

LICENZE NELL'ARTE DI ANDREA PALLADIO

PREMESSA

Ogni artista, proprio perché tale, captando le plurime voci del suo tempo, ne sa cogliere quei motivi e spunti che, grazie al suo intuito pronto e infallibile, ha scelto come elementi di forza del suo messaggio poetico. Quanto più vede, tanto più allarga lo spazio delle sue esperienze sia guardando a ciò che gli accade intorno, sia volgendosi al passato. Il presente trova riso-
nanza nel suo mondo spirituale al pari di certe età remote, che gli paiono offrire valori assoluti. Ma, ovviamente, al filtro della sua sensibilità, del suo gusto, della sua cultura vasta e profonda, motivi e spunti si modificano, si distorcono, subiscono il processo di un radicale rinnovamento: reazione inevitabile e provvida perché nessuna forte personalità rinuncia a se stessa per unirsi alla funzione di semplice e passivo ricetto di idee altrui, provvida perché soltanto in tal modo l'arte seguita il suo cammino nel costante rinnovarsi delle forme. Per l'artista rimasce-
mentale il culto della classicità è il ricupero della più felice stagione vissuta dall'uomo, che ha saputo conseguire il Bello, scoprendo le leggi che lo reggono. Se in apparenza tien conto delle sue norme, fatalmente le supera, svolgendole in termini originali e con la sua espressione nuove leggi egli detta: meraviglioso ricrearsi del linguaggio che nasce da una profonda forza generante, simile a quella imprigionata nell'esistente. Ponendoci ad indagare le manifestazioni di un artista, il tentativo di risalire a tutte le sue componenti culturali e quello di scindere ciò che appare nel fatto poetico una compatta, necessaria unità si configura come uno sforzo non sempre adeguatamente compensato. Ho detto *tentativo*: potrei dire *tentazione*, cui difficilmente ci si può sottrarre anche perché non volerla seguire sarebbe negare implicitamente il portato della storia nella stratificazione dei suoi valori artistici,

culturali, religiosi, economici. Nel fatto poetico le componenti culturali, — viste come derivazione da ascendenze remote o come prestiti da artisti vicini — si sono saldate l'una all'altra in virtù di un intimo, inscindibile legame che è la forza stessa del processo sintattico e unificatore dell'artista. Si potrà individuare l'origine dell'uno e dell'altro motivo e riportarlo, ad esempio, agli artisti attivi sulla scena di quel particolare momento storico, o da essa appena scomparsi: si potrà, per così dire, valutare il « peso specifico » dei vari « ingredienti » e vedere quale di esso assuma netta prevalenza sugli altri. E sarà procedimento legittimo e interessante, utile a precisare i confini dello spazio culturale dell'artista: ma non potrà dar ragione del fatto poetico, che rinnova il prodigio di una creazione del tutto personale, in cui il repertorio di forme circolanti nel flusso culturale del tempo assume un significato inatteso.

Ciò vale, naturalmente, anche per Palladio, che se pur viveva nel chiuso della piccola città di provincia, spaziava, per studi, conoscenze e viaggi compiuti nell'ampio dominio delle esperienze architettoniche anche le più novatrici e inquiete di un secolo profondamente tormentato, che andava trasformando il classicismo del Quattrocento. Del quale e della classicità antica, ch'esso intendeva far rinascere, dava libere e spregiudicate interpretazioni, spesso lacerandone i rigori formali e compositivi.

Nel vasto movimento novatore del Cinquecento quale posizione occupa il Palladio? S'inscrive nel vivo di esso, protagonista di primo piano nel frantumare le sacre leggi offerte da quel mondo da tutti e sempre amato con abbandonata dedizione? O vero ne rimane appartato, spettatore curioso, ma restio a scendere nell'agone? Se non ebbe parte primaria nella vasta, agitata corrente del Manierismo cinquecentesco, non fu insensibile alle voci di quanti andavano frangendo la norma classica: ed egli pure, a volte, la denegò, non per deliberata volontà di oltraggiarla, quanto per quell'ovvia necessità poetica di cui s'è detto. Se vi si indusse, lo fece per libera scelta di quei mezzi espressivi che più immediatamente gli avrebbero fornita la possibilità di comunicare il suo messaggio, o di risolvere in modo più facile i problemi del suo discorso compositivo: nei quali, indubbiamente, incidevano anche necessità di ordine pratico.

Non credo quindi sia inutile considerare licenze o arbitrii in alcune sue opere di città e di campagna, a cominciare dalla Basilica.

LA BASILICA

Essaminando il primo e il secondo ordine — il dorico inferiore e lo ionico superiore — troviamo che le colonne binate in profondità, sulle quali cioè insistono gli archi, presentano una base singolarissima: essa si configura come un tamburo rigido — alto quanto la base della semicolonna vicina — che, se non vado errato, non ha riscontro alcuno con espressioni antiche, recenti o contemporanee.¹ Nella scelta di una forma così inusitata, Palladio doveva ubbidire ad una precisa ragione: in questo caso, l'indole squisitamente pratica.

Stabilita la dimensione dell'intradosso dell'arco, stabilito il ricorso alle colonne binate per reggerne la spinta, stabilite altresì le dimensioni di queste, nei vicendevoli rapporti armonici tra gli elementi del discorso compositivo sia della serliana sia delle entità architettoniche interposte, il Maestro si trovava nell'assoluta impossibilità di dotare le colonne minori delle medesime basi sottoposte ai fusti dell'ordine gigante. Se ciò avesse fatto, il toro maggiore avrebbe oltrepassato verso l'esterno — su Piazza dei Signori e Piazzetta Palladio — il profilo dello stilobate e, d'altra parte, sarebbe venuto a sovrapporsi a quello della colonna adiacente nel brevissimo intercolumnio intermedio, e forse a toccare, con inelegante tangenza, la base del pilastro nelle serliane angolari, ove l'intervallo tra le colonne accoppiate e il pilastro è ridotto al minimo per garantire la coincidenza dell'asse mediano dei portici: sia di quelli brevi ad orientamento nord-sud, sia di quelli lunghi ad orientamento est-ovest. Dando alle colonne minori la base ortodossa del tuscanico, si sarebbe ristretto sensibilmente l'intervallo spaziale tra esse e il pilastro, rendendo quasi impraticabile l'intercolumnio frontale delle serliane. Quindi motivi d'indole pratica — la necessità di un facile passaggio tra interno ed esterno delle Logge — hanno contribuito a consigliare, se non ad imporre, la « licenza » accennata.

È quell'esigenza di praticità che presiede anche all'esecuzione delle colonne tuscaniche dei rustici Trissino a Meledo, la cui base a tamburo, occupando il minor spazio possibile, consente il più agevole passaggio dei carri, che, tra l'altro, a lungo

¹ Il tamburo alla base della colonna tuscanica è presente nei rustici della non realizzata Villa Trissino a Meledo, forse nemmeno eseguiti dal Palladio e in ogni caso più tardi della Basilica. Il tamburo è anche presente nel portico a destra del corpo padronale di Villa Ferramosca, ora Reggiato a Barbano di Cristignano di Zocco, opera realizzata nel 1568 da Giandomenico Scamozzi.

andare avrebbero potuto produrre il logorio delle sagome e la necessità di continui interventi restaurativi.

L'ordine che il Palladio usa nelle Logge inferiori potrebbe rispondere al dorico illustrato nel primo Libro del suo Trattato, sia per la trabeazione, sia per le basi delle semicolonne, ma ne differiscono il fusto — nella realtà dell'esecuzione liscio, nel Trattato scanalato — e il capitello. Pertanto ricorrendo alle basi a tamburo, non solo contraddice a se stesso nel modo più palese e imprevedibile, ma anche alle norme della tradizione virruviana.

E quanto abbiamo osservato si ripresenta nell'ordine jonico: qui le colonne binate poggiano la loro base a tamburo cilindrico 1 su di un plinto che registra la medesima altezza di quello sul quale sta la base della semicolonna gigante. A dire il vero il nesso — tamburo cilindrico e plinto — non appare in se stesso gradevole, ma lo si accetta in nome di una logica coerenza compositiva, in quanto, dovendo coincidere l'inizio della base della colonna minore con quello della semicolonna gigante, il tamburo cilindrico, nell'assenza del plinto, sarebbe stato eccessivamente alto, tale da compromettere le proporzioni armoniche della colonna ed il congruo rapporto con le basi delle semicolonne adiacenti.

4 Ancora; la cornice della trabeazione del primo ordine sporge in modo assai sensibile, certo eccessivo in rapporto alle strutture sottostanti, sebbene i gradini — purtroppo due e non tre, dal sottoscritto iteratamente proposti, e di esigua altezza — reallizzati dopo l'ultima guerra abbiano indubbiamente favorito l'instaurarsi di rapporti meno disarmonici. Sta di fatto, comunque sia, che quella cornice appare senz'altro sproporzionata. Ma possiamo credere che il Palladio l'abbia così voluta senza una fondata ragione? A me pare che tale ragione vada ricercata nella necessità di fornire una larga base di appoggio all'ordine superiore, il quale idealmente si continua nel coronamento della balaustra, ove le statue assumono un significato più architettonico che ornamentale, concludendo esse gli impulsi verticali della trama sottostante. A dire il vero, la sporgenza della cornice appare ec-

¹ R. CEVESE, *Problemi della Piazza*, in « Il Giornale di Vicenza », 11 marzo 1948.

R. CEVESE, *La nostra Piazza*, in « Il Giornale di Vicenza », 2 ottobre 1948. R. CEVESE, *La nostra Piazza* — Il Consiglio Comunale non ha voluto sentir parlare di gradini, in « Il Giornale di Vicenza », 31 ottobre 1948.

R. CEVESE, *I tre gradini della Basilica* — Sicure testimonianze di studiosi vicentini, in « Il Giornale di Vicenza », 13 novembre 1948.

cessiva se vista dal basso e da posizione ravvicinata, specie nei tre vertici del rettangolo, meno in corrispondenza delle singole semicolonne. Che Palladio non l'abbia riproposta nell'ordine superiore appare logico, dato ch'essa avrebbe reciso il nesso — logge-balaustra — ove le strutture sembrano rarefarsi quasi nell'ansia di guadagnare libero respiro nella luce del giorno. Sicché il secondo ordine, continuandosi idealmente nella balaustra, appare ben più alto del primo e quindi bisognoso di largo appoggio.

LOGGIA DEL CAPITANIO

Non c'è dubbio che la frattura dell'architettura dovuta alle finestre del primo piano provoca una tale lacerazione da suscitare il sospetto che il Palladio vivesse tra il 1565 e il 1575 un periodo di tormentosi ripensamenti. In quest'opera — resa singolarissima anche dalla dicromia: il rosso delle semicolonne giganti e dei tre archi opposto al bianco delle modanature in pietra e degli stucchi — l'Architetto sembra lasciarsi andare ad un discorrere drammatico, sia per la veemente concitazione delle pulsazioni plastiche, sia per la carica cromatica che da quelle deriva e che costituisce l'aspetto saliente della fabbrica mutila. Si tratta dell'espressione più emotiva del Maestro, qui non rigorosamente controllato dalla ragione, che quasi sempre lo guida nel sereno dominio di una forma altamente equilibrata. Se pur appare difficile seguire la tesi di una determinante sterzata michelangiolesca, che avrebbe provocato da una parte le soluzioni di Palazzo Valmarana Braga, dall'altra le coraggiose libertà della Loggia, non si può negare che in questa la parlata assuma forti accenti passionali, e che il « gestire » architettonico diventi così impulsivo da apparire del tutto inatteso.

Nel lato breve su Contra' del Monte una piccola serliana, 5 di cui è aperto soltanto il fornice, recide architrave e fregio. Semionché tutto, in questo fianco, acquista valore decorativo, se si prescinde dalle due semicolonne che reggono il ballatoio: decorativa la trabeazione che, girato l'angolo, s'allunga come un'alta fascia sommitale; decorativa la stessa serliana — cornice a due nicchie adorne di statue — alla quale il Maestro affida il compito di conferire proporzioni armoniche al settore centrale del piano superiore, ove il solo fornice sarebbe apparso inadeguato all'intera parete; decorative le semicolonne laterali, se esse si limitano a reggere due sculture. Sicché la lacerazione accennata

è meno impressionante di quella operata dalle finestre del prospetto su Piazza dei Signori, proprio perché l'arco della serliana taglia un elemento che è privo di importanza costruttiva.

Nella facciata le licenze si estendono al nesso — balaustre-archi — dato che esse sembrano pesare in modo intollerabile sulle tenui strutture degli archi sottostanti, esili nelle cornici e ancor più nelle spalle. I rigidi modiglioni a triglifo incombono con il loro volume denso sulle fragili centine, eccessivi per queste, adeguati invece alle balaustre. Licenze che d'altra parte il nostro occhio accetta perché gli elementi eterodossi e la sintassi eversiva immediatamente perdono il loro « peso » negativo in un contesto architettonico ove tutto è al servizio di clamorosi effetti plastico-pittorici, ove all'emozione chiaroscurale, spinta fino all'orgasmo, sono sacrificati i diritti della norma.

LA MALCONTENTA

Chi, accostandosi al dado severo e impetrito della Malcontenta, guardi al pronao ionico, alto sul giardino e sul fiume, prova la sensazione di avvicinarsi ad una fabbrica solenne come un tempio antico. Ma se, percorso il pianterreno, esce nel prato a mezzogiorno e si volge a guardare la villa, stupisce di fronte ad un'architettura assolutamente imprevedibile: la facciata sul fronte me gli si era parata innanzi, chiusa, altera, inaccessibile nel suo classicismo intransigente; la facciata a mezzogiorno, chiara nel verde della campagna, la vede accessibile e accogliente, priva di pronao e trapunta da tante finestre di forma e dimensioni diverse. Un frontone di reminiscenza classica, senza colonne e pilastri e appena sostenuto da una lieve sporgenza della parete, si spezza per inscrivere una grande finestra termale, che, con le tre aperture sottostanti — di uguale altezza, ma di diversa larghezza — forma l'episodio centrale della parete, simile ad una grandiosa vetrata. Da questa irrompe la luce ad illuminare la stupenda sala crociata centrale.

Non è chi non avverta il totale sprezzo del Palladio delle norme canoniche in nome di una piena libertà d'azione, quando questo lo richiedano esigenze di natura pratica. Dalla facciata volta a mezzogiorno si poteva ottenere il massimo di luce: per la sala maggiore, per le stanze minori, per le scale di servizio, per gli ammezzati, per ambienti cioè di dimensioni diverse e anche di diversa altezza. Per questo le finestre sono ora alte, ora basse, ora

più strette, ora più larghe, quadrate e rettangolari. Su tutte domina, al centro, la grandiosa finestra termale, sopra cui Palladio apre la piccola finestra a profilo triangolare in corrispondenza del vertice del frontone. È chiaro che, se pur affiora qualche residuo del repertorio classico, questo si perde in un discorso positivo che rifiuta il rigore della sintassi classica per obbedire a concrete esigenze utilitaristiche. Frontone spezzato e finestra termale assumono il valore di gratuite allusioni, di richiami ad un passato verso cui si suole professare una devozione profonda, ma dal quale si può prescindere senza che questo suoni sacrilegio o stravagante oltraggio. Qui la licenza si è imposta con la forza della necessità: rispettati i principii della composizione assiale e della distribuzione simmetrica, immessi poi i due unici motivi di ascendenza classica, il Maestro sembra volersi presentare con le carte in regola per esser poi libero d'affrontare, con spregiudicatezza, un discorso sostanzialmente eretico.

VILLA POJANA

Nell'una e nell'altra facciata, il frontone triangolare interrompe la sua cornice inferiore, laddove si curva l'arco che include la singolare serliana: anche qui dunque un palese arbitrio dell'architetto, che, per giunta, aumenta — come alla Malcontenta — il numero dei fori nella facciata a mezzogiorno, al fine di dar luce anche a stanze di servizio; viceversa nel prospetto principale, la parete continua (pur troppo lacerata dall'arbitraria finestra aperta entro il frontone in epoca successiva all'erezione della fabbrica) giova a bloccare il nitido, cristallino volume della villa. Sicché ancor più singolare risulta la versione della serliana, che costituisce l'episodio dominante — costruttivo e decorativo ad un tempo — del limpido prospetto. Nessuno aveva osato modificare con altrettanta disinvoltura il motivo cosiddetto serliano, nel quale le spalle laterali delle due aperture architravate proseguono oltre l'imposta dell'arco per inflettersi nell'arco maggiore che ingloba il tutto. Cinque oculi trapungono la fascia compresa tra arco e arco, quasi a continuare, con opportuna intermittenza, il vuoto delle due aperture trabee. Queste, molto strette e alte, son divise dall'arco per mezzo di rigidi pilastri, e la fascia di parete che li sorregge non coincide con l'architrave donde si diparte l'arco: una fascia rilevata invece ne forma l'imposta, sicché l'arco è di molto sollevato sul profilo superiore

delle aperture rettangolari. Ma l'arco, se in apparenza disarmonico in rapporto a queste, trova il suo equilibrio nella totalità dell'episodio centrale, spoglio di ogni ornato, semplificato cioè come semplificate appaiono, in una drastica riduzione manieristica, le sagome delle finestre del piano nobile. Pure in queste le licenze del Palladio sono impressionanti: le cimase ridotte ad una sola lastra di pietra; le mensole, poste a loro sostegno, condensate in un rigido prisma e non presenti nella forma della elegante consueta voluta; la cornice del foro a fascia piana. E tutto questo in omaggio a quella coerenza formale per cui Palladio evitò di proposito la decorazione delle sagome anche nel singolare episodio mediano.

PALAZZO VALMARANA BRAGA

Nel Palazzo Valmarana Braga la licenza s'impone clamorosa alle estremità del prospetto, laddove, al posto della lesena di modulo gigante, il Palladio sovrappone a quella minore una grandiosa statura. Proprio dove il tessuto compositivo dovrebbe far cadenza in un elemento di accentuato vigore, la struttura sembra indebolirsi e cedere. Anche qui si potrebbero affacciare molte ipotesi per tentar di trovare la ragione di una soluzione, che appare offensiva delle norme codificate. Il Pane¹ accenna al desiderio del Palladio di stabilire una continuità parietale tra la facciata del palazzo e quella delle case adiacenti: continuità che non si sarebbe potuta avere se l'architetto fosse ricorso al fusto grandioso dell'ordine maggiore. La proposta è indubbiamente suggestiva, ma forse non del tutto definitiva del problema. Nella strettissima strada, il Palladio non ha modo di articolare con vigorose emergenze plastiche la grande parete: per questo ricorre alle lesene e non alle semicolonne, dando ad esse il compito di innervare fortemente la composizione. Ma proprio per accentuare il primo piano della facciata, costituito dai lucenti fusti colossali, arretra illusionisticamente le ali, onde far avanzare compatto il blocco mediano della fabbrica, scandito alla base anche dagli zoccoli bugnati dell'ordine possente. Non è disimile pertanto il modo qui seguito, da quello dall'artista adottato nelle facciate delle sue chiese. Nel profilo delle estremità di Palazzo Valmarana il tessuto costruttivo sembra quasi decom-

porsi e dar luogo a quella opportuna osmosi di cui parla il Pane. L'argine perentorio dell'ordine viceversa avrebbe stabilito una netta, brusca cesura tra la parete chiaroscurata del palazzo e quella distesa delle case adiacenti. Inoltre, data la dimensione delle lesene e la loro successione ritmica, un fusto gigante conclusivo dell'estesa parietale non sarebbe stato consentito dalla presenza delle case laterali, di cui quella a sinistra — d'epoca quattrocentesca, poi modificata nel secolo XVII — appare per giunta avanzante, anche se di poco, dal piano della facciata paladiana. Pertanto la soluzione adottata dal Maestro è di certo opportuna per la sequenza del discorso urbanistico e giova ad accentuare, con illusionistico effetto, l'avanzare delle sei grandi lesene da un settore minore arretrato e il loro vigoroso imporsi al bordo della strada.

Sempre in Palazzo Valmarana — e precisamente nel cortile — desta sorpresa la soluzione cui il Maestro ricorre proprio nell'angolo tra prospetto e fianco, all'altezza del capitello della semicolonna all'estremità dell'atrio: in immediata adiacenza ad essa, egli apre una finestra rettangolare, in un punto ove si avvertirebbe la necessità di un pieno e non di un vuoto. Infatti la semicolonna accennata si presenta come in sostituzione di un pilastro che, per logico rapporto con il modiglione angolare sovrastante, si sarebbe dovuto piegare ad angolo retto e che l'apertura lucifera della scala perentoriamente escludeva. Ma il fusto sembra addentrarsi nel contesto murario esigendo particolare solidità e compattezza strutturale.

Tra l'altro pesa sulla finestra — indubbiamente necessaria ad illuminare il secondo pianerottolo delle infelici scale del palazzo — quella lunga e greve trabeazione che il Maestro sviluppa nel muro del fianco, a differenza dell'altra che articola in aggetti e rientranze in rapporto alle colonne e ai relativi intercolumni. Soluzione dunque non esteticamente opportuna, ma funzionalmente motivata dalle esigenze della scala.

SAN GIORGIO - IL REDENTORE - PALAZZO DA PORTO FESTA - VILLA BARBARO

Quanto a trabeazioni interrotte, abbiamo già visto un esempio nella Loggia del Capitaniano su Contra' del Monte; ma altri se ne potrebbero citare. Osserviamo i fianchi del tempio votivo del Redentore alla Giudecca di Venezia: in essi vediamo che le

¹ R. PANE, *Palladio*, 1961, p. 353.

finestre termali, destinate a dar luce alle cappelle aprendosi sopra i loro altari, recidono l'archittrave e il fregio liscio della trabeazione, che è il prolungamento di quella dell'ordine minore della facciata.¹

Altrettanto grave frattura degli elementi costitutivi della trabeazione avviene, e con maggiore evidenza, nei fianchi di San Giorgio. Qui le lesene, poste a reggere segmenti di trabeazione tra le finestre termali, hanno i capitelli corinzi drasticamente semplificati.

Una seconda licenza nell'esterno di San Giorgio è avvertibile nell'uso dell'ordine tuscanico sopra quello corinzio sia nei fianchi, sia nei bracci altissimi del transetto.

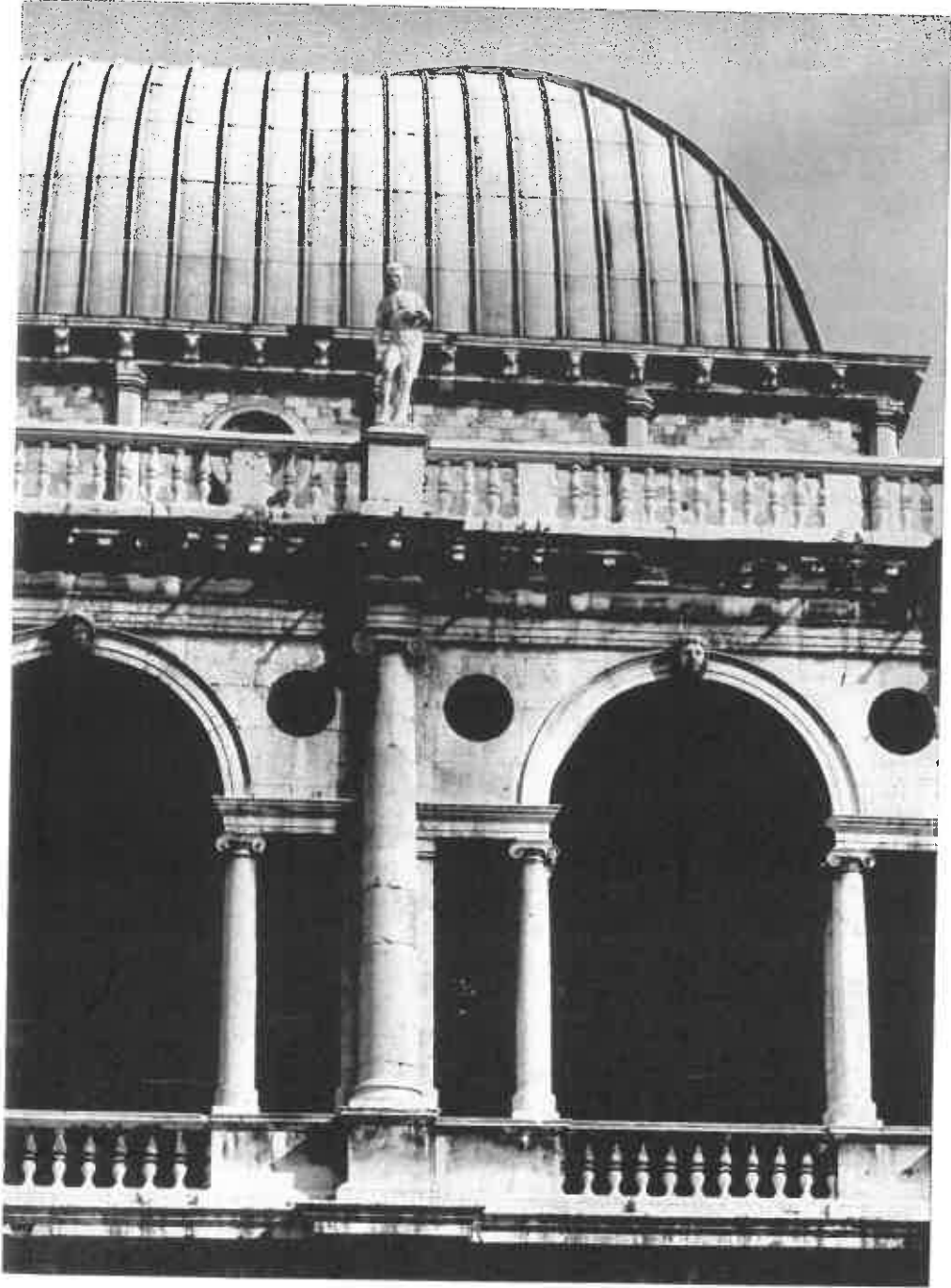
- Pure il prospetto di Villa Barbaro a Maser denuncia una licenza alle leggi virruviane. La finestra centrale del piano nobile spezza con la sua centina la robusta trabeazione dell'ordine jonico: lacerazione non presente nel disegno del 1570, ma giustificata dalla necessità di assicurare il massimo di luce al braccio meridionale della crociera per una più adeguata illuminazione agli affreschi. D'altra parte soltanto ampliando così la finestra si poteva ottenere quell'identità di dimensioni tra essa e l'arco tra crociera e Sala dell'Olimpo che si esige all'interno della fabbrica, per una rigorosa, esplicita affermazione dell'asse mediano dell'edificio. Se la finestra centrale del piano nobile fosse stata eseguita nella misura indicata dal Trattato, essa sarebbe apparsa sproportzionata e come schiacciata dalla robusta trabeazione dell'ordine.

- Ma l'esempio forse più impressionante della disinvoltura del Palladio nel trattare la trabeazione è offerto dai disegni del cortile di Palazzo Da Porto Festa. In essi egli prevedeva un taglio dell'archittrave e del fregio, ma soltanto nei lati orientale e occidentale della fabbrica per fornire la massima quantità di luce alle stanze del piano nobile, mentre negli altri due lati, l'uno corrispondente alle scale l'altro ad un muro cieco, avrebbe tenuta la trabeazione intatta. L'archittrave quindi si sarebbe ridotto a segmenti in corrispondenza dei fusti giganti, mentre il settore murario relativo al fregio sarebbe apparso inflesso in brevissimi archetti ribassati, di dubbia validità estetica.

Con queste mie brevi note presumo di aver dimostrato che Palladio seguiva la norma fino a quando essa coincideva con le esigenze estetiche e funzionali cui doveva obbedire, ma che la norma superava quando le necessità pratiche glielo imponevano. E lo sapeva fare con l'intelligente scioltezza di chi, destreggiandosi tra ogni ordine di difficoltà, sa imboccare la strada che gli può far conseguire tanto spesso il Bello: la meta suprema, e fortunatamente facile, d'ogni grande artista.

RENATO CEVESE

¹ Vedi la seconda tavola a colori e la foto 17 della monografia sul *Redentore* di W. Timofewitsch, (Corpus Palladianum, N. 3, Vicenza, 1969).



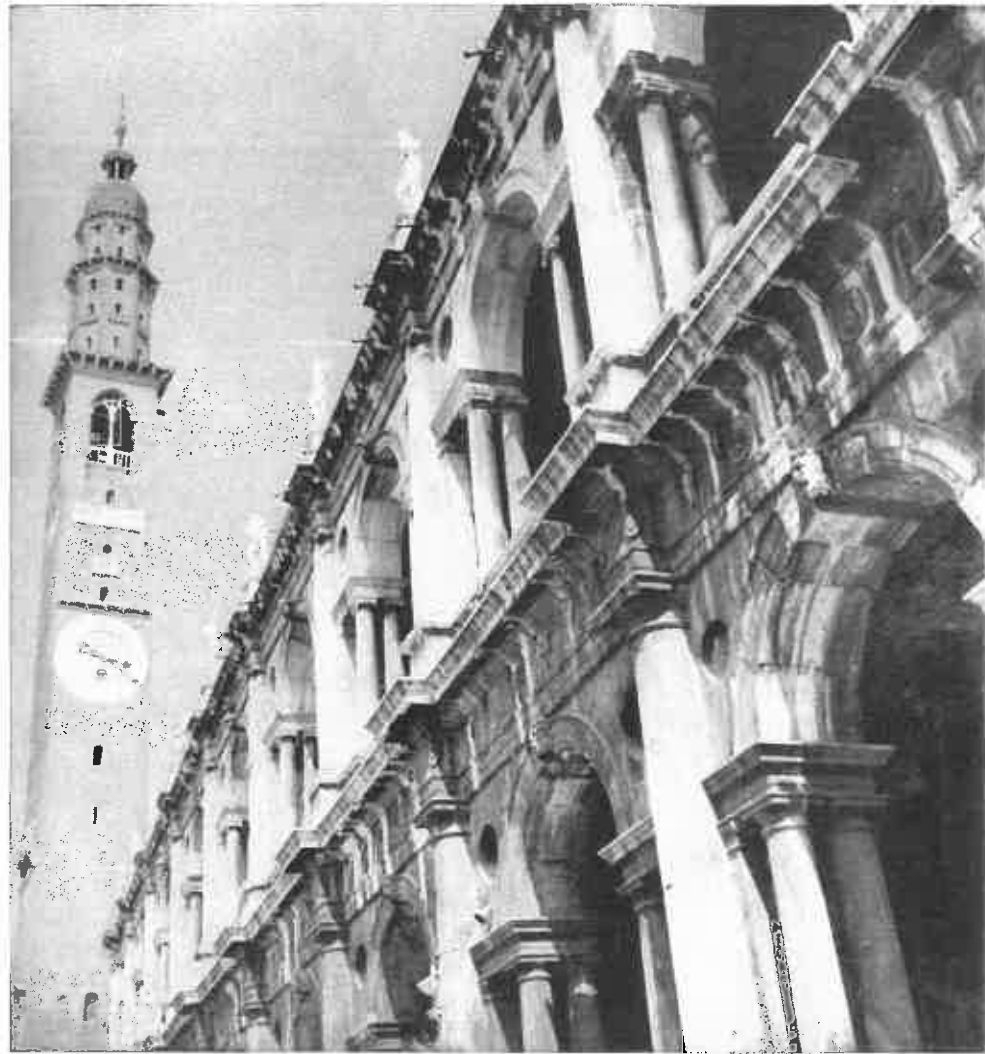
1 - A. PALLADIO: *Particolare delle Logge superiori della Basilica, Vicenza.*



2 - A. PALLADIO: Colonne binate e pilastro intermedio delle serliane nelle Logge inferiori della Basilica, Vicenza.



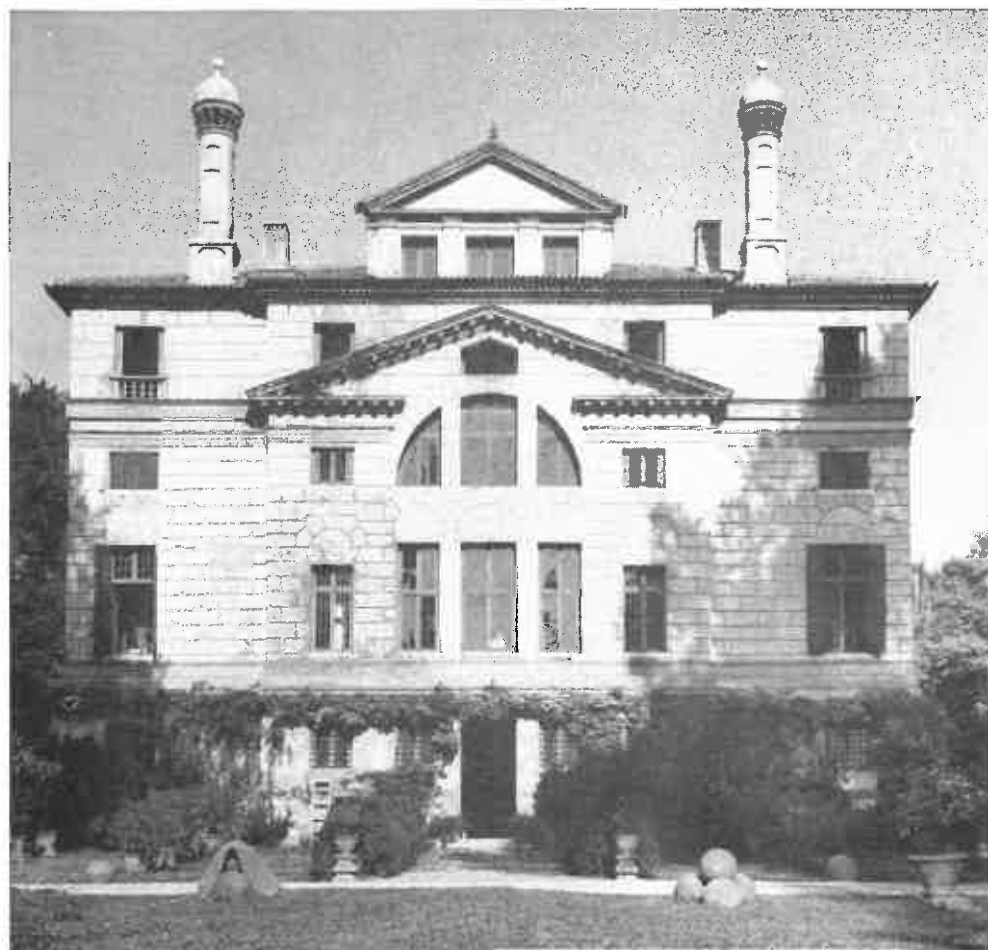
3 - A. PALLADIO: *Soluzione angolare nelle Logge inferiori della Basilica, Vicenza.*



4 - A. PALLADIO: *Scorcio del lato su Piazza dei Signori della Basilica, Vicenza.*



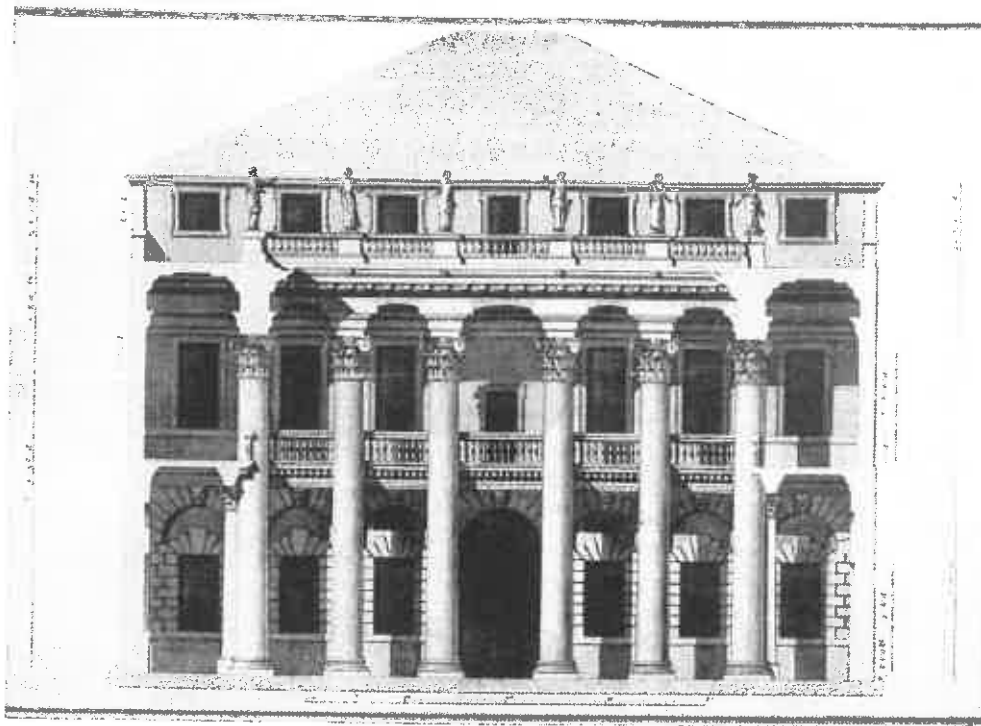
5 - A. PALLADIO: *Fianco della Loggia del Capitaniato su Contrà del Monte, Vicenza.*



6 - A. PALLADIO: *Facciata posteriore della villa Foscari detta «La Malcontenta», Gambare di Mira.*



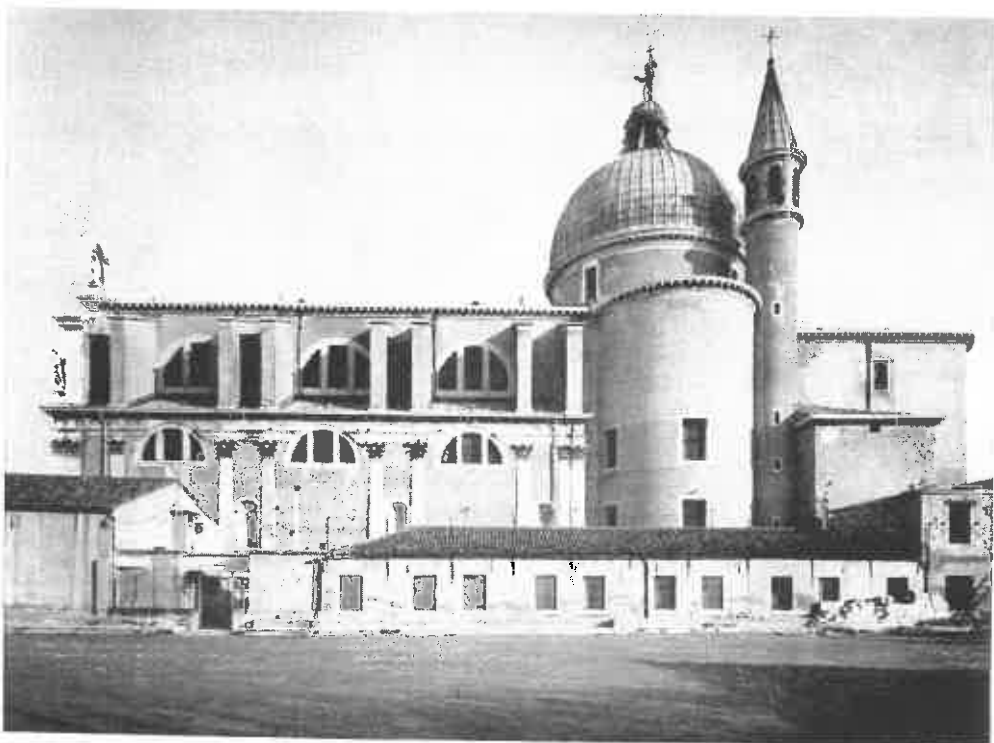
7 - A. PALLADIO: *Facciata posteriore di villa Pojana, Pojana Maggiore (Vicenza).*



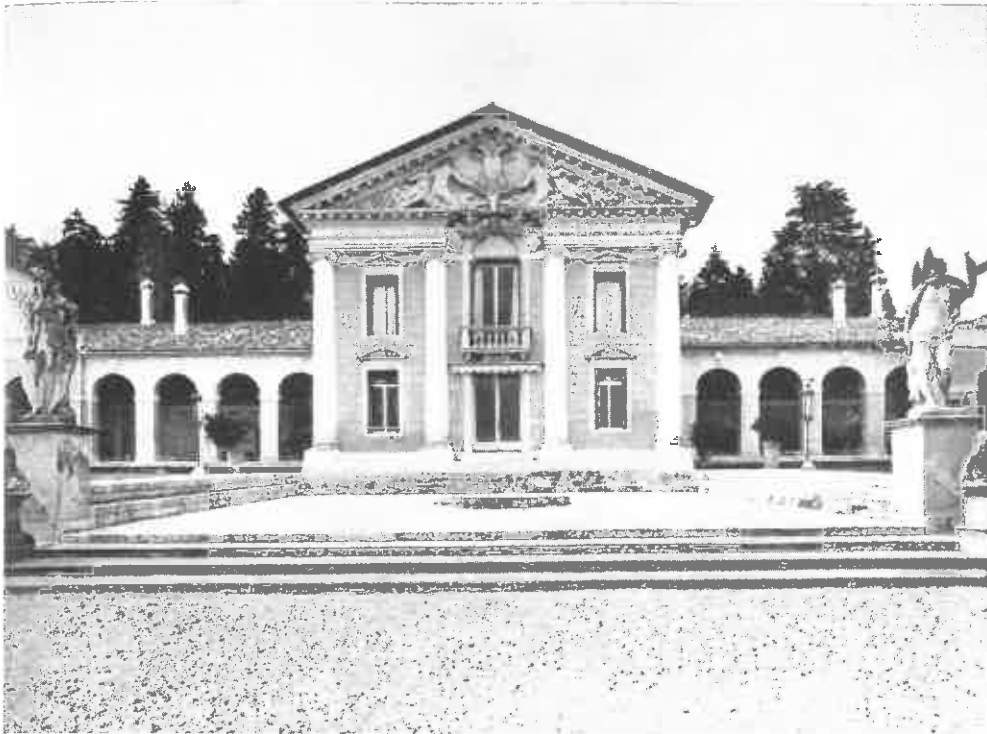
8 - A. PALLADIO: *Il prospetto di Palazzo Valmarana Braga, (dal Bertotti Scamozzi).*



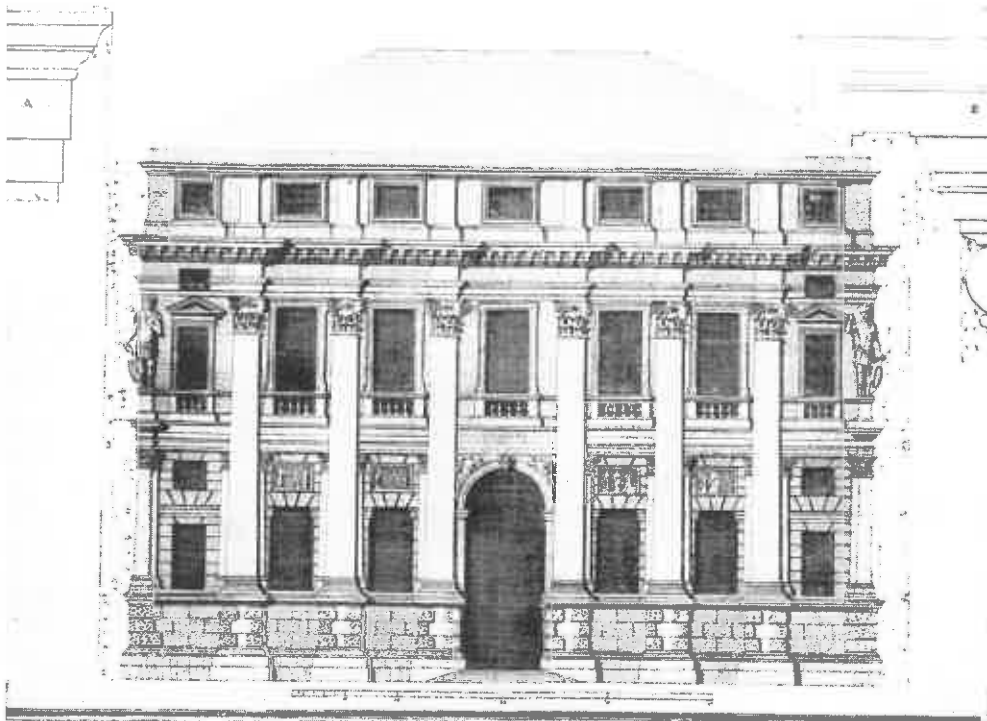
9 - A. PALLADIO: *Soluzione angolare nel cortile di Palazzo Valmarana Braga, Vicenza.*



10 - A. PALLADIO: *Il fianco ovest del Redentore, Venezia.*



11 - A. PALLADIO: *Il prospetto della villa Barbaro, Maser (Treviso).*



13 - A. PALLADIO: *Un lato del cortile del Palazzo per Iseppo Da Porto, Vicenza.*



12 - A. PALLADIO: *La sala della crociera vista attraverso la porta della Sala dell'Olimpo, Maser (Treviso).*