

STUDI PALLADIANI
PORTALI E FINESTRE TRIPARTITI
NELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO

INTRODUZIONE

I. LA SERLIANA - MOTIVO PALLADIANO - DEFINIZIONE E TERMINI

1. LE VERSIONI ANTICHE DEL MOTIVO

- A. IL MOTIVO NELL'ANTICA ARCHITETTURA
- B. STUDI DI RICOSTRUZIONE DELLE TERME ROMANE DI ANDREA PALLADIO

2. L'INTERPRETAZIONE SPAZIALE DEL MOTIVO DATA DAL PALLADIO

- A. GLI ATRI, LE « SALE DI QUATTRO COLONNE »
- B. LE « ENTRATE DI QUATTRO COLONNE » NELLE VILLE E NEI PALAZZI
 - a. Villa Francesco Pisani a Montagnana
 - b. Palazzo Iseppo Porto a Vicenza
 - c. Palazzo Thiene a Vicenza
 - d. Palazzo Barbarano da Porto a Vicenza
 - e. Progetto di palazzo nel Libro Secondo
 - f. Progetto di palazzo Civena a Vicenza
 - g. Loggia del Capitaniato a Vicenza
 - h. Il tablino del Monastero della Carità a Venezia
 - i. La composizione spaziale dell'« entrate » con quattro colonne

3. LA PSEUDO PERGOLA NELLA CHIESA DEL REDENTORE A VENEZIA

4. I MOTIVI NELLA FUNZIONE DI PORTALI

- a. Palazzo Barbarano da Porto a Vicenza
- b. Tre progetti di facciate di ville: Londra, RIBA XVII, 1,2,15
- c. Villa Valmarana a Vigardolo Bressan
- d. Villa Bonifacio Pojana a Pojana Maggiore

5. TIPOLOGIA DEI MOTIVI:

- A. GRUPPO PRIMO: MOTIVI CON LA DOPPIA ARCATA
 - a. Tre progetti di facciate di ville: Londra, RIBA, XVII, 1,2,15
 - b. Villa Bonifacio Pojana a Pojana Maggiore
 - c. Progetto di facciata di palazzo: Londra, RIBA, XVII, 11
 - d. Progetto di facciata di palazzo con loggia: Londra, RIBA, XVII, 22
 - e. Ricostruzione delle terme di Alessandro (particolare)
- B. GRUPPO SECONDO: MOTIVI CHE SI DISTINGUONO PER LA « SEMPLICITÀ » DELLA COMPOSIZIONE

- a. Villa Porto Godi a Lonedo
- b. Villa Bonifacio Pojana a Pojana Maggiore
- c. Palazzo Barbarano da Porto a Vicenza
- d. Progetto di facciata di palazzo
- C. GRUPPO TERZO: MOTIVI COMPLETATI DALL'ORDINE MAGGIORE
 - a. Villa Angarano
 - b. Progetto della facciata della chiesa di S. Petronio a Bologna
 - c. Progetto della facciata di palazzo, Londra, RIBA, XVII, 22
 - d. Progetto della facciata di palazzo, Londra, RIBA, XVII, 19
 - e. Progetto della facciata della Scuola di S. Maria della Misericordia a Venezia
- 6. SEQUENZE DEI MOTIVI
 - A. SISTEMA IRREGOLARE
 - a. Ricostruzione delle terme di Diocleziano
 - b. Ricostruzione delle terme di Alessandro
 - c. Palazzo Civena a Vicenza
 - d. La villa dei fratelli Daniele e Marco Antonio Barbaro a Maser
 - B. SISTEMA REGOLARE
 - a. Progetto di facciata con loggia, Londra, RIBA, XVII, 22
 - b. La Basilica di Vicenza
- 7. IL MOTIVO DELLA FACCIATA LATERALE DELLA LOGGIA DEL CAPITANIATO

II. LA FINESTRA TERMALILE - DEFINIZIONE E TERMINI

- 1. PALLADIO SUI TIPI DI VOLTE, LIBRO PRIMO, CAP. XXIV
- 2. PALLADIO E « DELLE MISURE DELLE PORTE E DELLE FINESTRE » LIBRO PRIMO, CAP. XXV.
- 3. LE ANTICHE FINESTRE TERMALI E LE RICOSTRUZIONI DELLE TERME ROMANE DI ANDREA PALLADIO
 - a. Sezione delle terme di Agrippa
 - b. Particolare della ricostruzione delle terme di Diocleziano
 - c. Particolare della ricostruzione delle terme di Diocleziano
- 4. LE FINESTRE TERMALI NELL'ARCHITETTURA ROMANA DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO
- 5. TIPOLOGIA DELLE FINESTRE TERMALI NELLE VILLE DEL PALLADIO
 - A. FINESTRE TERMALI, DEL SISTEMA ACCOPPIATO DELLE APERTURE, NELLE ALZATE DELLE VILLE
 - a. Progetto di villa, Londra, RIBA, XVII, 1 r
 - b. Progetto di villa, Londra, RIBA, XVII, 17
 - c. Villa Porto Godi a Lonedo
 - d. Villa Pisani a Bagnolo
 - e. Villa Marco Zenò a Cesalto
 - f. Villa Chiericati Porto a Vancimuglio
 - g. Villa Foscari a Mira

- B. ARCADE DI COLONNE CON FINESTRA TERMALE
 - a. Terme di Agrippa
 - b. Terme di Diocleziano
 - c. Villa Thiene a Quinto Vicentino
 - C. FINESTRE TERMALI CIECHE
 - a. Villa Pisani a Bagnolo
 - b. Villa Thiene a Quinto Vicentino
6. LE FINESTRE TERMALI NELLE CHIESE
Refettorio nel Convento di S. Giorgio Maggiore
7. TIPOLOGIA:
- A. FINESTRE TERMALI NELLE FACCIATE DELLE CHIESE
 - a. San Francesco della Vigna a Venezia
 - b. San Petronio a Bologna (progetto della facciata)
 - B. FINESTRE TERMALI PER ILLUMINARE GLI INTERNI DELLE CHIESE
 - a. San Giorgio Maggiore a Venezia
 - b. Il Redentore
 - c. Progetto di sezione della chiesa a pianta centrale
 - d. Progetto delle pareti di un mausoleo con la pietra sepolcrale del condottiero (?), Budapest

Conclusione

INTRODUZIONE

Nelle opere architettoniche del Palladio si trovano sovente finestre tripartite, chiamate serliane o motivi palladiani, e finestre termali. Una caratteristica comune di ambo i motivi è la loro tripartizione.

Palladio si serve della composizione chiamata serliana anche per i portali, similmente agli architetti a lui contemporanei. Fu, invece, il solo a servirsi dello schema detto delle serliane per organizzare il sistema spaziale delle « entrate » nei palazzi di Vicenza e nella sala centrale di villa Pisani a Montagnana. Queste « entrate », come la sala ricordata, si richiamano all'antico sistema dei « tetrastilos ». Sulle quattro colonne, che organizzano la suddivisione interna delle « entrate », scende una volta a crociera a botte. L'unione della volta con i quattro sostegni a colonne avviene attraverso uno schema di serliane.

Gli studi della morfologia di ambo i motivi permettono di definire la tipologia.

Questa permette di stabilire la genesi nonché il grado d'indipendenza dell'interpretazione data loro dal Palladio. L'individualità di queste soluzioni ci autorizza ad usare la denominazione « motivo palladiano » invece di « serliana », tanto più che il Serlio (al quale si riconnette il nome di serliana) non conosceva le versioni palladiane più individuali del motivo.

Il saggio è stato suddiviso in due parti: ciascuna è una monografia di uno dei motivi, cioè delle cosiddette serliane e delle finestre termali. Nella monografia delle finestre termali, invece, vengono separatamente esaminati gli schemi che appaiono nell'architettura delle ville e nell'architettura delle chiese.

Sono stato invogliato ad intraprendere tale studio dalle pregevoli analisi di Rudolf Wittkower, che ne iniziò gli esami morfologici e ne stabilì le basi metodologiche, particolarmente nel suo articolo « Il balaustro rinascimentale e il Palladio ». ¹

¹ *Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura « Andrea Palladio »* poi citato come « *Bollettino del CISA* », X, 1968, pp. 332-349; alla morfologia

Dedico il mio studio alla memoria del Professor Rudolf Wittkower e al Centro Internazionale di Studi di Architettura « Andrea Palladio » di Vicenza, con il quale Rudolf Wittkower ebbe intensi contatti fin dalla fondazione. In tale occasione desidero esprimere la mia riconoscenza al Professor Rodolfo Pallucchini, allora Presidente del Centro, e al Professor Renato Cevese, Segretario del Centro, per il benevolo aiuto datomi nelle mie ricerche, e la mia più profonda stima all'on. Avv. Guglielmo Cappelletti, Presidente degli Enti Fondatori del Centro.

Cordiale riconoscenza esprimo al Signor Neri Pozza per l'aiuto dato nelle mie ricerche e perché ha reso possibile la stampa del mio studio.

Le fotografie riprodotte nel libro mi sono state fornite, per la maggior parte, dalla Biblioteca Hertziana di Roma, e ne ringrazio la Dott.ssa Hildegard Giese e il Prof. Wolfgang Lotz. Le altre le ho avute dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini di Venezia, e ne ringrazio cordialmente il Dott. Alessandro Bettagno nonché la Fototeca del Centro Internazionale Studi di Architettura « Andrea Palladio » di Vicenza e per queste sono grato al dott. Ferdinando Rigon.

Ringrazio cordialmente la Signora Celeste Zawadzka per la traduzione del testo in italiano. Nello stesso tempo Le esprimo tutta la mia riconoscenza per essersi sempre prestata ad aiutarmi, traducendo i miei scritti.

I riassunti di alcuni problemi presentati nel presente libro sono stati pubblicati in italiano nel Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura « Andrea Palladio » di Vicenza.² Alcune parti del libro sono state pubblicate anche in

delle forme architettoniche usate dal Palladio è dedicato lo studio: *Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classical Architecture*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », 1943, p. 154 e 155; la genesi del motivo della cosiddetta serliana è stata presentata in: *England and the Mediterranean Tradition*, Warburg and Courtauld Institutes, 1945, p. 142 ss. L'esame della morfologia palladiana è stato intrapreso anche da RENATO CEVESE, *Porte e archi di trionfo nell'arte di Andrea Palladio* in « Bollettino del CISA », 1972, XIV, pp. 309-327. RUDOLF WITTKOWER, *S. Maria della Salute* in « Saggi e Memorie di Storia dell'Arte », Venezia 1963, V, 3, p. 42.

² STANISLAW WILINSKI, *La serliana*, « Bollettino del CISA », 1965, VII, pp. 115-125; Id., *La serliana di villa Pojana a Pojana Maggiore*, in « Bollettino del CISA », 1968, X, pp. 79-85; Id., *La serliana*, Parte I: Topografia delle serliane, pp. 399-406. Parte II: La finestra veneziana e la serliana, pp. 407-414. Parte III: La serliana nell'interpretazione di Andrea Palladio, pp. 414-429, in « Bollettino del CISA », XI, 1969; Id., *La finestra termale nelle ville di Andrea Palladio*, in « Bollettino del CISA », XI, 1969, pp. 207-221; Id., *La finestra termale nelle chiese di A. Palladio*, in « Bollettino del CISA », XIV, 1972, pp. 327-341.

polacco, nondimeno in un altro contesto, nel « Kwartalnik Architektury i Urbanistyki ».³

I. LA SERLIANA = MOTIVO PALLADIANO

DEFINIZIONI E TERMINI

Il motivo architettonico triassiale, simmetrico, con l'asse centrale chiuso in alto da una semicirconferenza e con gli assi laterali chiusi a linea retta, non è univocamente denominato. Gli assi di questo motivo possono essere aperti o chiusi; in quest'ultimo caso abbiamo la versione cieca del motivo, per cui nella configurazione della facciata viene messo in risalto soltanto lo schema. Questa interpretazione del motivo ha carattere soltanto decorativo. Quando tutti gli assi sono aperti, e il motivo assolve la funzione di finestra trifora, l'apertura centrale è alle volte chiusa da archivolto che può passare in architrave sulle due aperture laterali. In simili casi le singole aperture sono per lo più divise da colonne. Talvolta il motivo, privo di elementi dell'ordine, è in un certo modo quasi scavato nello spessore del muro.

Il motivo con tutte le aperture aperte, fornito di dettaglio architettonico, come colonne o pilastri, chiuso ai lati dall'ordine maggiore, può essere interpretato come una « piccola architettura ». Proprio le colonne dell'ordine maggiore, che chiudono il motivo dai lati, sono unite sopra il triforio da un cornicione che separa la campata con il motivo da tutta la facciata. Si deve aggiungere che in questo sistema tripartito si nota un'evidente gerarchia delle aperture in cui la principale è quella centrale, più ampia e più alta, e le due laterali più basse e più strette.

Per definire il nostro motivo, mancando un'unica denominazione convenzionalmente stabilita, se ne usano tre diverse. Ognuna mette in evidenza certe qualità del motivo. Nei lavori pubblicati in inglese, tedesco e francese, il nostro motivo viene

³ STANISLAW WILINSKI, *La serliana*, parte I e II, in « Kwartalnik Architektury i Urbanistyki », XIII/2, Varsavia 1968, pp. 101-136; Id., *Il motivo palladiano*, parte III, in « Kwartalnik Architektury i Urbanistyki », XIII/4, Varsavia 1968, pp. 373-403; *La finestra termale nelle ville di Andrea Palladio*, in « Kwartalnik Architektury i Urbanistyki », XVI/1, Varsavia 1971, pp. 23-38; sta per essere pubblicato sul « Kwartalnik » un sunto: *Le finestre termali nelle chiese di Andrea Palladio*.

chiamato « motivo palladiano »; nei lavori pubblicati in italiano viene, invece, generalmente usato il termine di « serliana ».⁴ Ambedue queste denominazioni presentano un certo inconveniente; in realtà è difficile usare queste denominazioni parlando dei motivi che risalgono, per esempio, al periodo antico o ad altro periodo precedente l'attività del Serlio e del Palladio. Il termine serliana lascia supporre, in un certo modo, che Sebastiano Serlio abbia contribuito « all'invenzione » del motivo e alla sua diffusione. Soltanto quest'ultimo fatto corrisponde alla verità; fu infatti in gran parte grazie alle illustrazioni che rappresentavano le facciate dei palazzi veneziani — presentate nei suoi Libri (particolarmente nel IV) — che l'uso di questo motivo si diffuse, pur se prevalentemente nella versione che maggiormente corrispondeva alla denominazione di « finestra veneziana ».⁵ Questo termine abbraccia un ambito funzionalmente più ristretto ed è giustificato dalla popolarità di questo motivo nell'architettura veneziana, particolarmente nelle facciate che davano sui canali. Nei lavori in inglese, questo termine viene usato per definire innanzitutto un motivo che appare nel palladianesimo, presente non solo in Inghilterra, ma anche negli Stati Uniti.

Se si lasciano da parte i dubbi connessi con l'uso della denominazione di serliana per designare, per esempio, la versione antica del motivo, cioè quella che risale al periodo precedente l'attività del Serlio, risulta che in tal caso sarebbe più giusto usare il termine « motivo palladiano ». Lo giustificerebbero anche l'importanza e il ruolo dell'interpretazione, più ampia e più completa, che il Palladio ha dato di questo motivo. Una tale pluralità di usi non viene raggiunta in nessun caso da Sebastiano Serlio.

Ritengo che il diffondersi, attraverso la storiografia italiana, del termine di « serliana » sia dovuto, in gran parte, all'influenza dell'articolo di Fausto Franco, articolo che è una specie di monografia del motivo, pubblicato sull'Enciclopedia Italiana.⁶ Fausto Franco spiega che la scelta di tale denominazione era

⁴ RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964 (traduzione italiana, ampliata), p. 77; a causa della Basilica di Vicenza: chiamato « motivo palladiano », nota 6: « In Italia questo motivo è perciò chiamato solitamente "serliana" ».

⁵ S. WILINSKI, *La finestra veneziana...*, op. cit., p. 407 ss.

⁶ FAUSTO FRANCO, *Serliana*, Enciclopedia Italiana, Roma 1949, V. XXXI, p. 442.

dovuta alla diffusione data a questo schema da Sebastiano Serlio. Renato Cevese, nel suo Dizionario, riduce l'uso di questo motivo alla sola funzione di finestra; rileva inoltre che era stato usato anche da Raffaello, Bramante e Giulio Romano.⁷ Luciana Finelli, nel Dizionario Enciclopedico di Architettura e di Urbanistica, riportando una definizione abbastanza ampia della serliana, non ne limita la funzione a quella di finestra ma ricorda che Sebastiano Serlio fu colui che eseguì la codificazione delle diverse funzioni del motivo, molto probabilmente di origine siriana.⁸ Nel volume V del Dizionario si trova la voce « serliana ». L'autore, anonimo, di questa voce, definisce la serliana come un tipo speciale di trifora che ha imprestato il suo nome dal Serlio il quale aveva riprodotto varie versioni del motivo nei suoi Libri.⁹ Ricorda, inoltre, che la serliana era già usata nell'architettura romana e, come esempi, riporta il tempio di Ba'albek in Siria e il palazzo di Diocleziano a Spalato.¹⁰

Nella bibliografia palladiana, in inglese, la trifora viene chiamata « motivo palladiano ». Questo motivo viene così definito anche nella traduzione italiana della classica opera di Rudolf Wittkower sull'architettura del periodo dell'Umanesimo.¹¹ La denominazione di « motivo palladiano » si ritrova anche nel Wasmuth Lexikon der Baukunst.¹² Nel « Lexikon der Welt Architektur », N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, la serliana viene chiamata « Palladio motiv », mentre come sinonimo viene riportato il termine di « finestra veneziana ». ¹³ Secondo questo Lexikon, la composizione di questo motivo di finestra fu sviluppata dal Bramante; il Serlio ne pubblicò le differenti versioni e il Palladio lo applicò; la Basilica di Vicenza è l'esempio più noto. Alla voce « Palladio motiv » si dice inoltre che la stessa definizione è usata in Germania, mentre in Inghilterra si usa

⁷ RENATO CEVESE, *Piccolo Dizionario*, Milano 1965, p. 50.

⁸ Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma 1969, II., pp. 338-341. Voce: Finestra.

⁹ C.s. nella morfologia della finestra, di cui a p. 340, serliana. Sicuramente per un errore di stampa è sbagliato l'anno della pubblicazione a Venezia di S. SERLIO, *Regole generali dell'architettura...* 1588 invece di 1537; W. B. DINSMOOR, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in « The Art Bulletin », 1942, I e II, p. 145, n. 109.

¹⁰ Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, V. V, p. 480; nonché nota 79.

¹¹ Vide n. 5: R. VITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 77.

¹² *Wasmuth Lexikon der Baukunst*, Berlin 1937, IV, p. 14; B. PATZAK, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Leipzig 1908, pp. 144-150.

¹³ N. PEVSNER, J. FLAMING, H. HONOUR, *Lexikon der Welt Architektur*, Traduzione tedesca, München 1966, p. 433.

anche il termine di « motivo serliano ». ¹⁴ R. Wittkower e J. S. Ackerman soltanto raramente si servono del termine di serliana. Non lo usa John Summerson in « The Classical Language of Architecture », e persino nel vocabolario delle voci, allegato al libro, cerca di riordinare la terminologia trattata con tanta discordanza. Summerson introduce la differenziazione fra le due versioni del motivo e precisamente fra la finestra veneziana e il cosiddetto motivo palladiano. ¹⁵ Nei confronti della prima denominazione spiega come questo motivo non sia tipicamente veneziano (il che scalsa fundamentalmente la giustezza dell'uso di questa denominazione) dato che lo usavano anche Bramante e Raffaello, più tardi, lo Scamozzi ed anche Inigo Jones. ¹⁶ Sino alla fine del XIX secolo gli architetti inglesi applicano quella variante del motivo che è stata fatta da noi rientrare nel primo gruppo della tipologia dei motivi d'interpretazione palladiana. ¹⁷ Questa variante del motivo, basata sui disegni del Maestro di Vicenza, fu usata per la prima volta in Inghilterra da Lord Burlington. ¹⁸

Nel contempo J. Summerson, quando definisce il motivo palladiano, scrive che questa denominazione venne introdotta dai francesi. Ne limita l'uso soltanto allo schema presente nella Basilica di Vicenza e pertanto a quel motivo chiuso ai lati dall'ordine maggiore. Riserva la denominazione di motivo palladiano esclusivamente a quello schema che è totalmente abbracciato dall'ordine maggiore « ed è a tale sistema che dovrebbe essere limitata la denominazione di "motivo palladiano" ». ¹⁹

L'interpretazione architettonica e spaziale dello schema datati dal maestro di Vicenza giustifica inoltre l'uso del termine « motivo palladiano » molto più adeguato di quello di serliano.

¹⁴ « Serlian Motif », questo termine è usato da MYRA NAN ROSENFELD nell'ottimo studio *Sebastiano Serlio's Late Style in the Avery Library Version of the Sixth Book on Domestic Architecture*, in « Journal of the Society of Architectural Historians », XXVIII/3, 1969, p. 168; lo stesso termine « Serlian Motif » come sinonimo di « Venetian Window » e di « Palladian Motif » si trova in T. W. WEST, *A History of Architecture in Italy*, University of London Press Ltd 1968, p. 153.

¹⁵ JOHN SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 1970 (traduzione italiana), Glossario, pp. 87-94.

¹⁶ C.s., p. 89, « Non è tipicamente veneziana... ».

¹⁷ C.s., p. 89, « Una variante, in cui un arco di sostegno esterno concentrico con l'arco interno; si estende sopra tutte e tre le luci, fu tratta da Lord Burlington da un disegno di Palladio e usata in diverse sue opere, e dopo di lui, dagli architetti inglesi fino al tardo XIX secolo ». Vedi inoltre la nota 114.

¹⁸ L. HARRIS, *Fonti dell'influenza palladiana in Inghilterra*, « Bollettino del CISA », 1970, pp. 225, XII.

¹⁹ SUMMERSON, op. cit., p. 91.

1. LE VERSIONI ANTICHE DEL MOTIVO

A. *Il motivo nell'antica architettura romana*

Il motivo, detto alle volte serliano, oggetto dei presenti studi, creato dall'unione in un'unica composizione di due tipi di aperture: laterali — chiuse in alto da architravi — e centrale — chiusa da archivolto — può essere ritenuto una sintesi dell'antica architettura ellenica e romana, eseguita in unico schema. È presente nell'architettura antica dell'impero romano. Abbiamo già detto che lo s'incontra nel tempio di Ba'albek in Siria, nel peristilio del Palazzo di Diocleziano a Spalato (ed anche nel tempio di Adriano ad Efeso).²⁰ Durante le cerimonie, nell'arcata dell'apertura centrale del motivo, nel portico del palazzo imperiale, si presentava l'imperatore e, pertanto, questa apertura, chiusa in alto da archivolto, venne ad avere un ruolo ideologico di primo piano come confermano anche altri motivi noti dall'antichità.²¹

Ci interessano le versioni più antiche che il Palladio poté conoscere di persona. Erano i motivi — attualmente ricostruiti — che circondano il « canopo » di villa Adriana a Tivoli. Dalla lettera del Maestro di Vicenza a Marco Thiene, scritta il 20.V.1547, sappiamo che l'architetto era a Tivoli e persino che vi eseguiva dei disegni in situ.²² I lati della piscina sono circondati da un colonnato dagli intercolonna diversi; in alto le colonne sono unite fra di loro da un architrave o da un archivolto, alternativamente; in questo modo è stata creata una sequenza di motivi di cui l'uno penetra nell'altro con una cadenza di aperture a - b - a - b - a, ecc. Nelle arcate sono collocate delle statue.²³ A Spalato l'imperatore si presentava in tutta la sua

²⁰ FURIO FASOLO, *L'architettura romana di Efeso*, in « Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura », 18, Roma 1962, p. 69, fig. 54.

²¹ PAOLO LINO ZOVATTO, *La pergola paleocristiana del sacello di S. Prodocimo di Padova e il ritratto del Santo titolare*, in « Rivista di Archeologia Cristiana », XXXIV, Roma 1958, fig. 7, pp. 152-154.

²² HEINZ SPIELMAN, *Andrea Palladio und die Antike*, Berlin 1966, p. 52 e 84 nonché note 175 e 298; HEINZ KÄHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950; C. TIBERI, *L'edera di Erode Attico a Olympia e il canopo della villa Adriana presso Tivoli*. Saggi di Storia dell'architettura in onore del Professor Vincenzo Fasolo, Roma 1961, p. 46, fig. 19; ERIK FORSSMAN, *Palladio e l'antichità*, in « Mostra del Palladio », Vicenza 1973 (successivamente citata come « Mostra »), p. 21 e 22; HOWARD BURNS, *I disegni*, Mostra, op. cit., p. 137; *Disegni in Royal Institute of British Architects* (successivamente citato RIBA), London, IX, 12 e 13 r e v: « Questi disegni a mano libera sembrano eseguiti sul posto ».

²³ PAOLO MARCONI, *S. Maria dei Sette Dolori in Montorio e il classicismo borro-*

maestà nell'apertura centrale; a Tivoli vi si trovava la statua in marmo di un eroe.²⁴

Nell'architettura antica conosciamo solamente rari esempi di questo motivo usato come finestre. Poste nella parte a volta dell'interno, escludono la possibilità che servissero per vedere al di fuori. La loro funzione è unicamente quella di fornire luce all'interno. Tale è la finestra che si trova nella navata centrale della Basilica di Massenzio, visibile nel disegno della sezione in prospettiva che si trova nel cosiddetto Codex Coner, che il Palladio probabilmente conosceva e che ultimamente è stato ascritto a Giovanni Battista detto il Gobbo.²⁵

B. Studi di ricostruzione delle terme romane di Andrea Palladio

Il Maestro di Vicenza conobbe personalmente la versione antica del motivo durante i suoi soggiorni a Roma.²⁶ Lo confermano, in un certo modo, i disegni delle terme romane eseguiti verso il 1550. Aveva conosciuto già precedentemente la versione del motivo, codificata da Sebastiano Serlio nell'incisione del Libro IV (1537) pubblicato a Venezia.²⁷ Il Palladio poté pertanto confrontare la versione del motivo, diffuso dal Serlio, con quelli antichi che ancora si erano conservati nell'architettura delle terme romane.²⁸ Tale confronto poteva aver avuto luogo durante gli studi del Palladio dell'antica architettura romana. Quasi un quarto dei disegni del Palladio, dedicati all'architettura antica, e che ci sono giunti, riguardano le terme. Mi riferi-

miniano, in « Palatino », X, 1966, n. 3-4, fig. 4, p. 199.

²⁴ ZOVATTO, op. cit., p. 168.

²⁵ Codex Coner, fol. 59, London, Sir John Soane's Museum. Riproduzione: WOLFGANG LOTZ, *Das Raumbild in der Italianischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in « Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz », 1956, VII, p. 207, fig. 16; GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *I Sangallo e Palladio*, in « Bollettino del CISA », 1966, VIII, p. 43; Id., *L'autore del codice londinese attribuito ad Andrea Coner*, in « Palladio », Roma 1951; E. FORSSMAN, op. cit., p. 23 e 24.

²⁶ ROBERTO PANE, *Andrea Palladio*, Torino 1961, pp. 20-37, i soggiorni di Palladio a Roma erano fra l'altro dovuti alla preparazione dell'edizione del Vitruvio, preparata da Daniele Barbaro, stampato nel 1556, alla cui illustrazione lavorava Palladio; SPIELMANN, op. cit., p. 15, 25, 33 e ss.

²⁷ SEBASTIANO SERLIO, *IV Libro*. Edizioni diverse di questo libro presentano il seguente titolo: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici... con gli esempi dell'antiquità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, MDXXXVII. In Venetia per Francesco Marcolini da Forlì; STANISLAW WILINSKI, *Sebastiano Serlio*, in « Bollettino del CISA », 1965, p. 107; *Sebastiano Serlio e Andrea Palladio*, in « Bollettino del CISA », 1964, VI, p. 136.

²⁸ GIAN GIORGIO ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1969, p. 78.

sco qui ai disegni che Lord Burlington ha ritrovato a Villa Barbaro a Maser, alcuni dei quali presentano la ricostruzione dell'architettura delle terme, pubblicati nel 1730.²⁹ Una parte dei progetti di ricostruzione delle terme era già stata eseguita negli anni 1545-1547.³⁰ I suoi studi sistematici di ricostruzione dell'architettura delle terme cadono però negli anni 1565-1567.³¹ Durante la ricostruzione delle terme, Palladio prevedeva contemporaneamente diverse varianti dettategli dalla conoscenza dei principi dell'architettura antica.³² Alcune varianti cessavano poi di essere delle ricostruzioni dato che nascevano sotto l'influsso dell'inventiva architettonica del Maestro e persino discordavano con i ricordati principi dell'architettura antica e reale stato delle terme. I dubbi riguardavano principalmente la suddivisione degli interni in navate, che dovevano tener conto delle necessità statiche senza tuttavia spezzare l'uniformità spaziale degli interni. Separava pertanto le navate con arcate a colonne o con il motivo da noi trattato, usato non soltanto, nella versione isolata, nei passaggi ma anche nella sequenza di motivi che si penetravano vicendevolmente separando gli interni in spazi minori.

Nei numerosi disegni delle ricostruzioni, il Palladio stranamente non usa il nostro motivo come finestre, ad eccezione (come si è potuto constatare) di un unico caso, e cioè in un disegno delle terme di Diocleziano preparato per essere pubblicato.³³ Queste finestre sono situate molto in alto, il che esclude la possibilità che potessero servire per guardare all'esterno.

Il sistema di interpretazioni del motivo trattato, che appare nei disegni delle ricostruzioni delle terme, verrà più tardi usato dal Palladio nelle sue opere architettoniche. Gli elementi che fanno parte dei singoli motivi, e che costituiscono i criteri dei gruppi tipologici, come, per esempio, la doppia arcata o l'ordine maggiore, furono presi dal Palladio dall'architettura delle terme.

Il Maestro di Vicenza, come mostra il disegno della sezione con la prospettiva dell'interno delle terme di Diocleziano (disegno eseguito prima del 1550), si serviva del motivo per separare spazi

²⁹ H. SPIELMANN, op. cit., p. 66-67. « Terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio e date in luce da Riccardo Conte di Burlington, Londra 1730 ».

³⁰ SPIELMANN, op. cit., p. 67.

³¹ Vide nota 40.

³² Vide nota 41.

³³ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 70, fig. 128; H. SPIELMANN, op. cit., p. 162.

minori.³⁴ Le aperture, che vengono a formare passaggi tripartiti, sono abbracciate da colonne e talvolta tutto il motivo è persino abbracciato dall'ordine maggiore, come dimostra la variante del dettaglio di queste stesse terme, disegnato dopo il 1565.³⁵ In questa variante suggerisce di sostituire il motivo con una finestra termale posta in una delle campate, oppure di usare il motivo con una colonna, abbracciato interamente dall'ordine maggiore. In questo stesso disegno, oltre al motivo isolato, Palladio propone di introdurre una sequenza di motivi dal sistema irregolare, che penetrano l'uno nell'altro, con una cadenza delle aperture a, b, a, b, a, b, a, ecc. Questo tipo di sequenza con motivi irregolari, ricorda i motivi che circondano la piscina di Villa Adriana a Tivoli. È difficile stabilire se il Palladio aveva trovato anche questo sistema di motivi nell'architettura, già parzialmente distrutta, delle terme romane. In un'altra variante della ricostruzione di una parte delle terme di Tito, il motivo era usato nella versione isolata; vi assolveva una funzione costruttiva e compositiva.³⁶

Il motivo viene trattato in modo simile nel disegno (eseguito prima del 1550) che presenta la prospettiva dell'interno delle terme di Caracalla.³⁷ In questo interno il motivo ha la funzione di passaggio tripartito a colonne. Palladio si serve delle gigantesche superfici delle terme per stabilire le varie possibilità di comporre nelle arcate le colonne coperte da architrave, che vi si trovano; inoltre, nella parte superiore dell'arcata, pone talvolta una finestra termale, sostenuta dalle ricordate colonne.

L'uso del motivo, qui esaminato, nelle ricostruzioni dei monumentali interni, a più navate, delle antiche terme o basiliche era dettato da ragioni di natura strutturale e statica, in particolare dalla necessità di suddividere questi interni in navate, servendosi del carattere « traforato » dei motivi che, compositivamente, non distruggevano lo spazio omogeneo degli interni. Ci appare qui chiaramente il carattere spaziale dell'interpretazione del motivo. Usando il motivo nella ricostruzione delle terme,

³⁴ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 71, fig. 134; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161.

³⁵ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 71, fig. 132; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161.

³⁶ H. SPIELMANN, op. cit., p. 162, fig. 89; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 66, definisce queste terme come terme di Nerone.

³⁷ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 71, fig. 135; H. SPIELMANN, op. cit., p. 159, 162 ss.

Palladio, per natura di cose, era convinto della sua antica genesi; fu proprio questa convinzione che lo spinse ad usare il motivo nell'architettura che, più tardi, egli stesso credè.³⁸ Già verso l'anno 1550, quando studiava le diverse varianti per unire le colonne nella struttura di un solo motivo che riempisse l'arcata, nella divisione degli interni nei disegni di ricostruzione delle terme romane, aveva già ottenuto, in tutta la loro pienezza, i risultati delle proprie esperienze; questo fatto, in realtà, non ha finora attirato l'attenzione di nessuna bibliografia e, per esempio, i problemi della sala « di quattro colonne » o delle « entrate » dei suoi palazzi a Vicenza, vengono unilateralmente interpretati.³⁹

2. L'INTERPRETAZIONE SPAZIALE DEL MOTIVO DATA DAL PALLADIO

A. *Gli atri, le « sale di quattro colonne »*

I principi dell'architettura del Palladio si ritrovano immanentemente nelle opere antiche.⁴⁰ Il desiderio di « avvicinarsi » nella sua attività all'architettura antica era un suo scopo che perseguiva pienamente cosciente; basterà qui riportare le parole del Libro II, suggestive sotto questo aspetto, che si riferiscono all'atrio corinzio da lui introdotto nell'architettura del Convento della Carità a Venezia: « Ho cercato di assomigliar questa casa a quella de gli Antichi: e però vi ho fatto l'Atrio Corinthio ». ⁴¹ Si deve tuttavia chiarire che non vedeva il retaggio dell'antichità come qualcosa da imitare. Lo dimostrano le situazioni nelle quali il Maestro, privo di esempi antichi, risolve i vari dubbi. Il testo di Vitruvio, privo di disegni che servissero

³⁸ H. SPIELMANN, op. cit., p. 16 ss.

³⁹ WOLFRAM PRINZ, *La « sala di quattro colonne » nell'opera di Palladio*, in « Bollettino del CISA », XI, 1969, pp. 370-387.

⁴⁰ Gli studi del Palladio dell'architettura antica erano dettati anche dalla preparazione della pubblicazione dedicata a tale architettura, che egli stesso aveva definito « Libri dell'Antichità » (Libro Primo, p. 49). Cfr. H. SPIELMANN, op. cit., p. 51 e s.

⁴¹ L. CREMA, *Il rapporto tra i valori dell'architettura romana e la loro interpretazione da parte di Palladio*, in « Bollettino del CISA », III, 1961, p. 22; L. POLACCO, *La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità*, in « Bollettino del CISA », VII, 1965. Del problema della posizione assunta dal Palladio nei confronti dell'architettura antica si è ultimamente occupato ERIK FORSSMAN, op. cit., pp. 17-26.

come commento, data l'ambiguità delle formulazioni fa nascere molti dubbi — come scrive Palladio — perché « difficilissimo per l'oscurità di Vitruvio », quando si tratti delle « maniere d'Atri ». ⁴² Nei casi in cui l'artista incontrava le difficoltà dovute a questa « oscurità » del Vitruvio, il problema poteva essere risolto unicamente grazie all'intuizione dell'architetto; nel caso del Palladio, siamo convinti che l'intuizione creativa non lo ingannava, ma gli suggeriva le soluzioni più appropriate. Proprio sull'opera del Vitruvio — principe degli architetti — come lo chiamavano in quel periodo, si basava il pensiero architettonico del Palladio. Si richiama al Vitruvio quando stabilisce la sistematica degli atri, che ha una certa importanza per le nostre considerazioni. Ed ecco le parole del Palladio: « Dice Vitruvio nel libro VI, che cinque forti di Atrij erano appresso gli Antichi; cioè Toscani, di quattro colonne, Corinthio, Testugginato e Discoperto ». ⁴³ Fra questi tipi di atri c'interessa quello chiamato « di quattro colonne » con le sue varianti o modifiche. Questi atri non sono completamente coperti e così il « corinthio » « scoperto nel mezo, è la terza parte della larghezza dell'Atrio ». ⁴⁴ Sono coperti da un soffitto sostenuto dalle ricordate quattro colonne. Nel capitolo 5 del Libro II parla « Dell'atrio di quattro colonne » che « discoperto è la terza parte della larghezza dell'Atrio ». ⁴⁵ Le quattro colonne sostengono il soffitto delle parti coperte che v'introducono una suddivisione interna dell'atrio.

Il sistema delle quattro colonne, che conformano l'interno, viene usato dal Palladio anche in altre varianti e precisamente nel capitolo ottavo dedicato a « Delle sale di quattro colonne ». ⁴⁶ Queste sale, dalla pianta quadrata, chiamate tetrastili, costituiscono — come scrive Rudolf Wittkower — il « leit motiv » dell'architettura delle ville e dei palazzi del Palladio. ⁴⁷ L'esempio che illustra il testo è coperto da un soffitto sostenuto da colonne. Palladio scrive che le colonne sono state introdotte per ottenere le proporzioni più adeguate, dato che l'ampiezza

⁴² ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. VII, p. 33.

⁴³ C.s., Cap. III: Dell'atrio toscano.

⁴⁴ C.s., Cap. VI, p. 27.

⁴⁵ C.s., p. 27.

⁴⁶ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. VIII, p. 36. « Il seguente disegno è delle Sale, che si dicevano Tetrastili, perciò che havevano quattro colonne ».

⁴⁷ R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 79 e note 1 e 2.

dell'intercolonnio corrisponde all'altezza delle colonne.⁴⁸ Nell'interno le colonne, oltre al ruolo compositivo, compiono anche una funzione statica e precisamente servono « per rendere il luogo di sopra sicuro ». ⁴⁹ Sono pertanto due le ragioni che determinano l'uso delle sale « di quattro colonne » nell'architettura delle ville e dei palazzi del Palladio. Il primo sono i valori estetici, e precisamente le proporzioni adeguate, l'altro sono le ragioni della statica. Quest'ultimo elemento era quello che ricorreva più spesso e appariva, come scrive il Maestro, dei suoi Libri « in molte fabbriche ». ⁵⁰

Ai problemi riguardanti la « sala di quattro colonne » nelle opere del Palladio, Wolfram Prinz ha dedicato uno speciale studio. Non vi tiene conto degli aspetti da noi esaminati cioè dell'uso dello schema del motivo palladiano risolvendo il sistema spaziale di queste sale. In questo articolo vengono enumerate tutte le sale di questo tipo progettate dal Palladio. Esse sono tutte — ad eccezione di una — coperte da soffitto. Questa eccezione è la « sala di quattro colonne » — se è giusto chiamarla così — di Villa Pisani a Montagnana. Questo dubbio ci viene suggerito dal commento scritto da Palladio sulle pagine del Libro II. Assegna, infatti, alla sala con quattro colonne di questa villa, il concreto ruolo di « entrata » e così la chiama, scrivendo chiaramente: « La entrata ha quattro colonne ». ⁵¹

B. *Le « entrate di quattro colonne » nelle ville e nei palazzi*

Delle « entrate » il Palladio si occupa nel Capitolo XXI del Libro I, intitolato « Delle Loggie, dell'entrate, delle sale... » introducendovi le distinzioni, già preannunciate nel titolo del capitolo, fra « entrate » e « sale ». ⁵² Non scrive però nulla sulle « entrate di quattro colonne ». Possiamo tuttavia completare le distinzioni introdotte dal Palladio nella « sala di quattro colonne » e « atrii di quattro colonne » con una « entrata di quattro colonne »; a questa « entrata » si ricollega un'interpretazione molto individuale del motivo trattato, data dal Palladio. Usa i

⁴⁸ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. VIII, p. 36: « Queste si facevano quadre e vi si facevano le colonne per proportionare la larghezza all'altezza ».

⁴⁹ C.s.

⁵⁰ C.s.

⁵¹ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. XIII, p. 52.

⁵² ANDREA PALLADIO, *Libro Primo*, p. 52.

tetrastili nell'architettura di villa Cornaro a Piombino Dese, di villa Leonardo Mocenigo a Marocco, dei palazzi Antonini ad Udine; (chiama « entrata » la « sala di quattro colonne ») dove scrive: « le colonne della facciata, della entrata, e della loggia di dietro sono di ordine Ionico ». ⁵³ Non parla, tuttavia, della « sala di quattro colonne » che chiaramente viene presentata dalla pianta del palazzo Garzadore a Vicenza. ⁵⁴

Nella « sala di quattro colonne » l'uso dei sostegni aveva innanzitutto lo scopo pratico di creare le dovute condizioni statiche per potervi aprire al di sopra una sala, cioè, come scrive il Palladio riferendosi al palazzo della Torre a Verona « per maggior sicurezza della Sala di sopra ». ⁵⁵ Il carattere pratico dell'uso delle quattro colonne in queste sale viene confermato dalle parole del Maestro che dice di averle usate « non tanto per ornamento », come invece si era espresso parlando del palazzo Thiene a Vicenza; in quel caso però si trattava non di sale, ma di entrate. ⁵⁶

a. Palladio raggiunge valori estetici nella soluzione del sistema spaziale della sala di villa Francesco Pisani a Montagnana che, come già detto, « ha quattro colonne ». ⁵⁷ Fra le altre funzioni, la più importante è quella che « sostentano il pavimento della sala », che si trova al piano superiore. La « entrata » alla villa, cioè la sala che compie tale funzione, è a volta e fu proprio l'uso della volta che spinse il Maestro a risolvere un problema di natura costruttiva: trovare un passaggio adeguato, costruttivamente, fra la volta che copriva la sala quadrata e le quattro colonne. Palladio si serve qui dello schema del motivo trattato. Concordemente con la pianta della villa, presentata nell'incisione pubblicata nel Libro II, il Maestro copre la sala con una volta a botte che corre però trasversalmente nei confronti dell'asse principale dell'edificio; lungo la direzione principale sono venute, invece, a trovarsi delle lunette che defluiscono sugli architravi, unendo con essi le colonne con le pareti della sala. Il

⁵³ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. III, p. 4.

⁵⁴ W. PRINZ, op. cit., pp. 374-386.

⁵⁵ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. III, p. 11.

⁵⁶ C.s., p. 12.

⁵⁷ C.s., p. 52; RENATO CEVESE, *L'opera del Palladio*, Mostra..., op. cit., p. 70. Datata agli anni fra il 1553-1555. « Sulle quattro colonne dell'atrio s'impongono le volte a crociera, che si prolungano poi nelle volte a botte in un gioco complesso di strutture nelle quali assume un ruolo fondamentale il motivo della serliana ».

sistema costruttivo delle volte e delle colonne, basato sullo schema del nostro motivo, permise al Palladio di ottenere « l'altezza del volto bella e sicura ». ⁵⁸ Proprio grazie all'uso fatto del nostro motivo, ai valori estetici venivano a corrispondere valori utilitari. Questo elogio lo si può riportare, senza esagerare, anche ad altri esempi di « entrate di quattro colonne », che incontriamo in tre palazzi di Vicenza. Ciò dimostra chiaramente che al Palladio piacevano i valori statici ed estetici del motivo usato nelle volte « delle entrate di quattro colonne », come del resto avviene a Montagnana. Sorprendente è, tuttavia, la posizione trasversale della volta a botte che si contrappone all'asse dell'edificio. Chi entra nella sala di questa villa viene, in un certo modo, « fermato » dalla posizione trasversale della botte della volta. ⁵⁹ A questo punto si deve ancora una volta richiamare l'attenzione sul fatto che nell'interno della sala le colonne non indicano tre passaggi, come si ha nelle entrate dei palazzi di cui ora parleremo.

b. Nella tavola del Libro II, che presenta il palazzo Iseppo da Porto di Vicenza, Palladio presenta graficamente come è stato usato il nostro motivo nelle due entrate, le quali hanno quattro colonne per ciascuna; che « rendono il luogo di sopra sicuro ». ⁶⁰ Le colonne assicurano la statica delle sale situate al di sopra delle entrate. Sulla sezione longitudinale del palazzo vediamo le quattro colonne che si trovano al centro della sala d'entrata e le semicolonne lungo le pareti a quelle corrispondenti. Queste ultime sono unite a quelle da architravi, mentre l'apertura centrale del motivo, semicircolare, creata dall'incrocio della volta, è privo di archivolt. Nei quattro angoli della

⁵⁸ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 52; LIONELLO PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano 1973, pp. 288-290.

⁵⁹ W. PRINZ, op. cit., p. 374. Nella situazione ivi presentata non si è tenuto conto delle conseguenze del sistema di volte, come risulta dalle parole che qui riportiamo: « Lo sviluppo logico della pianta si presenta così. Si entra nella villa attraverso l'atrio di quattro colonne e passando per un andito, si giunge alla loggia sul giardino ».

⁶⁰ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, cap. III, p. 8; JAMES S. ACKERMANN, *Palladio*, Torino 1972 (traduzione italiana), p. 103, fig. 57; G. G. ZORZI, *Le opere pubbliche e palazzi di Andrea Palladio*, Venezia 1964, p. 187; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 102: « atrio scandito da quattro colonne... Palladio risuscita l'immagine dell'atrio tetrastilo vitruviano, radicalmente modificandone la copertura, che inflette nei quattro spicchi di un'alta volta a crociera; ...sfrutta abilmente il motivo della serliana libera nello spazio »; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 277-281; ERIK FORSSMAN, *Il palazzo da Porto Festa di Vicenza*. Corpus Palladium 8, Vicenza 1974, p. 41, nota 9. Inventarizzazione architettonica del profilo, tavola III.

sala gli architravi delimitano quattro piccoli quadrati con volte proprie, che non dipendono dalla parte centrale della sala.⁶¹ Il formarsi di questi cantoni è dovuto all'aver collocato i motivi trattati in un sistema a croce nonché alla pianta, quasi quadrata, della sala d'entrata.

c. Il Maestro ha ottenuto un diverso effetto compositivo disponendo diversamente i motivi nelle entrate di Palazzo Thiene a Vicenza. In queste entrate, Palladio non ha ripetuto i motivi nel sistema a croce, ma li ha disposti lungo la direzione del passaggio attraverso l'entrata; ne è risultato che sulle pareti longitudinali lo schema del motivo appare nella versione cieca con l'asse centrale incorniciato da bugnato. In questo modo sono state erette anche le tre navate del passaggio longitudinale.⁶² Nel commento a questo palazzo, Palladio introduce ulteriori differenziazioni delle « entrate ». Scrive: « La entrata principale o vogliam dire porta maestra »; all'interno di questa entrata non troviamo però le quattro colonne, come aveva luogo negli altri due locali.⁶³ Altre due entrate si trovano, una per parte, sui due lati del palazzo: « Due altre entrate vi sono ne fianchi, le quali hanno le colonne nel mezzo », come le presenta Palladio sulla pianta del palazzo (aggiungendo che questi vani sono coperti a volta). Queste colonne — dice Palladio — « sono poste non tanto per ornamento ». Come in altri casi giustifica la loro introduzione con la necessità di creare una certa statica e cioè « per rendere il luogo di sopra sicuro » nonché

⁶¹ BERNHARD RUPPRECHT, *Palladio's Projekt für den Palazzo Iseppo Porto*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », XV/3, 1971, p. 303. Nei confronti del palazzo Iseppo Porto di Vicenza si distinguono — tenendo conto del sistema di tetrastilos ivi usati — un « atrio di quattro colonne » e una « sala di quattro colonne ». Non si spiega tuttavia se la sala compie la funzione di entrata. Si è invece stabilito che la caratteristica che distingue gli atri dalle sale di quattro colonne è la posizione delle colonne; cioè nelle sale delineano un quadrato e negli atri un rettangolo. Nella conclusione a p. 314 si dichiara: « l'atrio rappresenta una commemorazione della volta romana ». L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 21, « attenzione alla derivazione vitruviana (e archeologica) degli atri tetrastili (uno dei quali è stato soltanto realizzato) »; E. FORSSMAN, *Il palazzo da Porto Festa...*, op. cit. Inventarizzazione architettonica del profilo del palazzo tavola VII.

⁶² ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. IV, p. 12; R. PANE, op. cit., p. 166. Unicamente qui prima delle mie ricerche era stato detto che le serliane erano state usate per organizzare spazialmente le « entrate »: « Qui si passa fra due serliane trasversali, in mezzo ad un tenebroso giuoco di bugnati anfrattosi fra i quali i fusti delle colonne, non potendo essere lisci — perché avrebbero prodotto scarsa visibilità e monotonia — assumono il fantastico aspetto di un tronco d'albero in un blocco scabro ed affusolato ».

⁶³ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. III, p. 12.

per « proportionare la larghezza all'altezza; in questa seconda ragione si può scorgere la possibilità di raggiungere valori estetici con l'uso di proporzioni adeguate. ⁶⁴

d. Nel Palazzo Barbarano da Porto — scrive il Palladio — « La entrata... ha alcune colonne che tolgono fuso il volto per le ragioni già dette ». ⁶⁵ Come nel palazzo Thiene non dice quante colonne si trovino nella entrata. Così nella proiezione presentata nel Libro II, come nella realtà, sono quattro, ed è per questa ragione che presentiamo qui l'entrata del palazzo Barbarano da Porto. La volta a botte dell'entrata di questo palazzo corre concordemente alla direzione dell'asse. Sull'architrave del motivo scendono lunette la cui chiave è trasversale all'asse dell'entrata. Il semicerchio che chiude l'apertura centrale del motivo viene delineato dalla volta. I due motivi, posti trasversalmente, connessi con le colonne, delineano i tre tratti del passaggio. ⁶⁶ Il sistema spaziale dell'interno e le tre navate del passaggio che esso stabilisce hanno influito sulla scelta della composizione simmetrica delle tre aperture d'uscita, che danno sul cortile. La composizione di queste aperture è identica a quella del nostro motivo. ⁶⁷

e. Si deve ricordare ancora un esempio di entrata con quattro colonne, progettata dal Palladio. Commentando la pianta e la facciata di un palazzo nel Libro II che parla « Di alcune invenzioni secondo diversi siti », Palladio scrive: « La entrata è quadra e ha quattro colonne: le quali tolgono fuso il volto, e proportionano la altezza alla larghezza ». ⁶⁸ Molto probabilmente questa entrata presenta lo stesso sistema di volte dell'entrata di palazzo Iseppo Porto a Vicenza. ⁶⁹ Sempre in questo progetto di palazzo, Palladio prevede un'altra « sala lunga un quadro e due terzi con colonne uguali a quelle dell'entrata ». ⁷⁰ Ha cioè

⁶⁴ C.s. e R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 95-99; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, op. cit., pp. 251-254.

⁶⁵ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 22; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 109-110; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 393-395.

⁶⁶ LIONELLO PUPPI, *Palladio*, Firenze 1966, p. 36, fig. 63, « movimento scenografico del bellissimo atrio, Andrea ha lasciato il segno, inconfondibile, del proprio genio architettonico ».

⁶⁷ R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 110. « Stupendo è l'atrio, il momento più alto e teso dell'intero palazzo. Palladio lo suddivide in tre "navate" con due serliane libere nello spazio ».

⁶⁸ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. XVIII, p. 71.

⁶⁹ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 8.

⁷⁰ C.s., p. 13

pianta rettangolare. Palladio vi pone, come si può facilmente dedurre dal disegno della proiezione, un sistema di volte identico a quello usato nell'entrata del palazzo Thiene a Vicenza, nel quale i motivi ricorrono lungo la direzione del passaggio che (nel progetto del palazzo) porta alla loggia aperta sulla « corte ».

f. Nei progetti della pianta e della facciata di palazzo Civena, preparati nel primo periodo dell'attività creativa del Maestro, probabilmente le colonne dell'atrio facevano parte del motivo da noi trattato; per mezzo loro Palladio desidera ottenere gli effetti di una prospettiva scenografica.⁷¹ Ripetevano lo schema del motivo che si trova nella facciata del cortile, fornito di tutto il repertorio di elementi che formano il motivo palladiano. Non è escluso che i motivi presenti oggi nell'atrio siano stati introdotti durante le successive trasformazioni dell'interno, eseguite da Domenico Cerato, sotto l'influsso del ricordato progetto del Palladio.

g. Il Maestro si serve del motivo trattato anche in un'altra versione e precisamente nel portico aperto della Loggia del Capitaniato a Vicenza.⁷² Lo schema del motivo è stato usato dal Palladio per comporre le pareti laterali di un interno unispaziale. Forse fu lo schema usato ad influire sulla scelta del sistema a volta del portico o forse fu al contrario. Sulle pareti laterali del portico soltanto l'asse centrale è aperto; quelli laterali sono ciechi - murati. Gli elementi dell'ordine permettono di decifrarne la struttura. L'apertura centrale è abbracciata da due semicolonne mentre, esternamente, gli assi laterali sono abbracciati da pilastri, uniti in alto con le semicolonne da architravi.

h. Il tablino al Monastero della Carità a Venezia si può interpretare come un cosciente adattamento e adeguamento al-

⁷¹ London, RIBA, XVII, 14; G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., pp. 183-187; idem, *Una restituzione palladiana il palazzo Civena di Vicenza*. « Arte Veneta », III, 1949; ERIK FORSSMAN, *Palladios Lehrgebäude*, Uppsala 1965, p. 31, fig. 15; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 94 e 95; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 242 e l'altro progetto della pianta di palazzo Civena ivi riprodotto (London, RIBA, XVI, 17) nel quale l'atrio è privo di colonne.

⁷² RENATO CEVESE, *Appunti Palladiani*, in « Bollettino del CISA », VII, 1965, p. 310, fig. 92 nonché: *Proposta per una nuova lettura critica dell'arte palladiana*, Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower, Phaidon 1967, p. 123; ARNALDO VENDITTI, *La Loggia del Capitaniato*, in « Corpus Palladianum », 4, Vicenza 1969, p.

l'architettura antica.⁷³ Giustificano questa opinione le già citate parole del Palladio che si riferiscono all'atrio corinzio di questo monastero.⁷⁴ L'interno del tablino è suddiviso da due colonne, unite per mezzo di architravi con i pilastri disposti lungo le pareti. Abbiamo pertanto il motivo con ampi intercolonna nell'asse centrale, connesso con il sistema della volta usata. Questo tablino perciò è ancora una versione del modo di sfruttare la struttura del motivo per organizzare un sistema spaziale ed assegnare all'interno il carattere all'antica.

i. Abbiamo usato il termine « entrata » concordemente con le dichiarazioni del Palladio, che così chiama i vani a volta poggiati su quattro colonne e che compiono la funzione di entrate. Sono chiamati atri, convenzionalmente, le « entrate » monumentali dei palazzi rinascimentali, attraverso i quali si passa nel cortile. Dopo l'anno 1515 possiamo trovare la struttura del motivo trattato nella composizione spaziale dell'atrio di palazzo Farnese a Roma, progettato da Antonio da Sangallo il Giovane.⁷⁵ Antonio da Sangallo il Giovane aveva suddiviso il ricordato atrio in tre navate, con sei colonne per parte; la navata centrale era più ampia, più alta, coperta da volta a botte, mentre quelle laterali erano chiuse da soffitto. Il portale nella facciata frontale corrisponde al tratto centrale, mentre a quelli laterali fanno riscontro due finestre. Diversamente è invece trattato il passaggio dall'atrio al portico che gira tutt'intorno al cortile.⁷⁶ Qui tutti e tre i passaggi sono aperti. La composizione di queste aperture, ripete il sistema tipico del motivo con l'apertura centrale chiusa da un arco semicircolare, privo di archivolto, e le aperture laterali coperte da architravi. Queste aperture sono quasi « scavate » nello spessore del muro. Ugualmente Palladio tratta le aperture dell'entrata nel cortile di palazzo Barbarano da Porto. La composizione, con le tre aperture che si richiamano al motivo trattato, usata dal Sangallo nella facciata del

⁷³ ELENA BASSI, *Il Convento della Carità*, in « Corpus Palladianum », 6, Vicenza 1971, p. 24 e 26; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 85 e 86.

⁷⁴ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. VI, p. 39; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 333-336.

⁷⁵ CHRISTOPH L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*. « Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana », XXI, Tübingen 1973, III, pp. 40 e 51; NINO CARBONERI, *Spazi e planimetrie nel palazzo palladiano*. « Bollettino CISA », 1972, p. 167, nota 11; Vide note 102 e 120.

⁷⁶ MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969, p. 143, fig. 57: « ...l'atrio d'ingresso e il suo innesto con falsa prospettiva al portico del cortile ».

cortile del palazzo, era una logica conseguenza del sistema spaziale tripartito, a tre tratti, dell'« atrio », che compie qui la funzione di ingresso di rappresentanza, con navate in cui viene conservata la gerarchia: quella centrale più alta e più larga coperta da volta a botte, quelle laterali più basse e più strette coperte da volta piatta. Tenendo conto dell'interesse che Palladio mostra per le opere di Antonio Sangallo il Giovane si può supporre che conoscesse questo atrio per averlo veduto durante i suoi soggiorni a Roma. Aveva sicuramente veduto anche l'incorniciatura della finestra tripartita che si trovava sul portale e trasformato più tardi da Michelangelo. Il Maestro di Vicenza mostra anche di conoscere — come più avanti proveremo — il disegno del progetto di una variante dell'incorniciatura di una finestra tripartita che il Sangallo prevedeva per il piano superiore. Resta tuttavia da stabilire in quale grado si sia richiamato alla concezione che il Sangallo aveva usato a palazzo Farnese.

Alla struttura del nostro motivo, Palladio ha assegnato la funzione di organizzare lo spazio dell'interno, sfruttandone le possibilità costruttive e statiche, concordemente ai principi dell'architettura antica. Una simile interpretazione creativa del motivo è un successo individuale del Palladio che, per quanto riguarda questo soggetto, non subisce nessuna ispirazione né dal Serlio né da altri architetti a lui contemporanei. Questo aspetto del problema è stato finora sorvolato nella bibliografia palladiana. Il carattere individuale e il valore di questa concezione interpretativa basterebbero a giustificare la denominazione delle serliane come motivi palladiani.

3. LA PSEUDO PERGOLA NELLA CHIESA DEL REDENTORE A VENEZIA

Una versione modificata del motivo appare nella composizione della parete ad arco del corpo della chiesa del Redentore a Venezia.⁷⁷ Questa composizione costituisce un ulteriore esempio di interpretazione del motivo. Nella composizione triassiale di questa parete, ripetuta nella parte presbiteriale, soltanto l'asse centrale è aperto e coperto in alto da un arco semicirco-

⁷⁷ WLADIMIR TIMOFIEWITSCH, *La chiesa del Redentore*, « Corpus Palladianum », 3, Vicenza 1969, p. 22.

lare, che produce effetti prospettivi di grande espressione. L'arco semicircolare defluisce sui cornicioni dei pilastri posti nella sezione interna dell'apertura.⁷⁸ A questi pilastri, ma dalla parte interna della navata, aderiscono delle semicolonne. All'esterno gli assi laterali, ciechi, sono chiusi da pilastri. Negli assi laterali si trovano due nicchie per parte, a due livelli, che vanno a spezzare l'omogeneità degli assi laterali. Nello stesso modo sono trattati gli assi laterali della composizione della parete posteriore all'interno del corpo del tempio. Nell'arcata centrale, che come la precedente fa parte di una composizione triassiale, la chiusura semicircolare è separata dalla parte inferiore da un cornicione. La scala gigante del motivo, nonostante gli assi laterali ciechi, richiama alla mente il motivo del peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato.⁷⁹ Non vi aveva, però, nessun influsso sul sistema spaziale dell'interno del palazzo. Durante le cerimonie liturgiche, che si svolgevano nell'asse centrale, aperto, i fedeli, raccolti nella navata della chiesa del Redentore, potevano osservare i momenti più essenziali della liturgia in un substrato fortemente spettacolare. Mi riferisco qui alle cerimonie alle quali prendevano parte i rappresentanti della Serenissima. Il motivo sulla parete del Redentore ricorda inoltre la pergola paleocristiana: così era chiamato a quel tempo il nostro motivo che serviva a separare l'interno del corpo del tempio dalle parti presbiteriali, e, fra queste, il transetto. La pergola paleocristiana delimitava il sacrum dal profanum, ma, nello stesso tempo era attraverso la pergola che avveniva l'unione dell'uomo con Dio.⁸⁰ La superficie del corpo del tempio è « aperta » mentre quella del « tempo eterno » — dell'altare — è chiusa ad est da un'abside. La pergola si trova al limite di queste due « superfici » ed il suo arco semicircolare sopra l'apertura centrale mette in rilievo il particolare ruolo sacro di questo posto nelle cerimonie liturgiche.

La concezione palladiana, con cui è risolta la parete della chiesa del Redentore, viene ripetuta nelle chiese neoclassiche, dagli architetti che imitano le opere del Maestro di Vicenza.

⁷⁸ GIAN GIORGIO ZORZI, *Le chiese e i ponti*, Venezia 1966, p. 121; R. CEVESE, *Proposta...*, op. cit., p. 127.

⁷⁹ PAOLO LINO ZOVATTO, *L'architettura tardo romana e paleocristiana nel Veneto*, in « Bollettino del CISA », 1966, VIII, pp. 276-280; M. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, II ediz., Wien 1924, Tav. IV.

⁸⁰ P. L. ZOVATTO, *La pergola...*, op. cit., p. 153.

Nella chiesa del palladianista Ottone Calderari a Longara, la parete della chiesa, ad una navata, ripete lo schema del nostro motivo in una versione anche più chiara di quella dataci dal Palladio nella chiesa di Venezia.⁸¹ Questo modo di usare il motivo non era giustificato, come si potrebbe supporre, da una qualche reintegrazione della pergola paleocristiana, ma era un ricollegamento, e forse persino un'imitazione, del concetto del Palladio espresso nella chiesa veneziana. Il Calderari, ispirato probabilmente da villa Pojana, introdusse i tondi intorno alle finestre termali al di sopra delle cappelle laterali. Questi due motivi — le finestre termali e i tondi — sono presi dal repertorio delle forme architettoniche del Maestro di Vicenza. Queste piccole finestre tonde, come giustamente ha scritto Renato Cevese, avevano una loro tradizione a Venezia, come si può vedere, non fosse altro nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Pietro Lombardo.⁸² Aperture tonde simili prive della funzione di finestra, si ritrovano sulla sommità della facciata della chiesa medioevale di San Lorenzo a Vicenza.

4. I MOTIVI NELLA FUNZIONE DI PORTALI

a. Unicamente nel palazzo Barbarano da Porto a Vicenza, il Palladio conferì ad un portale a tre aperture, la composizione del nostro motivo. Tale composizione era giustificata dal sistema spaziale dell'entrata, con quattro colonne, e dalla divisione in tre tratti dell'interno; al tratto centrale, più alto, corrispondeva l'arcata dell'apertura centrale del portale, mentre i due laterali dipendevano dalle altre aperture del motivo. Questo portale è aperto verso il cortile e si distingue per una certa semplicità delle forme. Questa interpretazione molto schematica, sobria, quasi astratta del motivo non è un caso isolato nell'attività creativa del Maestro.

b. Passiamo a distinguere ulteriori esempi del nostro motivo, usato nella funzione di portale, funzione che l'architetto

⁸¹ RENATO CEVESE, *Palladianità di Ottone Calderari*, Odeo Olimpico, Vicenza 1964-1965, V, s. 45 ss.; FRANCO BARBIERI, *Illuministi e Neoclassici a Vicenza*, 1972, p. 110.

⁸² RENATO CEVESE, *L'architettura Neoclassica Vicentina*. Ottone Calderari in « Bollettino del CISA », 1963, V, p. 144 ss.; vide nota 109.

assegnò loro negli edifici da lui progettati. Nei disegni di tre progetti di ville del primo periodo dell'attività del Maestro, il nostro motivo ebbe, nelle loro facciate, un ruolo decisamente compositivo.⁸³ Questi progetti — ad eccezione di uno — non vennero realizzati, tuttavia servono a documentare la via lungo la quale andava consolidandosi il concetto di villa palladiana.⁸⁴ Il nostro motivo compie in tutti questi progetti la funzione di portale a colonne, triassiale. In uno la facciata viene organizzata usufruendo di tre motivi, dei quali quello centrale è una finestra, mentre i due laterali sono dei portali ai quali portano scale che hanno la larghezza dell'intero motivo.⁸⁵ Palladio presentò la più differenziata composizione di scale nel progetto di villa in cui la sala centrale, più alta degli altri vani, è illuminata da una finestra termale.⁸⁶ I motivi triassiali, in tutti questi progetti, hanno inoltre una caratteristica in comune e, precisamente, la doppia arcata che abbraccia tutte e tre le aperture.

c. Antonio M. Dalla Pozza suppone che Villa Valmarana-Bressan, a Vigardolo, sia la realizzazione del sopra ricordato progetto di villa.⁸⁷ Si oppone a tale attribuzione, Renato Cevese.⁸⁸ La pianta della villa di Vigardolo ripete la proiezione della villa suggerita nel disegno progettato dal Palladio. Nella realizzazione del progetto palladiano si è invece rinunciato alla doppia arcata. L'apertura centrale del motivo è chiusa in alto da un archivolto, che scende su colonne; le aperture laterali sono coperte da architravi e sono chiuse, di lato, da pilastri; sulle aperture laterali sono stati inoltre introdotti — uno per parte — tondi merlettati, come nel classico motivo palladiano della Basilica.

d. Il nostro motivo, usato in villa Pojana a Pojana Maggiore come portale tripartito, è contemporaneamente l'accento

⁸³ London, RIBA, XVII, 1; 2; XVII, 15.

⁸⁴ London, RIBA, XVII, 2; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 51-53 chiama il motivo « serliane elegantissime ».

⁸⁵ London, RIBA, XVII, 15.

⁸⁶ London, RIBA, XVII, 1.

⁸⁷ ANTONIO M. DALLA POZZA, *Palladiana*, XII. Odeo Olimpico, Vicenza 1964-1965, V, pp. 229-238; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 245-247.

⁸⁸ RENATO CEVESE, *Le ville vicentine*, Treviso 1954, p. 80 esclude che questa villa possa essere attribuita al Palladio; *Ville della Provincia di Vicenza*, Edizioni SISAR, Milano 1971, v. II, pp. 506-508; *L'opera...*, op. cit., p. 53. Questa villa venne costruita da un ignoto architetto di Vicenza nella seconda metà del XVI secolo e in essa si può « riconoscere uno stentato adattamento di strutture preesistenti del disegno palladiano ».

centrale della composizione dell'oggetto, appena accennato, coronato da una sommità triangolare cosicché questa parte viene spazialmente separata dalla mole di tutto l'edificio.⁸⁹ Questo portale è caratterizzato da un ricco programma di elementi, pur presentando un'apparente sobrietà dell'interpretazione, quasi astratta, dell'intero motivo. Questi elementi sono sia la doppia arcata, delineata nell'intonaco, sia i cinque tondi traforati collocati tra le due arcate.⁹⁰ Tutta la composizione, priva di elementi dell'ordine, è trattata con somma semplicità: l'arcata centrale e le due aperture rettangolari ai lati sono scavate nel muro. Nel progetto di questa villa il Maestro non aveva previsto i surricordati tondi, ma piuttosto l'introduzione di colonne per abbracciare l'apertura centrale.⁹¹ Alla semplicità di tutto il sistema si contrappone il dinamismo dei tondi e della loro composizione a diadema. I tondi sembrano essere in continuo movimento. Il carattere cinetico di questi tondi si comprende meglio quando si entra, attraverso la loggia, nel salone centrale; lungo i suoi lati più corti si trovano infatti «oculi» identiche, riaperte solamente durante gli ultimi lavori di ricostruzione; erano infatti state murate in un periodo in cui era andata perduta la coscienza del loro effetto.⁹² I tondi della facciata che dà sul giardino e della parete che esce sulla loggia, apportavano una certa cinetica alla struttura di tutto l'edificio, potenziata dalla mutabilità della luce che interviene nell'interno, particolarmente nella loggia, cadendo attraverso i ricordati tondi. L'architetto è anche il regista dell'azione della luce nell'interno, particolarmente nella loggia, nella quale si accede attraverso un portale che ripete lo schema del nostro motivo. A questo punto dobbiamo esaminare uno degli elementi essenziali della struttura del motivo, e precisamente i tondi. In numero maggiorato, completano il repertorio degli elementi del motivo palladiano della Basilica, dove si trovano esclusivamente sopra le aperture laterali. A villa Pojana, al di sopra dell'arcata dell'apertura centrale, sono stati sussidia-

⁸⁹ GIAN GIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza 1968, figg. 47, 48, 49, 50 e 53; ROBERTO PANE, *Palladio*, Torino 1961, pp. 130-133; STANISLAW WILINSKI, *La serliana di villa Pojana a Pojana Maggiore*, in « Bollettino del CISA », X, 1968, p. 79; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 64.

⁹⁰ R. CEVESE, *Proposta...*, op. cit., p. 126: « una serliana a forma del tutto inusitata »; L. PUPPI, op. cit., p. 31: « dei cerchi di ascendenza bramantesca ruotanti nel soprarco ».

⁹¹ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 58.

⁹² RENATO CEVESE, *Una scala convessa a villa Pojana*, in « Bollettino del CISA », X, 1968, p. 314.

riamente aggiunti tre tondi. Il portale di questa villa, con il suo diadema di tondi, va dunque ad arricchire il repertorio fisso, di cui incontriamo gli inizi nei motivi presenti nelle chiese milanesi dei primi anni del Cinquecento; si tratta specialmente dell'ambiente degli architetti che diffondevano l'idea del Bramante, come per esempio nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore (1503-1509), dove i tondi sugli assi laterali non sono traforati, ma soltanto dipinti.⁹³

Nei motivi precedenti dalla arcata doppia con gli assi laterali ciechi realizzati dal Brunelleschi a Firenze, nella parete d'altare della Sacrestia Vecchia in San Lorenzo o nella cappella dei Pazzi, oltre alle aperture centrali si trova anche una apertura rotonda che è un importante accento compositivo della striscia fra le due arcate.⁹⁴ Questi due esempi con aperture rotonde singole possono essere presi come punti di partenza per i diademi che si trovano per esempio a villa Pojana. Aprono una serie tipologica di questo tipo di concezione del motivo palladiano. L'aumento del numero dei tondi si ha nell'architettura del Bramante, sia a Milano sia a Roma, nelle pareti della cupola di S. Maria delle Grazie, Bramante aveva posto cinque tondi concentrici che avevano due delle loro metà sugli assi laterali ciechi. Soltanto il tondo centrale era aperto, compiendo nello stesso tempo la funzione di finestra.⁹⁵ Bramante aveva usato tutti i tondi aperti precedentemente e precisamente nelle pareti del transetto della chiesa di S. Maria presso San Satiro a Milano.⁹⁶ La parte inferiore di questa parete non presenta all'interno il motivo da noi considerato.

I due esempi riportati differiscono dal portale di villa Pojana. Bramante usa poi il motivo delle aperture rotonde nelle sue opere romane e la scala architettonica delle loro strutture si avvicina molto alla concezione di villa Pojana. Terrò qui conto

⁹³ Il loro autore sembra essere stato Gian Giacomo Dolcebuono; R. WITTKOWER, *Pseudo-Palladian...*, op. cit., p. 154; MARCO ROSCI, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano 1967, p. 21, nota 53, scrive: « di incerta paternità »; C. BARONI, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano 1961, pp. 107, 111, 120; E. ARSLAN, *L'architettura milanese del primo cinquecento*, Storia di Milano, VIII, Milano 1957, p. 561.

⁹⁴ EMIL KAUFMANN, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1960, p. 98 (traduzione italiana); R. WITTKOWER, *Pseudo-Palladian...*, op. cit., p. 158; F. FRANCO, op. cit., p. 442; G. C. ARGAN, *Brunelleschi*, Milano 1967, p. 30, nota 50.

⁹⁵ F. FRANCO, op. cit., pp. 442 e 443; ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, fig. 132, pp. 194-200.

⁹⁶ OTTO FÖRSTER, *Bramante*, Wien-München 1956, p. 90; ARNALDO BRUSCHI, op. cit., fig. 85 e 108, pp. 122-143 e 171-173.

di due esempi: uno si trova a Capranica Prenestina e l'altro a Genazzano anche se le fonti non sono però concordi nell'ascriberli al Bramante. Suggerisce questa attribuzione, Gustavo Giovannoni.⁹⁷ Anche se si constatasse la mancanza di fondamento di tale attribuzione, non si può tuttavia escludere che l'autore, fino ad oggi ancora sconosciuto, non subisse l'influsso del pensiero architettonico del Bramante. Nel ninfeo di Genazzano i motivi con i cinque tondi creano un diadema che corona le tre aperture del motivo identico a quello di villa Pojana.⁹⁸ Le loro aperture centrali sono separate da colonne, come nei motivi che si ritrovano nel tamburo della cupola della chiesa di Capranica Prenestina.⁹⁹ Sopra le aperture centrali si trovano tre tondi mentre sulle aperture laterali vi sono soltanto mezzi tondi. I motivi del ninfeo di Genazzano compiono nel sistema interno quasi una funzione simile a quella che i nostri motivi assolvono negli studi di ricostruzione degli interni delle terme romane, eseguiti da Andrea Palladio.

I motivi del ninfeo di Genazzano, con tutti gli assi aperti, sembrano essere, formalmente, più vicini al motivo di villa Pojana della soluzione delle pareti laterali del portico del palazzo del Te a Mantova, opera di Giulio Romano.¹⁰⁰ Soltanto la soluzione del portale della facciata che dà sul giardino di villa Pojana può essere confrontata con queste composizioni. Giulio Romano vi aveva usato un'alternativa cieca del motivo con una doppia arcata riempita da tondi. Come sappiamo, Palladio conosceva l'architettura del palazzo del Te di Mantova.

Il prototipo del portale di villa Pojana sembra essere il mo-

⁹⁷ GUSTAVO GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, II, p. 157; *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano 1931, fig. 56, p. 82.

⁹⁸ CRISTOPH L. FROMMEL, *Bramantes «Ninfeo» in Genazzano*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1969, p. 152, nota 22; WOLFGANG LOTZ, *Palladio e l'architettura del suo tempo*. Mostra, op. cit., p. 29, «Con la riscoperta del ninfeo bramantesco di Genazzano, può ritenersi risolto anche il problema dell'origine dei singolari oculi che decorano la serliana d'ingresso di villa Pojana».

⁹⁹ G. GIOVANNONI, *Saggi...*, op. cit., p. 157.

¹⁰⁰ RODOLFO PALLUCCHINI, *Andrea Palladio e Giulio Romano*, in «Bollettino del CISA», I, 1959, p. 41, fig. 42: «Trifora serliana, capricciosamente rotante con motivo dei cinque tondi, motivo dinamico puntualmente ispirato al loggiato di tramontana del Palazzo del Té». Questo atrio era detto fra l'altro «Logge di Davide» ed era stato costruito dopo il 1531. Nell'asse cieca centro dello schema si trovano attualmente due porte introdotte durante posteriori lavori di conservazione; Cfr. K. W. FORSTER, R. J. TUTTLE, *The Palazzo del Te*. «Journal of the Society of Architectural Historians», 1971, XXX, 4, pp. 275 e 279, nota 49; EGON VERHEYEN, *Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te zu Mantua*. «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1972, XVI, 1, p. 105 e s.

tivo presentato sullo schizzo di Antonio da Sangallo il Giovane citato da Gustavo Giovannoni che lo riferisce, tuttavia, al motivo di Capranica Prenestina. Questo esempio non era finora riportato in relazione con il motivo di villa Pojana. Sangallo vi presenta lo schizzo di una composizione triassiale chiusa in alto da una doppia arcata¹⁰¹ C. L. Frommel ritiene che questo schizzo sia una variante del progetto di finestra triassiale da porre al primo piano del palazzo Farnese a Roma.¹⁰² Nella striscia fra le due arcate, si vedono quattro tondi, situati concentricamente. Abbiamo qui un motivo che non era stato previsto come il portale come finora si riteneva. Possiede una composizione identica a quella dell'oggetto della facciata di villa Pojana. Nello schizzo questo motivo è abbracciato ai lati dall'ordine maggiore; sul capitello si appoggia una parte di una sommità triangolare. Possiamo supporre che questo schizzo fosse noto al Maestro di Vicenza, cosa che sembra essere confermata dal fatto che sul di dietro della pagina, che contiene questo schizzo, è rappresentato un particolare di arcata ripetuta nel palazzo Civena a Vicenza.¹⁰³ Ciò ci permette di considerare lo schizzo del Sangallo come un eventuale archetipo del motivo di villa Pojana. Soltanto una volta, nella sua architettura, Palladio si serve del motivo completato da un simile numero di tondi; nondimeno ciò significa che il Maestro doveva essere rimasto affascinato dall'espressione ottenuta dal Bramante nelle sue opere sia di Milano, sia di Capranica Prenestina, sia di Genazzano nonché conferma che egli conosceva gli schizzi dei progetti di Antonio da Sangallo il Giovane.

Gli altri pochi esempi di motivi completati da un diadema di tondi non ebbero importanza e nessun influsso sulla concezione realizzata a villa Pojana. Non è escluso però che si possa spiegare la loro apparizione con una coincidenza o semplicemente con un riallacciarsi alle idee realizzate nell'ambito del Bramante e di Antonio da Sangallo il Giovane.

¹⁰¹ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 r.; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., fig. 44; *Saggi...*, op. cit., p. 158.

¹⁰² Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 v; C. L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau...*, op. cit., III, p. 51. «Entwurfsvarianten für die Fensterädikulen des Obergeschosses (?)». Per la prima volta questo schizzo venne ritenuto da Frommel come una probabile variante del progetto di finestre del piano superiore della facciata di palazzo Farnese a Roma.

¹⁰³ GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Bramante e Palladio*, in «Bollettino del CISA», 1966, VIII, p. 36.

Uno dei primi esempi — se è giusta la data da tutti accettata — è il motivo che si trova all'ultimo piano del campanile della chiesa di S. Spirito a Firenze. Si pensa che sia stato costruito negli anni 1503-1517 e che ne sia stato autore Baccio d'Agnolo.¹⁰⁴ Si tratta di un motivo con una doppia arcata, con un diadema di cinque tondi, creato sicuramente sotto l'influsso dell'architettura bramantesca.

Il Sansovino, quando ancora operava a Roma, si era servito dei tondi, nel progetto provvisorio della chiusura del coro della Basilica di San Pietro a Roma, per riempire la striscia fra le due arcate.¹⁰⁵ La parte inferiore di questa chiusura — come del resto in S. Maria presso S. Satiro del Bramante — non corrisponde però al motivo da noi trattato.¹⁰⁶

Verso il 1540, il Sansovino aveva usato a Venezia il tondo nel motivo con la doppia arcata, nelle facciate laterali della loggetta del campanile di piazza S. Marco.¹⁰⁷ I tondi erano stati posti concentricamente fra le due arcate e questo poteva contenere in sé potenzialmente una certa cinetica. Questi motivi, dal disegno abbastanza differente, danno l'impressione di essere nati da un compromesso fra la finestra trifora medioevale e l'interpretazione rinascimentale del motivo.

Interessanti sono alcuni precedenti del tondo nell'ambiente veneziano; non sempre, tuttavia, completano il motivo trattato. Sono già stati ricordati i tondi sulla sommità della chiesa di S. Maria dei Miracoli a Venezia (1481-1489).¹⁰⁸ La sommità semicircolare della chiesa viene composta da cinque tondi che sembrano turbinare intorno alla rosetta centrale. I loro contenuti ideologici si devono ricercare nell'iconologia medioevale; qualcuno ha già supposto che Pietro Lombardo potesse essere

¹⁰⁴ S. WILINSKI, *La serliana*, 1965, op. cit., p. 122.

¹⁰⁵ G. GIOVANNONI, *Saggi...*, op. cit., fig. 56; L. PUPPI, *Andrea Palladio...*, op. cit., p. 274, fig. 341; Sansovino attribuisce questo disegno (Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 4) ad un autore « Anonimo » dell'ambiente bramantesco.

¹⁰⁶ S. WILINSKI, *La serliana di villa Pojana...*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁷ MANFREDO TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del 500 a Venezia*, Padova 1969, pp. 65-70. Ai motivi delle alzate laterali della Loggetta si avvicina il motivo che si trova nella facciata della chiesa di S. Martino, risalente al 1540 circa. Questa facciata è stata restaurata in questo secolo, tuttavia è stata conservata la composizione originaria, datale dal Sansovino (fig. p. 146). Ne risulta che la concezione del motivo usato nella Loggetta non era un esempio unico nell'attività del Sansovino. L'uso di questa versione nella chiesa di S. Martino era, come scrive M. Tafuri: « più come divertito e spregiudicato esperimento che come convinta ricerca grammaticale ».

¹⁰⁸ CAMILLO SEMENZATO, *Pietro e Tullio Lombardo*, in « Bollettino del CISA », VI, 1964, pp. 262-272; R. CEVESE, *Palladianità...*, op. cit., p. 45.

stato ispirato dai tondi presenti in S. Maria, presso S. Satiro, a Milano.¹⁰⁹

Non possiamo sorvolare sulle differenze che si hanno tra il progetto pubblicato dal Palladio e l'edificio realizzato a Pojana. Non si tratta, come si sa, di un caso isolato.¹¹⁰ Queste discordanze riguardano, fra l'altro, il dettaglio: nel portale erano state infatti progettate delle colonne che avrebbero fondamentalmente mutato l'attuale carattere del motivo e la sua espressione di « semplicità » pur essendo contemporaneamente presente il carattere cinetico delle turbinanti aperture rotonde.

Il materiale di confronto, presentato in riferimento al portale di villa Pojana, ci indica inequivocabilmente come il Palladio fosse affascinato dalle opere del Bramante.¹¹¹ Ci è oggi difficile stabilire in quali circostanze sia avvenuto il contatto o il Palladio abbia preso conoscenza di queste composizioni. Nelle nostre considerazioni ci basiamo sui risultati dell'analisi formale del portale e della struttura dei motivi realizzati nell'ambito del Bramante. A questo ambito si ricollega lo schizzo di un progetto del motivo, opera di Antonio da Sangallo il Giovane, che si può ritenere come il prototipo della composizione del portale di Pojana.¹¹²

5. TIPOLOGIA DEI MOTIVI

La metodicità con cui i motivi sono presenti nelle opere di Andrea Palladio hanno permesso di distinguerli in tre gruppi, in base ai criteri dell'individualità degli elementi formali che danno un carattere specifico alla loro interpretazione. I criteri, in base ai quali è stata stabilita tale suddivisione, non escludono, tuttavia, la possibilità d'inserire i singoli esempi in un altro gruppo. Ciò è dovuto innanzitutto, al comune denominatore dei nostri motivi e precisamente al carattere triassiale dello schema.

Il Maestro di Vicenza usò il nostro motivo nella composi-

¹⁰⁹ O. H. FÖRSTER, op. cit., p. 9, nota 104.

¹¹⁰ ROBERTO PANE, *I Quattro Libri*, in « Bollettino del CISA », IX, 1967, p. 132, nota 4; JAMES S. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, New York 1967, p. 63.

¹¹¹ GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *I Sangallo e Palladio*, in « Bollettino del CISA », VIII, 1966, p. 48.

¹¹² Vide nota 101.

zione di portali, di cui abbiamo già riportato gli esempi; lo usò anche nella composizione di finestre trifore, nei progetti e nell'architettura realizzata. Usò sequenze dei nostri motivi nelle logge, e questi esempi verranno trattati a parte data l'importanza dell'opera nella quale si trovano e cioè, la Basilica di Vicenza.

I criteri di cui ci si è serviti per individuare i tre gruppi tipologici dei motivi sono:

- 1° la presenza della doppia arcata;
- 2° la semplicità dello schema;
- 3° l'ordine maggiore che abbraccia il motivo.

A. Gruppo primo: motivi con la doppia arcata

In ogni motivo si ha un'arcata che ne costituisce l'apertura centrale. Parallelamente a questa arcata può essere condotta una seconda arcata che abbraccia all'esterno tutto il motivo cioè tutte e tre le aperture. La larghezza della striscia fra le due arcate corrisponde alla larghezza delle aperture laterali del motivo. La variante del motivo con la doppia arcata non si ritrova nelle proposte del Serlio il quale, come suol dirsi, è stato il codificatore dei motivi usati nella prima metà del Cinquecento.¹¹³ Questa versione trae origine direttamente dall'inventiva del Palladio. Era dettata da una parte dal suo metodo di lavoro « da bottega », dal suo saper cogliere le adeguate proporzioni con l'aiuto del compasso, e, dall'altra parte, dalla popolarità di questa interpretazione nell'architettura antica.¹¹⁴ Palladio si era convinto che era giusto usufruire di questa interpretazione sicuramente in base ai precedenti che avevano incontrato nell'architettura del Quattrocento. Possiamo formare una serie ti-

¹¹³ S. WILINSKI, *La serliana*, II, op. cit., pp. 407-417.

¹¹⁴ Vedi note 17 e 18. Vi abbiamo ricordato che nel palladianesimo inglese d'ispirazione di Lord Burlington, questa variante del motivo è molto diffusa. Cfr. LESLIE HARRIS, *Fonti dell'influenza palladiana in Inghilterra*, in « Bollettino CISA », 1970, XII, p. 225, fig. 166: « Ci sono diversi disegni del Palladio nella collezione di Burlington con serliana sotto un'arcata rientrante. Uno di tali disegni mostra tre di queste finestre ravvicinate e questa fu la fonte per il lato del giardino a Chiswick, dove ci sono tre finestre di questo tipo. L'esempio fu seguito ad Holkham dove la facciata principale settentrionale ha torri d'angolo e un frontespizio sporgente; la sua caratteristica principale tuttavia è la comparsa di cinque serliane inserite in archi maggiori. Lo stesso tema fu seguito più tardi per la facciata occidentale delle Horse Guards a Whitehall (1750-1758) di William Kent: anch'essa ha torri d'angolo come ad Holkham con tre serliane dello stesso tipo ».

pologica dei motivi con doppia arcata senza, tuttavia, menomare l'individualità del concetto del Palladio. Questa serie viene iniziata dalle opere del Brunelleschi e continuata dalle opere milanesi del Bramante, di Antonio da Sangallo il Giovane, e, più tardi, da Giulio Romano, Sanmicheli e Sansovino.

Brunelleschi, nella Sacrestia Vecchia della chiesa di San Lorenzo a Firenze (1420-1429), aveva usato lo schema del nostro motivo nella composizione della parete che si alza dietro l'altare.¹¹⁵ Lo schema triassiale era stato da lui mutato in un unico insieme abbracciato da un'arcata che era la seconda arcata esterna della parete. All'interno della Cappella dei Pazzi (1430-1446), viene ripetuto il sistema assiale della sua facciata.¹¹⁶ L'articolazione dei tre assi centrali della parete dietro l'altare si basa sullo schema del nostro motivo, ma soltanto l'asse centrale è aperto. Questi tre assi sono fatti rientrare per mezzo dell'arco circolare dell'arcata esterna.

Bramante aveva introdotto schemi giganti dei nostri motivi nelle pareti dei bracci del transetto di S. Maria delle Grazie a Milano, ma, di nuovo era aperto soltanto l'asse centrale.¹¹⁷ Tutto l'insieme è chiuso da un'arcata esterna. La striscia fra le due arcate semicircolari è riempita da tondi situati concentricamente e, a causa di ciò, questo esempio è già stato da noi presentato in un altro contesto. Parlando di villa Pojana, era già stato riportato anche l'esempio delle pareti laterali dell'atrio del palazzo del Te, costruito a Mantova da Giulio Romano; in questo palazzo i motivi sono presenti nella versione cieca.¹¹⁸

Il motivo con la doppia arcata era stato usato anche dal Sanmicheli — alunno di Antonio da Sangallo il Giovane — il che non è privo di significato quando si vogliono spiegare i metodi dell'interpretazione palladiana nel palazzo Canossa a Verona, palazzo che doveva essere noto al Maestro di Vicenza.¹¹⁹ Nella facciata che dà sul cortile del palazzo al primo piano, il Sanmicheli pone tre finestre triassiali con due arcate. Tutti gli

¹¹⁵ F. FRANCO, op. cit., p. 442.

¹¹⁶ R. WITTKOWER, *Pseudo-Palladian...*, op. cit., p. 158; E. KAUFMANN, op. cit., p. 98.

¹¹⁷ F. FRANCO, op. cit., p. 442; A. BRUSCHI, op. cit., p. 213.

¹¹⁸ R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 41 e nota 100.

¹¹⁹ LIONELLO PUPPI, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova 1971, pp. 44-70; PIERO GAZZOLA, *Michele Sanmicheli*, Venezia 1960, p. 118; G. C. ARGAN, *L'importanza del Sanmicheli nella formazione del Palladio*, in Atti del XVII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 1956, p. 387 ss.

assi sono aperti e così la striscia fra i due archi semicircolari dell'apertura centrale e dell'arcata esterna che abbraccia tutto il motivo. Sanmicheli ha riempito le arcate delle finestre, proporzionalmente troppo grandi, con un « scheletro » che ripete il disegno interno del motivo. In questo modo si è ottenuta una grande finestra con una suddivisione interna trifora. Il piano con queste tre finestre, crea una sequenza di tre regolari motivi, separati dall'ordine maggiore dei pilastri. In questa interpretazione delle finestre basate sul nostro motivo con la doppia arcata, il Sanmicheli sembra richiamarsi alla versione antica. Sanmicheli poteva anche essersi ispirato al motivo con la doppia arcata precedentemente usato da Antonio da Sangallo il Giovane, suo maestro, sopra il portale del primo piano della facciata di palazzo Farnese. Una serliana con la doppia arcata appare infatti nel progetto di rifinitura della facciata del palazzo eseguito dall'ambiente del Sangallo forse da J. Melegghino.¹²⁰ Questa finestra triassiale con gli assi laterali molto ristretti venne trasformata da Michelangelo. Attualmente sopra l'apertura centrale del motivo si trova un « cartouche » con lo stemma dei Farnese.

a. Palladio usa sempre colonne per abbracciare l'apertura centrale nei progetti del motivo con la doppia arcata, come del resto risulta dai disegni che ci sono giunti.¹²¹ Così è nel progetto di villa Pojana e negli altri progetti di ville, eseguiti nel primo periodo della sua attività.¹²²

b. A Villa Pojana — realizzando il suo progetto — rinuncia tuttavia alle colonne.¹²³ Questo portale, basato sullo schema del nostro motivo, presenta un modello molto semplice di tutte

¹²⁰ C. L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau...*, op. cit., III, p. 41 e 57 c.

¹²¹ E. FORSSMAN, op. cit., figg. 8, 9, 11; GIAN GIORGIO ZORZI, *Progetti giovanili di Andrea Palladio per villini e case di campagna*, Palladio 1954, IV, p. 59 ss.; MARCO ROSCI, *Schemi di villa nel VII Libro del Serlio e ville palladiane*, in « Bollettino del CISA », VIII, p. 130 ss.; London, RIBA, XVII, 1, 12, 15; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 51. Tratta la presenza della doppia arcata nel motivo presentato nel progetto della facciata di una villa (RIBA, XVII, 2 r): « L'architetto fa sbocciare al centro la serliana alla quale conferisce agilità ed eleganza anche in virtù di quell'arco profilato che la racchiude amplificando il giro dell'arco minore attorno cui ruota una fascia di parete più rientrata ».

¹²² London, RIBA, XVI, 4 v.

¹²³ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 58; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 64 dove si richiama l'attenzione sulla doppia arcata del motivo: « E la novità è nella serliana con quei cinque oculi a ruota tra l'arco inferiore e l'arco che tutta l'inscrive »; H. BURNS, op. cit., p. 147 sul disegno del progetto di villa eseguito dalla bottega del Palladio (London, RIBA, XVI, 4 v) si vedono anche delle colonne.

le aperture. All'esterno esse sono abbracciate da un'arcata formata da una fascia d'intonaco. Fra l'arcata maggiore e quella minore, che delinea l'apertura centrale ed è ugualmente circondata da una fascia d'intonaco, il Maestro ha posto, in alto, cinque tondi. Ci limiteremo qui soltanto ad esaminare i problemi della doppia arcata. E' presente nei motivi già citati, che si trovano a Genazzano, attribuiti al Bramante. Presenta una doppia arcata anche un altro motivo d'incorniciatura di una finestra per il primo piano di palazzo Farnese a Roma disegnato da Antonio da Sangallo il Giovane, che è probabilmente il prototipo dell'interpretazione del portale di villa Pojana.¹²⁴ Su questo schizzo il motivo è presentato fornito di colonne. Non escludiamo la possibilità che il Palladio abbia conosciuto lo schizzo del Sangallo, come del resto sembrano supplementarmente confermare le dipendenze formali delle arcate del palazzo Civena dallo schizzo che si trova sul verso della pagina del disegno già ricordato.¹²⁵

c. Il motivo presentato nel progetto di palazzo che si trova in RIBA (XVII, 2), possiede anche una doppia arcata, solo che l'arcata, che corrisponde all'apertura centrale del motivo, è separata da quelle laterali da colonne.¹²⁶ Questo esempio viene fatto rientrare anche nel terzo gruppo per il fatto che tutto il motivo è abbracciato da pilastri nell'ordine maggiore.

d. Ugualmente nella loggia, in una sequenza dei nostri motivi che ricorre per tutto un piano, del progetto di un palazzo, che alcuni studiosi collegano con la Basilica, sono presenti motivi a colonne, con doppie arcate.¹²⁷ Sono stati separati con l'ordine maggiore per cui di questo esempio si terrà conto in un altro gruppo tipologico.

e. Probabilmente il Palladio riteneva il motivo con la doppia arcata, che rientra nel primo gruppo tipologico, molto vi-

¹²⁴ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 r; vide note 101 e 120.

¹²⁵ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 A v.; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Bramante e Palladio*, op. cit., p. 37, nota 62.

¹²⁶ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., fig. 18.

¹²⁷ C.s., fig. 36. Zorzi ritiene che questo disegno sia il primo progetto del palazzo della Ragione di Vicenza, eseguito dal Palladio. Renato Cevese nella recensione (« Bollettino del CISA », 1964, VI, p. 355) scrive: « non sarebbe del tutto improbabile che esso, rivelasse l'elaborazione di un'idea che il Palladio si prefiggeva di realizzare per altri palazzi pubblici »; FRANCO BARBIERI, *La Basilica Palladiana*, in « Corpus Palladianum », 2, Vicenza 1968, p. 67.

cino alla versione presente nell'architettura antica e per questa ragione ha introdotto due motivi con la doppia arcata nel disegno eseguito nel 1565 e che è una ricostruzione di una parte delle terme di Alessandro.¹²⁸ Oltre ai due motivi giganti a colonne, Palladio vi propone anche motivi a colonne in una sequenza dal sistema irregolare, i cui singoli motivi non vengono distinti. Questo tipo d'interpretazione, non appare tuttavia nell'architettura di Andrea Palladio.¹²⁹

B. *Gruppo secondo: motivi che si distinguono per la « semplicità » della composizione*

Nel secondo gruppo dei motivi d'interpretazione palladiana sono stati fatti rientrare esempi caratterizzati dalla semplicità con la quale è stata trattata tutta la composizione. Ne fanno parte i motivi privi di dettaglio architettonico. Tipico, per questo gruppo, è che il motivo sembra quasi « tagliato » nello spessore del muro.

In questa serie tipologica si può far rientrare l'interpretazione del motivo dataci da Raffaello (dopo il 1509) nella chiesa di S. Eligio degli Orefici a Roma, particolarmente per la sua conformazione all'esterno.¹³⁰ Con questa stessa « semplicità » Raffaello progettò i due motivi della facciata della villa che conosciamo soltanto dal disegno del progetto.¹³¹ Questi motivi, oltre alla funzione pratica di finestre trifore, compiono una funzione compositiva simile a quella che il motivo ha nella facciata che dà sul giardino di villa Porto Godi a Lonedo.

Uno schema triassiale del nostro motivo lo si può scorgere nella prima concezione preparata da Raffaello per risolvere il

¹²⁸ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 67, fig. 101 riporta che il disegno presenta le terme di Nerone; H. SPIELMAN, op. cit., p. 165 lo definisce come una veduta della parte meridionale delle terme di Alessandro e lo data al 1565; London, RIBA, III. 7.

¹²⁹ Vedi Parte I, Cap. F. Sequenza dei motivi: sistema irregolare.

¹³⁰ CHRISTOPH L. FROMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, p. 143, fig. 23. Il disegno di Salustio Peruzzi presenta la facciata e la sezione della chiesa. All'interno della chiesa le aperture della serliana sono abbracciate da pilastri, invece nella facciata esterna sono prive del dettaglio architettonico; S. Eligio degli Orefici und die Kuppel der Medici-Kapelle, p. 30: « Von Bramante abzuleiten... das Palladio Fenster und die Kuppelzone ».

¹³¹ Oxford, Ashmolean Museum No 579 recto; JOHN SHAERMAN, *Raphael... « Fa il Bramante »*. Studies in Renaissance and Baroque Art. Presented to Anthony Blunt, Phaidon 1967, p. 13, fig. 5.

portale principale di palazzo Caffarelli a Roma.¹³² L'apertura principale è chiusa a semicerchio mentre tutto l'insieme è stato ricavato direttamente nello spessore del muro; sopra le aperture laterali, attualmente in parte murate, invece dei tondi si trovano due aperture rettangolari (poste di traverso). Alla semplicità, all'austerità con cui è stata trattata tutta la composizione del portale con le tre aperture simmetriche, è subordinato il bugnato dei muri del piano inferiore del palazzo. Nelle rimanenti aperture di questo piano, che conservano un certo ritmo, si possono scorgere sequenze del motivo degli schemi singoli anche se non distinti.

Anche nelle opere del Sanmicheli troviamo un'interpretazione simile del motivo, in cui tutte le aperture sono ricavate direttamente nello spessore del muro. Sono così trattati anche i motivi del piano inferiore della facciata del cortile del palazzo Bevilacqua a Verona, tuttavia non portato a termine.¹³³ Dovevano creare una sequenza dalla cadenza delle aperture a,b,a,b,a, ecc. L'apertura laterale a del primo motivo, si trova nella parete laterale del cortile. Le singole aperture sono separate da pilastri, quella centrale è discretamente segnata dall'archivolto, con una maschera di animale nella chiave. Le aperture laterali sono prive di cornice e, invece dei tondi, vi sono aperture rettangolari, relativamente grandi e aperte, poste di traverso. Gli esempi presi da palazzo Bevilacqua non corrispondono, nel senso stretto di questa parola, al criterio da noi stabilito, poiché vi sono presenti pilastri e archivolti. Se ne è tuttavia tenuto conto in questa serie tipologica, data la possibilità che abbia potuto influire direttamente sul conformarsi della concezione del Palladio, che corrisponde a questo gruppo della fattografia tipologica.

Alla diffusione e all'uso di questo tipo del motivo concorse sicuramente il loro codificatore, Sebastiano Serlio, in particolare lanciando alcune versioni attraverso le sue tavole presentate nel Quarto Libro. La composizione delle tre aperture del nostro motivo, trattato con semplicità, corrispondeva a quelle necessità che si richiedevano ai portoni giganteschi; sotto questo aspetto, fra l'architettura del Cinquecento, possiamo ricordare il portone di Villa Porta a Valle con la suddivisione in pilastri di Girolamo

¹³² RENATO BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960, p. 55 e 57; P. GAZZOLA, op. cit., p. 121, fig. 66.

¹³³ L. PUPPI, *Sanmicheli*, op. cit., p. 62, figg. 67, 68 e 69.

Genga, quello di Giulio Romano a Mantova oppure il portale della cappella costruita a Fumano dal Sanmicheli.¹³⁴

Il motivo, che rientra nel secondo gruppo, sembra quasi un « punto di partenza » e le sue ulteriori trasformazioni consistono in un arricchimento, costruito dall'introduzione dell'ordine a colonne e del dettaglio architettonico fino a giungere ad un programma più completo, rappresentato dai motivi che fanno parte del terzo gruppo.

Nel Quarto Libro, Sebastiano Serlio propone in un disegno « la porta d'una città o d'un castello » basata sul principio del nostro motivo, con le tre aperture di passaggio poste con una certa gerarchia sopra le aperture laterali, Serlio aveva posto delle piastrelle rettangolari.¹³⁵ Palladio ricopiò il disegno di questa porta, progettata dal Serlio.¹³⁶ Lo fece perché questa concezione del motivo, con una simile destinazione funzionale, corrispondeva molto probabilmente alle sue necessità e al suo gusto. Serlio, diffondendo queste forme dell'architettura delle porte, assegnava loro un carattere autonomo; connesso, prima di tutto, con la loro funzione.¹³⁷ In queste porte, che il Serlio riprodusse numerose, con tre aperture di comunicazione, in cui la simmetria viene conservata poiché — come egli stesso scrive — bisogna « servir la simmetria che vuol dir corrispondenza proportionata ». ¹³⁸ L'apertura centrale di queste porte è sempre chiusa a semicerchio. Sulle aperture laterali, di solito, si trovano delle aperture rettangolari poste verticalmente o trasversalmente.¹³⁹

Il Sansovino, sulla sommità della facciata della chiesa di S. Giuliano (1552-1553) a Venezia, aveva posto il motivo, scavato nello spessore del muro e privo di dettaglio architettonico.¹⁴⁰

a. Nel secondo gruppo dell'interpretazione palladiana del

¹³⁴ B. PATZAK, op. cit., fig. 102; M. ROSCI, *Il trattato...*, op. cit., p. 34 e 39; P. GAZZOLA, *Michele Sanmicheli*, op. cit., fig. 187 e 188; L. PUPPI, *Sanmicheli...*, op. cit., p. 122 e 152, nota 46.

¹³⁵ SEBASTIANO SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. VIII.

¹³⁶ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., fig. 14.

¹³⁷ S. WILINSKI, *La serliana*, op. cit., p. 409; SEBASTIANO SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. 130.

¹³⁸ S. SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. 129 v e 130.

¹³⁹ Come sopra.

¹⁴⁰ GIOVANNI MARIACHER, *Il Sansovino*, 1962, fig. 62; M. TAFURI, *Sansovino*, op. cit., pp. 141-147.

motivo, si deve far rientrare il motivo che si distingue per la sua « semplicità » e che si trova nella facciata che dà sul giardino di villa Porto Godi a Lonedo. Questo motivo vi venne posto soltanto dopo il 1555, sostituendovi una finestra termale che vi si trovava originariamente.¹⁴¹ Questo problema verrà ancora trattato nella parte di questo libro dedicata alle finestre termali.

b. Nel criterio del secondo gruppo rientra anche il motivo che compie la funzione di portale in villa Pojana a Pojana Maggiore.¹⁴² Le tre aperture del motivo sono scavate direttamente nel muro. Il motivo rientra in questo gruppo soltanto grazie al modo come sono state modellate le singole aperture. Tutta la composizione ha ottenuto una particolare espressione architettonica essendo arricchita da tondi disposti concentricamente; la loro genesi è già stata analizzata.

c. In un altro contesto abbiamo già parlato del motivo che si trova nell'aggetto del cortile di palazzo Barbarano da Porto a Vicenza. La composizione delle tre aperture è in stretta correlazione con la composizione spaziale della « entrata » del palazzo, determinata dai nostri motivi. Le tre aperture d'uscita, nella facciata del cortile, sono scavate nello spessore del muro. Le aperture laterali, rettangolari, non sono coperte da architravi, né su quella centrale si trova l'archivolto. Tutte e tre le aperture di questo motivo a portale sono però incorniciate da pilastri. Gli elementi ricordati non tolgono, tuttavia, l'impressione di austerità e di semplicità a tutta la composizione.

d. Nel secondo gruppo si deve far rientrare il motivo presentato come composizione tripartita di finestre per il primo piano della facciata di un palazzo progettato dal Maestro. Tutte e tre le aperture sono direttamente scavate nel muro. Il muro della campata dove si trova la serliana è a bugnato. Alcuni studiosi tendono ad identificare il progetto della facciata con quella

¹⁴¹ R. WITTKOWER, *Il balaustro...*, op. cit., p. 345, nota 23 esamina il balaustro di questa serliana e fa l'ipotesi che come il balaustro della facciata frontale « le serliane debbono essere datate negli ultimi anni dell'attività del Palladio »; FRANCO BARBIERI, *Palladio in villa negli anni quaranta da Lonedo a Bagnolo*, in « Arte Veneta », 1970, XXIV, Estratto, nota 12 ammette la probabilità che la finestra termale sia stata murata verso il 1557; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 54, 55 e 125; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 240.

¹⁴² S. WILINSKI, *La serliana di Villa Pojana...*, op. cit., p. 80.

del palazzo progettato per Giulio e Guido Piovene a Vicenza. Probabilmente questo progetto va invece riferito ad un palazzo che avrebbe dovuto essere edificato a Venezia.¹⁴³

C. Gruppo terzo: motivi completati dall'ordine maggiore

Il terzo gruppo tipologico è stato formato in base al criterio dell'ordine maggiore che abbraccia ai lati tutto il motivo. Gli esempi, che rientrano in questo gruppo, sono inoltre forniti di tutti gli elementi che formano un programma completo del motivo, rappresentato, fra gli altri, nella Basilica di Vicenza. Sono per lo più motivi a colonna. Come ho già detto, questo motivo, distinto come un unico insieme, assume le caratteristiche di una « piccola architettura »; nella facciata viene delimitato verticalmente dall'ordine maggiore e orizzontalmente da un cornicione, fortemente accentuato. Motivi di questo tipo vengono, giustamente, chiamati palladiani.¹⁴⁴

I motivi del terzo gruppo d'interpretazione palladiana rientrano nella serie tipologica iniziata dal Bramante e continuata dal suo ambito milanese e poi romano. Primo esempio di questa serie sono motivi privi dell'ordine maggiore, tuttavia ben distinti, come insieme, sulla facciata. Tale è, per esempio, il motivo della chiesa di S. Maria della Passione a Milano, di autore sconosciuto.¹⁴⁵ In questo caso si tratta di finestre trifore con tondi sugli assi laterali. In un'altra chiesa di Milano — a S. Maurizio al Monastero Maggiore — una sequenza dei motivi circonda l'interno, ad una navata, del tempio. I motivi sono qui separati da pilastri dell'ordine maggiore, e, sopra le loro aperture laterali, si trovano soltanto dei tondi dipinti. L'autore di questi motivi fu probabilmente Gian Giacomo Dolcebuono.¹⁴⁶ Questi motivi ricordano la funzione delle trifore medioevali. Si può far rientrare nella « piccola architettura » anche l'interpre-

¹⁴³ Vicenza, Museo Civico, D. 27 r; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 52, fig. 62; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 388 e 389; H. BURNS, op. cit., p. 154 « Questo disegno, quasi sicuramente di mano... ».

¹⁴⁴ J. SUMMERSON, op. cit., p. 91.

¹⁴⁵ C. BARONI, op. cit., pp. 111-112, fig. 68 assegna la chiesa a Giovanni Battagio e Daniele Birago mentre A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1938, XI, p. 660 la assegna a Cristoforo Solari; E. ARSLAN, op. cit., p. 561.

¹⁴⁶ R. WITTKOWER, *Pseudo-Palladian...*, op. cit., p. 154; C. BARONI, op. cit., figg. 50, 51 e 52; A. OTTINO DELLA CHIESA, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, 1962, p. 91.

tazione del motivo che si trova sulla facciata della chiesa di S. Bernardino all'Aquila; motivo che Cola da Amatrice (1525-1540) introdusse nella suddivisione, già esistente, della facciata in compartimenti indipendenti; in questo caso l'individuazione del motivo è dovuta all'uso dell'ordine maggiore.¹⁴⁷

Un motivo a colonne, abbracciato ai lati dall'ordine maggiore dei pilastri, venne rappresentato da Raffaello nell'affresco della scena dell'Incendio del Borgo, nelle Stanze Vaticane. Il motivo vi compie la funzione di loggia del palazzo pontificio.¹⁴⁸ Probabilmente, oltre al motivo rappresentato, vi si dovevano trovare anche altri motivi. Sarebbe pertanto questo uno dei primissimi esempi (la costruzione del palazzo era terminata negli anni 1492-1503, sotto il pontificato di Alessandro VI) di sequenze di motivi, tanto popolari più tardi, che ricorrono per tutto un piano. Sull'affresco è stata rappresentata una parte del palazzo Vaticano, probabilmente del Bramante, ed è lui l'autore del motivo, privo di tondi sopra gli assi laterali. Il contenuto, che si ricollega al motivo rappresentato, è un'importante fonte di informazioni sui valori semantici assegnati — fra gli altri da Raffaello — al motivo. Non si può escludere che il Palladio conoscesse questo affresco e che il valore semantico del motivo rappresentato non destasse in lui nessun dubbio. Nell'apertura centrale si vede infatti Papa Leone IV, figura principale di tutto l'avvenimento. Aveva infatti spento con la sua benedizione l'incendio che imperversava nel borgo e minacciava la città. Il significato ideologico assegnato al motivo nel Cinquecento, e in particolare all'apertura centrale, di cui si serve Raffaello, si ricollega all'importanza che il motivo aveva avuto nell'antichità e nell'arte paleocristiana. Nel Missorium di Teodosio, della fine del IV secolo, o in un bassorilievo del V secolo, sia Teodosio, sia il rappresentante della famiglia Lampadi, venivano glorificati dal motivo.¹⁴⁹ La glorificazione di Papa Leone IV viene potenziata per aver spento miracolosamente l'incendio, ma forse il miracolo è stato amplificato proprio perché il Papa è stato

¹⁴⁷ R. WITTKOWER, *Pseudo-Palladian...*, op. cit., p. 155, nota 1; F. FRANCO, op. cit., p. 443.

¹⁴⁸ KURT BADT, *Raphael's Incendio del Borgo*, in « Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes », 1958, XXII, p. 58.

¹⁴⁹ S. WILINSKI, *La serliana*, op. cit., p. 400, nota 12 e 13; S. LEWIS, *San Lorenzo Revisited: A Theodosian Palace Church at Milan*. « Journal of the Society of Architectural Historians », XXXII, 3, 1973, fig. 5. Il Missorium di Teodosio del 388 si trova a Madrid nella Real Academia de la Historia.

rappresentato nell'apertura centrale, chiuso da un semicerchio, quasi da un'aureola. A questo significato semantico dell'apertura centrale del motivo si richiama il Palladio quando pone il motivo sulla facciata laterale della Loggia del Capitaniato, destinandolo ad esaltare la gloria dell'eroe della battaglia di Lepanto.¹⁵⁰ Tale glorificazione era dovuta anche al fatto che il motivo era ritenuto nobile. Il Palladio poteva essere venuto a conoscenza di questo valore attraverso l'Alciatus, molto noto verso la metà del XVI secolo, che aveva scorto un simile contenuto di questo schema come conferma anche la stampa pubblicata nelle « Diverse imprese ».

Nella galleria del Belvedere Vaticano — al secondo piano degli aggetti — Bramante aveva usato il nostro motivo nella versione cieca, pur conservando nella conformazione del muro lo schema del nostro motivo, con pannelli quasi quadrati sopra gli assi laterali. Nell'asse centrale è scavata una finestra rettangolare. Ai lati il motivo è abbracciato da pilastri nell'ordine maggiore.¹⁵¹ Un motivo cieco si ritrova anche nel cortile della Piccola Farnesina (1523) di Antonio da Sangallo il Giovane, alunno del Bramante.¹⁵² Probabilmente sotto l'influsso del Maestro, il Sangallo aveva usato i motivi posti in due diversi piani, nell'ordine dorico, con pannelli sugli assi laterali. Non sono tuttavia abbracciati dall'ordine maggiore, mentre con le loro proporzioni e l'aspetto plastico delle forme si avvicinano molto alla trifora della Basilica di Vicenza.

Nel 1537 esce a Venezia il Quarto Libro sull'architettura di Sebastiano Serlio. Nei progetti delle facciate dei palazzi veneziani ivi riprodotti — da me trattati in altra parte — il motivo appare fornito degli elementi che costituiscono il criterio del terzo gruppo tipologico.¹⁵³ Non si può tuttavia restringere metodologicamente il problema dell'individualità del concetto pal-

¹⁵⁰ S. WILINSKI, *La serliana*, op. cit., p. 423; R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., pp. 85-87; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 118; G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 109; ARNALDO VENDITTI, op. cit., p. 15 e CLAUDE MIGNOT, *Les loggias de la Villa Medicis à Rome*. *Revue de l'Art*, 1973, N. 19, pp. 50-61. Uno dei capitoli è dedicato alle « Iconologie », pp. 57-58; un'incisione di Andreas Alciatus (« Diverse imprese », Lyon 1551, p. 134) rappresenta una loggia con un motivo palladiano sullo sfondo come segno di « nobiltà ».

¹⁵¹ J. S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, op. cit., p. 204; F. FRANCO, op. cit., p. 443.

¹⁵² A. VENTURI, op. cit., fig. 525; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., fig. 529.

¹⁵³ S. SERLIO, *Regole...*, op. cit., fra le altre, pp. XXXIII, XXX e XLV.

ladiano, comparandolo alla serie tipologica dei motivi che appaiono nell'architettura dell'ambiente bramantesco a Milano o a Roma, tanto più nell'architettura di Antonio da Sangallo il Giovane e alle proposte di progetti del Serlio.

a. Il nostro motivo viene usato dal Palladio come finestra a trifora al secondo piano della facciata della villa di Angarano.¹⁵⁴ Allo schema triassiale del motivo, corrispondono, al piano inferiore, i tre assi dell'entrata con due finestre ai lati. Le colonne che abbracciano il motivo hanno un'altezza pari a quella di tutta la facciata. Abbiamo pertanto qui l'ordine gigante; grazie a ciò la composizione della parte centrale dell'alzata dell'edificio è stata maggiormente accentuata.

b. Il Maestro usa il motivo quale incastonatura delle finestre trifore; si tratta di due versioni contrassegnate con le lettere E e F del progetto della facciata della chiesa di S. Petronio a Bologna.¹⁵⁵ In questi progetti i motivi ricevono un'importante funzione compositiva al secondo e al terzo piano, e l'ordine maggiore che racchiude i motivi ne sottolinea l'importanza.

c. Nel progetto della facciata del palazzo di cui abbiamo già tenuto conto parlando del primo gruppo a causa della sua doppia arcata, il motivo viene distinto con pilastri nell'ordine maggiore come gli altri assi delle finestre, di questo piano.¹⁵⁶

d. Nel progetto della facciata di palazzo da Monte a Vicenza la facciata in cui è presente il motivo, è riccamente composto dall'introduzione di nicchie nelle due parti del motivo; tutto l'insieme è inoltre racchiuso da doppie colonne nell'ordine maggiore.¹⁵⁷ Questa parte centrale dell'alzata è coperta da una sommità triangolare che, in un certo modo, si ricollega, con la sua triangolarità, allo schema del nostro motivo.

¹⁵⁴ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, op. cit., p. 63; L. PX99), *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 271-273 e 317.

¹⁵⁵ WLADIMIR TIMOFIEWITSCH, *Fassadenentwürfe Andrea Palladio für S. Petronio in Bologna*, in «Arte Veneta», 1962, XVI, p. 82 ss.; G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., fig. 120; JAMES S. ACKERMAN, *Palladio's Lost Portico Project for San Petronio in Bologna*, *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon 1967, p. 110, fig. 2.

¹⁵⁶ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., fig. 18, London, RIBA, XVII, 2.

¹⁵⁷ London, RIBA, XVII, 19. Secondo questo progetto, tuttavia, con alcune modifiche, probabilmente Domenico Groppino costruì a Vicenza palazzo Da Monte (ora Migliorini). FRANCO BARBIERI, *Guida di Vicenza* (opera collettiva), Vicenza 1956, p. 151 e ANTONIO M. DALLA POZZA, *Palladiana*, VIII. Odeo Olimpico, Vicenza 1943-1963, IV, p. 105, figg. 6 e 7.

e. Nel progetto della facciata della Scuola di S. Maria della Misericordia, i motivi presentano assi laterali molto stretti che, forse, sono una ripercussione delle aperture laterali, altrettanto strette, dei motivi che si trovano nella Biblioteca Marciana del Sansovino.¹⁵⁸ Al piano inferiore della facciata i motivi vi fungono da finestre poste dalle due parti del portale. Al piano superiore si trova una sequenza di tre motivi, separati dall'ordine maggiore.

f. Nel progetto della facciata di un palazzo previsto forse per Venezia, Palladio si serve dell'ordine maggiore nei due piani superiori dell'edificio.¹⁵⁹ Nella parte centrale triassiale del palazzo al primo piano si trova un motivo di serliana usato come composizione trifora di finestra con balaustra in basso. Di lato il motivo è abbracciato da semicolonne monumentali. Al piano superiore, sopra al motivo, si trovano tre finestre della stessa larghezza dalla forma mai incontrata nell'architettura del Maestro con colonnine ai lati.

Al terzo gruppo sono annoverati, inoltre, i motivi rappresentati le sequenze di motivi della Basilica di Vicenza e di quelli del progetto di facciata con loggia, ritenuto un primo progetto della Basilica. Verranno trattate nel capitolo successivo.

6. SEQUENZE DI MOTIVI

Parlando della presenza dei nostri motivi nell'architettura antica, abbiamo distinto i due diversi modi con cui vengono usati nelle sequenze. Queste possono essere formate da più motivi separati, di cui l'uno segue l'altro — un simile sistema viene chiamato regolare — oppure un motivo passa nell'altro

¹⁵⁸ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., p. 208; E. FORSSMAN, op. cit., p. 40, nota 2; WOLFGANG LOTZ, *La Libreria di S. Marco e l'urbanistica del Rinascimento*, in « Bollettino del CISA », 1961, III, p. 85; Originale: Museo Civico, Vicenza N. D 18 r; M. TAFURI, *J. Sansovino...*, op. cit., p. 14: « ... fino ad ora attribuito al Palladio, ma con molta probabilità rispondente al primo progetto del Sansovino »; H. BURNS, op. cit., pp. 152, 153 e 158 « a mio parere, una riuscitissima sintesi operata dal Palladio fra i suoi modi personali e le soluzioni sansovinesche imposte dalle strutture preesistenti »; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 395.

¹⁵⁹ Vedi nota 143; H. BURNS, op. cit., p. 154, sostiene il suggerimento di J. S. Ackerman (Palladio, op. cit., p. 52), « una destinazione veneziana per questo progetto e proponeva una datazione verso il 1570 ».

¹⁶⁰ London, RIBA, XXVII, 22; G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., fig. 36.

avendo in comune un asse o apertura; in contrapposizione al precedente, questo sistema viene detto irregolare.¹⁶⁰ In questo ultimo caso la cadenza delle aperture presenta un ritmo delle aperture a, b, a, b, a, b, a, ecc., mentre nel sistema regolare il ritmo delle aperture deve corrispondere al carattere autonomo di ogni motivo dell'insieme; sarà pertanto a, b, a, a, b, a, a, b, a, a, b, a, ecc.

A. Sistema irregolare

Le sequenze di motivi in cui l'uno penetra nell'altro non erano casi isolati nell'architettura antica. I motivi erano stati così interpretati a villa Adriana a Tivoli, particolarmente nel colonnato che circonda la piscina sacra.¹⁶¹ Anche Palladio presenta un tale uso dei nostri motivi negli studi di ricostruzione delle terme romane.

a. In uno dei disegni di ricostruzione delle terme di Diocleziano (eseguito dopo il 1565) il Maestro di Vicenza presenta il nostro motivo concepito nell'ordine maggiore; nella campata successiva, nella parte superiore di un'arcata, pone una finestra termale e, accanto a questi due, una sequenza di motivi della cadenza delle aperture a, b, a, b, a, b, a, b, ecc. Ogni successivo motivo possiede dunque un'apertura laterale in comune con quello precedente.¹⁶²

b. Quasi nello stesso tempo in cui preparava il precedente disegno, Palladio si occupa della ricostruzione delle terme di Alessandro.¹⁶³ In questo disegno presenta due motivi dalla struttura regolare con le doppie arcate — criterio del primo gruppo tipologico. — Oltre a questi due motivi Palladio propone una sequenza di motivi dal sistema irregolare, identico a quello soprari ricordato con una cadenza delle aperture a, b, a, b, a, b, a, b, ecc.

¹⁶¹ C. TIBERI, op. cit., p. 46 e fig. 19; P. MARCONI, op. cit., p. 199, fig. 4.

¹⁶² G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., fig. 132, p. 71; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161, London, RIBA, V, 6; H. BURNS, op. cit., p. 154 esclude che si possa identificare il frammento con le terme di Diocleziano. « Si tratta probabilmente della restituzione di altre terme (forse quelle di Nerone) o di una libera sperimentazione di motivi termali ».

¹⁶³ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 67, fig. 101, ritiene che il disegno presenta le terme di Nerone; H. SPIELMANN, op. cit., p. 165 definisce il disegno come la veduta meridionale di una parte delle terme di Alessandro e lo data dopo il 1565; London, RIBA, III, 7.

c. Nell'architettura da lui realizzata, Palladio non presenta mai una sequenza di motivi dal sistema irregolare. Ciò, senz'altro, serve a caratterizzare il razionalismo della mentalità creativa del Palladio e i principi della sua architettura. Questo tipo di sequenze era tuttavia popolare nell'architettura romana di Raffaello e, prima di tutto, del suo alunno Giulio Romano, manierista; il Palladio conosceva il suo Palazzo del Te a Mantova.¹⁶⁴ Versioni di simili sequenze erano state rese popolari anche da Sebastiano Serlio.¹⁶⁵

Una versione modificata della sequenza di motivi trattata, la si può scorgere nella composizione del piano inferiore di palazzo Civena a Vicenza.¹⁶⁶ Questo piano è costituito da un portico composto da cinque arcate. Ai lati delle aperture delle arcate si trovano dei tondi e, più in basso, dei pannelli. Una di queste arcate — strappata dal contesto di tutto il portico — può essere, con un certo liberalismo nei confronti della definizione del motivo da noi accettata, interpretata come motivo dagli assi laterali ciechi, ridotti ai ricordati pannelli. La presenza dei tondi, aperture rotonde su questi assi laterali, giustifica, in un certo modo, la nostra supposizione. I tondi infatti, cosa di cui siamo convinti, fanno parte del normale repertorio del motivo usato nell'architettura del Cinquecento. D'accordo con questa valutazione, si può, eventualmente, ritenere tutto questo portico ad arcate come una sequenza di motivi ridotti, nei quali gli assi laterali *a* sono ciechi (a loro corrispondono i pannelli) e presentano la seguente cadenza degli assi *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*. La concezione palladiana di Palazzo Civena si ricollega ai concetti del Bramante e del suo ambiente romano.¹⁶⁷ Conferma questa opinione, il disegno di Antonio da Sangallo il

¹⁶⁴ E. H. GOMBRICH, *Zum Werk Giulio Romanos*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1934, VIII, pp. 79-104; IX, 1935, pp. 121-150; R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 42; JOHN SHEARMAN, *Osservazioni sulla cronologia e l'evoluzione del palazzo del Te*, in «Bollettino del CISA», IX, 1967, pp. 62-69; KURT W. FORSTER, RICHARD J. TUTTLE, *The Palazzo del Te*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1971, XXX/4, pp. 267-293. Cfr. A. PRANDI, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1964, pp. 71, 101 e 103.

¹⁶⁵ S. WILINSKI, *La serliana*, op. cit., p. 412 e s.; G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio, Empirismo ed eclettismo nel trattato del Serlio*, in «L'Arte», 1932, pp. 183-192.

¹⁶⁶ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 183 ss.

¹⁶⁷ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *I Sangallo...*, op. cit., p. 48: «Se poi non possiamo insistere sulle variazioni sangallesche e palladiane derivanti dal noto archetipo della dimora raffaellesca ideata dal Bramante, si deve rilevare che le indulgenze compositive del giovanile palazzo Civena ricalcano nella zona inferiore uno spartito documentato proprio dai disegni di Antonio».

Giovane, già ricordato, per essere confrontato con palazzo Civena.¹⁶⁸ Sangallo aveva fatto uno schizzo di una composizione triassiale con un'arcata aperta al centro, scavata nello spessore del muro. Invece delle aperture laterali, aveva progettato dei pannelli rettangolari e, sopra questi, dei tondi, ossia nello stesso identico modo delle pseudoserliane del palazzo Civena. Che tale interpretazione di questo schizzo del Sangallo, riferendoci al palazzo di Vicenza, sia giusta e, pertanto, che il Palladio conoscesse questo disegno è documentato — e persino pregiudicato — dal fatto che, sul retro del foglio, Sangallo presentava uno schizzo del motivo con i tondi fra le due arcate, motivo ripetuto dal Palladio a villa Pojana.¹⁶⁹ In questo modo, casualmente, sulle due parti di uno stesso foglio abbiamo i prototipi di due opere del Palladio, il che sufficientemente conferma che il Palladio conosceva questa pagina dell'album del Sangallo.

Le pseudo serliane di palazzo Civena hanno una loro « leggenda ». Mi riferisco qui al « Progetto e pianta del palazzo Trisino di Palladio », disegno eseguito da Francesco Muttoni per l'inglese T. Tuixdem.¹⁷⁰ Il Muttoni vi presenta il sistema ad arcate di palazzo Civena come una sequenza di motivi che si compenetrano reciprocamente, con una cadenza delle aperture a, b, a, b, a, b, a, b, a, b, a, b, a, b, a. Non si conoscono i presupposti che influirono su questo « pastiche ». In un'altra parte il Muttoni aveva presentato la facciata del palazzo (in modo concorde allo stato reale, pur se con numerose imprecisioni).¹⁷¹

d. Il sistema del portico ad arcate di palazzo Civena viene ripetuto dal Palladio, in una forma più semplificata nella quale rinuncia ai tondi, nelle due facciate, da lui dette « colombare », di villa Barbaro a Maser.¹⁷² Queste facciate presentano tre ar-

¹⁶⁸ C.s. Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 r; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 94 non nomina il Sangallo come ispiratore della composizione dei « modi bramanteschi e raffaelleschi da un lato, dall'altro aperto agli stimoli del Falconetto, del Serlio, del Sanmicheli » e più avanti « Tuttavia la matrice dell'opera è da individuare nella casa di Raffaello in Borgo ».

¹⁶⁹ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 r; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *I Sangallo...*, op. cit., p. 48; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., fig. 44; *Saggi...*, op. cit., p. 158. Vedi note: 76, 101, 120 e 124.

¹⁷⁰ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 185, nota 15; « Muttoni Francesco. Disegni et annotazione fatte di commissione del Sig. Cav. Tommaso Tuixdem, inglese ». Manoscritto in CISA « A Palladio », Vicenza, Biblioteca Guglielmo Cappelletti.

¹⁷¹ G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 185, nota 15: « L'Architettura di Andrea Palladio », Venezia 1740-1750, IX, tav. XIX.

¹⁷² J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 36; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 317.

cate che ai lati sono accompagnate, come a Vicenza, da nicchie che posseggono, però, una profondità sufficiente per porvi delle statue e, pertanto, arricchire il contenuto di queste facciate servendosi dei valori espressi da quanto rappresentavano. Anche qui si può scorgere una sequenza di pseudomotivi che si compenetrano reciprocamente, dalla cadenza degli assi a, b, a, b, a.

I due esempi riportati, isolati nell'architettura del Palladio, sembrano dimostrare che egli rinunciava coscientemente alla concezione manieristica, a lui nota, delle sequenze di motivi che non rispettano schemi regolari. Questa loro irregolarità non rientrava, come abbiamo già fatto notare, nelle categorie razionalistiche dell'architettura del Palladio.

B. Sistema regolare

a. Palladio introduce una sequenza di motivi, separati dall'ordine maggiore, lungo tutto un piano di un edificio presentato in un progetto che, talvolta, viene definito come la prima versione del Palazzo della Ragione di Vicenza.¹⁷³ Data la presenza delle doppie arcate, abbiamo già citato questo progetto, esaminando il primo gruppo della tipologia dei motivi. Il Maestro rinuncia però a queste doppie arcate quando inserisce le sequenze di motivi ricorrenti nei due piani della Basilica di Vicenza. Si deve qui ricordare che i precedenti di queste sequenze si ritrovano nel progetto di un palazzo del Serlio, pubblicato nel Quarto Libro nel 1537 e nella Biblioteca Marciana di Venezia, della quale Palladio, facendone l'elogio, scrive nel Primo Libro che « è il più ricco e ornato edificio che forse sia stato fatto da gli Antichi ». ¹⁷⁴ Una simile sequenza di motivi era stata realizzata da Giulio Romano nel Palazzo del Te di Mantova, ma qui il motivo è privo dell'ordine maggiore.¹⁷⁵

b. Si devono ritenere gli esempi riportati come precedenti della concezione delle logge della Basilica. Noi li abbiamo sol-

¹⁷³ F. BARBIERI, *Basilica...*, op. cit., p. 67; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 129, nota 177, nega sia giusto collegare il disegno con la Basilica: « non sussiste una sicura garanzia di puntuale riferimento alle Logge la destinazione poteva essere diversa ».

¹⁷⁴ ANDREA PALLADIO, *Il Primo Libro*, Proemio a i Lettori, p. 51; S. SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. XXXII; R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., pp. 77 e 80; WOLFGANG LOTZ, *La Libreria di S. Marco e l'urbanistica del Rinascimento*, in « Bollettino del CISA », 1961, III, p. 85 ss.; Id., *L'eredità romana di Jacopo Sansovino architetto veneziano*, pp. 82-85; nonché, *Palladio e Sansovino*, in « Bollettino del CISA », IX, 1967, pp. 13-24.

tanto registrati, ma non ce ne serviamo per condurre studi comparativi. Palladio utilizza l'esistente edificio medioevale del palazzo della Ragione e, modernizzandolo, ne neutralizza la gigantesca mole con una sequenza di motivi ricorrente lungo i due piani. Il Maestro era del tutto cosciente dell'originalità e dell'indipendenza della sua interpretazione, ed esprime questa sua consapevolezza, nel commento ai disegni della Basilica, pubblicati nel Terzo Libro, dove scrive: « i portichi, ch'ella ha d'intorno sono di mia inventione ».¹⁷⁶ Secondo il parere del Maestro, come risulta da quanto dice più avanti, la suddetta « inventione » si richiama all'architettura antica sia che il motivo fosse singolo, sia più volte ripetuto. Scrive Palladio: « non dubito che questa fabrica non possa esser comparata a gli edifici antichi e annoverata tra le maggiori, e le più belle fabbriche, che siano state fatte da gli antichi in qua si per la grandezza, e per gli ornamenti suoi come anco per la materia ».¹⁷⁷ La sequenza applicata permise di assegnare al palazzo della Ragione quel carattere « all'antica » che l'architetto voleva coscientemente ottenere.¹⁷⁸ Il ritmo orizzontale della cadenza dei motivi viene indebolito dalla introduzione dell'ordine maggiore, che separa i singoli motivi. In questo modo i motivi vengono ad assumere un carattere architettonico, mentre si rinuncia al loro significato decorativo. Le necessità funzionali e pratiche furono quelle che decisero la conformazione di « portichi », utilizzando il nostro motivo. Tutta la struttura architettonica dell'incastonatura dell'edificio tardomedioevale si basa sul ripetersi di un unico motivo, che non fu scoperto o creato dal Palladio, ma fu senz'altro il suo istinto creativo a fargli assumere un carattere autonomo.¹⁷⁹

¹⁷⁵ JOHN SHAERMAN, *Giulio Romano, tradizione, licenza, artifici*, in « Bollettino del CISA », 1967, IX, pp. 354-369 e *Osservazioni...*, op. cit., pp. 434-441.

¹⁷⁶ ANDREA PALLADIO, *Libro Terzo*, Cap. XX: Delle Basiliche de nostri tempi e de disegni di quella di Vicenza, p. 42; F. BARBIERI, *Basilica...*, op. cit. Capitolo IV, Le logge palladiane, pp. 47-76.

¹⁷⁷ ANDREA PALLADIO, c.s.; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 114, « la scelta del motivo della serliana non poteva essere più felice ».

¹⁷⁸ ERNEST GOMBRICH, *The Style « all'antica »*. Imitation and assimilation, *Studies in Western Art, II, Renaissance and Mannerism*, Princeton N.Y., 1963, p. 31; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 266-271.

¹⁷⁹ F. BARBIERI, *Basilica...*, op. cit., p. 83; R. CEVESE, *Proposta...*, op. cit., p. 123: « Il motivo della "serliana" non è più una triplice apertura di parete, una grande trifora destinata ad assicurare più abbondante volume di luce all'interno; in quella concezione palladiana essa si stacca dalla parete, si fa struttura autonoma nello spazio, corpo plastico-architettonico: da motivo lineare, cioè, diventa motivo essenzialmente scultoreo »; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 90 e s.; R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 77; ANTONIO M. DALLA POZZA, *Palladio...*, op. cit., p. 95.

Proprio grazie a questa iterazione il Maestro di Vicenza crea un'opera organica, connessa all'edificio già esistente, ottenendo un'architettura dal carattere tipicamente veneziano dove il chiaroscuro raggiunge i massimi effetti e tutte le forme sono plastiche.¹⁸⁰ L'espressione architettonica del motivo ed il suo carattere, quasi assolutamente architettonico, giustificano in pieno che esso venga chiamato « motivo palladiano ».

7. IL MOTIVO NELLA FACCIATA LATERALE DELLA LOGGIA DEL CAPITANIATO

Nei tre gruppi dell'interpretazione palladiana del motivo non rientra quello che si trova sull'alzata laterale della Loggia del Capitaniato, costruita a Vicenza negli anni 1571-1572.¹⁸¹ In questo motivo, soltanto l'apertura centrale è aperta; quelle laterali sono costituite da nicchie dove sono poste delle figure. Gli assi, in questo motivo, sono separati da pilastri scanalati. Questa alzata si richiama alla composizione dell'arco trionfale ed è in tale contesto che si dovrebbe interpretare il contenuto artistico e ideologico del motivo.¹⁸² Fu forse seguendo i suggerimenti del Serlio che il Palladio vi pose dei « poggiuoli », perché su questo balconcino dell'apertura centrale, potesse presentarsi al popolo Battista Bernardo, eroe della battaglia di Lepanto.¹⁸³ Il motivo creava la cornice architettonica per la sua glorificazione. Lo glorificavano, inoltre, le figure allegoriche che si trovavano nelle nicchie delle aperture laterali del motivo: a sinistra la Fides, a destra la Pietas. Queste due « virtù » erano nelle immediate vicinanze dell'eroe dell'epopea bellica. Ai lati del motivo si trovano poi le figure che rappresentano la Virtù e l'Onore, e in basso quelle della Pace (Vicenza) e della Vittoria (Venezia).¹⁸⁴ La loro presenza e il loro contenuto ideolo-

¹⁸⁰ S. SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. XXXI caratterizza la specifica dell'architettura veneziana come « copiosa di lumi »; ANDRÉ CHASTEL, *L'art italien*, Paris 1956, II, p. 47.

¹⁸¹ A. VENDITTI, op. cit., p. 25; R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 85; J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 118; G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 109 ss. e nota 30; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 376-379.

¹⁸² R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 87; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 118.

¹⁸³ S. SERLIO, *Regole...*, op. cit., p. XXXIII.

¹⁸⁴ R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 86, nota 4; G. G. ZORZI, *Le opere...*, op. cit., p. 109; A. VENDITTI, op. cit., p. 25.

gico creano una scenografia per l'eroizzazione del vincitore della battaglia di Lepanto. La presenza di queste figure allegoriche doveva, inoltre, accentuare la possanza dell'eroe che si presentava nell'apertura centrale, dalla funzione sacra, chiusa in alto da un arco semicircolare, quasi un'aureola; furono questi valori ideologici e morali, nonché pratici, ad influire sull'uso di questo motivo nella composizione della facciata.

Andrea Palladio conosceva le varie interpretazioni del motivo, proposto da Sebastiano Serlio, loro codificatore; esse si ricollegavano alle forme usate da Brunelleschi, Bramante, Raffaello e dagli altri architetti di queste scuole, quali Antonio da Sangallo il Giovane, il suo allievo Michele Sanmicheli, Giulio Romano e il Sansovino. Palladio tuttavia conferì alla struttura del motivo, in particolare nella Basilica, i massimi valori architettonici. Un suo successo individuale fu il servirsi dello schema per la composizione del sistema spaziale delle « entrate » con quattro colonne. I motivi che rientrano nel primo gruppo tipologico sono esclusiva invenzione del Palladio e sono il risultato del suo richiamarsi alla versione antica del motivo, concordemente ai suoi princìpi architettonici.¹⁸⁵

II. LA FINESTRA TERMALE

DEFINIZIONE E TERMINI

La finestra termale è una composizione tripartita, diversa da quella trattata nel primo capitolo. Nella sua architettura Palladio usa ambedue queste versioni di finestra tripartita. Le finestre termali, presenti sia nell'architettura delle ville sia in quella degli edifici sacri, hanno la forma di un semicerchio, per lo più di grandi dimensioni, e presentano una divisione interna, verticale, in tre aperture, spesso della stessa ampiezza, dallo schema simmetrico. L'apertura centrale, rettangolare alla base, è chiusa in alto da una sezione del semicerchio, mentre quelle laterali sono chiuse all'esterno da una più ampia sezione del semicerchio. Spesso le finestre termali sono prive di elementi dell'ordine, talvolta, invece, il contorno e la divisione verticale

¹⁸⁵ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 90; E. FORSSMAN, *Palladio*, op. cit., pp. 177-203.

vengono sagomati. Le finestre prive di rifinitura in pietra danno l'impressione di essere scavate nello spessore del muro. Si trovano quasi sempre nelle parti a volta, il che esclude il loro ruolo di « finestre sul mondo ».

L'aggettivo termale, usato nella denominazione del motivo, è dovuto alla presenza di simili composizioni nell'architettura delle terme romane.¹⁸⁶ La genesi antica di questo schema contribuì alla sua diffusione nell'architettura del Cinquecento italiano del periodo prepalladiano e per questa ragione la denominazione di finestra palladiana o soltanto di palladiana, usata da alcuni studiosi in riferimento a questa composizione, non è pienamente appropriata.¹⁸⁷

Il Maestro di Vicenza non usa le finestre termali nei palazzi da lui costruiti, poiché le loro sale non erano a volta. Nella sua architettura laica le finestre termali appaiono soltanto nei grandi vani coperti da volta a botte, a fascia, a crociera. Forse, soltanto per caso, il Palladio usa le finestre termali con una certa regolarità sia cronologica sia qualitativa. Introduce la finestra termale in una delle sue prime ville, precisamente in quella di Porto Godi a Lonedo, e continua ad usarla nell'architettura delle ville fino al 1560.¹⁸⁸ Nell'ultimo periodo della sua attività artistica il Maestro usa la finestra termale soltanto nell'architettura sacra. Questi aspetti cronologici ci hanno spinto a separare i problemi delle finestre termali presenti nelle ville, costruite dal Maestro prima del 1560, da quelli delle finestre termali da lui poste nelle chiese nel periodo, cronologicamente ultimo, della sua attività.

¹⁸⁶ PEVSNER, FLEMING, *Honour Lexikon...*, op. cit., p. 579. Talvolta la finestra viene chiamata anche diocleziana « auch als diokletianisches Fenster bekannt, nach den Diokletiansthermen in Rom »; era presente anche nelle basiliche romane: Curtius-Navroth *Das Antike Rom*. Wien-München 1944, fig. 33.

¹⁸⁷ Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica. Roma 1968, v. V, p. 340 e 341; Luciana Finelli, nella voce Finestra, presenta anche la Palladiana quale sinonimo della finestra termale: « Apertura generalmente di grandi dimensioni a forma di semicerchio, ripartita in tre settori da due elementi verticali, adottata da A. Palladio a imitazione delle f. analoghe delle terme romane (prospetto posteriore della villa Foscari a Mira) ».

¹⁸⁸ S. WILINSKI, *La finestra termale...*, op. cit., pp. 207-221.

1. PALLADIO SUI TIPI DI VOLTE, NEL LIBRO PRIMO. CAP. XXIV

La presenza delle finestre termali, sia nelle ville sia nelle chiese, dipende sempre dall'uso della volta. Questa dipendenza ci spinge a conoscere come il Maestro intendeva le volte e tali considerazioni sono contenute nel Libro Primo, Capitolo XXIV. Palladio scrive fra l'altro: « Sei sono i tipi di volte: cioè a crociera, a fascia, a remenato... ritondi, a lunette e a conca » e aggiunge: « Le due ultime maniere sono state ritrovate da Moderni; delle quattro prime si servirono anco gli Antichi ». ¹⁸⁹ Il testo di questo capitolo è illustrato da disegni. Le volte a fascia, a remenato, a lunette, presentate dal Maestro di Vicenza, sono state da lui completate con schemi di finestre termali tripartite, come era uso fare nelle sue opere. L'aver così completato i disegni dimostra chiaramente come lo schema delle finestre termali sia quello che compone nella maniera più logica e armoniosa le pareti semicircolari disegnate dalle volte stesse.

2. PALLADIO E « DELLE MISURE DELLE PORTE E DELLE FINESTRE ». LIBRO PRIMO

Nel capitolo XXV, del già ricordato Libro Primo, sulle dimensioni delle porte e delle finestre, Palladio fa dipendere il numero e l'ampiezza delle finestre dalle dimensioni dei locali e dal verificarsi di due condizioni: i vani devono essere chiari e luminosi, possibilmente atti ad essere abitati. ¹⁹⁰ Se il numero delle finestre fosse troppo alto o se fossero troppo grandi allora « saranno quei luoghi secondo le stagioni dell'anno caldissimi, e freddissimi ». Non parla ampiamente della loro funzione di « finestre sul mondo ». Nel Libro II, Capitolo II, intitolato « Del compartimento delle stanze, e d'altri luoghi » ricorda che « oltre che alzandosi ha più bella gratia ad esser veduto, e al veder fuori ». ¹⁹¹ Ottiene il contatto ottico tra l'interno dei locali

¹⁸⁹ ANDREA PALLADIO, *Libro Primo*, Cap. XXIII: Delle maniere de volti, p. 54.

¹⁹⁰ ANDREA PALLADIO, *Libro Primo*, Cap. XXV: Della misura delle Porte e delle finestre, p. 55: « secondo le stagioni dell'anno caldissimi e freddissimi ».

¹⁹¹ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, Cap. II. « Del compartimento delle stanze, e l'altri luoghi », p. 3 e 4, « oltre che alzandosi; ha più bella gratia ad esser veduto, e al veder fuori ».

con quanto li circonda — con il paesaggio — servendosi della loggia che, attraverso le sue arcate è aperta verso l'esterno e forse anche questo fatto spinse il Maestro ad usare la loggia. Nel Libro I, cap. XXV consiglia di rispettare i principi della simmetria nello schema delle finestre e degli ingressi, nonché di collocarle l'una sopra l'altra. « Debbono le finestre di man destra corrispondere a quelle di man sinistra; e quelle di sopra essere al diritto di quelle di sotto ». ¹⁹² Quest'ultimo consiglio, da lui rispettato nelle facciate delle ville, veniva a creare un caratteristico sistema di aperture, che servivano come ingressi e come finestre, subordinate all'ampiezza della finestra termale.

3. LE ANTICHE FINESTRE TERMALI E LA RICOSTRUZIONE DELLE TERME ROMANE

Durante i suoi soggiorni a Roma, Palladio era rimasto affascinato dalla gigantesca scala architettonica delle terme. Come dimostrano le sue opere, esse furono per lui un'ottima lezione di pensiero e di composizione architettonica. Si sa che il Palladio preparava la documentazione dell'architettura delle terme e degli studi di ricostruzione, prevedendo di pubblicare i materiali raccolti. ¹⁹³ Nelle ricostruzioni delle terme mostra di essere pienamente padrone della composizione in scala gigante, nonché di possedere un'esperta immaginazione sintetizzante. Questi studi di ricostruzione mostrano nel contempo quale era il rapporto del Palladio verso l'architettura antica e il suo insaziato desiderio di assimilarsi ad essa nelle proprie opere. ¹⁹⁴

a. In uno schizzo che presenta, fra le altre, una sezione delle terme di Agrippa — eseguito verso il 1560 — si vede una finestra termale compositivamente connessa con le due colonne che si trovano nella parte bassa dell'arcata, riempita, nella parte superiore, dalla ricordata finestra. ¹⁹⁵

b. Una finestra termale, « sostenuta » da due colonne viene

¹⁹² C.s., p. 55; Vide nota 190.

¹⁹³ Lo fece soltanto Lord Burlington nel 1730: Vide nota 31; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., pp. 64-73; H. SPIELMANN, op. cit., p. 167.

¹⁹⁴ Vide nota 41.

¹⁹⁵ London, RIBA, VII, 6 r; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., 72, fig. 141; H. SPIELMANN, op. cit., p. 167.

introdotta da Palladio, dopo il 1565, nello studio, già citato, della ricostruzione delle terme di Diocleziano.¹⁹⁶ L'arcata, nella quale è venuta a trovarsi, si trova fra un motivo palladiano dal sistema regolare delle aperture e una sequenza di motivi dal sistema irregolare, dalla cadenza a, b, a, b, a, b, a. Da rilevare che in questa ricostruzione sono stati usati due diversi motivi di sistema tripartito: il motivo palladiano e la finestra termale. Ciò dimostra chiaramente l'antica genesi di ambedue. Nei disegni delle ricostruzioni delle terme di Diocleziano — preparati per essere pubblicati — le finestre termali vi hanno la funzione di fonte di luce per gli alti e giganteschi interni coperti da volte.

c. Su un altro disegno, eseguito dopo il 1565, di un particolare di queste stesse terme, si vede una finestra termale collocata nella parte a volta di un'alta sala.¹⁹⁷ Al di sotto della finestra termale, si trovano tre finestre chiuse a semicerchio, che formano uno schema accoppiato con la finestra termale; ognuna è infatti pari all'ampiezza delle singole aperture della finestra termale.

Palladio aveva dunque conosciuto l'antica versione della finestra termale durante i suoi soggiorni a Roma. Egli la incluse nel suo repertorio di motivi architettonici. Non aveva potuto conoscere questo motivo nell'architettura del Veneto, poiché non era stato usato dagli architetti prepalladiani che operavano in quella zona.

4. LE FINESTRE TERMALI NELL'ARCHITETTURA ROMANA DELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO

Nel XVI secolo, precedentemente al primo viaggio a Roma del Palladio (1541), le finestre termali erano usate dagli architetti dell'ambiente romano del Bramante. Abbiamo le prove degli studi della loro architettura e dei disegni delle loro opere eseguiti in situ dal Palladio, fra cui, per esempio, il disegno di Villa Madama di Raffaello.¹⁹⁸ Questi vi aveva utilizzato le due

¹⁹⁶ London, RIBA, V, 6; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., fig. 132; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161.

¹⁹⁷ London, RIBA, V, 5; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., fig. 130 b; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161.

¹⁹⁸ G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 122; fra gli altri: Rilievo della pianta

versioni della finestra termale: aperta e cieca. Nella facciata laterale si trova la finestra termale cieca, i cui singoli campi sono della stessa ampiezza delle tre finestre situate al di sotto (due di esse attualmente murate). Nella facciata principale Raffaello aveva progettato due finestre termali aperte.¹⁹⁹ Sembra che sia stato Antonio da Sangallo il Giovane a diffondere nella Città Eterna l'uso della finestra termale seguendo l'esempio del Bramante, con il quale lavorava, nonché di Raffaello; alla morte di questi, infatti, aveva assunto, quale architetto pontificio, la direzione della fabbrica della Basilica di S. Pietro e di Villa Madama. Nei disegni dei progetti di questa Basilica, che esamineremo più avanti, Sangallo aveva utilizzato al massimo la finestra termale.²⁰⁰ Proprio con una finestra termale aveva, inoltre, illuminato la Sala Regia e la Cappella Paolina, a quella attigua, nel Palazzo Vaticano (1539-1546).²⁰¹ La prima viene ritenuta una delle sale più classiche dell'architettura del Rinascimento italiano. La Sala Regia, con volta a botte, illuminata da due finestre termali, si ricollega alle vaste sale delle terme romane. Verso il 1508, Bramante aveva collocato, sulla parete esterna di questa sala, una finestra triplice del tipo del motivo palladiano.²⁰² Su un'unica parete erano pertanto venute a trovarsi due varianti della finestra tripartita, geneticamente derivanti dall'antichità. Significativo, e degno di essere rilevato, è il fatto che il Sangallo abbia accettato il motivo palladiano, utilizzato dal Bramante, nell'originaria illuminazione data alla sala. Sangallo si decise ad usare la finestra termale in questa sala dopo averla coperta con una volta a botte e dopo aver preparato numerosi disegni. Da uno di questi disegni si vede che il Sangallo,

di Villa Madama a Roma (London, RIBA, X, 18); D. R. COFFIN, *The Plane of the Villa Madama*, in «The Art Bulletin», XLIX/2, 1967, pp. 111-122, fig. 17; FRANCES HUEMER, *Raphel and the Villa Madama*, Essays in honor of Walter Friedlaender, New York, 1965, p. 98, nota 17; T. HOFMANN, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*. I. Villa Madama zu Rom, Zittau 1908; R. LEFÈVRE, *Villa Madama*, Roma 1964; EGON VERHEYEN, *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568*, in «The Art Bulletin», XLIX, 1967, fig. 6 e 7, pp. 62-70.

¹⁹⁹ CH. L. FROMMEL, *La villa Madama e la tipologia della villa romana nel rinascimento*, in «Bollettino del CISA», XI, 1969, fig. VIII, ricostruzione della facciata principale.

²⁰⁰ W. LOTZ, *Das Raumbild...*, op. cit., p. 224, fig. 32; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., v. 1, p. 115 ss.; v. 2, fig. 76 (originali a Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 66 e 67).

²⁰¹ G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., v. 1, p. 169.

²⁰² Datato in: CH. L. FROMMEL, *Bramantes «Ninfeo» in Genazzano*. «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1969, p. 152, nota 22.

inizialmente, aveva l'intenzione di usare nella Sala Regia anche un motivo palladiano.²⁰³ Le finestre termali che illuminano questa sala presentano, all'esterno, un'incorniciatura riccamente sagomata. Sono, invece, conformate in modo diverso nella parte interna della sala, concordemente al disegno; infatti l'apertura centrale è completata da semicolonne doriche (in modo identico al motivo palladiano disegnato da Bramante) e da una semplice chiusura dell'apertura centrale.²⁰⁴ Presenta la stessa forma la finestra termale sull'altro lato, che viene a trovarsi sull'entrata alla Cappella Paolina. Sono questi gli unici esempi noti nei quali siano stati usati elementi dell'ordine. Nel disegno ricordato, Sangallo aveva espresso la sua opinione su questo modo di conformare l'apertura centrale della finestra termale, che tuttavia limitava la quantità di luce immessa; scrive infatti: « Questa sarà più bella, ma si perde troppo lume ». ²⁰⁵ Egli era infatti convinto che la funzione principale delle finestre, oltre a quella estetica, fosse quella di fornire il massimo di luce all'interno, cosa che era assicurata dalla finestra termale.

Sangallo aveva introdotto finestre termali anche nella Cappella Paolina, adiacente alla Sala Regia. Una di queste finestre è cieca, con le aperture murate, ma l'incorniciatura è sagomata così come l'aveva prevista nel disegno della sezione della cappella. Di fronte a questa « finestra » se ne trova un'altra, semicircolare, ma priva della divisione interna che distingue la finestra termale. Abbiamo ricordato qui l'esempio della finestra termale cieca della Cappella Paolina poiché anche il Maestro di Vicenza usa questa alternativa nell'architettura delle ville.

Sebastiano Serlio, colui che fece « l'inventario » dell'architettura antica, la cui documentazione venne da lui pubblicata nel Terzo Libro (1540), non presenta la finestra termale negli edifici riprodotti.²⁰⁶ Le finestre termali appaiono, invece, nei progetti di architettura sacra, pubblicati nel Libro Quinto, edito a Parigi nel 1545, sicuramente noto al Palladio.²⁰⁷ Serlio non utilizzò le finestre termali negli edifici da lui progettati e ripro-

²⁰³ G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., 2, fig. 118. Uffizi, Dis. Arch. 1234.

²⁰⁴ C.s., v. II, fig. 123, Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 712.

²⁰⁵ C.s., v. I, p. 177; v. II, fig. 123.

²⁰⁶ S. WILINSKI, *Sebastiano Serlio*, in « Bollettino del CISA », 1965, VII, p. 108; *Sebastiano Serlio e Andrea Palladio*, in « Bollettino del CISA », VI, 1964, p. 135.

²⁰⁷ S. WILINSKI, *Sebastiano Serlio*, op. cit., p. 110.

dotti nel Libro Settimo, pubblicato, dopo la sua morte, nel 1575.²⁰⁸ Aveva, invece, usato la finestra termale nei progetti di edifici che fanno parte del Libro Sesto — preparato per essere stampato — i cui manoscritti, attualmente, sono noti in tre versioni.²⁰⁹ In questi edifici le finestre termali — che però non hanno importanza come fonte di luce — si trovano quasi sempre al di sopra di entrate. Non sono pertanto giustificate architettonicamente, cioè dal sistema spaziale dei vani a volta che dovevano illuminare. Sono di dimensioni minori e la loro presenza si può spiegare con premesse decorative e valori pratici.

5. TIPOLOGIA DELLE FINESTRE TERMALI NELLE VILLE DEL PALLADIO

A. Finestre termali, dal sistema accoppiato delle aperture, nelle alzate delle ville

a. In uno dei progetti di ville (eseguito verso il 1541) Palladio utilizza una finestra termale per illuminare direttamente la sala centrale a volta.²¹⁰ Questo esempio conferma la tesi che nelle ville le finestre termali erano sempre usate per illuminare le sale centrali a volta. La villa, a pianta quasi quadrata, presenta una sala quadrata, centrale, con volta a crociera, che s'innalza al di sopra della mole dell'edificio. Le finestre termali, su tutti e quattro i lati, fanno entrare direttamente la luce

²⁰⁸ C.s., p. 111.

²⁰⁹ K. OBERHUBER, *Sebastiano Serlio*, in *Albertina-Informationen*, Wien, N. 5, I, 1968, p. 2, informa sulla scoperta di una terza versione, sconosciuta, dal manoscritto del Libro Sesto di Serlio, trovato nella Nationalbibliothek Sygn. 72 P. 20 a Vienna. Al manoscritto conservato dalla Columbia University a New York (elaborato da W. B. Dinsmoor, *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*, in «*The Art Bulletin*», 1942, I e II, pp. 115-152, *The Unpublished Sixth Book: Domestic Architecture*) ha dedicato un interessantissimo saggio Myra Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio's Late Style in the Avery Library Version of the Sixth Book on Domestic Architecture*, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», v. 28, quaderno 3. Tutti i disegni che si trovano nel manoscritto del Sesto Libro delle *Habitationi* di tutti li gradi degli homini (Bayerische Staatsbibliothek Monachium Cod. Icon. 189), nella versione in facsimile, sono stati pubblicati da Mario Rosci a Milano nel 1968 insieme al commento: *Il Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio*. Nel manoscritto di Monaco finestre termali si trovano sopra le aperture d'entrata nei prospetti degli edifici presentati sui disegni contrassegnati da Serlio: fol. XLB, XI; XVIA, XVIII. In questo manoscritto non esiste il disegno riprodotto da M. N. Rosenfeld, fig. 23 (fol. 23) del progetto di «*padiglione da giardino per il principe*». Anche in questo caso Serlio ha inserito una finestra termale sull'apertura d'entrata.

²¹⁰ GIAN GIORGIO ZORZI, *Le ville e i teatri*, Venezia 1968, fig. 41; RIBA, XVII 1 r.

nella sala. Come portale era stato previsto un motivo palladiano. Sintomatica è l'unione di questi due motivi in un unico edificio.²¹¹ Le colonne del motivo palladiano, che abbracciano l'apertura centrale, si trovano lungo l'asse delle suddivisioni esterne della finestra termale. Grazie a ciò Palladio ha ottenuto un ritmo verticale della facciata.

b. In un altro progetto di villa, di questo stesso periodo di attività, una finestra termale si trova sopra la loggia alla quale si accede per una doppia scalinata semicircolare, a matrice concavo-convessa, già usata dal Bramante nel Belvedere vaticano.²¹² Tale finestra termale doveva illuminare la sala centrale della villa. Nel mio saggio sul motivo palladiano ho supposto che alcuni architetti (tra gli altri Giulio Romano e Sebastiano Serlio) ponessero i due motivi — la scala e il motivo palladiano — in un unico edificio, perché convinti che il Bramante era l'ispiratore dell'uso di questi due motivi.²¹³ Nonostante le difficoltà per provare tale supposizione, non si può tuttavia fare a meno di supporre che anche il Palladio abbia condiviso questa opinione e che il Bramante era stato colui che aveva diffuso l'uso della finestra termale. Nel progetto qui trattato, Palladio prevedeva di usare il nostro motivo come portale, le scale semicircolari bidirezionali e la finestra termale. Questi tre motivi architettonici avevano per gli architetti del Rinascimento un'univoca genesi antica.²¹⁴

c. In una delle sue prime ville — e precisamente in villa Porto Godi a Lonedo — Palladio introduce la finestra termale nella facciata che dà sul giardino.²¹⁵ Durante la costruzione di questa villa il Maestro si reca per la prima volta a Roma (1541). Si può pertanto spiegare la presenza della finestra termale in villa Godi come conseguenza di tale viaggio durante il quale l'artista aveva visto e visitato l'antica architettura della Città Eterna, e, in particolare, le Terme. Ponendo la finestra termale

²¹¹ S. WILINSKI, *La serliana*, op. cit., p. 414.

²¹² London, RIBA, VII, 17; JAMES S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*. « Biblioteca Apostolica Vaticana », 1954, p. 204; ANDRÉ CHASTEL, *Palladio et l'escalier à double mouvement inversé*. « Bollettino del CISA », 1960, II, pp. 26-29.

²¹³ S. WILINSKI, *Serliana*, op. cit., p. 126.

²¹⁴ MANFREDO TAFURI, *Teatro e città nell'architettura Palladiana*, in « Bollettino del CISA », 1968, X, p. 68.

²¹⁵ P. HOFER, *Palladios Erstling*, Die Villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza, *Palladio-Studien* 1, Basel und Stuttgart 1969, p. 30, fig. 16; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 240.

nella facciata che dà sul giardino di questa villa, il Maestro di Vicenza prevedeva che la sala centrale sarebbe stata coperta da una volta.²¹⁶ In basso la sala era illuminata da tre finestre rettangolari dall'ampiezza quasi simile a quella delle singole aperture della finestra termale. Nel suo II Libro Palladio scrive: « La sala giunge con la sua altezza fin sotto il tetto, e ha due ordini di finestre ». ²¹⁷ Questo sistema accoppiato di finestre viene qui usato dal Palladio per la prima volta. Al piano terreno pone l'apertura d'entrata lungo l'asse delle aperture centrali. La finestra termale di villa Godi perse la sua ragione d'essere nel momento in cui l'artista rinunciò a coprire la sala centrale a volta. È difficile stabilire quale ne fosse la ragione, ma fu allora che venne murata. Forse ciò avvenne prima del 1555, quando le pareti della sala vennero coperte da policromia.²¹⁸ Le tre finestre inferiori vennero allora trasformate in motivo palladiano che è anche un tryptychon.²¹⁹

d. Dei problemi delle finestre termali di villa Pisani a Bagnolo si è occupato Renato Cevese, analizzando la struttura dell'edificio. Egli ritiene che il Palladio abbia preparato questo progetto subito dopo il suo ritorno dal primo viaggio a Roma, in un periodo in cui era ancora sotto il fascino dell'architettura antica, in particolare delle terme, e dell'ambiente del Bramante, e quindi anche del Sangallo.²²⁰ Queste circostanze influirono senza dubbio sull'uso delle finestre termali nella villa a Bagnolo. Lo stato attuale della villa differisce dal progetto pubblicato dal Palladio.²²¹ Nelle nostre considerazioni ci limiteremo alla facciata la cui finestra termale è stata murata. Sono restare in correlazione con le singole aperture della finestra termale e con le loro ampiezze l'entrata e le due finestre che si trovano ai suoi lati. Il Maestro vi aveva rispettato il consiglio da lui espresso sulle pagine dei Libri di architettura.²²² Non vi richiedeva,

²¹⁶ R. CEVESE, *Appunti Palladiani*, in « Bollettino del CISA », VII, 1965, p. 306 e 307; *L'opera...*, op. cit., p. 126, n. 96.

²¹⁷ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 65.

²¹⁸ R. CEVESE, *Appunti...*, op. cit., p. 307.

²¹⁹ Vide nota 141.

²²⁰ R. CEVESE, *Considerazioni sulla villa Pisani di Bagnolo*, in « Bollettino del CISA », X, 1968, p. 32; *L'opera...*, op. cit., p. 55 e 56; W. LOTZ, *Palladio e l'architettura...*, op. cit., p. 29.

²²¹ J. S. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, New York, 1967, p. 39; R. PANE, *Palladio*, op. cit., p. 225; G. G. ZORZI, *Le ville...*, op. cit., p. 54 e 58.

²²² ANDREA PALLADIO, *Libro Primo*, Cap. XXV, p. 55.

però, che tutte le aperture, disposte l'una sopra l'altra, avessero la stessa ampiezza. La sala centrale, a volta, era, in un primo tempo, illuminata da due finestre termali attualmente murate.²²³ L'interno della sala, illuminato originariamente dalle due finestre termali, ricorda gli enormi interni delle terme romane, e sicuramente era questo l'effetto che il Palladio desiderava raggiungere. Inoltre in questa sala si trovano altre due finestre termali, ma nella versione cieca, e sono poste nei bracci laterali della sala, che presenta una pianta a T, dove la volta a botte passa in volta a crociera nel punto d'incrocio.

e. Nel progetto di villa Marco Zeno a Cesalto (1550-1560), il Palladio aveva proposto una sala centrale a pianta rettangolare, alta quanto l'edificio.²²⁴ La sala era illuminata da una finestra termale collocata nella facciata principale rivolta a mezzogiorno e da due finestre rettangolari, situate più in basso; tra queste si trovava l'entrata alla villa. Le finestre rettangolari e la porta presentano una larghezza pari a quella delle aperture della finestra termale. Il timpano triangolare sul tetto della villa, abbraccia non tre ma cinque assi centrali della facciata. L'arcata della finestra termale costituisce un unico arco semicircolare della composizione della facciata.²²⁵ Gli interni della villa, e innanzitutto il salone centrale, hanno, come scrive il Palladio, « i volti a fascia »; il salone era illuminato da una finestra termale.²²⁶ In seguito ai mutamenti apportati al sistema interno della villa, la finestra termale venne murata. Se ne vedono le tracce sulla fotografia della villa eseguita nel 1909.²²⁷ Come ho già detto, i cinque assi centrali di questa facciata sono stati compositivamente distinti dal timpano triangolare posto sul tetto.

f. Attualmente è stata murata anche la finestra termale nella facciata posteriore di villa Chiericati Porto a Vancimuglio (1554-1557), il cui progetto non venne presentato dal Palla-

²²³ R. CEVESE, *Considerazioni...*, op. cit., p. 35; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 254-257.

²²⁴ G. G. ZORZI, *Le ville...*, op. cit., p. 184; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 373-374.

²²⁵ R. PANE, *Palladio*, op. cit., p. 226.

²²⁶ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, op. cit., p. 49; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 77, « evidentemente pensata in relazione alla sala centrale, che doveva essere altissima e coperta da volta a botte ».

²²⁷ G. G. ZORZI, *Le ville...*, op. cit., fig. 350.

dio nei suoi Libri.²²⁸ La finestra termale illuminava la sala centrale, a volta a botte. Molto probabilmente anche qui era presente il sistema accoppiato delle aperture della finestra termale, posta al centro, con l'entrata nella sala che presenta la stessa larghezza.

g. Una finestra termale si trova anche nella facciata meridionale della villa dei fratelli Nicolò e Luigi Foscari a Mira detta Malcontenta.²²⁹ Si ritrova in uno dei tre piani ed è stato incluso in un sistema accoppiato di finestre e di porte a quello inferiore. La sala centrale, a pianta a croce, è illuminata non soltanto dalla finestra termale, ma anche da tre finestre rettangolari, che si trovano più in basso. Permettono il contatto con il mondo esterno. Nell'interno queste aperture formano una parete traforata.²³⁰ Palladio aveva conosciuto questo tipo di accoppiamento delle aperture della finestra termale con le tre finestre collocate più in basso, fra l'altro, studiando l'architettura delle terme di Diocleziano e di Caracalla.²³¹ La maestosa sala poteva essere illuminata soltanto dalla parte meridionale, poiché unicamente su questa parete si potevano inserire delle finestre. Proprio la finestra termale assicurava la dovuta illuminazione della volta a crociera e di quella a botte delle ali della sala, coperte da affreschi.²³² Questa circostanza aveva potuto forse influire sull'uso delle finestre termali per illuminare le volte, coperte da affreschi, delle sale centrali delle ville. Il ritmo verticale di tutte le finestre subordinate, per quanto riguarda la larghezza, alle aperture della finestra termale, viene ripetuto nelle tre aperture del pianterreno; l'apertura centrale vi ha la funzione di

²²⁸ ANTONIO M. DALLA POZZA, «Palladiana IX»: Nuovi documenti e notazioni sulle ville di Lonedo e Vancimuglio. Di villa Porto a Vancimuglio. Odeo Olimpico, V, Vicenza 1943-1963, pp. 128-131, fig. 16: Villa Porto-Rigo di Vancimuglio, facciata posteriore, con finestra termale sottolineata, p. 129, «una vasta finestra termale, forse cieca... e più avanti... la villa di Vancimuglio, a grandi linee, ripete nei due prospetti lo stesso tema; come abbiamo già rilevato»; J. S. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, op. cit., p. 73; G. G. ZORZI, *Le ville...*, op. cit., p. 159 e fig. 285.

²²⁹ J. S. ACKERMAN, *Palladio's Villas*, op. cit., p. 54; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 328-330.

²³⁰ R. CEVESE, *Licenze nell'arte di Andrea Palladio*, «Odeo Olimpico», 1967-1969, p. 74; R. PANE, *Palladio*, op. cit., p. 229; G. G. ZORZI, *Le ville...*, op. cit., p. 151; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 73, «finestra termale che con le tre finestre rettangolari inferiori, compone un sistema di sei aperture».

²³¹ Vide nota 197; ERIK FORSSMAN, *Visibile Harmony Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*. Stockholm 1973, p. 64 e ss.; Terme di Caracalla, sezione dell'interno in un particolare, RIBA, VI, 5; Secondo; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., fig. 117.

²³² ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 50: «il volto della Sala è a Crociera di mezzo cerchio».

entrata. I cinque assi centrali della facciata si trovano nell'aggetto, come a villa Zeno. La verticalità delle aperture dei piani viene fermata al terzo piano dal semicerchio che racchiude la finestra termale. L'aggetto della facciata è accentuato in alto da un timpano triangolare. La base profilata del timpano è spezzata dal semicerchio della finestra termale, mostrando un certo dinamismo delle direttrici espresse nella composizione della facciata. Vi è presente un chiaro antagonismo dei due elementi classici: il timpano triangolare e la finestra termale a semicerchio. Nella composizione della facciata — specialmente nell'aggetto centrale — ha una certa importanza anche la lucerna con tre finestre, chiusa da un coronamento triangolare. La lucerna distrugge l'uniformità della mole della villa, ma, nello stesso tempo, le sue tre finestre, in un certo modo, prolungano la verticalità dei tre assi centrali della facciata.

B. Arcata di colonne con finestra termale

Le esperienze fatte durante lo studio dell'architettura antica vennero utilizzate dal Palladio non soltanto nei suoi progetti di ricostruzione delle terme. Lo mostrano le finestre termali « sostenute » da colonne presenti nella villa Thiene a Quinto Vicentino.

a. Nel disegno eseguito dal Palladio verso il 1560, dove vengono presentati le terme di Agrippa e il Panteon, nell'arcata a colonne delle terme si vede una finestra termale che compositivamente si ricollega con le due colonne che si trovano nella parte inferiore dell'arcata la cui sommità è riempita dalla finestra termale.²³³ Le colonne costituiscono quasi un prolungamento della suddivisione verticale del semicerchio della finestra termale.

b. Palladio introduce una soluzione simile nel disegno della ricostruzione delle terme di Diocleziano eseguito dopo il 1565. La finestra termale viene anche qui « sostenuta » da due colonne.²³⁴ I due esempi antichi qui riportati non sono i soli.

²³³ London, RIBA, VII, 222; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., p. 72, fig. 139; H. SPIELMANN, op. cit., p. 167.

²³⁴ London, RIBA, V, 6; G. G. ZORZI, *I disegni...*, op. cit., fig. 132; H. SPIELMANN, op. cit., p. 161; Vide nota 162.

c. Palladio pone finestre termali, nella versione cieca, nelle due sale laterali di villa Thiene a Quinto Vicentino.²³⁵ Nel progetto è chiaramente rappresentato lo schema della finestra termale, con la suddivisione verticale prolungata verso il basso da due colonne che sostengono la base della finestra (il diametro della circonferenza). Una simile unione di finestra termale con colonne era già stata usata dal Palladio nei progetti di ricostruzione delle terme. La sua presenza a villa Thiene era giustificata sicuramente dalla cosciente tendenza ad ottenere un aspetto antichizzante.

C. Finestre termali cieche

Una delle alternative della finestra termale è la sua versione cieca, con tutte le aperture chiuse, che in realtà è un esempio di finestra pseudotermale. In questa alternativa lo schema del motivo viene rivelato nell'intonaco o nella configurazione del muro. Il motivo non compie la sua funzione fondamentale che è quella di far passare la luce.

Come ho già ricordato, Raffaello aveva introdotto in villa Madama due alternative di finestre termali. Nella facciata laterale si trovava una finestra termale con i singoli campi della stessa ampiezza delle tre finestre che si trovavano più in basso.²³⁶ Anche Antonio da Sangallo il Giovane nella Cappella Paolina aveva usato una finestra termale cieca, come si può vedere nel disegno della sezione della cappella.²³⁷

a. All'interno della sala centrale di villa Pisani a Bagnolo, Palladio pone le due alternative della finestra termale.²³⁸ Le finestre cieche sono introdotte nella composizione delle pareti delle ali laterali e forse, in questo caso, Palladio si richiamava ai precedenti di Raffaello in villa Madama; è provato infatti che il Maestro di Vicenza conosceva questa villa; forse cono-

²³⁵ ANDREA PALLADIO, *Libro Secondo*, p. 64; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 57, «finestra termale occlusa, una evidentissima affinità con quelle della sala crociata di villa Pisani a Bagnolo della quale la villa di Quinto (stando al disegno di Oxford Worcester College, H.T. 89) ripeteva anche la scala convessa verso il fiume; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 261-265.

²³⁶ C. L. FROMMEL, *La villa Madama...*, op. cit., fig. VIII; F. HUEMER, op. cit., p. 98, nota 17.

²³⁷ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. N. 1125, sezione; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., v. 1, p. 169 ss.

²³⁸ R. CEVESE, *Considerazioni...*, op. cit., p. 34 e 35.

sceva anche la Cappella Paolina del Sangallo dove, come abbiamo detto, si trova la trattata versione di finestra.

b. Palladio aveva previsto versioni di finestre termali cieche anche nel progetto delle due sale di villa Thiene a Quinto Vicentino, come si vede nella sezione riprodotta nel Libro Secondo.²³⁹

L'interpretazione delle finestre termali dataci dal Palladio nelle ville mostra una certa indipendenza formale dall'architettura prepalladiana. Il Maestro di Vicenza, pur riconoscendo indubbiamente l'antica genesi delle finestre termali, le usò nell'architettura delle ville, assegnando alla loro struttura un carattere antichizzante.

6. LE FINESTRE TERMALI NELLE CHIESE

Nell'ultimo periodo della sua attività, dopo il 1560, Palladio usò la finestra termale esclusivamente nell'architettura delle chiese. Assegnava loro un carattere sacralizzante e sicuramente non era il solo a farlo.

Negli anni 1561-1564 Michelangelo trasformava le enormi sale del tepidarium delle terme di Diocleziano nella Chiesa di S. Maria degli Angeli, conservando, per l'illuminazione dell'interno, le grandi finestre che si trovavano nelle parti a volta e che sono proprio le finestre termali.²⁴⁰ Queste antiche finestre, residui dell'architettura delle terme, mutata la loro funzione di aperture per il passaggio della luce, avevano acquisito nuovi valori semantici.

IL REFETTORIO DI S. GIORGIO MAGGIORE A VENEZIA

Questo edificio si connette unicamente per la sua funzione con l'architettura sacra. Nella storia della « fabbrica » del Refettorio del convento di San Giorgio Maggiore dei Benedettini, si possono scorgere alcune analogie con la ricostruzione della sala Regia nel Palazzo Vaticano, eseguita da Antonio da San-

²³⁹ A. PALLADIO, *Libro Secondo*, op. cit., p. 64.

²⁴⁰ J. S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968 (traduzione italiana), pp. 105-110, 272-277.

gallo il Giovane. La costruzione del Refettorio, con il vestibolo e lo scalone che ad esso conduce, era stata iniziata prima del 1540, da Andrea Buora.²⁴¹ Egli aveva innalzato i muri esterni e le quattro finestre, conservatesi fino ad oggi, sulle pareti laterali, più lunghe.²⁴² Non si sa come fosse ricoperto l'interno. Nel 1560, il Convento di S. Giorgio Maggiore stipula un contratto con il muratore Berton di Bon e con suo figlio Giovanni Maria per l'esecuzione di lavori nel refettorio « secondo li sarà mostrato da messer Andrea Palladio proto ».²⁴³ Al punto quarto del contratto i surricordati muratori erano obbligati a « far li volti del Refetorio ».²⁴⁴ Negli anni 1560 e 1562, su progetto di Andrea Palladio, vengono dunque eseguiti nel refettorio vari lavori e, fra gli altri, anche la già ricordata volta. Palladio, come autore del progetto, era tuttavia vincolato dalla precedente pianta dell'edificio; eppure, grazie alla nuova volta e probabilmente all'aver rialzato i muri, seppe creare uno dei più maestosi interni della sua attività. Questo refettorio si richiama ai vani delle antiche terme, ma non perché vi sono state introdotte tre finestre termali che ne hanno supplementarmente aumentato l'illuminazione. Queste erano infatti una conseguenza del sistema a volta della sala. Questa volta è a botte e forma, sulla parete di fronte all'entrata, una parete semicircolare, riempita da una finestra termale, attualmente murata, il cui schema si può ancora vedere, all'esterno, delineato nell'intonaco. La volta a botte si trasforma al centro della sala in volta a crociera e questa, a sua volta, forma sulle pareti laterali del refettorio due lunette semicircolari nelle quali, originariamente, si trovavano finestre termali. L'introduzione della volta a botte e a crociera serviva inoltre a neutralizzare il carattere oblungo della sala. Palladio prevedeva dunque d'illuminare la sala con le vecchie finestre oblunghe — quattro su ogni parete laterale — e con tre enormi finestre termali.

Il Refettorio, con il vestibolo e lo scalone, rappresenta, nel suo insieme, la migliore interpretazione del Palladio di uno spazio chiuso.²⁴⁵ Si può paragonare alla Sala Regia nel palazzo

²⁴¹ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., pp. 36-42.

²⁴² C.s., p. 37.

²⁴³ C.s., p. 37, nota 5; Documento 1, p. 59; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 338.

²⁴⁴ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., p. 59.

²⁴⁵ J. S. ACKERMAN, *Palladio...*, op. cit., p. 291.

vaticano, ritenuta il massimo successo dell'organizzazione spaziale del Cinquecento romano. Nel 1538 i muri dell'antica Aula Regia, che il Bramante nel 1508 aveva illuminato con una serliana, vengono abbattuti « ... per sustenare la volta... ». ²⁴⁶ Antonio da Sangallo il Giovane riteneva, infatti, che i muri non fossero staticamente in grado di sostenere la volta a botte che avrebbe coperto la sala. La illuminò poi da due parti, concordemente alla direzione della volta a botte, con finestre termali lasciando, tuttavia, sulla parete di fronte all'entrata nella cappella Paolina, la ricordata serliana del Bramante. Fu dunque l'introduzione della volta a botte a provocare l'uso delle finestre termali per illuminare la Sala Regia progettata dal Sangallo proprio come, quasi venti anni più tardi, avvenne nel Refettorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, progettato dal Palladio.

Molto probabilmente le finestre termali del Refettorio vennero murate per poter appendere sull'altra parte della parete la tela del Veronese che rappresenta « La cena di Cana in Galilea ». ²⁴⁷ L'esclusione di una finestra termale nel sistema d'illuminazione della sala, richiese la chiusura delle altre due; tanto più che le finestre rettangolari erano più che sufficienti.

7. TIPOLOGIA

Andrea Palladio si serve dei motivi della finestra termale nell'architettura sacra in due modi diversi: nelle facciate dei templi, e per illuminare l'interno della chiesa, il suo corpo e persino il transetto o il presbiterio. In quest'ultimo caso l'impiego di finestre termali si ricollegava alla volta a botte e alle sue lunette che venivano da quelle riempite.

A. Finestre termali nelle facciate delle chiese

a. La prima più importante opera di Andrea Palladio, nell'ambito dell'architettura sacra, fu la facciata della chiesa di

²⁴⁶ CH. L. FROMMEL, *Bramantes « Ninfeo »...*, op. cit., p. 152, nota 22; ID., *Antonio da Sangallo's Capella Paolina*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 1964, 27/1, p. 4.

²⁴⁷ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., pp. 38-41; R. PANE, *Palladio*, op. cit., p. 291; E. FORSSMAN, *Über architekturen in der Venezianischen Malerei del Cinquecento*, in « Wallraf Richartz Jahrbuch », XXIX, 1967, pp. 127, 128 e 129, fig. 90;

San Francesco della Vigna a Venezia. Il Maestro, in quel periodo, aveva superato i cinquant'anni ed era ricco delle esperienze fatte costruendo la maggior parte dei palazzi e delle ville.²⁴⁸ Questa sua maturità creativa appare in pieno in questo nuovo tema e precisamente nell'architettura sacra. Ciò gli permette di superare tutte le difficoltà presentate dall'elevazione della facciata di una chiesa, già più o meno costruita, secondo i disegni del Sansovino.²⁴⁹ Verso il 1565, Palladio prepara il progetto della facciata.²⁵⁰ Le relazioni fra la facciata tripartita e l'interno sono solo apparenti, dato che l'edificio non possiede tre navate come suggerirebbe la facciata. Il concetto del Palladio si basa infatti sulla composizione di due facciate: su quella più ampia, nell'ordine minore, che abbraccia tutto l'edificio, ne ha sovrapposta un'altra con colonne nell'ordine maggiore, coronato da un timpano.²⁵¹ Le due facciate, dal sistema globale tripartito, nonché le parti centrali, triassiali, sono unite da uno zoccolo comune ai due ordini. A metà della parte centrale della facciata, Palladio ha inserito una finestra termale. Le sue dimensioni non danno la possibilità di illuminare la navata principale. Il Maestro non l'ha usata, quindi, per motivi utilitari ma sicuramente le ha assegnato valori ideologici che rientrano nel programma sostanziale proprio di questa parte della facciata. L'analisi è stata fatta da Rudolf Wittkower e ultimamente vi si è richiamato Marcello Fagiolo dell'Arco, che l'ha completata con opinioni perspicaci ed erudite.²⁵² Nell'asse centrale della facciata principale, abbracciata ai lati da colonne dell'ordine maggiore, è inserito un portale e sopra a questo si trova la finestra termale. Questa parte della facciata, più alta di quelle laterali, è coperta da un timpano triangolare. Il timpano triangolare può essere un'allusione alla SS. Trinità. Nel tondo del timpano

RODOLFO PALLUCCHINI, *I dipinti*, Mostra, op. cit., p. 193 e 194; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 88 e 89.

²⁴⁸ J. S. ACKERMAN, *Palladio...*, op. cit., p. 60; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., p. 86 e 87.

²⁴⁹ M. TAFURI, *Jacopo Sansovino...*, op. cit., pp. 18-28; CH. ADOLF ISERMEYER, *Le chiese del Palladio in rapporto al culto*, in « Bollettino del CISA », X, 1968, p. 50, nota 54; nonché: *La concezione degli edifici sacri palladiani*. « Bollettino del CISA », XIV, 1972, p. 107.

²⁵⁰ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 68.

²⁵¹ R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., pp. 88-95, fig. IX.

²⁵² C.s., p. 94; MARCELLO FAGIOLO, *Contributo all'interpretazione dell'ermetismo in Palladio*. « Bollettino del CISA »; XIV, 1973, pp. 367-370 e di quello stesso anno: *Palladio e il significato dell'architettura*, p. 37.

si trova un bassorilievo che rappresenta un pellicano che nutre i suoi piccoli; può essere interpretato come una metafora del Mistero della Salvezza dell'Umanità attraverso il Sangue di Cristo. La struttura di tutta la facciata è determinata dal numero tre: la composizione è triassiale, il timpano è triangolare e la finestra termale è tripartita. Si ha pertanto una chiara preferenza per i valori numerici, in questo caso del numero tre, e del suo originario ruolo compositivo. Palladio, passando a preparare il concetto della facciata, conosceva probabilmente il contenuto del « memorandum » di Francesco Giorgi, frate del convento di San Francesco della Vigna, preparato nel 1535 su ordinazione del doge Andrea Gritti e che riguardava il modello della chiesa eseguito dal Sansovino.²⁵³ Questo « memorandum » era stato esaminato da una Commissione a tale scopo convocata dal Doge e composta da Tiziano, Domenico Spira e Sebastiano Serlio. Il Giorgi proponeva di stabilire le proporzioni della chiesa in base al numero tre secondo la teoria pitagorica e neoplatonica dei numeri, dato che tre è « numero primo e divino ».²⁵⁴ Il numero tre contiene inoltre, primo fra tutti i numeri, un sistema simmetrico poiché possiede « un principio, un termine medio e un fine ».²⁵⁵ Il numero tre può presentare i propri valori ideologici come simbolo della SS. Trinità ed anche ciò potrebbe servire a giustificare il suo ruolo organizzativo della facciata ed anche di uno dei suoi elementi principali quale è la finestra termale. Altri motivi che avrebbero potuto influire sull'uso della finestra termale nella facciata della chiesa si possono ritrovare

²⁵³ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*. Milano 1585, a p. 532 riporta dalla Divina Commedia un brano del Paradiso che parla della SS. Trinità ed in tale occasione del significato del numero tre, nominando contemporaneamente « tre colori ». Dà anche consigli ai pittori sul modo di esprimere la « forma di Dio »... « nel diadema triangolare ». Queste osservazioni sono state fatte dal Lomazzo parlando di una « Santissima Trinità » rappresentata dal pittore. Queste notizie mi sono state fornite dalla Prof.ssa Teresa Zarebska.

²⁵⁴ R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 102; Appendici, pp. 149-150. Secondo: G. MOSCHINI, *Guida per la Città di Venezia*, Venezia 1815, I, pp. 55-61; M. TAFURI, *Jacopo Sansovino*, op. cit., p. 18; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 345-347.

²⁵⁵ R. WITTKOWER, *Principi...*, op. cit., p. 102, nota 32 e p. 100; MARSILIO FICINO, *Opera*, Basilea 1576, II, p. 1549. Il Ficino, un'autorità per il neoplatonico Francesco Giorgi, nel commento a Timeo Platone, dà questa definizione del numero tre: « Trinitas numerorum prima, principium et medium, finemque rerum continere videtur, atque sola inter numeros ratione quadam individua continere »; M. FAGIOLO, *Contributo*, op. cit., p. 366, nota 55. Sul tema del simbolismo « trinitario » vengono ivi riportati R. WITTKOWER, *Principi*, op. cit., p. 102 e J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., pp. 77-82, che sottolinea la presenza del « ritmo triadico » nelle composizioni palladiane.

nei valori insiti nella sua forma e precisamente nella semicirconferenza. Questa forma è costituita da un mezzo cerchio che per il Palladio, come egli stesso scrive, « è più bello ». ²⁵⁶ Non sono però i valori estetici a far usare la circonferenza al Palladio. Parlando delle « forme dei Tempi » consiglia l'uso della circonferenza nella costruzione delle chiese perché « ... è semplice, uniforme, eguale, forte e capace... » e, in un'interpretazione chiaramente neoplatonica, pone in rilievo altri valori della circonferenza e il suo contenuto ideologico: « Costruiamo pertanto templi rotondi perché questa forma meglio loro si adatta perché è chiusa in una circonferenza, della quale non si può trovare né il principio né la fine, né distinguerli fra di loro; le sue parti sono reciprocamente simili e tutte partecipano della forma dell'insieme. Infine questa forma, ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezo, è attissima a dimostrare la Unità, la Infinita Essenza, la Uniformità e la Giustizia di Dio ». ²⁵⁷ Se questi valori sono insiti nel cerchio, in scala minore si ritrovano anche nel semicerchio che forma la finestra termale. Questo fatto può contribuire a spiegare perché il Palladio abbia usato questo motivo nell'architettura sacra. Il richiamo a Dio, nella citata dichiarazione del Maestro, corrisponde alla dedizione della nostra chiesa, come conferma il contenuto dell'iscrizione che si trova sull'architrave nella parte centrale della facciata; quasi due facciate sovrapposte l'una all'altra, che tuttavia formano una composizione « una e bina ». Questa iscrizione — « Deo utriusque templi aedificatori ac reparatori » — provenga dal Maestro o dai committenti, è molto vicina ai due ambienti rappresentati dall'architetto e dai frati. ²⁵⁸ Palladio riproduce il motivo della finestra termale nell'architettura sacra riprendendolo dall'antica architettura pagana, conferendogli, tuttavia, un substrato sostanziale, univoco e consacrante. Questo processo di adattamento dei motivi classici, tanto caratteristico per il Palladio, viene chiaramente spiegato da lui stesso: « Onde

²⁵⁶ ANDREA PALLADIO, *Libro Quarto*, Cap. II, p. 6.

²⁵⁷ C.s. e p. 205; Sull'estetica del circolo nell'architettura del Palladio: WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *The Great Theory of Beauty and its Decline*. « Journal of Aesthetics and Art Criticism », XXXI, 2, 1972, p. 170, nota 54.

²⁵⁸ M. FAGIOLO, *Contributo*, op. cit., p. 367, « una e bina » come due templi e p. 368. La limitazione di questa iscrizione « Aedificatori ac reparatori » può essere un riflesso del ruolo di Palladio, che eseguì la costruzione non soltanto della facciata del tempio ma, in un certo senso, ne eseguì anche la riparazione, completandolo e portando a termine la facciata dell'interno del tempio eseguito dal Sansovino.

perché gli Antichi Greci e Romani nel far i Templi e i lor Dei, posero grandissimo studio e con bellissima Architettura li composero, acciochè essi con quei maggiori ornamenti e con quella miglior proportionone fossero fatti; che allo Dio, al quale erano dedicati, si convenisse; son per dimostrar in questo libro la forma, e gli ornamenti di molti Tempi antichi, de quali ancor si veggono le ruine, e sono da me stati ridotti in disegno: acciocche si possa da ciascuno conoscere con qual forma si debbiano e con quali ornamenti fabricar le chiese ». ²⁵⁹ Abbiamo riportato queste parole del Maestro anche se, nel IV Libro, non riproduce il motivo della finestra termale. Invece usa, generalmente, questo motivo negli studi di ricostruzione delle Terme che preparava perché venissero pubblicati. Palladio esigeva che ogni parte, ogni elemento, corrispondesse con le sue qualità all'edificio sacro al quale era destinato. Ed anche la finestra termale pertanto doveva rappresentare quei valori che gli permettessero di entrare a far parte della struttura dell'edificio. E così argomenta per giustificare le sue opinioni: « Benché in tutte le fabbriche si ricerchi, che le parti loro insieme corrispondano, e abbiano tal proportionone, che nessuna sia, con la quale non si possa misurare il tutto e le altre parti ancora. Questo, nondimeno, con estrema cura, si deve osservare ne i Tempii, perciocchè alla Divinità sono consacrati, per honore e osservanza della quale si deve operare quanto si può di bello e di raro ». ²⁶⁰

La finestra termale nella facciata della chiesa di San Francesco della Vigna, si trova sull'asse centrale della facciata, al di sopra di un portale abbracciato dall'ordine minore. Sul portone si trova un semicerchio dalla sagomatura simile a quella della finestra termale, riempito di raggi che ricordano il levarsi del sole. ²⁶¹ Può forse significare che colui che oltrepassa la soglia del tempio troverà all'interno luce e chiarore. La rappresentazione del sole levante sulla facciata annuncia il mistero della luce che si svolge all'interno e che penetra attraverso la finestra termale.

²⁵⁹ ANDREA PALLADIO, *Libro Quarto*, Proemio a i Lettori, p. 3; E. FORSSMAN, *Palladio e l'antichità*, op. cit., p. 20.

²⁶⁰ ANDREA PALLADIO, *Libro Quarto*, Cap. V, p. 9.

²⁶¹ M. FAGIOLO, *Palladio*, op. cit., p. 37, nota 46 e 47 suppone anche la possibilità di interpretare questo semicerchio come conchiglia. Completando questa supposizione si potrebbe pertanto scorgere in questo circolo il simbolo dell'immortalità. Nello stesso tempo come per confermare la mia supposizione che tale circolo vuole significare il sole nascente, Fagiolo riporta la citazione di Daniele Barbaro al

b. Nel 1572 Palladio riceve l'ordinazione di un progetto di facciata per la chiesa gotica, già esistente, di San Petronio a Bologna. Esegue pertanto diverse versioni di questo progetto di facciata, ma nessuno viene tuttavia accettato. Nel 1578, basandosi sulla sua esperienza acquisita progettando le chiese veneziane, propone una facciata davanti alla quale aveva posto un pronao, coperto da volta e chiamato « portico ».²⁶² Il progetto designato con le lettere G-G, contiene due versioni di facciate sovrapposte che, nota bene, non sono due ma tre: « una e trina ». In ognuna delle alternative di facciata sono presenti finestre termali che dovevano avere la reale funzione di illuminare l'interno del tempio, e non quella apparente che avevano in San Francesco della Vigna. Il ruolo compositivo delle finestre termali nelle due alternative di facciate si richiama ai progetti per la facciata di San Pietro eseguiti verso il 1520-1521 da Antonio da Sangallo il Giovane.²⁶³ Come confermano anche altri risultati del presente studio, il Maestro di Vicenza conosceva bene i progetti di Antonio da Sangallo il Giovane che si riferiscono alla Basilica di San Pietro a Roma. La facciata del Sangallo non rivela tuttavia quella maturità che invece è presente nei progetti del Palladio, eseguiti quasi quaranta anni più tardi, tanto razionali nella loro composizione, che operano con gli elementi dell'interpretazione spaziale, caratteristica per l'architettura della Città della Laguna. Nella facciata della Basilica di San Pietro, le finestre termali avevano soltanto la funzione di illuminare l'interno. Interessante è la grande finestra termale posta nel timpano dell'asse centrale. A sua volta, nel progetto G-G della facciata per San Petronio, Palladio ha introdotto, in una alternativa, una finestra termale che si trova nello stesso punto in cui si trova quella di San Francesco della Vigna e cioè sull'asse centrale della facciata, al di sopra del portale.

commento al Quinto Libro di Vitruvio. In base a questa citazione si può trattare la facciata della chiesa palladiana come un « tabernaculum », elemento che per tradizione si trova all'interno e qui viene usato all'esterno concordemente con le idee gloriose del Barbaro dei « simulacri come nascenti sole » il che permette di valutare la facciata della chiesa come una visione del sole nascente.

²⁶² G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., pp. 95-118; J. S. ACKERMAN, *Palladio's Lost Portico...*, op. cit., pp. 110-115; *Palladio*, op. cit., p. 70; C. A. ISERMAYER, *La concezione...*, op. cit., pp. 126-129; G. ZUCCHINI, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*. Bologna 1933. Questo libro non è stato da me preso in esame: Bologna, Museo dell'opera di San Petronio, dis. GG; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 403-406.

²⁶³ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 72, A. Le fotografie di questo disegno (n. 68926) mi sono state concesse dal dott. Giuliano Ercoli.

B. *Finestre termali per illuminare gli interni delle chiese*

a. La chiesa di San Giorgio Maggiore (1565) venne eretta dal Palladio su pianta a croce latina. Il Maestro, sulle pagine del Quarto Libro, giustifica l'uso di questo tipo di pianta, scrivendo: « Sono anco molto laudabili quelle Chiese che son fatte in forma di Croce... la forma della Croce rappresenta a gli occhi de riguardanti quel legno, dal quale stete pendente la salute nostra. Et di questa forma io ho fatto la Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia ». ²⁶⁴ Nella scelta di questo tipo di pianta, Palladio si subordinò, fra le altre cose, al simbolo della santa Croce predicato da San Carlo Borromeo; questi invitava infatti ad innalzare chiese con pianta a croce latina. ²⁶⁵ Nella chiesa di San Giorgio Maggiore soltanto il presbiterio e il coro dei monaci sono parti integrate. Si sente una chiara differenza fra corpo e transetto con cupola. Proprio la cupola è la più importante fonte di luce per l'interno del transetto e del presbiterio. Sembra quasi che la qualità, la disposizione e la quantità di luce nell'interno della chiesa siano stati fra i più importanti problemi che il Palladio desiderava risolvere progettando la struttura del tempio. Al problema della qualità, della quantità e della regia della luce nell'interno aggiunse anche quello del colore. Su questo tema possediamo solo una frase del Maestro, laconica ma univoca: « Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più a i Tempii, della bianchezza: conciosiache la purità del colore, e della vita sia sommamente grata a Dio ». ²⁶⁶ Ha un suo significato, il fatto che il Palladio abbia accettato il simbolico « linguaggio dei colori », accettazione espressa dal bianco degli interni delle chiese veneziane. Il Maestro si riallacciava all'identificazione aristotelica del bianco con la luce e del nero con l'oscurità. ²⁶⁷ Finora non sono state fatte ricerche sui problemi della luce, della sua regia, del ruolo del riflesso nell'architettura del Cinquecento.

Nella teoria dell'architettura postpalladiana aveva dato vari consigli in questo ambito — trattato che sicuramente il Maestro

²⁶⁴ ANDREA PALLADIO, *Libro Quarto*, Cap. II, p. 6 e 7; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 87-89; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 363-369.

²⁶⁵ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 66.

²⁶⁶ ANDREA PALLADIO, *Libro Quarto*, Cap. II, p. 7.

²⁶⁷ M. RZEPINSKA, *Historia koloru w dziejach malastwa europejskiego* (La storia del colore nelle vicende della pittura europea), Kraków 1970, p. 218.

non poteva conoscere a causa della data della pubblicazione — il manierista Lomazzo, specialmente nella « Idea del Tempio della Pittura ». ²⁶⁸ E così per ottenere nei templi la bianchezza, tanto richiesta dal Palladio, e che è « ... sommamente grata a Dio... », il Lomazzo richiede una grande quantità di luce. ²⁶⁹ Secondo Leonardo, al quale naturalmente il Lomazzo si richiama, uno dei sei colori semplici è il bianco e ad esso corrisponde l'elemento luce. ²⁷⁰ Secondo l'Alberti il bianco è il sommo grado della chiarezza. ²⁷¹ La luce, nell'architettura del Palladio, non compie soltanto una funzione illuminatrice. Questa metafisica della luce nell'interno viene ottenuta dalla sua cosciente regia e sotto i due aspetti delle quantità e delle qualità arricchiti dal colore bianco. Il corpo a tre navate, a tre campate, della chiesa di San Giorgio Maggiore nella navata principale è illuminato da finestre termali, collocate nelle lunette della volta a botte e nelle navate laterali da finestre termali, uguali a quelle, collocate al di sopra degli altari. Palladio ammette che le volte « a lunette » sono « ritrovate da Moderni ». ²⁷² Riempiva queste lunette con finestre tripartite, sulla cui antica genesi il Maestro non aveva alcun dubbio. In quel periodo si servivano di questo motivo anche altri architetti, particolarmente l'ambiente del Bramante e Antonio da Sangallo il Giovane, cosa del resto confermata dai disegni dei suoi progetti. ²⁷³

Nella prima e nella terza campata del corpo, sia della navata principale, sia di quelle laterali, le finestre termali hanno soltanto l'apertura centrale aperta; le altre due sono chiuse. In questo modo la luce cade maggiormente nelle campate centrali

²⁶⁸ G. P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, op. cit.; Precedentemente Sebastiano Serlio nel suo Terzo Libro (1540), p. V scrive sull'azione della luce all'interno sulle sculture e sui quadri che vi si trovano. Ricorda fra gli altri i quadri di Tiziano nei quali è contenuta « tanta dolcezza, e son così ben colorite... e hanno grandissimo rilievo ». Questa plasticità viene ottenuta dal Tiziano grazie all'uso di « ombre oscure ».

²⁶⁹ G. P. LOMAZZO, *Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1854, I, p. 325. Inaccessibile il libro citato da M. RZEPINSKA (op. cit., p. 242, nota 6) riguardante il problema della luce nella teoria del LOMAZZO: *Mosche Barasch, Licht und Farbe in Italienischen Kunsttheorie des Cinquecento*. « Rinascimento », 1960, n. 2, pp. 207-300; Secondo Rzepinska, l'autore citato parla di uno scritto dell'Ignazza distinguendo in esso la « luce » metafisica e la « luce funzionale ». La Prof.ssa T. Zaremska mi ha fatto osservare che il Lomazzo riferisce questa distinzione anche allo spazio architettonico chiuso.

²⁷⁰ M. RZEPINSKA, op. cit., p. 217.

²⁷¹ C.s., p. 218.

²⁷² ANDREA PALLADIO, *Libro Primo*, Cap. XXIII, op. cit., p. 54 e p. 58.

²⁷³ S. WILINSKI, *La finestra...*, op. cit., p. 212 e 213.

nelle quali le finestre termali hanno tutte le aperture aperte. Questa specie di regia della luce pone ancor più in risalto il corpo della chiesa.²⁷⁴ Comune per la struttura dei templi è la presenza di finestre termali fuori del corpo e in altre parti. Si trovano anche nelle pareti laterali del transetto e in quelle laterali del presbiterio, dove sono persino doppie, l'una sull'altra. Le finestre termali nelle lunette della volta della navata centrale presentano un'evidente sagomatura. Le pareti che dividono la finestra in tre aperture sono dello spessore dei muri. Non possiedono invece un tale spessore, le finestre che si trovano al di sopra degli altari nelle navate laterali. Esiste sicuramente una relazione ideologica fra l'altare e la finestra che lo illumina.²⁷⁵ Le finestre termali sono separate dall'altare da un cornicione sagomato, che passa nei pilastri che separano le singole campate e gli altari delle navate laterali. Palladio, desiderando ottenere un'adeguata quantità e qualità di luce nel corpo della chiesa, come già detto, murò le aperture laterali delle finestre termali della prima e della terza campata delle due navate del corpo. Questo modo di limitare la quantità di luce nel caso di uso delle finestre termali, era stato impiegato anche da Antonio da Sangallo il Giovane nei progetti (1520-1521) della Basilica di San Pietro. Dei disegni riguardanti i progetti della Basilica abbiamo già citato lo studio della facciata, suggerendo che certamente il Maestro di Vicenza doveva conoscere questi disegni: con ciò si potrebbe spiegare questa interdipendenza. Nei disegni delle sezioni trasversale e longitudinale della Basilica di San Pietro il Sangallo aveva impiegato le finestre termali ma ne aveva chiuse tutte le aperture laterali.²⁷⁶ Il Maestro di Vicenza conosceva questi disegni e, o murò le aperture laterali delle finestre termali di San Giorgio Maggiore basandosi su quelli, oppure questo precedente gli servì a confermare che la sua intenzione era giusta. A Venezia inoltre egli introdusse la finestra

²⁷⁴ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 76; L. C. RAGGHIANI, *Vasari, Libro de disegni d'architettura*, « Critica d'arte », XX, 127, 1973, p. 12, dis. 4. Il disegno ivi riprodotto (Firenze, Uffizi, Dis. Arch., 173) è di Antonio da Sangallo il Giovane e rappresenta la pianta e la proiezione di S. Maria di Monte Moro nei pressi di Montefiascone. Nella sezione del tempio la finestra termale si trova nel passaggio ottagonale nel tamburo; le aperture laterali sono murate. Questo fatto dimostrerebbe che il Sangallo usava spesso le finestre termali dalle aperture laterali chiuse, motivo questo ripreso dal Palladio in una delle chiese veneziane.

²⁷⁵ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 75.

²⁷⁶ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 66 e 67; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., II, figg. 71 e 76.

terminale nella più perfetta delle sue opere architettoniche e precisamente nella chiesa del Redentore (1576-1577).²⁷⁷

b. La chiesa del Redentore a Venezia contiene elementi del sistema centrale, un transetto con presbiterio, e, nello stesso tempo, del sistema longitudinale, cioè il corpo ad una navata, a tre campate, sul quale si aprono le cappelle laterali.²⁷⁸ L'interno della navata è coperto da volta a botte con tre lunette, che corrispondono alle tre campate e alle tre cappelle laterali. La volta della navata separa da tutto l'insieme, il che è sottolineato anche dal livello più alto del transetto, al quale si accede dalla navata, per mezzo di tre scalini. Nelle lunette delle volte si trovano finestre termali che hanno la base pari all'ampiezza delle arcate dove sono erette le cappelle laterali. La concezione di queste cappelle risulta da un compromesso fra il sistema longitudinale e quello centrale dell'edificio.²⁷⁹ Queste cappelle sono coperte da volta a botte che segue la direzione delle lunette, cioè perpendicolarmente alla volta che copre la navata principale. Le cappelle laterali formano dei vani separati. Le finestre termali vi riempiono le pareti semicircolari delineate dalla volta a botte. Il cornicione sagomato della base della finestra terminale passa sulle pareti laterali della cappella, separando in questo modo le parti a volta. Le finestre termali sono presenti solo nel corpo della chiesa. Si tratta di una differenza fondamentale nei confronti di quanto aveva avuto luogo nella chiesa veneziana di San Giorgio Maggiore e nei confronti della probabile fonte da cui era stata presa la concezione della conformazione delle pareti della chiesa del Redentore e precisamente il progetto, già citato, della sezione longitudinale della Basilica di San Pietro di Antonio da Sangallo il Giovane, con le finestre termali dalle aperture laterali chiuse. Il progetto del Sangallo (1520-1521) della sezione longitudinale della Basilica di San Pietro è una delle

²⁷⁷ W. TIMOFIEWITSCH, *La chiesa del Redentore*, op. cit., pp. 22, 23, 34 e 42; *Die Sakrale Architektur Palladios*, München 1968, pp. 54-76; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 419-423.

²⁷⁸ S. SINDING-LARSEN, *Palladio's Redentore, a compromise in composition*, «The Art Bulletin», XLVII; R. CEVESE, *L'opera...*, op. cit., pp. 89-93; M. FAGIOLO, *Contributo*, op. cit., pp. 370-374.

²⁷⁹ J. S. ACKERMAN, *Palladio*, op. cit., p. 66; W. TIMOFIEWITSCH, *La chiesa...*, op. cit., p. 22; M. FAGIOLO, *Contributo*, op. cit., p. 372, fig. 1. Vi vengono stabiliti due modelli usati in quel compromesso rappresentato dall'architettura della chiesa del Redentore di Venezia. Uno di essi è una chiesa dal sistema longitudinale e precisamente il modello del tempio di Salomone e l'altro, dalla pianta centrale, della chiesa del Santo Sepolcro di Anastasis a Gerusalemme.

probabili fonti della conformazione delle pareti della navata principale realizzata dal Palladio nella chiesa del Redentore.²⁸⁰

Non escludono la giustezza di queste ipotesi le differenze che si vedono fra il progetto del Sangallo e la chiesa veneziana. Nel progetto del Sangallo si prevedeva di distinguere le singole campate della volta a botte con archi rampanti, che corrispondessero agli intervalli nella parete, con due colonne fra le arcate, nelle quali si trovava il portale che dava adito alle cappelle; sopra il portale era posta una finestra termale. In questo modo abbiamo nell'interno quasi due piani di finestre termali. Il Palladio non si servì degli archi rampanti proposti dal Sangallo.²⁸¹ A Venezia è stato inoltre portato a due il numero delle nicchie semicircolari che si trovano fra le colonne, mentre a Roma se ne prevedevano tre. Negli esempi trattati la divisione delle parti della volta con un cornicione sagomato è identica. Questo cornicione, che è nello stesso tempo la base della finestra termale inferiore, passa, nei due casi, sulla parete della navata; lo spezzano unicamente le colonne nell'ordine maggiore. La luce, che cade da tutte le aperture della finestra termale nell'interno del corpo della chiesa del Redentore, non serve solamente a dare una piena illuminazione, ma anche ad accentuare il carattere individuale di questa parte del tempio nei confronti del transetto con la cupola e del presbiterio con il coro dei monaci.

c. Palladio prevedeva anche di illuminare con due finestre termali l'interno del « tempietto » dalla pianta centrale.²⁸² L'interno del tempietto era anche illuminato da luce che cadeva dall'alto e precisamente dalla lanterna posta sopra la cupola. Si prevedeva di porre le finestre termali nella zona di passaggio fra la base quadrata della cappella e il tamburo sul quale poggiava la cupola. Al corpo a cupola del tempio è stato aggiunto un portico che fa assumere un asse allungato a tutto l'edificio.

²⁸⁰ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 67; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, op. cit., II, fig. 76.

²⁸¹ Come sopra.

²⁸² G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., p. 167 e 168, ill. 201; l'ivi citato WLADIMIR TIMOFIEWITSCH, *Ein unbekannter Kirchenentwurf Palladios*, « *Arte Veneta* », XIII-XIV, 1959-1960, p. 79; I progetti conservatisi sono: in RIBA, Vol. XIV, 13, 14 e 15 e provengono dalla collezione Burlington; H. BURNS, op. cit., p. 146. Ritiene che i progetti possano riferirsi al Tempietto a Maser a causa della premessa centrale con cupola e portico. Non esclude tuttavia la possibilità di collegarli con il Redentore come proposte del Palladio nonché con la chiesa delle Zitelle ».

Le finestre termali si trovano su due altari laterali e li illuminano di luce indiretta. L'edificio non venne realizzato e poco convincente è il ricollegarlo con le chiese veneziane oggi esistenti.²⁸³ Le varie supposizioni non sono corredate da prove convincenti. Una finestra termale si può vedere in un disegno del Palladio che presenta la sezione longitudinale dell'edificio. Con la larghezza della sua base la finestra termale corrisponde alla nicchia in cui si trova l'altare maggiore con il « retabulum » abbracciato da semicolonne. Si deve rilevare che tutti gli assi della finestra termale sono aperti. Al quadrato del corpo della chiesa coperto da una cupola viene appoggiato il presbiterio a emiciclo. Quasi nello stesso modo che nel Redentore a Venezia, è stato risolto il passaggio all'abside che è separato da quattro colonne poste a semicerchio (nel Redentore si trovano quattro colonne e due semicolonne); due colonne sono a se stanti e le altre due appoggiate ai muri dei vani laterali.²⁸⁴

Dal progetto risulta che indubbiamente esiste un legame fra la finestra e l'altare che si trova al di sotto. Questa relazione viene espressa dalla luce che cade dalla finestra termale sull'altare e dalla diretta illuminazione che richiama l'attenzione sull'altare. Ritroviamo simili legami nelle chiese veneziane di San Giorgio Maggiore e forse in quella del Redentore, precedenti a tale progetto. In quei templi la finestra termale, quando si trovava sugli altari laterali, occupava sempre la parte superiore delle arcate. In tale caso le finestre termali hanno come base il cornicione che separa la parte dell'altare dalla chiusura semicircolare dell'arcata. Una simile soluzione la ritroviamo nell'architettura di Antonio da Sangallo il Giovane e precisamente nel progetto della cappella Medici a Montecassino.²⁸⁵ Questa coin-

²⁸³ W. TIMOFIEWITSCH, *Ein Unbekante...*, op. cit., p. 79 (vide nota 38); C. H. ISERMEYER, *La concezione...*, op. cit., p. 132; L'insieme di questi disegni era stato ritenuto da R. Wittkower come progetti per il Tempietto Maser. Nell'edizione italiana, *Principi...*, op. cit., p. 97, nota 1, sotto l'influsso di W. Timofiewitsch li collegò con la chiesa di San Nicola da Tolentino costruita dallo Scamozzi ma secondo un progetto tuttavia mutato; R. PANE, *Palladio*, op. cit., p. 304 e 305 aveva identificato i progetti per quelli della chiesa del Redentore mentre lo ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., pp. 167-168, con la chiesa delle Zitelle a Venezia. A sua volta C. A. Isermeyer, seguendo i suggerimenti del Pane, vi scorgeva una versione non realizzata del Redentore « in forma rotonda ».

²⁸⁴ M. FAGIOLO, *Contributo*, op. cit., p. 373 è dell'opinione che questo colonnato si richiami come il Redentore ad Anastasis e si ritrovi sia a Venezia, sia a Gerusalemme, sia nei progetti esaminati in dipendenza della cupola, cosa che meglio appare nella rotonda di Gerusalemme.

²⁸⁵ Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 172; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo...*, op. cit., I, pp. 368, 369, 373 e 374, II, fig. 207.

cidenza non ci sorprende perché conosciamo la sensibilità del Palladio verso le forme architettoniche del Sangallo di cui si serviva, cosa di cui abbiamo avuto più di una prova. In questo progetto la finestra termale è situata nella parte superiore dell'arcata mentre nella parte inferiore si trova l'altare. Questa finestra, diversamente dal progetto del Palladio, si trova nella zona del passaggio fra la base della cappella e il tamburo della cupola.

Il Maestro di Vicenza pose una finestra termale nel progetto di una chiesa a pianta centrale verso la fine della sua attività architettonica. In base alle sue parole già citate sappiamo quanto gli piacesse la forma pianta centrale particolarmente nelle chiese a pianta circolare, nella quale poteva esprimere tutto il complesso programma dei valori semantici dallo sfondo neoplatonico.²⁸⁶ Tali valori si possono scorgere anche nel motivo della finestra termale.

d. Completa la fattografia tipologica delle finestre termali legate all'architettura sacra il progetto del Palladio di una parete di un mausoleo con tomba. In questo progetto la finestra termale serviva come fonte centrale di luce e per questo motivo di questo esempio si tiene conto in questo gruppo della sistematica. Il carattere dell'edificio progettato dal Maestro di Vicenza ci permette di supporre che l'uso della finestra termale in questo caso, oltre alla funzione pratica, possedesse anche un sottotesto glorificante; in questo caso si trattava del busto dell'eroe in onore del quale era stato eretto il mausoleo. Questo busto è posto sul sarcofago che si trova in una nicchia dall'incorniciatura architettonica. G. G. Zorzi pensa che il mausoleo fosse stato progettato in onore del doge Sebastiano Venier, antico condottiero di Venezia, vincitore della battaglia navale di Lepanto, morto il 3 marzo 1578.²⁸⁷ Mancano prove che giustifichino questa supposizione. L'autore del progetto viene indicato dalla iscrizione posta nel disegno: « Andrea Palladio Architetto. Vice ». Il disegno di questo progetto era posseduto da G. Vasari e da P. J. Mariette. Quest'ultimo probabilmente completò l'informazione con la notizia che le figure presentate nel

²⁸⁶ Queste dichiarazioni si riferivano fra l'altro alla scelta della premessa per la chiesa del Redentore. Palladio smuove questi problemi nel Libro IV. Vide nota 257.

²⁸⁷ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., pp. 174-176, fig. 211; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 348-349.

progetto erano state eseguite da P. Veronese: « Le figure son di Paolo Veronese. Fuit Georgii Vasari nunc P. J. Mariette ». ²⁸⁸ Attualmente questo progetto si trova nel Museo di Budapest.

La composizione della parete del mausoleo con la tomba si richiama al sistema dell'arco trionfale. Era le più adeguata cornice architettonica per glorificare il defunto. La nicchia centrale con il sarcofago è completata in alto, nella parte a volta, da una finestra termale che crea un'arcata monumentale. L'interno del mausoleo, come risulta dal progetto era coperta da una volta a botte, posta trasversalmente e nella lunetta sull'asse della tomba si trova una finestra termale. Attraverso questa finestra, come già detto, filtra la luce che va ad illuminare innanzi tutto il sarcofago con il busto dell'eroe che si trovano al di sotto. E di nuovo la luce viene ad indicare una relazione fra la finestra termale e la parte commemorativa della tomba, cioè il sarcofago e il ricordato busto, per cui si può assegnare una funzione glorificante alla finestra termale.

È più che sicura la genesi antica del motivo della finestra termale, composizione tripartita. Come per la serliana-motivo palladiano, il Maestro aveva usato questo schema negli studi di ricostruzione delle terme romane e nelle ville e nelle chiese. Nell'uso delle finestre termali nelle ville si può scorgere un certo legame del Palladio con l'architettura di quel periodo. Invece nelle chiese non solo l'introduzione delle finestre termali, ma anche la loro interpretazione, interessante sotto molti aspetti, e soprattutto sotto quello della regia della luce, dimostrano come il Palladio dipendesse dall'idea di Antonio da Sangallo il Giovane. Soltanto l'esame della morfologia delle finestre termali e i tentativi fatti per stabilire l'individualità dell'interpretazione palladiana hanno dimostrato che i prototipi di queste soluzioni sono le idee del Sangallo contenute nei disegni che documentano i progetti per la Basilica di S. Pietro a Roma, preparati negli anni 1520-1521 (?). Anche il progetto della facciata della chiesa di San Petronio a Bologna si richiama agli schizzi del Sangallo per la Basilica di San Pietro. Queste interdipendenze sono ancora più evidenti nella conformazione delle pareti laterali della navata principale del Redentore di Venezia dato che sono modellate secondo la sezione longitudinale del corpo della

²⁸⁸ G. G. ZORZI, *Le chiese...*, op. cit., p. 175; L. PUPPI, *Andrea Palladio*, op. cit., p. 349.

basilica romana. Dal Sangallo il Palladio prese anche l'abitudine di chiudere alle volte le aperture laterali delle finestre termali, come si vede nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Le finestre termali nell'architettura sacra del Palladio mostrano chiaramente il loro contenuto semantico che in un certo modo si può riferire a tutte le composizioni per finestre tripartite e nel nostro caso anche ai cosiddetti motivi palladiani-serliane. Vi hanno una precisa importanza i valori numerici ed estetici del numero delle aperture ed il loro schema simmetrico. Il numero tre vi compie un ruolo compositivo primario specialmente nelle facciate delle chiese che divengono tema autonomo nell'architettura sacra del Maestro di Vicenza.

CONCLUSIONE

I primi studi sulla morfologia dei portali e delle finestre tripartite, quali la cosiddetta serliana o la finestra termale, nelle opere architettoniche del Palladio permettono di formulare nuovi giudizi. L'etimologia della denominazione « serliana », alle volte usata, rileva che sarebbe più appropriato l'uso del termine « motivo palladiano ». Sebastiano Serlio, dal cui nome venne preso il termine, non usò questo motivo in nessuna delle sue opere. Questo argomento assume particolare importanza, quando si voglia stabilire la denominazione più adeguata, tenendo conto del significato che il Palladio assegnò al motivo non fosse altro nella Basilica di Vicenza. A ciò si deve poi aggiungere l'interpretazione spaziale del motivo che il Palladio ci presenta nelle cosiddette « sale a quattro colonne », coperte da volte.

Ambedue i motivi, e cioè le cosiddette serliane e le finestre termali, possedevano per il Palladio una antica genesi univoca e per questa ragione se ne era servito negli studi di ricostruzione delle terme romane. Nelle opere progettate o costruite dal Palladio, l'uso di questi motivi doveva servire a far loro assumere una patina d'antico. Ciò concordava con le tendenze dell'architettura di quel periodo che continuava la tradizione del Bramante. Nelle opere del Palladio si risentono inoltre chiare ripercussioni dei concetti architettonici di Antonio da Sangallo il Giovane, presenti particolarmente nei disegni e nei progetti. La serliana nella villa di Pojana Maggiore indica un certo legame non soltanto con il motivo che si trova a Genazzano, di cui proba-

bilmente fu autore il Bramante, ma anche con uno schizzo del Sangallo, che si può considerare come il prototipo della soluzione di Pojana Maggiore. Ultimamente questo schizzo del Sangallo viene riferito a palazzo Farnese a Roma. Chiare ripercussioni delle opere progettate dal Sangallo si ritrovano particolarmente nell'architettura sacra del Palladio e nel modo di trattare le finestre termali. Il Maestro di Vicenza conosceva i progetti della Basilica di San Pietro a Roma concepiti da Antonio da Sangallo il Giovane, negli anni 1520-1521? La derivazione formale da questa documentazione è provata sia dalla facciata della chiesa di San Petronio a Bologna sia dalle chiese di San Giorgio Maggiore e del Redentore a Venezia. Nella ricca bibliografia palladiana, definendo le fonti dei concetti realizzati dal Palladio nell'architettura sacra, non si è finora tenuto conto dei progetti del Sangallo. Hanno ultimamente portato a tali conclusioni gli studi sulla morfologia dei due motivi, studi che hanno permesso di stabilire le fondamentali caratteristiche dell'architettura del Maestro e di indicare i valori semantici in essa contenuti. Il linguaggio simbolico delle composizioni triassiali dei portali e delle finestre è più chiaro nel motivo delle finestre termali. Questi valori derivano dall'aver accettato la cifra tre (che contiene in sé il primo dei numeri del sistema simmetrico), come sacra, richiamandosi alle Grandi Tradizioni. Questo sistema rispondeva anche alle tendenze razionalizzanti che si contrapponevano alla crisi delle forme classiche diffuse nel manierismo.

In questa presentazione sono stati omessi i problemi della cronologia delle opere del Palladio; tale omissione è dovuta al fatto che le ricerche attuali in detto ambito operano principalmente con supposizioni più o meno precise. Unicamente nel caso delle finestre termali si può constatare una certa successione cronologica e si sa che questo motivo venne usato nelle ville palladiane fin verso l'anno 1560, mentre nell'ultimo periodo dell'attività del Palladio si ritrova solamente nella sua architettura sacra.

Le ricerche morfologiche hanno permesso di stabilire una tipologia, che nello stesso tempo è una completa sintesi dei due motivi, basata sui criteri che hanno determinato l'individualità del pensiero architettonico del Palladio. Non la diminuiscono le ripercussioni dei concetti architettonici di Antonio da Sangallo il Giovane, ripercussioni dovute anche al fatto che gli edifici del Palladio contenevano i valori formali del periodo nel quale operò. Dall'altra parte sui principi dell'architettura del

Palladio ebbe un decisivo influsso l'architettura antica, alla quale il Maestro desiderava « rendere simili » nel programma, le sue opere. Questa tendenza verso « l'antichità », è espressa nel modo più completo nella Basilica di Vicenza. La mole medioevale del Palazzo della Ragione è stata resa « antica » dall'aggiunta, tutto all'intorno dei due piani, di sequenze di motivi palladiani la cui genesi antica ha reso l'edificio degno di essere chiamato dal Palladio, come nell'antichità, Basilica. Noi, a nostra volta, la consideriamo oggi come una Basilica del Cinquecento.

Traduzione: CELESTE ZAWADZKA

Varsavia-Vicenza, settembre 1974

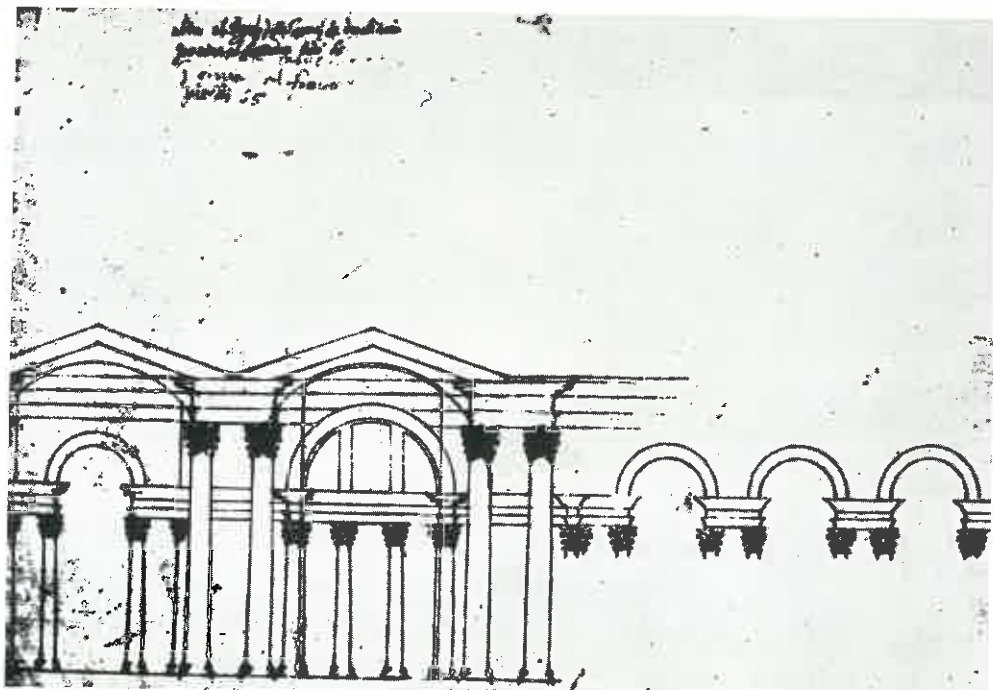
Durante la correzione delle bozze del presente saggio mi sono imbattuto in una nuova prova di una certa connessione tra la concezione della serliana di villa Pojana a Pojana Maggiore e i disegni-studio di Antonio da Sangallo il Giovane. Mi riferisco qui allo studio per un palazzetto esemplato sulla « casa degli antichi » del Sangallo (Dis. Uff. 1857 A.). Deve essere sfuggito all'attenzione della critica architettonica poiché non lo ha riprodotto Gustavo Giovannoni nella sua monografia dei Sangallo. Il disegno è stato pubblicato, nel corrente anno, nell'opera collettiva « Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento » e precisamente nel saggio « Aggiunte e notazioni sulla formazione di Galeazzo Alessi », di G. Miarelli Mariani (pp. 203-210, fig. 133). Il Miarelli Mariani ritiene inedito questo disegno (p. 207, nota 30) dato che la sua precedente riproduzione (P.N. Pogliara, « L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane... ». Controspazio. IV.7.1972, pp. 19-55), di piccolo formato, non permette in realtà di valutare i valori formali contenuti nel disegno. I due ricordati autori non ricollegano però questo disegno con la serliana di villa Pojana, ma lo citano in un altro contesto.

La serliana del disegno trattato possiede una doppia arcata — caratteristica del primo gruppo tipologico dei motivi nell'interpretazione del Palladio — e si trova al primo piano per cui compie la funzione di finestra monumentale. Nella zona fra le due chiusure semicircolari delle arcate il Sangallo ha posto cinque oculi (nel dis. Uff. 1109 v. ve ne sono quattro) e ugualmente il Palladio ne ha posti cinque in Pojana Maggiore. L'unica differenza della concezione presentata dal Sangallo nei confronti del modello palladiano, è che l'arcata centrale della serliana è divisa in due parti così che in basso viene a formarsi un'apertura rettangolare che non si ritrova in Pojana Maggiore. Le aperture centrali delle serliane dei due esempi non sono chiuse ai lati da colonne. Si può ritenere lo studio di Antonio da Sangallo il Giovane come il più vicino alla concezione realizzata dal Palladio a Pojana — certo più vicino della composizione presentata nel disegno della versione di finestra, prevista per palazzo Farnese a Roma.

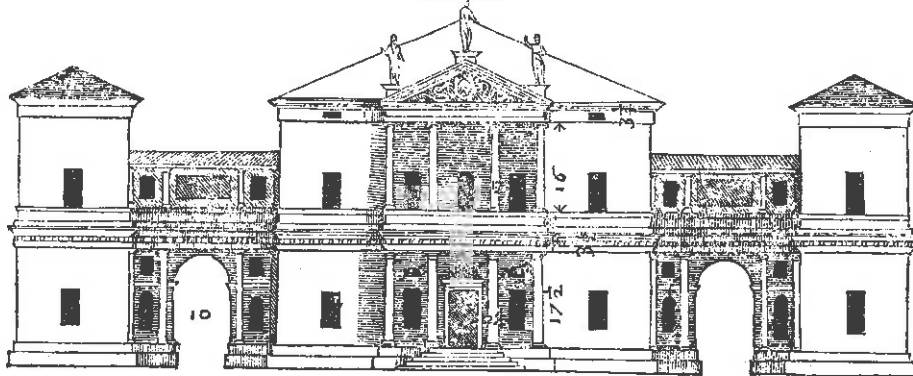
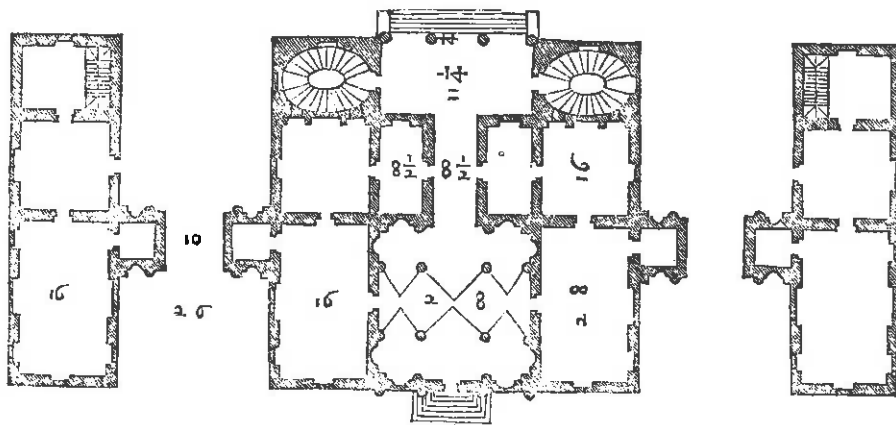
In una simile situazione si può supporre che il Maestro di Vicenza avesse incontrato l'interpretazione della serliana del Sangallo espressa nei due disegni. Aumentano così le probabilità che conoscesse il disegno del Sangallo che già precedentemente era stato dall'autore ricollegato con la serliana di villa Pojana. Ne è risultato che il Sangallo aveva usato due volte gli oculi disposti concentricamente intorno all'arcata centrale della serliana nei disegni che attualmente ci sono noti (Uff. Dis. A. 1109 r). La serliana di villa Pojana non è pertanto isolata nell'architettura del Cinquecento dato che presenta diretti collegamenti con il pensiero architettonico fissato nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane. I due disegni-studio del Sangallo, che traggono origine dall'architettura del Bramante, si possono pertanto definire come i modelli da cui prese l'ispirazione il Palladio per la serliana di Villa Pojana.

FIG. 61. Antonio da Sangallo il Giovane, particolare dello studio per un palazzetto esemplato sulla « casa degli antichi ». Firenze, Uffizi, Dis. A. 1857. Calco: arch. A. Sikorska.

Vicenza, febbraio 1975

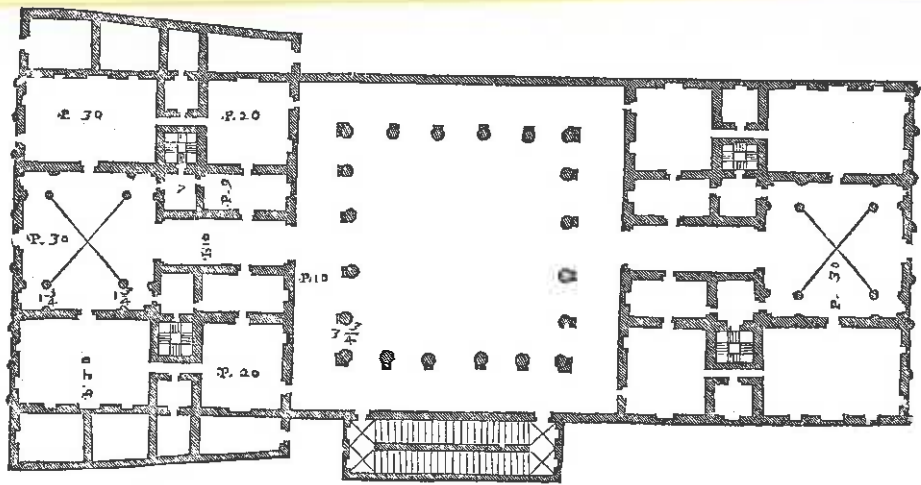


1

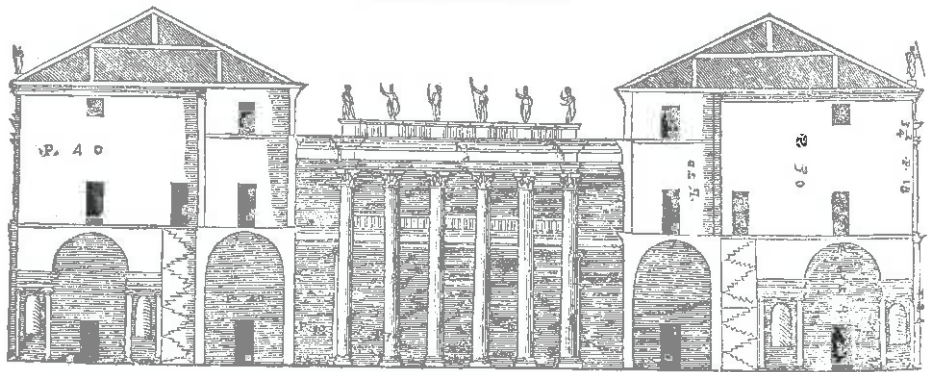


2

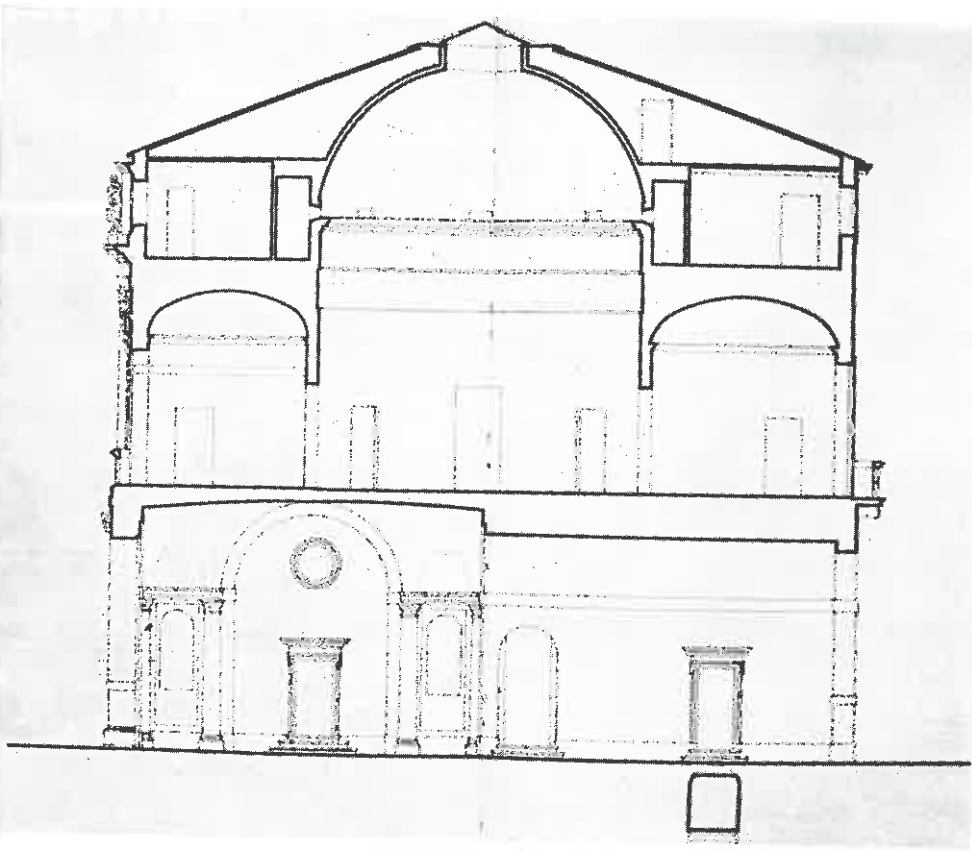
- 1 - ANDREA PALLADIO: *Terme di Diocleziano a Roma*, particolare della ricostruzione della sezione. Londra, RIBA, V, 6.
- 2 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata della villa Francesco Pisani a Montagnana*. Libro II.

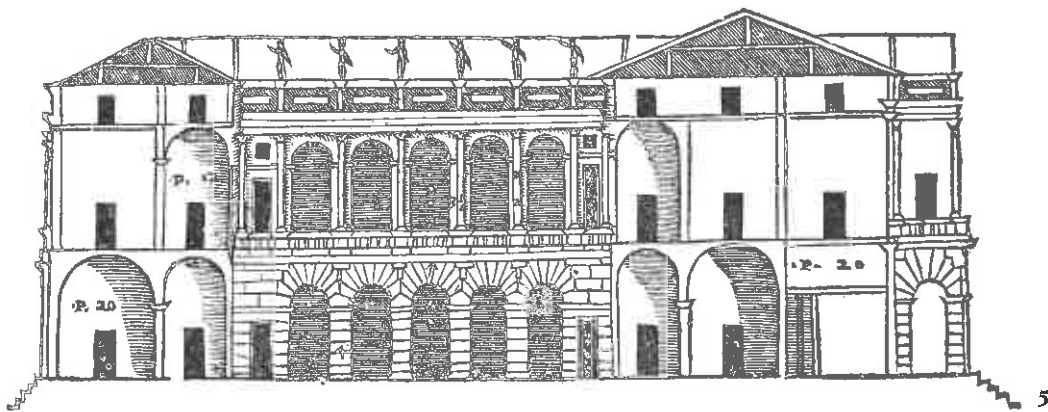
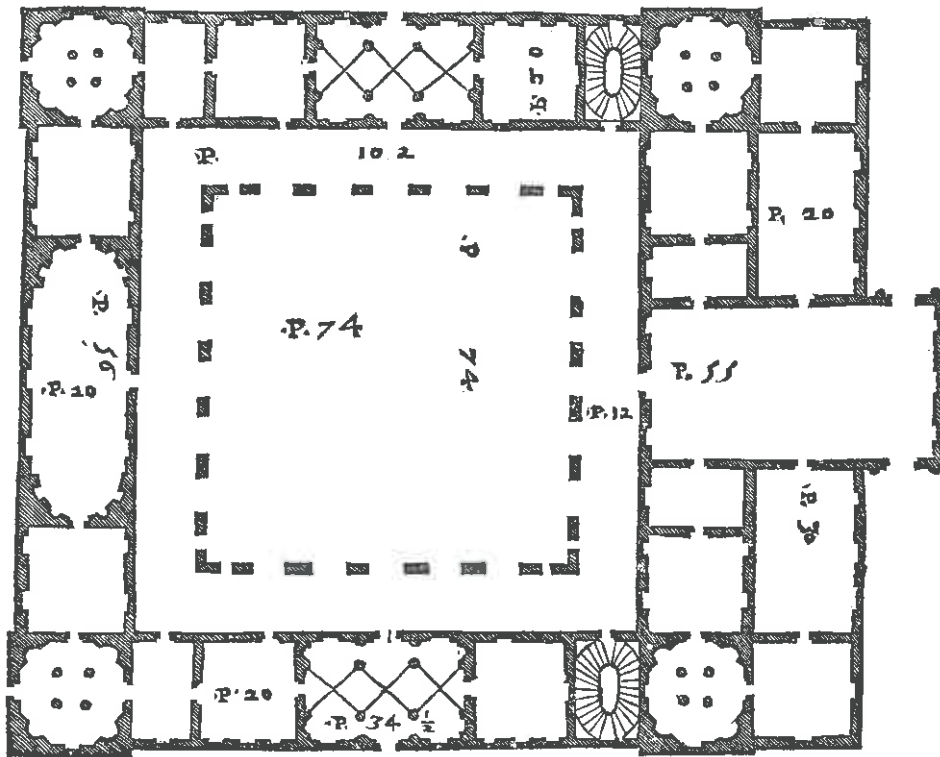


3



4

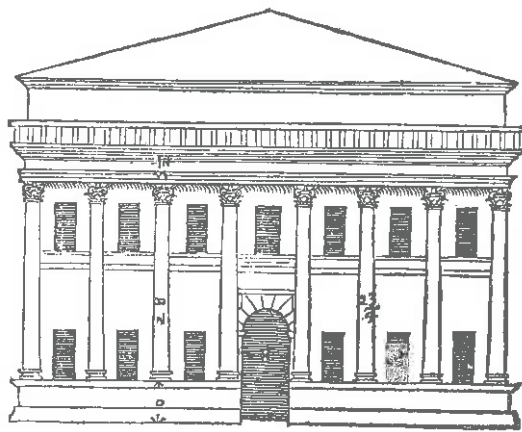
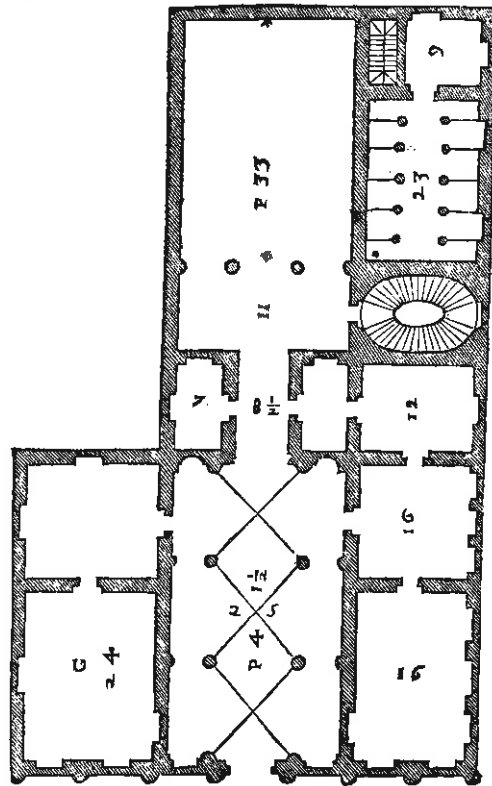




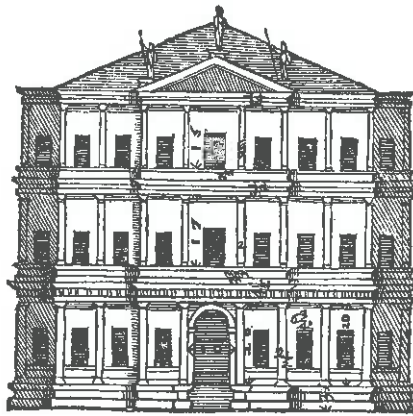
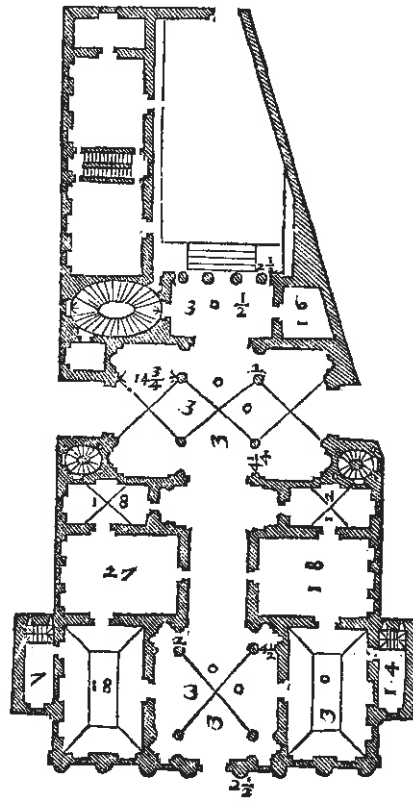
5 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della sezione del palazzo Thiene a Vicenza.* Libro II.

3 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della sezione del palazzo Iseppo da Porto a Vicenza.* Libro II.

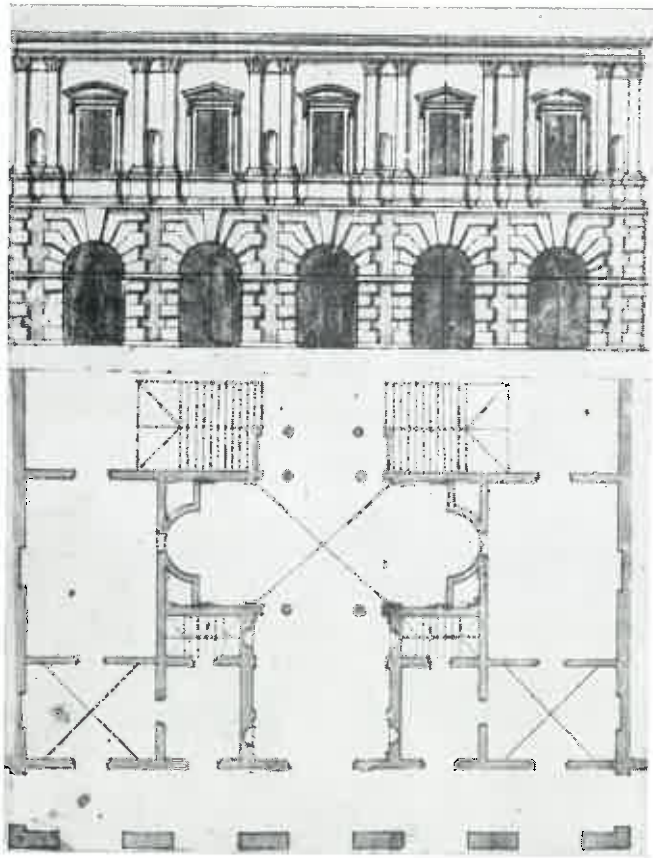
4 - ANDREA PALLADIO: *Palazzo Porto Festa a Vicenza (sezione longitudinale).*



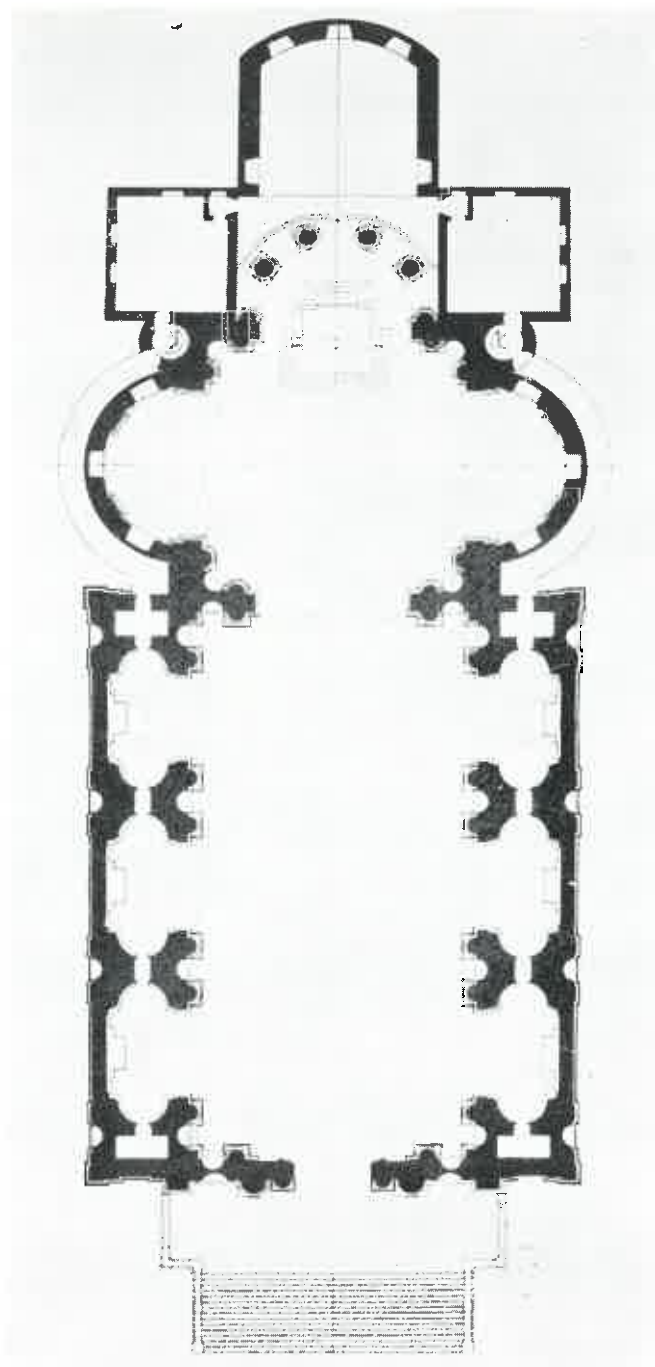
6 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di Palazzo da Porto Barbarano a Vicenza.*



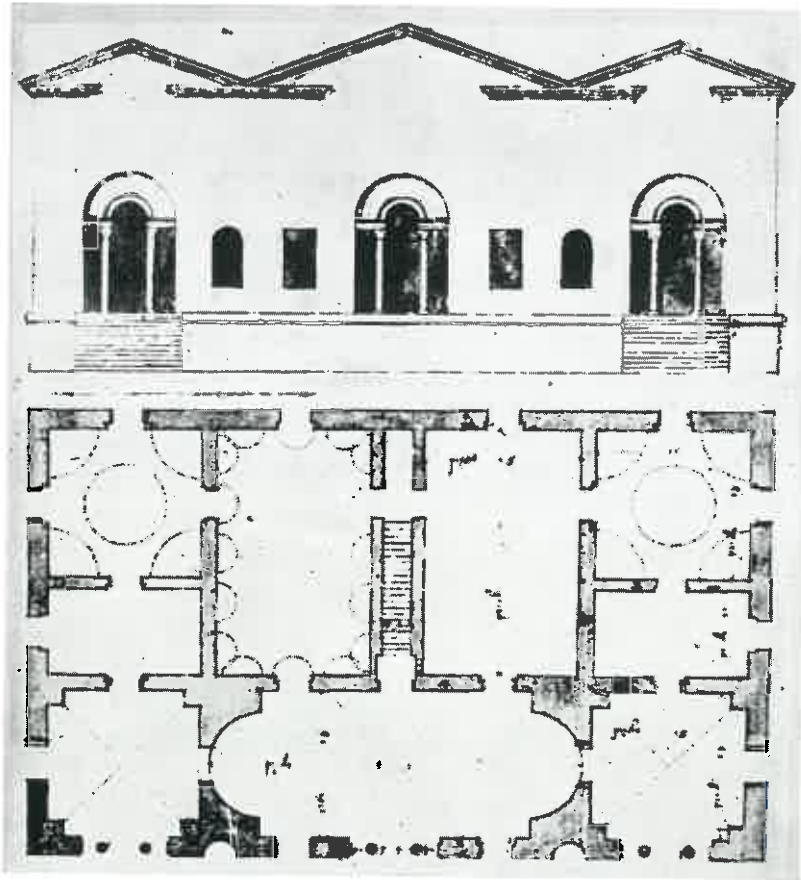
7 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di un palazzo. Libro II.*



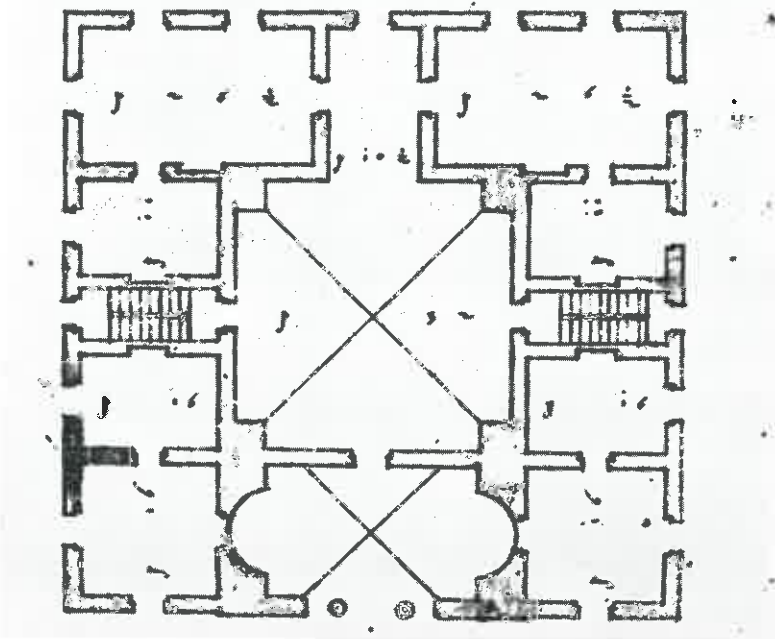
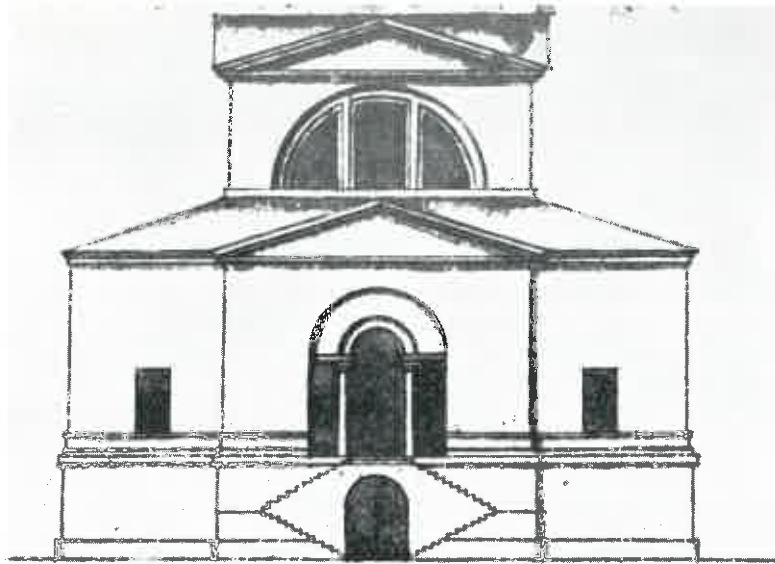
- 8 - ANDREA PALLADIO: Progetto dell'alzato e della facciata di palazzo Trissino-Civena a Vicenza. Londra, RIBA, XVII, 14.
- 9 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: Una pagina dell'album con il progetto dell'incorniciatura della finestra per palazzo Farnese a Roma. Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109r.



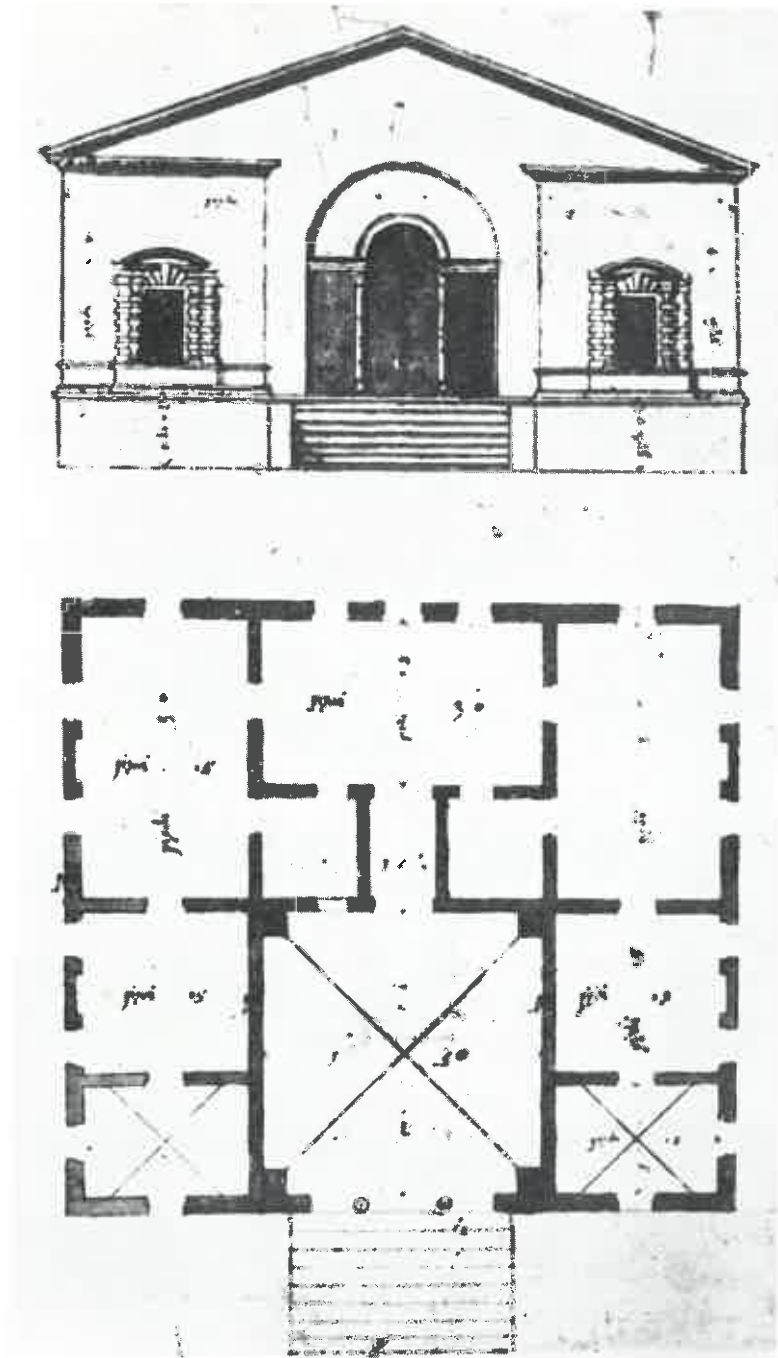
10 - ANDREA PALLADIO: *Chiesa del Redentore a Venezia, Pianta.*



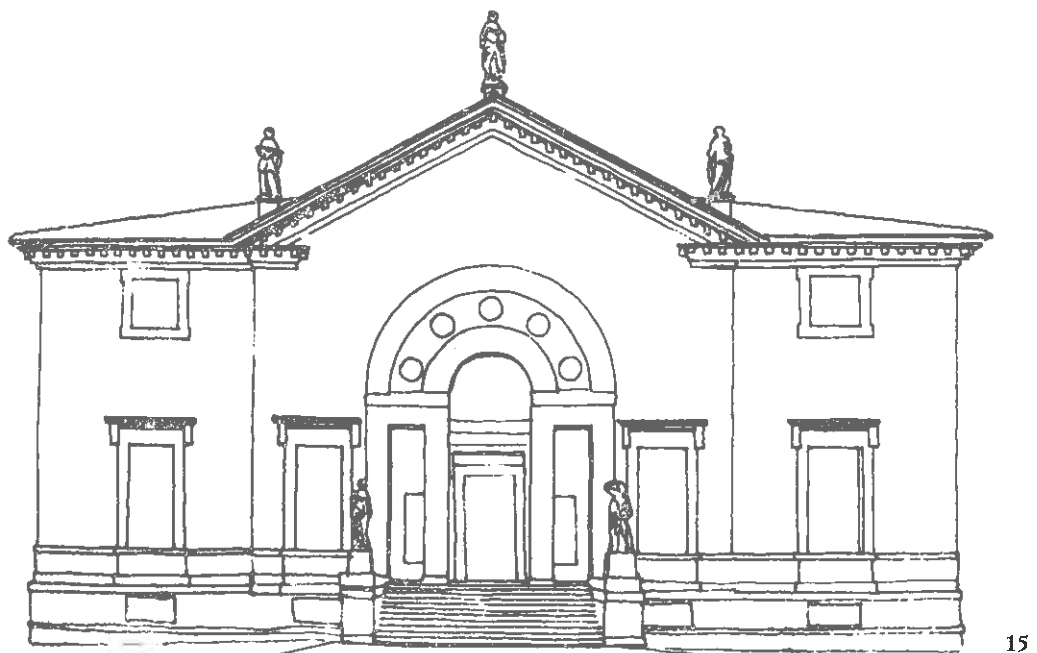
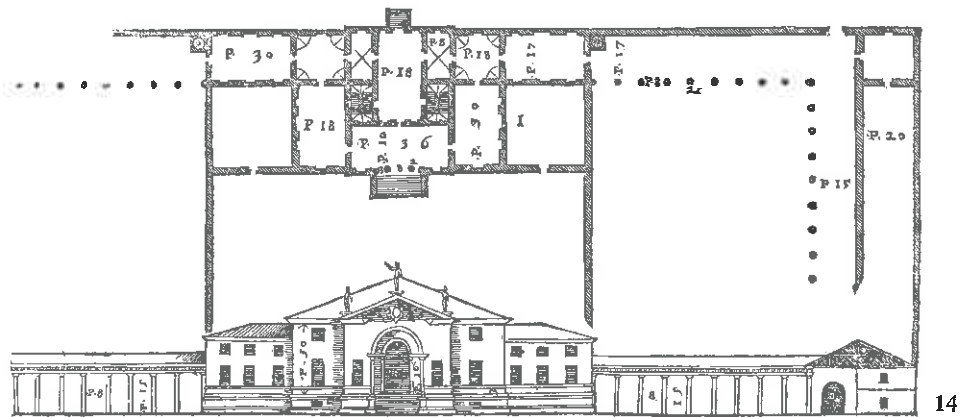
11 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e facciata di villa.* Londra, RIBA, XVII, 15.



12 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di una villa.* Londra, RIBA, XVII. 1.

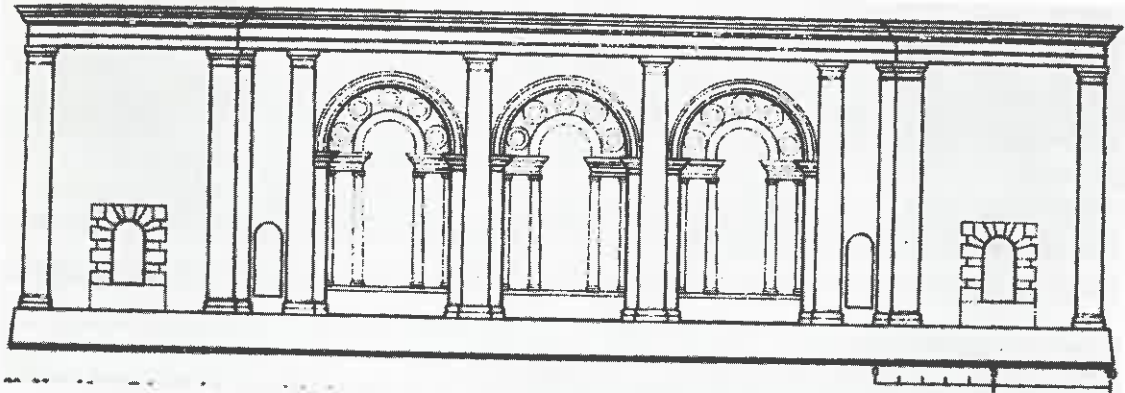


13 - ANDREA PALLADIO: *Progetto di alzato e facciata di villa.* Londra, RIBA, XVII, 2r.

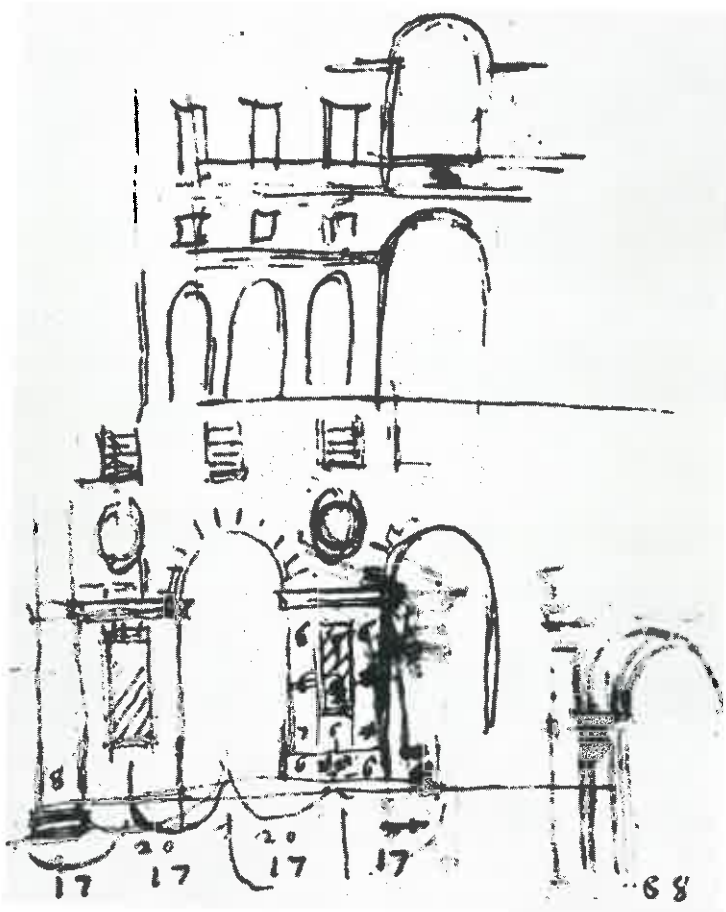


14 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di villa Pojana a Pojana Maggiore. Libro II.*

15 - ANDREA PALLADIO: *Villa Pojana a Pojana Maggiore, la facciata dopo il restauro.*



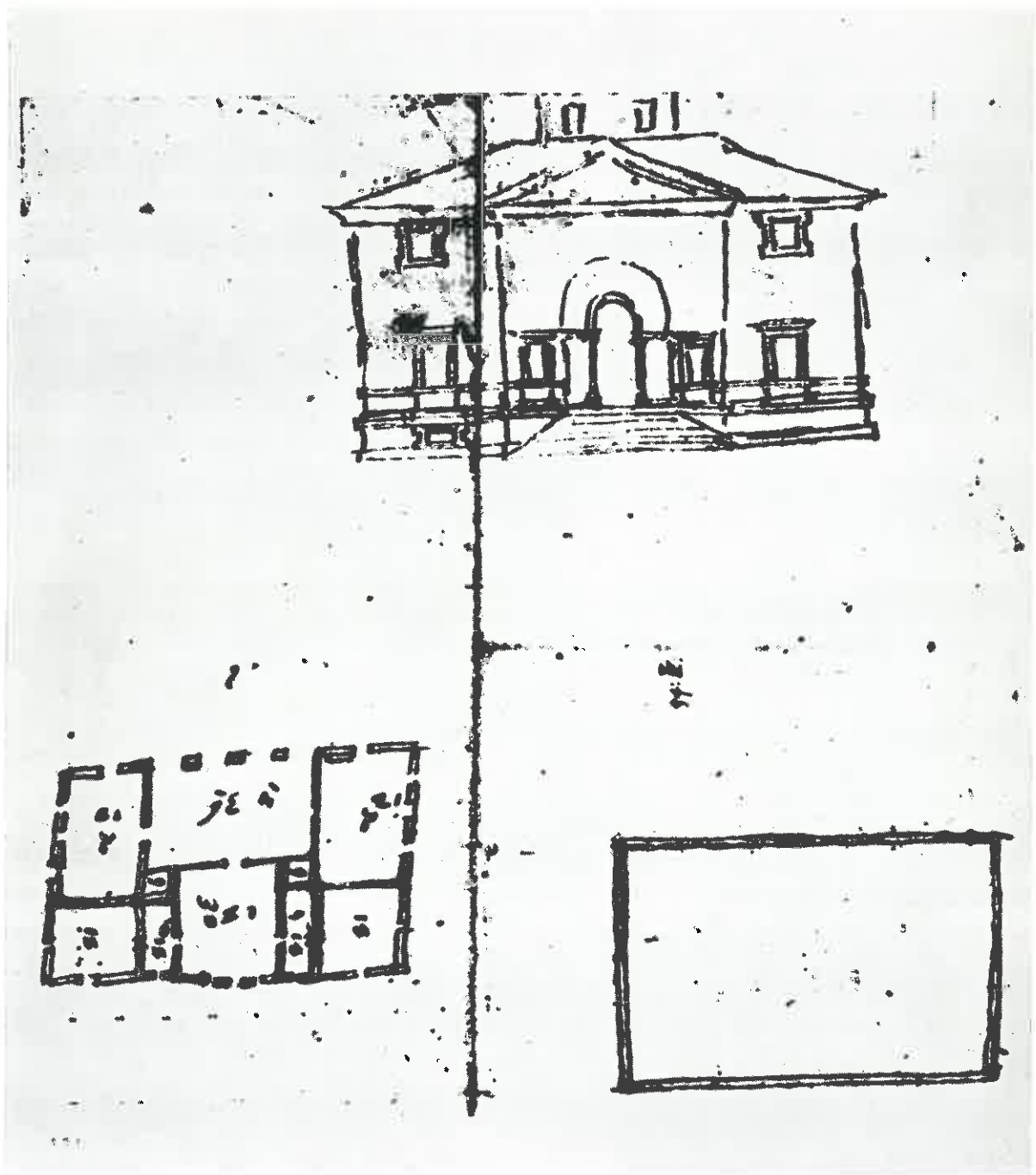
16



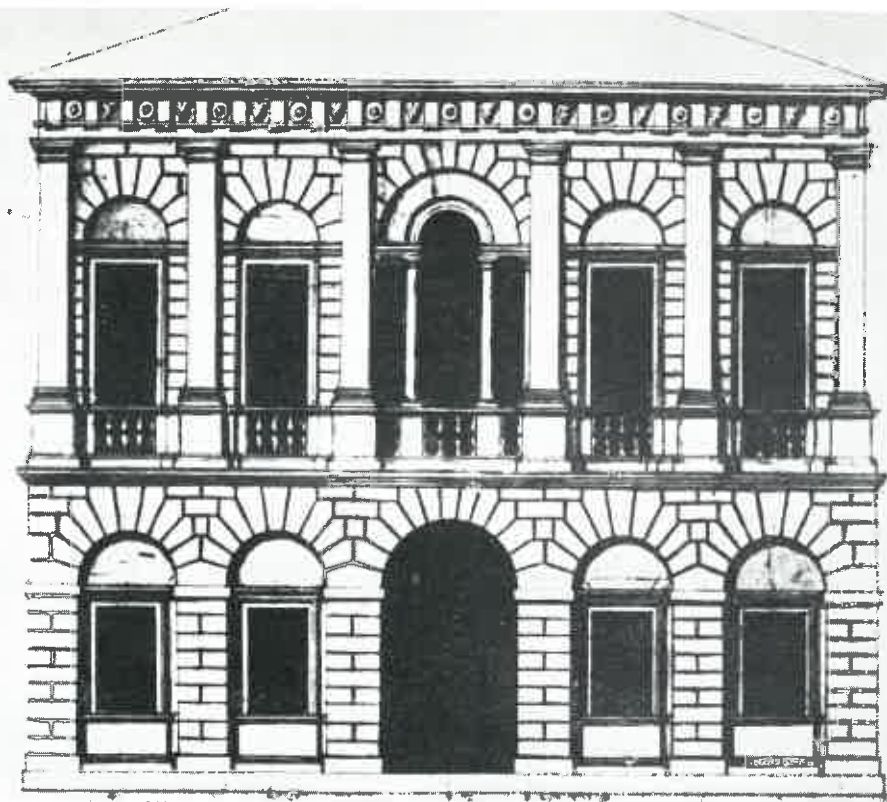
17

16 - BRAMANTE «Ninfeo» di Genazzano, ricostruzione della facciata.

17 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: *Pagina d'album*.
Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 1109 v.

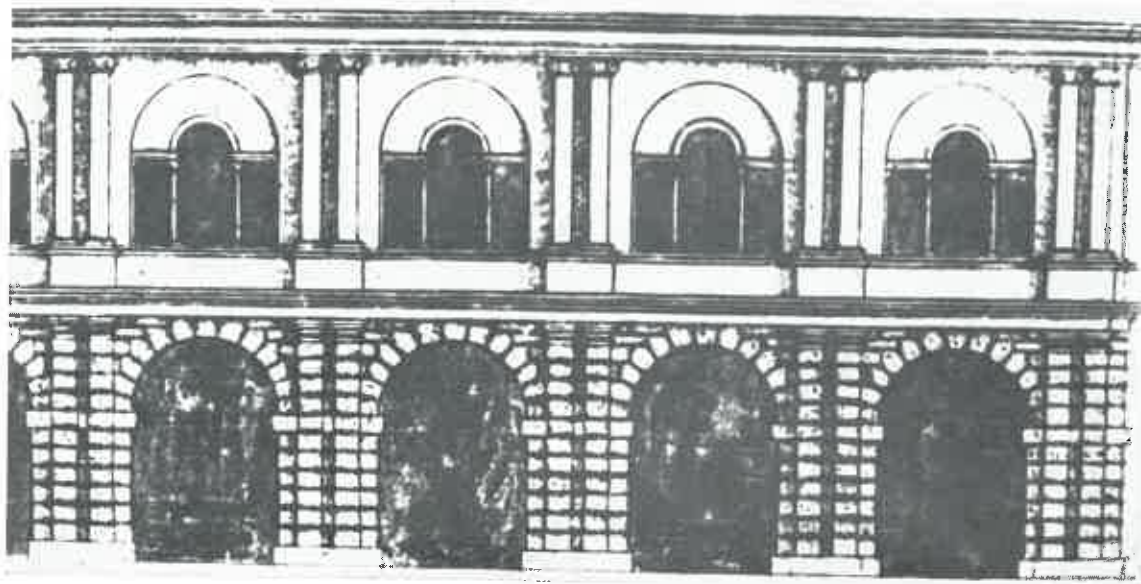


18 - ANDREA PALLADIO: *Progetto-schizzo dell'alzato e della facciata di Villa Pojana a Pojana Maggiore.* Londra, RIBA, XVI, 4 v.



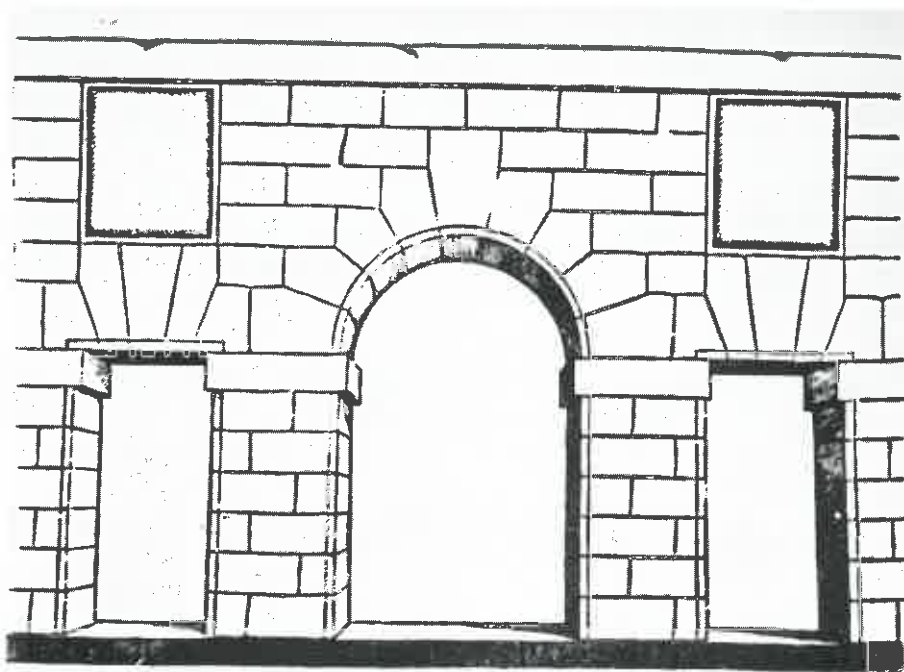
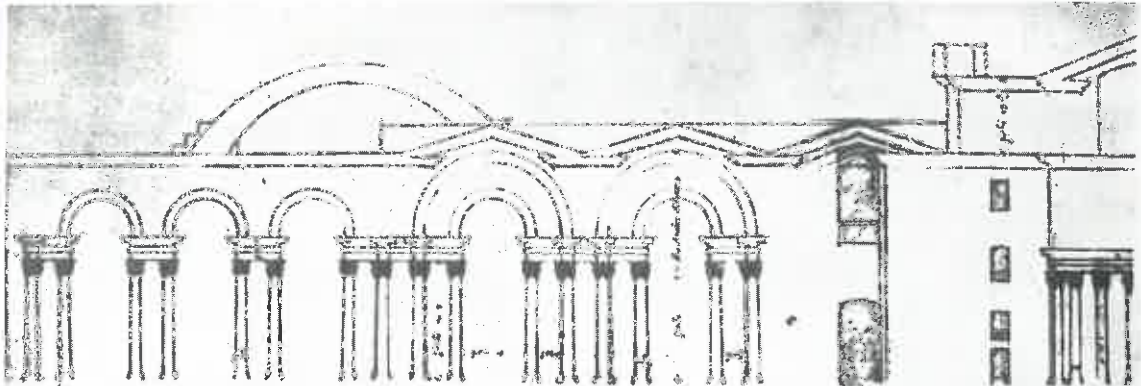
19

20



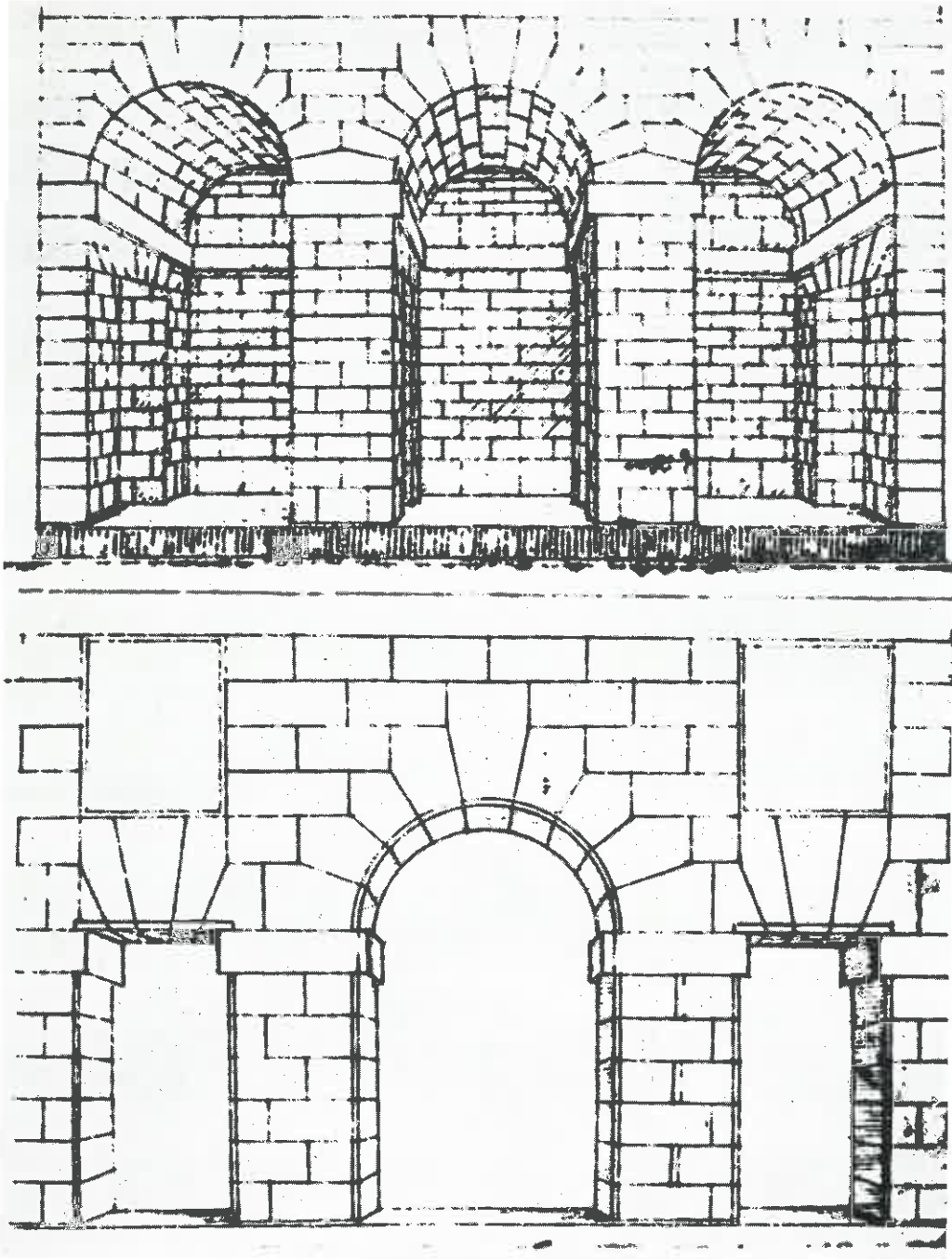
19 - ANDREA PALLADIO: *Progetto di facciata di palazzo*. Londra, RIBA, XVII, 2.

20 - ANDREA PALLADIO: *Progetto di facciata per palazzo con loggia*. Londra, RIBA, XVII, 22.

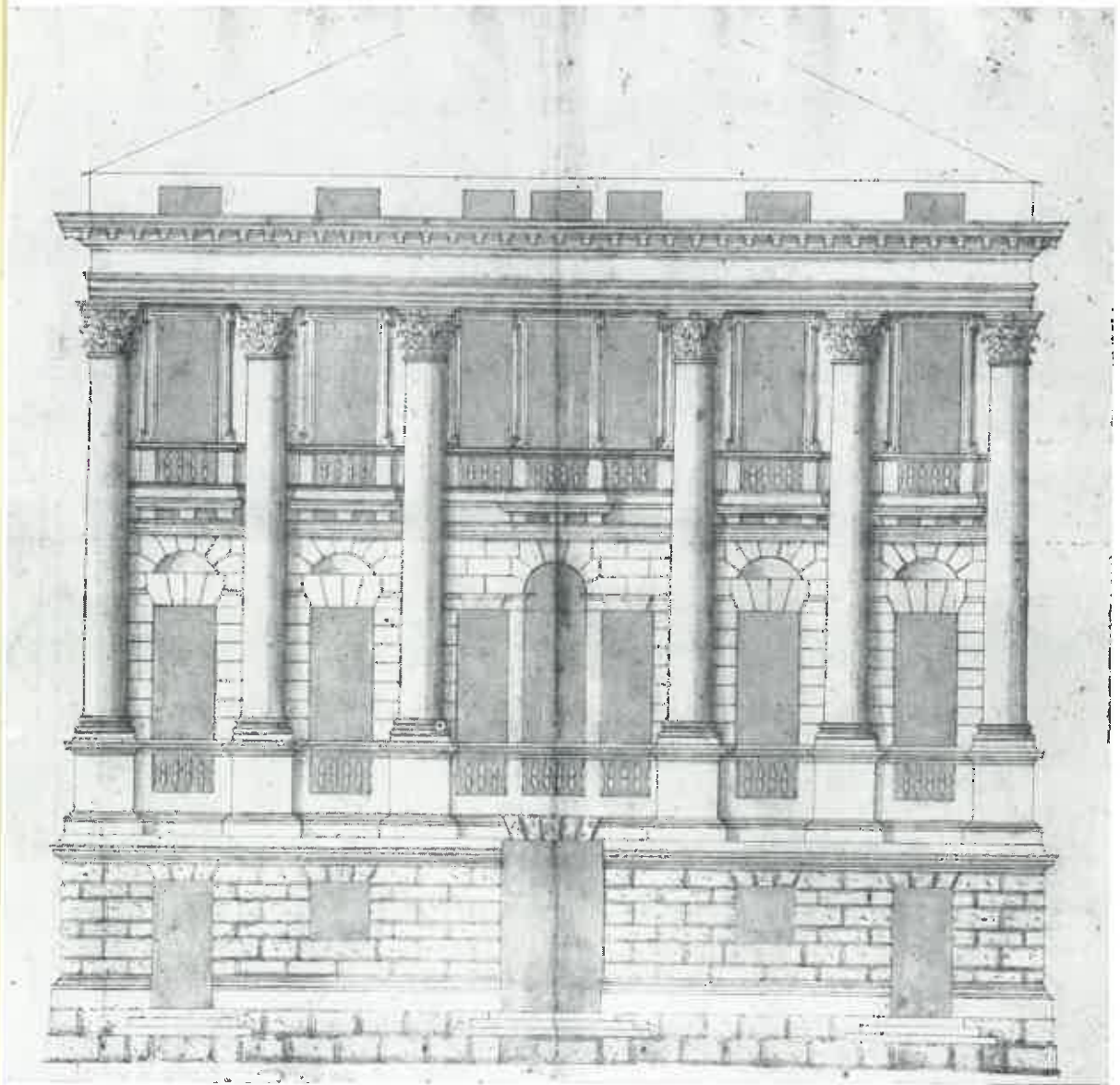


21 - ANDREA PALLADIO: *Terme di Alessandro*, particolare della ricostruzione della sezione. Londra, RIBA, III, 7.

22 - SEBASTIANO SERLIO: *Progetto di porta per città*. Libro IV, 1537.

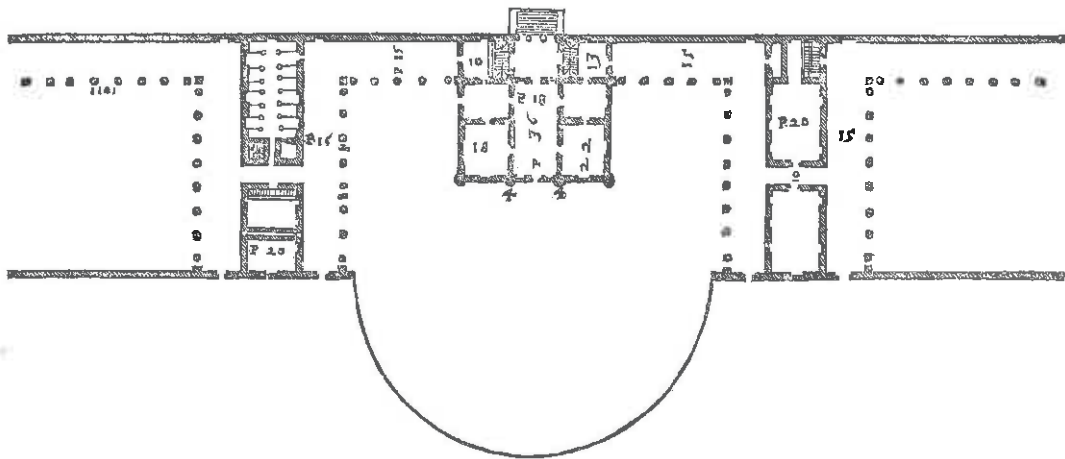
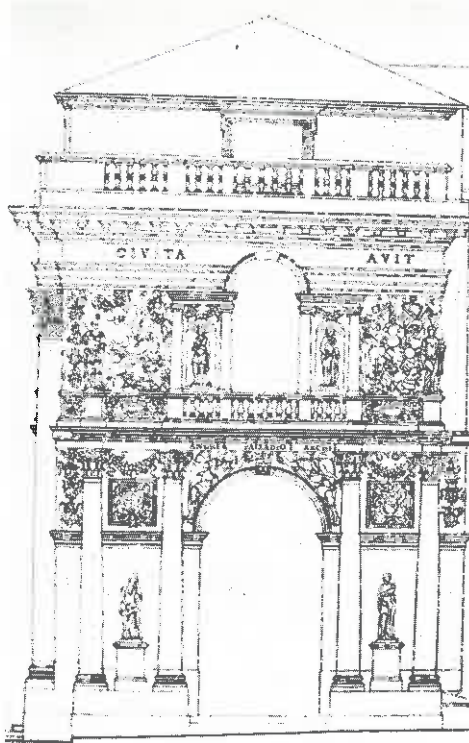


23 - ANDREA PALLADIO: *Sottomurata per villa Madama a Roma e facciata del portone secondo il progetto di Sebastiano Serlio.* Londra, RIBA.



24 - ANDREA PALLADIO, *Progetto di facciata di palazzo*. Vicenza, Museo Civico, D. 27 r.

25



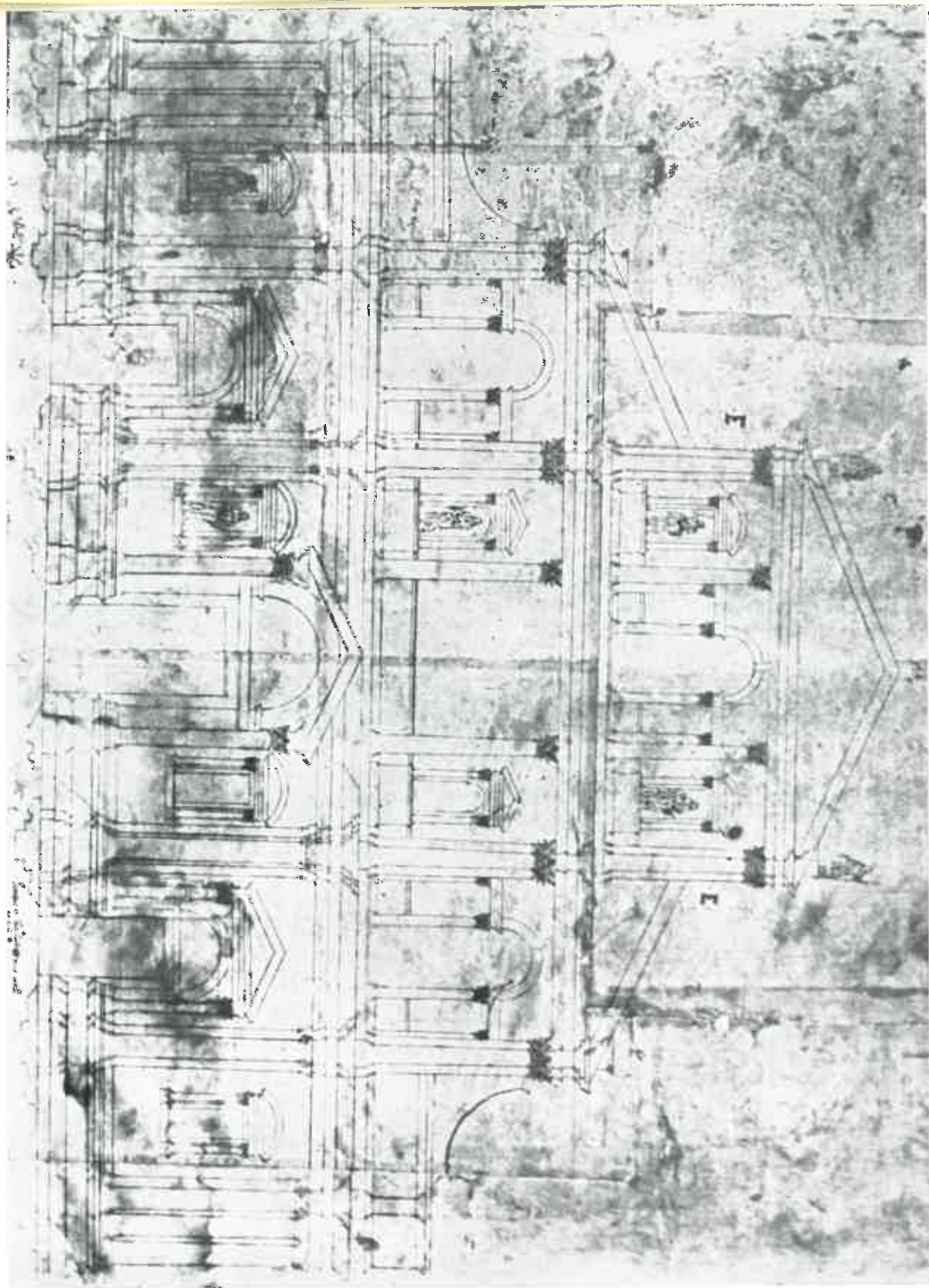
26

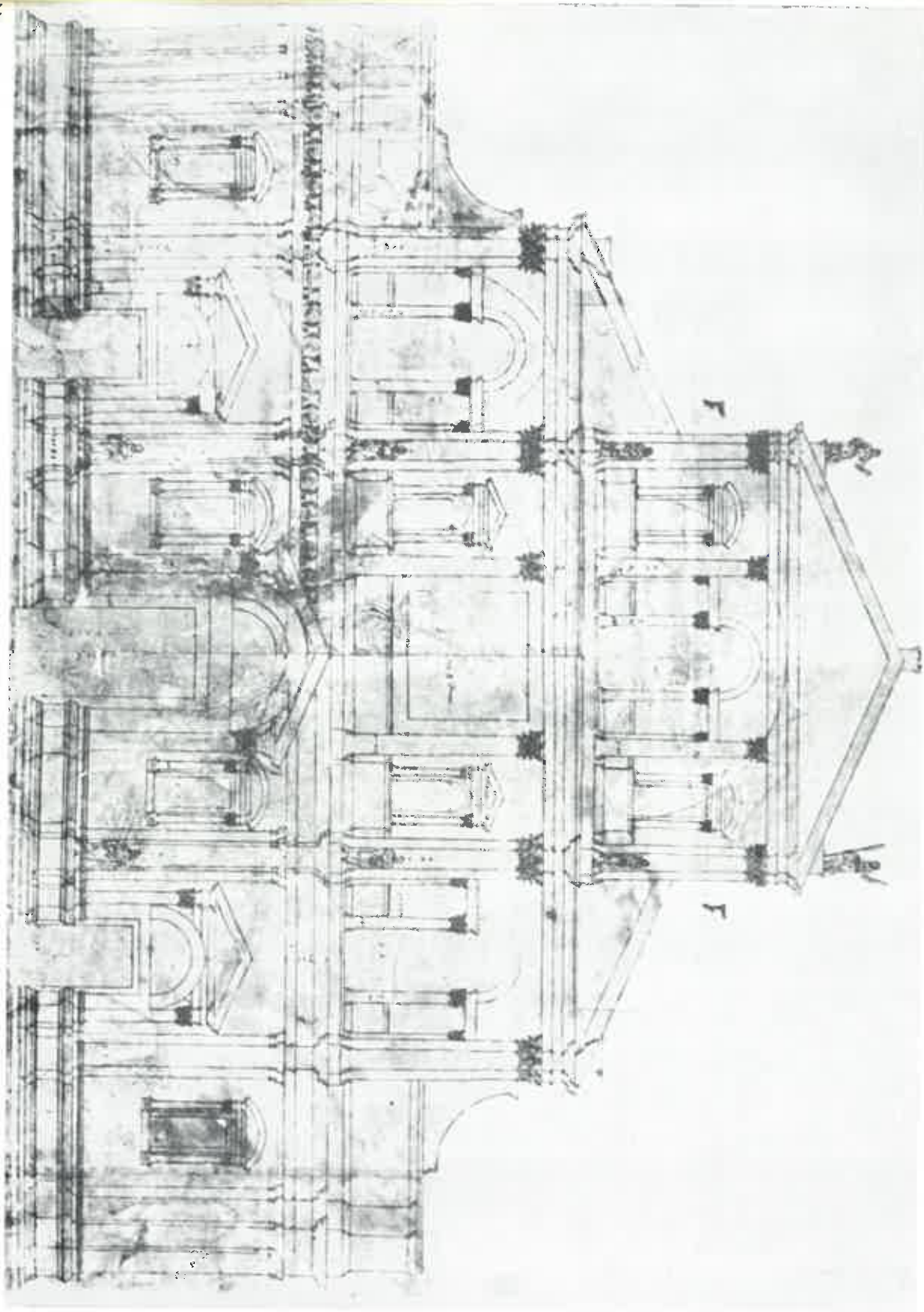


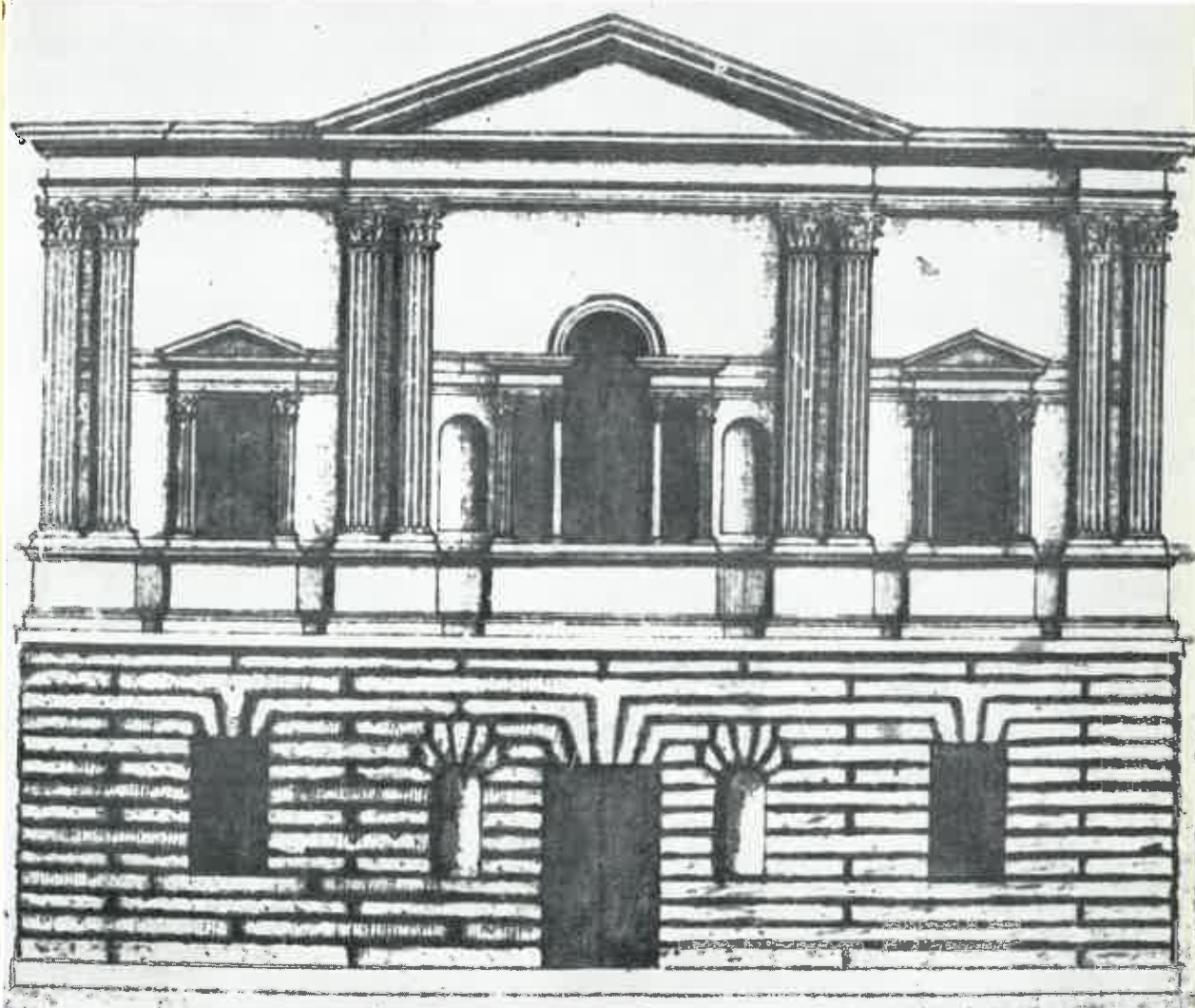
25 - ANDREA PALLADIO: *Loggia del Capitaniato*. Facciata laterale. Vicenza.

26 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di villa Giacomo Angarano*. Libro II.

27 - ANDREA PALLADIO: *Progetto della facciata della Basilica di San Petronio a Bologna*. Bologna, Museo dell'Opera di San Petronio, Dis. F-F.

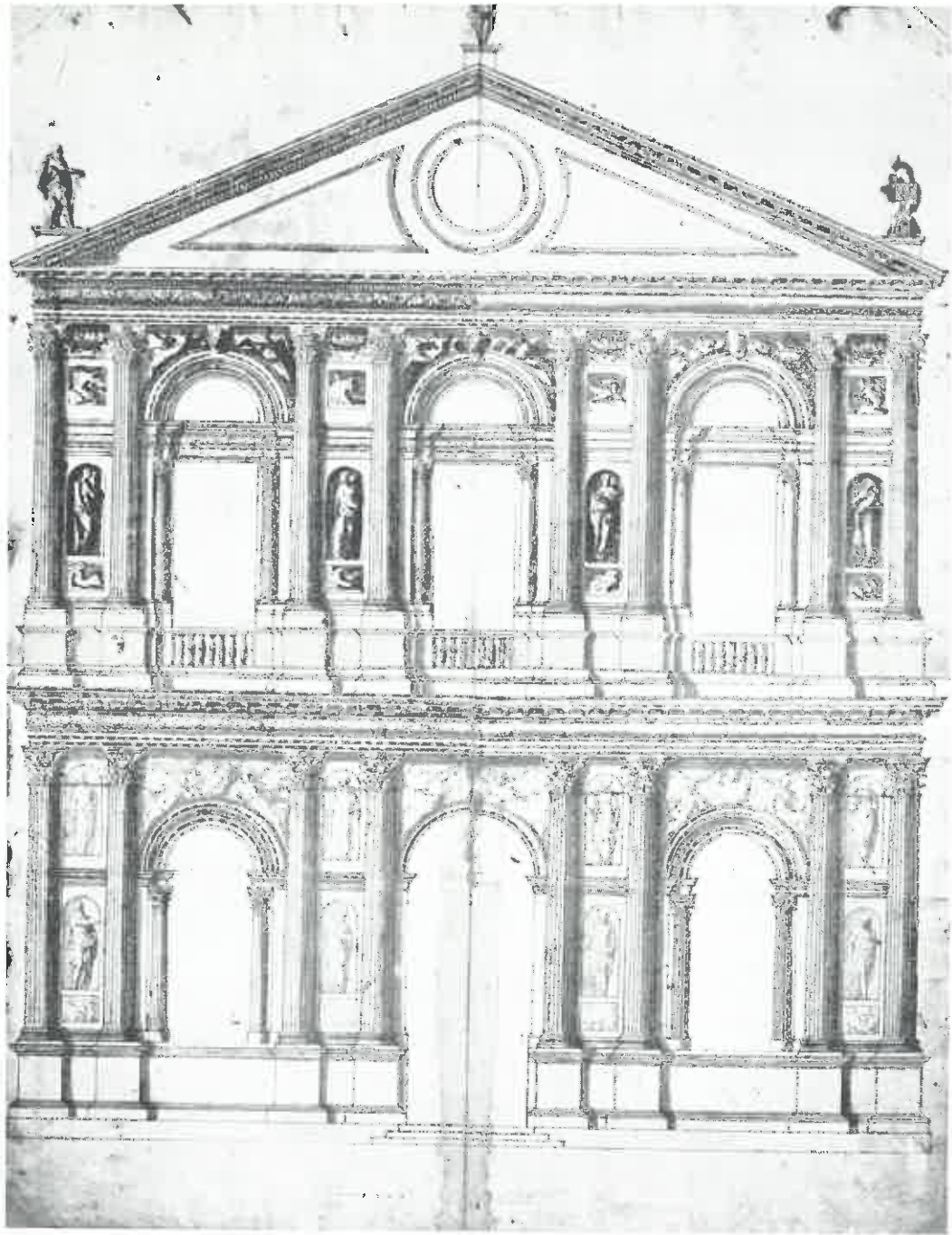




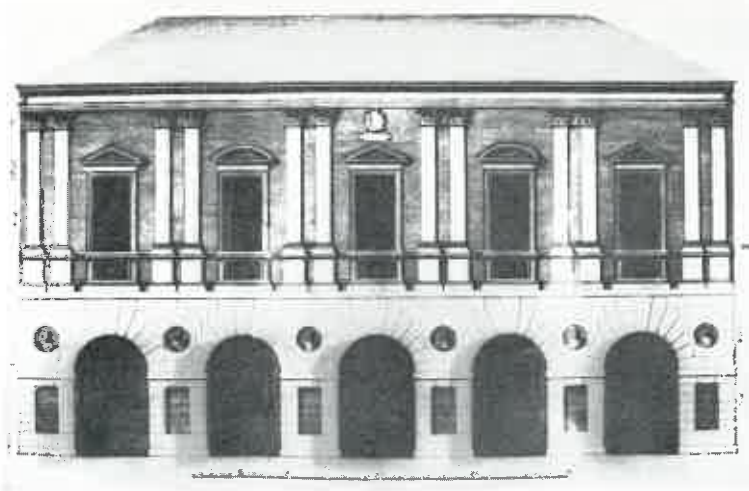


29 - ANDREA PALLADIO: *Progetto di facciata per palazzo*. Londra, RIBA, XVII, 19.

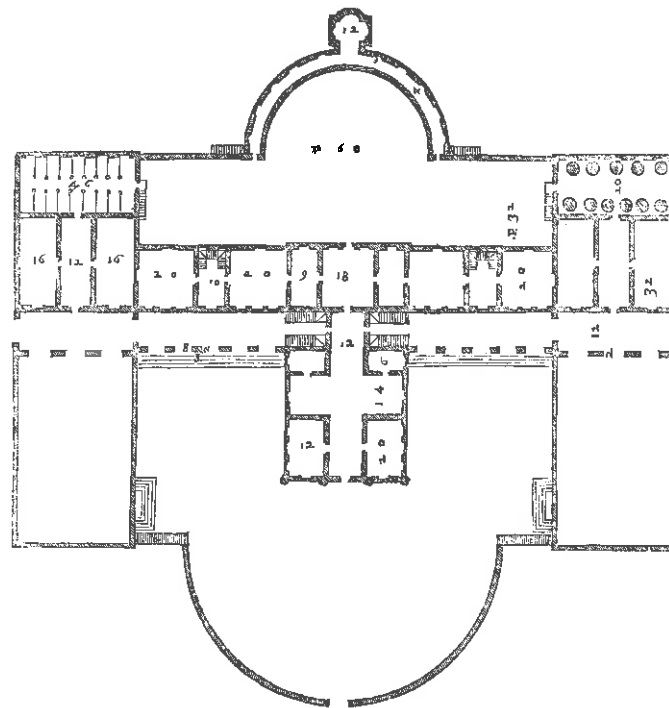
28 - ANDREA PALLADIO: *Progetto della facciata della Basilica di San Petronio a Bologna*. Bologna, Museo dell'Opera di San Petronio, Dis. E-E.



30 - ANDREA PALLADIO: *Progetto della facciata della Scuola Grande della Misericordia a Venezia.* Vicenza, Museo Civico, D. 18 r.



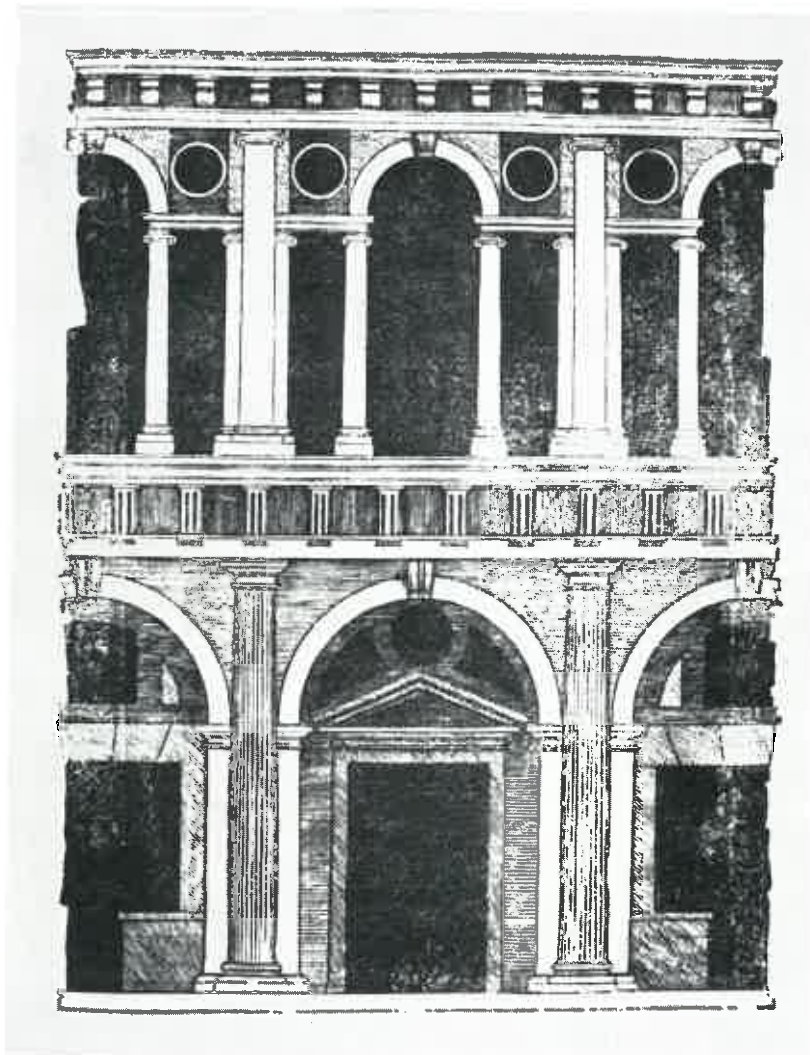
31



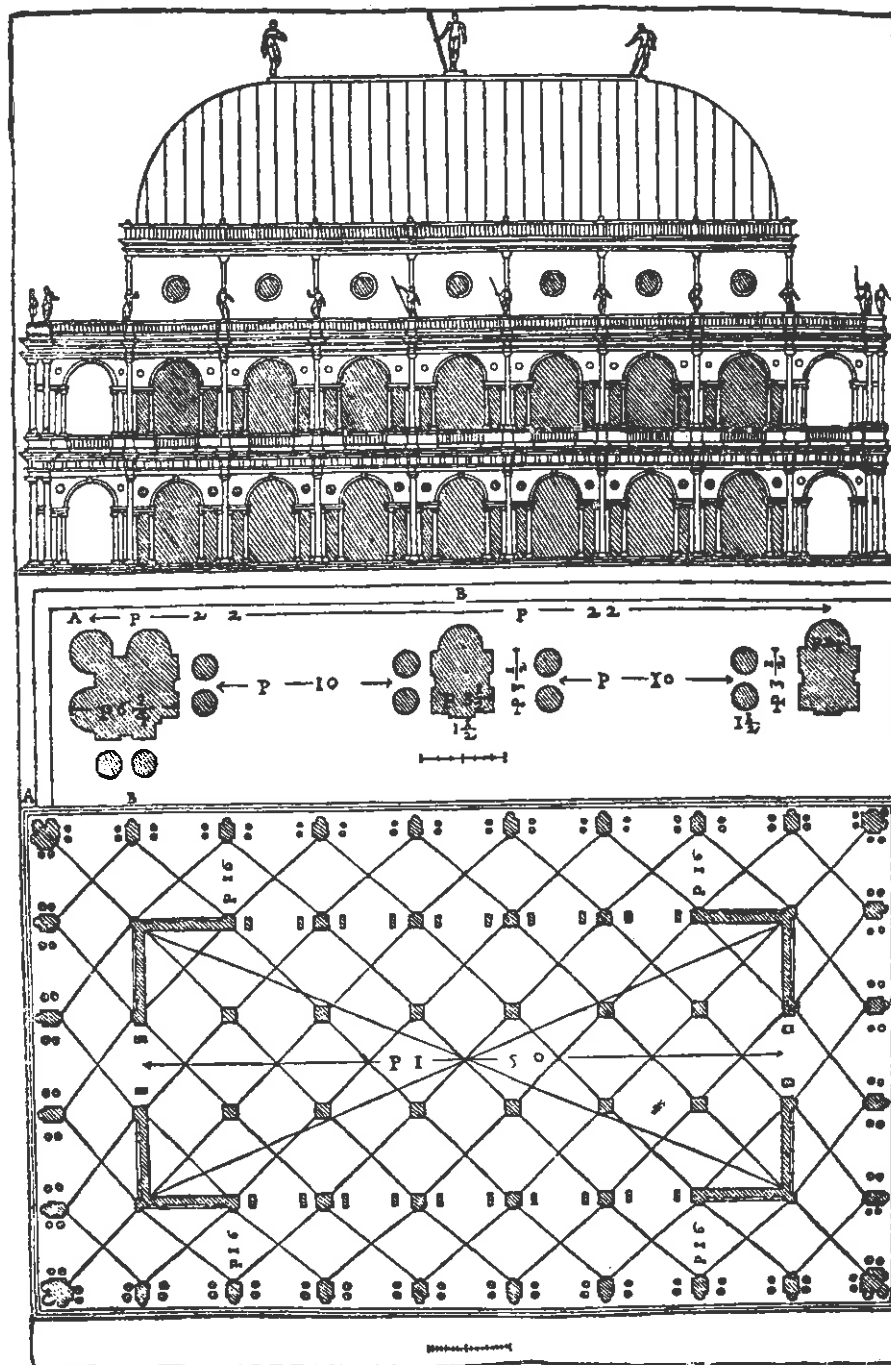
32

31 - ANDREA PALLADIO: *Facciata di palazzo Trissino-Civena a Vicenza*

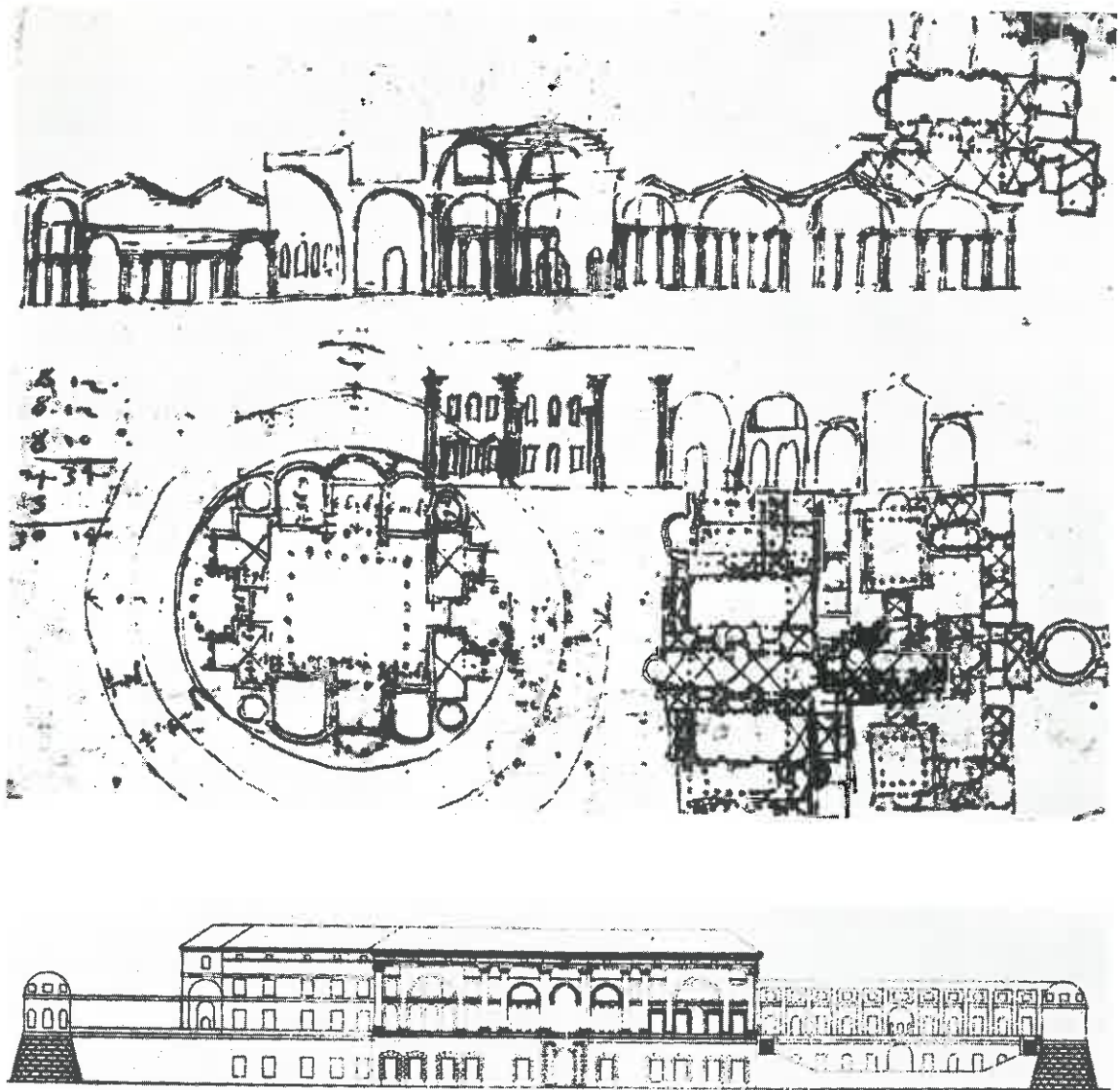
32 - ANDREA PALLADIO: *Progetto di alzato e facciata per la villa dei fratelli Barbaro a Maser. Libro II.*



33 - SEBASTIANO SERLIO: *Progetto di facciata per palazzo con loggia.*
Libro IV, 1537.

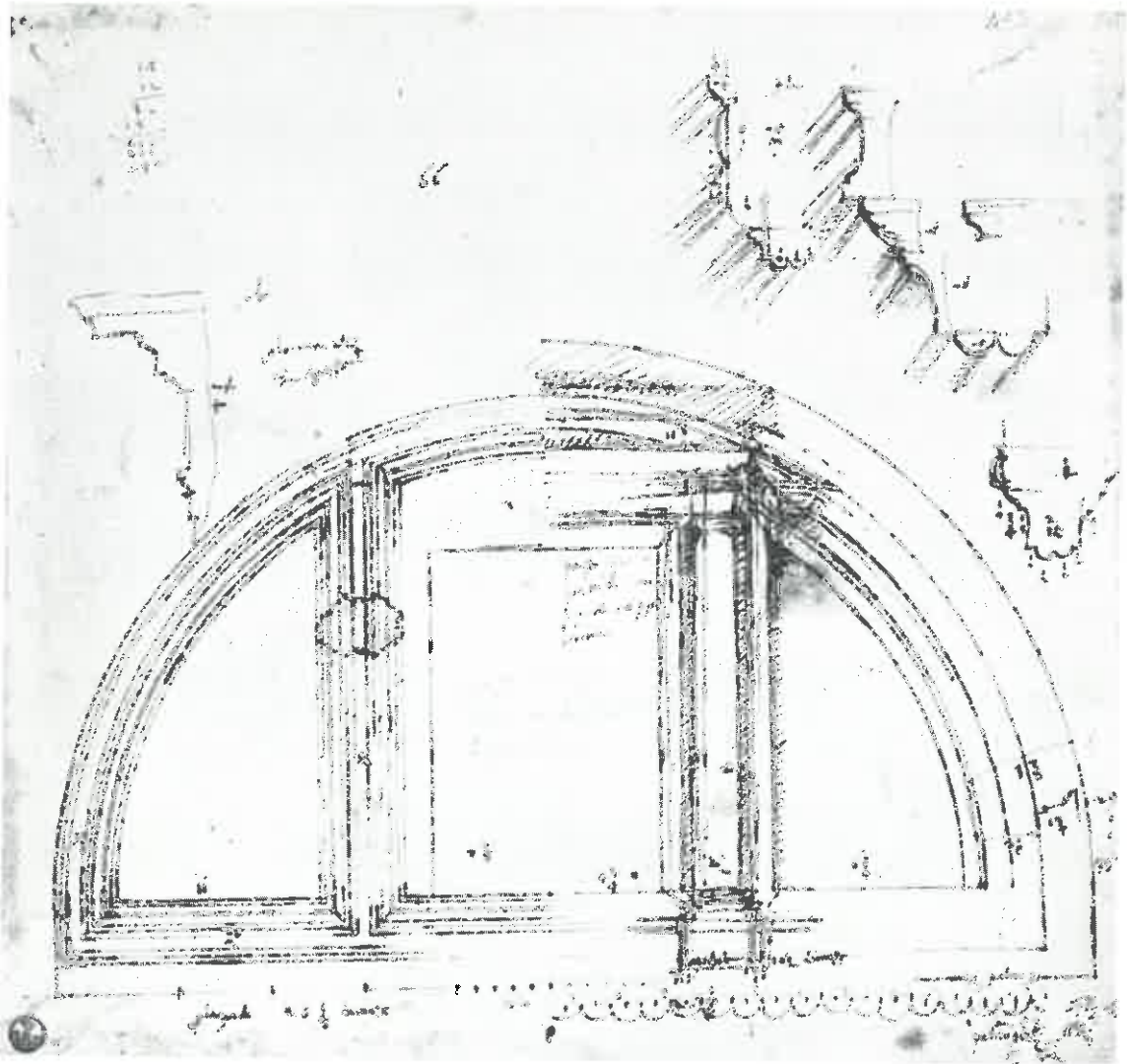


34 - ANDREA PALLADIO: *Alzato e pianta della Basilica di Vicenza*. Libro II, Cap. XX, op. cit. p. 43.

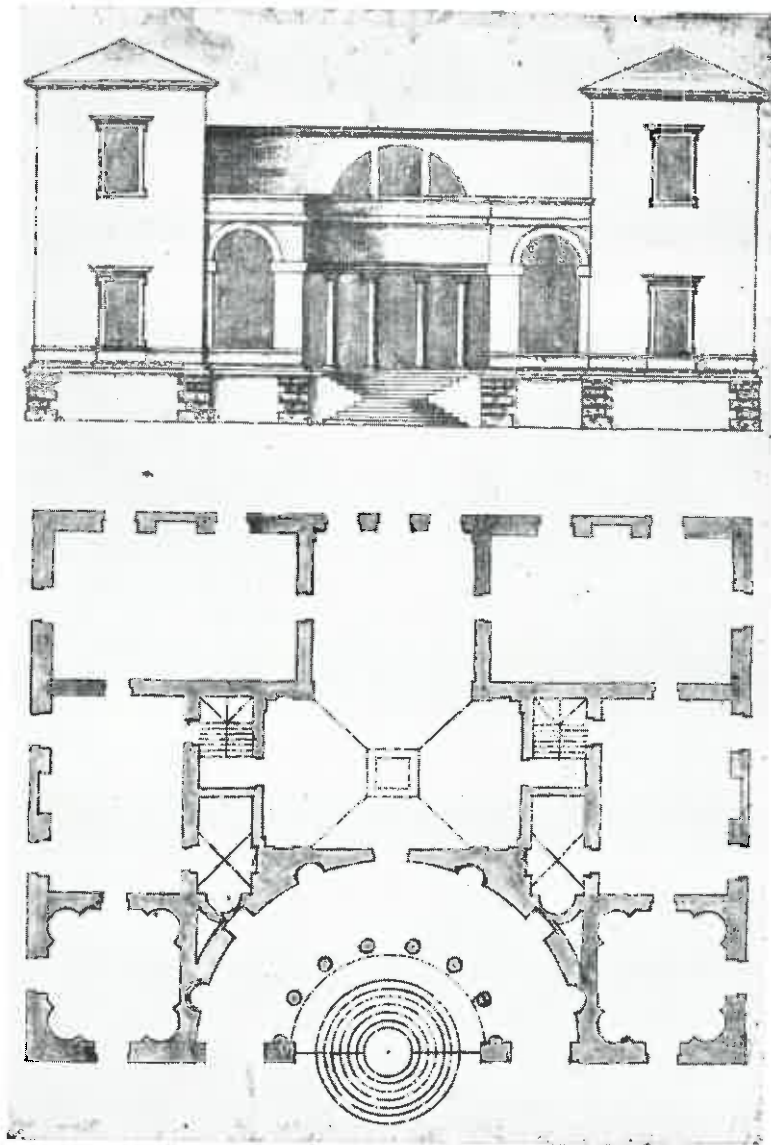


35 - ANDREA PALLADIO: *Alzato e sezione delle terme di Agrippa a Roma*. Londra, RIBA, VII, 6 r.

36 - RAFFAELLO: *Villa Madama a Roma*, ricostruzione della facciata principale in base ai progetti. Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 273 e 1518.



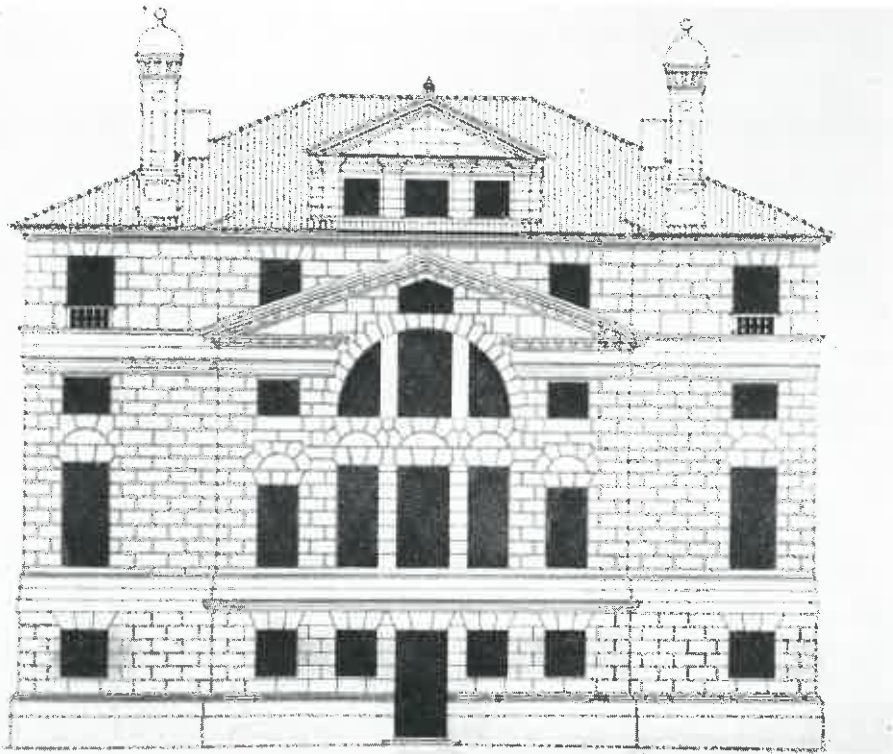
37 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: *Progetto di finestra termale per la Sala Regia dei Palazzi Vaticani*. Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 712.



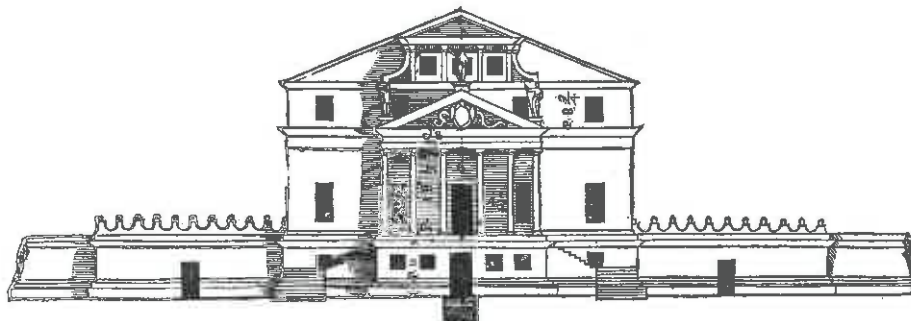
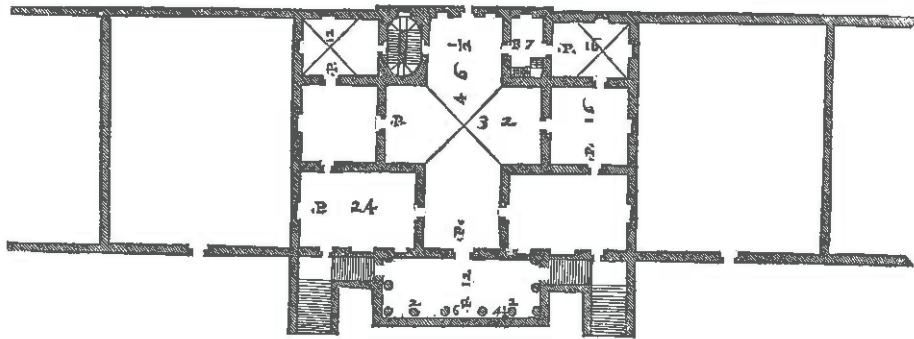
38 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di villa.*
Londra, RIBA, XVII, 17.

39 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di villa Pisani a Bagnolo.*
Libro II, Cap. XIV.

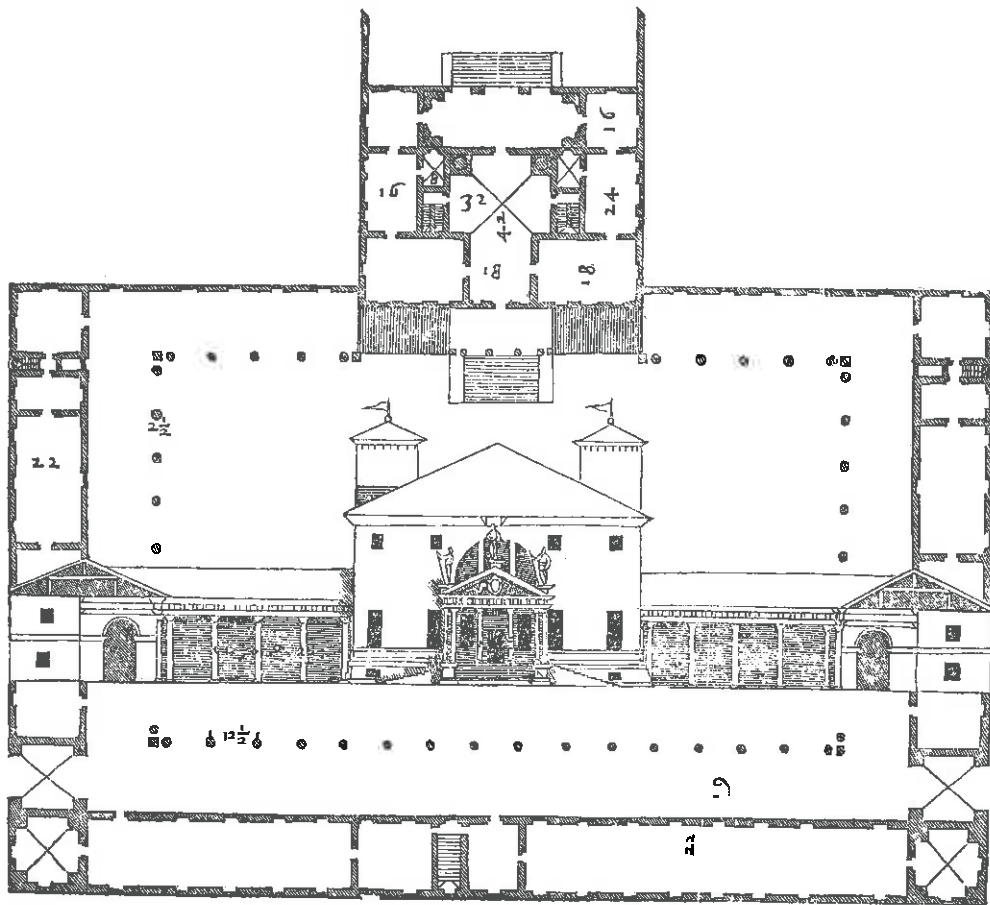
40 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata di villa Marco Zeno a Cesalto.* Libro II, Cap. XIV.



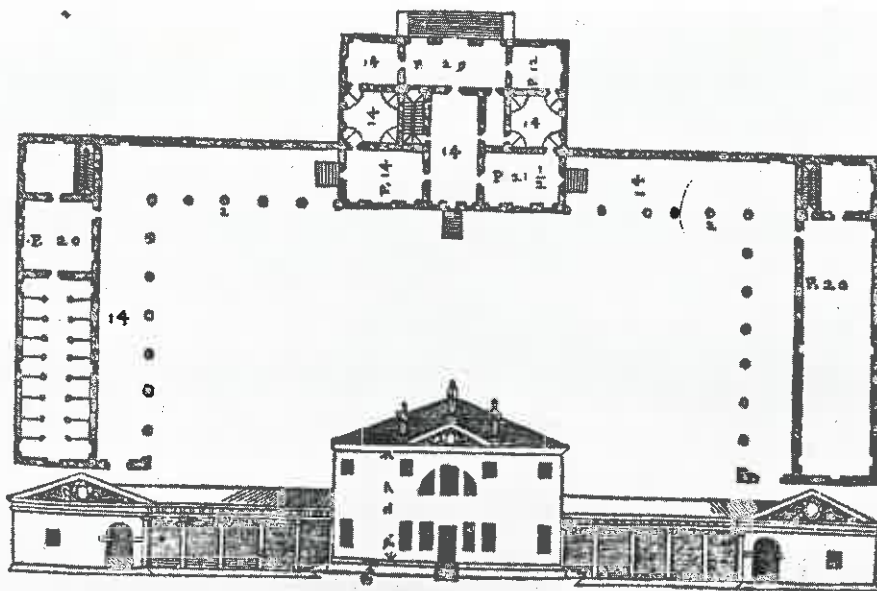
41



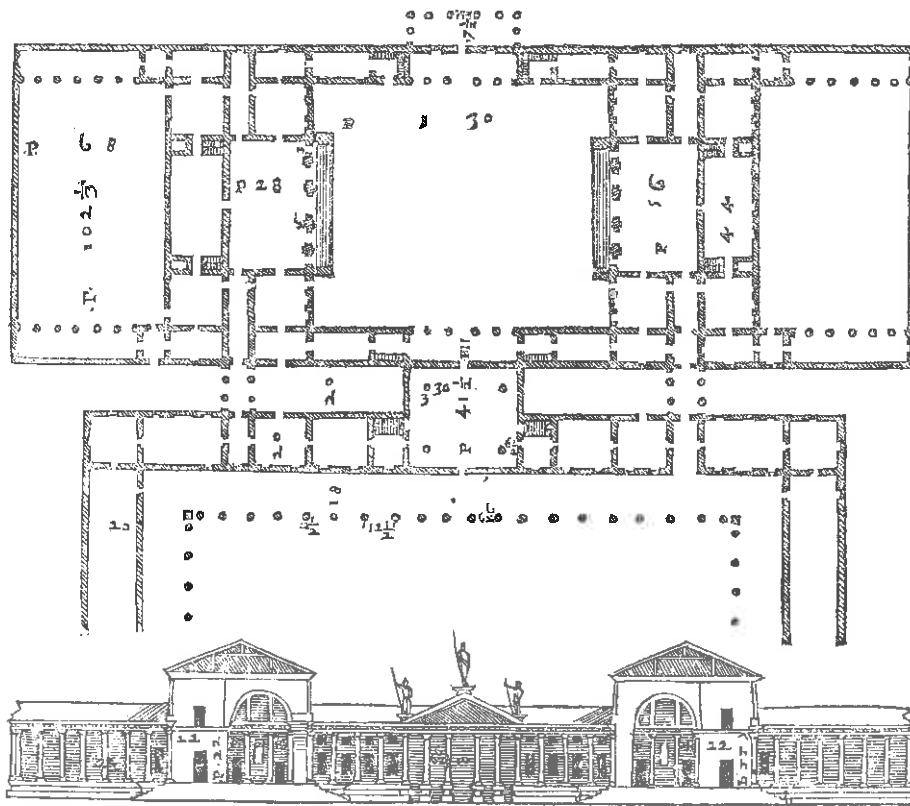
42



39



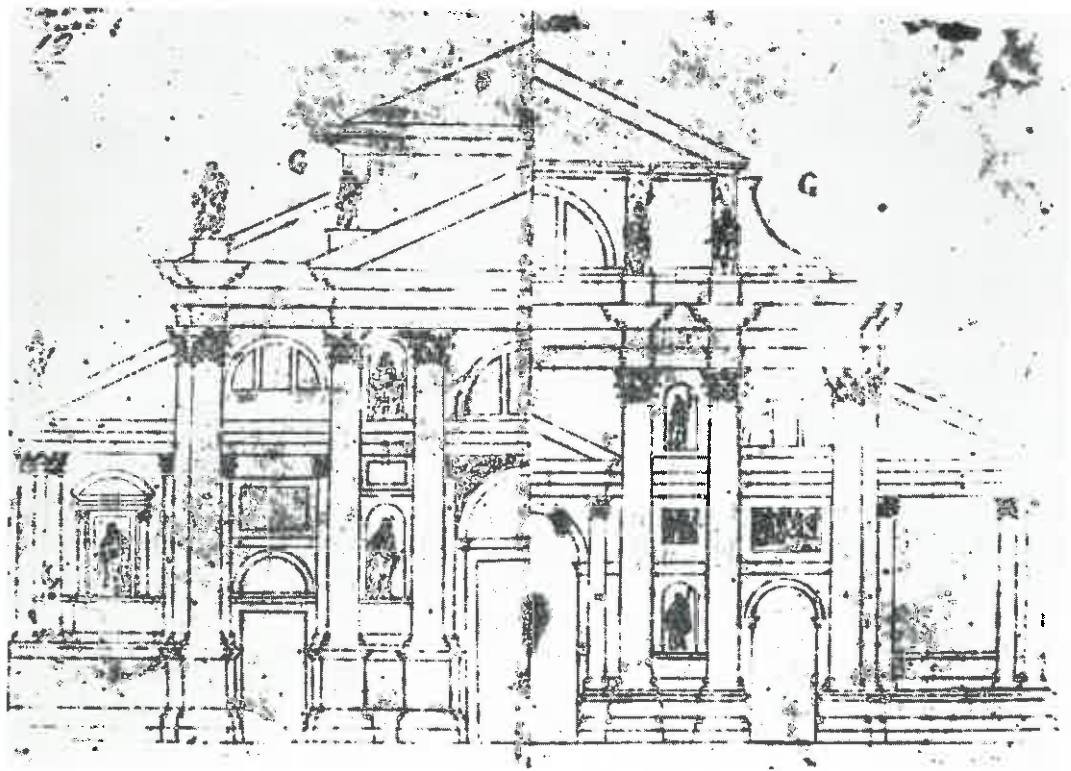
40



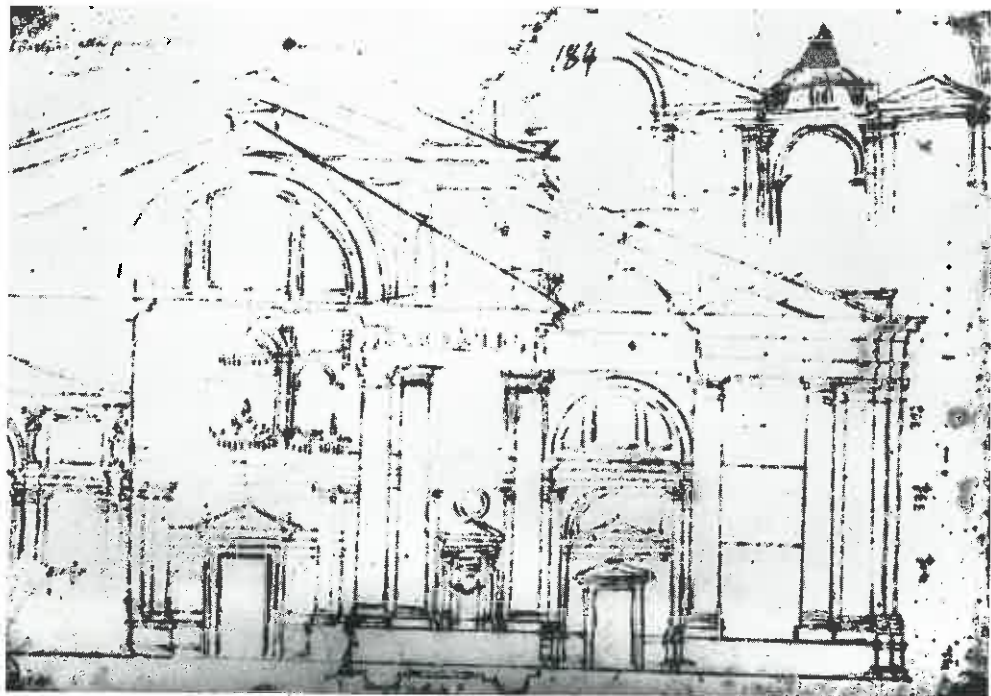
43 - ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della sezione di villa Thiene a Quinto.*
Libro II.

41 = ANDREA PALLADIO: *Villa fratelli Nicolò e Luigi Foscari a Mira.* Facciata meridionale.

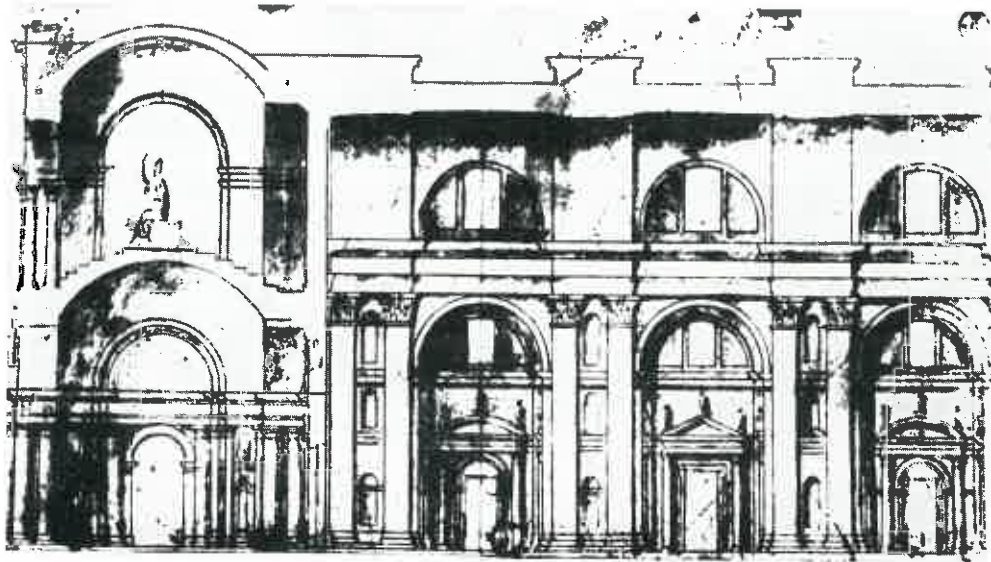
42 = ANDREA PALLADIO: *Progetto dell'alzato e della facciata della villa dei fratelli Nicolò e Luigi Foscari.* Libro II.



45 - ANDREA PALLADIO: *Progetto della facciata della Basilica di San Petronio a Bologna.*
Bologna, Museo dell'Opera di San Petronio, Dis. G-G.

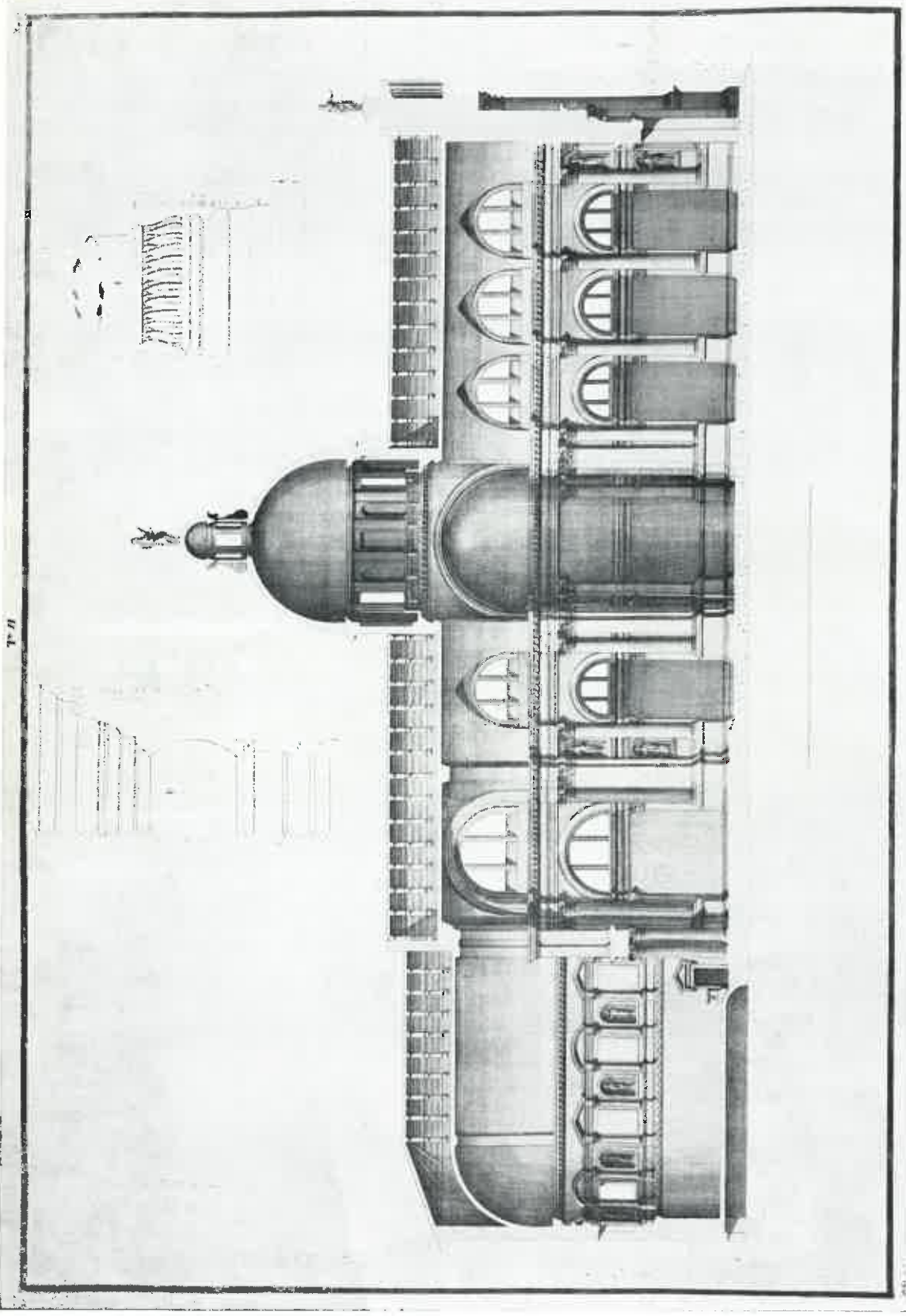


46

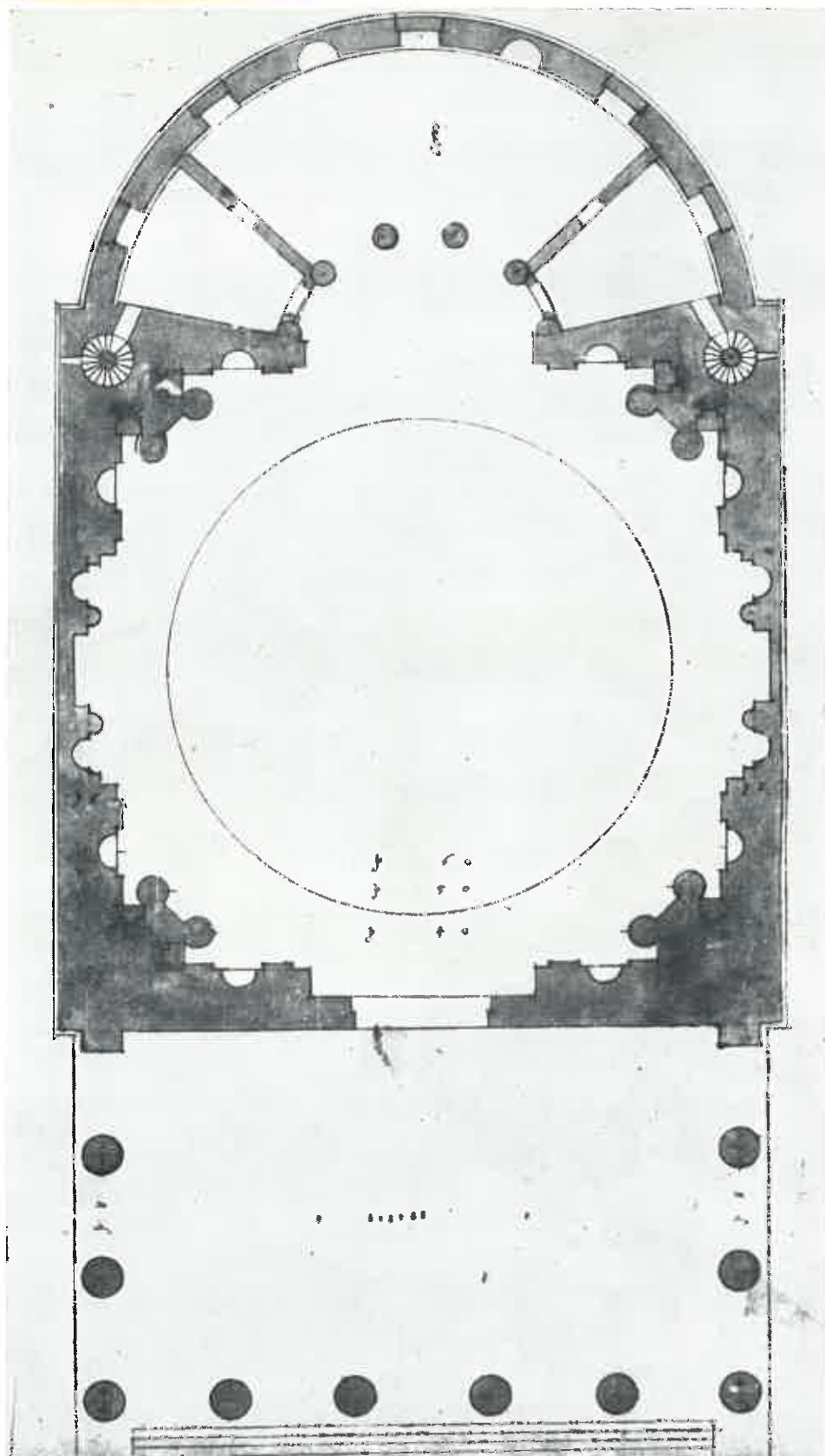


47

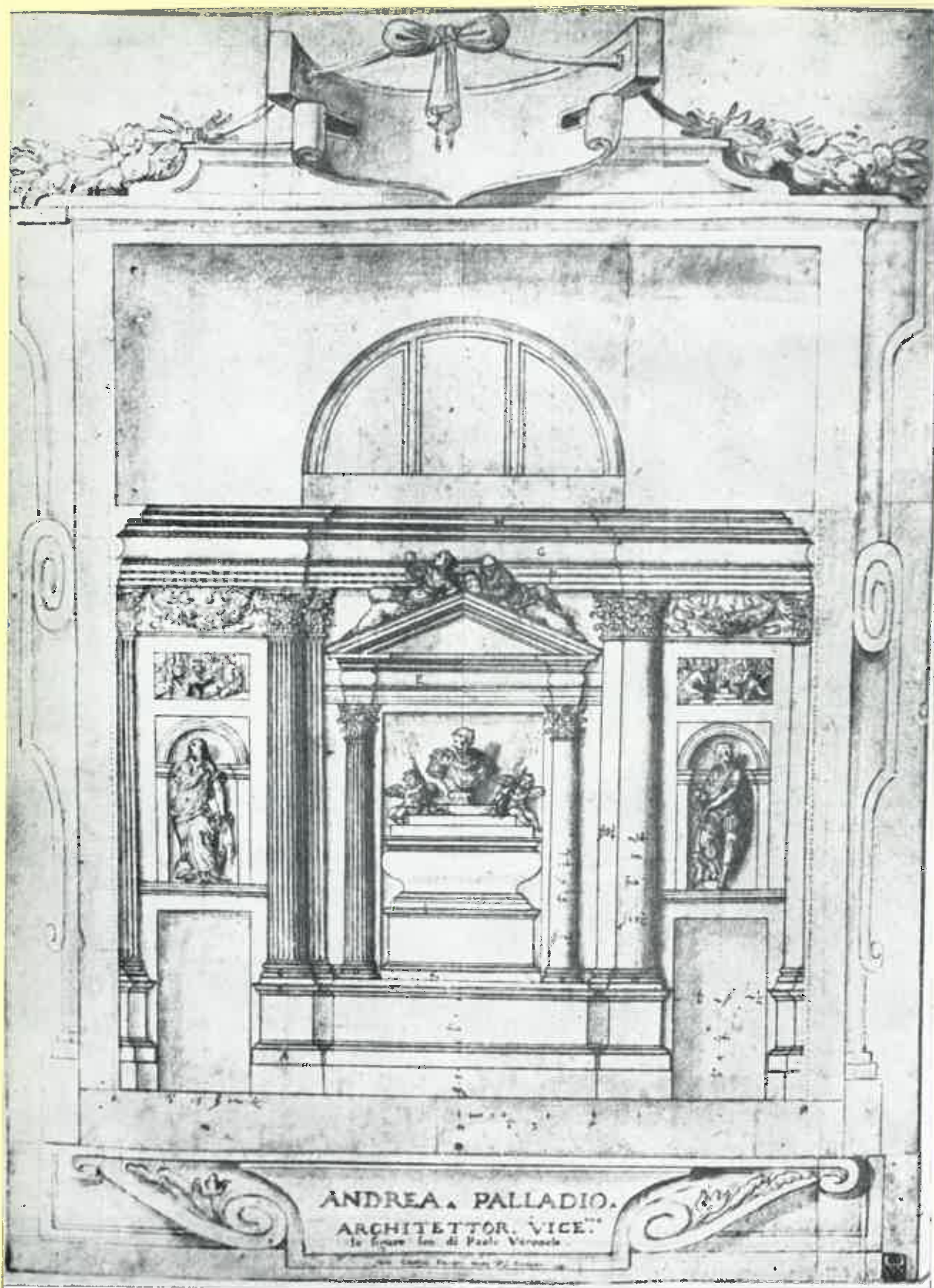
- 46 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: *Schizzo di progetto per la facciata della Basilica di San Pietro a Roma.* Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 72 A.
- 48 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: *Progetto della sezione longitudinale del corpo della Basilica di San Pietro a Roma.* Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 67.



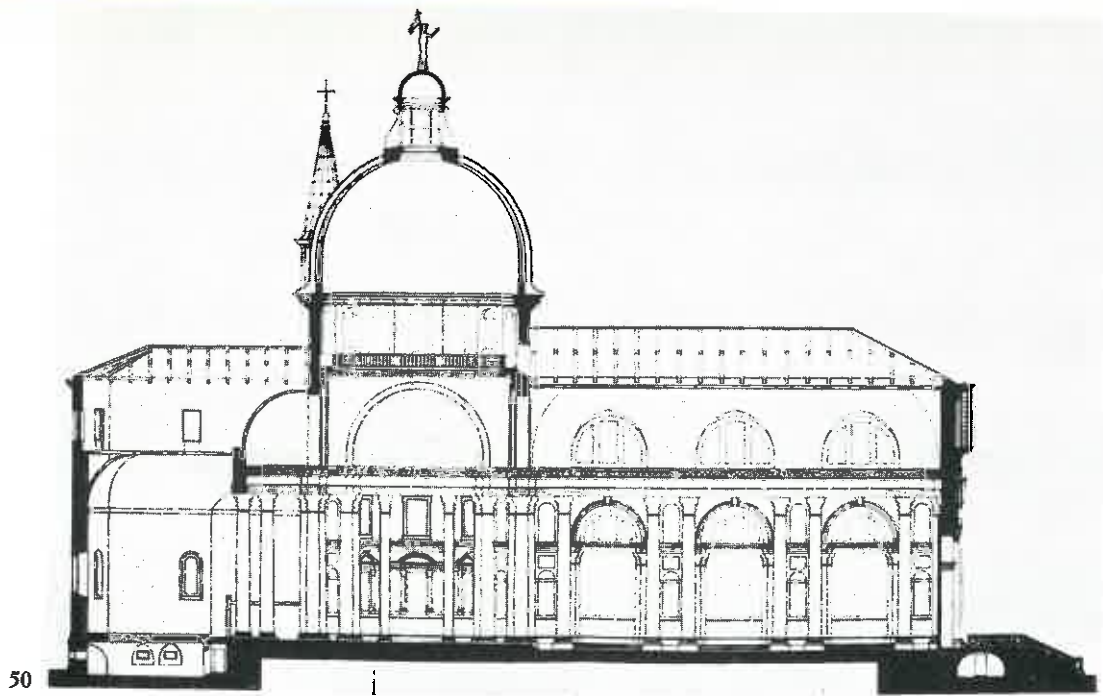
47 - ANDREA PALLADIO: Sezione longitudinale della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia. O. Bertotti-Scamozzi: «Le fabbriche e i disegni di A. Palladio».



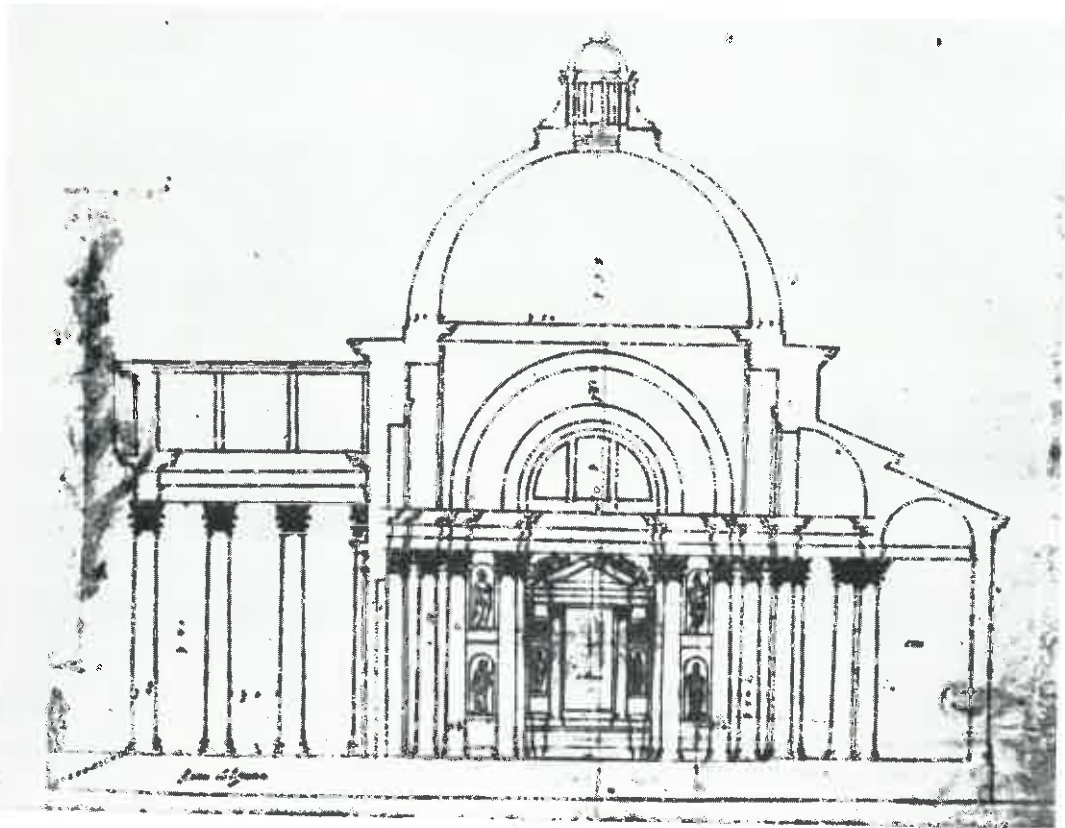
52 - ANDREA PALLADIO: *Alzato di chiesa con cupola e portico*. Londra, RIBA, XIV, 13.



ANDREA PALLADIO.
ARCHITETTOR. VICE.
In the figure. In. di Paolo Veronese.



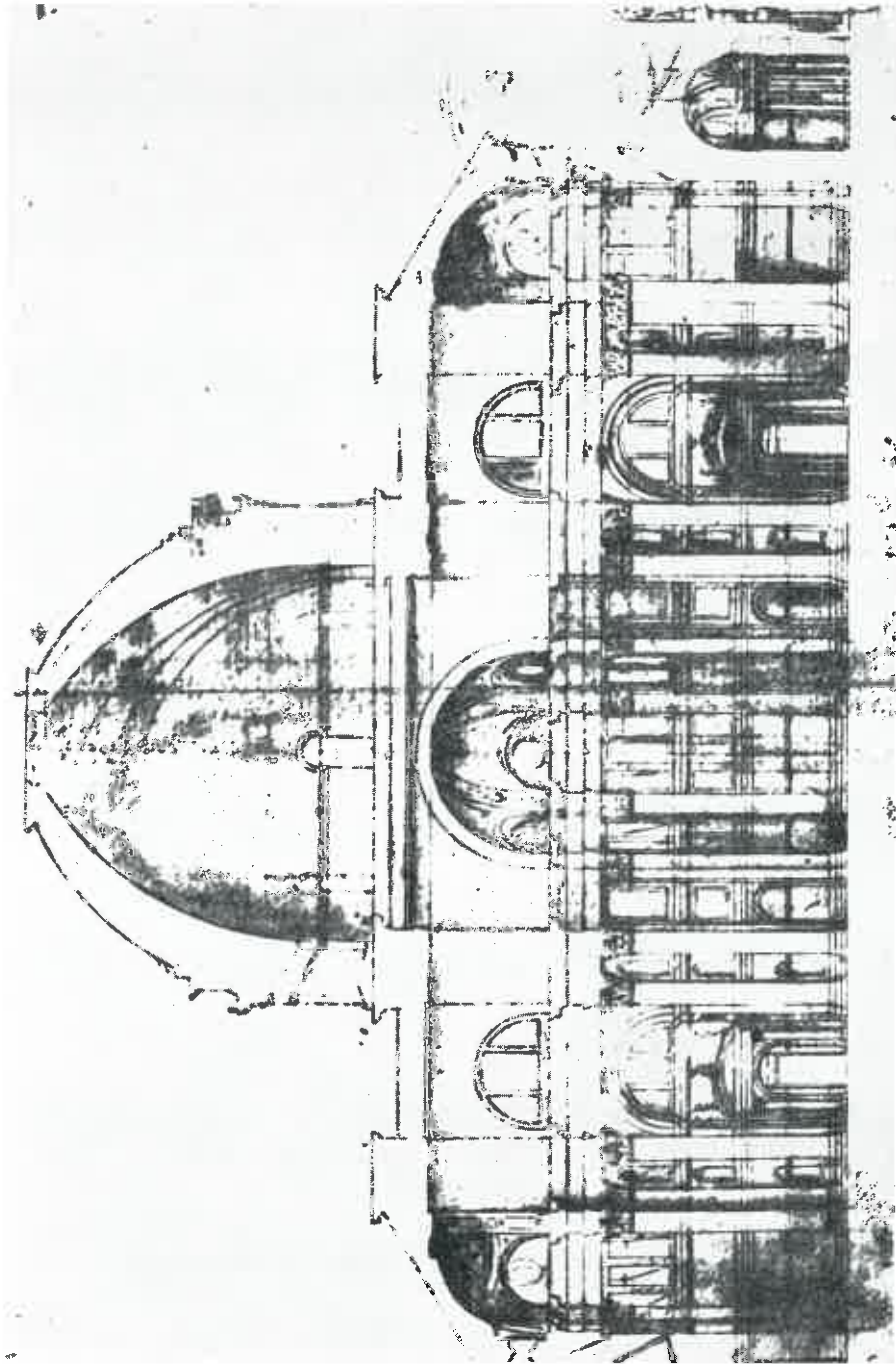
50



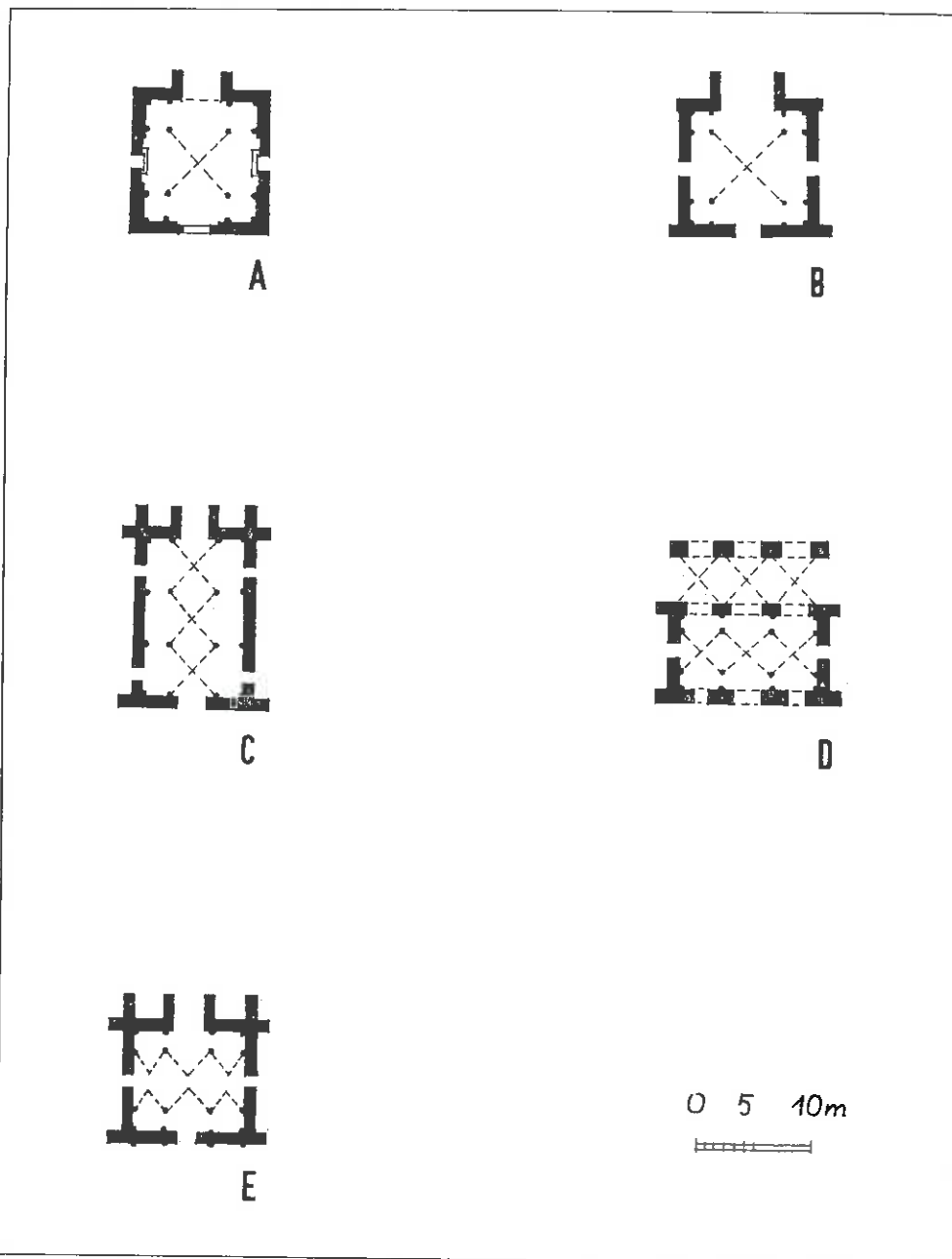
51

50 - ANDREA PALLADIO: *Sezione longitudinale della chiesa del Redentore a Venezia.*

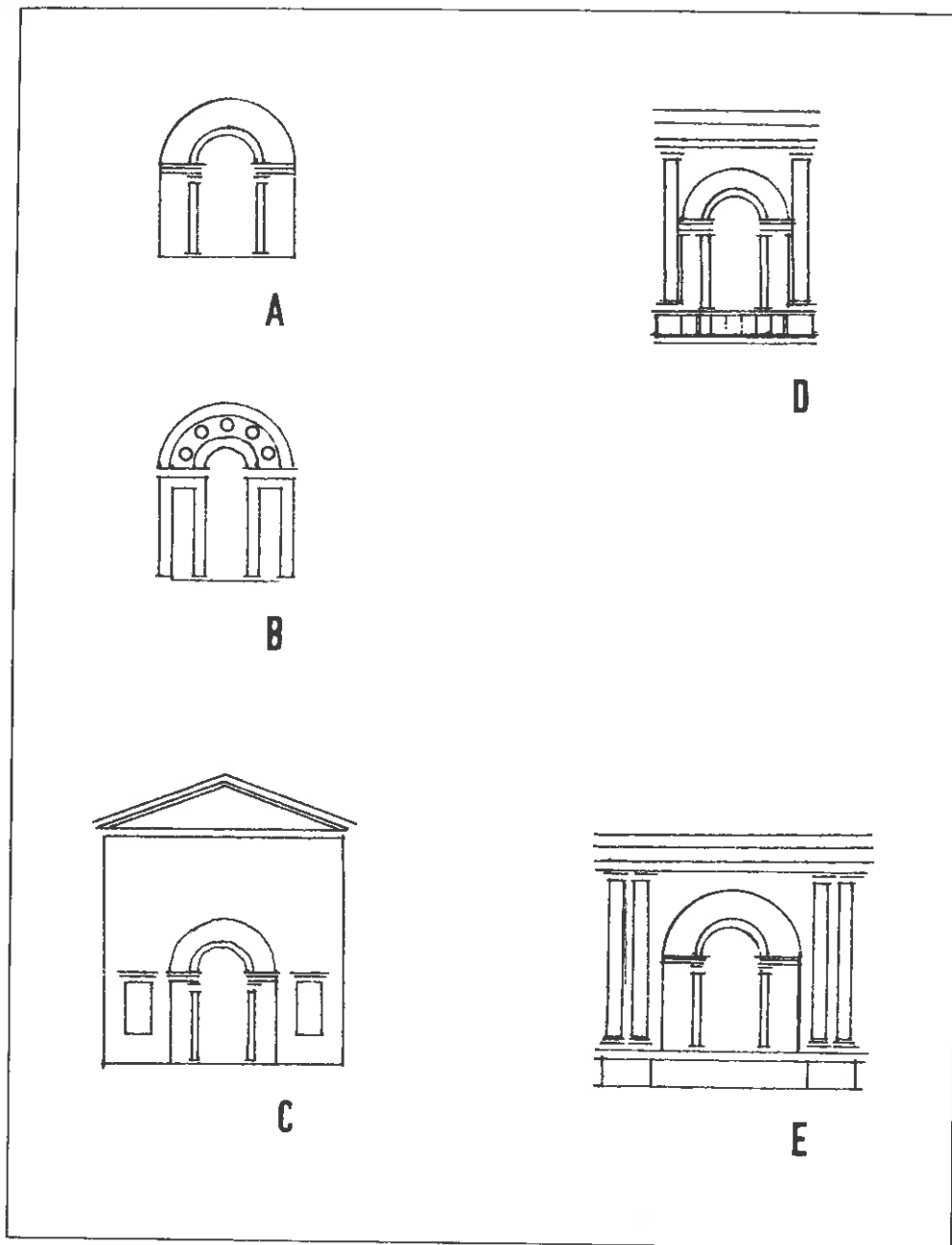
51 - ANDREA PALLADIO: *Sezione longitudinale di chiesa con cupola.* Londra, RIBA, XIV, 14.



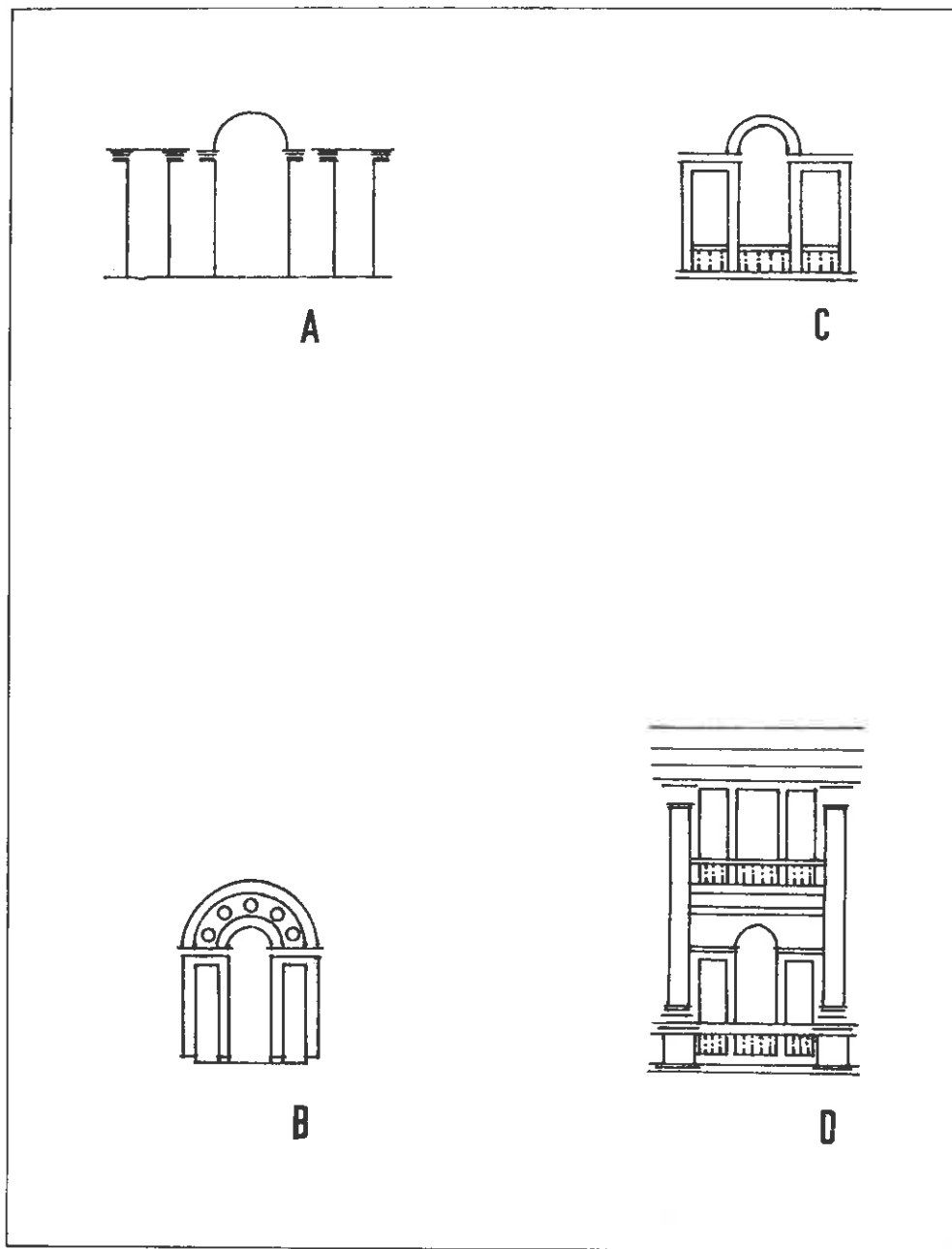
49 - ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE: Progetto della sezione trasversale del transetto della Basilica di San Pietro a Roma. Firenze, Uffizi, Dis. Arch. 66.



I - ANDREA PALLADIO: *Proiezione delle «entrate» con quattro colonne in palazzi e ville.*
 A. Palazzo Porto Festa a Vicenza. / B. Progetto di palazzo. Libro II. Cap. XVII. /
 C. Palazzo Barbarano da Porto a Vicenza. / D. Palazzo Thiene a Vicenza. / E. Villa
 Pisani a Montagnana.
 (Ha copiato i disegni: arch. A. Sikorska).



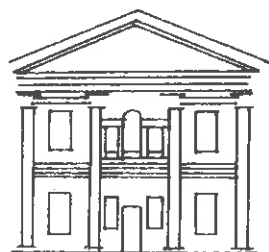
II - *Schemi di motivi palladiani. Tipologia, gruppo primo: motivi con doppia arcata.*
 A. *Progetti di ville.* Londra, RIBA, XVII, 1, 2 r e 15. / B. *Portale di villa Pojana a Pojana Maggiore.* / C. *Progetto di villa Pojana a Pojana Maggiore.* Londra, RIBA, XVII, 4. / D. *Progetto di facciata di palazzo.* Londra, RIBA XVII, 2. / E. *Progetto di facciata con loggia.* Londra, RIBA, XVII, 22.
 (Ha disegnato: arch. A. Barkas).



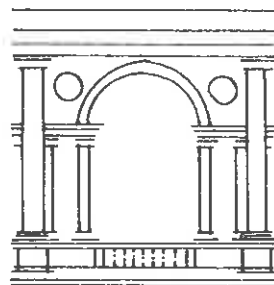
III - *Schemi di motivi palladiani.* Tipologia, gruppo secondo, motivi che si distinguono per la semplicità dello schema.

A. *Portale di palazzo Barbarano da Porto a Vicenza.* / B. *Portale di villa Pojana a Pojana Maggiore.* / C. *Finestre di villa Porto Godi a Lonedo.* / D. *Finestre nel progetto di facciata di palazzo.* Vicenza, Museo Civico, D. 27 r.

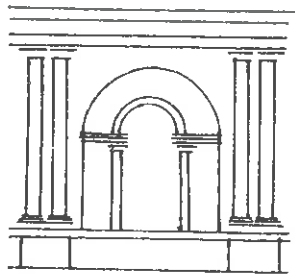
(Ha disegnato: arch. A. Barkas).



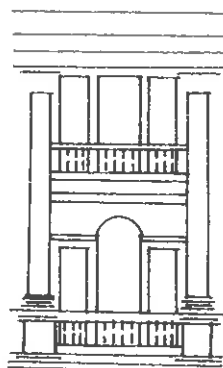
A



C



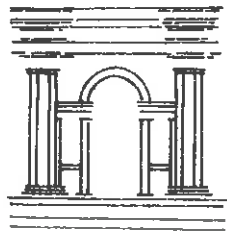
B



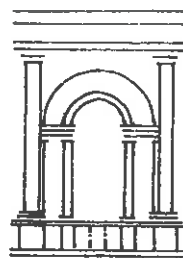
D

IV - Schemi di motivi palladiani. Tipologia gruppo terzo: motivi abbracciati dall'ordine maggiore.

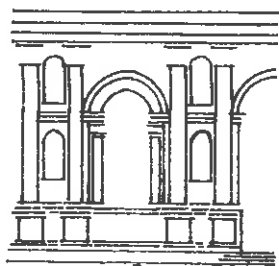
A. Progetto della facciata di villa Angarano ad Angarano. Libro II, op. cit. p. 63. /
 B. Progetto della facciata di palazzo con loggia. Londra, RIBA, XVII, 22. / C. Basilica di Vicenza. / D. Finestre nel progetto di facciata di palazzo. Vicenza, Museo Civico, D. 27 r. / E. Finestre nei progetti della facciata della Basilica di S. Petronio a Bologna. Bologna, Museo dell'Opera di San Petronio, dis. E-E, F.F. / F. Finestre nel progetto della facciata della Scuola di Santa Maria della Misericordia a Venezia. Vicenza, Museo Civico, D, 18 r. / G. Finestra nel progetto di facciata di palazzo. Londra, RIBA, XVII, 2. / H. Finestra nel progetto di Palazzo. Londra, RIBA, XVII, 19. / (Ha disegnato: arch. A. Barkas).



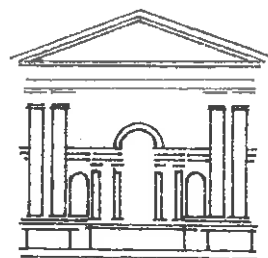
E



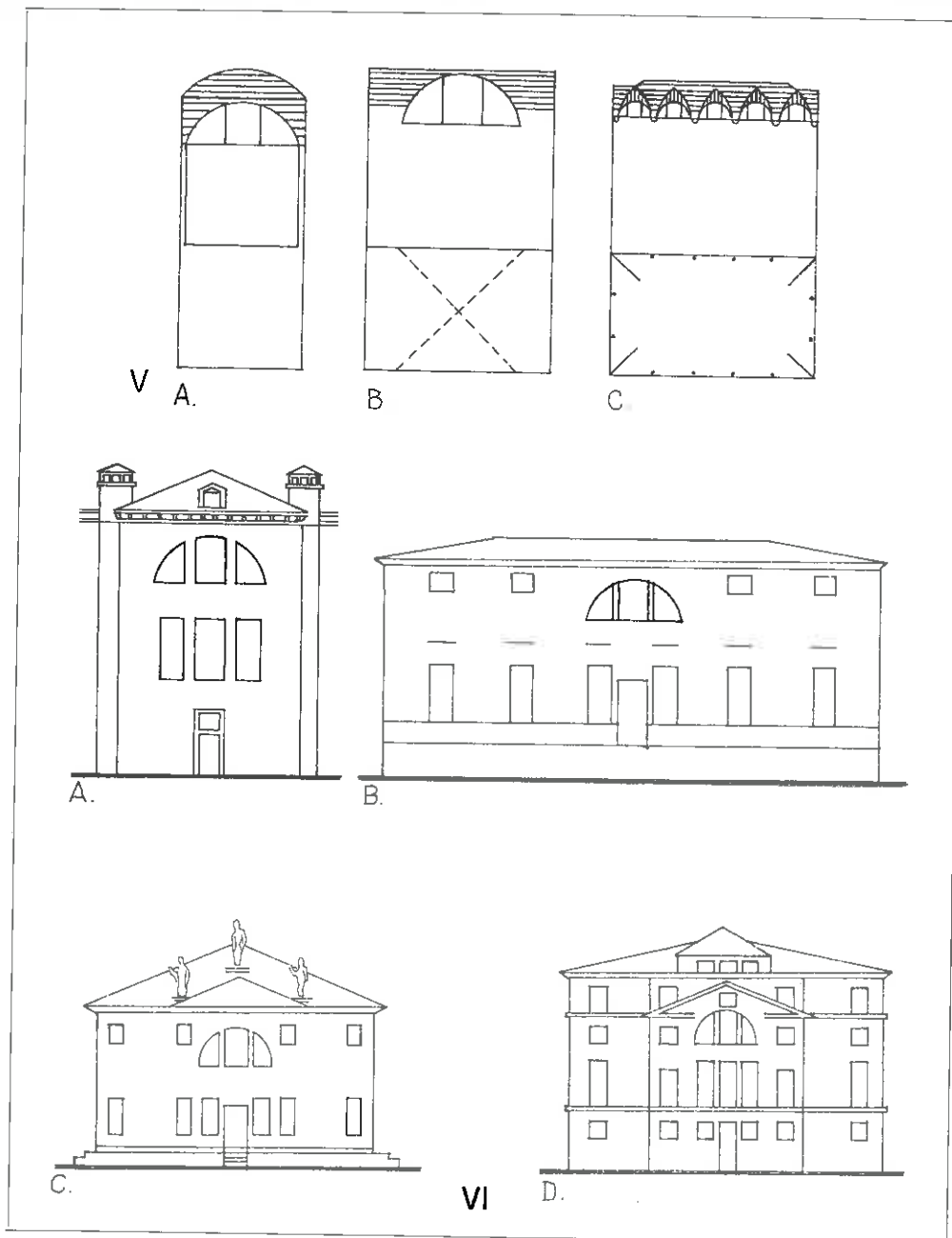
G



F



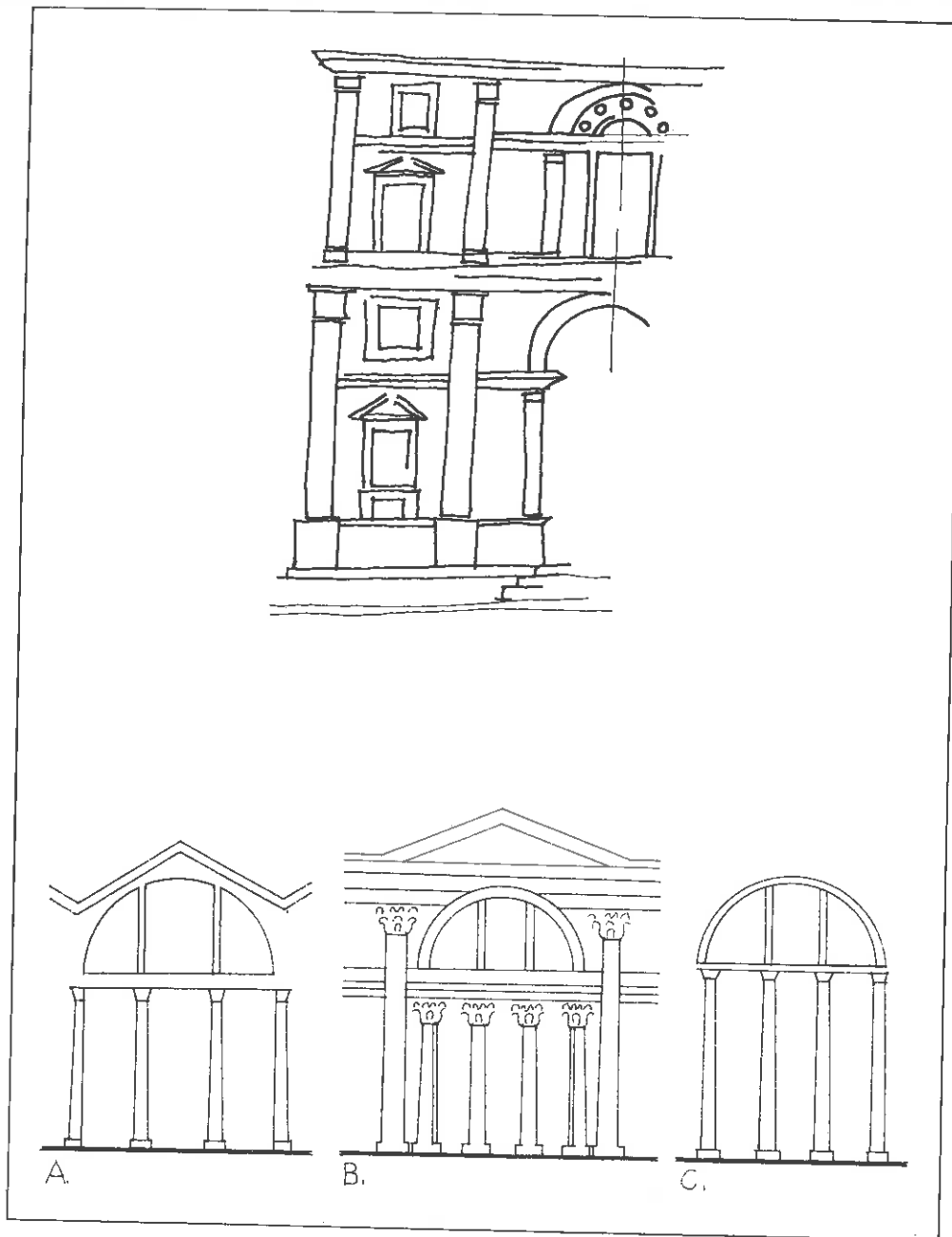
H



V - ANDREA PALLADIO: volte: A. a botte, B. a segmenti, C. a lunette, completate da schemi di finestre termali. (Ha disegnato: arch. E. Sitkowska).

VI - Schemi di facciate di ville palladiane con finestre termali in un sistema accoppiato con altre aperture:

A. Ricostruzione dello stato originale del risalto della facciata che dà sul giardino di villa Porto Godi a Lonedo. P. Hofer, op. cit. p. 16. / B. Villa Pisani a Bagnolo. / C. Villa Marco Zeno a Cesalto. / D. Villa Luigi e Nicolò Foscari a Mira. (Ha disegnato: arch. E. Sitkowska).



VII - Schemi di arcate a colonne con finestre termali.
 A. Terme di Agrippa. Londra, RIBA, VII, 6. / B. Terme di Diocleziano, ricostruzione. Londra, RIBA, V, 6. / C. Villa Thiene a Quinto Vicentino, sezione. Libro II. (Ha disegnato: arch. E. Sitkowska).