

La singolarità del Palladio si è espressa al meglio nelle ville realizzate durante la sua maturità artistica. Due tra esse, la Rotonda e la villa Trissino di Meledo (fig. 1), rimasta allo stato di pura proposta, hanno delineato la fisionomia dell'architetto, affermatasi in questi due ultimi secoli in maniera più durevole di quanto non lo sia stato per le sue chiese e i suoi palazzi. I progetti di entrambe le fabbriche risalgono al periodo successivo al suo ultimo viaggio romano, vale a dire al periodo in cui il Palladio era riuscito a integrare pienamente l'eredità romana: sia quella della Roma antica, che della Roma rinascimentale. Bramante, o Raffaello, avrebbero ancora potuto confondere facilmente queste due ville con delle invenzioni per edifici sacri. Infatti, il Palladio vi utilizza quasi tutti gli elementi più nobili dell'architettura rinascimentale: per la villa Trissino pensava di collocare il blocco stereometrico del corpo padronale al centro di un sistema gerarchico di ali e rampe ascendenti. Nobilitava il centro del fabbricato con logge, o pronai, sormontate da frontone e con una cupola simile a quella del Pantheon. Faceva risaltare ulteriormente il centro di queste logge, e cioè l'entrata alla sala, con intercolumnio leggermente più largo. Non si accontentava nemmeno del Pantheon come prototipo, ma inseriva la residenza padronale in un sistema del tipo di Palestrina, imitando cioè le forme più grandiose e gerarchicamente più importanti che aveva trovato in tutta l'architettura antica. All'apice dell'epoca barocca Bernini avrebbe distinto la prima chiesa della cristianità con dei motivi non tanto diversi.

In realtà un tale fasto non era giustificato per una villa di nobili vicentini. E benché il Palladio, in una frase dei *Quattro Libri* poco esplicita, giustifichi la presenza del frontone in un edificio profano con la sua derivazione dalla casa primitiva², e dica che l'architetto deve applicare "quelli ornamenti che parevano convenirsi", qui non cerca nemmeno simili giustificazioni, né per la cupola o per i colonnati, né per la rampa fiancheggiata da statue come nei templi antichi. È chiaro quindi che egli nell'atto progettuale non si attiene soltanto alla teoria, ma cerca di elevare l'aspetto dell'abitazione civile al livello più nobile.

Nel presente contributo tenterò di dimostrare l'importanza decisiva che ebbero i due viaggi romani del 1541 e del 1545-47 nella formazione di questa visione utopistica.

Esordi architettonici: villa Trissino

Una delle componenti basilari più rilevanti, se non addirittura quella più importante, della formazione architettonica del Palladio, è senz'altro la villa Trissino di Cricoli³ (figg. 2-4). Sappiamo che verso la metà degli anni trenta, Giangiorgio Trissino modernizzò la sua villa. Essa rappresentava con ogni probabilità la tipologia del Quattrocento veneto come viene espressa ancora oggi dalla Ca' Brusa⁴, o dalla villa da Porto Colleoni ora Thiene, a Thiene. Come fervente vitruviano, come intimo dei papi medicei e dei duchi di Ferrara e Mantova, e come amico di committenti importanti quali Adriano Castellesi, Giberti, Ridolfi o Latino Giovenale⁵, il Trissino dev'essere stato al corrente dei grandi eventi dell'architettura contemporanea non solo di Roma, ma anche di Mantova, Verona e Venezia. Nella sua veste di maestro delle cerimonie del congresso bolognese del 1529, poté addirittura aver collaborato con Antonio da Sangallo il Giovane. Doveva anche sapere benissimo che la nuova architettura di Giulio Romano, Sanmicheli o Sansovino, derivava, in fin dei conti, dalla scuola romana del Bramante.

Per quanto riguarda la villa di Cricoli, il Trissino decise di edificare una villa fortificata — "in fortezza", scrive Panavino nel 1577⁶ — e cioè con "zoccolo" e "scarpa", con quattro torri angolari, secondo un tipo che conosciamo da parecchi progetti del Peruzzi e del Sangallo⁶. Non a caso le due torri posteriori, che non sono elementi caratteristici della villa veneta, risultano false e quindi difficilmente appartenenti al fabbricato quattrocentesco⁷ (fig. 4). Esse rispondono piuttosto alla volontà del Trissino di conferire al corpo della fabbrica un aspetto perfettamente simmetrico e cioè simile ai progetti del Sangallo e del Peruzzi. La facciata principale, con la loggia fiancheggiata da due torri, viene spesso fatta derivare dalla Farnesina. Ma le differenze sono ovvie; la loggia di Cricoli comprende soltanto tre archi fiancheggiati da "travate" più strette con nicchie: sistema ovvia-

mente desunto dal "Ninfeo" bramantesco di Genazzano⁸. Quelle del piano terreno sono traforate e illuminano la scala nascosta tra la loggia e la sala (fig. 3). Conosco questo espediente virtuosistico soltanto dai progetti del Sangallo che odiava, come nessun altro, le asimmetrie create dalle scale all'esterno di un fabbricato⁹ (fig. 5).

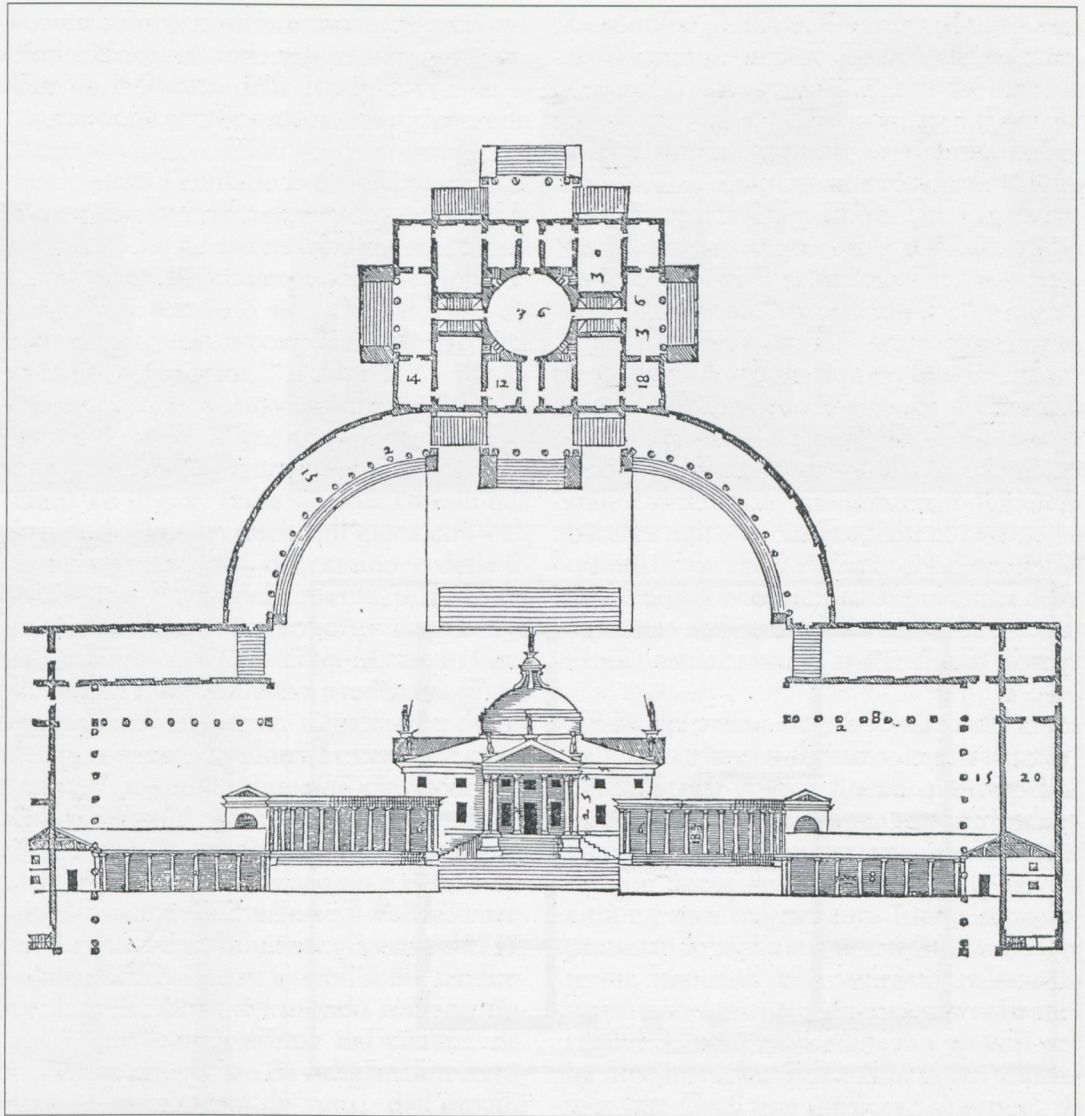
Günther ha dimostrato in maniera convincente che per la parte centrale di Cricoli Trissino difficilmente può essersi ispirato alla xilografia di villa Madama del Serlio, e non soltanto per ragioni cronologiche, ma anche perché il sistema di Cricoli è ovviamente di qualità molto superiore¹⁰. Vorrei aggiungere che questo sistema forse fu condizionato dalla situazione della precedente villa quattrocentesca e che non corrisponde affatto alla disposizione interna di villa Madama¹¹. E mentre il Serlio riduce il contrasto tra le nicchie laterali e le tre arcate centrali, il Trissino punta sull'antagonismo tra le scarne torri verticali e la parte centrale, antagonismo mediato appunto dalle due "travate" laterali con le nicchie. Ed è evidente che una concezione ritmica così complessa supera di molto il sistema paratattico della Farnesina.

Anche in confronto alla Loggia Cornaro, che può avere ispirato il rapporto dei due piani e qualche particolare della parte centrale, la villa vicentina sembra molto più "moderna", sia nel linguaggio astratto senza ghiere, vittorie o maschere, sia nella concezione più ortodossa dei due ordini¹². L'ordine ionico, troppo rozzo per un intervento diretto del Serlio, sembra più vicino alle incisioni del trattatista bolognese del 1528, che non a prototipi romani o sanmicheliani (fig. 6), i quali seguivano la regola vitruviana in maniera meno ortodossa¹³. Anche se particolari come l'arcata scanalata all'interno della loggia ricordano il palazzo Canossa del Sanmicheli, il quale verso il 1535 doveva essere in costruzione (fig. 7), il linguaggio sintetico e semplificato della villa di Cricoli sembra anche diverso dallo stile decorativo e plastico del Sansovino o di Giulio Pippi maturo, molto più romano. E non può essere un caso che questa tendenza all'astrazione sia venuta di moda a Roma proprio negli anni precedenti il Sacco, e cioè durante l'ultimo soggiorno romano del Trissino¹⁴ (fig. 8).

Anche la pianta della villa combina la tipologia veneziana con il modernismo romano. La sua tripartizione gerarchica è decisamente veneziana. Ma stranamente, dopo il 1527, diventa caratteristica anche nei progetti sangallesi¹⁵ (fig. 5). E di impronta romana sono, innanzitutto, la rigorosa simmetria e il tracciato sistematico degli assi. Benché il nucleo quattrocentesco non permettesse la simmetria perfetta, le enfilades “corrono” non soltanto, come nel Sangallo maturo, al centro delle tre sezioni principali della pianta, ma anche tra nicchie e finestre e nelle stanze laterali, conferendo in questo modo una simmetria razionale, che è unica in questi anni. Già con Giuliano da Sangallo, e poi con il Bramante romano, la continuità e la centralità degli assi avevano assunto un’importanza sempre maggiore¹⁶; e già Raffaello, Giulio Romano o Peruzzi (fig. 9) riuscirono a bilanciare le diverse aperture di una specie di enfilade centrale¹⁷. Sia a palazzo Te che a palazzo Canossa esiste già una specie di *enfilade* centrale¹⁸; ma non è caratteristica né delle opere mature del Sanmicheli, né di quelle del Sansovino. Soltanto nei progetti dell’ultimo Sangallo, come quello per l’ospedale S. Giacomo¹⁹, e soprattutto nei progetti palladiani, troviamo una coerenza assiale paragonabile a quella di Cricoli. Stranamente, proprio questa caratteristica non compare nelle piante autografe del Trissino a Brera²⁰. E non solo è assente nelle sue piante assai irregolari per la trasformazione della villa vicentina, ch’egli aveva ereditata dal padre, ma anche nel suo schema ideale per una casa antica (fig. 10). Tutto ciò rivela una stretta collaborazione tra il Trissino ed il suo giovane protetto. Se già nel 1536 era in grado di disegnare la porta della Domus Comestabilis, così vicina alla porta del giardino di villa Madama²¹, il Palladio dev’essere stato anche capace di contribuire sostanzialmente alla modernizzazione di Cricoli. Il Trissino lo deve aver convinto a attenersi a uno stile più severo e astratto rispetto a quello di Giulio Romano, del Sansovino e del Sanmicheli, che fu imitato dai maestri di Pedemuro.

La villa Godi di Lonedo

Non è quindi un caso che il Palladio nel

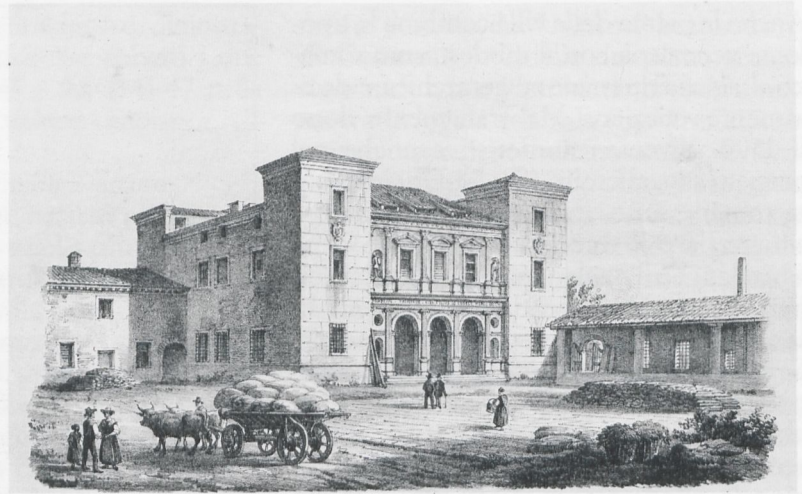


2. Cricoli, villa Trissino, facciata principale.
 3. Cricoli, villa Trissino, pianta (O. Bertotti Scamozzi, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1778, t. II, tav. XXXVIII).

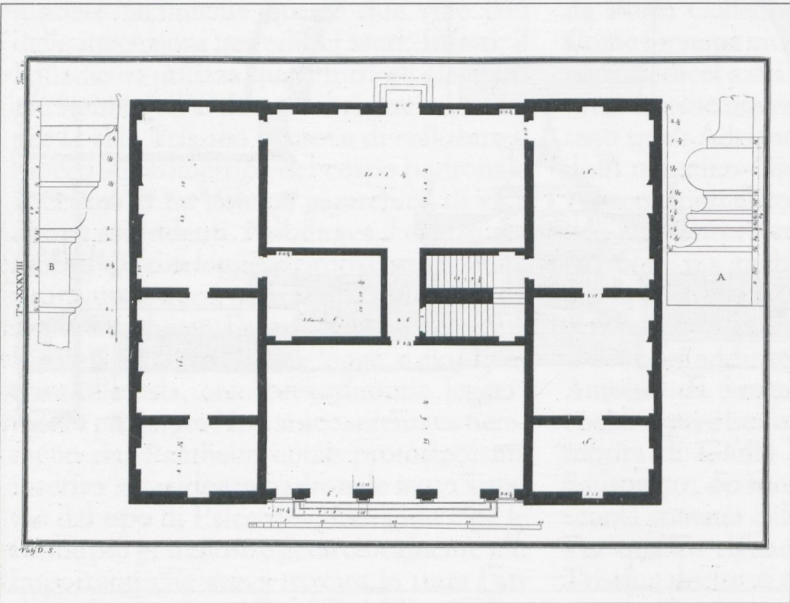
4. M. Moro, incisione, villa Trissino (G. Pullé, *Album di gemme architettoniche*, Venezia 1847).
 5. A. da Sangallo il Giovane, progetto per villa (Firenze, Uffizi, gabinetto dei disegni, U 828 A).



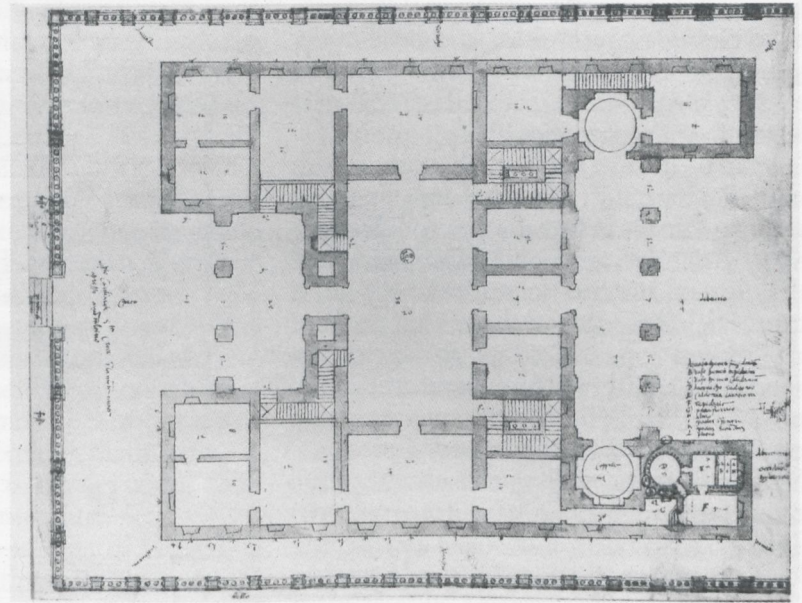
2



4



3



5

primo progetto autonomo, e cioè la villa Godi, segue la tendenza iniziata a Cricoli²² (fig. 11). Forse aveva riconosciuto nel frattempo progetti sanmicheliani per villa, come quello per la Soranza²³. Quest'ultima rappresenta una tipologia di impronta nettamente romana, non solo nella pianta che ricorda il "Ninfeo" di Genazzano e i progetti del Peruzzi, o nel bugnato esterno, ma prima di tutto nell'adozione di un unico piano principale. Come il Sanmicheli nella Soranza, così il Palladio nella villa Godi rinuncia alle torri, alle basi inclinate di ascendenza fortificatoria e agli ordini, limitandosi, come nelle torri della villa di Cricoli, a un bugnato appena inciso nell'intonaco. E anch'egli porta il visitatore con una rampa assiale al vestibolo del piano nobile e alla sala principale. Dettaglio particolarmente simile nei due edifici è la chiusura degli archi laterali con balaustre. Ma contrariamente al Sanmicheli, Palladio non si accontenta del ritmo continuo e paratattico della Farnesina: restringe il vestibolo alla larghezza della sala, che fa sporgere verso il giardino posteriore. Rialzando la parte centrale senza che l'altezza della sala lo avesse richiesto, conferisce un effetto chiaramente gerarchico, sottolineato nella xilografia dei *Quattro Libri*: accorgimento che ricorda le false torri di Cricoli (fig. 14).

Un tale isolamento gerarchico e, allo stesso tempo, stereometrico della sala centrale viene preannunciato da Giuliano da Sangallo a Poggio a Caiano e nei progetti di Antonio il Giovane. Mi pare che Antonio il Giovane sia anche il precursore più immediato per quanto riguarda il gioco di volumi scarni. Basti ricordare la fronte posteriore del palazzo Ferratini in Amelia, o il progetto maturo per la villa Cervini²⁴ (fig. 5). Ma il Palladio si spinge ancora ben oltre questi precursori, sia nella gerarchizzazione dell'edificio, sia nell'articolazione virtuosistica dei volumi stereometrici, degli assi e della luce. L'asse longitudinale guida il visitatore, attraverso la scala e il vestibolo, nella sala e al suo avancorpo abbondantemente illuminato che guarda sul giardino retrostante (fig. 14). Le due porte laterali del vestibolo si trovano sull'enfilade che attraversa il centro delle stanze laterali. Queste due porte vengono simmetrica-

mente controbilanciate da due altre porte finte. Nessuna delle quattro stanze nelle due ali è fornita delle stesse aperture: le stanze negli angoli sud-est e sud-ovest con il camino fiancheggiato da due finestre, dal quale inizia l'enfilade sud-nord. Le stanze d'angolo settentrionali, invece, sono orientate sulla lunga parete esterna, anch'essa distinta da un camino e da due finestre. Nelle altre stanze la simmetria doveva cedere all'esigenza di costruire scale nascoste tra le pareti interne.

Questo gioco raffinato con gli assi e le aperture delle pareti è anticipato da Giulio Romano nell'appartamento nobile di palazzo Te (fig. 9) tra la sala dei Cavalli e la loggia di Davide: anch'egli gioca con l'alternarsi della porta, del camino, o della finestra, nel centro della parete, pur mantenendo sempre un rapporto simmetrico nell'insieme dell'ambiente. Ma né in Giulio, né in qualsiasi altro predecessore del Palladio, gli assi sono ugualmente dominanti, coerenti, equilibrati e razionali come nella villa Godi: razionalità che ricorda il Sangallo, piuttosto che Giulio (fig. 5). Il Sangallo arriva però soltanto nei progetti per l'ospedale di S. Giacomo a delle soluzioni paragonabili, mentre il Palladio aveva seguito, probabilmente già verso il 1535, nella villa Trissino di Cricoli simili tendenze. L'importanza del mondo romano traspare anche nella forma dei camini, del portale bugnato che dà sul giardino retrostante, ma prima di tutto dall'aspetto "astratto" degli archi. Il portale bugnato si distingue dai prototipi bramanteschi del Vaticano come quelli del Sangallo maturo, in quanto le singole bugne sono meno massicce e più regolari²⁵ (fig. 12). Le imposte degli archi e gli archi stessi del vestibolo sono ridotti a semplici fasce come le troviamo nella villa Trivulzio del Peruzzi (1523-25 circa e sgg.), o nel palazzo Comunale di Nepi del Sangallo (1537 circa e sgg.) (fig. 8).

Contemporaneamente al presumibile inizio di villa Godi, e cioè verso il 1537-40, il Sansovino iniziò la villa Garzoni di Pontecasale, dove si serve anch'egli di imposte, archivolti, triglifi e altri dettagli ridotti in maniera simile²⁶. Ma sia il sistema assiale, che altri particolari della villa Godi sono talmente diversi dalla villa Garzoni che de-

ve trattarsi piuttosto di un raggiungimento autonomo, il quale presuppone radici comuni più che una dipendenza del giovane Palladio dal Sansovino.

I camini sono tutti di impronta romana: uno di essi addirittura molto simile al portale di giardino di villa Madama (figg. 15-16) e alla porta della Domus Comestabilis del 1536, un altro al camino dell'ultimo Peruzzi a palazzo Massimo che forse rappresenta il primo esempio databile di questo tipo poi tanto comune²⁷ (figg. 17-18).

Mentre è difficile decidere se il Palladio abbia disegnato i camini e la porta bugnata prima del suo viaggio a Roma, il sistema assiale e il vestibolo risalgono con ogni probabilità agli anni antecedenti al 1540, ed è quindi ovvio che il Palladio già allora abbia avuto una conoscenza assai profonda delle tendenze architettoniche non soltanto dell'Italia settentrionale, ma anche di Roma.

Effetti del primo viaggio romano del 1541

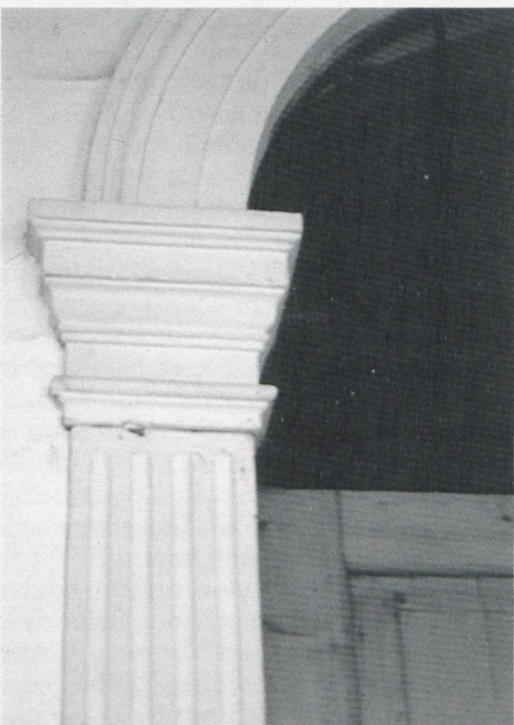
Se è vero che si è recato soltanto nel 1541 per la prima volta a Roma, queste prime esperienze, che lo hanno portato indubbiamente a delle preferenze, devono aver influito anche sul suo modo di vedere la città e i suoi monumenti. Infatti sono soprattutto le architetture del Bramante e le terme imperiali che vengono riflesse in quasi tutti i progetti dei quattro anni successivi. L'esperienza romana è quindi per lui fondamentale. Il fatto che abbia adottato a villa Godi una maniera "sintetica" significa che Palladio ammirava particolarmente l'esterno sobrio delle terme.

Ne vediamo già le conseguenze nel progetto Riba XVII, 2 (fig. 21), del 1541 circa per la villa Valmarana di Vigardolo²⁸. Il frontone, formato da una cornice sagomata, è interrotto nel lato inferiore, come appare anche nella villa Pojana. Il vestibolo si apre in una serliana monumentale come Palladio l'aveva vista nel "Ninfeo" bramantesco di Genazzano (fig. 22), come l'aveva proposta il Sangallo maturo per un palazzo (fig. 19)²⁹ e come lo stesso Palladio l'adotta nelle ricostruzioni delle terme Imperiali³⁰. Le finestre sono la variazione di un altro motivo decisamente romano, e cioè quello della casa romana di Giulio Romano: motivo che anche per il Philandrier è tanto classicheggiante da potergli servire come illu-

6. Cricoli, villa Trissino, ordine ionico.

7. Cricoli, villa Trissino, loggia, interno, archivolto.

8. Salone (Roma), villa Trivulzio, facciata verso il giardino.



6

7

strazione del suo *Vitruvio*, del 1554³¹. Il Palladio tenta quindi di collegare la tipologia delle ville Trissino e Godi con le opere antiche e moderne vedute a Roma senza distinguere tra i motivi imperiali e quelli rinascimentali. Per lui, questi dovevano appartenere ad un unico mondo decisamente diverso da quello delle opere contemporanee di Falconetto, di Sanmicheli o del Sansovino portati a esaltare la decorazione. Nella versione realizzata della villa di Vigardolo egli riduce ulteriormente la decorazione e tenta di sottolineare la coincidenza vitruviana di *utilitas, firmitas e venustas*, assai rara in quegli anni³², ispirandosi al blocco nudo con serliana e frontone che Giulio aveva proposto verso il 1530 per il giardino segreto di palazzo Te³³ (fig. 41). Nel progetto Riba XVII, 1, probabilmente per la stessa villa di Vigardolo (fig. 20), egli si avvicina addirittura ai principi dei progetti maturi: la sala centrale sopravanza il tetto generale della fabbrica e viene contrassegnata da finestre termali e da un tetto a quattro frontoni; il vestibolo, anch'esso aperto in una serliana monumentale, accenna ad un avancorpo autonomo con tetto a doppia rampa che supera l'alto *podium villae*: sembra che l'idea originaria della Rotonda vi sia già in nuce, ma non sviluppata in tutto lo splendore classicheggiante della celebre villa in collina, e con elementi tanto astratti e puristi da ricordare quasi Ledoux³⁴. È sufficiente un rapido paragone con un progetto del Serlio che deriva dallo stesso prototipo sangallescò per notare chi dei due lavora con formule prese a prestito da altri e chi invece è capace di dare un nuovo significato ai singoli elementi dell'architettura romana³⁵. Accanto a questi progetti ci sono le variazioni vere e proprie del "Ninfeo" di Genazzano e cioè dell'unica villa del Rinascimento romano a un solo piano: l'edificio in cui, in maniera ancora più evidente di quanto appaia a villa Madama, è percepibile lo spirito delle terme imperiali e che suggerisce al Palladio le serliane per la ricostruzione delle stesse terme³⁶ (fig. 22).

Nel progetto per villa Gazzotti a Bertesina, il Palladio combina lo schema di Genazzano con la pianta della villa di Cricoli³⁷ (fig. 23). Egli riduce il dinamismo bramantesco, eliminando il "fermate" della nicchia e

ricorrendo a semicolonne per tutta la facciata. Ma conferisce al centro un peso maggiore rispetto ad ogni altra villa precedente, coronando il vestibolo con un frontone. Nella versione realizzata, riduce le semicolonne a delle semplici lesene, le ghiere degli archi e le cornici a fasce piatte. Ribadisce quindi ancora una volta, come abbiamo visto a Vigardolo (fig. 24), il carattere astratto e asciutto del suo linguaggio.

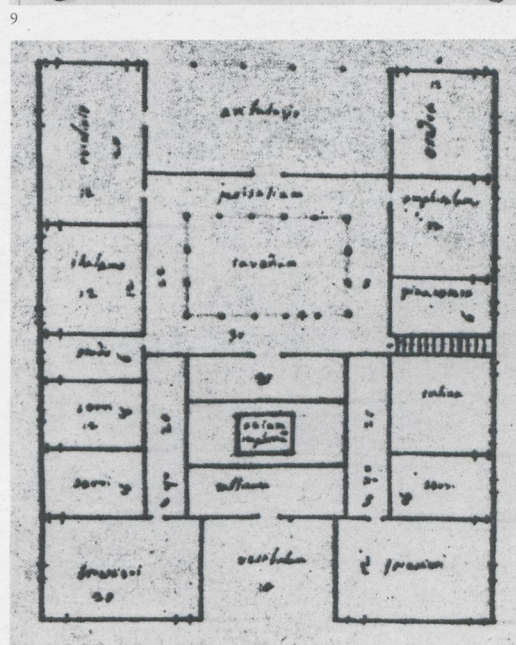
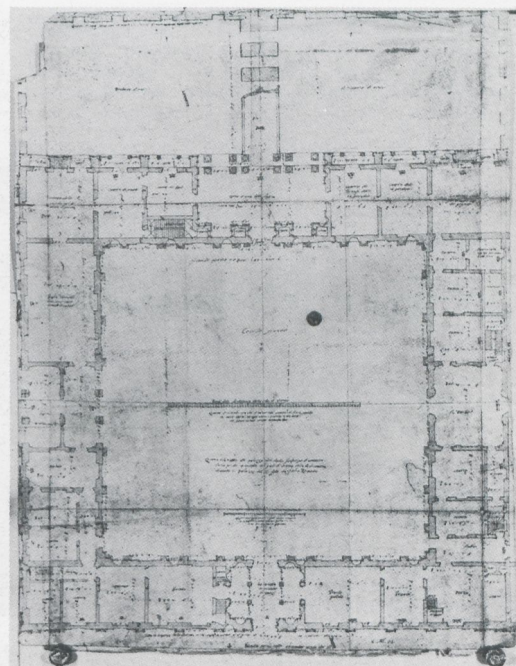
Questo linguaggio non è più paragonabile a quello delle opere contemporanee di Giulio, Sansovino o Sanmicheli, e non lo era nemmeno nel caso delle ville Trissino e Godi. Ricorda ancora le opere mature del Peruzzi e del Sangallo, nelle quali la plasticità, la ricchezza e il dinamismo di Bramante e di Raffaello vengono ridotti a formule semplici e paratattiche. Questo rapporto con l'ultimo Sangallo è inequivocabile nei pilastri con nicchie rettangolari di casa Civena³⁸, ed è pur evidente nei capitelli e in altri particolari delle fabbriche palladiane del quadriennio 1541-45 (figg. 24-25).

Vestibulum

Naturalmente, anche l'elemento più significativo di tutti questi progetti, e cioè il frontone, è di origine romana, ma non tanto come frutto di impressioni visive dirette, quanto piuttosto come risultato di riflessioni teoriche. A Roma, proprio in questi anni l'accademia vitruviana di Claudio Tolomei, gli artisti delle cerchia del Sangallo e gli ambienti degli antiquari contribuirono al massimo d'interesse per Vitruvio: ambienti, codesti, ai quali il vitruviano Trissino e il suo protetto Palladio ebbero facile accesso³⁹. La casa antica era fra i soggetti più discussi, e non era un caso che il Sangallo, in molti progetti maturi, indicasse esplicitamente il vestibulum, l'atrium, il cavaedium e il peristylum⁴⁰. Il vestibulum, cioè la prima entrata, fu anteposto all'edificio come nel Pantheon, o nel progetto U 1116 A del Sangallo per il palazzo Pucci, del 1530 circa⁴¹; oppure fu inserito al centro della facciata come a palazzo Massimo. Moltissimi edifici della Roma antica, considerati profani nel Rinascimento — come la Curia, gli archi trionfali di Spello e di Verona, o alcune delle ville ideali rappresentate negli affreschi — erano caratterizzati

9. Andreasi, pianta di palazzo Te (Düsseldorf, Kunstmuseum).

10. G. Trissino, pianta di casa classicheggiante (Milano, biblioteca nazionale di Brera).



11. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, facciata principale.

12. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, porta bugnata verso il giardino.



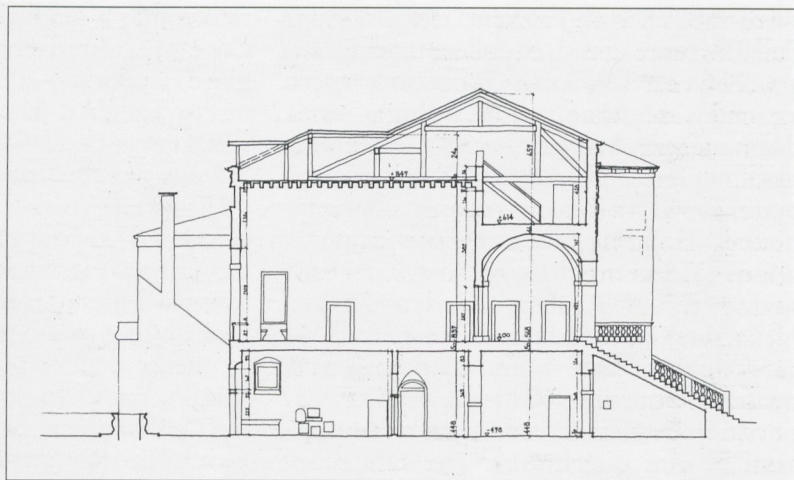
11



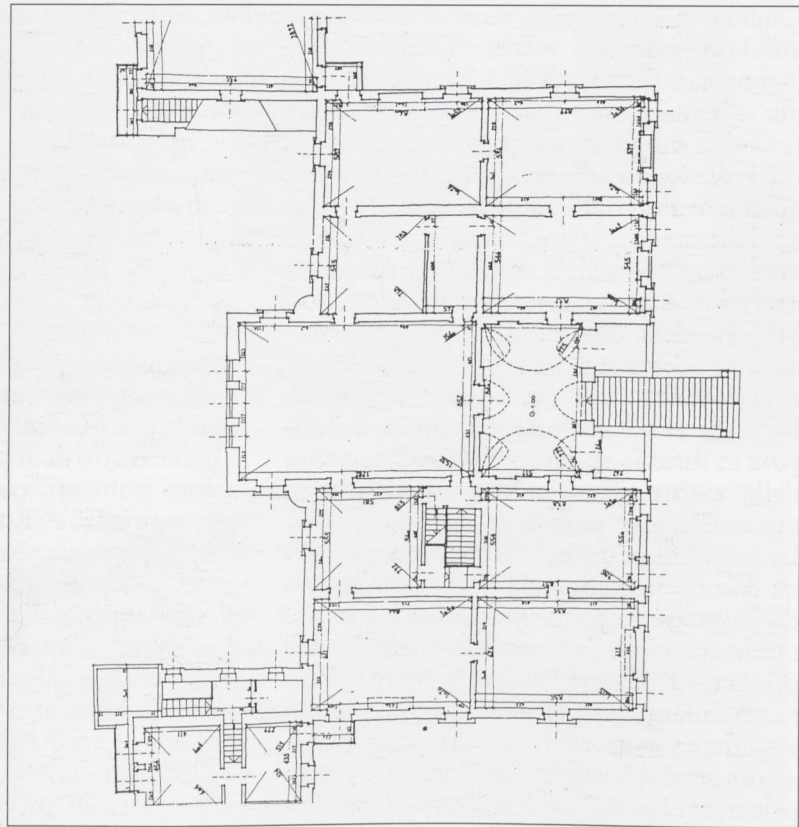
12

13. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, sezione longitudinale (P. Hofer, Palladios Erstling. Die villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza, Basel - Stuttgart 1969).

14. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, pianta del piano nobile (P. Hofer, Palladios Erstling. Die villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza, Basel - Stuttgart 1969).



13



14

15. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, camino.

16. Roma, villa Madama, porta del giardino, dettaglio.

17. A. Palladio, Lonedo, villa Godi, camino.

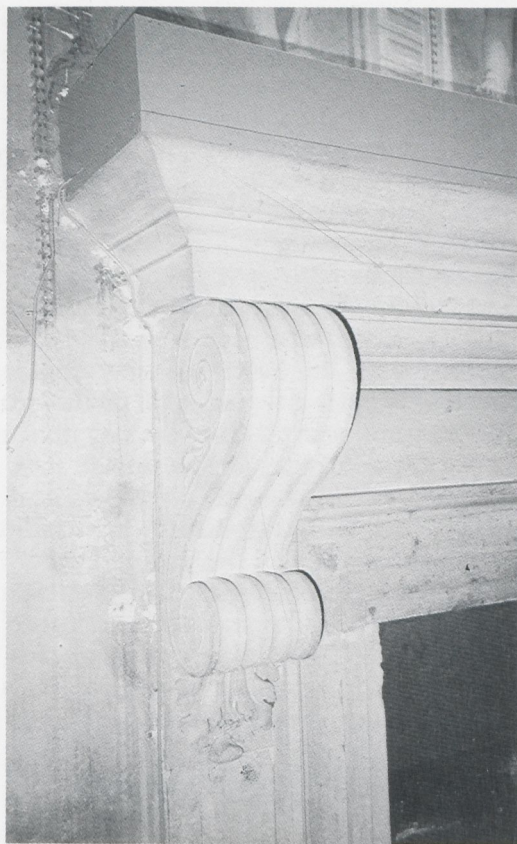
18. Roma, palazzo Massimo, camino (F. T. Suys-L.P. Haudebourt, Palais Massimi a Rome, Paris, tav. 31).

dalla presenza del frontone. Ciò nonostante, l'Alberti aveva raccomandato di riservare i frontoni agli edifici sacri, e di limitarli, nelle case private, agli "antiporti", e cioè ai vestiboli: "non si faccia il frontispicio nelle case de privati di maniera che in alcun modo vadia imitando la maestà di quello de Tempij. Nondimeno se lo antiporto sarà con la sua fronte alquanto rilevato, ed a guisa di frontispicio (e cioè di frontone) ancora, sarà molto honorato"⁴². È proprio questa distinzione albertiana del vestibulum che Giuliano da Sangallo propone nella villa di Poggio a Caiano e, con ogni probabilità, nel suo progetto per un palazzo del re di Napoli⁴³.

Nel commento di Vitruvio del 1556, Daniele Barbaro menziona il vestibulum soltanto in rapporto con l'"atrium testudinatum" e lo chiama "loggia": "(gli antichi romani)... dinanzi alle porte facevano mostra di belle logge, che per vestibuli servissero, o che nell'entrare havessero colonne compartite a modo, che dessero grandezza e bellezza"⁴⁴. E il Palladio illustra questo vestibolo con un portico simile alle logge delle ville della sua maturità (fig. 26). Molto più motivato è il commento ch'egli fa alla "casa di villa de gli antichi"; l'unico passo dei *Quattro Libri* nel quale parla del frontone: "Io ho fatto in tutte le fabbriche di Villa, ed anche in alcune della Città il Frontispicio nella facciata dinanti: nella quale sono le porte principali: per ciò che questi tali Frontispici accusano l'entrata"⁴⁵ (fig. 28). Il frontone gli serve quindi, tra l'altro, per indicare, già a chi guarda da lontano, l'entrata delle ville e cioè il vestibolo.

Il Palladio rimane infatti fedele a questo principio ponendo in evidenza, con un frontone, soltanto il vestibolo, oppure in alcune ville e palazzi l'ambiente sopra il vestibolo. Egli non conclude mai l'intero corpo di un edificio profano con un frontone. La coincidenza dell'intero tetto con il frontone, caratteristica del tempio antico, compare infatti soltanto nei progetti sacri, come per esempio quello Riba XIV, 12, per la facciata di S. Giorgio⁴⁶.

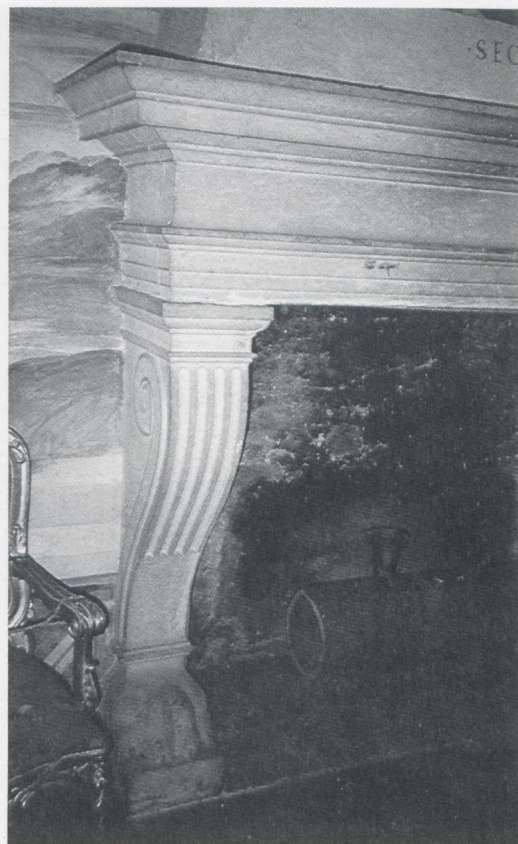
Ciò nonostante, è evidente che il vestibolo vitruviano non è sufficiente per spiegare il ruolo preponderante del frontone nelle ville palladiane. Esso è piuttosto il risultato di varie tendenze eterogenee, come quella ti-



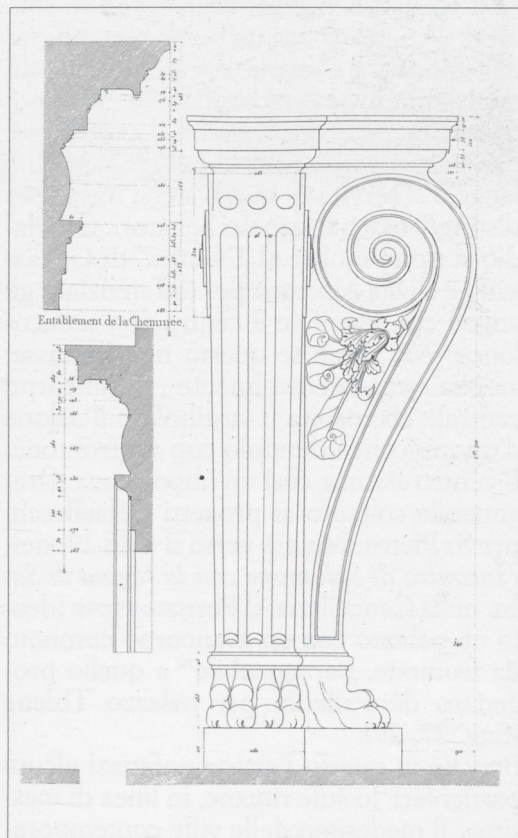
15



16



17



18

picamente veneziana che mette in risalto il centro di un palazzo, o di una villa⁴⁷; e come quella bramantesca e raffaellesca, volta a conferire al centro di una facciata il massimo valore gerarchico di un sistema dinamico, quale si riscontra a villa Madama⁴⁸. Ma il motivo più importante dev'essere stato — lo abbiamo già osservato all'inizio — la volontà del Palladio di attribuire alle sue architetture la maggiore nobiltà possibile.

Palazzo Thiene

Tali tendenze sono evidenti nell'unico progetto monumentale di questi anni, e cioè nel palazzo Thiene, la cui facciata principale è stata ricostruita in maniera convincente dal Bertotti-Scamozzi⁴⁹ e dal modello ligneo (fig. 27). In questa opera, ideata forse già verso il 1542, e destinata ad essere soltanto la residenza urbana di un conte vicentino, il Palladio tende ad avvalersi di tutte le conquiste dell'architettura rinascimentale nel campo degli edifici profani e semmai di superarle. Dal palazzo dei Tribunali del Bramante, che sarebbe stato forse la costruzione profana più nobile di tutto il Rinascimento romano, egli non solo imita il contrasto tra un piano terreno con delle botteghe e un piano superiore nobilitato da un ordine monumentale, ma contrassegna anche gli angoli e il centro mediante avancorpi. Ancora nel 1563, Michelangelo si servirà di questi stessi mezzi per distinguere il palazzo dei Senatori. Il Palladio si ispira inoltre al "Ninfeo" di Genazzano e a villa Madama per differenziare gli angoli con lesene, e il centro con semicolonne. Ma come se questo non bastasse, amplia considerevolmente l'avancorpo centrale che ospita il vestibolo e il salone d'onore, concludendolo con un frontone. Il centro assume così un'importanza paragonabile soltanto ai progetti raffaelleschi per S. Pietro. Ma già verso il 1518-19, nell'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*, nella Cancelleria, il Peruzzi aveva ideato un palazzo con un avancorpo coronato da frontone, paragonabile⁵⁰ a quello progettato da Palladio per palazzo Thiene (figg. 27, 29).

Benché in questo l'artista enfatizzi alcuni particolari, lo stile rimane, in linea di massima, il medesimo delle ville contempora-

nee, e resta cioè vicino a quello del Bramante e del Sangallo (fig. 30). Egli non apre il piano nobile in archi, veri o falsi, come fanno il Sansovino, il Sanmicheli e perfino Giulio Romano nella sua casa mantovana. Incornicia invece le finestre con edicole aggettanti e rinuncia al mezzanino per conferire un aspetto monumentale, serrato ed omogeneo, alla parete del piano nobile. Se si serve, come in alcuni progetti contemporanei per ville, dell'edicola della casa romana di Giulio Romano, o se imita in una buona parte del palazzo la pietra viva con mattoni stuccati in maniera simile a quella di palazzo Te, lo stile rimane strutturalmente e formalmente diverso da quello del tardo Giulio Romano⁵¹. Il Palladio evita i ritmi complessi ed inquieti, evita i capricci e le asimmetrie di Giulio e torna consciamente alla grandiosità severa del Bramante, cioè dell'unico maestro che fosse veramente riuscito a far rinascere la semplice solennità dell'antico.

Gli effetti dei successivi viaggi a Roma e la colonna di pietra finta

In tutti i progetti anteriori al secondo viaggio romano del Palladio, e ancora nei primi progetti per la Basilica, la colonna è di importanza secondaria, in parte, anche per ragioni economiche. E dobbiamo domandarci se, immediatamente dopo il suo ritorno nel 1547, il trionfo dei colonnati — quale vediamo nelle ville o nei palazzi Chiericati e Porto — sia spiegabile soltanto con la sua conoscenza approfondita dell'architettura antica, o sia riconducibile anche ad altre cause.

Durante i due anni in cui il Palladio, salvo una lunga interruzione, visse a Roma, lo scenario architettonico mutò profondamente: il Sangallo morì nell'agosto del 1546 e dopo alcuni mesi, lo seguì anche Giulio Romano, che doveva succedergli nell'incarico di architetto papale. Paolo III convinse allora Michelangelo a dirigere le fabbriche di S. Pietro e di palazzo Farnese. Ed è quasi sicuro che Palladio abbia avuto occasione di vedere i primi progetti di Michelangelo per il rinnovamento della basilica vaticana (fig. 31).

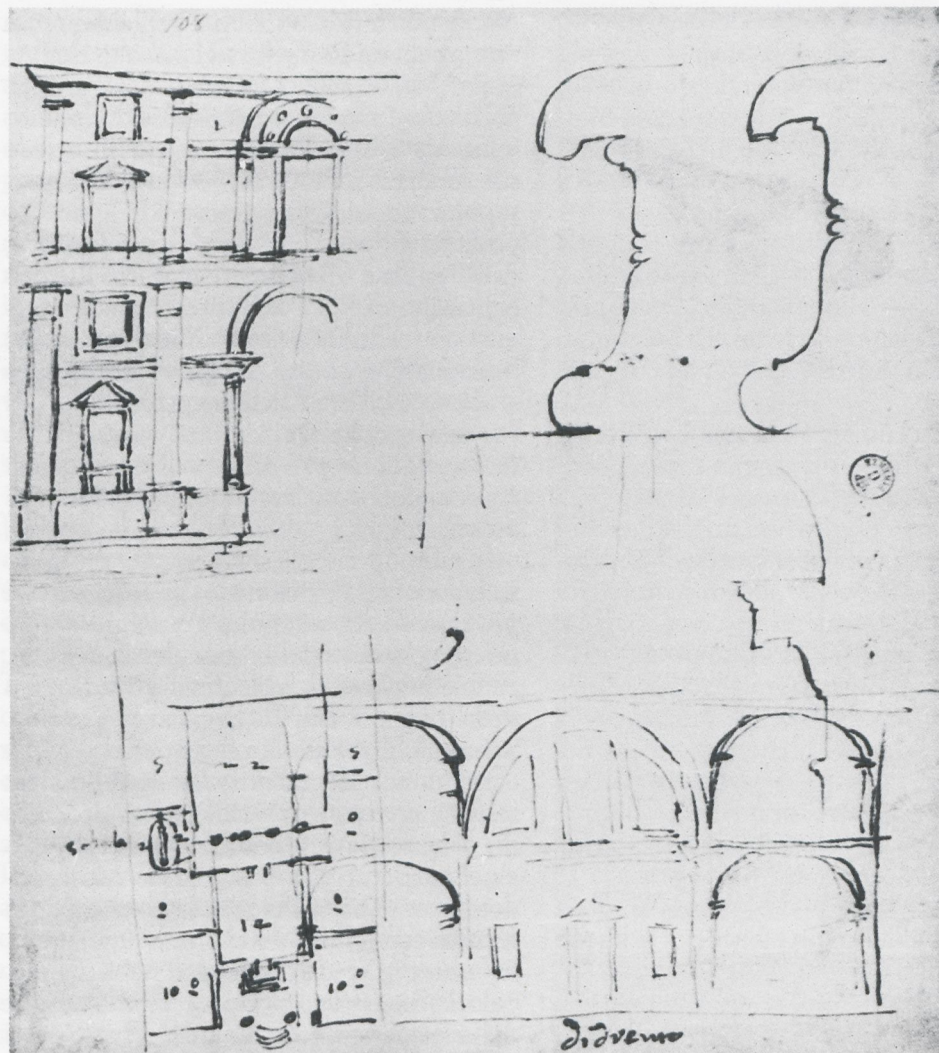
Due aspetti devono averlo impressionato profondamente: il portico a colonne e frontone per la facciata, che era molto più

vicino a quello del Pantheon di quanto non fosse in qualsiasi altro progetto precedente. Anch'esso rappresenta un esempio di "portico-vestibolo", per intenderci, e non fa parte di un periptero. Questa riscoperta della colonna intera, che importava poco al primo Michelangelo e all'ultimo Sangallo, è riscontrabile anche nel palazzo dei Conservatori, nella cappella Sforza e nel progetto finale per S. Giovanni dei Fiorentini. Nel tamburo della cupola di S. Pietro, Michelangelo sceglie addirittura colonne aggettanti con festoni e statue nell'attico, ovviamente ispirandosi agli archi trionfali. La colonna oggettante con attico e statue diventerà un motivo molto importante per il Palladio maturo, e mi verrebbe da definirlo "colonna trionfale".

Altro aspetto innovativo, rispetto al sobrio stile sangallesco, appare il ritorno ad un ornamento ricco e naturalistico, come nei fregi e nelle finestre di palazzo Farnese o di S. Pietro.

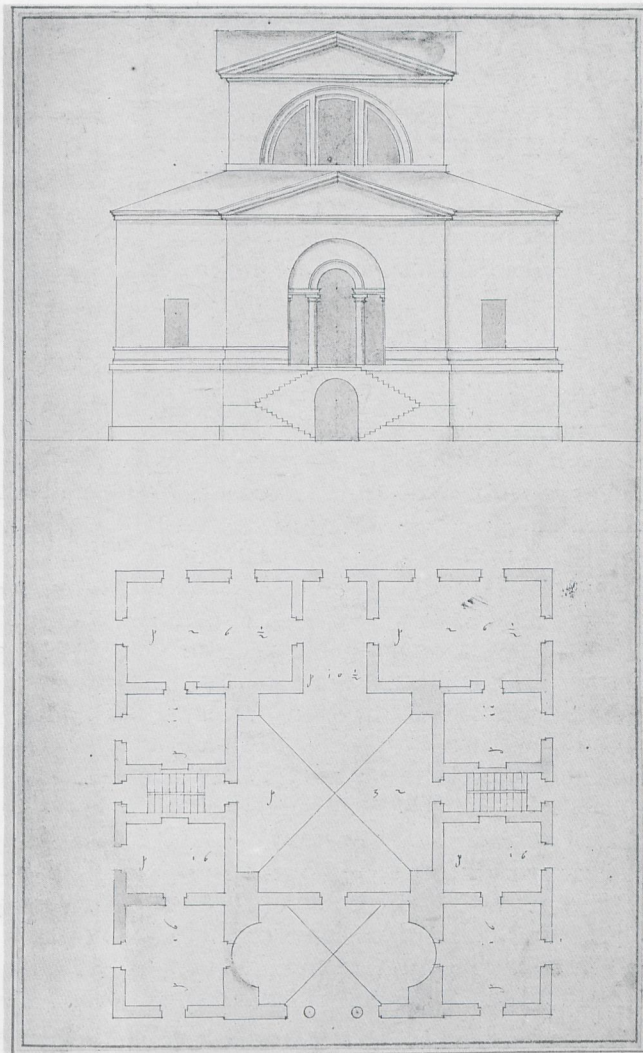
Lo stesso mutamento stilistico, peraltro privo delle "eresie" di Michelangelo e di Giulio che il Palladio critica aspramente senza fare alcun nome⁵², è presente anche nei maestri giovani di quegli anni, i quali, in breve tempo, si liberano dall'eredità opprimente del Sangallo. Nel 1548 il cardinale Capodiferro inizia la costruzione del palazzo Spada che, per la prima volta dopo trent'anni, riprende la ricchezza decorativa di palazzo dell'Aquila⁵³. E lo imita con materiali ugualmente economici, e cioè con poco travertino, con molto tufo, mattone e legno, e anzitutto, con stucco di marmo. È l'inizio di quel classicismo, ricco e decorativo, che vediamo svilupparsi negli anni seguenti a villa Giulia, o nel casino di Pio IV, e altresì nelle opere del Palladio. Un mutamento stilistico analogo a quello del maestro veneto lo troviamo in Galeazzo Alessi. Nato nel 1512, e cioè quattro anni dopo il Palladio, sino al 1548 rimase fedele seguace del Sangallo adottandone lo stesso linguaggio secco, astratto e antidinamico, come testimoniano le sue opere perugine, quali il chiostro di S. Pietro, nel quale rinunciò agli archi e alla trabeazione completa; l'esterno di S. Maria del Popolo, nel quale inserì una doppia serliana dorica tra due blocchi articolati in maniera astratta; o l'interno della stessa chiesa, in cui ri-

19. A. da Sangallo il Giovane, progetto per palazzo-villa (Firenze, Uffizi, gabinetto dei disegni, U 1857 A).

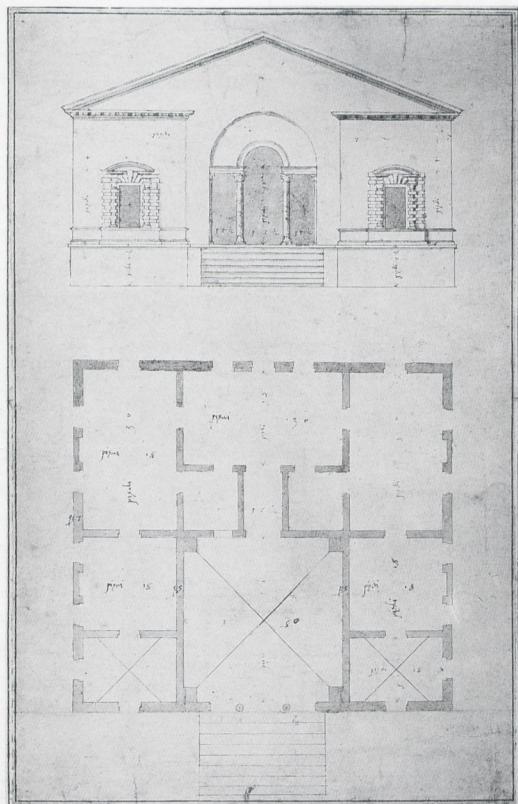


19

20. A. Palladio, progetto per la villa Valmarana di Vigardolo (Londra, Riba, XVII, 1).



20



21



22

duisse la cappella Paolina del Sangallo — famosa sala a croce con finestre termali, che rappresenta una specie di prototipo di certe sale palladiane — ad un sistema completamente astratto⁵⁴. Dopo il 1548, l'Alessi si trasferì a Genova, trasformando subito il proprio stile e servendosi dello stucco per appropriarsi — addirittura superandone la ricchezza decorativa, come a villa Cambiaso (fig. 32) — dello splendido linguaggio raffaellesco⁵⁵. Soltanto le facciate secondarie appaiono ancora concepite in stile astratto.

Mentre il ritorno ad un linguaggio ricco e decorativo porta l'Alessi negli anni seguenti all'imitazione delle forme "abusive" di Michelangelo e Giulio Romano, il Palladio prende la strada opposta: quella di un rigoroso classicismo, fedele alle proprie origini e alle idee del suo mentore Trissino. Ed è affascinante seguirne lo sviluppo dal 1547 in poi; i primi progetti per la facciata di palazzo Porto ricordano quelli iniziali per la Basilica o il palazzo Thiene, soprattutto nel bugnato che, a giudicare dai mattoncini disegnati tra le finestre, non sembra finto, e più in particolare nella piattezza secca delle lesene e delle edicole⁵⁶ (fig. 34).

Nella metà sinistra del progetto Riba XVII, 9, il Palladio sostituisce poi le lesene giganti con delle semicolonne. Ma non sono le semicolonne binate del Bramante di Genazzano o del palazzo Caprini che lo stesso Palladio aveva proposto nel progetto per la villa di Bertesina, bensì colonne singole che, per il loro oggetto e la loro collocazione, derivano — come quelle del tamburo della cupola di Michelangelo — direttamente dagli antichi archi trionfali. Questo carattere volutamente trionfale è ancora molto più evidente nella versione realizzata con le statue sovrapposte all'attico e le vittorie sopra le finestre, dalle quali scendono lunghi festoni (fig. 33).

In un palazzo di committenti non ricchissimi, questo nuovo linguaggio trionfale era realizzabile soltanto con una tecnica economica, e cioè quella della pietra finta. L'ingegnosa soluzione era stata presentata da Bramante a palazzo Caprini e nel "Ninfeo" di Genazzano, dopo i primi cauti esperimenti dell'Alberti all'esterno delle sue chiese mantovane⁵⁷.

La tecnica della pietra finta con stucco di

marmo, o travertino, fu poi brillantemente sviluppata da Raffaello nel palazzo dell'Aquila e nella villa Madama, dal Peruzzi, nella villa Trivulzio e nel palazzo Massimo; infine da Giulio Romano, in quasi tutte le sue fabbriche. Dopo il 1546, essa fu ripresa, oltre che dal Baronino nel palazzo Capodiferro Spada e dall'Alessi a Genova, dal Vignola a villa Giulia e da Pirro Ligorio nel casino di Pio IV. Pur essendo una tecnica antica, non fu mai adoperata né dal funzionale e onesto Sangallo, né da uno scultore qual'era Michelangelo. Prima del Palladio, pochissimi avevano osato imitare intere colonne con stucco di marmo così come si potevano ammirare in tanti monumenti antichi e come le vediamo ancora oggi a Pompei. Ed è significativo che siano stati ancora il Bramante, e i suoi successori più immediati, a seguire l'esempio antico nel terzo piano del cortile del Belvedere, nelle edicole del cortile di villa Madama, o nella loggia di Davide di palazzo Te.

Sembra che il Palladio si sia permesso una concezione che nella realtà sarebbe stata fastosa, anzi trionfale nell'ultimo progetto di palazzo Porto perché sapeva che lo avrebbe potuto realizzare a costi sorprendentemente bassi. Aveva capito che, con la tecnica economica della pietra finta, era finalmente in grado di evocare, nella sua piccola Vicenza, lo splendore monumentale della Roma antica e che questa tecnica gli permetteva di avvicinarsi ancora molto di più ai famosi prototipi antichi di quanto fossero riusciti Bramante e Raffaello a Roma, o il Sansovino a Venezia.

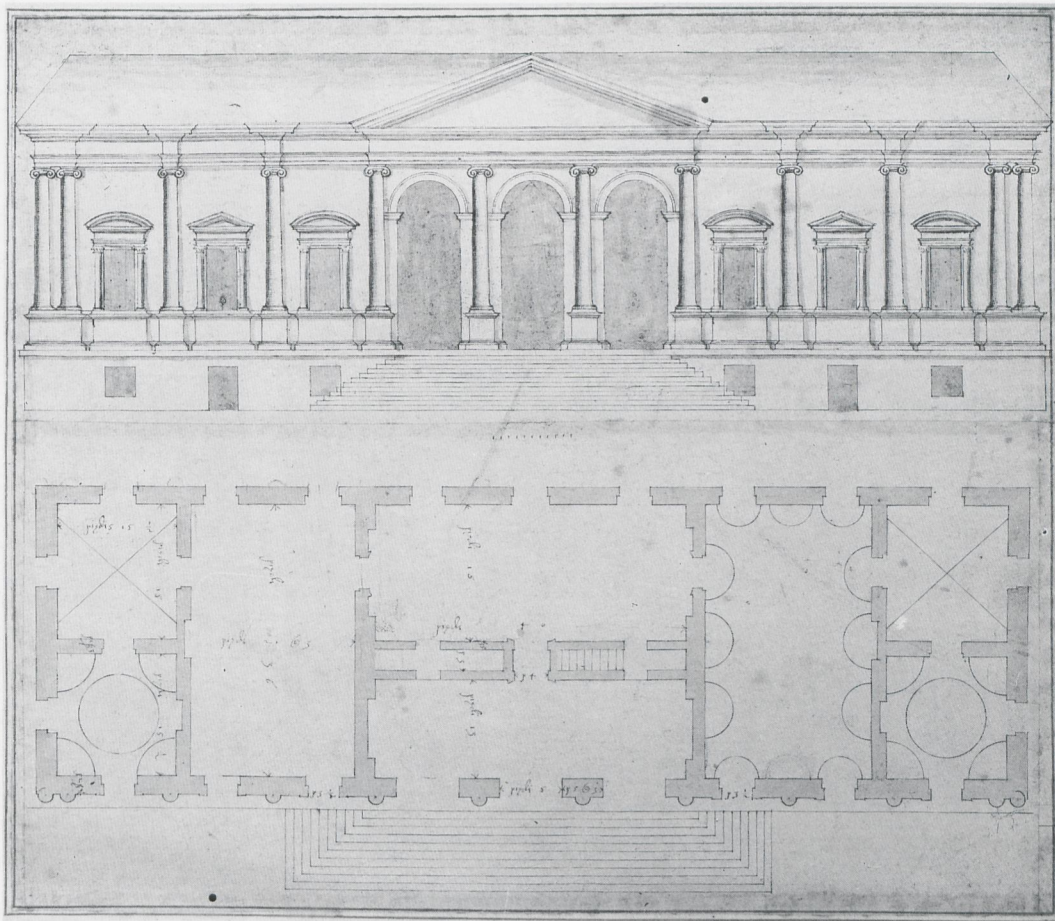
Nel palazzo Thiene abbiamo visto che il Palladio si era servito della pietra finta così come la poteva trovare a palazzo Te o a palazzo Canossa già prima del secondo viaggio romano. Ma in questa fase della sua architettura, austera e sintetica, non mirava ancora a forme trionfali. Non è quindi da escludere che proprio il Michelangelo tardo, che teneva tanto ai materiali veri, gli avesse aperto la strada all'uso della pietra finta. Dopo questo cambiamento rivoluzionario della sua concezione architettonica, il Palladio si avvicina passo dopo passo alla riscoperta del fasto antico. Nei disegni preparatori per palazzo Chiericati, egli muove dall'idea di aprire il centro del piano terreno (fig. 35), come a palazzo Massi-

mo, in un vestibolo a colonne⁵⁸. Analogamente a palazzo Thiene, il vestibolo fa parte di un avancorpo, coronato da un frontone. Nel progetto finale, il Palladio convince il suo committente a sacrificare buona parte del prezioso terreno a un colonnato continuo, che rievoca i portici del Forum romano (fig. 36). Contemporaneamente rialza lo zoccolo come nei templi antichi, ingrandisce le aperture ed aggiunge ulteriori decorazioni nello stesso stile trionfale di palazzo Porto. In tutto questo si avvicina ovviamente alla ricchezza decorativa del Sansovino e del Sanmicheli, rigorosamente negata nelle opere anteriori al 1547. Nei fianchi di palazzo Chiericati il Palladio si soddisfa, come l'Alessi, di una composizione astratta, benché il lato destro sia prospiciente l'attuale corso Palladio. Edificando la facciata in modo ancora più classicheggiante di quella di palazzo Thiene, conferendo ad essa maggior splendore rispetto a quella di palazzo Porto, ma riducendo lo spazio abitabile, il Palladio crea uno squilibrio funzionale ed economico che doveva risultare poco favorevole ad altri esperimenti di questo genere.

Il loggiato del cortile dimostra quanto egli abbia voluto imitare i sistemi romani come quello di palazzo Massimo e la loro tecnica di mattone e legno stuccato. Dovendo rinunciare in futuro ai palazzi urbani interamente aperti in colonnati, cercò tuttavia altri mezzi per aumentare lo splendore e la grandiosità dei suoi palazzi vicentini. E introdusse a palazzo Valmarana l'ordine gigante⁵⁹, quasi contemporaneamente a quando Michelangelo progettò il palazzo dei Conservatori. E come se non gli bastassero le lesene giganti, provvide a trasformarle in semicolonne, e ancora più colossali⁶⁰ nelle ultime facciate della Loggia del Capitaniato, del palazzo Porto Breganze, nei progetti per i palazzi Barbarano e Angarano, e per il cortile del palazzo Porto. Soltanto in questi ultimi progetti vicentini osa rivaleggiare apertamente con la monumentalità del Pantheon, o degli altri grandi templi romani: conclusione di un lungo iter, che sembra incredibile se si ricorda la modestia dei suoi progetti giovanili.

Le ville della maturità del Palladio

Mentre il Palladio continua a "sperimenta-



23



24

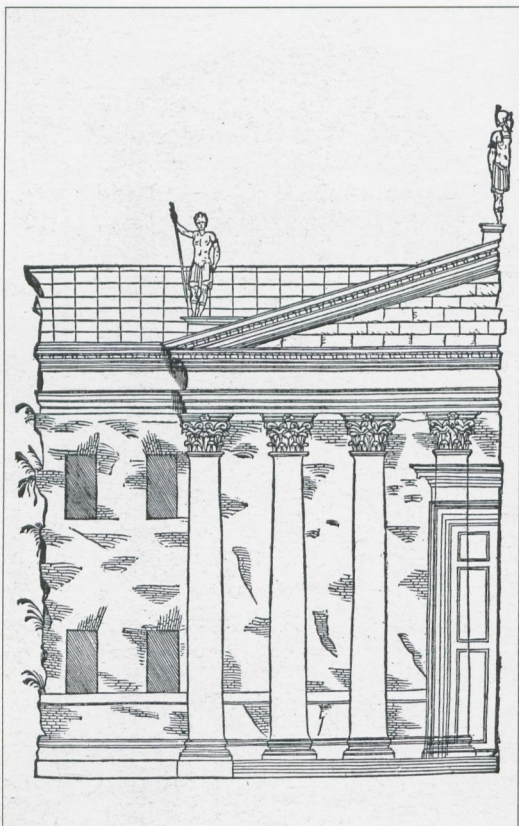


25

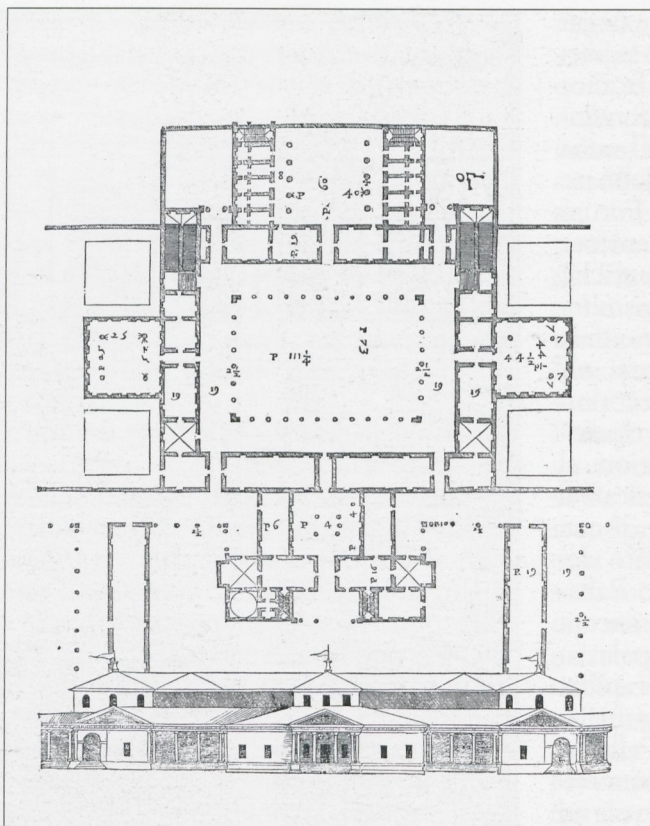
26. A. Palladio, "facciata della casa privata"
(Barbaro 1567, p. 217).

27. O. Bertotti Scamozzi, ricostruzione della facciata
principale di palazzo Thiene.

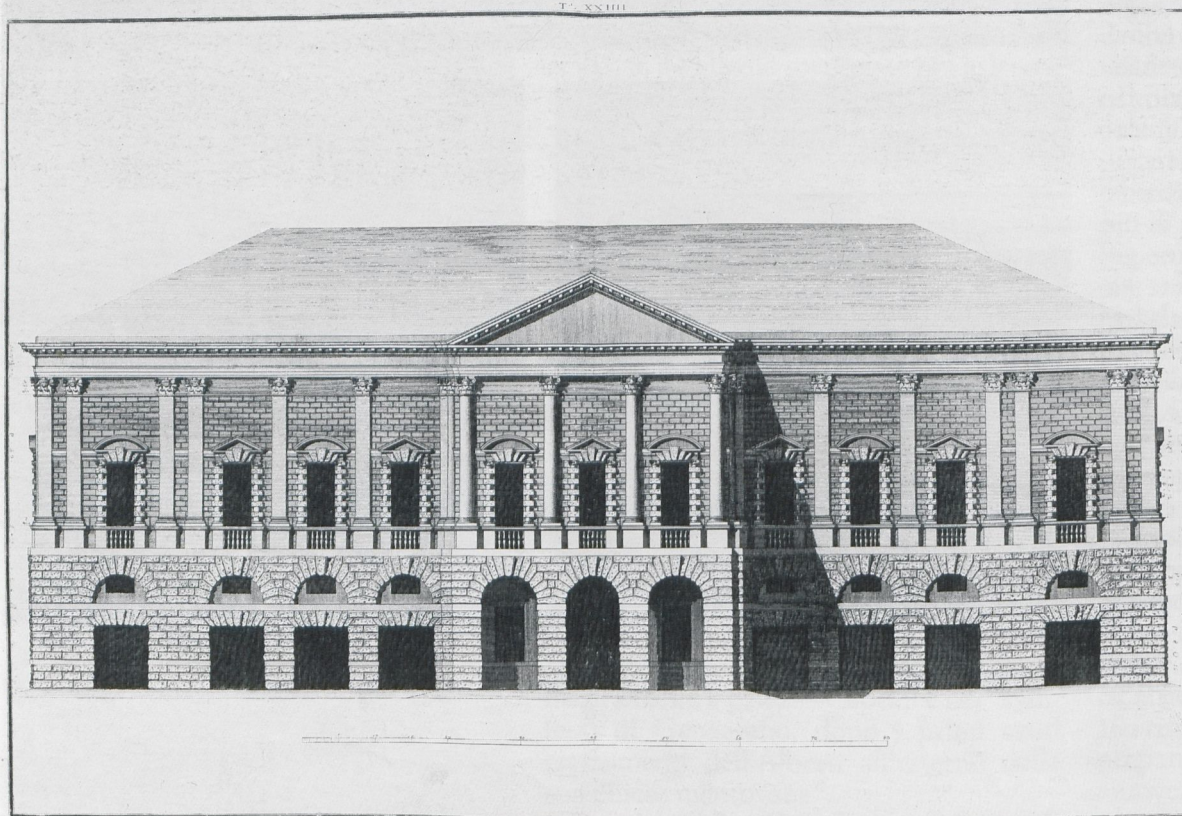
28. A. Palladio, "casa di villa de gli antichi"
(I Quattro Libri, l. II, cap. XVI, p. 70).



26



28



27

29. B. Peruzzi, *La regina di Saba davanti a Salomone*, dettaglio (Roma, palazzo della Cancelleria).

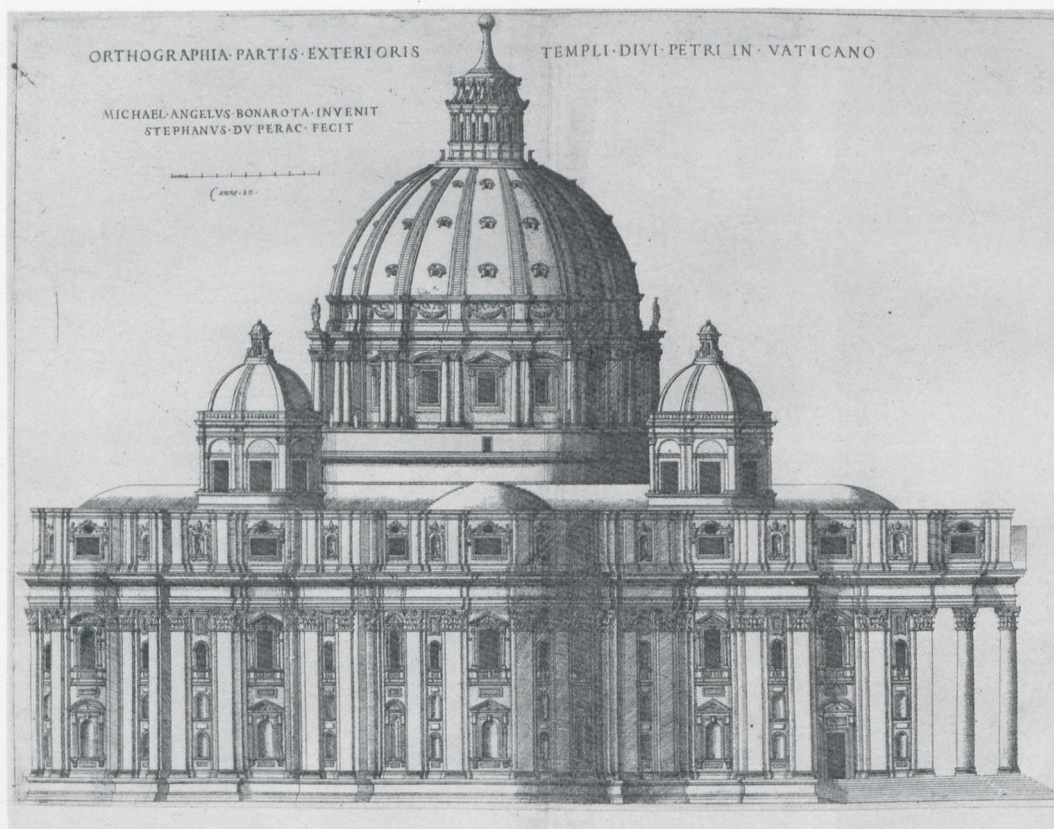


29

30. A. Palladio, *Vicenza, palazzo Thiene, facciata*.



30



31



32

re” fino agli ultimi anni della vita nel vasto campo dei palazzi e delle chiese, in quello della villa trova presto una formula in un certo senso assestata e valida fino al nostro secolo. E ciò non deve destar soverchia meraviglia, perché aveva rivolto, fin dall’inizio, ogni suo interesse e ogni sforzo proprio alla villa, come a una forma ideale di abitazione umana. Fino al 1550 circa e oltre, troviamo variazioni del tipo già visto prima, che combina un piano unico, i tre archi centrali e gli elementi termali del “Ninfeo” di Genazzano con un vestibolo centrale a frontone. Lo rappresenta ancora il progetto Riba XVII, 21, ormai giunto al nuovo splendore dei palazzi Porto e Chiericati, e provvisto di un vestibolo a colonne, con particolari che ricordano nuovamente il Peruzzi di palazzo Massimo⁶¹ (figg. 37-38).

Sempre fedele alla medesima tipologia, il Palladio era approdato, forse poco prima, al culmine dell’astrazione nella villa di Poiana⁶²: un’astrazione legata in ogni particolare alla forma del mattone. La tipologia semplice e sintetica delle ville giovanili rappresenta poi anche il punto di avvio per la nuova formula con portico a colonne e frontone. Bastava, infatti, sostituire il muro dell’avancorpo sotto il frontone con un ordine di colonne, come conveniva ad un vestibolo veramente all’antica, e aggiungere una rampa di tempio per arrivare, cito un caso, alla villa Badoer (fig. 39) dei primi anni cinquanta⁶³ del Cinquecento. Ma sembra che anche questo passaggio decisivo dalle ville giovanili a quelle della maturità sia stato stimolato da varie esperienze romane.

Non escluderei che il Palladio avesse visto a Roma o presso il Serlio, tra gli altri disegni peruzziiani, anche quello di un edificio profano con vestibolo in forma di portico con frontone: il prototipo più vicino alle ville della sua maturità che io conosca⁶⁴ (fig. 40). È però sintomatico che egli abbia rinunciato a continuare l’ordine di lesene attorno al corpo della villa, come fa il Peruzzi e come avrebbero fatto tutti i discepoli del Bramante. Per il Palladio, l’ordine non fa necessariamente parte del sistema tettonico. Egli segue piuttosto l’Alberti, per il quale la colonna era un ornamento o un segmento del muro, come ai lati di S.

Francesco in Rimini, dove la trabeazione poggia sul muro nudo⁶⁵. Lungo il muro, l'ordine era quindi superfluo e poteva essere ridotto alla sola trabeazione, se non ve n'era bisogno per ragioni di decoro e ornamento come nelle facciate dei palazzi urbani. Un tale concetto dell'ordine spiegherebbe anche perché il Palladio, nella maggior parte delle sue ville abbia chiuso con muri, aperti però in archi, i due voltatesta dei suoi "pronai". Egli non vuole suggerire tanto l'idea del tempio *prostylos*, quanto di un vestibolo sporgente che si integra nel corpo della fabbrica, la cui fronte si apre in intercolumni in sostituzione di una serliana o di archi, come nei progetti giovanili. Secondo la teoria dell'Alberti, infatti, la colonna e il muro erano sostituibili a vicenda.

Se il Palladio avesse veramente voluto imitare il tempio, non si spiegherebbero le colonne inserite nella facciata, o le logge a due piani, di cui quella superiore sostituisce la sala di un palazzo urbano. Neppure sembra che la loggia sporgente sia un segno di distinzione rispetto all'avancorpo a parete piena. Pare piuttosto che il Palladio abbia preferito la loggia sporgente per le facciate visibili da lontano, come per la Rotonda e per la Malcontenta. Lo stesso vale per la simmetrizzazione perfetta con quattro logge e cupola centrale, come vediamo alla Rotonda e alla villa Trissino di Meledo. Sono elementi di grande effetto soltanto se l'edificio si trova in una situazione ambientale privilegiata, e che mancano invece nelle ville situate in pianura.

In contraddizione con le sue stesse parole non è tanto la singolarità della commissione, o lo stato sociale del committente, che portano Palladio a esaltare questo o quell'aspetto architettonico: è, prima di tutto, l'effetto visivo. Dal Palladio in poi, e particolarmente nel Palladio maturo ed in tutto il palladianesimo, la gerarchia degli elementi architettonici corrisponde sempre meno alla gerarchia sociale, come risulta già dalla differenza tra l'importanza degli ordini di palazzo Thiene e quella di palazzo Porto Breganze. E se il Palladio nel progetto per villa Trissino esalta la sua concezione architettonica, lo fa non tanto per distinguere i Trissino in maniera particolare, ma perché vi ravvisa un'occasione unica di

realizzare un'utopia architettonica, e di elevare l'abitazione umana, e cioè il tema più rilevante della sua architettura, al massimo livello.

Spero di aver dimostrato quanto sia stata importante l'esperienza romana, e non solo quella della Roma antica, nel facilitare Andrea Palladio a percorrere questo cammino.

1. L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1973, 1981², pp. 380 sgg., pp. 385 sgg.; AA.VV., *La Rotonda*, Milano 1988.
2. A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, *Primo Libro*, Proemio, p. 6.
3. L. Puppi, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, in "Arte Veneta", 1971, XXV, pp. 72 sgg.; il contatto tra Trissino e il giovane Palladio potrebbe risalire al 1534 quando il Palladio frequentava Taddeo Gazzotti, il committente della futura villa a Bertesina; ringrazio L. Puppi per questa informazione basata sul libro di Giovanni Zanpa, *Palladio e i suoi committenti*, Roma 1989, in corso di stampa.
4. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino...*, Firenze 1894.
5. L. Puppi, *Un letterato in villa...*, cit., p. 82.
6. H. Egger, *Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom...*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1902, 23, p. 33, fig. 24; H.W. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen. Tafelband*, Tübingen 1984, tavv. 253 sgg.; G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1960, figg. 319 sgg., 325 sgg.
7. Per quanto si può capire dalla muratura e dalla cornice queste false torri che non hanno fondazioni particolari risalgono al primo Cinquecento.
8. C.L. Frommel, *Bramantes "Nymphäum" in Genazzano*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1969, 12, pp. 137 sgg.
9. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., p. 44, fig. 321.
10. H. Günther, *Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 1981, 32, pp. 47 sgg.
11. C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, fig. pp. 319, 321.
12. Sul vitruvianesimo abbastanza rigoroso degli ordini cfr. H. Günther, *op. cit.*
13. D. Howard, *Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights*, in "The Burlington Magazine", 1973, 115, pp. 512 sgg.; H. Günther (*op. cit.*) osserva le differenze tra il dettaglio della villa di Cricoli e Serlio, e crede che esso risalga al dotto Trissino. Ma è difficile presumere che egli non si sia servito di qualche disegno o incisione di vero architetto.
14. C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, pp. 44, 46; C.L. Frommel, *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 121 sgg.
15. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., figg. 147, 152, 304, 309, 312, 325 sgg.
16. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., III, tavv. 9a, 110a,b, 146b, 177b.
17. *Ibidem*, tavv. 110b, 174a.
18. E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua*, Baltimore-London 1977, p. 9, figg. 11, 12; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto opera completa*, Roma 1986, p. 43, figg. 5,6.

19. M. Heinz, *Das Hospital S. Giacomo in Augusta in Rom...*, in "Storia dell'arte", 1981, 41, pp. 42 sgg., figg. 14 sgg.
20. L. Puppi, *Un letterato in villa...*, cit., p. 83, figg. 116 sgg.
21. H. Burns, *Andrea Palladio 1508-1580, catalogo della mostra. The portico and the farmyard*, London 1975, p. 19; C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *op. cit.*, fig. p. 355; anche una porta del piano terreno della villa di Cricoli ricorda lo stile del Sangallo e la porta della Domus Comestabilis. Non tutta la critica è concorde sul modo svolto dal Palladio alla villa di Cricoli, gli uni escludendo un suo coinvolgimento determinante, gli altri ritenendolo probabile, o certo.
22. P. Hofer, *Palladios Erstling. Die Villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza*, Basel-Stuttgart 1969; U. Berger, *Palladios Frühwerk...*, Köln-Wien 1978, pp. 30 sgg.; L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 238 sgg.
23. L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto...*, cit., pp. 100 sgg., fig. 1.
24. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., fig. 260.
25. *Ibidem*, figg. 129, 130.
26. M. Tafuri, *Jacopo Sansovino*, Padova 1972, pp. 110 sgg.
27. P. Hofer, *Palladios Erstling...*, cit., fig. 28; F.T. Suys e L.P. Haudebourt, *Palais Massimi a Rome*, Paris s.d., tav. 31; la tomba del vescovo G. Schio nella cattedrale di Vicenza (L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 240) del 1537-38 circa è morfologicamente molto simile al camino di palazzo Massimo e ricorda anch'essa Peruzzi (C.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1967-68, 11, tavv. LXVI, LXVIIIb; C.L. Frommel, *"Disegno" und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figurelem Oeuvre, in Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, fig. 14; C.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi pittore e architetto, in Baldassare Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, fig. 11); la trabeazione dorica della tomba nella basilica di monte Berico (L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 245) del 1541 circa risale alle finestre del palazzo Fusconi del Peruzzi (C.L. Frommel, *Der römische...*, cit. tavv. 77d,c).
28. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 245 sgg.
29. P.N. Pagliara, *L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane*, in "Controspazio", 4, 1972, 7, pp. 19 sgg., fig. 91.
30. G.G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, figg. 85, 86, 88, 91 sgg.
31. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., tav. 86; *Vitruvio*, a cura di G. Philandrier, Lyon 1552², p. 122.
32. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 246.
33. E. Verheyen, *The Palazzo del Te*, cit., pp. 33 sgg., fig. 30 (fig. 41).
34. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 247 sgg.
35. H. Günther, *Studien zum venezianischen...*, cit., fig. 5.
36. V. nota 30.
37. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 250 sgg.
38. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit. fig. 44; G. De Angelis d'Ossat, *I Sangallo e Palladio, in Realtà dell'architettura apporti alla sua storia 1933-78*, a cura di L. Marcucci e D. Imperi, Roma 1982, II, pp. 1106 sgg., figg. 14-16.
39. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., p. 25.
40. *Ibidem*, figg. 152, 312.
41. *Ibidem*, figg. 303.

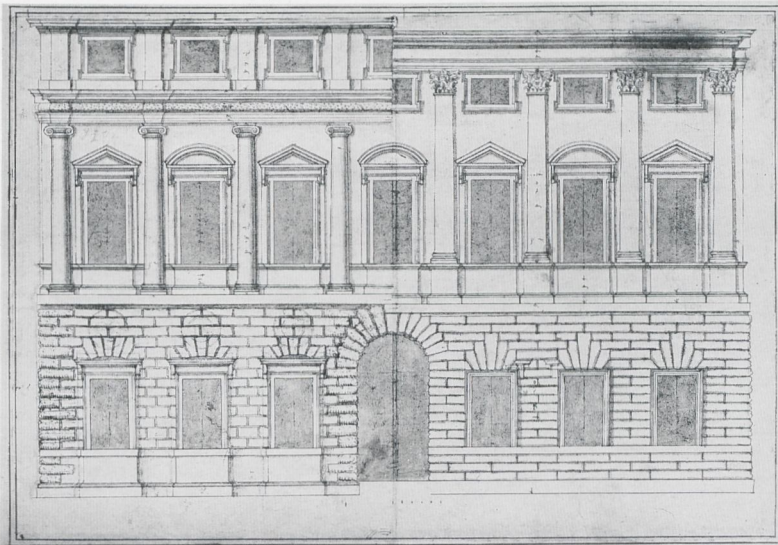


33. A. Palladio, Vicenza, palazzo Porto, facciata.

42. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 4, fol. 164, a cura di G. Orlandi, Milano 1966, II, p. 809.
43. H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1970, 23, pp. 172 sgg.
44. *Vitruvio*, a cura di D. Barbaro, Venezia 1567, a cura di M. Tafuri e M. Morresi, Milano 1987, pp. 281, 288.
45. A. Palladio, *Secondo Libro*, cap. XVI, pp. 69 sgg.
46. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., fig. 510.
47. E. Bassi, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976, pp. 382 sgg.; L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., fig. 296.
48. C.L. Frommel, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *op. cit.*, p. 36.
49. L. Magagnato, *Palazzo Thiene...*, Vicenza 1966; L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 251 sgg.
50. C.L. Frommel, "Disegno" und Ausführung..., cit., pp. 93 sgg., tav. XLa.
51. Per l'attribuzione di palazzo Thiene a Giulio, v. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., p. 254; K. Forster e R. Tuttle, *Giulio Romano e le prime opere vicentine del Palladio*, in "Bollettino Cisa", 15, 1973, pp. 107 sgg.; H. Burns, *Giulio Romano*, catalogo della mostra, cit., pp. 502 sgg.
52. A. Palladio, *Primo Libro*, cap. XX, p. 52: "l'abuso del fare i frontespici delle porte, delle fenestre e delle loggie spezzati nel mezzo: conciosiache essendo essi fatti per dimostrare, e accusare il piovete delle fabbriche, il quale così colmo nel mezzo fecero i primi edificatori ammaestrati dalla necessità istessa; non so che cosa più contraria alla ragion naturale si possa fare, che spezzar quella parte, che è finta difendere gli habitanti, e quelli, ch'entrano in casa, dalle piogge, dalle nevi, e dalla grandine: e benche il variare, e le cose nuove à tutti debbano piacere; non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello, che la ragione ci dimostra: onde si vede che ancho gli Antichi variarono: né però si partirono mai da alcune regole universali, e necessarie dell'Arte". Anche il testo successivo sugli "Abusi" si riferisce, in buona parte, alle licenze michelangioliche e difende l'origine funzionale del vocabolario classico.
53. C.L. Frommel, *Der römische...*, cit., II, pp. 62 sgg.
54. Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi, Genova 16-20 aprile 1974, Genova 1975, tavv. II sgg., figg. 103, 105, 115 sgg.
55. *Ibidem*, tavv. XI sgg.
56. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 277 sgg.
57. Ringrazio l'amico A. Forcellino di avermi fatto leggere il manoscritto del suo importante contributo sull'intonaco nel Cinquecento che sarà pubblicato tra breve.
58. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 281 sgg.; D. Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981, pp. 159 sgg., nota 92.
59. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 369 sgg.
60. *Ibidem*, pp. 376 sgg., 393 sgg.
61. G.G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza 1969, p. 49, figg. 60, 61.
62. L. Puppi, *Andrea Palladio*, cit., pp. 274 sgg.
63. *Ibidem*, pp. 308 sgg.
64. H.W. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen*, cit., tav. XVII.
65. C.L. Frommel, *La colonna nel "De re aedificatoria" di L.B. Alberti*, in *Annali del Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio"*, II (in corso di stampa).

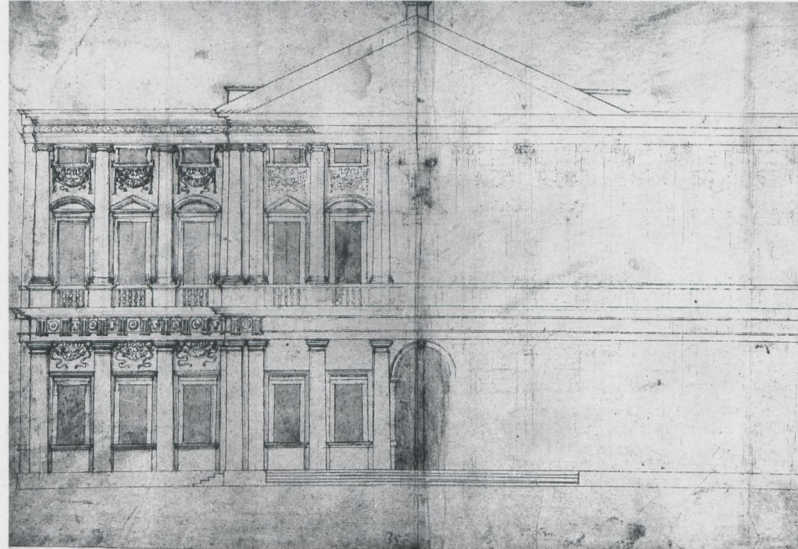
34. A. Palladio, progetto per palazzo Porto (Londra, Riba, XVII, 9r).

35. A. Palladio, Vicenza, palazzo Chiericati, facciata principale e laterale.



34

36. A. Palladio, progetto per palazzo Chiericati (Londra, Riba, VIII, 11).



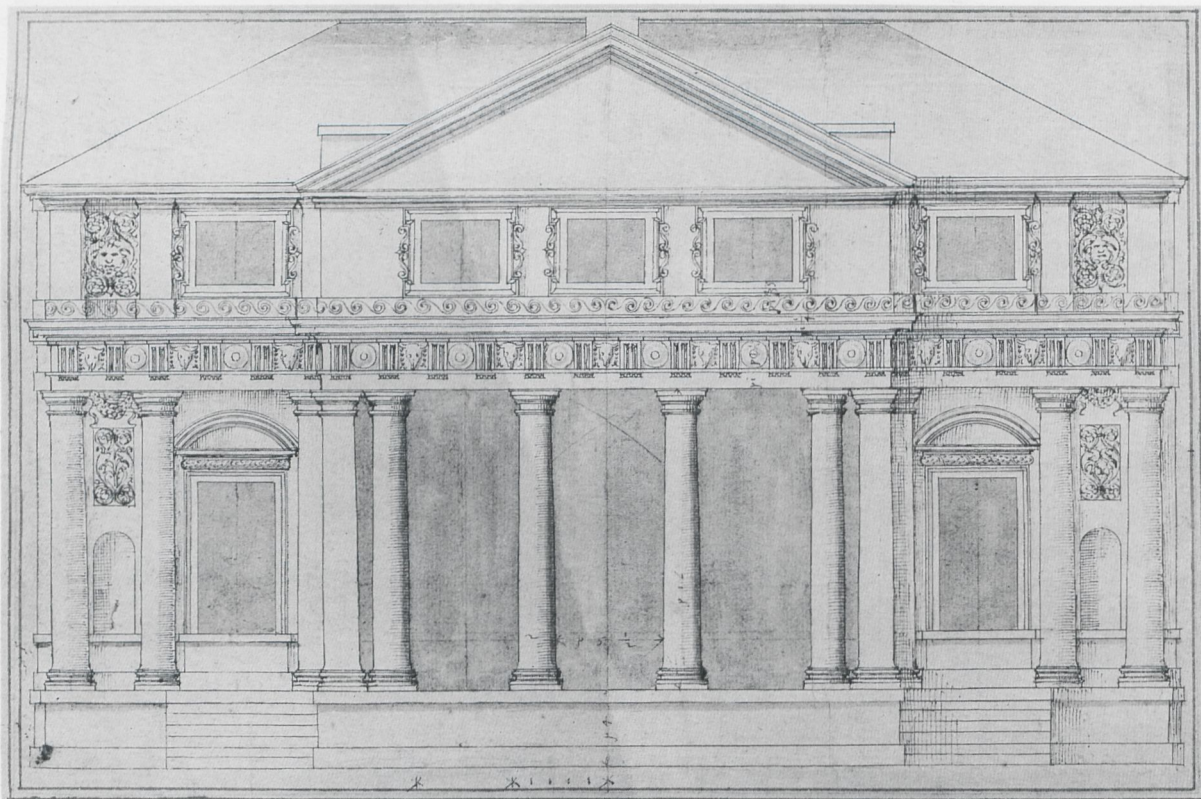
36



35

37. A. Palladio, progetto per villa (Londra, Riba, XVII, 21).

38. Roma, palazzo Massimo alle Colonne, facciata.



37

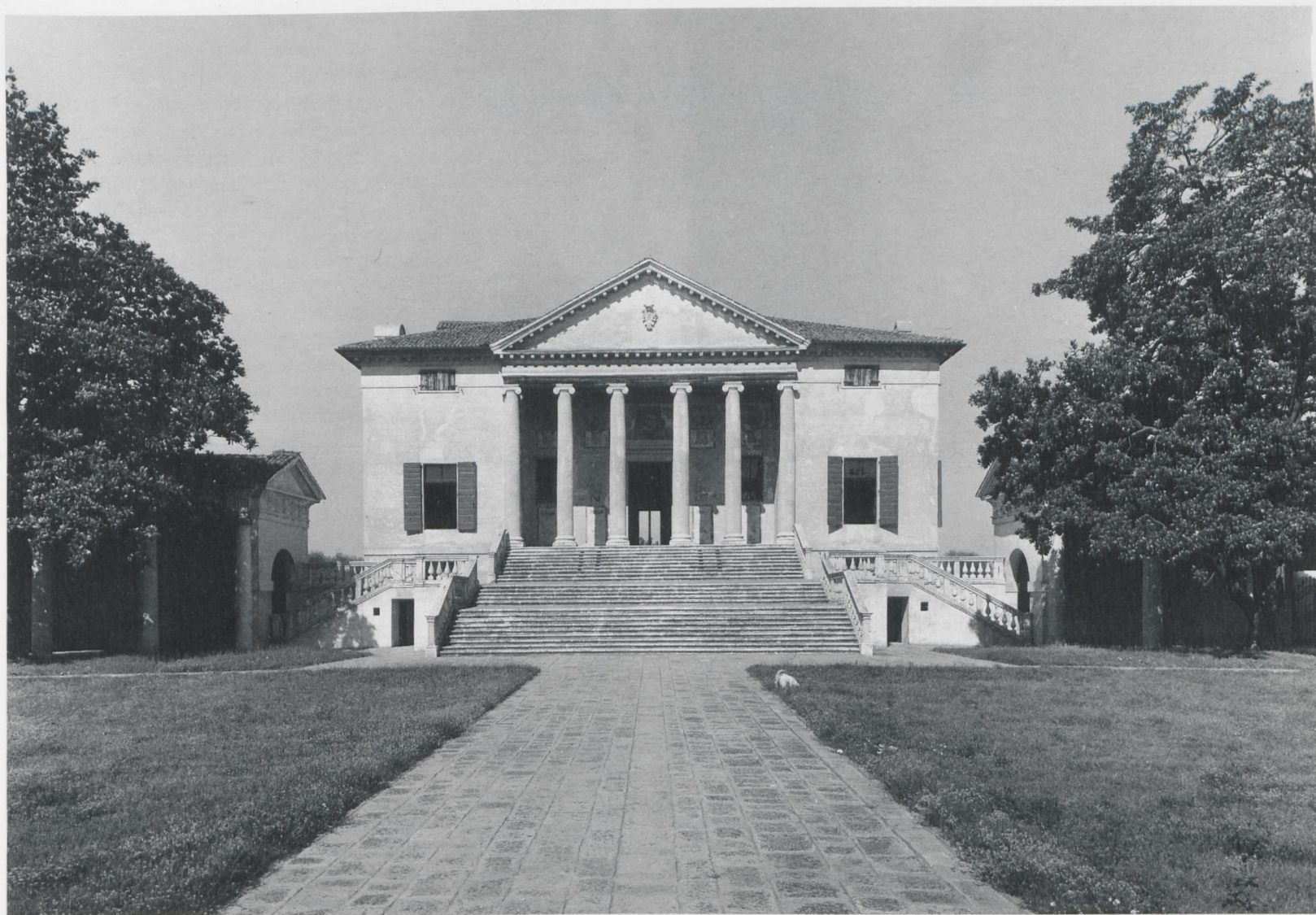


38

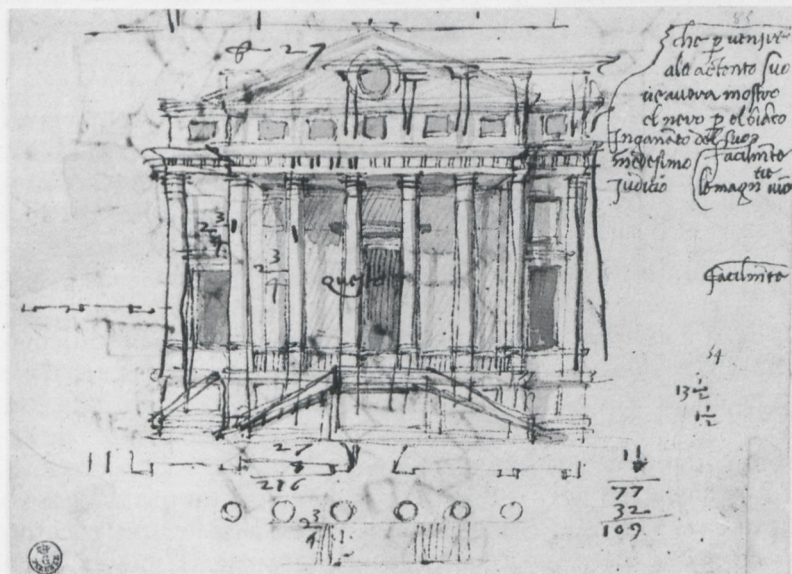
39. A. Palladio, Fratta Polesine, villa Badoer.

40. B. Peruzzi, progetto per palazzo-villa (Firenze, Uffizi, gabinetto dei disegni, U 424 A).

41. Mantova, palazzo Te, giardino segreto, esterno.



39



40



41