

PALLADIANA

VII

ANCORA DELLA FORMAZIONE ARTISTICA DEL PALLADIO

Nel secondo capitolo di queste nostre osservazioni abbiamo avuto occasione di toccare il problema della formazione culturale del Palladio, in una rapida rassegna dei dati di fatto già noti o inediti che ne precisano l'attività collocandola nell'ambito della vita artistica vicentina.

Pur dentro i limiti di una normale attività il lungo rapporto, così largamente provato, avuto con i maestri lapicidi di contrà Pedemuro, non può essere stato superfluo ai fini della sua educazione artistica, per il raggiungimento di quella competenza tecnica e il potenziarsi di quel suo schietto amore delle belle forme che si conquistano soltanto nel diretto esercizio del mestiere.

Il contatto con gli elementi architettonici necessari al costruire fu, nella bottega di Pedemuro, quotidiano e perciò formativo e, a lungo andare, operante nell'animo di Andrea.

Che vi si respirasse completamente aria di rinnovamento non si può dire; nè si poteva pretendere, essendo Vicenza in località periferica, dove ogni moto di cultura si fece sentire sempre con ritardo: tuttavia è documentato che alle forme classiche si aprì la via senza volontarie resistenze, come si rileva dal portale classico della chiesa di Santa Maria dei Servi, che è

del 1530, e dall'altare dall'Acqua in Duomo. E anche questo nell'animo meditativo del Palladio ha indubbiamente giovato.

Ma allo spirito del Palladio, perchè riuscisse a prendere coscienza della sua vocazione artistica, occorreva uno stimolo, un contatto ben diverso e più profondo, un esempio che lo trascinasse a leggersi dentro.

La tradizione fa il nome di Giangiorgio Trissino; critici recenti gli negano ogni merito. E' inesatto, crediamo, tanto il primo che il secondo giudizio, avendo sapore di apologia l'uno e mostrando tendenze iconoclaste l'altro. Qualche cosa di vero, viceversa, includono entrambi.

Quanto ai vantati meriti, spetta al Trissino — e questo è provato da dati certi — di aver fornito al Palladio la possibilità di visitare più volte Roma e altri centri d'Italia pure importanti dal punto di vista artistico e archeologico, cosa che il Palladio non sarebbe stato in grado di realizzare per le sue strettezze economiche. D'altra parte, se il Trissino compì verso di lui questo atto di intelligente mecenatismo, sia pure senza liberalità soverchie, magari servendosi dello scultore Iungo i viaggi e nel soggiorno romano come di familiare, deve essere stato indotto da ragioni plausibili: cioè dalla convinzione che sotto le spoglie del tagliapietra si celavano attitudini d'eccezione, onde da una presa di contatto con Roma quella mente avrebbe tratto sicuro vantaggio. E tanto basta per affermare che l'umanista, ai suoi tempi famoso, se pure non fu per il Palladio maestro o commentatore dell'astruso Vitruvio, non rimase estraneo nella formazione della sua cultura.

Ma ciò significa, altresì, che ancora antecedentemente al primo viaggio a Roma, Andrea di Pietro, soprannominato proprio dal Trissino il *Palladio*, guardava già all'architettura non senza interesse, a partire verosimilmente dall'epoca in cui, con il 1536, si ripresero in città le consultazioni dei più noti architetti del tempo, per la sistemazione del palazzo della Ragione.

Vien fatto di pensare che nello spirito recettivo dello sconosciuto lapicida i primi entusiasmi per l'architettura siano esplosi in codesto torno di tempo in cui il problema delle logge tornava attuale e diveniva argomento vivo e appassionante di discussioni e di animate diatribe.

L'INCONTRO CON IL SERLIO

Tuttavia in lui, già permeato del gusto rinascimentale attraverso il quotidiano maneggio delle forme offertogli nella bottega di contrà Pedemuro, la vocazione chiara, precisa, che doveva portarlo ad una svolta decisiva della sua vita meschina, deve essersi rivelata, non grazie ad un alunno mai esistito presso il Falconetto, o agli indirizzi di mestiere di m.° Giovanni, e neppure per gli insegnamenti teorici del Trissino che se mai vennero dopo e tanto meno per gli stimoli giuntigli dal soggiorno in città dei Sansovino, dei Sannicchi o d'altri architetti di nome già illustre — contatti possibili tutti e affatto superflui, ma nel concreto non dimostrabili — bensì per il suo incontro coi libri di architettura del Serlio, man mano che venivano dati alle stampe.

Ne aveva avviata la pubblicazione, come è ben noto, il tipografo Marcolini in Venezia nel 1537, iniziando dal quarto libro, che l'autore a buon diritto stimava fondamentale « per la cognition delle differenti maniere degli edifici et de' loro fondamenti ». Gli intenti dichiarati erano abbastanza modesti: avvicinare gli appassionati e possibilmente far loro comprendere che cosa sia architettura, trattandone in modo che « non pur gli elevati ingegni l'habbiano ad intendere, ma ogni mediocre ancora ne possa esser capace, secondo che più et meno egli sia a tal arte inclinato » (1).

(1) SEBASTIANO SERLIO. *Regole generali di architettura* [il quarto libro]. Venezia, F. Marcolini, 1537, p. 5.

Per la data di pubblicazione dei singoli libri e per il contenuto del sesto

Non mirava, perciò, ad un'opera di teorica pura o di pura tecnica, secondo principii filosofici o regole assolute, oggettive, codificate, alla guisa di quella di Leon Battista Alberti o di Vitruvio, ma ad un libro di divulgazione, di didascalica spicciola; non spoglio di una impronta normativa fondata sui canoni classici, ma aperto nel contempo a impressioni personali; adatto soprattutto ad una presa di contatto, mediante l'immagine, coi principali monumenti antichi e con opere moderne che a quelli si ispiravano.

In una con la descrizione della pianta e dell'alzato o del motivo architettonico, quando può, dà le misure: non sempre, perchè non tutto il materiale fu raccolto da lui, come qua e là, e nella licenza del terzo libro onestamente riconosce; con costesti dati fonde qualche osservazione personale che talvolta include una valutazione di carattere figurativo, o un « altri fanno anche così » che limita l'assolutezza della affermazione dottrinale e trascina nel campo del gusto.

Libro, quindi, condotto con criteri empirici e che offre all'autore il pretesto per pubblicare, insieme o accanto ai disegni e planimetrie dell'antichità e di Bramante, di Baldassar Peruzzi, di Raffaello, disegni di architetture di sua ideazione, i quali rispecchiano quel suo eclettismo nei gusti che oscilla tra l'amore per il costruire degli antichi, ripreso e consacrato dalla rinascenza romana, e le tendenze coloristiche dell'arte veneziana, da lui individuate nella loro intima opposizione alla forma.

Libro dunque nuovo, e soprattutto facile; utile guida per far conoscenza con l'antichità, e rassegna dell'attività dei maggiori artisti contemporanei; materiale documentario e, ad un tempo, per le osservazioni e le intuizioni che vi circolano,hevito e stimolo.

Libro, inedito, cfr. P. du COROMBIEN - P. d'ESPEZZEL. *Le sixième livre retrouvé de Serlio...* - In: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, A. 66°. Juillet, 1934, pp. 42-59.

A rapporti dell'architetto vicentino con il trattatista bolognese fu accennato più volte dagli storici dell'arte, ma distratamente; appena per ricordare che il Serlio fu a Vicenza nel 1539; che il Palladio nel doppio portico del palazzo della Ragione usò lo schema della finestra serliana, o infine — e questo recentemente — per rilevare, senza precisare, che una qualche reminiscenza dei modi del Serlio si legge nella villa Godi a Lonedo, sua prima opera certa.

Il problema, viceversa — quale appare ora a noi nel riprenderlo — è di portata molto più vasta.

A nostro avviso, è nel Serlio che va individuata la fonte non esclusiva ma essenziale della cultura del Palladio; dominante e determinante, nel processo formativo della sua coscienza artistica.

A chi esamini non superficialmente i *Quattro libri di architettura* non può sfuggire la constatazione che il trattato del vicentino è in rapporto dialettico con quello del Serlio; e in quanto si avvicina e per ciò che se ne differenzia. Il Palladio, uomo pratico, aveva certo rilevato che l'opera del Serlio era bensì densa di notizie, di idee, di intuizioni, ma anche incerta, perchè non tutto era di prima mano: e povera di dati concreti, non potuti sempre attingere direttamente ai singoli monumenti, e manchevole di norme sicure per chi avesse voluto servirsene di manuale nel costruire. Di qui, da questo bisogno di puntualizzazione, nasce il trattato del Palladio, il quale nel compilarlo si ispira a concetti di precettistica architettonica più rigorosi e assoluti che non il Serlio, mostrando una fede nel canone vitruviano, interpretato oggettivamente, e una consapevolezza delle proprie convinzioni che trovavano la loro giustificazione nel risultato dei rilievi archeologici personalmente eseguiti, e il loro significato nella esperienza da lui conseguita nel fabbricare.

Ma la scelta della materia, la disposizione, il modo di ac-

costare alla norma classica l'illustrazione sobria di ideazioni e soluzioni sue in sostituzione di quelle del Serlio, come vero retto modo di tradurre la teoria nella pratica, non si distaccano mai dalle maniere e dalle predilezioni del Serlio, del quale talvolta usa anche la frase.

Non tutti i monumenti di cui si era occupato il Serlio sono, dal Palladio, fatti oggetto di descrizione e di esame.

Dei moderni, non si sofferma che sul tempio a pianta circolare di S. Pietro in Montorio, limitandosi a fare dei grandi architetti contemporanei appena un cenno catalografico, per lodarli e per sottolineare che al disopra di essi tutti sta Donato Bramante, il restauratore vero della antica architettura (1). Esclusi del tutto vengono i teatri, le porte, gli archi trionfali, le terme della romanità, ma non tanto perchè fossero stati trascurati, bensì per non averli potuti pubblicare.

I disegni inediti autografi della raccolta di Vicenza e di Londra stanno a provarlo.

Ora, e questo è interessante assai, tra i disegni qualcuno, in particolare relativo a piante, appare tratto direttamente dai volumi del Serlio; altri rielaborati e puntualizzati, con appena qualche correzione e l'aggiunta, quasi sempre, delle misure, dopo che aveva avuto modo di determinarle con l'esame diretto.

Si vedano gli spaccati e le planimetrie dei due sepolcri gentilizi romani in laterizio che il Serlio descrive e presenta come tempio nel terzo libro (2) e si confrontino con quelli riprodotti in un disegno della raccolta di Londra (*fig. 1*); sono identici e compaiono nello stesso ordine e sul medesimo foglio.

(1) ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*. Venezia, De' Franceschi, 1570. Libro 4°, cap. XVII.

(2) SENASTIANO SERLIO, *Regole generali di architettura... Il terzo libro*. Venezia, F. Marcolini, 1540, pp. 53-54. Si tratta evidentemente dei sepolcri detti dei Calventi e dei Cerenii. Cfr. G. T. RIVONA, *Architettura Romana*. Milano, 1921, pp. 229-232.

Che siano autografi del Palladio è documentato da postille di mano dell'architetto. Uguale constatazione può esser fatta per molti altri.

Planimetrie e alzati del teatro romano di Verona, pubblicati dal Serlio, combaciano con quelli che si incontrano nella

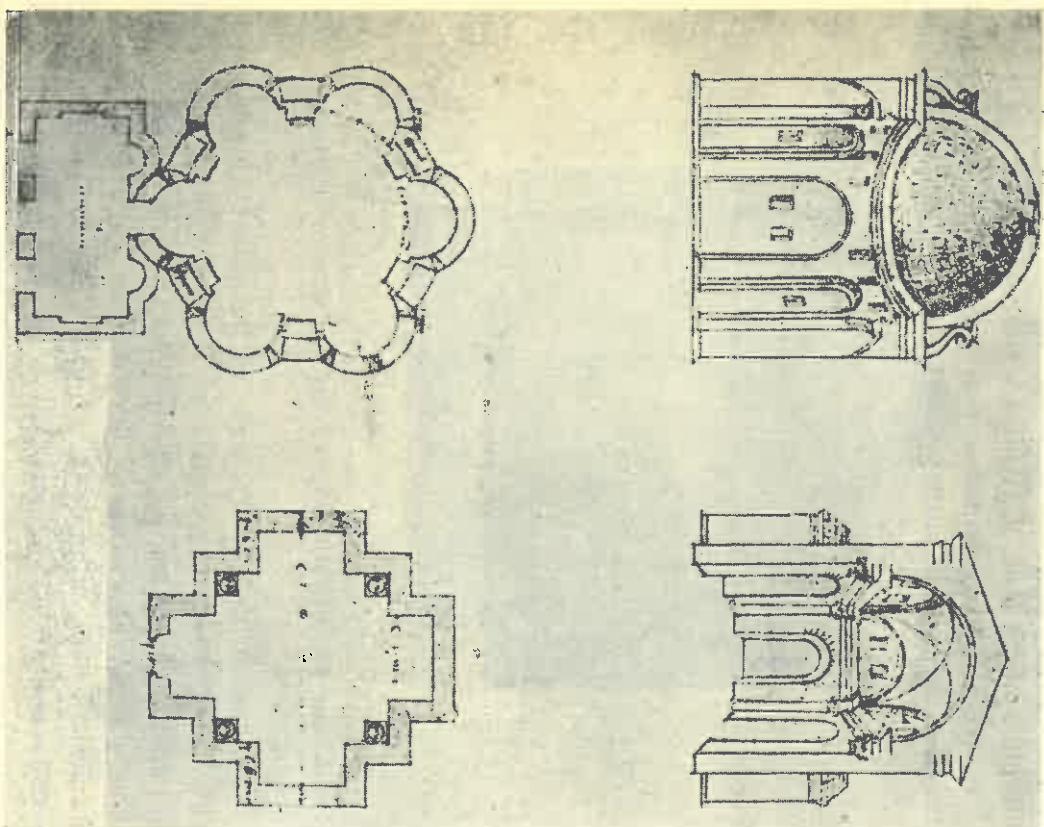


Fig. 1 - Palladio: Facsimile del disegno autografo di due sepolcri romani tratto dal Serlio.

raccolta londinese; e così avviene per archi trionfali, per teatri e altri monumenti; quasi tutti, se non copie, aggiornamenti. Le piante di talune opere, come il portico di Pompeo e le terme di Diocleziano, sono assolutamente le medesime. E' una preferenza, per le stesse opere, non indipendente e che si riscontra costante e insistente: fossero tali opere nella vicina Verona o nella più lontana Pola, a Tivoli o a Gerusalemme.

Ricorrenze tanto numerose non si possono spiegare con il fatto che i monumenti antichi erano quelli che erano, tanto per

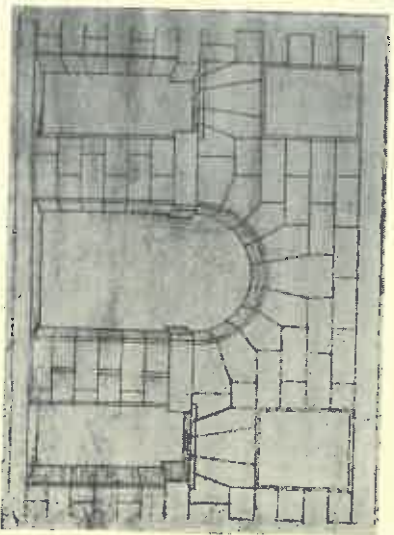


Fig. 2 - Serlio: Porta di città
nella copia di mano del Palladio.

il Serlio che per il Palladio; per un Baldassarre Peruzzi, o uno dei Sangallo.

Nel caso in questione accade di incontrarci, insomma, in prove, luminosissime e certe, che i sopralluoghi archeologici del Palladio avvennero, per dir così, con i volumi del Serlio alla mano; più per approfondire, ampliandola e documentandola, una preparazione culturale già acquisita, che per procurarsela; poichè solamente da riscontri fatti di persona, fra tante nozioni lasciate malsicure dal Serlio, potevano venire chiare convinzioni e conoscenze più late.

Ma una documentazione del genere, di contatti avvenuti, avrebbe un significato assai scarso se lo studio delle *Regole* del Serlio come formazione culturale e tecnica fosse rimasto circoscritto alle reliquie dell' antichità e non si fosse fatto sentire, in qualche misura o aspetto, nelle opere del sommo architetto che ebbero esecuzione o che restarono allo stato di progetto o di abbozzo.

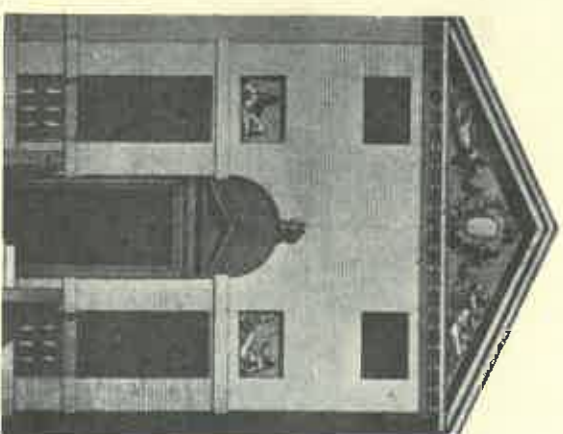


Fig. 3 - Palladio: Parte centrale del villino Cerato
a Montecchio Prec. (dal Bertotti-Samozzi).

Nel quarto libro, il Serlio riproduce la « porta di una città ovvero di un castello » di sua invenzione (1), a struttura mistilinea arcuato-trabeata, stilizzata poi nella trifora detta serliana.

Tra i disegni del Palladio della raccolta londinese, ne esiste copia (*fig. 2*), certamente autografa, e possiamo credere che il fatto non è dovuto al caso, poichè il Maestro vicentino se ne

(1) S. Serlio, *Regole generali di architettura* [il quarto libro], Venezia, Marc'colini, 1597, c. 9 v.

servì come motivo architettonico essenziale di case e ville, conservandogli proprio quel valore plastico di massa definita, geometrica, possente, a taglio netto tra pieno e vuoto, che ne è la caratteristica.

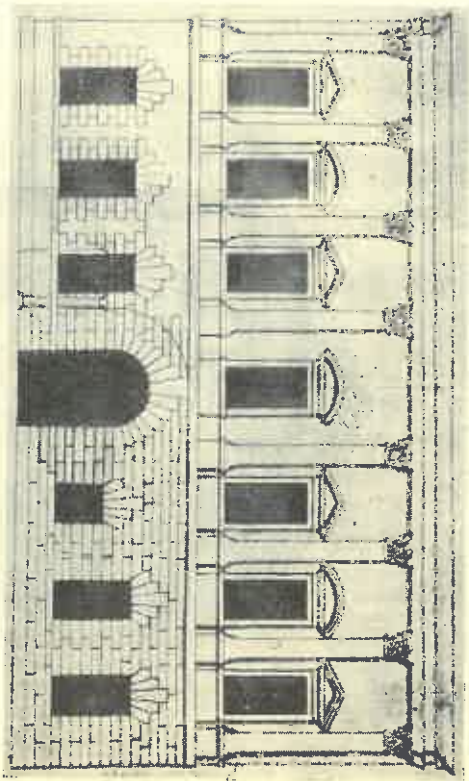


Fig. 4 - Palladio: Disegno inedito per palazzo.

Si pensi al prospetto del villino Cerato a Montecchio Pre-calcano (fig. 3), a villa Poiana a Poiana e alla casa Cogollo a Vicenza, che costituiscono gli esempi più noti e più tipici; o alle varie applicazioni che il Palladio ne fece in funzione di finestra in edifici eseguiti o solo progettati, come dicemmo. In un progetto inedito, non potuto pubblicare con altri non noti nel capitolo terzo, ove la composizione è ormai definita, anche nei dettagli, la serliana si intravede appena suggerita, come un desiderio non concretatosi, di una diversa delineazione del portale (fig. 4).

Ricorre infine, ed è quasi superfluo il rammentarlo, in entrambi gli ordini delle logge della Basilica vicentina, dove per monumentalità ed espressione raggiunta, la serliana tocca la sua consacrazione trionfale.

Un tema analogo si era volutamente proposto il Serlio (1) nel quarto libro delle *Regole* (fig. 5), descrivendo e delineando parte del prospetto di un palazzo a due ordini « copioso di lumi », immaginato per Venezia, nel secondo dei quali, essendo la

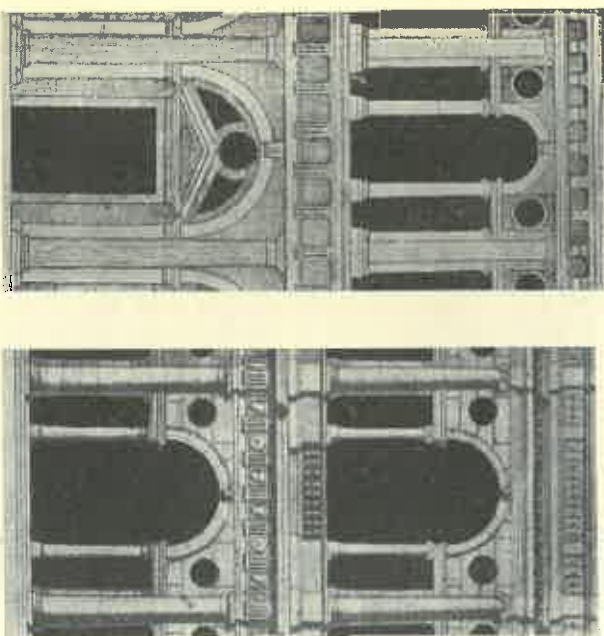


Fig. 5-6 - Palladio: Intercolumnio delle logge (dal Bertotti-Scazzosi) a destra, e analogo tema risolto dal Serlio (dalle « Regole generali... »).

colonna « menor la quarta parte » rispetto a quella del primo ordine, l'intercolumnio risultava di un quadrato pressochè perfetto.

L'arco, l'impiego del quale era suggerito da ragioni di coerenza con la parte inferiore, trovava sistemazione al centro su propri piedritti a colonne ioniche e il raccordo con il pilastro avveniva attraverso i vani laterali trabeati, le cui mezze colonne esterne si inserivano, facendo corpo, in quelle maggiori, o, che è lo stesso, nel pilastro.

(1) S. Serlio. *Regole generali... il quarto libro*, cit., c. 33 v e 34 r.

L'arco riceveva dunque una struttura autonoma, e alle aperture ai fianchi, di dimensioni pari alla metà di esso, era affidata la funzione di ponte.

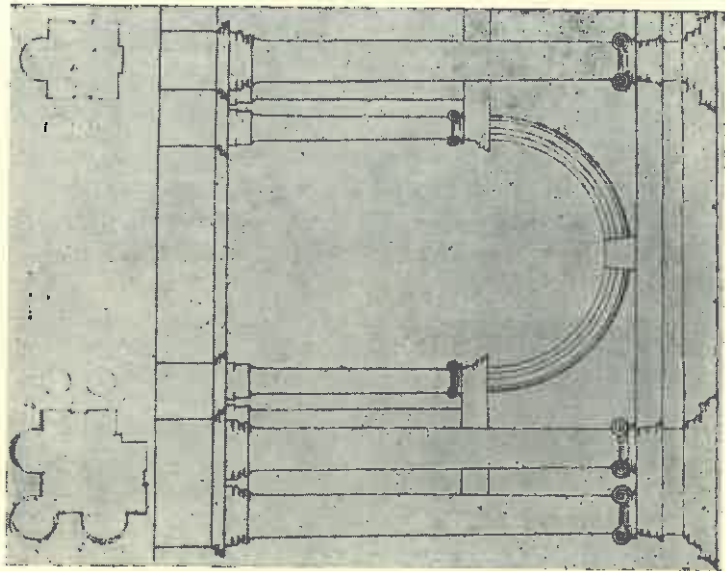


FIG. 7 - Palladio: Disegno inedito dell'arcata terminale del secondo ordine della Basilica.

Era perciò la soluzione architettonica di un medesimo problema geometrico; e il Palladio, artista di genio, e quindi aderente alla realtà, non esitò punto a servirsene (fig. 6), riuscendo a realizzare, tuttavia, opera personalissima. Ciò che conta nell'arte e in specie nell'architettura non tanto è il disegno, quanto la costruzione nella sua concretezza.

A proposito della Basilica, aggiungiamo qui che un disegno della raccolta di Lord Burlington di Londra, concernente l'intercolumnio terminale destro del loggiato superiore, riflette non

proprio il momento conclusivo dell'invenzione, ma quello immediatamente precedente.

Poichè non v'ha cenno della disposizione dei concii che compongono membrature e superfici; e le cornici e la trabeazione sono indicate in maniera sommaria, abbiamo la certezza che si tratta di un abbozzo riassuntivo, perfezionato solo nelle linee generali, della soluzione che l'architetto si proponeva. Forse è parte di quel disegno che fu offerto in esame ai *deputati ad utilità*.

Vi si nota che l'idea del parapetto a balaustri non era ancora nata, risultando qui esso ancora a unico specchio massiccio. La trabeazione dei vani laterali della serliana, interrotta dalla colonna viciniora dell'ordine maggiore, riprende nell'interspazio, come si aveva nel secondo studio già visto, e le lesene esterne addossate al pilastro mancano del capitello. Ancora: la serraglia, liscia, è senza maschera e nei pennacchi dell'arco non sono tracciati i medaglioni, riservati appunto agli intercolumni laterali più ristretti come riscontrò agli oculi praticati in quelli mediani, che vediamo nel disegno edito nei *Quattro libri*; per ricevere i quali, solo nei pennacchi dell'arco inferiore sono stati, nell'esecuzione, lasciati gli oculi ciechi. Nessuna indicazione v'ha, naturalmente, della balaustrata superiore, che deve essere stata pensata successivamente, quando fu deciso di sostituire con colonnine il parapetto della seconda loggia. Infine i piedestalli sono privi tuttora di base, la quale pure fu aggiunta più tardi, quando, sospesi verso piazza Erbe i lavori relativi al primo ordine, fu determinato di riprenderli verso la piazza maggiore con il secondo ordine, come vedremo.

Tutto questo lascia sorprendere l'architetto nella fase degli ultimi ritocchi ancora in corso; seguirlo in quella elaborazione dei dettagli che contribuiscono non lievemente a rendere l'opera perfetta e in quel suo sforzo di cercare legami, accordi, segrete musicali che assicurassero unità e coerenza alla compo-

sizione e una più decisa prevalenza del vuoto sul pieno, come ottenne, introducendo le balaustrate, che determinano una più marcata accentuazione chiaroscurale.

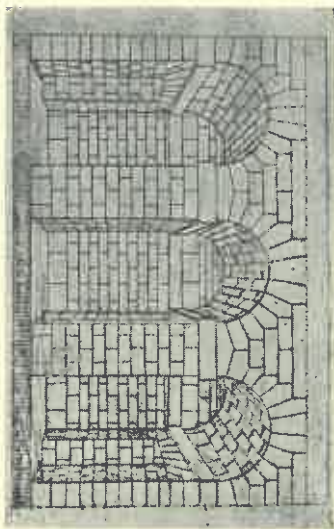


Fig. 8 - Disegno di Raffaello
tratto dal Serlio.

Sul medesimo foglio, in una con la « porta » di cui discorremmo, il Palladio riportò (fig. 8) anche il triplice fornice immaginato da Raffaello come contrafforte di sostegno per villa Madama che il Serlio pure riprodusse, collocandolo a fronte nella pagina seguente. Fu dunque copiato nello stesso momento.

E' questo un altro caso tipico dell'assunzione di elementi strutturali dal Serlio fatta dal Palladio. Infatti di quel suo appunto figurativo il Maestro vicentino approfittò poi larghissimamente, configurando su codesto modello l'arco slanciato, su alti piedritti, che troviamo ai fianchi del palazzo Chiericati, dei loggiati della Rotonda, della villa Piovene a Lonedo e in altre ville con pronao, sia introducendolo come motivo basilare in parecchie sue ville, appena variandone le superfici per ottenere una diversa intonazione di colore. Ora queste ultime si presentano liscie come in villa Godi a Lonedo e nella villa Muzani a la Pisa, della quale poi tratteremo, ora a concii ru-

stici come in villa Caldogno (1), e, in contaminazione felicissima con la sopradetta porta serliana, nella teoria di arcate del loggiato inferiore interno di palazzo Thiene, ora a bugne simulate come in villa Caldogno-Saraceno a Finale e in villa

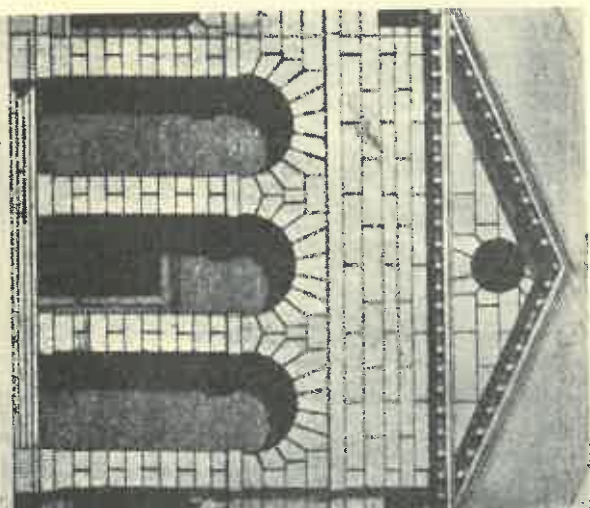


Fig. 9 - Palladio: Parte centrale di villa Zeno
a Cesalto (dal Bertotti-Scazzosi).

Zeno a Cesalto (fig. 9). Anche le connesure sono studiate allo stesso modo e disposte nel medesimo ordine, così che la derivazione del tema da codesto disegno semplicissimo di Raffaello,

(1) Alla villa Caldogno suole essere avvicinata quella Pisani a Bagnolo. A questo proposito cfr.: FARRZ BÜRGER. *Die Villen des Andrea Palladio...* Leipzig, 1909, pp. 40-51.

In realtà la composizione nel suo aspetto generale è la medesima. La differenziazione più notevole è costituita dal fatto che i pilastri mediani aggettano una lesena pure rustica, e lesene binate quelli laterali. Il che, se da un lato fa pensare alla bella porta rustica del Serlio a p. 10 del quarto libro, richiama ad un tempo la maniera del Sammiceli, di porta Pallio a Verona e di palazzo Roncalli a Rovigo. Sul Sammiceli cfr. ERIC LARSENSKIÖRN. *Michèle Sammiceli the architect of Verona*. Upsala, 1938.

per tramite del trattatista bolognese, è da porsi fuori di discussione.

L'indagine, proseguita, porterebbe ancor più lontano; a individuare che il Serlio, se come artista è mancato, per diet-

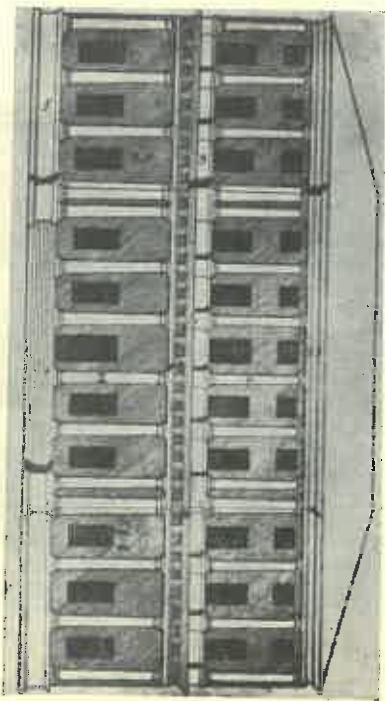


Fig. 10 - Palladio: Palazzo Chiericati (dai «Quattro libri»).

to di disciplina interiore, che lo rendeva incapace di purificare, cioè di ridurre a espressione, i fantasmi che gli si affollavano nella mente con una profusione confusa, influi tuttavia non lievemente sullo spirito del Palladio il quale, proprio dalle invenzioni molteplici del Serlio e dai relativi commenti, fu condotto a scoprire le possibilità di fondere in sintesi i termini opposti del gusto veneziano e del gusto classico, tendenzialmente pittorico il primo, e però volto a ricercare, per lontani flussi gotico-bizantini, l'effetto figurativo nella prevalenza del vuoto sul pieno; squisitamente formale il secondo, reggendosi sulla ricercata equivalenza dei pieni e dei vuoti realizzando in tale bilanciamento la plastica spaziale caratteristica della nuova architettura romana inaugurata dal Bramante.

Si rammentino i passi del quarto libro in cui il Serlio, con assoluta chiarezza informativa e figurativa sottolinea codesto differenziarsi della maniera veneziana da quella romana: « In

« questa nobilissima città di Venetia si usa di fabbricare in « modo molto differente da quello di tutte le altre d'Italia... « con tutto questo dico che queste facciate si possono ancora far « copiose di lumi, osservando il fabbricare antico » (1); « Per-

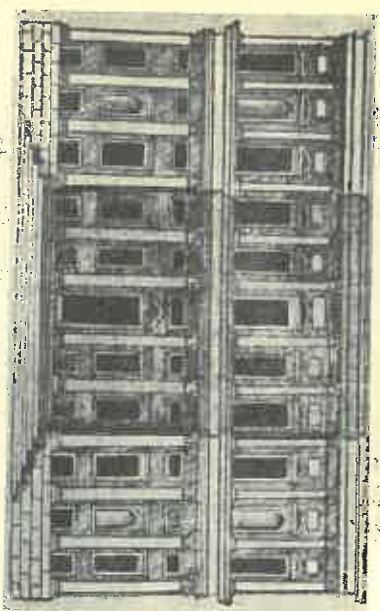


Fig. 11 - Serlio: Progetto per palazzo, senza le elevazioni laterali. (dalle «Regole generali...»).

« ché i veneziani si diletano molto nelle sue fabbriche d'opera « corinthia, e copiosa di finestre, e di poggioi assai, ne ho formata una copiosissima di lumi e di poggioi; e ho voluto far « loggia sopra loggia... perciocché tutte quelle cose, dentro le « quali la vista si può dilatare, sono sempre di più satisfatione » (2).

Il Palladio ha messo a frutto codeste osservazioni serliane, facendone il segreto dei suoi raggiungimenti figurativi.

Il palazzo Chiericati (fig. 10), del 1550, una delle poche opere sicuramente datate e da ascrivere al primo periodo di attività del Maestro, rappresenta dopo le prime realizzazioni della villa Godi e della Basilica, il consolidarsi delle sue preferenze del costruire *loggia sopra loggia*, dimostrando un'ant-

(1) S. Serlio, *Regole...* [libro quarto] cit., c. 33 v.

(2) S. Serlio, *ib.* c. 55 v.

dacia nel capovolgimento dei rapporti tra pieni e vuoti che non avrà riscontro nelle sue architetture posteriori.

Anche il tema compositivo appare una rielaborazione più che del Settizonio, di una invenzione del Serlio (*fig. 11*), pub-

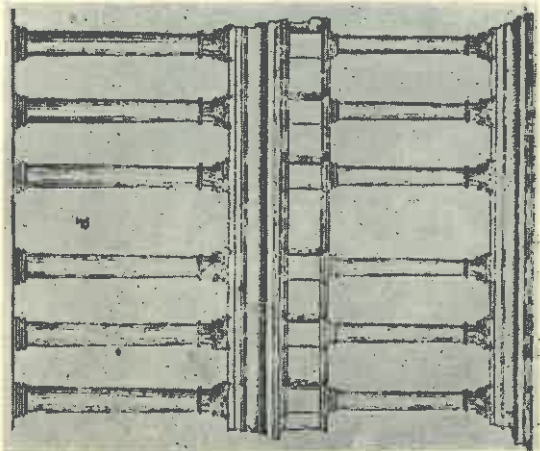


Fig. 12 - Serlio: Alzato della scena del teatro di Pola.

blicata nel terzo libro come una variazione sua del palazzo di Poggio Reale in Napoli (1).

Nell'opera del Palladio le modifiche sono parecchie. Il prospetto che nel Serlio si presentava con la loggia centrale arretrata rispetto ai fianchi, qui si rettifica. Le due sopraelevazioni dei fianchi che davano luogo ad un terzo ordine scompaiono, gli ordini vengono sostituiti, nel pian terreno la loggia centrale si dilata fino ad estendersi a tutta la fronte, invertiti vengono i vuoti nel piano nobile: tuttavia l'impronta di una diretta derivazione da quel progetto del Serlio rimane evidente, tan-

(1) S. Serrao. *Regole generali...* libro terzo, cit., p. 153.

to per il numero degli intercolunni che sono i medesimi nell'una e nell'altra, quanto per la sovrapposizione di una seconda serie di finestre nel piano nobile, primo passo di uno sviluppo ulteriore che, sull'esempio di Michelangelo (palazzo

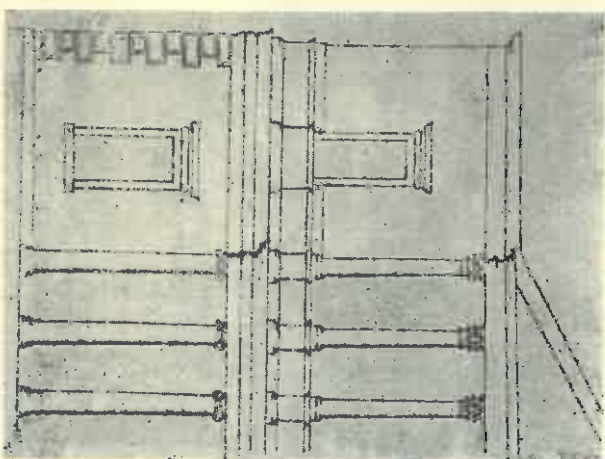


Fig. 13 - Palladio: Progetto inedito per villa.

dei Conservatori sul Campidoglio) condurrà alla realizzazione dell'ordine gigante; soprattutto per il comune carattere di edifici ispirati ad effetti di colore.

Più avanti, nelle molte altre ville ideate per « alcuni nobili venetiani » o « gentili » uomini di terraferrina » anche con il progressivo articolarsi dell'edificio in fabbricati multipli ove vengono convogliate e fatte obbedienti a finalità artistiche tutte le esigenze della villa di campagna assumendo come parti integranti di un organismo unico tutti i rurali necessari alla fattoria quali le stalle, i granai, i fienili (i tradizionali *cassus tegelis*

dei documenti e degli estimi del quattro e del cinquecento), l'architetto è fedele al criterio compositivo che trova il suo primo orientamento in esemplificazioni immaginate o addotte dal Serlio: una loggia al centro (o due sovrapposte) o un pro-

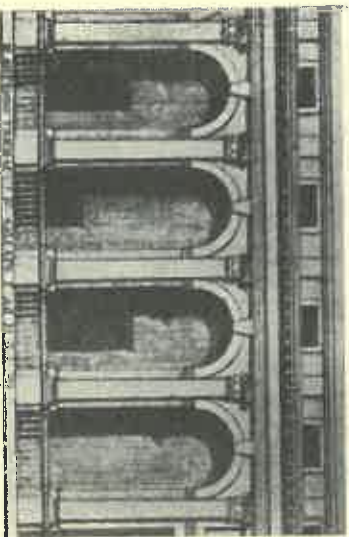


FIG. 14 - Palladio: Arcate della loggia interna di palazzo Thiene.

nao a colonne, stretti o affiancati da masse murarie alle ali, vale a dire un accostamento di valori opposti; di superfici che si esaltano sotto l'azione della luce e di zone vuote che la assorbono, creando accanto al bianco luminoso il nero profondo: donde un affievolirsi dei valori plastici e un illusorio moltiplicarsi di piani che arretrano e di piani che avanzano, cioè il risultato di nuovi valori spaziali.

Esempi tipici sono rappresentati dalle ville Mocenigo al Marocco, Emo a Fanzolo, Saraceno a Finale, Ragona a Ghizole, Valmarana a Lisiera quale è immaginata nei *Quattro libri*, dalle ville Trissino a Meledo, Thiene a Cicogna, Soranzo a Miga, dal palazzo Trissino in Vicenza (non eseguito); e ancora dal palazzo della Torre a Verona, e Garzadore per una località sconosciuta, e villa Mocenigo sopra la Brenta.

Codesto comporre loggia sopra loggia, già risolto nel disegno dal Serlio, deve essere sembrato al Palladio non solo

rispondente a esigenze di gusto, ma giustificato dalla pratica classica. Il portico della scena del teatro di Pola prodotto dal Serlio (1) nel terzo libro (fig. 12) si fa, così, tema centrale di uno studio per villa, inedito, che qui pubblichiamo (fig. 13) e sta

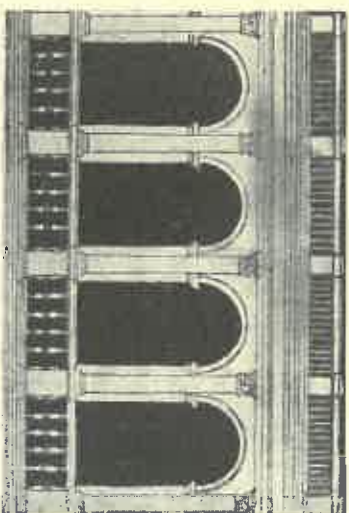


FIG. 15 - Serlio: Arcate della loggia in un progetto per palazzo.

alla base, forse, di tutti i prospetti a portici sovrapposti con pausa centrale, cui sopra ci riferiamo.

In questo studio, quel parapetto al primo piano, costruito a specchi lasciando intatta la fisionomia dei piedestalli, quel distendersi del ritmo spaziale nell'intercolumnio di mezzo si ispiravano evidentemente a codesti intercolumni solitari sui quali fermò la propria attenzione il trattatista bolognese.

Analogamente per le ville dello stesso tipo, ma a ritmo spaziale uniforme, il Palladio deve aver fatto capo all'alzato di quell'edificio greco di cento colonne, che il Serlio, più come una ricostruzione sua, che una riproduzione oggettiva, diede nel terzo libro (2). Il tema gli era piaciuto come un bel sogno, tanto che scrisse: « Anchora che tal cosa non fusse mai stata in questo modo, chi la facesse in sua campagna, et alquanto

(1) S. Serlio. *Regole generali... libro terzo*, cit. p. 58.

(2) S. Serlio. *Regole generali... libro terzo*, cit., p. 101.

elevata dal piano di terra io crederia che tal cosa facesse un superbo vedere...».

E la trama di palazzo Thiene-Bonin, la medesima, mutati gli ordini, del palazzo Porto-Barbaran, non s'accosta al primo ordine dell'interno del Pantheon; e il colonnato del portico interno non eseguito del palazzo di Iseppo da Porto, primo esempio nel Palladio di impiego dell'ordine gigante, non fu assunto dall'alzato laterale del pronao pure del Pantheon, quali furono prospettati dal Serlio? (1). E nel loggiato superiore interno (fig. 14) di palazzo Thiene, opera rustica grandiosa che ultimata avrebbe avuto il prospetto sul Corso ed ogni lato circondato da strade, pur non escludendosi una certa somiglianza nelle linee compositive dell'insieme con il sannicheliano palazzo Pompei di Verona, non fu eseguito un vero e proprio trapianto dell'arcate superiori del disegno (fig. 15) che vediamo nel quarto libro del Serlio? (2).

Se non andiamo errati, dunque, di qui, da queste immagini di motivi e di prospetti di monumenti antichi e moderni, quali al Serlio apparvero e quali furono da lui figurati, vennero al Palladio, per codeste sue opere, i suggerimenti e le idee prime; al modo stesso che per l'attico dei suoi palazzi divenuto un piano abitabile, attinse all'arco trionfale romano, e per le sue ville con pronao sporgente e scalinata distesa per tutta la larghezza di questo, proprio con quei parapetti che la delimitano, ornati talvolta da statua, si rifece ai templi romani detti, nell'ultimo dei *Quattro libri*, di Nerva Traiano, d'Antonino e Faustina, della Fortuna virile e di Castore e Polluce in Napoli. Anche in quelle fabbriche dove l'artista parrebbe maggiormente differenziarsi, motivi e predilezioni di gusto serliano si fanno palesi, come quei pinnacoli laterali che sopravanzano dal tetto di villa Pisani, quei fastigio che termina il prospetto

di villa Foscari alla Malcontenta, o i lati estremi dei rurali di villa Barbaro, e quella cadenza di due colombari che s'affiancano all'edificio centrale con un raccordo ad arcata, di villa Pisani a Montagnana, di villa Valmarana a Lisiera e di villa Thiene a Cicogna o all'estremità dei porticati di villa Sacreno a Finale.

Di villa Godi già dicemmo e anche di palazzo Thiene. Aggiungiamo qui, relativamente alla prima, che pubblicandone il prospetto nel trattato, egli credette di migliorarne l'ordinamento, coronando la parte centrale, arretrata, di quella elevazione a timpano che è pure una delle caratteristiche salienti del Serlio: e relativamente al secondo che anche le finestre della facciata su contrà S. Stefano con le semicolonne fasciate e interrotte dal rustico, conducono a modi serliani.

Due fabbriche, ideate per essere erette in Venezia, edite poi nei *Quattro libri*, rivelano una notevole somiglianza nelle linee architettoniche con un'altra invenzione del Serlio. Dovendo costruire per la città lagunare, il Palladio (1) aveva compreso, dietro il suggerimento e l'esempio del Serlio (2), la opportunità di uniformarsi alle necessità urbanistiche e di intonarsi con il carattere architettonico locale, sviluppando l'edificio in altezza, su tre ordini; cosa insolita nel Maestro ma strettamente coerente con le sue esigenze d'arte. Per codesta coerenza, quando l'architetto poté disporre di area a volontà, e non ebbe la fantasia premuta da ostacoli, come solo poteva avvenire nella distesa pianura tra i campi o sugli aperti declivi, non sai se il suo edificio sia in funzione dell'ambiente, o questo di quello, tanto la natura si fa anch'essa arte, e l'architettura si vede sorgere dalla natura.

Le ville di respiro più ampio, in cui si fanno organismo la residenza padronale e i rurali necessari alla vita della fattoria,

(1) S. Serlio. *Regole generali...* libro terzo, cit., pp. 12 e 15.

(2) S. Serlio. *Regole generali...* libro quarto, cit., c. 55 r.

(1) A. Palladio. *I quattro libri...* cit. libro II, cap. XVII.

(2) S. Serlio. *Regole generali...* libro quarto, cit., p. 56 r.

sembrano radicarsi profondamente nel paesaggio, adagiarsi e fonderci con esso; e l'illimitato spazio, attraverso il vario articolarsi e digradare dei singoli corpi di fabbrica, modellarsi, definirsi, realizzarsi nella costruzione. Si pensi alla villa Capra, che si direbbe nata per vivere immersa nell'atmosfera e per concludere e riassumere nella rotondità della cupola le linee che salgono lente dalle estreme pendici del colle: o alla non realizzata villa Trissino a Meledo, la più sinfonica delle creazioni palladiane, dove avancorpi protesi e digradanti in movimenti a linee rette e concave, simmetricamente disposti, da un lato e dall'altro del corpo centrale eminentemente sul colle, ti vengono incontro a guidare la tua vista e i tuoi passi su in alto, alla residenza ospitale del signore, aperta sempre *sibi et amicis*, come i bei libri dei dotti umanisti del quattrocento.

Nei centri di città raramente è toccato in sorte all'architetto di costruire a fronte di altra opera architettonica di mole: che è il caso della loggia del Capitano. Il compito si presentava estremamente arduo, ma poiché in lui era vivo e vigile il senso dell'ambiente, la difficoltà si risolve in una esaltazione reciproca dei due edifici: da un lato, della bianca mole della basilica a prevalente sviluppo orizzontale, dall'altro della possente loggia a stile gigante, cioè a linee verticali, dal colore caldo del laterizio: l'una nuda e spoglia di ogni motivo ornamentale che non fosse connaturato con le membrature, l'altra, volta a cercare nell'aiuto delle decorazioni a stucco una accentuazione dei valori figurativi. In entrambe un medesimo motivo musicale, l'arco, in scala e tonalità diverse.

Ma il discorso sarebbe lungo. Osserveremo tuttavia, che quello schema bramantesco seguito dal Palladio nei prospetti del palazzo di Iseppo da Porto e di palazzo Thiene, dove sopra un basamento rustico esteso a tutto il pianterreno sviluppa l'ordine o ionico o corintio, è pure nel Serlio, mentre altri modi strutturali ricorrenti qua e là, forse di sviluppo autonomo, ma

tuttavia consentanei al gusto del Serlio del settimo libro (pubblicato, come è noto, nel 1575, vale a dire posteriormente all'uso fattone dal Palladio) insistentemente ci richiamano al bolognese. Si veda il loggiato interno del palazzo Thiene, già ricordato, a raffronto con il palazzo di Fontainebleau, e la tavola, e specialmente la pianta che corredata il capitolo 43° del settimo libro in rapporto con il prospetto e la pianta del palazzo Valmarana.

A proposito di piante, gioverebbe osservare pure qualche cosa.

Lo schema planimetrico di villa Capra, nel suo contorno esterno, è già tutto nella pianta del sepolcro dei Cerceni già visto tra i disegni autografi tratti dal Serlio (*fig. 1*), e forse più ancora in quella dal Serlio riportata nel quinto libro (1) per un tempio « quadrato e in croce » di sua ideazione; mentre per la planimetria della sala rotonda al centro il Palladio ha avuto presente « l'invenzione di Bramante », non eseguita, che il bolognese riprodusse nel terzo libro (2).

Ancora: la pianta del tempio annesso alla villa Barbaro a Maser ripete quella del tempio a croce « con quattro capelle fuori della rotondità, cioè tre capelle e l'entrata sua che fa il medesimo effetto » che incontriamo pure nel quinto libro (3).

Per tal genere di costruzioni che tendono a configurarsi nella perfetta forma circolare, il Serlio, influenzato dal Bramante e dal Peruzzi, ebbe una manifesta predilezione: e la trasmise al Palladio, come ci è documentato non soltanto nei due monumenti sopraricordati, ma anche nella villa progettata per i Trissino a Meledo, nella sala centrale del palazzo di Iseppo da Porto, in palazzo Thiene (le sale rotonde agli angoli ver-

(1) S. Serlio. *Tutte le opere di architettura e di prospettiva di S. S. Venezia*, 1619, c. 213 v.

(2) Id. *Regole... libro terzo*, cit., p. 41.

(3) Id. *Tutte le opere...*, cit., c. 203 v.

so S. Stefano, decorate con stucchi del Vittoria e dipinti di Bernardino India), e altrove.

Tra i disegni di Londra, indubbiamente originale, come dicono le postille autografe, una pianta, in più versioni, pubblicata dal Bürger (1) e ritenuta, non sappiamo perchè, relativa a villa Pisani a Bagnolo, si può dire una anticipazione, nelle linee generali e soprattutto nella concavità della parte mediana del prospetto, se la concordanza non ha altre origini, di altra molto simile edita dal Serlio a illustrazione della villa del capo sesto del settimo libro, elaborazione a sua volta del nicchione del Belvedere del Bramante, riportato invece nel libro terzo.

Altri esempi di interferenze molteplici potrebbero essere addotti per documentare che l'opera del Serlio riuscì di grande profitto per il nostro architetto, anche per ciò che concerne la elaborazione delle piante.

La loro tipologia, sviluppata, dove non esistevano angustie di area, sempre secondo un criterio rigorosamente simmetrico sul sistema di un asse centrale o di due assi normali l'uno all'altro, trova insomma, prima che nel Palladio, larga applicazione nel Serlio, cui l'artista vicentino deve altresì l'amore per il bugnato. Già il Sannicelli, nelle porte per città e in palazzi, come del resto Jacopo Sansovino, s'era servito largamente del rustico, elemento naturalistico « antigeometrico » ricco di possibilità cromatiche. Che pure codesto elemento, assunto in basamenti dove la superficie scabra risalta in opposizione a superfici levigate e luminose di piani soprastanti, sia affluito all'architetto attraverso il Serlio, è stato rilevato pure dall'Argan (2).

(1) F. Bühner. *Die villen des Andrea Palladio...*, cit. tav. 10.

(2) Giulio Carlo Argan. *Sebastiano Serlio*. In: *L'Arte*. Anno XXXV. Torino, 1932, pp. 190-191. Dello stesso Argan si ricordi in modo speciale per il nostro argomento: *Andrea Palladio e la critica neoclassica*. In: *L'Arte*. Anno XXXII, 1931, pp. 327-346.

L'ORIGINALITÀ DELL'ARTE

Ammissa, e non per via di congetture, quale fonte precipua della preparazione culturale e dell'orientamento strutturativo co-desta origine libresca, non c'è forse bisogno di ricordare che non sono da escludersi, nello spirito del Palladio, altre esperienze e le confluenze di fattori non meno necessari e importanti.

Quando si dice Serlio non si definisce una maniera o uno stile ma piuttosto una pluralità di tendenze: o meglio una tradizione in parte ancor gotica e lineare, cui si sovrappone, senza fonderci, un mondo nuovo, il mondo figurativo romano, che nell'architetto e divulgatore bolognese, privo come era di una forte personalità artistica e però facilmente portato all'eclettismo, si era successivamente dilatato e aperto alla comprensione delle preferenze pittoriche veneziane.

E' lo studio dell'antico, che rende operante nel Palladio il carattere formale dell'architettura rinascimentale romana affermatasi con il Bramante, e fa sostanza di creazione poetica l'iniziazione al costruire, stimolatala dal Serlio. Prescindendo dalla antichità romana e da quella illusoria reviviscenza di essa che matura con Bramante e continua con gli eredi del suo gusto — Raffaello e Baldassarre Peruzzi, i Sangallo, Giulio Romano e Michelangelo, per fermarci agli esponenti maggiori — il Palladio non si spiegherebbe come artista nel suo tempo, né il suo amore per la forma, non fine a se stessa, nel suo significato plastico, ma mezzo di raggiungimento di valori chiaroscurali ignoti, o quasi, all'architettura romana antica e cinquecentesca, i quali costituiscono l'essenza, nel concreto manifestarsi, della sua inconfondibile individualità poetica.

Alla loggia del Capitano, al palazzo Thiene, alla Rotonda, ai palazzi Valmarana e Porto-Barbaran, al Convento della Carità a Venezia, a talune ville, al più insomma di quanto il Pal-

ladio ha lasciato di grande, gli archi trionfali, gli antichi templi, i portici, i teatri, le planimetrie delle terme, cioè tutta l'architettura romana dal periodo incipiente dell'impero al terzo secolo, hanno fornito forme e strutture, temi e motivi, non meno che le architetture della scuola romana della rinascenza, dei disegni del Serlio e delle costruzioni rurali del territorio vicentino.

Tutto un patrimonio di forme classiche si era ormai codificato in classicismo e l'artista, se se ne fosse spogliato — ammesso che ci fosse riuscito — sarebbe stato inattuale e incomprendibile ai contemporanei.

L'originalità dell'arte del Palladio non è nelle forme, ma nel modo di intenderle e di impiegarle. Ai contemporanei, tutti presi dal gusto del classico, esse apparivano la riscoperta vera di quelle usate dagli antichi; in realtà rispecchiavano un gusto nuovo, ed erano anch'esse un riflesso della sua individualità che nella composizione non trascurava la perfezione del dettaglio, come nella colonna dall'entasi perfetta o nel capitello ionico e composito dall'elegante voluta.

Quei resti dell'antico, quei ricordi del rinascimentale, quei temi serliani sono e restano presenti, nel Palladio, come esperienze necessariamente vissute: ma non sono autonomi, chè avrebbero turbato e travolto la sua espressione: entrati a costituire il suo lessico, rimangono estranei al suo linguaggio, al suo accento.

L'arte del Palladio è tutta in questo miracolo: nell'aver saputo trasfigurare ciò che era di tutti o di molti in cosa sua, solamente sua. La forma, nelle creazioni palladiane, assume una funzione multipla e tuttavia conserva il senso originario di massa che si configura nell'amore e nella esattezza del particolare. L'artista è riuscito a trarne effetti pittorici senza sommergerla nell'ornamentale e nel pittoresco: piegarla a risultati

spaziali, di profondità illusorie, lasciandola sopravvivere nel suo valore plastico. Poiché egli ebbe profondo il senso della forma e il senso dello spazio, del ritmo che lo scandisce e del piano che lo crea: cioè il senso della forma nello spazio e nella luce.

Per questo la sua visione vive sempre come architettura, pur facendosi spesso pittura.

Visione eroica e serena, classica, antiretorica, spoglia di ogni decorazione, di una gamma vastissima; che ha come presupposto, in una con l'apprendimento del mestiere di scarpellino e la palese filiazione serliana, tutta la posteriore somma di esperienze culturali; e che tuttavia, nell'offrirsi alla nostra contemplazione, per nostro godimento, si rivela di una freschezza primaveva, di una semplicità ritrovata, facendo assurgere l'umile colombara e i « cassus tegetis » della campagna vicentina alla medesima dignità d'arte del tempio e dell'arco trionfale romano.

La coscienza d'arte del Palladio si potrebbe definire, perciò, il risultato dialettico di codesta pluralità complessa di iniezione alla professione, di studi, di incontri, di conoscenze e d'esperienze diverse.

ANTONIO M. DALLA POZZA