns, "*Da naturale inclinatione...*", cit. [cfr. nota 1], pp. 376, 379, 394.
- 35 RIBA, XVI, 16A; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], p. 76, fig. 15.
- 36 H. Burns, "*Una casa cum stupendo, superbo et hornato modo fabbricata*", in G. Beltramini, H. Burns, F. Rigon, *Palazzo Thiene a Vicenza*, Milano 2008, pp. 37-102.
- 37 RIBA, XVII, 6; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 88-89. Sul fotomontaggio dell'illustrazione 16 si vede come gli interassi delle campate del progetto di Giulio coincidono con quelli del pianterreno realizzato, ma che in quest'ultimo la transizione agli avancorpi è stata leggermente cambiata.
- 38 RIBA, XVII, 22; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 106-107; Burns, "*Una casa...*", cit. [cfr. nota 36].
- 39 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 268-270.
- 40 RIBA, XIII, 9; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 108-109, 339, 423.
- 41 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 254-257; Burns, "*Da naturale inclinatione...*", cit. [cfr. nota 1], p. 389.
- 42 RIBA, XVII, 18v; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 81-87.
- 43 Alberti, *L'architettura...*, cit. [cfr. nota 24], p. 795.
- 44 RIBA, XVII, 17; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 86-87. Il vestibulum di questo progetto rassomiglia alla variante dell'esedra del Belvedere che Giulio dipinse in un sguincio di finestra della sala di Costantino; F. Mancinelli, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, p. 196.
- 45 Si vedano le idee divergenti di Sabine Frommel in questo volume.
- 46 RIBA, XVII, 2; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 78-80; Battilotti, pp. 32-34; A. Belluzzi, *Palazzo Ducale*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 385-387; P. Davies, D. Hemsoll, *Ville e corti*, ibidem, pp. 516-519; Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 254-257.
- 47 RIBA, XVII, II; XVI, 19B; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 77-78; Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 245-247.
- 48 RIBA, XVII, 18v; F.-E. Keller, in Frommel, Adams, *The architectural drawings...*, cit. [cfr. nota 19], vol. 2, p. 147.
- 49 RIBA, XVII, 15; Lewis, *The drawings...*, cit. [cfr. nota 4], pp. 72-73.
- 50 Cfr. p. 12.
- 51 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 277-281, 455-456.
- 52 Cfr. p. 18, fig. 17; Burns, "*Da naturale inclinatione...*", cit. [cfr. nota 1], pp. 400-402.
- 53 Questa idea si trova già in RIBA, XIII, 10 che risale probabilmente al periodo prima del 1547; Cantatore, *Casa Civena ...*, cit. [cfr. nota 28], e il suo contributo in questo volume.
- 54 Giovannoni, *Antonio da Sangallo...*, cit. [cfr. nota 9].
- 55 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 266-271 con bibliografia; Burns, "*Da naturale inclinatione...*", cit. [cfr. nota 1], pp. 402-405.
- 56 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], p. 277.
- 57 V. Fontana, *Il "Vitruvio" del 1556. Barbaro, Palladio, Marcolini*, in *I trattati scientifici fra il XV e il XVI secolo*, Vicenza 1985, pp. 39-72.
- 58 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 281-286, 462-463; Si veda il contributo di Renata Samperi in questo volume.
- 59 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 458, 484.
- 60 Vitruvius, *Ten books...*, cit. [cfr. nota 23].
- 61 Frommel, *Roma e la formazione...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 160-161; Burns, "*Da naturale inclinatione...*", cit. [cfr. nota 1], pp. 405-406.
- 62 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 296-297.
- 63 Frommel, *Roma e la formazione...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 151-154, 467-468.
- 64 Ivi pp. 5-7.
- 65 Cfr. nota 24.
- 66 Puppi, *Andrea Palladio*, cit. [cfr. nota 2], pp. 380-383, 497-498.
- 67 Ivi, pp. 345-347, 363-369, 433-435.
- 68 Ivi, pp. 321-323, 345-347.
- 69 Ivi, pp. 369-371.
- 70 Palladio, *I Quattro Libri...*, cit. [cfr. nota 3], libro IV, pp. 64-66.