

Estratto

da

ARTE | Documento |

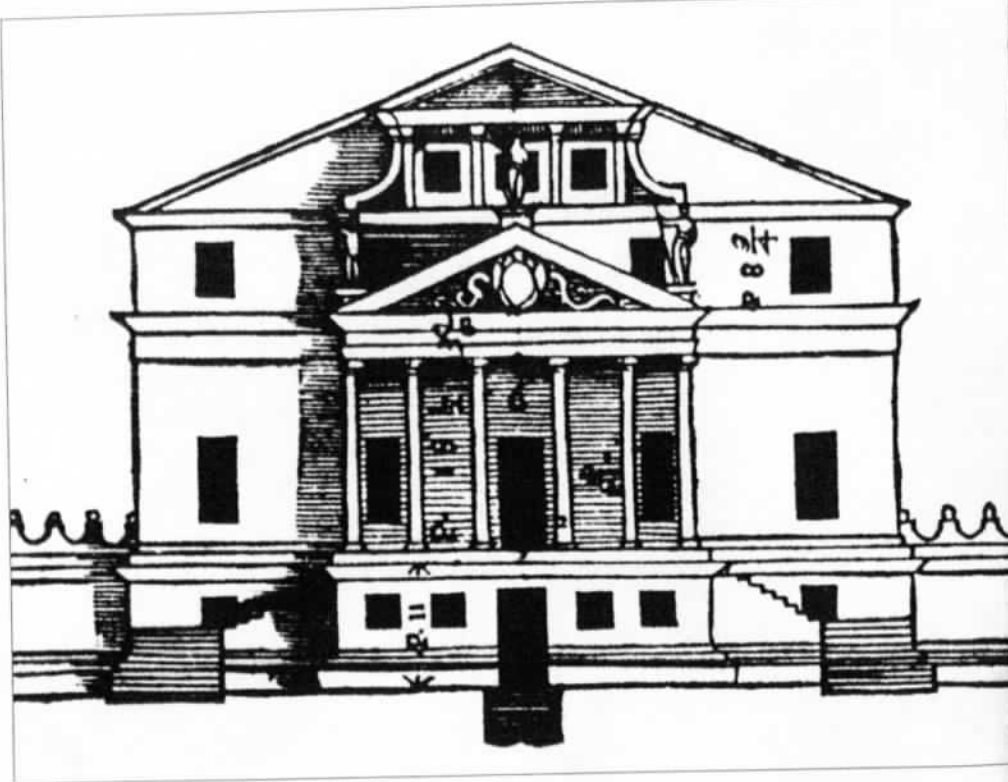
Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali

direttore

Giuseppe Maria Pilo

26

MARCIANUM PRESS



Il primo che ha cominciato a riflettere sulle differenze che sussistono fra le opere realizzate da Palladio e i disegni che egli stesso ce ne offre nel *Secondo Libro* del suo trattato non poteva che essere un architetto – un grande architetto – e, forse non casualmente, un architetto inglese.

È Inigo Jones, infatti, che rileva alcune contraddizioni fra le une e gli altri, registrandole in una edizione de *I Quattro Libri dell'Architettura* – quella impressa nel 1601 da Bartolomeo Caramello – che egli porta con sé quando compie il suo giro del Veneto, appunto per visitare le opere di Palladio, nel 1613-1614¹.

È ancora una volta un *forestiere* londinese "intendente di architettura" che Ottavio Bertotti Scamozzi fa interloquire – in un dialogo dato alle stampe nel 1761 – con un architetto vicentino che ben conosce "tutte le mutazioni" che sarebbero intervenute nella realizzazione dei progetti palladiani².

Nel corso delle molte riflessioni su questo tema che si replicano nel corso dei decenni, si viene raditando, comunemente, il convincimento che i disegni dati alle stampe nel 1570 rappresentano il pensiero primo di Palladio, cioè il progetto che egli ha predisposto perché venga realizzato; mentre le opere, quando hanno un assetto differente rispetto a quello delineato in quei disegni, altro non sarebbero – sulla base di questo presupposto – che un discostamento da quel progetto, causato da accidenti quali possono essere una intererenza della committenza sulla esecuzione dell'opera o una qualche inadempienza delle maestranze chiamate a realizzarla.

Ciò è persuaso lo stesso Bertotti Scamozzi quando affronta – fra lo scetticismo di molti – l'impegno niente affatto lieve di dare alle stampe, fra il 1776 e il 1783, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti e illustrati*³.

Se si tratti di un convincimento che si scuote per lungo tempo un consenso

substantialmente unanime è provato dalla circostanza che, ancora nel 1842, a esso si attiene un uomo competente quale è Nicholas-Marie Joseph Chapuy quando questi, assieme ai suoi collaboratori, decide di ripetere l'operazione concepita sessant'anni innanzi dal Bertotti Scamozzi. L'unica apertura che egli introduce, rispetto a esso, è che possa essere stato Palladio stesso ad apportare qualche variante in corso d'opera ai suoi progetti iniziali; rimanendo inteso però, anche in questa eventualità, che l'intento progettuale di Palladio altro non possa essere che quello che egli consacra dandolo alle stampe⁴. Questa interpretazione dura anche negli anni a venire, forse perché non sono abbastanza conosciute la freschezza e l'elasticità mentale che caratterizzano l'azione di Palladio, e quindi continua a essere arduo, per chiunque, anche solo concepire l'ipotesi che egli stesso possa aver avuto l'intraprendenza di cogliere ogni occasione, anche quella di una pubblicazione, per formulare soluzioni alternative a quelle che avevano avuto esecuzione in cantiere sotto la sua diretta responsabilità, mettendo così in discussione le sue stesse "invenzioni".

Se però consideriamo il caso specifico della fabbrica costruita da Palladio «non molto lungi dalle Gambarare, sulla Brenta, per li Magnifici Signori Nicolò e Luigi de' Foscaris»⁵, ci possiamo forse rendere conto che questa ipotesi non deve essere sbrigativamente scartata; e, anzi, che essa offre la possibilità di cogliere alcuni aspetti del pensiero di Palladio, come esso si viene evolvendo nel lasso di tempo che corre fra i primi anni del quinto decennio, quando questa costruzione viene concepita, e il 1570, quando *I Quattro Libri* vedono la luce, dopo un lungo periodo di incubazione⁶.

È un lasso di tempo, questo, che delimita un ciclo quanto mai particolare della attività e della creatività di Palladio. Nel 1555 egli ha da poco concluso

il suo ultimo viaggio a Roma; è impegnato a fianco di Daniele Barbaro nella traduzione grafica del trattato di Vitruvio e nella redazione di quei *Commentari* che sarebbero stati dati alle stampe nel 1556; può credere ancora di poter coinvolgere l'oligarchia veneziana in quel programma di rinnovamento che anima la sua imperterrita azione di architetto.

L'occasione che gli viene offerta dai due fratelli Foscarini (quelli stessi che lo avevano convocato per erigere l'altare maggiore della chiesa di San Pantalon – la sua prima opera veneziana)⁷ è dunque preziosa in questa congiuntura. Erigere una costruzione sul tratto terminale della Riviera del Brenta (quasi nell'ambiente lagunare, cioè, in cui sorge Venezia), in un sito quanto mai visibile (perché lambito da una via d'acqua molto frequentata), gli consente infatti di presentare ai veneziani – e in particolare, fra questi, a coloro che reggono le più alte magistrature della Repubblica – una sorta di *summa* del suo pensiero teorico e di dare prova, nel contempo, della maestria raggiunta nei suoi procedimenti compositivi.

Muovendo su questa linea, con il supporto autorevole di Daniele Barbaro, *patriarca eletto* di Aquileia – oltre che quello dei suoi committenti –, egli non esita a compiere una scelta mai messa in atto da alcuno, prima di allora, e perciò stesso "scandalosa": erigere un portico davanti a una casa privata, evocando un *exemplum* che in Roma era stato praticato – a voler tener conto delle testimonianze degli scrittori antichi – solo sulla facciata della casa di Giulio Cesare.

In altra sede cercheremo di precisare quale sia l'*exemplum* antico che Palladio usa per definire l'ordine architettonico e gli ornamenti di questo portico. Quel che è sufficiente annotare nell'economia di questa nota è che esso (in deroga a quell'*exemplum*) viene piazzato su un basamento (la cui altezza consente fra l'altro di attribuire a questa ca-

sa un piano terreno di conveniente altezza per contenere agevolmente le attività domestiche che assicurano il buon funzionamento di una dimora di tanta importanza).

La forma di questo *basamento* e la tipologia delle scale che a esso si affiancano, per collegare il piano di campagna al piano praticabile del *portico*, sono definite da Palladio con l'evocazione di un altro *exemplum* eccellente: quello di quel *Tempio*, detto del Clitumno, che si erge «tra Fuligno e Spoleti sotto Trevi» (un monumento cui Palladio – ritenendolo «antico»⁸ – dedica ben quattro tavole del suo *Quarto Libro*, attestando così l'attenzione che aveva prestato alla sua singolarità)⁹.

Palladio amministra con sapienza la composizione dei due *exempla* che evoca; e non si cura del fatto che il *basamento* da lui progettato sia più alto di quello del *Tempio* romano, perché egli pone su di esso un *portico* esastilo che è più dilatato, in larghezza, del *portico* *prostyle* del *Tempio*. Per cui il rapporto proporzionale del *portico* con il *basamento* che lo sostiene rimane sostanzialmente analogo nelle due *fabbriche*.

Ora non è qui il caso di indagare le ragioni che inducono Palladio a mettere in atto una simile composizione, quanto piuttosto di porci una domanda. La radicalità e il rigore che concorrono a rendere quest'opera una sorta di *unicum* nella produzione palladiana sono ancora attuali nel 1570, quando Palladio si dispone a licenziare la pubblicazione de *I Quattro Libri dell'Architettura*, alla cui stesura aveva atteso da anni?

Basterebbe sottolineare la circostanza che Palladio non userà mai più in alcuna opera il singolare modello del *Tempio* del Clitumno per inclinare verso una risposta negativa a una domanda di tal genere. E basta considerare come, negli anni sessanta, la proposizione di un *portico* piazzato davanti a una *casa* venga ripresa più volte da Palladio per intendere come esso perda, con il passar del tempo, e con le «correzioni» che esso subisce anche sul piano formale, quella carica ideologica che aveva ispirato l'architetto al momento del suo primo concepimento.

Se ci poniamo da questo punto di vista – se ci disponiamo cioè a considerare il

disegno pubblicato nel 1570 come una registrazione, compiuta dallo stesso Palladio, di una evoluzione del suo pensiero – le differenze fra l'opera eseguita e il disegno, lungi dall'apparirci come accidenti estemporanei, cominciano ad assumere la consistenza di indizi che possono stimolare qualche riflessione¹⁰.

Innanzitutto viene immediato pensare che Palladio fosse attento e sensibile – molto più di quanto non sia altrimenti possibile immaginare – a «critiche» che gli venissero eventualmente mosse da «intendenti» a lui contemporanei. E che prontamente (non per un senso di colpa, ma sollecitato dalla estrema facilità che era in lui di trovare una soluzione alternativa) elaborasse una «variante» al dato edilizio che dimostrasse la labilità di quella critica.

Vediamo come «risponde» alla osservazione, evidentemente avanzata da alcuni, che l'altezza del *basamento* fosse eccessiva, soprattutto in relazione alle misure del *portico*.

Nel disegno che Palladio presenta al suo editore per la stampa non ha alcuna esitazione a introdurre una riduzione di tale altezza; vediamo come.

Elimina quel setto murario su cui – nella realtà edilizia dell'opera realizzata – posano le colonne del *portico*, e che del *portico* delimita la superficie praticabile. In tal modo, le colonne si allungano e conoscono così – per rispetto del rapporto canonico che intercorre anche in questo caso fra diametro e altezza – anche un accrescimento del loro diametro: assumono cioè una qualche maggiore maestà.

Eliminato questo setto, il *portico* – lievemente monumentalizzato – sarebbe teoricamente pronto a ricevere una scalinata che a esso ascendesse assialmente secondo il modello che Palladio aveva nel frattempo sperimentato per le *case di villa* dei Badoer e degli Emo (per citare «Gentilihuomini grandi e massimamente di Repubblica»¹¹ che appartengono al patriziato veneziano come i due committenti di questa *casa*).

Se Palladio avesse sviluppato questa soluzione compositiva nel disegno che veniva apprestando per il suo *Secondo Libro*, avrebbe però alterato troppo sensibilmente una immagine – come è quella di questa *casa* – che i veneziani

ormai avevano imparato a conoscere, passando davanti frequentemente. Per cui egli riconferma, in questo disegno, la soluzione tipologica tratta dal *Tempio* del Clitumno, con le scale che ascendono al *portico* lateralmente. Per rendersi conto della pertinenza critica, e della lucidità, con cui viene compiuta tale riconferma, basta osservare come, nel disegno predisposto per la pubblicazione, l'architetto ripropone alla sommità del *basamento* quella *cornice* che marca il *basamento* del monumento «antico» (e che egli non aveva posto in opera quando aveva costruito questa *casa*, perché ogni semplificazione gli era parsa utile, in quella occasione, per manifestare la radicalità del suo atteggiamento teorico). L'apparizione della *cornice* concorre anch'essa a determinare – in termini visivi – una riduzione dell'altezza del *basamento* (che comunque rimane alto 11 piedi, contro gli 8 piedi del modello romano).

Quel che merita di essere rilevato, a questo punto, è che la percezione dell'altezza del *basamento* è attenuata anche in altro modo: con la proposizione, nella immagine pubblicata nel *Secondo Libro*, di cinte murarie che – dipartendosi dalla *fabbrica* e prolungandosi parte a parte di essa per una misura indefinita – producono l'effetto di ridurre quasi di annullare, quell'austero isolamento in cui sta (in una condizione che è stata da alcuni definita «acropolica») questa *fabbrica* che specchia la sua forma nelle acque del Brenta. Queste mura evocano idealmente, infatti, l'immagine di una *casa* che spicca su una estesa *basis villae* (richiamando allamente di un intellettuale di allora la tipologia della *casa di villa* che era stata, anticamente, di Plinio)¹².

Torniamo però un momento ancora al rapporto *basamento-portico*. Palladio ben cosciente, ovviamente, che l'eliminazione del setto che delimita la superficie praticabile del *portico* – cioè l'operazione che egli mette idealmente in atto nel suo nuovo disegno – avrebbe rappresentato per alcuni versi pericolosa la sua frequentazione, esponendolo quindi a un diverso genere di critica. Per cui, designando la pianta, allude alla costruzione di un parapetto (che in alzato non viene nemmeno rappresentato). E poiché anche delle scale realizzate

quando la suggestione offerta dall'*exemplum* del *Tempio* del Clitumno possono essere da alcuni giudicate per alcuni versi pericolose, data la mancanza di quale che sia protezione che le delimiti lateralmente, prevede la costruzione di un parapetto anche parte a parte delle rampe che ascendono al *portico* (evitando, anche in questo caso, di darne una rappresentazione in prospetto).

Anche per altri motivi dovremo fra poco fermare la nostra attenzione sul disegno della facciata come esso appare nella pagina riservata a questa *fabbrica* nel *Secondo Libro*. Ma prima di far ciò entriamo virtualmente entro le sue mura, e più precisamente entro quelle *stanze grandi* sulle cui pareti settentrionali si aprono le finestre che si affacciano sul Brenta.

loro le *stanze* di ciascuno dei due appartamenti che sono disposti da una parte e dall'altra della sala centrale a crociera, e su cui devono aprirsi le finestre delle *stanze piccole* che si aprono verso mezzogiorno.

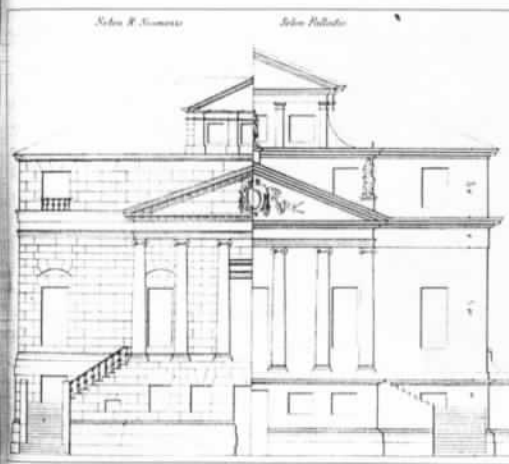
Con una conseguenza: che per realizzarle in concreto questa soluzione, Palladio deve formare delle lunette sopra le porte e le finestre delle *stanze piccole* che si aprono su questo allineamento: perché queste *stanze* sono coperte da volte a botte.

Orbene, questo esito compositivo – che è includibile se si segue il procedimento logico da cui esso discende – viene da Palladio contraddetto nel disegno del 1570.

Egli vuole evitare, evidentemente, che in una costruzione concepita in ogni

Infatti, come conseguenza di questa scelta, l'asse su cui si debbono disporre le finestre più esterne fra le due che si aprono in ciascuna di tali pareti – e quindi anche le porte che collegano i vani di ciascun appartamento – deve essere, a questo punto, quello dettato dal centro della crociera che si viene idealmente a formare, nel disegno che Palladio viene ora predisponendo, sulla struttura voltata che copre le *stanze piccole*.

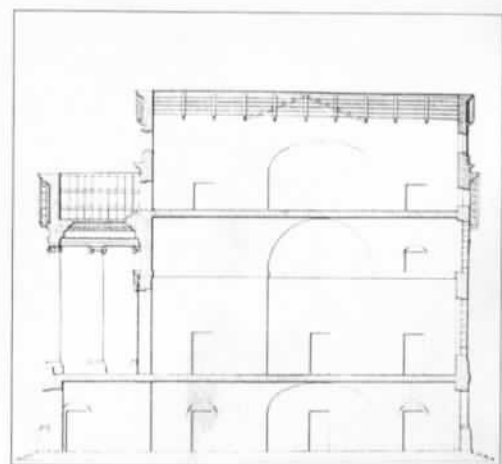
Palladio compie una simile operazione però anche per un'altra ragione: per evitare una vicinanza delle finestre più esterne della *casa* allo spigolo della *fabbrica*. Una soluzione di tal genere è perfettamente comparabile con la tradizionale prassi edilizia lagunare, ma lui stesso – quando più intensa era diven-



Nella *fabbrica* realizzata, queste finestre sono (ovviamente) piazzate in modo asimmetrico su queste pareti, che hanno al centro un grande camino in pietra rossa di Verona. A determinare la geometria di questa composizione è il piazzamento delle finestre – una per ciascuna stanza grande – che si aprono entro il *portico*. Giocoforza, l'asse di queste finestre coincide con quello di un intercolumnio del *portico*: dell'ultimo intercolumnio, per la precisione.

Il procedimento che determina il posizionamento di queste finestre definisce dunque l'asse su cui devono aprirsi le porte che mettono in collegamento fra

la sua parte con la evocazione di modelli antichi appaia una soluzione strutturale – come sono le lunette piazzate sopra le porte e le finestre delle stanze piccole – che, per suo stesso riconoscimento, è invenzione «de' Moderni»¹³. Nel disegno che predispone per il suo stampatore prevede dunque di coprire queste *stanze* con volte a crociera (una maniera di cui «si servono anco gli antichi»). È una decisione che egli assume ben sapendo che essa non avrebbe mancato di mettere in crisi la simmetria che regola (come abbiamo visto) la composizione delle pareti settentrionali delle *stanze grandi*¹⁴.



tata la sua polemica verso le «usanze» veneziane – non aveva mancato di condannarla, riconoscendo in essa una possibile causa di indebolimento della *fabbrica*¹⁵.

È sulla base di questo suo nuovo orientamento che nel *Primo Libro* del suo trattato annota che «debbono le finestre allontanarsi dagli angoli, o cantoni della fabbrica: perocché non deve essere aperta o indebolita quella parte la quale ha da tener dritto e insieme tutto il resto dell'edificio»¹⁶. Per rendersi conto della libertà – viene da dire: la naturalezza – con la quale Palladio introduce revisioni di questa

importanza nel suo progetto originario, conviene tornare all'esterno, e considerare un dato che merita un'attenzione particolare: l'abbaino che appare sopra la cornice che conclude in sommità il volume di questa fabbrica.

In nessun'altra opera palladiana al di sopra della cornice appare un abbaino. Nelle case di villa da lui costruite il vano centrale del piano di sopra – coperto dalla struttura lignea del tetto – non ha di norma aperture che consentano di avere in esso né una veduta verso l'esterno, né una vera e propria illuminazione. Ha generalmente solo delle aperture per la ventilazione, ottenute (si veda il caso di Villa Caldogno, di Villa Pojana e di Villa Zeno a Cessalto) con una foratura (di disegno frequentemente singolare) ricavata entro il frontespizio.

La lunghezza di questa descrizione basta da sola, in un certo senso, a testimoniare come e quanto la costruzione di un abbaino che spicca al di sopra della cornice di una fabbrica si debba considerare un evento anomalo nella prassi edilizia palladiana. Si tratta peraltro di una tipologia edilizia estranea anche alla tradizione edilizia veneziana. A introdurla per la prima volta entro le lagune – ma quasi solo come proposizione teorica – era stato Sebastiano Serlio, quando aveva elaborato il progetto di una imponente dimora per «un gentiluomo veneziano» (quel progetto che più avanti negli anni – quando ormai è stabilmente insediato in Francia – non mancherà di inserire nel suo *Sesto Libro di architettura*)¹⁷. A sentir lui, un abbaino di questo tipo sarebbe stato di grande utilità, perché in virtù di esso avrebbero potuto «servirsi del sole» quelle superfici, altrimenti quasi prive di illuminazione naturale, che stanno sotto il tetto. Talmente soddisfatto, per non dire fiero, era peraltro il teorico bolognese di questa sua invenzione, che aveva proposto di considerarla come un «ordine sopra la cornice»: un ordine che può essere assunto, a suo dire, come opera che avrebbe potuto essere fatta «per ornamento della casa».

Non è il caso di interrogarci ora sulle ragioni che possono aver suggerito qui, sulle rive del Brenta, l'adozione di una proposizione serliana che mai più Palladio riterrà opportuno riprendere (e

che solo qualche decennio più avanti farà la sua prima significativa apparizione a Venezia)¹⁸. E poco importa, nel quadro delle nostre riflessioni, che una scelta del genere sia – o meno – la conseguenza di una qualche sollecitazione dei committenti (che non è escluso avessero del Serlio una qualche memoria familiare); o di una determinazione precoce a usare per qualche specifica funzione domestica quel vano centrale del piano di sopra che nelle case di villa palladiane è di norma destinato a essere utilizzato come deposito di derrate agricole¹⁹.

Quel che più può interessarci, ora, è cercare di intendere come Palladio definisca la forma di questo singolare ornamento, quando si dispone a elevarlo sopra la cornice di questa casa.

Egli lo progetta partendo dal presupposto che esso sarebbe stato molto visibile sul lato meridionale della casa, ove l'abbaino spicca a filo della facciata, inondato dalla luce solare, e si staglia solitario nel cielo, diventando un elemento imprescindibile della immagine della fabbrica.

Di questo abbaino definisce la larghezza con il presupposto che i muri che lo delimitano ai fianchi gravino sui muri laterali del braccio meridionale del vano sottostante conformato a crociera. In tal modo egli è sicuro – oltre che di avere rispettato un principio costruttivo che possiamo dire ovvio – di poter coordinare la partitura delle finestre che si aprono entro l'abbaino con quelle delle aperture che definiscono in modo così caratteristico il disegno della fronte meridionale di questa casa, nella sua campitura centrale.

Piazzato questo ornamento sopra la cornice della fronte meridionale della casa, altro non può fare, Palladio – per non trasgredire i canoni che regolano i suoi procedimenti compositivi –, che porre un ornamento della medesima forma anche sul fronte opposto della casa, quello settentrionale.

Egli procede dunque in tal modo non dando alcun peso a una conseguenza singolare che discende quasi meccanicamente da una scelta di tal genere: al fatto cioè che non vi sia alcuna corrispondenza delle misure dell'abbaino con quelle del portico che orna la facciata settentrionale della fabbrica. Per-

ché questa è definita sulla base di un suo proprio, autonomo, procedimento compositivo.

Palladio – che è pragmatico quanto lo sanno essere i veri teorici – mostra di non curarsi molto di questa contraddizione. Sa bene infatti che il corso della via d'acqua che scorre davanti alla casa – quella che sarebbe stata percorsa da molti viaggiatori che si muovono fra Venezia e il suo entroterra – fa, davanti a essa, un'ansa accentuata, per cui nessuno ha in realtà – se non forse per un tempo brevissimo – una visione frontale della fabbrica. Nessuno dunque avrebbe potuto verificare se ci fosse, o meno, una correlazione fra la matrice compositiva dell'abbaino e quella del portico che esibisce la sua forma in controluce, al centro di questa facciata settentrionale. Non solo a questo può aver pensato Palladio; probabilmente egli fa conto, anche, che la percezione delle misure contenute nell'abbaino – per chi fosse riuscito a coglierle – avrebbero potuto essere intese anche come effetto dell'arretramento di esso rispetto alla fronte del portico. Anche a causa di questo arretramento (della misura di 12 piedi veneziani) chiunque che non fosse un vero «intendente» sarebbe stato indotto comunque a considerare l'abbaino una struttura subordinata rispetto alla imponente maestosa del portico: sarebbe apparsa cioè come una struttura su cui non valeva la pena di fermare la propria attenzione.

Ma come si comporta Palladio quando si appresta a dare alle stampe questo suo progetto, conscio come egli è che il sistema di rappresentazione ortogonale che egli usa nella rappresentazione grafica della architettura – annullando ogni effetto di percezione prospettica – avrebbe per così dire denunciato la reale configurazione di questo abbaino?

È troppo maturo, Palladio, per cadere nella tentazione di rinnegare la responsabilità di aver costruito sopra la cornice della casa questa singolare appendice edilizia, evitandone la rappresentazione. Non ha però esitazione, per questo, che la configurazione della facciata nella stessa ragione, a negare la configurazione del dato reale, e definire la forma dell'abbaino in modo tale che essa prenda, nella sua logica compositiva, la partitura architettonica del portico esteso, al di sopra del quale esso è de-

gnato a spiccare nettamente visibile, nella pagina del suo *Secondo Libro* destinata a documentare la fabbrica da lui costruita «non molto lungi dalle Gabbare, sopra la Brenta».

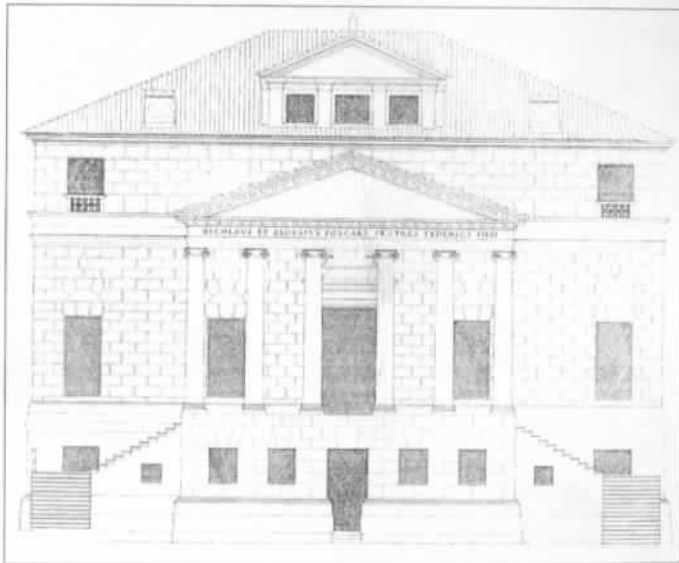
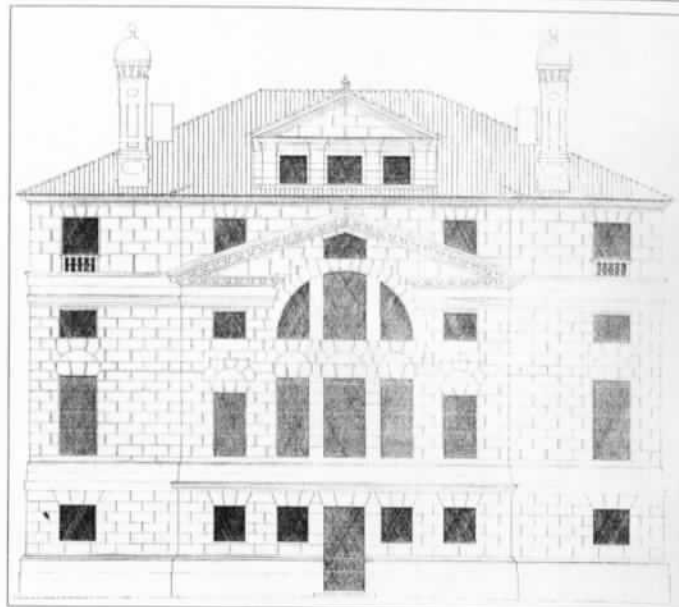
Nel disegno che consegna allo stampatore, le quattro brevi paraste che scandiscono la fronte dell'abbaino si elevano dunque in asse con le quattro colonne centrali del portico, mentre due solute poste parte a parte dell'abbaino ne dilatano l'immagine fino al limite dettato dall'asse delle colonne esterne del portico (asse che si proietta verso il cielo, figurativamente, a mezzo delle paraste acroteriali che idealmente si elevano – sempre in questo disegno – alle estremità del frontespizio).

Palladio non si cura, elaborando questa immagine, del fatto che se davvero i muri laterali dell'abbaino fossero costruiti sull'allineamento definito dall'asse della seconda e della quinta colonna del portico – come è rappresentato – essi «cadrebbero in falso» (come si sarebbe detto allora): cioè non avrebbero scaricato il loro peso sulle murature d'ambito dei bracci longitudinali alla sottostante sala a crociera (che non sono in allineamento con la partitura architettonica del portico).

Che questo abbaino, dopo aver conosciuto questa virtuale dilatazione delle sue misure in ampiezza, debba conoscere un accrescimento anche in altezza – per così dire ovvio, per una forma di rispetto di un canone proporzionale dal quale Palladio non avrebbe potuto deviare. Si accresce a tal punto, peraltro, che il vertice del frontespizio – retto dalle paraste d'ordine tuscanico che ne compongono la fronte – viene a elevarsi, non di poco, al di sopra del colmo del tetto della fabbrica, quale essa è stata realmente costruita.

Palladio non indietreggia nemmeno di fronte a questa contraddizione fra il disegno che egli va predisponendo e la realtà edilizia che è sotto gli occhi di tutti.

Dopo aver ridefinito le misure dell'abbaino, non ha esitazione a ridefinire anche la configurazione della copertura: a questa fabbrica che è di pianta rettangolare (come è attestato dalla pianta che fa bella mostra di sé poco sopra il disegno di questa virtuale facciata) attribuisce una copertura a quattro falde,



a formare una sorta di piramide come se essa fosse di pianta quadrata. E riesce in tal modo a ottenere un risultato per alcuni versi sorprendente: una coincidenza fra il vertice del frontespizio dell'abbaino e il vertice della copertura

della casa. Tutto ciò è prova di una libertà mentale che non ci sorprende in un uomo di tanto talento. Ma Palladio non è un architetto che si conceda «licenze», per cui viene naturale pensare che egli – nel

4. Erik Forsman, facciata meridionale, rilievo, 1973.

5. Erik Forsman, facciata settentrionale, rilievo, 1973.

momento in cui si dispone a introdurre alterazioni così significative di un suo stesso progetto – sia mosso da una qualche motivazione attinente allo specifico campo disciplinare cui egli riserba, anche in questo caso, tutta la sua attenzione e la sua creatività²⁰.

Nel fare questo disegno, Palladio è quasi certamente attratto dalla ricorrenza che si viene a stabilire – in forza di queste manipolazioni del dato reale – fra le falde del frontespizio del portico, e le falde della copertura (tant'è che queste le rimarca, rappresentandone il profilo con una doppia linea). Cerchiamo di capire perché.

È un tema compositivo, questo, al quale Palladio aveva cominciato a dedicare la sua attenzione fin dal momento in cui aveva avviato una riflessione su un passo enigmatico del trattato di Vitruvio che da alcuni decenni era stato un vero e proprio rompicapo per molti studiosi di architettura: quello in cui l'architetto romano – parlando del tempio che lui stesso aveva costruito in Fano²¹ – accenna a una "duplicazione" del frontespizio che egli avrebbe introdotto in questa sua fabbrica.

Quando Palladio delinea questo suo disegno di una casa che aveva costruito quasi quindici anni innanzi²², ha già elaborato – viene da pensare – la sua interpretazione di questo controverso problema filologico. Una interpretazione per molti aspetti sorprendente che egli non intende però divulgare a mezzo stampa, perché nessuna delle facciate che egli aveva progettato per chiese veneziane – quelle facciate in cui egli si era ripromesso di esibire questa soluzione – aveva fatto ancora la sua concreta apparizione nello scenario della città.

In questa pagina del suo *Secondo Libro* Palladio, con l'immagine intrigante che in essa raffigura, altro non fa, insomma, che stuzzicare la curiosità di un "intendente", o sfidarne la competenza. Ma di quell'enigma non dà una soluzione; si limita a evocarlo proponendo al suo lettore una soluzione per così dire arretrata (non dissimile da quella che Cesare Cesariano aveva delineato qualche anno innanzi)²³.

¹ Inigo Jones visita le ville Valmarana a Lisiera, Tristino a Meledo, Thiene a Quinto, Mocenigo sul Brenta, Pinani a Bagnolo, Capra a Vicenza; forse anche Villa Godi a Lonedo. Su di esse formula le sue osservazioni, annotandole su una edizione de *I Quattro Libri di Architettura* che è conservata al Worcester College di Oxford. Cfr. P. Marini, *Le pitture di Inigo Jones a "I Quattro Libri dell'Architettura" di Andrea Palladio*, in Aa. Vv., *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e il XVI secolo*, Venezia 1985, pp. 73-102.

² O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di Architettura e di alcune Pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1761. In questo dialogo l'intendente vicentino (Leandro) porta con sé disegni (quotati in piedi inglesi) per illustrare all'interlocutore londinese (Guglielmo) gli edifici palladiani che vanno insieme visitando. A fronte delle differenze che si rilevano fra il dato edilizio e i disegni pubblicati ne *I Quattro Libri*, Leandro non esita ad affermare che Palladio è stato obbligato «a discostarsi da quanto nei suoi libri aveva determinato di fare» per interferenze della committenza o per difficoltà intervenute in corso d'opera. È in questa pubblicazione che il Bertotti Scamozzi annuncia peraltro di essere impegnato a fare «con la massima diligenza» i rilievi «delle fabbriche di campagna» di Palladio, «benché ella sia una impresa che richiede una fatica immensa».

³ Questa "fatica" prende corpo in quattro volumi che vedono la luce a intervalli regolari, dati alle stampe, in Vicenza, da Francesco Modena. Della sua preparazione e delle difficoltà d'ogni genere che essa ha comportato abbiamo documentazione in un fascicolo – allegato agli incartamenti di Pietro Edwards – conservato a Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 788/A: *Tutto quel che rimane intorno al progetto dell'edizione di Palladio ideata da Pietro Edwards e maneggiata con il Signor Ottavio Bertotti Scamozzi e con il Signor Locatelli*, Vicenza 1770. La vicenda di questa laboriosa iniziativa editoriale è riepilogata in L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Neri Pozza Editore, 1975. In questo lavoro la Olivato introduce cautamente l'ipotesi che alcune delle "differenze" che si possono rilevare fra i disegni pubblicati da Palladio e l'opera eseguita possano anche essere frutto di "ripensamenti a posteriori" dell'architetto stesso.

⁴ N.-M. J. Chapuy, A. Corréat, A. Lenoir, *Ouvrages complètes d'André Palladio*, Nouvelle Edition, rectifiée et complétée d'après des notes et documents fournis par les premiers architectes de l'École Française, Paris chez L. Mathias Augustin, 1842, p. 7. Nicholas Marie Chapuy (ex-allievo dell'École Polytechnique ed ex-ufficiale del Genio Marittimo), Alexandre Corréat (ingegnere civile), Albert Lenoir (architetto e membro del Comité des Arts) rendono omaggio a Bertotti Scamozzi che ha fatto – a loro dire – un *beau travail*, «élevant un véritable monument à la gloire de Palladio», e riprendono l'indagine da lui avviata. Affermano: «Le plus souvent les dessins donnés par Scamozzi et conformes à l'exécution ne se rapportent pas avec ceux donnés par Palladio, soit que cette différence provienne de perfectionnements apportés par lui-même lors de cette exécution, et qu'il ait négligé de modifier ses dessins originaux; soit qu'elle provienne des architectes qui ont dirigé les travaux, ou de l'inactivité des dessinateurs chargés de la réduction de planches de son ouvrage».

⁵ Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, in Venezia appresso Domenico de' Franceschi,

1570, Libro II, p. 50.

⁶ I tempi lunghi di questa incubazione sono documentati dai fogli del Codice Cicogna 3617 (Biblioteca Museo Correr di Venezia) che attestano una precisa stesura dei testi posti a commento dei progetti che sono presentati da Palladio ne *I Quattro Libri*, (Sul tema cfr. anche L. Puppi, *Introduzione*, in L. Puppi (a cura di), *Delle case di villa*, Torino 2004).

Una qualche ulteriore riflessione sulla datazione proposta per la stesura di questi testi (1555) dovrebbe essere suggerita dalla circostanza che Palladio, scrivendo della fabbrica costruita per i fratelli Foscari, fa cenno alla morte di Battista Franco «grandissimo disegnatore a' nostri tempi», che viene a cadere nel 1561.

⁷ Cfr. A. Foscari, *Un alvaro di Andrea Palladio nella chiesa di San Pantalon (1555)*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venezia 1980, pp. 255-256; e A. Foscari, *Palladio a San Pantalon*, in L. Puppi (a cura di), *Palladio e Venezia*, Firenze 1982, pp. 90-93.

⁸ Si tratta in effetti di un sacello cristiano eretto sul percorso tardo-antico della via Flaminia, la cui datazione oscilla, nei diversi studi, tra il periodo paleocristiano (Salmi 1951; Russo 1992) e l'altomedioevo (Deichmann 1943; Emerick 1998; Jaggi 1998).

Cfr. R. Samperi (a cura di), *Leon Battista Alberti, l'architetto*, Silvana Editoriale, scheda 88, p. 480.

⁹ Andrea Palladio, *I Quattro Libri... cit.*, Libro IV, cap. xxv, pp. 98-102.

¹⁰ Qui di seguito non si considereranno tuttavia le variazioni che si possono registrare fra la fabbrica costruita in Malcontenta e quelle annotate a commento del disegno di essa pubblicato da Palladio nel suo *Secondo Libro*. Queste sono già state esaurientemente ragionate e commentate in: E. Forsman, *Visible Harmony. Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, Sveriges Arkitekturmuseum, Stockholm 1973, pp. 30-39; M. Kubelik, *Per una nuova lettura del Secondo Libro di Andrea Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio" 21, 1979, pp. 177-79; E. C. Robinson, *Structural Implications in Palladio's Use of Harmonic Proportions*, in "Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio" 10-11, 1998-1999, pp. 175-182 (e in particolare pp. 180-181).

¹¹ Andrea Palladio, *I Quattro Libri... cit.*, Libro I, p. 3.

¹² Si tratta ancora una volta di una proposizione concettuale: Palladio, che conosce ovviamente il sito su cui ha eretto questa fabbrica, sa bene infatti che questi muri e i giardini che essi sarebbero chiamati a racchiudere non si possono realizzare in concreto a levante della casa, ove un'ansa del Brenta limita severamente la superficie scoperta a sua disposizione.

¹³ Andrea Palladio, *I Quattro Libri... cit.*, Libro I, p. 54.

¹⁴ Palladio, così facendo, adotta la tipologia strutturale realizzata per coprire le stanze piccole della casa costruita per Bonifacio Pojana, nella villa di Pojana.

¹⁵ Nella prassi edilizia veneziana – per un insieme di ragioni strutturali che qui sarebbe lungo riepilogare – le aperture vengono poste quasi agli angoli del muro. Cfr. A. Foscari, *La casa veneziana*, in "The Venice International Foundation" n. 17, Venice Foundation, Venezia novembre 2005, pp. 9-15.

¹⁶ Andrea Palladio, *I Quattro Libri... cit.*, Libro I, p. 55.

¹⁷ Sebastiano Serlio, *On domestic Architecture*, 1540,

15th century manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University, The Architectural History Foundation New York & MIT Press Cambridge Massachusset and London, 1978, LV v.

¹⁸ Essa appare, a opera di Vincenzo Scamozzi, nel Palazzo Contarini degli Scriggini, prospiciente il Canal Grande, a San Trovaso.

¹⁹ Per chi ritenesse di approfondire questa ipotesi si annota che anche in questa fabbrica eretta da Palladio in Malcontenta, le falde del tetto (quella meridionale e quella settentrionale), se fossero prolungate andrebbero a posare "naturalmente" sulla cornice, senza costituire impedimento al transito delle persone fra un lato e l'altro del "piano di sopra" (anche se la pavimentazione del vano centrale era una quota più elevata di quella delle stanze laterali, dacché l'estradosso delle volte della sala a crociera del piano nobile ha una quota più elevata del

estradosso delle stanze che a essa si affiancano. Non solo: anche in questa fabbrica Palladio ha predisposto, a livello del pavimento, una presa d'aria di singolare configurazione che si apre entro il frontespizio della facciata meridionale).

²⁰ Malgrado sia nota (e celebrata anche da Giorgio Vasari), l'amabilità dell'architetto, non è da credere che un procedimento così singolare possa essere determinato da circostanze estemporanee come potrebbero essere una forma di compiacenza verso Alvise Foscari (unico proprietario della casa allo scadere del sesto decennio) che nei mesi che precedono la pubblicazione de *I Quattro Libri* era Capitano in Bergamo (una città in cui Palladio spera ancora di poter costruire quel duomo per il quale aveva già consegnato il progetto ai Rettori veneziani); ovvero una forma di celebrazione del matrimonio recente di Alvise con Elisabetta Loredan (nipote del doge in carica, Piero Loredan, che pro-

prio nel 1570 convoca l'architetto per la costruzione del ponte di Bassano). Sono circostanze, queste, che – per quanto rilevanti le si vogliono giudicare – non possono che giocare un ruolo marginale nei procedimenti decisionali di un architetto che da molti anni esercita con imperterrito rigore la sua disciplina.

²¹ Vitruvio, *De Architectura*, V, I, p. 10: «Ita fastigiorum duplex texti nata...».

²² Alcuni indizi fanno pensare che il disegno della pagina 50 del *Secondo Libro* faccia parte di quelli che frettolosamente Palladio consegna a Domenico de' Franceschi, il suo editore, perché dia alle stampe con urgenza il suo trattato: uno di questi – forse più eloquente – è che l'immagine è speculare.

²³ Su questa materia rimane fondamentale R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'umanesimo*, Torino 1964, pp. 88-95.